



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇORUMLU ÂŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU'NUN VOKAL İCRASINDA GÖRÜLEN
ÜSLUP VE TAVİR ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tülay YILDIZ

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK

Haziran 2024



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇORUMLU ASIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU'NUN VOKAL İCRASINDA GÖRÜLEN
ÜSLUP VE TAVIR ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tülay YILDIZ
2002061

Ses Eğitimi Ana Sanat Dalı
Ses Eğitimi Tezli Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK

Haziran 2024



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002061 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Tülay Yıldız, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, **Çorumlu Asık Şekip Şahadoğlu'nun Vokal İcrasında Görülen Üslup Ve Tavır Özelliklerinin İncelenmesi** başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri

Unvanı Adı SOYADI
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Teslim Tarihi :
Savunma Tarihi :



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzu'nda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tezin akademik ve etik kurallar çerçevesinde yürütüldüğünü beyan ederim; Tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; Kullandığım tüm çalışmaları etik kurallara uygun olarak alıntıladığımı ve kaynakçaya dahil ettiğimi, Enstitüye sunduğum çalışmanın tamamen orijinal olduğunu beyan ederim; Tez çalışmamla ilgili olarak burada belirttiğim kişisel beyanıma aykırı ve etik kurallara aykırı bir tespit olması durumunda, akademik kariyerim kapsamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabul ettiğimi beyan ederim.

Haziran 2024

İmza

Tülay Yıldız





Büyükbabama..



ÖNSÖZ

Çorum yöresi âşıklarından Şekip Şahadoğlu'nun müziği üzerine yaptığım bu yüksek lisans tezi, torunu olmam sebebiyle, hem O'na olan vefa borcum hemde literatüre kaynak teşkil etmesi bakımından kendim ve memleketim için önem arz etmektedir. Çorum müzik kültürü ve bu kültürün bir parçası olan Şekip Şahadoğlu'nun gerek icra gerekse öğretim ortamlarında aktarılması noktasında farkettiğim aksaklık bu çalışmamın bilimsel bir çerçevede incelenmesi gerekliliğini hissettirmiştir. Ulusal kültürümüzün önemli geleneklerinden biri olan âşıklık geleneği ozanlarımızın/âşıklarımızın deyişleri ile yüzyıllar boyunca, sözlü olarak dilden dile, kulaktan kulağa aktarılıp, bir takım değişimlere de uğrayarak günümüze kadar taşınmıştır. Çalışmamda Çorum âşıklık geleneğinin öncülerinden olan Şahadoğlu'nun üslup, tavır ve vokal icra özelliklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmanın kaynak teşkil edecek olması ve araştırmacılara yol göstermesi de önem arz etmektedir. Uzun süre emek vererek hazırladığım bu çalışmamın kültüre ve sanata yararlı olmasını ümit ediyorum.

Bu çalışmanın hazırlanmasında tüm bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şimşek'e; tez savunma sınav jürisinde bulunan, görüşleri ile konuya bakış açımın şekillenmesinde katkıları olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Doç. Dr. Erhan Uslu, Prof. Dr. Gökhan Ekim hocalarıma, üstat Erdal Erzincan'a, Çorum yerel kültürüne büyük katkıları bulunan Sayın İbrahim Gösterir ve Can Yoksul'a, çalışmanın her aşamasında manevi desteğini esirgemeyen güzel dostum Dr. Öğretim Üyesi Gülcan Ertan Hacısüleymanoğlu'na, eğitim hayatım boyunca her daim yanımda olup güç veren, haklarını ödeyemeyeceğim, Babam İlhami Örtten'e, annem Türkan Örtten'e kardeşim Ali Kemal Örtten'e, kızım Zeynep'e, eşim Özgür'e, dayım Seyit Ali Aykaç ve yengem Figen Aykaç'a teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2024

Tülay Yıldız

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN	v
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ÇİZELGE LİSTESİ	xvii
ŞEKİL LİSTESİ	xix
ÖZET	xxvi
SUMMARY	xxviii
1. GİRİŞ	1
1.1. Âşıklık Geleneği ve Âşıklık Kavramı	2
1.1.1. Âşıklık Kavramı	4
1.2. Çorum Müzik Kültürü	15
1.2.1. Zaman Ve Mekan Bağlamında Çorum Türküleri	17
1.3. Geçmişten Günümüze Çorumlu Âşıklar	20
1.3.1. Dedemoğlu (?-?)	21
1.3.2. Teslim Abdal	22
1.3.3. Deli Boran	23
1.3.4. Sefil Ali	24
1.3.5. Âşık Hüseyin	25
1.3.6. Gazi Urfani	26
1.3.7. Alacalı Âşık Haydar	27
1.4. Ağız-Hançere-Üslup ve Tavır Kavramları	28
1.4.1. Ağız	28
1.4.2. Hançere	30
1.4.3. Üslup ve Tavır	30
1.5. Problem Durumu	31

1.6. Araştırmanın Amacı.....	32
1.7. Çalışmanın Önemi	32
1.8. Araştırma Yöntemleri	32
1.9. Sınırlılıklar	33
2. ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU	35
2.1. Çorum Âşıklık Geleneği.....	35
2.1.1. Çorum İlinde Âşıklığa Başlama ve Mahlas Alma.....	35
2.1.1.1 Çıraklık.....	35
2.1.1.2 Sevdalanma Sonucu Âşık Olma	37
2.1.1.3 Duygusal Kişilik Yapısı	37
2.1.1.4 Dert Nedeniyle Âşık Olma	38
2.1.1.5 Sazlı Sözlü Ortamlarda Bulunma.....	38
2.1.1.6 Soyaçekimin (Kalıtımın) Etkisi	39
2.1.1.7 Ayrılıklar, Ölüm, Toplumca Yaşanan Ortak Acılar	39
2.1.1.8 Düş Görüp Dolu İçerek Âşık Olma	39
2.1.1.9 Ozanlık Adı (Mahlas) Alma.....	40
2.1.1.10 Adın ya da Soyadın Mahlas Olarak Kullanılması.....	40
2.1.1.11 Adın Mahlas Olarak Kullanılması	40
2.1.1.12 Soyadın Mahlas Olarak Kullanılması	41
2.1.1.13 Adla Soyadın Birlikte Kullanılması	41
2.1.1.14 Adların Dışında Mahlas Kullanma.....	41
2.1.1.15 Başkalarının Verdiği Mahlaslar	41
2.1.1.16 Usta Ozanların Verdiği Mahlaslar	42
2.1.1.17 Çevrenin Etkisiyle Alınan Mahlaslar	42
2.1.1.18 Âşıkların Kendi Seçtiği Mahlaslar	42
2.2. Çorum Âşıklık Geleneği İçerisinde Şekip Şahadoğlu'nun Yeri.....	42
2.3. Gelenek Öğrenimindeki Etkileşimleri ve Uzak Erişimleri.....	48
2.4. Âşıklıkta Tasavvuf, Şekip Şahadoğlu'nun Tasavvufi Yönü.....	51

2.4.1. Allah, Hz. Peygamber ve Kuran-ı Kerim İçinde Geçen Kavramlar	57
2.4.2. Hz. Ali.....	58
2.4.3. Hz. Hüseyin – Kerbela.....	58
2.4.4. Hacı Bektaş-i Veli.....	59
2.4.5. Hallac-ı Mansur - Ene'l-Hak- Dâr	60
2.4.6. İnsan-ı Kâmil	61
2.4.7. Üçler-Beşler-Yediler-Kırklar	61
2.4.8. Abdal Musa Kurbanı	62
2.5. Şekip Şahadoğru'nun Şiirlerinde Tür, Biçim ve Konu	63
2.6. Şekip Şahadoğru'nun Eserleri.....	67
2.6.1. Kasetleri	68
2.6.2. Kitap	69
2.6.3. Plak.....	70
3. ÂŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU'NUN VOKAL ÖZELLİKLERİ.....	71
3.1. Ses Özellikleri (Register, Cins, Renk, Karakter)	71
3.2. Ağız Özellikleri	73
3.3. Şekip Şahadoğru'nun Müzikteki Üslup ve Tavrı	74
3.4. Hançere Özellikleri	75
3.5. Şekip Şahadoğru'nun Eserlerinin Vokal İcra Analizi	80
3.5.1. Garipler (Gurbet Elde Baş Yastığa Gelende) Eserinin Vokal İcra Analizi.....	80
3.5.1.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	81
3.5.1.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	81
3.5.1.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı	82
3.5.1.4. Eserde Kullanılan Ornament (Süslemeler)	84
3.5.1.5. Eserde Kullanılan Mordanlar.....	85
3.5.1.6. Eserde Kullanılan Çarpmalar.....	86
3.5.1.7. Eserde Kullanılan Vibratolar	87
3.5.1.8. Eserde Kullanılan Puandorg	89

3.5.1.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi	91
3.5.2. Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserinin Vokal İcrasının İncelenmesi	92
3.5.2.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	92
3.5.2.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	93
3.5.2.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı.....	94
3.5.2.4. Eserde Kullanılan Triller	94
3.5.2.5. Eserde Kullanılan Mordanlar	95
3.5.2.6. Eserde Kullanılan Çarpmalar	95
3.5.2.7. Eserde Kullanılan Vibrato Ve Puandorglar	95
3.5.2.8. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi	96
3.5.3. Neme Lazım Eserinin Vokal Analizi.....	98
3.5.3.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	98
3.5.3.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	98
3.5.3.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı.....	99
3.5.3.4. Eserde Kullanılan Triller	100
3.5.3.5. Eserde Kullanılan Çarpmalar	100
3.5.3.6. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	101
3.5.3.7. Eserde Kullanılan Glissandolar	101
3.5.3.8. Eserde Kullanılan Puandorglar.....	102
3.5.3.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi	102
3.5.4. Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserinin Vokal Analizi	104
3.5.4.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	104
3.5.4.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	105
3.5.4.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı.....	106
3.5.4.4. Eserde Kullanılan Triller	107
3.5.4.5. Eserde Kullanılan Mordanlar	108
3.5.4.6. Eserde Kullanılan Çarpma ve Apojiyatürler.....	109
3.5.4.7. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	111

3.5.4.8. Eserde Kullanılan Puandorglar	113
3.5.4.9. Eserinin Edebi Açıdan İncelenmesi.....	113
3.5.5. Dediler Eserinin Vokal Analizi	114
3.5.5.1. Eserde Kullanılan Triller	115
3.5.5.2. Eserde Kullanılan Mordanlar.....	115
3.5.5.3. Eserde Kullanılan Çarpmalar.....	116
3.5.5.4. Eserde Kullanılan Vibratolar	117
3.5.5.5. Eserde Kullanılan Puandorglar	117
3.5.5.6. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi.....	118
3.5.6. Dert Bende Kaldı Eserinin Vokal Analizi.....	120
3.5.6.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	120
3.5.6.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	121
3.5.6.3. Eserde Kullanılan Triller	122
3.5.6.4. Eserde Kullanılan Mordanlar.....	123
3.5.6.5. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	124
3.5.6.6. Eserde Kullanılan Glissandolar.....	124
3.5.6.7. Eserde Kullanılan Puandorglar	125
3.5.6.8. Eserin Edebi Yönden İncelenmesi.....	125
3.5.7. Şikayet Olmasın Eserinin Vokal Analizi	126
3.5.7.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar	127
3.5.7.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları	127
3.5.7.3. Eserde Kullanılan Triller	127
3.5.7.4. Eserde Kullanılan Mordanlar.....	128
3.5.7.5. Eserde Kullanılan Çarpmalar.....	128
3.5.7.6. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	129
3.5.7.7. Eserde Kullanılan Glissandolar.....	129
3.5.7.8. Eserde Kullanılan Puandorglar	129
3.5.7.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi.....	130

3.5.8. Bal Beni Beni Eserinin Vokal Analizi	131
3.5.8.1. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Yapısı	132
3.5.8.2. Eserde Kullanılan Triller	133
3.5.8.3. Eserde Kullanılan Çarpmalar	133
3.5.8.4. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	133
3.5.8.5. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi	134
3.5.9. Ne Hacıdır Ne Hoca Eserinin Vokal Analizi	136
3.5.9.1. Eserde Kullanılan Triller	136
3.5.9.2. Eserde Kullanılan Mordanlar	136
3.5.9.3. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	138
3.5.9.4. Eserde Kullanılan Puandorglar.....	138
3.5.9.5. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi	139
3.5.10. Dosta Doğru Eserinin Vokal Analizi	142
3.5.10.1. Eserde Kullanılan Triller	143
3.5.10.2. Eserde Kullanılan Mordanlar	143
3.5.10.3. Eserde Kullanılan Çarpma ve Apojiyatürler	143
3.5.10.4. Eserde Kullanılan Vibratolar.....	144
3.5.10.5. Eserde Kullanılan Puandorglar.....	145
3.5.10.6. Eserin Edebi Yönden İncelenmesi	145
SONUÇ	147
KAYNAKÇA.....	150
EKLER	160
ÖZGEÇMİŞ.....	189

ÇİZELGE LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Çizelge 3.1 Garipler Eserinin Tablosu	92
Çizelge 3.2 Badı Sabah Eserinin İncelenmesi	97
Çizelge 3.3 Neme Lazim Eserinin İncelenmesi	103
Çizelge 3.4 Senin Olsun Eserinin İncelenmesi	114
Çizelge 3.5 Dediler Eserinin İncelenmesi	119
Çizelge 3.6 Dert Bende Kaldı Eserinin İncelenmesi.....	126
Çizelge 3.7 Şikâyet Olmasın Eserinin İncelenmesi	131
Çizelge 3.8 Bal Beni Beni Eserinin İncelenmesi.....	135
Çizelge 3.9 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserinin İncelenmesi.....	141
Çizelge 3.10 Dosta Doğru Eserinin İncelenmesi.....	146



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 Âşık Şekip Şahadoğru ile Âşık Hüseyin Çırakman'ın Atışma Fotoğrafı.....	8
Şekil 1.2 Şekip Şahadoğru'nun Âşık Borani İle Muamma Fotoğrafı	9
Şekil 1.3 Şahadoğru'nun Köyünde Yapılan Bir Düğünden Kına ve Halay Fotoğrafı	18
Şekil 1.4 Şahadoğru'nun Köyünde Yapılan Bir Düğünden Kına ve Halay Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	19
Şekil 2.1 Şahadoğru Ustam Deddiği Babası Âşık Savurdan Hasan İle Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	36
Şekil 2.2 Şahadoğru Ustam Deddiği Ağabeyi Âşık Talihsiz Şevket İle Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	37
Şekil 2.3 Şahadoğru'nun Babası Âşık Savurdan Hasan ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1973)	43
Şekil 2.4 Şahadoğru'nun Eşi İsmihan Şahadoğru ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1976)	44
Şekil 2.5 Şahadoğru'nun Kardeşi Orhan Şahadoğru'nun (Kul İrfani) Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	44
Şekil 2.6 Şahadoğru Torunu Tülay Örtten Yıldız ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1994)	45
Şekil 2.7 Şahadoğru'nun Kızı, Eşi ve Kız Kardeşi ile Fotoğrafı	45
Şekil 2.8 Şahadoğru'nun Oğulları ve Kız Kardeşi İle Fotoğrafı.....	46
Şekil 2.9 Şahadoğru'nun Ailesi İle Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1994)	46
Şekil 2.10 Şahadoğru'na İthafen Çorum Âşıklarından Rıfat Kurdoğlu'nun Gazete Yazısı İle Dönemin Başbakanı Tansu Çiller'in Mesaj Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)	47
Şekil 2.11 Şahadoğru'nun TRT'de Yörelerimiz Türkülerimiz Programından Fotoğrafı (TRT'de Yörelerimiz Türkülerimiz programı, 2024).....	48
Şekil 2.12 Şahadoğru'nun Gaziler Ovacığ Bölgesi Âşıklarından Olan Gazi Urfani ve Halil Öztoprak ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1968)	50

Şekil 2.13 Şahadoğru'nun kızının düğününde Âşık Davut SULARİ ile Fotoğrafi (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1975)	51
Şekil 2.14 Şahadoğru'nun Alevi Bektaşî Panelinden Fotoğrafi (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987).....	55
Şekil 2.15 Şahadoğru'nun Cem Ritüellerinde Zakirlik Yaptığı Fotoğrafi (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	57
Şekil 2.16 Şahadoğru'nun Hacı Bektaşî Veli'ye Bağlılığını Gösteren Dua Fotoğrafi (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	59
Şekil 2.17 Şahadoğru'nun Albüm, Plak, TRT Nağraları ve Kaset Görüntüleri (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv 2024)	68
Şekil 2.18 Şahadoğru'nun İnsan Sevgisi-1 Kitap Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987).....	69
Şekil 2.19 Şahadoğru'nun İnsan Sevgisi-2 Kitap Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987).....	69
Şekil 2.20 (Şahadoğru'nun Plak Kayıtları Görüntüsü, 2024 (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024).....	70
Şekil 3.1 Aşağı ve Yukarı Mordan Örnekleri.....	77
Şekil 3.2 Vibrato Örnekleri	78
Şekil 3.3 Tril Örnekleri	78
Şekil 3.4 Glissando Örneği	78
Şekil 3.5 Ters Glissando Örneği	79
Şekil 3.6 Apojiyatür Örneği	79
Şekil 3.7 Çarpma Örneği	79
Şekil 3.8 Puandorg Örneği	80
Şekil 3.9 Legato Örneği.....	80
Şekil 3.10 Garipler Eserinin Ses Sahası	80
Şekil 3.11 Garipler Eserindeki Ters Glisandolar	81
Şekil 3.12 Garipler Eserindeki Uzun Ses Salınımları Örneği	82
Şekil 3.13 Garipler Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı	83
Şekil 3.14 Ulama Örneği	83

Şekil 3.15 Garipler Eserindeki 1. Tril Örneği.....	84
Şekil 3.16 Garipler Eserindeki 2. Tril Örneği.....	84
Şekil 3.17 Garipler Eserindeki 3. Tril Örneği.....	85
Şekil 3.18 Garipler Eserindeki 1.Mordan Örneği.....	85
Şekil 3.19 Garipler Eserindeki 2.Mordan Örneği.....	85
Şekil 3.20 Garipler Eserindeki 3.Mordan Örneği.....	86
Şekil 3.21 Garipler Eserindeki 1. Çarpma Örneği.....	86
Şekil 3.22 Garipler Eserindeki 2. Çarpma Örneği.....	86
Şekil 3.23 Garipler Eserindeki 3. Çarpma Örneği.....	87
Şekil 3.24 Garipler Eserindeki 4. Çarpma Örneği.....	87
Şekil 3.25 Garipler Eserindeki 1. Vibrato Örneği	88
Şekil 3.26 Garipler Eserindeki 2. Vibrato Örneği	88
Şekil 3.27 Garipler Eserindeki 3. Vibrato Örneği	89
Şekil 3.28 Garipler Eserindeki Puandorg Örneği	89
Şekil 3.29 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserinin Ses Sahası	92
Şekil 3.30 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Ters Glissandolar	93
Şekil 3.31 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Uzun Ses Salınımları	93
Şekil 3.32 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı.....	94
Şekil 3.33 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Triller	94
Şekil 3.34 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Mordanlar	95
Şekil 3.35 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Çarpmalar	95
Şekil 3.36 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Vibrato ve Puandorglar	96
Şekil 3.37 Neme Lazım Eserinin Ses Sahası	98
Şekil 3.38 Neme Lazım Eserindeki Ters Glissandolar.....	98
Şekil 3.39 Neme Lazım Eserindeki Ulama Örneği.....	98
Şekil 3.40 Neme Lazım Eserindeki Uzun Ses Salınımları.....	99
Şekil 3.41 Neme Lazım Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı	99
Şekil 3.42 Neme Lazım Eserindeki Triller.....	100

Şekil 3.43 Neme Lazım Eserindeki Çarpmalar	101
Şekil 3.44 Neme Lazım Eserindeki Vibratolar	101
Şekil 3.45 Neme Lazım Eserindeki Glissandolar	102
Şekil 3.46 Neme Lazım Eserindeki Puandorg Örneği	102
Şekil 3.47 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserinin Ses Sahası	104
Şekil 3.48 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Ters Glissandolar	105
Şekil 3.49 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Uzun Ses Salınımları	106
Şekil 3.50 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıpları	106
Şekil 3.51 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Triller	108
Şekil 3.52 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Mordanlar	109
Şekil 3.53 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Çarpmalar	111
Şekil 3.54 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Vibratolar	112
Şekil 3.55 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Pandorglar	113
Şekil 3.56 Dediler Eserinin Ses Sahası	114
Şekil 3.57 Dediler Eserindeki Triller	115
Şekil 3.58 Dediler Eserindeki Mordanlar	116
Şekil 3.59 Dediler Eserindeki Çarpmalar	116
Şekil 3.60 Dediler Eserindeki Vibratolar	117
Şekil 3.61 Dediler Eserindeki Puandorglar	117
Şekil 3.62 Dert Bende Kaldı Eserinin Ses Sahası	120
Şekil 3.63 Dert Bende Kaldı Eserindeki Ters Glissandolar	121
Şekil 3.64 Dert Bende Kaldı Eserindeki Uzun Ses Salınımları	122
Şekil 3.65 Dert Bende Kaldı Eserindeki Trilleri	122
Şekil 3.66 Dert Bende Kaldı Eserindeki Mordanlar	124
Şekil 3.67 Dert Bende Kaldı Eserindeki Vibratolar	124
Şekil 3.68 Dert Bende Kaldı Eserindeki Glissandolar	125
Şekil 3.69 Dert Bende Kaldı Eserindeki Puandorglar	125
Şekil 3.70 Şikâyet Olmasın Eserinin Ses Sahası	126

Şekil 3.71 Şikâyet Olmasın Eserindeki Ters Glissandolar.....	127
Şekil 3.72 Şikâyet Olmasın Eserindeki Uzun Ses Salınımları.....	127
Şekil 3.73 Şikâyet Olmasın Eserindeki Triller.....	128
Şekil 3.74 Şikâyet Olmasın Eserindeki Mordanlar.....	128
Şekil 3.75 Şikâyet Olmasın Eserindeki Çarpmalar.....	129
Şekil 3.76 Şikâyet Olmasın Eserindeki Vibratolar	129
Şekil 3.77 Şikâyet Olmasın Eserindeki Glissandolar.....	129
Şekil 3.78 Şikâyet Olmasın Eserindeki Puandorglar	130
Şekil 3.79 Bal Beni Beni Eserinin Ses Sahası	131
Şekil 3.80 Bal Beni Beni Eserindeki Ezgi Kalıpları	132
Şekil 3.81 Bal Beni Beni Eserindeki Triller	133
Şekil 3.82 Bal Beni Beni Eserindeki Çarpmalar	133
Şekil 3.83 Bal Beni Beni Eserindeki Vibratolar	134
Şekil 3.84 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserinin Ses Sahası	136
Şekil 3.85 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Triller	136
Şekil 3.86 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Mordanlar	137
Şekil 3.87 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Vibratolar.....	138
Şekil 3.88 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Puandorglar	139
Şekil 3.89 Dosta Doğru Eserinin Ses Sahası	142
Şekil 3.90 Dosta Doğru Eserindeki Güfte Bağlarının Senkopları	142
Şekil 3.91 Dosta Doğru Eserindeki Triller	143
Şekil 3.92 Dosta Doğru Eserindeki Mordanlar	143
Şekil 3.93 Dosta Doğru Eserindeki Çarpmalar	144
Şekil 3.94 Dosta Doğru Eserindeki Vibratolar	144
Şekil 3.95 Dosta Doğru Eserindeki Puandorglar.....	145
Şekil 6.1 Gürbet Elde Baş Yastığa Gelende Nota Yazımı	164
Şekil 6.2 Gürbet Elde Baş Yastığa Gelende Nota Yazımı	165
Şekil 6.3 Bad-ı Sabahta Benden Yare Haberi Nota Yazımı	166

Şekil 6.4 Neme Lazım Nota Yazımı	168
Şekil 6.5 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı	169
Şekil 6.6 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı	170
Şekil 6.7 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı	171
Şekil 6.8 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı	172
Şekil 6.9 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı	173
Şekil 6.10 Dediler Nota Yazımı	174
Şekil 6.11 Dediler Nota Yazımı	175
Şekil 6.12 Dert Bende Kaldı Nota Yazımı	177
Şekil 6.13 Dert Bende Kaldı Nota Yazımı	178
Şekil 6.14 Şikayet Olmasın Nota Yazımı	179
Şekil 6.15 Bal Beni Beni Nota Yazımı	181
Şekil 6.16 Bal Beni Beni Nota Yazımı	182
Şekil 6.17 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı	184
Şekil 6.18 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı	185
Şekil 6.19 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı	186
Şekil 6.20 Dosta Doğru Nota Yazımı	187
Şekil 6.21 Dosta Doğru Nota Yazımı	188



ÇORUMLU ÂŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU'NUN VOKAL İCRASINDA GÖRÜLEN ÜSLUP VE TAVIR ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu araştırmada Çorum yöresinin vokal icra özellikleri, Âşık Şekip Şahadoğru örneklemeyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Şekip Şahadoğru'nun vokal icra özelliklerindeki teknik detayların çözümlenmesi, gerek icra gerekse müzikal eğitimdeki gelişim bakımından önemli ipuçları ve örnekler sunmaktadır.

Üç bölüm halinde incelediğimiz çalışmamızın giriş bölümünde âşıklık geleneği ve kavramı, Çorum müzik kültürü ve bu kültür içerisinde geçmişten günümüze yetişmiş çorumlu âşıklar genel hatlarıyla ağız, hançere, üslup ve tavır kavramları, bununla birlikte çalışmamızın problem durumu, amacı, önemi, kullanılan yöntemleri ve sınırlılıkları ifade edilmiştir.

İkinci bölümde âşıklık geleneğinin Çorum ve Şekip Şahadoğru özelindeki yeri, gelişimi, aktarımı, etkileşimi ve yine Şahadoğru'nun tasavvufi yönü incelenmiştir. Şiirlerindeki tür biçim konu ve gerek plak gerek kaset, kitap, video ve söyleşileri gibi eserlerine yer verilmiştir.

Üçüncü bölümde Şahadoğru'nun vokal icrasındaki özellikler yer almaktadır. Bu kapsamda Şahadoğru'nun vokal icrasındaki teknik özellikler incelenmiş, transkripsiyonu yapılmış notalardan alınan bölümler üzerinden ayrıntılı çözümlemelere yer verilmiştir.

Çalışmamızın sonuç bölümünde ise araştırmamızın tümünden çıkarılan sonuçlara yer verilerek Çorum ili genelinde ve Şahadoğru özelinde eldeki kaynakların doğru bir perspektifle tespit edilip, elde edilen verileri çeşitli analiz yöntemleriyle ortaya koyma amacı üzerinde şekillenmiştir.

Ekler bölümünde ise Çorum yöresindeki söyleme biçimine göre Şahadoğru'nun kullandığı kelimeler ve anlamları verilmiştir.



INVESTIGATION OF THE STYLE AND ATTITUDE FEATURES OBSERVED IN THE VOCAL PERFORMANCE OF ASIK ŞEKIP ŞAHADOĞRU FROM ÇORUM

SUMMARY

In this research, the vocal performance characteristics of Çorum region were tried to be analyzed with the sample of Âşık Şekip Şahadoğru. Analyzing the technical details of Şekip Şahadoğru's vocal performance features provides important clues and examples in terms of development in both performance and musical education.

In the introduction part of our study, which we analyzed in three chapters, the tradition and concept of minstrelsy, Çorum music culture and the minstrels from Çorum who have grown up in this culture from past to present, the concepts of mouth, dagger, style and attitude in general terms, as well as the problem situation, purpose, importance, methods used and limitations of our study were expressed.

In the second part, the place, development, transmission and interaction of minstrelsy tradition in Çorum and Şekip Şahadoğru and the mystical aspect of Şahadoğru were analyzed. The genre, form and subject of his poems and his works such as records, cassettes, books, videos and interviews are included.

The third section includes the characteristics of Şahadoğru's vocal performance. In this context, the technical features of Şahadoğru's vocal performance were examined and detailed analyzes were made on the sections taken from the transcribed notes.

In the conclusion part of our study, the conclusions drawn from the whole research are given and it is shaped on the aim of determining the resources available in Çorum province in general and Şahadoğru in particular with a correct perspective and revealing the data obtained with various analysis methods.

In the appendices section, the words used by Şahadoğru according to the way of saying in Çorum region and their meanings are given.



1. GİRİŞ

Kültür terimi bir topluluğun örf, adet, dil, müzik, anane ve göreneklerini içerisine alan ve toplumların karakteristik bir yapıda olmalarına imkân sağlayan sistematik bir yapıdır (Oğuz, 2011). Robert H. Lavenda ve Emily A. Schultz (2021), Kültürel Antropoloji kitabında kültürü; insanların edindikleri huy ve düşünceler bütünü olarak ele almışlar ve topluluğun biçimlenmesinde mühim bir unsur olarak tanımlamışlardır. (Lavenda & Schultz, 2024).

Türk kavimleri 10. yüzyıldan itibaren Orta Asya'dan, Anadolu, Avrupa, Güney Asya Kuzey Avrupa ve Orta Doğu'ya yayılmışlardır. Türk kültür ve kimliğinin ortak veya benzer özelliklerinin, kodlarının belirlenmesi, gelişim ve değişim süreçlerinin ortaya konulması bakımından bu kavimlerin yaşadıkları dini, kültürel değişimlerin, farklılaşmaların, eski kültürlerinden getirdikleri benzerliklerin tespitinin önemi büyüktür. Türklerin bu kültürlerini nasıl koruduklarının örneklendirmesini yapacak olursak 20. yüzyılda Sovyetler'in etkisinde kalan birçok Türk kavmi ve uzun yıllardır Çin Devleti'nin etkisi altında kalan Uygur Türklerinin yemekten müziğe, dilden yazıya kadar kültürlerini ısrarla korudukları görülmektedir. Anadolu topraklarındaki Türkler için de bu durumun benzer olduğu gözlenmektedir. Birçok yabancı kültürdeki topluluklarla bir arada yaşaması Türklerin kültürlerini kaybetmelerine asla sebep olmamıştır (Özkul, 2015, s. 166).

Bir milletin müziğinin oluşmasındaki öğeler ses, estetik, duygu gibi faktörler olmakla birlikte kültürel yapı da önem arz eder. Müzikle kültür arasındaki ilişkinin kaçınılmaz olduğu gerçeği "müzik kültürü" kavramının ortaya çıkmasına vesile olur. İnsanların genel kültürünün beraberinde müziğe ilişkin bilgi, beceri, araştırma, gelenek, tutum ve davranışlar, müzikal alışkanlıklar gibi terimler, müzik kültürünün oluşmasında önemli faktörlerdir. Böylelikle bir toplumun müziksel yaşam biçimini bu faktörler sayesinde büyük oranda anlamak mümkündür. Çalgılarımız, müzik dinleme alışkanlıklarımız, konserlerde uymamız gereken görgü kuralları, müzik okulları, kuruluşları yine bu kültüre hizmet boyutundaki önemli öğelerdir. Kültür ve müziğin sıkı bağı toplumların, halkın, ülkenin hatta mahalle ve köylerin yaşam biçimlerinde karşımıza çıkar (Özdek, 2012, s. 29).

Ziya Gökalp, "bir milletin kültür ve medeniyeti arasında bazı benzerliklerin olduğu kadar farklılıkların da bulunduğunu" savunmaktadır. Bu farklılıklara değinirken şu noktalara vurgu yapar: Toplumsal hayatın toplamına medeniyet de, kültür de denir.

Kültür ve medeniyetin birleşme ve benzerlik noktaları şunlardır: “Halkın konuştuğu dil; Türkçe ve lehçeleri. Halk arasında doğan müzik: Halk müziği veya Türkçe isminden türeyen “Türkü”dür. Halkın tecrübelerinden oluşan atasözleri, bilmece ve masallar da bunların tamamlayıcısıdır. Türk ahlakı konusunda Türk’ün tevazu ve misafirperverliğinden bahsetmek mümkündür. Türk insanının estetiğe, şiire ve müziğe verdiği önemin göstergesi olarak camilerde ilahi ve mevlit okunması; Tekkelerde şiir ve musikiye yer verilir” (Gökalp, 2005, s. 34).

Buradan müzik kültürüne geçecek olursak, Anadolu âşıklığı ve ozanlığı Türk müzik kültürü içinde paha biçilmez bir öneme sahiptir. Kimi kaynaklara göre 13. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar tasavvufi ve İslami konularla varlığını gösteren ozanlık geleneği, 16. yüzyıldan itibaren yerini âşıklığa bırakmıştır. Bu iki kavram arasında benzeşmeyen yönler olduğu araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir.

Orta Anadolu müzik kültüründe de yine bu kavramlar önem arz etmiş ve müzikal yapıyı belirlemede ozan ve âşıkların bu yapıya yön vermesi, bu kültürü şekillendirmesi geçmişten günümüze her dönemde görülmüştür.

1.1. Âşıklık Geleneği ve Âşıklık Kavramı

Türklerin İslamiyet’i kabul etmeden önceki edebiyatı, çeşitli milletlerin etkisiyle yapılan birkaç tercüme yanında, genellikle sazla icra edilen halk şiirlerinden oluşuyordu. Şairler, Türk Hakan’ından sıradan insana kadar her kesime hitap eden şiirleri kopuz denilen çalgı ile söylerlerdi. Oba ozanları, kahramanlık masallarını, destanlarını ve türkülerini özel veya halka açık toplantılarda seslendirirlerdi. Büyü ve falcılıkla tanınan ozanlar yağ, sığır ve ziyafet törenlerinde daima hazır bulunurlardı. Ancak âşıklık geleneği, tarihsel temellere sahip sözlü bir gelenek olarak kam ve ozanlığın devamı niteliğindedir (Sevindik, 2019, s. 130). Geleneğin ritüellerine baktığımızda Şamanist unsurları da barındırdığı iddia edilebilir. Özellikle âşık geleneğindeki “bade içme” ritüelleri, şaman adayının rüyasına girerek seçim yapmaya karar veren yardımcı ruhlara benzemektedir.

Şairin aşk tutkusuyla eş tutulduğu durumun eski dönemlerde de görüldüğü söylenebilir (Boratav, 2015, s. 26). Arap toplumundaki şairlerin aşk tutkusuyla ilişkilendirmesi, Orta Çağ Avrupası’nda ozanların soylu bir kadına olan tutkularını ifade eden şiirleriyle tanınması ve bu tür şiirleri söyleyenlerin halk arasında bulunması gibi örneklerle dayanmaktadır. Şair ile aşk arasında bir ilişki olduğunu iddia ederek, “16. yüzyılın başlarından itibaren bir sanatçı türü olarak âşıkların bir bakıma eski destan (epope) geleneğini sürdüren kişiler olduğunu, diğer yandan “aşk şiirleri”

söyleyen kişiler olduğu da bilinmektedir. Ancak âşıkların şiir yazmadıkları, şarkı söyledikleri ve şiirlerinin müzikten ayrılamaz bir yapıya sahip olduğu da bir gerçektir. Bu nedenle, Boratav (2015, s. 25), tüm bu tespitlerin sonrasında âşık yapıtlarının sözlü geleneğe ait olduğu, bu gelenek içerisinde gelişip yetiştiğini, müzikten bağımsız düşünülmemeyeceğini ve bu geleneğin (âşık geleneği) temsilcileri olan âşıkların da bu sanatı icra ettiğini söylemektedir.

Gelenekler bağlam ve şartlara göre kendilerini güncelleyebildikleri sürece varlıklarını sürdürebilirler. Değişerek, dönüşerek ve yeni ortamlara uyum sağlayarak kendini yok olmaktan kurtaran tüm refleksif gelenekler gibi söz, ezgi ve hareketlerin birleşimine dayanan, zaman içerisinde mistik unsurlardan beslenen âşıklık geleneği, belirli bir evrede dini özelliklerini yitirmiştir. Âşıklık geleneği zamanın hızına ve sosyo-kültürel değişime/dönüşüme göre hareket ederek 21. yüzyıla kadar ulaşmıştır.

Âşıklık geleneğinin taşıyıcısı, hafızası ve başrolünde olan âşık, çeşitli Türk boylarında, “aşig” (Azerbaycan’ca), “ğaşig/buluvsı” (Başkurtçar), “ğaşık/ âşık/ akın/ çırav” (Kazakça), “âşık/bahşi/baksı/akın” (Kırgızca), “âşık/huştar” (Özbekçe), “bağşı/âşık” (Türkmen), “âşık” (Uygurca), “kam” (Altay Türkleri), “oyun” (Yakutlar), “şaman” (Tonguzca), “ozan” (Oğuz Türkleri) gibi isimlerle ifade edilmiştir (Sakaoğlu, 2014, s. 24-28).

Sözlü hafızanın önemli aktörleri olan âşıklar, günümüzde geçmişle gelecek arasında köprü kurmaktadır. Âşıklar, derin tarihsel ve kültürel bilgiye, etkili bir ifade gücüne ve sanat anlayışına sahip olduklarını hikâyeleri ve şiirleri aracılığıyla ortaya koyarlar. Avrupa tarihinde, Kelt ozanları, Orta Çağ Alman ozanları ve Fransız ozanlarının çeşitli dillerde yazılmış birçok geleneksel destanları, şiirleri ve şarkıları bulunmaktadır (Türk, 2018, s. 112). Bu ozanların temsil ettiği gelenek, Türk âşıklık geleneğine benzer bir sınıflandırmayla değerlendirilebilir (Sevindik, 2019, s. 47);

(A) Göçebe Âşıklar

(B) Şehir ve Kasaba Âşıkları

(C) Asker Âşıklar

İnançları ve geldikleri yer dikkate alınarak halk şairleri için de benzer bir sınıflandırma yapılmıştır (Boratav, 2015, s. 25-30):

(1) Dini ve Tasavvuf Şairleri

(2) Köy Şairleri

(3) Kasaba ve Şehir Şairleri

(4) Yeniçeri Şairleri

(5) Göçebe Şairler

Âşıklar, uzun süre ozan olarak bilinirdi. Ozanlar, İslamiyet öncesi dönemde Orta Asya'daki eski Türklerin şamanları olarak, bir bakıma şair-şarkıcı olarak ortaya çıkmıştı. Bu dönem, Türklerin ata yurdu olarak kabul edilen bir dönemdi. 9./10. yüzyıldan itibaren, bu gezgin şarkıcılar varlıklarını sürdürerek epik ve dini geleneği devam ettirdiler. Sazla (başlangıçta kopuzla) yarattıkları şarkıları icra ettiler (Sevindik, 2019, s. 47-48). Âşık kavramı ise 15. yüzyılda ortaya çıkmış ve Arapça'da “seven kişi”, “aşk şarkıları şairi” ve “aşk şarkıları söyleyen kişi” anlamlarına gelmektedir. Âşık terimi, Türkler tarafından “halk şairi” ve “saz şairi” ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır (Reinhard & Pinto, 2019, s. 20-22).

1.1.1. Âşıklık Kavramı

Söz ustası olan âşıklar, söz gücünü, sözü etkili kullanmaktan alırlar. Âşık olmanın unsurları incelendiğinde âşıkların yetenekli ve zeki sanatçılar olduğu kolaylıkla anlaşılabilir. Türk kültüründe usta-çırak ilişkisiyle büyüyen, doğaçlama yeteneği olan, bade içtiği sanılan, atışabilen, muamma düzebilen, tartışabilen veya bunlardan bazısına sahip olan kişilere âşık denir (Aslan, 2015, s. 233-238).

Yazılı, sözlü ve elektronik kültür ortamları âşıklık geleneğinin kendine özgü kurallarının oluşmasında önemli zeminlerdir. Kitle iletişim araçlarının kullanılmasıyla beraber elektronik kültür ortamları oluşmuş ve bu ortamlar geleneğin yürütülmesi için zemin teşkil etmeye başlamıştır.

