

AĞITLARDA RİTM UNSURU

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

Nilgün AKKUŞ PARLAK

Tezin Verildiği Tarih : 20 Ocak 1999
Tezin Savunulduğu Tarih : 14 Nisan 1999

T 92579

Tez Danışmanı :

Doç.Dr. Can ETİLİ

Diğer Jüri Üyeleri :

Prof.Dr. Selahaddin İÇLİ (İ.T.Ü.)

Doç. Fikret DEĞERLİ (İ.T.Ü.)

Yrd.Doç.Dr. Mehmet GEZER (M.Ü.)

Yrd.Doç. Ahmet AYDIN (SA.Ü.)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DONÜŞÜMÜSİYON MERKEZİ

NİSAN 1999

ÖNSÖZ

Bu çalışma İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı Türk Halk Müziği Programında hazırlanmış bir Sanatta Yeterlik çalışmasıdır. “Ağıtlarda Ritm Unsuru”nun incelendiği bu çalışma, öncelikle gelenekte varolan bilgilerin kaybolmaması, gelecek kuşaklara aktarılması, ağıtların Türk Halk Müziği içindeki yeri ve özelliklerinin belirlenmesi ve bu konuda çalışacaklara yararlı bir kaynak olması amacıyla hazırlanmıştır.

Çalışmalarım sırasında yardımlarına başvurduğum danışmanım Doç. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN’e, Erol PARLAK’a, Prof. Dr. Kemal ERASLAN’a, Prof. Dr. İlhan BAŞGÖZ’e, Altan DEMİREL’e, Cemalettin GENÇTÜRK’e, Yücel PAŞMAKÇI’ya, Süleyman ŞENEL’e, Kubilay DÖKMETAS’a, Ahmet Turan ŞAN’a, Adnan ATAMAN’a, Erdal PARLAK’a, Hande Birkalan’a ve Doç. Şehvar BEŞİROĞLU’na candan teşekkür ederim.

22.01.1999 İstanbul

Nilgün Akkuş PARLAK

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	v
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
1. GİRİŞ	1
2. AĞIT HAKKINDA GENEL BİLGİLER	4
2.1. Ağıt Teriminin Etimolojisi, Anlam Ve Tanımları	4
2.2. Ağıt Yakma Geleneği	6
2.3. Türk Topluluklarında Ağıt Törenleri ve Ağıt Yakma Geleneğinin Tarihçesi.....	8
2.4. Türk Topluluklarında Ağıta Karşılık Kullanılan Terimler	17
2.5. Anadolu’da Ağıt Yerine Kullanılan Terimler	20
2.6. Anadolu’da Ağıt Törenleri ve Ağıt Yakma Geleneği	26
2.7. Ağıtlarda Edebi Yapı	33
2.7.1. Ağıtlarda Konu	33
2.7.2. Ağıtlarda Edebi Biçim	37
2.8. Ağıtlarda Söyleyiş ve Yayılış	41
2.8.1. Ağıt Yakıcı	43
3. AĞITLARDA RİTMİK YAPI	45
3.1. Müzikte Ritm Kavramına Genel Bakış	45
3.2. Türk Halk Müziği’nde Ritm Kavramına Genel Bakış	53
3.3. Ağıtlarda Ritmik Yapı	71
3.3.1. Serbest Ritimli Ağıtlar	75
3.3.2. Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar	78
3.3.2.1. Periyodik Ölçülü Ağıtlar.....	78
3.3.2.2. Karışık Ölçülü Ağıtlar	110
3.3.3. Karma Ritimli Ağıtlar	114
3.3.4. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlar	119
3.3.4.1. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Ritmik İfadenin Oluşumunu Etkileyen Faktörler	121
3.3.4.2. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Ritmik Yapıyı Oluşturan Unsurlar	129
3.3.4.3. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Değişim- Gelişim Süreci	136

4. SONUÇLAR	145
KAYNAKLAR	154
EKLER	162
ÖZGEÇMİŞ	342



KISALTMALAR

a.e.	: aynı eser
a.g.e.	: adı geçen eser
a.g.mk.	: adı geçen makale
a.g.t.	: adı geçen tebliğ
a.g.tz.	: adı geçen tez
a.g.y.	: adı geçen yazı
Ank.	: Ankara
Ank. Üni.	: Ankara Üniversitesi
a.mk.	: aynı makale
a.t.	: aynı tebliği
a.tz.	: aynı tez
Bsk.	: Baskı
Bsm.	: Basımevi
Çev.	: Çeviren
D.S.İ.	: Devlet Su İşleri
İst.	: İstanbul
Klt.Bk.	: Kültür Bakanlığı
M.E.	: Milli Eğitim
Mtb.	: Matbaa
M.T.F.K.B.	: Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri
T.D.K.	: Türk Dil Kurumu
T.F.A.	: Türk Folklor Araştırmaları
T.R.T.	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
T.T.K.	: Türk Tarih Kurumu
Yay.	: Yayınları

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1. Markoff'un Kırık hava Sınıflandırması	55
Şekil 3.2. T.H.M. Ezgilerinin Ritm Yönünden Sınıflandırılması	70
Şekil 3.3. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtların Düzenli Kalıp Ritmli Ağıtlara Dönüşümü	138
Şekil 3.4. Düzensiz Kalıp Ritm Ağıtların Serbest Ritmli Ağıtlara Dönüşümü	143



ÖZET

“Ağıtlarda Ritm Unsuru” adlı bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın amacı, kapsamı ve kullanılan yöntemlerin anlatıldığı giriş bölümünden sonra ikinci bölümde ağıt yakma geleneğinin tarihçesi, çeşitli Türk topluluklarında ağıt terimi yerine kullanılan terimler ve bu geleneğin Anadolu’daki biçimlenişi anlatılmaktadır. Ağıtlarda konu, edebi yapı, söyleyiş ve yayılış biçimleri, ağıt yakıcının özellikleri hakkındaki bilgiler ve yakılış itibarı ile belli bir gelenek çerçevesinde süregelen ağıt yakma törenleri hakkındaki bilgiler de aynı bölümde yer almaktadır.

Müzikte ve Türk Halk Müziğinde ritm kavramına genel bakış ve ağıtların ritm yapısı ile kurulan bağlantı üçüncü bölümde verilmiştir. Ağıtları meydana getiren ritmik doku, ritmik oluşum, ritm kalıplarının özellikleri ve bu kalıpların zamanla ezgi bütününe meydana getirdiği değişimler hakkındaki incelemeler de aynı bölümde verilmektedir. Özellikle “Düzensiz Kalıp Ritimli” ağıtların ritmik ve melodik özellikleri anlatılarak, başta kırık hava ağıtlar olmak üzere birçok türkünün oyun havasının büyük çoğunluğunun kaynağını bu yapılardan aldığı ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümünde ise, elde edilen bilgi ve bulguların ışığında varılan sonuçlar maddeler halinde verilerek ağıtların kaynağını ölüm olayından alan, törensel yapı içinde şekillenen müzik ürünleri olmaları nedeniyle daha çok doğaçlama söylenildiği, buna bağlı olarak da ritm yönünden serbest ritimli ifadeye daha yatkın bir durumda, hatta ilk çıkışlarında genellikle serbeste yakın bir karakterde (düzensiz kalıp ritimli) olduğu, zamanla serbest ritimli, düzenli kalıp ritimli veya karma ritimli yapılara dönüşebildiği, bu dönüşümün çeşitli şekillerde olduğu, ritmik ve melodik yönden değişik özellikleri bulunduğu, ritmik ifadenin şekillenmesinin çeşitli nedenlere bağlı olarak geliştiği ve düzensiz kalıp ritimli ağıtların yapısının bilinmesi gereğinin Türk Halk Müziği açısından önemi ortaya konulmuştur.

SUMMARY

This study "Rhythm Element in Laments" is comprised of four sections. In introduction part, I outline the aim, scope, and methods of the study. In the second part, my focus is the etymology, meaning, and definitions of the term "ağıt" (lament), other terms used for lament in other Turkic populations, as well as the history of performing lament songs and the creation of lament tradition in Anatolia. In the same section, I also examine the themes, formal structures, creation and diffusion of singing styles, in addition to the characteristics of the lament singers and lamenting rituals, which are the integral part of the lament songs. Fourth part is the conclusion, where I outline the findings of my research for the audience.

Etymologically, (ağıt) lament means "crying," and it is performed after the death of a person, or other catastrophes such as the loss of an object or a substance, highlighting the characteristics of the loss and the feelings of the relatives, expressed in free or strict lyrics and melodies. By the virtue of their creation, laments are of ritual origin. Nevertheless, they lose this characteristic throughout time.

The tradition of lament songs, as a part of Turkic culture before the rise of Islam, took its forms alongside the experiences of everyday life. Shaman, the most important person in the shamanism, conducted lamenting rituals for the deceased, and other public rituals for different occasions. He was primarily in charge of religious ceremonies, although throughout time, his character has developed into a minstrel, a sorcerer-magician, and a poet.

The roots of the lament songs can be traced back to shamanism, the ancient belief system of the Turkic peoples. The term "yuğ" was used in the Orkhun Inscriptions for laments and lamenting ceremonies, as a part of three important rituals of the Turks. Turkic peoples have continued to perform the yuğ ceremonies and to sing lament songs for the deceased, after they accepted Islam. However, the adaptation to the new religion of the Turks, who became Muslim after the 8th century, took a long time.

Etymologically, "ağıt" is related to crying, and it is derived from /ıg/ and /ag/ roots. We come across with several other terms expressing the tradition of creating and singing lament songs, commonly known as "ağıt yakmak." Among these terms, for "lament," we can include ağat, ağı, ağıtlama, ağıt türkü, ağıt, avud, avut, bayatı, beyit, destan, deme, deyiş, deyişat, deyişet, deşet, diyeşet, lavık, lorikli, mersiye,

sabu, sagu, savu, sayma, şivan, yakma, yakım, yas, and zılgıt. For the "act of singing lament songs," we can include, ağıt tutmak, ağıt yitirmek, ağıt etmek, ağıt koparmak, ağıt düzmek, ağıt yapmak, ağıtmak, avut avutmak, avut getirmek, avut dökmek, avut yakmak, bayati söylemek, deme demek, diyeşet getirmek, nennilemek, sağı sağmak, sayı kuru ağlamak, şivan etmek, yakım yakmak, yas çağırmaq, yas çıkarmak, and yas etmek. In addition to these terms used in Anatolia, there are other terms used among the Turkic population for "lament," such as cektav, cır, ağı, şiven, küy, sazlamağ, mörsiya, marsiya, yığa, taqmaq, matemname, bozlaw. Whichever term might have been employed, lamenting is a deeply rooted tradition, which is still alive among the Turkic peoples.

Lament songs embrace a large variety of themes, including songs for the deceased person, natural disasters, or social phenomena. Likewise, "lament song for brides," created for the bride who leaves her home, and in the ritual context can be included in this category. Lament songs primarily focus on "death," however, they are not just sad lyrics sung to a melody for the deceased. In many places in Anatolia, it may still carry this connotation, however, in many regions, its' meaning is expanded and it refers to music, lyrics, and the act of crying at the same time.

Lament songs, which are classified thematically, can also be categorized according to their literary form— prose, prose and poetry, and poetry. Laments in the form of poetry are performed in 8 and 11 syllabic lines, although we can include poems with or less than 7 syllabic lines in this category.

The tradition of lament songs, which take its roots from "death," can be performed in two different ways: as ritual and non-ritual. Using different characteristics of singing, people perform ritual lament songs near by the deceased, or later they show the clothes of the deceased to the people by them. People who perform the lament songs are often those, who were affected by the death to a great extend. If the lament song is performed for a death, usually mothers, sisters, spouse and other relatives of the deceased sing the lament song. This is also true for the bridal laments.

Additionally, in some regions, there are professional lament singers. After Islam, performing lament songs was attributed mainly to women performers, rarely can we find male performers as well. Generally speaking, however, professional lament singers are women, and they are known as demeci, aşık bacı, diyeşetçi, or ağıtçı, who perform laments for money or gifts. Female lament performers, who are

trained through the master-novice relationship, hold an important part in the expressive folk culture. These women know the style and the content of the songs well, and they perform the songs with sincerity, with no exaggeration. It is due to their sincere performance that the deceased looks more important in the eyes of the community, and the person is remembered more compassionately and admirably.

The third part of the study focuses on the "rhythm" element in the lament songs. Since lament songs are shaped by the context of "death" and affected by ritual elements, they contain particular elements of lyrics, melody and expression.

Because of the ritual character, most laments are improvised and they are more likely to be sung in free-rhythm. Therefore, it would not be wrong to argue that, when laments were first created, they were performed as free rhythm or nearly free rhythm songs.

The rhythmic elements in laments are of different forms and characteristics, and they influence the form of the inner-rhythm, as they define the character and enrich the expression of the melody and lyrics. Generally speaking, laments are reflections of the Turkish Folk Music rhythms, and it is quite possible to find free rhythm, strict rhythm, and mixed rhythm in the lament songs.

Furthermore, one can find a new structure in lament songs--irregular patterned rhythm (Düzensiz Kalıp Ritmli)-- a concept that has been a recent concern for the study of Turkish Folk Music. Laments in the strict rhythm pattern, too, offer many original examples.

One of the most important factors, which determines the rhythmic character of the laments is "language." The direct relationship among sound texture, rhythm, accent, stops, and metric patterns is very important, for they shape the rhythmic structure.

Another factor, which determines the rhythmic formation of the laments, is the formation of lyrics, dependent upon the characteristics of expression. Lament songs, created in ritual environment and sung by one person related to the deceased or by a professional lament singer, reveal differences in rhythmic expression.

The professional lament singer, with total control over the form and sentiment of the lament, can use the traditional melody and rhythm from memory, whenever necessary, and she can improvise. We sense a comfort, coherence, and clarity in the

rhythm of the performance. On the other hand, a family member or a relative, who sings the lament songs for the deceased, as a natural reaction has shortcomings in terms of lyrics and rhythm, although it is full of sentiments. In the case of 2-person singing or in-group singing, we can sense a parallel between performers, yet individual differences derived from styles.

In the formation of the rhythmic and melodic structure of the lament, the development process of the laments plays an important role. We can discern the melodic and rhythmic structure of the laments created at the death from the later performances. Therefore, as the ritual elements disappear, laments are thought to be musical works, and as a result, rhythmic and melodic structure are fully developed. Therefore, at the end of the process, laments, which survived to day, can even turn into traditional dance tunes, because of the change in rhythmic and melodic structure.

The use of instrument accompaniment is another important element, which determines the rhythmic expression of the laments. The accompaniments of instruments, which can be a part of the lament process form the first ritual creation to the final form, influences the regularity and the variation of the rhythms of the melodies.

According to their rhythm, laments can be grouped into 4: Free-rhythm (Serbest Ritmli), strict-rhythm (Düzenli Kalıp Ritmli), mixed rhythm (Karma Ritmli), and irregular pattern rhythm (Düzensiz Kalıp Ritmli). Free rhythm laments have the characteristics of unmeasured free-rhythm extemporized vocal form-- *uzun hava*. Free-rhythm laments, shaped by the inner-rhythm of the lyrics and the patterns of melody, are very rich in terms of rhythm, however, they may have no regularity and periodic flow. In these laments, the most important matter is expressing the sentiments and feelings freely, without the anxiety of time constraints. Thus, one can see a very rich, yet a free-metric rhythm character in these laments.

The strict-rhythm laments, occupies the largest part in the Turkish Folk Music lament repertory in terms of collected materials. These lament melodies can be heard in different regions in Turkey in the forms of *türkü*, *halay*, and *zeybek*, and they generally carry a wide and rich rhythm character. The strict rhythm laments can be seen in two different forms in terms of meter: First, regular and periodic meter, which goes all through the melody, and second, different meter varying in the melody--mixed meter.

Periodic meter laments, are songs shaped upon completing the development process, as they slowly release the ritual elements. In these laments, there is only one-meter pattern periodically all throughout the melody. These laments, which have the characteristics of the regional musical elements in which they were collected, reveal 2 unit- basic meter, and 4 and 9- unit additive meter. However, we can also find 3-unit basic meter, and 5,6,7,8-unit additive melodies.

In the periodic meter laments, in terms of mixed meter, we generally find 10- unit mixed melodies, and they hold a great number in the same group. Rarely, do we find 11,13,14,15, and 17- unit mixed meter examples.

There is also a third group of irregular pattern rhythm laments, where rhythmic elements are found in free melodies. These laments sometimes come closer to the free, sometimes to the rhythmic laments, while sometimes the characteristics are equally distributed. Called "irregular pattern rhythmic laments," this characteristic is found at the first creation of the melody, and that makes the determination of the rhythmic character of the melody possible, depending on the expansion and compression of the rhythm.

Rhythmic elements, which can cause the melody slow down or speed up, play an important role in the formulation of laments as free or strict meter throughout time.

In the fourth part of the study, we include the conclusive remarks, and analyze the data.

1. GİRİŞ

Anadolu toprakları üzerinde, değişik kültürel özelliklerle biçimlenen Türk Halk Müziği, bu çeşitliliğin doğal bir yansıması olarak ritm yönünden büyük bir zenginliğe sahip bulunmaktadır. Genel anlamda müziğin temel unsurlarından biri olan ritm, Türk Halk Ezgileri'nin yapısında da önemli bir rol oynamaktadır. Türk Halk Müziği konusunda çeşitli çalışmalar yapmış araştırmacıların ve müzik adamlarının günümüzde birleştiği ortak görüş şudur. Halk müziğinin iki büyük formu olan uzun havalar ile kırık havaları birbirinden ayıran temel belirleyici “ritm” unsurudur. Özgün nitelikleri ve kendi içinde çok çeşitli yönleri bulunan bu iki form için bugüne kadar yapılan tanımların hepsinde ortak nokta; uzun havaların ölçsüz, serbest ritimli, kırık havaların ise, belli ölçülü ve düzenli ritimli olduğudur. Ancak çeşitli ağız ve söyleyiş özellikleri bulunan bu iki tarzdan, özellikle uzun havalar arasında, bazen serbest ritmliye, bazen düzenli kalıp ritmliye yakın nitelikte ritmik unsurlar içeren başkaca bir yapı daha bulunmaktadır. Konu ile ilgili araştırmacıların bir çoğu, tarafımızdan “Düzensiz kalıp ritimli” olarak adlandırılan bu yapının ya farkına varamamış, yada üstünde durmamış, bir çoğu da sağlıklı bir yaklaşım kurarak konuyu açıklığa kavuşturamamıştır. Bunun sonucunda da en tipik örneklerine özellikle ağıtlarda rastlanılan düzensiz kalıp ritimli yapıların anlaşılması, ortaya konulması ve bilimsel bir yaklaşımla gelecek kuşaklara aktarılması mümkün olamamıştır. Bu nedenle çalışmanın amacı, öncelikle bu yapıların tanımlanması, ortaya konulması ve bilimsel bir biçimde incelenerek gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Zira, geçmişteki değerlerin bugün noktasında geleceğe taşınması, Türk kimliğinde yeralan ağıtların kaybolmaması, yozlaşmaması ve kirlenmemesi açısından çalışmanın en büyük amaçlarından birini oluşturmaktadır.

Türk Halk Müziği'nde üç ana formun bulunduğu bir gerçektir. Buradan hareketle varolan ritmik dokunun ne şekilde biçimlendiğinin araştırılması gerekmektedir. Buna göre Türk Halk Müziği'nde varolan formların ve bunların içinde yer alan biçimlerin ritmik özellikleri tam olarak çözülüp ortaya konulmuş mudur? Düzensiz kalıp ritimli ağıtların bütünüyle serbest ritmliye ya da düzenli kalıp

ritmliye dönüşmesi mümkün müdür? Mümkün olduğu takdirde özellikle düzensiz kalıp ritimli ağıtların yapısal özellikleri nasıl olmaktadır? Bu tip ağıtların ritmik yapısının Türk Halk Müziği içindeki yeri, diğer biçimler ve yapılarla bağlantısı ve anlam üzerindeki etkileri nasıl olmaktadır. Serbest nitelikteki ezgilerde ritmik unsurlara bağlı olarak hissedilen ritm kalıpları veya düzenli ritimli ezgilerdeki genişleme ve daralmaların, ezginin ruhuna, duygusuna, yorumuna, ifadesine etkisi ne şekilde olmaktadır? Bu nedenle bu tip ezgilerin kalıp ritimli ya da tamamen serbest ritimli olarak icra edilmeye çalışılması ezginin karakterini bozmakta mıdır? Ezgideki asıl duygu ve ifade özelliklerinden uzaklaşmakta mıdır? Zamanla ezginin ritmik dokusunda ne gibi değişiklikler meydana gelmektedir? Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda meydana gelen değişimlerin ezgilerin gelişimlerini nasıl etkilediği ve bunun önemi, ayrıca incelenmesi gereken sorunlardan bazılarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın gerçekleşmesini sağlayan ritmik yapıyı oluşturan unsurlar ve oluşum kavramları neler olmalıdır?

Düzensiz kalıp ritimli ezgiler uzun hava, kırık hava ve karma hava dışında dördüncü bir yapı olarak değerlendirilmeli midir? Bu çerçevede ritm, tartım, ölçü, usül gibi kavramlar ile bunların ağıtlar içinde kullanılması doğru bir şekilde yapılabilmekte midir?

Ağıtlar, çıkış noktası itibariyle törensel özelliği olan ezgilerdir. Yakıldıkları andan itibaren en gelişmiş noktasına ulaştığı anda dahi sürekli olarak atmosfer değişimi yaşamaktadır. Bu nedenle, ilk yakım anındaki duyguyu anlayış, estetik ve artistik bakımından sabit kılmaya olanak yoktur. Ancak değişim noktasında şu sorulara cevap aranması kaçınılmaz olmaktadır. Ağıt ezgilerinin olduğu ortam, gelenek ve tören ile ritmik yapı arasında bir bağlantı var mıdır? Ayrıca bu tip ezgiler, serbest ritimli ya da kalıp ritimli arasında ayrı bir yapı olarak değerlendirilmeli midir?

Türk Halk Müziği'ni konularına göre ayırmak suretiyle incelemek çok büyük bir çalışmaya gereksinim göstermektedir. Zira, sınırsız konu zenginliği, yapılan çalışmalar sırasında esas konudan uzaklaşmasına neden olabilmektedir. Çünkü her konu kendi içinde alt konulara ayrılmakta, bu durum ise çıkarılan sonuçların yeteri kadar sağlıklı olmamasına neden olmaktadır. Nitekim ağıtlar, halk müziğinin en geniş konularından birini oluşturmaktadır. Bu genişlik içinde çalışmanın amacına

uygun olarak gerçekleşmesini sağlamak için kapsamın, düzenli kalıp ritimli, serbest ritimli, karma ritimli ve düzensiz kalıp ritimli ile sınırlanmasına özen gösterilmiştir. Ancak, incelemelerde düzensiz kalıp ritimli ezgilere ağırlık verilmiştir.

Çalışmada kullanılacak yöntemin belirlenmesine yardımcı olabilmesi açısından, bizzat ağıtların kaynağına inilerek saha araştırmaları yapılmış, dört yapıyı da içeren ezgi verimleri toplanmış, daha sonra ayıklanarak kapsam içine girenler saptanmıştır. Ayrıca, araştırmalar sırasında derleme yönteminden yararlanılarak konu ile ilgili ezgiler derlenmiş ve notaları da sunulmuştur. Saha araştırması yaparak tespit ettiğimiz verimlerin dışında, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara Devlet Konservatuarı, Berlin Etnomüzikoloji Müzesi Arşivi taranarak asıl örnekler tespit edilmiştir.

Dolaylı ya da dolaysız kaynaklara ulaşılabilmesi için, İstanbul Beyazıt, Tübingen Üniversitesi Kütüphanelerinde çalışmalar yapılmış, çok sayıda bireysel kütüphane incelenmiştir. Ayrıca kişisel görüşmeler yapılmak suretiyle çeşitli bilgiler elde edilerek çalışmada değerlendirilmiştir.

Ekler bölümünde, değişik ritmik yapıdaki ağıtlara ait notalı örnekler bulunmaktadır. Özellikle düzensiz kalıp ritimli ağıt örneklerinin birer belge niteliğı taşıması ve her hangi bir müdahaleye uğramadığının ortaya konulması düşüncesiyle tespit edilen örnekler asıl haliyle verilmiştir.

Elde edilen sonuçların konuyla ilgilenenlere yol gösterici olması en büyük dileğimizdir.

2. AĞIT HAKKINDA GENEL BİLGİLER

2.1. Ağıt Teriminin Etimolojisi, Anlam ve Tanımları

Ağıtlar üzerinde çalışan araştırmacılar, genellikle terime yönelik açıklama ve tanımları sunarak konuya başlamışlar ve sözcüğün kökeni konusunda bir irdelemede bulunmamışlardır. Kanımızca bu türün ve geleneğin kökünü ortaya koyması bakımından ağıt terimini etimolojik olarak ele almakta yarar vardır.

Türkçe'de ığ, ağ veya bunun dışında y ile yığ şeklinde bir kök olduğu, ancak bu kökün ığ dışında tek başına kullanılmadığı, ağla-, ığla-, yığla- veya yığıla- şekillerinden anlaşılmaktadır. ığ bir ses taklidi düşünüleceği gibi "ağlama, ağlayış [1]", yığı ise "gözyaşı [2]" manasındadır. Türkçe'de +le eki isimden fiil yapma eki olduğuna göre ığ, ağ, yığ veya yığı şekilleri isim olmalıdır ki, +la, +le ekiyle bu isim köklerinden fiil türemiş olsun. Ağıt şekli bu fiilden -t ile yapılmış isim olduğunu düşündürmektedir. Bu durumda ağıt <ağ+ı-t olmalıdır. Gerçekten de Türkçe'de fiilden isim yapan bir -t eki vardır. Ancak fiil olarak ağı- veya ığı- şekli bulunmadığı için ağıtın fiilden genişlemiş bir isim olduğunun düşünülmesi, -t ekinin fonksiyonunun bilinmesi sebebiyledir. Türkçe'de genişlemiş şekillerden varlığı düşünülen pek çok kelime vardır. Burada da durum aynıdır. Dolayısıyla ağıt kelimesinin ağla- veya ığla- ile ortak bir köke dayandığı açıktır.

Etimolojik açıdan ağlama, ağlayış anlamına gelen ağıt terimi, genel anlamıyla ele alınarak çeşitli tanımlar yapılmıştır. "Ağıt, bir kişinin ölümünden duyulan acıyı anlatan şiirlerdir"[3]. Bir başka kaynakta yakın bir anlayışla ağıt şu şekilde tanımlanmaktadır:

[1] S. Gerard Clauson, *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford 1972, s.75

[2] Şeyh Süleyman-ı Buhari, *Lugat-ı Çağatay ve Türk-i Osmani*, İst., 1398, s.312

[3] Cevdet Kudret, *Örneklerle Edebiyat Bilgileri, İnkılâp ve Aka Bsm.*, İst. 1980, s.269

"Ağıt, bir ölünün ardından onu yüceltme, iyiliklerini, erdemlerini, gençliğini, güzelliğini sayıp dökme, geride bıraktıklarının acılarını dile getirme ya da uğranılan yıkımları, acılı sonuçlarını belirtme için söylenen halk şiiri türü" [4].

Bu anlayışta yapılmış tanımları çoğaltmak mümkündür. Bu tanımlara göre ağıt, ölen bir kişinin ardından söylenen, ölenin özelliklerini ve yakınlarının üzüntülerini anlatan şiirden ibârettir. Halbuki ağıt, ölüm dışında başka konuları da ele almaktadır. Yitirilen, yokluğu hissedilen ve yokluğundan acı duyulan her şey ağıtın konusudur. Bu sebeple ağıtın konu itibariyle kapsamı oldukça geniştir.

Bunun gibi ağıtı bir şiir tanımlaması içine sıkıştırmak da son derece yanlıştır. Zira ağıt, sadece şiirden oluşan bir yapıyı içermemektedir. Onu oluşturan en önemli unsurlardan biri de kuşkusuz, müziktir. Şiiri sevdiren, ona yaşama gücü veren müzik, yüzlerce yıl sözlü gelenekle aktarılan halk şiirimizi taşınabilir kılmış ve unutulmamasını sağlamıştır. Durum, ağıtlar içinde böyle olmuştur. Yaratıldığı andan itibaren söz ile birlikte oluşan müzik, ona yaşama gücü vermiş ve içli motifleriyle ağıtın önemli bir parçası olarak varolmuştur. Bu noktadan hareketle ağıt tanımlaması içinde müzik esas öğelerden biri olarak sunulmalıdır. Kuşkusuz, halk kültürü ürünlerine sadece bir yönüyle bakmak ve değerlendirmek, konuya ait yanlış ve eksikleri de beraberinde getirmektedir. Kanımızca bu tanımlar, konuyu sadece edebiyatçı gözüyle görmekten kaynaklanan eksik tanımlardır. 20. Yüzyılın ortalarına doğru yurdumuzun güney bölgesinde derlemeler yapıp, tebliğler sunan müzikolog Kurt Reinhard ağıtı, müzik öğesini de esas alarak tanımlamaktadır:

"Ağıt halk şiirinin kurallarına göre biçimlendirilen ve belirli bir ezgi biçimi seçilerek seslendirilen türküdür. Bu tür de metin ile musikî bir bütün ve ağıt kelimesi bu bütünün her iki öğesini de adlandırır" [5].

Bu tanım ağıtta müzik ve söz öğelerinin ortaya konması açısından önemli olmakla beraber, konusu ve kapsamı bakımından ağıtın içeriğini yansıtmamaktadır.

[4] Emin Özdemir, Örnekli Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü, Remzi Ktb., İst. 1990, s.10

[5] Prof. Dr. Kurt Reinhard, "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri", I. Uluslararası Folklor Semineri Bildirileri, Ank., 1974, s.192

Ağıtın konusu, söz ve müzik öğelerinin ele alınması bakımından Şükrü Elçin'in yaptığı tanım oldukça önemlidir. Bu tanımda ağıtın bir başka yanına, yapısal özelliklerine de yer verilmiştir:

"İnsanoğlunun ölüm karşısında veya canlı-cansız bir varlığı kaybetme, korku, telaşan ve heyecan anındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyânlarını, talihsizliklerini, düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türkölere Batı Türkçe'sinde umumiyetle "ağıt" adı verilir" [6].

Ağıtın önemli unsurlarından biri de geleneklerle varolan güçlü bağıdır. Törenselle özellik taşıyan ağıtlarda, gelenekler diğer unsurlar kadar öne çıkmakta ve önem kazanmaktadır. Bu durum, törenleri adlandırışta da söz konusu olmaktadır. Pertev Naili Boratav bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Ağıt, hem ölü başında çağrılan türkölüye, hem de içinde bu türkölünün yer aldığı bir sıra törenlerin bir bölümünü (ölü başında ağlama, sızlama, giysileri sergileme vb.) gösterir" [7].

Yukarıda sunulan bilgilerin ışığında kökeni bakımından ağlama anlamına gelen ağıtı, bir terim olarak şu şekilde tanımlamak mümkündür:

Yitirilen varlığın veya durumun ardından söylenen, yitirilenin özelliklerini ve yakınlarının duygularını konu alan, düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade edilen ve geleneklerle bir bütün oluşturan halk ürünlerine (değişik adlar almakla birlikte genellikle) "ağıt" adı verilmektedir.

2.2. Ağıt Yakma Geleneği

Bireylerin ve toplumun belirli olaylar karşısında ortaya koydukları davranış ve alışkanlıkların "örf, âdet, gelenek, görenek" gibi çeşitli terimlerle açıklanması

[6] Prof.Dr. Şükrü Elçin, *Halk Edebiyatına Giriş*, Ank. 1981, s.287, *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*, Klt. Bk. Yay., DSİ Mtb., Ank.1990, s.1

[7] Prof.Dr. Pertev Naili Boratav, *Anadolu Ağıtları*, Tisa Mtb. Ank., 1982, s.10

folklorik araştırmalarda sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Ancak bu terimlerin kullanılışı, onlara yüklenilen anlamlar, terminolojik açıdan bir karışıklık da beraberinde getirmektedir. Birçok bilimsel çalışmada bu terimlerin ayırımına varılmadan açıklamalar sunulmaktadır. Halbuki, terimi doğru kullanmanın önemi tartışılmazdır.

Bu düşünceden hareketle, ağıt yakmanın yukarıdaki terimlerden hangisi içinde yer aldığını ortaya koyabilmek amacıyla, terimleri anlam bakımından değerlendirmenin faydalı olacağı görüşünü taşımaktayız.

"Örf, insan aklına, sağduyuya ve insan tabiatına uygun olduğu kabul edilen şeyler"[8] tanımıyla Arapça sözlükte yer almaktadır. " Âdet" ise aynı kaynaktan "insanların alışıp da tekrar tekrar yaptığı şey" olarak tanımlanmaktadır. Arapçadan-Arapçaya sözlükte bu şekillerde açıklanan örf ve âdet, Osmanlıca Sözlükte Türkçe karşılıklarıyla sunulmaktadır. Sözlükte "âdet", "görenek" olarak açıklanırken, "örf" terimi birkaç farklı sözcüğün yanısıra "gelenek"le eş anlamlı gösterilmiştir [9].

Günümüzde de konuşulan dilin bünyesindeki Türkçe, Arapça ve Farsça sözcüklerin içiçe kullanılması, terminolojik açıdan sorunun ana sebebidir. Anlamları bütünüyle bilinmeyen bu sözcükler, Türkçe karşılıkları olmasına karşın, çok ayrı bir anlam taşıyormuş gibi kullanılmakta ve terminolojik açıdan karşılığa yol açmaktadır.

Ağıt yakmanın hangi terim içinde yer aldığına gelince, öncelikle ağıt yakma eski Türklerde varolan şamanist tören anlayışının içinden gelmektedir. Yüzyıllar öncesinden süregelen bir toplantının, günümüze ulaşan ve törensel niteliğini koruyan bir tekrarıdır. Ağıt yakma, sadece bireye ait bir davranış şekli değildir. Yurdumuzun bir çok yöresinde yitirilen canlı ve cansız varlıklar için ağıt yakıldığı bilinmektedir. Oysa görenek, yani âdet, daha dar bir anlam ifade etmektedir. Bireysel veya aile gibi küçük bir topluluğa ait olabilmektedir. Kanımızca bu yapıyla gelenek, göreneğin toplumsallaşmış halinden başka bir şey değildir. Gelenekte, insan aklına,

[8] El-Müncid, Arapça Sözlük (Arapçadan Arapçaya), Beyrut, 1973

[9] Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Doğu Mtb., Ank., 1978

sağduyuya ve insan tabiatına uygunluk esas ilke iken, görenekte veya diğer adıyla âdette insan aklına, sağduyuya ve insan tabiatına uygunluk aranmamaktadır. Görenek, alışlagelmiş davranışlardan ibarettir. Bu yönüyle de ağıt yakma, geleneğin içinde yer almaktadır. Yitirilenin ardından duyulan üzüntüyü ezgili-ezgisiz ifade etme, insan doğası ve sağduyusuyla uygunluk gösterdiği gibi akla da aykırı düşmemektedir.

Sonuç olarak kalıcı olması, daha köklü geçmişi bulunması, yerleşmiş olması, toplumsal olması, insan aklına, sağduyusuna ve insan tabiatına uygun olması noktasından hareketle ağıt yakma bir gelenektir.

2.3. Türk Topluluklarında Ağıt Törenleri ve Ağıt Yakma Geleneğinin Tarihçesi

Anadolu'da ve Türk topluluklarında varlığını sürdüren ağıt yakma geleneğinin kökü yüzyıllar öncesine uzanmaktadır. Eski Türklerde İslamiyetten önceki dönemlerde de rastlanılan bu gelenek, doğal olarak yaşantının içinde oluşmuş, şekil bulmuştur. Ulusal edebiyat verileri incelendiğinde, tespit edilen en eski örneklerin önemli bir bölümünün ağıt olduğu kolaylıkla görülmektedir. Güzel sanatların dinden kaynaklandığını açıklayan Fuat Köprülü, çeşitli uluslarda ilk edebiyat örnekleri hakkında araştırmacıların destekleyici düşüncelerini ortaya koyduktan sonra hemen her ulusun ilk şiir örneklerinin dinî şiirler ve ağıtlardan oluştuğunu söylemektedir [10].

Türlere ait en eski ağıt örneği M.Ö. 119 yılında bir savaş sonrası kaybedilen topraklar için söylenmiştir. Ordus'un kuzeyinden, Büyük Çölün kuzeyine çekilmek zorunda kalan Hunların, aşağıdaki dizeleri ezgi ile söyleyerek ağladıkları Çin kaynaklarında tespit edilmiştir:

"Yen-çi-Şan dağımı kaybettik
Kadınlarımızın güzelliğini elimizden aldılar
Si-lan-şan yaylalarını kaybettik
Hayvanlarımızı çoğaltacak vesaiti elimizden aldılar" [11].

[10] Prof. M.Fuat Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, Ötüken Yay., Çevik Mtb., İst. 1989, s.50-56

[11] Hüseyin Nihal Atsız, Türk Edebiyatı Tarihi, Aylıkurt Yay., İst., 1943, s.35

Türk şiirinin ilk örneklerinden olan bu manzume, Hüseyin Nihal Atsız'ın da ifade ettiği gibi millî nazım tekniğimizin özelliklerini taşımaktadır [12]. Dörtlük esasına göre oluşması ve ikinci-dördüncü dizeler arasındaki benzerlik bugünkü Türk millî şiir unsurlarının da aslını oluşturmaktadır. Bu dörtlük konu bakımından ağıtın kapsamını ortaya koyması nedeniyle de oldukça önemlidir. Yitirdikleri topraklar için ağıt yakan Hunların ölüm karşısında da ağıt töreni düzenleyerek ezgili sözlerle ağladıkları bilinmektedir [13].

İlk olarak Orhun Kitâbeleri'nde "yuğ" adıyla rastlanılan ağıt törenleri, Oğuzlarda belirli zamanlarda düzenlenen üç büyük âyinden biridir. Şölen (Şeylan), Sığır (Umumi av ayini) ve Yuğ (Umumî yas âyini) diye adlandırılan bu törenlerde müziğin ve şiirin önemli bir yeri olduğu görülmektedir. "Şölen"in Oğuz boylarının kurban ziyafetlerinden ibâret olduğunu, bu âyinlerde şaman veya baksıların kopuzları eşliğinde şiirler okuyup, terennüm ettiklerini belirten Köprülü, "yuğ ve sığır âyinlerinden sonra mutlaka şölen tertip edilirdi"[14] demektedir. Ölenin ardından kurban kesilip yemek verilmesi bugün hâlâ Anadolu'da sürmektedir. Dînî içeriği olduğu görülen yuğlarda, şamanların kopuzları eşliğinde ezgili sözler söylemelerinin önceleri, özellikle ölünün ruhunu rahata erdirmek için yapıldığı yönünde görüşler vardır. Köprülü bu konuda şu tespitleri yapmıştır:

"İlk zamanlarda rûhanî bir mâhiyeti hâiz olan şâir-bakıcı, ölünün gömülmesi için münasip zamanı seçip kopuzu ile çaldığı esrarlı bir takım nağmelerin te'siri ile onun rûhunu istirahatete erdirtiyor, tanzim ettiği güfte ve bestelerle mâtem merâsimini canlandırıyordu. Şâirin sırf bir rûhânî vazife ifa ettiği zamanlar geçince, mâtem âyinlerinde, ölünün sevgili hâtrasını yaşatacak şiirler meydana gelmeye başladı" [15].

Yuğ törenlerine bağlı olarak ağıt yakma geleneği, Türk topluluklarında asırlar boyu sürdürülmüştür. Bugün Anadolu'da görülmekte olan ağıt yakma geleneğinin esasını oluşturan ağıt törenlerinin içeriğinin bilinmesi konumuzun anlaşılması bakımından önemlidir. Bu nedenle aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir:

[12] Hüseyin Nihal Atsız, a.e., s.36

[13] Bahaeddin Ögel, Hun İmparatorluğu Tarihi, C.I, Ank. 1981, s.312-313
"Ölüyü mezara koyarken törene katılanlar dam eder ve şarkı söylerler."

[14] Prof. M.Fuat Köprülü, a.g.e., s.72, 76

[15] Prof. M.Fuat Köprülü, a.e., s.98

"Bir adam ölünce cesedini çadırına koyarlar. Oğulları, yeğenleri, ana baba cihetinden akrabâsı hepsi birer koyun, yahut birer at, yahut çok sayıda sığırlar ve atlar öldürerek ona kurban ettiklerini göstermek üzere çadırın önüne uzatırlar. Sonra onun etrafında acıklı feryatlar kopararak atla yedi def'a dönerler ve çadırın kapısına gelince bir bıçakla yüzlerini çizerler. O çiziklerden çıkan kanın gözyaşlarıyla karışarak aktığı görülür. Bu yedi def'a dönmek bitince artık dururlar ve uğurlu bir gün intihap ederek ölünün bindiği atı, kullandığı bütün eşyayı yakarlar. Bunların külleri toplanır ve ölü muayyen zamanlarda gömülür. ... Muayyen zaman gelince, bir çukur açılarak ceset vefat gününde olduğu gibi, ana baba ve akrabâsı bir kurban keserek atla koşarlar ve yüzlerini çizerler. Gömülme merâsiminden sonra mezarın yakınına taşlar konulur ve bir kitâbe dikilir. Bir babanın, bir büyük kardeşin, yahut bir amucanın vefatından sonra, oğlu, küçük kardeş ve yeğenler, ölenin dulları veya kız kardeşleriyle evlenirler"[16] .

Ölenin eşiyle (karısıyla) erkek kardeşin evlenmesi bugün hâlâ Anadolu'da uyulması gereken bir töredir. Bunun gibi ölenin ardından saç-baş yolmak, yüz çizmek vb. süregelen gelenekler arasındadır. Türkler bu geleneklerini asırlarca atadan oğula aktararak devamını sağlamışlardır. 6. yy.'a ait Yenisey Âbidelerinde, ölenin ağzından ağıt yakma gerekliliği ve önemi şu şekilde dile getirilmektedir:

"Eşim, anam, ayrıldım. Kavmim, indim. Er erdemimi tegannî ediniz. Yemeden, içmeden er erdemimi tegannî ediniz

Ey sizler! Ağıt yakınız; yakınız ki semavî alemde diri ve tanınmış olayım ve yemek bulayım" [17].

Göktürkler döneminde Bilge Kağan'ın küçük kardeşi Kül Tiğîn'e yapılan yuğ törenine, çevre memleketlerden "yuğcu ve sığıtçı" (yascı ve ağlayıcı) geldiği Kül Tigin için yazılan kitâbede anlatılmaktadır [18]. Yuğ töreni konusunda bilgilere rastlanmakla beraber Yenisey ve Orhun Âbidelerinde Göktürk devrine ait herhangi bir ağıt metni yoktur. Ancak bazı araştırmacılara göre bu âbidelerdeki ifadelerin tamamı ölenler için yazılmış birer ağıt metni olarak kabul edilmektedir [19].

[16] W.Thomsen, *Inscription de l'Orkhon*, s.59-60.
Prof. M.Fuat Köprülü, a.g.e., s.88-89

[17] Ahmet Adnan Saygun, (Louis Bazi'n'den naklen), "Ölüyü Yaşatan Sanat" Şadırvan, S.9, Vatan Mtb., 27 Mayıs 1949, İst. s.4

[18] W.Thomsen, *Inscription de l'Orkhon*, s.59-60.
Prof. M.Fuat Köprülü, a.g.e., s.88-89

[19] Prof. M.Fuat Köprülü, a.e., s.98-99
Emel Esin, *Türk Kültürü El Kitabı*, İst. 1972, s.47

Hunlar'ın ardından Göktürkler'de yuğ adıyla rastlanılan yas törenleri Uygurlar'da da devam etmiş, bu konuda tespit edilen belge ve bulgulara yenileri eklenmiştir.

M.S. 6. yy.'da Çinli Seyyah Hu Yi Sing ve Sun Yung'a ait "Lo Yorg İbâdethânelerinden Hâtıra" adlı eserde [20] Hoten'deki bir mâtem âyininden söz edilmektedir. Revze Tusepe (c.I, s.23) adlı eserde de anlatılan bu âyine ait bilgiler şu şekildedir:

"Önceleri Uygurlar, cesedi ortaya koyar; saz çalarak bunun için türküler söylerler ve daha sonra da cesedi yakarlarmış. Sonra, şaman ve budist olan Uygurlar ölüleri toprağın altına gömmeye başlamışlardır. Ölü mezara konmadan, yeni elbiseleri giydirilir ve mezarın içine onun için mükellef bir sofra hazırlanır. Sofranın üzerine bir hasır serilir; bunun üstüne de ceset konulur. Mezarın etrafına, ölenin sağlığında yurdu ve teb'ası için yaptıklarını anlatan "şiiir" ve "nesirler" nakşedilir. Uygurlar yas müddetince, at ve sığırları "nezir" olarak verirler. Ölenin çadırı etrafında yedi kere dolaşırlar; bıçakla alınlarını yaralayıp kan akıtır ve gözyaşı dökerler" [21].

Anadolu'da da izlerine rastlanılan bu gelenekler dışında Uygurlar döneminde tespit edilen bir ağıt örneği de mevcuttur. Reşit Rahmeti Arat, ağıt olarak nitelendirdiği şiiri "bir şahsın ihtiyâr annesi ile genç karısını ve iki evlâdını ağlar vaziyette tasvir eden bu eserin bir beyin ölümü münasebetiyle söylenen bir ağıt olması pek muhtemeldir" [22] şeklinde açıklamaktadır.

Arat'ın tesbitine göre, dört dörtlük içinde toplanan, dize sonu kafiye özelliği yanında dize başları da kafiyeli olan bu şiir, hece sayısı bakımından 7 ilâ 10 arasında değişen bir yapıya sahiptir. Hece sayıları ile müzik arasında da bir bağlantı kuran Arat, "hece sayısı bakımından 7-10 arasında değişen mısırâlar (yazılışına göre; 7

[20] Abdülkadir Rahman, "Uygurların Defin Merasimleri", III M.T.F.K.B., C.IV, Gelenek, Görenek ve İnançlar, Başbakanlık Bsm., Ank. 1987, s.308

[21] Abdülkadir Rahman, a.t., s.308

[22] Reşit Rahmeti Arat, Eski Türk Şiiri, T.T.K. Bsm., Ank. 1965., s.247

heceli iki mısra, 8-7, 9-5 ve 10 heceli iki mısra) musikiye göre daha sıkı bir şekilde sekiz heceli bir vezin etrafında toplanabilir [23] yorumunu yapmaktadır.

Türklerde ölümle ilgili olarak düzenlenen yuğ törenleri ve ağıt yakma geleneği İslâmiyet'in kabûlünden sonra da sürdürülmüştür. M.S. 8. yüzyılın ortalarından itibaren İslâmiyet'le kaynaşmaya başlayan Türk topluluklarında, bu yeni inancın algılanması, yorumlanması ve hayata geçirilmesinin uzun bir süreci kapsadığı görülmektedir. Hüseyin N. Atsız, İslâmiyetin gerçek anlamıyla daha sonraki dönemlerde oturduğu görüşünü belirterek "Türkler'in ilk kabul ettiği İslâmiyet öz müslümanlık olmayıp biraz şamanizmle, biraz maniheizmle ve budizmle karışık olan İslâmiyetti [24]" demektedir. Ancak Anadolu'da bugün bile görülen bir çok geleneğin İslâmiyet öncesi Türk inançlarından kaynağını almış olması, dikkat edilmesi gereken bir husustur. Her ne kadar Türkler arasında İslâmiyet bütün kurum ve kurallarıyla benimsenmiş ise de, yaşamın çeşitli noktalarında eski inanışların etkisinden kopulamamış ve bu inanışların islâmi anlayışla yorumlanması yoluna gidilmiştir.

Kanımızca yog (yuğ) törenleri ve bu törenlerin vazgeçilmez parçası olan şamanın, konumu ve işlevi bakımından da durum böyledir. Abdülkadir İnan'ın aşağıda verilen görüşleri fikrimizi doğrular niteliktedir :

"XI. Yüzyılda doğudaki müslüman Türkler şamanizmdeki yog (mâtem) törenini de islâmiyet bakımından izah ederek yaşatmağa çalışmışlardır. Kaşgarlı Mahmud (Besim Atalay tercümesi cilt III. S.143) 'Yog, ölüyü gömdükten sonra dönenlere üç veya yedi güne kadar verilen taamdır' diyor. Halbuki yog Şamanist Türklerde 'ölüler kültü' ile bağlı en büyük törenlerden biridir'. Bu törende taamın yalnız dirilere değil, fakat ölülere, bilhassa ölülere, ikram edildiğine inanırlar. Mahmud'un çağdaşı olan Yusuf Hâs Hacip XI. yüzyılda telif ettiği Kutadgu Bilig'de yog aşını zikretmektedir.

Ya yogka bolur aş ölüg atına (Mısır Nüshası, 272)

Şamanizmin kuvvetle hüküm sürdüğü iptidai devirlerde 'yog aş' denilen tören ve âyin doğrudan doğruya ölüyü doyurmak ve memnun etmek için yapılmıştır. Altay dağlarının ormanlarında iptidai yaşayan şamanistler bugün bile bu yog âyininde ölüye 'ye-iç! bize ve hayvanlarımıza dokunma!' diye hitap ederler ve ölünün bu törende hazır bulunduğu inanırlar" [25].

[23] Reşit Rahmeti Arat, a.e., s.247.

[24] Hüseyin Nihal Atsız, a.g.e., s.55

[25] Abdülkadir İnan, "Müslüman Türklerde Şamanizm Kalıntıları", Makaleler ve İncelemeler, 2. Bsk. T.T.K. Bsm., Ank. 1987, s.465.

Bunun gibi, Türkler arasında İslâmiyetin bütünüyle benimsenmesinin ardından, şamanın dinsel işlevi de sona ermektedir. Önceleri ozanlık, müzisyenlik, büyücülük vd. şamanın doğal görevleri olarak kabul edilirken; şamanın dinsel işlevinin sona ermesiyle bunlar, İslâmî anlayışta din temelinden kopup, günlük yaşantıda devam eden geleneklere, olgulara dönüşmüşlerdir. Köprülü bu konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Bütün bu âyinlerde vücûde gelen eserler, gerek şeylan'lardaki kasideler, gerek sığır'lardaki destanlar, gerek yağ'lardaki mersiyeler, ilk önce dinî bir mâhiyeti hâiz ve ibâdet edilen mâbutlara mahsus birer ilâhi iken, Yavaş yavaş, dinî-sihirbâzâne bir mâhiyet almış ve nihâyet din dışı kalmıştır" [26].

Yog törenlerinin ve ağıt yakma geleneğinin eski içeriğini kaybedip şekil değiştirmesinin nedeni kanımızca, İslâmiyetin bu geleneğe bakışıyla ilgilidir. İslâmiyette, feryat figan ederek ağlamanın ve ağıt yakmanın ölüye azap çektireceği düşüncesiyle yasaklandığı görülmektedir. Aşağıdaki alıntı bu tespitle ilgili olarak verilmiştir:

"Ölüye ağlarken saçları yolma, üst baş yırtma, yüz göğüs paralama, başa kül savurma, diz dövme, karalar giyme, feleğe küfretme gibi hal ve hareketler de günah sayılarak yasaklanmıştır. Hatta cenaze toprağa verildikten sonra ölünün evinde toplanmak ve burada yemek pişirip gelenlere yedirmek de neva sayılmıştır (bk. Buhârî, "Cenâ'iz", 34)" [27].

Türklerde İslâmiyetin kabûlünden sonra günlük yaşam da islâmî kurallara göre şekillenmiştir. Bunun sonucu yaşamın her noktasında yanyana olan kadınla erkeğin arasında kaç-göç başlamıştır. Bu oluşumun ağıtlar üzerindeki etkisini Ziya Gökalp şöyle açıklamaktadır:

"Yağ âyinine terennüm edilen sağu'lar, önceleri, dinî- sihirbâzâne mâhiyeti hâiz baksıları, kamlar tarafından icrâ edilirken, İslâmiyetin Türkler arasında yerleşmesinden sonra, pek tabii olarak daha ziyâde kadınlara intikâl etmiştir" [28].

Karahanlılar döneminde de yog âyinlerinin ve dolayısıyla ağıt yakma geleneğinin varlığı, bu dönemde kaleme alınan çeşitli eserlerden anlaşılmaktadır. Bu

[26] Prof. M.Fuat Köprülü, a.g.e., s.101

[27] Süleyman Uludağ, İslâm Ansiklopedisi, C.1, Güzel Sanatlar Mtb., İst. 1988, s.471

[28] Ziya Gökalp, "Eski Türkler'de İçtimai Teşkilat ile Mantiki Tasnifler Arasında Tenazu", Milli Tettebular Mecmuası, C.1, S.3 (Temmuz-Ağustos 1331) s.417.

eserlerden Yusuf Has Hâcib'in yazdığı Kutadgu Bilig'de yer alan iki beyit Karahanlılarda yog âyinlerinin varlığını oldukça açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

"Yog aş bolun ya ölün atınga
ya ol at bulup aş birür yatinga" [29].

"Yahut bir ölü için yog aş olur
Yahut biri bir rütbe alınca başkalarına ziyafet çeker" [30].

"Bu ay toldının kıldı oğlu yogı
çıgayka üledi kümüş hem agı" [31].

"Oğlu Ay-Toldı için ölüm aş yaptı
Fakirlere gümüş ve ipekli kumaşlar dağıttı" [32].

İlk olarak, Karahanlılar döneminde "yog" adı verilen yas törenleri içinde rastlanılan, kumaş dağıtma geleneğiyle ilgili bilgilere Selçuklular döneminde bir Karahanlı türkü olan Kâşgarlı Mahmud'un Dîvânu Luğati't-Türk adlı eserinde tesadüf etmekle beraber bu konuda şu açıklama yer almaktadır:

"Kumaş önce ölenin mezarının üstüne serilir; daha sonra da yoksullara dağıtılır"[33]. Anadolu'da varlığını tespit edemediğimiz bu gelenek, Kazaklar arasında bütün canlılığıyla yaşatılmaktadır.

Alp Er Tunga sagusu gibi önemli bir örneğinde içinde bulunduğu Dîvânu Luğati't-Türk üzerinde araştırmalar yapan Köprülü, eserde yer alan dört mersiyeden söz ederek, içeriği ve özellikleri bakımından şu tespitleri yapmaktadır:

"Büyük kahramanlar hakkında tanzim edilen mersiyeler umumiyette uzun olur; ölünün faziletleri, cenklerinin muhtelif safhaları, kahramanlığı, düşmanlara nasıl saldırdığı, cenklerin nerede olduğu, kahramanın nasıl öldüğü, ölen için bütün milletin, hatta bütün tabiat çevresinin ne kadar çok müteessir olduğu birer birer tasvir edilir. Bunlarda sagucu, mersiyeyi ya kendi ağzından söyler; yahut ölünün ağzından nakleder. Bu eserler ne kadar iptidai olursa olsun, bütün topluluğu heyecanlandırma maksadiyle söylediği için, bedî bir kıymeti hâiz ve umumiyetle çok coşkundur" [34].

[29] Reşid Rahmetî Arat, Kutatgu Bilig I - Metin, 2. Bsk., Ank. 1979, s.457 (4577. Beyit)

[30] Reşid Rahmetî Arat, Kutatgu Bilig II - Metin, 4. Bsk., Ank. 1988, s.331.

[31] Reşid Rahmetî Arat, Kutatgu Bilig I, s.513 (1564. Beyit)

[32] Reşid Rahmetî Arat, Kutatgu Bilig II, s.12

[33] Dîvânu Luğati't-Türk Tercümesi (Çev. Besim Atalay) C.I, Ank. 1985. s.72.

[34] Prof. Dr. M. Fuat Köprülü, a.g.e., s.117-119

Tespit edilen bu örneklerle bugünkü ağıtlar ve ağıt yakma geleneği arasında, konuyu değerlendirme, söyleyiş ve biçim açısından önemli bir benzerlik söz konusudur.

Selçuklular döneminde tespit edilen bir yas geleneği de yas rengi ile ilgilidir.

"Selçuklu tarihlerinde Sultan Alâaddin Keykobâd'ın cûlus merâsimi hakkında verilen malûmat da, üç gün herkes tarafından yas tutulduğunu, sultanın mâtem alâmeti olarak ak atlas elbise giydiğini beylerin başlarına her zamankinden başka türlü borkler giyip, kesi (elbise)leri üzerine ak örtüler çektiklerini, üç günden sonra yas libaslarının çıkarılıp mâtem merâsimine son verildiğini gösteriyor" [35].

Anadolu'da yaygın olan geleneğe göre yasta kara giyilmektedir. Bunun dışında Cihanbeyli-İnevî'de olduğu gibi yas işareti olarak beyaz giyilmesi tespit edilen bilgiler arasındadır.

Kazaklar'ın yas alâmetinin geçmişte beyaz baş örtüsü olduğunu aktaran Abdülkadir İnan, bu konuyla ilgili olarak Kırgız-Kazak'larda tespit ettiği bilgileri şu şekilde açıklamaktadır:

"Kırgız-Kazaklar'ın mâtem alâmeti hakkında yaptığımız etnografya araştırmalarında birbirini tutmayan iki alâmet müşahede ettik. Umumiyetle yaslı çadırın üzerinde kara bayrak görülür. Uludağ denilen yerdeki bir yaylada yaslı bir çadır üzerinde ak bayrak gördük. Meğer bu çadır sahibinin Abdübek adlı oğlu Ruslar tarafından öldürülmüş imiş; şehitler için yas alâmeti olarak beyaz bayrak kullanmak âdet imiş" [36].

Dede Korkut Hikâyelerinde ölümün ardından yası ifâde eden renk olarak (kara) siyah görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Dede Korkut'ta şamanist inanç kalıntıları incelenmiştir :

"XIV. Yüzyıl Oğuzlarında yas ve ölü aş törenleri eski şamanist Oğuzlar'ın törenlerinden az farklı olmuştur. Dede Korkut'ta tasvir edilen mâtemde görülen yüz yırtıp, saç yolup ağlamak, bağıra çağıra ağıt söylemek, beyaz çıkarıp kara giymek, ölünün bindiği atın kuyruğunu kesmek, at kesip aş vermek tamamiyle şamanizmin ölüler kültüre mahsus âyinlerindeki unsurlardır. (...) Şamanizm mâtem töreninde atın kuyruğu kesildiği gibi, ölünün karısının saçları da mâtem ve dulluk alameti olarak kesilirdi" [37].

[35] Prof. Dr. M. Fuat Köprülü, a.e., s.97
Muhtasar Selçuk-Nâme-i İbn Bîbî tercemesi, s.195.

[36] S.İ. Rudenko, Oçerki bita S.-vost.kazakov, kazaki, 1930, N.15, s.48
Abdülkadir İnan, "Ölüm ve Ölüler Kültü", Tarihte Ve Bugün Şamanizm, T.T.K. Bsm., Ank. 1986, s.196

[37] Abdülkadir İnan, a.g.e., s.470.

Yas törenlerini ve ağıt yakma geleneğini asırlarca kuşaktan kuşağa aktararak canlı tutan Türkler, Anadolu topraklarında da bu gelenekten ve gereklerinden ayrılmamışlardır. Anadolu Türklerinin Ahmet Danişmend'in şehâdetinden sonra "ak donlar" giyerek ağladıkları konusunda Danişmendnâme adlı eserde bilgilere rastlanmaktadır [38].

Yine Beylikler döneminde Anadolu'da karşılaşılan bir yas geleneğinden de İbn Batuta söz etmektedir. Sinop'ta İbrahim Bey'in annesinin cenaze törenine katıldığını anlatan İbn Batuta Anadolu'da son zamanlara kadar süregelen bir geleneğin varlığını da ortaya koymaktadır:

"Oğlu cenazeyi başı açık ve yaya olarak tâkip ediyordu. İleri gelen askeri emirlerle kapıkulları ise hem başlarını açmışlar, hem de kaftanlarını ters giymişlerdi. Kadı ve hatip efendilerle fakihler ise elbiselerini ters giymekle beraber, başlarını açmışlar, sarıklar yerine siyah yünden birer mendil sarmışlardı" [39].

Osmanlı padişahlarından Fâtih Sultan Mehmet'in ölümü ardından yapılan yas geleneklerinden bahseden Şehabeddin Tekindağ'ın açıklamaları yas geleneğinin toplumun çeşitli katmanlarındaki yaygınlığı ve sürekliliği açısından da önem kazanmaktadır. Buna göre:

"22 Mayıs 1481'de Fatih Sultan Mehmed vefât edince, atlarının kuyrukları kesilip, eyerleri ters çevrilmiştir. Onun sarığı ile savaşta kullandığı yayları da kırılarak tabutunun üstüne konmuştur" [40].

19. Yüzyılın sonlarında Wilhelm Radloff tarafından müslüman Kazaklarda anlatılan bir defin merâsimi, Anadolu ile Kazaklar'ın ortak bir geleneğini ortaya koyması bakımından önemlidir. Buna göre:

"...Kadın yedinci güne kadar ölünün çadırında oturarak, onun elbiseleri önünde ağıtlar söyler. Bu şekilde yurttan ağıt söyleme, ölüm vakâsından sonra bir yıl sürer. Koca ölmüşse ağıt söyleyen karısıdır, erkek çocuk veya kız ölmüşse, bu işi anası yapar; kadın ölünce, varsa büyük kızı, yoksa yakın kadın akrabalarından biri bu vazifeyi üzerine alır. Erkeklerden ancak meşhur şarkıcılarla hocalar, halk arasında tanınmış olan şahsiyetler için ağıt söylerler" [41].

[38] "Eski Türk Kültürünün Unutulmuş Noktaları" Türklük, S.7, s.60

[39] (Haz. Mümin Çevik), İbn Batuta Seyahatnamesi, İst., 1983, s.232

[40] Şehabeddin Tekindağ, "Padişahlar İçin Tertiplenen Türk Usûlü Cenaze", Türk Kültürü, C. 1, S.7 Mayıs 1963, s.46

[41] Dr. Wilhelm Radloff (Çev: Prof.Dr. Ahmet Temir) Sibirya'dan II, M.E. Bsm., İst. 1994, s. 271

Ölenin eşyalarıyla ağıt söylemeye Anadolu'da en yaygın ağıt töreni geleneklerinden biri olarak rastlanılmaktadır. Yine Anadolu'da çeşitli yörelerde görülen bir geleneğin izlerini taşıması bakımından son dönemlerde tespit edilen ve töreni anlatan aşağıdaki açıklamalara yer verilmiştir.

"Kazak-Kırgızlarda yüzlerce çadırlardan birinde hoca ve hafızlar Kur'an-ı Kerim okurlar; hatim indirirler. Başka teferruat hep şamanizm adetine göre icrâ edilir. Ölünün mezarına kırmızı saçılır, et parçaları atılır, kesilen hayvanın yağlarından parçalar alınıp "tiyebersin!" (yani ölüye değsin diye) ateşe atılır. Kur'an-ı Kerim okuyan hafızların sesleriyle ağıt söyleyen kadınların sesleri birbirine karışır" [42].

Yapılan araştırmalardan sonucunda elde edilen belge ve bulgulardan yola çıkarak, ağıt törenleri ve ağıt yakma geleneğinin Türk topluluklarında asırlar boyunca kuşaktan kuşağa aktarıldığı tespit edilmiştir. Geçmişle bugün arasında kurulan bağlantılar ve benzerlikler yanında İslâmiyetin etkisine rağmen süregelen bu tören ve gelenekler, Türkler üzerinde şamanizmin gücünü açık bir şekilde koyması bakımından da önemlidir.

2.4. Türk Topluluklarında Ağıta Karşılık Kullanılan Terimler

İnsanoğlunun ölüm karşısında duyduğu acı ve üzüntünün bir ifâdesi olan ağıtlar, çeşitli topluluklar tarafından değişik adlarla adlandırılmışlardır. Anadolu'da ağıt sözcüğünün kökenini ve ilişkilerini ele almadan önce, Türk topluluklarında ağıt ve ağıt yakmanın hangi terimlerle adlandırıldığını bilmek, kuşkusuz araştırma açısından faydalı olacaktır.

Bu düşünceden hareketle Türk topluluklarında ağıt sözcüğünün karşılıkları arandığında aşağıdaki terimlere rastlanılmaktadır:

Kazaklar, ağıt terimi yerine "Coktav" sözcüğünü kullanmaktadır. "Coktav, ölenin arkasından ağıt söyleyip ağlamak" anlamına geldiği gibi "aramak,

[42] Prof. Abdülkadir İnan, a.g.e., s.466

arzulamak" [43] duygularını da ifade etmektedir. Kazaklarda kullanılan bir başka terim ise, "Cır"dır. Ağıt anlamına da gelen bu terimin yanısıra, bu terimden türeyen ve ağıtlı bağlantılı diğer sözcükler şöyledir:

"Cırav : ozan, ağıt söyleyen kimse
Cırşı : ağıt söyleyen kimse
Cırlav : ağıt söylemek
Cırlatuv : ağıt söylemek, hikâye ettirmek
Cırlanuv : hikâye olmak, hikâyeye dönüşmek, ağıt olmak" [44].

Yine Kazaklarda tespit edilen bir başka sözcük de "Köris"tir.

"Kazaklarda birisi hayata gözlerini yumduğunda kadınlar türlü sözleri kafiyeyle bir şekilde "köris" yani ağıt halinde söyleyerek üzüntüyü paylaşmaya çalışırlar. Bu çeşit ağıtlar ölenin ailesi tarafından yüksek sesle söylenir. ...Bir başka çeşit ağıt ise belli başlı kişiler için söylenir. Sesleri daha düzgün iki kadın tarafından, kendine özgü bir makamla ve düzenli bir şekilde söylenir ki, buna "davis" denir ve bu ancak ölüye özgü olup, eve bir taziyeci geldiği zaman ve cenaze merasimleri sırasında söylenir" [45].

Kazaklarda kullanılan "coktav" terimine bir ağız ve söyleyiş değişikliği ile Kırgızlar'da da rastlanılmaktadır. "Coktoo" olarak biçimlenen bu terim "ölü için ağlama, sağı sağma" anlamına gelmektedir. Fiil olarak da kullanılan bu sözcük cokto- şekliyle, "sağı sağmak, ölü için ağlamak", coktoş- şekliyle de "sağı sağmayı ortaklaşmak, hep beraber sağı sağmak" [46] anlamındadır.

Türkmenler, ağıt terimi yerine söyleyiş bakımından oldukça yakın olan "ağı" sözcüğünü kullanmaktadırlar. Bu sözcük, "bir zatın yokluğundan duyulan üzüntü sebebiyle dökülen gözyaşı ve ölüm yitimde üzüntüyü ifade eden ses" [47] olarak açıklanmaktadır.

[43] Çev: Hasan Oraltay, Doç.Dr. Nuri Yüce, Saadet Pınar, Kazak Türkçesi Sözlüğü, Türk Dünyası Araştırmaları Yay., İst. 1984, s.103

[44] Çev: Hasan Oraltay, Doç.Dr. Nuri Yüce, Saadet Pınar, a.e. s.113

[45] Halife Altay, Anayurttan Anadolu'ya, Kültür Bakanlığı Yay. Modern Mtb., Ank. 1988, s.180-184

[46] Prof. K.K. Yudahin (çev: Abdullah Taymas) Kırgız Sözlüğü, T.D.K. Yay., T.T.K. Bsm., Ank. 1988, s.219

[47] Türkmen Dilinin Sözlüğü, Türkmenistan C.C.P.İlimler Akademisi Neşriyatı, Aşkabat, 1962, s.20

"Ağı" terimine Türkmenlerin yanısıra Âzerîlerde de rastlanılmaktadır. Âzerîler'de ağı; "birisinin ölümü münasebetiyle bilhassa kadınların ahenkle söyledikleri yanıklı sözler, ağıt. 'Ağı demek (ohumag, çekmek, tutmag)' ölen birisinin naaşı başında ağlamak" demektir. Ağıcı "ağıt söyleyen, söyleyerek ağlayan kadın" [48] anlamındadır.

Âzerîlerin ağıt yerine kullandığı diğer bir terim ise "Şiven"dir. Farsça bir sözcük olan şiven, "feryat, figan, nale, yüksekten ağlama, matem ve yas" anlamlarını ifade eder. "Şiven etmek, şiven galdırmag, şiven gılmag, şiven goparmag ve şiven salmag, ağıt söylemeyi" [49] anlatmaktadır.

Karaçay lehçesinde ağıt terimine karşılık "Küy" kullanılmaktadır. Küy, türkü, özellikle ağıt" [50] demektir.

Kerkük Türkleri "Sazlamağ" terimiyle ağıtı ifade etmektedirler.

"Sazlamağ, ölünün arkasından sanatçı kadınlar tarafından belirli yer ve zamanlarda özel nağmeyle söylenen belirli hoyrat dörtlüklerine verilen addır. ... Ölen kişi gençse veya zulüme ve yahut bir kazaya kurban gitmişse "şivan" adı verilen tören icra edilir. ... Sazlamağ işini sanat edinenlere de "sazlıyan" adı veriliyor. ... Kerkük'te yaşayan hristiyan kolonilerinde sazlamağın söyleyiş değişikliğiyle oluşan "sadlamağ" hali veya "madraş"terimleri kullanılmaktadır" [51].

Karşılaştırmalı Türk Sözlüğü adlı eserde ağıt sözcüğüne karşılık kullanılan terimler ise şu şekilde yer almaktadır:

"Âzerî - ağı
Başkurt - mörşiya
Kazak - Joktav
Kırgız - cokto, koşok
Özbek - marsiya
Tatar - marsiya
Türkmen - ağı
Uygur - yığa, haza" [52].

[48] Seyfettin Altaylı, Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü, Milli Eğitim Bsm., İst. 1994, C.I, s.15

[49] Seyfettin Altaylı, a.e., C. II, s.1092

[50] Dr. Wilhelm Pröhle, (Çev. Prof. Kemal Aytaç) Karaçay Lehçesi Sözlüğü, Klt. Bk. Yay., Kılıçarslan Mtb., Ank. 1991, s.62

[51] Ata Terzibaşı, Kerkük Havaları, Ötüken Yay., Yüksel Mtb., İst., 1980, s.61-68

[52] Karşılaştırmalı Türk Sözlüğü 1, Klt. Bk. Yay., Başbakanlık Bsm., Ank. 1991, s.8-9

Görüldüğü üzere ağıt sözcüğüne karşılık kullanılan terim çoğunlukla "mersiye"dir. "Resa" (gözyaşı) kökünden gelen bu Arapça sözcüğün Türk toplulukları arasında bu kadar yaygın kullanılması oldukça ilginçtir. Kanımızca bu, Türk topluluklarının din etkisiyle İslâmiyet'in dili olan Arapça terimleri benimsemelerinden ileri gelmektedir. Ağıtın kullanılan dilde karşılığı varolsa da dinin etkisi ve gücüyle "mersiye" terimi benimsenmiştir.

Rastlanılan bu terimler dışında İsmail Görkem'in farklı olarak tespit ettiği karşılaştırmalar ise şunlardır:

"Mersiye koşukları-Çin Halk Cumhuriyetine bağlı Doğu Türkistan'da yaşayan Uygurlar
Taqmaq - Kırım Tatarları
Matemname - Özbekler
Ağı, Tavs, Tavşa - Batı Türkistan'da yaşayan Türkmenler
Bozlau, bozlaw - Kuzey Kafkasya'da ve Dobruca'da yaşayan Nogaylar" [53].

Tespit edilen terim ve deyimlerden şu sonuç çıkmaktadır: Hangi terimle ifade edilmiş olursa olsun ağıt, Türk topluluklarında yaşayan köklü bir geleneğin ürünüdür.

2.5. Anadolu'da Ağıt Yerine Kullanılan Terimler

Milli sınırlarımız dışında yaşayan Türk topluluklarında olduğu gibi, Anadolu kültürünü oluşturan topluluklarda da ağıt farklı terimlerle adlandırılmaktadır. Anadolu'da ağıta karşılık kullanılan terimler incelendiğinde adlandırılışları itibariyle bir bölümünün şiir ve müzikle ilgili terimler olduğu görülmektedir.

Doğu Anadolu'da mani anlamında karşılaşılan "Bayatı", Âzerîlerde bir makamı ifade etmesinin yanısıra Kars'ta ağıta karşılık [54] kullanılmaktadır. Karadeniz'in

[53] İsmail Görkem, Yukarıova Ağıtları Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, Fırat Üni. Edebiyat Fakültesi (Basılmamış Doktora Tezi), Elazığ 1990., s.64

[54] Vahit Güllü (öğretmen), Ekim 1997, Kişisel görüşme; Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.II, TDK Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank. 1993, s.578

batisında Kastamonu'da ağıt yerine "Beyit" [55] terimine rastlanılmaktadır. Divan edebiyatının nazım birimi olan beyit, Anadolu'da saz şâirleri tarafından da benimsenmiştir. Ayrıca türkölü halk hikâyelerinde beyit terimi, daha çok dörtlük anlamına kullanılmıştır. Halk edebiyatının önemli türlerinden biri olan "destan" a yine ağıt [56] anlamıyla Kastamonu'da rastlanılmaktadır. Konu bakımından ağıtla ortak özellikler taşıyan destanlar, dörtlük esasına göre söylenmektedirler. Divriği ve Kangal'da "mersiye, ağıt" açıklamalarıyla "Deme" [57] terimi yaşamaktadır. Bu terim, genel anlamıyla şiire karşılık kullanıldığı gibi, bu tip şiirler konu bakımından Alevî - Bektâşî topluluklarında tarikatla ilgili temaları işler. Yine Alevî - Bektâşî topluluklarında özel bir anlam ifade eden "Deyiş" terimi, "demek, türkölü söylemek" anlamları dışında Malatya'da "Mersiye, ölü evinde makamla söylenen ağıt" [58] mânâsındadır. Deyiş teriminin çoğulu olan "Deyişat" sözcüğü de Yozgat'ta ağıta karşılık [59] kullanıldığı gibi, bazı yörelerimizde ağız ve söyleyiş değişiklikleriyle ortaya çıkmaktadır. Samsun - Çarşamba, Malatya - Darende ve Kahramanmaraş - Afşin'de "beyit, mani, türkölü" anlamlarının yanısıra "ağıt" a karşılık "Deyişet" [60] terimine rastlanılmaktadır. Çukurova - Kozan'da bu terim "Deşet" [61] şekliyle yaşatılmaktadır. "Diyeşet", Çorum - Sungurlu, Yozgat - Akdağmadeni ve Sorgun'da "ölüler için söylenen şarkı, ağıt, mersiye" [62] anlamında kullanılmaktadır. Divan edebiyatı şiir türlerinden biri olan ve "ölüyü anmak için söylenen şiir" anlamındaki "Mersiye"de, biraz daha özel bir anlamla ağıta karşılık [63] kullanılan bir terimdir.

-
- [55] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Kastamonu İli Derleme Fişleri
Kaynak: İhsan Ozanoğlu (1323 - Kastamonu, Eğitimden), D.T. ve Y. : 18.7.1948.-
Kaynak: Halil Araç (1927 - Tosya, öğrenci) D.T. ve Y. : 14.7.1948 - Gölköy
- [56] İhsan Ozanoğlu, "Kastamonu Kültür ve Folkloru İle Halk Edebiyatı: Ağıtlar" (Daktilo edilmiş metin), MİFAD Arşivi, Ank., No: N.E. 73.0175
- [57] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.IV, TDK Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank. 1993, s.1416
- [58] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C. I, TDK Yay., Maarif Mtb., İst. 1939, s.423-424
- [59] Mahmut Işırtman, "Deyiş ve Deyişat" TFA, C.18, S. 346, İst., Mayıs 1978, s.8333
- [60] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.1, s.424
- [61] Efdal Sevinçli, "Ağıt Geleneği-Ölü Deşetleri", TFA, C.17, S.338, İst., Eylül 1977, s.8090
- [62] Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, C.IV, TDK Yay., Maarif Mtb., İst., 1939, s.1529
- [63] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Amasya, Nevşehir, Tokat İli Derleme Fişleri

Toplum tarafından saygı duyulan kişilere, din ve devlet büyüklerine söylenen mersiye, Amasya, Tokat - Zile ve Nevşehir - Hacıbektaş'ta tespit edilmiştir.

Şamanist inancı benimseyen eski Türk topluluklarında düzenlenen Yoğ âyinlerinin bir ürünü olan ağıta karşılık gelen "Sagu" teriminin Anadolu'daki uzantıları da değişik yörelerde derlenerek ortaya çıkarılmıştır. Bu terime Muş'ta "Sabu" söyleyişiyle ve ağıta karşılık [64] rastlanılmaktadır. Çankırı, Sinop - Boyabat ve Ayancık'ta "yas - sağı" manasına "Savu" [65] sözcüğüyle karşılaşılmaktadır. Süleyman Şenel'in yayınladığı bir araştırmadan anlaşıldığı üzere "Savu" terimi, Cide'de "gelin ağıtı" [66] anlamında da kullanılmaktadır.

Yurdumuzun doğu illerinde halk oyunu ezgileri içinde karşılaşılan ve oyunun dinlenme bölümü gibi ara ve giriş bölümlerinde çalınan serbest, oyunsuz ezgilere "Lavik" veya "Lavük" söyleyişiyle pek çok yörede rastlanılmaktadır. Bu terim ağıt anlamıyla Ağrı, Kars ve Yozgat - Sorgun'da [67] tespit edilmiştir. "Zılgıt", "ağıt, ağlama" [68] anlamlarıyla Sivas - Gürün, Kayseri - Bünyan ve Ankara - Haymana'da kullanılmaktadır. Türkü yakmak, ağıt yakmak deyiminden hareketle fiilden isim yapma eki olarak oluşan "Yakım", "mersiye - ağıt" anlamıyla İçel, Denizli, Burdur ve İzmir'de "önemli olaylar, acılar, ayrılıklar, seviler üzerine yakılmış türkü, ağıt" [69] ifadesiyle de Isparta, Burdur, Denizli, Aydın, İzmir, Çorum, Konya, İçel, Antalya; Muğla ve Tekirdağ'da kullanılan bir terimdir. "Yakma" ise, Isparta, Denizli,

[64] Cumhuriyetin 50. Yılında Muş, Ank. 1974, s.4

[65] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.X, TDK Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank. 1993, s.3556

[66] Süleyman Şenel, "Cide'de Gelin Savusu", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Y.17, S.1, Özal Mtb., İst., Ocak 1988, s.63

[67] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Ağrı, Kars, Yozgat İli Derleme Fişleri, K: Cabbar Alptekin, (1328 - Karaköse, Gardiyan); D.T. ve Y: 17.7.1950. Ağrı; K: Dursun Cevlanî - İsrail Aras (1312 - 1323 Kars doğumlular, mahalli sanatçı) D.T. ve Y: 22.7.1950 - Kars; K: Bektaş Kılıç - Süleyman Atik, (Sorgun doğumlular, zurnacı- davulcu); D.T. ve Y: 25.8.1945-?

[68] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.XI, TDK Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank., 1993, s.4368; Ek I, S.4835

[69] a.e., C.IX, s.4129; Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Dergisi, C.III, TDK Yay., Maarif mtb., İst. 1939, s.1457; TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Konya ve İçel İli Derleme Fişleri, K: Mehmet Kurnaz (1325 - Bozkır doğumlu - rençber). T.D. ve Y: 12.7.1940 - Bozkır; K: Ahmet Duman (40 yaşında - Silifke doğumlu - Tahtacı) T.D. ve Y: 16.8.1946 - Gökbelen Yaylası

İzmir, Balıkesir, Tokat, Eskişehir, Kars, Kahramanmaraş, Artvin, Sivas ve Konya'da ağıt [70] karşılık kullanılmaktadır.

Anadolu'da süregelen ağıt yakma geleneğinin ürünü olarak ortaya çıkan kimi ağıtların direkt "türkü" tanımlamasıyla sunulduğu da sıkça rastlanılan bir durumdur. Bunun dışında "düşmanlar tarafından öldürülen yiğitler üzerine yakılan türküler" tanımlamasıyla Gaziantep'te "Ağıt Türküsü" terimine rastlanılmaktadır [71]. Bu yörede karşımıza çıkan bir diğer terim ise, "Ağıtlama" dır. Ferruh Arsunar'ın "Gaziantep Folkloru" adlı eserinin çeşitli sayfalarında yer alan "ağıtlama" veya "ağıtlama türküsü" [72] ifadelerinin yanısıra herhangi bir açıklama bulunmaması sebebiyle bu terimin Ferruh Arsunar tarafından mı, yoksa yörede mi kullanıldığı belirgin değildir. Kanımızca bu söyleyiş ağıt söyleme anlamına gelen ağıtlama teriminin, güzel-leme yiğitleme gibi konuyu ifade etmesi bakımından Ferruh Arsunar tarafından yakıştırılmış şeklinden başka bir şey değildir.

Müzik ve şiirle ilgili terimlerin yanısıra ağıt yerine kullanılan ve ağıt sözcüğünü çağrıştıran bir grup terim vardır ki bunların ilki Adana-Kadirli'de söylenen "Ağat" [73] terimidir. Kanımızca bu terim, ağıt sözcüğünün ağız ve söyleyiş farklılığından başka bir şey değildir. Bunun gibi Sivas - Gürün'de "Ağut" [74] terimi tespit edilmiştir. "Avud", Tokat-Zile'de ağıt [75] anlamında kullanılmaktadır. "Avut" şekliyle yine Tokat-Zile'de "gelin ağlaması" [76] anlamında kullanıldığı derleme fişlerinden öğrenilmektedir. Ayrıca "Avut" şekliyle, Tokat-Zile ve Kocaeli-Geyve'de

[70] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, İzmir İli Derleme Fişleri, K:Hasan Şengönül (?-Narlıdere, reñber) D.T. ve Y: ? , Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.XI, TDK. Yay. Ank. Üniv. 1993, s.4129

[71] Ali Şahin Güney, Güney Anadolu'da Beydilli Türkmenleri ve Baraklar, Doğu Mtb. Ank., 1962, s.78

[72] Ferruh Arsunar, Gaziantep Folkloru, Milli Eğitim Bsm., İst. 1962, s.50, 119, 150

[73] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Adana İli Derleme Fişleri, K: Ahmet Torun, (44 yaşında - çiftçi), D.T. ve Y: 4.8.1938 - Adana

[74] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.I, TDK Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank. 1993, s.115

[75] a.e., C. I, s.395

[76] TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Arşivi, Tokat İli Derleme Fişleri, K: Sadık Öztaşdemir (1332 - Zile doğumlu, çiftçi), D.T. ve Y: 30.6.1943 - Tokat

"ölünün iyilik, kahramanlık v.s. gibi meziyetlerini sayarak ağlama" [77] mânâsında rastlanılmaktadır.

Anadolu'da ağıt yerine, müzik ve şiirle ilgili olanlar, söyleyiş ve ağız değişikliği ile ortaya çıkan terimler dışında yaşatılan ve kullanılan başka terimler de vardır.

"Ağı" genel olarak Âzerîlerde kullanılan bir terim olmakla beraber Kars'ta yaşayan Âzerîlerce de kullanılmakta "yiğit ve gençlerin ölümü, düşmanın istilâ ve işgâli, ayrılık, sıladan göçme, yer oynaması, ev göçmesi gibi felâketler üzerine söylenen ağlatıcı, yanık deyişler" [78] şeklinde ifade edilmektedir.

Bir durumu anlatan "Yas" veya "Şivan" gibi terimlerin de "ağıt" yerine kullanıldığı sözkonusu olabilmektedir. "Burdur, Antalya, Denizli, Karaman, Muğla, Balıkesir ve Afyonkarahisar'da "ağıt, ölü ağıdı" karşılıklarıyla "Yas" [79] terimine rastlanılmaktadır. "İnleme, sızlanma" anlamları dışında "yas ve mâtem" manasına gelen "Şivan", ağıt [80] anlamıyla da Artvin, Erzincan, Elazığ, Sivas, Adana ve Diyarbakır'da kullanılmaktadır. Ali Berat Alptekin, "Şivan" terimi yanısıra Fırat Havzası'nda "Nennilemek ve Lorikli" [81] sözcüklerinin ağıta karşılık kullanıldığı konusunda bilgi vermektedir. Ölünün meziyetlerini sayarak ağlama düşüncesinden hareketle, Doğu Karadeniz'in Fındıklı kasabasında "ölümü müteakip günlerde,

[77] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Dergisi, C.I,TDK Yay., Maarif Mtb., İst. 1939, s.132

[78] M. Fahrettin Kırzioğlu, "Halk Edebiyatı Deyimlerimiz VII", Türk Dili, C.XI, S.132, Ank., Eylül 1962, s. 910

[79] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, T.D.K. Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank.1993, C.XI, s.4190; Bekir Sami Ersoy, "Ermenek Yöresinde Ölülerin Arkasından Yakılan Ağıtlar ve Tutulan Yaslar", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler I, Ank., 1985, s.69-77; İ.Hakkı Akay, Balıkesir Halkıyatı, Balıkesir-1942, s.149; Musa Seyirci, "Afyonkarahisar Ağıtları", I. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri, Eskişehir-1987, s.298-299; Ş.Tekin Kaptan, Denizli'nin Halk Kültürü Ürünleri, Denizli-1988, s.94; Hamit Çine, Burdur'dan Damlalar, Uyan Mtb., İzmir-1989, s.12

[80] Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, C.X, T.D.K. Yay., Ank. Üniv. Bsm., Ank. 1993, s.3588

[81] Ali Berat Alptekin, "Fırat Havzası'nda Tespit Edilen Ağıtların Türk Kültürü İçerisinde Yeri" Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu Bildirileri, Fırat Üniv. Bsm., Elazığ - 1989, s.12

besteli, mânîye benzer, ağlanarak söylenen ağıtlara" rastlanılmaktadır ki, bunlara "Sayma" [82] adı verilmektedir.

Anadolu'da çeşitli adlar ve söyleyişlerle karşılaşılan "Ağıt", ölen bir kimsenin iyi hallerini ve ölmesinden duyulan acıları sayıp dökmek üzere söylenen ezgi, ezgi ile mersiye söyleyerek ağlama" anlamıyla oldukça yaygın kullanılırken, Uşak-Eşme ve Niğde-Bor'da" gelen olan kızın arkasından meziyetlerini sayıp dökerek ağlama" [83] mânâsındadır.

Yurdumuzda çoğunlukla "ağıt yakmak" olarak bilinen ve ölenin ardından ezgiyle mersiye söyleyerek ağlama eylemini ifade eden deyimlere de rastlanılmaktadır. Kuşkusuz bu deyimler, ağıt yerine kullanılmakta olan terimler ve yörelerle bağlılık göstermektedir.

"Ağıtmak, ağıt tutmak, ağıt yitirmek, ağıt etmek, ağıt koparmak, ağıt düzmek, ağıt yapmak, avut avulamak, avut getirmek, avut dökmek, avut yakmak, bayati söylemek, deme demek, diyeşet getirmek, nennilemek, sağı sağımak, sayı kuru ağlamak, şivan etmek, yakım yakmak, yas çağırmak, yas çıkarmak, yas etmek bunlardan tespit edilebilenlerdir. Ağıt yakmak, bir deyim olarak ağıt ve yakmak sözcüklerinin bir araya gelişiyle oluşurken, deyim fiili olan yakmak birincil anlamından uzaklaşmakta ve yakıştırmak anlamını yüklenerek "ölen kişinin özelliklerine, karakterine ve kaybından duyulan üzüntüye en uygun ve en yakışır şekilde ağıt söylemeyi ifade etmektedir.

Ağıt yakanlar için "âşık bacı, bayatıcı, demeci, diyeşetçi, imâdede, keynene başı, mersiyeçi, sagucu, sazlıyan, şaire, şayi, şivancı ve yakımcı" gibi terimler kullanılmaktadır. Ağıtların çoğunlukla kadınlar tarafından yakılması sebebiyle, bu terimler zaman zaman kadın, bacı gibi ekler alabilmektedir.

Ölenin arkasından çeşitli zamanlarda düzenlenen törenlere de "Ağıt, Ölgülü, Yuğ, Şivan ve Vasım" gibi adlar verilmektedir.

[82] ? Hacaloğlu, "Bir Ağıt", TFA, C.V, S.103, İst. Şubat 1958, s.1647

[83] Türkiye'de Halk Ağzında Derleme Sözlüğü, C.I, s.93

2.6. Anadolu'da Ağıt Törenleri ve Ağıt Yakma Geleneği

Anadolu'nun pek çok yöresinde, ağıt yakma süregelen bir gelenektir. Toplum içinde sevilen, sayılan, şehit düşen ya da genç yaşta yitirilen bireyin arkasından ağıt yakıldığına, günümüzde iletişim araçlarıyla dahi tanık olunmaktadır. Ancak ağıt, ölünün arkasından ezgiyle söylenen üzüntülü sözlerden ibâret değildir. Bazı yörelerde sadece ezgili sözlerle ağlamayı ifade ettiği gibi, bazı yörelerimizde bu anlam daha da genişliyerek ezgiyi, sözü, ağlamayı, çeşitli hareket ve davranışları da içine alabilmektedir. Aslında ağıt, bir gelenekler bütünüdür diye tanımlanabilir. Bu noktadan hareketle ağıt yakma geleneği ve töreni dahilindeki gelenekleri vermek ve bu geleneğin kökeni arasındaki bağlantıyı kurmak açısından aşağıdaki açıklamaları sunmakta yarar görülmektedir:

Anadolu'nun bir çok yöresinde ağıt, törensel bir unsur olarak ölenin başında, defin sırasında ve gömme sonrası yakılmaktadır. Ölüm olayının ardından ölenin başında yakılan ağıtlar, törensel bir yapı içinde söylenen ilk ağıtlardır. Anadolu'nun değişik yörelerinde ortak bir özellik olarak rastlanan bu gelenekte, cenaze evin ortasına bir döşeğe yatırılarak üzerine bir çarşaf örtülür. Cenaze etrafında toplanarak bir halka oluşturan kadınlar, ağlayarak ölüyü öven dizeleri ezgiyle doğaçlıyarak söylerler. Akçabat'ta ölünün başında ağıt yakan kadınlar, "bir taraftan da cenazenin etrafında dönerler" [84].

Ölenin etrafında ağıt yakılırken yapılan bu dönüşler, Eski Türklerde rastlanılan ve ölünün etrafında atla yedi defa dönmek suretiyle ağıt yakmak geleneğini hatırlatmaktadır. Bu geleneğin bir başka tesbitini de Muhan Bali yapmaktadır:

"Erzurum'un güney kazalarında, Palandöken dağlarının arkasında bir köyde derleme yaparken köyün muhtarına en son ölüm âdetlerini sormuş, bu durumda neler yaptıklarını anlatmasını istemiştım. Cevap sanki Orhun Kitâbeleri'nden bir cümle gibi hâlâ hafızamda dipdiri yaşamaktadır. "Ölü öldüğü zaman (aynen böyle diyor) onu evine veya varsa evinin avlusuna yatırırız. Yakınları ve köyün halkı yüzünü gözünü yırtarak yedi defa etrafında dolaşırız" [85] .

[84] Ragıp Memişoğlu, "Ağıtçı Emine Nine" Türk Folkloru, C.IV. S.46, Ağustos 1983, s.6-7

[85] Prof. Dr. Muhan Bali, "Türk Folklor ve Halk Edebiyatı Örneklerinin Komşu Ülkelerdeki Paralelleri", İpekyolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri, Klt. Bk. Yay. Ank. 1995, s.71

Ölenin başında yapılan ağıt törenlerinde, yakılan ağıtlarla, ağlamalar, feryatlar ve acıyı ifade eden bir dizi hareket içiçedir. Şereflikoçhisar yöresinde "ölenin karısının dizlerine vurup saçlarını yolarak yerleri tırmalaması, ilk ağıt törenini başlatan hareketlerdir" [86]. Bu hareketlere daha sonraları ağıt yakılırken de rastlanmaktadır. Türkler arasında yüzyıllardır süregelen bu geleneğe, ağıt törenleri ve ağıt yakma geleneğinin tarihçesini ele alırken de rastlanmıştır. Orhun Kitâbeleri duvar resimlerinde de tasvir edilen bu gelenekte, yüzün bıçakla kesilerek kanatıldığı ve bu kanların gözyaşlarıyla birlikte akıtıldığı bilinmektedir. Halk türkülerimizin bazılarında karşılaşılan kanlı yaş, al yaş tasviri de bundan başka birşey değildir. Bedirhan Kırmızı'dan alınan bir Şanlıurfa türküsünde yer alan ifadeler konu ile ilgili olarak dikkat çekicidir.

Al yaşın dökün anneler mezar taşıma
Gelen ağlar giden ağlar bu genç yaşıma
Bu ne felâketti geldi başıma
Rahmetmiyor zalim felek kanlı yaşıma

Halk türkülerinde birçok örneğine rastlanabilen yüz yırtmaya bağlı kanlıyaş akıtmanın yanısıra Abidin Bey Ağıt'ında bu hareketlerden saç yolmaya tesadüf edilmektedir.

"Böyleymiş kaderde yazılan yazı
Hepten Tülek Hasan yelledi bizi
Evvel ezel sadık dayımın kızı
Top zülüflerini yolan ağlasın" [87].

Gaziantep'in Şahin Bey Barak uzun havasında bu gelenek şöyle ifade edilmektedir:

Antebin Harbine onbir ay oldu
Analar bacılar saçını yoldu

Dede Korkut Hikâyelerinde de karşılaşılan bu gelenek, eski Türklerde insanın üzüntüyü ifadesi, yas işareti olarak bugüne kadar ulaşmaktadır. Bazı yörelerde ölenin kan bağıyla yakın akrabaları eşi, kızkardeşi saçlarını kesmektedir. Bu eski Türklerde

[86] Hülya Ekici, "Şereflikoçhisar Yöresinde Yas Geleneği ve Ağıtlar II" Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi, C.I, S.8, Güven Mtb., Ank., (Ekim - Aralık) 1983, s.312-313

[87] Erkan Kamil, "Abidin Bey Ağıtı" TFA, C. 17, S.335, İst. Haziran 1977, s.8019-8020

bir dulluk işaretidir ki, ölenin atının ve eşinin saçları dulluk âlâmeti olarak kesilmektedir.

Bitlis'te devam eden bu gelenekte ölenin kadın akrabaları hem acılarını ifade etmek için hem de ölen şahsa duydukları saygı ve sevgiyi göstermek için saçlarını keserler [88]. Muş-Varto'da özellikle kardeşi ölen kadın saçlarını keser [89]. Gaziantep'te yaşayan Baraklar ve Beydilli Türkmenleri'nde ise düşmanları tarafından öldürülen bir yiğidin etrafında toplanan kadınlar saçlarını keser ve kesilen beliklerini ölünün üzerine atarlar [90]. Güney Anadolu'daki Türkmen oymaklarında da genç kadınlar saçlarının bir örgüsünü keserek yas işareti olarak elbiselerine dikmektedirler [91].

Ölenin eşinin saçlarının dulluk âlâmeti olarak kesilmesi Anadolu'da birçok yörede sürdürülmektedir. Buna karşılık atının kuyruğunun kesilmesi neredeyse unutulmuştur. Kanımızca bu gelenek, eski Türklerin atlı kültürün ardından yerleşik hayata geçmeleri ve yaşam şartlarının değişmesi sonucu yok olmuştur. Ölenin atının kuyruğunun yakın bir geçmişe kadar bir yas belirtisi olarak kesildiği yine bir ağıt dörtlüğünde şöyle ifade edilmektedir:

"Doru atın yemlenemiyo
Kesilmiş kuyruğu yellenemeyo
Ali'nin ölümü yürek sızlatır
Atınla anacığın söylenemeyo" [92].

Geçmişle bugün arasında köprü oluşturması bakımından pek çok kişi tarafından bilinen bir olayı burada belirtmek kanımızca faydalı olacaktır. Malazgirt Meydan Muharebesi'ne giren Alp Arslan, belki de ölümü göze aldığı bir ifadesi

[88] Yaşar Kalafat, Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Türk Kültürünü Araştırma Ens. Yay., Ank. 1990, s.116-120

[89] Tahsin Öztürk, HAGEM Arşivi, B.87-0086-0087-Muş-Varto-Bulanık Güllüova Köyü, Kızılağaç Nahiyesi

[90] Ali Şahin, a.g.e., s.78

[91] Ahmet Turan, Türk Kültüründe Araştırmalar, Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu, Milli Folklor Yay. 1, Ank. 1991, s.67

[92] Prof. Abdülkadir İnan, "Ortaasya'daki Türk Kültür İzleri", TFA, C.10, S.211, İst., Mart 1967, s.4320; Ali Rıza Yalgın, Cenup'ta Türkmen Oymakları V (basıma hazır).

olarak atının kuyruğunu bağlamış, ardından askerleri de bu hareketi tekrarlamışlardır. Günümüzde yok olmaya yüz tutmuş olsa da, ölenin atının kuyruğunun örölüp kesilmesi Türklerde kökü eskilere dayanan ve uzun süre devam eden bir gelenek olmuştur.

Ölenin ardından akraba kadınlar saç yolma-kesme, yüz yırtma ve dövünme gibi hareketlerle ağıt yakmayı sürdürürler. Ölen bir çocuksa bu iş anneye, bir koca ise eşine ya da bir yaşlı ise kızına düşer. Yakınların yaktığı bu ağıtların yanısıra bazı yörelerimizde topluluğu ağlatması ve ölenin şanına uygun ağıt düzmesi için ağıtçı çağrılmaktadır. Bu konuda rastlanılan en değişik gelenek Acıpayam'da ortaya çıkmaktadır. Ağıtçı kadın veya aşık bacı adı verilen bu kadınlara davetiye olarak siyah yün ip ile başörtüsü veya peştemal gönderilir. Ağıtçı kadın siyah yün ipliği ve bürüyü sallayarak, ağlar ve ağıt söyler [93].

Erol Parlak'ın Kırşehirli Veli Erten'den derlediği bir bozlakta gelenek şöyle ifade edilmiştir:

"Nişanlısı ölmüş onun için yaslı
Bağlamış alnına karalar gelin.

Geleneğin ifade edildiği bir başka bozlakta ise, bir yas işareti olarak baş açmaya rastlanılmaktadır.

"Atı ver çenberin salım üstüne
Karalar mı giydin alın üstüne" [94].

Yasın, ölümün işaretinin kara olması gibi, ölüm haberi de karadır. Bu konuda Gaziantep'in bilinen ağıt havalarından birinde şu ifadeler yer almaktadır:

"Sürerim sürerim gitmez kadana
Düşmanın kurşunu değmez adama
Kara haberimi verin babama".

[93] Tahir Kutsi Makal, "Anadolu'da Ağıtçı Kadınlar", III. M.T.F.K.B., C.II., Halk Edebiyatı s.246-250

[94] Erol Parlak, "Bozlaklar", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü., Sosyal Bilimler Enstitüsü İst., 1990, s.278-295

Anadolu'da yaygın olarak rastlanılan kara giyme geleneğinin yanısıra değişik bir özellik olarak beyaz giymeye rastlanılmaktadır. Bu konuda şu tespitler yapılmıştır:

"İnevi'nde yas rengi aktır. Yas rengi aktır ama, özel olarak ak giyim mi diksinler? İktisâdi şartlar buna bırakmaz ki! Tutumlu olmak zoru onun da kolayını buldurmuş. Giyimlik takımı ters çevirip içini dışına getirirler. Giyimlerin ak astarı üstüne gelmiş olur. Başlarına ak çenber bağlarlar" [95].

Düşüncemize göre, İnevi'nde yas renginin ak olması özellikle başa bağlanan ak örtü ile belirlenmektedir. Ancak giysilerin ters çevrilip giyilmesinin nedeni, ekonomik şartların gereklerinden çok gelenekle açıklanabilmektedir. Daha çok doğu illerinde karşılaşılan bu gelenekte, yas belirtisi olarak ölenin yakınları elbiselerini ters çevirip giymektedirler.

Van - Muradiye ilçesi - Karahan köyünde ölü çıkan evin kızları ve kadınları elbiselerini ters giyerek başlarına kara bağlamaktadırlar [96]. Aynı gelenek Kars'ta ölüye ağlayan kadınlar arasında da süregelmektedir [97]. Görülmektedir ki, belki daha da eskilere dayanan ancak, ilk olarak İbn Batuta'nın Sinop'ta tespit ettiği bu gelenek Anadolu'da başka yörelerde de yaşatılmaktadır. Bu gelenekle ilgili olarak Kayseri'den derlenen bir ağıt dörtlüğünde şu ifadeler yer almaktadır:

"Yaz da gelir güz de gelir
Durnayınan gaz da gelir
Urbasını ters döndermiş
Sallanarak kız da gelir" [98].

Ölenin başında yapılan ağıt törenlerinin ilkinde karşılaşılan ve daha sonra düzenlenen ağıt törenlerinde de sözkonusu olan, ağıt yakmanın neredeyse törensel yapıda değişmez kurallarının başlıcası ise "Soyha", "Soyka" veya "Andır" adı verilen

[95] İ. İsmet Özalp, "Ölüm ve Yas Görenekleri ve Bir Ağıt" TFA, C.I, S.21, İst., Nisan 1951, s.335

[96] N. Kaya Tan, "Karahana'da Ölüm Gömmesi ve Yas Tutma" TFA, C.IX, S.189, İst. Nisan 1965, s.3712-3713

[97] Mustafa Turan, "Kars'ta Ölüm ile İlgili Gelenekler" III. M.T.F.K.B., C. IV., Gelenek, Görenek ve İnançlar, Ank., 1982, s.547-557

[98] Handan Çağlayan, "Anadolu'nun Bazı Yörelerinde Yas Gelenekleri", V. M.T.F.K.K., Gelenek, Görenek, İnançlar Sektörün Bildirileri, Ank. 1997, s.89

ölenin giyecekleriyle ağıt yakılmasıdır. "Soyhan kala" gibi ilençlerle de karşılaşılan bu geleneğe, Anadolu'nun hemen her yerinde rastlamakla beraber, ölene ait bu giyeceklerin, ağıt yakmanın en önemli malzemesi haline dönüştüğü görülmektedir. Soyha, âdeta ölenle üzüntülü topluluk arasında bir bağ oluşturmakta, öleni, yaşadıklarını, olayları ve artık ölen kişinin yokluğunu en somut şekilde ortaya koymaktadır. Soyha ile ağıt yakma sadece, ailesi ve akrabaları yanında ölenler için yapılan bir gelenek değildir. Gurbette ya da askerde ölenlerin, öldüğü yerde gömülenlerin veya gömülme üzere memleketine getirilmekte olan kişilerin ağıtları, ilk olarak baba evindeki kişiye ait eşyaların toplanmasıyla söylenmektedir. Aşağıdaki alıntı düşüncemizi doğrular niteliktedir:

"Darende ilçesinde gurbette birisinin öldüğü ve öldüğü yere defnedildiği öğrenilirse; onun baba ocağında zâti eşyaları bir yere yığılır. Aile efradıyla baş sağlığına gelenler, bu eşyaların etrafına toplanarak ağıt söylerler"[99].

Görüldüğü gibi ölenin eşyaları ile ağıt yakılırken bazı yörelerimizde giysileri dışında ölen bir genç kızsız, çeyizi, işlediği el işi ve hatta son zamanlarda ölenin fotoğrafı dahi bir ağıt unsuru olabilmektedir. Kırşehirli Çekiç Ali'den alınan bir bozlak bu geleneğin türkülerdeki yansıması olup, sevdiğini yitiren bireyin duygularıyla içiçe anlatılmaktadır:

"Ne kanlıymış şu yaylanın söykesi
Aldı m'ola zâlim felek öfkesi
Mendilini iç koynumda saklarım
Derler m'ola yarım ölü soyhası"

Anadolu'da ölenin giysileriyle ilgili olarak çeşitli geleneklerle bağlantılı ağıt yakıldığı da tespit edilen bilgiler şu şekilde yer almaktadır:

"Şanlıurfa'da önce bir ağaç dikilmekte, ona yatay bir başka ağaç bağlanmaktadır. Üzerine ölen kişinin elbiseleri giydirilmekte, daha sonra kadınlar bunun üzerine ağlayarak, methiyeler söyleyerek başlarına toprak çalmaktadır. Hatta bazen ölen kişiye yaş ve tip olarak benzeyen biri varsa elbiseler ona giydirilerek ağıt yakılmaktadır" [100].

[99] Tahir Kutsi Makal, a.g.t., s.245-251

[100] Handan Çağlayan, a.g.t., s.100

Anadolu'da çeşitli şekillerine rastlanmakla birlikte bu gelenek, ölümü kabullenememenin izlerini taşımakta, öleni toplum içinde var kılmaya çalışmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

Törensel anlamda ağıt, cenaze merâsimlerinin ardından mezar başlarında da yakılmaktadır. Türkmenler arasında çeşitli araştırmalar yapıp tetkiklerde bulunan Ali Rıza Yalğın, bu konuda şu gözlemi nakletmektedir:

"Son yağmurlarda Adana'da tarlasında yıldırımla vurulan nişanlı bir kızın mezarına kadar ağıt havaları çalınarak götürüldüğünü ve gömülünceye kadar mezarının başında çalgı çalındığını gördüm. Bu havalar hepsi de ağıt havaları idi" [101].

Mezar başındaki bu tören "ölünün birinci dereceden yakın akrabalarının katılımı ile yapılır.

Yine eski Türkler'de tespit edilen ölenin yeni giysileriyle gömülmesi ve yanına sevdiği özel eşyalarının konulması Tahtacılar da defin sırasında karşılaşılan gelenekler arasındadır.

"Yıkanan ölüye donunu (kilot) giydirmek şarttır. Diğer giysileri eğreti olarak giydirilir; yani bir nevi sararlar. Başına ketenini sararlar (kadında). Ölü çok genç ise duvak bile takarlar, sonra kefene sararlar. (...) Tabut boş olarak mezarın içine indirilir; içine bir yorgan ve yastık konur, ölü kefenli olarak içine indirilir. Başı sağa ve en yeni elbiseleri üzerine örtülür, sevdiği kıymetli eşyası varsa onlarda yanına konur" [102].

Mezar başında yapılan tören ve yakılan ağıtlar, 3. gün ve daha sonraları da devam edebilmektedir. Ancak ölü gömüldükten sonra kurban kesmek Anadolu'nun genelinde varolan bir gelenektir. "Türkmenler bu kurbanın ismine 'kazma takırtısı kurbanı'[103] adını vermektedirler. Bu gelenek eski Türkler'de rastlanılan yuğ

[101] Ali Rıza Yalğın, *Cenupta Türkmen Çalgıları*, Seyhan Bsm., Adana, 1940, s.20

[102] Rıza Yetişen, "Naldöken Tahtacılarında Ölüm" TFA, C.17, S.340, İst., Kasım 1977, s.8145

[103] Ali Rıza Yalğın, *Cenup'ta Türkmen Oymakları*, C.I, Milli Eğitim Bsm. Ank., 1977, s.61-62

törenlerinden günümüze kadar ulaşmış en köklü geleneklerden biridir. Bu gün, ölenin kesemediği kurbanlara karşılık, iyilik ve sevaplarının artırılması düşüncesiyle kesilen bu kurban, esasen yüzyıllar öncesinde ölüye sunulan bir kurbandır ki kesilmesindeki amaç, geride kalanlara zarar vermemesidir. Ölü gömüldükten sonra törensel nitelikte yapılan üçüncü tören yine ölenin evindedir. Ağıtlar, ağlayışlar, dövünmeler, saç yolup-yüz yırtmalar vd. dışında yasta, eğlenceden uzak durulmaktadır. Erkekler traş olmadığı gibi, televizyon-radyo açılmamakta daha önceden kararlaştırılan düğün-nişan vd. yastan sonraki bir tarihe ertelenmektedir. Yas süresi Anadolu'da 40 günden 1 yıla kadar değişebildiği gibi daha uzun sürelere de rastlanılabilmektedir. Ancak sevenler için, ana, baba, eş ve evlât için yas süresizdir. Törensel yapı dışında, ölenin anımsandığı her ortamda ağıtlar söylenip, yinelenebilmektedir.

Amaçlar, nedenler yaşanan koşullara göre değişip, anlam bulsa da, gelenekler kuşaktan kuşağa aktarılan en büyük mirâstır. Bu mirâs içinde ölenin ardından ağıt yakma şamanist inancı benimseyen eski Türkler'den kalan ve islâmî inancın kalıpları içinde de varlığını sürdüren köklü bir gelenektir.

2.7. Ağıtlarda Edebi Yapı

2.7.1. Ağıtlarda Konu

Yitirilen canlı-cansız her türlü varlık için söylenen ağıtlarda ortak duygu, yitirilenin ardından hissedilen acı ve çaresizliktir. Bu nedenle, sevgiliden veya sevilen kişilerden uzak kalmak, sosyal ve ekonomik koşulların oluşturduğu durumlar, doğal âfetler ve savaşların insanlar üzerindeki etkileri veya bir kızın gelin olup babaevinden ayrılması ağıtın kapsamı içine girmektedir. Kanımızca, konu itibariyle bu kadar geniş bir alanı kapsayan ağıtların, halk edebiyatı ve halk müziğindeki yansımaları düşünüldüğünde bu iki yapı içerisindeki yeri ve önemi çok daha iyi anlaşılmaktadır. Ağıtlar, konusu bakımından incelendiğinde aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır:

a. Ölüm olayı üzerine yakılan ağıtlar;

- İnsan ölümü üzerine yakılan ağıtlar

- Toplum içinde saygı duyulan sevilen anısı canlı tutulmak istenen kişiler için yakılan ağıtlar
- Hayvan ölümü üzerine yakılan ağıtlar

b. Doğal afetler üzerine yakılan ağıtlar

c. Toplumsal olaylar üzerine yakılan ağıtlar

d. Gelin ağıtları

a. Ölüm olayı üzerine yakılan ağıtlar

Sevilen bir canlının (insan-hayvan) ölümünün ardından yakılan ağıtlardır. Bu tip ağıtları, konunun işlenişi açısından iki başlık altında ele almak gerekmektedir.

- İnsan ölümü üzerine yakılan ağıtlar

Toplum içinde sevilen, saygı duyulan bir kişinin ölümü üzerine söylenen bu tip ağıt örneklerine Anadolu'da yaygın olarak rastlanılmaktadır. Hemen her yörede bu konu üzerine yakılmış düzenli-düzensiz ağıt örnekleri mevcuttur. Bu ağıtlarda ölen kişinin iyiliği, güzelliği, sağlığında yaptıkları, yapmak istedikleri vb. yakınlarının ifadeleriyle anlatılmakta ve geride kalanların acı ve üzüntüleri dile getirilmektedir. Anadolu'da pek çok örneğine rastlanılmaktadır.

- Toplum içinde saygı duyulan, sevilen, anısı canlı tutulmak istenen kişiler için yakılan ağıtlar

Bu ağıtlarda zaman kavramı diğer ağıtlara göre daha geniş olmaktadır. Yüzyıllar öncesinde yaşamış, ölümünden acı ve üzüntü duyulan Hz.Hüseyin, Pir Sultan Abdal, Mustafa Kemal Atatürk gibi şahsiyetlere yakılan ağıtlardır (Bkz. Ek G.2). Ölümün şekli ve öyküsünün bilinmesi ve aktarılırken bu bilgilerle aktarılması, onlara yakılan yeni ağıtların malzemesi olmaktadır. Bugün bile bu kişiler için yakılan yeni yeni ağıtlar vardır.

- Hayvan ölümü üzerine yakılan ağıtlar

Bu tip ağıtlarda da ölen hayvanın özelliklerinden söz edilmektedir. Ancak hayvan ağıtlarında gizli bir mizahî karakter söz konusudur. Zaman zaman ölen

hayvanın çıkardığı veya onu çağırırken çıkarılan sesler ve oldukça abartılı tasvirlerle ağıt, mizahî bir karaktere bürünmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Yaşar Kemal'in yaptığı tespit şu şekildedir :

"Bir de güldürmece ağıtlar var. Örneğin bir horoz üstüne yakılan ağıtları biliyorum. Horozunu ünlü bir kahramana benzeterek ona ağıtlar düzen kadın hem ağlıyor, hem gülüyordu" [104].

Gerçekte de bu ağıt örneklerinde yapılan abartılı ifadeler ölüm acısını ikinci plana bırakmakta ve ağıt güldürmece bir hâl almaktadır.

Ek. B.10'da görüldüğü üzere tavuğun fiziksel özelliklerinden bahsedilirken, onu yakalayıp yiyene de ilençlerde bulunmaktadır. Tavuğun file benzetilmesi, her yanının yağ ile dolu oluşu vb. abartılar, ağıtı ölüm acısından uzaklaştırmaktadır. Anadolu'da Eşşek Ağıtı, Horoz Ağıtı, Köpeğin Türküsü vb. örneklerine rastlanılmaktadır.

b- Doğal âfetler üzerine yakılan ağıtlar

Bu tip ağıtlarda afetlerin yaşanan yerdeki canlı ve cansız varlıklara verdiği zararlar, etkiler konu alınmaktadır. Deprem, sel vb. âfetler sonrası evin yıkılması, kurulu düzenin bozulması, açlık, sefalet ve sözkonusu âfete bağlı olarak gelişen ölüm olayları ve sonuçları bu tip ağıtın kapsamı içine girmektedir. Zaralı Halil'in söylediği Suşehri Zelzelesini anlatan ağıt, Erzincan depremini konu alan ağıtlar hep bu yapının içinde yer almaktadır (Bkz. Ek.A.3).

Bu tip ağıtlar daha çok halk ozanları ve âşıkların söylediği ve biraz da destanla içiçe bir karakter gösteren ağıtlardır.

c- Toplumsal olaylar üzerine yakılan ağıtlar

Seferberlik, gurbet, savaş, göç, salgın hastalık gibi durumlarda yakılan ağıtlardır. Savaşa, seferberliğe bağlı olarak asker ağıtları ve yitirilen topraklar

[104] Yaşar Kemal, Ağıtlar, Zafer Mtb., İst. 1992, s.26

ardından yakılan ağıtlar bu çerçeve içinde yer almaktadır. 1. Dünya savaşı sırasında yetişkinlerin ölümünün ardından onbeş yaşındaki çocukların askere alınmasını konu alan Seferberlik Ağıtı'nda (Bkz. Ek. F.33) toplumun ortak duygular şu şekilde dile getirilmiştir:

Davul zurna çalınıyor
Onbeşliler gelsin diye
Onbeşliden asker m'olur
Topluyorlar ölsün diye...

Bu tip ağıtların Anadolu insanınca ve âşıklar tarafından söylenmiş örnekleri mevcuttur.

d. Gelin Ağıtları

Gelin ağıtlarını iki başlık altında değerlendirmek doğru olacaktır. İlk grup, gelin olan kızın kına töreninde, evinden uğurlanırken vb. durumlarda kızın kendisinin, anasının veya bir ağlatıcının söylediği ağıtlardır. Bu ağıtlarda, aslında bir ölüm acısı yoktur. Ancak, evlilik, babaevinden ayrılan kız için yaşamın dönüm noktasıdır. Geleceğe yönelik kaygılar, ana-baba, sevdiklerinden ayrılma duygusu bu tip ağıtların doğuş sebebidir.

Ayrıca Anadolu geleneğine bağlı olarak beşik kертmesi, eşin ana-baba tarafından seçilmesi, evliliğin geriye dönüşü olmayan bur kurum olarak algılanması, kaynana-kaynata ile birlikte oturulması, gelinlik konumunun zorluğu vd. eklenince geleceğe yönelik kaygılar bir ağıt ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Anadolu'da kına havası, kına ağıtı, gelin ağıtı, gelin okşama, gelin savusu vb. adlarla anılan bu ağıtlardan aşağıda verilen gelin ağlatma havası, gelin olan kızın duygularını, gönülsüzlüğünü ortaya koyması bakımından önemli bir örnektir (Bkz. Ek.B.21):

“Ağ elime mor kınalar yaktılar
Kaderin yok gurbet ele sattılar
Oniki yaşındı gelin ettiler
Ağlar ağlar göz yaşımı silerim”

Gelin ağıtlarındaki ikinci konu ise, töre gereği ölen eşinin yerine kaynıyla evlendirilen ya da evlenerek gelin gittiği koca evinde mutlu olmayan kadınların

yaktığı ağıtlardır. Ölen eşin yerine kendinden küçük kaynıyla evlenmek zorunda kalan kadının, yeni eşiyle yaşadığı sorunlar, beklentiler bu tip ağıtta bir üzüntü ve şikâyet ögesi olarak ortaya çıkmaktadır. Törenselleşmiş özellik taşımayan bu ağıtların bir kısmı da koca evinde aradığını bulamayan kadınların kaderlerinden şikâyet ederek yaktıkları ağıtlardır. En tipik örneklerinden bir Burçak Tarlası adı ile bilinen ağıt türküdür (Bkz. Ek.D.6, Ek.G.7).

Yukarıda konu bakımından ele alınan ve gruplandırılan ağıtlara bazı araştırmacılar, bir başka grup daha ekleyerek, ayrılık, hasretlik, özlem, yoksulluk, yalnızlık, çaresizlik, umutsuzluk, kimsesizlik gibi nedenlerle yakılan türküler de dahil etmektedir. Ancak burada yokluğundan acı duyulan varlıklar ve durumlara bağlı olarak söyleniş, ifâdeye bağlı olarak bir esneklik söz konusudur. Kanımızca ağıtın konuyu işleyişi ve ifâdesiyle ortak yapı gösteren ezgiler ağıt kapsamında düşünülebilir.

2.7.2. Ağıtlarda Edebî Biçim

Halk edebiyatı içinde konusu itibariyle bir tür oluşturan ağıtların ilk doğuş noktası, ölüm ve evlenme gibi durumlarda söz konusu olan törenlerdir. Törenlerde yakılan ağıtlar değerlendirildiğinde, halk edebiyatı içinde yer alan şiirlere rastlanıldığı gibi, konuşmaya yakın ifâdelerle düz olarak söylenmiş ağıt örnekleriyle de karşılaşmaktadır. Tespit edilmiş örneklerine az rastlanan bu biçimdeki ağıtlar hakkında Pertev Naili Boratav şunları söylemektedir :

“Öyle sanıyorum ki bu biçim, Anadolu’da bugün en çok kullanıldır, çünkü herkesin elinin erişebileceği niteliktedir. En eski biçim olduğu da düşünülebilir. Ama derlenmiş ve yayınlanmış Türk ağıt metinleri yığını içinde estetik bakımından en iyi örnek değerinde, biçim ve şiirlik anlatım yönünden en kusursuz metinleri derleme amacı ile yapılmıştır. Başka bir sebeple de bu ‘düzensiz, kırık dökük’ metinlerin ancak ‘törene’ katılmakla derlenebileceği, bu şartın ise derleyicinin elini konulu bağlamasıdır”[105].

[105] Prof. Dr. Pertev Naili Boratav, “Türk Ağıtlarının İşlevleri, Konuları ve Biçimleri” 2.Bsk. Folklor ve Edebiyat 2, Adam Yay. Mtb., İst., 1983, s.448

Müzik yönünden de durum aynıdır. Kusursuz malzemeye ulaşmak isteyen derleyici, söz bakımından da şekli şiire benzemeyen bu ezgilerle karşılaştığında, henüz sürecini tamamlamamış bulunarak, derlemeye değer görmemektedir.

Araştırmacılar tarafından mensur olarak tanımlanan bu ağıtlarda ağıtın duygu içeriği korunmaktadır. Ölen kişinin özellikleri ve kalanların duygularını konu alan ağıtlardan düz söyleyiş karakteri taşıyan aşağıdaki örnek bir kızın kardeşi için yaktığı ağıttır:

“Bacası baykuşlu
Kapısı karakilitli, uğursuz göçen kardeşim
Karanfil ektimde evlek evlek
Dadanıvirdi bir kara leylek
Kışımızı bile kışladık da
Yazımızı ayırı virdi felek
Aman kardaşların buna kim dayanır
Ciğerimizi yakıverdin kardeşim
Aslan kardeşim, yiğit kardeşim
Ocaklar umudu bir kardeşim
Umudumuzu kesiverdi kardeşim
Kime diyim kardeşim
Kardaşı olanların yüzüne bakmayım kardeşim
Alın top kâküllü kardeşim
Öğsüzlerin atası kardeşim
Baba diye kime disin Mehmet” [106].

Gelin ağıtları içinde de örneğine rastlanılan düz söyleyişli ağıtlarda dikkati çeken en önemli özelliklerden biri, sözcükleri kullanışı ve ifade bakımından Dede Korkut Hikâyelerini anımsatmalarıdır. Bu konuyla ilgili olarak çeşitli araştırmacıların ortak görüşleri vardır [107]. Düz söyleyişli ağıtlarda Dede Korkut Hikâyelerini çağrıştıran en önemli özellik ise, kullanılan “secî” (:düz söyleyişli eserlerde iç kafiye) sanatıdır.

Düz söyleyişli ağıtlarda, şiir kalıbında veya değişikliğe uğratılmış hâliyle daha önceden bilinen veya bilinmeyen şiirlerden parçacıkların bulunması sıkça rastlanılan bir durumdur. Yukarıdaki ağıtta da bu özellik görülmektedir. Bazı ağıtlarda bu yapı büyük bir yoğunlukla ortaya çıkmakta ve düz söyleyiş ile şiir arasında bir karakter oluşturmaktadır. İsmet İmamoğlu’nun tespit ettiği bir ağıt örneği konuya açıklık getirmesi düşüncesiyle aşağıda verilmektedir :

[106] Hamit Koşay, Ankara Budun Bilgisi, Ulus Bsm., Ank., 1935, s.47

[107] Haydar A.Avcı, Halkbilim Araştırmaları .I,Turna Yay., Yorum Mtb., Ank., 1988, s.16

“Nerde olur meskeniniz iliniz, uğrama mı dost köyüne yolunuz, gine kodun gittin bizi yalınız! Babamın oğlu, babamın oğlu!

Yakın m’ola bizim il’e Adana, bir mektup yollayım ona gidene, boyu benzer benim evin fidana, babamın oğlu, babamın oğlu!

Kara kâkül tutam tutam, utan kara yerler utan, kara yere vatan tutan, kıran artığı kardaşım, babamın oğlu, babamın oğlu!

Yekin kara maya yekin, turnaların ayı sökün, sökün etti turnalar da, babamın oğlu nerdekin? Oynak omuzlu Ahmedim, pehlivan pençeli Ahmedim! İnevinin bir yanı kardaşım! İnevinin eşrafi kardaşım! Babamın oğlu babamın oğlu”[108].

Başkaca örneklerine de rastlanılan bu ağıtlar, Şükrü Elçin tarafından “Üslup kazanmış nazım-nesir malzeme” başlığı altında değerlendirilmiştir [109]. Şiir ile düz söyleyiş arasındaki bu ağıtlar, derleyicisi İsmet İmamoğlu’na göre şu şekilde meydana gelmiştir :

“Ağıtlar içinde kimi manzum parçalar bulunması, bunların ilkte baştan aşağı manzum olduğunu gösterir. Gitgide usta ağıtçıların tükenmesi, düz söyleyiş götürmüş olabilir” [110]. Kanımızca şiirden veya düz söyleyişten kaynaklansa da meydana gelen bu ara yapının dilden dile aktarılıp yaygınlaşmasıyla kusursuz bir yapıya ulaşacağı ve söyleyiş itibariyle şiire yakınlığı dolayısıyla şiir olarak biçimleneceği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

Ağıtlarda edebî biçim bakımından sözkonusu olan düz söyleyiş ve düz söyleyiş-şiir yapıları dışında, derleyiciler tarafından en çok tesbit edilen ağıtlar, şiir biçiminde olanlardır. Çoğunlukla 8 ve 11’li hece vezniyle söylenen bu ağıtların, 7 heceli, 7’den az veya 11’den çok heceli örneklerine de rastlanılmaktadır. Şiir biçiminde söylenmiş ağıtları inceleyen Pertev Naili Boratav, aşağıdaki bilgi ve ayrımlarla tespitlerini ortaya koymaktadır:

“a. Uyak şeması a a b a, c c d c olan sekiz heceli ağıtlar uyak düzeninde a b c d, d e f e tipindeki bentler aynı ağıtta bulunabilir. –İki çeşitlemesi ile bu biçim ölüye ağlama törenlerinde söylenen ağıtların öz malı olan tek biçimdir.

[108] İsmet İmamoğlu, “Budunbilim; Ağıtlar”, TFA, C.I, S.8, İst. Mart 1950, s.117

[109] Prof. Dr. Şükrü Elçin, a.g.e., s.102

[110] İsmet İmamoğlu, a.g.y., s.117

b. Sekiz heceli ve uyak düzeni a a a b, c c c b... olan kimi ağıt metinleri derlenmiş ve yayınlanmıştır. Ama ben sanıyorum ki bu “törenlere bağlı ağıtlar”ın “acıklı bir konuyu işleyen anlatıcı türkü”ye dönüşümü sonucu beliren “alt tip”tir.

c. Yayınlanmış metinlerden anlaşıldığına göre, Azerbeycan’da a a b a, c c b c uyak düzeninde ve yedi heceli dörtlük bentlerden meydana gelmiş (demek ki tam mâni biçiminde) ağıtlar söylenir. Kars ve Erzincan bölgelerinde araştırmacılar aynı nazım biçiminde ağıtlar derlemişlerdir; unutmamak gerekir ki, Türkiye’nin bu illeri dil bakımından azeri ağızı olarak nitelikler taşır.

d. Onbir heceli, birinci dizede a b c d (ya da a a a b) öteki dizelerde d d d b... uyak şeması olan bentlerden meydana gelmiş parçalarda ağıt metni olarak derlenmiş ve yayınlanmıştır. Ama öyle sanıyorum ki bunlar, “ağıtlarla ortak konuları olan türküler”dir; bilginin bugünkü durumuna göre bu biçimde parçaların ya da aynı uyak şemasında sekiz heceli metinlerin, ağıt törenleri çerçevesi içinde –bir baştan bir başa, aynı uyak düzeni ve ölçüyü bozmamak- yakılıp çağrılmış olacağı kesin olarak ileri sürülemez. Buna karşılık meslekten âşıklar halk şiiri hazinemizi bu tipten yaratmalarla zenginleştirmişlerdir; onların bu şiirlerine de çoğu kez “ağıt” denmiş, ama şiirler âşıkın sevdiği bir kimsenin, bütün ulusca ya da bölge halkınca değerli tanınmış bir kişinin ölümü üzerine onu saygı ile anmak yahut bir tabiat âfeti veya başkaca bir felâket karşısında topluma duyulan acıya yakınmak amacıyla yaratılmıştır” [111].

Yukarıda sözü edilen biçimler için en çok örneğine rastlanılan ağıtlar, 8 heceli ve dörtlük esasına dayanmaktadır. Uyak örgüsü a a b a olan bu ağıtların, düzeni yarım uyak üzerine kurulmuştur. Bazı ağıtlarda, örneğin “Mehmet Çavuş Ağdı”nda [112] olduğu gibi, a a B a olan uyak örgüsü içinde üçüncü dizenin aynen tekrarı sözkonusu olabilmektedir. Uyak yapıları değişmekle birlikte, uyaksız ağıt örneklerine de rastlanabilmektedir. Biçim itibâriyle ayrı özellikler taşıyan bağımsız dörtlüklerle ağıt söylendiği gibi, birbiriyle bağlantılı ağıt dörtlükleri de vardır. Biçim açısından ayrı veya bağlı söylene de ağıt, konu açısından bütünlük göstermektedir. Daha çok onbirli hece veznesiyle yakılan ağıtlarda tesbit edilen bir özellik ise, üç veya dört dizeli gruplara eklenen bağlantılardır. Bu bağlantılar, iki dizeli olabileceği gibi dört dizeli ve daha çok dizeli de olabilmektedir. Çok az örneğine rastlamakla birlikte iki veya üç dizeli ağıt örnekleri de mevcuttur.

Ezgiyle doğaçlanarak söylenen hece vezinli ağıtlar da, kimi zaman söz ve müzik cümleleri başında ah, aman, of, cümle ortalarında, dize sonlarında oy vb. anlamlı-anlamsız sözler yer almaktadır. Bunlar bazı ağıtlarda hece veznini tamamlar niteliktedir. Ayrıca, ağıtların bir kısmında rastlanan nenni gibi sözcükler, ağıtla ninni ilişkisini düşündürmektedir. Ağıt örnekleri incelendiğinde bebek ağıtlarının hemen

[111] Prof. Dr. Pertev Naili Boratav, a.g.e., s.448-450

[112] Mustafa Tecirli, “Mehmet Çavuş Ağdı”, TFA, C.III, S.52, Kasım 1953, s.831

hepsinde ninni karakteri de gözlenmektedir. Bunun gibi yetişkin çocuğunu da yitiren ana, çocuğuna nenni söyleyişleriyle ağıt yakabilmektedir. Bazen bu iki tür, birbiriyle karıştırılabilmektedir. Ninni gibi destanla ağıt arasında da bir yakınlık söz konusudur. Ağıtın bu iki türle gerek biçim ve gerekse konu yönünden kesiştiği noktalar vardır.

2.8. Ağıtlarda Söyleyiş ve Yayılış

Törensel ve tören dışı karşılaşılan ağıt örneklerinin en doğal olanlarına ağıt törenlerinde rastlanmaktadır. Söyleyiş biçimi açısından çeşitli özellikleri olan tören ağıtları, ölenin etrafında veya giysileriyle yakılmaktadır. Kimi yörelerde çağrılan ağıtçı, öleni anlatan dörtlükleri ardarda sıralayarak topluluğu ağlatmaktadır. Ölenin bir yakınının veya ağıtçının baştan sona söylediği ağıtlar dışında iki kişinin ya da daha çok kişinin yaktığı ağıtlar da vardır. İki kişinin karşılıklı yaktıkları ağıtlarda bazen gelin-ana, kız-ana veya ana-kaynananın karşılıklı söyleştikleri görülmektedir. Nitekim tespit edilen “Ahmed’in Ağıdı” iki kişinin (gelin-ana) karşılıklı yaktığı ağıda örnektir:

“... Ana: Ehmedim gelir birezden
Çıkamaz ottan firezden
Ne sen aldın ne ben aldım
Elin aldığı murazdan

Gelin : Başında ötüşür kuşlar
Gara dutta gab’ağaçlar
Ayan olsun garip anam
Bir oğlunu öldürmüşler” [113].

Ölenin yakınlarından iki kişinin yaktığı ağıtlar dışında iki ağıtçının ya da çağrılan ağıtçı ile ölenin yakınlarından birinin karşılıklı ağıt yakması da söz konusu olabilmektedir.

Ölenin başındaki topluluğu oluşturan kadınların sırayla ağıtı yakmaları da Anadolu’da sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bunun gibi ağıtçının söylediği bazı ağıtlarda da yakınların ağzından söylenmiş dörtlüklere rastlanılabilmektedir. Bu söyleyişe ölen de dahil edilmekte, başına gelenler ölenin dilinden ifâde edilmektedir.

[113] Yaşar Kemal, a.g.e., s.61

Ağıt, zaman kavramı açısından çeşitlilik göstermektedir. Zaman zaman ölümü kabullenme, kadere râzı olma duygularının yanında ağıt, gerçek anlamda ölüme ayak diremedir. Ölümü reddetme isteğinin doğrudan ifâdesidir. Bu nedenle, yakılan ağıtlarda ölüme sebep olan şeye ilençlerde bulunmak, feleğe kahretmek ve hatta ölenin yerinde olma arzusu sıkça rastlanan duygular arasındadır. Ağıtlarda duygusallıkla gerçeklik içiçedir. Ölümün gerçekliği, yitirmenin acı ve üzüntüsü oldukça sade ve arı bir söyleyişle ifâde edilmektedir. Bu söyleyiş ağıtın akılda kalmasını da kolaylaştırmaktadır. Bu özellik kuşkusuz ağıtların yaygınlaşmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

Kanımızca ağıtların yayılışında iki etken söz konusu olmaktadır. Bunların ilki, (bazı yörelerde tespit edilen) ağıt törenine daha önce söylenmiş ağıtlarla başlanmasıdır. Daha önceki ağıt törenlerinde yakılan bu dörtlüklerin, bir başka törende tekrar edilmesi, kişilerin belleklerine alma ve yaşatmaları bakımından da önemli olmaktadır.

İkinci etken ise, geleneksel bir söyleyiş olarak rastlanılan ve ağıtı yakan tarafından söylenen dörtlüğün topluluk tarafından aynen tekrar edilmesidir. Bu konuda yapılan tespitler şu şekildedir:

“Önce ağıcı bir mısra okur, sonra kadınlar yüksek sesle tekrar ederler” [114].

“Ölüye ağlayan kadınlar çepeçevre ölünün yöresine halkalanmışlardır. Önce ölünün bir yakını başlar ağıda, ondan sonra öteki kadınlar onun arkasında söylediği dörtlüğü yinelerler” [115].

İşitmenin dışında tekrar edilen bu dörtlüklere bir de müziğin yaşatma gücü eklenince ağıt belleklerde kolayca yer edinmektedir. Ancak ağının bir çok insana yayılması ve kuşaktan kuşağa aktarılması, söylenen sözün ve ezginin gücüne ve ölüm olayının etkisine bağlıdır. Törende yakılan ağıtlardan büyük ölçüde etkilenen kişilerin, bunları diğer kişilere aktarmasıyla yaygınlaşma süreci devam ederken ölenin

[114] Refet Avni, “Azerbaycan Edebiyatı Nazım Şekilleri”, Muallimler Birliği Dergisi, S.4, Teşrinievvel 1341, s.172-176

[115] Yaşar Kemal, a.g.e., s.24

toplum içindeki yeri, ölüm şekli oldukça önem kazanmaktadır. Bu konuyla ilgili olarak şu tespit yapılmıştır :

“Kişisel, olaysız, toplumu ilgilendirmeyen, eceliyle ölmüş kimselerin ağıtlarını onların yakınları biliyordu. Pek yaygınlıkları yoktu” [116].

Kanımızca, yakılan ağıtlar içinde yaşama gücü bulan ve kuşaktan kuşağa aktarılan ağıtların büyük bir bölümü içli bir öyküsü olan, genç yaşta savaş vb. nedenlerle ölen ve toplum içinde sevilen, sayılan kişiler için yakılan ağıtlardır.

2.8.1. Ağıt Yakıcı

Konusu bakımından kapsamı oldukça geniş olan ağıtları yakan kişiler, çoğunlukla gelişen durumdan büyük ölçüde etkilenenlerdir. Sözkonusu olan bir ölüm ise, ölenin anası, bacısı, eşi ve diğer yakınları ağıt yakmaktadır. Gelin ağıtları içinde aynı şey sözkonusudur. Bunun dışında bazı yörelerde ağıtçılığı meslek edinmiş kadınlar mevcuttur. Bu kadınlar, para ve çeşitli eşyalar karşılığında ağıt yakmaktadırlar. Bu para ve eşyalar ağıtçı kadına âdeta bir armağan gibi verilmektedir. Demeci, âşık bacı, diyaşetçi veya ağıtçı gibi isimlerle anılan bu kadınlar, topluluk üzerindeki etkilerini ezgiyle doğaçladığı ağıt dizeleriyle kurmaktadırlar. Ağıt yakmayı meslek edinen kadın, ne zaman ne yapacağını, nerede ağlayıp nerede hangi sözleri söyleyeceğini ve insanları nasıl etkisi altına alacağını çok iyi bilmektedir. Bir yandan hakkında bilgi sahibi olduğu öleni, özellikleriyle anlatırken, öte yandan topluluğu gözetlemekte ve insanları aynı duygu ve ruh etrafında birleştirmektedir. Bu bütünüyle büyük bir ustalık işidir. Öleni toplum içinde dizeleriyle anlatan ve yaşatan ağıtçıdır. Öleni yaşadığı zamandan daha değerli ve saygın kılabilen ağıtçının, toplumu ve değerlerini iyi algılaması, abartıdan uzak ve içten davranışlarla ağıt yakması oldukça önemlidir. Ağıtçının, diğer halk kültürü dallarında olduğu gibi usta-çırak ilişkisiyle biçimlenmesi gerekliliği konusunda şu bilgilere rastlanılmaktadır :

“Her kadın ağıtçı olamaz. Ağıtçı, kolay kolay yetişmez... Bir kere ağıtçı “el-ağız” almış olacak. Bir ustası bulunacak ağıtçı kadının... Adı belli bir ağıtçının, ünlü birinin dibinde yetişmeyen ağıtçı itibâr görmez” [117].

[116] Yaşar Kemal, a.g.e., s.24

[117] Tahir Kutsi Makal, a.g.t., s.247

Anadolu’da ağıtçılık, daha çok kadınlara ait bir meslek ve ağıt yakma kadınlara özgü gelenekler arasında sayılmakla beraber, erkekler de ağıt yakabilmektedir. Törens el yapı yanında özellikle tören dışı durumlarda ağıt yakan erkeklere eskiye oranla bugün daha az rastlanılmaktadır.

 l mc l bir hastalığa yakalanarak kendisine ağıt yakanlar olduğu gibi, giden gençliğe, kötü kadere de ağıt yakılabilmektedir. Bazen salgın hastalığa yakalanıp öleceğini bilen kişilerde kendilerine ağıt söyleyebilmektedirler.

Bunların dışında halk  şıklarının söylediği bir çok ağıt  rneği de mevcuttur. Bu ağıtlar  şık sanatının esaslarına göre biçimlendiği gibi, çoğunlukla doğal  fetler, toplumsal olayları konu alan, if de bakımından halk dilinin içtenliğinden uzak, kurallara dayalı ağıt örnekleridir.



3. AĞITLARDA RİTMİK YAPI

3.1. Müzikte Ritm Kavramına Genel Bakış

Bir müzik terimi olarak zaman içinde evrenin sürekli devinimindeki dinamizmden kaynaklanan ve düzenli hareketliliği ifade eden ritm kavramı, müziği oluşturan temel yapı taşlarından biridir. Bir müzik eserinin ifadesi ve karakterinin belirlenmesinde oldukça önemli rol oynayan bu kavramın anlaşılabilmesi, onu meydana getiren ve oluşumunu sağlayan unsurların ortaya konulmasıyla mümkündür. Unutulmamalıdır ki müzik ve dolayısıyla ritm, zaman içinde varolan bir sanattır. Bu nedenle ritm konusunun daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikle zaman kavramı üzerinde durmak gerekmektedir.

Sonsuzluktan gelen ve sonsuzluğa uzanan zaman kavramı, insanoğlunun evrende varolan doğa hareketlerine ve çeşitli olaylara bağlı olarak belirlediği bir kavramdır. Doğa hareketleri ve olaylar, gün, ay, yıl saat vb. gibi zamanı ifade eden kavramların doğmasına neden olmuştur. Belirli periyodlarla tekrar eden bu olaylar incelendiğinde tümünde genellikle zaman içinde bir oluşma, başlayıp sona erme, yeniden başlama ve yeniden sona erme hali görülmektedir. Ahmet Adnan Saygun, bu oluşum, başlayış-bitiş, yeniden başlayış ve yeniden bitiş halini “dönemlilik” terimi ile ifade etmektedir. Saygun, dönemlilik kavramını açıklarken doğa olayları ve insan tabiatı ile bağlantı kurmakta ve günün herhangi bir saatinde işitilen bir çan sesinden örnekle bu konuda şu tespitleri yapmaktadır:

“Güneş a gününde iken, öğle vakti saat tam on ikide işitmiş olduğumuz bu çan sesi artık bir daha hiçbir gün işitilme, zamanı bir defaya mahsus olmak üzere bölmüş olur, o kadar. Fakat diyelim ki çan, her gün öğleyin, saat tam on ikide vuruyor. Böylece çan d. gününde, e gününde, ilh.....hep, öğleyin saat tam on ikide vuracak ve biz bunu bildiğimiz için, on ikiye doğru bu çan sesini bekleyebileceğiz.

Dikkat edilirse kolaylıkla anlaşılır ki, belli zamanlarda vuran bu çan sesinde de zaman içinde bir oluşma, bir başlayıp sona erme, yeniden başlama - yeniden sona erme hali, başka bir deyimle, bir dönemlilik hali vardır. Olayı daha yakından inceleyelim:

Bir tek vuruş : Zamanı bir defaya mahsus olarak bölen bir olay; münferit olay;

- İkinci eşit zamanlı vuruş : Birinci ve ikinci vuruşlar arasında belli bir zamana dikkati çeken olay;
Üçüncü eşit zamanlı vuruş : Eşit zaman parçaları içinde tekrarlanan vuruş ve bir önemliliğe dikkatimizi çeken bir olay.

Bundan sonra artık bizim, gene eşit zaman sonunda bir dördüncü, bir beşinci ilh... vuruşu beklememiz tabiidir. Eğer sonraki vuruşlar zamanı başka türlü bölerler ise, bir olayın sona erdiğini ve yeni bir “zamanı bölme” olayının başladığını hemen anlarız. Eğer üçüncü dördüncü veya beşinci vuruş sonunda ses artık işitilmez olursa demek ki çan zamanı bölme işini sona erdirmiştir ve zaman, kendi aleminde sonsuzluğa doğru akıp gitmektedir.

Çanın yirmi dört saatte bir değil de, bir birine çok yakın ve eşit zaman aralıkları ile her vuruşu ötekiler ile eşit güçte çaldığını düşünelim. Her şeyden önce, burada bir “önemlilik” olayının var olduğunu söylemek mümkündür. Farzımıza göre, vuruşlar arasında geçen zaman aralıkları bir birine eşit, her vuruşun gücü de ötekilerden ne fazla ne eksik olduğundan dolayı, her vuruşu başlı başına bir bütün, başka bir deyimle, her vuruşu hem başlayıp hem sona eriş niteliğinde kabul etmek gerekir. Böyle olunca da bu vuruşlar, kulağımızda hiç bir bakımdan değişmeyen, aralarında ne zaman, ne güç bakımından hiç bir fark bulunmayan bir “vuruşlar zinciri” halinde yankı bırakacaktır”[118].

Saygun bu vuruşlar zincirinin insan kulağı ve belleği tarafından çeşitli gruplar halinde algılandığını belirterek şu açıklamaları yapmaktadır:

“Hislerimizi incelersek, vuruşların hepsi de eşit zaman aralıklı ve eşit güçte olduğu halde, iç alemimizde biz bunlardan bazılarını, ötekilere göre, sanki daha güçlü imişler gibi değerlendirmek ihtiyacını duyduğumuzu anlarız. Buna göre, vuruşları nasıl gruplandırırız gruplandıralım, her zaman grubun başında bulunan vuruşu ötekilerden sanki, daha güçlü imiş gibi tasavvur etmiş olacağız.

Yukarıdan beri söylediklerimiz, eşit zaman aralıkları ile ve eşit güçte gelen, musiki içi veya dışı herhangi bir vuruşa olduğu gibi, herhangi bir musiki sesine de uygulanabilir, zira, meydana gelen her ses, o anda zamanı bölmüş olan bir nevi vuruştan başka bir şey değildir.

Burada, vuruştaki gücü eşit kabul ettiğimizi hatırlayalım.. Gruplar, zaten kendiliklerinden meydana gelmektedir. Öyle olduğu halde, duygularımıza kulak verecek olursak, her grubun ilk vuruşuna ayrı bir önem, o ilk vuruşa bir ağırlık kazandırdığımız hemen anlarız... Şu halde diyebiliriz ki, bir biri ardı sıra gelen vuruşları bir “önemlilik” meydana getiren ve güç bakımından aralarında hiç bir ayrılık bulunmayan vuruşlardan bir tanesinde, ötekilere göre, bir ağırlık tasavvur etmek de bir ihtiyaçtır..... Vuruşlardan bazılarını kuvvetlendirmemiz üzere ortaya iki vuruş cinsi çıkmış olur:

- a) Kuvvetlendirilen, ağırlığı artırılan vuruşlar;
- b) Hiç bir ağırlık değişmesine uğramayan vuruşlar” [119].

[118] Ahmet Adnan Saygun, Musiki Nazariyatı, Musiki Temel Bilgisi Milli Eğitim Bsm., İst. 1964, C.IV., s. 31-33

[119] Ahmet Adnan Saygun, a.e., Passim.

Kanımızca müziğin genel özelliklerinden biri olması gereken vuruşların kuvvetlendirilmesi ve buna bağlı olarak meydana gelen kuvvetli zaman hafif zaman kavramları Gazimihal tarafından da şu ifadelerle açıklanmaktadır:

“Kuvvetlendirmek (-Renforcer)-Anlamdaşı: Gürleştirmek. Ses veya sozla icrada seslerin açıklık ve kuvvetini artırmak. Ses gürleştirmi İtalyanca’da rinforzando sözüyle ifade edilir.

Kuvvetli zaman, hafif zaman (-Temps fort, Temps tailde) Anlamdaşları: Yeğnik vuruş ve yoğun vuruş-bütün ölçülerde (aksi işaret notaya katılmamışsa veya özel bir tartım duygusu aksini işletmiyorsa) ilk zaman sertçe, öbürleri nispeten yumuşak icra edilir. Sertçe olanlara kuvvetli denilir, çünkü ölçü artarken vurulan ve üstünlükle belirtilen zaman odur” [120].

Vuruşları kuvvetlilik derecelerine göre iki gruba ayıran Saygun, özellikle kuvvetlendirilen, gücü artırılan vuruşlara bağlı olarak ortaya çıkan “vurgulama” ve “vurgu” terimleri konusunda da şu tanımları yapmaktadır:

“Zaman aralıkları eşit olan veya olmayan vuruşlardan meydana gelen gruplarda vuruşlardan birinin gücünün, ötekilere göre artırılmasına ‘vurgulama’ adı verilir. ...Zaman aralıkları eşit olan veya olmayan vuruşlardan meydana gelen gruplarda vuruşlardan birinin, ötekilere göre, artan gücüne ‘vurgu’ adı verilir. ...Vurgunun isabet ettiği zaman ‘ağır zaman’, vurgu almayan zamana da ‘hafif zaman’ adı verilir”[121].

Ritmin oluşumunda önemli etkenlerden biri olan vurgu terimini, ritmin belirleyici unsuru olarak ifade eden Veysel Arseven, vurgu konusunda ayrıca şu bilgilere de yer vermektedir:

“Ritmin belirmesi için çalınan seslerden bazılarının az da olsa birer vurgu (aksan) taşımaları icap eder. Bunlara ‘ölçü vurguları’ deniyor. Mesela ölçünün ilk zamanı tabii bir vurgu taşır.

Bir de, cümlelerin anlaşılması için bazı seslere verilen vurgular vardır ki, bunlara ‘ritmik vurgu’ denir. Mesela, bir cümle, bir motifin veya bir cümle parçasının ilk sesini biraz kuvvetli çalmak suretiyle melodinin başladığını duyururuz. Ritmik vurgunun mutlaka ölçü başına gelmesi şart değildir. Çok kere ölçünün herhangi bir vuruşu ile de başlayabilir.

Bir de ‘duygu vurgusu’ dediğimiz ve tesirli, içli çalınması gereken seslere verdiğimiz özel vurgular vardır ki, bunların yapılabilmesinde kuvvetli bir müzik kültürüne ve müzik duygusuna ihtiyaç vardır. İfade bakımından pek önemli olan

[120] Mahmut Ragıp Gazimihal, Musiki Sözlüğü, İst. 1961, s.143

[121] Ahmet Adnan Saygun , a.g.e. Passim.

duygu vurgusu, çok zaman müzikal bir cümlelerin en ehemmiyetli, en yüksek veya en çok bize tesir eden yerine getirirler [122].

Kanımızca yukarıdaki alıntıda saz icrası için belirtilen, ölçü, ritm ve duygu vurgusu konusunda yapılan bu tespitler vokal icra açısından da geçerlidir. Buraya kadar elde edilen bilgilerin ışığı altında insan doğasına bağlı olarak tekrarlanan eşit süreli vuruş veya sesleri gruplandırma güdüsünün, bu seslerden en az birinin ağırlık kazandırılarak kuvvetlendirilmesinin müzikte ölçü ve ritm kavramlarını doğurduğu görülmektedir. Belli bir zaman birimi içinde gruplandırılmış vuruşların çok değişik bölünmeleriyle meydana gelen vuruşlar toplamı da o ritmin iç hareketini oluşturmaktadır. Gazimihal, ritm ve tartım kavramlarını bir tutmakta, tartım terimini Avrupa dillerinde ortak olarak bulunan ve kullanılan ritm kelimesinin Türkçe'deki tartmak fiilinden gelen karşılığı şeklinde ifade etmektedir.

“Çeşitlik uzunluk işaretlerinin belki de sonu gelmez suretle çeşitlenebilecek birleşimleri [123] olarak tartımı ifade eden Gazimihal, bir başka tanımlamasında, “Bir kaynaktan nizamlı veya gelişigüzel sağımlar ediniliyor gibi bir tesir uyandırmak üzere eşit veya eşit olmayan sürekli seslerin kovalaşmasıdır”[124] demektedir.

Türk Halk Müziği'nin metrik sistemi üzerine bir çalışma yapan Cihangir Terzi'de, varolan tanımlardan yola çıkarak geliştirdiği kapsamlı ve teknik tanımda ritmi, “Müziği meydana getiren kısalı veya uzunlu, simetrik veya asimetrik ses değerliklerinin belli sıra veya sayı nispetlerince ve vurgulamalarla, düzenli bir akışa dönüşerek kulağımıza gelen ve her ezginin yapısına göre değişebilen özel yapı”[125] olarak ifade etmektedir.

Özellikle ritmin ezgi ile bağlantısı üzerinde duran Veysel Arseven ritmi, “bir müzik parçasında melodiye meydana getiren çeşitli irtifalardaki seslerin değişik sürelerle kendini belli etmesidir”[126] şeklinde tanımlamakta ve:

[122] Veysel Arseven, “Halk Müziğinde Ritm”, TFA, C.V, S. 100, Kasım 1957, s.1590

[123] Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.e., s.215

[124] Mahmut Ragıp Gazimihal, a.e., s.244

[125] Cihangir Terzi, Türk Halk Müziği Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları (Sanatta Yeterlilik Tezi) İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.57-58

[126] Veysel Arseven a.g.mk. s.1590

“Ritm hareketleri yardımı ile ayarlanan zamancıkların birbirine eşit gruplara ayrılışı edebiyatta vezni, müzikte ölçüyü meydana getirir. Sözlü müzikte ise kelime ve cümlelerin vurgulu ve vurgusuz yerleri ritmi doğuran başlıca amillerden biri olur. En az iki sesin peşi sıra söylenmesi ile bir ritm meydana gelir. Ancak bu iki sestten birinin diğerine nazaran daha kuvvetli (vurgulu) olması lazımdır”[127].

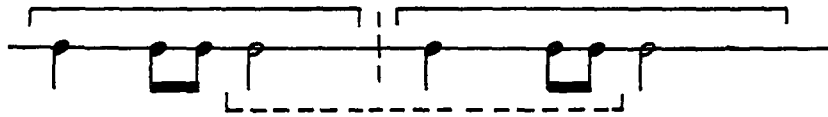
Saygun da ritm yerine genellikle tartı terimini kullanmakta, vuruşların gruplandırılması, ile vurgu ve tartı arasındaki ilişkiyi aşağıdaki gibi ortaya koymaktadır:

“Bir grubu meydana getiren vuruşlar zaman akımını belli yerlerinden kesiyorlar, bölüyorlar demektir. Vuruşlar bir ‘zaman bölücü unsur’ olarak görülmektedir. Vurgu ise, bir grubu meydana getiren vuruşlar arasında güç bakımından bir ağırlık yaratmaktadır. Şu halde vurgu, zamanı bölen unsurların ağırlıklarını tartan ve böylece bu unsurları belli bir nizam içinde değerlendiren unsurdur. Belli bir nizamın gereklerine uygun olarak birbiri ardından işitilen vuruşlar dizisine ‘tartı’ adı verilir”[128].

Saygun’un ritm karşılığı ifade ettiği tartı terimi, Gazimihal’e göre tartmak, tartımlamak fiilinden hareketle dilde tartım şekline dönüşünce batıdaki ritm terimiyle anlamdaş olmuştur. Ancak aynı anlamı ifade eden bu iki terimden dünya literatüründeki yaygınlığı ve pratik kullanıma yönelik geçerliliği göz önüne alındığında, ritm terimini kullanmak kanımızca daha doğrudur.

Ritm karşılığı tartı terimini kullanan Saygun bu konudaki tespitlerine aşağıdaki gibi devam etmektedir:

“Tartı, her olayın temel unsurudur. Musikin de elbette ve elbette temel unsurudur. ...Zamanın belli bir süre içinde hangi nizama göre bölünmesi gerektiğini belirtmek üzere süre değerlerinden meydana gelen şekle ‘tartı resmi’ denir. Şöyle bir tartı alalım:



Alınacak süre birimine göre bu tartı 4 zamanlı, $\begin{pmatrix} 4 \\ 4 \end{pmatrix}$ 2 zamanlı $\begin{pmatrix} 2 \\ 2 \end{pmatrix}$ veya 1 zamanlı $\begin{pmatrix} 1 \\ 1 \end{pmatrix}$ dir.

[127] Veysel Arseven, a.mk., s.1590

[128] Ahmet Adnan Saygun, a.g.e, Passim.

Bir tartıyı meydana getiren unsurlara ‘tartı gözesi’ adı verilir. ...Tartı kuruluşunu ana çizgileriyle belirten şemaya ‘tartı kalıbı’ denir. ...Şu halde tartı resmini ve kalıbını şöyle gösterebiliriz:

Tartı resmi



Tartı kalıbı



Süre değerleri eşit olsun veya olmasın yalnız iki gözeden meydana gelen tartılara ‘yalın tartı’, buna karşılık ikiden fazla göze ile kurulan tartılara ‘gen tartı’ adı verilir. ...Ölçünün görevi ancak ve ancak süre birimimizden bir kaçını bir araya getirmek suretiyle bir ölçme birimi meydana getirmekten ibarettir. ...Demek oluyor ki tartı bir dereceye kadar ölçünün cinsini tayin edebiliyor fakat, ölçü her zaman tartının bütününe kapsayacak surette alınmayabiliyor.

Genel olarak yalın olsun, gen olsun bir tartı döneminde yalnız bir vurgu bulunur. ...Bir tartının vurgusu tabii olarak bulunması gereken yerdeyse o tartıya ‘düz tartı’ denir. ...Bir tartının vurgusu asıl bulunması icap eden yerde vurgu niteliğini muhafaza etmekle beraber melodinin veya armoninin gereklerine uygun olarak ikinci bir vurguya da yer veriyorsa böyle bir tartıya ‘yan tartı’ adı verilir. ...Bir tartıyı meydana getiren gözelerin hareketi ve sükuneti sağlama bakımından ayrı ayrı görevleri vardır. yalın fakat önelsiz bir tartıda vurgulu göze bir ‘hareket unsuru’, buna karşılık vurgusuz göze bir ‘sükunet unsuru’ veya ‘hareketi hazırlama unsuru’ niteliğine sahiptir. Tartı kalıbı üzerinde hareketi ‘h.’, sükuneti ‘s.’ gösterebiliriz” [129].

Tartıyı musikinin temel unsuru olarak gören ve yapısını, kuruluşunu, çeşitlerini ve vurguyla bağlantısını inceleyen Saygun, tartıyı süre değerleri bakımından irdelemekte, buna bağlı olarak “tartıda denge ve sende” kavramları konusunda da şu değerlendirme ve tanımları yapmaktadır:

“Bir yalın tartıda a gözesi b gözesine sürece en azından eşit olduğu, bir göze içindeki bölümlerden meydana gelen unsurlar da, kendi aralarında yalın tartıların bağlı bulundukları bu kurala uygun bulundukları takdirde o ‘tartıda denge’ vardır. ...Bir yalın tartıda a gözesinin unsurlarından birinin b gözesine veya birbiri ardından gelen iki yalın tartıdan birincisinin b gözesinin a gözesine uzaması sonucunda o gözeden aldığı süre kendi süresinden uzun veya kendi süresine eşit olduğu takdirde o tartıda ‘denge sendelemem’ vardır. ...Ağır zaman içinde meydana gelen bir sende, vurguyu kendi üzerine çeker. Bununla beraber bazı hallerde vurgu gene yerinde kalır”[130].

[129] Ahmet Adnan Saygun, a.e., Passim.

[130] Ahmet Adnan Saygun, a.e., Passim.

Bize göre sendeleme kavramı, belli bir düzende tamamen dengeli giden ritmik yapı içinde çeşitli nedenlere bağlı olarak meydana gelen istem dışı süre sarkmalarıdır. Bu tip sarkmalar müzikte istenmeyen bir durum olup, kulağa kötü gelen bir duyum oluşturmaktadır. Ancak istem dışı oluşan sendelerin ötesinde bilerek ve isteyerek yapılan süre uzatmaları da vardır. Tamamen düzenli giden ritmik yapı içinde küçük bir süre uzatması yaratarak yeni bir ritmik ifade meydana getirme keyfiyeti olan ve kaynağını insan doğasından alan bu kavram, müzikte “puandork” adını almaktadır. Puandorklar bir müzik eseri içinde tartımın herhangi bir sesli süresine denk gelebileceği gibi, sessiz süre olan esler içinde de sözkonusu olmaktadır ki, esler üzerine gelen bu süre uzatmalarına terminolojide “puandare” denilmektedir. Puandork ve puandarelerin sesli ve sessiz sürelerle kattığı ilave zaman konusunda herhangi bir zorunluluk olmayıp tamamen ifadeye ve keyfiyete dayanmaktadır. Puandork ve puandare tipi ifadelerin çeşitli şekillerine sıkça rastlanan Türk Halk Müziği’nin kimi ezgilerinde belirli bir dönemlilikle seyreden ritmik hareket içinde ses sürelerinde meydana gelen düzensiz genişleme ve daralmalardan oluşan özel bir yapı da vardır. Kanımızca kimi araştırmacılarca “esneklik” olarak ifade edilen, ritmik dokuda düzensizliğe yol açan, süre daralmaları ve genişlemelerinden oluşan ezgileri “Düzensiz kalıp ritimli ezgiler” olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Ritmik hareketin tam düzenli akışının yanında, doğal bir gelişim olarak dönemlilik ve gruplandırma anlayışı bakımından son derece özgür olduğu ve müzikte genel olarak rastlanılan bir başka önemli yapı da vardır. Müzik adamları ve araştırmacıların genellikle “Serbest Ritm” olarak tanımladıkları bu yapının enstrümantal ve vokal müzikte kullanıldığı ve çok sayıda örnekler olduğu görülmektedir. Müzik terminolojisinde serbest ritm kavramının “rubato, recitativo ve parlando vb.” gibi çeşitli terimlerle ifade edildiği bilinmektedir. Enstrümantal müzikte genellikle doğaçlama tarzında karşılaşılan bu yapının, vokal müzikteki ifadesinde dil özelliklerinin önemi büyüktür. Serbest ritm kavramının müzikte varoluşunu özellikle sözlü müziğe, yani dilin müzikte kullanımına bağlayan Saygun, “serbest tartıların musiki ile konuşma arasında bir geçit sayılması”[131] gerektiği görüşündedir. Serbest ritm tarzının recitativo olarak ifade edildiğini belirten ve sözlü-sözsüz recitativolar

[131] Ahmet Adnan Saygun, a.e., s.134

hakkında bilgiler de veren Saygun, bu konuda aşağıdaki genel değerlendirmeyi yapmaktadır:

“Serbest tartılardan bahsederken ‘özellikle söze bağlı’ demiştik, ‘özellikle’ dememizden anlaşılmalıdır ki, serbest tartı yalnız sözlü eserlerde kullanılmaz, sözsüz eserlerde de bu yazı şeklinden faydalanılabilir. Nitekim, reçitativo da aslında sözlü iken sözsüz reçitativolar da yazıda kullanılmıştır. Gerçekten bazı müzik eserlerinde serbest tartı sözsüz olarak ele alınmıştır”[132].

Dilin müzikteki kullanımı konusunu açıklarken, dil ve vurgu arasındaki bağlantıya dikkat çeken Saygun, bir hecenin, kelimenin, cümlelerin ve deyimlerin anlamını ortaya koyan şeyin vurgu olduğunu söylemekte ve kelime vurgusu, cümle vurgusu ve deyim vurgusu, konusunda aşağıdaki tanımları yapmaktadır:

“Dile uygulandığında vurgu, türlü hecelerin söylenişinde bir güç farkı getirmek suretiyle, herşeyden önce kelimeyi canlı, yaşar bir hale getirmekte ve onun anlaşılmasını sağlamaktadır. Şu halde ‘kelimenin ruhu vurgudur’ demek ne yanlış, ne mübalağa olur. ...Bir cümlelerin anlamını belirten vurguya ‘cümle vurgusu’ adı verilir. ...Bir cümlelerin anlamını ve etkisini en iyi belirtmeye, her kelimenin cümle içindeki ağırlığını derece derece değerlendirmeye yarayan bu niteliği dolayısıyla etkisini kelimeler üzerinde türlü türlü gösteren vurguya ‘deyim vurgusu’ adı verilir.

Bir şiirin musikiye uygulanışında deyim vurgusu çok önemli olduğu gibi, sözsüz musikide de en mühim yeri işgal eder. Besteci eserini yaratırken deyim vurgusu konusu üzerinde büyük bir dikkatle durmak zorundadır. Eseri edimleyen sanatçının da eseri bu bakımdan çok iyi incelemesi gerekir” [133].

Serbest tartıların müzik ve konuşma arasında bir geçit sayılması” görüşü, kanımızca üzerinde durulmaya değerdir. Zira, batı müziğinde rastlanan serbest ritimli sözlü eserlerde ritmik hareketin, reçitativolarda olduğu gibi genellikle dilin vurguları çevresinde şekillendiği dikkat çekmektedir. Konuşma dili ile müzik bağlantısını ifade eden, çeşitli biçimleniş şekilleri ve türleri olan bu yapının ifadesinde, parlando ve rubato gibi terimlerde kullanılmaktadır. Bu terimlerin anlamları konusunda çeşitli kaynaklarda şu bilgiler yer almaktadır:

“Parlando (it.)-Konuşur gibi. Melodinin ses derecelerini tane tane belirtmeksizin, sadece bir melodi çizgisi gösterip geçerek. Başka deyimle: fazla çeşitli seslere baş vurmadan, konuşmayı andırır bir okuyuşla-Parlante, aynı şeydir.