Sözlü kültür ortamlarında aşığın ustasına bağlılığının ve ondan öğrendiklerinin önemi büyüktür. Âşık, geleneğin kendisinden beklediği bazı hususları yerine getirmelidir. Bu hususlar (Artun, 2005, s. 80; Öncül, 2011, s. 75-85)

- (a) Doğaçlama söyleyebilmek
- (b) Saz çalabilmek
- (c) Atışmaları yapabilmek
- (d) Bade içtiğini iddia etmek

Yine gelenekte olmazsa olmaz kavramlardan atışma, (askı alma) muamma, lebdeğmez, dedim dedi, tarih bildirme, mahlas alma, nazire söylemenin büyük önem taşıdığı bilinmektedir.

Bu kriterler Anadolu'nun her yerinde aynı olmamakla beraber daha çok Doğu Anadolu Bölgesi için geçerli olmuştur. Gelenek için olmazsa olmaz kurallar yörelere göre

değişkenlik gösterirken Orta Anadolu Bölgesi ve Çorum yöresi özelinde bu durum atışma, muamma, lebdeğmez gibi kavramlarla benzerlik gösterir. Çorum yöresi âşıklığında eldeki kayıtlardan bilindiği kadarıyla usta çıraklık, mahlas alma, bade içme, saz çalabilme, nazire ve muamma düzebilmenin önemli olduğu görülmektedir.

Atışma

Atışmalarda ozanlar, bir izleyici ya da dinleyici topluluğu önünde, birbirlerinin olumsuz yanlarını mizahi bir dille ele alarak rakiplerini güldürmeye ve söz söyleyemez duruma getirmeye çabalarlar. İlginç benzetmelerle birbirlerini kızdırarak dinleyicilerin beğenisini kazanırlar. Son dörtlükte ise birbirlerinin gönlünü alarak işi nazik bir şekilde sonlandırırılar. Ozanlar arasındaki bu mücadelelerin öne çıkan özellikleri, bir konu etrafında olup biten karşılıklı söyleşilerin yer aldığı şiir türlerinden daha farklıdır, genellikle buna "deyişme" veya "söyleşme" denir (Gösterir ve Kaya, 2023, s. 521).

"Çorum yöresinde atışma geleneğinin pek yaygın olmadığını söyleyebiliriz. Benim saptayabildiğim en eski âşık karşılaşması o da deyişme, söyleşi biçiminde. Âşık Deli Boran ile Âşık Sefil Ali arasında. Bunun dışında Osmancıklı Kadriya mahlasını kullanan Âşık Abdulkadir Uslu ile Ceyhuni'nin çırağı âşıklar arasında atışmalar yapıldığını biliyoruz. Ve bu âşık karşılaşmalarında geleneğin bütün kurallarının uygulandığını da biliyoruz. Ancak çorum ve Sivas yöresinde ağırlıklı olarak alevi âşıklar vardır ve Alevi Bektaşî kızılbaş âşıklık geleneğinde "âşık kem söylemez" anlayışı vardır. Bu nedenle başka âşıklarla deyişmelerde yani sohbet tarzı söyleşmelerde bulunmakla birlikte yergiye dayalı atışmalara girmeme eğilimi ağır basmaktadır. Her ne kadar bu anlayışa uygun davranmayan alevi âşıklar varsa da, Alevi Bektaşî âşıkları varlık birliği öğretisinin etkisiyle evreni tanrının yansıması olarak gördüğünden bütün canlıları sevip yüceltir. Özünü hakir, kendisini herkesten aşağı görür. Bu âşıkların sefil, edna, fakir, kul gibi sıfat niteliğinde ozanlık adları kullanmaları da bu anlayışa bağlıdır. Hacı Bektaş-ı Veli'nin İncinsen de incitme sözü gereği alevi âşıkları bu yergiye dayalı başkasını gülünç durumlara düşürerek ya da ağır sözler söyleyerek üstünlük kazanma, dinleyicinin beğenisini toplama şeklindeki atışmalara pek girmezler. Giren âşıklar da vardır, ya bunlar geleneğin bu yönünü bilmiyorlardır ya da topluluk önünde bu etkinliği yapmanın çekiciliğine kapılıyorlardır. Birde benim gözlemlediğim kadarıyla Çorum yöresinde günümüzde yapılan bu tür karşılaşmalar doğaçlama olarak değil, önceden hazırlık yapılarak gerçekleştirilmektedir" (Gösterir, 2024).

Aşağıda Çorumlu Âşıklar Rıfat Kurtoglu, Âşık Zoranî (Kemal Özgür), Türkmenoğlu mahlasını kullanan Cuma Türkmen ve Âşık Cefai mahlasını kullanan Müslüm Koygun'un şiirlerindeki atışmaları görülmektedir.

Deyişme 6

Binbir Hikmet Dolu Atasözleri

Kemal Özgür (Zoranî) – Müslüm Koygun (Cefaî)

Cuma Türkmen (Türkmenoğlu) – Rıfat Kurtoğlu

Binbir hikmet dolu atasözleri

Hak kakikat yolu atasözleri

Has bahçenin gülü atasözleri

Her biri derin bir mana ummanı

Abdullah ERCAN

Kemal "Can dostum gel tatlı dilden ayrılma
Hak yanında hakça kullanılan lisanı
İkrardan, imandan, yoldan ayrılma
Yalan bozar ikrar ile imanı

Celal Ariflerden öğüt almak ne güzel
Muhabbetle kâmil olmak ne güzel
Birlik ile dirlik olmak ne güzel
Kurtlar yer sürüden her ayrılanı

Türkmenoğlu Takdirden korkusu olur mu erin?
Yazılır deftere hayrın şerin
Tartılır amelin ayrılır yerin
Hak dağına göre verir boranı

Kurtoğlu Hasım eder nefis kuzu ile kurdu
Dünyada rızıktır canlının derdi
Bundan gurbet eller garibin yurdu
Göçebe kuşların yoktur vatani

Kemal Sözde âlim ikrarında salim ol
Ne bir pısırik ol ne de zalim ol
Bilene sor oku öğren âlim ol
Cehalettir insanlığın zindanı”(Gösterir &
Kaya, 2023, s.541)

DEYİŞME 3

ANADAN OLUR

Rıfat KURTOĞLU – Müslüm KOYGUN (Cefai)

Kurtoğlu	“İnsanın ameli niyetten çıkar, Şer, bela mayası fenadan olur Gelin anasının sütüne çeker Kızın asaleti anadan olur
Cefai	Kulağına küpe eyle bu sözü Çürük temel atan, binadan olur Doyar mı cimrinin gönlü ile gözü? Hanedan evladı hanedan olur
Kurtoğlu	Tilki aslan olsa tavuğu düşler Zalimi sultan et, babasın taşlar Herkes mayasının hükmünü işler Haramzade evlat zinadan olur
Cefai	Yüksekten uçanlar tez iner yere Irmağın yerini tutar mı dere? Sorulmadan dil uzatma her yere İnsanın belası çeneden olur
Kurtoğlu	KURTOĞLU'm ne yapsan değişmez kader Âşık sevdasını çileyle öder Cahilin sohbeti hoş a mı gider? Sözün söz olması manadan olur
Cefai	CEFAİ'yim yeter bu kadar acı Yanık yüreklerde biter mi sancı? Ne tabibi vardır ne ilacı Âşığın cefası sineden olur” (Gösterir & Kaya, 2023, s. 536).

Aşağıda Âşık Şekip Şahadoğru ile Âşık Hüseyin Çırakman'ın atışma fotoğrafı görülmektedir (Şekil 1.1).



Şekil 1.1 Âşık Şekip Şahadoğlu ile Âşık Hüseyin Çırakman'ın Atışma Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşivi, 2024)

Leb – Değmez (Dudakdeğmez)

Leb-değmez, harf oyunlarına dayalı bir edebiyat sanatı olup, hurûf-ı şeveviyye yani dudak ve dış dudak ünsüzleri (b, p, m, v, f) içermeyen kelimelerle yazılan şiirlerin adıdır. Bu sanat, ülkemiz edebiyatında en çok halk şairleri arasında yer almakta ve âşık edebiyatında önemli bir yer tutmaktadır. Leb-değmez şiirsel tartışmada bir yetenek ışığı haline gelmiş ve doğaçlama tekniği (irticalen) ile bu gelenekte yerini almıştır (Kayaokay, 2017).

Türkiye'de âşıklık geleneği içerisinde âşıklar arasındaki buluşmalar, sazda ve sözde birbirlerini yenmeye yönelik atışmaları içeren bir yarışmayı ifade eder. Bu karşılaşmalar genellikle seyirci önünde gerçekleşir (Albayrak, 2004, s. 58). Müşaare, deyişme, söyleşi, atışma, bağlama, tekellüm gibi çeşitli adlarla anılan âşık karşılaşmaları, âşıkların yeteneklerini sergiledikleri etkileşimli bir platform sunar (Artun, 2013, s. 73). Çorum'da lebdeğmez kültürü bulunmadığı için herhangi bir görsel veya video eklenmemiştir.

Askı (Muamma)

Âşıklık geleneği, uzun bir tarihe sahip olduğu düşünülen muamma geleneğini içinde barındırmaktadır. Bu geleneğin izleri, kahvehanelerde gerçekleşen fasıllar sırasında açıkça görülebilir. Muamma ve askı âşık fasılları, herhangi

bir âşıklık etkinliğinin vazgeçilmez bir unsuru olarak öne çıkar. Muamma kelimesi, Arapça kökenli olup "körletmek", gizli ve güç anlaşılır sözleri ifade eder.

Âşıklar, hece ölçüsüyle oluşturdukları bilmecelerin yanı sıra Divan Edebiyatı'nda karşılaşılan muamma ve lugazları başarıyla gerçekleştirmişlerdir. Muamma, düzenlenip çözülmek üzere çeşitli yöntemlerle ele alınır. Bu yöntemlerle, muamma çözümü için harfler toplanır, bir araya getirilir ve ad oluşturularak muamma çözülmüş olur. Bu uygulama, halkın ilgisini çeken etkili bir yöntem olmuştur ve âşık fasıllarına renk ve canlılık katmıştır (Artun, 2021, s. 98-99).

Aşağıdaki görselde Şekip Şahadoğrun'un Âşık Borani ile muamma fotoğrafı görülmektedir (Şekil 1.2).



Şekil 1.2 Şekip Şahadoğrun'un Âşık Borani ile Muamma Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşivi, 2024)

Dedim – Dedi

Dedim-Dedi türü şiir, halk şiirinde saygın bir biçim olarak kabul edilir. Bu şiir türü genellikle koşma ve semailerdeki âşıkların ve sevgililerin (dedim-dedi ifadesine dayalı) karşılıklı diyaloglarını içerir. İlk örnekleri, Kaşgarlı Mahmud'un Divan-ü Lügat'it-Türk'ünde görülmüştür. Hikmet Dizdaroğlu, "Dedim-dedi"lerin canlı bir koşma biçiminde olduğunu ve bu türün geleneksel hale geldiğini, ayrıca şiire canlılık ve dinamizm kattığını belirtmektedir. Âşık

şiiirinde, genellikle seven ile sevilen arasındaki atışma ve deyişmeler âşık tarafından ifade edilir.

Aşağıda Kul Nesimi'den "Dedim Dedi" örneğı görölmektedir.

"Uykudan uyanmış şahin bakışım
Dedim sarhoş musun, söyledi yok yok
Ak elleri elvan elvan kınalım
Dedim bayram mıdır, söyledi yok yok.

Dedim ayrılık var, dedi aynımda
Dedim günahım çok, dedi gönlümde
Dedim mehtap nedir, dedi koynumda
Dedim bir göreyim, söyledi yok yok.

Dedim vatanın mı, dedi ilimdir
Dedim bülbül müdür, dedi gülümdür
Dedim Nesimi Şah, dedi kulumdur
Dedim satar mısın, söyledi yok yok." (Atmaca, 2016, s. 116)

Mahlas Alma (Tapşırma)

Mahlas kelimesi, Arapça kökenli bir isimdir ve "saflık, halislik, gönöl temizliğı" anlamına gelen "halas" kelimesinden türetilmiştir. Sözlükteki anlamı ise "kurtulacak yer" olan mahlasa, araştırmacılar tarafından terim olarak çeşitli anlamlarla açıklanmıştır. Şairin mahlas almasına tahallüs denir. Pratik olarak, hemen hemen tüm şairler, eserlerinde mahlaslarını kullanır ve bu sayede şöhetlerini sağlarlar. Hatta zaman içerisinde, şairin mahlası, genellikle asıl adını unutturabilir. Örneğın, Fuzuli'nin gerçek adı Mehmet; Nef'i'nin adı Ömer; Gevherî'nin adı Mehmet veya Mustafa'dır. Dertli'nin gerçek adı İbrahim; Ruhsatî'nin ki ise Mustafa'dır. Bu örnekleri daha da çoğaltmak mümkündür. Şairler mahlaslarını, genellikle tâc beyiti veya mahlas beyiti olarak adlandırdığımız son beyitte ya da son dörtlükte ifade ederler. Mahlas beyitinde şair, sadece kendini tanıtmakla kalmaz, aynı zamanda bu ifadeden yararlanarak sanatını ortaya koyar. Bu sanata da hüsn-i tahallüs denir. Halk şairleri, mahlaslarını genellikle son dörtlükte kullanırlar. Âşıklar arasında ise bu durum "tapşırma" olarak adlandırılır. Tapşırma, kendini tanıtmak, bildirme ve arz etme anlamına gelir. Âşıkların karşılaşmalarında, hangi âşık ayak açarsa veya önceden söz alırsa, karşılaşmaya tapşırma yaparak son verme hakkına sahiptir (Kaya, 1997, s. 1-2; Artun, 1996, s. 83).

Şekip Şahadoğru soyadını Aykaç'tan Şahadoğru 'ya çevirirken mahkemede hâkim “gerekçen nedir?” diye sorduğunda “Halkım beni Aykaç değil de Şahbaba olarak biliyor. Halkımdan himmet aldığımı gururla ifade ediyorum” diyerek soyadını değiştirmiş, mahlasını soyadı yapmıştır ve halkına verdiği değeri aşağıdaki şiirinde dile getirmiştir.

“Halkıma saz çalıp halkıma hizmet
Edebilir isem ne mutlu bana
Küçüğümünden saygı büyükten himmet
Alabilir isem ne mutlu bana

İsterim halkımın Şekip'i olmak
Aranan varlığı halkımda bulmak
Yurdumdan gayrıya bir örnek olmak
Olabilir isem ne mutlu bana” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 1)

Tarih Bildirme

Zaman içinde halk edebiyatında etkisini göstermeye başlayan tarih bildirme işi önceleri divan edebiyatında yer alan bir işlemdi. Âşıklar, toplumu derinden yaralayan yangın, deprem, kıtlık vb. gibi olayların olduğu tarihleri belirtmek amacıyla; “ebced hesabı” diye isimlendirilen bir teknikle yapılan işleme “tarih bildirme” denir

Örnek olarak;

20 Temmuz 1974 günü Türk Ordusunun Kıbrıs'a çıkarma yapması üzerine:

“Dokuz yüz yetmiş dört yirmi Temmuzda
Neler oldu haber vermek kastımız
Şanlı Türk ordusu çıktı Kıbrıs'a
Savaş değil barış kurmak kastımız” (Halil Karabulut) (Artun, 2021, s. 86).

Nazire Söyleme

Nazire söyleme, Erman Artun' a göre bazı kurallar çerçevesinde bir eseri ustaca taklit etmektir. Aslında divan edebiyatına ait olan nazire zamanla halk şiirinde de kullanılmıştır. Örnek vermek gerekirse;

“Âşık Feymani, Ruhsati'nin;

Yârin bahçesinde üç gül açılmış
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül
Üçü birbirinden fazla saçılmış
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül

Birisi ah eder, artar firkati
Birisi çekiyor bülbül hasreti
Birin Mesleki'ye Ruhsati
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül." (Güney & Güney, 1975, s.109)

Diye başlayan şiirini şu şekilde tanzir etmiştir;

"Bugün gönül hizmet etti üç güle
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül
Tıpkı beni benzettiler bülbüle
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül

Biri bilir nebî ile veliyi
Biri bilir uslu ile deliyi
Biri Feymani'ye sundu doluyu
Ak gül, kırmızı gül ille sarı gül." (Artun, 1996, s.339)

1700'lü yıllarda matbaanın ülkemize girmesiyle âşıklık geleneğinde yazılı dönem başlamıştır. Âşıklık geleneği bu dönemle birlikte kendini cönk ve mecmualarla göstermiştir. 20. Yüzyılın başlarından itibaren geleneği ayrıntılarıyla araştıran ve yazan Fuat Köprülü ile beraber aydınların konuya ilgisi, sonrasında yazılı kaynaklarda yer alan eser sayısı her geçen gün artmış ve bu sayede yazılı ortamlar bu ürünlerin geniş kitlelere ulaşmasında önemli rol oynamıştır (Artun, 2021, s. 82).

Geleneğin son yüzyılda tanıştığı ortam olan elektronik kültür ortamı, radyo, televizyon, kaset, plaklar gibi teknolojiler aracılığıyla 1932 yılından sonra başlamış ve gelişerek günümüze kadar gelmiştir (Artun, 2021, s. 83).

Aşığın, olağanüstü güçlere sahip olan yapısı, Orta Asya inanç sistemlerini temsil etmektedir. Âşık tipi, Allah ile mistik bir bağ kurabilen tekke şairlerinden farklıdır; aynı zamanda müzik ve dans eşliğinde yarı büyücü, bilge bir destan anlatıcısı olarak öne çıkar. Âşık, kutsallığı bulunmayan mekânlarda, kahve köşelerinde, hanlar veya düğünde halkı eğlendirmekle görevlendirilmiş, güzelliğe bağlılık gibi din dışı konularla uğraşan bir sanatçı tipi haline gelmiştir (Özarslan, 2001, s. 209; Artun, 2021, s. 59-65).

Çoğu Şaman topluluğu rüyaların diğer dünyadan gelen kehanetler olduğunu düşünür. Sanki öteki dünya bu dünyada ne olacağını zaten biliyormuş gibidir. Âşıklık geleneğindeki rüya motifi şu şekildedir (Perrin, 2011, s. 36-38):

- a) Rüyada büyük bir manevi sıkıntının ardından görülmesi,
- b) Çileden sonra görülmezse, kahramanın sıkıntıdan kurtulmak için Tanrı'ya yalvarması sonucu ortaya çıkması,
- c) Rüya genellikle kutsal yerlerde uyurken görülmesi,
- d) Rüyada ermiş bir kişi veya kişiler bazen kahramana bir genç kızın elinden bir aşk badesi sunması,
- e) Badeyi içtikten sonra, kahramanın bedenini bir ateş kaplamıştı, yere düşmesi, ağzından baygın, kanlı bir köpük çıkması,
- f) Toplumdaki kişiler kahramanı deli diye düşünürken, yaşlı bir kadın farklı bir bakış açısıyla yaklaşıp veya adamın sazın teline dokunması,
- g) Kahraman saz sesiyle gözlerini açması, sazı eline alması, kendisine verilen takma adla (Mahlas) doğaçlama şiirler yazmaya başlaması, böylece hem hakikat âşığı hem de badeli olması.

Sözlü gelenekte doğaçlama olarak şiir okuyabilen, hikâye anlatabilen, saz çalabilen ve atışma edebilen âşıkların dikkat çeken bir başka niteliği de kamlık kodlarından devam eden ve dini ritüelistik bir arka plana sahip olan “bade içme” olayıdır. Nazım ve nazım-nesir karışımı eserler yaratan âşık şair, rüyasında Pir'in (veya güzel bir kız) gibi başka bir şahsın kendisine ikram ettiği "aşk badesini" içerek, rüyasında onu görerek gücünü ve otoritesini kazanır (Boratav 2015, s. 24-26).

Her uygulamada olduğu gibi âşıklık geleneğinde de bade içmenin, ardındaki gizemi kendi kendine kutsayan her uygulama, anlayış veya kabulde, âşıkların şiirlerinin toplum tarafından kutsanmasına ve önemsenmesine neden olduğu ve âşıkların temsilcilerini sıradanlıktan kurtardığı düşünülebilir (Günay, 2005, s. 61).

Bade içmek

Bade içmek, toplumda ilahi bir statü elde edebilmenin, ülkeden ülkeye seyahat etmenin, vahşi doğada yiyip içmenin icat edilmiş bir kültürel formülasyonudur. Tüm bunların yanı sıra, erkek ağırlıklı mekânlarda (bey ve paşa konakları, kahvehaneler, köy odaları vb.) ve eril bir düzenle tasarlanan âşıklık geleneğinin, elektronik kültür ortamıyla sarsıldığı gözlemlenmektedir. Âşıkların hem sanatsal performanslarını hem de dillerini güncellemelerini zorunlu hale getirmiştir (Özarslan 2001, s. 127-134).

Eski Türk şiiri Fars edebiyatından sadece söz ve hayal zevkini almamış; aynı zamanda bu şiirsel geleneğin tarihsel ve İslamileştirilmiş mitolojisini, imparatorluğun koşullarını, tarihini ve daha geniş coğrafyasını da almıştır (Tanpınar, 2001, s. 4).

Bu anlamda halk edebiyatı, coğrafi, tarihi ve kültürel etkilenmeye bağlı olarak geleneğini sürekli artırmış; Âşıklar aruz vezninde de eserler vererek ustalıklarını göstermeye çalışmışlardır. Âşık tarzı yaratımlar, 'âşık tarzı şiirler' (hece ve aruz şiirleri) ve 'halk hikâyeleri' olarak iki bölümde ilerlemektedir. Hiçbir hazırlık yapılmadan yapılan ve çekişme, tekellüm, müsaare olarak bilinen sistematik ifadeler olmak üzere iki bölümden oluşur (Özarslan 2001, s. 127-134).

Âşık tarzı şiirlerin “hece türlerinde” (destan, semai, varsağı, koşma) ve kısmen de “aruzlu türlerinde” (semai, divani selis, kalenderi, vezni ahar, satranç) eserler üreten âşıklar, düzyazı da kullanmışlardır. Bu tarz eserler üreten âşıklar bu durumu halk masallarının bir özelliği olarak anlatırlar. Yine anlattıkları masalların bazı temalarını (Tahir/Zühre, Ferhat/Şirin gibi) Arap ve Fars edebiyatından ödünç almışlardır (Günay, 2005, s. 61).

Halk ozanları ve âşıklar eski çağlardan günümüze gelene kadar birçok zorluklarla karşılaşmışlar, haksızlıklara uğramışlar, çile çekmişler, sevmişler, sevilmişler, ağlamışlar gülmüşler, düşünebilen ve düşündüğünü uygulayabilen insanlar olmuşlardır. Doğa güzelliklerinden, dağlardan, ovalardan, çiçekten böcekten etkilenerek insanları birliğe beraberliğe, sevmeye, kardeşliğe, dostluğa kısaca insanları insani duygularla bezenmeye çağırmışlardır (Tanpınar, 2001, s. 4). (Günay, 2005, s. 61).

Tüm güçlülere, çektikleri çileye rağmen hiçbir engelden korkmayan, yılmayan ve bizim her türlü sorunlarımızı ellerinde sazları ile dile getirenler, ozanlarımız ve âşıklarımızdır. Çorum yöresi, bu gelenekte asırlardır süregelen devamlılığa sahip bir yöredir. Yörede âşıklık geleneği içinde Bektaşilik ve Anadolu Aleviliği felsefesi, âşıkların hem yaşantısına hem de eserlerine önemli ölçüde sirayet etmiştir. Şekip Şahadoğru eserlerinde de bu durum kendini göstermektedir. Aşığın tasavvufi yönünün görüldüğü eserleri olduğu kadar insan, doğa, hayvan, vatan, memleket sevgisini, aşk ve barış temalarını işlediği eserleri de çoğunluktadır

Aşığın doğduğu köyün Çukurova'dan göç etmiş kuyumcu aşiretlerinin bulunduğu ve o köyün âşıklarından olan Deli Boran'ın köyüne yakın olması, onun ezgilerinden kendisinden önceki âşıkların ve babasının esinlenmesi, aşığın da bu ezgilerle büyümesi bozlak dizisindeki eserlerinin meydana gelmesinde zemin oluşturmuştur. Bu durum aşığın Çorum bozlak kültürünün temsilcilerinden olmasına vesile olmuş ve peşinden gelen Âşık Haydar Öztürk, Âşık Haşimi, Ali İhsan Erdoğan, Sefil Eröksüz gibi ustaların yetişmesine olanak sağlamıştır.

1.2. Çorum Müzik Kültürü

Halkın kolektif belleğini şekillendiren, değiştiren ve kültürel birikimlerin ortaya çıkmasına katkı sağlayan önemli etmenlerden biri kuşkusuz coğrafyadır. Coğrafya, sadece sunduğu iklim ve doğal yapısıyla değil, aynı zamanda vatan kavramıyla çerçevelenen bir anlam dünyasını içerdiği için tarihsel olarak hayatın şekillenmesinde ve kültürel birikimlerin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır (Satır & Ortakçı, 2023, s. 295-299).

Türk kültürü içerisindeki türküler, bazen aşkla yüreğimizi coşturmuş, bazen de feryat olup gökyüzüne yükselmiştir. Türk milleti tarih boyunca duygularını, sevgisini, dertlerini, üzüntülerini ve acılarını genellikle türkü ile ifade etmiş; türkü ile ağlamış, türkü ile gülmüştür. Çorum bölgesi, özellikle zengin bir türkü geleneğine sahiptir. Hayatımızda önemli bir yer tutan bu kültür birikimlerinin korunması ve gelecek nesillere aktarılması, özellikle kaybolmaya yüz tutmuş birçok türkünün gün yüzüne çıkarılması önemli bir görevdir (Duman, 2016, s. 190).

Çorum kadim medeniyetlerin başkentidir. Günümüzden 7 bin yıl önce Hititler devletlerini burada kurmuştur. Onlara başkentlik yapan bugünkü Boğazkale İlçe Merkezindeki Hattuşa kalıntıları arasında sanki tarihi Kadeş Antlaşması'nın kil tabletlere yazılırken çıkan sesleri duyulmaktadır. Her bir İlçesi, köyü farklı özellikler ve güzelliklerle doludur Çorum'un. Anadolu'nun bu cefakâr, samimi, duygu dolu insanları sizleri gördüğünde gönüllerini, hanelerini, azıklarını, sofralarını size açmakta hiç tereddüt etmez (Satır & Ortakçı, 2023, s. 295-299).

Çorum müzik kültürü içerisinde TRT kayıtlarında bulunan türkülerin yanı sıra alevi Bektaşî ozanlarının müziği ve Klasik Türk Müziği eserlerinin bulunduğunu görülmektedir. Uzun havaların büyük bir kısmını oluşturan tür genellikle bozlaklardır. Ancak divan, garip ve kerem gibi diğer uzun hava türlerine de rastlanmaktadır. Çorum'da bozlakları icra eden ve bu konuda kaynak kişi olarak kabul edilen isim ise Şekip Şahadoğru'dur. Ayrıca, Haydar Öztürk de uzun havalar ve bozlaklar konusunda öne çıkan isimlerden biridir (Duman, 2016, s. 175)

Halk Müziği sazları, çeşitli bağlama türlerini içerir. On iki, dokuz, sekiz telli büyük sazlar, bağlamalar ve curalar hem tek başına hem de bir arada kullanılır. Türk Halk Müziği, Çorum Bölgesi'nde çeşitli türleri içerir. Ağıtlar, maniler, destanlar, güzellemeler, ninniler, aşk-sevda türküler, taşlamalar, ilençler gibi birçok türkü bu müzik geleneğinin bir parçasını oluşturur. Bu türküler arasında en bilineni, bir annenin kaybettiği oğlu için dile getirdiği "Hem okudum hem de yazdım" ağıtıdır (Satır & Ortakçı, 2023, s. 295-297).

Ağıt Türüne Örnek

“Hem okudum hemi de yazdım
Yalan dünya senden bezdim,
Dağlar koyağını gezdim
Yiten yavru bulunur mu?

El yazıya el yazıya
Duman çökmüş Gölyazı’ya
Kurban olam, kurban olam
Beşikte yatan kuzuya.

El veriyor, el veriyor
Orta direk bel veriyor,
Döndüm baktım sağ yanıma
Mehemmed'im can veriyor.” (Korkmaz, 2015, s. 227).

Destana Örnek

“Gazi Paşa Hazreti tek bir kişi
Ne kadar cesaret tuttu bu işi
Her taraftan sarmış düşman ateşi
Esirgedi bizi düşmanımızdan” (Nasrattınoğlu, 1992, s. 122).

Manilere Örnek;

“Bayır bağın üzümü
Diyemedim sözümü
Eğil bir yol öpeyim
Sarhoş bakan gözünü” (Gösterir, 2011, s. 322) .

Son dönemde derlenen “İlvanlım” türküsü, Çorum'un güzelliklerinden bir örnektir. Yöre müziğindeki ezgiler genellikle ince seslerle başlar ve belirli aralıklarla karar sesine doğru alçalır. Bu alçalmalara, geçici olarak beşinci, dördüncü, üçüncü derecelerdeki asma kalışlar eşlik eder. Daha sonra, yeni bir müzik cümlesiyle tekrar karara ulaşılır. Çorum yöresine özgü uzun havalar genellikle “bozlak” türündedir. “Ya beni de götür ya sen de gitme” ve “Malum olsun da sana bak ne haldeyim” gibi türküler, Çorum bozlaklarına güzel örnekler sunmaktadır” (Satır & Ortakçı, 2023, s. 295-300).

Genellikle Erzurum'da yaygın olan Tatyan türküleri, göçlerle birlikte Çorum bölgesinde de sıkça rastlanan bir repertuara sahiptir. “Şu uzun gecenin gecesi olsam” türküsü,

Tatyan ayağına aittir. Divanı Garip ve Kerem ayaklarında da uzun havalar çalınıp söylenir. Alaca ve Mecitözü civarlarında koşma, zincirli koşma, nefes ve deyişler oldukça yaygındır. Türkölü oyun havaları, zil, kaşık, döndürmeli küçük halay havaları, ilençler, turna deyişleri, misket, cirit-güreş havaları ve kına ile düğün türküleri, bölgenin çeşitli ezgi yapılarını oluşturur. Çorum'da ilk halk müziği derlemesi, 1939 yılında gerçekleştirilmiştir. Nurullah Taşkıran, Mahmut Ragıp Gazimihal, Mithat Fennen, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen 'den oluşan ekip, toplamda 241 halk ezgisini plağa kaydetmiştir (Duman, 2016, s. 175).

1.2.1. Zaman ve Mekan Bağlamında Çorum Türküleri

İş Türküleri; Söylendikleri ortam ve kullanıldıkları yerlere göre kategorize edilen türküler içinde, verdiğimiz bu türkülerin metinlerini incelediğimizde, iş türkülerinin genellikle yapılan işten doğrudan bahsetmediğini gözlemleyebiliriz. Bir türkünün içeriği ne olursa olsun iş türkülerinin sözleri genellikle belirli bir mesleği veya işi anlatmaz. Bu türküler, genellikle bir işle ilgili hareketler, türkünün bu işe ve işin gerektirdiği faaliyetlere uygun ezgisi, ahengi ve türkünün bağlantılarında kullanılan kelimeler ya da söz kalıpları gibi unsurlara odaklanır (Boratav, 2015, s. 155).

“Terden apak olmuş rastıksız kaşı
Dayanmış çapaya duruyor Fatma
Ayağı yalındır başında poşu
Kardan adam gibi eriyor Fatma

Boş kalmış yerlere bir şey ekiyor
Ah kader der gibi için çekiyor
Çakıl keskin keklik gibi sekiyor
Otların defterin dürüyor Fatma

Bir tomofil geldi misler kokuyor
Yazamıyor ama biraz okuyor
Kaş altından dargın dargın bakıyor
Pek bakarkör değil görüyor Fatma

Gün aşmadan kavuşsaydı evine
Kel Alicik ana diye sevine
Nato, Sento, Ortak Pazar neyine
İşte mutluluğa eriyor Fatma” (Ercan,1998, s. 498-500).

Tören Türküleri; Tören zamanlarında söylenmiş türkülerin büyük bir kısmı genellikle iş türküleri özelliğindedir. Yani, içerikleri, söylendikleri törenlerle doğrudan alakalı olmayabilir. Ancak kına törenlerinde verilen nasihatler, dini törenlerde söylenen ilahiler, ritüellerde söylenen atasözleri, yapılan sema, ölüm sonrası yas sözleri, gerçekleştiği ortam ve olaylarla doğrudan ilgilidir (Bekki, 2004, s. 112).

Düğün Türküleri; Bir insanın hayatındaki önemli dönemeçlerden biri olan evlilik, bireyin gelecekteki yaşamını büyük ölçüde etkileyen bir olgudur. Bu olayın gerçekleşmesinde, geleneksel olarak belirlenmiş çeşitli kurallar ve törenler bulunmaktadır. Her bölgenin kendi özgün eğlence ve tören gelenekleri olsa da, saz, türkü ve oyun gibi unsurlar hepsinde ortak temalar olarak karşımıza çıkar (Bekki, 2004, s. 112). Aşağıda Şahadoğru'nun köyünde yapılan bir düğünden kına ve halay görüntüleri görülmektedir.



Şekil 1.3 Şahadoğru'nun Köyünde Yapılan Bir Düğünden Kına ve Halay Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşivi, 2024)



Şekil 1.4 Şahadoğru'nun Köyünde Yapılan Bir Düğünden Kına ve Halay Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

Âyin-i Cem Türküleri; Alevi-Bektaşî topluluklarında, bir kişinin tarikata girişi veya bir ulu kişinin anılması vesilesiyle düzenlenen Ayin-i Cem adlı törenlerde, kurbanlar kesilir, saz eşliğinde deyişler ve nefesler söylenir, semahlar yapılır. Bu törenlerde icra edilen şiirler, genellikle nefes, devriye, nutuk gibi isimlerle anılır ve bu şiirlerde tarikatın inanç ve dünya görüşü dile getirilir (Duman, 2019, s. 53).

Âşık Sefil Ali

“Şah-ı Merdan coşa geldi sıırı aşıkâr eyledi
Yağmuru yağdıran benim deyi ol Ömer’e söyledi
Ol dem şimşek yalabıyup, yedi sema gürledi
Hem sakidir, hem bakidir, nuru rahmanım Ali
Ham ciğer pareyi, zöhra nuru çeşmim Haydari

Kün deyince var eyledi onsekizbin âlemi
Hem yazandır, hem bozandır, lefi mafuz kalemi
Cümle dertliler dermanı yarelerin merhemi
Hem sakidir, hem bakidir, nuru rahmanım Ali
Ham ciğer pareyi, zöhra nuru çeşmim Haydari

Sefil Ali'm akıl etmez hikmetine Ali'nin
Sarraf olan kıymet biçsingeferine lalinin
Âşıka maşuk göründü aklın aldı delinin
Hem sakidir, hem bakidir, nuru rahmanım Ali
Ham ciğer pareyi, zöhra nuru çeşmim Haydari" (Çırakman, 1992, s. 57)

Halk Oyunlarında Söylenen Türküler; Oyun, günlük hayattan süre ve yer bakımından ayrılan bir aktivitedir. Kendine özgü bir oynanma yeri ve zamanı bulunur. Oyun, büyüleyici bir etki yaratır ve bu büyüde bir denge ve uyum mevcuttur. (Duman, 2019, s. 51).

Halay Türküleri; Genellikle düğünlerde seslendirilen türküler, oyun havalarını içerir ve çoğu zaman halay türküleridir. Bu nedenle bu tür türkülere ananevî oyun havaları demek daha isabetli olacaktır. Çorum halk oyunlarının iki temel enstrümanı davul ve zurnadır. Oyunlar genellikle halay ezgileri ve türküler üzerine kuruludur. Oyunların bir kısmı sözlü, bir kısmı ise sözsüz olup doğa (Çekirge) ve aşk temalı (Dilara, İğdeli Gelin) oyunları içermektedir. Oyunlar genellikle disiplinli, bağlı ve dizili bir şekilde oynanır. Ancak bazı oyunlar serbest bir şekilde oynanabilir (Duman, 2019, s. 53).

1.3. Geçmişten Günümüze Çorumlu Âşıklar

13. ve 14. Yüzyıl, Anadolu'da Türk edebiyatı için önemli bir dönemdir. Bu yüzyıllardan itibaren Çorum'un yetiştirdiği şairler ve ozanlar bu yüzyıllardan itibaren bilinmektedir. Onun öncesi kaynak zafiyeti dolayısıyla bilinmemektedir. Çorumlu şair Abdulkadir Uslu şu dizelerinde Çorum'a ve şairlerine övgüsünü dile getirmiştir:

"Habbezâ insanlığa âlemde bir kândır Çorum
Mevkii dilkeş ve râna yurd-i insandır Çorum
Kâmil insan hem münevverâna olmuştur makar
Tarihe baksan serapa dâr-ül-irfandır Çorum." (Ercan., 1998, s. 307).

Yine Çorumlu şair Mehmet Rüştü şu dizelerinde anlatmış Çorumlu şairleri:

"Şehr-i Çorum Bağ-ı İrem'den nişân
Arzı dürür her tarafı gülistan
Mekân-ı füyûzat memba-i irfan
Çıkar ondan şuarânın kibârı" (Ercan, 1998, s. 170).

Çorum'da yetişen şair ve ozanların eserleri günümüze kadar olan süreçte birçok yazılı kaynaklarda bulunmuştur. Bazıları notaya alınarak repertuara kazandırılmıştır. Altı

yüzyıllık bir süreci kaplayan Çorum şiir kültürünün bilinen en eski şairi Elvan Çelebi'dir (Ercan A. , 1998, s. 12).

Bunların içinde âşık tarzı çalıp söyleme geleneğinde kendisini göstermiş, Çorum müzik kültürüne önemli ölçüde katkıda bulunmuş birçok halk şairi yetişmiştir. Dedemoğlu, Teslim Abdal, Deli Boran, Sefil Ali, Âşık Hüseyin, Kul Mehmet, Gazi Urfani, Alacalı Âşık Haydar, Hüseyin Çırakman, Hilali Baba, Orhan Şahadoğlu, Âşık Figani, Hamdi Şahin (Hamdi Gardaş) Âşık Haşimi, Müslüm Koygun (Cefai), Kemal Özgür, Halil Çimen (Borani), Âşık Gülabi, Âşık Haydar Öztürk, Rifat Kurtoğlu, Sürmeli Can Kaya, Mehmet Ali Eröksüz (Duman, 2019, s. 53).

1.3.1. Dedemoğlu (?-?)

17. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın ilk yarısı arasında yaşamış olan şair, Çorum'un Sungurlu ilçesinin Araf köyündendir. Çorumlu halk şairi Teslim Abdalın arkadaşıdır. Çorum'un dışında pek tanınmamakla birlikte Çorumda çok sevilen bir âşıktır. Mahlaslı manilerinden oluşmuş en önemli eserlerinden biri olan Yüz Name adlı eseri halk şiirinin pekte sık görülmeyen örneklerinden biri olduğu araştırmacılar tarafından belirtilmiştir (Ercan A. , 1998, s. 84).

Mete Taşlıova'nın Çorum halk şiiri antolojisinde Dedemoğlu'nun XVII. yüzyılda, Çorum'un Mecitözü ilçesinde yaşadığı yazılmış, aslının Horasan'dan geldiğini şiirlerinden anladığımız âşık ömrünü Beydilli ve Barak aşiretleri arasında geçirmiştir (Taşlıova M. , 2008, s. 489).

“Muhammed'i eğer candan seversen
Varınca bir tel ver pirime turnam
Hasan Hüseyin'den imdat umarsan
Varınca bir tel ver pirime turnam

Zeynel Abidin'in gonca gülleri
Bakır kılavuzdur sürer yolları
Gül yüzlü yârimin zülûf telleri
Varınca bir tel ver pirime turnam

Cafer-i Sadık ile Musa-yı Kazım
İmam ırızaya bağlıdır özüm
Birde benim için eyle niyazım
Varınca bir tel ver pirime turnam

Muhammet Taki'yle Ali Naki
Hasan'ül Askeri zülfünün bağı
Yerin göğün arşın kürsün direği
Varınca bir tel ver pirime turnam

Dedemoğlu Hakk'tan tuttum demanı
Küfür deryasında sundum imanı
Severim Mehdi-i sahib zamanı
Varınca bir tel ver pirime turnam" (Gürel & Olgaç, 1980, s. 40).

1.3.2. Teslim Abdal

1600'lü yıllarda yaşadığı bilinen âşığın, ismi, tam doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Doğduğu, yaşadığı yer ve mezarına dair kesin bir bilgi olmamakla birlikte Keşan, Denizli, Çorum, Elâzığ gibi yörelerde yaşadığı söylenmektedir. Çorum'daki Teslim köyünün adını ondan aldığı söylenmektedir (Demirel & Akalın, 2020, s. 3).

Osmanlı ve İran arasındaki siyasi çekişmelerin değişlerine konu olduğu görülmektedir (Ercan A. , 1998, s. 60)

"Biz ne idik bize bunca nazar kıldın ya mabut
Hikmetine şükrederem ya ilahi çok şükür
Dertliye derman edici cümleye sensin tabip
Hikmetine şükrederem ya ilahi çok şükür

Ayak vermişsin ihsandır âlemi gezsın diye
El vermişsin ondan özge okuyup yazsın diye
Dil vermişsin söylemeye yadigâr düşsün diye
Hikmetine şükrederem ya ilahi çok şükür

Göz vermişsinkaftan kafa hükmü yürüsün diye
Kiprik koymuşsun önüne gözü korusun diye
Özge cemel yaratmışsın güzel görünsün diye
Hikmetine şükrederem ya ilahi çok şükür

Teslim Abdal eder peygamber gibi canımız var
Âlemin fahri Muhammed gibi sultanımız var
Biz niye şükretmeyek ki şaffatkanımız var
Hikmetine şükrederem ya ilahi çok şükür" (Özmen, 2002, s. 25-30)

1.3.3. Deli Boran

Âşık Deli Boran'ın 1800'lü yıllarda Çorum'un Sarımbey Köyünde doğduğu bilinmektedir. Yaşadığı yılları Saadettin Nüzhet Ergun "Türk Şairleri" adlı ansiklopedisinde; 1936 yılında "Bundan elli yıl kadar önce yaşamış bir âşıktır" diyerek dolaylı olarak 1886 yıllarında yaşadığını söylemektedir. Deli Boran, Osmanlı Devleti'nin zorunlu iskân politikası ile Maraş ya da Binboğalar bölgesinden göç edip bu bölgeye yerleşmiş bir aşirettendir. Edinilen bir bilgiye göre Deli Boran'ın babasının Çorum'un Sarımbey Köyü'ne göç ettiği, O'nun da bu köyde doğduğu söylenir. Yakın tarihlerde hayatını kaybeden, soyundan olduğu bilinen Sarımbeyli Âşık Borani'den (Halil Çimen) alınan sözlü kaynağa göre; Deli Boran'ın ölümünün üzerine yakın dostu ve arkadaşı olan Yamadılı Âşık Sefil Ahmet bir şiir yazmıştır. Bu şiirden yola çıkarak Deli Boran'ın doğum ve ölüm tarihi kesin olmamakla birlikte bir bilgi vermiştir (Akbulut, 2023, s. 26-27,31).

"Altmışında ecel meyinden içti
Ehli sadıklara bir figan düştü
Sene bin üç yüz on altıda göçtü
Ağla gözler Deli Boran nicoldu." (Öztelli, 1974, s. 909).

Bu şiirden yola çıkarak Deli Boran'ın Hicri 1316 Miladi 1898 yılında öldüğü kabul edilir. Şiirde 70 yaşına gelmedenvöldüğü söylendiğine göre 1838 yılında doğmuş 1898 yılında da vefat etmiştir. Doğru veya yanlışlıkla artı eksi iki yıl ise sözlü aktarımın bir problemi olarak kabul edilebilir (Işık & Onar, 2015, s. 172-175). Deli Boran'ın dervişler arasında Deli mahlasını almasından yola çıkarak meczup dervişlerden olduğu gerçeği kabul edilir (Işık, 2008, s. 124; Işık & Onar, 2019, s. 172-175).

NE BİLİR GÜLÜN KIYMETİN

"Göge uçan Hüma kuşu
Ne bilir gülün kıymetin
Kargayı kondurma dala
Ne bilir dalın kıymetin

Sağa sola laf atanlar
Gerçeğe hile katanlar
Sonra birliğe yetenler
Ne bilir insan kıymetin

Çift sürüp tohum ekmeyen
Meydana sofrı dökmeven
Arıya hizmet etmeven
Ne bilir balın kıymetin

Bunu diyen Deli Boran
Küçücükken yetim kalan
Bir görmeye deve veren
Ne bilir malın kıymatın” (Akbulut, 2023, s.146)

1.3.4. Sefil Ali

Çorumun Sungurlu ilçesinin Yazır köyündendir. 1847-1907 yıllarında yaşamıştır. Âşık Deli Boranla yakın dostluğu olduğu kaynaklarda geçmektedir. Duaz-ı İmamlar¹, devriyeler, nefesler yanında sevgi, muhabbet, aşk temalarını da eserlerinde işlemiştir (Ercan A. , 1998, s. 252).

“Ben gidiyom emanetin Allah’a
Kömür gözlüm bu ellerde kal gayrı
Terki diyar eder belki gelmezsem
Suna boylum kıymetimi bil gayrı.
Yürek yaralıdır gönül coşkundur

Muhabbetim bir güzele düşkündür
Bugün yardan ayrılalı beş gündür
Durmaz akar gözlerimden sel gayrı.
Benim sevdiğimin kaşı kemandır

¹ Duaz-ı İmam: Duazımam, duânın önüne veya arkasına eklenerek ifade edilebilen edebi bir türdür, nazım veya nesir biçiminde yazılabilir. On İki İmam'lar, tasavvuf, evren ve yaratıcı arasındaki ilişkinin mahiyeti, inançlarla ilgili tarihsel olaylar ve özel terminolojiye sahip karakteriyle duazımamlar, cemlerin çeşitli aşamalarında sözlü veya müzik eşliğinde tekrarlanmaktadır (Başaran, 2016 , s. 119).

Yar ile ettiğim ahtı amandır
Ben gidiyom geleceğim gümendir
Suna boylum helallaşah gel gayrı.
Bakmaz mısın benim garip halime

Böyle olmadan gayil oldum ölüme
Ayrılık değneğini aldım elime
Dost köyünden ayrılıyor yol gayrı.

Sefil Ali'm ben bu sırra eremem
Gül yüzlümün cemalini göremem
Lokman gibi her yareyi saramam
Dost köyünden ayrılıyor yol gayrı“ (Çevik M. , 2021, s. 125).

1.3.5. Âşık Hüseyin (Kul Hüseyin)

Çorum Alaca Perçem köyü eşrafından olan Âşık Hüseyin'in 1700'lü yıllarda İran tahtı için yapılan cenge katılarak, Şah Eşref'e esir düşüp ve bu süre içinde acem diyarının tamamını dolaşarak Küfe'ye kadar gittiği rivayet edilir.

“Sene binyüzdoksanyedi yazıldı
Zulüm arttı dayanılmaz zoruna”

Şiir dizelerindende de anlaşıldığı üzere Âşık Hüseyin'in 1700'lü yılların sonuna kadar yaşam sürdüğü anlaşılmaktadır. Çorum Osmancıklı Âşık İbrahim ve İmatlı Mehmet'in, Âşık Hüseyin'den icazet aldığı bilinmektedir (Ercan A. , 1998, s. 114).

Çorum'un bilinen uzun havalarından, müziği Ali İhsan Erdoğan'ın 'Gayrı Dayanamam Ben Bu Hasrete' sözleri Âşık Hüseyin'e ait olduğu bilinmektedir.

“Gayri dayanamam ben bu hasrete
Ya beni de götür ya sen de gitme
Ateş-i aşkınla yakma çıramı
Ya beni de götür ya sen de gitme

Sen gidersen kendim berdar ederim
Bülbül gül dalına konmaz niderim
Elif kaddim büker kemand ederim
Ya beni de götür ya sen de gitme

Felek gadlin büker kemand ederim
Ya beni de götür ya sen de gitme
Yar bağr ma vurdu kızgın dağları
Viran koydu mor sümbüllü bağları

Sevdiğim geçiyor gençlik ağları
Ya beni de götür ya sen de gitme
Sevdiğim geçiyor gençlik ağları
Ya beni de götür ya sen de gitme” ( vgin, 2009, s. 32-55)

1.3.6. Gazi Urfani

1939’da orum Sungurlu’nun Kemall  köyünde doğan, şiirlerinde Urfan  mahlasını kullanan  ş ğın asıl adı Gazi Sarısaka ’dır. Sünni kökenli olan ama Alevi Bektaşî felsefesini kendine d st r edinen  ş ğın derbeder bir yaşantısı olması sebebiyle yaşadığı yerden ayrılmak zorunda kalmıştır. Tokat, Merzifon, Amasya gibi yöreleri dolaşmış,  ş k meclislerinde bulunmuş ve Samsun’da da vefat etmiştir. Mezarının Samsun’da olduğu sanılmaktadır. şiirleri, şahadoğru, Haydar  zt rk gibi âşıklar tarafından havalandırılmıştır (Duman, 2019, s. 52-55).

Ayrılık Derdinin Dermanı Nedir

“Bu çarkın elinden devran kan ağlar
Gidenler gelmiyor yastadır sağlar
Kerbela  l nde Hayrunnisa sağlar
Ayrılık derdinin dermanı nedir

Yusuf’un cemali benzerdi maha
Kul edip sattılar yeter mi baha
Yusuf’u zindana salan Züleyha
Ayrılık derdinin dermanı nedir

Urfanim teselli ederdin kendin
Akıyor suların bozulmuş bendin
Yeter bu hasretlik Raif efendim
Ayrılık derdinin dermanı nedir” (Ulusoy, 2013, s. 12-50).

1.3.7. Alacalı Âşık Haydar

Çorum'un Alaca İlahacı köyünden olan, 1894 yılında doğan âşığın asıl adı Haydar Bektaş'tır. Âşık 1. Dünya savaşında doğu cephesinde 3 yıl savaştıktan sonra köyüne döndüğü, fakat kurtuluş savaşı için tekrar cepheye gönderildiği sanılmaktadır. Savaş bittikten sonra köyüne dönen âşık uzun yıllar mide rahatsızlığı çekmiş ve 1966 yılında hayatını kaybettiği bilinmektedir (Duman, 2018, s. 78). Şiirlerini genellikle cumhuriyet, kader, memleket, tanıklık ettiği olaylar ve yaşam üzerine yazmıştır ve Karacaoğlan, Âşık Emrah, Sefil Ali, Âşık Edna gibi ustaların eserlerini seslendirmiştir (Arısoy, 2009, s. 42).

“Halimi arz ettim dağlara taşa
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pîr oğlu
Dedim götürmüyor bu gam yükünü
Sevdiğim efendim

Alaca Ovası Çorum eline
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pîr oğlu
Dedim götürmüyor bu gam yükünü
Sevdiğim efendim

Muhannetin kahrı elin derdine
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pîr oğlu
Dayanılmaz acı tatlı zehrine
Sevdiğim efendim

Koca Kızılırmak Fırat nehrine
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pîr oğlu
Dedim götürmüyor bu gam yükünü
Sevdiğim efendim

Âşık Haydar der ki bu ahir çağı
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pîr oğlu
Bilenmiş geliyor ecel bıçağı
Sevdiğim efendim

Gökyüzünde uçan posta uçağı
Efendim, Ali oğlum, gül yüzlüm, Pir oğlu
Dedim götürmüyor bu gam yükünü
Sevdiğim efendim” (Arısoy, 1970, s. 40-75).

1.4. Ağız-Hançere-Üslup ve Tavır Kavramları

Türk halk müziği, halkın düşünce ve duygularını ifade eden bir sanattır. Yöresel hançere, üslup, tavır özellikleriyle, çalma ve söyleme şekilleriyle bölge bölge, şehir şehir hatta ilçe ve köy köy kendine ait özellikleriyle bezenmiş yapısını ortaya koymuş ve yansıtmış bir müzik türüdür. Bazen ilk yaratıcısı, bazen de repertuara kazandıran, bu aşamada önemli görev üstlenen kişiler aracılığıyla arşivlere taşınan halk müziği ezgilerinin, yapıldığı ilk günden itibaren geleneksel özellikleri temsil etmesi ve taşıdığı anlamlar bakımından büyük bir öneme sahiptir (Aral, 2010, s. 15).

İncelediğimiz konu bağlamında, ağız ve hançere kavramları büyük bir öneme sahiptir. Çeşitli açılardan incelenerek ağız kavramını açıklamak faydalı olacaktır.

1.4.1. Ağız

Anatomik olarak iki çene arasında bulunan, nefes alıp vermeye yarayan, besin sindiriminin başladığı yer olarak tanımlanan organ, memelilerin ilk verdiği süt, üslup, ifade biçimi, bir yerleşim yerine özgü yazı diline dökülmemiş dil, diyalekt olarak da bilinen ağız, müzik kültüründeki söyleyiş özelliklerinin tümü olarak da bilinir (TDK, 2023).

1800’lü yıllarda yabancı dilbilimciler tarafından başlatılan Anadolu ağızları çalışmaları ülkemizde de Ahmet Caferoğlu tarafından başlatılarak günümüze kadar devam etmektedir.

Ağız konusu, dilbilim ve müzikbilim olarak iki farklı açıdan incelenmelidir. Dilbilime göre açıklandığında; ağız bir dilin küçük yerleşim bölgelerinde yazı dilinde değil de konuşma dilinde kullanılan ifade biçimleri olarak tanımlanabilir. Ör: İstanbul ağız, Rumeli Ağız, Anadolu Ağız, Erzurum Ağız gibi. Yazı dilinin dayandığı standart Türkçenin ölçülerinden ayrı kalan ağıza örnekleme yapılacak olursa almak kelimesinin alcem, alcağam, alırem, alayrum şeklinde söylenmesidir (Demir N. , 2002, s. 108).

Ağız kavramının genel ifadesi, bölgesel, tematik ezgi kalıplarının belirli bölgelere, topluluklara ve bireylere özgü dil kullanım özellikleriyle birleşerek oluşturduğu,

bünyesinde çeşitlilik gösteren müzikal unsurları içeren bir söyleyiş üslubudur (Uslu E. , 2014, s. 26).

Bir dilin toplumsal gelişim ve değişimiyle oluşan söyleyiş farklılıkları, söyleyiş farklılıklarındaki biçimsel değişim olarak da tanımlanır. Müzikal açıdan bakıldığında Türk halk müziğindeki ağız kavramını Süleyman Şenel serbest ritimli (uzun hava) kalıp ezgi ve söyleme biçimlerini ifade eden okuma üslubu, kendi başına bir diyalekt olarak açıklamaktadır. (Şenel'den aktaran, Demir, 2011.s:43).

Genellikle sözle anlatılamayan bir icra biçimi, hem yöresel bir tavır hem de kişisel üslupların tamamı olarak tanımlanır. Sözel anlatımla tanımlanamayan icra biçimidir. Şenel'e göre ağızın özellikleri maddeler halinde sıralanacak olursa:

- ❖ 1.kalıp ezgiler doğrultusunda oluşan bölgesel ve yöresel üslupların bir araya geldiği Rumeli ağzı, Kerkük Ağzı gibi.
- ❖ 2.kalıp ezgiler doğrultusunda ortaya çıkan aşiret ve toplulukların oluşturduğu üsluplar: Teber Ağzı, Avşar Ağzı
- ❖ 3.kalıp ezgiler doğrultusunda ortaya çıkan kişisel üsluplar: Kerem Ağzı, Garip Ağzı
- ❖ 4.dar veya geniş alanlarda ortaya çıkan kalıp ezgiler: Sümmani Ağzı, Sürmeli Ağzı
- ❖ 5.daha geniş alanlarda kalıp ezgiler doğrultusunda kullanılan yöresel tavırlar: Arguvan Ağzı, Çamşılı Ağzı
- ❖ 6.uzun havalar için kullanılan yöresel tavırlar: Bozlak Ağzı, Barak Ağzı (Şenel'den aktaran Uslu, 2014, s.25-26)

Çorum ağzı, Anadolu ağızları üzerine yapılan çalışmalarda iki farklı şekilde anlatılmıştır. Ahmet Caferoğlu'nun 9 farklı bölümde ele aldığı çalışmalarında Çorum ağzını Amasya, Yozgat, Ankara illerinin içine dâhil etmiştir. Leyla Karahan Çorum ağzını batı dilleri ağzı içerisine almıştır. Bu çalışmayı 9 bölüme ayırmış ve Çorum'u 6. ve 8. bölüme yerleştirmiştir. 6. bölümde Bayat-Kargı-Osmancık, 8. bölümde ise Çorum Merkez ilçe ve güneyinin ağzı bulunmaktadır. Kendine özel ayrıcalıklarıyla cümle kuruluşlarında, ifade biçiminde yöreye has farklılıklar bulunur. Örneğin; “merdivene badal”, “pencereye toplu” denmesi, “geliyoruma geliyom”, “düzgün kimseye mısıml”, “mantara göbelek”, “öldürmeye gebertmek”, “az, azıcık kelimelerine acık”, “bir önceki yıla bildir” denilmesi” (Gösterir İ. , Çorum Yöresi Ağızları Sözlüğü, 2020, s. 8).

Türk halk müziğinde yöreler arasındaki birbirinden farklı icra şekillerinin ifade edilmesinde önemli rolü olan ağız çalışmalarının ülkemiz için önemi büyüktür. Bu

farklılıkların ülkemiz için, Anadolu topraklarının tamamı düşünüldüğünde azımsanmayacak kadar büyük bir yer tutması kaçınılmazdır. Yedi bölgenin birbirinden farklı ağız özelliklerinin yanında, birbirleri içinde şehirden şehre, köyden köye farklılık göstermesi, bu durumun halk müziğimiz içinde önemli bir rol oynaması ve aynı zamanda belirleyici bir faktör olması nedeniyle sadece ülkemiz sınırlarında değil ülke dışında da var olması kültürümüz açısından önem teşkil etmektedir (Aral, 2010, s. 50).

Yöresel müzik kültürü ve folklorik araştırmalar yapılırken o yöreye ait ağız çalışmalarının önemi büyüktür. Çorum müzik kültürü içinde yapılan müzikal araştırmalarda yöre ağzının eserlere nasıl yansıdığı konusundaki çalışmalar kısıtlıdır. Bu durum Şahadoğlu'nun yöresel ağzının eserlerine nasıl yansıdığı 3. bölümde gösterilecektir

1.4.2. Hançere

Anatomik açıklaması gırtlak olan hançere kavramı Arapça kökenli bir kelimedir. Terim olarak hançere kavramı özellikle geleneksel müzikler içinde sık görülen vibrato, nüans ve vurguların öne çıkarılarak yapıldığı icra ve ifade biçimidir. Okunan eserin müzikal ifadesini kuvvetlendiren ve anlamlandıran kavramlardır. Bölge ve yöre özelinde kullanıldığı gibi kişisel özellikler de taşır. Bu tavır ve icra şeklinin belirlenmesinde hançere kavramının önemi büyüktür (Uslu, 2014, s. 26-30).

Yöre ağzının oluşmasında olduğu gibi hançerenin de oluşmasında, yaşanan bölge yerel kültürler, yakın veya uzak kültürel etkileşimin rolü büyüktür. Her yörede kendine has çeşitliliği olan hançere kavramı icracının müzikal yetkinliği üzerine yapılan değerlendirmelerde önemli bir faktördür. Müzik icrası vb. ortamlarda gırtlak kullanımı; gırtlak atma-gırtlak yapmak gibi ifadelerle anlatım görmüştür. İcracının hançere yapısını ses estetiğine dönüştüren kavrama da THM geleneğinde Hançere denilmektedir (Uslu & Dişiaçık , 2021, s. 1106-1109).

Batı'da süsleme notalarının kullanımının genel bir karşılığının kısmen de olsa bulunma durumu Türk müziğinde farklılık gösterebilmektedir. Bunun sebebinin bu süslemelerin kullanımının icracıya göre değişmesi ve doğaçlama yapıyla ilgili olması olduğu düşünülebilir (Uslu, 2014, s. 82).

1.4.3. Üslup ve Tavır

Müzikte üslubun tanımı verilmeden önce diğer bilimsel alanlardaki üslubun tanımlarına yer vermek yerinde olacaktır. Bazı müzik eserleri sözlerinin dilbilim temelinde üslup incelemesine alındığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda edebiyat

alanındaki üslup şöyle tanımlanmıştır: Edebiyatta üslup: Bir türün, bir çağın karakteristik anlatım tarzı (TDK, 2023). Tavır: Genel anlatımla bir olay ve durum karşısında kişinin takındığı davranış biçimi, diğer bir tanımla ise mesafeli ve uzak durmak (TDK, 2023).

Stil ile aynı anlamda kullanılan üslup kelimesi “müzikte özgün niteliklerin ortaya koyduğu total kavrayış”. Bunun yanında çağ üslubu, milli üslup, şahsi üslup olarak da düşünülebilir. Yine üslubu stil ile aynı anlamda kullanan Gazimihal, duyguların ifadesine özel bir nitelik kazandırmaya çalışan bestecinin o esere kazandırdığı tavır olarak tanımlar (Gazimihal'den aktaran, Ersoy, 2017, s. 303-309).

Bir önceki paragrafta açıklamaya çalıştığımızın dışında bugüne kadar yapılmış çalışmalarda bu iki kavramla ilgili birçok tanım yapılmış olmasına rağmen tam bir netlik kazandırılmamıştır. Geleneksel müzikler yapılırken çoğunlukla üslup ve tavır kelimesini bir arada kullanan birçok kaynak ve uzman kişi bulunmakta fakat bu fikrin yanında farklı olarak “tavır” ın yöresel, bölgesel bir ifade biçimi, “üslup” un ise kişisel bir ifade biçimi olarak nitelendiren kaynaklar da vardır. Bunun tam tersini düşünen uzmanlar ise “üslup” un yöre ve topluma, tavrın ise kişiye has bir kavram olduğunu savunmaktadırlar. Bir ürünün oluşmasında türel kimlikler, ana yapı ve bu birlikteliğin oluşturduğu benzerliklerdir. Bu tanıma göre üslup kavramında yöre ortaklığı vurgulanmış olup, tek bir çatı altında o ortaklığa ait özelliklerin kabul edildiği fikri benimsenmiştir. Bu durumda üslup kavramı bir ortaklık olarak düşünülürse; yöresellik ilk akla gelen kavram olmalıdır. Buna göre Karadeniz üslubu, Konya üslubu ya da bir camianın müzik kültürüne has icra özelliği Yörük ses icrası üslubu, Türkmen ses icrası üslubu gibi söylenebilir (Ayyıldız, 2020, s. 1293).

1.5. Problem Durumu

“Âşık Şekip Şahadoğlu'nun vokal icrasında görülen üslup ve tavır özellikleri nelerdir, yörede âşıklık geleneği geçmişten günümüze nasıl gelmiş, Şahadoğlu bu noktada geleneğin neresinde, ne şekilde yer almış ve bu geleneğe nasıl destek olmuştur? Vokal icrasında kullandığı çarpmalar, süslemeler (ornamentasyon), teknikler nelerdir?” cümleleri bu araştırmanın problem durumunu oluşturur.

Âşıklık geleneği doğaçlama karakterli eserlerin kulaktan kulağa aktarılması şeklinde ilerler. Yörede edebi açıdan akademik ortamlarda âşıklık geleneği araştırılmış olsa da bu geleneğin müzikal açıdan bugüne kadar araştırılmasının çok az sayıda yapılmış olduğu gözlenmektedir. Nota ve benzeri dokümanların bulunmaması yazılı kaynak bakımından sorun teşkil etmekte kültürün aktarılmasını olumsuz yönde etkilemekte

ve öğretime aktarm noktasında çeşitli problemlere yol açmaktadır. Eserlerin nota yazım noktasında, vokal veya saz icra analizlerinin yapılmamış olması, gerek kırık gerekse uzun havaların literatüre geçmiş ayrıntılı nota yazımlarının çok az sayıda bulunuyor olması, gelenek temsilcileri âşıkların icrasında kullandığı ağız ve hançere özellikleri gibi teknik detayların araştırılıp müzik yazısına dökülmemiş olması ve bu bahsedilen durumların neredeyse tamamının Şekip Şahadoğlu için de geçerli olması yine problem durumunu teşkil etmektedir.

1.6. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Âşık Şekip Şahadoğlu'nun vokal icrasındaki üslup ve tavır özelliklerinin detaylı tespitleri örnek eserlerle yapılmıştır. Bu tespitlerde karmaşık ve zor ifade edilen yapının (gırtlak yapısı, ağız özellikleri, hançeresi, yöresel icra özellikleri, üslup ve tavrı) müzikal olarak daha rahat algılanabilmesi ve teknik duyumu zor detayların daha kolay anlaşılabilirliğini ve öğretime aktarılması amaçlanmaktadır. Çalışmanın amacı Şahadoğlu'nun vokal icra özelliklerindeki teknik müzikal yapı, algı ve bilimsel tespitleri ortaya koyarak farkındalık yaratmak, yöredeki âşıklık geleneğinin yürütülmesinde âşığın yerinin ve desteğinin nasıl ve hangi şekilde olduğunu araştırmak, çalışmayı literatüre geçirmek ve bu sayede araştırma yapacak olan kişilere yazılı kaynak bırakmaktır. Amaç bu analiz çalışmalarını eğitim uygulamaları için kaynak olarak kullanmaktır.

1.7. Çalışmanın Önemi

Âşık Şekip Şahadoğlu'nun vokal icra özelliklerinin ortaya konulmasıyla birlikte eserlerinin edebi yönden incelenmesi, vokal icrasında birtakım teknik ayrıntıların çözümlenmesi, yöresel ağız özellikleri, ses rengi, genişliği, şiirleri, kendisini ve yöresini belirgin şekilde temsil eden 10 eserinin bilimsel araştırma vokal icra analiz yöntemlerine dayanarak incelenmesi hedeflenmiştir. Daha önce bu konudaki çalışmaların sınırlı sayıda yapılmış olması ve bu eksikliğin kendini belirgin şekilde göstermesinin yanı sıra bu durumun bir kültür unsuru olduğunun düşünülüp aktarılması, çalışma sonrasında araştırma yapacak kişilere ve eğitim, öğretim kurumlarına kaynak teşkil etmesi açısından önem arz etmektedir.

1.8. Araştırma Yöntemleri

Bu çalışma nitel araştırma prosedürlerinin takip edildiği bir durum çalışmasıdır. Şimşek ve Yıldırım (2018, s. 30), nitel araştırmayı; gözlem, görüşme ve döküman

incelemesi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıları ve olayları doğal ortam içinde bütünsel bir şekilde ortaya çıkarılması için bir nitel sürecin takip edildiği araştırma olarak belirtilmiştir Lincoln ve Denzin'e (2018, s. 37) göre nitel araştırmada araştırmacı, araştırmasını doğal ortam içinde çalışıp araştırdığı olayın içinde yer alan insanları anlamlandırdığı haliyle yorumlamaktadır (Işıkoğlu, 2005, s. 158-165). Araştırmada fenomonoloji desen kullanılmıştır (Denzin & Lincoln, 2018, s. 37).

Durum çalışması, literatürde farklı terimlerle ifade edilmektedir. Bu araştırma sırasında kullanılan terimler arasında olay incelemesi, durum çalışması, örnek olay çalışması, örnek olay inceleme yöntemi ve vaka çalışması bulunmaktadır. İngilizce literatürde ise bu araştırma yöntemi "Case Study" olarak adlandırılmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2018, s. 30).

Durum çalışması, sosyal bilimsel araştırmaların çeşitli yöntemlerinden biridir. Açıklayıcı durum çalışmaları (explanatory case study), keşfedici (exploratory) ve tanımlayıcı durum çalışmaları tarafından tamamlanır (Yin, 2003, s. 1). Durum çalışması araştırma stratejisi, bireysel, grup, örgütsel, sosyal, politik ve olaylarla ilgili bilgilerimize katkıda bulunmak amacıyla birçok durumda kullanılmaktadır. Psikoloji, sosyoloji, siyaset bilimi, sosyal işler, işletme ve toplum planlamasında durum çalışması yaygın bir araştırma stratejisi olması şaşırtıcı değildir (Aytaçlı, 2012, s. 3-6). Tüm bu durumlarda, durum çalışması karmaşık sosyal olayları anlamak için özgün bir gerekliliğe sahiptir.

Bu çalışmada ses kayıtları, tarama yöntemlerinden youtube kayıtları, arşiv kayıtları, eser analizi, notaya alma, kaynak tarama, sesli görüntülü görüşme, kişisel ses ve video arşivinden ses ve görüntü kayıtlarının kullanılması, dil ve icra analizi yöntemi, tarihsel yöntem, icra özelliklerinin notalanması, eserinin vokal icra analizinin ses kaydı eşliğinde yapılması, vokalde yaptığı ornamentasyonlarının belirlenmesi gibi teknikler kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda genel olarak nitel veri toplama tekniklerinden görüşme, gözlem, belge inceleme ve söylem analizi teknikleri kullanılmaktadır (Karasar, 2005, s. 12-30).

1.9. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- ❖ Konu çerçevesi içerisinde kullanılan kaynaklar kitaplar, makaleler, dergiler, tezler, sesli ve görsel kayıtlar ile kişisel görüşmelerle sınırlıdır.

- ❖ Konunun kapsamı Çorum âşıklarından Şekip Şahadoğru, Çorum ve aşığın 10 eserinin vokal icrasının hem sözel hem de müzikal analizinin tüm yönleriyle incelenmesi, ses ve görüntü kayıtlarıyla sınırlı tutulmuştur.
- ❖ Araştırmada kullanılan vokal icra tekniklerinin, notaya alınan eserler üzerindeki transkripsiyonları ile sınırlı tutulmuştur.



2. ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK ŞEKİP ŞAHADOĞRU

2.1. Çorum Âşıklık Geleneği

Türklerin her zaman diliminde ve coğrafi bölgesinde sanatın sihirli dünyasının var olduğu gözlemlenmektedir. Oğuz Boylarının 11. yüzyılda Çorum'u Bizans İmparatorluğu'ndan almasıyla birlikte, Türk kültürü bu coğrafyada hâkim olmuştur. İslâmî eserlerin ortaya çıkmaya başladığı bu yüzyıldan 14. yüzyıla kadar elimizde kaynak bulunmamaktadır (Yakar, 2007, s. 57-58). 14. yüzyıldan günümüze kadar, Çorum sınırları içinde birçok âşık yetişmiştir. Bu âşıklara, cönklerden ve çeşitli tarihi mekanlara işlenmiş yazmalardan ulaşılmaktadır. Türk halk edebiyatında, özellikle Anadolu Alevî şiiri ve şehirli Bektaşî şiiri, bu edebiyatın öne çıkan unsurları arasında önemli bir yer tutmaktadır (Öztürk, 1986, s. 593).

Çorum ilinde âşıklar, atasözlerini kullanarak atışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu atışma örnekleri özellikle 1999 yılında sıkça görülmektedir. Çorum'un yerel gazetelerinden "Hakimiyet", zaman zaman halk ozanlarına yer vererek "Ozan Sesleriyle Atasözlerimiz" başlığı altında âşık atışmalarına yer vermiştir (Çorum Hakimiyet, 1999, s. 2).

2.1.1. Çorum İlinde Âşıklığa Başlama ve Mahlas Alma

Kişinin kendi yaşantısından kaynaklanan durumlardan toplumsal olaylara değin pek çok neden O'nun ozan/âşık olmasında etkilidir. Kimi zaman bu nedenlerden yalnızca birinin ağır basmasıyla kişi ozanlığa başlar. Kimi zaman da birkaçının etkisiyle ozan veya şair olunur.

Çorumlu âşıkların âşıklığa başlamaları çiraklık, sevdalanma sonrası âşık olma, duygusal kişilik yapısı, dert nedeniyle âşık olma, sazlı sözlü ortamlarda bulunma, soyaçekimin (kalıtımın) etkisi, ayrılıklar, ölümler, toplumca yaşanan ortak acılar, düş görüp dolu içerek âşıklığa başlama gibi sebeplere dayanmaktadır. Ayrıntılarıyla aşağıda yer verilen bu faktörler gelenek adına birçok bölgede olduğu gibi Çorum özelinde de önem arz etmektedir (Yakar, 2007, s. 107).

2.1.1.1 Çiraklık

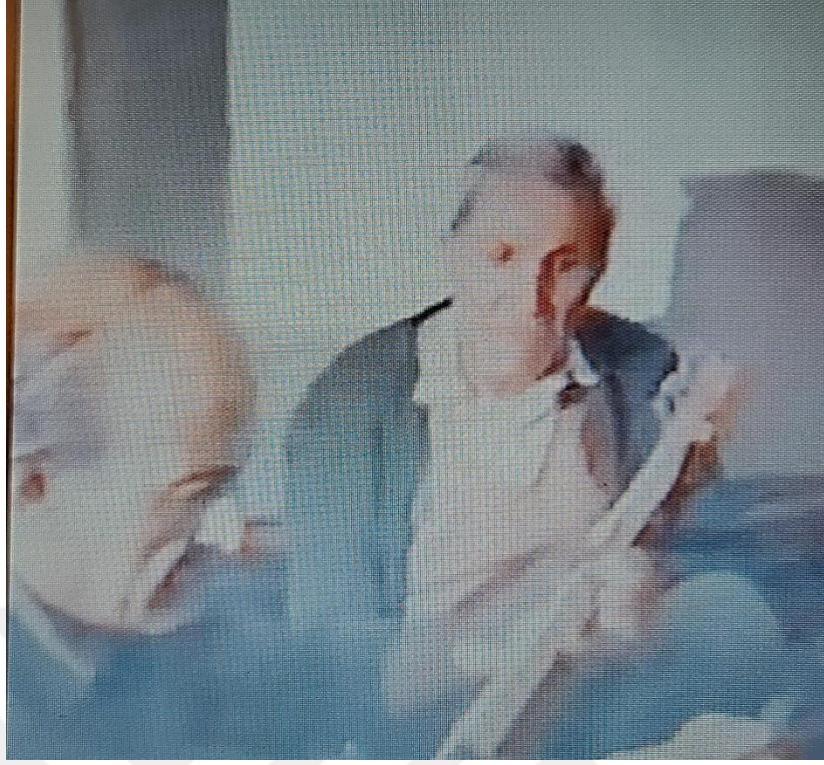
Çorum, folklor malzemeleri açısından oldukça zengin bir ilimizdir. Ancak son yıllarda radyo, televizyon, telefon gibi kitle iletişim araçlarının ülkemizin en ücra köşelerine kadar ulaşması, folklor malzemelerinin dağılmasına, bozulmasına, yok olmasına veya yeni biçimler almasına sebep olmaktadır. Çirak yetiştirme geleneği, hayatımızın birçok alanında kendini göstermektedir. Geleneğe bağlı sanat ve zanaatlarda çirak

yetiştirmek, o işin devamını sağlayacağından bütün toplumlarda buna önem verilmektedir. Türkler, geleneklere bağlı bir millettir. Bilge Kağan, Türk milletine hitaben şöyle der: “Türk, Oğuz beyleri, milleti işitin: stte gök basmasa, altta yer delinmese, Türk milleti, ilini, töreni kim bozabilecekti?” Bu ifadelerle Türk’n törelerini, kanunlarını ve geleneklerini kimsenin bozamayacağını hatırlatmaktadır (Ergin, 1997, s. 40).

Âşık edebiyatında çırak yetiştirmek de önemli bir yer tutar. Âşıklar, ırak yetiştirme geleneğine büyük önem verir ve bu geleneği günümüzde de sürdürürler. Usta âşıklar, çırak alacakları zaman adaylarını önce sınar; yetenekleri, saza ve söze olan yatkınlıkları, sağlam hafızalarını değerlendirirler. Ardından seçtikleri çırağı yanlarına alarak gittikleri her yerde onunla birlikte olurlar. Saz ve söz meclislerinde çırağını yanlarında bulundurur, âşık adayına uygun gördükleri mahlası verirler. Ustasından mahlas alan âşık, ya ustasından izin alıp farklı yerlere gider ya da ustasının yanında sanatını sürdürür. Saza, ustasının makamıyla, söze de ustasının şiiriyle giriş yapar ki, buna "usta malı" denir. Daha sonra kendi şiirini okuyarak ustasının adını yaşatır ve onun izinden gider (Yakar, 2007, s. 62). şahadoğru’nun ustaları da babası Savurdan Hasan, ağabeyi Talihsiz şevket ve üç yıl sazını taşıdığı Âşık Veysel’dir.



şekil 2.1 şahadoğru Ustam Dediği Babası Âşık Savurdan Hasan İle Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)



Şekil 2.2 Şahadoğru Ustam Dediği Ağabeyi Âşık Talihsiz Şevket İle Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

2.1.1.2 Sevdalanma Sonucu Âşık Olma

Sevgiliye ulaşmak için yaşanan sıkıntılar, çekilen acılar; sevgiliye edilen sitemler, bu süreçte yaşanan ayrılıklar kişinin âşıklığa yönelmesinde etkilidir. Çoğu aşığımız başlarından geçen bir sevda olayı ile şiir yazmaya başlamıştır. Âşık, kendi yarattığı düşsel bir sevgili için de şiirler yazabilir. Çorum'un Acıpınar köyünden Mehmet Çan (Âşık Mehmedî) ile Osmancık ilçesinden Ali Açık başlarından geçen bir sevda olayı üzerine âşıklığa yönelmiştir (Gösterir, 2024, s. 31).

2.1.1.3 Duygusal Kişilik Yapısı

Halk bilimci ozanımız Can Yoksul, ozanlığı onun genlerinde saklı olan duygusal yapıya bağlıyor. Anadolu insanının yaşadığı, duyduğu, dinlediği olaylardan çabuk etkilendiğini, duygusal tepkiler verdiğini belirtiyor. Her duygulanmanın onu şiire yönlendirdiğini söylüyor (Yoksul, 2011, s. 31-32).

Mecitözü ilçesinin Alancık köyünden olan Âşık Sürmelican'ın (Sürmelican Kaya), "Rüzgârın uğultusu bile bana dokunur." demesi, halkımızın duygusal yönünü gösterir (Gösterir-Korkmaz 2024, s. 36). Kişinin duygusallığı, duyarlı kişiliğiyle birleşince onu şiire yöneltmektedir. Örneğin, Sevgican mahlasını kullanan Ayşe Çoban'ın şiire yönelmesinde duyarlı kişiliği etkili olmuştur (Ercan, 1998, s. 656). Gökçepınarlı Âşık

Fevziye Bacı'nın ozanlığa yönelmesinin nedenleri arasında hem duygusal yapısı hem haksızlıklara katlanamayan kişilik özellikleri vardır. Gülkız Aslaner'in (Sefil Gülkız) ozanlık geleneğine yönelmesinde anasız, babasız büyümenin yarattığı duygusallık etkili olmuştur (Gösterir-Korkmaz, 2024, s. 37).

2.1.1.4 Dert Nedeniyle Âşık Olma

Kişiyi şiir yazmaya yönlendiren nedenlerden biri de onun bireysel olarak yaşadığı acılar, çektiği sıkıntılardır. Ozanlarımız bunları şiirlerinde daha çok “dert” biçiminde yansıtmışlardır. İnsanı ozan edip söyleten en önemli etkenlerden biri de derttir, yoksulluktur, çaresizliktir. Alaca ilçesinin Koçhisar köyünden Sefil Gülkız'ı (Gülcız Aslaner), Mislerovacıklı Âşık Cefai'yi (Müslüm Koygun) ağır yoksulluk koşullarının yaşattığı sorunlar şiire yöneltmiştir. Alaca ilçesinin Kuyumcusaray köyünden Müslüme Ünver'i şiire yönelten birkaç nedenden biri, ekmek parası için verdiği savaşım, bu konuda yaban ellerde çektiği çilelerdir. Sungurlu'nun Karakaya köyünden Satı Tunç da şiir yazmaya çileli yaşamının etkisiyle; Çorum'un Çalyayla köyünden Ozanî (İbrahim Gösterir) yoksulluktan kaynaklanan sıkıntılar yüzünden ozan olmuştur (Gösterir, 2024, s. 32-33).