Rubato (it.) - Soyuk, tecrit edilmiş demektir. Tempo rubato, ölçüde başıboşluğu, gelişigüzel ve keyfe göre hareket edilişi ifade eder. Üstünde yazılı

[132] Ahmet Adnan Saygun, a.e., s.137-138

[133] Ahmet Adnan Saygun, a.e., s.130-133

bulunduğu fıkrayı icracı ölçü nispetlerine ehemmiyet vermeksizin çalar, veya söyler. Bununla beraber, laübalilik bahis mevzunu olmayıp, bilakis fazlası ile ifadeli olması gereken geçitlerde yorumcuya hareket serbestliğı verilmek üzere konulmuş bulunur ve esas tartımın tahribi caiz olamaz”[134].

Yukarıda verilen tanımlar ve açıklamalarda görüldüğü üzere, müzikte ritm genel anlamıyla zamanın çeşitli bölmelerini, bu bölümlerdeki ses sürelerini ve bu sürelerin ardarda akışını ifade etmektedir. Bu sürelerin uzunluk kısalıkları, birbiri ardınca sıralanış şekilleri, ait olduğu ses değerkliklerinin vurgulu veya vurgusuz oluşu ritmin yapısını oluşturan ve ritmik hareketin akış düzenini belirleyen unsurlardır.

3.2. Türk Halk Müziğı’nde Ritm Kavramına Genel Bakış

Anadolu toprakları üzerinde değışik kültürel özelliklerle biçimlenen Türk Halk Müziğı, bu çeşitliliğin doğal bir yansıması olarak özellikle ritm yönünden oldukça büyük bir zenginliğe sahip bulunmaktadır. Genel anlamda müziğin temel unsurlarından biri olan ritm, Türk halk ezgilerinin sınıflandırılmasında da önemli bir rol oynamaktadır. Bu konuda çalışmalar yapan müzikolog ve araştırmacıların birleştiğı genel görüşde “halk müziğinin iki büyük formu olan uzun havaları ve kırık havaları birbirinden ayıran temel belirleyicinin ritm unsuru olduğu yolundadır. Özgün nitelikleri ve çeşitli özellikleri bulunan uzun hava ve kırık havaların bugüne kadar yapılan tanımlarında ortak nokta budur. Halk müziğinde genel olarak ritm unsurunun ortaya konulması ve anlaşılması bakımından bu tanımlamaların incelenmesi yararlı olacaktır.

Türk halk ezgilerini, uzun havalar, kadın oyun havaları ve erkek oyun havaları gibi bir sınıflandırmaya sokan ve bu konuda bilinen ilk tanımları yapan Asaf Kardeşler uzun havalar hakkında şunları söylemektedirler:

“Uzun havalar tabir edilen bestelerdir. Bunları halk şairleri terennüm ederler ki, Avrupa musikisinde mevcut olan resitatifin mukabilidir. Bu uzun havalar, usul ile çalınmaz, her sanatkarın arzusuna göre serbestçe çalınabilir”[135].

[134] Mahmut Ragıp Gazimihal a.g.e., s.200

[135] Seyfettin ve Sezai Asaf, Yurdumuzun Nağmeleri, İst. 1926, s.3

Ahmet Adnan Saygun da tanımlamasında Asaf Kardeşler gibi, bu iki yapıyı birbirinde ayıran temel özelliğin ritm unsuru olduğunu vurgulamakta ve aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

“Anadolu’da musiki iki ayrı ifade tarzına maliktir. Bunlardan biri muayyen (veya oldukça sabit) ritimli havaları ihtiva eder. Diğer tarzda ise ritm tamamıyla serbest olup resitatile mübaşih bir surette teganni olunur. Anadolu’da birinciye “kısa hava”, diğerine “uzun hava” adı veriliyor”[136].

Muzaffer Sarısözen bu tanımlara başka bir yaklaşımla yeni görüşler ekleyerek uzun hava ve kırık havayı;

“Ölçü ve ritm bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ‘uzun hava’, türküler ve oyun havaları gibi ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara ‘kırık hava’ denilir”[137] şeklinde tanımlamıştır.

Nida Tüfekçi, Sarısözen’in anlayışıyla konuyu ele almakta ve Sarısözen’e oldukça yakın bir ifadeyle:

“Dizisi ve dizi içindeki seyri bilinen ancak bir ritme, bir ölçüye sokulmayan halk ezgilerine ‘uzun hava’, dizisi ve dizi içindeki seyri bilinen, belli kalıplara bağlı usullü, ölçülü, ritimli ezgilere de ‘kırık hava’ denir”[138] tanımlarını yapmaktadır.

Veysel Arseven, tanımlarında ölçü kavramını öne çıkararak bu iki yapıyı aşağıdaki gibi açıklamıştır:

“Türk Halk Müziği estetik ve form bakımından ölçülü ve ölçsüz olmak üzere ikiye ayrılır. Ölçülü olanlara ‘kırık hava’ ölçsüz olanlara da ‘uzun hava’ deniyor [139].

Yukarıda verilen tanımlardan anlaşıldığı üzere Türk Halk Müziği’ni meydana getiren “uzun hava” ve “kırık hava” formlarını birbirinden ayıran temel belirleyici, ritm

[136] Ahmet Adnan Saygun, Rize, Artvin ve Kars Havalisi, Türkü Saz ve Oyunları Hakkında, Numune mth., İst. 1937, s.60

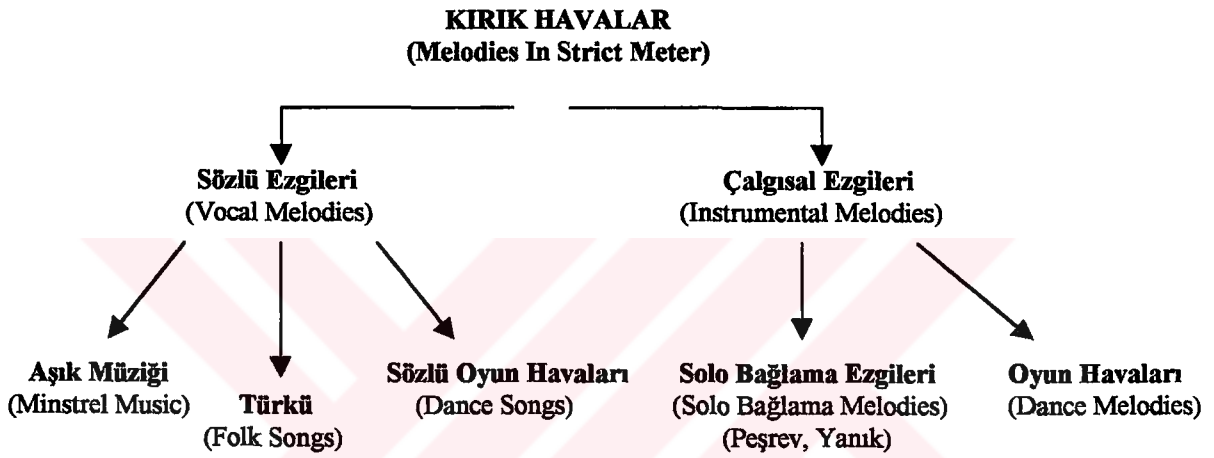
[137] Muzaffer Sarısözen, Türk Halk Musikisi Usulleri, Resimli Posta mth., Ank. 1962, s.4

[138] Nida Tüfekçi, THM Bilgileri Ders Notları, İTÜ TMDK, İst. 1986

[139] Veysel Arseven, “Halk Müziğinde Metrik Sistem” TFA, C.V. S.103, İst. Şubat 1958, s.1641

unsurudur. Genellikle serbest ritimli olarak görülen uzun havaların yanında ritm kavramının öne çıktığı bir yapı olan ve çok çeşitli özellikleri bulunan kırık havaların incelenmesi araştırmanın esasını teşkil eden ritm kavramının Türk Halk Müziği'ndeki yapısının açıklanması bakımından önemlidir. Bu nedenle aşağıdaki bilgilere yer verilmektedir:

Irene Judyth Markoff, kırık havaları vocal ve enstrümantal olmak üzere iki sınıfa ayırmakta ve aşağıdaki şemayı ortaya koymaktadır:



Şekil 3.1. Markoff'un Kırık hava Sınıflandırması [140]

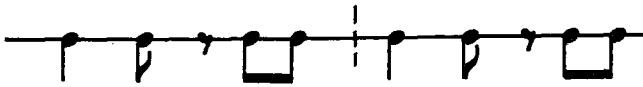
[140] Irene Judyth Markoff, *Musical Theory, Performance and Contemporary*, Bağlama Specialist, University of Washington, 1986, s.47

Konuyu doğru bir yaklaşımla ele alan Markoff, sözlü ezgileri enstrüman eşlikli veya eşiksiz ayırmamış, dolayısıyla Türk Halk Müziği'nde çokca bulunan enstrüman eşiksiz sözlü ezgileri gözden kaçırmıştır. Ayrıca, hemen her halk sazı için geçerli olabilecek solo ezgileri yalnızca bağlama özeline indirgeyerek bir başka hata da yapmıştır. Kanımızca bu, Markoff'un halktan icracılar yerine, daha ziyade şehirli sanatçılardan bilgi edinmesinden kaynaklanmaktadır. Düşüncemize göre sözlü kırık havaları vokal ve vokal-enstrümantal olarak temel iki grupta toplamak daha doğrudur. Tarihin eski dönemlerinden beri gelen ve halk yaşantısının hemen her kesitinden derin izler taşıyan kırık havaların bir çok türü olup, bu türler Anadolu'nun değişik yerlerinde hora, karşılama, güvende, bengi, zeybek, teke zortlatması, halay, zil ve kaşık havası, horon, sallama, bar, yallı havası, türkü, deyiş, semah vb. adlar almaktadırlar.

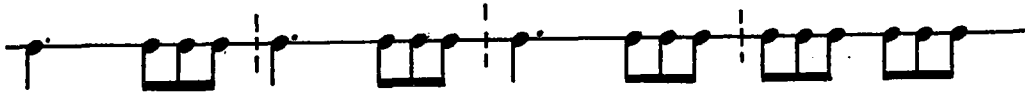
Türk Halk Müziği ritm (tartım) karakteri, göçebe atlı kültürün derin izlerini taşımaktadır. Yazın yaylaklar ile kışın kışlaklar arasında sürekli bir göç olgusu yaşayan göçebe halk, yaşantısındaki bu doğal devinime bağlı olarak duygularını ve özellikle de bu kültüre damgasını vuran atın ayak seslerinden algıladığı hareket ifadelerini müziğine aktarmayı bilmiş ve böylece özgün bir ritm karakteri oluşmuştur. Yörelere göre değişen ve bir çok çeşidi bulunan Türk Halk Müziği ezgileri incelendiğinde en ağırından en hızlısına değin kırık havalarda ve hatta uzun havalarda hep bu olguyu görmek mümkündür. Temelde belli bir ortak yapıda görülen Türk Halk Müziği ritm karakteri, Anadolu topraklarının değişik özelliklerdeki coğrafi yapısı, buralarda yaşayan aşiretlerin, toplulukların kültürel özellikleri vb. gibi birçok nedene bağlı olarak bölgelere göre değişen çeşitli farklılıklar içermekte ve yöresel bir karakter taşımaktadır. Örneğin 6/8 lik ölçünün ritm karakteri ve buna bağlı olarak duyum oldukça farklıdır. Kars'ta bu ölçü:



şeklinde görülürken, Erzurum'da:



şeklinde dir. Aynı ölçünün Kırşehir yöresindeki genel ritmik ifadesi de şu şekildedir:



Bir başka örnek vermek gerekirse, hemen her yörede rastlanılmakta olan 2/4'lük ölçünün genel ritmik karakteri, Güney Doğu Anadolu'nun halay gibi hareketli ezgilerinde:



şeklinde iken Orta Anadolu'da



gibidir.

Bu örnek aynı ölçünün kullanıldığı farklı ezgi türleri için de söylenebilir. Daha ziyade 9/8'lik ölçü ile çalınıp söylenen semahlarda genel ritmik karakter:



gibi şekillenirken Trakya karşılamalarında:



gibi genel bir ifadede görülmektedir. Aynı ölçünün zeybeklerdeki genel ritmik görüntüsü de:



şeklinde olabilmektedir. Kırık havalardaki hançereye ve söze bağlı küçük değer bölünmeleri sadeleştirilip incelendiğinde, gerek sözlü gerek enstrümantal ezgilerde

konunun hep bu çerçevede olduğu görülebilir. Türk Halk Müziği ritm kalıpları da kimi zaman bir ölçünün yarısını kaplayacak şekilde, kimi zaman bir ölçü bütününde, kimi zaman da bir ölçüyü taşıyacak şekilde geniş zaman dilimlerinde bir kalıp oluşturabilmektedir.

Türk Halk Müziği kırık havalarının incelenmesi sırasında karşımıza çıkan önemli bir unsur da usul kavramıdır. Usulün bir çok araştırmacı tarafından çeşitli tanımları yapılmıştır. Bu tanımların genelinde usulün, düzümler toplamının meydana getirdiği ölçü kalıbı olduğu, hatta usulün ölçünün kendisi olduğu fikri ağırlık kazanmaktadır. Bu nedenle usulün açık bir tanımını yapmadan önce, usulün yapı taşları olan “düzüm” kavramını anlamak gerekmektedir. Hurşit Ungay düzüm için aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır:

“Düzüm, zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır. Başka bir tanımla zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeleridir veya birim zamanlardan meydana gelen takım elemanlarıdır” [141].

Yılmaz Öztuna ise düzümlü ritmle bir tutup, düzüm ve usul ilişkisinden bahsederek “düzüm” (ritm): zaman ve mekan içerisinde tenasüptür Usul ise belirli düzümlerden yapılan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçüdür”[142] şeklinde tanımlamaktadır. Cihangir Terzi bu tanımlara ek olarak düzümlün oluşumunda vurgu faktörünü belirterek düzüm için şu ifadeyi kullanmaktadır:

“Düzüm, ezgilerin melodik, ritmik ve söz örgülerinin bütününe uygun olarak, genellikle birim zaman üzerinde vurgu unsurunun ikili ve üçlü ritm kalıpları oluşturmasıyla karşımıza çıkan ve usul karakterlerinin yapı taşlarını teşkil eden takım elemanlarıdır”[143].

Düzüm kavramı hakkında yapılan bu açıklama ve bilgilerin ardından değişik ifade ve anlayışlarla ortaya konulan tanımları vermek gerekmektedir:

[141] M. Hurşit Ungay, Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm, İst. 1981, s.2

[142] Yılmaz Öztuna, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Bsm. İst. 1969, C.I., s.177

[143] Cihangir Terzi, a.g.tz., s.61

“Usul, bir musiki eserinin ölçülmüş bulunduğu belirli zamanlar ve belirli darplar ifade eden, düzümün hususi ve kalıp haline getirilmiş şeklidir”[144].

“Usul (ölçü), belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçülere denir”[145].

Yukarıda verilen bilgilerin ışığında usul, vurgularla belirlenmiş iki ya da üçlü zamanların birleşmesinden oluşan ölçü kalıplarındır.

Araştırmacılar ve müzikologlar usul yönünden çok özgün ve zengin bir yapısı olan Türk Halk Müziği Usullerini sınıflandırırken genellikle,

- a. Ana Usuller
- b. Birleşik Usuller
- c. Karma Usuller

olmak üzere başlıca üç grupta toplanmakla birlikte hangi usulün hangi grupta olması gerektiği konusunda fikir ayrılığı içindedirler. Zaman içinde olgunlaşarak gelen bu ifadeler arasında Türk Halk Müziği çevrelerinde Muzaffer Sarısözen’in 1960’lı yıllarda yaptığı sınıflandırma kabul görmektedir. Buna göre,

a. Ana Usuller : 2,3,4 zamanlı usullerle bunların üçerli şekli olan 6/8, 9/8 ve 12/8’lik usullerden meydana gelmektedir.

b. Birleşik Usuller: 5,6,7,8 ve 9 zamanlı usullerin değişik tiplerinden oluşmaktadır.

c. Karma Usuller: 10 zamanlılar dahil olmak üzere daha büyük usulleri içine almaktadır. Genel hatlarıyla kabul gören bu sınıflandırma için araştırmacılar tarafından yeni bakış açıları geliştirilmiş ve yanlış olan, değişmesi gereken bazı noktalar tespit edilmiştir. Bunlardan ilk dikkat çeken bir çok araştırmacının üzerinde durduğu 4 zamanlı usulün iki adet simetrik 2 zamanlı usulün birleşmesinden oluşan birleşik bir usul olduğudur. Dolayısıyla bu usul ana usul olmayıp Birleşik Usuller içinde düşünülmelidir. Cihangir Terzi, buna ek olarak çalışmasında şu tespitleri de yapmıştır:

[144] Yılmaz Öztuna, a.g.e., C.I. s.177

[145] M. Hurşit Ungay, a.g.e., s.3

“6/8, 9/8 ve 12/8 üçerli usuller kesinlikle triole olmayan üç zamanlı düzümlerden meydana geldiği için ve bu nedenle birleşik bir yapıda olduğu için “Birleşik Üçerli Usuller” adı altında ele alınacaktır.

M. Sarısözen’in “Karma Usuller” grubuna kattığı 18/8’lik üçerli karakter gösteren usul, altı zamanlının, üçerli şekli olarak değerlendirilip “Birleşik Üçerli Usuller” grubuna alınacaktır.

M. Sarısözen’in “Karma Usuller” grubunda verdiği, 10 zamanlı usul ve tipleri “Birleşik Aksak Usuller” sınıfına dahil edilecektir. Çünkü bu usuller, iki ve üçlü düzümlerin sistematik olarak yer değiştirmesiyle meydana gelen “Aksak Usuller”in kuruluşuna benzer”[146].

Cihangir Terzi buradan harekette daha detaylı bir sınıflandırma yapılması gerekliliğini belirterek Türk Halk Müziği Usullerini kendi anlayışına göre aşağıdaki gibi sınıflandırmaktadır:

“I. Ana Usuller : 2 ve 3 zamanlı usuller ve mertebeleri

II. Birleşik Usuller:

1. Aksak Özelliği Göstermeyen Birleşik Usuller 4 ve 6/4 zamanlı Usuller
2. Birleşik Üçerli Usuller: 6/8, 9/8, 12/8, 18/8
3. Birleşik Aksak Usuller: 5,7,9 ve 10 zamanlı Usuller.

III. Karma Usuller: 11 zamanlı dahil daha büyük Usuller.

1. Ezgi Bünyesinde Periyodu Değişmeyen Karma Usuller
2. Ezgi Bünyesinde Periyodu Değişebilen Karma Usuller [147].

Kanımızca, Cihangir Terzi’nin ortaya koyduğu bu sınıflandırmada açıklığa kavuşturulması gereken noktalar vardır. Örneğin bu sınıflandırmada 4 zamanlı gibi iki adet simetrik iki zamanlı birleşmesinden oluşan usul ile, 6/4 zamanlı gibi üç adet simetrik iki zamanlının ana usul veya iki tane simetrik üç zamanlı usulün birleşmesinden meydana gelen usuller “Aksak Özelliği Göstermeyen Birleşik Usuller” başlığı altında toplanmakta olduğu halde, 6/8, 9/8, 12/8 ve 18/8’lik gibi iki, üç, dört ve altı adet simetrik üç zamanlı usulün birleşmesinden meydana gelen usuller neden bu gruba değil de, tam olarak neyi ifade ettiği belli olmayan “üçerli” kavramı çerçevesinde oluşturulmuş “Birleşik Üçerli Usuller” gibi yeni bir sınıfa dahil edilmektedir. Bunun yanında “Aksak” kavramı doğrultusunda oluşturulan “Birleşik Aksak Usuller” sınıfına dahil edilen 9 zamanlı usulde, bu usulün diğer dört tipinden farklı olan, üç adet simetrik 3 zamanlı ana usulün birleşmesinden oluşan 9 (E) zamanlı usulün yeri acaba burası mıdır yoksa, “Aksak Özelliği Göstermeyen Birleşik Usuller”

[146] Cihangir Terzi, a.g.tz., s.116

[147] Cihangir Terzi, a.tz., s.116-117

sınıfı mıdır? Bu kısacık bir kaç örnek göstermektedir ki kanımızca Türk Halk Müziği Kırık Hava usullerinin sınıflandırılması çalışmaları henüz tamamlanmamıştır.

Türk Halk Müziği'nin iki büyük formundan biri olan ve konu başında araştırmacıların ve müzikologların yaptıkları çeşitli tanımları verilen uzun havaların, ritm bakımından serbest nitelikte olduğu ve “resitatif”, “parlando” vb. terimlerle ifade edildiği dikkat çekmektedir. Genel müzik terminolojisinde yer alan ve özel anlamlar ifade eden bu terimler hakkında çeşitli kaynaklarda şu bilgiler bulunmaktadır:

“Resitatif, Opera, oratoryo, kantatlarda konuşur gibi söylenen bölümler”[148].

“Reçitatif, bir musiki formu olmakla beraber, konuşmaya yakın serbestlikte söylenen ses musikisidir. ...Ölçülü resitatif ıttıraldlı bir ölçü dairesinde yürüyendir”[149].

Konuşma ile müzik arasında bir tarz olarak açıklanan recitatif hakkında Sarper Özsan'ın tespitleri aşağıdaki gibidir:

“Recitatif, konuşmaya yakın bir serbestlikle söylenen sözlü müziktir. Parlandonun bir derecesidir ve müziğe daha yakın bir tarz içerir.

Sözlü müzikte bir söze müzik yazıldı mı, o sözün konuşma hızı ile, müzikle söylenişinin hızı arasında fark olur. Bir söz konuşmada çok daha kısa bir sürede söylenirken, müziklendiği zaman söyleniş süresi artar. Eğer bir söz müzikle birlikte konuşma hızına yakın bir sürede söyleniyorsa ‘Recitatif’ adını alır. Ancak her konuşma hızına yakın (hatta konuşma hızında) olan sözlü müziğe de reçitatif denmez; reçitatif olabilmesi için öncelikle bir dramsal biçimin (örneğin bir operanın) içinde yer alması, sonra da sözlerinin dramsal yönden büyük bir değeri olmaması (yani bir duyguyu, bir düşünceyi vb. değil, dramatik akışın daha iyi anlaşılabilmesi için çabucak söylenip geçilmesi gereken aksiyonu anlatan sözler olması) gereklidir. Bu nedenle de gerek operalarda, gerek Kantat, Orotoryo, Passion gibi öteki dramatik yapıtlarda, dram dışı bir kişilik olan ‘anlatıcı’nın sözleri (yani olayın içinde olmayan, olayı dışardan bir gözle anlatan kişinin söyledikleri) genellikle reçitatif tekniğiyle yazılır.

Reçitatif kendi içinde ikiye ayrılır. Dram dışı olayları anlatan sözleri içeren ve konuşma hızına yakın olmakla birlikte, müziği de çok belirgin olan, ayrıca orkestranın da müzikal bir biçimde eşlik ettiği şekline yalnızca ‘reçitatif’ denir.

Gene bir dramatik yapı içinde ve gene dram dışı olayları anlatan sözleri olmakla birlikte, konuşma hızına ve vurgusuna daha yakın olan, bunun yanı sıra

[148] Vural Sözer, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Evrim Mtb., İst. 1986, s.639

[149] Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.e. s.214

orkestrayla değil de yalnızca tek bir çalgıyla (klavsen, lavta, gitar vb.) ara sıra akor basılarak eşlik edilen biçimine de kuru reçitatif (recitativo secco) denir” [150].

Genel anlamda “konuşur gibi” ifadesiyle açıklanan, konuşma eylemiyle doğrudan bağlantısı olan bu tarzda dilin ifade özellikleri ön planda yer almaktadır. Aşağıda verilen bilgiler bu konuya daha da açıklık getirmektedir:

“Reçitatif, konuşmanın söz dizimi, ritmlerini ve doğal seslerini taklit eden ve vurgulayan bir tür eser düzenidir. Bu tür düzen, müziğin kelimeler için yegane araç olmasını sağlayarak kelime tekrarlarının yoğunluğundan ve aşırı vurgusundan kaçınır”[151].

Uzun havaların ifadesinde kullanılan bir başka terim de İtalyanca konuşmak veya konuşur gibi anlamlarını veren “parlando (parlante)”dur. Resitatif gibi dil ve dilin ifade özellikleriyle derin bağlantısı olan bu tarz hakkında kaynaklarda şu bilgilere rastlanılmıştır:

“Melodinin ses derecelerini tane tane belirtmeksizin, sadece bir melodi çizgisi gösterip geçerek. Başka deyimle fazla çeşitli seslere baş vurmada, konuşmayı andırır bir okuyuşla”[152].

“Bu terim, esasen şarkı söylemeye bağlantılı olarak kullanılır. Fakat bazen enstrümantal müzikle ilgili olarak da kullanılır. 19.yüzyılda İtalyan Operasında ses melodik tarzdan konuşur gibi ilerlerken orkestra tarafından icra edilen müzikte kimi zaman tekrarlanan bir motif kullanılmıştır”[153].

Müzikte, serbestlik ifadesinin belirtilmesinde kullanılan bir terim de “rubato”dur. Genellikle “serbest, serbestçe” anlamlarını içeren rubatonun kimi kaynaklarda yer alan açıklaması ise şöyledir:

“Rubato, soyuk, tecrit edilmiş demektir. Tempo rubato, ölçüde başı boşluğu, gelişi güzel ve keyfe göre hareket dışı ifade eder. Üstünde yazılı bulunduğu fıkrayı icracı ölçü nispetlerine ehemmiyet vermeksizin çalar ve söyler. Bununla beraber laubalilik bahis mevzuu olmayıp, bilakis fazlası ile ifadeli olması gereken geçitlerde yorumcuya hareket serbestliği verilmek üzere konulmuş bulunur ve esas tartımın tahribi caiz olamaz. Yorumcunun kudretinden ifade adına ayrıca faydalanabileceği umuduyla bu serbestlikten bahsedilmiş olsa gerektir [154].

[150] Sarper Özsan, Kişisel Görüşme, Mart 1998, İstanbul

[151] Eric Blom, Grove’s Dictionary of Music and Musicians, New York 1975, C.VII, s.72-73
Don, Michael Randel, The New Harvard Dictionary of Music, London, 1986, s.682-683

[152] Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.e., s.200

[153] Don Michael Randel, a.g.e., s.608

[154] Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.e., s.217

Gazimihal'in rubato açıklamalarında, serbestliğin tartım yapısı bozulmadan ancak keyfiyete göre ölçü oranlarında ifadeye bağlı değişiklikleri içerdiği anlaşılmaktadır. Aşağıda verilen açıklamalar, Gazimihal'in görüşlerini doğrulamakta ve konuyu ayrıntılı olarak gözler önüne sermektedir:

“Bir icrada temponun yavaşlandırılıp, hızlanması yoluyla notaların yazılı zaman değerleri arasındaki ilişkiyi değiştirip belirlemiş olan duraklamalar, esnek bir hale getirmektedir. Bu uzun zamandan beri kullanılmakta olan bir tarzdır. Genellikle iki tip rubato söz konusudur. Birincisi temel duraklamalar sabit kalırken, ritmik değerler çok küçük miktarlarda değiştirilir. ...İkincisi ise, zamanımızda kullanılmakta olan daha yaygın şeklidir. Burada tempo ve ritmdeki değişimlerin hızlanması veya yavaşlaması her bölümde, aynı zamanda ve herhangi bir düzeltme yapılmadan gerçekleştirildiği bir icra söz konusudur. Asıl tempo icracının arzusuna göre devam eder. Serbest ritme dayanan bu icra tarzı her ne kadar Liszt gibi 19.yüzyıl, virtüözlerine mal ediliyorsa da Frescobaldi, Thomas Mace, C.P.E. Bach ve Türk gibi 17. ve 18.yüzyıl yazarları tarafından da tartışılmış bir icra tarzıdır. Nuove Musiche adlı eserinin önsözünde ritme esneklik veren bu tarzın eski “monody”lerde olduğu gibi vokal “recitative”lerinde özelliği olduğunu yazar”[155].

Uzun havaların açıklanmasında karşılaşılan tanım ve anlatımları yukarıda verilen “reçitatif, parlando ve rubato” terimlerinde ortak özellik, öncelikle ritm bakımından serbestliği ifade etmesidir. Bu serbestlikte temel etken, müzikal ifadenin konuşmaya ve dilin özelliklerine göre şekillenmesi, bir diğer söyleyişle konuşma dili ile müzik dili arasında süre bakımından bir paralellik bulunmasıdır. Dil özelliklerinin melodik özelliklerden daha önde ve melodinin adeta konuşmayı andıran bu tarzı destekliyor oluşu, recitatif ve parlandonun ortak özelliklerindendir. Bunlardan farklı olarak “rubato”da varolan, ifadenin esnetilebilme keyfiyeti ve ölçü içindeki serbestlik anlayışı “ölçülü resitatif”te de karşılaşılan ortak bir özelliktir. Bu terimlerin uzun havaların açıklanmasında kullanılması da yukarıda ifade edilen özellikler çerçevesinde olmaktadır.

Türk Halk Müziği formlarını ölçülü ve ölçüsüz olmak üzere iki grupta toplayan ve ölçüsüz olanları uzun hava olarak tanımlayan Veysel Arseven, “uzun havalar irticalen, parlando üslupta söylenir ve Anadolu’nun ayrı bölgelerinde ayrı adlar altında tanınır: Bozlak, Türkmani, Maya, Hoyrat, Divan, Ağır.... gibi”[156].

[155] Don Michael Randel, a.g.e., s.719

[156] Veysel Arseven, “Halk Müziğinde Form (şekil)” TFA, C.V, S.111, İst. Ekim 1958, s.1776

Ahmet Adnan Saygun, uzun havayı ifade ederken teknik bir terim kullanmak yerine, özellikleri açıklamayı tercih ederek aşağıdaki tanıımı yapmıştır: “Konuşmayı yakından izleyen, serbest tartılı türküler için genel olarak “uzun hava” terimi kullanılır”[157].

Uzun havaları serbestlik kavramı çerçevesinde değerlendiren ve ek olarak uzun havaların ağız özelliklerine değinen Sadi Yaver Ataman’ın reçitatif, parlando ve rubato terimlerini kullanarak yaptığı açıklamalar şöyledir:

“Serbest ağızlar umumiyetle iki şekil gösterir. Ya, reçitafite yakın ağızlardır ki, muayyen kalıp ve ölçüde veya kadans halinde icra edilen ses gösterileri, yahut da parlando rubato diyebileceğimiz tamamen serbest, yani söyleyenin kendi arzu ve zevkine göre nağmelerin uzatılıp kısaltılması tarzında (bu tabii her okuyanın yeni bir beste meydana getirmesi şeklinde bir başı boşluk olmayıp, yine muayyen bir üslup ve avazı olan bir icra tarzıdır) musiki tezahürleridir. Serbest ağızların, umumi olarak uzun hava denilen ve bölgelerine göre muhtelif isimler alanlarından mani ve bozlak tarzı, şimalî ve orta, kısmen garbî Anadolu’da taammüm eden ağızlardır. Maninin ekseriyetle ölçüsü 7’lidir. Kayabaşı, bozlak tarzında ise, ölçü ekseriyetle 6+5=11’lidir. Manide ağız tamamen serbest olmayıp, muayyen ölçü ve kalıp dahilinde söylenmekle beraber bazan da üslup değişikliği gösterir. Kayabaşı ve bozlakta da tarz budur. Ancak Doğu Anadolu’ya ait maya, hoyrat, beşiri, tatyan, elezber v.s. gibi ağızlarda nisbeten daha serbest söyleyiş hakimdir. Açıklama ve heylemdeki ağızlar ise, tamamen serbest bir eda taşır. Örneğini verdiğim ağız mani veya bozlak şeklinde muayyen ve serbest ölçülü olarak seğmen topluluklarında manicilerin söylediği partiye mahsustur. Mani ile bozlak ayrı ayrı ad taşımalarına rağmen, uzun hava olarak aynı kazanın mahsulüdürler. Oradaki reçitafite yakın ağızdan maksat da işte budur”[158].

Reçitafite dram dışı olayları anlatan, konuşma hızına ve vurgusuna uygunluk gösteren bir yapı olarak değerlendiren Sarper Özsan’ın uzun havalar konusundaki görüşleri şöyledir:

“Parlando, müzikte konuşur gibi söylemenin genel adıdır. (Bir tür adı.) Bu deyim kullanıldığı müziklerin dramatik bir biçim içinde olması gerekmez. Örneğin bir uzun hava için “reçitatif” değil, “parlando” demek daha doğrudur”[159].

[157] Ahmet Adnan Saygun, a.g.e., s.134

[158] Sadi Yaver Ataman, “Halk Müsikisinde Çok Seslilik Meselesi” TFA, C.II, S.43, İst. Şubat 1953, s.677

[159] Sarper Özsan, a.g.g., Mart 1998, İst.

Ahmet Adnan Saygun, 1936 yılında Çukurova bölgesinde çeşitli derleme ve araştırmalar yapmış olan Macar müzikolog Bela Bartok'un bu konudaki görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

"Her zaman kullanılmakta birlikte uzun hava ve kırık hava terimleri Türk köylülerinin çoğuna yabancı değildir. Kırık hava "tempo guisto" ile karşılaştırılabilirse de uzun havanın "parlando"ya karşılık geldiği söylenemez. ...Uzun hava bir parlando tarzı olmasına rağmen her parlando ezgisinde rastlanması mümkün olmayan bazı özellikleri bakımından ondan farklılıklar gösterir. Dolayısıyla her uzun havanın bir parlando olduğunu ama her parlandonun bir uzun hava olması gerekmediğini söylemek yanlış olmaz"[160].

Süleyman Şenel, serbest ritimli sözlü ezgileri özellikleri bakımından değerlendirerek, karakter itibarıyla farklılık gösteren bu tarzlar hakkında çeşitli bilgiler vermektedir. Serbest ritimli ezgileri Hece Vezinli Ezgiler, Aruz Vezinli Serbest Ritimli Ezgiler ve Esnek (Gevşek) Ritimli Ezgiler olmak üzere üç başlıkta toplayan Şenel, Syllable (hece) kökünden kaynaklanan ve "her heceye bir nota gelen sözlü müzik" anlamını ifade eden "syllabic", "bir heceye bir çok nota gelen sözlü müzik" olan "melismatic" ve karışık anlamındaki "hybrid" tarzlarının serbest ritimli Türk Halk Müziği sözlü ezgilerindeki niteliği konusunda aşağıdaki tespitleri yapmaktadır:

"1. Hece Vezinli Ezgiler: Bu çeşit ezgilerin, üç belirgin özelliği dikkat çeker,

1.1. Syllabic Tarz, genellikle bir heceye bir notun tekabül etmesi şeklinde görülür. "Resitatif", "konuşur gibi" ya da "parlando resitative" tabirleriyle tanımlanan bu özellikli ezgiler de kendi arasında ikiye bölünebilir:

1.1.1. Vurgusuz Syllabic Tarz: "Daha çok tek bir ses üzerinde ya da birbirine yakın sesler içinde düzenli bir iç ritimde görülür. Uzun ve kısa hece arasındaki fark belirsizdir. Ritmik vurgu olmadığı için ya da son derece zayıf olduğu için nüans özelliği azdır. Hecelerin tekabül ettiği sesler arasındaki interval bir vurgu hissi verse de, bu vurgu son derece zayıf ve monotondur. Süslemeler yok denecek kadar az görülür.

1.1.2. Vurgulu Syllabic Tarz: Bu tarz okuyuşlar da, tek bir ses üzerinde ya da birbirine yakın sesler arasında görülür, ancak; uzun heceler ve kısa heceler çoğu zaman belirgindir. Zaman zaman, okuyuşlarda prozodik bozukluklar ve yanlış vurgulamalar olsa da bu durum az görülür. Konuşma diline (Dialekte) en yakın tarzdır. Süslemeler, diğer tarzlara göre az veya daha sadedir.

1.2. Melismatic Tarz : En belirgin özelliği, bir heceye isabet eden not üzerinde, ısrarlı süslemeler, ezgi örgüleridir. Zaman zaman konuşma diline yakınlaşsa da, zevke bağlı nağmeli okuyuşlar, uzun süslemeler, vokalizlerde ısrarlı melodik örgüler çok sık görülür. "Parlando rubato" tabir edilen okuyuşlar bu tarzdadır.

[160] Ahmet Adnan Saygun, Bela Bartok's Folk Music Research In Turkey, Budapest, 1976, s.212

1.3. Syllabic ve Melismatic Karışık (Hybrid) Tarz : Hem syllabic tarzda ve hem de melismatic tarzda, iki ayrı tarzın çeşitli unsurları bir arada (içiçe) bulunur ve bu iki tarzın karışık hali son derece belirgindir. Repertuvar açısından da zengin bir tarzdır. Genel yapısı, konuşma diline yakın giriş sözlerinin syllabic tarzda olması, bilhassa mısraların durgu ve durak yerleri ile mısra sonlarının melismatic tarzda bulunmasıdır” [161].

Söz ve ezginin bağlantısında kullanılan Syllabic, Melismatic ve Hybrid tarzları Süleyman Şenel tarafından her ne kadar serbest ritimli sözlü ezgiler bünyesinde ortaya konulmuşsa da, kanımızca düzenli, düzensiz ritm unsuru taşıyan her türlü ezginin ifadesinde kullanılması mümkündür. Gerek bu görüşümüz, gerek görüşümüz doğrultusunda ritimli örnekler üzerinde yaptığımız incelemeler, Türk Halk Müziği’nde ilk defa tarafımızdan ortaya konulmuştur.

Buraya kadar verilen bilgi ve değerlendirmelerde ortak nokta, ritm unsuru bakımından uzun havaların ölçsüz, serbest ritimli, kırık havaların ise; belli ölçülü ve düzenli ritimli olduğudur. Ancak çok çeşitli ağız ve söyleyiş özellikleri bulunan bu iki tarzdan uzun havalar arasında, bazen serbeste, bazen de düzenliye yakın nitelikte ritmik unsurlar içeren başkaca bir yapı bulunmaktadır. Araştırmacıların bir çoğu bu yapının farkına varamamış, bazıları üstünde durmamış, bir çoğuda sağlıklı bir yaklaşım kurarak konuyu açıklığa kavuşturamamışlardır. Serbest nitelikteki ezgilerin içinde ritmik unsurların varlığına ilk dikkat çekenlerden biri Sadi Yaver Ataman’dır. Ataman, uzun havaların tonal bünyesi ve metrik sistemi hakkında yaptığı incelemede bu tarz için:

“ Halk müziğinin iki yarı ifade tarzından biri olan uzun havalar serbest ölçülü ve yurdun her bölgesinde yakılmalarına amil olan hadise ve konularına göre isimler alan en zengin çeşitli eserlerdir. Uzun havaların notalarının başına “usulsüzdür” diye yazıldığı görülmektedir. Bu tamamen yanlıştır. Bu tip ağızlar her ne kadar ritimsiz gibi görünürlerse de özüne has usulleri vardır”[162].

demektedir. Kanımızca, Ataman yukarıda verdiği bilgilerde uzun havanın ölçsüz olduğunu belirtirken bu yapıda varolan ritm kavramına da dikkat çekmekte ve ritmik hareketi ifade etmektedir. Ataman uzun havaların serbest nitelikteki farklı tiplerini ve çeşitli özelliklerini de vurguladığı ifadesinde ayrıca: “bu tiplere uymayan, fakat

[161] Süleyman Şenel, “Türk Halk Müsikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler”, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Ank. 1992, s.287-309

[162] Sadi Yaver Ataman, “Halk Musikisinin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem”, Musiki Mecmuası, Y.16, S.199, Eylül 1964, s.205-206

karakteristik serbest ölçülü (okuyanın keyfine tabi olmayan) ağızlar, bu tip ezgiler tamamen ritm hissi vermemekle beraber, zaman zaman ritme girerler” [163] diyerek konunun varlığına işaret etmektedir.

Serbest nitelikteki ezgilerde ritmik unsurlara bağlı olarak hissedilen ritm kalıplarının veya düzenli ritimli ezgilerdeki genleşmelerin varlığını tespit eden araştırmacılardan biri de Ferruh Arsunar’dır. Bu konuya dair özel bir açıklamada bulunmayan Ferruh Arsunar, Gaziantep’ten derlediği ve eserinde notalarıyla yer verdiği, kimi usullü türkülerin başına “usulsüz gibi”, kimi usulsüz türkülerin başına da “usullü gibi” [164] notunu düşerek konunun varlığını ortaya koymaktadır.

Ahmet Adnan Saygun tarafından görüşleri aktarılan Bela Bartok’da, bu hususun üzerinde durmuş ve konuyla ilgili bir takım bilgiler vermiştir. Türk Halk Müziği’nde serbest nitelikte okunan ve batılların “parlando” olarak ifade ettikleri ezgiler hakkında açıklamalar yapan Bartok’un aşağıda verilen tespitleri konunun anlaşılması bakımından oldukça önemlidir:

“Türk Halk Müziği’nde “parlando” türü ezgiler, yapılarındaki esneklik ve belirsizlikten dolayı her zaman “tempo guisto” haline dönebilirler ve ne güftesi ne de tarzı oyun havasına benzemeyen bir “parlando” bazen oyun havası olarak icra edilebilir” [165].

Özellikle Kerkük Müziği üzerinde derleme ve araştırmalar yapan Atâ Terzibaşı, bu yapının Kerkük Türkmen Müziği’ndeki varlığında söz etmektedir. Uzun hava ve kısa havaların özelliklerini belirten Terzibaşı, varlığını tespit ettiği ancak müzik uzmanlarınca incelenmesinin gerekliliğini inandığı bu üçüncü yapı hakkında şunları ifade etmektedir:

“Bu iki başlıca sınıftan ayrı, bir de uzun havayı andıran ve kısa havaya da benzeyen ve daha doğrusu her iki sınıfın bazı unsurlarını kendinde toplayan ve bu sınıflardan hangisine geçirilmesi zorluk yaratan bir bölük ezgilerinde bulunduğunu söylemek gerekir. Nitekim yerli havalarımız hakkında kulağımızın duyduğu ve

[163] Sadi Yaver Ataman, a.mk., s.205-206

[164] Ferruh Arsunar, Gaziantep Folkloru, Milli Eğitim Bsm., İst. 1962, s.15,120

[165] Ahmet Adnan Saygun, a.g.e., s.212

alıştığı kadar yaptığımız şahsi incelememiz sonunda uzun havalarla kısa havalar arasında orta bir hava sayılabilen bir nevi ezginin bulunduğunu da mülhaza etmekteyiz"[166].

Bartok'un "parlando" türü ezgilerin "tempo guisto"ya dönüşmesine sebep olarak gösterdiği ve esneklik, belirsizlik ifadeleriyle açıkladığı ritmik unsurlar, ağıtlar konusunda geniş araştırmalar yapmış Alman etnomüzikolog Kurt Reinhard tarafından daha belirgin olarak ortaya konmuştur. Reinhard, Bartok'tan farklı olarak bu yapıyı daha açık bir şekilde ifade etmiş ve halk müziği içerisindeki yerini aşağıdaki gibi açıklamıştır:

"Ağıtlarda kesinlikle belirlenmiş bir tartımdan (metrum) ancak nadir olarak söz edilebilir. Bunların üslubu, Türk halk ezgilerinin en önemli iki tipi olan uzun hava ile kırık hava arasında yerleştirmek gerekir"[167].

Kanımızca Reinhard'ın Türk Halk Müziği'nde, uzun hava ve kırık havaların dışında, bünyesinde serbest ve ritmik unsurları içiçe taşıyan üçüncü bir özgün yapıya dair yaptığı bu tespit ve açıklama, konu üzerine en nitelikli örnek olup, yerindedir. Zira, resmi ya da kişisel olarak yapılan ilk derlemelerden günümüze kadar bir çok örneğine rastlanılan bu yapı, araştırmacıların genelinde yeni bir biçim olarak ifade edilmemiş, hatta algılanamamıştır. Kimi araştırmacılar da bu karakterdeki ezgileri sürecini tamamlamamış ve gerekli olgunluğa erişememiş ezgiler olarak nitelendirip dikkate almamışlardır. Bunun sonucunda da sağlıklı bir bakış açısının oluşamaması nedeniyle bu tip ezgilerin ifade edilmesinde notalanmasında ve icrasında çeşitli serbest ya da kalıp ölçülü ezgilerin bünyesinde genleşme (esneme) veya daralma (sıkışma) meydana getiren bu ritmik unsurlar Anadolu'da özellikle hikayeli türküler ve ağıtlarda görülmektedir. Nitekim Reinhard:

"Bizim 43 ağıtımızdan on tanesi tartım yönünden hiç bir kategoriye girmemekte, böylece uzun hava türüne pek yaklaşmaktadır. Ölüler için yakılmış altı türkü de benzer nitelikler göstermekte, bununla birlikte yer yer iki vuruşlu yapıda

[166] Ata Terzibaşı, "Kerkük Havaları", Ötüken Yay., İst., 1980, s.29-30

[167] Prof. Dr. Kurt Reinhard, "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri", I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri, Ank., 1974, s.198

kabul edilmesi gerekmektedir”[168] diyerek bu yapının kendi tespit ettiği ağıtlardaki görülme oranını vermektedir.

Araştırmacıların ortaya koydukları, ayrıca Terzibaşı’nın “Orta Hava” olarak nitelendirdiği bu yapının oluşumunda en belirleyici rolü ritmik unsurlar oynamaktadır. Düzensiz kalıp ritimli yapılar olarak adlandırdığımız ve çalışmada hakkında geniş incelemelere yer verilen bu tip ezgiler ritmik yapılarındaki düzensizlik nedeni ile zamanla “kalıp ritimli” ya da “serbest ritimli” ezgilere dönüşebilmektedirler. Nitekim; Türk Halk Müziği’nde bu özellik çerçevesinde oluşmuş bir çok kırık hava ya da uzun hava vardır.

Türk Halk Müziği’nde birbirinden belirgin özelliklerle ayrılan serbest ritimli uzun havalar ve kalıp ritimli kırık havaların değişik şekillerde ardarda gelmesiyle oluşan ve adına “Karma Hava” denilen bir başka form da bulunmaktadır. Yakın zaman öncesine kadar araştırmacıların bir başka form olarak üzerinde durmadıkları ve hakkında çok az bilgiye rastlanılan karma havalar konusuna dikkat çekenlerden biri Sadi Yaver Ataman’dır. Ancak Ataman, bu formu uzun havalar içinde değerlendirmekte ve uzun havanın başında, ortasında kırık hava ile bağlantılı olması [169] şeklinde ifade etmektedir.

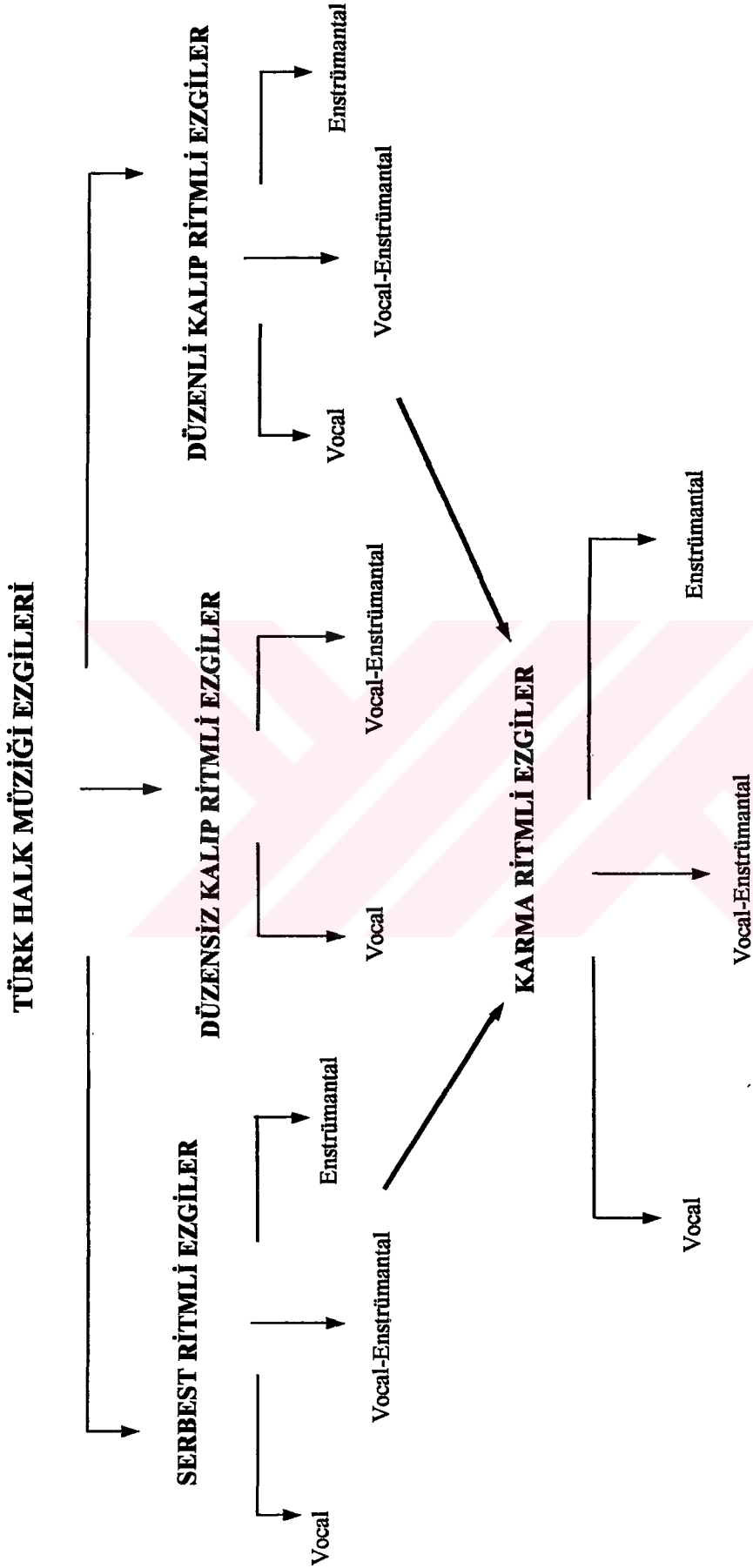
Halil Bedii Yönetken de bu ezgileri iki başlık altında değerlendirmekte ve yapısı hakkında “Aralarında, baş ve sonlarında ölçülü saz kısımları, pasajlar olan uzun havalar. Esasta kırık, fakat başta, arada usulsüz pasajlar olan ezgiler” [170] tespitini yapmaktadır.

Kanımızca Türk Halk Müziği’nde sıkça rastlanılan bu tip örneklerin hem uzun hava repertuarı ve hem de kırık hava repertuarı içinde varolması, yeni bir yapı olarak değerlendirilmesi gerekliliğini doğurmaktadır. Bu tip ezgiler kendi içlerinde özelliklerine göre ayrılabilirse de ne yalnızca uzun havaların ve ne de kırık havaların içinde yer alırlar. Bu nedenle uzun hava ve kırık havaların birleşiminden oluşan bu ezgileri, yeni bir form olarak düşünüp “Karma Hava”- “Karma Ritimli Ezgiler” adıyla değerlendirmek kanımızca doğrudur.

[168] Prof. Dr. Kurt Reinhard, a.t., s.198

[169] Sadi Yaver Ataman, a.g.mk., s.205-206

[170] Halil Bedii Yönetken, “Folklor Dersleri”, Orkestra, S. 102, İst., Eylül 1971, s.29



Şekil 3.2. Türk Halk Müziği Ezgilerinin Ritm Yönünden Sınıflandırılması.

Yapılan tespitlerden yola çıkarak Türk Halk Müziği'nin ritmik karakter yönünden sematik sınıflandırılması kanımızca yukarı verildiği gibi şekillenmektedir.

3.3. Ağıtlarda Ritmik Yapı

Ağıtlar ritmik yapı yönünden âdeta Türk Halk Müziği'nin genel bir yansıması durumundadır. Bu yönüyle Türk Halk Müziği'nin serbest ritimli, düzenli kalıp ritimli, karma ritimli yapılarının çeşitli örneklerini ağıtlarda görmek mümkündür. Ayrıca Türk Halk Müziği'nde varlığı henüz ortaya konulmaya başlanan ve "Düzensiz Kalıp Ritimli" olarak ifade ettiğimiz yapıya da, özellikle ağıtlarda rastlanılmaktadır. Ağıtlar, düzensiz kalıp ritimli yapı bakımından çok sayıda özgün örnekleri içermektedir. Kaynağını ölüm olayından alan ağıtlar, sözlü müzik ürünleri olması dolayısıyla, ritmik ifadenin oluşumu, gelişimi vb. bakımından bünyesinde çeşitli özellikler taşımaktadır. Bu nedenle, ağıtların ritmik ifadesinde etkili olan unsurlar ile bu unsurların çeşitli yönlerinin bilinmesi çalışmasının anlaşılması bakımından gereklidir.

Ağıtların ritmik ifadesinde belirleyici rol oynayan en önemli etkenlerden biri, "dil"dir. Ses örgüsü, ritmik yürüyüş, vurgular, duraklar ve vezin kalıbıyla, ezgi biçimlenişinin doğrudan bağlantısı, ağıt ezgilerinin ritmik yapısının şekillenmesinde dilin önemini ortaya koymaktadır. Çoğunlukla hece vezniyle söylenen ağıtlar, uyak örgüleri bakımından geleneksel yapının özelliklerini taşımaktadır. Hece sayısı ve bu hecelerin oluşturduğu dizelerin yapısındaki söze bağlı iç ritmik yürüyüş, ağıt ezgilerinin genel ritmik karakterinin meydana gelmesinde etkili olmaktadır. Hecelerin uzun-kısa, kapalı-açık ve ifade özelliği açısından vurgulu veya vurgusuz oluşu da öncelikle dizenin iç ritminin, daha sonra da ezgi ritminin şekillenmesinde etkilidir. Söz anlamına bağlı olarak yapılan duraklamalar, kimi hecelerin doğal yapısı dışında kısa veya uzun tutulması, genişletilmesi veya daraltılması, ulamalar, çeşitli yerlerde ünlem katma gayreti ve az da olsa rastlanılan prosodi bozuklukları öncelikle söz ritminin aksamasına ve dolayısıyla ezgi ritminde düzenin bozulmasına sebep olmaktadır.

Ağıtların ritmik oluşumunda belirleyici rol oynayan etkenlerden bir diğeri, ifade özelliklerine bağlı ezgi biçimlenişidir. Törenselsel bir yapı içinde varolan ağıtlar, konuşma

ile müzik arasında bir karakter taşıtmaktadır.  ıkış noktasındaki söyleyiş özellikleri bakımından ağıtları iki grupta toplamak mümkündür.

- Tek kişinin söylediği ağıtlar
- İki veya daha çok kişinin söylediği ağıtlar

Tek kişinin söylediği ağıtlar, ağıtcı ve ölenin yakını olan bir kişi tarafından yakılmakta ve ritmik ifade bakımından farklılıklar taşıtmaktadır. Ağıtlarda, ağıt yakmayı meslek edinmiş, ağıtın biçim ve duygusuna hakim, gerektiğinde dağarcığındaki geleneksel ezgi ve ritm kalıplarını rahatlıkla kullanabilen ağıtcının ifadesinde, ritmik y nden belirgin bir rahatlık, tutarlılık, düzenlilik ve akıcılık görülmektedir. Buna karşılık ölüm olayı karşısında doğal bir tepkiyle ağıt yakan ve ölenin yakını olan bir kişi, her ne kadar içeriğinde duygusal bir yoğunluk taşısa da, ifadesinde ezgi ve ritm yönünden bozukluklara daha sık rastlanmaktadır. Günümüzde genellikle kadın  retisi olduğu tespit edilen ağıtlarda, kadın ifadesi konusunda Bela Bartok şunları söylemektedir:

  Bir çok yörede ağıtların kadınlarca söylenmesi tercih edilir. Ancak, kadınca türkü söyleme üslubu çok daha farklı bir şeydir. Tiz ses alanının tercih edildiği tiz perdeden söyleyiş, bu üslupta bütün bütüne ortadan kalkıyor. Süslemeler çok daha az kullanılıyor,   nabız atımları   ile vurgulamalara da seyrek rastlanıyor. Kadınlar uzun hava örneğini on bir heceli güfte dizeleriyle söyledikleri halde, bunu daha sade ve özellikle daha dingin bir şekilde s yl yor  [171].

Kadın  retilerinin ritmik yapısı hakkında bilgiler veren Ferruh Arsunar da, Gaziantep'te tespit ettiği genel kadın ifadesi hakkında aşağıdaki açıklamaları yapmaktadır:

   Kadınlar  leminde yer bulunuş göreneklere göre terennüm çoğunlukla tartımlıdır (:ritmiktir), ses genişliği de bir oktavı nadiren aşar; uzun havaya (yani us ls z melodi tarzına) pek az rastlanır. (Ağıtlar umumiyetle us ls zd r; kadınlarca her vesilede yakılmaları bir istisna teşkil eder)   [172].

İki ya da daha çok kişi tarafından yakılan ağıtlarda söyleyiş karşılıklı veya toplu haldedir. Ağıt yakan iki kişinin karşılıklı söyleyişleri dışında, iki kişinin birlikte söylediği ağıt örneklerinde ezgisel ve ritmik akışta değişikliklerle birlikte, genel

[171]  ev: Bülent Aksoy, Bela Bartok, Küçük Asya'dan Türk Halk M sikisi, Pan Yay., Ayhan Mtb., İst., 1991, s.224

[172] Ferruh Arsunar, a.g.e., s.4

anlamda bir paralellik söz konusudur. Aynı durum çok sayıdaki kişinin sırayla seslendirdikleri ağıt parçacıkları ardından söylenen ortak bölümlerde de kendini göstermektedir. Yaratıldığı anda anonimleşen, topluluğun ortak ifadesi olan, iki ya da çok sayıdaki kişinin sırayla söylediği bölümlerde, bireysel söyleyişten kaynaklanan ezgi ve ritm farklılıkları oluşabilmektedir.

Ağıtların gelişim sürecinin, ağıtın melodik ve ritmik yapısının oluşumunda önemli bir etkisi vardır. Örneğin ağıtın ilk ortaya çıktığı an olan ölü başında yakım esnasındaki melodik ve ritmik yapısı ile daha sonraki biçimlenişi arasında önemli farklar bulunmaktadır. Ağıt yakılırken genellikle konuşma ile müzik arasında bir ifade taşımaktadır. Bununla beraber ritm ve ezgi bakımından monoton bir karakter gösteren ağıt, törensel yapıdan müzik eseri olma sürecine geçişle birlikte, değişmeye başlamaktadır. Törensel şartların ortadan kalkması ve yalnızca ölüm olayının bıraktığı etkiye bağlı olarak ağıt, artık bir müzik eseri olarak düşünülmekte, buna bağlı olarak melodik ve ritmik yapı olgunlaşmaktadır. Kimi ağıtlar bütünüyle serbest ritimli bir nitelik kazanırken, kimi ağıtların tam anlamıyla ritmik bir ifadeye büründüğü, bazılarının ise bu evrelere geçmeden kaybolduğu görülmektedir. Bu kayboluşta ağıtın kişisel, olaysız, toplumu yakından ilgilendirmeyen kimselerin ağıtları olması yanında, melodik ve ritmik dokusunun kuvvetli bir özellik taşıması oldukça önemlidir. Bunun yanında uzun süre yaşama gücü bulan ve etkisini koruyabilen ağıtların ritmik ve melodik yapısında meydana gelen değişimler sonucu, zamanla asıl kimliğinden çıkıp bir oyun havasına dönüşebildiği görülmektedir. Bela Bartok'un işaret ettiği bu dönüşümle ilgili olarak Sadi Yaver Ataman'ın aşağıda verilen tespiti de görüşümüzü doğrular niteliktedir:

“Ağıtla oyunun münasebeti yalnız raks halinde değildir. Ezgiye uyularak yapılan hareketler, ölünün meziyetlerini, iyiliklerini sayıp dökerken hareket ve tavırlarını da mesela yürüyüşünü temsili ve taklidi mahiyette dile ve göze getirmektedir. Ölünün en karakteristik hareketlerini ifadelendirmek için yapılan figür ve jestlerle ölüm karşısında husule gelen acıyı, ızdırabı ve bir nevi teselli sayılmaktadır. Çerkeş de gördüm. Bir ağıtçı ölünün muhtelif hareketlerini temsil ederken onun nasıl yürüdüğünü, pek aceleci ve tez canlı olduğu cihetle yolda sık sık tökeslediğini adeta taklid ve temsil etmiştir”[173].

[173] Sadi Yaver Ataman, (Toprak Kokan) Memleket Havaları, Şaka Mtb. İst., 1951, s.70

Kanımızca ağıtın oyun havasına dönüşmesinde geleneksel boyutta önemli bir örnek olarak değerlendirilebilecek olan bu bilgi dışında, ağıt yakılırken yapılan hareketler ve dövünmelerin, insan doğasında varolan iç ritm duygusu bütünlüğüyle yaratılan ağıta yansması da kaçınılmaz olarak söz konusudur. Bunun sonucunda ağıtın, ezgi ve ritm yapısında oluşan ritmik bölümler, ağıtın törensel yapıdan çıkıp bir müzik eseri oluşu aşamasında bütünüyle ritimli bir yapıya, hatta bir oyun havasına dönüşebilmesinde oldukça etkilidir. Nitekim, aslında ağıt olduğu halde, bugün oyun havası olarak çalınıp söylenen bir çok ezgi bulunmaktadır. Örneğin, Hey Onbeşli Onbeşli, Çayda Çıra, Kiraz Aldım Dikmeden vd.

Ağıtın ezgi ve ritm karakterinde meydana gelen bu dönüşüm, temelde bir anlam prosodisi bozukluğu oluşturduğu için bir değişimdir. Ancak konuya uygun olarak farklılık gösteren ağıtlar için bu dönüşüm, anlam prosodisinde herhangi bir bozukluğu yol açmadığı gibi, ağıtın geçirdiği süreç anlamında da bir gelişimdir.

Ağıtların ritmik ifadesinde etkili olan unsurlardan biri de, eşlik olarak bir çalgının kullanılmasıdır. Daha önce de sözettiğimiz gibi Anadolu’da ağıtlara çalgıyla eşlik etme geleneğine az da olsa rastlanılmaktadır. Bu konuya ilgili olarak tespit edilen örneklerden bir kaç aşağıda verilmektedir:

“Çok eskilerde ölen kimselerin başında saz çalarak, nefesler söylerlermiş Üsküderlilerde hala ölü mezara konuncaya kadar içki içip nefesler söylerler, kadınlar ise ağıt yaparlar”[174].

“Silifke ve Mut ilçelerinde yaşayan Alevi (Tahtacı) Türkmenler, ölen bir kimsenin başında sabaha kadar “çögür” çalarak ağıt okurlar. “Sazandar” isimli saz çalan kişi, tezeneyi çögüre monoton bir şekilde vurur, orada hazır bulunanlarda bu yasa katılırlar”[175].

[174] Rıza Yetişen, “Naldöken Tahtacılarında Ölüm”, TFA, Kasım 1977, c.17. s.340, s.8145-8146

[175] Mehmet Eröz, Türkiye’de Alevilik Bektaşilik, İst. 1977 s.342, “Türk Topluluklarında Ölüm Adetleri Üzerine Bir Deneme”, Atatürk, Milliyetçilik, Doğu Anadolu, İst., 1987, s.291, Celal Nuri Üçyıldız, “Silifke Yöresi Tahtacı Türkmenlerinde Gelenekler” Folkloru Doğru, İst. 1979, s.50, 14

“Üzücü ölümlerde de bazen cenaze töreninde sadece meyer çalındığı görülmektedir ki bunda “Meyteri Terse Çalmağ” deyimi kullanılır...Birinci Dünya Savaşı’ndan bu yana adlarını öğrendiğimiz ünlü sazlıyanlardan Bertile adındaki sanatçı kadın, savaş sıralarında “zincirli def” çalarak sazlardı”[176].

Ağıtın törensel boyutundan gelişmiş bir müzik eseri oluşuna kadar her aşamada varolabilen çalgı eşliği fikri, ağıtlarda ezgi ve ritm yönünden zenginliği beraberinde getirmektedir. Özellikle daha sonraları ağıtın düzenli bir müzik eseri olması aşamasında bu yön daha da belirginlik kazanmaktadır. Ağıtların ezgi ve ritm yapısında meydana gelen bu değişimler, zamana, yere ve toplumsal kavrayış farkına göre biçimlendiği gibi, onlara yaşama ve uzun ömürlü olma gücünü vermektedir.

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında tespit edilen çok sayıdaki ağıt örneği incelendiğinde, ritm unsuru doğrultusunda biçimlenen ağıtların, çeşitli yapılarda olduğu görülmektedir. Bunlar:

- a- Serbest Ritimli Ağıtlar
- b- Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar
- c- Karma Ritimli (Serbest-Düzenli Kalıp Ritimli Ardarda) Ağıtlar
- d- Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlar

Bu yapıların ayrıntılı olarak incelenmesi çalışmanın esasını oluşturan “Ağıtlarda Ritm Unsuru”nun anlaşılması bakımından önemlidir.

3.3.1. Serbest Ritimli Ağıtlar

Serbest ritimli ağıtlar, içerik olarak yitirilen her türlü varlığın ardından söylenen ve ritm bakımından olabildiğince özgür yapıda görülen ezgilerdir. Yörelere göre farklılık gösteren bu ezgilerin, belli ses dizileri, ezgi kalıpları, ağız ve seyir özellikleri bulunmaktadır. Konu bakımından genellikle ölüm olayının işlendiği bu tip ağıtların kapsamına, gelin ağıtları, doğal afetler ve toplumsal olaylar üzerine söylenen ağıtlar da girmektedir. Ağıt repertuarı içinde önemli bir yer tutan serbest ritimli ağıtların, tespit

[176] Atâ Terzibaşı, a.g.e., s.25, 66

edilen, değişik yörelere ait çok sayıdaki seçilen örnekleri üzerinde yapılan incelemeler sonucunda, çeşitli bulgular elde edilmiştir.

Edebi yapı bakımından genellikle hece vezniyle söylenen serbest ritimli ağıtların çoğunun, on bir heceli olduğu, az da olsa hece kalıbıyla söylenen sekiz heceli ağıt örneklerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Çoğunlukla bağlantı bölümleriyle bir bütün oluşturulan ve 6+5 hece kalıbıyla söylenen onbirli ağıt örneklerinin tipik uyak örgüsü, a a a B B, c c c B B vd. şeklinde dir. Bunun dışında dörtlük esasına göre söylenen onbirli ağıtlar dışında, zo Gelin Ağıtında olduğu gibi (Bkz. Ek.A.10) uyak örgüsü bozuk ağıt örnekleri de vardır. Cide’de tespit olunan “Gelin Savusu” (Bkz. Ek.A.6) ifade özellikleri bakımından varolan sec sanatını kullanmakta, i kafiye özellikleri ile Dede Korkut Hikayeleri’ndeki söyleyiş tarzına oldukça yaklaşmaktadır. Kanımızca şiir örgüsü itibariyle tam bir şekillenme göstermeyen bu ağıtı, düz söyleyiş kalıbı içinde değerlendirmek doğru olacaktır. Tespit edilip incelenen ağıtlar içinde, yalnız Cerit Bekir Ağıtı’nda (Bkz. Ek.A.9) âşık söyleyişine rastlandığı gibi, kimi ağıtların girişinde yer alan of aman, ey, oy-oy önlemlerinin yanısıra, dörtlük veya kıta sonlarında yer alan uy-uy, oy gibi nlemler de dikkat çekmektedir.

Müzik yönünden uzun havaların çeşitli karakteristik özelliklerini taşıyan serbest ritimli ağıtların çoğunun aşağıda verilen dizilerde olduğu ve genellikle 5 ile 3 ses arasında, inici ya da çıkıcı-inici bir seyir karakteri izlediği görülmektedir.





Müzik yönünden rastlanılan bir başka özellik ise, çoğunlukla 6+5=11 heceli ağıt örneklerinde, müzik cümlelerinin dizelerin anlamlarına göre şekillendiği ve genellikle şiirin durak yerleriyle ezginin durakları arasında bir paralellik olduğudur. Anlatılmak istenen düşünceyi, duyguyu ve ifadeyi kuvvetlendirmek amacıyla, ağıtın bütününe uygun olarak seçilen ezgilerle söylenen ünlemler, genellikle giriş veya sonda, nadiren ara bölümlerde yer alabilmektedir. Ağıtın bir bütün halinde şekillenişinde ise, ya söze bağlı olarak ezginin ya da ezgi kalıplarına bağlı olarak sözün biçimlendiği görülmektedir.

Ezgi ve hecelerın kaynaşmasında, ağıtlar içinde varolan genel anlamda bir heceye bir notanın isabet ettiği “syllabic” tarz ile bir heceye bir kaç sesin isabet ettiği “melismatic” tarzın çeşitli yoğunluktaki ezgi pasajlarına rastlanılmaktadır. Ancak yapısal anlamda düşünüldüğünde karşılaşılan genel tarzın “Hybrid” olduğu, yani bu iki yapının karışımından oluştuğu dikkat çekmektedir. Özellikle, ezgi başlarında rastlanan syllabic okuyuşların ardından, duyguya ve zevke göre ortaya çıkan melismatic ifadeler, ağıtlarda sıkça görülmektedir. İncelenen örnekler içinde, syllabic tarzda tespit edilen örnekler ise; Bebek Ağıtı, Bozan Bey Türküsü ve Gelin Savusu (Bkz. Ek. A.14, Ek.A.2, Ek.A.6)’dur.

Serbest ritimli ağıtlar, ritm karakteri bakımından uzun havaların genel özelliklerini taşımaktadır. Sözlerin iç ritmine ve ezgi kalıbının özelliklerine bağlı olarak şekillenen, ancak herhangi bir düzenlilik ve periyodik akış taşımayan bu tip ağıtlar, ritm karakteri yönünden zengin bir yapıdadır. Zamanın bağımlılık hissedilmeden özgürce kullanıldığı bu yapılarda aslolan, duygunun gerektiği gibi ifade edilebilme

keyfiyetidir. Bu nedenle, bu tip ağıtlarda çok zengin, ancak tamamen serbest bir tartım karakterinin varlığı görülmektedir.

3.3.2. Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar

Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar, derlenmiş ezgiler bakımından Türk Halk Müziği ağıt repertuarının en geniş kısmını oluşturmaktadır. Yurdumuzun hemen her yöresinde türkü, zeybek, halay gibi değişik türlerde rastlanılan bu ezgilerin büyük bir kısmında ağıt tanımlaması yapılmamıştır. Kanımızca bunun çeşitli açılardan önemli nedenleri bulunmaktadır. Öncelikle törensel bir yapı içinde varolan ağıtın, zamanla bir müzik eseri olma sürecine girmesi, buna bağlı olarak söz ve ezgi yapısında çeşitli farklılaşmaların meydana gelmesi ve dolayısıyla ağıt ifadesinden uzaklaşması bu nedenlerin başlıcalarındandır. Nitekim, ağıtların bu süreci geçirip yaşama gücü bulabilmesi sonucu bugün asıl ifadesinden uzaklaşmış, neredeyse ağıt kimliğinden bütünüyle sıyrılmış, ritmik ifade yönünden tamamıyla düzenli bir yapıya kavuşmuş bir çok ezgi bulunmaktadır. Genellikle türkü biçiminde ve hemen her yörede karşılaşılan bu ezgiler, yukarıda verilen tespitlere bağlı olarak halay, zeybek vd. oyun havası kimliğine de bürünebilmektedirler. Ancak yapı bakımından köklü değişikliklere uğramış, hatta oyun havası gibi coşkun ifadeler içeren bir biçime bürünmüş olan bu ezgiler yakından incelendiğinde, ezginin derinliklerinde ölüm olayından kaynağını alan lirik bir ifade genellikle hissedilebilmektedir.

Çok çeşitli ve zengin bir ritm karakteri bulunan Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtların ölçü bakımından, ezginin bütünü boyunca düzenli giden Periyodik ölçülü ve ezgi boyunca çeşitli değişimler gösteren Değişken periyodlu, yani Karışık ölçülü iki ayrı yapıda olduğu görülmektedir. Bu nedenle Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlarda ritmik yapının incelenmesi konusunda bu iki farklı biçimin ayrı ayrı ele alınması yararlı olacaktır.

3.3.2.1. Periyodik Ölçülü Ağıtlar

Periyodik ölçülü ritmik ağıtlar, törensel boyuttan uzaklaşıp müzik eseri olma sürecinin tamamlanması sonucu şekillenmiş, ölçü bakımından ezgi bütünü boyunca

periyodik devam eden bir tek ölçü kalıbının görüldüğü yapılardır. Hemen her yörede görülmekte olan bu tip ağıtlar içinden seçilen değişik yörelerden derlenen örnekler üzerinde yaptığımız incelemeler sonucunda aşağıdaki tespitler elde edilmiştir :

Periyodik ölçülü ağıtlar, müzik özellikleri bakımından yöresel bir karakter taşımaktadır. Tespit edildiği yörenin ezgi, ritm ve ifade özelliklerini bünyesinde taşıyan bu tip ağıtların, değişik ses dizileri ve seyir özelliklerinde olduğu görülmektedir. Çok sayıda örnek üzerinde yapılan incelemede bu tip ağıtlarda karşılaşılan ses dizileri yoğunluk oranına göre aşağıdaki gibidir:





Periyodik ölçülü ağıtlar, yukarıda verilen ses dizilerinde onbir sese kadar ulaşan bir sahada genellikle inici, zaman zaman da çıkıcı-inici bir karakterde seyretnmektedir. Ses aralıkları bakımından daha çok ikili, üç, dördü ,beşli ve nadiren altılı, yedili ve oktav aralıklarının kullanıldığı bu ağıtlarda, ezgi biçimlenişi bakımından da yöresel ifade biçimlerinin ve ezgi kalıplarının kullanıldığı görülmektedir.

Periyodik ölçülü ağıtlar, oluşturdıkları ölçü kalıpları yönünden incelendiğinde, ana ölçülülerden 2 zamanlı ve birleşik ölçülülerden 4 ve 9 zamanlı ezgilerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Ancak bunun yanında 3 zamanlı ana ölçülü ve 5,6,7,8 zamanlı birleşik ölçülü ezgilere de rastlanılmaktadır. Periyodik ölçülü ağıtlarda, karma ölçülü yönünden ise, genellikle 10 zamanlı ezgiler yoğunlukta olup, bu ezgiler aynı gruptaki ağıt repertuarında da sayı bakımından önemli bir bölümü kapsamaktadır. Karma ölçülü ağıtlarda 10 zamanlının dışında az da olsa 11,13,14,15 ve 17 zamanlı örneklere de rastlanılmaktadır. Çeşitli yörelerden seçilen bu tip ağıt örneklerinin ölçülerini oluşturan düzum özelliklerinin aşağıda verildiği gibi şekillendiği görülmektedir:

2 Zamanlı Ana Ölçülüler :

Örnek : “Ben de gittim bir geyiğin avına” (Bkz. Ek.B.2)

“ Hem okudum hemi de yazdım” (Bkz. Ek.B.3)

3 Zamanlı Ana Ölçülüler :

Örnek : “Pencereden bir taş geldi” (Bkz. Ek.B.4)

“Ayletmen gelini yazık (Gelin Okşama)” (Bkz. Ek.B.5)

4 Zamanlı (2+2) Birleşik Ölçülüler :

Örnek : “Şen olasin Ürgüp dumanın gitmez” (Bkz. Ek.B.6)

“Kütahya’nın pınarları akışır” (Bkz. Ek.B.7)

5 Zamanlı (2+3) Birleşik Ölçülüler :

Örnek : “Şişmanoğlu vurdiler” (Bkz. Ek.B.8)

“Ali Paşa Ağıtı” (Bkz. Ek.B.9)

6 Zamanlı (3+3) Birleşik Ölçülüler :

Örnek : “Benim toyuğum çilçilidi” (Bkz. Ek.B.10)

“Gedin deyin han çobana” (Bkz. Ek.B.11)

7 Zamanlı (3+2+2) Birleşik Ölçülüler :

Örnek : “Kırc’ali ve Arda Arası” (Bkz. Ek.B.12)

“Giresun’un içinde iki sokak arası” (Bkz. Ek.B.13)

8 Zamanlı (3+2+3) Birleşik Ölçülüler :

Örnek : “ Atımı bayledim delikli taş” (Bkz. Ek.B.14)

“Atladım gittim eşiği (Kına Havası)” (Bkz. Ek.B.15)

9 Zamanlı Birleşik Ölçülüler :

(3+2+2+2)

Örnek : “Kerimoğlu Zeybeği” (Bkz. Ek.B.16)

(2+3+2+2)

Örnek : “Çam başına çıktım (Gelin Havası)” (Bkz. Ek.B.17)

(2+2+2+3)

Örnek : “Kahve koydum fincana” (Bkz. Ek. B.18)

“Arda boylarında kırmızı erik” (Bkz. Ek. B.19)

10 Zamanlı (2+3+2+3) Karma Ölçüler :

Örnek : “Bugün de günlerden cumadır cuma” (Bkz. Ek. B.22)

“Mızıkla çalındı düğün mü sandın?” (Bkz. Ek. B.23)

11 Zamanlı [3+(2+2+2+2) veya 2+2+(3+2+2)] Karma Ölçülüler :

Örnek : “ Sabah oldu güneş doğdu bacadan” (Bkz. Ek. B.25)

13 Zamanlı [(3+3)+(3+ 2+2)] Karma Ölçülüler :

Örnek : “ Kırmızı gül demet demet” (Bkz. Ek. B.26)

14 Zamanlı [(3+2+2+2)+(2+3)] Karma Ölçülüler :

Örnek : “Getirin kına yakalım” (Bkz. Ek. B.27)

15 Zamanlı [(3+2+3) +(2+3+2)] Karma Ölçülüler :

Örnek : “ Yüksek ayvanlarda bülbüller öter” (Bkz. Ek. B.28)

17 Zamanlı [(2+2+2)+3+(2+2+2+2)] Karma Ölçülüler

Örnek : “Bizim gelin pek de nazlı” (Bkz. Ek. B.29)

Ölçü kalıbı bakımından yukarıda örnekleri sunulan, ölümü konu alan ağıtlarda çoğunlukla Ana ve Birleşik ölçülülerin kullanılmasına karşın, karma ölçülüler kapsamında bulunan örneklerin büyük bir çoğunluğunun da gelin ağıtları olduğu görülmektedir. Ölçülerin yörelerle bağlantısında ise, 10 zamanlı karma ölçülülerin Doğu Anadolu’da, 9 zamanlı Birleşik ölçülülerin genellikle Ege’de yoğunlaştığı, 2 Ana ölçülüler ile 4 zamanlı Birleşik ölçülülerin de yurt genelinde kullanıldığı görülmektedir.

Periyodik ölçülü ağıtlar, ritm karakteri bakımından Türk Halk Müziğe genel ritm karakterinin hemen hemen bütün yönlerini bünyesinde taşımaktadır. Ayrıca yapısındaki genel özellikleri yanında, yörelere göre değişen çeşitli farklı unsurları da barındıran bu tip ağıtlar üzerinde aşağıda yapılan incelemelerde, öncelikle birbirinden yöre, ölçü, ritm ve ifade bakımından farklı olan karakteristik örnekler ele alınmaktadır.

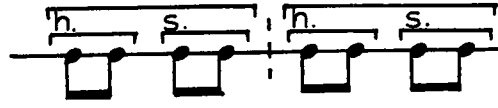
2 zamanlı Periyodik ana ölçülü ezgi örneklerinden, Aydın yöresinde Osman Şevki Uludağ’dan derlenen Genç Osman türküsü, (Bkz. Ek. B.1) ölçü ve ritm bakımından karakteristik bir yapıdadır. Değişik yörelerden tespit edilmiş çeşitlemelerinde ortak bir ifade taşıyan bu türkünün, genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir :



Ritm (Tartı) Resmi :



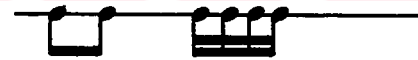
Ritm (Tartı) Kalıbı :

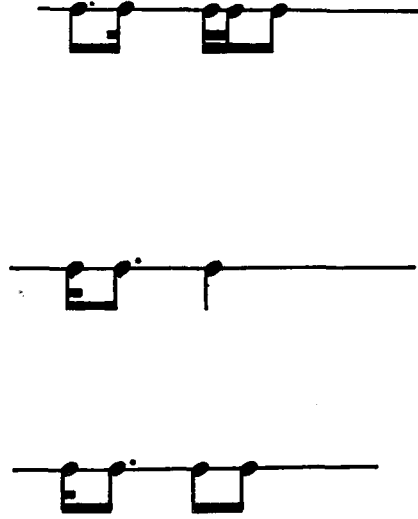


Tipik Ritm (Tartı) Örneği :



Çeşitlemeleri :





Yukarıda ritm resmi, ritm kalıbı, tipik ritm örneği ve çeşitlemeleri verilen Genç Osman türküsü, her bir ölçü içerisinde ikiden fazla ritm gözesi bulunması nedeniyle ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” özelliğindedir. Vurguların doğru yerlerinde olması sebebiyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı, bir ölçü içinde tamamlanan bu örnekte ezgi kalıbı, saz bölümlerinde iki ölçüde, söz bölümlerinde iki ölçülü cümlecik + üç ölçülü cümlecik + dört ölçülü cümlecikğin birleşmesiyle oluşmaktadır. Genç Osman türküsü söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden incelendiğinde, özellikle dize başlarında bulunan “Vurgusuz Syllabic” tarz ile dize sonlarına doğru görülen “melismatic” ifadenin yanısıra ünlemlerdeki “Melismatic” tarz dikkati çekmektedir. Bu haliyle Genç Osman türküsün “Hybrid” tarz içinde değerlendirmek doğrudur.