2.1.1.5 Sazlı Sözlü Ortamlarda Bulunma

Küçük yaşlarda ya da gençlik yıllarında aile içinde, akrabalar arasında, yakın çevrede saz çalıp deyiş söyleyenlerin bulunması, sazlı sözlü kültürel ortamlarda bulunulması kişi üzerinde ozan olmak için özendirici bir etki yaratmaktadır. Yine ozanlık geleneğiyle ilgili kitap, dergi gibi yazılı kaynakları okuma, sesli görüntülü kayıtları dinleme, izleme; usta ozanlara öykünme şiire yönelmeyi sağlamaktadır (Taşlıova, 2008, s. 86-87). Örneğin Çorum'un Sarimbey köyünde bağ bahçe, tarla tapan işlerinin bitirildiği güz aylarında düğünler başlar. Bu düğünlerde köyün âşıklarının yanı sıra yöre köylerinden gelen âşıkların da katılımıyla sazlı sözlü etkinlikler düzenlenir. Saza söze meraklı olanlar daha çok bunların bulunduğu odalarda toplanır. Güzün ya da kış aylarında düzenlenen, kadınlarında özgürce katıldığı cem törenlerinde âşıkların çalıp söylediği deyişler, dedelerin geleneğe ilişkin olarak aktardığı bilgiler erkekleri olduğu kadar kadınları da derinden etkiler. Yine daha çok bu dönemlerde düzenlenen, demli olursa adına “çadır yıkımı”, demsiz olursa “kısır düğünü” ya da “kısır muhabbeti” denen sazlı sözlü ortamlar ayrı bir etkilenme alanıdır. Bu sazlı sözlü ortamlar Sarimbey'de içinde kadınların da bulunduğu yirmi beş ozanın yetişmesini sağlamıştır. Bunların en bilinenleri 19. yüzyılda yaşayan Deli Boran ile onun soyundan gelen Âşık Borani'dir (Gösterir, 2024, s. 33-34).

2.1.1.6 Soyaçekimin (Kalıtımın) Etkisi

Soyaçekim ya da kalıtım, bir kuşakta bulunan özelliklerin sonraki kuşağa geçmesi biçiminde açıklanır. Başka bir deyişle ana babadan çocuğa geçen özellikler olarak tanımlanır. Anne ve babanın baskın özelliklerinden birinin çocuklarında da görüldüğü durumlar vardır. Eğer anne ya da baba ozan ise çocuklarından biri de ozan olabilmektedir. Örneğin, Sungurlu'nun Körkü köyünden Hüseyin Çırakman'ın oğlu Sönmez ile kızı Sevgi halk ozanıdır. Sarimbey köyünde doğup Serban köyünden Âşık Hilali (Abdurrahman Koçak) ile evlenen Akkız Ana'nın babası Yakup Ağa'nın şiir yazdığı bilinmektedir. Alaca ilçesinin Karatepe köyünden Âşık Gülsüm Kahraman'ın dedesi, yörede Âşık Rıza olarak tanınırdı (Gösterir, 2024, s. 34).

2.1.1.7 Ayrılıklar, Ölüm, Toplumca Yaşanan Ortak Acılar

Duyarlı, ince ruhlu insanlar, ayrılık ve ölüm gibi acı olaylar karşısında sessiz kalamazlar. Yürelerinde katmerlenerek çoğalan acıları şiirlerine dökerler. Özellikle ölenlerin ardından ağıt yakmak birçok yerde sürdürülen bir gelenektir (Yoksul, 201, s. 39). Başkalarının başına gelen acı olaylar, toplumca yaşanan yıkımlar da insanı derinden etkiler, derde düşürür. Kimi zaman kişiye kendi acılarını unutturacak denli ağır toplumsal acılar yaşanır. İşte bütün bunların birikimiyle bir duygu yoğunluğu yaşayan insan, yüreğinden taşan bu duygu birikimini dışa vurmak için şiiri seçer.

Yaşamında hiç şiir yazmamışken çok sevdiği bir yakını yitince ya da ondan ayrılınca şiir yazan insanlarımız vardır. İster erkek olsun ister kadın; ayrılık da ölüm de bir insanı âşık olacak denli derinden etkiler. Çorumlu Salim Kadife'nin tek şiiri kızının ölümü üzerinedir. Kadın ozanımız Türkan Örtten Şahadoğru (Garip Türkan) iki şiirinden birini babası Âşık Şekip Şahadoğru'nun ölümü üzerine, ikincisini ise kızı Tülay'ın gelin olup aileden ayrılması üzerine yazmıştır (Gösterir-Korkmaz, 2024, s. 35). İçini yakan gurbet duygusu; sılasına, çocuklarına duyduğu özlem Müslüme Ünver'i şiir yazmaya iten başlıca etkenlerdir (Aydemir, 2013, s.335).

2.1.1.8 Düş Görüp Dolu İçerek Âşık Olma

Kimi ozanlar gördükleri bir düşte kendilerine dolu içildiğini ya da onun yerine geçecek bir nesne verildiğini, uyandıktan sonra saz çalmaya, şiir söylemeye başladıklarını ileri sürmektedir.

Âşığa sunulan dolu, "er dolusu", "pir dolusu" olarak iki türdür. Er dolusu içenin ozanlığın yanı sıra kahraman kişiliği kazandığına inanılır (Artun, 2005, s. 60-61).

Âşığın gördüğü düşün içeriğini açıklamaması, bunun bir giz olarak kalması gerektiğine inanılır. Bu yüzden kimi ozanlar, düş görüp dolu içtiklerini söyleseler de

düşün içeriği konusunda açıklama yapmaktan kaçınırlar. Çorumlu ozanlardan Çağşaklı Kul Rıza ile Mislerovacı köyünden Âşık Cefâî (Müslüm Koygun) bu duruma örnek verilebilir. Çağşaklı Kul Rıza (Rıza Kandemir), Kireymirli Kul Fakır'ı düşünde gördüğünü, mahlasını ondan aldığını söylemekte, ancak düşün ayrıntılarını açıklamaktan kaçınmaktadır (Gösterir, 2024, s.36).

Mecitözü ilçesinin Konaç köyünden olup “Dertli Fakir” mahlasıyla şiirler yazan Nesim Doğan'ın (1923-1993) gördüğü düşü açıklaması sonucu felç olduğu söylenmektedir. Anlatılanlara göre, Nesim Doğan on bir yaşında iken düşünde Hacı Bektaş Veli evladı Hüseyin Fevzi Çelebi'yi görmüş, bir süre konuştuğu çelebiden esin almıştır. Bu düşten sonra Nesim'de birtakım değişiklikler olmuştur. Bu durumdan huzursuz olan kardeşleri, ne olduğunu anlatması için baskı yapınca Nesim, düşünde gördüğü gizemli olayları açıklamak zorunda kalmış, “Ben kendi hâlimde değilim ki.” der demez ansızın felç olmuş, altı ay boyunca yataktan kalkamamıştır. Kalktıktan sonra da yedi sekiz yıl koltuk değnekleriyle yaşamak zorunda kalmıştır (Çevik, 2010, s. 12). Gördüğü düşü açığa vuranların murdarlanmış sayılmasına karşın düşünün ayrıntılarını açıklayan ozanlar vardır. Örneğin, Çorumlu kadın ozanlardan Serbade (Melek Odabaşı) gördüğü düşü şiirle açığa vuran ozanlardandır (Gösterir, 2024, s. 37).

2.1.1.9 Ozanlık Adı (Mahlas) Alma

Ozanlık geleneğinin önemli kurallarından biri olan “mahlas”, yaygın kullanımıyla mahlas, ozanın şiirinde kendi adı yerine kullandığı takma addır. Mahlas alma konusunda çok değişik yöntemler vardır. Alınan mahlas, ozanın soyuyla, doğduğu ya da yaşadığı yerle, yaşam biçimiyle, mesleğiyle, dış görünümüyle, inancıyla / tarikatıyla ilgili olabilmektedir (Artun, 2005, s. 58).

2.1.1.10 Adın ya da Soyadın Mahlas Olarak Kullanılması

En yaygın uygulama, aşığın kendi adını, soyadını ya da ikisini birden mahlas mahlas yerine kullanmasıdır.

2.1.1.11 Adın Mahlas Olarak Kullanılması

Çorum'da adın tek başına mahlas olarak kullanılmasının 17. yüzyıla uzanan örnekleri vardır. Örneğin 17. yüzyılda yaşayan Âşık Feyzullah kendi adıyla şiirler yazmıştır. 19. yüzyılda Osmancık'ın Kumbaba köyünde yaşayan İbrahim yalnızca adını kullanan ozanlardandır. Bu uygulama daha çok cumhuriyet döneminde yaygınlaşmıştır.

Oldukça yaygın bir uygulama olarak adlarına ya da soyadlarına bağlılık (mensubiyet) eki (î) ekleyerek mahlas kullanan çok sayıda âşık vardır. Adın sonuna bağlılık eki ekleyerek mahlas alanlara Çorum'un Acıpınar köyünden Mehmed Çan (Mehmedî), Karadona köyünden Haydar Öztürk (Haydarî) örneklerini verebiliriz (Gösterir, 2024, s. 44). Kimi ozanlarımız adlarının ya da soyadlarının başına alçak gönüllü olduklarını göstermek amacıyla "bitirim", "dertli", "fakir", "garip", "perişan", "sefil" gibi sıfatlar ekleyerek mahlas almışlardır. Özellikle Alevi-Bektaşî toplumundan çıkan ozanlar arasında yaygın olan bu uygulamaya örnek olarak şu ozanları gösterebiliriz: Çorum'un Alaca ilçesinin Koçhisar köyünden Sefil Gülkız (Gülekız Aslaner), Çorum'un Düdüklük köyünden Fakir İsmet İsmet Yılmaz), Sungurlu ilçesinin Akçalı köyünden Sefil Eröksüz (Mehmet Ali Eröksüz) (Gösterir, 2024, s.45).

Bir inanca, tarikata bağlılığını göstermek için adlarına "ana", "baba", "baci", "dede", "derviş", "kul", "pir", "şah" gibi sözcükler ekleyerek kullanan çok sayıda ozan vardır. Bu tür ozanlık adları özellikle Alevi-Bektaşî çevrelerde yetişen ozanlar arasında yaygındır. Bunlara Çorum'un Serban köyünden Akkız Ana (Akkız Koçak), Gökçepınar köyünden Fevziye Bacı (Fevziye Temüroğlu), Mislerovacıği köyünden Pir Abidin (Abidin Aslan) örneklerini verebiliriz (Gösterir, 2024, s. 45).

2.1.1.12 Soyadın Mahlas Olarak Kullanılması

Soyadını mahlas olarak kullananlara Çorum'un Salur köyünden Emine Özcan (Özcan) adlı ozanımızı örnek gösterebiliriz. Kimi ozanlar da soyadlarının sonuna bağlılık eki (î) ekleyerek kullanırlar. Bu ozanlara 1922 yılında Çorum'da doğan Ercanî (Abdullah Ercan) ile Çorum'un Karagöz köyünden Korkmazî'yi (Hasan Korkmaz) örnek verebiliriz (Gösterir, 2024,s. 45).

2.1.1.13 Adla Soyadın Birlikte Kullanılması

Adını soyadını birlikte kullanan ozanlara Çorum'un Bektaşoğlu köyünden Kevser Ezgili (Ezgili Kevser) ile Eskiköylü Haydar Kılıç örnek verilebilir (Gösterir, 2024, s. 45).

2.1.1.14 Adların Dışında Mahlas Kullanma

Kimi ozanlar usta bir ozanın, arkadaş çevresinin verdiği mahlasını kullanır. Kimileri ise kendileri için uygun buldukları bir sözcüğü seçerek mahlas yaparlar.

2.1.1.15 Başkalarının Verdiği Mahlaslar

Usta çırak eğitiminin yaygın olduğu dönemde mahlas daha çok ustadan alınırdı. Ozan, kendi ustasından olmasa bile usta bir ozandan adını alırdı. Genellikle ustası

çırağı için üç ad belirler, bunları yazarak çırağın başlığının içine koyardı. Çırac bunlardan birini rastgele seçip mahlas olarak kullanırdı (Yıldırım, 2006, s. 17).

2.1.1.16 Usta Ozanların Verdiği Mahlaslar

Saz çalmada ya da söz söylemede ozana yol gösteren, teknik öğreten bir ustanın yetiştirdiği ozanlara mahlas vermesi çok yaygın bir uygulamadır. Örneğin; Çorumlu ozanlardan Kevser Dikmen, “Ezgili” mahlasını saz ustası Selami Saydam’dan almış, daha sonra soyadını da Ezgili olarak değiştirmiştir. Nevin Şaziye Ekmekçioğlu, “Leb-i Derya” adını şair Saim İnce’den almıştır. Âşık Mehmedî’ye mahlasını Çorumlu ozan Abdullah Ercan (Ercanî) vermiştir (Gösterir, 2024, s. 45-46).

2.1.1.17 Çevrenin Etkisiyle Alınan Mahlaslar

Çorumlu Hamdi Şahin daha önce adını mahlas olarak kullanırken sonradan arkadaşlarının kendisine “gardaş” diyerek seslenmesinden dolayı Gardaş’ı yeğlemiştir. Çorum’un Mislerovacı köyünden Âşık Cefaî (Müslüm Koygun), bir saz meclisinde Âşık Mahzuni’nin kendisine “Senin de cefalı bir yaşamın varmış.” demesi üzerine Cefaî mahlasını almıştır (Gösterir, 2024, s. 46).

2.1.1.18 Âşıkların Kendi Seçtiği Mahlaslar

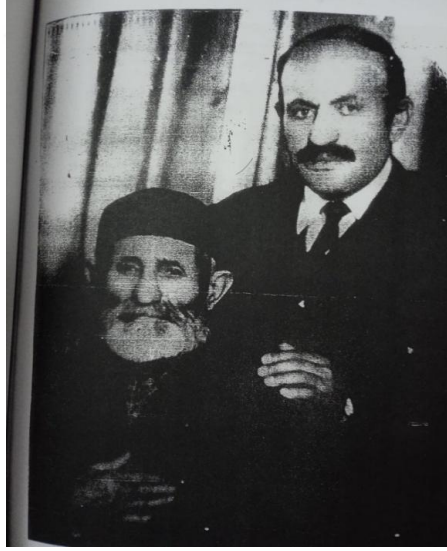
Başkalarının verdiği ozanlık adlarını kullanan ozanlarımızın yanı sıra kendi seçtiği bir adı kullananların sayısı da oldukça kabarıktır. Her ozanın bir mahlas olması gerektiğinin bilincinde olan ozan, ozanlığının herhangi bir döneminde kendine bir mahlas seçmektedir. Bu ad, genellikle ozanın kişiliğini, dış görünüşünü, düşünce yapısını, dünya görüşünü yansıtan bir ad olabilmektedir. Çorum’un Ovakarapınar köyünden Ayşe Çoban (Sevgican), Uğurludağ ilçesinden Leyla Yıldırım (Leylican), Çorum’un Çalyayla köyünden İbrahim Gösterir (Ozanî) mahlaslarını kendileri seçmiştir (Gösterir, 2024, s. 45-46).

2.2. Çorum Âşıklık Geleneği İçerisinde Şekip Şahadoğru’nun Yeri

Çorum’a bağlı Evcî Ortakışla Köyü’nde 1932 yılında doğan Şahadoğru’nun soyu dört kuşak öncesi Yozgat ilinin Akdağmadeni ilçesine dayanmaktadır. Dedesi Savurdan lakaplı Karamahmutoğlu Hüseyin Bey’dir. Şahadoğru, köyündeki ilkokulda 3 yıl eğitim almış ve sonra öğrenimini sürdürememiştir. Ozanlık geleneğine mensup bir aileden gelen Şahadoğru’nun babası Çorum âşıklarından Savurdan mahlasıyla bilinen Âşık Hasan’dır. Üç erkek iki kız kardeş olan Şahadoğru ailenin 2. oğludur. Şu an yaşayan tek erkek kardeşi vardır. Ağabeyi Şevket Aykaç şiirlerinde “talihsiz” mahlasını, küçük

kardeşi Orhan Aykaç ise “Kul İrfani” mahlasını kullanırdı. Yaşayan kardeşi Ali Aykaç halen hayatta olup din âlimliği üzerine uzmanlaşmıştır. Kız kardeşlerinin de müzikle ilgili olduğu, vokal icra alanında başarılı oldukları bilinmektedir. 1953 yılında İsmihan Şahadoğru ile evlenen âşık beş çocuk babasıdır ve çocuklarının hepsi de müzikle ilgilenmektedir. Yine aynı yıl askerliği başlamış ve para kazanabilmek için kışlada berberlik yapmıştır. İlk saz derslerini 10 yaşlarında babasından alan Şahadoğru gelenek içinde yoğrulup yörede bilinen âşıklardan olmuştur. 1951 yılında TRT Ankara Radyosu’nda Muzaffer Sarısözen hoca tarafından sınava alınmış ve başarılı olarak mahalli sanatçı kadrosuyla göreve başlamıştır. Fakat ailevi sebepler sebebiyle TRT kurumundan ayrılmak zorunda kalmıştır. 1970 yılına dek köyde çiftçilikle uğraşmış, 1970’te Çorum’a yerleşmiştir. Ve o yıllarda ülkemizde televizyon yayıncılığının başlamasıyla ekranlarla tanışmıştır. Hayatı boyunca bazı âşık etkinliklerine katılmış, 300’den fazla şiir yazmış, şiirlerinde insanlığın büyüklüğünü, bunun Allah sevgisiyle ve Hz. Muhammed sevgisiyle elde edilebileceğini dile getirmiştir. Şiirlerinde çok sayıda Hz.Ali ve Ehl-i Beyt aşkını konu alan temalara rastlanmaktadır. Şiirlerini “İnsan Sevgisi 1” ve “İnsan Sevgisi 2” adlı kitabında toplamıştır.

Aşağıda Şahadoğru’nun babası, çocukları, eşi ve kardeşleriyle olan fotoğrafları görölmektedir.



Şekil 2.3 Şahadoğru’nun Babası Âşık Savurdan Hasan ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1973)



Şekil 2.4 Şahadoğlu'nun Eşi İsmihan Şahadoğlu ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1976)



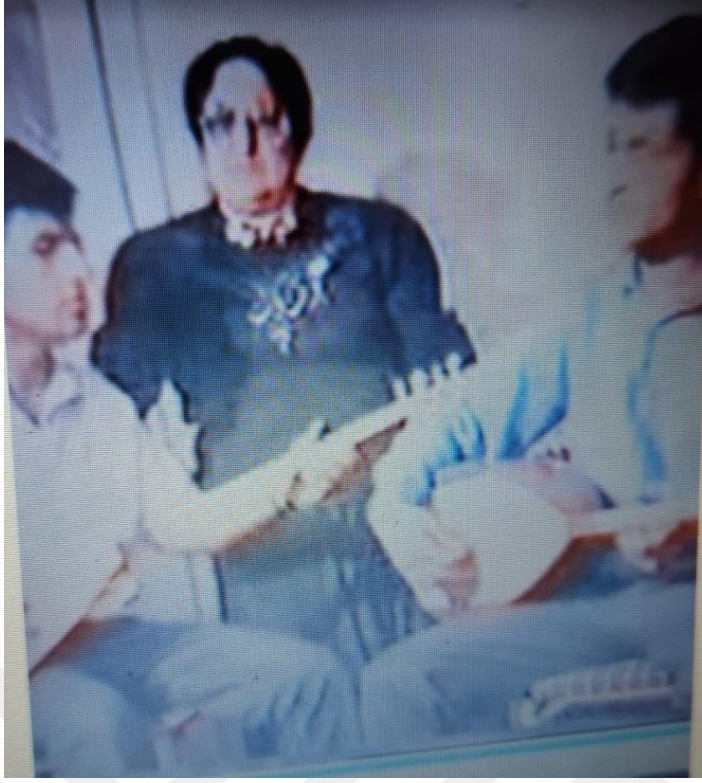
Şekil 2.5 Şahadoğlu'nun Kardeşi Orhan Şahadoğlu'nun (Kul İrfani) Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)



Şekil 2.6 Şahadoğru Torunu Tülay Örtten Yıldız ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1994)



Şekil 2.7 Şahadoğru'nun Kızı, Eşi ve Kız Kardeşi ile Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)



Şekil 2.8 Şahadoğlu'nun Oğulları ve Kız Kardeşi İle Fotoğrafı

(Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

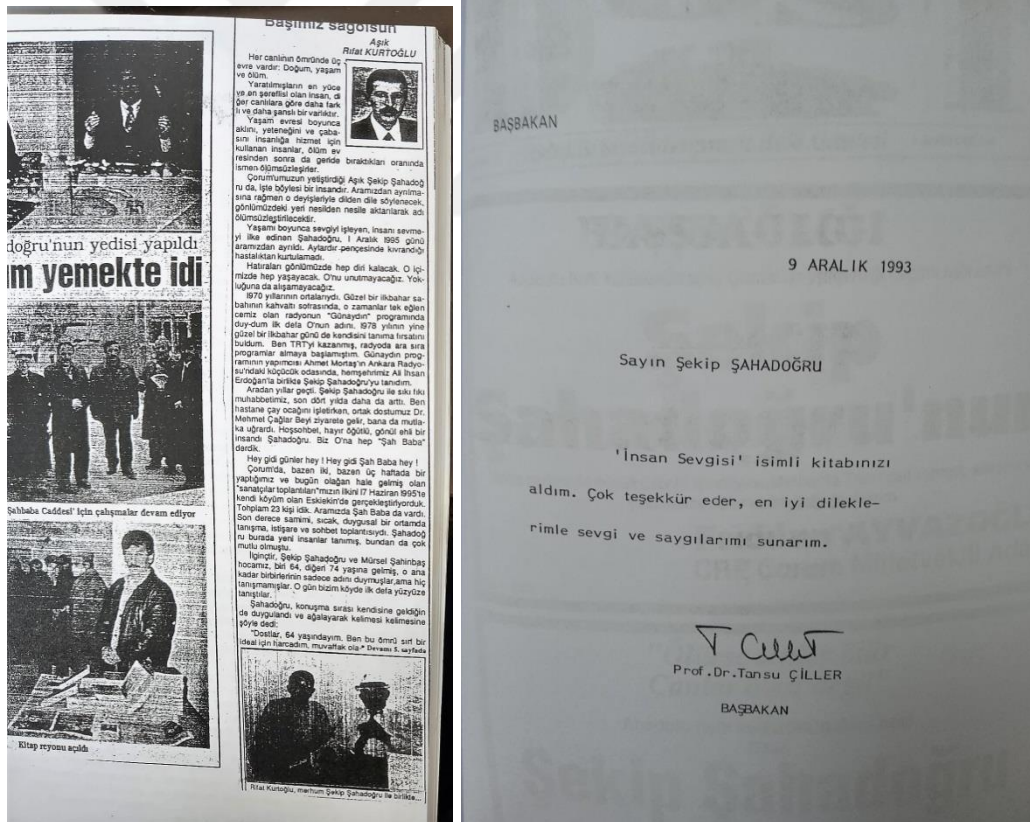


Şekil 2.9 Şahadoğlu'nun Ailesi İle Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1994)

Yöresinde ve ülkesi genelinde ileri gelen siyasi kişilikler ve meslektaşları tarafından çok sevilir ve onlar tarafından sevgi ve saygıyla anılırdı. Aşağıda dönemin Çorum Belediye Başkanı Prof. Dr. Arif Ersoy'un Şahadoğlu ile ilgili düşüncelerini yazdığı satırları görebilirsiniz.

“Âşık Şekip güzel Çorum’umuzda şiirleri ve söyleşileriyle sevgi hüzmelerini etrafa yayan bir meşale gibi aramızda dolaşmaktadır. Onun Allah Resulü Hz Muhammed(Ass) , ilmin kapısı Hz. Ali ve Ehlibeytin sevgisini yansıtan özdeyişleri aramızda sevgi ve dayanışmayı artırmaktadır. Kültürümüzü zenginleştirmektedir. Biz ozanlarımızın milli kültürümüzü zenginleştiren ve aramızda sevgi ve dayanışmayı artıran çalışmalarını destekliyoruz. Belediye olarak Âşık Şekip Şahadoğlu’nun İnsan Sevgisi 2 adlı eserini yayınlamaktan duyduğum mutluluğu belirtmek istiyorum. İmkânlarımız oranında toplumumuzun bireyleri arasında sevgi ve dayanışmayı artıran her gayretin yanında yer alacağız. Nefret ve çatışmaya yol açan her davranışın karşısında olacağız. Ozanımız Âşık Şekip’e bundan sonraki çalışmalarında başarılar dileriz. O’nu bugün Ankara’ya tedavi için yolcu ettik. Sağlıkla dönüşünü bekliyoruz. Yaratıcı ve yaratılanı seviyoruz. Bizi sevmeyenleri de seviyoruz. Allah’ın rahman sıfatının tecellisi olan sevmek mutluluktur. Nefret ise mutsuzluktur. Mutsuzluk içinde olanlar sevmeyi öğrenselerdi hayatlarının bir saniyesini bile nefretle geçirmezlerdi. Allah’ım bizi sevmek ve sevilme nimetinden mahrum bırakma.(Ersoy, 1995, s. 45).”

Yine aşağıda Çorum âşıklarından Rifat Kurdoğlu’nun onunla ilgili düşüncelerinin bulunduğu yazısı ve dönemin Başbakanı Tansu Çiller’in kitabını aldığına dair yazısı görülmektedir.



Şekil 2.10 Şahadoğlu’na ithafen Çorum Âşıklarından Rifat Kurdoğlu’nun Gazete Yazısı İle Dönemin Başbakanı Tansu Çiller’in Mesaj Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

2.3. Gelenek Öğrenimindeki Etkileşimleri ve Uzak Erişimleri

Şahadoğru' nun babası Âşık Hasan'ın ve onun yöredeki dönem âşıklarının yarattığı müzik kültürünün Şahadoğru'nun ürettiği eserlere önemli ölçüde katkısı olmuştur. Deli Boran ve onun soyundan gelen âşıkların müzikal yapısı uzun havalarının oluşmasında da büyük etkisi olmuştur. 1960'lı yıllarda Âşık Veysel'in yanında üç yıl kadar bulunması da kırık hava formundaki eserlerinin oluşmasında ufak da olsa etkili olmuştur.

Aşağıda Âşık Veysel'e yazdığı şiiri görülmektedir:

“Aşkın ile inliyorum

Tez gelmeni diliyorum

Bir Şekip'im biliyorum

Baba Veysel nere gittin” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 285).

Aşağıdaki fotoğrafta TRT “Yörelerimiz Türkülerimiz” programından görüntüsü ve Âşık Veysel'in öğrencisi olduğunu açıkladığı televizyon programının görüntüsü yer almaktadır.



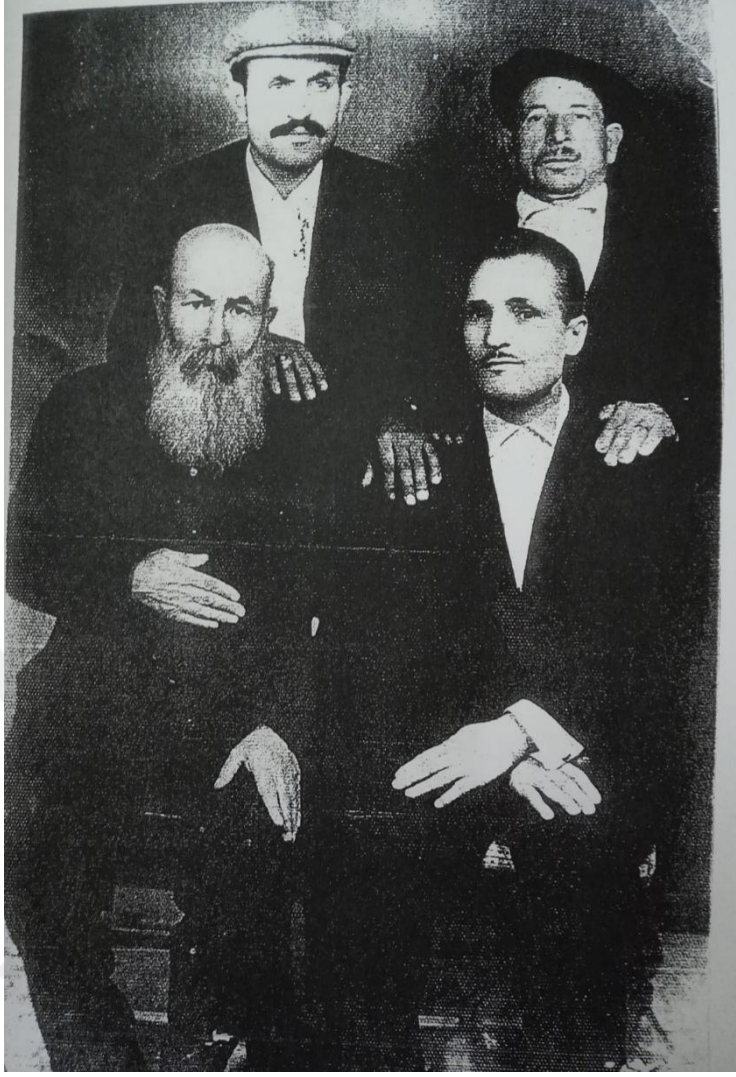
Şekil 2.11 Şahadoğru'nun TRT'de Yörelerimiz Türkülerimiz Programından Fotoğrafı
(TRT'de Yörelerimiz Türkülerimiz programı, 2024)

Amasya'nın batısı, Suluova'nın bazı köyleri, Merzifon, Gümüşhacıköy, Çorum, Osmancık ve Sungurlu'nun bazı köylerini içine alan, dağlarla çevrili ova Gaziler Ovaciğı olarak bilinir. Anadolu'nun Türkleşmesinde önemli bir tarih olan Malazgirt zaferinden sonra Türkleşme politikaları hızla artmış ve bu süreçte Amasya'nın patriğini öldüren Battal Gazi ve Horasan Erenleri sayesinde o bölgedeki güçlü ve

ruhani düzen yıkılmıştır. O dönem savaşlarda ölen battal gazi ve askerlerinin o yörede yattığına inanılmakta ve türbelerin o bölgede toplanmış olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden o bölgeye gaziler ovacığı denmiştir. Çorum'un Karahisar, Ataköy, Güvenli, Kuşsaray, Kavacık, Palabıyık, Kazıklıkaya, Būget, Tolamehmet, Ahilyas, Yenice, Sarımbey, Hamdiköy, Tarhan, Çayhatap, Seyfe, Sapa, Narlık, Karadona, Yazır köyleri bu ova köyleri içinde yer almaktadır. Şahadoğru'nun köyü Evciortakışla, Sarımbey, Hamdiköy ve Sapaköy'e yakındır fakat dağ köyü olduğu için Gaziler Ovacığı köyleri içinde yer almaz. Bu yakınlık sayesinde müziğin de içinde olduğu birçok alanda etkileşim söz konusu olmuştur.

Bu bölgede Horasan erenleri mekân tutmuş ve bu sayede dervişlik geleneği etkili bir şekilde kendini göstermiştir. Özellikle Amasya'da Babai isyanlarının öncesi ve sonrasında bu bölge dervişlerin diyarı olmuş hatta oradan Gülbaba ve veli baba balkanlara kadar gidip dergâh kurmuşlar ve halkı irşat etmişlerdir. Bu bölgede bulunan birçok eren ve dervişler sayesinde Alevi Bektaşî geleneği yöreye yerleşmiş ve çevre ilçe ve köylerini etkilemiştir. Şahadoğru'nun köyündeki Alevi Bektaşî geleneğinin ilerlemesinde bu etkileşimin sonuçları görülmektedir (Işık & Onar, 2019, s. 172-175).

Gaziler ovacığı bölgesi âşıklarından olan Gazi Urfani ve Halil Öztoprak ile etkileşimi ve ilişkisini aşağıdaki fotoğrafta görülmektedir.



Şekil 2.12 Şahadoğru'nun Gaziler Ovacığı Bölgesi Âşıklarından Olan Gazi Urfani ve Halil Öztoprak ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1968)

Deli Boran'ın da köyü Sarımbey de bu köyler içinde yer almaktadır. Gaziler Ovacığı, Alevi geleneğinde Derviş Deli Boran'ın temel aldığı ve yetiştığı kaynak olduğu düşünülmektedir. Bu köylerin Merzifon ve Gümüşhacıköy köyleriyle olan ilişkileri her zaman olmuştur. Bu diyalog, yöredeki erenler ve âşıklar için de geçerlidir; bölgenin kültürel değerleri birbiriyle örtüşmektedir. Gaziler Ovacığı'ndaki köyler, coğrafya, kültür ve inanç bakımından birbirine benzerlik göstermektedir (Işık & Onar, 2019, s. 172-175).

Gaziler ovacığı bölgesinin tarihsel süreç içinde, Özellikle Türkmen Aleviliğinin anlaşılmasında dikkatle incelenmesi gereken bir durumdur. 10. yüzyıldan sonraki Türkmen göçleri, yöreye yerleşimin artmasına neden olmuştur. Bilge Umar'ın Osman Turan'ın çalışmasındaki bir kayda atıfta bulunduğu ifadesine göre, "Anadolu'nun Doğu Karadeniz bölgesi, Samsun'dan itibaren sahili takip eden Oğuz Çepni boyu

tarafından Türkleştirilmiştir” (Umar, 1998, s. 239). Oğuz Boylarına ait Anadolu'daki yer adlarını tespit ederek bağlı olduğu sancağı, kazasını ve yerleşen boyun adını Oğuzlar isimli eserinde açıklayan Prof. Dr. Faruk Sümer'e göre, "Amasya'ya Kayı Boyu, Bayat Boyu, Yazır Boyu, Afşar Boyu, Kızık Boyu, Bey-Dili Boyu, Karkın Boyu, Bayındır Boyu, Peçenek (Becenek) Boyu, Çavuldur (Çavundur) Boyu, Çepni Boyu, Salur Boyu, Eymür (Eymir) Boyu, Ala-Yuntlu Boyu, Yüreğir (Üreğir) Boyu, Yıva Boyu ve Kınık Boyuna mensup Türkmenler Amasya'ya yerleşmiştir.” şeklindedir (Sümer, 1972, s. 89).

Şahadoğru'nun müziğinde bu yöre etkileşiminin yanı sıra mesleğinin kamyonculuk olması sebebiyle Türkiye'nin birçok yöresinde yer almış ve gittiği her yöre müziğinden esinlenmiştir. Âşık Mahzuni Şerif, Davut Sulari, Meçhuli, Hüseyin Çırakman ve daha birçok ozanla dostluklar kurmuş ve anılar biriktirmiştir. Bu durum da doğal olarak her açıdan etkilenmeyi beraberinde getirmiştir.



Şekil 2.13 Şahadoğru'nun kızının düğününde Âşık Davut SULARİ ile Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1975)

2.4. Âşıklıkta Tasavvuf, Şekip Şahadoğru'nun Tasavvufi Yönü

Türk dil kurumuna göre evrenin oluşumu ve Tanrının niteliğini varlık birliğiyle anlatan felsefi ve dini akım, İslam gizemciliği olarak açıklanan tasavvuf teriminin literatürde birçok tanımları vardır. Batı dillerinde karşılığı “mysticism” son dönemlerde “Sufizm” olarak da karşılığı bulunan kavram olan tasavvuf eski zamanlara dayanan inanış, düşünce ve yaşam biçimidir. Yine mistisizm adıyla da anılan tasavvuf, ezeliyete, bulunduğumuz zamandan zaman dışı dünyaya geçerek Allah'a kavuşmak olarak da tanımlanır (TDK, 2023).

Kökenin Arapçadaki “s,f,v” harflerinden türediğini düşünerek tasavvuf kelimesinin oluştuğunu ortaya koyan görüşler de vardır. Saflık anlamında kullanılan “safadan”, bununla birlikte seçilmiş anlamında kullanılan “safve”den türediği görüşünü savunan görüşler de oldukça yaygındır. Tasavvuf, Kuran’ın belirlediği, İslam’ın ahlaki boyutunun kişiler tarafından özümsemişi ve bu çerçeveye uygun olarak yaşama şeklidir. Tasavvuf kelimesinin ashab-ı suffa, safâ/safvet ve sûf gibi İslâmî kökeni olan kelimelerden türediği bilinmektedir (Kaygusuz, 2022, s. 346-350).

Türkler, İslamiyet kültür dairesine geçtikten sonra yer değiştirerek Anadolu’ya göç ettiler. Birçok kültür ve dinin etkisi altında kalarak farklı uygarlıklar yaşayan Türklerin buna bağlı olarak Orta Asya’dan günümüze değişen gelişen bir edebiyatları oldu. Kültür kaynakları Orta Asya’dan Anadolu’ya çağlar süren süreçte halk şiirini şekillendirmiştir. Türklerin İslamiyet’i benimsemesinin ardından, dünya görüşü ve yaşam biçiminin değişimi Türk şiirine de yansımıştır. 10. yüzyıldan sonra Türk şiiri, yeni konular ve anlatım biçimleri kazanarak yeniden şekillenmiştir (Artun, 2005, s. 101-105).

Hicretin ilk yüzyılından itibaren zühd ve takva anlayışı içinde ortaya çıkmaya başlayan tasavvuf hareketi, miladi 9. yüzyıldan sonra geniş ve renkli bir düşünce sistemi haline gelmiştir. 11. yüzyılda tarikatların kurulmasıyla birlikte tasavvuf, bütün İslam âleminde yayılmıştır. Tasavvuf, İslamiyet’in doğuşundan kısa bir süre sonra ortaya çıkmış, özellikle tarikatlar ve tekkeler aracılığıyla İslam dünyasında etkisini yüzyıllar boyunca sürdüren bir düşünce ve inanç sistemidir. İslamiyet’in mistik bir boyutunu içeren tasavvuf, şeriatın emir ve yasaklarını yumuşatmaya, Allah’a sevgiyle varmaya yönelik bir sistemdir ve edebiyatta kalıcı izler bırakmıştır. Türkler arasında ilk olarak Orta Asya’da Ahmed Yesevi ile ortaya çıkan tasavvuf akımı, daha sonra Moğol istilasıyla Anadolu’ya gelen dervişlerin etkisiyle burada da etkili olmaya başlamıştır. Yunus Emre ile doruk noktasına ulaşan dini-tasavvufi halk edebiyatı, her dönemde ve her zümrede önemli sanatçılar yetiştirmiştir. (Yaltırık, 2003, s. 45-60).

Tasavvuf, bir inanç ve düşünce sistemi olarak kabul edilir ve temeli, kâinatta tek bir varlık bulunduğu; bu tek varlığın dışındaki diğer varlıkların ise onun yeryüzündeki yansıması olduğu görüşüne dayanır. Bu tek varlık Allah’tır. Diğer varlıklar, yani görünen her şey, Allah’ın türlü görüntüleridir ve bunlar Allah’ın anlaşılıp bilinmesi için vardır. Bu görüşe vahdet-i vücud denir (Artun, 2005, s. 101-105).

Gelenek içerisinde tasavvufi halk müziği ve edebiyatı asırlardır kendini göstermiştir. Deyişler, semahlar, nefesler alevi ve Bektaşî kesiminin cem ritüellerinde, muhabbet ortamlarında çalınıp söylenen türlerdir. Tasavvufi halk müziği çalışmalarının 1930’lu

yıllarda Rauf Yekta, Ali Rifat, Zekaizade Ahmet ve Doktor Suphi beylerin bir araya gelmesi ile oluşturulan bir heyet tarafından başlatıldığı bilinmektedir. İstanbul Feniks Matbaası tarafından yayınlanan 2 ciltte 87 adet Bektaşî nefesi yer almıştır. Yine Zeki Onaran ve Turgut Koca'nın yayınladığı Güldeste isimli kitapta da Bektaşî nefesleri toplanmıştır. Tasavvufi Halk Müziği türlerinden nefes, deyiş ve semahlarda Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali, 12 İmam, Ehl-i Beyt ve Hacı Bektaşî Veli'ye olan sevgi, hürmet konuları işlenir. Yine bu türlerin yanında Hz. Hüseyin'in şehadetine yazılan mersiyele de bulunur. Birbirine benzer birçok tanımı yapılan tasavvufun temelinde kalp temizliği vardır. Kalbi temiz tutarak kirlere arındırıp Hz. Peygambere yolundan Allah'a ulaşmak tasavvufta esas olan görüştür (Yaltırık, 2003, s. 45-60).

Alevi-Bektaşî tasavvuf öğretisinde Allah'a ulaşmanın çeşitli basamakları vardır. Bu basamaklar 4 kapı-40 makam olarak bilinir. 4 kapı sırası ile şeriat, tarikat, marifet ve sırr-ı hakikat kapılarıdır. Şeriat; imanı anlatırken Kur'an-ı Kerim'in hadislerinde geçen hükümlerin yerine getirilmesini, tarikat kapısı; insan-ı kâmil olmayı, marifet kapısı; ilimde en yüksek mertebeye gelmeyi, sırr-ı hakikat kapısı ise Allah'a ulaşmayı ve o ilahi aşkla hemhal olmayı anlatır (Makâlât, 2010, s. 522-530).

Şahadoğru bu kapıları katıldığı toplantılarda şöyle açıklardı; “şeriat kapısı ilkokul, tarikat kapısı ortaokul, marifet kapısı lise ve sırr-ı hakikat kapısı da üniversite ile eşdeğerdir.” “Şahadoğru da Alevi Bektaşî felsefesinin temel öğretisi olan bu yolu kendine yol seçmiş, düstur edinmiş ve eserlerindeki tasavvufi temaların birçoğuna buradan yola çıkarak yer vermiştir” (Aykaç, 2024).

Bu 4 kapının her birinin onar makamı bulunur ve bu yüzden de 40 makam denir. Hoca Ahmet Yesevi'nin Farkname adlı eseri ile Hacı Bektaşî Veli'nin Malakat eserindeki 40 makamın otuzunun neredeyse birbiri ile aynı olduğunu söyleyebiliriz (Gülçin & Kük, 2021, s. 80-85).

Hacı Bektaş Veli'ye göre şeriat kapısının birinci mertebesi imandır. İkincisi: bilgiyi öğrenmek; Üçüncüsü ise namaz kılmak, zekât vermek, oruç tutmak, gücü yetiyorsa hacca gitmek, seferberlik sırasında düşmana karşı gelmek ve kötülüklerden arınmaktır. Dördüncüsü ise helal kazanmak, faizi ise haram saymaktır. Beşinci pozisyon ise evliliği gerçekleştirmektir. Altıncı makam: Hayız ve lohusalık döneminde cinsel ilişkiyi haram saymaktır. Yedincisi, Sünnet ve ümmet ehlinden olmaktır. Sekizincisi: Şefkat. Dokuzuncusu: Temiz yemek ve temiz giyinmek. Onuncusu: İyilikten yana olmak, kötülüklerden kaçınmak demektir.

İkinci kapı tarikatın kapısıdır. Tarikat kapısının ilk makamı pirin yardımını alarak tövbe etmektir. İkincisi: Mürit olmak; Üçüncüsü: Saçınızı kesmek, sakalınızı tıraş etmek ve kıyafetlerinizi değiştirmek. Dördüncüsü nefisle mücadele ederek olgunlaşmak ve

pişmek. Beşinci: hizmet yapmak; altıncısı: korku. Yedinci: muta uğramaktır. Sekizinci: hırka, zenbil, makas, seccade, subha, ibrat ve asadır. Dokuzuncusu, sahip-sıralaması, sahip-topluluk, sahip-tavsiyesi ve sahip-sohbet olmaktır. Onuncusu aşk, coşku, zevk ve yoksulluktur (Gülçin ve Kük, 2021, s. 85).

Üçüncü kapı ilim kapısıdır. İlim kapısının ilk mertebesi ilimdir. İkinci: cömertlik, üçüncüsü: tevazu, dördüncüsü: sabır, beşinci: perhiz, altıncısı: korku, yedinci: terbiye, sekizinci: tembellik, dokuzuncusu: marifet, onuncusu: kendini bilmektir.

Dördüncü kapı hakikat kapısıdır. Hakikat kapısının ilk mertebesi: toprak olmaktır. İkinci: yetmiş iki millete tek nazarla bakmak ve kimseyi suçlamamaktır. Üçüncüsü: elinizden gelenin en iyisini yapmaktır. Dördüncüsü: dünyada yaratılmış bütün nesnelerin kendinden emin olmasıdır. Beşinci: mülk sahibinin izzetini (yaratılış sebebi olan Muhammed'in nurunu) bulmaktır. Altıncısı: konuşma sırasında gerçeğin sırlarını söylemektir. Yedinci: seyr-i sülûktür. Sekizinci: gizli, dokuzuncusu: münacat, onuncusu: Allah'a kavuşmaktır (Gülçin & Kük, 2021, s. 80-85).

Hoca Ahmet Yesevi'nin 4 kapı 40 makam anlayışını şu başlıklarla özetleyebiliriz. Şeriat Kapısı: iman, Tarikat Kapısı: ibadet, Marifet Kapısı: irade ve Hakikat Kapısı: İrşat kavramları ile karşılanabilir (Gülçin & Kük, 2021, s. 80-85).

Alevi ve Bektaşî terimleri hakkında geçmişten günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından pek çok tanım yapılmıştır. Sözlükte, "Ali'ye mensup" anlamına gelen kelimenin çoğul şekli Aleviyye ve Aleviyyün'dür. Alevi terimi, İslam kültür tarihinde Hz. Ali soyundan gelenler anlamında kullanılmakla birlikte, aynı zamanda siyasi, tasavvufi ve itikadi anlamda da kullanılmıştır. Hz. Ali soyundan, oğulları Hasan ve Hüseyin vasıtasıyla gelenlere Alevi denilmiştir (Ocak, 1989, s. 368-369). Bektaşilik, Hz. Ali ve Ehl-i Beyt sevgisi, saygısı ve bağlılığı noktasında, Türk mutasavvıfı Hacı Bektaş Veli'nin yorum ve öğretisini ifade eder. Bu bağlamda, Alevilik ve Bektaşilik arasında, kanaatimize göre, bir ayrılık veya gayrılık bulunmamaktadır (Günşen, 2009, s. 103). Günşen'in vurguladığı gibi, Alevilik ve Bektaşilik temelde ortak özelliklere sahip olduklarından, bu terimleri ayrı ayrı ele almak yerine ortak bir şekilde kullanmayı uygun bulduk.

Alevi-Bektaşî edebiyatında özellikle şiir türünde birçok eser üretilmiştir. Şiirler, belirli kurallar, kalıplar ve düşünceler etrafında şekillendirilmiştir. Farklı adlarla anılan bu eserlerde, tarikata özgü kavramlar ve terimler dışında genellikle sade bir dil kullanılmıştır. Oluşturulan eserlerde, Âşık edebiyatının biçimsel özelliklerinden de yararlanılmıştır. Alevi-Bektaşî şiirinin öne çıkan özelliği, eserlerin içeriğidir. Bu şiirlerde, Hz. Ali ve Ehl-i beyt sevgisi, on iki imama bağlılık, Kerbela olayı, Hacı

Bektaş-ı Veli ve diğer tarikat büyükleriyle ilgili anlatılan menkıbeler, tarikata ait adap, usul, ayin ve erkân, tevella ve teberrâ inancı, giyim-kuşam adetleri, inanç temelleri, yaşanan zorluklar, çekilen sıkıntılar ve dini kurallara yönelik eleştiriler gibi konular geniş bir şekilde işlenmiştir (Tek, 2016, s. 273).

Âşıkların saz eşliğinde sade bir dil kullanarak seslendirdiği türküler, Alevi-Bektaşî düşüncesinin doğrudan halka ulaşmasını sağlayarak toplumun duygularına tercüman olmuştur. Bu özgün anlatım tarzları nedeniyle âşıklar, halk arasında saygı gören, ulu kişiler olarak kabul edilmişlerdir. Âşıklar tarafından dile getirilen bu türküler, dini ritüel törenlerinin yanı sıra Alevi-Bektaşî düşüncesinin sözlü kültür ortamında yayılmasına da katkı sağlamıştır. Alevi-Bektaşî düşüncesi, sözlü geleneğinde müziği (ritmi) ayrılmaz bir parça olarak benimser. Sözlerin, şiirlerin ve duaların ritmik bir şekilde ifade edilmesi, Alevi-Bektaşî düşüncesinin müzik kültürünün Anadolu coğrafyasının genel müzik kültürüne önemli bir katkı sağlamasına olanak tanımıştır (Duman, 2019, s. 51-55).

Şahadoğru'nun tasavvufî yönünü, Alevi Bektaşî geleneğinden gelmesi sebebiyle bu bağlamda araştırıp nitelendirmek yerinde olacaktır. 3. bölüm eser analizleri kısmında örnekleri görülmektedir.



Şekil 2.14 Şahadoğru'nun Alevi Bektaşî Panelinden Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987)

Âşık terimi, Alevi topluluğunda Cemlerde zakirlik görevini üstlenen kişiler için kullanılır. Zakirlik, cemlerdeki önemli bir rolü üstlenen bir görevdir ve cemde bulunan 12 posttan biri olarak kabul edilir. Bu postun adı âşık (zakir) postudur ve manevî sahibi olarak altıncı imam Cafer-i Sadık olarak kabul edilir. Âşıklar, yolda yaptıkları hizmetlerinden dolayı lakap olarak âşık olarak anılırlar. Diğer bir ifadeyle, köydeki büyüklere baba, soydan dedeye dede denildiği gibi, cemde zakirlik yapanlara da âşık

denir. Genellikle kendi nefesleri olmayan bu kişiler, Alevilik geleneğinin yedi büyük ozanından deyişleri seslendirirler. Bu âşıklar, cemlerde hizmet verebilmeleri için en az 3 Duvaz-ı imam, 6 nefes, 1 Miraçlama ve 1 Semah gibi ritüelleri bilmek zorundadırlar ve bu eserleri cemlerde sırası geldiğinde okurlar. Aynı zamanda, deneyimli âşıklar, cemde muhabbetin ve nasihatın nasıl verileceği konusunda rehberlik ederler. Usta âşıklar, cemde yapılan muhabbetleri özetleyen deyişleri okuyarak cemin daha anlamlı ve bilgilendirici olmasına katkıda bulunurlar. Tarikat âşıkları genellikle saz çalma yetenekleri ve etkileyici sesleriyle cemaati coştururlar. Ana görevleri, tarikatın zakirlik hizmetini yerine getirmektir. Âşıklar, icralarında genellikle bağlama gibi bir enstrüman kullanırlar, ancak bazı yerlerde keman da kullanılabilir. Bir cem zakiri, genellikle başka bir zakir tarafından yetiştirilir, ancak çoğu zaman bu görev babadan oğula geçer. Görüldüğü gibi, Alevi-Bektaşî geleneğindeki âşık ve bahsedilen âşıklık geleneği arasında genellikle saz çalma ve hece ölçüsü ile şiir söylemek dışında benzerlik bulunmamaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada âşık kavramını kullanmama kararı aldık. Bu kararı destekleyen nedenler şunlardır (Işık, 2008, s. 117):

- 1- İnancı günlük yaşantıyla bütünleştirerek şiir (deyiş) aracılığıyla aktarma fonksiyonu.
- 2- Toplum içinde ahlaki değerleri ve kişilik açısından örnek olma fonksiyonu.
- 3- Hayatı dengeleyerek yaşayan kelim (canlı kuran) olma fonksiyonu.
- 4- Ruhsal uyanışı muhabbetle destekleyerek insanın kâmil olma sürecine katkıda bulunma fonksiyonu.
- 5- Toplumsal sorunları dinleyerek çözüm bulma fonksiyonu.

Görüldüğü üzere, Alevi-Bektaşî geleneğinde deyiş yazarlar, esasen ruhsal derinliğe sahip bireyler ve dini liderler olarak kabul edilirler. Bu bağlamda, kendi sözlerinin ilahi bir nitelik taşıdığına inanılır. İlahi nitelikli sözleri ileten kişiler ise Alevi topluluğu tarafından Hakk'ın kelimini dile getiren, adeta "canlı Kur'an" olarak algılanan kişilerdir (Işık, 2011, s. 149).

Alevi-Bektaşî topluluklarında, bir kişinin tarikata katılması veya bir önceki büyük kişiliğin anılması gibi özel vesilelerle düzenlenen, kurbanların kesildiği, saz eşliğinde deyişlerin söylendiği, nefeslerin okunduğu ve semahın yapıldığı ritüellere Ayin-i Cem adı verilir. Bu törenlerde icra edilen şiirler, nefes, devriye, nutuk gibi isimlerle anılır ve tarikatın inançları ile dünya görüşü ifade edilir. Bu törenlerde seslendirilen deyişlerin genellikle bir sahibi bulunmaktadır. Örneğin, Çorum türkülerinden biri olan "Şahı Merdan Coşa Geldi" adlı türkü, Ayin-i Cemlerde söylenen bir deyişe örnektir (Uzunöz, 2022, s. 29-35).

Şekip Şahadoğru'nun Hıdır Abdal soyundan geldiği fakat Seyyit soyundan olmadığı bilinmektedir. Bu ocağa bağlı taliplerden olan Şahadoğru, cem ritüellerinde zakirlik yaparak geleneğe hizmet etmiştir.



Şekil 2.15 Şahadoğru'nun Cem Ritüellerinde Zakirlik Yaptığı Fotoğrafı (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

Yedi ulu ozandan mersiye, şathiye, devriye türünde eserler seslendiren aşığın kendi şiirlerinde, tasavvufi yönünü ortaya koyan dini kavramlar ve Alevi Bektaşilikte yer alan bazı temalar, unsurlar yer almaktadır. Aşağıda bu unsurlar şiir özelinde tek tek açıklanmıştır;

2.4.1. Allah, Hz. Peygamber ve Kuran-ı Kerim İçinde Geçen Kavramlar

Şiirlerinde Allah (Hakk) ve Hz. Peygamber aşkını sık sık dile getiren Şahadoğru, Kâbe'yi ziyareti sonrası hacı ünvanını almış, inancıyla da çevresine örnek olmuştur. Bu kavramların içinde yer aldığı şiirlerinden örnekler aşağıda gösterilmiştir.

“Gerçeklerin deryasına dalınca
Hakk aşkıyla bedenimiz dolunca
Muhammed'den kismetimiz alınca
Şah-ı Merdan oldu velayetimiz.

Be altında nokta sırrın bilmeyen
Ne hacıdır ne hocadır ne dede
Marifetin çeşmesinden yunmayan
İsterse bin defa Kâbe'ye gide

Mürşidi kâminden himmet alınca
Velayet mühründe imranı gördüm
Aşk gelip bu gönlüme dalınca
Dostun cemalinde Kuran'ı gördüm

Cemalinde Elif Lam Mim yazılı
Yanında koyunu iki kuzulu
Hünkâr'dan el almış eli nazili
Musa oldu sinemizi tur etti" (Şahadoğru 1995, s. 215)

2.4.2. Hz. Ali

Hz. Ali, Alevi inancında Şah-ı Velayet, Şah-ı Merdan (Erenlerin/Velilerin Şahı), Haydar (Arslan, cesur), Serpinhan (Yardımcı can), Nihan (sır), Halikul Rahman (Bağışlayıcılığın Yaratıcısı), Muhammed Ali, Aliyyul Murtaza gibi sıfatlarla anılarak temel bir figür olarak kabul edilir. Şahadoğru, Şah-ı Merdan sıfatına "Kurbana Saldım" adlı eserinde yer vermiş ve aşkına mani olanı Hz. Ali'ye havale edeceğini ifade etmiştir (Duman, Gazi Sarısakal Urfani, 2019, s. 344).

"Yârim aşkımıza engel olanı
Arzuhali Şah-ı Merdan'a saldım
Muhammed'den abdest alıp
Ali ile namaz kılıp
İsa ile kanatlanıp
Uçan kullar Allah'ındır" (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 125)

2.4.3. Hz. Hüseyin – Kerbela

680 yılında Yezit ve ordusu tarafından Kerbela'da şehit edilen Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hüseyin ve Ehli Beyt'ine asırlardır duyulan acı ve üzüntü alevi toplumunun değişmez bir gerçeğidir. Yüzyıllardır bu acıyı şiirlerine döken şairler, sazıyla dile getiren âşıklar olmuştur. Şahadoğru'da aşağıdaki dizelerde Kerbela ve Hz. Hüseyin'e sevgi ve üzüntüsünü dile getirmiştir.

"Kavuştur Hünkâr'ım yavru bazıma
Kerbela'da ayan olsun mazluma
Sesim kattım dert ortağım sazıma
Çağlıyorum cananıma kavuşam" (Şahadoğru, 1995, s. 284).

2.4.4. Hacı Bektaş-i Veli

Hacı Bektaş-ı Veli, İbrahim Al Sani olarak da bilinen, Seyyid Muhammed ile Hatem Hatun'un oğludur (Gölpınarlı, 2016, s. 1-3). Doğum tarihi kesin olarak belirlenemese de, Melikoff'un aktardığına göre 1239-1240 tarihlerinde dünyaya geldi (Melikoff, 2001, s. 14). Fakat Fırlalı (1996, s.321), Hacı Bektaş Veli'nin, 1209-1210 yıllarında doğduğunu ve 1270-1271 yıllarında vefat ettiğini iddia eder. Bu bilgiyi Hacı Bektaş Veli'nin yer aldığı bir arşiv belgesine dayandırarak destekler. Hacı Bektaş Veli, XIII. yüzyıl Türk düşünürlerinden biridir. Düşünce dünyasının şekillenmesinde Horasan ve Anadolu coğrafyasının, özellikle de Lokman Perende ve Ahmet Yesevi'nin etkisi önemli bir rol oynamıştır. Bir dönemini Horasan'da geçiren Hacı Bektaş, savaşların olumsuz etkisiyle Anadolu'ya gelmiştir. Bu süreçte Anadolu insanına rehberlik yapmış, tasavvufi bilgilerini aktarmış ve öğretilerinde iyiliği, doğruluğu, güzelliği ve aşkı vurgulamıştır (Çukurluöz, 2018 , s. 1).

Aşağıda Şahadoğru'nun Hacı Bektaş Veli'ye bağlılığını gösteren dua görüntüsü görülmektedir.



Şekil 2.16 Şahadoğru'nun Hacı Bektaş Veli'ye Bağlılığını Gösteren Dua Fotoğrafı
(Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024)

“Şekip'im bu yolda himmet alırsak
Verdiğimiz sözde baki kalırsak
Eğer ki Hünkâr'a layık olursak
Her an yardım eder Ali'miz bizim

Vekilim eyledim hacı Bektaş

Çünkü derdim hünkâr derdi zor derdi

Üflledi üstüme saldı ateşi

Kerem derdi aslı derdi nar derdi” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 125-130).

2.4.5. Hallac-ı Mansur - Ene'l-Hak- Dâr

İslam Tasavvuf Düşüncesinde önemli bir konuma sahip olan Hallac-ı Mansur, varlık sorununu söz konusu kavramlar çerçevesinde teorik ve pratik açıdan temellendirmeye çalışan düşünürlerden biridir. Hallac-ı Mansur'un düşünce yapısına bakıldığında öncelikle dikkat çeken, fikirlerini 'Benlik' konusunda şekillendirmiş olmasıdır. Hallac, 'benlik' keşfini Tanrı'yı keşfetmeye benzetir. Çünkü ona göre, insan Tanrı'nın bir parçasıdır ve bu nedenle kendi benliğini keşfeden birey, Tanrı'yı keşfetmiş olur. Bu keşif zorlu bir yol olabilir, ancak imkânsız değildir. Hallac, böyle bir girişimde bulunarak, bu keşfin bedelini hayatıyla ödemiştir (Ağırman & Bekalp, 2012, s. 84-98).

Dâr kelimesi edebî metinlerde, idam edilen Hallac-ı Mansur'a atıfla, Mansur kelimesiyle tamlama halinde (Dâr-ı Mansur) ya da onunla ilgili diğer niteliklerle birlikte kullanılmıştır (Kurnaz, 1993, s. 482-483). Dâr kelimesi aynı zamanda Cem'de Pîr huzurunda durma biçimini ifade eder. Alevi felsefesi, insanı Tanrı'nın Kâbe'si olarak kabul ettiği için, dâr, insana ve insanın şahsiyetinde Tanrı'ya gösterilen bir saygıdır. Şahadoğru'ya ait "Yol Beni" adlı türküde âşık, aşk şehidi olan Hallac-ı Mansur'un Ene'l Hak ifadesini kullanarak sevgilisini kendi canından bir parça olarak görmüştür. Dâr-ı Mansur ifadesiyle de sevgiliye olan bağlılığını ve onun yoluna canını verebileceğini ifade etmiştir (Duman, 2018, s. 12).

“Cananı canımdan Ene'l-hak bilip

Dar-ı Mansur olup darına durup

Canı başı dostu kurban eyleyip

Verenlere yoldaş etti yol beni

Yine bir başka şiirinde:

Başta Elifba'ya verir

Ra ile Ze menzil alır

Dar'ı Mansur olan bilir

Mansurum urgan içinde” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 255)

2.4.6. İnsan-ı Kâmil

Alevilikte Derviş gönüllü olup, aşkla Allah'a yönelen insan Kamil İnsan olarak nitelendirilir. 4 kapıdan marifet kapısını tamamlayan kişidir. Şahadoğru'nun aşağıdaki şiirinde kâmil insan deyimini görülmektedir.

"Kamil kendin cehaletten sakınır
Hakk'ın nuru cemalinde okunur
Kumaş tezgâhında kumaş dokunur
Herhangi tezgâhın bezi belledir. (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 163)

Yine başka bir şiirinde:

Mürşidi Kâmilden himmet almazsa
Aşk gemisin ummanına salmazsa
Kerem olup Aslı'sına yanmazsa
Hakka layık lokmasını veremez." (Şahadoğru, 1995, s.25)

2.4.7. Üçler-Beşler-Yediler-Kırklar

Alevi-Bektaşî ritüellerinde sıkça rastlanan üç sayısı, içerdikleri anlamla öne çıkar. Bu üçleme esasına dayalı ritüeller arasında dem hizmeti önemli bir yer tutar. Allah, Muhammed ve Ali üçlemesini simgeliyerek, demin en az üç kez içilmesinin gerekliliğine inanılır.

Alevi-Bektaşî teolojisinde, "beş" sayısına yüklenen anlam, bir elin beş parmağını temsil etmesiyle açıklanır. Bu bağlamda, "beş" sayısı ile ifade edilen, anlatılan beş ayrı evrenin de varlığından söz edilir (Gülçin & Kük, 2021, s. 80-85).

"Yedi" sayısı, Alevi-Bektaşî inanç sisteminde özel bir anlam taşıyan sayılardan biridir. Alevi-Bektaşî gülbanklarında, "yediler" terimi, Hz. Muhammed, Hz. Hatice, Hz. Fatma, Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Selman-ı Farisî'yi içeren, Ehlibeyt üyelerinin genişletildiği isimleri ifade eder. Bu yedi kişinin sıralanmasında, teolojik bir hiyerarşi ön plandadır.

Alevi-Bektaşî inanç sisteminde, "yedi" sayısı ile oluşturulan terkipler de bulunmaktadır. Pir, rehber, mürşit, iki musahip ve onların iki eşi gibi yedi görev, "yedi erkân" olarak adlandırılır. Ayrıca, Alevi-Bektaşilikte Hz. Ali'ye Hz. Muhammed tarafından "yedi" ayrı nitelik verildiğine inanılır ve Hz. Ali'nin bu "yedi" niteliği bünyesinde topladığına inanılır.

Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde, "yedi" sayısının varlığına dair başka bir önemli nokta, Hacı Bektaş Veli'yi pir olarak kabul eden Yeniçeriler' de bulunan "Adet Kapısı",

“Ağa Bölüğü Kapısı”, “Çayır Kapısı”, “Solaklar Kapısı”, “Karaköy Kapısı” ve “Meydan Kapısı” olarak adlandırılan “yedi kapı”nın varlığıdır (Gülçin & Kük, 2021, s. 80-85).

“Kırk” sayısı, Alevi-Bektaşî inancında, gizemli güçlere işaret eden ve kutsal bir değere sahip kabul edilen bir sayıdır. Alevi-Bektaşî teolojisinin özünde, “Kırklar” adı verilen bir olgu, bir sır olarak yer alır. “Kırklar” terimiyle kimlerin kastedildiği net bir şekilde ifade edilmese de, varlıklarına ve kutsallıklarına inanılır. Alevi-Bektaşî şiirinde, “kırk” sayısının ve “Kırklar”ın geniş bir yer bulduğu görülür. “Kırklar”, yücelik bakımından Hz. Muhammed’in bile saygı uyandıran bir topluluğa işaret ettiğine inanılır (Eyüboğlu, 2010, s. 279). Cem ritüellerinin tasavvufî temeli, Hz. Muhammed’in Miracı ve Kırklar Cem’ine dayandırılır. Bu nedenle, söz konusu iki kavram, ritüel metinlerinde en çok vurgulanan kavramlar arasında bulunmaktadır. Semah, dua ve gülbenklerde de “Kırklar” ve “Kırklar Cemi” kavramları özel bir öneme sahiptir ve sürekli olarak Kırklara referanslar yapılmaktadır (Akin, 2020, s. 81). Cem ritüelinin temel amacı olan Kırklar Cemi, ritüeli düzenleyen Kırkların sürekli olarak ritüel bağlamında anılmasıyla hatırlanır. Ayrıca, “kırk” sayısı, Alevi-Bektaşî inancının felsefi boyutunu oluşturan “Dört Kapı Kırk Makam” anlayışında somutlaşan makamların sayısını ifade etmek üzere de kullanılır.

Şahadoğru aşağıdaki şiirlerinde Üçler, Beşler, Kırklar ve Yedileri anıyor.

“Anlar mı bu aşkı cahil adûler
Muhammet Ali’ye neler dediler
Cemalinde üçler beşler yediler
Ağlayıp güldüren bayramım oldun”

Yine bir eserinde;

“Gerçeğin gönlüdür, olmasa hacı
Bu sırra erenler güruhu naci
Yirmi üç gerçeği on yedi baci
Çaldım kapısını, gördüm ordasın” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 69).

2.4.8. Abdal Musa Kurbanı

Anadolu’nun birçok bölgesinde halen varlığını sürdüren Abdal Musa Kurban’ı (Cem’i) tercihen kış aylarında, perşembeyi cumaya bağlayan gece yapılan bir birlik cemidir. Yılda bir kez yapılan bu cemde dargınlar barıştırılır, kişiler arasındaki problemler çözülür ve bu sayede cemin birleştirici gücüyle toplum kaynaştırılır. 12 hizmet yürüdükten sonra kurban kesilir. Şahadoğru’nun aşağıdaki eserlerinde kendisi için bu kurbanın önemini anlayabiliriz.

“Esiyor bağıma hasret yelleri
Sakın aramıza koyma elleri
Kim ki soldurursa gonca gülleri
Onu Abdal Musa Sultan’a saldı” (Şahadoğru, 1995, s. 22)

Yine bir şiirinde:

“Sağlığında kanser yesin azanı
Abdal Musa Sultan versin cezanı
Kendine kurmuşsun kendi tuzağını
Yanmaz kömür gibi körüklenesin” (Şahadoğru, 1995, s. 23)

2.5. Şekip Şahadoğru'nun Şiirlerinde Tür, Biçim ve Konu

Şiir, yazı dilini en güzel yansıtan meşhur tablodur. Başka bir deyişle şiir, duygu ve düşüncelerin dil aracılığıyla ifade edildiği bir alandır. Dolayısıyla dil ve şiir arasındaki ilişkinin karşılıklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlantıyı daha iyi anlatabilmek için öncelikle şiiri ve dili ayrı ayrı tanımlamamız gerekir. En basit tanımıyla şiir; “Semboller, ritmik dil ve sesin uyumlu kullanımı açısından zengin bir manzumedir” (Şeref, 2019).

Şiir aynı zamanda var olan ama henüz tanımlanmamış duygu ve düşünceleri edebi ve sanatsal ürünlere dönüştürür. İnsanlar, çevresinde olup bitenleri, iç dünyalarında yaşadıklarını dil aracılığıyla ifade etmek için edebiyatın en güzel türlerinden biri olan şiiri kullanırlar. Dolayısıyla bir metni şiir olarak sınıflandırmanın en önemli kriterlerinden biri, tercih edilen dilin benzersizliği veya özgünlüğüdür. Yani şiirin kalitesi tercih edilen dilin kalitesine bağlıdır.

Yazının üç büyük türünden birini meydana getiren şiir, ilkyazın ürünlerinin çıkış noktasıdır. Şiirin az sayıda kelimeyle birçok anlamlar devretme gücüne sahip olması, birçok farklı gaye için vasıta olarak kullanılmasına sebep olmuştur. Şiir, yapısında ritim, ölçü, kafiye, şahsi ses tonu, şiirsel söyleyiş, olağan dışı söz dizimi, söz sanatları, ses tekrarları, farklı anlamlar, sapma ve öneleme gibi benzer biçimde sanat içerikli biçimler bulundurmaktadır. (Bağatır, 2013, s:1)

Türk halk şiirinde üstünde durulması ihtiyaç duyulan mühim bir sıkıntı da tarz ve tür ayrımıdır. Biçimi şiirin dış yapısı, şu demek oluyor ki nazım birimi, ölçü, uyak (vezin) ve hacim (mısra, beyit veya dördlük sayısı) oluşturur. Türü ise şiirin içeriği (muhtevası) şu demek oluyor ki ana duygusu (teması) ve şiirin anlamı üstünde etkili olan mecazlar oluşturur. Bu özelliklerden hareketle Türk halk edebiyatını meydana getiren anonim halk edebiyatından türkû; âşık edebiyatından koşma ve semai; dini-tasavvufi edebiyattan da tanrısal ve soluk ele alınarak tür ve tarz özellikleri bakımından incelenmiştir. Türkû,

koşma, semai, varsağı ve destanın tarz özellikleri ağır basan halk edebiyatı ürünleri; koçaklama, güzelleme, taşlama, ağıt, ilahi, ninni, devriye, şathiye ve nutuğun ise tür özellikleri ağır basan halk edebiyatı ürünleri olduğu kararına varılmıştır (Albayrak, 2013, s:134).

Bilim insanları halk edebiyatını “İslamiyet öncesi” ve “İslamiyet sonrası” diyerek ayırmışlar, İslamiyet öncesinde koşuk ve sagu tür olarak görülürken Erman Artun ise bu türlere Divan-ü Lügat-it-Türk'teki mezar anıtlarını, destanları, sözlü halk şiirlerini de eklemiştir (Macit & Soldan, 2008, s. 45).

Macit ve Soldan âşık edebiyatındaki türler şu şekildedir: Güzelleme, taşlama, ağıt ve koçak şeklindedir (Macit ve Soldan, 2008). Altun (2005, s. 102) ise bu temayı daha detaylı inceliyor ve şiir ile hikâye olmak üzere iki türe ayırıyor. Altun, koşu türlerini yapı açısından anlattıktan sonra “şiir biçimleri” başlığı altında koşuyu ele alıyor ve “koşma türleri” başlıklı makalesinde koşu türlerini şöyle anlatıyor: yiğitleme, güzelleme, ağıt, öğüt, taşlama, kargışlama, sicilleme, alkış ve salavat başlıklarını vermektedir. Altun, “ezgi çeşitleri” başlığı altında varsağı, semai ve destan örneklerini vermektedir (Artun, 2005, s. 102).

Bir şiirin türünü belirleyen unsurlar, o şiirin içeriği yani ana duygusu, söyleyişi ve mecazlar üzerindeki etkileridir. Bu bağlamda, duygu yönü ağır basan, insanı coşturan her türlü şiir türüne genel olarak “lirik” adı verilir. Benzer şekilde, halk şiiri türleri kısa tanımlamalarla aşağıdaki gibi sıralanabilir: Övgü amacıyla söylenmiş halk şiirlerine “güzelleme”, yergi amacıyla söylenmiş halk şiirlerine “taşlama”, ölüm ve benzeri acıklı olayları konu edinen halk şiirlerine “ağıt”; kahramanlık, yiğitlik, yurt sevgisi, savaş gibi konuları içeren halk şiirlerine de “koçaklama” denir. İnsanı heyecanlandırıp coşturan, yani duygu yönü ağır basan bir şiirin temasını övgü oluşturuyorsa, bu şiirin türü yukarıda verilen bilgiler ışığında “lirik-güzelleme” olur (Demir, 2011, s. 11-15).

Şahadoğru'nun şiirlerinde güzelleme, ağıt, taşlama, koçaklama gibi türlerde, 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazılmış koşma türleri görülmektedir. Aşağıda bu temaları kullanarak yazdığı birkaç şiiri görülmektedir.

Güzelleme örneği

Şiir 11 li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Konu itibariyle incelendiğinde; spesifik bir güzelleme örneği olarak görülmüş, bir güzelin ve O'nun aşkının peşine yollara düşmesi anlatılmıştır. Anadolu'da sıkça karşılaşılan bu örneklerde, aşkı uğruna yollara düşen, dağlar aşan, ancak bir türlü kavuşamayan hikâyeler yıllar boyu anlatılmaktadır. Bu örnekte de buram buram Anadolu aşkı hissedilmiş ve nitekim söze dökülmüştür.

“Küçük yaşta düştüm aşkın peşine
Çekiyor çöllere yol birer birer
Avcı gibi bir ceylanın peşine
Söylesin derdini dil birer birer

Yalvarırım sana naz etme bana
Ölürüm aşkınla ben yana yana
Seyrangaha çıksan ulu cihana
Getirir kokunu yel birer birer

Hayalin Şekip’in rehberi oldu
Derdine dermanı aşkınla buldu
Yolu ateş dağı yandı kül oldu
Savurur ateşin kül birer birer” (Şahadoğlu, 1993, s. 46)

Ağıt örneği

Hayatın en büyük gerçeği olan ölüm karşısında, insanlar itaatkâr ve fedakârdır fakat bir o kadar da üzgün olurlar. Ölüm ya da kayıplar sonucunda yaşanan üzüntü, kaygı, korku, heyecan gibi duygularla, düzenli veya düzensiz söz ve melodilerle ifade edilen, çığlıkları, isyanları, mutsuzlukları ve şikâyetleri dile getiren, ifade eden türkülere ağıt denir (Elçin Ş. , 1990)

Şiir 11 li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. İçerisinde aşığın şahitlik ettiği veya duymuş olduğu acı bir ölüm söz konusudur. Aşığın genç bir yiğidin bir zulüm sonucu öldürülmesine içerlemesi, bilhassa “Düşürdü Şekip’i ahuzarına” dizesinde derinden ifade edilmiş ve bu şekilde acısını, sitemini dile getirdiği görülmüştür. Bu durum âşıklığın getirisi olarak da ele alınmıştır. Zira bu gibi acı durumlarda, Âşıkların birçoğunun buna benzer şiirler yazdığı bilinmektedir.

“Dağlar da dayanmaz böyle zulüme
Çare bulunmuyor kanlı ölüme
Kimler kıydı taze açan gülüme
Yatıyor koç yiğit kakmamasına

Düşürdü Şekip’i ahuzarına
Koç yiğidim hasret gitti yârine
Aldı kara toprak bastı bağrına
Girdi mezarına çıkmamasına“ (Şahadoğlu, 1995, s. 45)

Taşlama örneği

Âşık şiirinin lirik yapısının dışında kalan taşlamalarda gerçekçilik yönü vurgulanır, yergi, eleştiri gibi temalar işlenir. Bu eleştiriler bazen kişiye, bazen devlete bazende topluma yapılabilir.

Şiir 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Konu itibariyle bakıldığında birçok aşığın usta olduğu bir tür olan taşlama örneği olduğu görülmüştür. Bu gibi taşlama örneklerinde, genellikle belirlenen bir şahısa, kuruma ve isimleri verilmeden iğneleyici sözlerle yaklaşılmış ve bu söz ustalığıyla dile getirilmiştir. Bu örnekte de aşığın taşlamak istediği kişiye olan duyguları net bir şekilde ifade edilmiştir.

“Yabanda büyümüş şeytan hocası
Nemrut günahkârlı zozik vay küstah
Haram kazanç ile tüter bacası
Anadan doğuştan bozuk vay küstah

İnsanlığın yüz karası suratsız
Böylesi dünyada kalsın muratsız
Dünyada ahrette kalasın yurtsuz
Budur Şekip’inden azık vay küstah” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 11)

Koçaklama örneği

Genellikle yiğitlik ve kahramanlık temalarının işlendiği koçaklama, varsağı türlerinde, büyük tarihi olaylardan ziyade kişiler, olaylar veya tarihler üzerinde durulur, cesaret verme ve methiye (övgü) temelde esastır. Yiğitleri mitleştirmek (övmek) Orta Asya geleneğinden bugüne kadar varlığını sürdürmüştür (Artun, 2021, s. 194).

Şiir 11’li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Bir koçaklama örneği olarak ele alındığında ise; aşığın vatana, bayrağa, birlik ve beraberliğe olan saygısı ve tutkusu ön plana çıkmıştır. Bunun yanı sıra çalışmayı, emek vermeyi anlatmasıyla da didaktik bir yönü olduğu görülmüştür.

“Asaletim sancak şerefim bayrak
Aşkla dalgalanan bu servetimdir
Özgürlüğüm yurdum sevgim bu toprak
Birlik beraberlik din kuvvetimdir

Milletçe emanet bu Anadolu

Bal arısı gibi yapalım balı

Şekip halktan geçer hakikat yolu

Halkıma Hakk demek kerametimdir” (Şahadoğru Ş. , 1995, s. 11)

2.6. Şekip Şahadoğru’nun Eserleri

Şekip Şahadoğru’nun bilinen 6 kaset albüm, 2 kitabı, plak kayıtları, TRT nağraları, TRT cd, 80’li yıllarda ev kayıtları (VHS video) bulunmaktadır. Ayrıca 1976 yılı TRT görüntülerinde eser icraları bulunmaktadır.

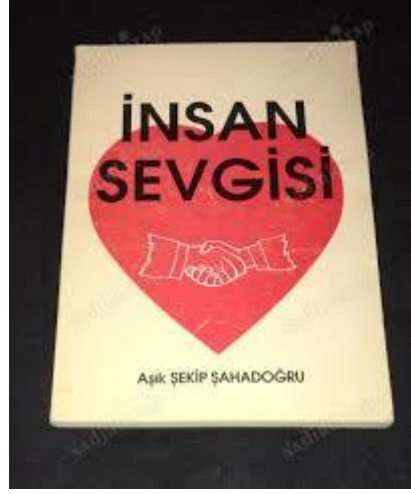


2.6.1. Kasetleri

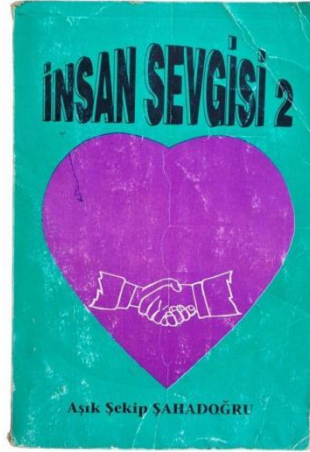


Şekil 2.17 Şahadoğlu'nun Albüm, Plak, TRT Nağraları ve Kaset Görüntüleri (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv 2024)

2.6.2. Kitap



Şekil 2.18 Şahadoğlu'nun İnsan Sevgisi-1 Kitap Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987)



Şekil 2.19 Şahadoğlu'nun İnsan Sevgisi-2 Kitap Görüntüsü (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv-1987)

2.6.3. Plak



Şekil 2.20 (Şahadoğru'nun Plak Kayıtları Görüntüsü, 2024 (Tülay Yıldız Kişisel Arşiv, 2024))

3. ÂŞİK ŞEKİP ŞAHADOĞRU'NUN VOKAL ÖZELLİKLERİ

Ses, fiziksel açıdan incelendiğinde, düzenli ya da düzensiz, hava, katı veya sıvı gibi her türlü ortamda titreşim olarak tanımlanabilir. Bu titreşimin ortamda maddelerle çarpışması sonucu ses meydana gelir. İnsan sesi, akciğerlerden gelen havanın ses tellerine çarpması sonucu meydana gelir. Sesin oluşması için mutlaka oksijene ihtiyaç vardır. İnsan sesi üç temel sistemle oluşur (Modili, 2018, s. 9).