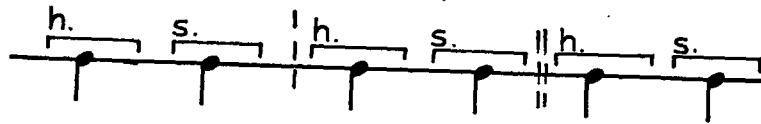
Bir başka iki zamanlı periyodik ana ölçülü örnek; Çorum’da Ali Ciyez’den derlenen “Hem okudum hemi de yazdım” adlı ağıttır (Bkz. Ek. B.3). Bu türkünün genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :

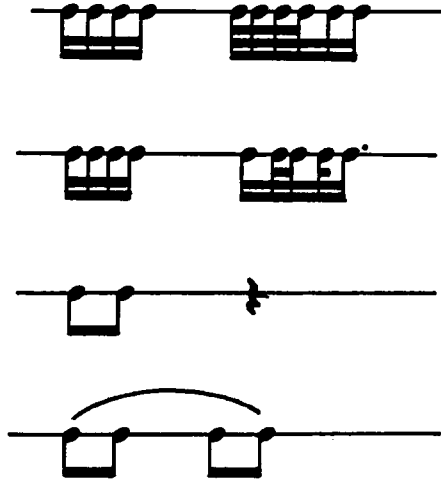


Tipik Ritm Örneği :



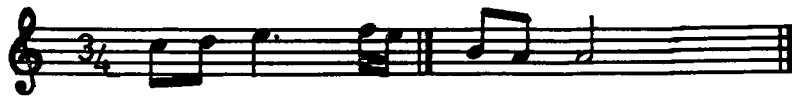
Çeşitlemeleri :



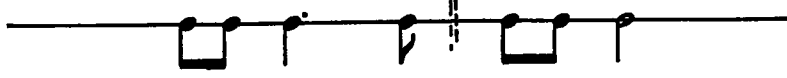


“Hem okudum hem de yazdım” adlı türkü “Yalın Ritm” özelliği gösteren tek gözeli iki ölçüsü dışında, ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurgularının doğru yerlerinde olması sebebiyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanmakta, ezgi kalıbı, iki ölçülü cümlecik + üç ölçülü cümlecikten kurulu, iki cümlelerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu türkü söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden incelendiğinde ise; çoğunlukla iki ve üçlü, yeni cümleye girişte dörtlü aralıklarla biçimlenen ezginin “Syllabic” ve “melismatic” unsurları içiçe taşınması sebebiyle “Hybrid” bir yapıda olduğu görülmektedir.

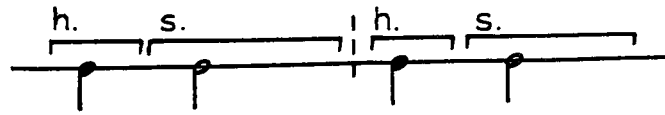
3 zamanlı Periyodik ana ölçülü örnek: Elazığ’da Ali Oğuz ve Mehmet Saka’dan derlenen “Pencereden bir daş geldi” adlı ağıttır. (Bkz. Ek. B.4) Ölçü ve ritm bakımından karakteristik bir yapı da olan bu ağıtın, genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :

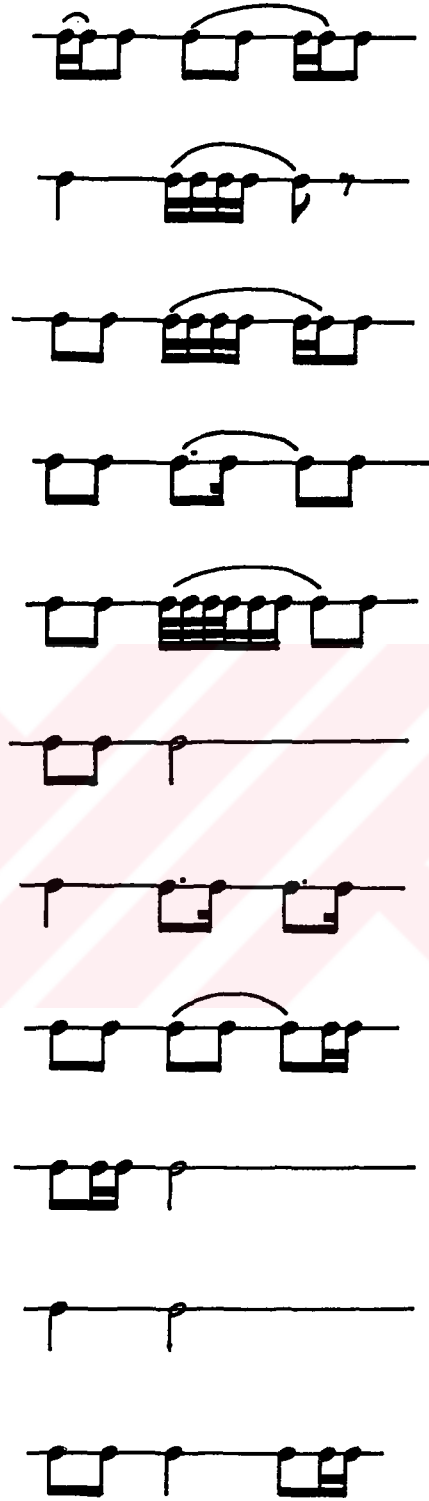


Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :





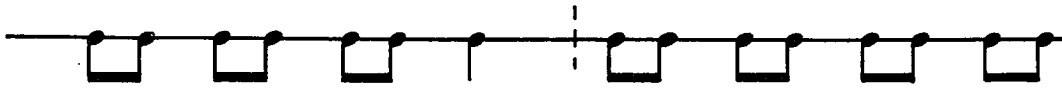
“Pencereden Bir Daş Geldi” adlı türkü ritm cinsi bakımından “Yalın Ritm” özelliği gösteren iki gözeli on iki ölçüsü yanında kırk sekiz ölçüsünde “Gen Ritm” niteliği bulunmaktadır. Vurgunun genellikle ölçü başında olması nedeniyle bir “Düz Ritm”

özelliği taşımaktadır. Bununla beraber, ifadeden kaynaklanan ve ezgi boyunca zaman zaman uygulanan ikinci dörtlüğü de vurgulama isteği nedeniyle de bir “Yan Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanan bu ağıtta, ezgi kalıbı saz bölümünde üç tane dört ölçülü cümlecğin birleşmesinden oluşmaktadır. Söz bölümünde ise; on iki tane dört ölçülü cümlecik birleşerek bir söz tamamlanmaktadır. Türkü söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden incelendiğinde ise ikili ve üçlü aralıkların sıkca kullanıldığı bu ağıtta, söz örgüsünün ritme paralel olarak şekillendiği dikkati çekmektedir. Sözün ritme göre şekil bulduğu ezgide, çok yoğun bir nağme ve süsleme anlayışı olmamakla birlikte “Melismatic” doku, “Syllabic” dokudan daha yoğunlukta görülmektedir.

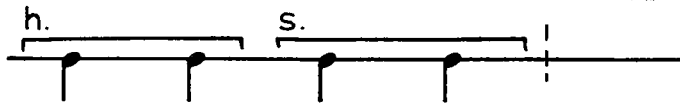
4 zamanlı Periyodik birleşik ölçülü ağıtlara tipik örneklerden biri, Ürgüp dolaylarında Refik Başaran ve Avanoslu Selahattin’den derlenen “Cemal’in Ağıtı”dır. (Bkz. Ek. B.6) İki zamanlı iki ana ölçünün birleşmesinden meydana gelen bu ağıtın genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir :



Ritm Resmi :



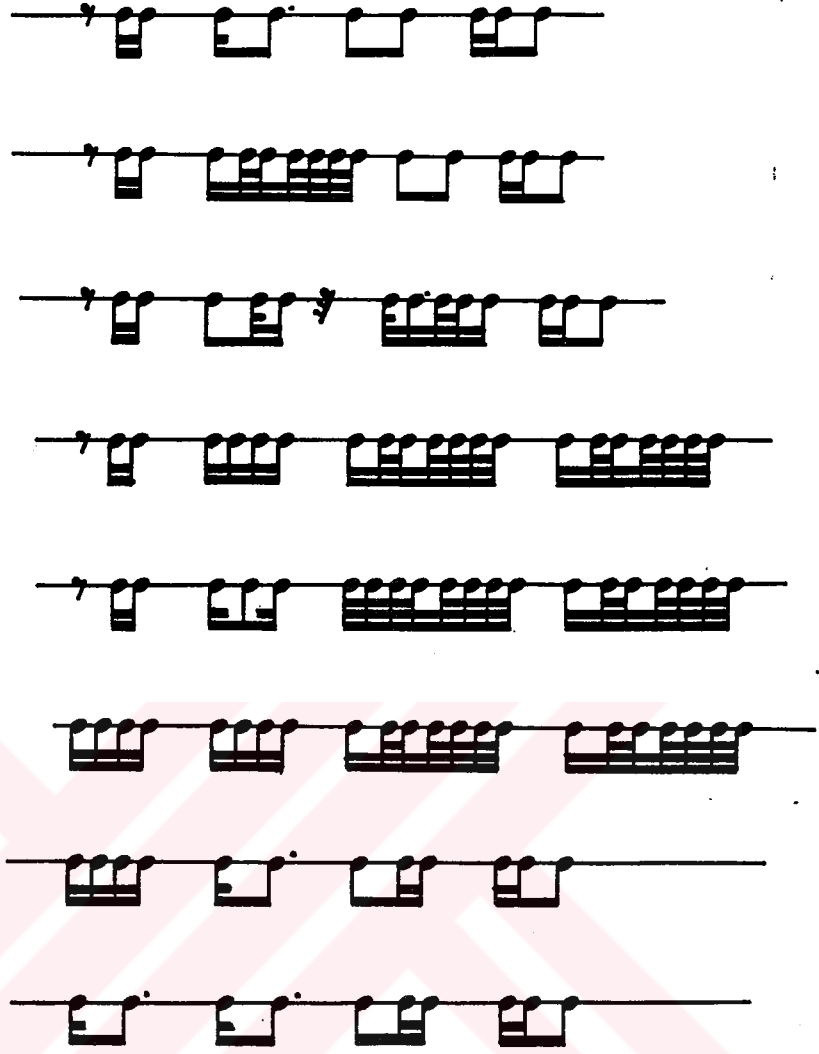
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :

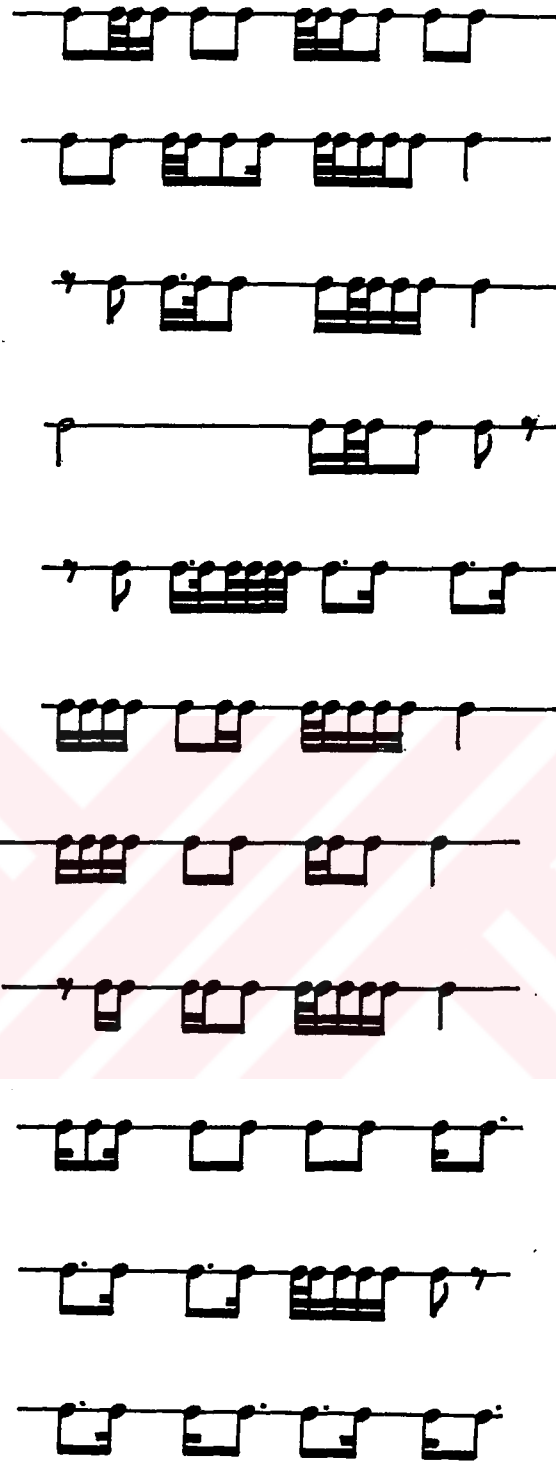


“Şen Olasın Ürgüp Dumanın Gıtmez” dizesiyle başlayan “Cemal’in Ağıtı”, ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” özelliği taşımaktadır. Vurgu özellikleri değerlendirildiğinde ezgi ve söz vurgularının genellikle doğru yerlerde olması nedeniyle “Düz Ritm” karakterindedir. Ritm kalıbı tek ölçüde oluşan bu ezgide, saz bölümünde iki ölçüde tamamlanan ezgi cümlesi, söz bölümünde de iki ölçü içinde oluşmakta, ölçü sonlarında yeralan son dörtlüklerde yeni ölçüye hazırlık niteliği taşımaktadır. Ezgi “Melismatic” dokunun ağırlık kazandığı, dize başlarında karşılaşılan “Syllabic” dokunun birleşimiyle “Hybrid” bir karakterin ortaya çıktığı açıklıkla görülmektedir. Buraya kadar değerlendirdiğimiz ezgiler içinde “Melismatic” doku itibariyle en zengin ağıt budur.



A diagram of a linear chromosome with four genes represented by dots. The first gene is labeled 'h.' above it, and the distance between the first and second gene is also labeled 'h.' with a bracket. The third gene is labeled 's.' above it, and the distance between the third and fourth gene is also labeled 's.' with a bracket.





“Kütahya’nın Pınarları Akışır” adlı türkü ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” özelliği taşımaktadır. Ezgi ve söz vurgularının genellikle doğru yerlerde olması nedeniyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanan bu ağıtta, ezgi kalıbı saz bölümü için, iki ölçülü cümlecik + üç ölçülü cümlecğin birleşmesinden, söz bölümü için ise; sekiz ölçülü iki cümlecik ile onüç ölçülü iki cümlecğin birleşmesinden

oluşmaktadır. Bu ağıt ezgi ve söz bağlantısı yönünden incelendiğinde ise, ezginin bütününde “Melismatic” dokunun hakim olduğu görülmektedir. Çoğunlukla, ikili, üçlü ve dördü aralıkların kullanıldığı ağıtta, hecelerin müzikle olan ilişkisinde bir ifade serbestliği ve keyfiyet dikkati çekmektedir.

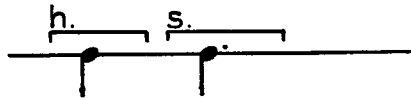
5 zamanlı Periyodik birleşik ölçülü ağıtlara örnek olarak seçilen, 2 ve 3 zamanlı ana ölçünün birleşmesinden oluşan, Rize türküsü “Şişmanoğlu Ağıtı” dır.(Bkz. Ek.B.8) Ali Paşa Ağıtı gibi aynı düzum anlayışında şekillenen 5 zamanlı ağıt örneklerinden “Şişmanoğlu Ağıtı” genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



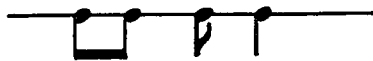
Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :



Yukarıda ritm resmi, ritm kalıbı, tipik ritm örneği ve çeşitlemeleri verilen Şişmanoğlu Ağıtı, her bir ölçü içinde ikiden fazla ritm gözesi bulunması sebebiyle “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurguların denk geldiği seslerin ölçü başları olması nedeniyle “Düz Ritm” karakteri taşıyan bu ağıtın, ikili ve üçlü aralıkları kullandığı açıklıkla görülmektedir. Ritm kalıbı açısından tek ölçüde şekillenen ağıt ezgi bakımından iki ölçüden oluşan iki cümlecğin bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden ise “Syllabic” dokunun hakim olduğu ezgide çoğunlukla görülen “Vurgulu Syllabic” tarzın yanısıra zaman zaman bozulmalara ve “Vurgusuz Syllabic” dokulara rastlanılabilmektedir. Ancak bu bozuklukların nedeni sözün ritme uydurulma gayreti olarak görülmektedir.

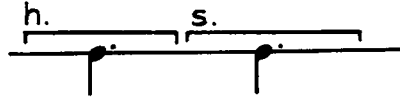
6 zamanlı Periyodik birleşik ölçülü (3+3) ağıtların tipik örneklerinden biri, Erzurum’da Seyhan Urak’dan derlenen “Benim Toyuğum Çilçilidi” adlı hayvan ağıtıdır (Bkz. Ek. B.10). Ölçü ve ritm bakımından Doğu ve özellikle Kuzeydoğu Anadolu ile özdeşleşmiş ve kendine has ifadesi olan bu ritmle okunan “Benim Toyuğum Çilçilidi” türküsünün genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



Ritm Resmi:



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm örneği :

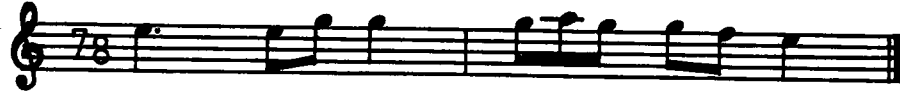


Çeşitlemeleri :

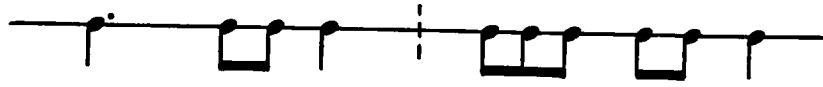


Ağıt her bir ölçü içerisinde ikiden fazla ritm gözesi içerdiğinden, ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” özelliğindedir. Vurguların doğru yerde bulunması nedeniyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanmakta, buna karşılık ezgi kalıbı saz bölümü için dört ölçüde, söz bölüm için on ölçüde tamamlanmaktadır. Söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden ise “Syllabic” dokunun belirginlik kazandığı görülmektedir. Ezginin ritmi ile doğrudan bağlantı halinde bulunan sözlerde vurgu ve ulamalara göre biçimleniş dikkat çekmektedir.

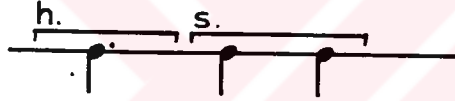
7 zamanlı Periyodik birleşik ölçülü ağıtlar içinde yeralan, 3+(2+2) zamanlı ana ölçülü yapılardan oluşan, Arif Şentürk'ten derlenen Rumeli'nin bir ağıt türküsü de "Deryalar" dır (Bkz. Ek.B.12). İfade açısından genellikle konusuna uygun olarak seslendirilmeyen bu ağıtın, ezgi ve ritm yapısının genel özellikleri aşağıdaki gibidir:



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :





“Kırc’ali ile Arda Arası” dizesiyle başlayan bu ağıt, her bir ölçüde yeralan ikiden fazla ritm gözesi nedeniyle ritm cinsi açısından “Gen Ritm” ve ölçü içinde vurgunun denk geldiği konum itibarıyla de “Düz Ritm” olarak ortaya çıkmaktadır. Ağıtın ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanmakta, buna karşılık ezgi cümlesi dört ölçüde bütünlük kazanmakta ve genellikle ezgi akışı boyunca ikili, üçlü aralıklar kullanılmaktadır. Söz, ezgi ve ritm bağlantısı bakımından “Melismatic” dokunun ağırlık kazandığı bir örnektir. Ezgi cümlesi ve dize sonlarına denk gelen uzatmalar dikkat çekicidir. Söz yönünden sekizli hece kalıbıyla söylenen bu ezgide uyak örgüsü a a b a, c d c d, e f e f olarak kullanılmakta ve bu yapıya iki dizeli bir bağlantı bölümü eklenmektedir.

8 zamanlı Periyodik birleşik (3+2+3) ölçülü ağıtlar içinde bulunan ve Kayseri Tomarza Toklar köyünde Mehmet Gurnaz’dan alınan “Atladım Gittim Eşiği” adlı kına türküsü (Bkz. Ek. B.15) ritm bakımından dikkati çeken bir örnek durumundadır. Ezgi

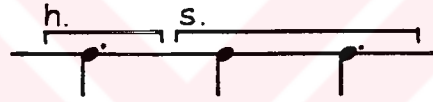
yapısındaki zorlamalı ifadelere rağmen akıcı bir nitelik taşıyan bu türkünün genel ritm ve ezgi yapısı aşağıdaki gibidir.



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :



Bu ağıt, her ölçüsündeki ikiden fazla rim gözesi ile ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurguların doğru yerinde olması yanında iki, sekiz ve onikinci ölçülerde, söze bağlı olarak birinci üçlü düzümün ikinci sekizliğinde, küçük de olsa ikinci bir vurgu yapılması nedeniyle, “Yan Ritm” niteliği kazanmaktadır. Ancak genel özellik “Düz Ritm” oluşudur. Türkünün ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanmakta, ezgi kalıbı ise; ikişer ölçülük altı cümlecğin birleşiminden oluşmaktadır. Genellikle ikili, üçlü, dördü ses aralıklarının kullanıldığı bu ağıt, söz ezgi ve ritm bağlantısı yönünden incelendiğinde, sekizli hece kalıbındaki şiirle ezgi arasında “Melismatic” dokunun hakim olduğu görülmektedir. Ezgi içinde cümle sonlarında görülen uzun ve sade kalışlar dikkat çekmektedir.

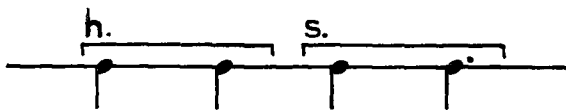
9 zamanlı Periyodik ölçülü ağıtlar içinde yeralan, (2+2+2+3) zamanlı ana ölçülülerin birleşmesiyle oluşan, İzmir’de Ekrem Güyer’den derlenen “İzmir’in Kavakları” (Bkz. Ek. B.20) dizesiyle başlayan ağıtın ezgi ve ritm yapısının genel özellikleri aşağıda verilmiştir :



Ritm Resmi :



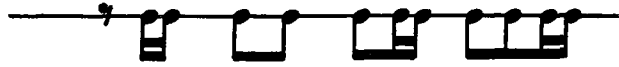
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



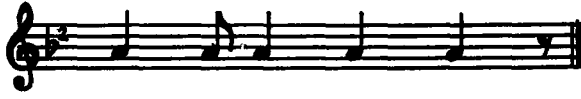
Çeşitlemeleri :



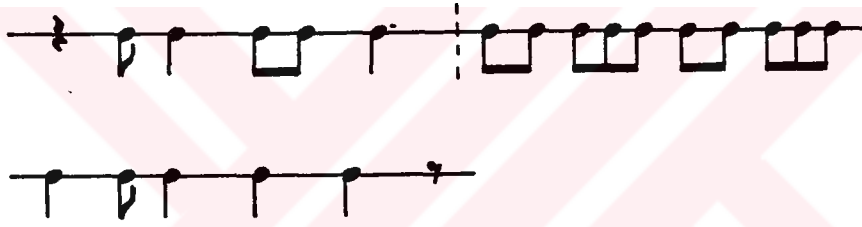
Yukarıda ritm resmi, ritm kalıbı, tipik ritm örneği ve çeşitlemeleri verilen “İzmir’in Kavakları” adlı ağıt, ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğinde olup, söz ve ezgideki vurgu ifadesi ile “Düz Ritm” özelliğindedir. Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanmakta ve ezgi kalıbı bakımından yedi ölçünün birleşmesiyle oluşmaktadır. Genellikle ikili, üçlü, dördü ve sekizli aralıkların görüldüğü bu ezgi, sekizli hece kalıbı ile söylenmiş olup ezgi ve söz bağlantısı yönünden “Hybrid” bir karakter taşımaktadır.

10 zamanlı Periyodik ölçülü (2+3+2+3) ağıtların tipik özelliklerine sahip bir örnek, Erzurumlu Faruk Kaleli’den alınan “Mızıka Çalındı Düğün mü Sandın?” dizeleriyle başlayan türküdür (Bkz. Ek.B. 23). “Havada Bulut Yok” dizesiyle başlayan

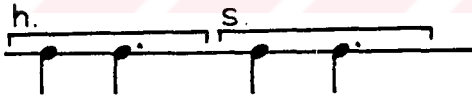
“Yemen Ağıtı”nın Erzurum çeşitlemesidir. Bu ağıtın genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



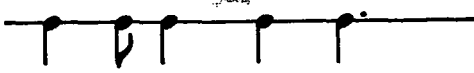
Ritm Resmi :



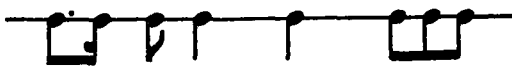
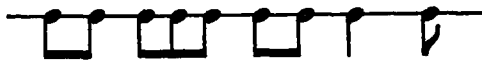
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :





Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanan bu ağıtın ritmi cinsi “Gen” olup vurguların doğru yerlerde bulunması nedeniyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ezgi kalıbı saz bölümü için altı ölçünün, söz bölümü için ise, yirmibir ölçünün birleşmesiyle oluşmaktadır. Türkü söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden incelendiğinde de, “Hybrid” karakterde olduğu görülmektedir.

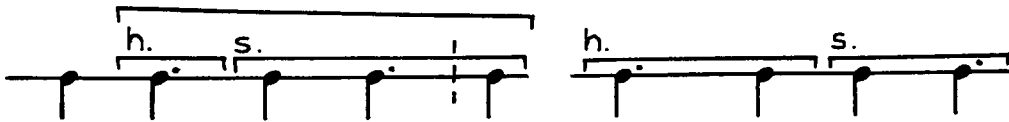
10 zamanlı Periyodik ölçülü karakteristik ağıt örneklerin bir diğeri de Hüseyin Yaltırık’tan derlenen “Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” dizesiyle başlayan Rumeli türküsüdür (Bkz. Ek.B.24). Bu ağıtın genel ezgi ve ritm yapısı da aşağıdaki gibidir.



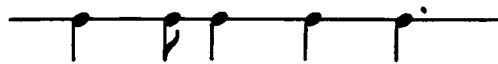
Ritm Resmi :



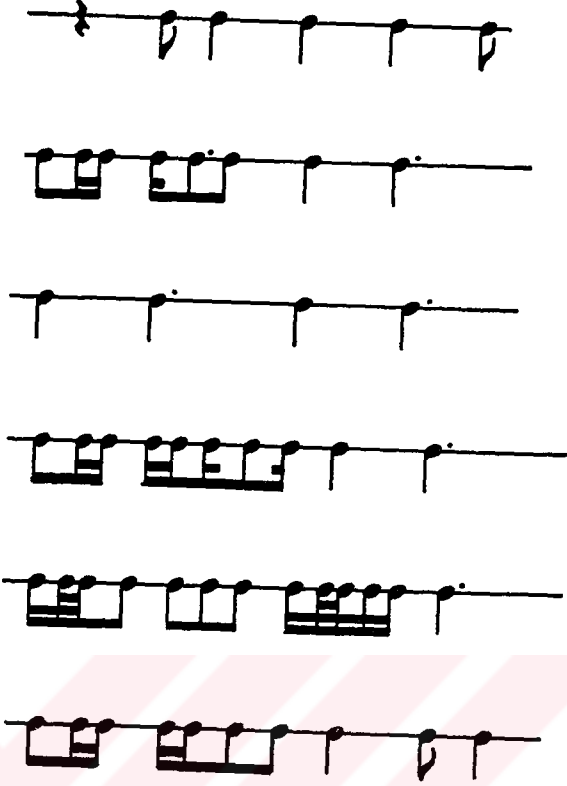
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :



Genel ezgi ve ritm özelliklerini yukarda verilen “Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” dizesiyle başlayan ağıt ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurgu yönünden incelendiğinde ise, iki yapı dikkati çekmektedir. Ezginin kimi ölçülerinde vurgunun ölçü başında olması nedeni ile “Düz Ritm” özelliği taşımakta, kimi ölçülerde ise vurgunun düzümün (2+3+2+3) ilk üçlüsünün başında olması nedeniyle de bir “Yan Ritm” özelliği göstermektedir. Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanan bu ağıtta, ezgi kalıbı iki ölçüden oluşan üç cümlecğin birleşmesinden meydana gelmektedir. Onbirli hece kalıbı ile söylenen türkünün dört dizelik yapısına iki dizelik bağlantı eklenmektedir. Ezginin, söz ve ritm bağlantısı yönünden ise “Melismatic” tarzda olduğu görülmektedir.

11 zamanlı Periyodik karma ölçülü ağıt örneklerinden biri olan Kızılcahamam’da Mustafa Eren ve Ömer Yalçın’dan derlenen gelin ağıtıdır. (Bkz. Ek. B.25) Genel anlamda $3+(2+2) + (2+2)$, söze girişte $(2+2)+3+(2+2)$ düzümleriyle

söylenen ve “Sabah Oldu Güneş Doğdu Bacadan” dizesiyle başlayan bu gelin ağıtının genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir :



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :



Ritm cinsi bakımından ikiden fazla gözele “Gen Ritm” karakterinde olan bu gelin ağıtı, vurguların doğru yerlerde bulunması nedeniyle de “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanan türkünün ezgi kalıbı altı ölçülü küçük cümleciklerin

birleşmesi sonucu oluşmaktadır. Söz, ezgi ve ritm bağlantısı yönünden ise “Hybrid” tarzı ile karşılaşılmaktadır.

Ağıtlar içinde 13 zamanlı Periyodik karma ölçülü bir ağıt örneği de bulunmaktadır. Erzurumlu Muharrem Akkuş’dan derlenen “Kırmızı Gül Demet Demet” (Bkz. Ek. B.26) dizesiyle başlayan ve 3+3+3+(2+2) düzümlü bu türkünün genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir :



Ritm Resmi :



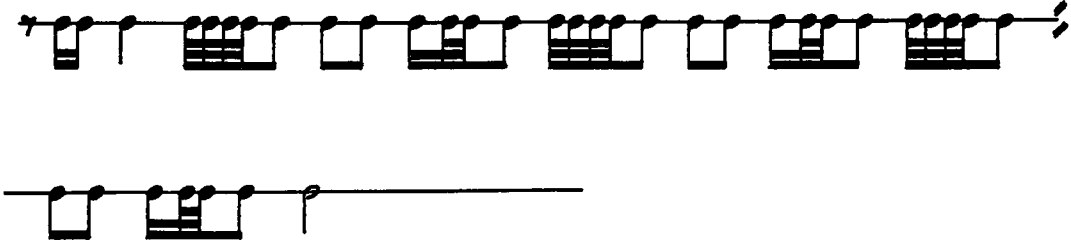
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :

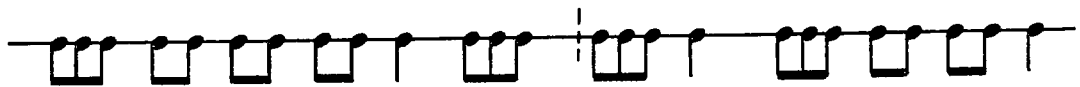


“Kırmızı Gül Demet Demet” dizesiyle başlayan ağıt ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurguların doğru şekillenmiş olması nedeniyle de “Düz Ritm” özelliğinde olup ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanmaktadır. Ezgi kalıbı yönünden birer ölçülü dört cümlecğin birleşiminden oluşmaktadır. Türkünün söz, ezgi ve ritm bağlantısı incelendiğinde ise; genel olarak “Melismatic” dokunun hakim olduğu görülmektedir.

Periyodik karma ölçülü ağıt örnekleri arasında Safranbolu yöresinde Sadi Yaver Ataman’ın derlediği “Getirin Kına Yakalım” dizeleriyle başlayan 14 zamanlı bir gelin ağıtı örneği bulunmaktadır (Bkz. Ek.B.27) Düzüm yapısı olarak $(3+2+2+2)+(2+3)$ ve $(3+2+3+2)+(2+2)$ gibi iki ayrı şekilde görülen türkünün genel ezgi ve ritm yapısı aşağıdaki gibidir:



Ritm Resmi :



Periyodik karma ölçülü ağıtlar arasında bir başka farklı örnek de “Yüksek Ayvanlarda Bülbüller Öter” dizeleri ile başlayan 15 zamanlı türküdür (Bkz. Ek.B.28). Malatyalı Hakkı Coşkun’dan derlenen ve (3+2+3)+(2+3+2) ölçülü düzümlü bu gelin ağıtının genel ritm ve ezgi karakteri aşağıdaki gibidir :



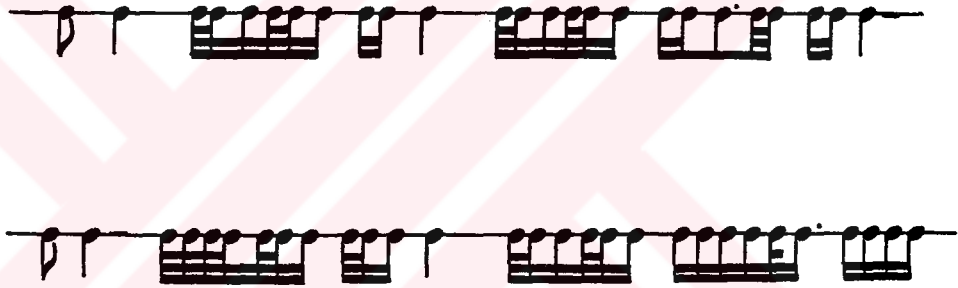
Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :

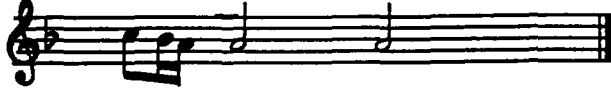


Çeşitlemeleri :



Bu ağıt çok gözele yapısı ile ritm cinsi bakımından “Gen Ritm” niteliğindedir. Vurguların doğru yerlerde oluşu ile de “Düz Ritm” özelliği kazanmıştır. Ritm kalıbı bir ölçüde tamamlanmakta, ezgi kalıbı ise küçük farklılıklarla tekrarlanan iki ölçü etrafında oluşmaktadır. Türkünün söz, ritm ve ezgi bağlantısı yönünden ise; “Melismatic” dokuda olduğu görülmektedir.

Periyodik ölçülü karma ritimli ağıtlar arasında en büyük zamanlı örnek; Selanikli kadınlardan derlenen “Bizim Gelin Pek de Nazlı” dizeleri ile başlayan ve 17 zamanlı olan gelin ağıtıdır (Bkz. Ek.B.29). Ölçü düzüm yapısı $(2+2+2)+ 3+(2+2+2+2)$ olarak şekillenen bu ağıtın genel ritm ve ezgi yapısı aşağıdaki gibidir :



Ritm Resmi :



Ritm Kalıbı :



Tipik Ritm Örneği :



Çeşitlemeleri :



17 zamanlı bu gelin ağıtı örneği, “Gen Ritm” cinsinde olup “Düz Ritm” niteliğindedir. Ritm kalıbı tek ölçüde tamamlanmakta, ezgi kalıbı ise, birbirinin cevabı olan iki

ölçünün tekrarlanması ile oluşmaktadır. Ezgi söz, ritm ve müzik bağlantısı yönünden de “Melismatic” karakterdedir.

3.3.2.2. Karışık Ölçülü Ağıtlar

Düzenli kalıp ritimli ağıtlar incelendiğinde bazı ağıtların iki veya daha fazla sayıdaki farklı periyodlu ölçülerin birleşiminden oluştuğu görülmektedir. Çok çeşitli sebepleri olan bu durumun, Türk Halk Müziği’nin diğer türleri yanında özellikle ağıtlarda belirgin bir şekilde görülmesi bir rastlantı değildir. Kanımızca bunun temel nedeni, ezginin oluşum süreci ile ilgilidir. Ağıtlar gibi genellikle törensel bir yapıda, konuşma ile müzik arasında, serbest ve yakın ve monoton bir karakterde yakılan ezgilerin, törensel yapıdan çıkıp bir müzik eseri olma sürecine girmesi gelişimi, bu oluşumun kaynağını teşkil etmektedir. Bu oluşum içerisinde şekillenen ağıtlardan bir çoğu, zamanla özgün ve akıcı bir ritmik yapı, karakteristik ve gelişmiş bir ezgi yapısı bulurken, bir çoğu da bunun tersine özellikle ritm başta olmak üzere ritm ve ezgi yönünden akıcı ve gelişmiş bir yapıya kavuşmamaktadır. Bu sebeplere ezginin derlendiği kaynak kişinin yetersizliğinden kaynaklanan biçim hataları, derleyicinin bilgi eksikliği, algılama ve ifade etmesindeki zayıflık eklendiğinde, ortaya ritmik ve melodik bakımdan sorunlu, akıcı olmayan ezgiler çıkmaktadır. Ayrıca bu ezgilerin şehirlerde tek sesli müzik yapan büyük topluluklar tarafından seslendirilmesi gereğine bağlı olarak notasını yazan kişiler tarafından bir takım bilinçli ya da bilinçsiz müdahalelere uğraması da bu yapılanmada etkili olmuştur.

Çalışmada karışık Ölçülü Ağıtlar olarak adlandırılan ve örnekleri bulunan bu yapılarda iki ayrı tip ölçülülerin yanında çok sayıda farklı periyodlu ölçülülerin birleşmesiyle oluşanların varlığı da dikkat çekmektedir. Bu nedenle biçimsel açıdan tipik bir yapısı bulunmayan bu ağıtlarda ritm bakımından hangi tipin daha fazla veya az olduğunu söylemek mümkün değildir. Farklı periyodlu karışık ölçülü ağıtlar incelendiğinde ilk dikkati çeken, bir çoğunun akıcı olmayan zorlamalı bir ritm ve monoton bir ezgi yapısında olduğudur. Törensel yapıdan kurtulmasından uzun zaman geçmesine karşın, genel olarak karakteristik ve belirgin bir ezgiye kavuşamamış, ritm yönünden de oldukça sorunlu olan bu tip ağıtların, bir çok örneği bulunmaktadır.

Örneğin Kastamonu’da İhsan Ozanoğlu’ndan derlenen “Toprak Köprü Ağıtı” 4/4 ve 7/4 ölçünün karışık olarak görüldüğü, karakteristik bir ezgi ve belirgin bir bağlantıya kavuşamamış, ritm yönünden de zorlamalı giden bir örnektir (Bkz. Ek. C.1) Aynı bozuk ve zorlamalı yapılanma Ordulu Ümit Tokcan’dan derlenen “Yayla Yaylaya Bakar” dizesiyle başlayan “Hatipoğlu Ağıtı”nda da rahatlıkla gözlenebilmektedir. (Bkz. Ek. C.2) Genel olarak (3+2+2+3) düzümlü 10 zamanlı ile (3+2+3) düzümlü 8 zamanlı periyodik ölçülerin birleşmesinden oluşan bu türküde 10 zamanlının üçüncü sırasındaki 2 zamanlı düzüm, ezgi boyunca sorun yaratmakta ve bu ölçü içinde fazla olduğu fikrini uyandırmaktadır. Ritm yapısındaki bu zorlama nedeniyle de türkünün geneline hakim tipik ezgi kaybolmaktadır. Muhtemelen kaynak kişinin söyleyişiyle meydana geldiği anlaşılan bu aksayış nedeniyle de ezgi ve sözdeki vurgular yanlış şekillenmektedir. Aynı özellikler Kastamonu’da İhsan Ozanoğlu’ndan derlenen “İlgaz’a Gittik Taziya” dizesiyle başlayan ağıtta az da olsa görülmektedir (Bkz. Ek.C.3). Ancak ölçü yapısındaki bu zorlamaya rağmen akıcı ve karakteristik bir ezgi meydana gelmiş ise de ezginin gelişmesini tamamlamadığı ortadadır. Bu konuda bir başka örnek de Bayburt-Erzurum yörelerinde söylenen Celal Kayahler ve Ali Atıcı’dan derlenen “Bir Sandığım Vardı Sırmadan Telden” dizesiyle başlayan ağıttır (Bkz. Ek. C.4). 5/4 ve 7/4 olmak üzere iki değişik ölçünün çeşitli şekillerde bir araya gelmesinden oluşan bu türküde, yoğunlukla üç zamanlı etkisi hissedilmekte söze bağlı olarak 6/4’lükte tamamlanması gereken ezgi bir dörtlük eksikle 5/4’lükte tamamlanmaktadır. Devamında ise 5/4’lük olması gereken kısımlar, 2/4’lük saz ilavesiyle 7/4’lük olarak icra edilmektedir. Ezginin bünyesinde zorlama ve akış bozukluğu yaratan bu yapılanmaya rağmen belli bir akıcılık bulunmaktadır. Ancak türkü genelinde tipik bir ezgi hissedilmesine karşın ezginin bütünüyle olgunlaşmadığı ortadadır.

Ağıt ezgilerinde karışık ölçülü yapıların görülmesinin bir başka nedeni de, kaynak kişinin saz, ses veya ifade yönünden zayıflığıdır. Ağıtlar gibi törensel yapıdan gelip ritm karakteri yönünden serbesteye yakın nitelikte olan, belli bir şekle kavuşmuş ve yoruma göre de çok farklı şekillenebilecek olan ürünlerin, yetersiz sanatçılardan derlenmiş olması, konuyu daha da sorunlu bir hale sokmuştur. Özellikle ezginin şekillenmesinde ritmik ifadeyi göz ardı eden kaynak kişiler nedeniyle bir çok türküde

ölçü yönünden oturmamışlıklar bulunmaktadır. Kastamonulu Sarı Recep'ten alınan ve "Beyler Bahçesi" adını taşıyan ağıt, bu tip bir örnektir (Bkz. Ek. C.5) 9/8'lik ve 7/8'lik ölçülerden oluşan bu ağıt, aslında bütünüyle 9/8'lik olup, kaynak kişinin acelecilikle ölçülü başlarındaki 1/4'lük değeri atlaması sonucunda zaman zaman 7/8'lik olmaktadır. Böylece ezgi ve ritm yönünden çok düzgün seyreden bu türkü kimi zaman aksayan bir yapıya dönüşmektedir. İnönü'de Mehmet Ali Kocaman'dan derlenen "Kalkı da Vermiş Martinimin Galeyi" dizesiyle başlayan ağıtta da durum böyledir (Bkz. Ek. C.6). Kaynak kişinin aceleciliğinden oluşan bu durumun yanında, zaman zaman yine kaynak kişinin ağır kalması nedeniyle ölçülerin değer olarak uzadığı da görülmektedir. Türk Halk Müziği'nde, özellikle ağıtlarda bu tip bir çok ezgi vardır.

Karışık ölçülü ağıtlarda görülen bir başka olgu da saz veya söz ifadelerine bağlı olarak yapılan küçük eklemelerle ezginin ölçü yapısının değişmesidir. Örneğin Erzurumlu Muharrem Akkuş'tan derlenen "Evlerin Önü Guşlar Darısı" dizesiyle başlayan gelin ağıtı (Bkz. Ek. C.7) aslında 4/4'lük olduğu halde söz ifadesine bağlı olarak 6/4 (4/4+2/4)'lük olarak şekillenmiş ve devamında bütünüyle 4/4'lük olan yapı belirsiz bir nedenle 8/8'lik olarak notaya alınmıştır. Silifke - Mutlu Musa Eroğlu'ndan derlenen "Ceviz Arasında Vardır Evimiz" dizesiyle başlayan ağıtta da benzer bir durum görülmektedir (Bkz. Ek. C.8). Saz ezgisi bütünüyle 9/8'lik bir yapıda olan bu türküde, söze girişte 3/8'lik bir ek yapılmakta ve devamında da aslında 9/8'lik yapıda şekillenmiş olan söz bölümü karışık bir hale gelmektedir. Ancak saz ezgisindeki eklemenin nitelik açısından vazgeçilmez olmasına ve aksaklık yaratmasına rağmen, ağıtın bütününde belirgin bir tutarlılık, akıcılık ve oturaklılık bulunmaktadır. Nida Tüfekçi'nin Yozgat - Akdağmadeni'nden derlediği "Ziya'nın Ağıtı" da (Bkz. Ek. C.9), genelde 4/4'lük olmasına karşın, söze bağlı 2/4'lük ekleme ile kimi yerlerde 6/4'lüğe dönüşmektedir. Buna rağmen, akıcı, oturaklı ve gelişmiş bir ezgi yapısı olan bu ağıtta, saz bölümünde 5/4'lük şekillenmiş, ancak akıcılığı bozmayan bir ölçü de vardır.

Karışık ölçülü ağıtlarda saz ve sözdeki ifadeye bağlı olarak yapılan küçük eklemelerin ötesinde, bazen bütünüyle bir ölçü ilave edildiğinde de görülmektedir. Genellikle birleşik veya karma ölçülü yapılarda, bu ölçülerin ana elemanlarından biri söz ifadesine bağlı olarak cümle ortalarında ya da cümle sonlarında tekrar

edilmektedir. Erzincanlı Hüseyin Engin'den derlenen "Ardı Köprüsü'nün Bir Yanı Yıkık" dizesiyle başlayan ağıt (Bkz. Ek. C.10) bu konuya tipik bir örnektir. 8/8'lik ve 7/8'lik ölçülerin birleşmesinden oluşan 7/8'lik kısmı ifadeye bağlı olarak tekrar edilmekte ve düzenli 15/8'lik seyreden yapı bozulmaktadır. Aynı durum, son ölçü için de geçerli olmakta ve ağıt genelinde 15/8'lik olarak görülen ölçü yapısındaki bütünlük iki yerde 7/8'lik ilaveler nedeniyle bozulmaktadır. Ancak buna rağmen akıcılık, tutarlılık ve oturluluk yönünden bu ağıt, belli bir olgunluktadır. Karışık ölçülü ağıtlarda görülen bu durumun, genellikle ezgi bünyesinde sorun yarattığı ortadadır. Ancak bunun yanında karışık ölçülü olduğu halde ritmik yönden son derece akıcı, tutarlı ve gelişmiş ezgili ağıtlar da vardır. Ağıtın gelişim süreciyle doğrudan orantılı olan bu yapılanmadaki özellikler artık vazgeçilmez niteliktedir. Ordu - Ünyeli Fethi Gençalioglu'ndan derlenen "Ünye'den Çıktım da Başım Selamet" dizesiyle başlayan ağıt, bu konuda tipik bir örnektir (Bkz. Ek. C.11).

Aynı özellik İzzet Altınmeşe'den derlenen "Şu Fırat'ın Suyu Akar Derindir" dizesiyle başlayan ağıt içinde geçerlidir (Bkz. Ek. C.12). 4/4, 5/4 ve 7/4 gibi üç ayrı ölçünün ardarda gelmesiyle oluşan ağıt, ritm yönünden son derece akıcı ve tutarlı, ezgi yönünden ise gelişmiş bir yapıdadır.

Karışık ölçülü ağıtlarda görülen bir özellik de saz ve söz bölümlerinin birbirinden tamamen ayrı iki farklı ölçüden oluşmasıdır. Denizli-Tavaslı Ahmet Gönlüm'den derlenen "Osman'ımın Mendili Saman Sarısı" dizesiyle başlayan ağıt zeybek, bu konuda tipik bir örnektir (Bkz. Ek. C.13). Saz bölümü bütünüyle 9/4'lük olan ağıtın, söz bölümü ezgi boyunca 4/4'lük olarak yapılmıştır. Kanımızca bir çok örneği bulunan bu tip yapılarda üzerinde durulması gereken husus, ağıt ezgileri ile oyun ezgileri arasındaki bağlantıdır. Zira bu örnekte olduğu gibi saz kısmı, yörenin tipik oyun havası olan zeybek ritmi ve ifadesi üzerine kurulu iken söz kısmında, coşkunun yerini 4/4'lük ölçüde ve hüzünlü ağıt ifadesi içinde seyreden yeni bir yapı almaktadır. Kanımızca bu tip ağıt zeybeklerin oyun bağlantılarının da değerlendirilmesinde fayda vardır. Düşüncemize göre "gezenleme" veya "gezinleme" olarak adlandırılan ve söze denk gelen bölümde oyun ögesi taşımayan zeybeklerin bir çoğu ağıt özelliğindedir.

Karışık ölçülü ağıtların tespiti, derlenmesi ve notasının yazılışı sırasında da derleyen ve notaya alan kişilerden kaynaklanan çeşitli sorunlar bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar, bu tip bir çok ezgiyi yanlış kaynaklardan derlemiş ve sağlıklı bir bakış açısı koyamadan notaya almıştır. Bunun sonucunda da ezgilerin yapısında gözden kaçan hatta bilinçsiz olarak eklenen unsurlar olmuştur. Muzaffer Sarısözen'in Antalya'da Zeki Yantaş ve Hilmi Çivi'den derlediği "Çay Başına Bostan Ektim Yayıldı" dizesiyle başlayan ağıt, bu konuda iyi bir örnektir (Bkz. Ek. C.14). Derleyici ezginin notasını yazarken cümle girişlerindeki 1/4'lük değerleri atlayarak aslında tümüyle 9/8'lik ölçülü olan ağıtın kimi yerlerini 16/8'lik olarak yazmıştır. Ancak kaynak kişilerce bu şekilde seslendirilmiş olsa da derleyici üzerinde çalıştığı bu ezgiyi, daha usta olan kaynak kişilerden derlemeli ve ezginin asıl yapısına ulaşmalıdır. Bunun yanında ezgilerin derlenmesinde genelde birinci kıtanın ses kaydı ile, diğer kıtaların ise yazılı olarak tespiti benzer sorunların artmasına neden olmuştur. Türk Halk Müziği ezgilerinde ve özellikle de ağıtlar gibi uzun bir değişim - oluşum süreci geçiren, yapısı kesinleşmemiş halk ürünlerinin derlenmesi ve notalanması sırasında derleyicinin bakış açısından kaynaklanan başkaca problemler de vardır. Bunların en önemlilerinden biri derlenen ezgilerin yapısının şehirlerde tek sesli müzik yapan büyük topluluklarda seslendirilecek olması dolayısıyla belli bir kalıba sokulmaya çalışılmasıdır. Bugün Türk Halk Müziği'nde, özellikle de ağıtlarda bu kalıba sokmak gayreti sonucu, akıcı olmayan ve zorlamalı bir yapıda şekillenmiş bir çok örnek vardır. Ancak, bütün bunların yanında derleme tekniğini iyi bilen ve bakış açısı gelişmiş araştırmacıların, notalama aşamasında ezgilere ritmik ve melodik yönden küçük ancak olumlu ve doğru katkılar yapabildiğini de göz ardı etmemek gerekir.

3.3.3. Karma Ritimli Ağıtlar

Ağıtlarda ritm yönünden rastlanan farklı bir diğer yapıda "Karma Ritimli Ağıtlar" olup, bu tip ağıtlar birbirini ardarda takip eden serbest ritimli ve düzenli kalıp ritimli bölümlerin birleşmesiyle oluşmaktadır. Genel ağıt repertuarının küçük bir kısmını oluşturan bu tip ağıtların, tespit edilen örnekleri incelendiğinde, karma ritimli ağıtların çeşitli yapısal özellikler taşıdığı görülmektedir. Bu özelliklerden ilk dikkat çeken; girişteki söz kısmının mutlaka serbest ritimli olduğu ve daha sonra ritmik

bölüme geçildiğidir. Ağıtın bir şiir dördlüğü ve varsa bağlantısının söylendiği serbest ritimli ve kalıp ritimli bölümlerin birleşmesinden oluşan söz kısmında karakteristik iki yapı bulunmaktadır. Bunlardan birincisinde ritmik saz kısmından sonra serbest ritimli bir veya bir kaç dize söylenerek kalıp ritimli bölüme geçilmekte, şiirin bir dördlüğü ve varsa bağlantısı da seslendirildikten sonra tekrar ritmik saz bölümüne dönülmektedir (Örnek : Bkz. Ek. D.1) İkinci tipte ise, saz bölümü sonrası serbest ritimli kısa bir söz ezgisi ile ritmik kısma geçilmekte, daha sonra tekrar serbest ritimli kısa bir söz ezgisi söylenmektedir. Ardından söz ezgisine bağlı olarak tekrar ritmik bölüme dönülmekte ve sözün bir dördlüğü varsa bağlantısıyla birlikte böylece tamamlanmaktadır (Örnek : Bkz. Ek. D.2) Görüldüğü üzere bu iki tipte de dikkati çeken ortak nokta şiirin bir dördlüğü'nün tamamlanmasından sonra saz bölümüne geçildiğidir. Ancak Kastamonulu Mümin Meydani ve Avni Özbenli'den derlenen "Sepetçioğlu Ağıtı"nda olduğu gibi (Bkz. Ek. D.3), ilk iki dizeden sonra tekrar saz kısmının seslendirildiği ve devamında dördlüğü'nün tamamlandığı örnekler de vardır.

Karma ritimli ağıtlarda karşılaşılan üçüncü tipte ise, kalıp ritimli saz bölümden sonra serbest ritimli söz bölümüne geçilmekte, burada bir ya da iki dizeden oluşan sözlü ezgiden sonra buna cevap niteliğindeki kalıp ritimli kısa saz bölümü seslendirilmektedir. Bu saz bölümüne bağlı olarak da sözün kalan kısmı tekrar serbest ritimli olarak varsa bağlantısı ile beraber sonuna kadar söylenmekte ve ezgi tamamlanmaktadır. (Örnek : Bkz. Ek. D.4) Ancak elimizde az sayıda örneği bulunan bu tip ağıtlar, kanımızca düzensiz kalıp ritimli ile serbest ritimli arasında bir geçiş niteliğinde olup, bütünüyle karma ritimli özelliği taşımamaktadır.

Karma ritimli ağıtları oluşturan serbest ve kalıp ritimli bölümler ayrı ayrı incelendiğinde aşağıda verilen çeşitli özelliklerle karşılaşılmaktadır :

Saz eşliği olan ağıtlarda, ağıtın başında bir saz ezgisi çalınmaktadır ki, bu saz bölümü mutlaka kalıp ritimli ve özellikle de ağıtın bağlantı kısmının ezgisinden oluşmaktadır. Saz eşliği olmayan ve tespit edilen notalı örneklerde ise saz bölümü için, ağıtın kalıp ritimli bağlantı ezgisinin saz ezgisi olarak yazıldığı görülmektedir.

Kanımızca bu doğrudur. Genellikle çok uzun olmayan bu saz ezgisinin son kısmında ya küçük bir ağırlaşma ile ya da hiç ağırlaşma olmadan durak yapılmakta ve serbest ritimli, kısa bir başka saz ezgisi ile sözlü serbest kısma geçilmektedir.

Serbest ritimli söz bölümü müzik cümlesi olarak genellikle kısa olup, daha çok şiirin bir dördlüğünün bir veya iki dizesini kapsamaktadır. Ancak, “Sinanoğlu Zeybeği”nde olduğu gibi (Bkz. Ek.D.1) bir dizeyi tamamlamadan ritmik kısma geçen ağıtlar ile, “Meyrik” te olduğu gibi (Bkz. Ek.D.5) bir dördlüğü bütünüyle serbest ritimli, yalnızca bağlantı kısmı kalıp ritimli ağıt örnekleri de vardır.

Serbest ritimli bölüm müzik ve söz bağlantısı yönünden ise genellikle karakteristik “Syllabic” ile küçük süslemeleri içeren kısa “Melismatic” tarzların birleşmesiyle oluşan “Hybrid” bir yapıdadır. Daha çok ikili ve üçlü aralıkların kullanıldığı bu bölüm ezgileri, ağıtın karakterine uygun olarak genellikle durağan nitelikte olup içli bir ifade taşımaktadır. Ancak, ezgi yönünden daha süslemeli bir yapı taşıyan ağıt örnekleri de vardır.

Karma ritimli ağıtların serbest ritimli bölümleri genellikle hece vezniyle “Syllabic” söylenen şiirin iç yürüyüşüne bağlı gibi görülen, belli bir ritm hissi taşımakta olup aslında ritm yönünden bütünüyle özgür bir yapıda değildir. Bu tip ağıtların serbest ritimli bölümlerinde kalıp ritimli unsurlar genellikle mevcuttur. Örneğin : “Hâşâ Derim Gardaş Hâşâ” (Bkz. Ek. D.4) ve “Sabahınan Kalktım” (Bkz. Ek. D.6) dizesiyle başlayan ağıtlarda olduğu gibi serbest ritimli bölümlerinde belirgin olarak kalıp ritimli unsurlar taşıyan ağıtlara da rastlanmaktadır. Özellikle “Sabahınan Kalktım” dizesiyle başlayan ağıttaki serbest ritimli birinci dizinin sonuna doğru ritmik unsurların yoğunlaşarak âdetâ 3/4’lük ölçülü bir kalıba girmesi dikkat çekicidir. Nitekim karma ritimli ağıtlarda, serbest ritimli bölümlerin içindeki ritmik unsurların varlığına bağlı olarak kolayca kalıp ritimli yapılara dönüşebildiği görülmektedir. Örneğin aslında bir gelin ağıtı olan “Sabahınan Kalktım” dizesiyle başlayan “Burçak Tarlası” adlı ağıtın Yozgat ve Ankara-Bâlâ yörelerinde karma ve düzenli kalıp ritimli örneklerine rastlanılmaktadır (Bkz. Ek. D.6, Ek. G.7).

Karma ritimli ağıtların serbest ritimli bölümlerinde dikkati çeken bir diğer nokta da bu bölümün kalıp ritimli kısma bağlandığı yerde yapılan duraklardır. Tespit edilen örneklerin hemen hepsinde, bu konuda görülen ortak nokta; ritmik kısma geçişte bir puandork veya es ile bekleme yapıldığı veya son hece üzerindeki süslemeli bir ezgiyle kalıp ritimli bölüme bağlandığıdır. Ancak hangi türden yapılırsa yapılsın, serbest ritimli kısmın sonunun uzatılması müziğin doğası gereğidir.

Karma ritimli ağıtların kalıp ritimli bölümleri de kendi içinde çeşitli özelliklerdedir. Bu konuda ilk dikkati çeken nokta, bu bölüm ezgilerinin tespit edilen örneklerinde karşılaşılan 4/4'lük, 7/4'lük, 9/4'lük 7/8'lik, 9/8'lik ve 12/8'lik gibi çeşitli ölçülerde olabildiği ancak, yapı yönünden tek ölçü kalıbında şekillendiğidir. Serbest ritimli ve içli bir ifadeden sonra gelmesi nedeniyle bu bölümde duygu yönünden belli bir coşku bulunmasına rağmen, derinliğinde ağıtın içliliğini hissetmek mümkündür. Bu olgu, oyun havasına dönüşmüş ağıtlar için de geçerlidir.

Karma ritimli ağıtların kalıp ritimli bölümlerinde, zaman zaman puandork tarzı ifadeler de rastlanmaktadır. Kanımızca çok az görülen bu özellik , ağıtın serbest ritimli karakterdeki döneminden taşıdığı kalıntılardır.

Türk Halk Müziğinde serbest ritimli ezgiler ile kalıp ritimli ezgilerin aynı anda, birlikte icra edildiği özgün bir yapı daha vardır. Genel olarak kalıp ritimli saz ezgisinin üzerinde serbest ritimli sözlü ezginin okunması şeklinde görülen ve daha ziyade uzun havaların içinde değerlendirilen bu yapıda ağıt örnekleri de bulunmaktadır. Süleyman Şenel bu tarz için “Ostinato Tarzda Serbest Ritimli Ezgiler” ifadesini kullanmakta ve bu yapının özellikleri hakkında şu tespitleri yapmaktadır:

“Serbest ritimli bir vokal ezgi okunurken, arkada enstrümanların kısa ritmik ezgiler çalması, sürekli tekrarlanan pedal hareketler, kadans üzerinde tempo tutma ya da bir ritmik melodiyi sürekli tekrarlama gibi hususiyetler, bu tarzın en belirgin özelliklerindendir. Bu tarz bir icra bilhassa Şehir Halk Musikisi örneklerinde görülür. Geleneğe bağlı, musikili toplantılarda ve fasıl adabı içinde bu tür icra şekillerine sıklıkla rastlanılır. Söz gelimi birbirine bağlı türküler arasında olunan serbest ritimli vokal türküler, bu tarzda görülebilir. Böyle durumlarda, bir önceki türkü ezgisi, bağlantısı ya da basso astinato tarzındaki ısrarlı motif gösterileri geri

melodi olarak işlenir. Türk Halk Musikisinde bazı gazeller ve bazı gurbet havaları (Ali Bey, Dolangel sevdiğim, Avşar Beyleri vd.), bazı ilahiler arasında okunan kasideler, ostinato tarzın en belirgin örnekleri görülmektedir”[177].

Ağıtlar içerisinde bu tespitler doğrultusunda özellikler içeren az sayıda da olsa örnekler bulunmaktadır. Ege Bölgesinin ünlü “Ali Bey” ve “Gelin Ümmü” yakımları ile, Şanlıurfa yöresinde “Mesnevi Havası” olarak da bilinen, “Aşkın Ne Derin Yaralar Açtı Ciğerimde” dizesiyle başlayan ağıtlar bunlardan birkaçıdır (Bkz. Ek. D.8, Ek. D.9). Fasil tarzı bir icra içinde şekillenmiş olan Mesnevi Havası, belli bir ezgi kalıbının hem sözün altında, hem de aranağme olarak sürekli tekrarlanmasıyla oluşmaktadır. Baştan sona tek metronom değerinde seyreden saz ezgisinin, söz bölümü altında ifadeye bağlı olarak ağırlaşması ya da hızlanması söz konusu değildir. Ancak, Ali bey ve Ümmü ağıtları gerek kuruluş, gerek seyir özellikleri, gerekse saz ve söz bağlantısı yönünden oldukça farklı bir yapıdadır. Bu ezgilerde temel özellik, sazın kalıp ritmli, söz bölümünün ise; serbest ritmli olmasıdır. Ancak genellikle bu özellikler, ezgi boyunca kesinlik kazanmamıştır ve ezgi ifadeye bağlı olarak şekillenmektedir. Örneğin; saz ezgisinin ritmik ve melodik seyri şöyledir: Saz ezgisinde seyir genellikle kararı sesinde (beşlisi de katılabilir) daha çok 7/8’lik, 5/8’lik, ve 8/8’lik ölçü ve belli bir ritm kalıbı üzerine kurulu bir pedal ezgi ile başlanmakta ve kısa sürede söz bölümüne geçilmektedir. Bağlama dışında kemane, sipsi vb. ikinci bir eşlik sazı bulunduğu durumlarda, bu pedalin üzerine serbest ritmli ve yol gösterme niteliğinde bir ezgi çalınabilmekte ve pedal ezgi genellikle tek ölçü yapısından oluşmaktadır. Ancak, değişik ölçülerin karışık olarak kullanıldığına da rastlanılmaktadır. Hazırlık niteliği taşıyan bu bölümden sonra geçilen söz bölümü altında, saz ezgisi tamamen söz ifadesine göre şekillenmektedir. Ölçü anlayışı değişmeyen ritmik pedal genellikle serbest ritmli söz ezgilerinin uzun süreli kaldığı sesler üzerinde devam etmekte ve ifadeye bağlı olarak yapılan puandorklarla kalıp ritmden uzaklaşmakta hatta zaman zaman serbest ritmli olmaktadır. Ancak bu değişimlere rağmen, ister aranağme, isterse söz altındaki saz ezgilerinin genel ritm karakteri ölçülü ve kalıp ritmli olup, ifade hep bu eksen etrafında şekillenmektedir.

[177] Süleyman Şenel, a.g.t., s.300-304

Söz bölümü ise; genel karakteriyle serbest ritmli ve ifadeye bağılı olarak zaman zaman bünyesinde dönemlilik taşıyan ritmik unsurlar da içermektedir. Hatta bu tip ağıtların kimi zaman düzenli kalıp ritmik yapıda ve genellikle bağlantı söz ve ezgisi ile söylenen ikinci bir yapıya dönüştüğü de görülmektedir. Kanımızca bu, serbest ritmli yapı da varolan ritmik unsurlara bağılı olarak zamanla şekillenmiş bir özelliktir.

3.3.4. Düzensiz Kalıp Ritmli Ağıtlar

Düzensiz kalıp ritmli ezgiler, daha önce belirtildiği gibi Türk Halk Müziği'nde görülen ve kimi araştırmacılarca varlığına dikkat çekilen bir yapıdır. Ancak özellikle ağıtlarda karşılaşılan bu yapı hakkında bugüne kadar kapsamlı herhangi bir çalışma yapılmadığı gibi, konuyla ilgili verilen tespitlerde de sistematik bir bilgiye rastlanılmamaktadır. Bünyesinde varolan dönemli tartımlarla ve zaman zaman bir periyod meydana getirebilen kalıp parçacıklarına bağılı oluşan ve genellikle özgür bir karakterde seyreden ritmik unsurlar nedeniyle “Düzensiz Kalıp Ritmli” olarak ifade ettiğimiz bu yapının anlaşılması, çeşitli bakımlardan önemlidir. Serbest ve kalıp ritmli unsurların içiçe seyrettiği bu yapılar, ritmik ve melodik açıdan Türk Halk Müziği ezgilerinin doğma ve gelişme aşamaları hakkında önemli ip uçları taşımaktadır. Bu nedenle düzensiz kalıp ritmli yapıların anlaşılması, bir bakıma öncelikle Türk Halk Müziği ezgilerinin varoluş ve biçimlenişlerinin anlaşılmasını ifade etmektedir. Ayrıca kendine has birçok yönü bulunan bu yapıların çeşitli özellikleriyle tespit edilmesi ve ortaya konulması da oldukça önemlidir.

Düzensiz kalıp ritmli yapıların ağıtlar ile karakterize olmuş bir görünüm çizmesi rastlantı değildir. Ölüm olayına bağılı olarak, törensel bir yapıda ve sürekli yeni ezgilerin üretilebildiği bir anlayış içinde şekillenen ağıtların, genellikle serbest-monoton bir karakterde bulunması ve bünyesindeki dönemli tartımlarla, kalıp parçacıklarına bağılı olarak ritmik unsurlar taşıması son derece doğaldır (Bkz. Ek. E.1). Ezgi içinde çoğunlukla belli bir düzene bağılı kalmaksızın özgürce seyreden, söz ve ezgideki ifadeye bağılı olarak şekillenen bu yapılar, bünyelerindeki bu düzensizlik nedeniyle zamanla bütünüyle serbest ritmli, düzenli kalıp ritmli ya da karma ritmli yapılara dönüşebilmektedirler. Aslında Türk Halk Müziği ezgilerinin büyük çoğunluğu

incelendiğinde, doğuş aşamasında benzer şekillenmenin etkisi olduğu görülebilir. Bu nedenledir ki, bugün konusu ölüm olduğu halde, adeta bir oyun havası ritmi ve ifadesine bürünmüş bir çok türküye rastlanılmaktadır. Böylece halk türkülerinin önemli bir bölümünün ölümler üzerine yakılmış olmaları da, düzensiz kalıp ritimli yapılarının etkinliğini ve anlaşılmasının gereğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle konu hakkında yapılan tespit ve incelemeler aşağıda verilmektedir:

Ritmik yapılarındaki belirsizlik nedeniyle düzensiz kalıp ritimli ezgiler için araştırmacılar tarafından genellikle “esnek ritimli” veya “gevşek ritimli” ifadesinin kullanıldığı görülmektedir. Bilindiği üzere “esneklik bir şeyin durumlara uyarlanmaya, serbest biçimde yorumlanmaya ve yeni düzenlemelere elverişliliği”[178] ni ifade etmek için, gevşeklik ise, bir yapının çözülmesi, özellikle ağırlaşması için kullanılmaktadır.

Düzensiz kalıp ritimli yapılarda varolan hızlanma, ağırlaşma veya diğer bir söyleyişle daralma ve genişlemelerin “esnek” veya “gevşek” terimleriyle ifade edilmeye çalışılması, bir dereceye kadar doğrudur. Çünkü, söz konusu olan sabit bir kalıbın yalnızca süre bakımından genişlemesi ya da daralması değildir. Kanımızca konu, söz ve ezgideki ifadeye bağlı oluşan ve vurgu kavramı ile şekillenen dönemlilik, kalıp ritm, ritmik periyod anlayışlarının ezgi boyunca değiştirilebilme özgürlüğü ve keyfiyetidir. Bu nedenle, bu yapılar için esnek ya da gevşek terimleri yerine, ezgi içinde oluşan dönemlilik, kalıp ritm ve ritmik periyod anlayışının bir düzene sokulamaması anlamını ifade eden “Düzensiz Kalıp Ritimli” demek kanımızca en doğru olanıdır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda, yukarıda da belirtildiği üzere ritmik ifadenin temel unsurları olarak vurgu kavramı ile şekillenen;

- a. dönemlilik
- b. ritm kalıpları
- c. ritmik periyod

kavramları dikkat çekmektedir. Düzensiz kalıp ritimli ağıtların ritmik yapısının ortaya konulabilmesi bakımından öncelikle bu unsurlar ile, bu kavramlara doğrudan veya dolaylı olarak etki eden diğer kavramların incelenmesi gerekmektedir.

[178] Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, İnter Press Bsm. , İst., s.3281

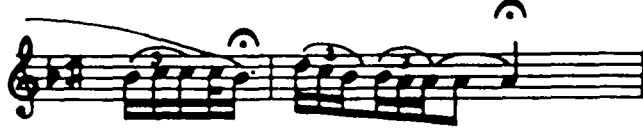
3.3.4.1. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Ritmik İfadenin Oluşumunu Etkileyen Faktörler

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadenin oluşumunu etkileyen faktörleri, genel olarak sözlerin yapısına bağlı dil ve söyleyiş özellikleri, melodik yapı ve vurgu gibi üç grupta toplamak mümkündür.

Şiirin biçimi ve bağlı olarak dil özellikleri, düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik yapı üzerinde etkilidir. Tespit edilen bu tip ağıtların genellikle 11’li ve 8’li hece vezni ile söylendikleri ve hece sayılarına bağlı olarak da belli bir iç ritm taşıdıkları görülmektedir. Ağıt şiirlerinin hemen hepsinde varolan bu iç ritmin şekillenmesinde en önemli rolü de “vurgu” oynamaktadır. Vurgu; bir kelimede ya da belirli bir hece sayısı ve ses örgüsü bulunan herhangi bir dizede kimi hecelerin söyleyiş gücünün arttırılarak, kelimenin ya da dizenin anlamını ortaya çıkarmak ve ifadenin belirginleşmesini sağlamak amacıyla yapılan bir olgudur. Kaynağını insan doğasından alan ve bir dilin şekillenmesinde önemli bir etkisi bulunan bu olgu nedeniyle, konuşulan dil ile dilin müzikteki kullanımı arasında paralellik bulunması kaçınılmazdır. Genel anlamıyla dilin günlük kullanımı ile müzikteki kullanımı arasındaki paralelliği oluşturan prosodi üzerine de etkili olan vurgu kavramı, şiirin bünyesindeki iç ritmi ya da diğer bir söyleyişle ritmik yürüyüşü daha belirgin ve özellikli bir hale dönüştürmektedir. Vurgu ile belirlenen ritmik yürüyüşün, şiirin ezgilendirilmesi ile yakın ilgisi bulunmaktadır. Zira, belli bir iç ritmi olan sözdeki ritmik özellikler, ezgi ile birleştirilirken korunduğu takdirde, üstüste örtüştüğü ezginin ritmik yapısının oluşmasına büyük katkıda bulunmakta, hatta bu yapıya kendi damgasını vurmaktadır. Buradan hareketle, bu tip ağıtlarda varolan ritmik düzensizliğin önemli nedenlerinden birinin, ya şiirin iç ritmindeki düzensizlikten, ya da düzenli bir iç ritmi bulunan şiirin, ritmik olarak yanlış ezgilendirilmesinden kaynaklandığı görülmektedir. Şiirin anlam prosodisinde de bozukluğa yol açabilen bu olguya, düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda sıkça rastlanılmaktadır. Örneğin Orta Anadolu’da Yozgatlı Sultan’dan derlenen “Bebek Ağıtı”nda bu olgu aşağıdaki gibidir:



Be be. ğin be..... şı ğı.. ça...mda.....n Düşdü yuva.....



.....f la.n dı damda.....n

Görüldüğü gibi oldukça monoton bir karakter taşıyan bu ağıtta, bir kaç ezgi bütünü içine parça parça yerleşen sözlerin iç ritmi, vurguları ve anlam prosodisi yönünden uyumsuzluk bulunmaktadır. Buna benzer bir başka örnek Seyhan-Kozan-Faydalı köyünde Hayri Dağlı'dan derlenen "Molla Kerim Ağıtı"dır.

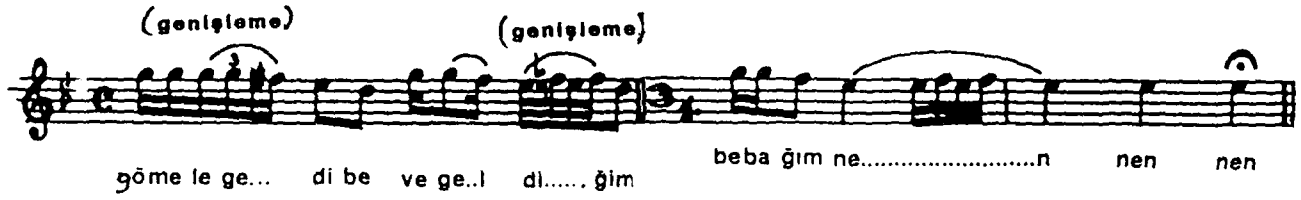


A..... da na nın ya zı la..... rı.....



Tav şa nav lar ta zı la..... rı

Bu örnekte de görüldüğü gibi dizinin iç ritmi, dil özellikleri ve vurguları bakımından söz cümlesi ile ezgi cümlesi arasında uyumsuzluk vardır. Aynı oluşum, hece fazlası ya da bunun gibi bir nedene bağlı olarak meydana gelen iç ritim bozukluklarının, ezgi ritmine yansması ile de ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Adana-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun'dan derlenen "Bebek Ağıtı"nda bu olguyu görmek mümkündür.

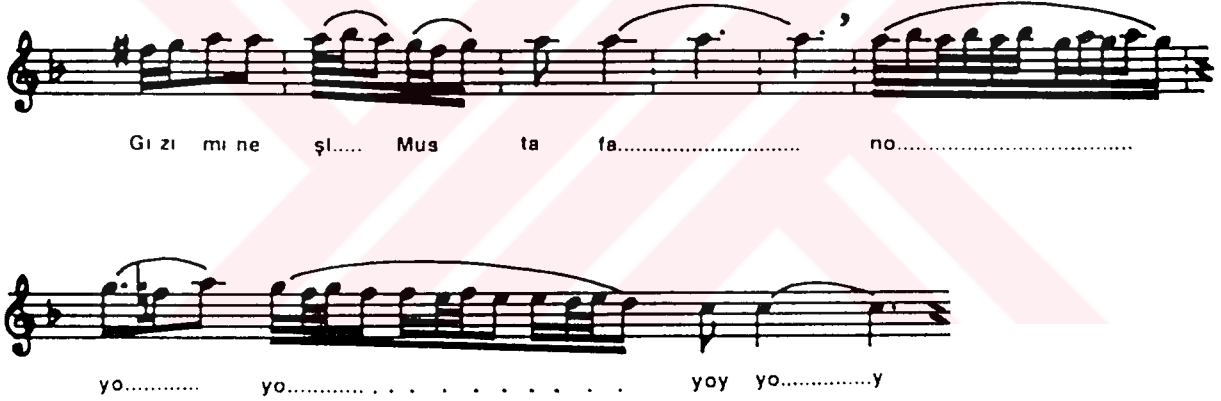


Görüldüğü üzere, dizedeki hece fazlalığı ritmik ve prosodik bozukluğa yol açmaktadır. Bu konuda benzer bir başka örnek; Çorum'da Şükrü Kaya'dan derlenen "Bebek Ağıtı" dır.



Yukarıda verilen örnekte hece fazlalığı nedeniyle şiirin ritminde meydana gelen bozukluk, ezginin ritmik oluşumunda da bozukluklara yol açmaktadır. Fazla heceli dizelerde olduğu gibi, zaman zaman duygu ve ifadeyi kuvvetlendirmek amacıyla şiire katılan of of, ey, aman, imanım vb. çeşitli ünlemler veya dolgu sözcüklerinin bu tip eserlerde kullanışı, ya kısa bir ezgi ile adeta geçiş sağlamak için, ya da uzun bir ezgi ile ve belirgin olarak bütüne ait bir parça ifadesinde ağıta eklenmesi şeklindedir. Kırşehirli Muharrem Ertaş'tan alınan "Kazım Ağıtı"nda ve Adana-Karataş-Sırinsıkaya köyünde Huri Koç'tan alınan ağıtta, ünlemlerin kısa ve uzun kullanımı görülmektedir:





Bu tip şekillenmeler ağıtlarda sıkça görülmekte olup, duygu ve ifadenin yanında, ağıtın ritmik yapısını da doğrudan etkilemektedir.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadenin oluşumunu ve özellikle de ritmik sarkma ya da genişlemelerin kaynağını oluşturan bir diğer özellik de, sözdeki ifade ve duyguya bağlı olarak hissedilen esnetme gereksinimidir. Kelime ya da kelimelerin anlamına bağlı olarak yapılan bu genişletmeler, daha çok ifadenin en içli yerlerinde bulunmaktadır. Aşağıda konuyu somutlayan bir örnek verilmektedir:



Şiirin durak yerlerinin de ritmik yapının oluşumunda önemli bir etkisi vardır. Sözdeki ifadeye bağlı olarak şiirin durak yerlerinde yapılan beklemler ile, durak yerlerine yakın kelimedeki ifade genişlemeleri düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda çok sık görülen bir durumdur. Bu konuya ilişkin örnekleri ekler kısmında verilen düzensiz kalıp ritimli ağıtların hemen hepsinde görmek mümkündür.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda melodik yapının da ritmik yapının şekillenmesinde önemli rolü bulunmaktadır. Melodik yapının ritmik yapıyı doğrudan etkilemesi ve düzensiz kalıp ritimli ağıtların henüz ortaya konulması nedeniyle, bu tip ağıtların melodik özelliklerinin genel olarak değerlendirilmesi ve tespiti konunun açıklığa kavuşturulması bakımından gereklidir. Bu düşünceden hareketle aşağıdaki bilgilere yer verilmektedir.

Tarafımızdan tespit edilen düzensiz kalıp ritimli ağıt örneklerinin melodik yapısı, biçim, seyir ve ifade bakımından çeşitli özellikler taşımaktadır. Yöresel bir nitelikte olan, çeşitli ağız ve tavır özellikleri bulunan ağıt ezgilerinde, değişik ses dizileri kullanılmaktadır. Yörelere göre farklılık gösteren bu dizilerin genel yapısı aşağıdaki gibidir:





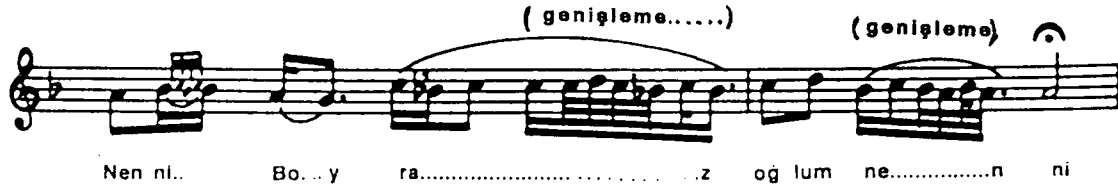
Düzensiz kalıp ritimli ağıtların daha çok yukarıda verilen ses dizilerinde ve genellikle inici, az da olsa çıkıcı - inici bir karakterde seyrettiği görülmektedir. Daha çok ikili, üçlü, dördü ve beşli aralıkların kullanıldığı bu seyrinde, ezginin ses genişliğine ve ifadesine bağlı olarak, çoğunlukta tizlerden başlanmakta ve kademe kademe pestlere inilerek karara varılmaktadır. İfade ile birlikte, yöresel ağız ve tavır özelliklerine göre biçimlenen melodide, ezgi hareketlerinin, özellikle de ezgi kalıplarının ritmik ifadenin oluşumunu etkilemesi dikkat çekicidir. Zaman zaman es gibi sessiz süreler ve puandork, puandare gibi süre uzatmaları ile pekiştirilen bu kalıplar, düzensiz ritmik yapının oluşumunda belirgin bir rol oynamaktadır. Duygunun kuvvetlendirilmesi, ezgiler arasında geçişin sağlanması gibi nedenlere bağlı olarak, yalın veya süslemeli ezgilerle kullanılan ah, ey, of, oy, aman vb. ünlemler ile, genellikle ek hecelerden oluşan dolgu ifadelerinin, düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda çokça görülmesi de adeta genel bir özellik niteliğindedir.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ezginin biçimlendirilmesinin ise, iki şekilde olduğu görülmektedir. Bunlardan biri sözün ritmine ve ifadesine göre, diğeri de sözden tamamen bağımsız, duygu ve ifadeye göre şekillenmedir. Ezginin söz ile bağlantısında sözün iç ritminin önemi büyüktür. Düzensiz kalıp ritimli ağıt ezgilerinin genellikle sözün yapısına bağlı olarak şekillenmesinin yanında duygu ve ifadeye göre kimi hece veya kelimelerin tekrarlı, süslemeli ve uzatmalı bir anlayışta olduğu görülmektedir. Genellikle “Syllabic” dokuya rastlanan bu tip ağıt ezgilerinde, “Melismatic” dokuyla da karşılaşılmakta, ancak bunların birleşiminden oluşan “Hybrid” tarzın çoğunlukta olduğu dikkat çekmektedir. Bu tip ağıtlarda ezgi ve söz bağlantısı yönünden bir başka özellik de, zaman zaman kimi sözlerin tekrarlanmasıdır. İfadeye bağlı olarak gelişen bu durumda, tekrarlanan söz ve ezgi aynen korunabildiği gibi genellikle bir takım değişikliklere uğrayabilmektedir.