1. Solunum sisteminde burun, burun boşluğu (nazal kavite) ve ağız boşluğu (oral kavite) soluk borusu, diyafram, akciğer, yutak (fareks), kaburgalar karın kasları kalça kasları ve pelvik tabanı ve kalça kasları;
2. Gırtlak (larenks) ve ses telleri
3. Göğüs, gırtlak, yutak, ağız, damak, soluk borusu, burun ve sinüs bulunur.

Bu üç sistemin düzenli çalışmasını sağlayan organ beyindir. Bu sistemlerin tek başına önemli işlevleri olsa da koordineli çalıştığında sesin sağlıklı ve ahenkli çıkması sağlanmış olur. Beynin bu sistemi düzenli çalıştırmasıyla şarkı söyleme becerimizin mükemmelliği tartışılmaz hale gelir. Ses üretiminde sadece larenksin değil sırt, boyun ve tüm vücut kaslarının düzenli çalışması gerekir. Bu sistemi düzenli kullanan ses sanatçıları ve mesleğinde sesini çok kullanan herkes başarılı ve sağlıklı bir ses kalitesine sahip olurlar (Aral, 2010, s. 87).

3.1. Ses Özellikleri (Register, Cins, Renk, Karakter)

Şahadoğru'nun vokal icrasında kullandığı süslemeleri, registerleri, sesinin cinsini, rengini ve karakterini incelemekten önce bu terimlerin açıklanmasında fayda olduğu düşünülmektedir.

Ses tellerinin değişik hareketler yapması olarak tanımlanan register Almanca kökenli bir kelimedir. Ses sahası olarak da düşünebileceğimiz register bir nevi sesimizin vites kollarıdır. Kilise orgu kavramından ortaya çıktığı bilinmektedir. Farklı müzikal tınlar elde edebilme arayışı içinde olan müzik insanları aynı titreşim ile aynı kalitede sesler çıkarmaya çalışmışlar ve buna da register demişlerdir. Akustik bir olay olarak değerlendirilen bu durumu insan sesi bağlamında ele alırsak, insan sesindeki tını farklılıkları, registerin bir yansıması olarak düşünülebilir. Tizden pese pesten tize geçişlerde zorlanmaları eğitilmiş müzik kulaklarının anlayacağı durumlar gözlenmektedir. Bu geçişlere hazırlıksız olunursa aynı işlevle sesi çıkarmanın pek mümkün olmadığını görmek mümkündür (Aladağ, 2017, s. 30).

Ölçek üzerindeki bitişik tonlar dizisi, aynı yöntemle üretildiği hissi ve ortak bir kanaatin varlığına işaret eden register fenomeni, insan sesinde, aynı nitelikteki frekans alanının, söz konusu alandaki benzer vokal kıvrımlar aktivitesine bağlı olarak oluştuğu bir fenomen olarak tanımlanır. Tarihsel olarak, bir gam içindeki benzer özelliklere sahip ardışık notaların belirli registerlere ait olduğu açıklanmıştır (Austin, 2004, s. 199).

Orta Çağlarda, insan sesinin çeşitli karakterlerinin orgun farklı registerleriyle ayırt edilebilir bir benzerlik gösterdiği fark edildiğinde ortaya çıkan ve temel olarak Batılı lirik şarkıcılık tarzına dayanan register kavramını tanımlamak için uydurulan terimlerin bolluğu ve kullanımındaki belirsizlikler, çeşitli sorunlara neden olmaktadır (Roubeau, Henrich, & Castellengo, 2009, s. 435). 19. yüzyıldan günümüze kadar şarkıcı eğitiminde, fizyoloji, terapi, mekanik ve akustik yaklaşımları yansıtan çok farklı terim seçenekleriyle karşılaştığımızı belirten yazarlara göre, bu terim çeşitliliği, registerin tanımlanma ve tasarımındaki büyük kafa karışıklığını yansıtmaktadır. Bu çeşitlilik ve karmaşanın temelinde yatan neden, bazı yazarların register fenomenini yalnızca altta yatan larenjial mekanik prensipler üzerinden tanımlarken, diğer yazar grubunun ise registerleri sesin niteliği açısından tanımlamayı tercih etmeleridir (Saruhan, 2012, s. 37).

1981 yılında CoMeT (Collegium Medicorum Theatri) tarafından oluşturulan register komitesine fizikçiler, ses eğitimcileri ve bilim adamları katılmıştır. Bu komitenin gerçekleştirdiği 20. "Care of the Professional Voice" sempozyumun 'da registerlerin varlıkları kabul edilmiştir. Komite bu sempozyumda registerlerin, kafa ve gövde hareketleriyle değil de larenkste oluşan hareketlerle meydana geldiği kanısına varmıştır. Bu çalışmalar neticesinde en düşük register, düşük register, yüksek register ve çok yüksek register olarak gruplandırma yapılmış olup bu günkü bilgiler doğrultusunda da bu gruplandırmaların karşılıkları aşağıdaki gibi belirlenmiştir (Otacıoğlu, 2012 , s. 2-5).

- 1- Kalın bas registeri (gıcırtı registeri)
- 2- Göğüs registeri
- 3- Kafa registeri
- 4- Islık registeri

Değişik registerlerde meydana gelen titreşimlerin oluştuğu bölgeler, göğüs, kafa veya orta gibi register kavramlarını ortaya çıkarmıştır.

Âşığın 46, 47 teknelerde kısa saplı bağlama düzeni kullandığı, alt telleri piyanonun “si” sesine akortlayarak “fa”, “fa diyez”, “mi” ve “sol” karar seslerini kullandığı tespit edilmiştir. Ses aralığı oldukça geniş olup iki oktav aralığında tiz ve pes sesleri temiz ve doğru icra ettiği görülmektedir. Kendine has, karakteristik bir ses yapısına sahip olan Şahadoğru ses eğitimi almamasına rağmen sesini ustalıkla kullanmaktadır. Bu ustalık saz icrasında da görülmektedir.

3.2. Ağız Özellikleri

Şekip Şahadoğru’nun uzun havalarının içinde çok sayıda bozlağın olması ve bu eserlerdeki icra yapısının başka yöre bozlaklarından farklı olması da yöre ağız ve hançeresiyle açıklanabilir bir durumdur. İcra şekliyle Çukurova bozlaklarına yakın olma sebebi de araştırmalara göre Maraş (Binboğa) bölgesinde yaşarken zorunlu iskâna tabi tutulan Deli Boran ve ailesinin Çorum’a yerleşerek müzikal yapılarını da yöreye taşımış olmaları olduğu düşünülmektedir. Dadaloğlu’nun akraba olduğu boydan geldiği bilinen Deli Boran Avşar boyunun Kuyumcu aşiretindendir.

Deli Boran 10’lu yaşlarında deyiş söylemeye başlamıştır (Akbulut, 2023, s. 26-28). Âşık sayesinde, kuyumcu aşiretlerinin bulunduğu bu köylerde “Kuyumcu Ağız” tabiri kullanılmış ve bu tabir yöreye yerleşmiştir. Dizisi bozlak olmasa da âşığın uzun havalarının neredeyse tamamında bir haykırış, bir feryat bulunur. Ses aralığı daha dar ve icrası biraz daha kolay olan bu eserlerin Çorum yöresine Çorum Bozlağı kavramını yerleştirmiş olduğunu düşündürmektedir. Sarımbey köyü Şekip Şahadoğru’nun köyüne çok yakındır ve bu yakınlık müzikte etkileşimi doğal olarak beraberinde getirmiştir. Şahadoğru’nun köyü kuyumcu aşiretine bağlı değildir fakat köyle arasındaki yakınlık doğal olarak her konuda alışverişi sağlamıştır. Sarımbey ile birlikte Çayhatap, Yenice, Yukarı Hamdi, Sorsavuş, Sapaköy, Seyfe, Abdalbodü (Yenihayat), Karabayır ve Serban köyleri de kuyumcu aşiretlerinin çoğunlukta yaşadığı köylerdir (Akbulut,2023, s. 26-28). Bu köylerin düşünlerinde Çorum Merkezden farklı olarak Abdal aşiretlerinin düşünlerindeki gibi kaba zurna kullanılır. Çorum Merkez’de kaba zurna kullanılmaz.

Şahadoğru’nun uzun havalarında karar sesindeki uzun ses salınımlarının da zurnadaki ses uzatmalarla ilgili olabildiği düşüncesi de vardır. Yine babasının kaba zurna çalıyor olmasının da bu durumu etkilediği düşünülebilir.

Yöreye özgü konuşma dilinde ses ve şekil özellikleri açısından değişikliklere rastlanmaktadır. Örneğin “tane” kelimesinin a>e, t>d dönüşümü ile “dene” şeklinde söylemi, “maşrapa” kelimesinin a>e, p>b dönüşümü ile “meşrebe” şeklinde söylemi,

“kiraz” kelimesinin a>e değişimi ile “kirez” şeklinde söylemi gibi. “Kıkırdak” kelimesinin ı>a, k>h dönüşümü ile “kahırdak” şeklinde söylemi, “ninni” kelimesinin i>e değişimi ile “nenni” şeklinde söylemi, “dereotu” kelimesinin e>o değişimi ve “e” harfinin düşmesi ile “dorotu” şeklinde söylemi, m>l değişimi ile “çömlek” kelimesinin “çölmek” söylemi. Yine iki ünsüz arasına bir ünlü koymak: “varken” “var-ı-ken” şeklinde söylemi. “Kız” kelimesi k>g dönüşümü ile “gız” şeklinde söylemi, “gülüm” kelimesinin u>ü dönüşümü ile “gulüm” şeklinde söylemi, “R” ve “l” sessizleriyle başlayan sözcüklerin önüne “i” ve “ı” harfi eklenmesi “renk/irenk, limon/ilimon, Recep/İrecep gibi söylemler bu değişikliklere örnek olarak gösterilebilir. (Gösterir, 2020, s. 9-11).

Doğal olarak bu durum Şahadoğru’nun müziğine de yansımaktadır. Orta Anadolu’nun birçok yöresinde olduğu gibi “nazal n” kullanımı aşığın vokal icrasında çoğunluktadır. Sessiz harfle sesli harf arasına “g” konsonunun (sessizinin) konulmasıyla ortaya çıkan bu teknik Şahadoğru’nun teknikleri arasındadır. Ey, oy, of, vay gibi hecelerde bu durum kendini göstermektedir. Yine geliyorum, yapıyorum vb. gibi eylem belirten kelimeleri geliyom/yapıyom diyerek kelimeyi kısaltmalar da yörenin ağız özelliklerindendir. Şekip Şahadoğru da eserinde Çorum ağzını kullanmıştır. Analiz edilen eserlerde de bu durum nota üzerinden de gösterilecektir.

Üslup konusuna gelmek gerekirse hem konuşma dilinde hem de müzik dilinde üslubu tanımlamakta fayda vardır.

Üslup: Kelime anlamı anlatma, yapma biçimi, oluş, deyiş, stil (TDK, 2023).

Sanatçının bir duygu ve düşüncede kullandığı anlatma tarzı (TDK, 2023).

Tavır: Bir kişiden beklenen davranış biçimi (TDK, 2023).

3.3. Şekip Şahadoğru’nun Müzikteki Üslup ve Tavrı

Üslup ve tavır, hem kaynak kişi hem de icracı için bilgi veren önemli verilerdir. Bireysel yetenek, kişisel tercihler, müzikalite, yaşanan dönem, coğrafi ve sosyal çevre gibi etmenler üslup ve tavır oluşumunda önemli faktörlerdir.

Âşıklıkta usta çırak ilişkisi içinde alınan eğitim o aşığın üslup ve tavrının oluşmasında önemli bir yer tutar. Şekip Şahadoğru’nun da babası Âşık Hasan’dan ve önceki dönem âşıklarından aldığı ve gördüğü, gerek sözlü gerekse yazılı kültürün de müzikalitesinin, üslup ve tavrının oluşmasında önemi büyüktür. Usta çıraklıkla birlikte Şahadoğru’nun ülkeyi karış karış gezip, her yörede, o yörenin önde gelen müzik insanları, âşıkları, kanaat önderleri ile meşklerinin bu duruma destek bir durum olduğunu da düşünmekte fayda vardır. Özellikle 1960’lı yıllarda Âşık Veysel’in üç yıl sazını taşıması, yanında

çıraklık yapmasının saz icrasında kullandığı hayalleme tekniğine büyük etkisi olmuştur. Vokal icrada ise Deli Boran'dan gelen, kuyumcu ağzının etkisi çok belirgindir. Bu yönüyle düşünüldüğünde Türkmeni (Çorum Bozlakları) eserlerin oluşmasında Abdal aşiretinin yaşadığı kuyumcu köyleriyle yakın temasının; deyiş, deme, nefes gibi eserlerindeki üslup ve tavrının oluşmasında ise Alevi ve Bektaşî geleneğine mensup olmasının önem arz ettiğini düşünülmelidir.

3.4. Hançere Özellikleri

Şekip Şahadoğru'nun kullandığı triller, mordanlar, grup notaları, glissandolar, vibratolar, çarpmalar kendisinin ve yöresinin hançere özelliklerini yansıtmaktadır. Eserlerinde uzun ses salınımlarının vibrato, çarpma ve farklı süre değerleriyle seslendirilen puandorgların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Yine transkripsiyonu yapılan eserlerde mordan, glissando, triller teknikleri ön plana çıkmaktadır. Özellikle tiz seslerden başlayan inici özellikteki uzun havalarının çoğunda bir nevi ters glissando tekniği diye düşünebileceğimiz ve aşığın yörede sadece kendine özgü önemli tekniklerinden biri olan ters nefes hareketinin de bir hançere tekniği olduğu görülmektedir. Genellikle uzun havalarında kendini gösterip, kırık havalarında az sayıda bulunan bu durum eserleri dinlediğimizde de anlaşılmaktadır.

Şahadoğru'nun hançere yapısının oluşmasında, yöresine özgü olarak çalınan ve sadece o bölgenin düğünlerinde icra edilen kaba zurna çalımının da etkili olduğu düşünülmektedir. Zira bu durumu yöredeki düğünlerde halen var olan gelenekle, davul ve zurnaya oyuncuların ses icralarıyla eşliklerinde görülmektedir.

THM literatüründeki en büyük eksiklik, doğaçlama tür ve tarzları üzerine yazılan nota yayınlarının çok az olmasıdır. Kanaatimizce şu andaki sorun, serbest notasyon kavramının henüz yerleşmiş bir teknolojiye sahip olmamasıdır. Bu problemten yola çıkarak ses bilgilerini, ağız özelliklerini, hançereleri vb. tespit ettik. Bu unsurların teknik detaylarını yansıtan nota yayınları, hem akademik hem de performans ortamlarında doğaçlama tür ve tarzlarına kaynak olabilir. (Uslu, 2014 s:112)

Ekler kısmındaki eser notalarının özellikle uzun hava notasyonu için örnek olabileceğini düşünülmektedir.

Şahadoğru'nun vokal icralarındaki hançere özelliği, ağız özelliklerine uygun olarak ses tellerinde meydana gelen durgu, vurgu, artikülasyon, apojiyatür, aşağı-yukarı mordant, hızlı-yavaş vibrato, triller gibi süsleme notlarını içeren bütünlüklü bir yapıyı kapsar.

Elektronik ortamdaki ses kayıtlarından dinlenerek notaya alınan eserlerin tamamı incelendiğinde; Şahadoğru'nun vokal icrasında süslemeler, ezgi kalıpları ve nüanslar kullandığı görülmektedir. Analiz yapılırken bu süslemeler, cümleler ve yapılan teknikler belirtilerek resimlerle gösterilecektir.

Uluslararası müzik camiasında benimsenmiş, ülkelerin koşullarına göre şekillenen farklı halk müziği tanımları vardır. Bu tanımlardaki ortak anlatı, “anonimlik”, “yaygınlık” ve “kuşaklararası aktarım” unsurları etrafında şekillenmektedir. Türkiye’de “Türk halk müziği” özelinde halk müziği kavramı üzerine odaklanan çalışmalarda da farklı halk müziği tanımları yapılmış ve bu müziğin kapsamı, işlevi ve özellikleri hakkında bazı görüşler ifade edilmiştir. Yapılan bu tanımlarda, halk müziği ürünlerinin “sade”, “abartıdan uzak”, “iddiasız”, “gösterişsiz” ve “süslemeden arınmış” müzikler olduğu halk müziğinin müziksel niteliğini belirten ifadeler olarak göze çarpmaktadır. Elbette ki bu sıfatlardan anlaşılması gereken ana fikir “Türk halk müziği” icra pratiklerinde süsleme unsurlarından yararlanılmadığı değil; bu unsurların halk müziğinin doğasına uygun bir şekilde, abartıdan uzak, ağdasız bir anlayış ile icra edildiği olmalıdır. “Türk halk müziği” kaynaklarının yalnızca halkın içindeki “sıradan vatandaş” olmadığı; hatta müziği meslek edinmiş kişilerin ve toplulukların bu alandaki üretimlerinin ağırlıkta olduğu gerçeği doğrultusunda rahatlıkla söylenebilir ki “süslemelerden arınmış” bir “Türk halk müziği” düşünülemez. Anadolu’da yaşayan ve birbiri ile kültürel etkileşim içerisinde bulunan farklı etnik unsurların müzikleri için de bu ifade doğrulanabilir. Çünkü süslemeler yerel üslupların inşasında etken olan başlıca unsurlardan birisidir. Anadolu yerel müziklerinden “süsleme”yi çıkarırsanız geriye belki ritmik olarak “anamlı” ama melodik olarak oldukça “sade” / “basit” / “yavan” bir müzik ortaya çıkacaktır. Müzikal ifadelerin “coşkun”, “durgun”, “hüzünlü”, “neşeli” vs. olmasını sağlayan çoğunlukla süslemeler ve süslemelerin müziğin diğer öğeleri ile birlikte yarattığı havadır. Birbirine benzeşen ezgi yapılarına sıklıkla rastlanan Anadolu yerel müziklerinde süslemelerin ezgilere uygulanma biçimi benzer ezgilerin karakter bakımından ayrıştırılmasında büyük rol oynar (Ayyıldız, 2020, s. 1291).

XVII. yüzyıla kadar, besteciler eserlerinde süslemeleri icracılara bırakıyorlardı. İcracılar, müzik eserlerinde süslemeleri genellikle içlerinden geldiği gibi (doğaçlama) yaparlardı. Yani süslemeler, icracı tarafından anında uydurulan ve irticalen çalınan uygulamalardan oluşurdu (Özçelik, 2002, s. 78-95). XVII. yüzyılın başlarında, müzik yazısında süslemelerin işaretlerle gösterimine dair ilk belirtiler Fransız barok müziği eserlerinde ortaya çıktı. Ancak bu işaretler nadiren kullanılıyordu ve genellikle doğaçlama kadanslar, icracının beceri ve tekniğini sergileyen küçük parçalar, hızlı ve sürekli onaltılık ile sekizlik pasajlardan ibaretti (Newman, 1995, s. 45).

Aynı yıllarda, uzun bir vokal müzik geleneğine sahip olan İtalyan müziğinde ilk kadans çalışmaları ortaya çıktı. Kadans, daha sonra özellikle klavye ve tüm enstrümantal müziklerde önemli bir konuma geldi. Almanya'da ise Reinken ve Murschhauser gibi müzisyenler, müzik yazılarında ilk kez esas nota üzerinde başlayan trilleri kullanmaya başladılar. Bu süreçlerin sonucunda, XVII. yüzyılın başlarında besteciler, eserlerinde hangi süslemeleri istediklerini çoğunlukla işaretlerle belirtmeye başladılar (Holts, 1988, s. 40).

Süsleme çeşitlerinden birkaç örnek verilecek fakat Şahadoğlu'nun kullandığı süslemeler eser analiz kısmında belirtilecektir.

Mordan: (fr. mordant, pince, pincement, battement, martellement, ger. mordent, mordant, beisser; it. mordente)

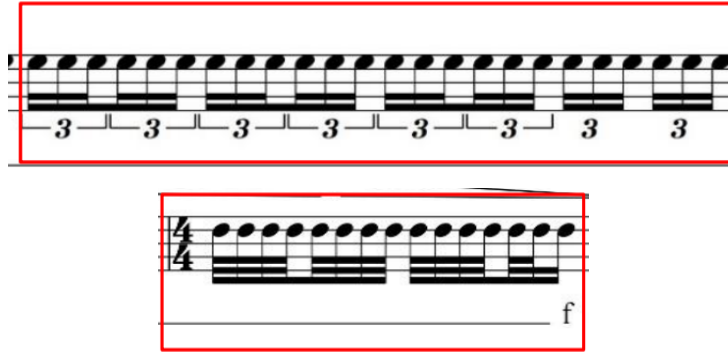
Fransızca kökenli olan mordre (ısırmak, kapmak)kelimesinin karşılığı olarak bilinir. Bir notanın iki veya üç kez üst veya alt sese çarpma yapmasıyla oluşan ve doygunluk hissi yaratan bir nevi tril. Asma veya geçici kalıplarda bitiş hissini denge içinde tutarak süslemek amacıyla kullanılır. Notanın üzerine konulan zikzak yatık çizgiler şeklinde gösterilir ve yazılır (Özbilen, 2007, s. 27).

Bir dizi içerisinde belirli bir ses duyurulduktan sonra üst veya alt komşu seslerinin seslendirildikten sonra yine ilk sesnin duyurulmasına mordan denir. Üst mordan, alt mordan, ikili üst mordan, ikili alt mordan gibi çeşitleri bulunmaktadır (Ayyıldız, 2020, s. 1295-1305).



Şekil 3.1 Aşağı ve Yukarı Mordan Örnekleri

Vibrato: Tek bir sesin düzenli titreşimiyle, seviyesinde, renk ve kalitesinde değişime uğramadan, ağız çene ve dil kaslarında gerilme olmaksızın sese esneklik, zenginlik ve yumuşaklık vererek oluşturulmasıdır (Sabar, 2008, s. 88).



Şekil 3.2 Vibrato Örnekleri

Tril: Nota süresi boyunca bir dizi veya ses düzeni içerisinde bir sesin komşu sesi ile arasında yapılan hızlı değişimlerdir. Nota üzerinde tr işareti ile gösterilir (Ayyıldız, 2020, s. 1296).



Şekil 3.3 Tril Örnekleri

Glissando: İtalyanca kökenli olan glissando kaydırma, kaydırarak biçiminde açıklanan bu süsleme terimi nota önlerinde kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasında hızlı bir kaydırma hareketidir. Tiz sestən pes sese doğru rahat ve kesintisiz bir şekilde sesi kaydırarak yapılır.



Şekil 3.4 Glissando Örneği

Ters Glissando: Pes sestten tiz sese doğru yapılan ters kaydırma tekniği.



Şekil 3.5 Ters Glissando Örneği

Apojiyatür: Ana sestten önce ifadeyi kuvvetlendirmek veya sesler arası geçişi rahatlatmak için vokal ve çalgı icralarında kullanılan bir süslemedir. Bazı kaynaklarda ön apojiyatür kavramlarının kullanılması uygulamada yer almaktadır. Bu gibi açıklamalar da apojiyatürün ana sestten önce gelen bir süsleme olduğu düşüncesini desteklemektedir (Uslu & Dişiaçık , 2021, s. 1106-1109).



Şekil 3.6 Apojiyatür Örneği

Çarpma: Değerini ana notadan önce ya da daha sonra alan süslemeler (Şimşek, 2013, s. 29).



Şekil 3.7 Çarpma Örneği

Puandorg: Altına veya üzerine konulan notanın (veya susun) süresinin uzatılması demektir. Bazı durumlarda sesin verdiği duygu durumuna göre normal süresinin yarısı veya iki katı kadar uzatılır. Fakat bu süre eserin yapısına göre daha kısa veya daha uzun hissettirilebilir. Yazılırken genellikle nota başına eğer yer uygun değilse notanın üzerine konulur (Güngör, 2012, s. 95).



Şekil 3.8 Puandorg Örneği

Legato: Birden fazla notayı birbirine bağlı olarak seslendirmek (Aktüze, 2010, s. 342).



Şekil 3.9 Legato Örneği

3.5. Şekip Şahadoğru'nun Eserlerinin Vokal İcra Analizi

3.5.1. Garipler (Gurbet Elde Baş Yastığa Gelende) Eserinin Vokal İcra Analizi

Garipler eserinin ses sahası şekil 3.10'daki gibidir.



Şekil 3.10 Garipler Eserinin Ses Sahası

Garipler eserinin, müzikal yapısı, ses aralığı ve icra şekli, inici bir seyir karakterinin olması ve Türkmen bozlaklarının karakteristik özelliğini taşıması, ayrıca icrasında “aman, of, vay vay” gibi haykırış ve feryat ifadelerinin kullanılması, eserin Çorum bozlaklarından olduğu fikrini doğurmaktadır. Eserin sözü Erzurumlu Âşık Garip’e aittir. Eser, çeşitli yörelerde farklı ezgilerle icra edilmiştir. Âşık Şekip Şahadoğru usta malı olan Garipler uzun havasını, yaşadığı yöredeki kalıp ezgi yapılarına göre seslendirmiştir.

Eserin donanımında “si” bemol 2 ve “fa” diyez sesleri yer almaktadır. Eserin seyri inici karakterde olup, eser muhayyer makam dizisiyle benzerlik göstermektedir. Eserin vokal icrası, 6. dereceyle başlayıp icra içerisinde 2. oktavda bulunan “si” bemol 2 sesine kadar genişlemektedir. İcra esnasında karar sesine doğru yapılan inici hareket doğrultusunda “fa” diyez sesi naturelleşmektedir.

3.5.1.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

Âşık, özellikle uzun hava icralarının söz girişlerinde, kendine özgü bir stil olan ters nefes hareketini Garipler eserinde de kullanmıştır. Ters nefes hareketleri ters glissando süslemeleriyle aşağıda gösterilmiştir. (Şekil 3.11)

SERBEST:

GUR GA BE TEL DE BAŞ YAS TI ĞA GE LEN DE
GA YET YA MAN O LUR HA LI GA Rİ BİN

2 VA Rİ Bİ Y VA Rİ BİN Y
GA GA

6 VA Y VA Y VA Y

8 BİN SAZ GA Rİ Bİ N GA Rİ

Şekil 3.11 Garipler Eserindeki Ters Glisandolar

3.5.1.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

Şahadoğru'nun, kendine özgü icra stilinde kullandığı uzun ses salınımlarını, Garipler eseri içerisindeki "Vay, oy, dost, garibin" hecelerinde görmekteyiz. Uzun ses salınımlarının bulunduğu motiflerde özellikle diyafram nefesi kullanmış, bu ezgi kalıpları içinde, tril, vibrato, mordan, çarpma gibi ornamentasyonlara yer vermiştir.

2., 3. ve 6. portedeki "vay" hecelerinde bulunan bu uzun ses salınımları, 4., 5. ve 6. ve 7. derecelerde yer alan "re", "mi", "fa" ve "sol" seslerinde yapılmıştır. (Şekil 3.12)

5. ve 6. portelerde bulunan "Gelen olmaz giden olmaz yanına vay vay vay" cümlesinde yine bu salınımlar görülmekte olup, içerisinde tril, mordan, çarpma, vibrato gibi motifleri bulundurmaktadır. Bu cümle 1., 2. ve 3. portelerdeki melodik yapının tekrarı gibi görünse de, 4. derecedeki asma kalışın bir sonraki melodik yapıya hazırlık niteliğinde olduğu düşünülebilir.

"Vay" hecesinin icrasında "y" konsonuna "e" ve "i" vokallerini ekleyerek sesi ön damaktan, arka damağa almaktadır. Kullandığı bu teknik sayesinde konson yerine

vokallerin duyurulduğu görülmektedir. Bu durum, yörede kullanılan ağız yapısına güzel bir örnektir.

2
VA GA RI BI Y
VA GA RI BIN Y

3
VA RI A YE BİN DO Y ST
(SAZ)

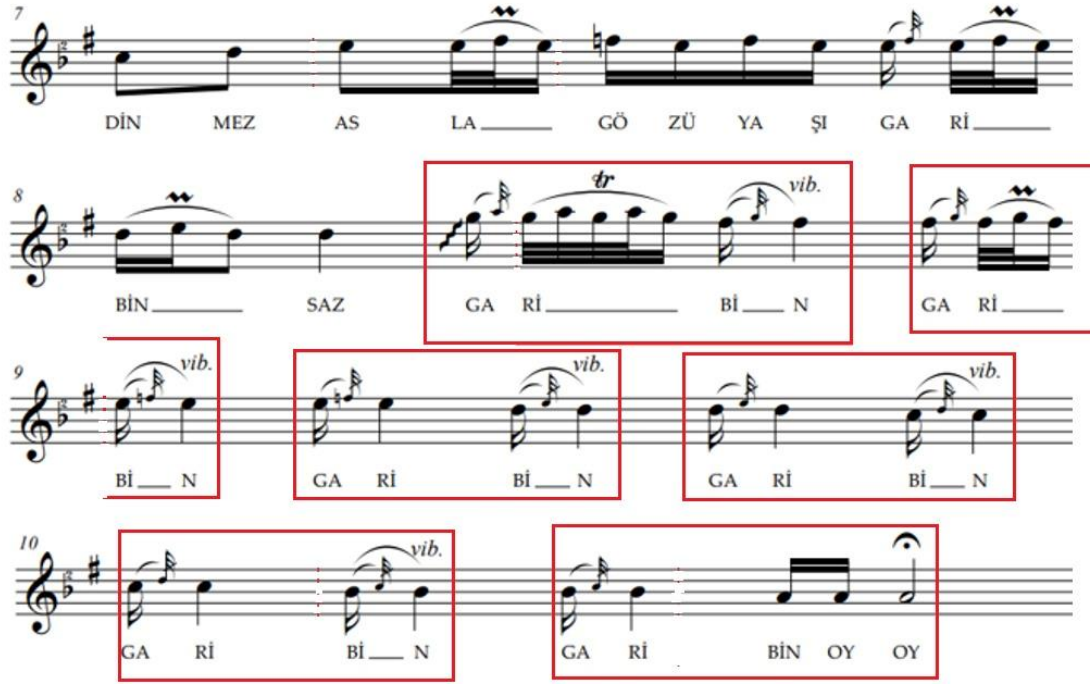
5
GE LE NOL MAZ GI DEN OL MA Z YA NI NA

6
VA Y
VA Y
VA Y

Şekil 3.12 Garipler Eserindeki Uzun Ses Salınımları Örneği

3.5.1.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı

7. portada “dinmez asla” ile başlayan cümlede yeni bir melodik örgü başlamış, âşığın kendine has karakteristik yapısı diyebileceğimiz, vibratolu notalarda geçici asma kalışlar yaparak birbirinin tekrarı kalıp ezgiler yer almıştır. 11. porteden itibaren karara gelmek için, bir önceki ezgi kalıbını tekrar edici mahiyette bir melodiyle karara gelmiştir (Şekil 3.13).



Şekil 3.13 Garipler Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı

Aşağıdaki şekilde görüldüğü üzere; “Gurbet elde” sözünün icrasında “T” konsonundan² “E” vokaline³ ulama yapıldığı gözlemlenmektedir.



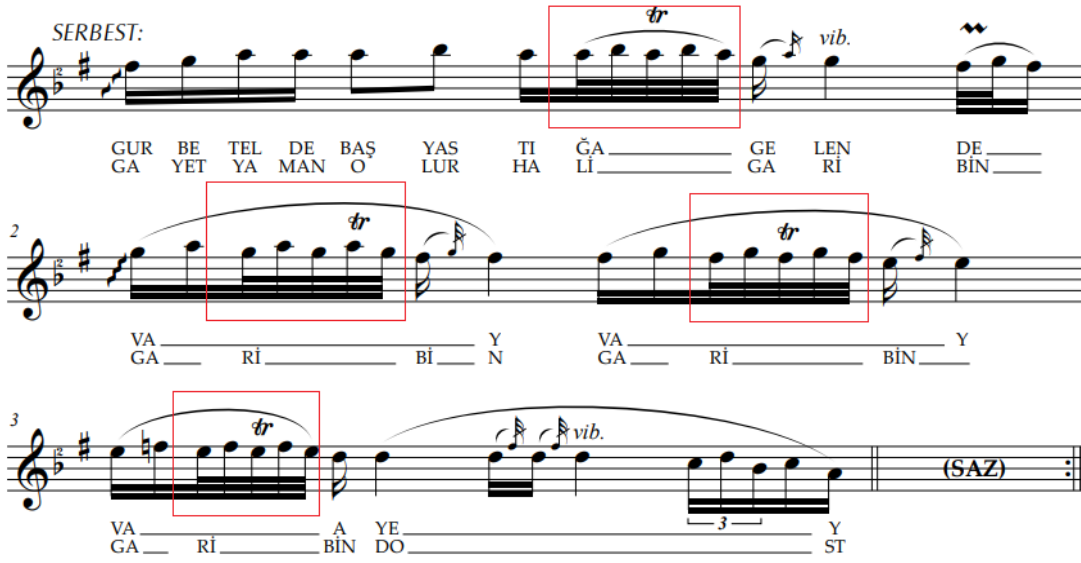
Şekil 3.14 Ulama Örneği

² Konson: Türkçede sessiz harf (TDK, 2023).

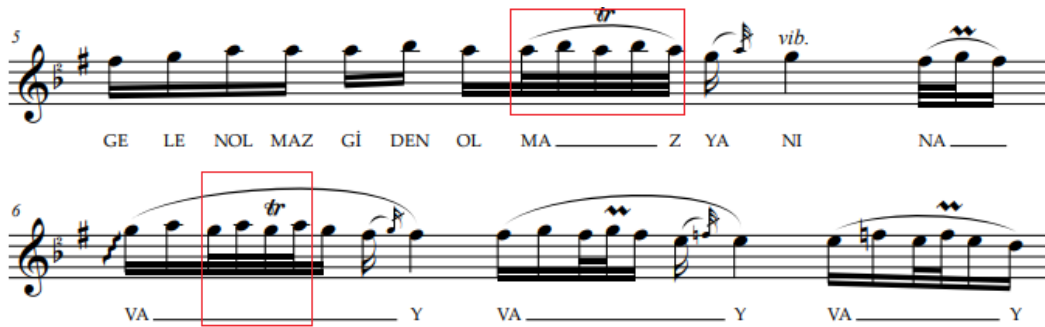
³ Vokal: İyi bir şekilde işlenmiş ve düzenlenmiş sesli harflerden oluşan ses (TDK, 2023).

3.5.1.4. Eserde Kullanılan Ornament (Süslemeler)

Âşık, eserde 1., 2. ve 3. portede bulunan “Gurbet elde baş yastığa gelende vay vay vay, gayet yaman olur hali garibin” cümlelerinde 5., 6., 7. ve 8. derecelerde 32’lik değerde tril yapısındaki hançere motifleri kullanılarak önce 8., sonra 7., daha sonra 5. ve 4. derecelerde asma kalışlar yapmıştır. Bu triller aynı zamanda uzun ses salınımlarının bulunduğu ezgi kalıplarının da içinde yer almaktadır. Ara saz sonrasında 5. portede yer alan “Gelen olmaz giden olmaz yanına vay vay vay” cümlesindeki 7. ve 8. dereceler üzerinde yapılan 32’lik değerde tril yapısındaki hançere motifleri görülmektedir (Şekil 3.15-16).



Şekil 3.15 Garipler Eserindeki 1. Tril Örneği



Şekil 3.16 Garipler Eserindeki 2. Tril Örneği

“Dinmez asla gözü yaşı garibin” cümlesinde, 7. porteden başlayarak 8. ve 11. portelerde, 3., 6., ve 7. derecelerde hem 16’lık hem de 32’lik değerlerde tril yapısındaki hançere motifleri görülmektedir (Şekil 3.17).



Şekil 3.17 Garipler Eserindeki 3. Tril Örneği

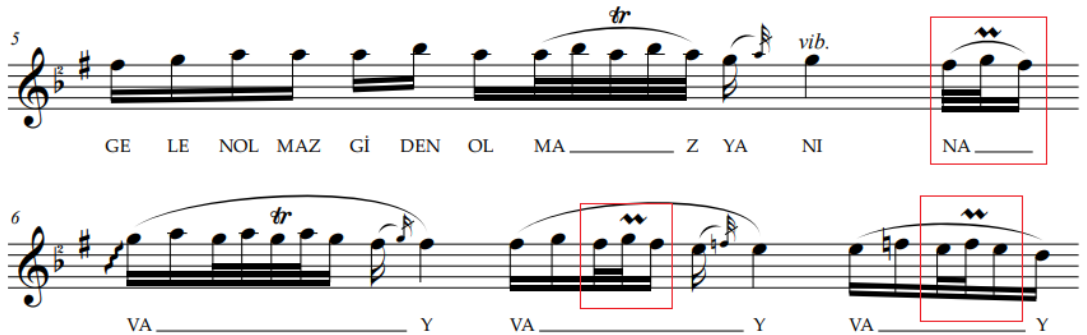
3.5.1.5. Eserde Kullanılan Mordanlar

“Gurbet elde baş yastığa gelende vay vay vay, Gayet yaman olur hali garibin vay vay vay” cümlelerinde, tril, çarpma ve vibrato motiflerinin ardından, 6. derece üzerinde bulunan 32’lik değerde yapılmış bir üst mordan gelmiştir (Şekil 3.18).

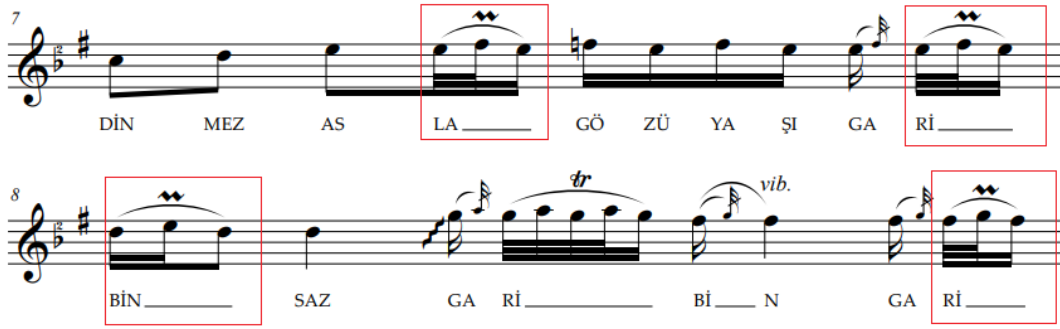


Şekil 3.18 Garipler Eserindeki 1.Mordan Örneği

5. porteden başlayan “Gelen olmaz giden olmaz yanına vay vay vay, dinmez asla gözü yaşı garibin” cümlelerinde 5. ve 6. dereceler üzerinde 32’lik değerde yapılmış üst mordanlar yer almaktadır (Şekil 3.19).



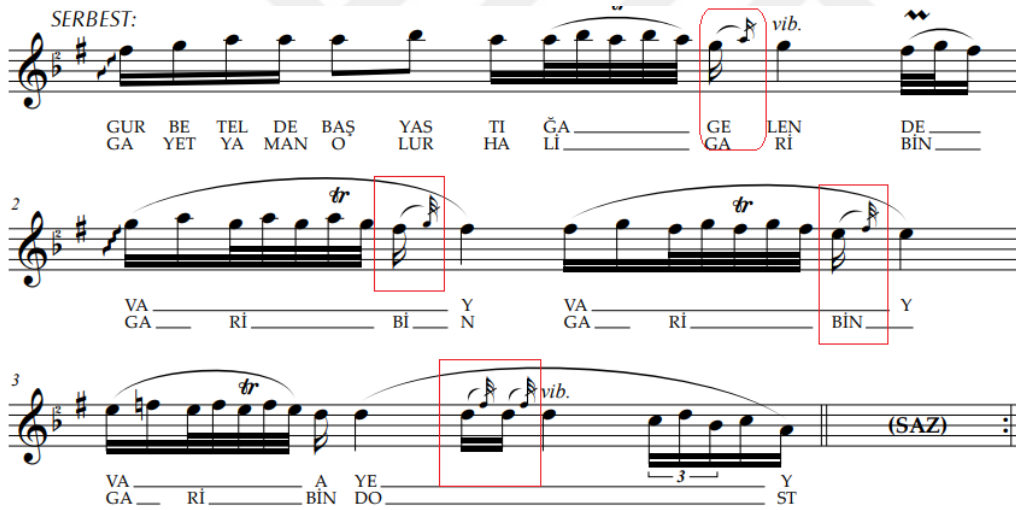
Şekil 3.19 Garipler Eserindeki 2.Mordan Örneği



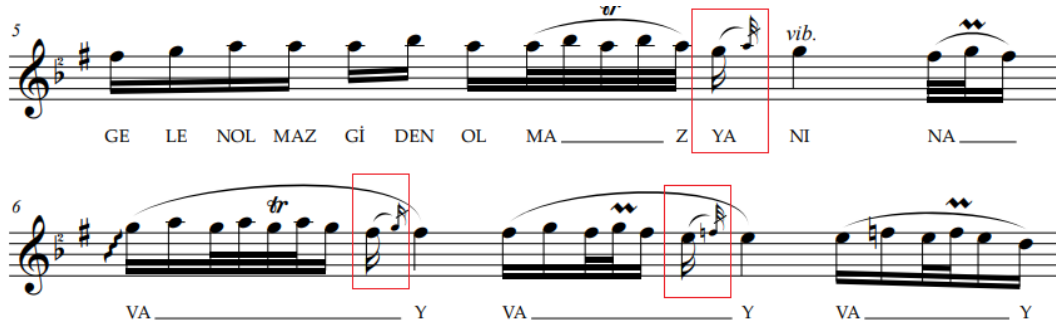
Şekil 3.20 Garipler Eserindeki 3.Mordan Örneği

3.5.1.6. Eserde Kullanılan Çarpmalar

1., 2., 3., 5. ve 6. portelerde görülen “Gurbet elde baş yastığa gelende, Gayet yaman olur hali garibin, gelen olmaz giden olmaz yanına ” cümlelerinde 5. dereceden 6. dereceye, 4. dereceden 6. dereceye, 6. dereceden 7. dereceye, 7. dereceden 8. dereceye yapılan çarpma motiflerinin genellikle bir ve iki ses tizine doğru ve özellikle vibratolu süslemelerin öncesinde yapıldığı görülmektedir (Şekil 3.21-22).

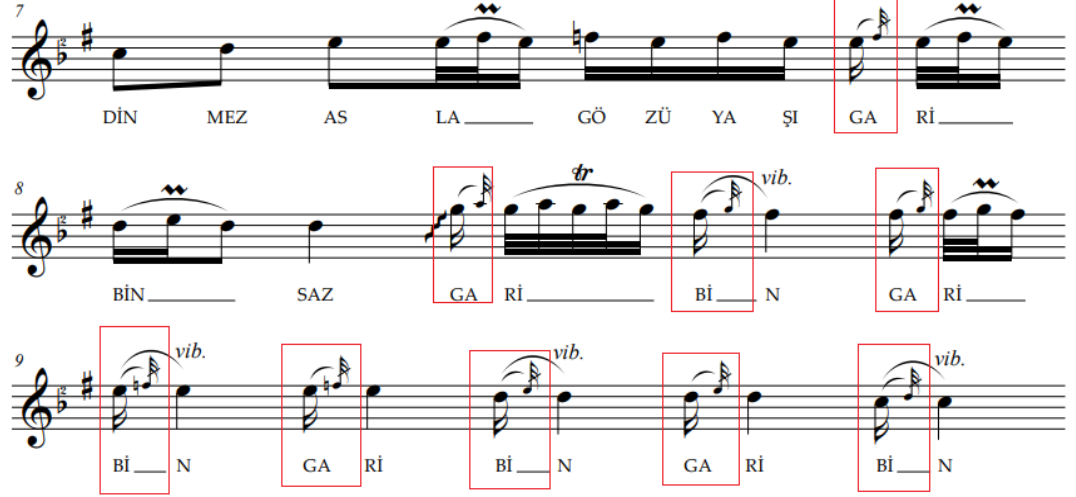


Şekil 3.21 Garipler Eserindeki 1. Çarpma Örneği

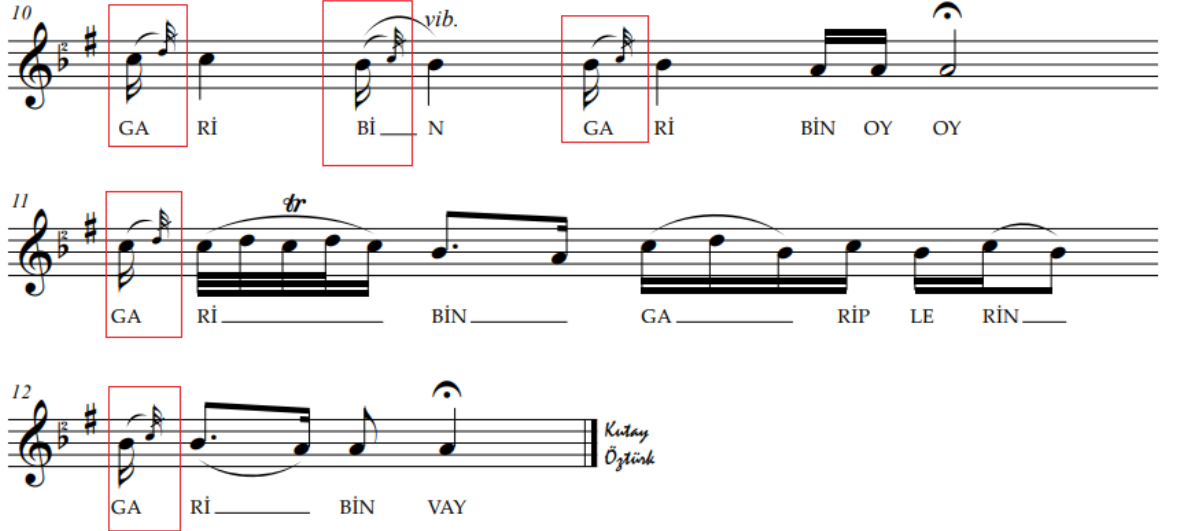


Şekil 3.22 Garipler Eserindeki 2. Çarpma Örneği

7. portede başlayan “Dinmez asla gözü yaşı garibin” cümlesinde, eserin sonuna kadar, karar sesine gelmek için birbirinin devamı mahiyetinde olan ezgi kalıpları yer almakta ve bu kalıplar içinde de çok sayıda çarpmalı motifler bulunmaktadır. 2. dereceden başlayıp 7. dereceye kadar gelen bu çarpmaların 32’lik değerlerde ve hep bir üst sese yapıldığı görülmektedir. (Şekil 3.23-24)



Şekil 3.23 Garipler Eserindeki 3. Çarpma Örneği



Şekil 3.24 Garipler Eserindeki 4. Çarpma Örneği

3.5.1.7. Eserde Kullanılan Vibratolar

“Gurbet elde baş yastığa gelende, gayet yaman olur hali garibin, gelen olmaz giden olmaz yanına vay vay vay” cümlelerinde 1. ve 5. porte üzerinde görülen vibratoların

4. ve 7. derece üzerinde, genellikle de çarpma motiflerinin arkasından yapıldığı görülmektedir (Şekil 3.25-26)

SERBEST:

GUR BE TEL DE BAŞ YAS TI ĞA GE LEN DE
GA YET YA MAN O LUR HA Lİ GE Rİ BİN

VA Rİ Bİ N VA Rİ BİN Y
VA Rİ A YE DO Y ST

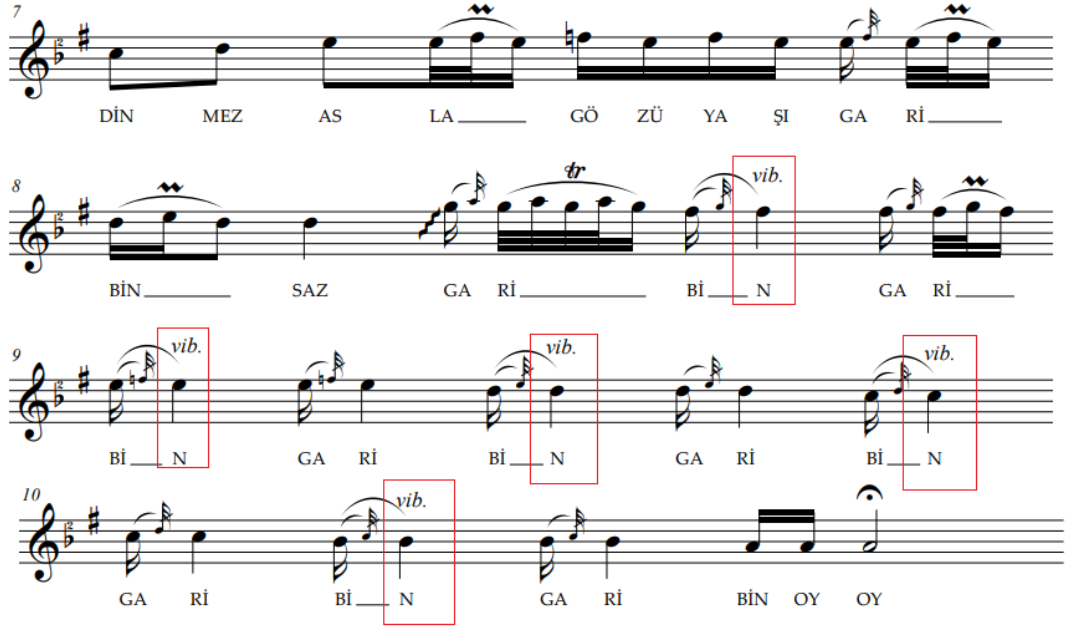
(SAZ)

Şekil 3.25 Garipler Eserindeki 1. Vibrato Örneği

GE LE NOL MAZ Gİ DEN OL MA Z YA NI NA

Şekil 3.26 Garipler Eserindeki 2. Vibrato Örneği

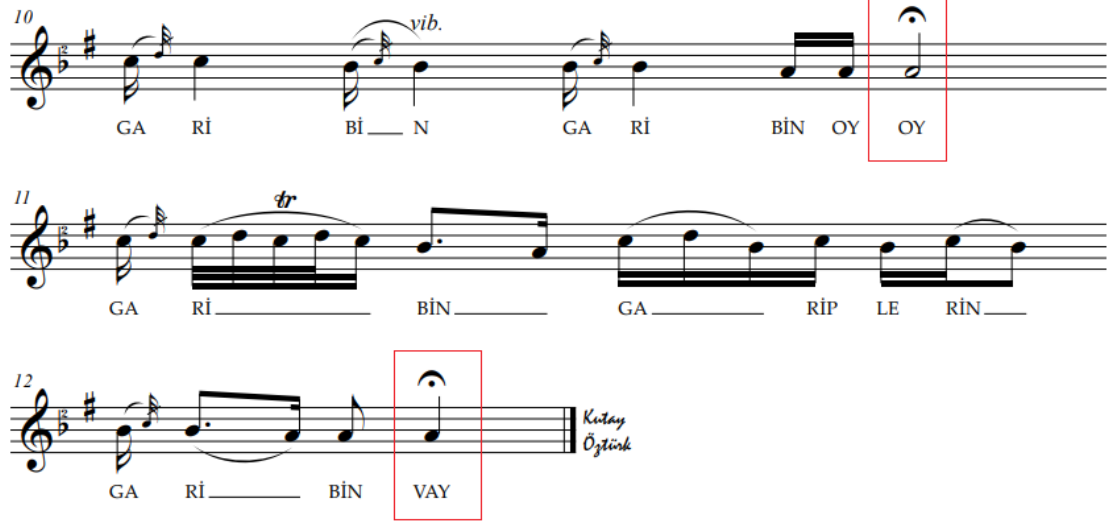
“Dinmez asla gözü yaşı garibin” cümlesinde ise 8. portedeki, 6. derecede, 9. porteki 5., 4. ve 3. derecelerde, 10. porteki 2. derece üzerinde vibratolar görülmektedir (Şekil 3.27).



Şekil 3.27 Garipler Eserindeki 3. Vibrato Örneği

3.5.1.8. Eserde Kullanılan Puandorg

10. ve 12. portelerde bulunan 1. derece karar sesindeki puandorgları, Şahadoğru'nun istediği süre kadar uzatmış olduğu görülmektedir (Şekil 3.28).



Şekil 3.28 Garipler Eserindeki Puandorg Örneği

Şahadoğru sazını bağlama düzeninde akortlayıp çalmaktadır. Âşıklık geleneğinde sık sık kullanılan “hayalleme” tekniğini söz aralarında çok sayıda kullandığı görülüyor. Hayalleme, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmeleridir (Eroğlu,2011.s, 5).

Hayalleme konusunda bağlama ustası Erdal Erzincan şu saptamaları yapmıştır

“Bazı bölgelerde niyaz, bazı bölgelerde hayal sesi diye adlandırılan bu kelime, bağlama düzeni çalıp âşık ve alevi müziği ile ilgilenen herkesin sıklıkla kullandığı bir kelimedir. Çok çeşitli sebeplerle kullanılır. Örneğin söz unutulduğu zaman, sözü, ezgiyi düşündüğümüz zaman veya sonrasında bağlanacak eseri düşünürken hep yaslandığımız yerdir hayal sesi. Ben bununla ilgili şöyle bir anekdot paylaşmak isterim. Malatya Arapkırlı Ali Gücük dedenin bir kaydına ulaştım. Çok önemli bir kaynaktır. Bu kaynaktan bir eserlik 90'lık bir kaset elime geçti, heyecanla açtım kaseti, 45 dakika boyunca sadece “fa-sol-la” hayalleme sesi vuruyor ve 45 dakikanın sonunda cem başlıyor ve cem repertuarı devam ediyor ama 45 dakika bir insan neden bu rifi devam ettirir? Uzun zaman düşündüm, uzun zaman dinledim ve şöyle bir şey çıktı defalarca dinleyince başlangıçta ortam gürültüsü sebebiyle “fa-sol-la” yı ayırt edemedim. Sonra dede ısrarla “fa-sol-la” yı vurarak insanları akort ettiğini ve insanları oradaki ceme hazırladığını fark ettim. Sözlü uyarı yapmayıp onun yerine “fa-sol-la” yı vurarak insanların kafasında birazdan ceme gireceğiz, gönülleri birleyeceğiz, dışarıdaki sorunlarınızı bırakın demek isteyip her şeyi o “fa-sol-la” ya yükleyerek bir uyarı aracı olarak kullanıyor. 45. dakikada herkes akort olmuş vaziyette ceme başlıyor. O sessizlik sağlanmadan cem başlamıyor, böyle gözlemledim. Yani o üç sesin sadece çalan kişinin sözü unutmış, ya da hatırlamak için kullandığından ziyade bir konsantre haline, onu yakalamak için o üç sesin yüzlerce, binlerce yılda halk tarafından, icracılar tarafından insanlar üzerindeki etkisi tespit edilmiş bir rif bu. O üç ses yan yana geldiği zaman insanlarda bir titreşim gerçekleşiyor ve o titreşimle birlikte insanlar kendini bir moda hazırlıyor. İnsanlar bu rifi duyduğunda “kendime çeki düzen vermeliyim, çalacak kişi bana tasavvufi, mistik bir şey söyleyecek veya bir öğüt, bir mesaj, felsefik bir şey verecek, hak nefesi söyleyecek, bir sürü uyarı bende hemen oluşur ve kendime bu şekilde bir komut alırım, karşımdakini dinlemeye başlarım” diyor. Kitle de böyle, biz bunu herhangi bir konserde de doğru vurulmuş, doğru tınlatılmış bir hayalleme sonucunda karşınızdaki kitlede de aynı etki, belki sorsanız bunu benim gibi açıklamayabilir ama hissi odur. Bu adam bana bir şey söyleyecek, bir hak nefes söyleyecek, belki ibadet edeceğiz. Yani bu mübalde “fa-sol-la” nın bir komut niteliği taşıdığını düşünüyorum. Âşıkların “gerçeğe hü” demesi: Ben size bir şey söyleyeceğim, “gerçekten” haber vereceğim. Hü nerdesin deriz ya, Hü ne demek Allah demek. Allah'ı arıyoruz, gerçeği arıyoruz. O “fa-sol-la” ile komutu veriyoruz, “gerçeğe hü”, dinleyin beni, konsantre olun demek istiyor. “Fa-sol-la” o moda sokuyor insanı. Neden “si-do-re” yaparak gerçeğe hü demiyor ya da “fa-mi-re” yaparak “gerçeğe hü” demiyor. “Fa-sol-la” yaparak “gerçeğe hü” diyor. O sesin insanlar üzerinde ne tür bir titreşim yarattığı ve ne tür bir komuta dönüştüğünü gösteriyor. Binlerce yılda oluşmuş bir şey bu. Bir kişiye “bu anlama geliyor, bundan sonra bu sesi duyduğun zaman bu moda girin” diyerek öğrettiği bir şey değil bu. İki sesi yan yana vuruyorsunuz karşınızdakinin o iki sesle gözünden yaş geliyor. Başka bir iki sesi yan yana getirdiğinizde aynı etki olmuyor. Bu da böyle bir şey, bununki gözyaşı değil karşımdaki bana bir şey verecek, beni bir moda sokacak, bir yola giriyoruz. Böyle bir komut yani bu. Bunu vücudun titreşimiyle böyle algılıyor insanlar. Şunu da belirtmek isterim, 90 yaşındaki bir dedeyle derleme çalışması yaptım, gençlik yıllarındaki kayıtlarını da dinledim. Orda normal çalıp söylüyor. Sesi de iyi. Fakat 90 yaşında artık

tekniki epeyce düşmüş, sazı çok iyi çalamıyor, okuyuşu daha bozulmamış, okuyabiliyor. Yarım saatlik bir kayıt aldım ve yarım saat boyunca sadece “fa-sol-la” üzerine birçok deyiş okudu. Yani bu müziğin kalbi o üç notada gizli, her şey onun içinde saklı. Bir canlının oluşması için önce kalp meydana gelir. Kalp aynı zamanda bir canlının her şeyidir. Hayalleme de âşık müziğinin, Alevi Bektaşî inanç müziğinin kalbidir” (Erzincan, 2023).

3.5.1.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. Eser içerisindeki “vay” hecelerinde yörenin vokale has tavrının devreye girdiğini, “a” harfinin “e” ve “i” harfine yuvarlandığı (dönüştüğü) görülmektedir. Âşık bunu yaparken “a” harfinde sert damaktayken “e” ve “i” seslerinde yumuşak damağı kullanmaktadır. Bu icra biçiminde dönüşümlü bir teknik kullanıyor. Eser içinde söylenen “garibin” sözcüğündeki “n” harfinin fonetik olarak nazal “ŋ” harfi ile işaret edilen “garibiŋ” şeklinde söylendiğini görmekteyiz. Karar sesine giderken yine aynı kelime üzerinde nazal “ŋ” kullanarak arka yumuşak damakta ulama yapıyor. “Garibiŋoy”.

Gurbet elde baş yastığa gelende(a)
Gayet yaman olur işi garibin (b)
Gelen olmaz giden olmaz yanına(c)
Dinmez asla gözü yaşı garibin(b)

Gurbet elde gariplere kim baksın(a)
Anam yok ki gelsin gözyaşı döksün(a)
Kimsem yok ki mezarıma taş diksın(a)
Bir çalıdır mezar taşı garibin(b)

Yazıktır gurbette garip adına (a)
Doyulur mu memleketin tadına(a)
Her geldikçe emsalleri aklına(a)
Sığar mı dünyaya başı garibin(b) (Şahsenem, 1977, s. 58)

Eserin kafiye yapısı

- | | |
|---------|-----------|
| 1. kıta | : a-b-c-b |
| 2. kıta | : a-a-a-b |
| 3. kıta | : a-a-a-b |

Eser âşıklık geleneğinde çok kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısındaki farklılıklar aşağıdaki gibidir:

- 1. kıta : 4+4+3, 6+2+3, 4+4+3, 4+4+3
- 2. kıta : 4+4+3, 4+5+2, 4+4+3, 4+4+3
- 3. kıta : 5+2+3, 4+4+3, 4+4+3, 6+2+3

Çizelge 3.1 Garipler Eserinin Tablosu

Eser Adı	Garipler
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Erzurumlu Âşık Garip Âşık Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	6. derece, 4. derece
Ses Değiştirici Akort	Si bemol 2 sesi, Fa diyez sesi Fa diyez sesi (piyano)
Ses Genişliği	11 ses
Makamı	Muhayyer
Kafiye Şeması	abcb, aaab, aaab

3.5.2. Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserinin Vokal İcrasının İncelenmesi

Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) eserinin ses sahası şekil 3.29'daki gibidir.

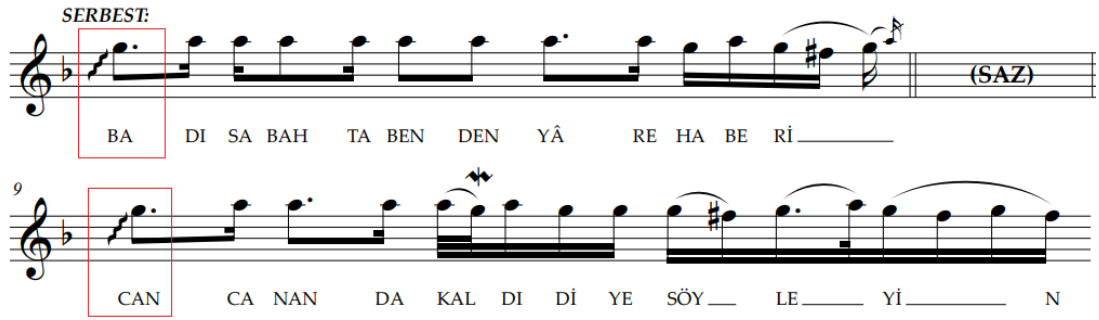


Şekil 3.29 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserinin Ses Sahası

Donanımında “si” bemol (kürdi) bulunan eserin makamı Kürdi olup aşığın müzikal kimliğini, yöresine ait tüm özelliklerini açık şekilde yansıtan eserlerinden biridir. Seyir karakterinin inici olması, aldığı değiştirme işaretleri, hissettirdiği feryat duygusuyla “Türkmeni bozlaclar” içinde yer aldığı düşünülen bu uzun hava Çorum bozlağı kavramını anlamlandıran eserlerden biridir.

3.5.2.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

Şahadoğlu dizinin 7. derecesinde kendine has tekniği (stili) olan ters nefes hareketi ile esere başlıyor. Bu hareket ters glissando simgesiyle gösterilmiştir (Şekil 3.30).



Şekil 3.30 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Ters Glissandolar

3.5.2.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

3., 6., 7., 9., 10. ve 12. portelerde yer alan “vahdetine daldı diye söyleyin, hatırlayıp ta o yar beni sorarsa oy, can cananda kaldı diye söyleyin “ cümlelerinde, içinde tril, mordan ve vibratolar bulunduran ve 2., 5., 6., 7. ve 8. derecelerde yapılan, hecelerinde melodik kalıp olarak birbirinin devamı niteliğindeki ezgi yapılarıyla oluşturulmuş uzun ses salınımları mevcuttur (Şekil 3.31).



Şekil 3.31 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Uzun Ses Salınımları

3.5.2.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı

Notasyonda 1., 5. ve 9. portelerde “bad-ı sabahta”, “hatırlayıp ta”, “can cananda” sözlerindeki tiz ses girişleri ve güçlü seslerdeki asma kalıplara kadar yapılan melodik yürüyüş Şahadoğru’nun kendine özgü karakteristik ezgi kalıplarını meydana getirmektedir (Şekil 3.32).

SERBEST

BA DI SA BAH TA BEN DEN YÂ RE HA BE Rİ

5 HA TIR LA YIP TA O YÂR BE Nİ SO RAR SA

9 CAN CA NAN DA KAL DI Dİ YE SÖY LE Yİ N

(SAZ)

Şekil 3.32 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı

Eser her ne kadar kürdi dizide, seyir itibariyle bozlak karakterinde olsa da zengin hançere motifleri içermemektedir. İcradaki bu sade durum Çorum bozlaklarına has bir durum olduğu söylenebilir.

3.5.2.4. Eserde Kullanılan Triller

Notasyonun 7., 10. ve 12. portelerinde bulunan 32'lik değerdeki triller 2., 4. ve 5. derecelerde yapılmış olup aşağıda gösterilmiştir (Şekil 3.33).

7 SO RAR SA O Y O YÂR SO RAR SA

10 SÖY LE Yİ N SÖY LE YİN SÖY LE YİN

12 YA RE SÖY LE Yİ N

(SAZ)

vib.

Kutay Öztürk

Şekil 3.33 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Triller

3.5.2.5. Eserde Kullanılan Mordanlar

Notasyonda 3. portedeki “daldı” kelimesinde 7. derece üzerinde yapılan 32’lik alt mordanı 5. portedeki “beni” kelimesinde 8. derece üzerinde yapılan 16’lık alt mordan takip etmiştir. Eserin son mordanı da 9. portedeki 8. derece üzerinde yapılmıştır. (Şekil 3.34).

3
VAH DE Tİ NE DAL Dİ Dİ YE SÖY LE YİN SÖY LE Yİ N (SAZ)

5
HA TIR LA YIP TA O YÂR BE Nİ SO RAR SA

9
CAN CA NAN DA KAL Dİ Dİ YE SÖY LE Yİ N

Şekil 3.34 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Mordanlar

3.5.2.6. Eserde Kullanılan Çarpmalar

Eserde 1. portedeki “haberi” kelimesinin “-ri” hecesinde 7. dereceden 8. dereceye, 7. portelerdeki “sorarsa” kelimesindeki “-sa” hecesinde 4. dereceden 3. dereceye çarpmalar görülmektedir (Şekil 3.35).

SERBEST:
BA DI SA BAH TA BEN DEN YÂ RE HA BE Rİ (SAZ)

7
SO RAR SA O Y O YÂR SO RAR SA (SAZ)

Şekil 3.35 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Çarpmalar

3.5.2.7. Eserde Kullanılan Vibrato Ve Puandorglar

4. portede söyleyin kelimesindeki “yin” hecesinde 6. derece üzerinde yapılan 32’lik tril sonrasında, dizinin 5. derecesinde yapılan puandorglu vibrato hareketi oradaki asma

kalışı güçlendirmiş, 12. portedeki 2. derece üzerinde yapılan 32'lik değerdeki trilden sonra 1. derecede yapılan vibratolu bir puandorgla esere son verilmiştir (Şekil 3.36).

3
VAH DE Tİ NE DAL DI Dİ YE SÖY LE YİN SÖY LE Yİ N
12
YA RE SÖY LE Yİ N
(SAZ)
Kutay Öztürk

Şekil 3.36 Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin) Eserindeki Vibrato ve Puandorglar

Âşık bu şiirinde sevgiliye sitem, özlem ve sevgi temasını işlemiştir. Müzikal form açısından Türkmen bozlağı diyebileceğimiz uzun hava, yörede en çok dinlenen bozlaklarındandır. Sözü ve müziği Şahadoğru'ya ait olan eseri kendisi çalıp seslendirmiştir.

3.5.2.8. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçe'nin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eser içinde, kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağzına özgü fonasyon özellikleri bulunmaktadır.

Örneğin: k>g dönüşümüne dayalı: “kaldı-galdı”, “kavruldum- gavruldum” sessiz harf düşmesi: “muhanet-muhanet”, kelimedede komple değişim: “alevimle-lavulumla”, “yoğruldum-yunruldum”, nazal ɲ kullanımı: “söyleyin- söyleyiɲ”, ö>o dönüşümüne dayalı: “görende- görende”, “sorarsa oy” cümlesinde yine iki sesli harf arasına “n” ve “g” konsonu koyarak (sorarsaɲoy) yöreye has nazal “ɲ” kullanımı belirginleştirilmiştir.

Bad-ı sabah benden yâre haberi(a)

Vahdetine daldı diye söyleyin(b)

Hatırlayıp o yâr beni sorarsa(c)

Can cananda kaldı diye söyleyin(d)

Sanmasın ki beni de yolumdan çıktı(a)

Şikâyetim yok ya yâr beni yıktı(a)

Irmağım deryama üsluplu aktı(a)

Ummanını buldu diye söyleyin(d)

Bazan rüzgâr oldum estim savruldu(a)
Yanardağım lavulumla yunruldu(a)
Senelerdir ateşiyle kavruldu(a)
Çiçekleri soldu diye söyleyin(d)

Hakk diye bağlanıp da ikrâr verende(a)
Ahuzarım eş de dost da yâren de(a)
Şekip can gözüyle canan görende(a)
O günlerde öldü diye söyleyin(d)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-c-d
2. kıta : a-a-a-d
3. kıta : a-a-a-d
4. kıta : a-a-a-d

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Eserde prozodik açıdan bir sorun bulunmamaktadır.

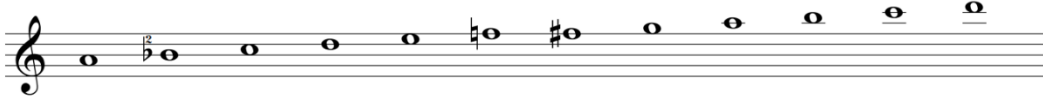
Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

- 1.Kıta: 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3
- 2.Kıta: 4+5+2, 6+3+2, 6+3+2, 4+4+3
- 3.Kıta: 6+2+3, 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3
- 4.kıta: 6+2+4, 4+4+3, 6+2+3, 4+4+3

Çizelge 3.2 Badı Sabah Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Bad-ı Sabah (Yâre Söyleyin)
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğru
Asma Kalış Yaptığı sesler (Güçlü)	4.derece, 5.derece
Ses Değiştirici	Si Bemol sesi
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	8 Ses
Makamı	Kürdi
Kafiye Şeması	a-b-c-d, a-a-a-d, a-a-a-d, a-a-a-d

3.5.3. Neme Lazım Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.37 Neme Lazım Eserinin Ses Sahası

İçinde birçok süslemeler bulunduran “Neme Lazım” eseri, yine inici karekterde olduğu için Türkmen bozlaklarından olup, Şahadoğru’nun 2. oktava çıktığı sayılı eserinden biridir. Donanımında “si” bemol 2 ve “fa” diyez bulunmaktadı. İnici karekterde olan uzun hava muhayyer makamındadır (Şekil 3.37).

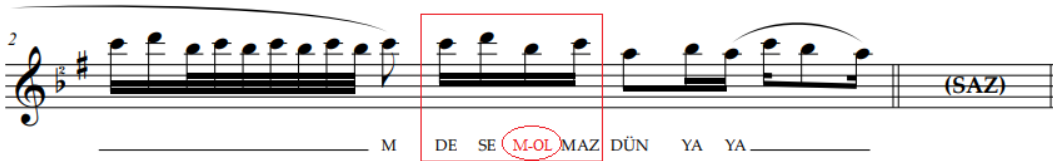
3.5.3.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

Âşık 1. portedeki başlangıç cümlesinde; Dizinin 9. derecesinde kendine has bir stil olan ters nefes hareketini yapıp üst göğüs registerini kullanarak esere başlıyor.



Şekil 3.38 Neme Lazım Eserindeki Ters Glissandolar

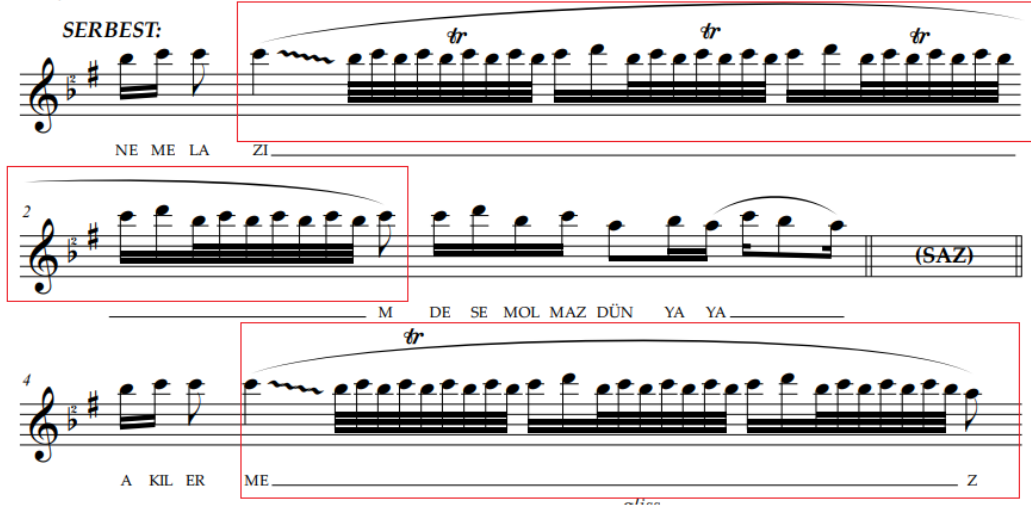
“Desem olmaz dünyaya” sözünde “m” konsonuyla o vokalinin birleştirilerek ulama yapıyor (Şekil 3.39).



Şekil 3.39 Neme Lazım Eserindeki Ulama Örneği

3.5.3.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

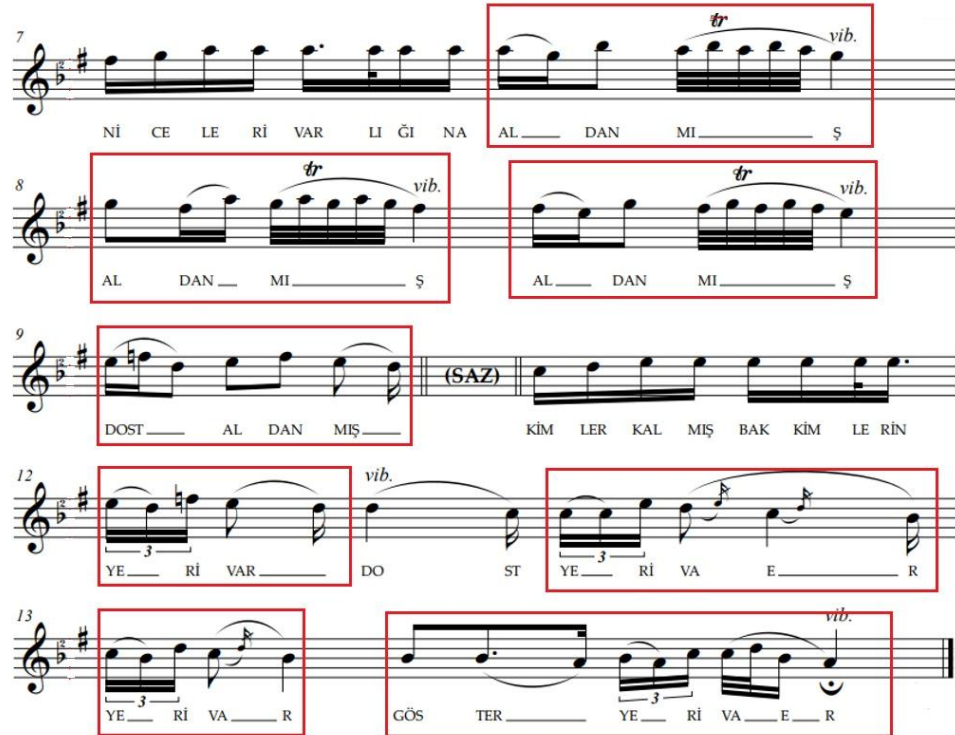
1. ve 4. portelerde bulunan “Neme lazım desem olmaz dünyaya, akıl ermez türlü türlü hali var” cümlelerinin “zım” ve “mez” hecelerinde, içinde 32’lik değerde yapılan triller ve gissandolarla, yine 5. portede bulunan “vay” hecesinde güçlü ses olan “re” sesine gelirken glissandolu noktalı nota kalıplarıyla güçlendirilmiş uzun ses salınımları yer almaktadır (Şekil 3.40).



Şekil 3.40 Neme Lazım Eserindeki Uzun Ses Salınımları

3.5.3.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı

“Niceleri varlığına aldanmış” cümlesinin “Aldanmış” kelimesinde inici bir seyir ile ısrarlı anlatım özelliği taşıyan bir kalıp ezgi kullanarak kendine has karakteristik ifadesini gösteriyor. 7. porteyle başlayıp eserin sonuna kadar gelen ve Şahadoğru’nun birçok eserinde rastlanan 6. dereceden başlayıp karara kadar gelen, birbirinin devamı olup 2., 3. ve 5. dereceler üzerinde yapılan üçlemeli motiflerle desteklenen ezgi kalıbı, karakteristik yapıyı ortaya koymuş ve aşağıda gösterilmiştir (Şekil 3.41).



Şekil 3.41 Neme Lazım Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıbı

3.5.3.4. Eserde Kullanılan Triller

1. ve 2. portelerdeki “neme lazım” sözüne 10. dereceden glissandolu bir girişle başlayan 32’lik değerdeki triller, 9. derece üzerinde aynı kalıplarla yinelemiştir. 4. portedeki “akıl ermez” sözünde 32’lik triller glissandolu uzun hece bağıyla yapılmıştır. 7. ve 8. portelerde 6. derece ile başlayan “niceleri varlığına aldanmış” cümlesinin “mış” hecesinde 6., 7. ve 8. dereceler üzerinde vibratolu kalıplara hazırlık niteliğinde diyebileceğimiz 32’lik triller yapılmıştır (Şekil 3.42).

The image displays a musical score for the piece "Neme Lazım". It consists of five staves, each representing a different vocal part or instrument. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight specific trill passages. The trills are marked with a 'tr' symbol and a slur. Vibrato markings ('vib.') are also present. The lyrics are: "NE ME LA ZI M DE SE MOL MAZ DÜN YA YA A KIL ER ME Z Nİ CE LE Rİ VAR LI ĞI NA AL DAN MI Ş AL DAN MI Ş AL DAN MI Ş".

SERBEST:

NE ME LA ZI

2

M DE SE MOL MAZ DÜN YA YA (SAZ)

4

A KIL ER ME Z

7

Nİ CE LE Rİ VAR LI ĞI NA AL DAN MI Ş

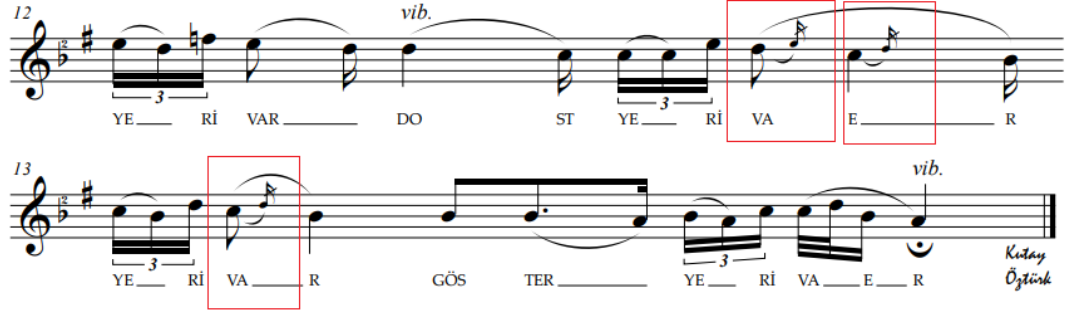
8

AL DAN MI Ş AL DAN MI Ş

Şekil 3.42 Neme Lazım Eserindeki Triller

3.5.3.5. Eserde Kullanılan Çarpmalar

12. ve 13. portelerde 3. ve 4. derecelerden 5. Dereceye yapılan çarpmalar görülmektedir. Karara gelirken yapılan bu süslemeler üçleme motiflerinin ardından, melodik örgüyü güçlendirerek eseri tamamlama hissi vermiştir (Şekil 3.43).