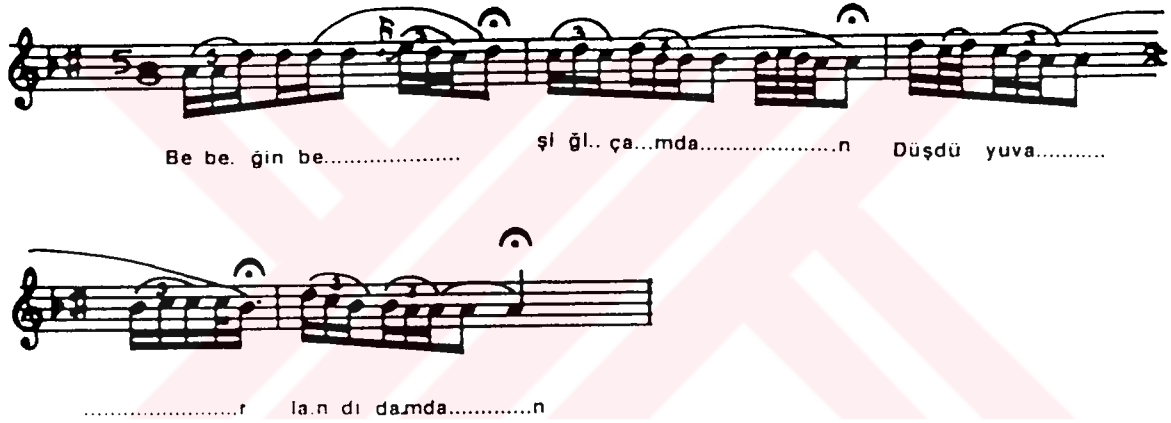
Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda söz bütününe (kıta) ait ezgi biçimlenişi çeşitli şekillerde olmaktadır. Motiflerin bir araya gelerek oluşturduğu ve zaman zaman bir ezgi kalıbı niteliğine de dönüşebilen bu yapı, çeşitli karakterdeki cümlecik, cümle ve periyotlardan meydana gelmektedir. Buna göre, genellikle 11’li ve 8’li hece vezniyle, bağlantısı olan ya da olmayan kıtalar halinde söylenmiş düzensiz kalıp ritimli ağıt örneklerinde, bir kıta için ezgi biçimlenişi çeşitli şekillerdedir. Bunlardan biri, kıtanın her dizesinin ayrı bir müzik cümlesiyle söylenmesidir. Bir diğeri, iki dizinin aynı veya farklı iki cümle ya da cümlecikle bir bütün oluşturmasıdır. Bu esasa göre oluşan şeklin devamındaki üçüncü ve dördüncü dizelerde aynı ezgi tekrarlanmakla birlikte, yeni bir cümle veya periyod aynı anlayışla oluşabilmektedir. Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda görülen bir başka biçim ise, ilk üç dizinin aynı, dördüncü dizinin farklı müzik cümlesiyle söylenmesidir. Karşılaşılan bir başka biçim de bağlantılı ağıtlardır. Melodik yapıyı da etkileyen bağlantı olgusu, ya üç kıtaya bağlı ve her kıtada tekrarlanan bir dördüncü dize durumunda, ya da üç dizeye bağlı tekrarlanan iki dizeli bağlantı şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlardaki ritmik düzensizliğin nedenleri arasında melodik yapıdan kaynaklanan başkaca nedenler de bulunmaktadır. Bunlardan biri ezginin etkisine bağlı olarak gelişen ritm düzensizlikleridir. Adana-Kadirli-Avluk

köyünde Ahmet Torun 'dan derlenen “Dede ile Poyraz Ağıtı” örnek olarak gösterilebilir.



Dikkati çeken bir başka neden ise, ezgi kalıplarına bağlı olarak gelişen ritm düzensizlikleridir. Belli bir ezgi kalıbının uygulanmasına dayalı bulunan bu özellik nedeniyle, ezgi ve söz bağlantısında ritmik düzensizliklerin yanında prosodi bozuklukları da meydana gelmektedir. Yozgatlı Sultan'dan tespit edilen “Bebek Ağıtı” bu özelliğe örnek niteliğindedir.



Düzensiz kalıp ritimli ağıtlardaki ritmik düzensizliğin nedenlerinden biri de, kaynak kişinin üslubu veya yörenin tavrından kaynaklanmaktadır. Örneğin, iki ayrı yörede derlenmiş olan “Kazım Ağıtı”nda bu olguyu görmek mümkündür. (Bkz.Ek. F.26, Ek. F.28). Orta Anadolu müzik kültürü içinde yetişmiş ve kişisel üslubunu geliştirmiş olan Kırşehirli Muharrem Ertaş'ın seslendirdiği “Kazım Ağıtı” ile Burdurlu Hamit Çine'den alınan “Kazım Zeybeği” ritmik ifade bakımından oldukça farklıdır. Düzensiz kalıp ritimli ve 3/4, 4/4, 5/4 6/4'lük ölçülü bir yapıda seyreden Orta Anadolu örneğinin yanında, zeybek tavrı ve ifadesinde şekillenen Ege örneği 9/8'lik ölçüdedir. Aynı özellik, yöresel ağız farklılıkları için de geçerlidir.

3.3.4.2. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Ritmik İfadeyi Oluşturan Unsurlar

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadeyi oluşturan unsurlar:

- a. Dönemlilik
- b. Ritm Kalıpları
- c. Ritmik Periyod

olup, aslında birbirleriyle temelde içiçe olan bu unsurlar, vurgu kavramı ile gerçek ifade ve kimliklerine kavuşmakta, şekillenmektedirler. Söz vurgusu ve ritmik vurguyla şekillenen bu özgün yapı, bünyesinde serbest ritimli ve düzenli kalıp ritimli yapılardan parçacıklar veya bölümler taşımaları nedeniyle, Türk Halk Müziği'ndeki diğer formların adeta ortak bir görünümünü yansıtmaktadır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda görülen dönemlilik, özgür bir yapıda olup, bu özellik serbest ritimli ya da düzenli kalıp ritmeliye yakın ağıtlar da dahil olmak üzere bu tip ezgilerin ortak noktası durumundadır. Böylece, vuruş kümeleri arasında varolan bu temel özelliğin bütüne yansması ile de düzensiz kalıp ritimli yapılar meydana gelmiştir. Tespit edilen örnekler üzerinde yapılan incelemelerde, küçük vuruş kümelerinden ölçüye, ritm kalıplarına ve büyük periyodlara kadar dönemlilik anlayışının ortak yapı ve özellikler taşıdığı görülmektedir. Belli bir düzene ve metronom hızına göre birbirini takip eden uzunlu-kısalı vuruş gruplarının aynı ezgi içinde, genellikle çok sık aralıklarla yer değiştirmeleri şeklinde görülen bu anlayışta, grupların süreleri uzun veya kısa olabilmektedir. Vurgu ile şekillenen ve ifadesi belirlenen bu grupların ölçü, ritm kalıpları ve ritmik periyodlar gibi unsurları ile ağıtların genel ritmik yapısının oluşumunda önemli etkileri vardır. Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda, birbirini belli bir düzene göre izleyen vuruş gruplarında, dönemliliğin sözdeki ifade ve duyguya bağlı olarak ya sözün iç ritminden, ya hece fazlalığı veya eksikliğinden kaynaklanan bir nedenle, ya da ezgi veya ritm kalıbındaki değiştirme gereksinimine bağlı olarak yerlerini birbirlerine terk ettikleri görülmektedir. Bu yer değiştirmelerde geçişin sağlanması için, genellikle grubun son seslerinde ritmik “daralma” ya da “genişleme” yaratılması belirgin bir özelliktir. Örneğin Adana-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun'dan derlenen “Bebek Ağıtı”nda bu özellik aşağıdaki gibidir:

in cee lek ten e le.. di.. ğim be ba ğım ne.....

(genişleme.....) (hızlanarak.....)

.....n nen nen Kum top ra ğa be le.. di ğım yav rum

(ritmik.....)

ne.....n ni ne.....n ni ne.....n ni ne.....

.....n

Yukarıda da görüldüğü üzere belli bir dönemlilik içinde birbirini izleyen seslerde, dizenin sonuna gelen kısımda bir genişleme yaratılarak durak kuvvetlendirilmektedir. Devamında çok kısa süren aynı düzendeki bir vuruş sonrası, bir daralma yaratılarak daha sonra gelen farklı ritmdeki kısma geçilmektedir.

Bir başka geçiş özelliği ise puandorklarla yapılmaktadır. Duygu, ifade ve nefes alma gibi nedenlere bağlı olarak varolan bu olgu, genellikle dize sonlarında bulunabildiği gibi, ritmin herhangi bir yerine de gelebilmektedir. Örneğin Adan-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun'dan derlenen "Dede ve Poyraz Ağıtı"nda düzenli olarak dize sonlarında puandork kullanımı görülmektedir. (Bkz. E.2) Şarkışlalı Aşık Veysel'den alınan "Halil'in Ağıtı"nda ise puandorkun ritmik ifadenin herhangi bir yerindeki kullanımı görülmektedir. (Bkz. Ek. F.3) Ancak görüldüğü gibi buradaki kullanım, duygu ile bağlantılı olup, ifadenin belirginleşmesine yöneliktir.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda, farklı dönemlilikte ve farklı karakter taşıyan ritmik yapıların ardarda dizilişinde herhangi bir kural olmamasına karşın, genellikle ağıtın bütününe hakim belirgin bir ritmik yapının bulunduğu görülmektedir. (Örnek Bkz. Ek. E.5) Bunun yanında ritmik unsurların ardarda dizilmesinde belli bir kural bulunmamakla beraber, dize veya ifade sonlarının serbest ritimli yapıya dönüşmesi bir özellik niteliğini kazanmıştır. Örneğin Çorum'da Şükrü Kaya'dan derlenen "Bebek Ağıtı"nda bu husus şu şekildedir:

(genişleme)

Gayna tamdan hi câ bet tî.m be bek e..... y be. be.

go.....f be. be ge..... y

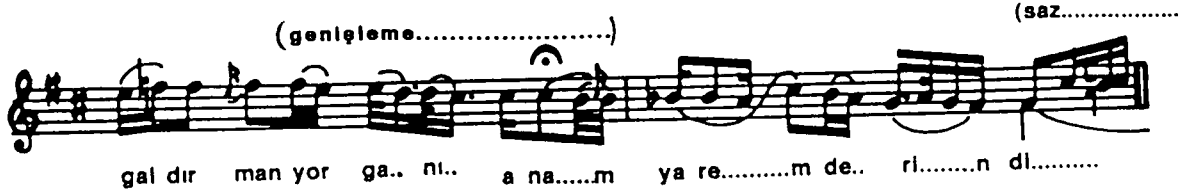
(hızlanarak...) (serbest.....)

be. be go..... y ebebe go.yo..... y

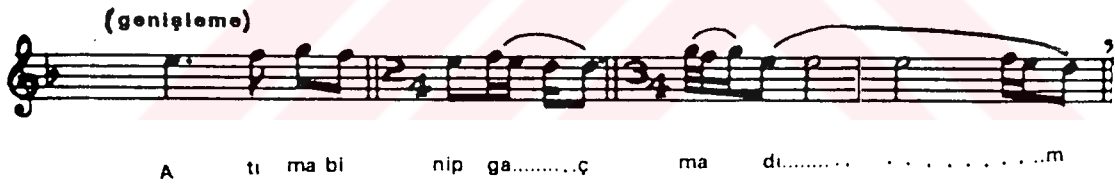
Görüldüğü gibi belli bir dönemlilik anlayışı içinde seyreden ezgide, dize sonuna doğru hızlanmaya bağlı olarak bir daralma yaratılmasına rağmen serbest ritimli yapıya geçilmektedir. Ağıtlarda, bu tip örnekleri çokça görmek mümkündür.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda, ritmik geçişlerin sağlanması, ifadenin pekiştirilmesi ve duygu yoğunluğunun artırılmasına yönelik olarak kullanılan daralma ve genişlemelerin de çeşitli özelliklerde olduğu dikkat çekmektedir. Belli bir ritmik düzende seyreden ezgiye yeni bir düzen getiren ve özellikle bir sonraki bölüme geçişi sağlayan bu olgulardan düzensiz kalıp ritmi ağıtlarda en çok görüleni genişlemelerdir.

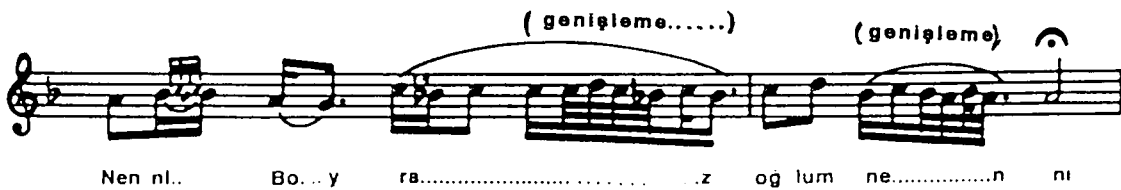
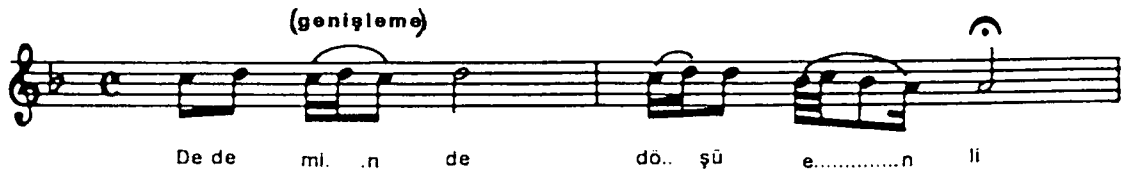
Tespit edilen örneklerde ritmik gelişmelerin duygunun ifadesi ve yoğunluğu doğrultusunda, ezginin ifadesinin belirtilmesi, sözlerin oturtulması, anlamın kuvvetlendirilmesine yönelik olarak yapıldığı görülmektedir. Örneğin Kırşehirli Muharrem Ertaş'tan alınan "Kazım Ağıtı"nda duygu yoğunluğuna bağlı olarak yapılan birer ritmik genişleme aşağıda gösterilmiştir :



Ritmik genişlemelerin bir başka nedeni de, ezginin ritmik ifadesinin belirtilmesi veya oturtulmaya çalışılmasıdır. Seyhan-Kozan'da Ahmet Sönmez'den derlenen "Kozan Ağzı" ağıtta, ezgi girişlerinde ritmik ifadenin belirsizliği nedeniyle yapılan genişleme aşağıdaki gibidir:



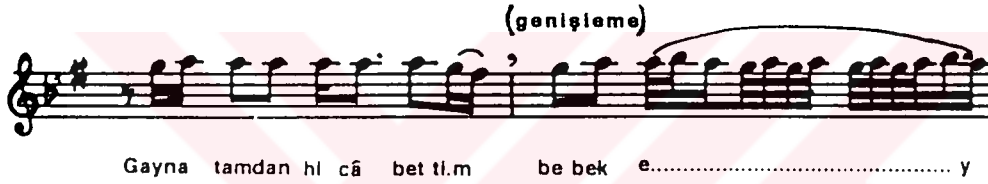
Adana-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun'dan alınan "Dede ve Poyraz Ağıtı"nda ise, hem ezginin hem de hançere ifadesinin oturtulamaması nedeniyle yapılan genişleme aşağıda verilmiştir:



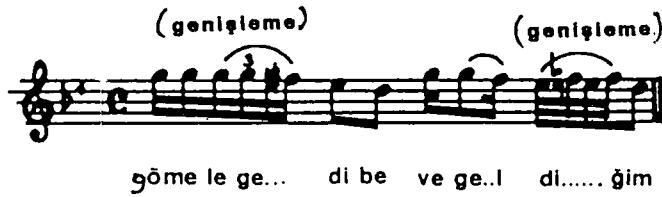
Düzenli kalıp ritmli ağıtlarda rastlanılan genişlemelerin bir başka nedeni de sözlerin belirtilmesi gayretinden kaynaklanmaktadır. Kayseri’de Mehmet Yağmur’dan derlenen ağıtta “soyha” kelimesinin vurgulanması nedeniyle yapılan genişleme şöyledir:



Benzer bir özelliğe de Çorum’da Şükrü Kaya’dan derlenen “Bebek Ağıtı”nda rastlanmaktadır.



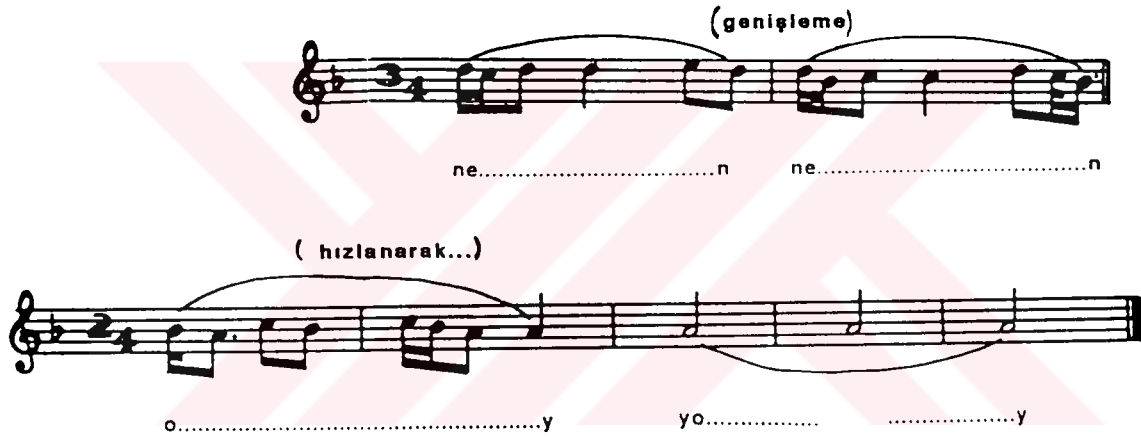
Sözlere bağlı yapılan genişlemelerin bir nedeni de, sözde varolan hece fazlalığıdır. Adana-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun’dan derlenen “Bebek Ağıtı”nda karşılaşılan hece fazlalığına bağlı genişleme aşağıdaki gibidir:



Düzensiz kalıp ritmli ezgilerde görülen ritmik daralmaların nedenleri ise, genişlemelerin nedenlerinden farklıdır. Ezginin genellikle sonlarında, bazen de herhangi bir yerinde yapılan bu daralmaların nedenini üç grupta toplamak mümkündür. Bunlardan biri, ifadenin sonlarında yapılan hızlanmalara bağlı daralmalar olup, burada amaç hem ifadenin tamamlanması, hem de dize sonundaki durağa geçişle ilgilidir. Bu durumun örneği Kayseri’de Mehmet Yağmur’dan alınan ağıtta aşağıdaki gibidir.



Bu konuya benzer bir örnek de Adana-Karataş-Sırsıkaya köyünde Huriye Koç'an derlenen "Bebek Ağıtı" olup aşağıda verilmektedir:



Ritmik daralmaların bir başka nedeni, asıl ifadeye geçme gayretiyle bazı sözlerin hızlıca söylenmesidir. Adana-Kadirli-Avluk köyünde Ahmet Torun'dan derlenen "Bebek Ağıtı"nda bu konunun örneği görülmektedir:



Bu örnekte olduğu gibi, “Adına babam vurduğum” dizesi hızla geçilerek, asıl duygunun yoğunlaştığı “nen nen nen” kısmına gelinmekte, bu yüzden de ritmik daralma oluşmaktadır.

Ritmik daralmaların bir diğeri nedeni de, genişlemelerde olduğu gibi, cümle başlarındaki ritmik ifadenin belirsizliğinden kaynaklanmakta ve ritmik ifadenin oturmasına kadar devam etmektedir. Bu tip örneklere, bir çok ağıtta rastlanılmaktadır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda vurgu ile şekillenen, belli bir dönemlilik ve düzende seyreden ritmik unsurlar, yine vurgu nedeniyle zaman zaman bir ölçü yapısına dönüşebilmektedirler. Ancak ritmik ifadenin olgunluk derecesi ve vurguların belirleyici niteliğine bağlı olarak ezgi boyunca, değişik zaman kalıbında karışık ölçülü olabilen bu yapılar, genellikle bünyesindeki serbest ritmik unsurlar nedeniyle de kalıp ölçülü yapıyı koruyamayarak bir başka ritmik ifadeye geçerler. Bu tip ağıtların bütünüyle kalıp ölçülü (karışık), özellikle de düzenli kalıp ölçülü oluşları uzun bir süreç gerektirmektedir. Bu da ezginin yaşama gücüyle doğru orantılıdır. Karışık ritmik yapıların özellikle ağıtlarda görülmesi bu nedenledir. Bu açıdan bakıldığında tespit edilen bu tip ağıtların genellikle, ölçü niteliği taşıyan unsurlar içerdiği ancak bu ölçülerin bir ezgi içinde yerini çok çabuk bir başka yapıya bıraktığı görülmektedir. Bunun yanında bütünüyle karışık ölçülü yapıda ve çeşitli daralmalar-genişlemeler içeren örnekler de vardır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda varolan ritmik unsurların, bazen kısa veya uzun bir ritm kalıbı niteliğinde olduğu görülmektedir. Ezginin özellikle ritm kalıbı üzerine oturtulmaya çalışıldığı bu anlayışta, genellikle prosodi bozukluklarının bulunması kaçınılmazdır. Ancak, her şeyin ötesinde ritm kalıpları ezginin ritmik ifadesinin gelişmesinde, hatta zamanla bütünüyle ritmik olmasında etkili olmaktadır. Seyhan-Kozan’da Ahmet Sönmez’den derlenen ağıtın bütününde, girişteki ritmik kalıp ifadesinin üzerine oturtulduğu görülmektedir (Bkz. Ek. E.9). Bu konuda benzer bir örneğe de Yozgatlı Sultan’dan alınan “Bebek Ağıtı”nda rastlanılmaktadır (Bkz.Ek. E.4). Ancak buradaki ritm kalıbı daha kısa olup, prosodi yönünden bozukluklara yol açmaktadır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda görülen bu ritm kalıpları, bazen de büyük periyodlar oluşturmaktadır. Yozgatlı Sultan'dan alınan "Bebek Ağıtı" bu konuda da tipik bir örnektir. İki dizesinde ritm ve ezgi yönünden bir periyod oluşturan bu ağıtta, üçüncü ve dördüncü dizeler de aynı ritmik periyodda söylenmektedir. Bu tip örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ritmik periyodların düzensiz kalıp ritimli ezgilerde bulunması çeşitli açılardan önemlidir. Öncelikle belirli bir ritmik ifadenin oluşması, hatta zaman içinde ölçülü yapıya geçişte bu hususu oldukça etkilidir. Ayrıca ezginin belirginlik kazanmasında da önemli bir rol oynamaktadır.

Görüldüğü üzere, düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadeyi meydana getiren dönemlilik, ritm kalıpları ve ritmik peridyodların şekillenmesinde en büyük etken "vurgu"dur. Sözdeki kullanımı ile sözün anlamını ortaya çıkaran, ifadesini ve duygusunu pekiştiren vurgu, kavramı ritmik yönden de ağıtların bünyesinde etkili olmaktadır. Belirli bir dönemlilik içinde seyreden ezgide, kimi seslerin değişik güçte vurgulanması ile ezginin ritmik ifadesi belirginleşmekte, hatta ölçülü bir yapıya dönüşmesi sağlanmaktadır ki, bu yönüyle vurguyu ikiye ayırmak mümkündür:

- a) Ritmik değer belirleyici vurgu
- b) Metrik değer belirleyici vurgu

Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda görünen ritmik unsurların belirginleşmesi ve şekillenmesinde vurgu özellikle etkili olmakta, bu yapıdaki bir ağıtın zamanla karışık ölçülü, hatta düzenli kalıp ritimli bir yapıya kavuşmasında çok önemli bir rol oynamaktadır.

3.3.4.3. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtlarda Değişim- Gelişim Süreci

Ağıtlar, ölüm olayına bağlı olarak törensel bir yapı içinde yakılmaları nedeniyle, melodik ve ritmik özellikler bakımından, doğuş aşamasında bu yapının etkisini taşımaktadırlar. Kanımızca bu yönüyle, ağlama törenlerinde yakılan ağıt ezgilerinin bütünüyle serbest ritimli ya da düzenli kalıp ritimli olabilmesine yanında, karakteristik yapı düzensiz kalıp ritmlidir. Zira, ölüm olayının anlamına uygun olarak, konuşmaya yakın nitelikte monoton ve serbest ritimli ifadelerin tercih edilmesi ne kadar doğal ise, geleneğe bağlı olarak törenlerde varolan kişinin dövünerek ritmik sallanmalarla ritmik

ifadelere yönelmesi de o derece doğaldır. Tespit edilen örneklerin de (türküleşme sürecine girmiş olanlar hariç) genelde bu tipte olması görüşümüzü desteklemektedir. Düzensiz kalıp ritmli yapıların dışında görülen örnekler ise, genellikle yeni yakımlar olmayıp kişilerin bellekleri aracılığı ile veya ağıtçı tarafından törene taşınan ağıtlardır. Ancak, az da olsa yeni yakım esnasında bütünüyle serbest ya da düzenli kalıp ritmli ezgilere de rastlanılmaktadır.

Düzensiz kalıp ritmli ağıtların ritmik-melodik yapı yönünden değişim ve gelişim süreci, ağıtın törensel yapıdan kurtulması ile başlamaktadır. Törensel şartların ortadan kalkması ve ölüm olayının etkisinin azalmasıyla birlikte ağıt, zamanla bir müzik eseri olarak algılanmakta ve değişimlere uğramaktadır. Ağıtların, özellikle de düzensiz kalıp ritmli ağıtların ritmik ve melodik yapısında başlayan bu değişimler, kaynağını insan doğasından almaktadır. Zira, insan doğasında varolan, düzensizliğin belli bir düzene sokulması gereksinimi gibi, ritmik belirsizliklerin de yine insan doğasına bağlı olarak düzenli giden bir ritmik yapıya dönüştürülmesi de son derece doğaldır.

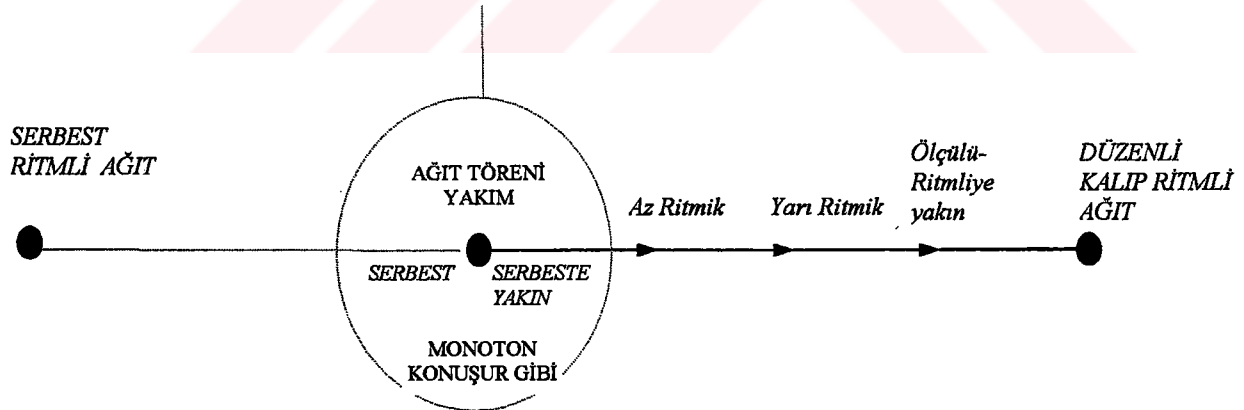
Zaman içerisinde insanın doğası gereği oluşan bu değişimler ile kimi düzensiz ritmli ağıtların bütünüyle serbest ritmli, kimilerinin tam anlamıyla tek ya da karışık ölçülü bir anlayışla şekillenen düzenli kalıp ritmli bir yapıya dönüştüğü, bazılarının ise, bu evreleri geçiremeden yok olup gittiği görülmektedir. Bu kayboluşta daha önce belirtildiği gibi ağıtın kişisel, olaysız, toplumu yakından ilgilendirmeyen kimselerin ağıtları olmasının yanında, ritmik ve melodik dokunun kuvvetli bir özellik taşıması ve ezgi ile söz arasındaki uyumsuzluğun rolü büyüktür. Ömer Faruk Yaldızkaya Anadolu’da ağıt türkü ilişkisinden bahsetmekte ve bu dönüşüm hakkında aşağıdaki tespitleri yapmaktadır:

Anadolu’da söz ve müzik bakımından çok yaygın hale gelmiş çeşitli ağıtlar, türkü haline gelmiş ve geniş bir çevreye yayılma şansı bulabilmiştir... Anadolu’daki bu genel durum Emirdağ yöresi ağıtlarında da kendini göstermiştir. Ben giderim oduna (Yaşar Ağıtı), Kara Hüseyin ve Altınımı dizerim (Rabia’nın Ağıtı) ağıtları konuyla ilgili yöremizin en güzel örnekleridir [179].

[179] Ömer Faruk Yaldızkaya, Emirdağ Yöresi Türkmen Ağıtları, Bayraklı Mtb. İzmir, 1992, s.29

Yaldızkaya'nın da belirttiği Anadolu'nun hemen her yerinde varolan bu olgu çerçevesinde şekillenmiş çok sayıda türkü olup, bunların bir çoğu ekler bölümünde yer almaktadır.

Düzensiz kalıp ritmli ağıtların insan doğası gereği bütünüyle ölçülü bir anlayıştaki kırık hava ağıtlara dönüşme eğilimi, serbest ritmli uzun hava ağıtlara dönüşme eğiliminden daha baskındır. Ancak, düzensiz kalıp ritmli bir ağıtın kırık hava ağıt olabilmesi için öncelikle duygu yönünden kuvvetli olması ve geniş kitleleri etkileyebilecek bir ezgisinin bulunması gereklidir. Ezgideki ritmik ve metrik değer belirleyici vurgunun kuvvetliliği, yoğun ritm kalıpları ve ölçü parçalarının varlığı da bir ağıtın kırık havaya dönüşebilmesinin diğer önemli nedenleridir. Zira, bu özellikleri taşıyan ağıtların zamanla ezgi ve ritm yönünden belli bir ritmik karakter ve ölçü yapısına kavuştuğu (tek ölçülü veya karışık ölçülü), bu özellikleri taşımayanların ise, zaman içinde genellikle yok olup gittiği ya da gelişmeden olduğu gibi kaldığı görülmektedir. Bünyesinde bu ritmik özellikleri taşımayan ancak ezgisi kuvvetli ağıtların ise serbest ritmli yapıya yöneldiği ve uzun hava ağıt olabildiği dikkat çekicidir. Düzensiz kalıp ritmli ağıtların düzenli kalıp ritmli ağıtlara dönüşümü aşağıdaki gibi gösterilebilir:



Şekil 3.3. Düzensiz kalıp ritmli ağıtların düzenli kalıp ritmli ağıtlara dönüşümü

Yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi düzensiz kalıp ritmli ağıtlar, yapılarındaki ritmik unsurlara bağlı olarak zamanla serbest ritmin etkisinden kurtulup (kırık hava) düzenli kalıp ritmli ağıtlara dönüşebilmektedirler. Bu dönüşümün daha açık ve ayrıntılı ortaya konulabilmesi bakımından tespit edilen örnekler üzerinde inceleme yapılması

gerekmektedir. Ekler bölümünde noktaları verilen bu örnekler; serbest ritmliye yakın olanlardan kırık havaya yakın olanlara kadar çok farklı evrelerin ritmik ve melodik özelliklerini taşıyan düzensiz kalıp ritimli ağıtlar ile bunların düzenli kalıp ritimli kırık hava, serbest ritimli uzun hava ve karma hava şekillerinden oluşmaktadır. Ayrıca bu notalar arasında dönüşümden sonraki şekilleri bulunmayan düzensiz kalıp ritmliler ile, düzensiz kalıp ritimli şekli bulunmayan türkü ve oyun havaları örnekleri de yer almaktadır. Bu örneklerden düzensiz kalıp ritimli şekli ve belli bir ritmik olgunluğa erişmiş ancak gelişimini tamamlamayan şekli olan Çukurova'nın "Gizik Duran Ağıtı'nın (Bkz. Ek. F.1, Ek. F.2) Kayseri'de Mehmet Yağmur'dan ve Adana-Saimbeyli'de Halil Atasever'den derlenen iki örneği aşağıdaki gibidir:

Ya. şa Du... ra..... na..... ğa...m ya şa.....

..... Yazılan la.....r ge..... ll.....r

ba... şa...

Ya şa Ka r'a...s la nı... m ya.. şa Bu da ge ll, r mly dl ba.. şa

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi düzensiz kalıp ritmlide varolan üçlü ve ikili düzümlerdeki ritmik ve metrik değer belirleyici vurgunun kuvvetliliği, ölçü kalıbı ve söz-ezgi kaynaşımı nedeni ile ağıt 8/8'lik ölçüye dönüşebilmiştir. Ancak, ezginin ölçü ve ezgi kalıbı doğrultusunda şekillenmiş olması nedeniyle prosodi bozuklukları

kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Konunun benzer iki örneği Şarkışlalı Aşık Veysel ve Darende – Aşağı Setrek köyünde Turan Bak’dan derlenen, “Sabahınan Sabahınan” dizesiyle başlayan “Halil’in Ağıtı” dır (Bkz. Ek.F.3, Ek.F.4) Tam anlamıyla bir kırık havaya dönüşmüş ve 4/4’lük ölçüde şekillenmiş bu yeni biçim, serbest ritimliye yakın nitelikte düzensiz kalıp ritimli, ritmik ve metrik değer belirleyici vurguların zayıflığına rağmen ritmik yönden oturmuş gibidir. Belirgin bir ezgi ve özellikle de bağlantı ezgisine kavuşmuştur. Bu örnekler de görüldüğü gibi ezgi iki biçimde de çok yalın olup, ritme oturmuşluğun etkisi ile küçük farklar taşımaktadır. 3/4’lük ifade sonlarında varolan uzatma hissi 4/4’lüğe tamamlanarak belli bir genişlik sağlanmıştır. Belli bir yapıya kavuşmuş olan ağıtta, ezgideki senkopların korunmaya çalışılması vb. nedenlerle de prosodi bozuklukları oluşmuştur.

Ağıtlarda varolan bu dönüşüm fikrini bilen Mustafa Özgül, Malatyalı Kemal Çıgırık’tan derlediği ve serbest ritimliye yakın nitelikteki düzensiz kalıp ritimli, “Fırat Kenarında Yüzen Kayıklar” dizesiyle başlayan ağıtı (Bkz. Ek. F.5), 7/4, 5/4 ve 2/4’lük ölçülü bir yapıya oturtarak yeniden şekillendirmiştir [180]. Yeni biçimiyle oldukça sevilip yaygınlaşan bu ağıtta sanatçı profesyonel bir bakış açısı ile ezginin seslerine hiç dokunmamış, ancak ritmik yapıyı ölçülü kalıba oturtmuştur (Bkz. Ek. F.5, Ek. F.6). Kanımızca, bilimsel araştırmalar açısından sakınca taşıyan ve yanlış olan bu müdahale, sanatsal açıdan değerlendirildiğinde doğru bir uygulama ve bir kazanç olarak ortaya çıkmaktadır. Düşüncemize göre oldukça başarılı olan ve süreci hızlandırıp tamamlayan bu müdahalenin notasyonunda sadece ilk 7/4’lük bölümdeki üçlü düzümün yerinin yanlış olduğu görülmektedir.

Anadolu’nun çeşitli yörelerinde yaygın olarak bilinen ancak düzensiz kalıp ritimli biçimi tespit edilememiş olan “Gelin Ayşe Ağıtı” ritmik şekilleniş konusunda farklı bir özelliği ortaya koymaktadır. Genel olarak 3/4 ‘lük ölçüde şekillenmiş bu ağıtın Sivas-Çelebiler köyünde Hasan Küpeli’den derlenen 9/8’lik bir başka örneği bulunmaktadır (Bkz. Ek. F.8, Ek.F.9). Ancak bu 9/8’lik ölçü 3/4’lük ölçünün üçerli şekli olup, ağıtlar ezgi yönünden de küçük farklar dışında aynı eksendedir.

[180] Mustafa Özgül, Kişisel Görüşme, Ank., 1996.

“Sanatçı, yapılan görüşmede toplulukların seslendirilebilmesi amacıyla bu değişimin kendi tarafından gerçekleştirildiğini belirtmiştir”.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtların ritmik yapısında meydana gelen bu değişimler, ekler bölümünde hem düzensiz kalıp ritimli hem de düzenli kalıp ritimli örnekleri verilen Gaziantep yöresinin “Antep Müdafaa Hatırası Türküsü, Karayılan, Ofo Türküsü” adlı ağıtlar aynı özelliktedir (Bkz. Ek. F.10-11, Ek. F.12-13, Ek. F.14-15-16). Ayrıca düzensiz kalıp ritimli örnekleri tespit edilememiş, düzenli kalıp ritimli (tek ölçülü-karışık ölçülü) ve genel olarak “Hacı bey Ağıtı” olarak bilinen Çorum-Alaca’nın “Hacı Bey Türküsü”, Ürgüp’ün “Ayvalığın Kara Taşı”, Gaziantep’in “Hacı Bey” adlı ağıtlarında da aynı ezginin çeşitli yörelerde küçük farklar dışında ortak gelişimi görülmektedir (Bkz. Ek. F.17,Ek. F.18, Ek. F.19).

Görüldüğü gibi değişim ve gelişim süreci sırasında düzensiz kalıp ritimli ağıtların bazıları tek bir ölçü kalıbında, bazıları ise, iki veya daha fazla ölçüden oluşan karışık ölçülü bir yapıda şekillenmektedir. Kanımızca bu durum da düzensiz kalıp ritimli ağıtların yukarıda sayılan ritmik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Tespit edilen kırık hava ağıtlarda ise ritm yönünden iki yapı bulunmaktadır. Bunlardan biri tek bir ölçü anlayışı ile kurulmuş düzenli kalıp ritimli ağıtlar, diğeri ise; karışık ölçülü düzenli kalıp ritimli ağıtlardır. Ayrıca bu değişimler ile, uzun süre yaşama gücü bulan ve etkisini koruyabilen ağıtların, daha önce de belirtildiği gibi zamanla içerik ve yapı olarak asıl kimliğinden uzaklaşıp bir oyun havasına dönüşebildiği de görülebilmektedir. Ağıtların zaman içinde oyun havasına dönüşümü konusunda tipik örneklerden biri, Elazığ yöresinin “Çayda Çıra Yanyor” dizesiyle başlayan ağıttır. (Bkz. Ek. F.22) Bu ağıtın oyun havasına dönüşmesi konusunda şu tespitler bulunmaktadır:

“Fırat Havzası’nda, bilhassa Elazığ’da musikinin ayrı bir yeri vardır. ...Bugün Türkiye çapında milletlerarası düzeyde derece alan “Çayda Çıra” oyunu ve türküsü aslında bir ağıttır. Öyle bir ağıt ki, efsaneleşmiş, başka efsanelerle karışmıştır”[181].

Konunun bir başka örneği de, Kastamonu’nun “Sepetçioğlu Ağıtı”dır. (Bkz. Ek. D.3) Karma ritimli yapıda görülen bu ezginin ağıttan oyun havasına dönüşümü konusunda İhsan Ozanoğlu şu bilgileri vermektedir:

[181] Ali Berat Alptekin, a.g.t., s.10

“Sizin ağıt dedünüz bu türku oyun için yapılmadığı halda, aşı yukarı gırg elli yıl önce oyun türkusu olmuş, Bu oyunu Gastamonulu Gırçeşme mehellesinden Ehmed isminde biri süslemiş. On sekiz hareketi varmış. Şindi bu oyundan yarısı unutulmuş. Velâkin, gine bizim Gırkçeşmelile hakkıynan oynala bu oyunu”[182].

Sepetçioğlu ağıtında görüldüğü gibi düzensiz kalıp ritimli ağıtların değişim ve gelişim sürecinde karşılaşılan bir diğer özellikle de ağıtın serbest ritimli ve düzenli kalıp ritimli bölümlerden oluşan karma ritimli yapıya dönüşmesidir. Daha ziyade oyun havası karakterine dönüşmüş bu tip ağıtlarda coşku ifadesi taşıyan ritmik bölümlerin yanında, hüznü bir serbest ritimli bölümün bulunması ölüm olayının etkisine bağlıdır. Sevilen kişinin ölümünden duyulan üzüntünün içli ifadelerini taşıyan bölümlere kalıp ritimliye geçişte kısa da olsa rastlanması, bu duygunun yaşatılması bakımından önemlidir. Ayrıca, coşkulu oyun havası ezgilerinin arasına serbest ritimli ve içli bir ezginin yerleştirilmesi ve devamında tekrar oyun havasına geçilmesi çelişkisi de bu iki bölümdeki duyguyu daha da güçlendirmektedir. Ancak bu tip örnekler azdır. Kanımızca bu da ağıtın törensel etkiden çıkması ve ölüm olayının etkisini yitirmesi ile ilgilidir. Kastamonu’nun “Gövcüoğlu Ağıtı”nda olduğu gibi karma ritimli ancak türkü karakterine bürünmüş örnekler de vardır (Bkz. Ek. D.7) Ağıtların törensel etkiden uzaklaşması ve asıl kimliğinden çok farklı şekillenmesi konusunda bir başka örnek Bolu’da Emin Barın’dan alınan “Kiraz Aldım Dikmeden” dizesiyle başlayan “Tombalacık Halimem” adlı sözlü oyun havasıdır. (Bkz. Ek. F.23) Son durum itibarıyla gerek ezgi gerekse söz bakımından ağıtla hiçbir bağlantısı bulunmayan bu ezginin, araştırmalar sırasında aslında bir ağıt olduğunu tespit etmiş bulunmaktayız [183].

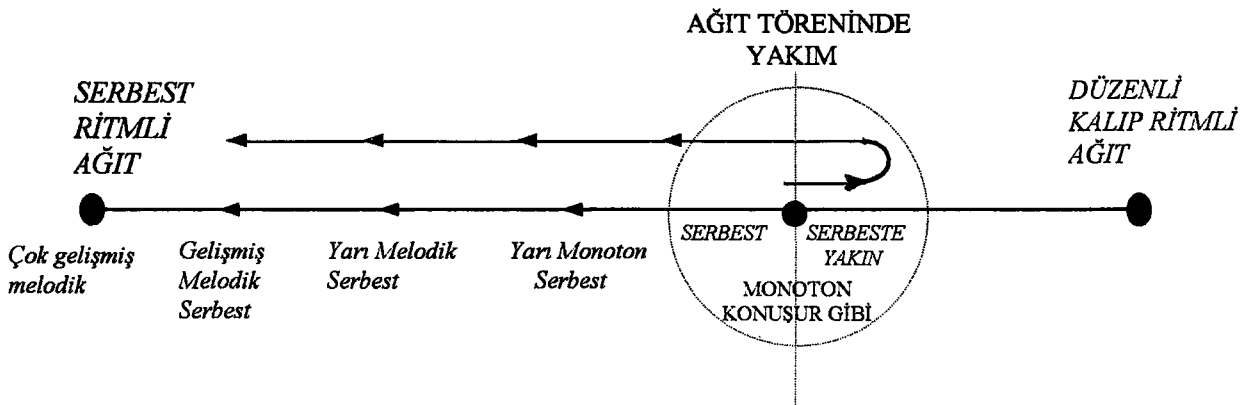
Bu konuda değişik bir özellik de aynı ağıtın farklı yörelerde varolan örneklerinde, hem düzensiz kalıp ritimli ağıt, hem türkü, hem de oyun havası olarak şekillenmiş olmasıdır. Anadolu’dan Kerkük Türkmenlerine kadar bir çok yörede rastlanılmakta olan “Kazım Ağıtı” konunun en dikkat çekici örneğidir. Kerkük Türkmenleri arasında düzensiz kalıp ritimli ve düzenli kalıp ritimli iki şekil de bulunan

[182] Dr. Ahmet Caferoğlu, Anadolu Ağızlarından Toplamalar, Burhaneddin Bsm. İst., 1943, s.4

[183] Ayten Gündüz, “Üç Türkü ve Hikayesi”, TFA, C.II, S.220. Kasım 1967, s.4579-4580

bu ağıtın, Orta Anadolu’da Muharrem Ertay’tan derlenen düzensiz ritimli ve Keskinli Hacı Taşan’dan derlenen türküşmüş hali ile Burdurlu Hamit Çine’den derlenen oyun havası (zeybek) şekli vardır. (Bkz. Ek. F.24, Ek. F.25, Ek. F.26, Ek. F.27, Ek. F.28) Anadolu’da genellikle 9/8’lik, Kerkük’te 10/8’lik ölçüde biçimlenmiş olan bu örnekler incelendiğinde, tümünde içli bir ifadenin varlığı, ortak bir ritmik ve melodik yapının olduğu, hatta ses örgüsü açısından Kerkük örnekleri de dahil olmak üzere aynı ses dizisinin kullanıldığı rahatlıkla görülmektedir. Muzaffer Sarısözen Ankara devlet Konservatuvarı adına yapılan derleme gezilerinde tespit ettiği “Kazım Ağıtı” örneğinin yöresi konusunda “her yörede bilinir” ifadesini kullanmaktadır (Bkz. Ek. F.29). Kanımızca bu değerlendirme ezginin bir an önce topluluklar tarafından seslendirilmesi gayretiyle anlaşılabilir gibi görülse de bilimsel çalışmalar yönünden yöresel farkların tespit edilip notaya alınmasında ve değerlendirmeye sokulmasında yarar vardır.

Düzensiz kalıp ritimli ağıtların değişim sürecinde uzun havaya dönüşme eğilimi, kırık havaya dönüşme eğiliminden daha azdır. Ancak bunun yanında serbest ritimli ve gelişmiş melodik dokulu bir çok uzun hava ağıtın aslında da düzensiz kalıp ritimli olduğu ortadadır. Düzensiz kalıp ritimli yapıların serbest ritmiye dönüşmesi kanımızca ritmik ifadesinin oturtulamaması, içinde yoğun ritmik kalıpların bulunmaması, mertik ve ritmik değer belirleyici vurguları bakımından da zayıf olmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir durumda konuşmaya yakın nitelikte, monoton ve düzensiz kalıp ritimli olan ezgi, ritimli yapı yerine geri dönüş yaparak serbest ritimli anlayışa yönelmekte ve zamanla ezgisiyle, ritmiyle serbest ritimli-gelişmiş melodik yapı bir karakter kazanmaktadır. Bu durum aşağıda verilen şekilde olduğu gibi gösterilebilir:



Şekil 3.4. Düzensiz Kalıp Ritimli Ağıtların Serbest Ritimli Ağıtlara Dönüşümü.

Kırşehirli Muharrem Ertaş'tan alınan "Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini" dizesiyle başlayan "Halil'in Ağıtı" gelişmiş ezgi yapısı ile serbest ritimli ağıtlara dikkat çekici bir örnektir (Bkz. Ek. A.15)

Ege bölgesinde görülen "Gelin Ümmü Ağıtı"da şekilleniş açısından ilginç özellikler taşımaktadır. Kanımızca düzensiz kalıp ritimli yapıda şekillenen, ancak bu yapıdaki örneği tespit edilemeyen bu ezginin, karma ve düzenli kalıp ritimli örnekleri bulunmakta olup, düzenli kalıp ritimli örnekleri ekler bölümünde verilmektedir. (Bkz. Ek. F.20, Ek. F.21) Ortak bir ezgi ve ritmik karakter taşıyan bu ağıtlardan karma ritimli örneğin serbest ritimli bölümü ostinato tarzda; düzenli kalıp ritimli bölümü de kırık hava örneği ile aynıdır. Ritmik bölümler ağıtın ezgi olarak karakteristik kısmı olup, ritm açısından da kolay oturtulabilecek yapıda olması dolayısıyla vazgeçilmez niteliktedir. Uzun hava bölümünün vazgeçilmez nitelikte olması da ölüm olayının etkisini sürdürmesinden kaynaklanmaktadır.

4. SONUÇLAR

Dört bölüm halinde hazırlanan “Ağıtlarda Ritm Unsuru” adlı bu çalışmada elde edilen bilgi ve bulgular ışığında şu sonuçlara varılmıştır:

- Bir terim olarak ağlama, ağlayış anlamına gelen ağıt terimi, yitirilen varlığın veya durumun ardından söylenen, yitirilenin özelliklerini ve yakınlarının duygularını konu alan, düzenli-düzensiz söz ve ezgilerle ifade edilen ve geleneklerle bir bütün oluşturan halk ürünlerinin genel adıdır.

- Ağıt yakma; kökleri eski Türk inanç sistemi olan Şamanizme kadar uzanan ve buradan kaynağını alan bir gelenektir. Eski Türklerde İslamiyetten önceki dönemlerde de rastlanılan bu gelenek, doğal yaşantının içinde oluşmuş, şekil bulmuştur. İlk olarak Orhun Kitabelerinde “yuğ” adıyla rastlanılan ağıt törenleri Oğuzlarda belirli zamanlarda düzenlenen üç büyük ayinden biridir. Türklerde ölümle ilgili olarak düzenlenen yuğ törenleri ve ağıt yakma geleneği İslamiyetin kabulünden sonra da sürdürülmüştür. M.S. 8.yüzyıldan itibaren İslamiyetle kaynaşmaya başlayan Türk topluluklarında, bu yeni inancın algılanması, yorumlanması ve hayata geçirilmesinin uzun bir süreci kapsadığı görülmektedir.

- Şamanist inancın önemli temsilcisi durumundaki “Şaman”ın, hemen hemen bütün törenlerde olduğu gibi, ölüye ağlama törenlerini de yönettiği görülmektedir. İslamiyetten önceki devirlerde dinsel bir işlevi olan şamanın, İslamiyetle birlikte bu işlevi sona ermiş, ozanlık, büyücülük ve müzisyenlik gibi yönleri öne çıkmıştır.

- Ağıtlar konu bakımından geniş bir alanı kapsamaktadır. Tespit edilen ağıtların genellikle, ölüm olayı, doğal afetler, toplumsal olaylar üzerine söylendiği ve bunların yanında törensel bir yapının ürünü olan gelin ağıtlarının da, ağıtların kapsamına girdiği görülmektedir. Ağıtların temel konusunun ölüm olmasına rağmen, ağıt yalnızca ölümün ardından ezgi ile söylenen üzüntülü sözler değildir. Anadolu’nun bazı

yörelerinde yalnızca bu anlamı taşıdığı halde, bir çok yörede de anlamı genişlemiş ve ezgiyi, sözü, ağlamayı ifade eden bir duruma gelmiştir.

- Konusu itibarıyla bir tür oluşturan ağıtların, edebi biçim bakımından da düz söyleyiş, düz söyleyiş-şiiir ve şiiir biçimlerinde örnekleri vardır. Araştırmacılar tarafından olgunlaşmış malzeme olarak düşünölen şiiir kalıbındaki ağıtlar, ağıt şiiirlerinde çoğunlukla 8 ve 11 hece vezni ile söylenmektedir. Bunun yanında 7 heceli 7'den az veya 11'den çok heceli örneklere de rastlanılmaktadır.

- Kaynağını ölüm olayından alan ağıt yakma geleneğı, genellikle törensel veya tören dışı olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Söyleyiş biçimi bakımından çeşitli özellikleri olan tören ağıtları, ölenin etrafında veya giysileriyle yakılmaktadır. Ağıtları yakan kişiler çoğunlukla gelişen durumdan büyük ölçüde etkilenenlerdir. Söz konusu olan bir ölüm ise, ölenin anası, bacısı, eşi ve diğeri yakınları ağıt yakmaktadır. Gelin ağıtları için de aynı şey söz konusudur. Bunun dışında bazı yörelerde ağıtçılığı meslek edinmiş kadınlar mevcuttur. "Demeci, Aşık bacı, diyeşetçi" veya "ağıtçı" gibi isimlerle adlandırılan bu kadınlar, para veya çeşitli eşyalar karşılığında ağıt yakmaktadırlar. Usta-Çırak ilişkisiyle biçimlenen ağıtçı kadınların halk kültürü içinde önemli bir yeri vardır. Ağıtın biçim ve içeriğini çok iyi bilen bu kadınların, abartıdan uzak ve içten davranışlarla yaktığı ağıtlar, öleni yaşadığı zamandan daha değerli ve saygın kılmanın yanında, kültür hazinesinin zenginleşmesini de sağlamaktadır. Anadolu'da ağıtçılık daha çok kadınlara ait bir meslek görünümünde ise de , erkeklerin de ağıt yaktığına rastlanabilmektedir. Tören dışı ağıtlar, ölenin yakınlarınca çeşitli zamanlarda yakılabilmektedir.

- Ağıtlar kaynağını genellikle ölüm olayından alan törensel yapılar içinde şekillenen müzik ürünleri olmaları nedeniyle, kendilerine özgü söz, müzik ve ifade özelliklerine sahiptirler. Törensel yapı gereğı daha çok doğaçlama söylenen ağıtların, buna bağılı olarak ritm yönünden serbest ritimli ifadeye daha yatkın bir durumda, hatta ilk çıkışlarında genellikle serbest veya serbeste yakın bir karakterde olduğu dikkat çekmektedir.

- Ağıtların ritm yapısı üzerinde yapılan değerlendirmelerde ritmik şablon oluşturularak yapılan incelemelerle, ritm ve ezgi kalıplarının ayrımı ilk defa bu çalışmada ortaya konulmuştur.

- Ağıtlarda görülen ritmik unsurlar çok değişik şekillerde ve özelliklerde olup bir ağıtın iç ritminin oluşması, karakterinin belirlenmesi, söz ve müziğe dayalı ifadenin çeşitlenmesi ve renklenmesinde etkilidirler. Ritmik yönden Türk Halk Müziğinin genel bir yansıması durumunda olan ağıtlarda, serbest ritimli, düzenli kalıp ritimli ve karma ritimli yapıların çeşitli örneklerini görmek mümkündür. Ayrıca Türk Halk Müziği'nde varlığı henüz ortaya konulmaya başlanan ve tarafımızdan ilk defa “Düzensiz Kalıp Ritimli” olarak adlandırılan yapıya da özellikle ağıtlarda rastlanılmaktadır. Bu yönüyle ağlama törenlerinin karakteristik yapısı düzensiz kalıp ritimli ağıtlardır.

- Ağıtların ritmik ifadesinde belirleyici rol oynayan en önemli etkenlerden biri “dil” dir. Dilin ses örgüsü, ritmik yürüyüşü, vurguları, durakları ve vezin kalıbıyla ezgi biçimlenişi arasındaki doğrudan bağlantı, ağıt ezgilerinin ritmik yapısının şekillenmesinde önemlidir.

- Ağıtların ritmik oluşumunda belirleyici rol oynayan etkenlerden bir diğeri, ifade özelliklerine bağlı ezgi biçimlenişidir. Törensel bir yapı içinde tek kişi tarafından söylenen ağıtlar, ağıtcı veya ölenin yakını olan bir kişi tarafından yakılmakta ve ritmik ifade bakımından farklılıklar taşımaktadır. Ağıtın biçim ve duygusuna hakim, gerektiğinde dağarcığındaki geleneksel ezgi ve ritm kalıplarını rahatlıkla kullanabilen ağıtcının ifadesinde, ritmik yönden belirgin bir rahatlık, tutarlılık, düzenlilik ve akıcılık görülmektedir. Buna karşılık ölüm karşısında doğal bir tepkiyle ağıt yakan ölenin yakını bir kişi, her ne kadar içeriğinde duygusal bir yoğunluk taşısa da, ifadesinde ezgi ve ritm yönünden bozukluklara daha sık rastlanılmaktadır. İki ya da daha çok kişi tarafından, karşılıklı ya da toplu halde yakılan ağıtlarda genel anlamda bir paralelliğin yanında, bireysellikten kaynaklanan ezgi ve ritm farklılıkları oluşabilmektedir.

- Ağıtın ritmik ve melodik yapısının oluşumunda, ağıtın gelişim sürecinin önemli bir etkisi vardır. Ağıtın ilk ortaya çıktığı an olan ölü başında yakım esnasındaki ritmik

ve melodik yapısı ile, daha sonraki biçimlenişi arasında önemli farklar bulunmaktadır. Törenselleşmelerin ortadan kalkması ile zamanla ağıt bir müzik eseri olarak düşünülmekte, buna bağlı olarak da ritmik ve melodik yapı olgunlaşmaktadır. Bu nedenle, uzun süre yaşama gücü bulan ve etkisini koruyabilen ağıtların ritmik ve melodik yapısında meydana gelen değişimler sonucu zamanla asıl kimliğinden çıkıp, bir oyun havasına bile dönüşebildiği görülmektedir.

- Ağıtların ritmik ifadesinde etkili olan unsurlardan biri de, eşlik olarak bir çalgının kullanılmasıdır. Ağıtın törenselleşmesinden gelişmiş bir müzik ürünü oluşumuna kadar her aşamada varolabilen çalgı eşliği fikri, ağıtların ezgi ve ritm yönünden düzenliliğinde ve zenginleşmesinde önemli rol oynamaktadır.

- Ağıtları ritm yönünden, serbest ritimli, düzenli kalıp ritimli, karma ritimli (serbest-düzenli kalıp ritimli ardarda) ve düzensiz kalıp ritimli ağıtlar olmak üzere dört grupta toplamak mümkündür.

- Serbest ritimli ağıtlar ritm karakteri bakımından uzun havaların genel özelliklerini taşımaktadır. Sözlerin iç ritmine ve ezgi kalıbının özelliklerine bağlı olarak şekillenen, ancak herhangi bir düzenlilik ve periyodik akış taşımayan bu tip ağıtlar, ritm karakteri yönünden zengin bir yapıdadır. Zamanın bağımlılık hissedilmeden özgürce kullanıldığı bu yapılarda aslolan, duygunun gerektiği gibi ifade edilebilme keyfiyetidir. Bu nedenle, bu tip ağıtlarda çok zengin, ancak tamamen serbest bir ritm karakterinin varlığı görülmektedir.

- Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar, derlenmiş ezgiler bakımından Türk Halk Müziği ağıt repertuarının en geniş kısmını oluşturmaktadır. Yurdumuzun hemen her yöresinde türkü, halay, zeybek gibi türlerde rastlanılan bu ezgilerin çok çeşitli ve zengin bir ritm karakteri bulunmaktadır. Düzenli Kalıp Ritimli Ağıtlar ölçü bakımından, ezginin bütünü boyunca düzenli giden “periyodik ölçülü ve ezgi boyunca çeşitli değişimler gösteren değişik periyodlu, yani karışık ölçülü iki ayrı yapıda olduğu görülmektedir. Periyodik ölçülü ritmik ağıtlar, törenselleştikten uzaklaşıp müzik eseri olma sürecinin tamamlanması sonucu şekillenmiş, ölçü bakımından ezgi bütünü boyunca periyodik

devam eden bir tek ölçü kalıbının görüldüğü yapılardır. Tespit edildiği yörenin ezgi, ritm ve ifade özelliklerini bünyesinde taşıyan bu tip ağıtlar oluşturdukları ölçü kalıpları yönünden incelendiğinde, genellikle ana ölçülülerden 2 zamanlı, birleşik ölçülülerden 4 ve 9 zamanlı ezgilerin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Ancak bunun yanında 3 zamanlı ana ölçülü ve 5,6,7,8 zamanlı birleşik ölçülü ezgilere de rastlanılmaktadır. Periyodik Ölçülü Ağıtlarda karma ölçülü yönünden ise, genellikle 10 zamanlı ezgiler yoğunlukta olup, bu ezgiler aynı gruptaki ağıt repertuarında da sayı bakımından önemli bir bölümü kapsamaktadır. Karma ölçülü ağıtlarda 10 zamanlının dışında az da olsa 11,13,14,15 ve 17 zamanlı örneklerle rastlanılmaktadır.

- Genel ifade tarzı serbest ritimli olan ağıtlarda, serbest ezgilerin içine ritmik unsurların yerleşmesi ile de bazen serbeste, bazen ritmiye yakın, kimi zaman da bu iki anlayışın eşit oranda hissedildiği üçüncü bir yapı oluşmuştur. “Düzensiz Ritimli Ağıtlar” olarak isimlendirdiğimiz ve Türk Halk Müziğinde özellikle ezgilerin ilk yakılışı aşamasında rastlanılan ve içindeki genişleme veya daralmalara bağlı olarak bir ezginin ritm karakterinin belirlenmesini sağlayan bu ritmik oluşum, özellikle ağıtlarla karakterize olmuş bir görünüm içindedir. İçinde bulunduğu ezginin yapısında yavaşlamalar ya da hızlanmalar meydana getiren ritmik unsurlar, ağıtların zaman içinde serbest ritimli ya da kalıp ritimli oluşlarında önemli rol oynamaktadırlar.

- Düzensiz kalıp ritimli yapılar ritmik ve melodik açıdan Türk Halk Müziği ezgilerinin doğuş, değişim ve gelişim aşamaları hakkında önemli ipuçları taşırlar. Türk Halk Türküleri’nin önemli bir bölümünün ölümler üzerine yakılmış olmaları da bu yapının etkinliğinin ve anlaşılmasının önemini ortaya koymaktadır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadenin temel unsurları; vurgu kavramı ile şekillenen dönemlilik, ritm kalıpları ve ritmik periyoddur.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik ifadenin oluşumunu etkileyen faktörler genel olarak; sözlerin yapısına bağlı dil ve söyleyiş özellikleri, melodik yapı ve vurgudur.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda varolan ritmik düzensizliğin önemli nedenlerinden biri, şiirin iç ritmindeki düzensizlikten ya da düzenli bir iç ritmi bulunan şiirin ritmik olarak yanlış ezgilendirilmesinden kaynaklanmaktadır. Şiirde varolan hece fazlalığı da ritm ve prosodi yönünden bozukluğa yol açmaktadır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda ritmik oluşumunu ve özellikle de ritmik sarkma ya da genişlemelerin kaynağını oluşturan bir diğer özellik sözdeki ifade ve duyguya bağlı olarak hissedilen değişim gereksinimidir. Kelime ya da kelimelerin anlamına bağlı olarak yapılan bu değişimler daha çok ifadenin en içli yerlerinde bulunmaktadır. Ayrıca şiirin durak yerlerinin de ritmik yapının oluşumunda önemli bir etkisi vardır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda melodik yapının ritmik yapının şekillenmesinde önemli bir etkisi vardır. Bu tip ağıtlarda ezgi genellikle iki şekilde biçimlenmektedir. Bunlardan biri sözün ritmine ve ifadesine göre, diğeri de sözden tamamen bağımsız, duygu ve ifadeye göre şekillenmedir. Ezginin söz ile bağlantısında sözün iç ritminin önemi büyüktür. Ezgi söz bağlantısı yönünden genellikle syllabic dokuya rastlanılan bu tip ağıtlarda melismatic doku ile de karşılaşmakta, ancak bunların birleşiminden oluşan Hybrid tarzın çoğunlukta olduğu dikkat çekmektedir.

- Söz ve ezginin bağlantısında kullanılan syllabic, Melismatic ve Hybrid tarzları kimi araştırmacılar tarafından her ne kadar serbest ritimli sözlü ezgiler bünyesinde ortaya konulmuşsa da, kanımızca düzenli, düzensiz ritm unsuru taşıyan her türlü ezginin ifadesinde kullanılması mümkündür. Gerek bu görüşümüz, gerek görüşümüz doğrultusunda ritimli örnekler üzerinde yaptığımız incelemeler, Türk Halk Müziğinde ilk defa tarafımızdan ortaya konulmuştur.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda es gibi sessiz süreler ve puandork, puandare gibi süre uzatmalarının ritmik yapı üzerindeki önemi büyüktür. Ayrıca duygunun kuvvetlendirilmesi, ezgiler arasında geçişin sağlanması gibi nedenlere bağlı olarak, yalın veya süslemeli ezgilerle kullanılan ünlemler ile, genellikle ek hecelerden oluşan dolgu ifadelerinin çokça görülmesi genel bir özellik niteliğindedir.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlardaki ritmik düzensizliğin melodik yapıdan kaynaklanan çeşitli nedenleri vardır. Bunlar genel olarak ezginin etkisine, ezgi kalıplarına bağlı olarak gelişen ritmik düzensizliklerdir.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda varolan dönemlilik özgür bir yapıda olup, bu özellik serbest ritimli ya da düzenli kalıp ritmiye yakın ağıtlar da dahil olmak üzere bu tip ezgilerin ortak noktası durumundadır. Böylece vuruş kümeleri arasında var olan bu temel özelliğin bütüne yansması ile de düzensiz kalıp ritimli yapılar meydana gelmiştir. Bu tip ağıtlarda birbirini belli bir düzene göre izleyen vuruş gruplarındaki dönemlilik sözdeki ifade ve duyguya bağlı olarak sözün iç ritminden, hece fazlalığı veya eksikliğinden kaynaklanan bir nedenle, ya da ezgi veya ritm kalıbındaki değiştirme gereksinimine bağlı olarak değişmektedir. Bu değişimlerde geçişin sağlanması için genellikle grubun son seslerinde ritmik daralma ya da genişleme yapılması belirgin bir özelliktir. Bir başka geçiş unsuru da puandorklardır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda farklı dönemlilikte ve farklı karakter taşıyan ritmik yapıların ardarda dizilişinde herhangi bir kural yoktur. Ancak genellikle ağıtın bütününe hakim belirgin bir ritmik yapı bulunmaktadır.

- Düzensiz kalıp ritimli ezgilerin ritmik yapısı için “esneme” veya “gevşeme” terimleri yerine “daralma” ya da “genişleme” terimlerinin kullanılması daha doğrudur. Çünkü konu sabit bir kalıbın yalnızca süre bakımından daralması-genişlemesi değil, söz ve ezgideki ifadeye göre oluşan ve vurgu kavramı ile şekillenen dönemlilik, kalıp ritm ve ritmik periyod anlayışlarının ezgi boyunca değiştirilebilme özgürlüğü ve keyfiyetidir.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda görülen daralma ya da genişlemeler çeşitli özelliklerdedir. Belli bir ritmik düzende seyreden ezgiye yeni bir düzen getiren ve özellikle bir sonraki bölüme geçişi sağlayan bir olgulardan en yoğun görüleni genişlemelerdir. Ritmik genişlemeler tespit edilen örneklerde genellikle duygunun, ezginin, ifadenin belirtilmesi, sözlerin oturtulması, anlamın kuvvetlendirilmesi ve ritmik ifadenin oturtulmaya çalışılması doğrultusunda yapılmaktadır. Ritmik daralmalar ise

genellikle ezgi sonlarında bazen de ezginin herhangi bir yerinde yapılmaktadır. Ritmik daralmaların nedenlerinden biri ifade sonlarında yapılan hızlanmalara bağlı olup buradaki amaç hem ifadenin tamamlanması, hem de dize sonundaki durağa geçişle ilgilidir. Bir başka neden ise, asıl ifadeye geçme gayretiyle bazı sözlerin hızlıca söylenmesidir. Bu konudaki bir başka neden de, cümle başlarındaki ritmik ifadenin belirsizliğinden kaynaklanmakta olup bu tip daralmalar ritmik ifadenin oturuşuna kadar devam etmektedir.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda vurgu ile şekillenen, belli bir dönemlilik ve düzende seyreden ritmik unsurlar, yine vurgu nedeniyle zaman zaman bir ölçü yapısına dönüşebilmektedir. Ancak ritmik ifadenin olgunluk derecesi ve vurguların belirleyici niteliğine bağlı olarak ezgi boyunca, değişik zaman kalıbında karışık ölçülü olabilen bu yapılar, genellikle bünyesindeki serbest ritimli unsurlar nedeniyle de kalıp ölçülü yapıyı koruyamayarak bir başka ritmik ifadeye geçerler. Bu tip ağıtların bütünüyle kalıp ölçülü (karışık), özellikle düzenli kalıp ölçülü oluşları uzun bir süreç gerektirmektedir. Bu da ezginin yaşama gücüyle doğru orantılıdır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtlarda belirli bir dönemlilik içinde seyreden ezgide, kimi seslerin değişik güçte vurgulanması ile ezginin ritmik ifadesi belirginleşmekte, hatta ölçülü bir yapıya dönüşümü sağlanmaktadır. Bu yönüyle vurgu ritmik değer belirleyici ve metrik değer belirleyici olarak ikiye ayrılmaktadır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtların ritmik-melodik yapı yönünden değişim ve gelişim süreci ağıtın törensel yapıdan kurtulması ile başlar. Törensel şartların ortadan kalkması ve ölüm olayının etkisinin azalmasıyla birlikte ağıt bir müzik eseri olarak algılanmakta ve değişimlere uğramaktadır. Zaman içerisinde insanın doğası gereği oluşan bu değişimler ile kimi düzensiz ritimli ağıtlar bütünüyle serbest ritimli, kimileri tam anlamıyla tek ya da karışık ölçülü bir anlayışla şekillenen düzenli kalıp ritimli bir yapıya dönüşmekte, bazıları ise bu evreleri geçiremeden yok olup gitmektedir. Bu yok oluşta ağıtın kişisel, olaysız ve toplumu yakından ilgilendirmeyen kimselerin ağıtı oluşunun yanında, ritmik ve melodik dokunun kuvvetli bir özellik taşınaması ve ezgi ile söz arasındaki uyumsuzluğun rolü büyüktür.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtların bütünüyle ölçülü bir anlayıştaki kırık hava ağıtlara dönüşme eğilimi, serbest ritimli uzun hava ağıtlara dönüşme eğiliminden daha baskındır. Ancak düzensiz kalıp ritimli bir ağıtın kırık hava ağıt olabilmesi için öncelikle duygu yönünden kuvvetli olması ve geniş kitleleri etkileyebilecek bir ezgisinin bulunması gereklidir. Ezgideki ritmik ve metrik değer belirleyici vurgunun kuvvetliliği, yoğun ritm kalıpları ve ölçü parçacıklarının varlığı da diğer önemli etkenlerdir. Ayrıca bu değişimler ile uzun süre yaşama gücü bulan ve etkisini koruyabilen ağıtlar zamanla içerik ve yapı olarak asıl kimliğinden uzaklaşıp bir oyun havasına dönüşebilmektedir. İlk defa tarafımızdan ortaya konulan bu özellik çerçevesinde şekillenmiş bir çok ağıt örneği vardır.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtların şekillenmişinde bir diğer özellik aynı ağıtın değişik yörelerde hem düzensiz kalıp ritimli ağıt, hem türkü, hem de oyun havası tarzında şekillenmesidir.

- Düzensiz kalıp ritimli ağıtların değişim sürecinde uzun havaya dönüşme eğilimi, kırık havaya dönüşüme eğiliminden daha azdır. Bunun yanında serbest ritimli ve gelişmiş melodik dokulu bir çok uzun hava ağıt aslında düzensiz kalıp ritimli yapıdan gelmektedir. Düzensiz kalıp ritimli ağıtların serbest ritmiye dönüşmesi, ritmik ifadesinin oturtulamaması, içinde yoğun ritm kalıplarının bulunmaması, metrik ve ritmik değer belirleyici vurgular bakımından zayıf olmasından kaynaklanmaktadır. Böyle bir durumda konuşmaya yakın nitelikte, monoton ve düzensiz kalıp ritimli olan ezgi, ölçülü yapı yerine geri dönüş yaparak serbest ritimli anlayışa yönelmekte ve zaman içinde ezgisiyle, ritmiyle serbest ritimli – gelişmiş melodik yapı bir karakter kazanmaktadır.

KAYNAKLAR

A) Kitaplar

- AKAY, İ.H., 1942, Balıkesir Halkıyatı I, Balıkesir
- ALTAY, H., 1988, Anayurttan Anadolu'ya, Modern Matbaası, Ankara
- ALTAYLI, S., 1994, Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- ARAT, R. R., 1991, Eski Türk Şiiri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
1979, Kutatgu Bilig, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
1991, Kutatgu Bilig,-Metin, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- ARSEVEN, V., 1969, Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap Ve Makaleler Bibliyografyası, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- ARSUNAR, F., 1962, Gaziantep Folkloru, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
1963, Köroğlu, Ankara
- ASAF, S. Ve S., 1926, Yurdumuzun Nağmeleri, İstanbul
- ATALAY, B. (Çev.), 1985, Divanu Lugati-t- Türk Tercümesi
- ATAMAN, S.Y., 1951, (Toprak Kokan) Memleket Havaları, Şaka Matbaası, İstanbul
- ATSIZ, H.N., 1943, Türk Edebiyatı Tarihi, Aylıkurt Yayınları, İstanbul
- AVCI, H.A., 1988, Halkbilimi Araştırmaları I, Yorum Matbaası, Ankara
- BARTOK, B., 1991, (Çev. AKSOY, B) Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Ayhan Matbaası, İstanbul
- BAŞGÖZ, İ., 1968, İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi, İstanbul
1986, Folklor Yazıları, Adam Matbaacılık, İstanbul
- BLOM, E., 1975 Grove's Dictionary of Musik and Musicians, The Macmillan Press, New York
- BORATAV, P.N., 1946, Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, Ankara
1969, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Kent Basımevi, İstanbul
1973, 100 Soruda Türk Folkloru, Gül Matbaası, İstanbul
1982, Folklor Ve Edebiyat I, Adam Matbaacılık, İstanbul
1983, Folklor Ve Edebiyat II, Adam Matbaacılık, İstanbul

- BUHARİ, Ş.Ş. 1398, Lügat-ı Çagatay-ı ve Türk-i Osmanî, İstanbul
- CAFEROĞLU, A., 1994, Anadolu Ağızlarından Toplamalar, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
1995, Doğu İllerimiz Ağızlarından Toplamalar, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
1995, Orta Anadolu Ağızlarından Toplamalar, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- CLAUSON, S.G., 1972, An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish, Oxford
- ÇEVİK, M. (Haz.), 1983, İbn Batuta Seyahatnamesi, İstanbul
- ÇİNE, H., 1989, Burdur'dan Damlalar, Uyan Matbaası, İzmir
- DEVELLİOĞLU, F., 1978, Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat, Doğu Matbaası, Ankara
- DİLÇİN, C., 1992, Örneklerle Türk Şiiri Bilgisi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- DİZDAROĞLU, H., 1969, Halk Şiirinde Türler, Ankara
- ERGİN, Prof. Dr.M., 1994, Orhun Abideleri, Bayrak Matbaası, İstanbul
- ELÇİN, Ş., 1981, Halk Edebiyatına Giriş, Ankara
1990, Türkiye Türkçesinde Ağıtlar, Devlet Su İşleri Matbaası, Ankara
- EL-MÜNCİD, 1973, Arapça Sözlük, Beyrut
- ERÖZ, M., 1977, Türkiye'de Alevilik, Bektâşilik, Otağ Matbaası, İstanbul
- ESEN, A.Ş., 1982, (Haz. BORATAV, Prof. Dr. P. N., DOR. R.) Anadolu Ağıtları, Tisa Matbaası, Ankara
1986, (Haz. BORATAV, Prof. Dr. P.N., ÖZDEMİR, Yrd. Doç. Dr. F.) Anadolu Türküleri, Tisa Matbaası, Ankara
- ESİN, E., 1972, Türk Kültürü El Kitabı, İstanbul
- GAZİMİHAL, M.R., 1961, Musiki Sözlüğü, İstanbul
- GÜNEY, A.Ş., 1962, Güney Anadolu'da Beydilli Türkmenleri ve Baraklar, Doğu Matbaası, Ankara
- GÜZELBEY, C. C., 1959, Gaziantep Folklorundan Notlar, Gaziyurt Matbaası, Gaziantep

- İLERİCİ, K., 1981, Bestecilik Bakımından Türk Müziği Ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- İNAN, A., 1986, Tarihte ve Bugün Şamanizm, Türk Tarih Kurum Basımevi, Ankara
- 1987, Makaleler ve İncelemeler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- KAFESOĞLU, İ., 1982, Türk Milli Kültürü, İstanbul
- KALAFAT, Dr. Y., 1990, Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Ankara
- 1996, İslâmiyet ve Türk Halk İnançları, Feryal Matbaası, Ankara.
- KAPTAN, Ş.T., 1988, Denizli'nin Halk Kültürü Ürünleri, Denizli
- KEMAL, Y., 1992, Ağıtlar, Zafer Matbaası, İstanbul
- 1997, (Haz. KABACALI, A.) Sarı Defterdekiler, Şevki Matbaası, İstanbul
- KOŞAY, H., 1935, Ankara Budun Bilgisi, Ulus Basımevi, Ankara
- KÖPRÜLÜ, M.F., 1964, Türk Saz Şairleri, Ankara
- 1976, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Ankara
- 1989, Edebiyat Araştırmaları, Çevik Matbaası, İstanbul
- KÖSEMİHAL, M.R., 1928, Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz, İstanbul
- KUDRET, C., 1980, Örneklerle Edebiyat Bilgileri, İnkılâp ve Aka Basımevi, İstanbul
- ORALTAY, H., YÜCE, N., PINAR, S., (Çev.), 1984, Kazak Türkçesi Sözlüğü, İstanbul
- ÖGEL, B., 1981, Hun İmparatorluğu Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- ÖRNEK, S.V., 1971, Anadolu Folklorunda Ölüm, Ankara
- 1977, Türk Halk Bilimi, Ankara
- ÖZDEMİR, A. Z., 1985, Avşarlar ve Dadaloğlu, Şafak Matbaası, Ankara
- ÖZDEMİR, E., 1990, Örnekli Açıklamalı Edebiyat Bilgileri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul

- ÖZGÜL, M., TURHAN, S., DÖKMETAŞ, K., 1996, Notalarıyla Uzun Havalarımız, Cem Veb Ofset, Ankara
- ÖZTUNA, Y., 1969, Türk Musikisi Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- PRÖHLE, W., 1991, (Çev. AYTAÇ, K.) Karaçay Lehçesi Sözlüğü, Kılıçaslan Matbaası, Ankara
- RADLOFF, W., 1994, (Çev. TEMİR, A.) Sibirya'dan, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
- RANDEL, D. M., 1986, The New Harvard Dictionary of Music, London
- REINHARD, K., 1962, Türkische Musik, Stiftung Preussischer Kulturbesitz Staatliche Museen, Berlin
1968, Auf der Fiedel Mein, Berlin
- REINHARD, U., 1965, Vor Seinen Hausern Eine Weide, Berlin
1984, Meine, Meine Laute, Berlin
- SARISÖZEN, M., 1962, Türk Halk Müsikişi Usûlleri, Resimli Postası Matbaası, Ankara
- SAYGUN, A.A., 1937, Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türküsü, Saz ve Orta Oyunları Hakkında, Numune Matbaası, İstanbul
1964, Musiki Temel Bilgisi, Musiki Nazariyatı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul
1976, Bela Bartok's Folk Music Research in Turkey, Akademia Kiado, Budapest
- SÖZER, V., 1986, Müzik Ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Evrim Matbaası, İstanbul
- TERZİBAŞI, Â., 1975, Kerkük Hoyratları ve Manileri, Yüksel Matbaası, İstanbul
1980, Kerkük Havaları, Yüksel Matbaası, İstanbul
- UNGAY, H., 1981, Türk Musikisinde Usûller Ve Kudüm, İstanbul
- YALDIZKAYA, Ö.F., 1992, Emirdağ Yöresi Türkmen Ağıtları, Bayraklı Matbaası, İzmir
- YALMAN (YALGIN), A.R., 1940, Cenup'ta Türkmen Çalgıları, Seyhan Basımevi, Adana
1977, Cenup'ta Türkmen Oymakları, Milli Eğitim Basımevi, Ankara

- YÖNETKEN, H.B., 1966, Derleme Notları I, Çeltüt Matbaası, İstanbul
- YUDAHİN, K.K., 1988, (Çev. TAYMAS, A.), Kırgız Sözlüğü, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- 1991, Karşılaştırmalı Türk Sözlüğü, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- 1993, Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara
- 1939, Türkiye’de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi, Maarif Matbaası, İstanbul
- 1962, Türkmen Dilinin Sözlüğü, Aşkabat

B) Süreli Yayınlar

- ARSEVEN, V., 1957, Halk Müziğinde Ritm, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.V, S.100, İstanbul
- 1958, Halk Müziğinde Metrik Sistem, *Türk Folklor Araştırmaları*, C. V, S.103, İstanbul
- 1958, Halk Müziğinde Form (Şekil), *Türk Folklor Araştırmaları*, C. V, S.111, İstanbul
- ARSUNAR, F., 1947, Türkmen Ağdı, *Ülkü*, C.I, S.9
- ATAMAN, S.Y., 1953, Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.II, s.43, İstanbul
- 1964, Halk Musikisinin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem, *Musiki Mecmuası*, İstanbul
- EKİCİ, H., 1983, Şereflikoçhisar Yöresinde Yas Geleneği ve Ağıtlar-2 *Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi*, C.I, S.8, Güven Matbaası, Ankara
- GAZİMİHAL, M.R, 1950, Uzunhava, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.I, S.7, İstanbul
- 1954, Uzunhavalılar, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.III, S.55, İstanbul
- GÖKALP, Z., 1331, Eski Türkler’de İçtimai Teşkilat ile Mantıki Tasnifler Arasında Tenazu, *Milli Tettebbular Mecmuası*, C.I, S.3
- HACALOĞLU,-, 1958, Bir Ağıt, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.V, S.103, İstanbul
- İŞİTMAN, M., 1978, Deyiş ve Deyişat, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.18, S.346, İstanbul
- İNAN, A., 1967, Orta Asya’daki Türk Kültür İzleri, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.10, S.211, İstanbul

- KAMİL, E., 1977, Abidin Bey Ağıtı, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.17, S.335, İstanbul
- KIRZIOĞLU, M.F., 1962, Halk Edebiyatı Deyimlerimiz VII, *Türk Dili*, C. XI, S.132, Ankara
- MEMİŞOĞLU, R., 1983, Ağıtçı Emine Nine, *Türk Folkloru*, C. IV, S.46
- ÖZALP, İ.İ., 1951, Ölüm ve Yas Görenekleri ve Bir Ağıt, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.I, S.21 İstanbul
- SAYGUN, A.A., 1949, Ölüyü Yaşatan Sanat, *Şadırvan*, Vatan Matbaası, S.9 İstanbul
- SEVİNÇLİ, E., 1977, Ağıt Geleneği-Ölü Deşetleri, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.17, S.338, İstanbul
- ŞENEL, S., 1988, Cide'de Gelin Savusu, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, Özal Matbaası, Y.17, S.1, İstanbul
- TAN, N.K., 1965, Karahan'da Ölü Gömme ve Yas Tutma, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.IX. S.189, İstanbul
- TECİRLİ, M., 1953, Mehmet Çavuş Ağıdı, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.III, S.52, İstanbul
- TEKİNDAG, Ş., 1963, Padişahlar İçin Tertiplenen Türk Usûlü Cenaze, *Türk Kültürü*, C.I, S.7
- ULUDAĞ, S., 1988, Ağıt, *İslam Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul
- ÜÇYILDIZ, C.N., 1979, Silifke Yöresi Tahtacı Türkmenlerinde Gelenekler, *Folkloru Doğru*, İstanbul
- YETİŞEN, R., 1977, Naldöken Tahtacılarında Ölüm, *Türk Folklor Araştırmaları*, C.17, S.340, İstanbul

C) Bildiriler

- ALPTEKİN, A.B., 1989, Fırat Havzası'nda Tespit Edilen Ağıtların Türk Kültürü İçerisinde Yeri, *Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu Bildirileri*, Fırat Üniversitesi Basımevi, Elazığ
- BALİ, Prof.Dr. M., 1995, Türk Folklor ve Halk Edebiyatı Örneklerinin Komşu Ülkelerdeki Paralelleri, *İpekyolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara
- ÇAĞLAYAN, H., 1997, Anadolu'nun Bazı Yörelerinde Yas Gelenekleri, *V. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C.IV, Ankara
- MAKAL, T.K., 1987, Anadolu'da Ağıtçı Kadınlar, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C.IV, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- RAHMAN, A., 1987, Uygurların Defin Merasimleri, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C.IV, Başbakanlık Basımevi, Ankara
- REINHARD, K., 1974, Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri, *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, Ankara
- SEYİRCİ, M., 1987, Afyonkarahisar Ağıtları, *I. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, Eskişehir
- ŞENEL, S., 1992, Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları Ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler, *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Ankara
- TURAN, M., 1982, Kars'ta Ölü ile İlgili Gelenekler, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C.IV., Ankara

D) Tezler

- GÖRKEM, İ., 1990, Yukarıova Ağıtları Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma, *Doktora Tezi*, Fırat Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Elazığ
- MARKOFF, I. J. 1986, Musical Theory, Performance and Contemporary Bağlama Specialist, *Doktora Tezi*, University of Washington
- PARLAK, E., 1990, Bozlaklar, *Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

TERZİ, C., 1992, Türk Halk Müziği Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

E) Kişisel Görüşler

ATAMAN, A., 1997, Kişisel Görüşme, İstanbul

ÖZGÜL, M., 1996, Kişisel Görüşme, Ankara

ÖZSAN, S., 1998, Kişisel Görüşme, İstanbul

PARLAK, E., 1998, Kişisel Görüşme, İstanbul

PAŞMAKÇI, Y., 1994, Kişisel Görüşme, İstanbul

F) Arşivler

EROL PARLAK MÜZİK ARŞİVİ

KUBİLAY DÖKMETEŞ MÜZİK ARŞİVİ

MİLLİ FOLKLOR ARAŞTIRMA DAİRESİ ARŞİVİ

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI ARŞİVİ

T.R.T. İSTANBUL RADYOSU DİSKOTEĞİ



E K L E R

EK A. SERBEST RİTMLİ AĞIT ÖRNEKLERİ

EK.A.1

TRT MÜZİK DİREKSİYONU YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No : 80
İNCELEME TARİHİ : 25. 05. 1977

DERLEYEN
TRT ANKARA RADYOSU TRT ŞUBESİ

YÖRE
SİVAS'Acıyurt-Mehralıbey Köyü
KAYNAK KİŞİ
KEMAL KESKİN

MEHRAİ BEY

İNCELEME TARİHİ

NOTALAYAN
ÖMER ŞAN

SÜRE :

BEN Gİ Dİ YOM RÜŞ TÜ BE YİM AĞ LA
BEN Gİ Dİ YOM RÜŞ TÜ BE YİM SA NA BİR
MEH RA LI YI SO KAK LAR DA DUT TU
MA NAY KÖZ GO YUP DA Cİ GE Rİ Mİ
Nİ ŞAN SU SUZ LUK TAN A LAY LA RİM
LAR A ĞA MI DA BİR GUR ŞU NA
DAĞ LA MA NAY A LAY GİT Tİ
PE Rİ ŞA NAY Hİ ÇİF LAH M'
SAT Tİ LAR MEH RA LI Yİ
BE Nİ BUR DA EG LE ME NEY YE ME
O LUR YE ME NE DÜ ŞE NEY
YE ME NE DE AT TI LA REY
NE DE EE NİM A ĞAM YE ME NE NEY
EN Dİ MO LA MEH RA LI BE Yİ YE
ME NE NUY YOY

MEHRLİ BEY

-2-

YE ME NE GUR DU MO LA

ÇA DIR LA RI ÇI ME NE ÇI ME NE

O GÜL KÖZ DÜŞ TÜ GÜ YE RI YA KAR KI ME

NE DERT BE NİM VAL LAH KI ME NE

BEN GİDİYOM RÜSTÜ BEYİM AĞLAMA
KÖZ GOYUP DA CİŞERİMİ DAĞLAMA
ALAY GİTTİ BENİ BİR DA EYLEME

YEMENE DE BENİM AĞAM YEMENE
ENDİM OLA MEHRLİ BEY YEMENE
GURDU M OLA ÇADIRLARI ÇİME NE
OĞUL KÖZ DÜŞTÜĞÜ YERİ YAKAR KİME NE
DERT BENİM VALLAH KİME NE

BEN GİDİYOM RÜSTÜ BEYİM SANA BİR NİŞAN
SUSUZLUKTAN ALAYLARIM PERİŞAN
HIÇ İFLAH MI OLUR YEMENE DÜŞEN

BAĞLANTI

MEHRLİYİ SOYAKLARDA DUTTULAR
AĞAMI DA BİR GURSUJA SATTILAR
MEHRLİYİ YEMENE DE ATTILAR

BAĞLANTI

BOZAN BEY TÜRKÜSÜ

(M. M.; ♩ = 160)

GAZİANTEP
Derleyen: F. Arsunar

Usulsüz KAR Şİ DAN KAR Şİ YA DA BO ZA NİN BOZ — DA — ÜS TÜ NE GE LE MEZ

BİR BÖ LÜK OR DU — ÜS TÜ NE GE LE MEZ BİR BÖ LÜK OR DU —

BO ZAN UY — UY — AS LI Nİ SO RAR SAN DA ÇÖL LE RİN KUR — DU AS LI

NI SO RAR SAN ÇÖL LE RİN KUR DU — ÖL ME KAR DAŞ Ö LÜM SA NA LÂ YIK DE GİL

DİR — UY DE, LI BO — ZAN UY LY —

BOZAN BEY TÜRKÜSÜ

— 1 —

Karşıdan karşıya Bozan'ın yurdu
Üstüme gelemmez bir bölük ordu
Aslımı sorarsan çöllerin kurdu
Ölüm sana da lâyük değil Deli Bozan.

— 2 —

Alamadım şu dünyanın dadını
Deli Bozan çağırırsınlar adımlı
Kaldırıyorum Asker Beyin adını
Ölüm de sana lâyük değil Deli Bozan.

— 3 —

Atımı bağladım bir dal tikene
Ömrümü tükettim ömrün tükene
Benden selâm söyleyin kefin dikene
Ölüm de sana lâyük değil Deli Bozan.

Y: SİVAS / ZARA

K: HALİL SÖYLER

KARA DUMAN SUŞEHRİNİN
OUASI - 1.

D: RIFAT KAYA

N: AHMET ZURAN SAH

SERBEST

KA RA DU MAN SU ŞE H RI NİN O VA SI YAV RU LA RAĞ LI YO
OR YOK TU R A NA SI
SE NE SE NE SE E İL LE BU SE NE SE NE LE
Rİ GİN DE E KAN LI BU SE NE ZEL ZE LE O
LUN CA A KA YA LAR GAT LA A AR
Mİ NA RĞ DÜ ŞÜN CE E TOP Gİ Bİ PÂT LAR TEL Gİ RA KİŞ
LE ME EZ KE SİL Dİ HA TI LA
AR SE NE SE NE SE NE E İL LE BU SE
NE SE NE LE Rİ GİN DE E KAN LI BU SE NE

Y: SİVAS / ZARA
K: HALİL SÖYLEK

KARA DUMAN SUSEHRİNİN
OVASI - 2 -

D: RIFAT KAYA
N: AHMET ZURAN (SAN)

SERBEST

SU SEH Rİ DE KÖ SE - - - E E - - - - - E DA

Ğİ NE TE Ğİ - - - - - İ GÖ RÜN BÜ A RI SI - - -

1 KAL DI PE TE Ğİ Vİ RAN KAL DI GÖK YR - - -

- - - - - AN RU LAR YA TA Ğİ - - - - -

1 SE NE SE NE SE NE - - - - - E İL LE BU SE

NE SE NE LERİ GİN DE - - - - - E KAN LI BU SE

NE

ATŞ

KARA DUMAN SUSEHRİNİN OVASI
PAZILMIŞ ZÜLEİGERLERİN YUVASI
YAVRULAR AĞLIYOR YÖREZ ANASI

BAG { SENE SENE SENE İLE BU SENE
SENELER İKİNDİ KANLI BU SENE

2 -

ZELZELE OLUNLA KAYALAR ÇATLAR
MİNARELİ DÜFÖNÜK TOP GİRI PATLAR
TEGİRAK İFLEMEZ KESİLDİ NATUR

BAG {

3 -

SUSEHRİDE KÖLE DAEİN ETEĞİ
GÖRÜNÜŞİ ARIĞI KALDI PETEĞİ
VİRAN KALDI GÖK YAVRULAR YATAĞI

BAG {

Yİ SIVAS / ZARA
Kİ HALİL SÖYLER

KAN AĞLIYOR ERZİNCANIN DAĞLARI -1-

P: RIFAT KAYA
N: AHMET ZURAN SAN

SERBEST



KA NAĞ LI YOR ER ZİN CA NIN DAĞ LA RI -- I YAY RUM DA --- G
LA RI --- I Yİ RAN KAL DI MOR SÜN BÜL LÜ BA -- G LA RI Sİ VA
SA GE Lİ YÖ --- R KA LAN SA --- G LA RI --- I Sİ KA YE
Tİ M KİM DE --- N Kİ ME NE DE YİM Z-NİK SAR DA KAL MA DI
İ Dİ Kİ Lİ BİR DA Ş Dİ Kİ Lİ --- İ BİR DA --- F ER RA
Yİ SO MA YI --- N DÖ KER KA --- N LI YA --- Ş TO KAT TA GE
GİR Dİ --- İ ZOR LÜ Bİ --- R SA VA --- Ş Sİ KA YE Tİ --- M KİM
DE --- N Kİ ME NE DE YİM 3-KA RA Nİ SAR KOY LE SAR HEP
VERAN OL DU HE VE RA --- AN OL DU --- U GÜL YÜZ LÜ YAY
RU LA R SA RAR Dİ --- I SOL DU --- U Bİ ZE NE
OL DUY SA --- A ME Y LA DA --- N OL DU --- U

Y: SİVAS / ZARA

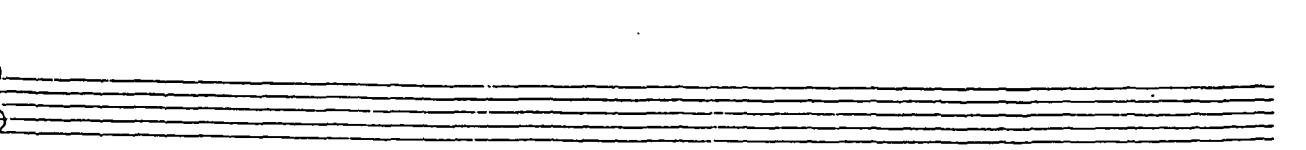
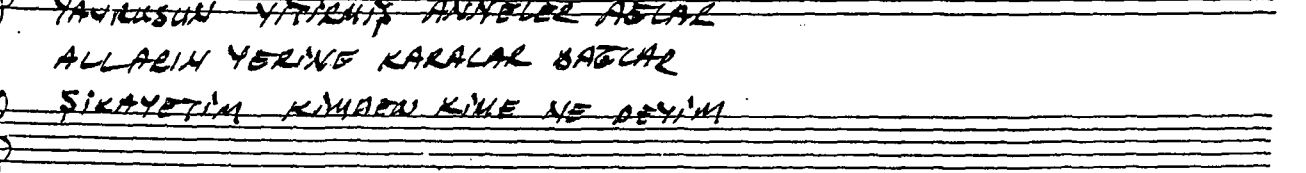
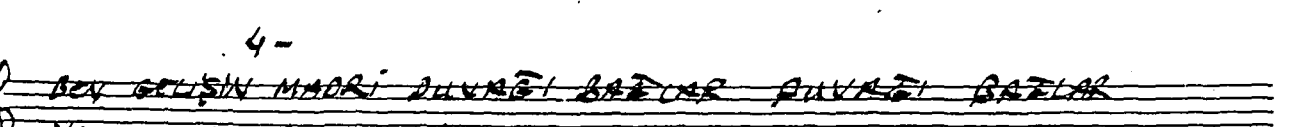
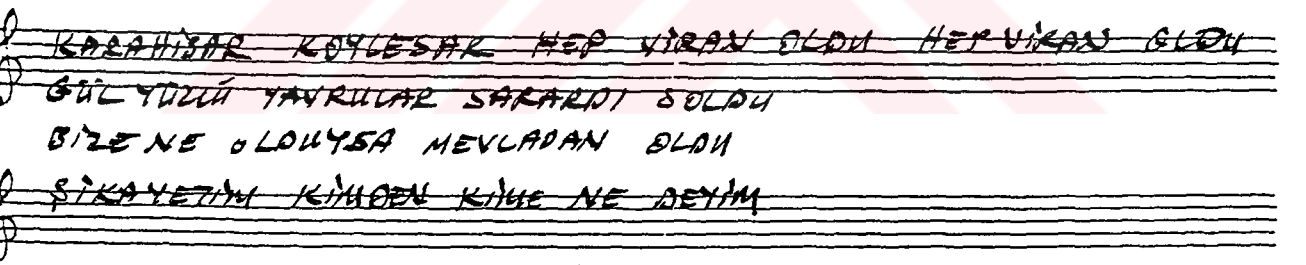
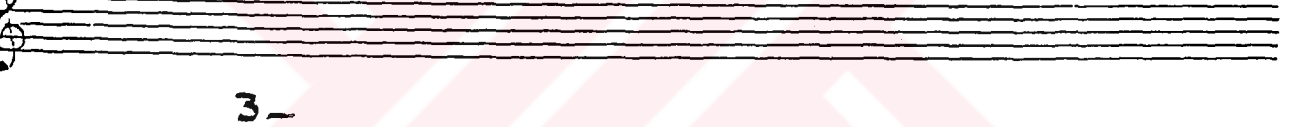
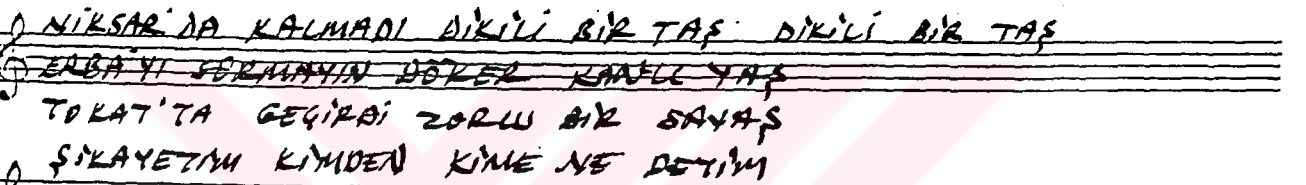
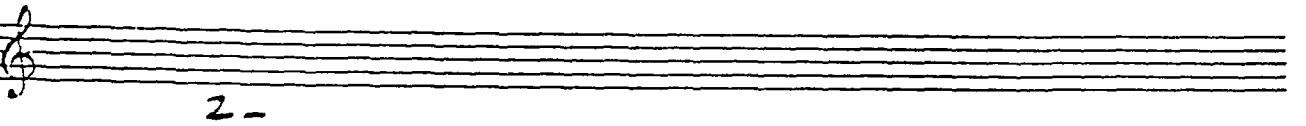
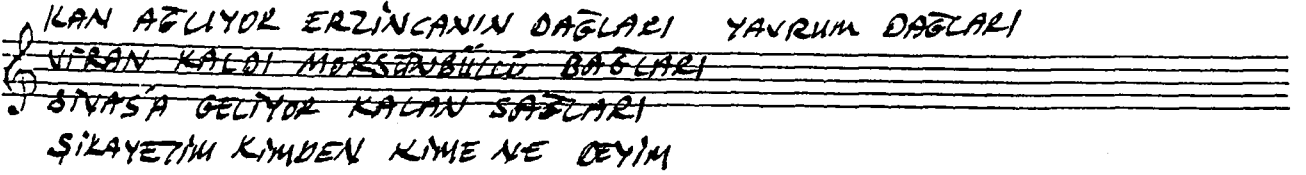
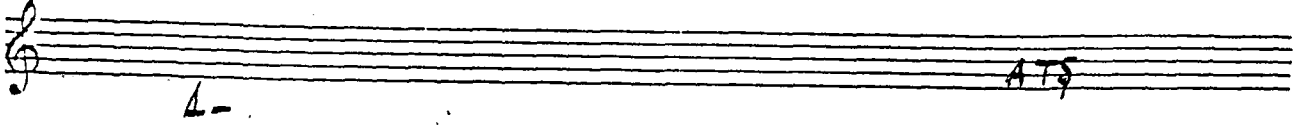
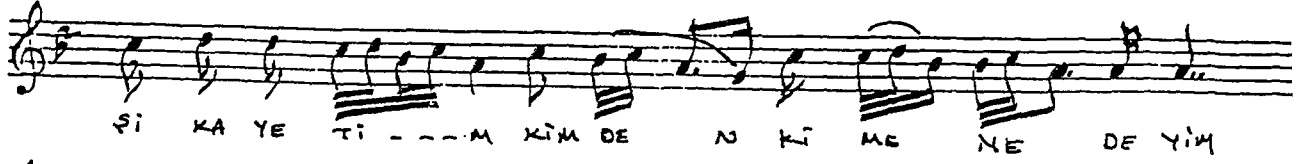
K: HALİL SÖYLER

KAN AĞLIYOR ERZİNCANIN DAĞLARI - 2.

D: RIFAT KAYA

N: AHMET ZURAN SAN

BERBEST



EK.A.5

Yöresi : *Şanlıurfa*

Kaynak: *Mahmut Güzelgöz*

Derleyen : *Bakar Karadağlı*

Notalayan: *Bakar Karadağlı*

ATIMA VERDİLER SARI SAMANI

(AĞIT)

Serbest

A tu ma ver di 'ler sa rı sa ma ni

A ğa mı vur du lar gi di Ö ğ le za ma ni

vah ö lüm E vi mi sen

yık tın oy Be li mi sen

bük tün oy oy

Atıma verdiler sarı samanı sarı samanı
Ağamı vurdular gidi öğle zamanı vah ölüm
Evimi sen yıktın oy belimi sen büktün oy

Yüce dağ başında unum elendi unum elendi
Sırma bıyıklarım da gidi kana bölendi vah ölüm
Evimi sen yıktın oy belimi sen büktün oy

(SERBEST) M. 155-170

BU BA CU ZUM BU BA CU ZUM

EL- GA DA RI DAZ MA NIN I CI NE BA SI M SI BA

KA N BU BA CU ZUUM

BU EN LE RE SIG MA ZO L DU M BU BA CU ZUUM

BOY NA NA SAAT MI PA KI VA DI LA BU BA CU ZUUM

AL TI NA A TI MI TU TU VA DI LA BU BA CU ZUUM

AN NE CU ZUM AN NE CU ZUUM

BE NI BU E-L LE RE SI G MA ZO DI NI 2

AN NE CU ZUUM

E L LE RI N EU LE RI N DE KIM LE RI N

UL LE RI NE BA KA M A N NE CU ZUUM

KAR DEŞ CU ZUUM

HE RIŞ LE RE BA RA BA CI DE KEN

BENGİMDİ A Y RI NE RE LE RE

GI DE M GAR DEŞ CU ZUUM

Yöresi : Kırıkkale-Keskin

Kaynak: Hacı Taşan

Derleyen : Hacı Taşan

Notalayan : Şenel Önal

ANKARA'DA YEDİM TAZE MEYVAYI

(BOZLAK-AĞIT)

Serbest

An ka ra da ye di m ta ze
mey va yı Bo şa çiğ ne mi
şim a nam ya lan dün ya yı
Kes kin den sil di rin be nim kün ya
yı Söy le yin an ne me an ne mağ
la sın A nam dan gay rı sı ya la
nağ la sın son

Ankara'yla şu Keskin'in arası
Arasına kara duman durası
Çok doktorlar gezdim yokmuş çaresi
Söyleyin anneme annem ağlasın
Bababım oğlu var beni neylesin

Trene bindim de tren salladı
Zalım doktor da ciğerimi elledi
İy'olursun diye köye yolladı
Söyleyin anneme annem ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Cırta Anadolu

Adnan Türker

Serbest

İLK AKŞAM DANDA YÜKLEDİLER GÖÜ MÜ

BİLEN BİLME YENDE A NE DESİN SUGU MU

BABAHI NEVİNE DE

GELDİ GİM GE CE

BE NME LARIN YAVRU ME

GE KE Rİ Cİ Nİ

HA Kİ PANTUK GEYİN CE DE DARDİNE DİN Nİ TA LİMEÇİ KİNCİ DA A

NE ZUR DENE DİN Nİ AZRA İL DE GE Lİ

CANI NALIR KE N

Sİ LADA NARLI VARE

VAR DENE DİN Nİ

CERİT BEKİR
Ağıdlama iskân bozlağı
(Barak)

[M. M. ♩ = 168]

Usulsüz

EY _____ RAK KA DAN BE Rİ DE GE LEN ĞA Zİ LER _____ AH ĞA Zİ

LER _____ YA Bİ RE RAK KA NIN ĞON CA ĞÜ LÜ SOL DU MU UY _____ SOL DU

MU _____ YE _____ Nİ LE BİR HA BER DUY DUM DA A RA DAN _____ AH A RA DAN _____

_____ ÖL DÜ MOLA DA CE RİT BE KİR ÖL DÜ MÜ _____ UY UY ÖL DÜ MÜ _____ Bİ RE YE

Nİ LE BİR HA BER DUY DUMA RA DAN _____ A RA DAN UY UY _____ ÖL _____ DÜ DER LE DE CE RİT

BE KİR ÖL DÜ MÜ UY UY _____ ÖL DÜ MÜ DOST _____

— 2 —

Cerit Bekir öldüse açıldı kilit
Yolumuz bağladı bir kara bulut
Kürdülü Kerimle Bayındır Halit
Kolu bağlı, cellatlara vardı mı.

— 3 —

Hükmümüz de geçerdı Kafdan Kafa
Şu yalan dünyada kalmamış vefa
Ulaşlıoğlu da Hacı Mustafa
Alayları bölük, bölük bölük mü.

— 4 —

Kul Haydarım der ki gönül sıralar
Yeniledi bu sinamda yaralar
Şimden sonra kılınç bizi aralar
İlbeyli türkmeni bunu bildi mi.

OZO GELİN
Barak türküsü (Ağıt)

GAZİANTEP
Derleyen: F. Arsunar

(M. M. ♩ = 152)

Uşşısüz OY OY — MA LI MIZ — KA ÇAK DIR — UĞ — RAT MAN CÜM RÜ GE —
GEÇ KA RA KU YU DAN — A MAN DA O TUR —
DÜY — NÜ GE — UY NEN Nİ NEN — Nİ — UY — UY — UY —

— 2 —

Bir durna kaldırdım Uruş ^[1] gölünden
Tisavet ^[2] suyuna battı mı dersin
Bir gümanım kaldı Zambur ^[3] köyüne
Telinde Şibibe seni attı mı dersin.

— 3 —

Kerpiçtendir şu kozbaşın yapısı
Bostandır da penceresi kapısı
Kurban olsun sana Suryan ^[4] ın hepsi
Neneyle de ceren Özo Gelin neneyle.

— 4 —

Urğumuzda Sacır ^[5] keser arayı
Avcılar arar da bahtı karayı
Uruğ'tan kaldırdılar gö(ü) karayı
Gitti bir gece kozbaşda yattı mı dersin.

(Sadık Coşkun)

[1] Uruş: Sınırın ötesinde bir gölün ismi.

[2] Tisavet: Bir köy ve suyun ismi.

[3] Zambur: Sınırın öte tarafında bir köy ismi. Arapça Arı demektir.

[4] Suryan: Süryani.

[5] Sacır: Türkmen iskânı sırasında, aşiretlerin ihtiyacını gören yegâne suyun ismi. Bu havaliyi sulıyan küçük bir nehir,

AŞİRET HAVASI

GAZİANTEP

Derleyen: F. Arsunat

CM, M: 4 = 160)

UsluSüz

ŞU KAR Şİ Kİ GÂ VUR — KÖ YÜ — — — — — ŞU KAR Şİ Kİ

GÂ VUR — KÖ — — — — — YÜ — — — — — HO ROZ LA RI

— — — — — KÜ ÇÜK KIZ SA BAH — TAN — KAL — — — — — KAR — — — — — AN NEM DİR DE

AĞ — — — — — LAR — — — — — MI — O — — — — — LA — — — — — AĞ LAR MO LA — — — — — OF — — — — —

TÜRKÜ

— 1 —

Şu karşıki gavur köyü
 Horozları bağnar m'ola.
 Küçük kız sabahtan kalkar
 Anam derde ağlar m'ola.

— 2 —

Büyük kız başın yunamaz
 Küçük kız saçın öremez
 Anam nice-olmuş diyemez
 Anam derde ağlar m'ola.

— 3 —

Beslerler emlik kuzuyu
 Avlarlar şingil tazıyı
 Allahın yazdığı yazıyı
 Kardaş gelir bozar m'ola.

(Mehmet Bayındıroğlu)

Y: ERZİNCAN

K: SALİH DÜNDAR

DOKTOR GELMİŞ

YARELERİM BAĞLIYOR

Dİ RİFAT KAYA (ARŞ.)
Nİ AHMET ZURRA SAN

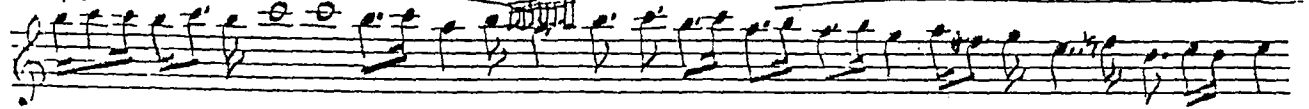
GERBET



1-DOK TOR GELMİŞ YA RE E E E F E LERİM BAĞ LI YO O O OK GUR BETEL



DE GA RI i i i i i i i i P AN NE MAĞ LI YO O O O O O O R



NAZ LI BACIM KARA A A A A YAS LAR BAĞ LI YO O O O O O O O O



O O O O O R A MAN DOK TOR A MA A A A A AN YA REM DERİN Dİ i i



i i İR YA A A REMİ BAĞ LA YA A A A A A A A A AN AL LI GE LİN DİR



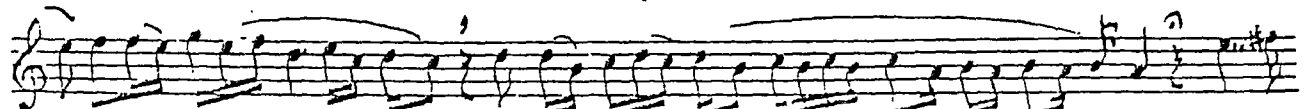
2-A MAN DOKTOR HA GE F-- E-- ER DE RİN İŞ LE Dİ i i KAN KU RU DU CAN FI i i i i i K



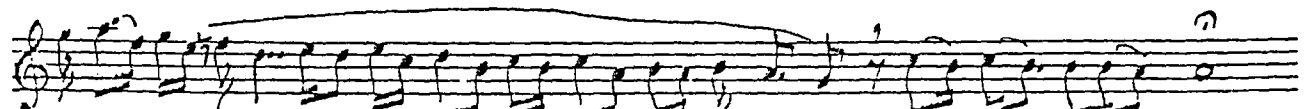
MAY A BAĞ LA Dİ i i i i i i i i YA RE LERİM SÖZÜ Ö Ö



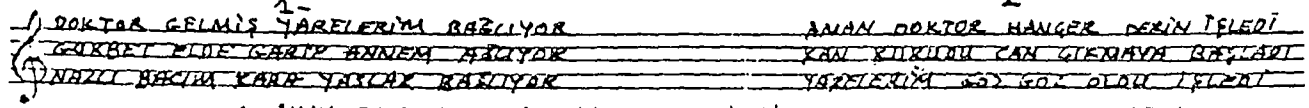
Ö Ö Ö Ö -- Ö -- Ö -- Ö 2 OL DU İŞ LE Dİ i i i i i i i i A MA



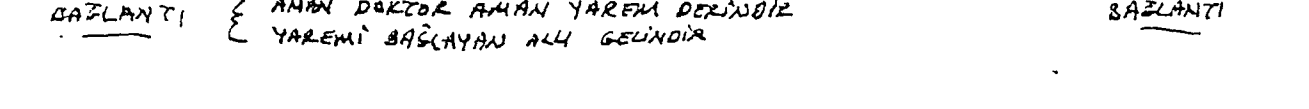
AN DOK TOR A MA A A A N YA REM DERİN Dİ i i i i i i i i İR YA RE



Mİ BAĞ LA YA A A A A A A A A A A A A A A A A AL LI GE LİN DİR



BAZ LANTİ { ANAN DOKTOR AMAN YAREM DERİNDİR YAREMİ BAĞLAYAN ALI GELİNDİR



BAZ LANTİ { ANAN DOKTOR HANGER DERİN İŞLERİ KAN KURUDU CAN GİRMİYEN BAĞLARI YARELERİM SÖZ GÖZ OLUR İŞLERİ

ŞAHİN BEY

Ökkeş Dehmenoglu

Derleyen ve Notaya Alan:

Melih Duygulu

Notalama Tarihi : 14.10.1992

Derleme Tarihi : 23.09.1988

♩=200-210

Serbest

Go lu mu sal la i *

dı m top la roy na dı Go lu mu sal la

dı m top la roy na

dı Ga ra da şı çi n

de as ker gay na

dı y as ker gay na dı

Bi rin ci gur şu n

da Şahin u ya

n dı vu run An tep

li le r nağ musgöl nül dür ***

Yöresi : *Gaziantep*Kaynak: *Naciye Duygulu-Selma Kılıç*Derleyen : *Melih Duygulu*Notalayan : *Melih Duygulu***BEBEK SENİ BELEMEDİM****(NİNİNİ)**

♩=220
Serbest

Be bek se ni be le me di— m

Tı kır tı kır sal la ma di— m

Bir gü nü nü gö re me di— m

Nen ni be bek nen ni ne— n ni

Bebek seni beledim
 Tıkır tıkır sallamadım
 Bir gününü göremedim
 Nenni bebek nenni nenni

Oduncular ufak eder odunu
 Havaslandım goydun adını
 Zalım felek aldırmadı dadını
 Nenni yavrum nenni nenni

yöre:
(Kırşehir Ağzı)

Kaynak:

Muharrem Ertas

KIRAT BOZLAĞI

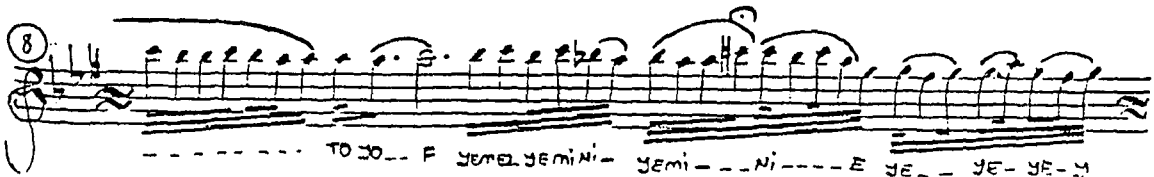
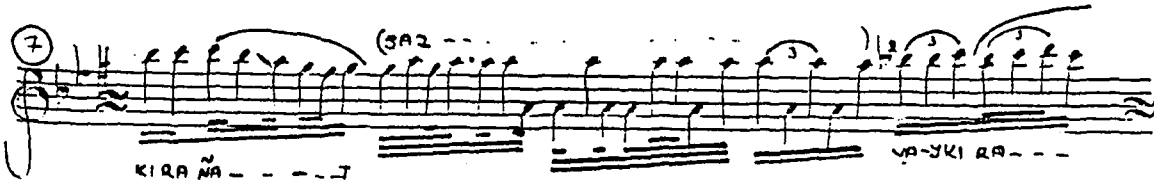
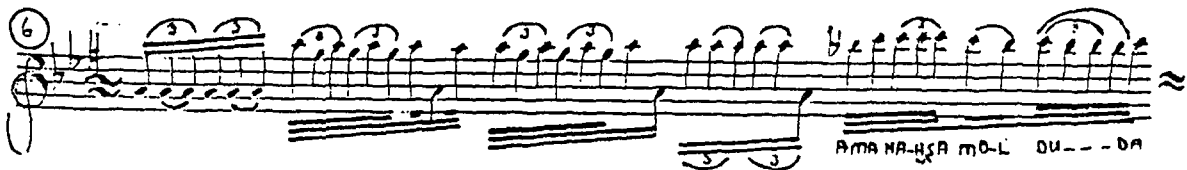
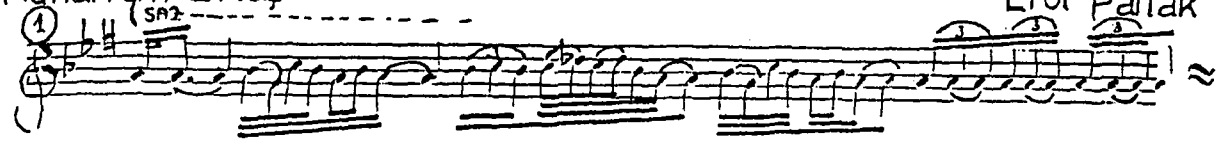
(HALİL'İN AĞITI)

Derleyen:

Nidâ Tüfekçi

Notaya alan:

Erol Parlak



Kır'at Bozlağı

Handwritten musical score for "Kır'at Bozlağı". The score consists of eight staves, numbered 9 through 16. Each staff contains musical notation with lyrics written below it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "SAZ" and "F".

Staff 9: (SAZ - - - - -)

Staff 10: ÇAYIRMIZ KE Sİ Nİ - - - (SAZ - - - - -)

Staff 11: VA-YA LI - - - MO - - - FO - - - (SAZ - - - - -)

Staff 12: GEVER-GEMİNİ - - - O - - - Y (SAZ - - - - -)

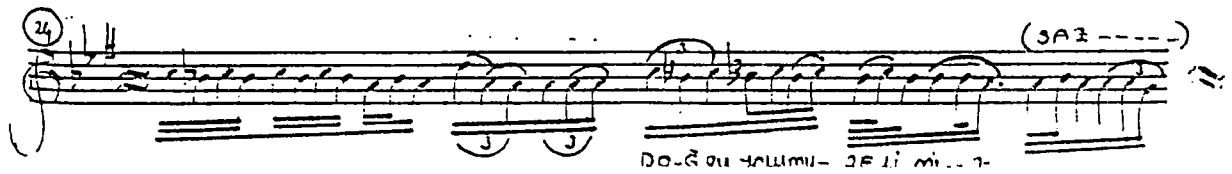
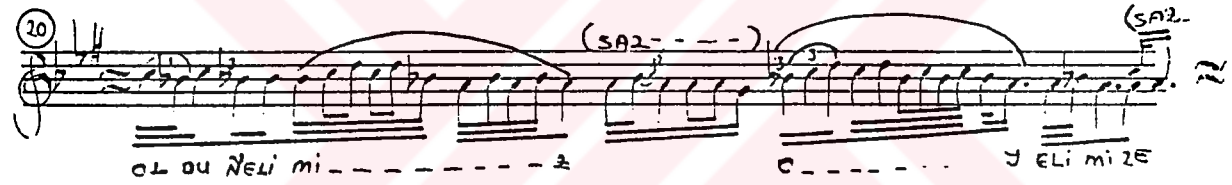
Staff 13: GEMİ Nİ - - - (SAZ - - - - -)

Staff 14:

Staff 15: AMAN BENİ - R ME DİM - DE - - CİNGAYE - - - N (SAZ - - - - -)

Staff 16: YERİN BA - - - NO 30 - - - F SÜSÜNDEMİ Nİ - DE Mİ - Nİ - - -

Kır 'at Bozlağı



Kırat Bozlağı

(SAZ - - - - -)

A - - - - - NAM YOLUMU İOY

25

26

27

28

29

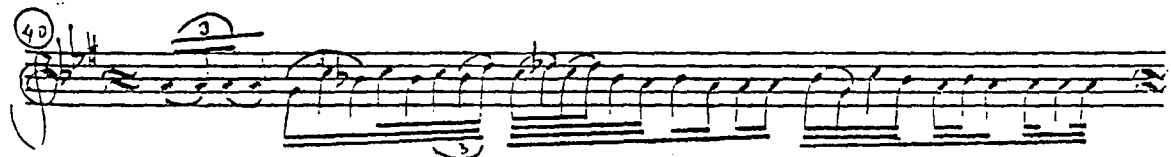
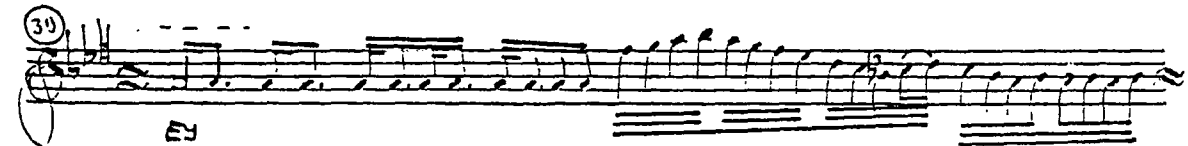
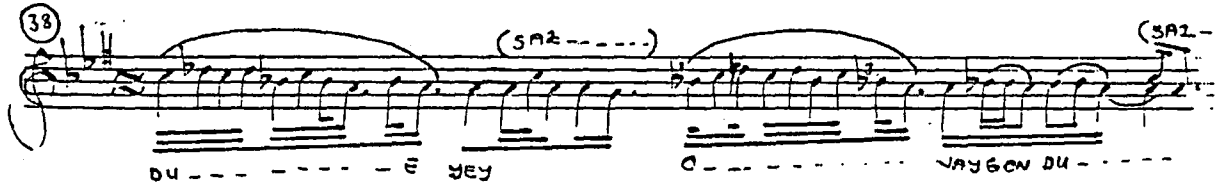
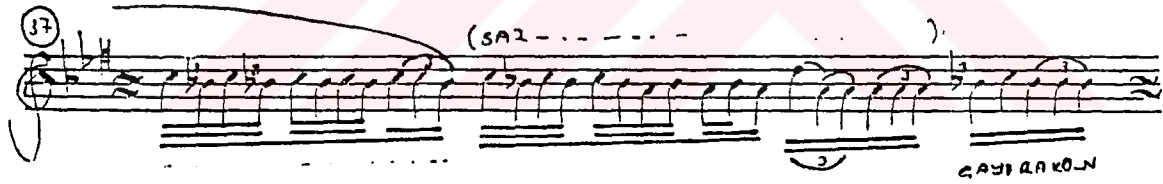
30

31

32

A MANKÖRLASI CİHİ-NGA - - - - - NDAE JE - - - - - Y

Kır'at Bozlağı



Kır'at Bozlağı

41

42

AMARALNITOP KEKİ - - - L LİE YE - - - GE-YE- YE- - - DE

43

44

VAYGARDA - - - - - Şİ NÖ YE - F

45

HALİLİ VUR DU - - - - -

46

47

BE-Y BAZARI MESKEN VAYMES KE NE-YE YE - - - - -

48

AN DU CİL' Mİ

Kr'at Bozlağı

(49) (SAZ - - - - -)

0 - - - - - y E Li mi ze ye y

(50)

(51) (SAZ - - - - -)

KUAT BELİNDE NAŞA - - - Gi - - -

(52) (SAZ - - - - -)

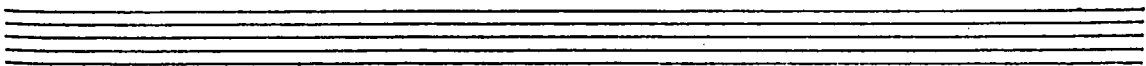
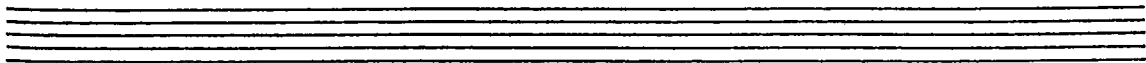
VAŞGAADA - - - - -

(53) (SAZ - - - - -)

DOĞRU YOLU MU ZE Li mi - - - A - - - NAM

(54) (SAZ - - - - -) (SON)

YOLU MU ZOR



TRT . MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM . REPERTUAR SIRA No: 451

İNCELEME TARİHİ : 22.6.1973

YÖRESİ

AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI

OSMAN ŞEVKİ ULUDAĞ

DERLEYEN

M . SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

M . SARISÖZEN

SÜRE

GENÇOSMAN

(Saz

A MAN GEN ÇOS MAN DE Dİ ĞİN BİR KÜ ÇÜ KU ŞAK

BE Lİ NE BAĞ LA MIŞ İB Rİ ŞİM KU ŞAK OF OF

(Saz

OF OF AS KE RİN İ ÇİN DE Bİ RİN Cİ U ŞAK

AL LAH AL LAH DE YİP GE ÇER GEN ÇOS MAN OF OF

NUYRAL

1
 AMAN GENÇ OSMAN DEDIĞİN BİR KÜÇÜK UŞAK
 BELİNE BAĞLAMIS İBRİŞİM KUŞAK OF OF
 OF OF ASKERİN İÇİNDE BİRİNCİ UŞAK

ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

2
 AMAN BAĞDADIN İÇİNE GİRİLMEZ YASTAN
 HER ANA DOĞURMAZ BÖYLE BİR ASLAN OF OF
 OF OF KELLE KOLTUĞUNDA GELİYOR KARŞAN
 ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

3
 AMAN BAĞDADIN KAPISIN GENÇ OSMAN AÇTI
 DÜŞMANIN CÜMLESI ÖNÜNDEN KAÇTI OF OF
 OF OF KELLE KOLTUĞUNDA ÜÇ GÜN SAVAŞTI
 ALLAH ALLAH DEYİP GEÇER GENÇ OSMAN OF OF

4
 AMAN ASKERİN BİR UCU GÖRÜNDÜ VAN'DAN
 KILINCIN KABZASI GÖRÜNMEZ KANDAN OF OF
 OF OF BAĞDADIN İÇİNDE TOZDAN DUMANDAN
 TOZ DUMAN İÇİNDE KALDI, GENÇ OSMAN OF OF

(Not: Genç Osman
 türküsünün Konya
 çeşidi 306 No'da)

YÖRESİ
ADANA Dolayları
KİMDEN ALINDIĞI
AZİZ ŞENSES
SÜRESİ :

DERLEME TARİHİ
1958

BENDE GİTTİM BİR GEYİĞİN AVINA

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

Musical score for the song "Bende Gittim Bir Geyiğin Avına". The score is written in 2/4 time and includes lyrics in Turkish. The lyrics are as follows:

BEN DE GİTTİM BİR GEYİĞİN AVINA
BEN Gİ DER KEN KA YA BA ŞI A KA Vİ
UR GA NİM KA YA DA A Sİ Lİ Rİ KAL

NA A MA NAM MAN GE YİK ÇEK Tİ BE Nİ KEN Dİ
Dİ " " " " YEL VUR DU DA E RİM E RİM
Dİ " " " " ES BA BİM SAN DİK DA BA Sİ

DA Çİ NA A MA NAM MAN DA Çİ NA
E Rİ Dİ " " " " E Rİ KAL Dİ
Lİ KAL Dİ " " " " VAY KAL Dİ

GE YİK ÇEK Tİ BE Nİ KEN Dİ DA Çİ NA A MA NAM MAN
YEL VUR DU DA E RİM E RİM E Rİ KAL Dİ " " " "
ES BA BİM SAN DİK DA BA Sİ Lİ KAL Dİ " " " "

DA Çİ NA TÖV BE LER TÖV BE Sİ GE YİK
E Rİ Dİ AK Bİ LEK LER TAŞ ÜS TUN DE
VAY KAL Dİ Nİ ŞAN LIM Sİ LÂ DA KÜ SÜ

A ÇÜ Vİ NA A MA NAM MAN SİZ Gİ DİN KAR
LÜ RÜ KAL DÜ " " " " " " " " 2-AV
Dİ " " " " " " " "

DAŞ LAR LAR KAL DİM BU RA DA A MA NAM MAN
CU LAR " " " " " " " " " "
" " " " " " " " " "

BU RA DA SİZ Gİ DİN KAR DAŞ LAR KAL DİM
" " " " AV CU LAR " " " "
" " " " " " " " " "

(BENDE GİTTİM BİR GEYİĞİN AVINA)
(Sahife -2)



— 1 —

BENDE GİTTİM BİR GEYİĞİN AVINA ,
GEYİK ÇEKTİ BENİ KENDİ DAĞINA ,
TÖVBELER TÖVBESİ GEYİK AVINA .

Bağlantı_ SİZ GİDİN KARDAŞLAR KALDIM BURADA AMAN AMAN BURADA .
SİZ GİDİN (AVÇULAR) KALDIM BURADA AMAN AMAN KAYADA .

— 2 —

BEN GİDERKEN KAYA BAŞI KAR İDİ ,
YEL VURDU DA ERİM ERİM ERİDİ ,
AK BİLEKLER TAŞ ÜSTÜNDE ÇÜRÜDÜ .
Bağlantı.....

— 3 —

URGANIM KAYADA ASILI KALDI ,
ESBABIM SANDIKDA BASILI KALDI ,
NİŞANLIM SİLADA KÜSÜLÜ KALDI .
Bağlantı.....

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1168
İNCELEME TARİHİ: 4_12_1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
ÇORUM

KİMDEN ALINDIĞI
ALİ CİYEZ

HEM OKUDUM HEMİDE YAZDIM

DERLEME TARİHİ
16_11_1946

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

HE MO KU DUM HE Mİ DE YAZ DIM YA LAN DÜN YA
EL YA Zİ YA EL YA Zİ YA DU MAN ÇÖK MÜS
EL VE Rİ YOR EL VE Rİ YOR OR TA Dİ REK

SEN DEN BEZ DİM OF DAĞ LAR KO YA Ğİ Nİ
ÇÖL YA Zİ YA OF KUR BA NO LAM KUR BA
BEL VE Rİ YOR OF DÖN DÜM BAK TIM SAĞ YA

GEZ DİM Yİ TEN YAV RU BU LU NUR MU
NO LAM BE ŞİK TE YA TAN KU ZU YA VAY
Nİ MA ME HEM ME DİM CAN VE Rİ YOR VAY

—1—
HEM OKUDUM, HEMİDE YAZDIM,
YALAN DÜNYA, SENDEN BEZDİM OF,
DAĞLAR KOYAĞINI GEZDİM,
YİTEN YAVRU BULUNURMU.

—2—
EL YAZIYA, EL YAZIYA,
DUMAN ÇÖKMÜŞ ÇÖL YAZIYA OF,
KURBANOLAM, KURBANOLAM,
BEŞİKTE YATAN KUZUYA VAY.

—3—
ELVERİYOR, ELVERİYOR,
ORTA DİREK BEL VERİYOR OF,
DÖNDÜM BAKTIM, SAĞ YANIMA,
MEHEMMEDİM CAN VERİYOR VAY.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2331
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ
ELAZIG
KİMDEN ALINDIĞI
ALİ OĞUZ - MEHMET SAKA
SÜRESİ :

PENCEREDEN BİR DAŞ GELDİ

DERLEYEN
ANK.DEV.KONS.ARS

DERLEME TARİHİ
10.4.1969

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

The musical score is written on ten staves. The first four staves are instrumental. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicated by a '♯' symbol. The lyrics are written below the staves, with some words split across lines. The lyrics are: PEN EV CE LE RE Rİ DE Nİ N BİR DA NU S GEL KA Dİ VA K PEN EV CE LE RE DE N Nİ N BİR DA NU S GEL KA Dİ VA K BEN MA ZAH MOS NET GE Tİ M MA MO S GEL KAL Dİ PAK BEN MA ZAH MOS NET GE Tİ M MA MOS RA GEL KAL Dİ PAK

PENCEREDEN BİR DAŞ GELDİ
(Sayfa - 2)

U.. KÖ YAN RO MA LA MO SI S U ZA YA LI N M
U FE YA LE N K U.. KÖ YAN RO MA LA MO SI S
U ZA YA LI N M U FE YA LE N K BA KOY SI MA
MI DI ZA KI NE MU RA S GEL DA DI LAK
BA KOY SI MA MI DI ZA KI NE MU İS RA GEL DA DI LAK
EY DI VAH KALK MA MA MO MO S EY DI VA KAL H K
EY DI VA KAL H K EY DI VAH KALK MA MA MO MO S
E.. Y VAH KAL H K EY DI VA KAL H K TA BA BİB Şİ
GE MI Tİ ZA R YA YI RA Gİ L MA DI BAK HALK
TA BA Bİ Şİ B GE MI Tİ ZA R YA YI RA GİL MA DI BAK HALK uysa

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No:624
İNCELEME TARİHİ 15. 3.1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
ISPARTA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
DUDU ŞENGÜL
FATMA GÜNYİL

AYLETMEN GELİNİ YAZIK (GELİN OKŞAMA)

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE
4=112

AY LE T ME N GE Lİ Nİ YA ZI K
Sİ Lİ P SÜ PÜR DÜ GÜ --- NEV LE R
TEP Sİ YE KO YAR LA R TU ZU

KO LU N DA A L TU N Bİ LE Zİ K
GÜ LÜ P OY NA DI ĞİN YER LE R
ÜS TÜ NE Ö R TE R LER BE Zİ

KO LU N DA GÜ MÜ Ş Bİ LE Zİ K
AN NE N SA NA DA HE R GÜN AY LE R
A NA Sİ Nİ --- N Bİ R TEK Kİ Zİ

NE Y NE Y NE YA MAN
" " " " " "
" " " " " "

1
AYLETMEN GELİNİ YAZIK
KOLUNDA ALTUN BİLEZİK
KOLUNDA GÜMÜŞ BİLEZİK
(Ney ney ney aman)

2
SİLİP SÜPÜRDÜĞÜN EYLER
GÜLÜP OYNADIĞIN YERLER
ANNEM SANA (da) HER GÜN AYLER
(Ney ney ney aman)

2
TEPSİYE KOYARLAR TUZU
ÜSTÜNE ÖRTERLER BEZİ
ANASININ BİR TEK KIZI
(Ney ney ney aman)

EK.B.6

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3819
İNCELEME TARİHİ: 12.11.1992

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

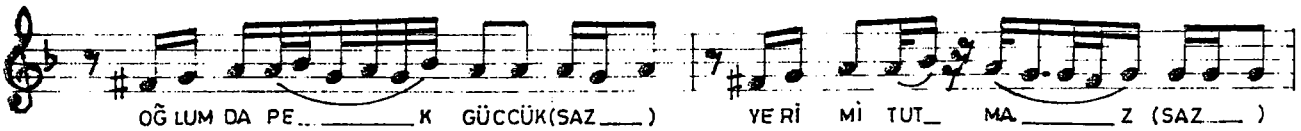
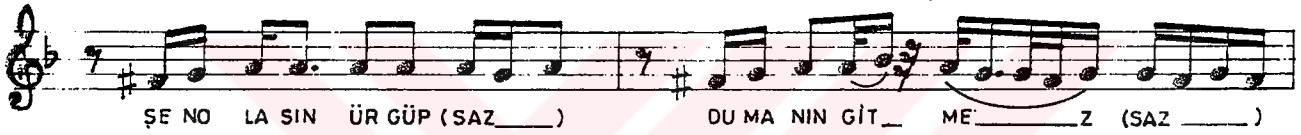
YÖRESİ
ÜRGÜP DOLAYLARI

KİMDEN ALINDIĞI
REFİK BAŞARAN
AVANOSLU SELAHADDİN

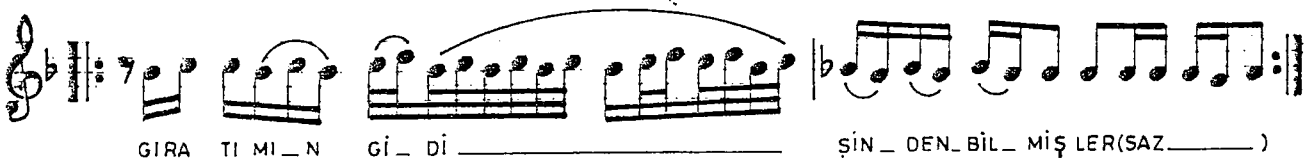
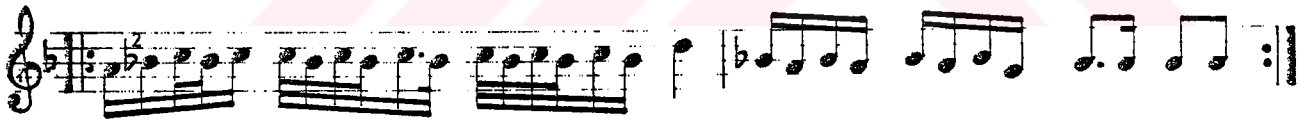
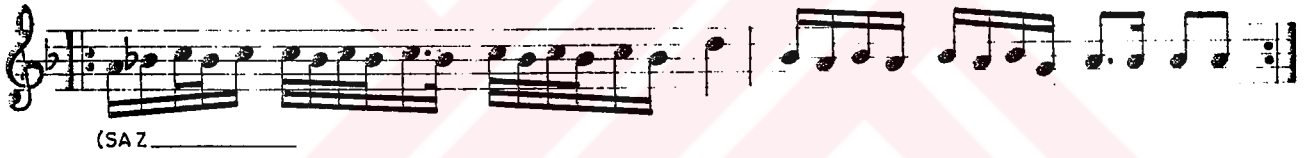
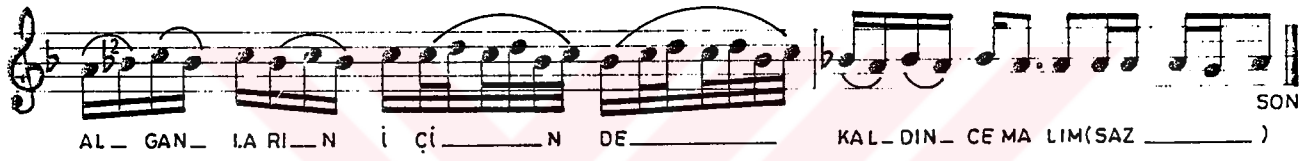
ŞEN OLASIN ÜRGÜP

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRE 1:



ŞEN OLASIN ÜRGÜP
(SAYFA - 2)



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1631
İNCELEME TARİHİ : 15-2-1978

YÖRESİ
KÜTAHYA

KİMDEN ALINDIĞI

HİSARLI AHMET

SÜRESİ :

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
—1963—

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

KÜTAHYANIN PINARLARI AKIŞIR

KÜ TAH YA Nİ Nİ
 SA LIM GEL Dİ —

PI NA R RI A KI
 MU SA L LA YA DA YAN

SIR — DEV Rİ YE LER KOL
 Dİ — KAR BE YAZ NİM AL
 (VE H BİM)

KO LOL MUŞ BA KI Şİ
 KAN LA RA BO YAN Dİ —

A SA LI YA CU HA SA L VAR
 SE Nİ VU RA NOĞ LA N NA — SİL

YA KI SİR
 DA YAN Dİ —

KÜTAHYANIN PINARLARI AKIŞIR
(Sahife - 2)

A MA NAM MAN VEH BI. . . M ÖY LE

BÖ. . . Y LE O LUR MU

A HI BE NÖ LÜR SEM DÜN YA SA NA

KA LIR MI

Uysal

— 1 —

KÜTAHYANIN PINARLARI AKIŞIR
DEVRIYELER KOL KOL OLMUŞ BAKIŞIR
ASALIYA ÇUHA ŞALVAR YAKIŞIR

Bağlantı— AMMAN AMMAN VEHBİM ÖYLE BÖYLE OLURMU
AH BEN ÖLÜRSEM DÜNYA SANA KALIRMI

— 2 —

SALIM GELDİ MÜSALLAYA DAYANDI
KAR. BEYAZ TENİM (Vehbim) AL KANLARA BOYANDI
SENİ YURAN OĞLAN NASIL DAYANDI
Bağlantı.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 619
İNCELEME TARİHİ : 15.3.1974

YÖRESİ

RİZE

KİMDEN ALINDIĞI
CEZA EVİNDEN ALINDI

SÜRE

 $\frac{5}{8} = 42$

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

ŞİŞMANOĞLI VURDİLER

ŞİŞ MAN OĞ LI VUR Dİ LER KA YA LA RA SE Rİ Dİ LER ŞİŞ MAN OĞ LI
EY Gİ Dİ ŞİŞ MA NOĞ LI SE VER DİN GÜL Lİ ZA Rİ EY Gİ Dİ ŞİŞ

VUR Dİ LER KA YA LA RA SE Rİ Dİ LER DA HA CA Nİ ÇIK MA DAN
MA NOĞ LI SE VER DİN GÜL Lİ ZA Rİ YE ŞİL SAN DA LA BEN ZER

SA Lİ Nİ BAĞ LA Dİ LER SA Lİ Nİ BAĞ LA Dİ DA HA CA Nİ
ŞİŞ MA NOĞ LI ME ZA Rİ ŞİŞ MA NOĞ LI ME ZA YE ŞİL SAN DA

ÇIK MA DAN SA Lİ Nİ BAĞ LA Dİ LER SA Lİ Nİ BAĞ LA Dİ LER
LA BEN ZER ŞİŞ MA NOĞ LI ME ZA Rİ ŞİŞ MA NOĞ LI ME ZA Rİ

T. Soyata

(1)

ŞİŞMAN OĞLI VURDİLER
KAYALARA SERDİLER
DAHA CANI ÇIKMADAN
SALINI BAĞLADİLER

(2)

EY GİDİ ŞİŞMAN OĞLI
SEVERDİN GÜLLİZARİ
YEŞİL SANDALA BENZER
ŞİŞMAN OĞLI MEZARİ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 398
Tarih : 22/6/1973
YÖRESİ
VAN

KİMOEN ALINDIĞI
ABDURRAHMAN CABIROĞLU

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

ARPA EKTİM BİÇEMEDİM

(Ali Paşa)

SÜRE :

AR PA EK TİM Bİ ÇE ME DİM BİR DÜŞ GÖR DÜM
ÜÇ A A TIM VAR Bİ Rİ Kİ KÜR NEK AR AR KA DAŞ LAR
PA SA Gİ YER İ Kİ KÜR KÜ Bİ Rİ SA MUF
SE KAL ÇE ME DİM A A LIŞ MI ŞAM SO
Bİ Bİ Rİ Gİ TİL Kİ A A Lİ Lİ PA PA ŞA YI
ÇÜK SU YA İS Sİ SU LAR İ HA ÇE ME DİM
YUR DU LAR YAV RU SU NA DU NİN MÜL REK
VUR DU LAR NA DU NİN MÜL REK
AL LI GE LİN PUL LU GE LİN SA NA
Lİ RA LAR VE RE YİM BU GÜ ZEL LİK
SEN DE VAR KEN BE Şİ BİR LİK DİZ Dİ RE YİM

(1)
Arpa ektim biçemedim
Bir düş gördüm seçemedim
Alishmışam soğuk suya
Issi sular içemedim.
(Bağlantı)

(2)
Üç atım var biri binek
Arkadaşlar kalkın gidek
Ali paşayı vurdular
Yavrusuna haber verek
(Bağlantı)

(Bağlantı) { Ali gelin pullu gelin
Sana liralara vereyim
Bu güzellik sende yarken
Beşbirlik dizdireyim

(3)
Paşa giyer iki kürkü
Biri samur biri tilki
Ali paşayı vurdular
Harab oldu van'ın mülkü
(Bağlantı)

(4)
Kıranvanaya vurdular
Yüzbaşılar darıldılar
A'i paşayı vurdular
Darılmayın yüzbaşılar
(Bağlantı)

EK.B.10

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:3589
İNCELEME TARİHİ: 2.5.1991

DERLEYEN

HAMDİ ÖZBAY

YÖRESİ

ERZURUM
KİMDEN ALINDIĞI
SEYHAN ORAK
SÜRESİ:

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

BENİM TOYUĞUM ÇİLÇİLİDİ

The musical score is written on four staves. The first staff is for the saz, indicated by a dashed line and the label '(SAZ)'. The second staff begins with the lyrics 'BE NİM TO YU ĞUM Çİ-L Çİ Lİ Dİ KULA-K LA RI- Pİ-L Gİ Lİ Dİ'. The third staff continues with 'TO YU ĞU DE Ğİ-L BÜ-L BÜ LÜ DÜ BEN YA NA SAM TO YU ĞU ÇA LAN'. The fourth staff ends with 'OK LA NA SAN TO YU ĞU ÇA LAN'. A large, faint 'X' watermark is visible across the entire page. The word 'Gençtürk' is written vertically on the right side of the fourth staff.

BENİM TOYUĞUM ÇİLÇİLİDİ
KULAKLARI PİLPİLİDİ
TOYUĞU DEĞİL BÜLBÜLÜDÜ

BEN YANASAM TOYUĞU ÇALAN
OHLANASAN TOYUĞU ÇALAN

B A Ğ L A N T I

ZÜBEYDE HALA ÇİKİDİ DAMA
BAKİNDİ SAĞA BAKİNDİ SOLA
TOYUĞU APARDI KARŞIKİ DAMA

BAĞLANTI

BENİM TOYUĞUM AL İDİ BALAM
DERİSİ TAMAM YAĞ İDİ BALAM
DÜNEN BU VAKİT SAĞ İDİ BALAM

BAĞLANTI

EK.B.11

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2048
İNCELEME TARİHİ : 13_12_ 1979

YÖRESİ
AZERBEYCAN

KİMDEN ALINDIĞI

GEDİN DEYİN HAN ÇOBANA

DERLEYEN
Plaktan yazıldı

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
TUNCER İNAN
7-2-1979

SÜRE :

♩ = 88

GE DİN DE YİN HA N ÇO BA NA
AR PA ÇA YI A Ş Dİ DA S DI MAZ
AR PA ÇA YI DE Rİ NO L MAZ

GE DİN DE YİN HA N ÇO BA NA
AR PA ÇA YI A Ş Dİ DA S DI MAZ
AR PA ÇA YI DE Rİ NO L MAZ

GEL ME SİN BU YIL MU GA NA
SEL BA LA MI AL DI GA DI
A HAN SU LAR SE Rİ NO C L MAZ

GEL ME SİN BU YIL MU GA NA
SEL BA LA MI AL DI GA DI
A HAN SU LAR SE Rİ NO C L MAZ

GEL SE BA TAR NA HAK GA NA
UÇ BA CI NIN GÖ ZÜ YA LI
SA RA Kİ Mİ GE Lİ NO L MAZ

GEL SE BA TAR NA HAK GA NA
UÇ BA CI NIN GÖ ZÜ YA LI
SA RA Kİ Mİ GE Lİ NO L MAZ

GEDİN DEYİN HAN ÇOBANA
(Sayfa - 2)

A PAR DI SEL LER SA RA MI
BİR GA RA TEL Lİ BA LA MI
BİR RU CU BOY LU BA LA MI
BİR GA RA TEL Lİ BA LA MI

A RA BA LAR GE LİR GO ŞA
A RA BA LAR GE LİR GO ŞA
CA NIM GUR BAN GA LE — M GA ŞA
CA NIM GUR BAN GA LE — M GA ŞA
OĞ LA NE VİN ÇİH Tİ BO ŞA

GEDİN DEVİN HAN ÇOBANA
(Sahife - 3)



— 1 —
GEDİN DEVİN HAN ÇOBANA
" " " "
GELMESİN BU YIL MUGANA
" " " "
GELSE BATAR NANAK GANA
Bağlantı.
APARDI SELLER SARA'MI
BİR GARA TELLİ BALAMI
(BİR ALA GÖZLÜ BALAMI)

— 2 —
ARPA ÇAYI AŞDI DAŞTI
" " " "
SEL BALAMI ALDI GAÇTI
" " " "
ÜÇ BACININ GÖZÜ YAŞLI
Bağlantı.

— 3 —
ARPA ÇAYI DERİN OLMAZ
" " " "
AHAN SULAR SERİN OLMAZ
" " " "
SARA KİMİ GELİN OLMAZ
Bağlantı.

— 4 —
ARABALAR GELİR GOŞA
" " " "
CANIM GURBAN GALEM GAŞA
" " " "
OĞLAN EVİ ÇİHTİ BOŞA
Bağlantı.

EK.B.12

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2221
İNCELEME TARİHİ : 8 - 11 - 1978

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

YÖRESİ
RUMELİ

DERLEME TARİHİ
28 3 1978

KİMDEN ALINDIĞI
ARIF SENTÜRK

KIRCALI İLE ARDA ARASI (DERYALAR)

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

SÜRESİ:
♩.♩.♩. = 80

♩.♩.♩. = 80

KIR CA LI Y LE AR DA RA SI
CI KA RA BA FO TU RU NU
KIR CA LI Y LE AR DA BOY LA RI NA

SA AT SE KIZ SI RA SI YU SU FUM
DAL GA LA RA R TA CA K YU SU FUM
KIM LER GI R DE CE K

SA AT SE KIZ SI RA RA SI
DAL GA LA RA R TA CA K
KIM LER GI R DE CE K

AR DE ME LI LA DI M RA Ğ LI YOR YU SU FU M
GA RI VAL P YU MI SU FUN BEN SA NA YU SU FU M
(ZA VAL LI FE RI DE NİN) AN NE SI NE NE

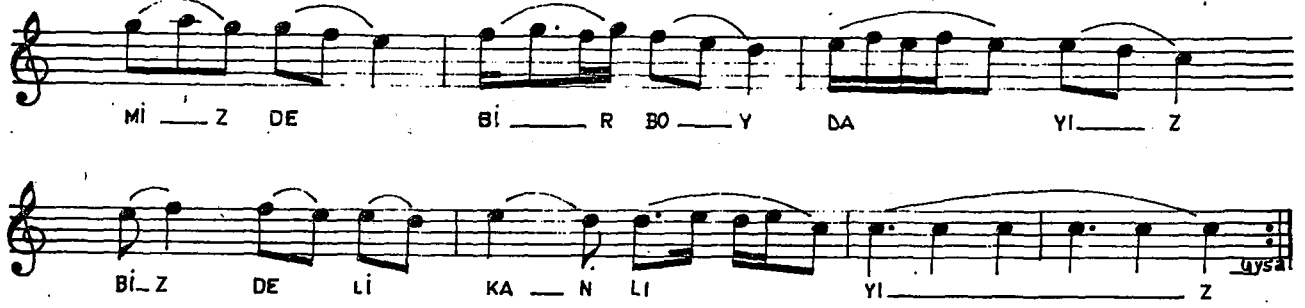
YOK TU R CA RE SI
KA YI MIZ BA TA CA
KIM HA BER VE RE CE K

A MAN BRE DE R YA LAR KA N LI CA DE R YA LAR

BİZ Nİ SA N LI YI Z DE R YA LAR BİZ Nİ

SA N LI YI Z Ki

KIRCALI İLE ARDA ARASI
(DERYALAR)
(Sayfa 2)



— 1 —

KIRCALIYLE ARDA ARASI
SAAT SEKİZ SIRASI (YUSUFUM SAAT SEKİZ SIRASI)
ARDALILAR AĞLIYOR (YUSUFUM)
YOKTUR ÇARESİ

Bağlantı. { AMAN BRE DERYALAR KANLICA DERYALAR
BİZ NİSANLIYIZ
İKİMİZ DE BİR BOYDAYIZ
BİZ DELİKANLIYIZ

— 2 —

ÇIKAR ABA POTURUNU
DALGALAR ARTACAK
DEMEDİM Mİ BEN SANA
KAYIĞIMIZ BATAÇAK
Bağlantı.

— 3 —

KIRCALIYLE ARDA BOYLARINA
KİMLER GİDECEK
GARİP YUSUFUN ANNESİNE
KİM HABER VERECEK
(ZAYALLI FERİDENİN ANNESİNE KİM
HABER VERECEK)
Bağlantı.

KIRCALI - (KIRCA ALI) Bulgar sınırına yakın
Türklerle meskün köy.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:3618
İNCELEME TARİHİ:

DERLEYEN
AZİZE GÜRSER

YÖRESİ
GİRESUN
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEME TARİHİ
1989

ALİ OSMAN ÖZYAKUPOĞLU
MUSTAFA KÜÇÜK

GİRESUN'UN İÇİNDE İKİ SOKAK ARASI

NOTAYA ALAN
AZİZE GÜRSER

(SAZ—

Gİ RE SU NUN
VU RUL DUM DÜŞ

İ— ÇİN DE— İ— Kİ SO KA-K A— RA Sİ
TÜ— M YE RE— Gİ— DE ME Dİ-M U— ZA ĞA

A-L Tİ KUR ŞU— NA— T TI LAR Ü— Ç TE Pİ ÇAK
NE E DE LU-M SE— V DU ĞUM DÜ— ŞÜR DÜ LER

YA— RA Sİ Ü— Ç TE Pİ ÇA-K YA— RA Sİ
TU— ZA ĞA DÜ— ŞÜR DÜ LE-R TU— ZA ĞA

Gençtürk

GİRESUN'UN İÇİNDE
İKİ SOKAK ARASI
ALTI KURŞUN ATILAR
İKİ DE PİÇAK YARASI

VURULDUM DÜŞTÜM YERE
GİDEMEDUM UZAĞA
NE EDELUM SEVDUĞUM
DÜŞÜRDÜLER TUZAĞA

B A Ğ L A N T I

GİRESUN'UN İÇİNDE
YEŞİL FINDIK BAHÇESİ
VURDILAR SEVDUĞUMİ "FERİDE'Mİ"
YERE DÜŞTÜ KOPÇASI

B A Ğ L A N T I
VURULDUM SEVDUCEĞÜM
KANAR YÜREĞÜM KANAR
ALAMADUM BEN SENİ
YANAR YÜREĞİM YANAR

B A Ğ L A N T I

EK.B.14

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2791
İNCELEME TARİHİ : 19-2-1986

YÖRESİ
SELANİK-DRAMA-KAVALA

KİMDEN ALINDIĞI
GÖÇMEN RECEP ÇAKIR

SÜRESİ :

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
7-2-1981

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

ATIMI BAYLEDİM DELİKLİ TAŞA

3

A TI MI BAY LE Dİ M DE LİK Lİ TA SA
SA BAH TAN KALK TI M ÇAN TA MA BA K TIM
SU DA GİN AR DİN DA MA CİR SE Sİ VAR

3

O Nİ Kİ KA Y MA KA M BİR KE MAL PA ŞA
AĞ LA YA Sİ Z LA YA BOY NU MA A S TIM
VA RİN BA Kİ N ÇA N TA SİN DA NE Sİ VAR

PA

YA SA KE MAL PA SA BİN LER LE YA SA
AN NE BEN BU CA Nİ VA TA NA ŞA T Tİ M
BİR KU RU EK MEK LE BİR MOR FE Sİ VA R

7

DÜ Ş MAN LA RI YA Y Dİ N DA Ğİ LE TA ŞA
Dİ Nİ MİN U Ğ RU NA N Gİ DEN YAV RU LAR
VA TA NİN U Ğ RU NA " " " " "

7

YA SA KE MAL PA SA BİN LER LE YA SA
AN NE BEN BU CA Nİ VA TA NA ŞA T Tİ M
BİR KU RU EK MEK LE BİR MOR FE Sİ VA R

7

DÜ Ş MAN LA RI YA Y Dİ N DA Ğİ LE TA ŞA
Dİ Nİ MİN U Ğ RU NA N Gİ DEN YAV RU LAR
VA TA NİN U Ğ RU NA Gİ DEN YAV RU LAR

- 1 -
ATIMI BAYLEDİM DELİKLİ TAŞA
ONİKİ KAYMAKAM BİR KEMAL PAŞA
YAŞA KEMAL PAŞA BİNLERCE YAŞA
DÜŞMANLARI YAYDIN DAĞ İLE TAŞA.

- 2 -
SABAHTAN KALKTIM ÇANTAMA BAKTIM
AĞLAYA SIZLAYA BOYNUNA ASTIM
ANNE BEN BU CANI VATANA SATTIM
DİNİMİN UĞRUNA GİDEN YAVRULAR.

- 3 -
Şİ DAĞIN ARDINDA MACİR SESİ VAR
VARIN BAKIN ÇANTASINDA NESİ VAR
BİR KURU EKMEKLE BİR MOR FESİ VAR
VATANIN UĞRUNA GİDEN YAVRULAR.

NOT:

Türkü Seterberlik yıllarında İzmir'in kurtuluşu üzerine yazılmıştır. Türkünün bir çeşitlemesini de, Lise öğretmeni Hüseyin Yatırık'da derlemiştir. Derleme bandında konuşan, halen İzmir- Güzelçamlı'da yaşayan Huriye Kurt (Hürü Teyze) Selanik'ten İzmir'e Akdeniz vapuru ile gelen, mübadele göçmenlerinin bu türküyü yol boyunca silah atarak söylediklerini anlatıyor.

KAYMAKAM : YARBAY RÜTBESİ
MACİR : MUHACİR

ATLADIM GİTTİM EŞİĞİ (Kına türküsü)

AT LA _____ DI _____ M GİT TİM E _____ Şİ _____ Ğİ _____
DON YU _____ DU _____ M YAS DI _____ DA _____ Ş LA _____ R
BA BA _____ M EK _____ MA Nİ AT _____ DI _____ Mİ _____

SOF RA _____ DA _____ GO _____ Y DUMGA _____ Şİ _____ Ğİ _____
EĞ Rİ Ş Dİ _____ M GA BA _____ R DAŞ _____ LAR _____
GAR DAŞ E _____ Kİ _____ NİN Bİ _____ T Tİ _____ Mİ _____

BÜ YÜ _____ K E _____ VİN YA KI _____ Şİ _____ Ğİ _____
SİZ SE _____ FA _____ GA LİN YO _____ L DA _____ Ş LA _____ R
EL Gİ _____ Zİ _____ KEY FİN YE _____ T Dİ _____ Mİ _____

GİZ A _____ NA _____ M Gİ _____ NAN GU _____ T LOL SUN
İŞ TE _____ GE _____ L Dİ _____ M Gİ Dİ _____ Gİ Dİ _____ YO _____ RU _____ M

BÜ YÜ _____ K E _____ VİN YA KI _____ Şİ _____ Ğİ _____
İŞ TE _____ GE _____ L DİM Gİ Dİ _____ YO _____ RU _____ M

GİZ A _____ NA _____ M Gİ _____ NANGU _____ T LOL SUN
Sİ LA _____ Mİ _____ TERK _____ E Dİ _____ YO _____ RU _____ M
BU E _____ Vİ _____ " " " " " "

M.ÖZBULAK

-1-
ATLADIM GİTTİM EŞİĞİ
SOFRADA GOYDUM GAŞIĞI
BÜYÜK EVİN YAKIŞIĞI
GİZ ANAM GINAN GUTLOLSUN

-2-
DON YUDUM YASDI DAŞLAR
EĞRİŞDİM GABARDAŞLAR
SİZ SEFA GALIN YOLDAŞLAR
İŞTE GELDİM GİDİYORUM
SILAMI TERK EDİYORUM

-3-
BABAM EKMANİ ATTIMI
GARDAŞ EKİNİN BİTTİMİ
EL GIZI KEYFİN YETTİMİ
İŞTE GELDİM GİDİYORUM
SILAMI TERK EDİYORUM

YASDI = YASLI İDİ EĞRİŞTİM = ÜZÜLDÜM GABARDAŞLAR = ARKADAŞLAR EKMANİ = EKMEĞİNİ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3591
İNCELEME TARİHİ: 1.3.1991

DERLEYEN

HAMDİ ÖZBAY

YÖRESİ

MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :

ŞU MUĞLA'NIN ÇAMLARI (Kerimoğlu Zeybeği)

NOTAYA ALAN

HAMDİ ÖZBAY

(SAZ ————)

Ö FÜ LEN O FÜ LE—N O—F ŞU MU ———Ğ LA— NIN ÇAM LA RI DA
ŞU MU ———Ğ LA—Y LANYER KE SE ĞİN

ÇA—M LA— RI— (SAZ—) AL—KAN LA RA BO YA—N MI—Ş
A— RA— SI— YA—K TI DA BE— Nİ— (SAZ—)

KE RİM O—Ğ LU— NUN HER YA— N LA— RI— (SAZ—)
KASLA RI Nİ—N KA— RA— SI—

HAY DAMANA MA NA— MAN ŞU MU— Ğ LA Nİ—N

ÇAM LARI DA ÇA—M LA— RI—

Gençtürk

YÖRESİ
ORDU

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ZİYA TAŞOVA

ÇAMBAŞINA ÇIKDIM (Gelin havası)

SÜRE:

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

ÇAMBAŞINA ÇIKDIM ANAM, ÇIRAM YANMADI
MEKTUP SAGDIM YARE AMAN, MEKTUP VARMADI
ETRAFIMA BAKDIM ANAM, KİMSE KALMADI

MEK TUP SAL DIM YA RE A MAN MEK TUP
U ZAK LA RA KIZ VER ME A MAN O Yİ

VAR MA DI ET RA FI MA BAK DIM A NAM
TER Gİ DER EL KA DAR CIK EK ME ĞİN A NAM

KİM SE KAL MA DI A NAM KİM SE KAL MA
O BA NA YE TER A NAM O BA NA YE

DI AĞ LA MA GE Lİ NİM AĞ LA MA A MAN
TER " " " " " " " " " "

BE Nİ YO LUM DAN EY LE ME
" " " " " " " " " "

ÇAMBAŞINA ÇIKDIM ANAM, ÇIRAM YANMADI
MEKTUP SAGDIM YARE AMAN, MEKTUP VARMADI
ETRAFIMA BAKDIM ANAM, KİMSE KALMADI

—Bağlantı—

AĞLAMA GELİNİM AĞLAMA AMAN, BENİ YOLUMDAN
EYLEME

SAZAKLARA EV YAPMA ANAM, O BATAR GİDER
UZAKLARA KIZ VERME AMAN, O YİTER GİDER
EL KADARCIK EKMEĞİN ANAM, O BANA YETER

—Bağlantı—

EK.B.18

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1247
İNCELEME TARİHİ: 15-1-1976

YÖRESİ
GİRESUN

KİMDEN ALINDIĞI
HALİM GİRESUNLU

SÜRE :

DERLEYEN
AHMET YAMACI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

KAHVE KOYDUM FİNCANA

Saz.....

KAH VE KOY DUM FİN CA NA HE LE BA KIN Mİ
MAR TI Nİ MİN KOL LA RI GE CE GEÇ TİM YOL

Saz.....

CA NA KÖ RO LA SI KE L
LA RI AS LAN Mİ CAN GE

SE Yİ T NA SIL KIY DIN BU CA NA
Lİ YO R SAY MAZ KA RA KOL LA RI

OY BE NİM CA NİM Mİ CA Nİ M DÜN YA DA
OY BE NİM CA NİM Mİ CA Nİ M DÜN YA DA

BİR CA NİM
BİR CA NİM

N. Uysal

KAHVE KOYDUM FİNCANA
HELE BAKIN MİCANA
KÖROLASI KEL SEYİT
NASIL KIYDIN BU CANA.
Bağlantı { OY BENİM CANIM MİCANIM
DÜNYALARDA BİR CANIM.

MARTİNİMİN KOLLARI
GECE GEÇTİM YOLLARI
ASLAN MİCAN GELİYOR
SAYMAZ KARAKOLLARI.
Bağlantı.....

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1826
İNCELEME TARİHİ : 8 - 2 - 1979

YÖRESİ
TRAKYA

KİMDEN ALINDIĞI
ÇANAKKALE BOYNAN
Köyü kadınlarından
SÜRESİ : ♩ = 76

DERLEYEN
SERPİL-NİHAT KAYA

DERLEME TARİHİ
21 - 6 - 1968

ARDA BOYLARINDA

NOTAYA ALAN
NİHAT KAYA

2. AR LI DA BOY LA RIN DA KI R MI Zİ
A LI VE RİN FE RA CE Mİ A N NE Cİ ĞİM
AR DA BOY LA RI NA BE N KE N Dİ Mİ

E Dİ K RİK SİN
Gİ T TİM HE Lİ ME NİN A R
DA L GA LAR İ S MA
VU R

Dİ N DA O N YE Dİ BE LİK HE Lİ
İ LE KE N Dİ Sİ Gİ T LİK SİN
DU K ÇA CA N TE S Lİ ME T TİM O KL Y
DA L

ME Nİ N A R Dİ N DA O N YE Dİ
MA T Lİ İ S MA İ LE KE N Dİ Sİ
GA LAR VU R DU K ÇA CA N TE S Lİ

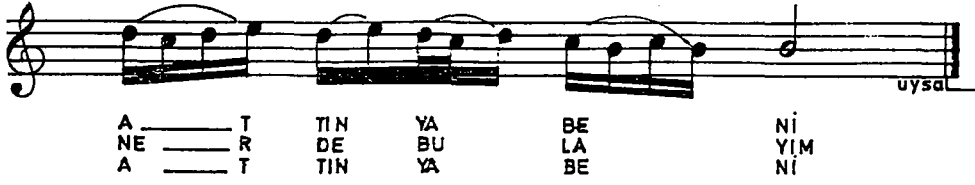
BE Gİ T LİK SİN A HAN NE Cİ ĞİM A HAN NE Cİ ĞİM
ME T TİM A U YAN U YA N E RE NE CE Bİ M
A HAN NE Cİ ĞİM A HAN NE CE Bİ M

YA K Tİ N YA BE LA Nİ YİM BU GENC R
YA K Tİ N YA BE LA Nİ YİM BU GENC

YA Ş TA DE Nİ Z LE RE A T TİN YA
DA LAR A L Dİ YA NE R DE BU
YA Ş TA DE Nİ Z LE RE A T TİN YA

BE LA Nİ YİM BU GENC YA Ş TA DE Nİ Z LE RE
BE Nİ YİM BU GENC DA LA R A L Dİ YA
BE Nİ YİM BU GENC YA Ş TA DE Nİ Z LE RE

ARDA BOYLARINDA
(Sahife - 2)



— 1 —

ARDA BOYLARINDA KIRMIZI ERİK
HELİMENİN ARDINDA ONYEDİ BELİK
Bağlantı. [AH ANNECİĞİM AH ANNECİĞİM YAKTINYA BENİ
BU GENÇ YAŞTA DENİZLERE ATTINYA BENİ

— 2 —

ALİVERİN FERACEMİ ANNECİĞİM DİKSİN
O KIYMATLI İSMAİLE KENDİSİ GİTSİN
Bağlantı. [UYAN UYAN ERECEBİM SENİN OLAYIM
ARDALAR ALDIYA NERDE BULAYIM

— 3 —

ARDA BOYLARINA BEN KENDİM GİTTİM
DALGALAR VURDUKÇA CAN TESLİM ETTİM
Bağlantı. [AH ANNECİĞİM AH ANNECİĞİM YAKTINYA BENİ
BU GENÇ YAŞTA DENİZLERE ATTINYA BENİ

EK.B.20

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 337 - 9/6/1973

YÖRESİ
İZMİR

KİMDEN ALINDIĞI
EKREM GÜNER

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

İZMİRİN KAVAKLARI

SÜRE:

İZ Mİ RİN KA VAK LA RI DÖ KÜ LÜR YAP RAK LA RI Bİ ZE DE DERLER ÇA KI
SERVİMSEN DEN U ZUN YOK YAP RA ĞIN DA DÜ ZÜM YOK KA MALI DA ZEY BEK VU RUL

CI YÂR Fİ DAN BOY LUM Yİ KA RİZ KO NAK LA RI
DU YÂR Fİ DAN BOY LUM ÇA KI CI YA SÖ ZÜM YOK

(2)

Selvim senden uzun yok
Yaprağında düzüm yok
Kamalıda zeybek vurıdu (yâr fidan boylum)
Çakıcıya sözüm yok

EK.B.21

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 7 - 7/VI/1970

YÖRESİ
ACIPAYAM

KİMDEN ALINDIĞI
SÜLEYMAN UĞUR

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

AĞ ELİME MOR KINALAR YAKDILAR (GELİN AĞLAMASI)

SÜRE:



(Saz.....) (SON)

A Ğ E L İ M E

(Saz.....)

M O R K İ N A L A R Y A K D I L A R

(Saz.....)

G A D E R İ M Y O K G U R B E T E L E S A D D İ L A R

(Saz..)

O N İ K İ Y A Ş İ N D İ G E L İ N E T D İ L E R

A Ğ L A R A Ğ L A R G Ö Z Y A Ş I M I

S İ L E R İ M O F O F

Merdimenden endim endim yıkıldım
Mevlâm izin verdi gine dikildim
Her çiçekten aldım aldım takındım
Gırmızı gül sendi galdı tamahdım

Yüce dağ başındı n'asmalı pınar
Asması yıkılmış suları hurlar
Galındı gal gal süpürgü çaldığım evler
Başım alıp gurbet ele giderim

EK.B.22

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1369
İNCELEME TARİHİ: 25.5.1977

YÖRESİ
BAYBURT

KİMDEN ALINDIĞI
BİNALİ SELMAN

SÜRESİ:
46

BUGÜNDE GÜNLERDEN CUMADIR CUMA

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
2.6.1966

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

BU GÜN DE GÜ... N LE Rİ DE ... N
BU GÜN DE GÜ... N LE Rİ DE ... N

CU MA DIR CU MA YAR HA MA MA
SA LI DIR SA LI SAL LA ... N GEL SEV

GI... T ME... M KI NA NI YU
DI Gİ... M SA RI LAK BA

MA BE... N SE Nİ SE... V Mİ SE... M
LI YO... K TUR BU DÜ... N YA DA

KİM SE YE DE ME ZA LIM CE LE... K
YA RI NEM SA LI ZA LIM

VU R MU... S YA RA... M
" " " " " " " "

VA R BE Nİ... M
" " " " " " " "

—1—
BU GÜNDE GÜNLERDEN CUMADIR CUMA
YAR HAMAMA GİTME KINANI YUMA
BEN SENİ SEYMİSEM KİMSEYE DEME
ZALİM CELEK VURMUŞ YARAM YAR ENİM

—2—
BU GÜNDE GÜNLERDEN SALIDIR SALI
SALLAN GEL SEVDİĞİM SARILAK BALI
YOKTUR BU DÜNYADA YARIN EMSALİ
ZALİM CELEK VURDU YARAM YAR BENİM

EK.B.23

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 794
İNCELEME TARİHİ: 4. 10. 1974

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ
ERZURUM

DERLEME TARİHİ
8. 4. 1944

KİMDEN ALINDIĞI
FARUK KALELİ

MİZİKA ÇALINDI DÜĞÜN MÜ SANDIN (Yemen türküsü)

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRESİ:

MI ZI KA ÇA LIN DI
KO YUN GE LİR KU ZU
A ĞA MI YOL LA DIM

DÜ GÜN MÜ SAN DIN AL BE YAZ BAY RA Ğİ
SU NUN A DI YOK SI RA LAN MIŞ KÜ Ğİ
YE ME NE Lİ NE ÇİF TE TA BAN CA LAR

GE LİN Mİ SAN DIN YE ME NE Ğİ DE Nİ
LE RİN SÜ DÜ YOK A ĞAM SIZ DA BU Nİ
TAK MIŞ BE Lİ NE AY RIL MAK O LUR MU

GE LİR Mİ SAN DIN DÖN GEL A ĞAM DÖN GEL
LE RİN TA DI YOK " " " " " "
TA ZE GE Lİ NE " " " " " "

DA YA NA Mİ RAM UY KU GAF LET BAS MIŞ
" " " " " " " " " " " "
" " " " " " " " " " " "

U YA NA Mİ RAM A ĞAM ÖL DÜ ĞÜ NE
" " " " " " " " " " " "

E YE YE YE YI NA
 " " " " " "
 " " " " " "
 NA MI RAM
 " " " "
 " " " "

— Başlangıç: —
DÜN GEL AĞAM DÜN GEL DAYANAMIRAM
UYKU GAFLET BASMIŞ UYANAMIRAM
AĞAM ÖLDÜĞÜNE (eyeyey) İNANAMIRAM

AĞAMI YOLLADIM YEMEN ELİNE
ÇİFTE TABANCIKAR TAKMIŞ BELİNE
AYRILMAK OLURMU TAZE GELİNE
- Bağlantı -

EK.B.24

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2661
İNCELEME TARİHİ : 21_2_1985

YÖRESİ
RUMELİ
KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN YALTIRAK
SÜRESİ :

DERLEYEN
NİHAT KAYA

DERLEME TARİHİ

ÇALIN DAVULLARI ÇAYDAN AŞAĞYA

NOTAYA ALAN
NİHAT KAYA

CA LIN DA VU — L LA RI CAY DA NA
SE LÂ NIK İ Cİ — N DE SE LÂ M O
SE LÂ NIK SE LÂ Nİ — K VI RAN O

SA KU LA' G YA — R A — M MA — N N
LA' SI — N A — M MA — N N

ME ZA RI MI KA ZIN BRE DOS T LAR BE — L
SE LÂ MIN SE DA SI BRE DOS T LAR CA
TA Şİ Nİ TO — P RA — Ğ Çİ — Ğ Nİ SE — L

DE NA SA — Ğ YA
LE DO KU — N
RA — L SI — N

KO YUN SU — LA RI MI KA ZAN DO
GE LİN O LA — N LA RA KI NA YA
SEN DE BE Nİ — M Gİ Bİ YAR SİZ KA

LU KI N CA YA A — M MA — N N
LA LI — R A — M MA — N N
SI — N A — M MA — N N

ME ZA RI MI KA ZIN BRE DOS T LAR BE — L DE NA
SE LÂ MIN SE DA SI BRE DOS T LAR CA NA DO
TA Şİ Nİ TO — P RA — Ğ Çİ — Ğ Nİ SE — L LE RA — L

SA KU — Ğ YA
SI — N NU — R

A MAN Ö LÜ — M ZA — LİM Ö LÜM
AL BA ŞİM DA — N BU — SEV DA YI

Ü — Ç GÜN A RA VE — R
GO TÜR YA RE VE — R

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1882
İNCELEME TARİHİ 9 - 2 - 1978

YÖRESİ
KIZILCAHAMAM

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA EREN ÖMER YALÇIN

SÜPESİ :

↓ = 92

DERLEYEN
D.KONSERVATUARI

DERLEME TARİHİ
6.7.1945

NOTAYA ALAN
ATES KOYOGLU 20.6.1978

SABAH OLDU
(Ç O Ç U K)

SA BA HOL DU GU NES DOĞ DU BA CA DA
BEN GI DER KEN E KIN LE RI GO CU DU
SA BA HO LUR CO CUK GI DE R O YU NA

ÖĞ LE NOL DU CO CU K GE LI R HO CA
A OY CIL DI MI YAY LA LA RI N SÖ CU DAN
NA ROY NA R TAS DO L DU RU R BOY NU NA

2.
ÖĞ LE NOL DU CO CU K GE LI R HO CA
A OY CIL DI MI YAY TAS DO L DU RU R GOY NU DAN
NA

AN NE BE NİM GA DE RİM YO K GO CA DA
TÜ KEN DI Mİ KÖ YÜ MÜ ZÜ N Yİ Gİ Dİ
ME BA LI DA SU KA YA Nİ N BOY NU NA

AN NE Nİ CİN VER Dİ N BE Nİ BE Nİ CO BU CU GA
LA HI DE ÇO CU K A L LA HİN DA N BU LA Y DİN
" " " " " " " " " " " " " " " "

BİR DEK MÜX TE YU VA R LAH Dİ BU CA
BU LAY DİN DA BEN DE N Gİ ME VA RA Y DİM

SABAHDOLDU GÜNES DOĞDU BACADAN
ÖĞLEN OLDU ÇOCUK GELİR HOCADAN
ANNE BENİM GADERİM YOK GOCADAN.
Bağlantı.. (ANNE NİCİN VERDİN BENİ BENİ ÇOCUĞA
BİR DEKİMÜKTE YUVARLANDI BUCAGA

BEN GİDERKEN EKİNLERİN GÖĞÜDÜ
AÇILDI MI YAYLALARIN SÖĞÜDÜ
TÜKENDİMİ KÖYÜMÜZÜN YİĞİDİ
İLAHİ ÇOCUK ALLAHİNCAN BULAYDIN
Bağlantı BULAYDIN DA BEN DENGİME VARAYDIM

SABAH OLUR ÇOCUK GİDER OYUNA
OYNAR OYNAR TAS DOLDURUR GOYNUNA
MEBALİDA SUKAYANIN BOYNUNA
Bağlantı.

YÖRESİ
SAFRANBOLU
2295

G E R I N G I N A Y A K A L I M
(K I M A H A V A S I)

DERLEYEN
S.Y.A TAMAN
NOTAYA ALA
ADMAN ATAN

GETİRİN Gİ- NA YA KALIM NEN Nİ--- GE- Tİ RİN
EV LE Rİ NİN Ö- NÜ MEKTEP " " EV LE Rİ

GI- NAYA- KA LIM NEN Nİ--- YEMEZESE AZ CAGATA LIM NEN Nİ
NİN Ö NÜ- MEKTEP " " MEKTEPTE O KURLARTEB PET " "

YEMEZESE AZ CA GATA LIM NEN--- Nİ EGE LİNİN HA- LİN SO
MEKTEPTE O KURLARTEBPET " " GÜ VEYİ NİN A-- DI

RA LIM NEN Nİ--- GE LİNİN HA- LİN SO RA LIM NEN Nİ---
MEHMET " " GÜ VE Yİ NİN A DI MEHMET " "

NENİNİ HA ŞAM BE NİMPA ŞAM NEN--- Nİ YA TIRA YİM
" " " " " " " " " " " "

AK PA MU ÇUM NEN---- Nİ A GELİNGİ NAW GURUOL SUN
" " " " " " " " " " " "

NEN--- Nİ EVDEDİR LİN DUTLIOL SUN NEN--- Nİ
" " " " " " " " " " " "

EK.B.28

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 669
İNCELEME TARİHİ 15.3.1974

YÖRESİ
MALATYA

KİMDEN ALINDIĞI
HAKKI COŞKUN

SÜRE
♩ = 104

YÜKSEK AYVANLARDA BÜLBÜLLER ÖTER (KINA HAVASI)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

YÜKSEK A _ L Y VA N LAR DA BÜ _ L BÜ _ L LE RÖ TE _ R
E Lİ Nİ N Kİ NA SIN A _ L E _ Y LE Mİ _ Ş LE _ R

YÜK SEK A _ _ Y VA _ N LA _ R DA BÜ _ L BÜ _ L LE RÖ TE _ R
E Lİ Nİ _ _ N. Kİ NA SIN A _ L E _ Y LE Mİ _ Ş LE _ R

BÜL BÜ LÜN Fİ ĞA Nİ A LE ME YE TE _ R
GÖ ZÜ NÜN SÜR ME Sİ _ N BO LE _ Y LE MİŞ LE _ R

BÜL BÜ LÜN Fİ ĞA Nİ A LE ME YE TER
GÖ ZÜ NÜN SÜR ME Sİ _ N BO LE _ Y LE MİŞ LER

BE NİM ÇE _ K Tİ K LE RİM Ö LÜ _ M DEN BE TE _ R
SE Nİ Bİ _ R Yİ Ğİ DE MA LE _ Y LE Mİ _ Ş LE _ R

BE NİM ÇE _ _ K Tİ _ K LE RİM Ö LÜ _ M DEN BE TE _ R
SE Nİ Bİ _ _ R Yİ Ğİ DE MA LE Y LE Mİ _ Ş LE _ R

GE LA NAM GEL BA CI _ M GE Lİ NO LA Sİ N
" " " " " " " " " " " "

YÜKSEK AYVANLARD A BÜLBÜLLER ÖTER
(Sayfa 2)



1
YÜKSEK AYVANLARD A BÜLBÜLLER ÖTER
BÜLBÜLÜN FİĞANİ ÂLEME YETER
BENİM ÇEKTİKLERİM ÖLÜMDEN. BETER.

BAĞLANTI
GEL ANAM GEL BACIM GELİN OLASIN
ÇARŞAMBA GECE Sİ BİZE GELESİN

2
ELİNİN KINASIN AL EYLEMİŞLER
GÖZÜNÜN SÜRMESİN BOL EYLEMİŞLER
SENİ BİR YİĞİDE MAL EYLEMİŞLER
Bağ.

EK.B.29

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No: 404

İNCELEME TARİHİ : 13.12.1979

YÜRESİ:

SELANİK

KİMDEN ALINDIĞI:

Selanikli Kadınlardan

♩ = 92

BİZİM GELİN PEK DE NAZLI
(GELİN AĞLATMA)

DERLEYEN:

D.Kons.Adına

MUZAFFER SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ:

21.7.1947

NOTAYA ALAN:

ATEŞ KÖYOĞLU

3.10.1978

Bi zim ge lin pek de
na z lı a l ya na k lı kö mür
gö z lü -SON- ge lin gi der nin
ba ba sı a bey sı
kah za ve k la ra bi si
ça pa ci ci sı an ne ge
bı ra kır me rak la ra
sı nın yar qım ci sı
sı nın yar dım ci sı uysa

Bizim gelin pek de nazlı

Al yanaklı kömür gözlü

Gelin gider uzaklara

Bizi bırakır meraklara

Babasının kahvecisi

Annesinin yardımcısı

Abesinin çapacısı

Yengesinin yardımcısı

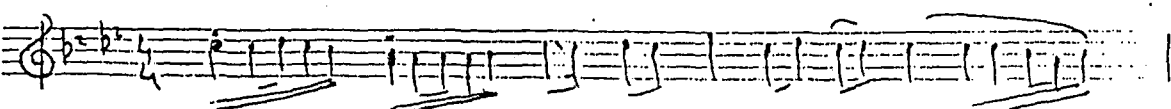
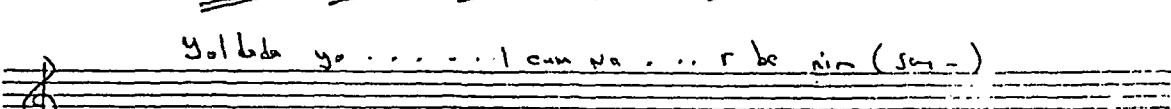
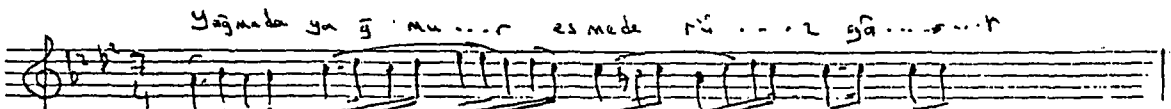
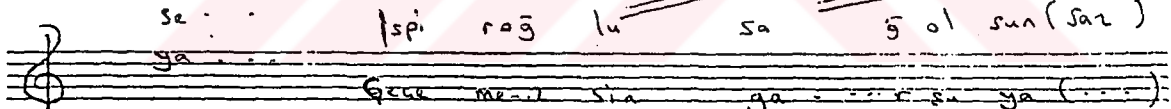
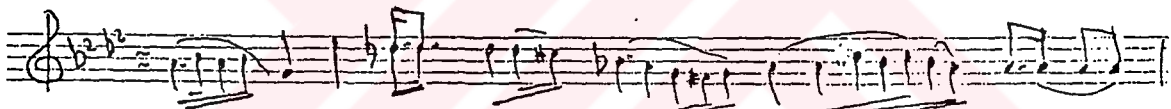
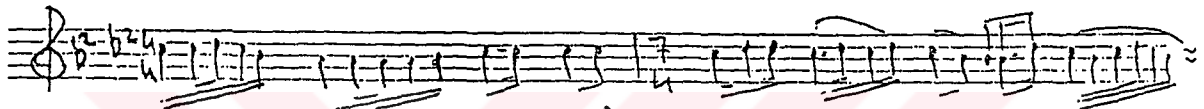
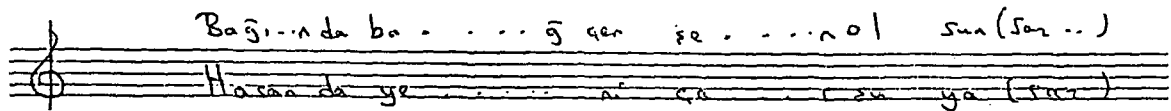
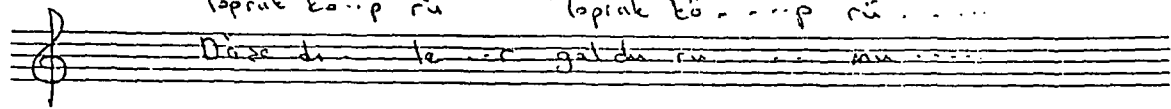
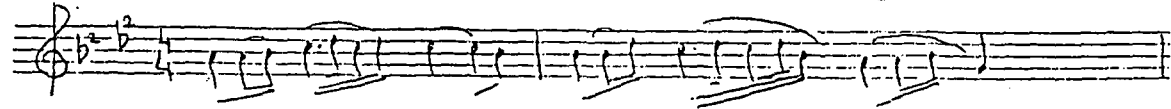
EK C. DÜZENLİ KALIP RİTMLİ (KARIŞIK ÖLÇÜLÜ) AĞIT ÖRNEKLERİ

EK.C.1

Kaynak Kisi
İhsan Özsoğlu
KASTAMONU

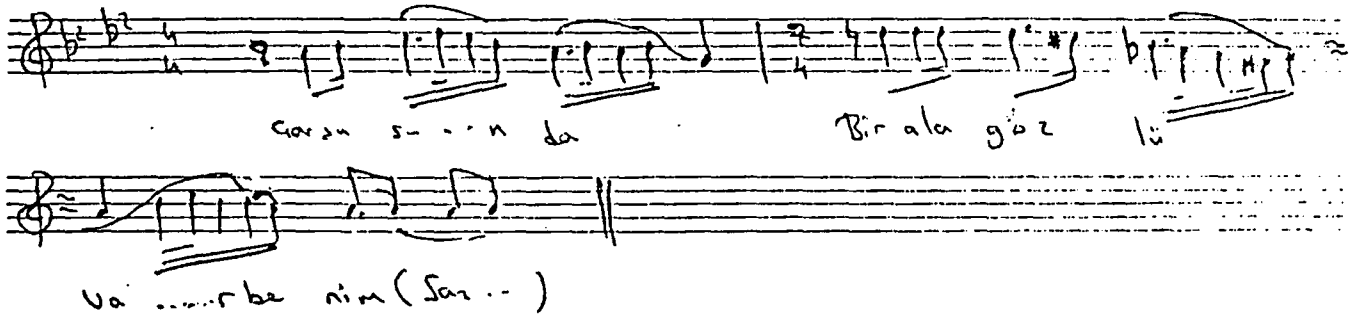
TOPEAKKÖPRÜ TOPEAKKÖPRÜ

Derbezen - Ankara Dev. Konserinh
Notoya Alın = Süleyman Şencl.
Derleme Tarihi = 13 - Temmuz - 19
Notoya Alın Tarihi = 5 - Şubat - 191



İsa.

İslah



1) Toprakköprü Toprakköprü

Bağın da bağsa sen olsun

Hasan da benim öldün ise

İspiroğlu sağolsun

Bağlantı

Yagın da yağın elme de rüzgâr

Yolda da yolcum var benim

İslahane karşısında

Atır ata gördüm var benim

2) Döşediler galdurumun Hasan da ye.

Hasan da yesi garsuya

Durma Hasan kay gafilıya

Gecemesin garsuya

Bağlantı -

Not - Türkünün orijinal sesi C.B.T. Müzik Detre T.H.M

Arsivinde mevcuttur. Band No. 673

(Antena) Fokri Band No. 1534 A=1

YÖRESİ

ORDU

KİMDEN ALINDIĞI

ÜMİT TOKCAN

YAYLA YAYLAYA BAKAR (HATİPOĞLU)

DERLEYEN

TUNCER İNAN

DERLEME TARİHİ

1964

NOTAYA ALAN

TUNCER İNAN

SÜRESİ : ♩ = 196

SAZ

YA Y LA YAY LA
YA Y LA DAN MI
HA TI POĞ LU

YA BA KAR DA YA Y LA SU
GE Lİ YON DA GO YU NU
NA M VE RİR DE MI H TAR LI

YU NA N YA N A KA R
GA N MA N SA L LA H
NA M VE VE Rİ R

NA SI L GIY DIN BE GA YU N CU M
BI Zİ M EV DE GE LIN YO K TA
MI H TA R LI GIN YO LU NA DA

A B LAN EV DE YOL BA
SE NO LUR SU N İN SA L
O Ğ LU NU GU R BA N VE

DURMUŞ

KA R
LA H
Rİ R

EK.C.3

KAYNAK Erişil:

İHSAN ÖZANOĞLU

İlgaza Gittik Taruya
(Ağıt)

Derleyen

Ank. Dev. Konser.

13.7.943

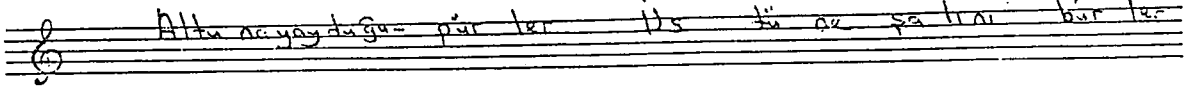
Nispetiye Alın

Süleyman Şenel.
(3. Sibat. 8)

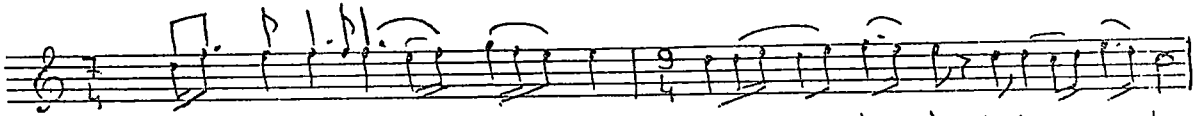
KASTAĞONLU R. 3470



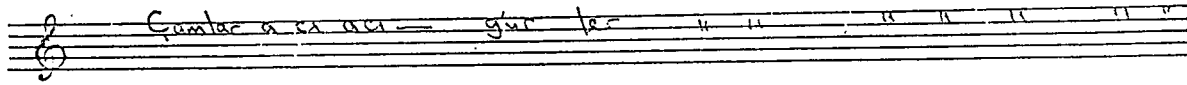
İlga zu git di k ta zu ya a nı da saldı ya zu ya



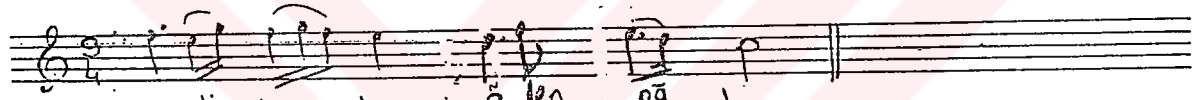
Altu na yay dağa pür ler Üs tū ne şa tı nı bür ler



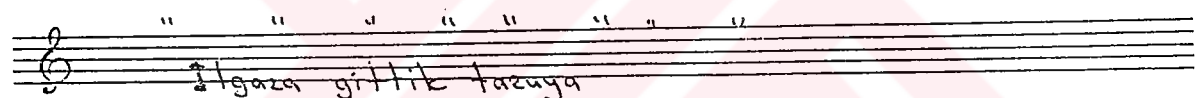
Bakdın mı ga ru ya zu ya A da .. ğ lar da ka la n o ğ lum



Gam lar a sa a cı - gür ler " " " " " "

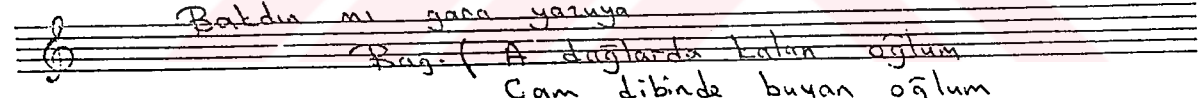


Gam di bin de ö len o ğ lum



İlgaza gittik taruya

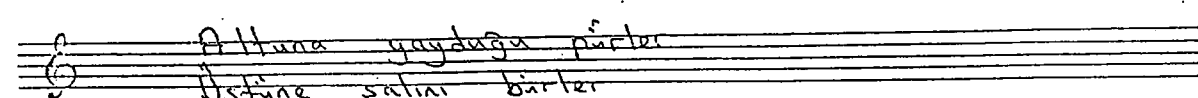
Anıda saldı yazuya



Bakdın mı gaza yazuya

Bağ. (A dağlarda ka la n o ğ lum

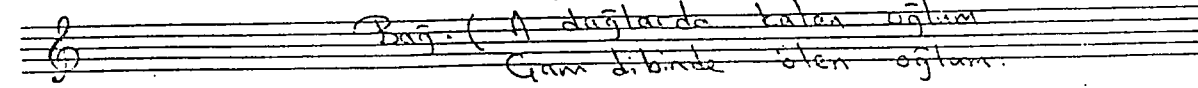
Gam di bin de bu yan o ğ lum



Altuna yaydağa pür ler

Üstüne şatırı bür ler

Gamlar a cı a cı gür ler



Bağ. (A dağlarda ka la n o ğ lum

Gam di bin de ö len o ğ lum.

Not: Baymak : Soğuktan üsümek. Mecrzi , donmak

Not: İlişikte orijinal sesi verilmemiştir. T. E. T. Band-Plak No. (1534 B-2)
Ya da (673)

PÜR = Dökülmüş çom yaprağı

EK.C.4

İRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
İTHM REPERTUAR SIRA No:2079
İNCELEME TARİHİ : 6_7_1982

YÖRESİ
BAYBURT-ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
CELAİL KAYALIER
ALİ ATICI

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
3_2_1981

BİR SANDIĞIM VARDI (SENE GARDAS SENE)

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

Ses

BİR SAN DI ĞİM VA RI DI RI SIR MA DA NI TE LI
BİR YA NIM ER Zİ Nİ CA RI VER MEM BA NI TE
AK ŞAM DAN YÜK LE Rİ RI NI TA YEY LE Yİ BUR
DI

Saz

Ses

DE Nİ BİR ÇİFT YA VU RU M VA RI DI
DU RI Yİ KİL Sİ Nİ DÜ ŞU MA RI DI
LE Rİ SA BAH DAN O ŞU MA KÜ Nİ M
ZE

Saz

Ses

— R TO MU RU ÇUK GÜ LÜ DEN
TA HO Cİ EY LE YU Dİ RU DU LER

Saz

Ses

BİR ÇİFT YA VU RU M VA RI DİR
Yİ KİL Sİ Nİ DÜ ŞU MA KÜ NİN
SA BAH DAN O ŞU MA KÜ ZE

Saz

Ses

TO MU RU ÇUK GÜ LÜ DEN
TA HO Cİ EY LE YU Dİ RU DU LER

Saz

BİR SANDIĞIM VARDI
(Sene gardaş sene)
(Sayfa -2)

Ses

NA SİL A YI RI LA YI MI GÜL YÜ ZÜ LÜ YA RI
SA GO LA SI A NA MI BE Nİ DO GU RI
ER ZU RUM SA TIL DI MI PA YEY LE Dİ RU

Saz

Ses

DE - N İS DE BÖ YÜ LE BÖ YÜ
DU - Nİ YU RUN GA RI DAŞ BÖ YÜ
LE RI SE NE GA RI DAŞ VU SE

Saz

Ses

LE RU N HAL DE Lİ GÖ NÜL
NE NİL GE LEN Lİ DU ŞU MA DİR
NİL GE Lİ LE BU SE NE

Saz

Ses

İS DER A Ğ LA İS DER
VU RUN GA RI DA S VU DER
GI DE DE GE L MI RUN
YE

Saz

Ses

GÜL DE Lİ GÖ NÜL
GE KO Lİ DU ŞU MA DİR
BU KÖ TÜ SE NE

Saz

uyul

BEYLER BAHÇESİ

DERLEYEN

NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

MAYIS - 1959

NOTAYA ALAN

NİDA TÜFEKÇİ

SAZ - - - - -

BEY LER BAH ÇE SİN DE NAT LA YA MA DIM A MA NA

MA NA MAN SAZ - - - - - CE PA NEM DÖ

KÜL DÜ TOP LA YA MA DIM EY ZA LİM DÜŞ MAN

LA RI HAK LA YA MA DIM A MA NA 'MA NA MAN

SAZ - - - - - VAR GİT OĞ LAN VAR GİT BEN SA

NA VAR MAM EY AN NEN DEN BA BÂN DAN İN Tİ

SAZ - - - - - ZA RAL MAM EY TA BAN CASI E LİN DE ŞİŞ HA NESİ BE LİN DE

SAZ - - - - - GÜ ZEL İZMİR YO LUN DA BEN BİR GÜ ZE LE VU RUL DUM EY

1
BEYLER BAHÇESİNDEN ATLAYAMADIM
CEPANEM DÖKÜLDÜ TOPLAYAMADIM
ZALİM DÜŞMANLARI HAKLAYAMADIM
VAR GİT OĞLAN VARGİT BEN SANA VARMAM
ANNENDEN BABANDAN İNTİZAR ALMAM
TABANCASI ELİNDE
ŞİŞHANESİ BELİNDE

2
BEYLER BAHÇESİNDE KANDİLLER YANAR
KANDİLİN ŞAVKINA BÜLBÜLLER KONAR
HERKES SEVDİĞİNE BÖYLEMİ YANAR
VAR GİT OĞLAN VAR GİT BEN SANA VARMAM
ANNENDEN BABANDAN İNTİZAR ALMAM
BAĞLANTI

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ İNÖNÜ

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ALİ KOCAMAN

SÜRESİ :

KALKI DA VERMİŞ MARTİNİMİN GALEYİ

DERLEME TARİHİ
21.5.1948

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

GA L K I DA VER MİS A MA NA MAN 8 MAR Tİ Nİ Mİ N
İN CE - MEH MET " " " " 2. İ NER GE Lİ R

GA LE NİŞ Yİ H YA RI YA RI YA RA
İ NİŞ TE N " " " " "

MAN BO ZU LUR MU ZE
" HER YAN LA RI GÖ

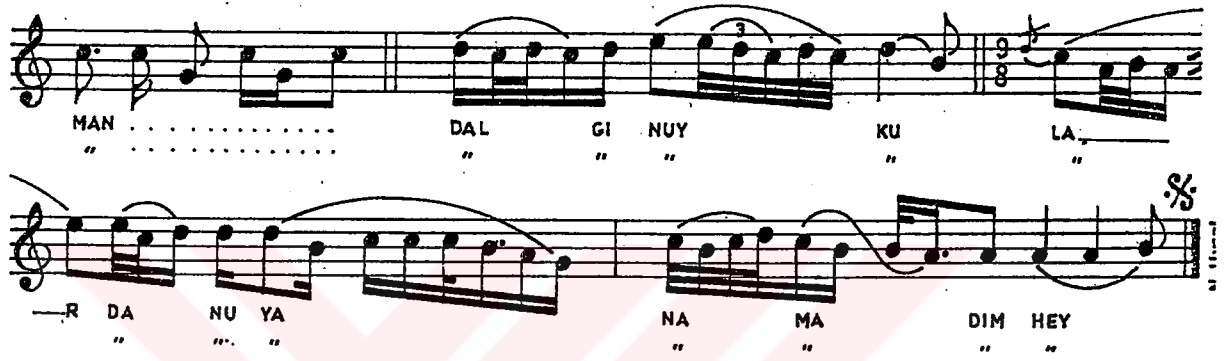
. Y BEK LE RİN HA DE FEM DE A LE Yİ HE Y
RÜN MÜ YOR " " " " GÜ MÜŞ TEN HE Y

SAZ

DÜŞ MAN LA RI A MAN A MAN ÖL DÜR ME NİN
BE NİM YA RİM A MAN A MAN ŞİM Dİ GE LİR

GO LE Yİ YA RI YA RI YA RA
GÖ LİR

(KALKI DA VERMİŞ MARTİNİMİN GALEYİ)
(Sahife - 2)



- 1 -

GALKIDAVERMİŞ (Aman aman) MARTİNİMİN GALEYİ, yar yar yaraman
BOZULURMU ZEYBEKLERİN (Hedefemde) ALEYİ hey...
DÜŞMANLARI (Aman aman) ÖLDÜRMEİNİN GALEYİ, yar yar yaraman
DALGIN UYKULARDAN UYANAMADIM hey...

- 2 -

İNCE MEHMET (Aman aman) İNER GELİR İNİŞTEN, yar yar yaraman
HERYANLARI GÖRÜNMÜYOR (Hedefemde) GÜMÜŞTEN hey...
BENİM YARİM (Aman aman) ŞİMDİ GELİR DÖĞÜŞTEN, yar yar yaraman
DALGIN UYKULARDAN UYANAMADIM hey...

EK.C.7

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1573
İNCELEME TARİHİ : 14.2.1978

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
MUHARREM AKKUŞ

SÜRESİ :

DERLEYEN
MUHARREM AKKUŞ

DERLEME TARİHİ
11.6.1967

EVLERİNİN ÖNÜ GUŞLAR DARISI

NOTAYA ALAN
MUHARREM AKKUŞ

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The third staff also continues the melody and lyrics. The fourth staff continues the melody and lyrics. The fifth staff continues the melody and lyrics. The sixth staff ends with a double bar line and the word 'Uysal' written vertically to the right. The lyrics are as follows:

EV LE Rİ Nİ NÖ NÜ GUŞ LAR DA RI SI OY NAR O YU NAR
AK ŞA MO LUR PEY Nİ REK MEK Yİ YE MEZ SA BA HO ... LUR

GE LİR GE CE YA RI SI OY NA RO YU NAR
ÇA RIK ÇO RAP Gİ YE ME Z SA BA HO LU . . . R

GE LİR GE CE YA RI SI BA NA DER LER BİR ÇO
ÇA RIK ÇO RA . . P Gİ YE MEZ İ Kİ SÖ ZÜ Bİ RA

CU ĞU NA NA SI İ LA Hİ DE A NA Nİ YE VER Dİ
RA DA Dİ YE MEZ " " " " " " " "

EL LE RE YA RİM KÜ ÇÜK SÖY LE Nİ YOR
ÇO CU ÇA BEN GÜ LE ME DİM GÜL ME YEN _ LER _

DİL LE RE Uysal
SA GO LA

— 1 —

EVLERİNİN ÖNÜ GUŞLAR DARISI
OYNAR OYNAR GELİR GECE YARISI
BANA DERLER BİR ÇOCUGUN ANASI
İLAHİDE ANA NİYE VERDİN ELLERE
— YARIM KÜÇÜK SÖYLENİYOR DİLLERE

— 2 —

AKŞAM OLUR PEYNİR EKMEK YİYEMEZ
SABAH OLUR ÇARIK ÇORAP GİYEMEZ
" " " " " "
İKİ SÖZÜ BİR ARADA DİYEMEZ
İLAHİDE ANA NİYE VERDİN ÇOCUĞA

EK.C.8

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1566
İNCELEME TARİHİ: 26_9_1977

YÖRESİ
SİLİFKE_Mut

KİMDEN ALINDIĞI
MUSA EROĞLU

SÜRESİ:

DERLEYEN
TRT

DERLEME TARİHİ
6_8_1977

CEVİZ ARASINDA VARDIR EVİMİZ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into eight lines of music. The lyrics are as follows:

CE Vİ ZA RA RA SIN DA
ME ZA RA RA SIN DA
VAR DI RA MA NA MAN DA E Vİ MİZ
YAN DI MA MAN HAR MA NO LUR MU
VAR SE Nİ N LE A MAN
KA MA YA RA Sİ NA

CEVİZ ARASINDA VARDIR EVİMİZ
(Sahife- 2)



— 1 —

CEVİZ ARASINDA VARDIR AMAN AMANDA EVİMİZ
YAR SENİNLE AMAN BÖYLEMİYDİ YANDIMDA KAVLİMİZ

— 2 —

MEZAR ARASINDA YANDIM AMAN HARMAN OLURMU
KAMA YARASINA YANDIM AMAN DERMAN OLURMU.

EK.C.9

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2479
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ
YOZGAT-AKDAĞMAĞENİ
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN
NİDA TUFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

ÇAMLIĞIN BAŞINDA TÜTER BİR TÜTÜN

NOTAYA ALAN

SÜRESİ :

Musical score for the song "Çamlığın Başında Tüter Bir Tütün". The score is written in 4/4 time and features a melody with lyrics in Turkish. The lyrics are as follows:

CAM LI ĞIN BA SIN DA TÜ TER BI O R TU TUN
BE NİM YA RİM VAY LA LAR DA TU RUR
HAM MEY VA YI KO PAR DI LAR DA LINDAN

A CI ÇEK ME YE Nİ N YÜ RE Ğİ
A KE Lİ Nİ SO ĞU K SU YA BA
A YIR DI LAR BE Nİ NAZ LI YA

BÜ TUN
Tİ RİR
Rİ M DEN

Zİ YA MI NA TI Nİ
DE ME DİM Mİ NAZ LI
E GER YA RİM TUT MAZ

PA ZA RA TU TUN GE LE N GE ÇE N Zİ YA M
YA RI SE M BE N SA NA LİM DAN ÇOK MU HAB BE T TE ZA Y
O NU N Çİ N A Çİ K

ÖL MÜ S DE
Rİ Lİ K GE
Gİ DE R CO

SİN LE R
Tİ RİR
LE RİR

A TÜ S TUN DE KUŞ LAR Gİ Bİ DÖ NEN YAR
" " " " " " " " " " " "

ÇAMLIĞIN BAŞINDA TÜTER BİR TÜTÜN
(Sayfa 2)

KEN Dİ Gİ Dİ — P AH BAP LA RI KA
LAN YA — R —
EK —
BENİM YARIM YAY LA LAR DA

—1—
ÇAMLIĞIN BAŞINDA TÜTER BİR TÜTÜN
ACI ÇEKMEYEN YÜREĞİ BÜTÜN
ZİYAMIN ATINI PAZARA TUTUN
GELEN GEÇEN ZİYAM ÖLMÜŞ DEŞİNCER
Bağlantı (AT ÜSTÜNDE KUSLAR GİBİ DÖNEN YAR
KENDİ GİDİP AHBAPLARI KALAN YAR

—2—
BENİM YARIM YAYLALARDA OTURUR
AK ELİNİ SOĞUK SUYA BATIRIR
DEMEDİM Mİ YARIM BEN SANA
ÇOK MUHABBET TEZ AYRILIK GETİRİR
Bağlantı.

—3—
HAM MEYVEYİ KOPARDILAR DALINDAN
AYIRDILAR BENİ NAZLI YARIMDEN
EĞER YARIM TUTMAZ İSE DALINDAN
ONUN İÇİN AÇIK GİDER GÖZLERİM
Bağlantı.

İstanbul Belediye Konservatuarı

Erzincan

Hüseyin Engin

Ar dı köprü sü nün birya nı yı kı..... k
Ar dı köprü.sü nü geçtim ağ la dı m

birya nı..... yı kı..... k
geçtim ağ la dı m

kaldım su i çinde kol la rım çıkık
ka ra lı yaz ma yı ba şa bağ ladım

şim di va li de me budün ya yı kı..... k
oğ lum ge lirde yi yo lu bağ la dı m

Ağlat ma na namı de yin ki yol da

Pağ Ağlatman anamı deyinki yolda

Ardı Köprüsünde şavıklı yıldız
Ne gecem gecedir ne günüm gündüz
Şimdi valideme bu dünya ıssız

EK.C.11

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 1932
İNCELEME TARİHİ : 7 - 11 - 1978

YÖRESİ
ORDU-Ünye

KİMDEN ALINDIĞI
FETHİ GENÇALIOĞLU

SÜRESİ :
♩ = 120

DERLEYEN
HAMDİ TANSES

DERLEME TARİHİ
29 - 12 - 1975

NOTAYA ALAN
TUNCER İNAN

ÜNYE'DEN ÇIKDIMDA BAŞIM SELAMET

ÜN YE DEN ÇIK DIM DA BA ŞIM SE LA MET
YE Dİ GA RIŞ GE LİR OM ZU MU NE L
MAR TI NİM DU VAR DA A SI LI GA L

CE VİZ DE RE Sİ N DE GO P DU
GENÇ YA ŞIM DA KA B RE KO Y DU
EL Bİ SEM SA N DI K TA BA SI

GI LA R BE MET
LI Lİ GAL DI GA DİN GİZ GAR DA ŞIM SA NA E MA NET
AN NE Cİ GİM BA NA SÖY LE SİN N Nİ
GA DİN GİZ GAR DA ŞIM KÜ SÜ LÜ GA L DI

AĞ LA A NAM AĞ LA SE N BA
" " " " " " " " " " " "

NA AĞ LA ÇİF DE DO K DUR GE Tİ R
" " " " " " " " " " " "

YA RE Mİ BAĞ LA
" " " " " " " " " " " "

— 1 —
ÜNYEDEN ÇIKDIMDA BAŞIM SELAMET
CEVİZ DERESİNDE GÖPÜ GİYAMET
GADIN GİZ GARDASIM SANA EMANET
Bağlantı: AĞLA ANAM AĞLA SEN BANA AĞLA
ÇİFTE DOKDUR GETİR YAREMİ BAĞLA

— 2 —
YEDİ GARIS GELİR OMZUMUN ENİ
GENÇ YAŞIMDA KABRE KOYDULAR BENİ
ANNECİĞİM BANA SÖYLESİN NİNİ
Bağlantı:

— 3 —
MARTİNİM DUVARDA ASILI GALDI
ELBİSEM SANDIKTA BASILI GALDI
GADIN GİZ GARDASIM KÜSÜLÜ GALDI
Bağlantı:

EK.C.12

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3898
İNCELEME TARİHİ : 26. 8. 1993

YÖRE
ELAZIĞ
KAYNAK KİŞİ
İZZET ALTINMEŞE

SÜRE : 72

ŞU FIRAT'IN SUYU

DERLEYEN
İHSAN ÖZTÜRK

DERLEME TARİHİ
1987

NOTALAYAN
İHSAN ÖZTÜRK

(SAZ--

ŞU Fİ RA TIN SU YU A KAR SE RİN Dİ ROY
KÖ MÜR HAN KÖP RÜ SÜ HAR PU TA BA KA ROY

Ö LEM Ö LEM DER DO Ö LEM A KAR SE RİN DİR O YO YO YOY
Ö LEM Ö LEM DER DO Ö LEM HAR PU TA BA KAR O YO YO YOY

YÂ Rİ Mİ GÖ TÜR DÜ A NAM KAN LI ZÂ LİM DİR Ö LEM Ö LEM
KÖ RO LA Sİ ZA LİM Fİ RAT O ÇAK LAR Yİ KAR Ö LEM Ö LEM

KAN LI ZÂ LİM DİR NA SİL GÜ LEM O YO YO YOY
O ÇAK LAR Yİ KAR NA SİL GÜ LEM O YO YO YOY

ŞU FIRAT'IN SUYU

- 2 -

DA HA GÜN GÖR ME MİŞ TA ZE GE LİN DİR OY
AH BAP LA RIM GEL MİŞ A ĞİT LAR YA KAR OY

Ö LEM Ö LEM DER DO Ö LEM TA ZE GE LİN DİR O YO YO YOY
Ö LEM Ö LEM DER DO Ö LEM A ĞİT LAR YA KAR O YO YO YOY

SÖY LET ME YİN BE Nİ A NAM YA RAM DERİN DİR Ö LEM Ö LEM
SÖY LET ME YİN BE Nİ A NAM YA RAM DERİN DİR Ö LEM Ö LEM

YA RAM DE RİN DİR NA SİL GÜ LEM O YO YO YOY
YA RAM DE RİN DİR NA SİL GÜ LEM O YO YO YOY

GENÇTÜRK

ŞU FIRAT'IN SUYU AKAR SERİNDİR
OY ÖLEM ÖLEM DERDO ÖLEM
YÂRİMİ GÖTÜRDÜ (ANAM) KANLI ZÂLİMDİR
DAHA GÜN GÖRMEMİŞ TAZE GELİNDİR
SÖYLETMEYİN BENİ (ANAM) YARAM DERİNDİR

KÖMÜRHAN KÖPRÜSÜ HARPUT'A BAKAR
OY ÖLEM ÖLEM DERDO ÖLEM
KÖROLASI (ZALİM) FIRAT OCAKLAR YIKAR
AHBAPLARIM GELMİŞ AĞITLAR YAKAR
SÖYLETMEYİN BENİ (ANAM) YARAM DERİNDİR

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO : 3417
İNCELEME TARİHİ : 18 4 1990

DERLEYEN

ÖZAY GÖNLÜM

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ

DENİZLİ-TAVAS

KİMDEN ALINDIĞI

AHMET GÖNLÜM

OSMANIMIN MENDİLİ SAMAN SARISI (Osmanım)

NOTAYA ALAN

ÖZAY GÖNLÜM

SÜRESİ : ♩ = 84

ZEYBEK

OS MA NI MI N MEN Dİ Lİ
SU SUZ DE RE LE R DE

SA MAN DA SA RI SI
GÜL LER DE Bİ TE R Mİ

OF FO F (SAZ

OS MA NI MA GIY DI LA R
OS MAN SI ZE V LE R DE

GE CE YA RI SI OS MA NI MA
DU MAN TÜ TER Mİ OS MAN SI ZE V

OSMANIMIN MENDİLİ
SAMAN SARISI

(SAYFA 2)

SI MI OS MA NI MA GI YAN LA R
DÜNYA MALI NI NEY LE Yİ M

GAHBE Yİ Dİ HE Pİ Sİ
OS MA NI MI DU TA R MI

OF FO F (SAZ

OS MA NI MOS MA NI M
A ÇIN GA Pİ LA Rİ

ZEY BEK OS MA NİM
OS MAN GELİ YOR

OS MA NI MA
GERNE ŞE GER

GI YAN LA R OL SUN DÜŞ MA
NE SE AS LAN GE Lİ

M.ÖZBULAK

NİM
YOR

— 1 —

OSMANIMIN MENDİLİ SAMAN SARISI (OF OF)
OSMANIMA GIYDILAR GECE YARISI
OSMANIMA GIYANLAR GAHBEYDİ HEPİSİ (OF OF)

— 2 —

SUSUZ DERELERDE GÜLLERDE BİTERMİ (OF OF)
OSMANSIZ EVLERDE DUMAN TÜTERMİ
DÜNYA MALINI NEYLEYİM OSMANIMI DUTARMİ (OF OF)

BAĞLANTI-I

OSMANIM OSMANIM ZEYBEK OSMANIM
OSMANIMA GIYANLAR OLSUN DÜŞMANIM

BAĞLANTI-II

ACIN GAPILARI OSMAN GELİYOR

EK.C.14

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No: 467

İNCELEME TARİHİ : 22.11.1973

YÖRESİ
ANTALYA

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ZEKİ YANTAŞ ve HİLMİ ÇİVİ

ÇAY BAŞINA BOSTAN EKTİM

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRE

ÇAY BA ŞI NA A MA NA MAN BOSTA NEK Tİ M YA YIL
İS TAN BU LA A MA NA MAN CU RA YAZ DIM SAZ GEL

(SAZ.....)

Dİ E FE BA ŞI A MAN BİR Bİ
Dİ TEL Lİ FO Tİ NA MAN KAR TO

(SAZ.....)

ÇAK TA KA RA GÖZLÜM BA YIL Dİ
PU GA KA RA GÖZLÜM DAR CEL Dİ

YUR MA DA DE DİM A MA NA MAN YAR BOY NU MA
SE VİP SE VİP A MA NA MAN AY RİL MA Sİ

(SAZ.....)

SARIL Dİ İN ME DUR NAM İN ME
ZORCEL Dİ

(SAZ.....)

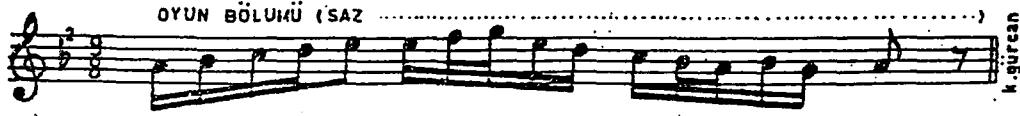
SU SUZ SEL SİZ KA RA GÖZ LÜM CÖL LE RE

BEN Ö LÜ R SEM YA RİM ME YİL VER ME

(SAZ.....)

Bİ DA NEM DE EL LE RE

ÇAY BAŞINA BOSTAN EKTİM
sahife: 2



-1-

ÇAY BAŞINA (aman aman) BOSTAN EKTİM YAYILDI
EFE BAŞI (aman) BİR BIÇAKTA (kara gözlüm) BAYILDI
VURMADA DEDİM (aman aman) YAR BOYNUMA SARILDI

BAĞLANTI {İNME DURNAM İNME SUSUZ SELSİZ (kara gözlüm) ÇÖLLERE
BEN ÖLÜRSEM (yarım) MEVİL VERME (bidanemde) ELLERE

-2-

İSTANBULA (aman aman) CURA YAZDIM SAZ GELDİ
TELLİ FOTİN (aman) KAR TOPUĞA (kara gözlüm) DAR GELDİ
SEVİP SEVİP (aman aman) AYRILMASI ZOR GELDİ
BAĞLANTI

NOT:

1. OYUN BÖLÜMÜ, TÜRKÜNÜN BAŞLANGIÇ VE ARA SAZI OLARAK DA ÇALINABİLİR
2. TÜRKÜ, MUZAFFER SARISOZENİN "TÜRK HALK MÜSİKİSİ USÜLLERİ" ADLI KİTAPINDAN YAZILMIŞDIR. Sahife: 114

EK D. KARMA RİTMLİ AĞIT ÖRNEKLERİ

EK.D.1

THM REPERTUAR SIRA No: 925
İNCELEME TARİHİ: 10-2-1975

DERLEYEN
ALİ CAN

YÖRESİ
ELMALI

DERLEME TARİHİ
1949

KİMDEN ALINDIĞI
NÂDİR ÖZGÜVEN

AK ÇEŞMEDEN SULAR İÇTİM KANMADIM (SİNANOĞLU ZEYBEĞİ)

NOTAYA ALAN
ALİ CAN

SÜRESİ:



SERBEST KISIM :

AK ÇEŞ ME DEN SU LAR İÇ TİM KANMADIM
Sİ NA NOĞ LU İ NİP GE LİR
Sİ NA NOĞ LU KA LE YA PAR

SAZ

KAN MA DİM HEY SE KİZ DE
İ NİŞ DEN HEY 2-HE R
TA Şİ NAN OF 3-GÖ Z

DO KUZ YE RİM DEN KUR SUN DA YE DİM E
YAN LA RI GÖ RÜN MÜ YOR E
LE RİM DOL DU KAN LI DA KAN LI E

FEM FEM FEM ÖL GÜ YA ME MÜŞ DİM HEY (Saz.....)
FEM FEM FEM Şİ DEN NAN HEY OF

— 1 —
AKÇEŞMEDEN SULAR İÇTİM KANMADIM Hey
SEKİZ DE DOKUZ YERİMDEN KURŞUN DA YEDİM EFEM ÖLMEDİM Hey

— 2 —
SİNANOĞLU İNİP GELİR İNİŞDEN Hey
HER YANLARI GÖRÜNÜYOR EFEM GÜMÜŞDEN Hey

— 3 —
SİNANOĞLU KALE YAPAR TAŞINAN OF
GÖZLERİM DOLDU KANLI DA KANLI EFEM YAŞINAN OF

EK.D.2

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2790
İNCELEME TARİHİ: 21.2.1986

YÖRESİ
KASTAMONU
KİMDEN ALINDIĞI
İHSAN OZANOĞLU
SÜRESİ : 69

DERLEYEN
ANKARA DEVLET
KONSERVATUARI

DERLEME TARİHİ
6.7.1948

ASKER KATAR OLMUŞ

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

•§• SERBEST

AS GER GA TAR GA TAR OL MUS Gİ Dİ YO — R
GAR TAL GU ŞUN GA NA DİN DAN AL O LU — R

BUL GAR DA — Ğ LA — RI NI SEY RA — N
NAZ LI YA — Rİ N YA NA ĞİN DA —

SERBEST

E — Dİ YOR A NA LAR BA BA LAR Fİ GA. NE Dİ YO
BA — L O LUR SE VİP SE VİPAY RİL MA Sİ ZO RO LU —

R GİT Tİ KÖ — MÜ — R
R YAK Tİ Cİ — GE —

GÖZ LÜM E — Ğ LE — YE ME DİM
Rİ Mİ KA — R Lİ BUZ Gİ Bİ

A — RET Tİ — M DE — R Dİ Mİ SÖ — Y LE —
GÖ ZÜ YA — S Lİ LİN LER AĞ — LA — R

•§•
Gençtürk

YE — ME DİM
Kİ — Z Gİ Bİ

ASGER GATAR GATAR OLMUŞ GİDİYOR
BULGAR DAĞLARINI SEYRAN EDİYOR
ANALAR BABALAR FİĞAN EDİYOR

GARTAL GUŞUN GANADINDAN AL OLUR
NAZLI YARIN YANAĞINDA BAL OLUR
SEVİP SEVİP AYRILMASI ZOR OLUR

GİTTİ KÖMÜR GÖZLÜM EYLEYEMEDİM
AR ETTİM ELLERE SÖYLEYEMEDİM

YAKTI CİĞERİMİ KARLI BUZ GİBİ
GÖZÜ YAŞLI GELİNLER AĞLAR KIZ GİBİ

SEPETÇİ OĞLU

SÜRESİ :

(SAZ.....)

SERBEST

OF

SE PET ÇOĞ LU Bİ RA NA NIN KU ZU SU
BÖY LE İ MİŞ AL NI MI ZİN YA ZI Şİ
KALK GI DE LİM KİŞ LA Ö NÜ A ŞA ĞI
YA MAN O LUR KAS TA MO NU U ŞA ĞI

HİÇ GİT Mİ YOR KOL LA RI MIN E FEM DE
YASSIL DAĞ LAR YAS SİL OS MA NE FEM DE
SA LI VER MİŞ İNCE BEL DE NE FEM DE
YAS SİL DAĞ LAR YAS SİL OS MA NE FEM DE

SI Zİ SI VAY VAY (SAZ.....)
GE Lİ YOR " "
KU ŞA ĞI " "
GE Lİ YOR " "

(1)

OF, SEPETÇİOĞLU BİR ANANIN KUZUSU
HİÇ GİTMİYOR KOLLARIMIN (efemde) SIZISI (vay vay)
OF, BÖYLE İMİŞ ALNIMIZIN YAZISI

(Bağlantı)

YASSIL DAĞLAR YASSIL
OSMAN EFEMDE GELİYOR (vay vay)

(2)

OF KALK GİDELİM KIŞLA ÖNÜ AŞAĞI.
SALIVERMİŞ İNCE BELDEN (efemde) KUŞAĞI (vay vay)
OF YAMAN OLUR KA STAMONU UŞAĞI

(Bağlantı)

Sivâs Der: ve Voto: A. Ataman

Serbest

Hâ şa de rim gardaş hâ şa yel mu ç i har yu kset da şa ey SAZ - - - -

1. Ağırca ve esnek

zalim Hakkı nişancıy mış hi şun al dı

serbest

Al tın dı se bacın ö le yey ö le yö le yi ba cu

2.

nö le y sen siz bā cı - n ne gū n gö pe yey

Cardaşımın aşk Arif

Methini edemem tarîf

Aslanımı sevi yormuş

Şu Müdürün gızı Zarîf Bacın ö le - - - -

Beg -

3.

Angara'nın bacaları

Uzun olur geceleri

Bu oleastanı ilzen eden

Şu yigidin bacaları Bacın ö le - - -

Beg

EK.D.5

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M. REPERTUAR No : 4060
İNCELEME TARİHİ : 6. 6. 1996

DERLEYEN

DİLBER AY

YÖRE

KAHRAMANMARAŞ

KAYNAK KİŞİ

KADIR KURTYOL

SÜRE : 80

MARAŞ'TAN BİR HABER GELDİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN

ERDEM ÇALIŞKANEL

ALTAN DEMİREL

(SAZ)

SERBEST

MA RAŞTAN BİR HA BER_ GEL Dİ MA RAŞ_ TAN BİR HA BER_ GEL Dİ_ DE Dİ_

LER Kİ ME RİK_ ÖL DÜ O_ Y O_ Y OY KEŞ KE ME RİK

ÖL ME_ SEY Dİ KEŞ KE_ ME RİK ÖL ME_ SEY Dİ_ KE Sİ_ LEY Dİ E LİM

KO LUM_ O_ Y O_ Y OY O_ Y ME RİK ME RİK ME RİK

BEN KUR BA NAMA_ NA ME RİK BEN HAY RA NIM SA NA_ ME RİK VA_ Y (SAZ_ _ _ _)

MARAŞ'TAN BİR HABER GELDİ
DEDİLER Kİ MERİK ÖLDÜ OY OY
KEŞKE MERİK ÖLMESEYDİ
KESİLEYDİ ELİM KOLUM OY OY OY

BAĞLANTI :

OY MERİK MERİK MERİK
BEN KURBANIM SANA MERİK
BEN HAYRANIM SANA MERİK

DOKTOR YARAYI KESİYOR
GENE MERİK KAN KUSUYOR
DEDİLER Kİ MERİK ÖLDÜ
ANASI KİME KUSUYOR

BAĞLANTI

ŞU MERİK'İN (MERİĞİN) ACISINA
ÇARŞAF SERİN GECESİNE
KEŞKE MERİK ÖLMESEYDİ
SABİR ONUN ANASINA

BAĞLANTI

MERİK : Maryem , Meytem, Meyrik

EK.D.6

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2455
İNCELEME TARİHİ: 8-3-1984

YÖRESİ
ANKARA - BALÂ

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA COŞAR

SÜRESİ:

♩ = 84

DERLEYEN
Ank. Dev. Kong.
M. S. ARISOZEN
H. B. YÖNETKEN

DERLEME TARİHİ
16-7-1945

NOTAYA ALAN
ATES KÖYOĞLU
30-7-1980

SABAHINAN KALKTIM

(BURÇAK TARLASI ÇEŞİTLEMELERİNDEN)

SA BA HI NAN KALK TI M E Lİ Mİ SAL LA DI M
DEY Dİ Tİ KE NE İN Tİ ZA RI DE Rİ M
PI TI RA K ÖĞ LE NOL MA DI Kİ
VAY VAY BUR ÇA GE KE NE İN Tİ ZA RI
AZ ÇIK O TU RAK ÖĞ LE NOL MA
DE Rİ M VAY VAY BUR ÇA GE KE NE İ LA
DI Kİ AZ ÇIK O TU RAK Bİ Rİ Kİ
Hİ GAY NA ÖM RÜM TÜ KE NE
TAR LA DE Ğİ L TEZ DEN GU'R TU LA K
A MA NIN GİZ LAR NE ZO RU MUŞ BUR ÇAK YOL MA
Sİ BUR ÇAK TAR LA SIN DA DA VAY VAY BE BE DE
OL MA Sİ
uysa

EK.D.7

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 503
İNCELEME TARİHİ: 22.11.1973

YÖRESİ
KASTAMONU

KİMDEN ALINDIĞI
HAKKI BAYRAKTAR-MÜMİN MEYDANI
SÜRE

VARIN BAKIN AK YILDIZ DOĞMUŞ MU
(gövçüoğlu)

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
25.2.1947

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SERBEST KISIM

1- VA RIN BA KIN AK YIL DIZ DOĞ MUŞ MU
2-

BE Nİ M VU RU L DU ÇUM NAZ LI YA Rİ M
GÜL DA Lİ NE BUL BUL BUL KON MU S

SERBEST

DUY MUŞ MU DU DU YU SA SAÇ LA RI NI YOL MUŞ MU
0 TER Mİ 2-

DO ĞA N DO ĞA N AY LA DOĞ DUM E FE M

DO LUN DUM KAH BE LİK LE

SO L BÖĞ RÜM DE NA MA N YU RUL DUM

VARIN BAKIN AK YILDIZ DOĞMUŞ MU
BENİM VURULDUĞUM NAZLI YARIM DUYMUŞMU
DUYDUYSA SAÇLARINI YOLMUŞMU

GÖVÇÜOĞLUNUN BACALARI TÜTERMİ
GÜL DALINE BULBUL BULBUL KONMUŞ ÖTERMİ
BENİM VADEM SENDEN EVVEL YETERMİ

BAĞLANTI { DOĞAN DOĞAN AYLA DOĞDUM EFEM DOLUNDUM
KAHBELİKLE SOL BÖĞRÜMDEN AMAN VURULDUM

2- GÖV ÇOĞ LU NUN BA CA LA RI TÜ TER Mİ

2- BE NİM VA DEM YAR DA NEV VEL YE TER Mİ

NOT : PARÇANIN GİRİŞ VE ARA SAZLARI OLARAK RİTMİLİ BÖLÜMLER ÇALINABİLİR

ALİ BEYİM DAŞ BAŞINDA OTURUR**(GURBET HAVASI)**

A li de beyim de
 Çokda se vi le ri

n daş ba şın da
 son ay rı lı

k no f
 o f

o tu ru
 ge ti ri

Çek _____ miş te yav ru _____
Git _____ ti de genç li _____ k

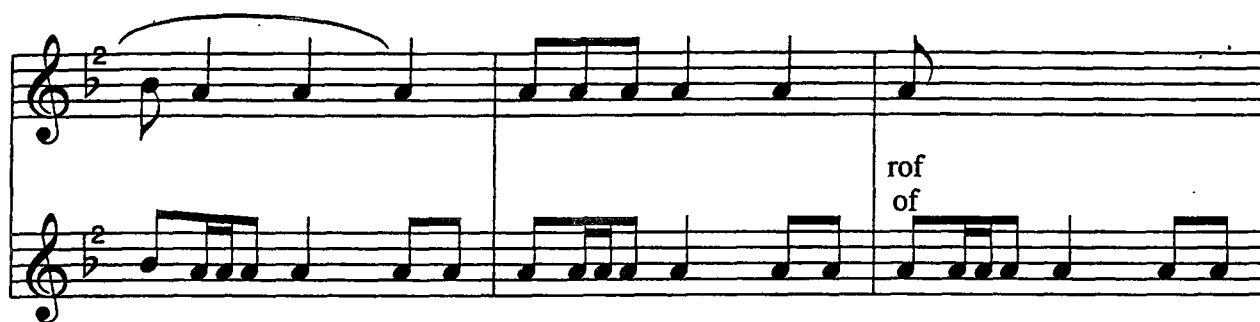
la rin su ya
der der aș la

gö tü
Gen ca

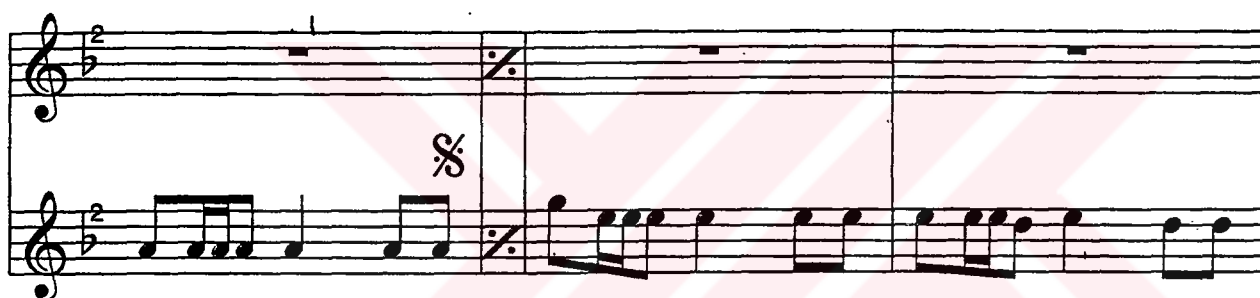
The image shows a musical score for the song 'Lili' by Franz Schubert. It consists of two systems of music. The top system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The lyrics 'rili' are written under the vocal line. The bottom system continues the music, with the vocal line having the lyrics 'r m'. The piano accompaniment continues with a similar melodic and harmonic structure. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

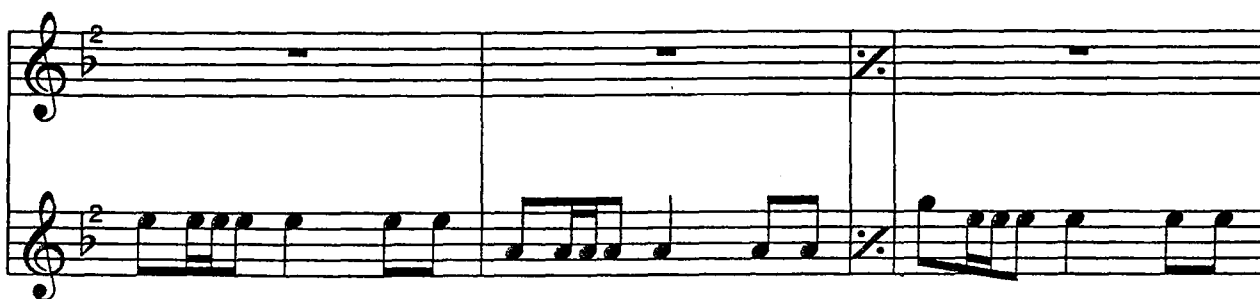


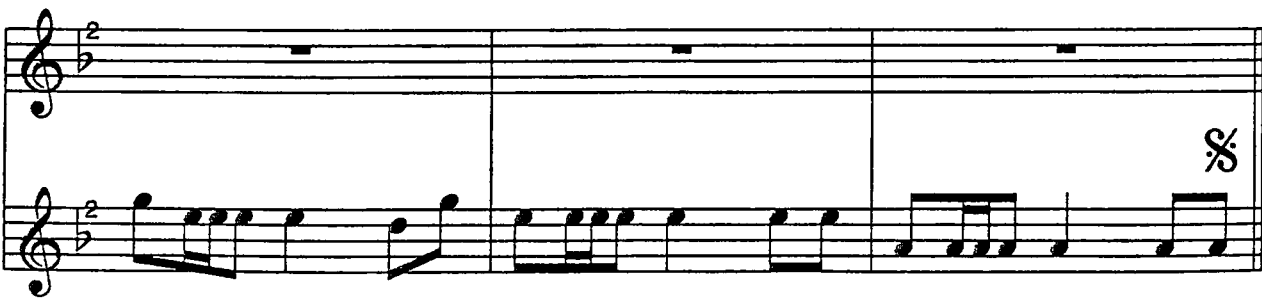
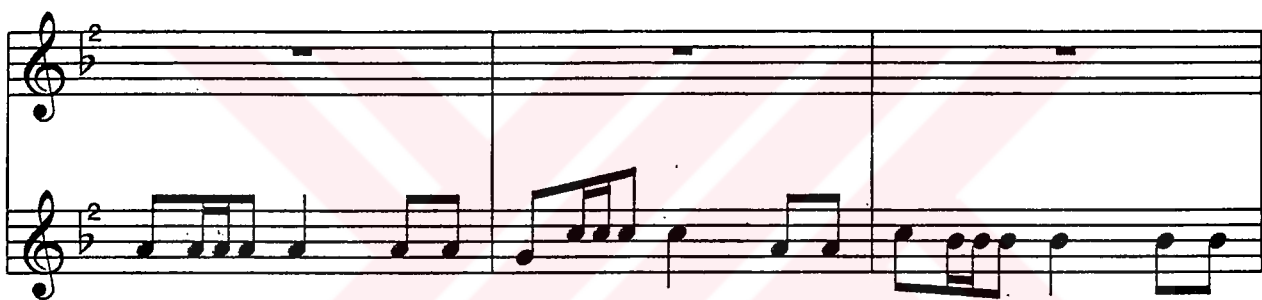
gö tū rü
Gen ca li m



rof
of







AŞKIN NE DERİN YARELER AÇTI CİĞERİMDE

(MESNEVİ HAVASI)

♩ = 120

Sürekli (şan altında tek mısra)

Bitişte çalınacak bölüm

Aşkın (mevtin) ne derin yareler açtı cığırımde

Bir makbere döndü koca dünya nezerimde

Yaş kalmadı şâhittir Huda dîdelerimde

Topraklara seni gömmek varmış şu zavallı kaderimde

Gelen ağlar geçen ağlar bu zavallı halıma kardaş yanarım oy oy

Bir sönmeyen hicra ateşi vardır içirimde

Sen gül inen oyna ben bu zavallı halıma yanar ağlar gezerim oy oy

EK.E.1

EK. E. DÜZENSİZ KALIP RİTMLİ AĞIT ÖRNEKLERİ

Yoresi :

İZMİR - NARLIDERE

Kaynak Kişi :

GÜLÖZAR TEKELİ

GÜLCÜ (?) YETİŞ

? RENÇBER

AĞIT*

(Gelin Ağıtı - Yeni Yakım)

Derleyen :

ANK.DEVL.KONS

DERLEME HEYETİ

Notalayan :

NILGÜN AKKUŞ PARLAK

1.KADIN Konuşur gibi
Anası nın ya nında kal ma dı.....

2.KADIN Konuşur gibi
Karatiren leral dı gıl ti..... u.....y Dayanamı yom

3.KADIN
U.....y U.....

TOPLULUK SERBEST AĞLAMA

1.KADIN
Anasının yanında kal ma dı..... Na. sıl e. dlm daya.....

2.KADIN
dayanamı yo.....m Rukiyenin a na sı.....

3.KADIN
yu.... yu.....y yu

TOPLULUK SERBEST AĞLAMA

GELİN AĞITI - YENİ YAKIM

Sayfa 2

1.KADIN

nim da ya.... ni muy da u..... y

2.KADIN

uy da u..... yu.... yuy

3.KADIN

yuy u..... y uy

TOPLULUK

SERBEST AĞLAMA

EK.E.2

Yöresi :

ADANA - KADIRLI

AVLUK KÖYÜ

Kaynak kişi :

AHMET TORUN

DEDE VE POYRAZ AĞITI*

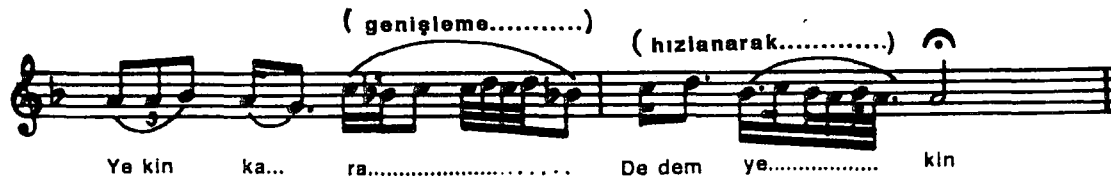
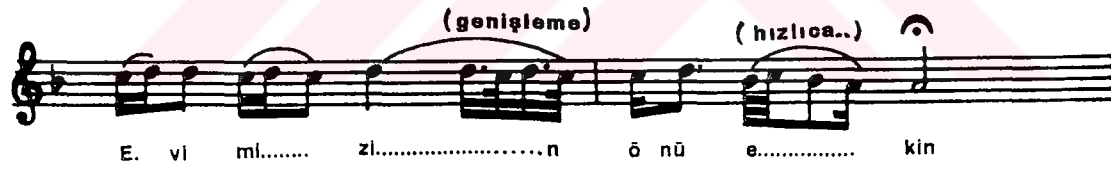
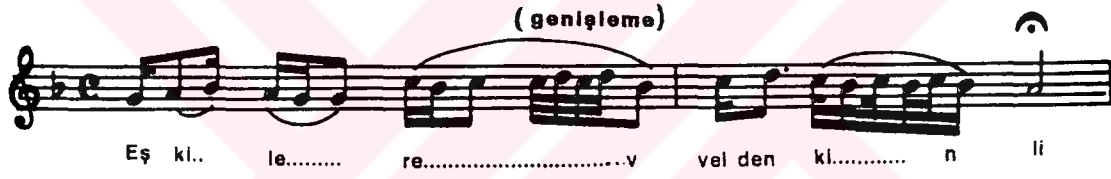
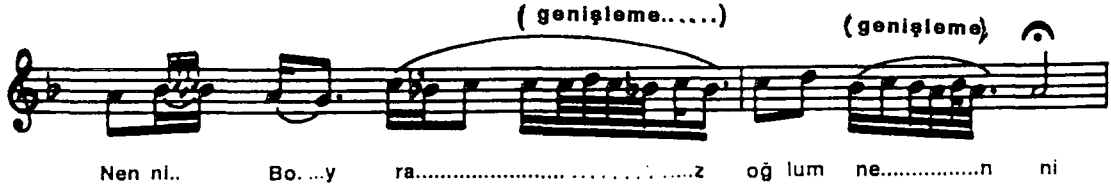
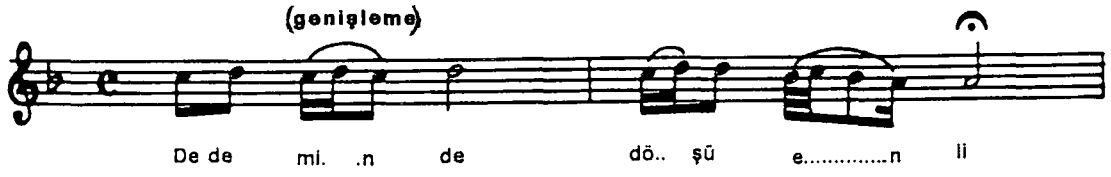
Derleyen :

ANK.DEVL.KONS.

DERLEME HEYETİ

Notalayan :

NILGÜN AKKUŞ PARLAK



Yöresi :
ADANA -KADIRLI
AVLUK KÖYÜ
Kaynak Kişi :
AHMET TORUN

EK.E.3

İNC'ELEKTEN ELEDİĞİM*
NENNI

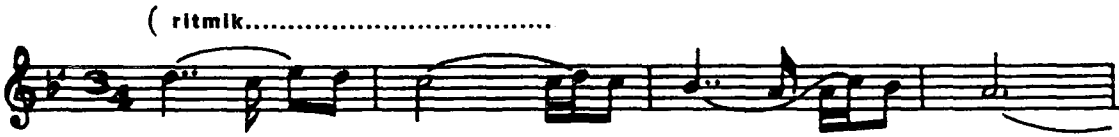
Derleyen :
ANK.DEVL.KONS.
DERLEME HEYETİ
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



in cee lek ten e le.. di.. ğim be ba ğım ne.....



.....n nen nen Kum top ra ğa be le.. di ğım yav rum



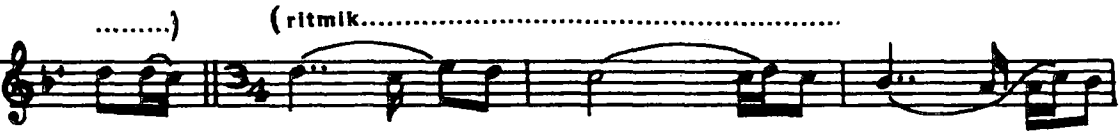
ne.....n ni ne.....n ni ne.....n ni ne.....



.....n Se ni.. Hak tan di le.. di.....ğım be ba ğım



ne.....n nen nen Mev lam sa na bir can ver sin



n'o lur ne.....n ni ne.....n ni ne.....n ni



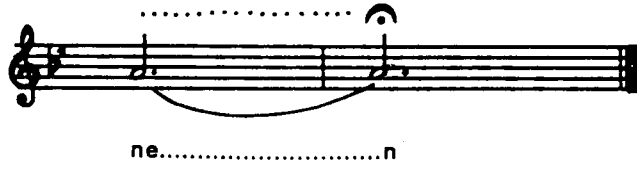
ne.....n göme le ge... di be ve ge..l di..... ğım



be ba ğım ne.....n nen nen A dı.. nı ba bam vur du ğım

INC'ELEKTEN ELEDİĞİM

Sayfa 2



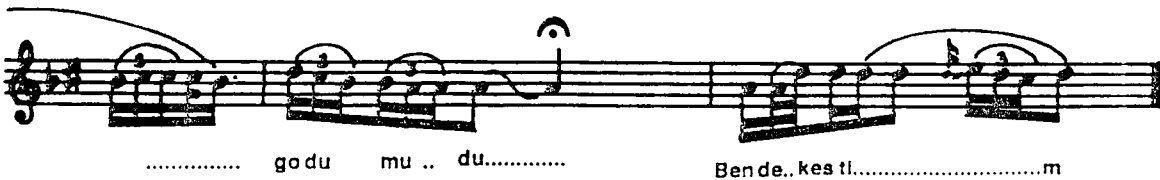
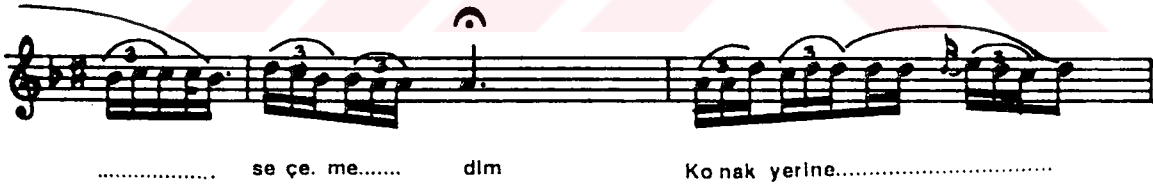
• TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI ARŞIVI Bant no : 502

EK.E.4

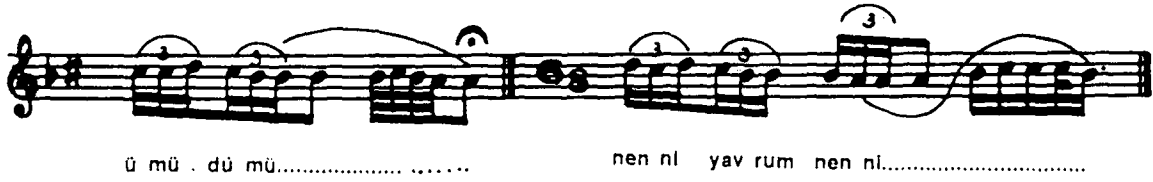
Kaynak Kişil :
YOZGATLI SULTAN

BEBEK AĞITI* (Bebeğin beşliği çamdan)

Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



BEBEK AĞITI
Sayfa 2



Yöresi :

KAYSERİ

Kaynak Kişi :

MEHMET YAGMUR

EK.E.5

YORULDUM YOLA OTURDUM

Derleyen :

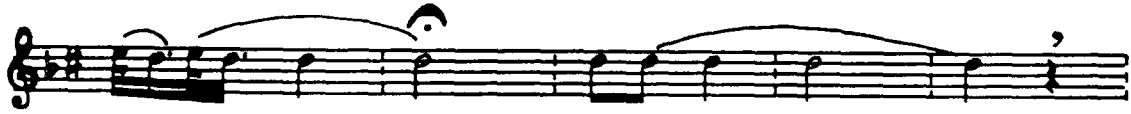
EROL PARLAK

Notalayan :

NILGÜN AKKUŞ PARLAK



Yo rul.dum yo la o tur du..... m Fe lek vur du.....



be.n gö..... tūr dū.....m



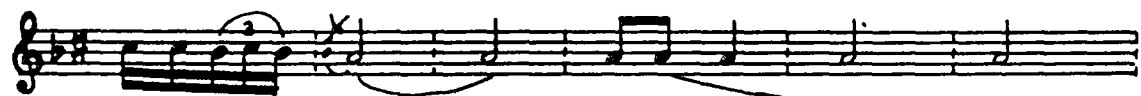
Soy ha... ca ket so.y ha..... pa.n to.....l



Si ze he di ye ge tır di.....m



So...y ha ca ket so.y ha..... pa.n to.....l

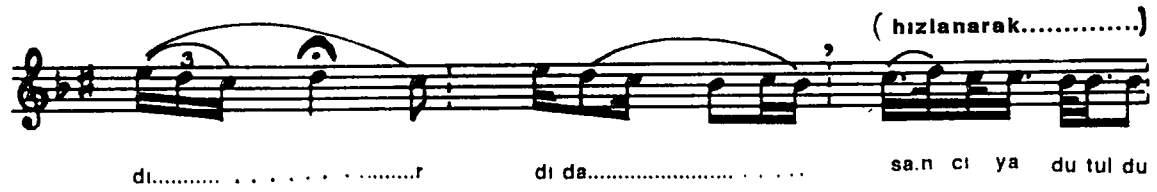
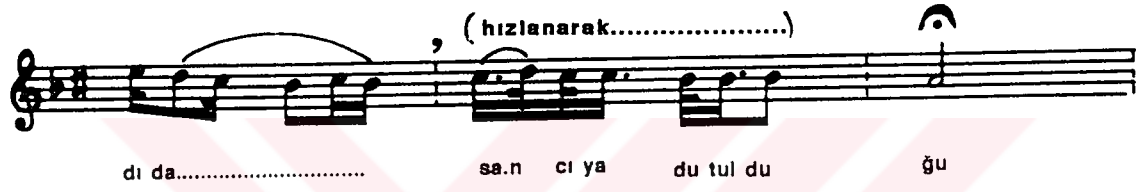
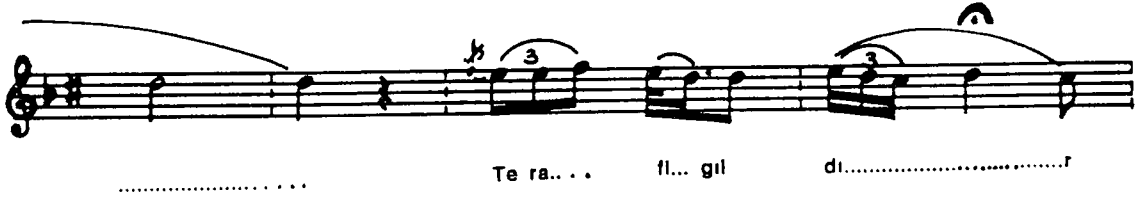


Si ze he di ye ge..... tır di.....



.....m Su se ne sin se rin ver sı..... n

YORULDUM YOLA OTURDUM
Sayfa 2



EK.E.6

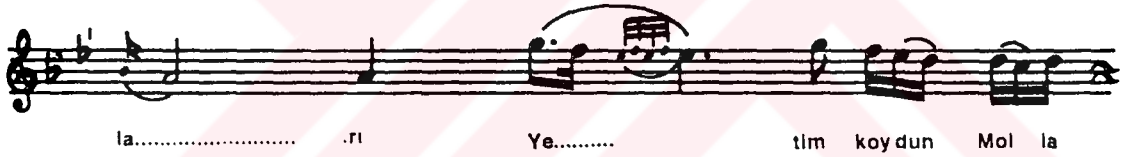
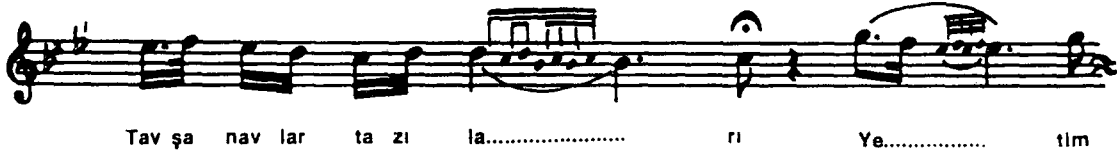
Yöresi :
SEYHAN - KOZAN
FAYDALI

MOLLA KERİM AĞITI *

Derleyen :
ANK. DEVL.KONS.
DERLEME HEYETİ

Kaynak kişi :
HAYRİ DAĞLI

Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



Yöresi :
ADANA - KARATAŞ
SİRİNSİKAYA KÖYÜ
Kaynak kişi :
HURİ KOÇ

GIZIMIN EŞİ MUSTAFA*
(AĞIT)

Derleyen :
ANK. DEVL. KONS.
DERLEME HEYETİ
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



Gı zı mı ne ş l.... Mus ta fa..... no.....



yo..... yo..... yoy yo.....y E İİ



nl.. ne.... nen dı...r dın mı.... nen nı ne no..... gö.....y



ge lın gı zı mo.... yoy Ta bı be en dı rı rım de ..yİ.....



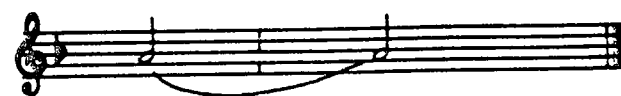
gö.....



yo..... yoy E mı ne mı gan dı...r dın mı



göy E mı ne mo.... yo..... ge lın gı zı mo.... yo....



yo..... y

EK.E.8

Yöresi :

ADANA - KARATAŞ

SIRINSIKAYA KÖYÜ

Kaynak Kişi :

HURİYE KOC

BEBEK AĞITI*

Elmalı'dan Çıhdım Yayan

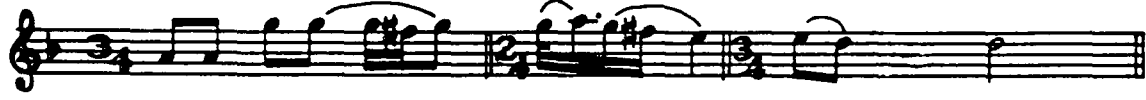
Derleyen :

ANK.DEVL.KONS.

DERLEME HEYETİ

Notalayan :

NİLGÜN AKKUS PARLAK



BEBEK AĞITI
Elmalı'dan Çıhdım Yayan
SAYFA 2

yo.....y Be bek be ni..... de..le.....y

le..... dl..... ne.....n ne.....n (genişleme)

o.....y yo.....y (hızlanarak...)

EK.E.9

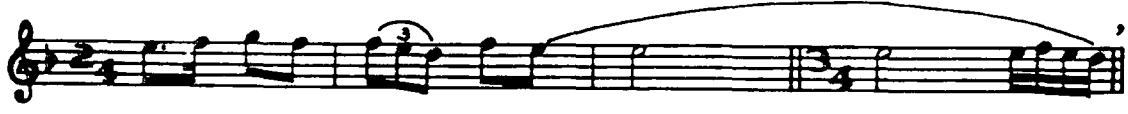
Yöresi :
SEYHAN - KOZAN

KOZAN AĞZI * (AĞIT)

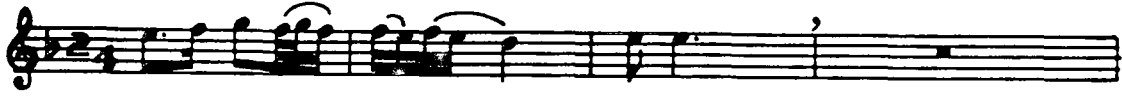
Derleyen :
ANK. DEVL. KONS.
DERLEME HEYETİ

Kaynak kişi :
AHMET SÖNMEZ

Notalayan :
NILGUN AKKUŞ PARLAK



Ba ş u cun da a..l tı pat la.....r



İ le ş i me kurt la....r at lar



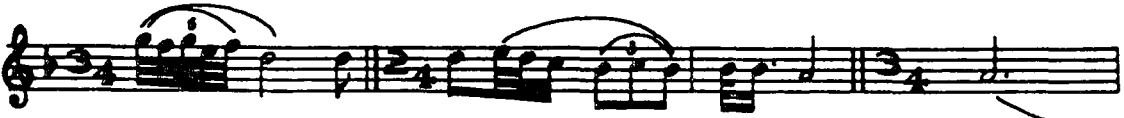
Da yım se fe re ge..... di yo A.....r zu



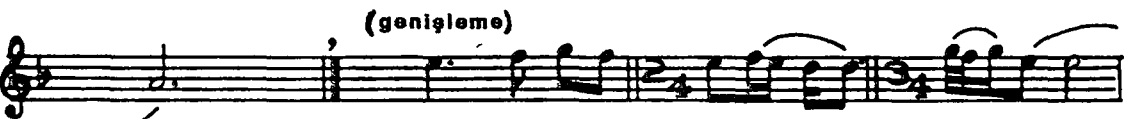
hal ve ri rim kurt la.....r



Da yım se fe re ge..... di yo



A.....r zu hal ve ri rim kurt la.....

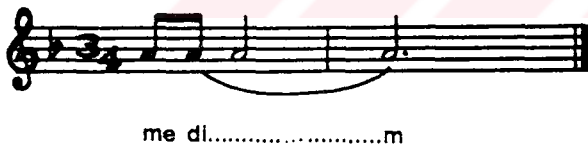


.....r A tı ma bl nip ga.....ç ma dı.....



.....m Gı zı lır ma ğı ge..ç me dı.....m

KOZAN AĞZI
BAŞ UCUNDA ALTI PATLAR
Sayfa 2



TÜRKMEN AĞIDI

Derleyen : Ferruh ARSUNAR

[M.M.: J = 144]

(*)
(1) USULSÜZ(1) KÖŞÜ MÜZ KÖŞER Dİ ————— TÖ LÜ OU —

SOZ LU — (2) ÇAN LA RI Ö TER Dİ —

GİL BİL - O VAR LI O DAMI EN A ŞIK GE LİR

DI KU CA ĞI - SAZ - LI

(3) BAN Şİ Şİ NE AT VERİR - Dİ E Lİ MİZ UY

UY UY UY UY

Kadın ağızından söyleniş örnekleri:

(1) KÖŞÜ MÜZ - KÖŞER - Dİ

(2) ÇAN LA RI DA Ö TER Dİ

BİL BİL O VAR - LI

I: KARAR ÖRNEĞİ II: BÖYLEDE YAPARLAR

(3) BAN Şİ Şİ NE AT VERİR Dİ E. (*)

LI MİZ UYUYANNA

E Lİ MİZ

BİTİŞDEN DİĞER BİR ÖRNEK

(*) UY UY E Lİ - MİZ

E Lİ MİZ UY E Lİ MİZ

(*) Büyük ve küçük notalar kendi kaymetlerine göre usulsüz ve serbest olarak söylenir.

(*) Ağzın bitiminde kararlar söyleyene göre iki türlü bitirilir. Notadaki yazılığa göre ya si perdesinde veya fa diyez perdesinde biter.

BALALAR İÇİNDE YİĞİT BALASI

Nimet Yıldızhan

(Kına Havası)

Derleyen ve Notaya Alan:

Melih Duygulu

Notalama Tarihi : 30.10.1992

Derleme Tarihi : 20.09.1988

♩=240

Serbest gibi

Ba la la ri çin de yi ğit ba
la sı Gı na la ri çin de
ge lin ğı na sı Ha ni bu
ge li nin ha tu na na sı
Ge l sin de ğı zı nın dü y nü nü
Ge l sin de ğı zı nın gö y nü nü
gör sün gör sün

Bälalar içinde yiğit bälası

Gınalar içinde gelin gınası

Hanı bu gelinin hâtun anası

Gelsin de gızının düy(ü)nünü görsün

Gelsin de gızının göynünü görsün

Ufak örün şu gelinin saçını

Kınalayın ak elinin içini

Bu gün burda yarın çeker göçünü

Gel gelin ağlama yazın buyumuş

Dividi galemi böyle buyurmuş

$\text{♩} = 290$ 1-8, 8,

* 1. Ö - - kün a - l - dım, — go - şa - ma - dım,
ye - ğid ol - du - - m, ya - şa - ma - dım.
Na - mu - su - ma — at ge - li - - yor:
Ge - - lin, se - ni bo - şa - ma - dım.
2. At - i - çin - de, — at i - çin - de,
A - - ğır bu - - ğağ - - - lar i - çin - de,
El - ler yay - la - - - dan ge - li - yor, —
Ha - cı be - - ğim yok — i - çin - de.



Derleyen ve
Notalayan :
BELA BARTOK

P=400

4)

* 1. *İ-ni ru-ra-yı-n dağ-lı-mıy-dı?*

4)

Güt-şun - cu-ğu yağ-lı-mıy-dı?

63

Gar- sı-dan düş- - man ge-li-yo,

İ-lin, go-lu-nu bağ-lı-mıy-dı?

Gar- - sı-dan düş- man ge-li-yo,

İ-lin, go-lun — bağ-lı-mıy-dı?

3

2. *İ-ni ru-ra-yın Kürt-mü-yü-dü?*

Güt-şun - cu-ğu çift-mi - - yı-di?

Gar- sı-dan düş- man ge-li-yo,

İ-lin, go-lun — güt-mü-yü-dü?

II. 2.

M. F. 3175 c), Çardak (Osmaniye), İbiş Mehmedin Abdullah (14), ill., 23. XI. 1936.

Ağıt *

1-7, 8,

p = 480 *p* = 260

1. Ka-pı-ya bay-rak dik-me-dim,
T-se--ri ge-lin dik-ma-dım;
hy Ye-ri-nek git-ti de İu--ra-nı---m,
Gü-na-----lı par---mak sık-ma-dım.

II.º

2. Al-lı bay-ra-ğı-nı a-çı-----n,
Çer-kes at--lı--sı-nı se-çin;
Ben oğ-lu-mu nı-ve--ve--ni-yom,
Dü-tü--sı-nı e-yi se-çin.

II.º

M. F. 3157 a), Aralık (Kadirli), Ahmed Torun (42), 20. XI. 1936.

Ağıt *

$\text{♩} = 270$ $1-7, < 8,$

1. Gap -- lan gel-di ba-ğır-ma-ya, —

Ya-şı de-ğ-di yit-mi-ye, —

Her an-ne-nin kâ-rî de-ğil —

Röy-le ye-ğit do-ğır-ma-ya. —

Of, — Of, —

2. Yü-ce dağ-da, — çam-yi-kül-dü, —

Da-lî, bu-da-ğî ye-re dö-kül-dü.

Kalk - sa-na- -- - ya Lat'h-ho-me-dim, —

Ko-ca ba-ba-yın be-li bü-kül-dü.

Of, — Of! —

3. Ü-züm ga-ra, — dü-züm ga-ra, —

♩ = 440 *1-8, 8,*

* 1. Kurt pa-şa ci-ko-ti Go-ra - - - na-e

A-kil yet-me-ro bu dü-xe - - - ne,

Öl-dürt-müş-let Gu-ran oğ - - - lum,

Ya-zık me-xe - - - rin ya-ra-na-e.

2. volta

2. İs-tan-bu-lu-n â-lim-le - - - ri

Ne rot o-lut ta-lim-le - - - ri!

Kör o-la-sın Det-viş pa - - - şa,

Kep dul gey-dün ge-lin-le - - - n.

2. volta

M. F. 3181a, Çardak (Osmanîye), Hâmil Örgan (42), 23. XI. 1936.

Derleyen ve
Notalayan :
BELA BARTOK

284

[illegible]

Ne_ zot_ o- lut ta- lim- le- ri- yi yi,—

Kör o-la-si Det-viş pa-sa,-ya,-

Hep dul goz- du — gê- lin - le - ri, — yî.

A musical staff in treble clef showing a melody. It begins with a quarter rest followed by a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. This is followed by a half note C5, a quarter note D5, and another half note C5. The next measure contains a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The final measure consists of a half note F#4 and a half note E4. There are two triplets indicated by a bracket and the number '3' below them, covering the notes B4-A4-G4 and A4-G4-F#4 respectively. The piece concludes with a whole note chord of D4-F#4-A4.

[illegible]

Bu guş- lar nâ- re-de güş- - la- - - yüt?

hr̃- ʒa-b̃t-lat s̃im- - ġii so-kun- ca,- yi-

A-ğam o-ku-ma-ya baş-la-yı.

(Kemençe)

P=320



4. Hñ. Ma-ja-ta-da at oy - na-gü y i y i y i y i y i y i y i y i y i,



A-ğá-mîn gan-lî göy-ne-yi-yi--yi-yô yi-yi-yi-yî-yî-yî-yî

The second system of the handwritten musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody, featuring similar note values and rests. The notation is handwritten and appears to be a student exercise or a draft.

M. F. 3164, 3165, *Osmaniye (Osmaniye)*. Ali Bekir oğlu Bekir (70), ill. 22. XI. 1936.

Agüt *

$\text{♩} = 260$

♩ = 260

Хий Ya-tir-mış-ler de ya-xı-mı, i gu-rum-oy oy oy, —

Hi-cin-gi-bi ya-xı-mı-ya-... nım, da-ya-ya-ya-ya-oy oy oy — oy, —

hın la-ñ sa-cı da, gu-rum, si-cim-gi-bi, ya-xı-mı oy — oy. —

Hın Ge-lin-gar-das la-nım — ya-xı-ma,ñ-oy — oy — oy,

Ağ-lı-ya-lı-m da ba-cım gi-bi, ya-xı-mı oy — oy! —

M-me-re-rin-de yol üs-tü-ne gaz-sın-lat, oy — — — — — ya-ya-ya-ya-oy oy — oy,

Yol üs-tü-ne goy-sın-lat, ya-xı-mı oy, — oy, — oy! —

N.F. 3141b), Ankara (Ankara), Imine Muktat (62), ill., 16. XI. 1936.

1-8, < 11 [st.1: 6+4+1; st.2: 4+4+3]

♩=290

1. *Allegretto* - - - - - *Ar.* Bi-ley-dim de De-rin - - - - - ci-yavut-ma-di-ge-m,

♩=264

Allegretto Ge-len be-le-la-ra da-ye-ye gar-şı dur-ma- di-ye - - - - - yem,

♩=264

Allegretto *hiz*, Çif - - - - - te gu-zu-la-rı da-ye-ye * ga-rıp goy-ma- - - - - di-ğim,

hiz *hiz* Yu-va-sın gal-di, ga-rıp a-na-ye-ye-m, çif-te gu-zu-la- - - - - ye-t.

♩=264

2. *Allegretto* Cē-na-re-mi de-sat-di-lat hay-va-na-ya - - - - -

hiz *hiz* El-et-ti-ler de Bad-ra sa- - - - - ya, mēy-da-na-ya.

hiz *hiz* Çif - - - - - te gu-zu-la-rım da gal-di - - - - - da ga-dir mēv-lâ-mâ-ya,

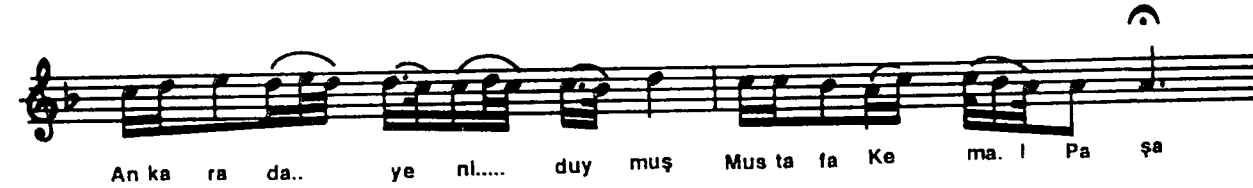
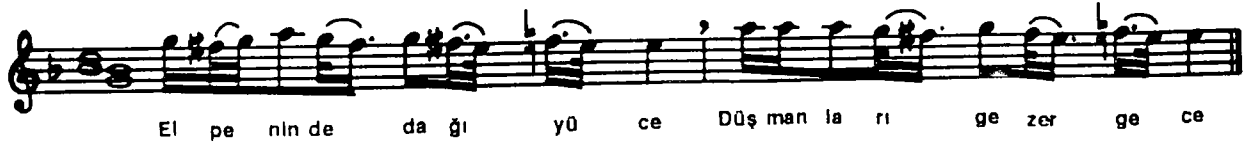
hiz *hiz* t-ma-ne-ti se-nin, ga-dir mēv-lâ-ye-ye-m, çif-te gu-zu-nu-ğū - - - - - ğūn.

Yöresi:
ADANA - SAIMBEYLİ

GIZIK DURAN*
(AĞIT)

Kaynak kişi :
HALİL ATASEVER

Derleyen :
ANK.DEVL.KONS.
DERLEME HEYETİ
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



EK.F.2

Yöresi :
KAYSERİ
Kaynak Kişi :
MEHMET YAĞMUR

GIZIK DURAN AĞITI

Derleyen :
EROL PARLAK
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK

Ya. şa Du... ra... na... ğa..m ya şa.....

Yazılan la...r ge... li...

ba... şa... Ye ni nöl dü.....

ğü... nû... du.. y mu.....ş An ka

ra da.... Ke ma..... l Pa şa.....

Ye ni nöl dü..... ğü... nû..... du..y mu....

ş An ka ra da..... Ke ma.....l

Pa şa.....

GİZİK DURAN AĞITI
Sayfa 2



Yöresi :
ŞARKIŞLA

EK.F.3

Kaynak Kişi :
AŞIK VEYSEL
(ŞATIROĞLU)

HALİL' IN AĞITI
(Sabahınan sabahınan)

Derleyen :
KUBILAY DÖKMETİÇİ
ARŞİVİNDEN
Notalayan :
NİLGÜN AKKUŞ PARLAK

(genişleme) (hızlıca)

(hafif hızlanma) (hafif hızlanma) (genişleme)

(genişleme) (genişleme)

(genişleme)

Sa ba.. hi na.....yn sa ba.. hi na.....n

Kahve gell.. ta ba.. ği na.....n

(genişleme)

Guç çük ba ci.....yn gur ba nol su.....yn gu ca ğin da.....n

HALİL'İN AĞITI
Sayfa 2

(saz.....) (genişleme)

be be.. ği ne.....n Guç çök ba cı.....n gur ba nol su.....yn

gu ca ğın da.....n be be ği ne.....n

(saz.....)

Ö le.. ö le.....n ba cı.. nō le.....n öl me.. ye de.....n

(saz.....)

ne gü.n gö re.....n

YÖRESİ
DARENDE-Aşağı Setrek Köyü

KİMDEN ALINDIĞI
TURAN BAK

SÜRESİ :

DERLEME TARİHİ
22 -1 - 1954

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

SABAHINAN SABAHINAN

SA YON BA HI NAN
CA LIK SI SA YE BA CE HI NAN
KI LI

KAH VE DE GE LİR
KAR DAŞ — KAY MA TA KAM BA VE ĞI NAN
KI LI

BA CİN SA NA
SOY LE DÖN DÜM KU RU BA NOL SUN DA
BA KI DI Mİ Dİ —

KU CA ĞIN DA
KA NA BO YAN BE BE ĞI LE
MIŞ KÂ KÜ LÜ

Dİ BA Cİ NÖ LE Ö LE Ö LE
" " " " " "

BA Cİ NÖ LE ÖL ME YE DE
" " " " " "

NE GÜN GÖ RE
" " " "

1

2

SABAHINAN SABAHINAN
KAHVEDE GELİR TABAĞINAN
BACIN SANA KURBAN OLSUN DA
KUÇAĞINDA BEBEĞİLE

Bağlantı { Dİ BACIN ÖLE ÖLE ÖLE BACIN ÖLE
ÖLMEYE DE NE GÜN GÖRE

YONCALIK SİYEC EKİLİ
KARDAŞ KAYMAKAM VEKİLİ
SÖYLE DÖNDÜM BAKDIMIDI
KANA BOYANMIŞ KÂKÜLÜ.
Bağlantı.....

EK.F.5

Yöresi :

MALATYA

Aktaran :

MUSTAFA ÜZGÜL

FIRAT KENARINDA YÜZEN KAYIKLAR

Derleyen :

NİLGÜN - EROL PARLAK

Notalayan :

NİLGÜN AKKUŞ PARLAK



Fırat kena. rın da yüzen ka... yıkla rö lem ka... yık lar ni dem



ka... yık la....r

A na mağ lar bə cim be ni sa... yık la



rö lem sa... yık lar ni dem

sa... yık la.....r

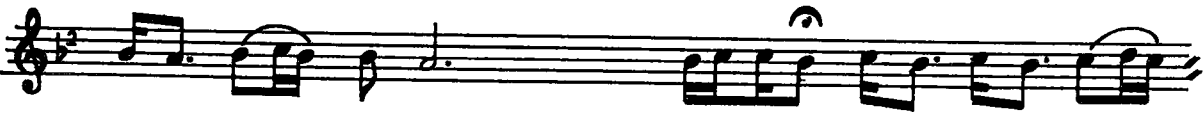


Başı mato.p lanmış baş rı ya ... nık la rö lem ya... nık lar ni dem



ya... nık la.....r

Nettimsi ze ve rin be nim ya... ri mi



ni dem ya... ri mi

Nettimsi ze be ni ya re rö...



tü rün ni dem gö... tü rün

EK.F.6

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T REPERTUAR SIRA No: 3630
İNCELEME TARİHİ: 30.10.1991

DERLEYEN

YÖRESİ

MALATYA

KİMDEN ALINDIĞI

KEMAL ÇİĞRİK

SÜRESİ:

FIRAT KENARINDA YÜZEN KAYIKLAR

DERLEME TARİHİ

1958

NOTAYA ALAN

MUSTAFA ÖZGÜL

(SAZ—)

Fİ RAT KE NA RIN DA YÜ ZEN KA— YIK LAR Ö LEM KA—
A NAM AĞ LAR BA CIM BE Nİ SA— YIK LAR Ö LEM SA—
BA ŞI MA TOP LANMIŞ BAĞRI YA— NIK LAR Ö LEM YA—

YIKLAR NE DEM KA— YIKLAR NETTİM Sİ ZE VE RİN BE NİM YA—
YIKLAR " " " " " " BE Nİ GÖ—
NIKLAR " " " " " "

Rİ Mİ NE DEM YA— Rİ Mİ
TÜ RÜN NE DEM GÖ— TÜ RÜ-N

FIRAT KENARINDA YÜZEN KAYIKLAR
ANAM AĞLAR BACIM BENİ SAYIKLAR
BAŞIMA TOPLANMIŞ BAĞRI YANIKLAR

NETTİM SİZE VERİN BENİM YARIMI
NETTİM SİZE BENİ YARE GÖTÜRÜN

B A Ğ L A N T I

ELBİSEM DUVARDA ASILI KALDI
ÇEYİZİM SANDIKTA BASILI KALDI
O YAR BENİM İLE KÜSÜLÜ KALDI

B A Ğ L A N T I

EK.F.7

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2413
İNCELEME TARİHİ : 26-1-1984

YÖRESİ
NEVŞEHİR-ÜRGÜP

KİMDEN ALINDIĞI
REFİK BAŞARAN

SÜRESİ :
♩ = 72

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ
-1970-

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

AYŞEM'İN YEŞİL SANDIĞI
(GELİN AYŞE)

AY ŞE Mİ N YE ŞİL SA N DI ĞI
DA HA E Lİ Nİ N DE Dİ Ğİ
HİÇ AK Lİ M DA N
ÇİH MA YO RU R GA PI Lİ P
SE LE GİT Tİ Ğİ
A MA NA V SE M NO O ME NE V SE M

AYŞEM'İN YEŞİL SANDIĞI
(Sayfa .2)

DA — Ğ LAR BA ŞI DU MA NAY ŞEM

İ — N DİM Ü — R GÜ — P ÇÖ — L LE Rİ NE

GE LE CE Ğİ — M GÜ MEN AY ŞE

2. KUPLE

GA RA ÇA DI — R EĞ ME Yİ NEN

GÖĞ SÜ SE DE — F DÜ — G ME Yİ NEN

A DAM GE — N Dİ — N SE LE MA TAR GA YIN

BA BA DÖĞ ME Yİ NEN

— 1 —
AYŞEM'İN YEŞİL SANDIĞI
DAHA ELİNİN DEĞDİĞİ
HİÇ AKLINDAN ÇIKMAYORUR
GAPILIP SELE GİTTİĞİ

Bağlantı: { AMAN AYŞEM MOR MENEVŞEM
DAĞLAR BASI DUMAN AYŞEM
İNDİM ÜRGÜP ÇÖLLERİNE
GELECEĞİM GUMAN AYŞEM

— 2 —
GARA ÇADIR EĞMEYİNEN
GÖĞSÜ SEDEF DÜĞMEYİNEN
ADAM GENDİN SELE MATAR
GAYIN BABA DÖĞMEYİNEN

— 3 —
GARA ÇADIRLAR GURULDU
İÇİNDE DEMLER SÜRÜLDÜ
AĞLAMA SEVGİLİ AYŞEM
GAYINPEDERİN VURULDU

EK.F.8

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 605
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974
YÖRESİ
ADANA - GAZİANTEP
KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ
= 63

KOYUN GELİR YATA YATA (Gelin ayşe) (Örnek = 1)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

KO YUN GE LİR YA TA YA TA ÇA MUR LA RA
 KO YUN GE LİR YÖ ZU YU NAN A YA ĞI NIN

BA TA BA TA GE LİN AY ŞEM SE LE GİT MİŞ
 TO ZU YU NAN GE LİN AY ŞEM SE LE GİT MİŞ

YO SUN LA' RI TU TA TU TA A MAN AY ŞEM
 YA NI ÇİF TE KU ZU YU NAN A MAN AY ŞEM

YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
 YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM

A MAN AY ŞEM YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM
 A MAN AY ŞEM YA MAN AY ŞEM DAĞ LAR BA ŞI DU MAN AY ŞEM

N. Uysal

— 1 —

— 2 —

KOYUN GELİR YATA YATA
ÇAMURLARA BATA BATA
GELİN AYŞEM SELE GİTMİŞ
YOSUNLARI TUTA TUTA

Bağlantı— AMAN AYŞEM YAMAN AYŞEM
DAĞLARBAŞI DUMAN AYŞEM

KOYUN GELİR YOZU YUNAN
AYAGININ TOZUYUNAN
GELİN AYŞEM SELE GİTMİŞ
YANI ÇİFTE KUZUYUNAN

Bağlantı...

EK.F.9

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 605
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

YÖRESİ
SİVAS - Çelebiler köyü
KİMDEN ALINDIĞI
HASAN KÜPELİ
SÜRESİ

♩ = 80

KOYUN GELİR YATA YATA

(Gelin ayşe)

(Örnek = 2)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

KO YUN GE Lİ Rİ YA TA YA TA ÇA MU RU LA A RA A
 KO YUN GE Lİ Rİ YO ZU YU NAN A YA ĞI NI IN
 BA TA BA TA GE Lİ NA Yİ ŞEM SE LE E Ğİ Tİ Mİ Şİ
 TO ZU YU NAN GE Lİ NA Yİ ŞEM SE LE E Ğİ Tİ Mİ Şİ
 YO SUN LA A Rİ İ TU TA TU TA A MAN A Yİ ŞEM
 YA Nİ Çİ Fİ TE E KU ZU YU NAN A MAN A Yİ ŞEM
 YA MAN A Yİ ŞEM DAĞ LA Rİ BA A Şİ İ DU MAN AY ŞEM A MAN A Yİ ŞEM
 YA MAN A Yİ ŞEM DAĞ LA Rİ BA A Şİ İ DU MAN AY ŞEM A MAN A Yİ ŞEM
 YA MAN A Yİ ŞEM DAĞ LAR BA A Şİ İ DU MAN AY ŞEM
 YA MAN A Yİ ŞEM DAĞ LAR BA A Şİ İ DU MAN AY ŞEM

- 1 -

- 2 -

KOYUN GELİR YATA YATA
ÇAMURLARA BATA BATA
GELİN AYŞEM SELE GİTMİŞ
YOSUNLARI TUTA TUTA
Bağlantı: AMAN AYŞEM YAMAN AYŞEM
DAĞLARBAŞI DUMAN AYŞEM

KOYUN GELİR YOZUYUNAN
AYAĞININ TOZUYUNAN
GELİN AYŞEM SELE GİTMİŞ
YANI ÇİFTE KUZUYUNAN
Bağlantı:..

EK.F.10

ANTEP MÜDAFAA HATIRASI TÜRKÜSÜ

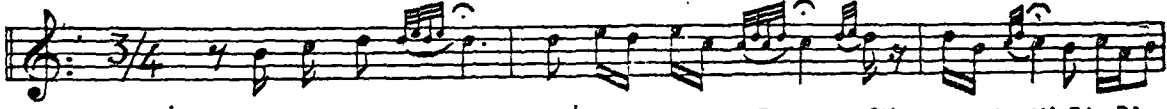
GAZİANTEP

(M. M: ♩ = 108)

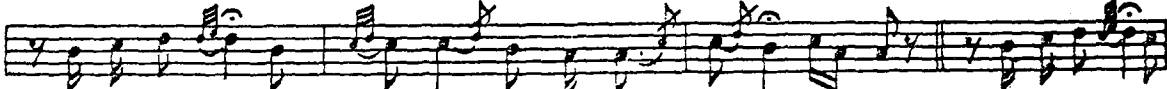
Derleyen: F. Arsunar

Parlonda
Rubato

KA RA İ MİŞ SU AN TE BİN YA Zİ Sİ



ME LEŞ Mİ YOR KO YUN Nİ LAN KU ZU SU A NA BA BA



BA CI KAR DAŞ A CI Sİ NER DE BE NİM SA RI GÜL LÜ



BAĞ LA RİM AN TEP Dİ YE HA ZİN HA ZİN AĞ LA



RİM



Hüseyin Eroğlu'dan

EK.F.11

Bu türkü Gaziantep ilinin ağız hususiyetlerine göre söylenen tarzlardan yalnız iki örnek.

Parlando
Rubato

KA RA İ MİŞ ŞU AN TE BİN YA Zİ Sİ A MAN EY ME LEŞ Mİ YOR



KO YUN Nİ LEN KU ZU SU A MAN EY A NA BA BA BA CI KAR DEŞ



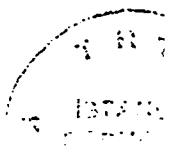
A CI Sİ A MAN EY NER DE BE NİM SA RI GÜL LÜ BAĞ LA RİM



AN TEP Dİ YE UR ĞUN UR ĞUN AĞ LA RİM



Ahmet Teke'den



EK.F.12

KARAYILAN

GAZIANAEF

[M. M: ♩ = 100]

Derleyen: F. Arsu

Parlando
Rubato

KA RA YI LAN DER — Kİ HAR BE TU TU — ŞAK KA RA YI LAN

DER — Kİ — HAR BE TU TU — ŞAK — Kİ LİS YOL LA RIN — DAN — Kİ LE GE Tİ —

— REK Kİ LE GE Tİ — REK Fİ RAN SIZ A Dİ — Nİ BİR DEN BA TI

— RAK NEY LE ME Lİ AS — LAN — MOL LA VU RUL — DU MOL LA VU RUL

— DU

EK.F.13

Gaziantep il merkezinde söylenen tarza göre iki örnek

Parlonda
Rubato

KA RA YI LAN DER Kİ — HAR BE TU TU — ŞAK KA RA YI LAN DER —

Kİ HAR BE TU TU — ŞAK Kİ LİS YOL LA RIN — DAN Kİ LE GE Tİ — REK —

Kİ LE GE Tİ — REK

EK.F.14

OFO TÜRKÜSÜ

GAZİANTEP

Derleyen: F. Arsunar

(M. M: $\frac{1}{2}$ = 160)Usulsüz
Gibi

SIR MA LI PO ŞU SU VAR DIR BA ŞIN DA

A MAN YÜZ EL Lİ Fİ ŞE Gİ YA Nİ PE ŞİN DE O FO YU VUR

DU LAR ŞA HAN DA ŞİN DA NE NEY LE DE NE NEY

LE O FO NE NEY LE

EK.F.15

OFO TÜRKÜSÜ

Oyun havası

GAZİANTEP

Derleyen: F. Arsunar

(M. M: $\frac{1}{2}$ = 152)

O FO NUN DA VA RI AK LI KA RA LI AK LI KA

RA LI O FO ŞE HİT OL MUŞ MEH MET YA RA LI İ RA ZİN DA

ZA TI BAH TI KA RA LI ÇIK DAĞ LAR BA ŞI NA BA NA EL EY

LE ÇIK DAĞ LAR BA ŞI NA BA NA EL EY LE (Koda)

EK.F.16

OFO'NUN AĞITI

Mustafa Çinkılıç

Derleyen ve Notaya Alan:

Melih Duygulu

Notalama Tarihi : 08.10.1992

Derleme Tarihi : 26.02.1989

♩=55

(saz.....

.....)

O fonun yur du na ça dır ku ra lı m

Mar ti ni fi şe gi

dö şe ça la lım Se no fo sun se ni

ner de bu la lım Ne ney le ne ne yle

I raz ne ne y le Çık dağ lar ba şı na

ba na e ley le

Not: 2. Şan'ın 5 ve 6. ölçütleri böyle okunacak

Bi zim fe le ye de gı ran mı gi r di

EK.F.17

AZ GİDERİM UZ GİDERİM

(Hacı Bey'in Ağıtı)

Naciye Duygulu

Derleyen ve Notaya Alan:

Melih Duygulu

Notalama Tarihi : 15.09.1994

Derleme Tarihi : 21.06.1993

♩=135

Az gi de rim uz gi de rim

De re de pe düz gi de rim

Ha cı Be yin sa ra yı na

Gelin gel di m gız gi de rim

Me za rı na me za rı na

Ge lin ba kın me za rı na

Ha cı Be yin gı ra tı nı

Çekin sul ta n pa za rı na

EK.F.19

Yöresi :
ÇORUM - ALACA

HACI BEY TÜRKÜSÜ *

Kaynak Kişi :
ALİ BİLGİN (def - ses)

Derleyen :
ANK.DEVL.KONS.
DERLEME HEYETİ
Notalayan:
NİLGÜN AKKUŞ PARLAK

SES

DEF

2/4

HACI BEY TÜRKÜSÜ
Sayfa 2

SES

ni..... Çe..... kl..n Su.....l ta..n pa..... za

DEF

SES

ri na Ha..... ci be.....yın

DEF

SES

kl.....ra ti..... ni Çe..... klın Su.....l tan

DEF

SES

pa..... za ri na

DEF

HACI BEY TÜRKÜSÜ
Sayfa 3

SES

Hayva lık ta..... ne.n dl.r dl..... ler

DEF

3 4 2 4

SES

Ka mi yo na..... bin dir dl..... ler

DEF

3 4 2 4

SES

Öğ le ni le..... l. kl.n dl..... de.....

DEF

3 4 2 4

SES

Ha..... ci be..... yi öl dü.r dü ler

DEF

HACI BEY TÜRKÜSÜ
Sayfa 4

SES

U..... yan Ha..... ci.. be yl..

DEF

SES

mu yan ? ? ? ? ?

DEF

SES

? ?

DEF

EK.F.20

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1488
İNCELEME TARİHİ: 15.2.1978

YÖRESİ
AFYON

KİMDEN ALINDIĞI
NEZAHAT BAYRAM

SÜRESİ:
108

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

KAÇINDASIN GELİN ÜMMÜ

KA CİN DA SI—N GE Lİ NÜM MÜ KA CİN DA VAY VAY
DA VUL CU SU KA YA DI Bİ DO LAŞ TI

SA RAL TIN LA BE — R DE LE Bİ YO NE
KA RA HA BE EV LE Rİ NE

SA CİN DA VAY VAY SA CİN DA VA—Y SA CİN DA OF
U LAŞ TI U LAŞ TI U VA—Y U LAŞ TI OF

GE Lİ NÜM MÜ—M KA—L DI ÇAY LA—R İ CİN DE VAY VAY
SEY MAN LA Rİ KU ZU Gİ Bİ ME LEŞ Tİ

KAN LI ÇAY LA — R Nİ CE ET Tİ — N

ÜM MÜ MÜ VAY ÜM MÜ MÜ VA—Y ÜM MÜ MÜ OF uysal

— 1 —
KAÇINDASIN GELİN ÜMMÜ KAÇINDA VAY
SARALTINLAR DELEBİYOR SAÇINDA VAY (Saçında vay saçında of)
GELİN ÜMMÜ KALDI ÇAYLAR İÇİNDE VAY
Bağlantı: {KANLI ÇAYLAR NİCETTİN ÜMMÜ VAY
ÜMMÜ VAY ÜMMÜ OF

— 2 —
DAVULCUSU KAYA DİBİ DOLAŞTI VAY
KARA HABER EVLERİNE ULAŞTI VAY (Ulaştı vay ulaştı of)
SEYMANLARI KUZU GİBİ MELESTİ VAY
Bağlantı:

DELEBİYOR: Parıldıyor.

EK.F.21

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1272
İNCELEME TARİHİ : 24.5.1977

DERLEYEN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

YÖRESİ
EGE

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN-HÜSEYİN KURAL

ÇAYA DÜŞDÜ DUTAMADIM GOLUNU

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

ÇA YA DA DÜ... S DÜ
KA DI DA GE... L Dİ DU TA
MAH KE

MA ME DIM LER GO KU LU RUL NU DU

U ZAK — DA Gİ... T Tİ
İ FA — DE — — — — — Sİ

Bİ LE ME DIM YO LU
MUS TAN Tİ... K TAN SO RUL

NU DU

GÜ ZEL — DE ME... V LÂ... M KİS ME
GOM ŞU — LA Rİ HAK KA

ÇAYA DÜSTÜ DUTAMADIM GÖLÜNÜ
(Sahife- 2)

TE...T MIS Ö LU MU GAN LI DA
NI YE YO RUL DU AK MA YA SI CA

ÇA Y LAR NE RE LE RE GO Y DUN

ÜM MU MÜ Ü

SU NA BOY LU MU

SU NA BOY LU MU

N. Uysal

-1-

SUYA DÜSDÜ DUTAMADIM GÖLÜNÜ
UZAKTA GİTTİ BİLEMEDEM YOLUNU
GÜZELDE MEVLÂM KISMET ETMİŞ ÖLÜMÜ
Bağlantı. [KANLIDA ÇAYLAR
NERELERE GOYDUN ÜMMÜMÜ
SUNA BOYLUMU

-2-

KADIDA GELDİ MAHKEMELER KURULDU
İFADESİ MUSTANTIKTAN SORULDU
GOMŞULARI HAKKA NİYE YORULDU
Bağlantı. [AKMAYASI ÇAYLAR
NERELERE GOYDUN ÜMMÜMÜ
SUNA BOYLUMU

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR

(SAZ.....)

10
8

ÇAY DA ÇI RA
KAR ŞI DA O

YA NI YOR HA NIM NA NA YI NA NAY
TU RAN LAR " " " " " "

NA NAY GÜ ZE L NA NAY NA NAY GÜ LÜ

M NA NAY AY DA YIL DA YA NI YOR
AZ DER Dİ MAR TI RAN LAR

HA NIM NA NA YI NA NAY NA NAY GÜ ZE

L NA NAY NA NAY GÜ LÜ M NA NAY

YA VAŞ YÜ RÜ SEV Dİ GİM HA NIM NA NA
BA ŞI MA A KIL RO YUN " " " "

YI NA NAY NA NAY GÜ ZE L NA NAY

NA NAY GÜ LÜ M NA NAY EN GEL LER U
SEV DA DAN KUR

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR
sahife: 2

YA NI YOR HA NİM NA NA YI NA NAY
TU LAN LAR

NA NAY GÜ ZE L NA NAY NA NAY GÜ LÜ

M NA NAY k. gürkan

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR	(hanım nanay nanay, nanay güzel nanay, nanay gülüm nanay)
AYDA YILDA YANIYOR	(" " " " " " " " ")
YAVAŞ YÜRÜ SEVDİĞİM	(" " " " " " " " ")
ENGELLER UYANIYOR	(" " " " " " " " ")
KARŞIDA OTURANLAR	(" " " " " " " " ")
AZ DERDİM ARTIRANLAR	(" " " " " " " " ")
BAŞIMA AKIL KOYUN	(" " " " " " " " ")
SEVDADAN KURTULAR	(" " " " " " " " ")

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 727
İNCELEME TARİHİ : 4 .10. 1974
YÖRESİ

BOLU
KİMDEN ALINDIĞI
EMİN BARIN
SÜRESİ

KIRAZ ALDIM DİKMEDEN

(TOMBULACIK HALİME)

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
24 .11. 1946

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN



Halimem KIRAZ ALDIM DİKMEDEN
DALLARINI BÜKMEDEN
BİR ARMAĞAN VER BANA
Halimem BEN GURBETE GİTMEDEN
TOMBULACIK HALİMEM, YAR BAŞINA GEL
BEN GİDIYCRUM BOLUYA, DÜŞ-
PEŞİME GEL

Halimem OCAK BAŞINDA KALDIM
İNCE FİKİRE DALDIM
KAPILAR AÇILDIKÇA
Halimem SENİ GELİYOR SANDIM
ALCAKLARA KAR YAĞIYOR ÜSÜMEDİNİMİ
SEN BU ŞİN SONUNU DÜŞÜNMEDİNİMİ

Halimem TÜTÜN ALDIM HENDEKTEN
HEKİM GELİR DEVREKTEN
HEKİM BUNA NE DESİN
Halimem YANGINIMIZ YÜREKTEN
ALGINMISIN HALİMEM BAYGINMISIN GEL
HİÇ HABERİN GELMİYOR DARGINMISIN GEL

Yöresi :
KERKÜK
Kaynak Kişi :
İBRAHİM - MEHMET
TERZİ

EK.F.24

KÂZİM AĞITI

Derleyen ve
Notalayan :
NİLGÜN AKKUŞ
PARLAK

Me za ra ra sin da..... ka.....n lı ka.. sa.....p

la.....r Me za ra ra sin da..... ka.....n lı ka...

sa.....p la.....r Ta bu tu.m ge çl .r dil le.....

ri ma ni.....m Ge. .l sı neh ba.....p la.....r

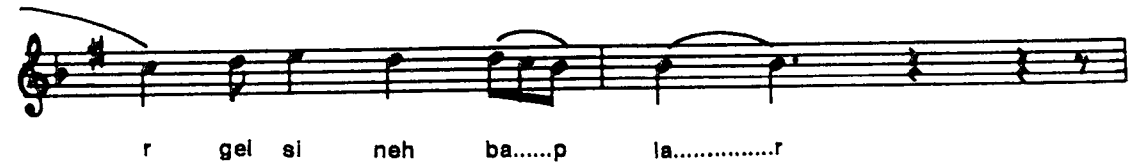
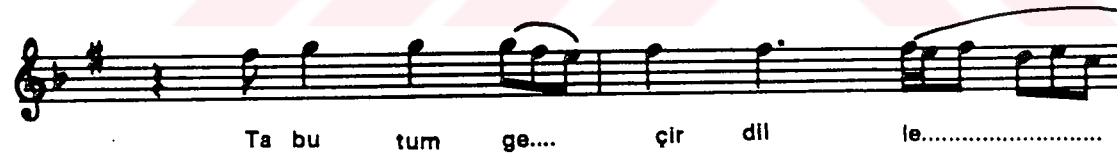
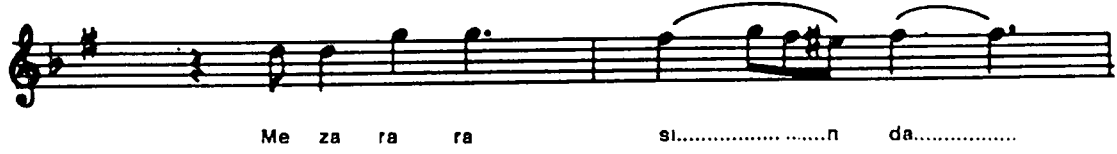
. Ta bu tu.m ge çl .r dil le..... ri ma ni.....m

Ge. .l sı neh ba.....p la.....r

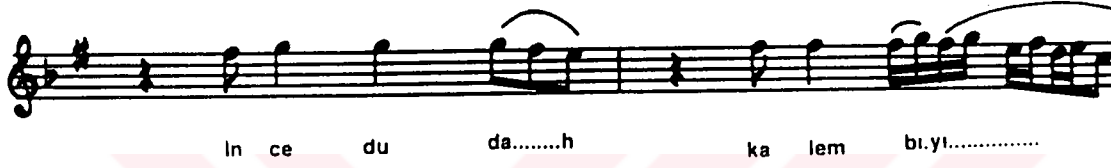
Yöresi : **EK.F.25**
KORKÜK
Kaynak Kişi :
İBRAHİM - MEHMET
TERZİ

KAZIM AĞITI

Derleyen ve
Notalayan
NILGÜN AKKUŞ
PARLAK



KÂZİM AĞITI
Sayfa 2



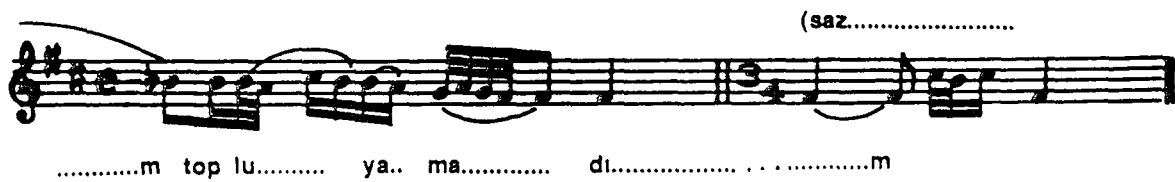
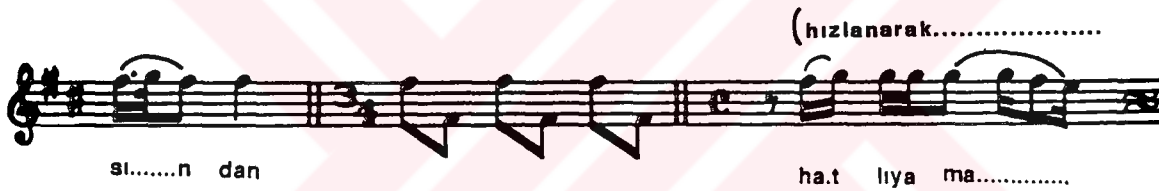
EK.F.26

Yöresi :
KIRŞEHİR

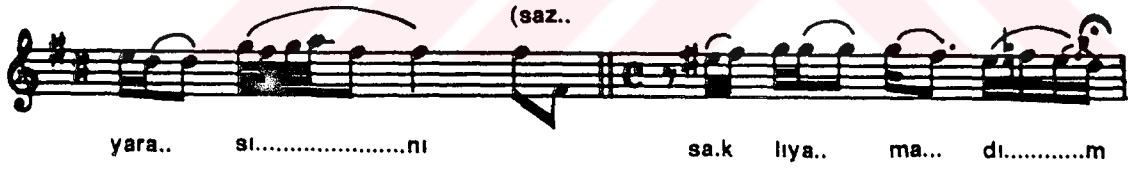
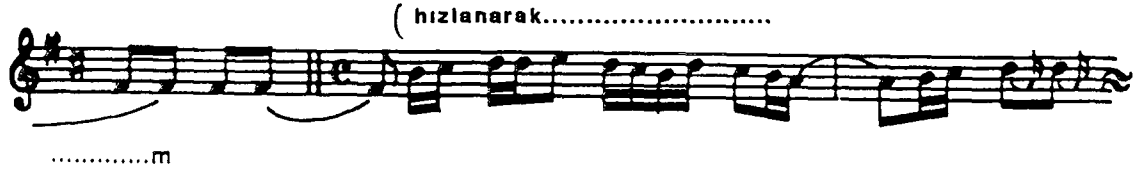
KÂZİM AĞITI

Kaynak Kişi :
MUHARREM ERTAŞ

Derleyen :
EROL PARLAK
ARŞIVINDEN
Notalayan :
NİLGÜN AKKUŞ
PARLAK

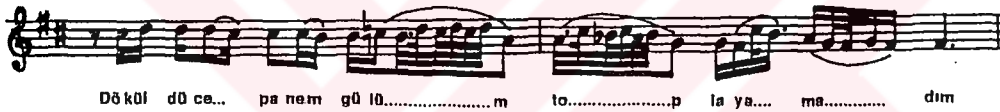
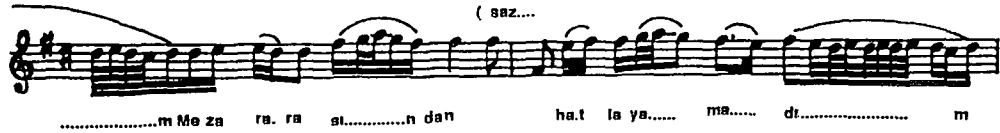


KAZIM AĞITI
Sayfa 2



Yöresi :
KESKİN

KÂZİM AĞITI

Kaynak Kişi :
HACİ TAŞANDerleyen :
EROL PARLAK
ARŞİVİNDEN
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK

EK.F.28

Burdur

Kaynak kişi
Hamit Çine

KAZIM ZEYBEĞİ
(Kesinti zeybeği -Gurbet kesintisi)

Notalayan
Hamit Çine

1 me zar a ra şin da har man o lur mu
2 kama yı vu ran da din i man o lur mu

1 ka ma ya ra sı na a man der man o lur mu
as la nım ka zi mım a man yer de ya tı yor
Kay tan bı yık la rı a man ka na ba tı yor

Mezar arasında harman olur mu
Kama yarasına derman olur mu
Kamayı vuranda din iman olur mu

Bağlantı: Aslanım Kâzımın yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor

Mezar arasında hoplayamadım
Cephanem döküldü toplayamadım
Düşmanlarım çok imiş haklayamadım

Bağ : Aslanım Kâzımın yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor

EK.F.29

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 772
İNCELEME TARİHİ: 4.10.1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
HER YÖREDE BİLİNİR

DERLEME TARİHİ
29.1.1946

KİMDEN ALINDIĞI

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN.

MEZER ARASINDA (KÂZIM)

SÜRESİ

ME ZAR A RA SIN
ME ZAR A RA SIN

DA HAR MA NO LUR MU
DAN AT LA YA MA DIM

ME ZAR A RA SIN DA HAR MA NO LUR MU
ME ZAR A RA SIN DAN AT LA YA MA DIM

KA MA YA RE Sİ NE A MAN DER
CEP HA NEM DÜ KÜL DÜ A MAN TOP

MA NO LUR MU KA MA YI VU RAN DA
LA YA MA DIM BİR TEK DÜŞ MA NI MI

İ MA NO LUR MU KA MA YI VU RAN DA
HAK LA YA MA DIM BİR TEK DÜŞ MA NI MI

(Sayfa 2)

I MA NO LUR MU AS LA NIM KÅ
 HAK LA YA MA DIM

ZI MIM A MAN YER DE YA TI

YOR KAY TAN BI YIK LA RI A MAN

KA NA BA TI YOR

hambaba

MEZAR ARASINDA HARMAN OLURMU
KAMA YARESİNE (Aman) DERMAN OLURMU
KAMAYI YURANDA İMAN OLURMU

BAĞLANTI,
ASLANIM KÂZIMIM (Aman) YERDE YATİYOR
KAYTAN BIYIKLARI (Aman) KANA BATIYOR

2
MEZAR ARASINDAN ATLAYAMADIM
CEPHANEM DÖKÜLDÜ (Aman) TOPLAYAMADIM
BİR TEK DÜŞMANIMI HAKLAYAMADIM
BAĞLANTI.

*Oyun havası** 1-9, < 8,

♩=256

1. De-ve-yi de- ve-ye, çat-tım, be-beg oy- oy oy,
 Yu-la-rın boy- nu-ma dak- tım,
 (2.r.) Nen-ni-de, nen-ni-de, nen-ni-de, ne-yi-yen.

2. Gâyın ba-bam-dan ki-cap et-tim, be-beg oy oy oy,
 Be-bek gal-dı, di-ye-me-dim,
 (2.r.) Nen-ni-de, nen-ni-de, nen-ni-de, ne-yi-yen.

3. Ha-va-da du-man ye-li-şir, be-be-ği oy oy oy oy,
 Çı-dır-da düş- man gü-lü-şir,
 (2.r.) Nen-ni-de, nen-ni-de, nen-ni-de, ne-yi-yen.

M. F. 3166 a) Osmaniye (Osmaniye), Ali Bekir oğlu Bekir (70), ill., 22. XI. 1936.

EK.F.31

FRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No:2250

İNCELEME TARİHİ: 4.10.1983

YÖRESİ:
MALATYA

KİMDEN ALINDIĞI:
AŞIK SAİT ALIOĞLU

SÜRESİ: ♩ = 63

DERLEYEN:
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALANI:
MEHMET ÖZBEK

DEVEYİ DEVEYE ÇATTIM

DEVE Yİ DE Vİ YE ÇATTIM BEBE GU U YUY NENNI NE Nİ NENNI
BEBE GİNBE Şİ Ğİ BAKIR " " " " " " " " " "

NEN Nİ UY YU LA RIN BOY NU NA
" " " YU VAR LAN DI TA KUR

AT TIM NE NİDE NEN NİDE NEN Nİ DE NEN Nİ
TU KUR " " " " " " " " " "

KAY NA NAM DA HE CA BET TİM BEBE GU U YUY NE Nİ NE Nİ
BE BEK DE ĞİL BU BİR FA KİR " " " " " " " " "

NEN Nİ NEN Nİ BE BE GUY YURT YE Rİ NE VA RA NA ÇAK DA
" " " " " " " NEN Nİ DE KÜ ÇÜ ĞÜ M NEN Nİ DE

NEN NİDE NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ

- 1 -

DEVEYİ DEVEYE ÇATTIM
BEBEK UY UY NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ UY
YULARIN BOYNUNA ATTIM
NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ
KAYNANANAMDA HEÇAB ETTİM
BEBEK UY UY NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ BEBEK UY
YURT YERİNE VARANAM DA
NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ

- 2 -

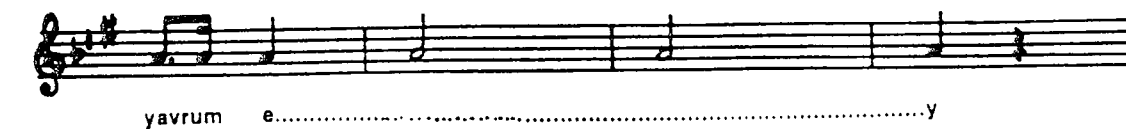
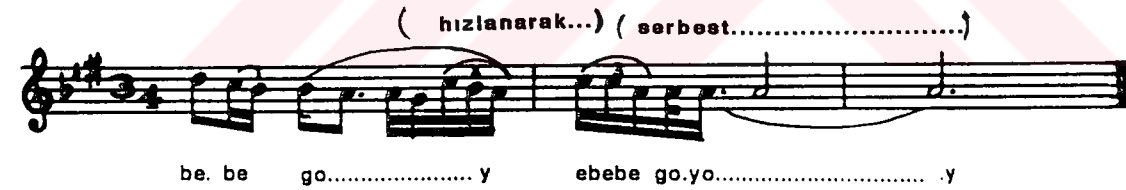
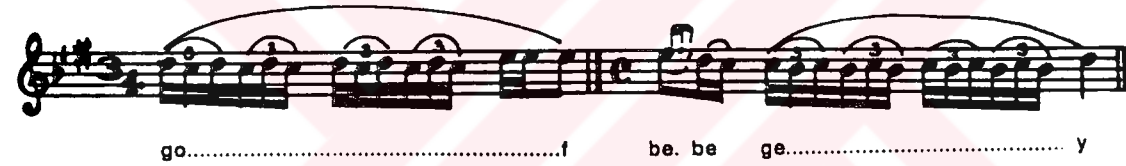
BEBEĞİN BESİĞİ BAKIR
BEBEK UY UY NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ UY
YUVARLANDI TAKUR TUKUR
NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ
BEBEK DEĞİL BU BİR FAKİR
BEBEK UY UY NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ NEN Nİ BEBEK UY
NEN Nİ DE KÜÇÜĞÜM NEN Nİ DE
NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ DE NEN Nİ

Yöresi :
ÇORUM - ?
TÜRKLER KÖYÜ
Kaynak Kişi :
ŞÜKRÜ KAYA

EK.F.32

DEVEYİ DEVIYE ÇATTIM*
(Bebek Ağıtı)

Derleyen :
ANK.DEVL.KONS.
DERLEME HEYETİ
Notalayan :
NILGÜN AKKUŞ PARLAK



BEBEK AĞITI
DEVEYİ DEVIYE ÇATTIM
Sayfa 2



Göğde gu.....z 'gu.....n la..... ru lu..... şu yo.....r



yor Gana dı na..... gan nar bu la..... .şı yo...r



Gelin on nar bi ze gū lū..... şū yo...r Beşik te ki.....



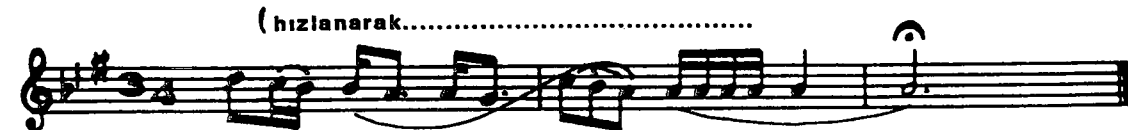
be be ği de..... on lar bō lū şū.... yor



Be bek e.....y be .be. go.....



.....f be be go.....y



(hızlanarak..... be be go.....y oy)

EK.F.33

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1616
İNCELEME TARİHİ: 24-5-1977

YÖRESİ
TOKAT
KİMDEN ALINDIĞI
HAMDİ TÜFEKÇİ
SÜRESİ:

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

HEY ONBEŞLİ

HE YON BEŞ Lİ ON BEŞ Lİ TO KAT YOL LA Rİ TAŞ Lİ
Gİ DE Rİ ME Lİ NİZ DEN KURTU LAM Dİ Lİ NİZ DEN
Gİ Dİ YOM Gİ DE Mİ YOM SEV DİM TER KE DE Mİ YOM

ON BEŞ Lİ LE...R Gİ Dİ YO...R KIZ LA RİN GÖ ZÜ YAŞ Lİ
YE SİL BA SÖ...R DE KOL SA...M SU İÇ MEM GÖ LÜ NÜZ Lİ
SEV Dİ GİM PEK GO NÜL LÜ GÖN LÜ NÜ E DE Mİ YOM

AS LAN YA RİM KIZ SE Nİ NA DİN HE Dİ YE ---
" " " " " " " " " " " " " " " "

BEN DO LAN DİM SEN DE DO LAN GE...L GE Dİ YE ---
" " " " " " " " " " " " " " " "

FİS TA NAL DİM EN DA ZE Sİ O...N YE Dİ YE ---
" " " " " " " " " " " " " " " "

HEY ON BEŞLİ ON BEŞLİ
TOKAT YOLLARI TAŞLI
ONBEŞLİLER GİDİYOR
KIZLARIN GÖZÜ YAŞLI
ASLAN YARIM KIZ SENİN ADIN HEDİYE
Bağlantı. BEN DOLANDIM SENDE DOLAN GEL GEDİYE
FİSTAN ALDIM ENDAZESİ ON YEDİYE

GİDERİM ELİNİZDEN
KURTULAM DİLİNİZDEN
YEŞİL BAŞ ÖRDEK OLSAM
SU İÇMEM GÖLÜNÜZDEN
Bağlantı.

GİDİYOM GİDEMİYOM
SEVDİM TERKEDEMİYOM
SEVDİĞİM PEK GÖNÜLLÜ
GÖNLÜNÜ EDEMİYOM
Bağlantı.

EK.G.2

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1506
İNCELEME TARİHİ : 15.2. 1978

DERLEYEN
M. SARI SÖZEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

GELİN AĞLAYALIM (ATA YA AĞIT)

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

AŞIK HAYDAR

SÜRESİ :

♩ ♪ ♫ 40

3- GE NE LI NAG LA YA LIM YUR DU SE VEN LE-R GE LI NAG LA
A CA RE EM RA HAY DAR RET MIS YA RA DAN HU DA NE CA RE EM
ŞIK HAY DAR DER KI BA KIN SÖ ZÜ ME A ŞIK HAY DAR

3- YA LIM YUR DU SE VEN LE-R Bİ Zİ VA RE-Y LE YEN A TA
RET MİŞ YA RA DAN HU SÖ ZÜ DA ME VAR MI BİR TÜRK A SE Nİ
DER KI BA KIN SÖ ZÜ ME A HE DİN CE KAN GE Lİ YOR

MİZ GÖC TÜR BÜ TÜN KA NAĞ LI YOR GEN Cİ İH Tİ YA-R
U NU TA AY TU TUL DU GÜ NEŞ GİR Dİ BU LU TA
GÖ ZÜ ME AL BAY RA GI ÇE Kİ VER Mİ-S YÜ ZÜ NE

2.3 SAN Kİ TÜR Kİ YA NİN TE ME Lİ GÖC TÜR HE Yİ
Bİ Zİ KA RAN LİK TA KO DU DA GÖC TÜR " "
Bİ Zİ OK SÜZ YE TİM KO DU DA GÖC TÜR " "

CA N HE Yİ CA N HE Yİ CA NAN HE Y
" " " " " " " " " "

BÜ TÜN KA NAĞ LI YOR GEN Cİ İH Tİ YA-R BÜ TÜN
AY TU TUL DU GÜ NEŞ GİR Dİ BU LU TA AY TU
AL BA-Y RA GI ÇE Kİ VER MİS YÜ ZÜ NE AL BAY

2.3 KA NAĞ LI YOR GEN Cİ İH Tİ YA R E LA MAN SAN Kİ
TUL DU GÜ NEŞ GİR Dİ BU LU TA NE " " " Bİ Zİ
RA GI ÇE Kİ VER MİS YÜ ZÜ NE " " " Bİ Zİ

TÜR Kİ YA NİN TE ME Lİ GÖC TÜR E LA MA N CA NA
KA RAN SÜZ YE LİK TA KÖY DU DA GÖC TÜR " " " " " "

GELİN AĞLAYALIM
(Sahife- 2)



—1—

GELİN AĞLAYALIM YURDU SEVENLER
BİZİ VAREYLEYEN ATAMIZ GÖÇTÜ
BÜTÜN KAN AĞLIYOR GENÇİ İHTİYAR
SANKİ TÜRKİYA'NIN TEMELİ GÖÇTÜ hey can, hey can, hey canan hey
BÜTÜN KAN AĞLIYOR GENÇİ İHTİYAR ELAMAN
SANKİ TÜRKİYA'NIN TEMELİ GÖÇTÜ ELEMAN canan aman, dost aman, aman aman

—2—

NE ÇARE EMRETMİŞ YARADAN HUDA
YARMI BİR TÜRK ATA SENİ UNUTA
AY TUTULDU GÜNEŞ GİRDİ BULUTA
BİZİ KARANLIĞA KOYDUDA GÖÇTÜ hey can, hey can, hey canan hey
AY TUTULDU GÜNEŞ GİRDİ BULUTA ELAMAN
BİZİ KARANLIĞA KOYDUDA GÖÇTÜ ELEMAN canan aman, dost aman, aman aman

—3—

AŞIK HAYDAR DERKİ BAKIN SÖZÜME
AH EDİNCE KAN GELİYOR GÖZÜME
AL BAYRAĞI ÇEKİVERMİŞ YÜZÜNE
BİZİ ÖKSÜZ YETİM KOYDUDA GÖÇTÜ hey can, hey can, hey canan hey
AL BAYRAĞI ÇEKİVERMİŞ YÜZÜNE ELEMAN
BİZİ ÖKSÜZ YETİM KOYDUDA GÖÇTÜ ELEMAN canan aman, dost aman, aman aman

KIZILIRMAK AĞITI*
(N'ettin Kızılırmak Alı Gelini)

Notalayan :
NİLGÜN AKKUŞ PARLAK

(saz.....) (genişleme)

Kı.zı lır ma... k

par ça.. par ça.. o..... la.y dl..... n

(hızlanarak.....)

o..... lay dl..... no.. la..y dln

(.....)

Her par ça sı..... bir yıl ler de.....

ka..... la.....y dl..... n ka..... la.....y

(hızlanarak.....)

dl..... n

Sen de be nim gi bi yar sı.....2

o..... lay dl..... o..... lay dl.....

Sayfa 2

(882.....)



The second system of the musical score, labeled (882.....), continues the melody on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes, followed by a double bar line. After the bar line, there is a measure with a whole note chord, followed by a measure with a half note, and then a final measure with a quarter note.

(882.....)

[illegible]

* TRT ISTANBUL RADYOSU ARŞIVI - Bantı no : THM.B.855

EK.G.4

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No : 998
İNCELEME TARİHİ : 12-6-1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KAYSERİ-EFBERE KÖYÜ
KİMDEN ALINDIĞI
HASAN AKALIN
(Hacı Halil Ağadan işitmiş)
SÜRESİ:

ERCİYES KIRALI (KOZANOĞLU)

DERLEME TARİHİ
10-2-1954

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

ŞAZ-----

ER CI YES
YAR GE LİR
CA DI RİN
KO ZAN GEL

KI RA LI HAR MAN ÇIK YUR DU HE LE YAR YUR DU
DE YAY LA SI NA İ NER Dİ HE LE İ NER Dİ
AR DİN DA MA YA KU ZU LAR HE LE KU ZU LAR
Dİ İS KE LE YE DA YAN Dİ HE LE DA YAN LAR Dİ

ŞAZ-----

Nİ COL DU DAĞ LA RİN
VAR SAH GE LİR ET RA
YA Nİ YÖ RE SİN DE
Kİ Lİ CİN KAB ZA Sİ

AS LA Nİ KUR DU
FİN DA DÖ NER Dİ
ÇAĞ LAR Sİ Zİ LAR
KA NA BO YAN Dİ

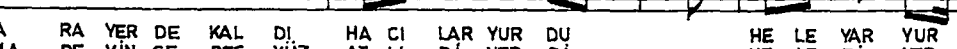
HE LE YAR KUR DU
HE LE DÖ NER Dİ
HE LE Sİ Zİ LAR
HE LE BO YAN Dİ

Saz-----

ERCİYES KIRALI
(Sahife - 2)



A HA RA YER DE KAL DI HA CI LAR YUR DU HE LE YAR YUR DU
DE LIN CE BES TİN AT LI Bİ NER Dİ
E MA A ŞI MIZ BİN RE TİN SE AR ZU LAR
MA A ŞI MIZ BİN YÜ ZE DA YAN DI HE LE DA YAN DI



Saz.

E LIN SE NI IS TI YOR GEL KO ZA NOĞ
 LU GEL KO ZA NOĞ LU

ERCİYES KIRALI HARMANCIK YURDU (Hele yar yurdu)
NİCOLDU DAĞLARIN ASLANI KURDU (" " ")
ARA YERDE KALDI HACILAR YURDU (" " ")
ELİN SENİ İSTİYOR GEL KOZANOĞLU. (Gel kozanoğlu)

YAR GELİRDE, YAYLASINA İNERDİ.	(	Hele	inerdi	)
VARSAH GELİR ETRAFINDA DÖNERDİ.	(	Hele	dönerdi	)
HA DEYİNCE BEŞ YÜZ ATLI BİNERDİ.	(	Hele	bînerdi	)
ELİN SENİ İSTİYOR GEL KOZANOĞLU.	(	Gel	Kozanoğlu	)

ÇAĞDIRIN ARDINDA MAYA KUZULAR	{	Hele	kuzular	}
YANI YÖRESİNDE ÇAĞLAR SIZILAR	{	Hele	sızılar	}
ELİN, AŞİRETİN, SENİ ARZULAR	{	Hele	arzular	}
ELİN SENİ İSTİYOR GEL KOZANOĞLU.	{	Gel	Kozanoğlu	}

KOZAN GELDİ İSKELEYE DAYANDI (Hele dayandı)
KILICIN KABZASI KANA BOYANDI (Hele boyandı)
MAAŞIMIZ BİN BEŞ YÜZE DAYANDI (Hele dayandı)
ELİN SENİ İSTİYOR GEL KOZANOĞLU. (Gel Kozanoğlu .)

EK.G.5

TRT TÜRKİYE RAYONAL KÜLTÜR
TMM REPERTUAR SIRA NO: 898
İNCELEME TARİHİ: 10/2/1975

YÖRESİ
URFA

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET YILMAZTAŞ
BEDİRHAN KIRMIZI

HAYATLARI DEĞİRMİ

DERLEYEN
YAVUZ TAPUÇU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRESİ:

HA YAT LA RI DE ĞİR Mİ
GE LE Mİ YÂR GE LE Mİ
HA YAT LA RIN DA DUR DUM

BU GE LEN YÂR DE ĞİL Mİ
YÂR YA Nİ MA GE LE Mİ
A RA DIM YÂ RI BUL DUM

SA KIP LAR DAN ÜÇ GÜ ZEL Bİ Rİ
SE Nİ SEV DIM SE VE Lİ OL DUM
E ĞİL DIM Kİ Ö PE YİM YÂ RI

EŞ REF DE ĞİL Mİ A MAN EŞ REF
YÜ REK VE RE Mİ
ÜY KU DA BUL DUM

CA NİM EŞ REF A MAN E Şİ REF

MA LİM EŞ REF UY KU DAN U YART

TİN BE Nİ KA NA BÖ YAT

TİN BE Nİ

EK.G.6

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2309
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ
KERKÜK
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

KAR ETMEZ AHİM SENGÜLİZARI

SÜRESİ :

KA RET ME ZA HIM SEN GÜ Lİ ZA RE
OL SAN DA GE Ç MEM BİN PA RE PA RE

O LUN MA ZİS LER GÜ ZE LİM DİL DE BU YA RE AH RE
SEV MİŞ BU LUN DUM GÜ ZE LİM GAY Rİ NE ÇA RE AH RE

— 1 —
KAR ETMEZ AHİM SEN GÜLİZARE
ONULMAZ İŞLER GÜZELİM DİLDE BU YARE
OLSAN DA GEÇMEM BİN PARE PARE
SEVMİŞ BULUNDUM GÜZELİM GAYRİ NE ÇARE

— 2 —
KO AKSIN YAŞIM BİLLAHİ SİLMEM
MECNUNUN OLDUM GÜZELİM TERKEDEBİLMEM
KESSEN DE BAŞIM SENDEN AYRILMAM
SEVMİŞ BULUNDUM GÜZELİM GAYRİ NE ÇARE

— 3 —
VUR BENİ AKMAZ BİLLAHİ KANIM
MECNUNA DÖNDÜM GÜZELİM YOK MU İMANIN
SABRA MECALİM VARSA DA VARIM
SEVMİŞ BULUNDUM GÜZELİM GAYRİ NE ÇARE

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 7 9 2
İNCELEME TARİHİ: 4. 10. 1974

YÖRE Sİ
YOZGAT

KİMDEN ALINDIĞI
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
1953

NOTAYA ALAN
NIDA TÜFEKÇİ

BURÇAK TARLASI
(Sabahın kalktım)
(Halay)

(SAZ.)

SA BA HI NAN KALK DIM SÜ DÜ Bİ ŞİR DIM SÜ DÜ Bİ ŞİR DIM
SA BA HI NAN KALK DIM E ZAN SE Sİ VAR E ZAN SE Sİ VAR
E Lİ Mİ SAL LA DIM DEY Dİ Dİ KE NE DEY Dİ Dİ KE NE
E Lİ MİN Kİ NA SİN EZ DİR ME Dİ LER EZ DİR ME Dİ LER

SÜ DÜN KÖ PÜ GÜ NÜ YAR YAR YE RE DA ŞİR DIM
E ZAN SE Sİ DE GİL YAR YAR BUR ÇAK YA Sİ VAR
İ LÂ Hİ KA YIN BA BA ÖM RÜN TÜ KE NE
GÖ ZÜ MÜN SÜR ME Sİ Nİ SÜZ DÜR ME Dİ LER

SÜ DÜN KÖ PÜ GÜ NÜ YAR YAR YE RE DA ŞİR DIM KAY NA NAM DAN
E ZAN SE Sİ DE GİL YAR YAR BUR ÇAK YA Sİ VAR SO RUN ŞU A
İ LÂ Hİ KA YIN BA BA ÖM RÜN TÜ KE NE İN Tİ ZAR E
GÖ ZÜ MÜN SÜR ME Sİ Nİ SÜZ DÜR ME Dİ LER BUR ÇAK TAR LA

KORK DUM AK LIM SA ŞİR DIM AK LIM SA ŞİR DIM
DA MIN KAÇ TAR LA Sİ VAR KAÇ TAR LA Sİ VAR
DE RİM BUR ÇAK E KE NE BUR ÇAK E KE NE
SİN DA GEZ DİR ME Dİ LER GEZ DİR ME Dİ LER

AH Nİ YA MAN DA ZO RU MUŞ BUR ÇAK TAR LA Sİ
" " " " " " " " " " " "

BURÇAK TARLASI
(Şehîfe:2)



—1—

SABAHINAN KALKDIM SÜDÜ BİŞİRDİM
SÜDÜN KÜPÜĞÜNÜ YAR YAR YERE DAŞINDIM
KAYNANAMDAN KORKDUM AKLIM ŞAŞIRDIM

—Bağlantı—

AH NİYAMANDA ZORUMUŞ BURÇAK TARLASI
BURÇAK TARLASINDA YAR YAR GELİN OLMASI

—2—

SABAHINAN KALKDIM EZANDA SESİ VAR
EZAN SESİ DEĞİL YAR YAR BURÇAK YASI VAR
SORUN ŞU ADAMIN KAÇ TARLASI VAR

—Bağlantı—

—3—

ELİMİ SALLADIM DEYDİ DİKENE
İLÂHİ KAYINBABA ÜMRÜN TÜKENE
İNTİZAR EDERİM BURÇAK EKENE

—Bağlantı—

—4—

ELİMİN KINASIN EZDİRMEDİLER
GÖZÜMÜN SÜRRESİNİ SÜZDÜRMEDİLER
BURÇAK TARLASINDA GEZDİRMEDİLER

—Bağlantı—

ÖZGEÇMİŞ

1967 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Şişli'de tamamladı. 1983 yılında İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü girdi. 1987 yılında mezun oldu ve TRT İstanbul Radyosu'nda programlar hazırlamaya başladı. Aynı yıl İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Alanında Yüksek Lisans eğitimine hak kazandı. 1990 yılında "Erzurum Erkek Barları'nın Müzik Yönünden İncelenmesi" konulu tezini vererek başarıyla mezun oldu. Aynı yıl TRT İstanbul Radyosu'na "program yapımcısı" olarak girdi. 1991 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde Sanatta Yeterlik eğitimi gördü ve 1999 yılında "Ağıtlarda Ritm Unsuru" konulu tezini vererek mezun oldu. İstanbul Radyosu'nda özellikle halk müziği konusunda açıklamalı programlar yapan araştırmacının bu konuyla ilgili 250'nin üstünde programı bulunmaktadır.