Şekil 3.43 Neme Lazım Eserindeki Çarpmalar

3.5.3.6. Eserde Kullanılan Vibratolar

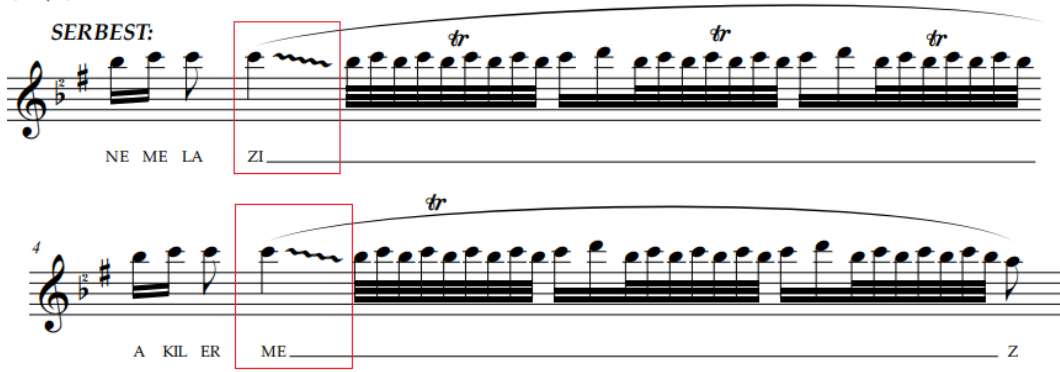
5. portedeki 8. derece üzerinde yapılan vibratoyu, 7., 6., 5. ve 4. derecelerdeki vibratolu geçici kalışlar takip etmiş ve son olarak ta 1. derecede puandorglu bir vibratoyla karara gelinmiştir (Şekil 3.44).



Şekil 3.44 Neme Lazım Eserindeki Vibratolar

3.5.3.7. Eserde Kullanılan Glissandolar

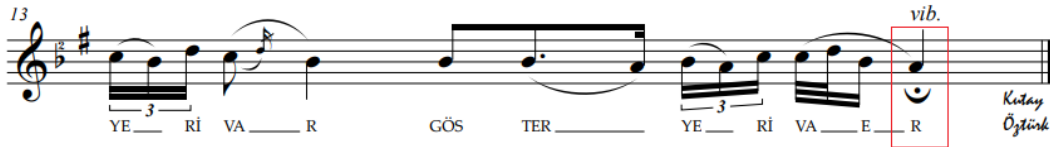
1. portede “neme lazım” cümlesinin “zım” hecesinde 10. derece üzerinde yapılan glissandoyu ve 4. portede “akıl ermez” cümlesinin “mez” hecesinde yine aynı ses üzerinde yapılan glissando motifi takip etmiştir (Şekil 3.45).



Şekil 3.45 Neme Lazım Eserindeki Glissandolar

3.5.3.8. Eserde Kullanılan Puandorglar

Eserin en sonunda 1. derece karar sesinde yapılan vibratolu puandorg aşağıda gösterilmiştir (Şekil 3.46).



Şekil 3.46 Neme Lazım Eserindeki Puandorg Örneği

Şahadoğru “Akıl ermez türlü türlü hali var” cümlesinin ardından gelen “vay” nidasında sert ve orta damakta “a”, “e” ve “i” seslerini yuvarlayarak dönüşümlü bir teknik kullanıp diğer cümleye geçiyor. “Kimler kalmış bak kimlerin yeri var” cümlesindeki “var” hecesinde alt göğüs registerini kullanarak, yine sert ve yumuşak damakta “a” ve “i” vokallerinde yuvarlama yapıp eseri bitiriyor.

3.5.3.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. Yine kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağızına özgü fonasyon özellikleri bulunmaktadır. Örneğin, ö>o dönüşümüyle, “göçmüş-goçmuş”, k>g dönüşümüyle: “kalmış- galmış” kelimelerini görmekteyiz.

Neme lazım desem olmaz dünyaya(a)

Akıl ermez türlü türlü hali var(b)

Niceleri varlığına aldanmış(c)

Kimler kalmış bak kimlerin yeri var(b)

Sorki dünya kimden kimlere geçmiş(a)
Ama sevdiğine sırrını açmış(a)
Her gelen üç arşın beziyle göçmüş(a)
Bak tarihte insanların yeri var(b)

Birgün ölüm gelir sanma ırakta(a)
Baykuşu viranda bülbülü bahtda(a)
Leylayı mehraçta ulu dergâhta(a)
Diyelerki bu Şekip'in yâri var(b)

Âşık bu eserinde dünyanın geçici ve fani olduğunu anlatıp bir bakıma insanların öbür dünyayı düşünmeleri gerektiğini vurgulayarak nasihat ediyor. Eserde prozodik açıdan sorun teşkil eden herhangi bir durum söz konusu değildir. Sözü ve müziği kendisine ait olan eseri âşık kendi sazı ve sesiyle seslendirmektedir.

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-c-b
2. kıta : a-a-a-b
3. kıta : a-a-a-b
4. kıta : a-a-a-b

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

1.kıta: 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3

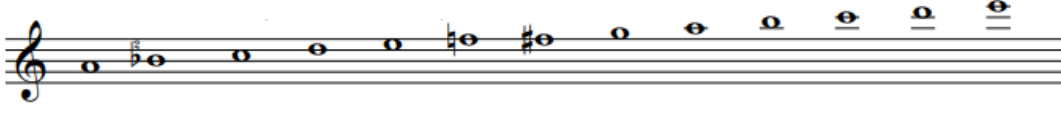
2.kıta: 4+5+2, 6+3+2, 6+3+2, 4+4+3

3.kıta: 6+3+2, 3+3+5, 6+2+3,4+4+3

Çizelge 3.3 Neme Lazım Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Neme Lazım
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	8. derece, 4. derece
Ses Değiştirici	Si Bemol 2 sesi, Fa Diyez sesi
Akort	Re Diyez sesi
Ses Genişliği	11 Ses
Makamı	Muhayyer
Kafiye Şeması	abcb, aaab, aaab

3.5.4. Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.47 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserinin Ses Sahası

Bir nevi ters nefes (ters glissando) tekniği diyebileceğimiz hıçkırık sesiyle esere başlayan Şahadoğru'nun "senin olsun" adlı bu uzun havası donanımında "si" bemol 2 ve "fa" diyez bulunduruyor. Muhayyer makamındadır ve yine inici karakterde olduğu için Türkmen bozlakları içinde yer alıyor diyebiliriz. Şahadoğru ilk cümlede konuşur gibi resitatif bir okuyuşla üst göğüs registerini kullanıyor.

3.5.4.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

Şahadoğru'nun kendine has ters nefes hareketini ters glissando süslemesi ile göstermek gerekirse, çok sayıda ters glissando süslemelerinin bulunduğu motifleri bu eserde görebiliriz. 1. portedeki "osandım" kelimesinde 9. derece üzerinde yapılan ters glissandoyu 5. portedeki aynı cümle, fakat bu kez 10. derece üzerindeki ters glissando takip etmektedir. 9. porte üzerindeki "doğduğuma" kelimesinde yine 9. derece üzerindeki mordanlı motifte yapılan bu süslemeyi 30., 43. ve 46. portelerdeki 10. derece süslemeleri takip etmiştir (Şekil 3.48).

SERBEST:

O SAN DIM GE...

O SAN DIM GE Dİ YOM DA FA Nİ DÜN YA DAN

DOĞ DU ÇU MA DA PİŞ MAN ET Tİ A NAM

ZA Lİ ME BAL OL DUM DA DO ST

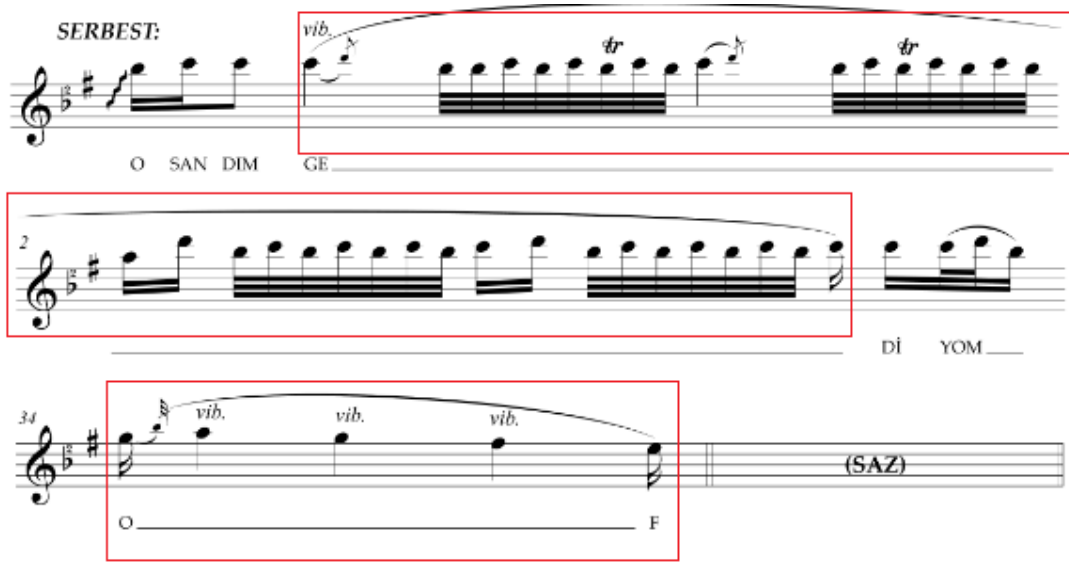
BİR ŞE KİP OL DUY SAM DA SUÇ MU DUR BA NA

NE Yİ NE GE TİR DİN DE KAL LEŞ DÜN YA NA BE Nİ

Şekil 3.48 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Ters Glissandolar

3.5.4.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

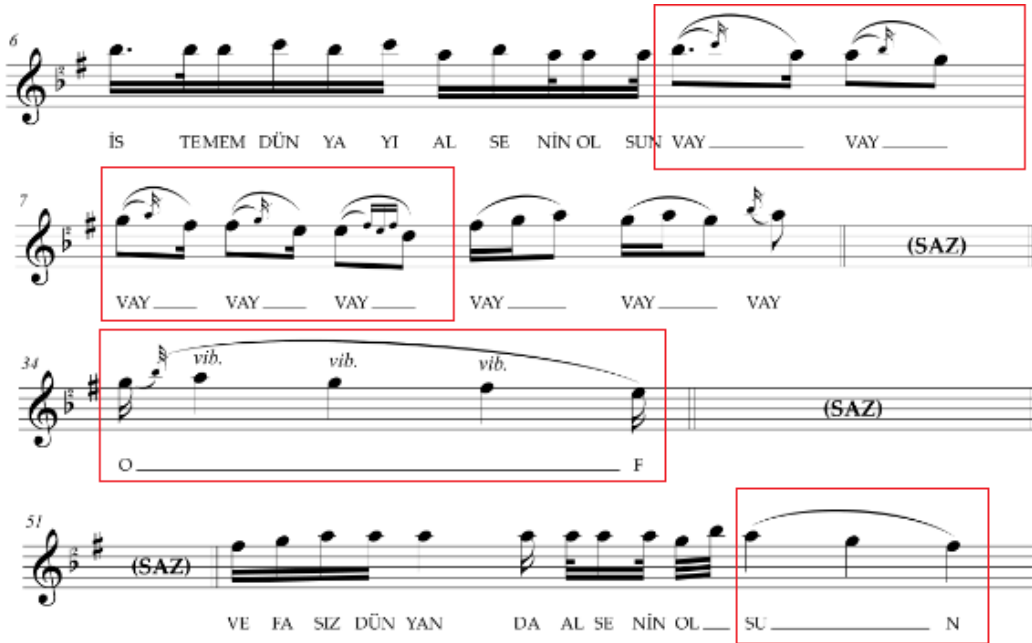
Şahadoğru 1. ve 2. portedeki “Osandım gedyiom yalan dünyadan” sözünde “gediyom” kelimesinin “ge” hecesinde 10. dereceden başlayarak çarpmalı ve trilli motiflerle 9. dereceye uzun bir ses salınımla iniş yapıyor. Yine 34. portenin “of” hecesinde yaptığı diğer uzun ses salınımlarını, 7. dereceden 5. dereceye doğru iniş yapıp bu inişte çarpmalı ve vibratolu hançere motiflerini kullanıyor (Şekil 3.49).



Şekil 3.49 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Uzun Ses Salınımları

3.5.4.3. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Kalıbı

Bu eserde Şahadoğlu'nun karakteristik ezgi motifi 6. ve 7. portelerde 9. dereceden başlayıp 4. dereceye kadar birbirini takip eden ezgi kalıbını, yine 34. portede 7. dereceden 5. dereceye inişle kendini gösteren ezgi kalıbı takip ediyor. 51., 53., 56. ve 57. portelerdeki, eserin güçlü seslerinden olan 2. ve 6. derecelerde yapılan asma kalışlar yine aşığın karakteristik yapısını ortaya koyan motiflerdir. Bu uzun salınımlarda resitatif bir okuma söz konusudur (Şekil 3.50).



Şekil 3.50 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıpları



Şekil 3.50 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Karakteristik Ezgi Kalıpları (Devamı)

3.5.4.4. Eserde Kullanılan Triller

1. ve 2. portelerde kullanılan 32'lik değerdeki triller 9. derece üzerinde yapılmıştır. 16. portede 4. derece üzerinde yapılan 32'lik trili, 31. portede 10. derece üzerinde yapılan tril takip etmiştir. 36. ve 37. Portelerdeki triller ise "Zalime bal oldum gerçeğe zehir" cümlesindeki 3. ve 4. dereceler üzerinde yapılmıştır (Şekil 3.51).





Şekil 3.51 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Triller

3.5.4.5. Eserde Kullanılan Mordanlar

Eserin 7. portesinde bulunan “vay” hecesinde 7. derece üzerinde yapılan üst mordanı, 9. portede bulunan “Doğduğuma da pişman etti” cümlesindeki 9. ve 10. dereceler üzerinde yapılan mordanlar takip etmiştir. Yine 17. portedeki “beni anamdan” cümlesinde 3. derece üzerinde yapılan mordanı, 20. ve 31. portelerdeki 2. ve 9. derecede yapılan mordanlar takip etmiştir. 46. portede 10. derece yapılan üst mordanı 55. ve 58. portelerdeki 4., 9. ve 10. derecelerde yapılan mordanlar ise eserde kullanılan son mordanlardır (Şekil 3.52).

The image displays a musical score for the song "Osandım Gidiyom". It consists of nine staves of music, each with a vocal line and corresponding lyrics in Turkish. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are: VAY VAY VAY VAY VAY VAY; DOĞ DU GU MA DA FIS MAN ET TI A NAM; BE Nİ A NAM DA NOF VE FA SIZ DİN YA DA; AL SE NİN NOI SU N AL SE NİN NOI; GER CE GE ZE Hİ R GER CE GE ZE HİR O F; NE Yİ NE GE TİR DİN DE KAL LEŞ DÜN YA NA BE Nİ; VAR AM MAN SA NA VAR AM MAN SA NA; (SAZ) TAT LIY SA BU DÜN YA DA AL SE NİN OL SU N; ŞAH BE NİM OL SU N OY OY. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Red boxes highlight specific mordant ornaments (Mordanlar) on the notes: VAY (measures 7-8), DOĞ (measure 9), FIS (measure 10), MAN (measure 11), BE (measure 17), Nİ (measure 18), VE (measure 20), FA (measure 21), SIZ (measure 22), DİN (measure 23), YA (measure 24), DA (measure 25), AL (measure 27), SE (measure 28), NİN (measure 29), NOI (measure 30), GER (measure 32), CE (measure 33), GE (measure 34), ZE (measure 35), HİR (measure 36), O (measure 37), F (measure 38), NE (measure 46), Yİ (measure 47), GE (measure 48), TİR (measure 49), DİN (measure 50), DE (measure 51), KAL (measure 52), LEŞ (measure 53), DÜN (measure 54), YA (measure 55), NA (measure 56), BE (measure 57), Nİ (measure 58), VAR (measure 60), AM (measure 61), MAN (measure 62), SA (measure 63), NA (measure 64), VAR (measure 66), AM (measure 67), MAN (measure 68), SA (measure 69), NA (measure 70), (SAZ) (measure 72), TAT (measure 73), LIY (measure 74), SA (measure 75), BU (measure 76), DÜN (measure 77), YA (measure 78), DA (measure 79), AL (measure 80), SE (measure 81), NİN (measure 82), OL (measure 83), SU (measure 84), N (measure 85), ŞAH (measure 87), BE (measure 88), NİM (measure 89), OL (measure 90), SU (measure 91), N (measure 92), OY (measure 93), OY (measure 94). The score is signed "Kutay Öztürk" at the bottom right.

Şekil 3.52 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Mordanlar

3.5.4.6. Eserde Kullanılan Çarpma ve Apojiyatürler

1. ve 3. portelerde yer alan “Osandım gidiyom yalan dünyadan” cümlesindeki “ge” hecesinde 10. ve 11. dereceler üzerinde 3 kez yapılmış 8’lik çarpmayı, 5. portedeki “dünyadan” kelimesinde yine 10. dereceden 11. dereceye yapılan 16’lık çarpma, 6. ve 7. portelerdeki “vay” hecelerinde bulunan 6., 7., 8. ve 9. derecelerinin bir üst seslerine yapılmış 16’lık çarpmalar takip etmiştir. Yine aynı porte ve aynı cümle içerisinde 5.

derece üzerinde aynı anda hem kendi sesine hem de bir üst sesine yapılmış çarpmalar ve bir de 1. derece üzerinde yapılmış bir apojiyatür bulunmaktadır. İlk üç porte üzerinde yapılan çarpmalar 9. ve 10. derece merkezli olmakla birlikte 5., 6. ve 7. portelerdeki çarpmalar melodik seyir gereği pesleşmiş fakat sonrasında gelecek olan müzik cümlesine hazırlık olması için yine 9. derece üzerinde çarpma yapılmıştır. 9. portedeki 1. derecede hem kendi hem de bir üst sesine yapılan 32'lik çarpmayı 13. ve 14. portelerde yapılan melodik örgüyü takip eden müzik cümlelerini renklendiren çarpmalar takip etmiştir. Bunlar “si”, “do”, “re”, “mi”, “fa” ve “sol” seslerinde, kimileri bir üst sese kimileri iki üst sese yapılmış çarpmalardır.

23. ve 25. portelerde bulunan “yüklersin gerçeğe ne kadar kahir” cümlesinde yine 10. derece merkezli ilerleyen melodik seyirde yine aynı sesin bir üst sesine yapılan çarpmalar görülmektedir. 32. ve 34. portelerdeki “vefasız dünyanda al senin olsun vay” cümlesinde 7. ve 8. derecelerden bir üst seslerine yapılan 32'lik çarpmalar yer almıştır. Son olarak 39. portede “istemem dünyanı al senin olsun” cümlesinde 3. dereceden 4. dereceye yapılan çarpmayı görüyoruz (Şekil 3.53).

14 VA _ _ _ Y VA _ _ _ Y VA _ _ _ Y VAY _ _ _ (SAZ)

23 YÜK LER SİN GER ÇE ĞE NE KA DAR GA HİR (SAZ)

25 YÜK LER SİN GER CE ĞE CE KİL MEZ GA Hİ _ _ _ R (SAZ)

32 VE FA SIZ DÜN YAN DA AL SE Nİ NOL SUN (SAZ)

34 O _ _ _ F (SAZ)

39 İS TE MEM DÜN YA Nİ DA AL SE NİN O _ _ L SU _ _ _ N (SAZ)



Şekil 3.53 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Çarpmalar

3.5.4.7. Eserde Kullanılan Vibratolar

1. ve 3. portedeki “Osandım gidiyom yalan dünyadan” cümlesinde 9. derece üzerinde yapılan vibratolu motif 21. portede “dost senin olsun” cümlesindeki 1. derece karar sesindeki vibratolu motif takip etmiştir. 23 ve 25. portelerdeki “yüklersin gerçeğe ne kadar kahir” cümlesindeki 9. derece üzerinde yapılmış vibratolar uzun ses salınımları içerisinde görülmektedir. Yine 34. portedeki “of” hecesinde “fa”, “sol” ve “la” sesleri üzerinde yer alan vibratolu motife 5. derecede asma kalış yapılarak yer verilmiştir. 39. portedeki “istemem dünyanı al senin olsun” cümlesinde 2. ve 3. derece üzerindeki vibrato motiflerini 44. portede yer alan vibrato motifi takip etmiştir. 48. portede “daha çok dertlerim de geggo” cümlesinde 2. oktav “re” sesinde yapılan vibrato görülmektedir. 57. ve 58. portelerde 3., 8. ve 9. dereceler üzerinde yapılan vibratolar ise eserdeki son vibrato motifleridir (Şekil 3.54).

SERBEST:

O SAN DIM GE

3

21

SU N DOST SE NİN NOL SU NOY

23

YÜK LER SİN GER ÇE ÇE NE KA DAR GA HİR

25

YÜK LER SİN GER ÇE ÇE KİL MEZ GA Hİ R

34

O F

39

İS TE MEM DÜN YA Nİ DA AL SE NİN O L SU N

44

BİR ŞE KİP OL DUY SAM SUÇ MU DUR BA NA

48

(SAZ)

DA HA ÇOH DERT LE RİM DE GEG GO

57

AL SE NİN OL SU N

58

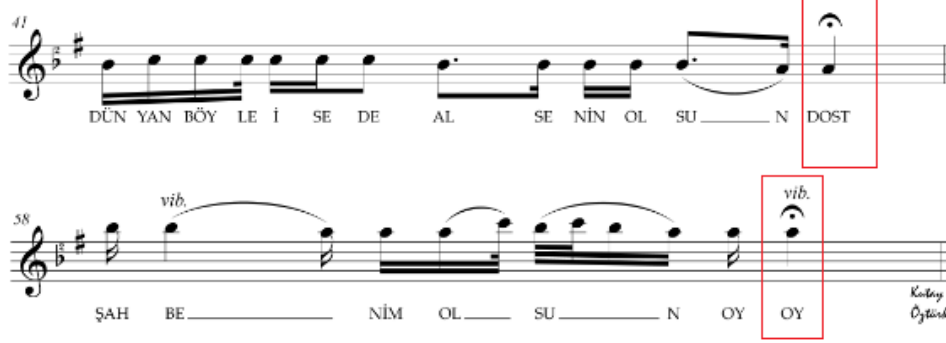
ŞAH BE NİM OL SU N OY OY

Kutay Öztürk

Şekil 3.54 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Vibratolar

3.5.4.8. Eserde Kullanılan Puandorglar

Eserde 41. ve 58. portelerdeki “al senin olsun ve şah benim olsun oy” cümlelerinde 1. ve 8. derecelerde yapılan puandorglar görülmektedir (Şekil 3.55).



Şekil 3.55 Senin Olsun (Osandım Gidiyom) Eserindeki Pandorglar

3.5.4.9. Eserinin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağızına özgü fonasyon özellikleri bulunmaktadır. Ör: u>o dönüşümüyle. “Usandım-osandım”, i>e dönüşümüyle: “gidiyom-gediyom” kelimeleri görülmektedir. Orta Anadoluda birçok yörede yaygınlığı görülen hece düşmesini: “gidiyorum-gidiyom” kelimesinde, nazal “ŋ” kullanımını ise: “dünyanı al senin olsun” - “dünyaŋı al seniŋolsun” cümlesinde görmekteyiz.

Osandım gidiyom yalan dünyadan(a)
İstemem dünyayı al senin olsun(b)
Doğduğuma da pişman etti anamdan(a)
Üç günlük dünyada al senin olsun(b)

Yüklersin gerçeğe ne kadar kahir(a)
Sonun bir tahtayla yolceden ahir(a)
Zalime bal oldumda gerçeğe zehir(a)
Vefasız dünyada al senin olsun(b)

Bir Şekip olduysam suç mudur bana(a)
Neyine getirdin kalleş dünyana(a)
Daha çok dertlerim var ama sana(a)
Vefasız dünyada al senin olsun(b)

1. kita : a-b-a-b
2. kita : a-a-a-b
3. kita : a-a-a-b
4. kita : a-a-a-b

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser, âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Değiş formundadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

1. Kita: $3+3+5$, $3+3+5$, $4+4+3$, $6+3+2$

2. Kita: $6+3+2$, $6+3+2$, $6+3+2$, $6+3+2$

3.Kita: 6+3+2, 3+3+5, 6+3+2, 6+3+2

Çizelge 3.4 Senin Olsun Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Senin Olsun (Osandım Gidiyom)
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	9. derece, 8. derece, 6. derece, 2. derece, 5. derece, 7. derece
Ses Değiştirici	Si Bemol 2 sesi, Fa Diyez sesi
Akort	Do diyez
Ses Genişliği	13 Ses
Makamı	Muhayyer
Kafiye Şeması	abab, aaab, aaab

3.5.5. Dediler Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.56 Dediler Eserinin Ses Sahası

Aşığın 7/8'lik ölçüyle yazıp seslendirdiği bu eser Türk halk müziğinde kırık hava türlerinden olan deyiş türünde yazılmış eserlerinden biridir. Aşığın Alevi Bektaşî geleneğine mensup olmasının bu geleneği yansıtmasında, tasavvuf temalı birçok eserinin oluşmasında önemli bir payı olduğu düşünülmelidir. Donanımında “si” bemol 2 bulunan eser hüseyî makamındadır. Ritmik yapısı 3+2+2 şeklindedir. Toplamda 7 sestten oluşan eser 7. derece ile başlıyor. Aşığın uzun havalarda olduğu gibi bu kırık

havasında da saziyla çok sayıda hayalleme tekniğini kullandığını görülmektedir (Şekil 3.56).

3.5.5.1. Eserde Kullanılan Triller

1., 4., 7. ve 10. portelerdeki “Hak yolunda bir kaleye uğradım içeri girmeye sual sordular” cümlesinde dizinin 5. derecelerinde, 16’lık triller yapılmıştır. 17. portedeki “Çarşısı pazarı yanar bir ateş” cümlesinde 3. ve 5. derecelerdeki 16’lık trilleri 5. derecede yapılan 16’lık tril takip etmiştir (Şekil 3.57).

HAK YO LUN DA Bİ R KA LE YE UÇ RA

DI M (SAZ)

YOL CU İ KEN Bİ R KA LE YE UÇ RA

DI M (SAZ) İ ÇE Rİ GİR ME YE

ZA RI YA NAR BİR A TE

ZA RI YA NAR BİR A TEŞ DO ST

Şekil 3.57 Dediler Eserindeki Triller

3.5.5.2. Eserde Kullanılan Mordanlar

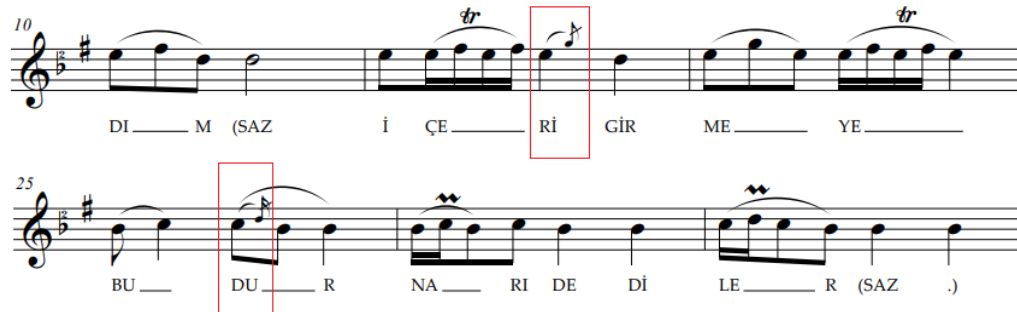
Aynı cümlelerde yine 5. derecede 32’lik, “hakikatin budur narı dediler” cümlesinin 2. ve 3. derecelerinde ise 16’lık üst mordanlar yer almıştır (Şekil 3.58)



Şekil 3.58 Dediler Eserindeki Mordanlar

3.5.5.3. Eserde Kullanılan Çarpmalar

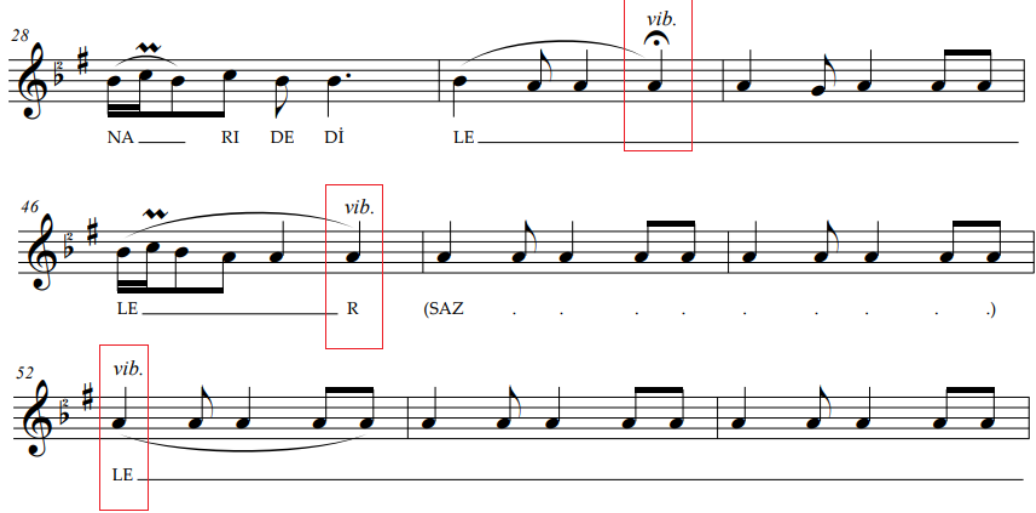
Eserde kullanılan çarpmalara gelecek olursak 10. portedeki “İçeri girmeye sual sordular” cümlesinde 5. dereceden 7. dereceye 8’lik bir çapma ve 25. portede yer alan “hakikatin budur narı dediler” cümlesinde ise 3. dereceden 4. dereceye 16’lık çarpmalar yapılmıştır (Şekil 3.59).



Şekil 3.59 Dediler Eserindeki Çarpmalar

3.5.5.4. Eserde Kullanılan Vibratolar

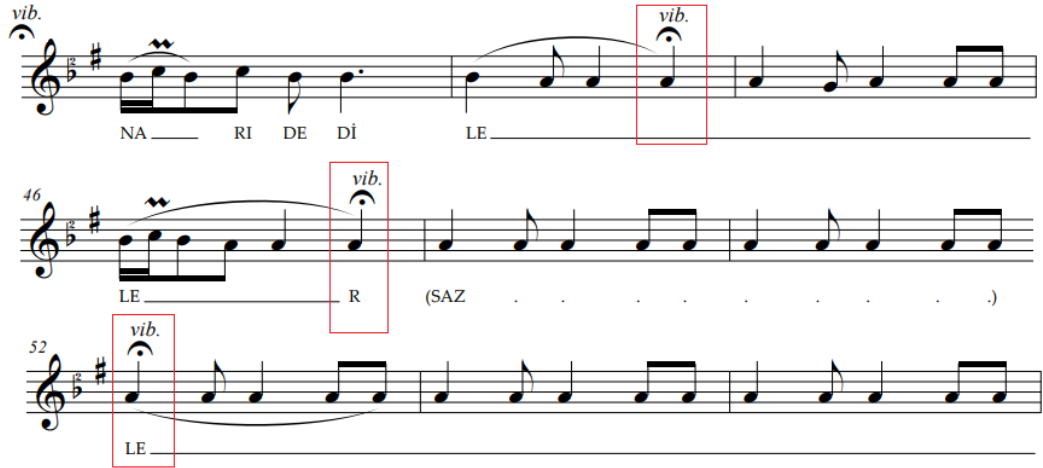
Eserin 28., 46. ve 52. portelerinde bulunan “Çarşısı pazarı yanar bir ateş, hakikatin budur narı dediler” cümlelerinde 1. derece karar sesinde vibratolar yer almaktadır (Şekil 3.60).



Şekil 3.60 Dediler Eserindeki Vibratolar

3.5.5.5. Eserde Kullanılan Puandorglar

Yine aynı cümleler ve aynı derecelerde eserin giderine göre ayarlanarak yapılmış puandorglar kullanılmıştır (Şekil 3.61).



Şekil 3.61 Dediler Eserindeki Puandorglar

Şahadoğru eser içinde sazda hayallemeli, vokalde vibratolu kalıplarda ısrarcı olmuştur. Değişlerin karakteristik yapısında bulunan bu durum Şahadoğru'ya de sirayet etmiş görünüyor. Eserin tiz seslerinde üst göğüs registerini kullanan âşık karara doğru alt göğüs registerine geçiyor.

3.5.5.6. Eserin Edebi Açısından İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağzına özgü fonetik özellikler: Nazal “n” kullanımı: “yolcu iken- yolcuñiken”, “e” harfiyle “ş” harfinin arasına “y” harfi koyuyor: “ateyş”, a>u dönüşümü ile: “kapı- kapu”, dir>dür dönüşümü ile: “huridir-huridür”, ı>u dönüşümü ile “yapıştı-yapuştı”, i>e dönüşümü ile: “giymek-geymek”, e>y harfi eklenmesi ile: “dediler, dedileyr” oluyor.

Dediler eseri, aşığın tasavvufi yönünü vurguladığı eserlerinden biridir. Şahadoğru’nun damadı İlhami Örtten bu eserle ilgili düşüncelerini şöyle dile getirmiştir:

“Alevi Bektaşî inancında Allah yolu dedikleri 4 kapı 40 makam: Şeriat, tarikat, marifet ve sırrı hakikat temaları eserde vurgulanmıştır. Her kapının onar makamı vardır. Bu 4 kapı 40 makamı tamamlayanlar Ehl-i Kamil insan olurlar. Şeriatı tamamlayan Tarikat’a, Tarikat’ı tamamlayanlar Marifet’e, Marifet’i tamamlayanlar ise Sırrı Hakikat kapısına geçerek yolu tamamlarlar. Sırrı Hakikat kapısı Hakk ile Hakk olmak demektir. Bu yollardan geçen herkes Hak katında kâmil insan olur. Şahadoğru bu eserde de Eh-li Kamil insan olma yolundaki zorlukları anlatmaktadır.” (Örtten, 2023).

Hak yolunda bir kaleye uğradım(a)
İçeri girmeye sual sordular(b)
Çarşısı pazarı yenar bir ateş(c)
Hakikatin budur narı dediler(d)

Baktım kapısına ateştir nardır(a)
Sordumki sahibi hazreti pirdir(a)
Gördümki cümlesi kılman huridir(a)
Yüzlerimin gerçek nuru dediler(d)

Uzattım elimi yapıştı nara(a)
Dedim bu derdime kim bulur çare(a)
Dediler git söyle o güzel pire(a)
Yanar âşıkların kuru dediler(d)

Vardımki o pire derdim yanmaya(a)
Niyazım eyledim didar görmeye(a)
Yüzüm sürdüm ikrarında durmaya(a)
Buraya giremez sarı dediler(d)

Ne müşğül derdimiş içeri girmek(a)
Baktım libasları ateşten gömlek(a)
Sordum istekleri gömleği giymek(a)
Burada sağı yok ölü dediler(d)

Dilleri Muhammed gönüller Ali(a)
Dolusu Şekip'i eyledi deli(a)
Dediler yolumuz Allah'ın yolu(a)
İşte içimizde ulu dediler(d)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-c-d
2. kıta : a-a-a-d
3. kıta : a-a-a-d
4. kıta : a-a-a-d

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser, âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Değiş formundadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

- 1.Kıta: 4+4+3, 5+2+3, 3+3+6, 4+2+5
- 2.kıta: 6+3+2, 6+3+2, 6+2+3, 4+2+5
- 3.kıta: 6+3+2, 6+3+2, 6+3+2, 6+2+3
- 4.kıta: 6+2+3, 6+2+3, 4+4+3, 6+2+3
- 5.kıta: 6+3+2, 6+3+2, 6+3+2, 6+2+3
- 6.kıta: 6+3+2, 6+3+2, 6+3+2, 6+2+3

Çizelge 3.5 Dediler Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Dediler
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	5.derece
Ses Değiştirici	Si bemol 2 sesi, Fa diyez sesi
Akort	Mi sesi
Ses Genişliği	7 ses
Makamı	Hüseyni
Kafiye Şeması	abcd, aaad, aaad, aaad, aaad, aaad

3.5.6. Dert Bende Kaldı Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.62 Dert Bende Kaldı Eserinin Ses Sahası

Şahadoğru'nun yörede en bilinen eserlerinden olan bu uzun havası Türkmen bozlaklarına örnek teşkil etmektedir. Ses aralığı geniş olan eserde uzun ses salınımları çok sayıda kullanılmış olup eser içinde “si” bemol 2, “si” bemol, “fa” diyez, “fa” natürel geçişleri yer almaktadır. İnici bir seyre sahip olan eser muhayyer kürdi makamındadır (Şekil 3.62).

9. derece ile ters glissando yaparak esere başlayan Şahadoğru'nun 2. oktava çıktığı eserlerinden biri olan bu uzun havada ilk hançere özelliğini gösteren motif “yıllardır halimden anlamayan yar”, cümlesinin “yar” kelimesi üzerindeki 9. derecede yaptığı üçlemeli motiftir. Üst göğüs registerini kullanarak esere başlamış, “kalleşlik o yârde” cümlesinin sonuna kadar bu registerde kalmıştır. 9., 5., 3., 2. ve 1. derecelerde asma kalışlar yapmış ve bu kalışlar arasında, kullandığı registerleri değiştirmiştir. Eserin tiz seslerle başlayan müzik cümlelerinde üst göğüs registerini kullanan Şahadoğru, 5., 4. ve 3. derecelerde alt göğüs registerini ve karar sesine yakın olan sesler ve karar sesinde ise gıcırta registerini kullanmaktadır. Yine hançere özellikleri, kullandığı süslemelerle şekillenerek eser biçimlenmiştir.

3.5.6.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

Ters glissando kullanarak yaptığı kendine has teknik olan ters nefes hareketinin bulunduğu bölümler; 1. portede esere başlangıç cümlesi olan “yıllardır halimden anlamayan yar” 4. portedeki “demedim kimseye dert bende kaldı” 6. portedeki “gönül beşiğimi sallamayan yar” ve 8. portedeki “kalleşlik o yârde mert bende kaldı” cümlelerinde 7. ve 9. dereceler üzerinde yapılmış ve bu bölümler aşağıda gösterilmiştir (Şekil 3.63).

SERBEST:

YIL LAR DIR HA LİM DEN AN LA MI YAN

DE ME DİM KİM Sİ YE DE DERT BEN DE KAL DI

GÖ NÜL BE Şİ Ğİ Mİ DE

KAL LEŞ LİK O YAR DA DA EY DO ST

Şekil 3.63 Dert Bende Kaldı Eserindeki Ters Glissandolar

3.5.6.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

Eserde, içerisinde üçlemeler, triller mordanlar ve vibratolu motiflerin bulunduğu uzun ses salınımlarının aşağıdaki cümle ve hecelerde yapıldığını görüyoruz.

Porte 4’de “Demedim kimseye dert bende kaldı” cümlesinin “vay” hecesinde, “gönül beşiğimi de sallamıyan yar” cümlesinin “de” hecesinde, 8. portenin “kalleşlik o yarda ey dost” cümlesinin “ey ve dost” hecelerinde ve son olarak da eserin son cümlesi olan “dert bende kaldı oy” cümlesindeki “oy” hecelerinde” uzun ses salınımları görülmektedir (Şekil 3.64).



Şekil 3.64 Dert Bende Kaldı Eserindeki Uzun Ses Salınımları

3.5.6.3. Eserde Kullanılan Triller

6. ve 7. portelerde “gönül beşiğimi de sallamıyan yar dost” cümlesinde 7. ve 8. Derecelerinde 16’lık ve 32’lik triller yapılmış ve diğer cümleye geçilmiştir. 8. portedeki “kalleşlik o yârde ey dost” cümlesinin 7. derecesinde 32’lik tril, 11. portenin “Dert bende kaldı oy” cümlesinde, 1. derecesinde 16’lık triller bulunmaktadır (Şekil 3.65).



Şekil 3.65 Dert Bende Kaldı Eserindeki Trilleri

3.5.6.4. Eserde Kullanılan Mordanlar

“Yıllardır halimden anlamayan yar, demedim kimseye dert bende kaldı vay” cümlelerinde 1. portede yapılan 10. derecedeki 16’lık alt mordanı, 2. ve 4. portelerdeki 9. derecelerde yapılan hem alt hemde üst mordanlar takip etmiştir. 5. portede 5. derece üzerinde yapılan mordan sonrasında 7. portenin “yar” hecesinde 3. derece üzerindeki 32’lik üst mordanı ve 8. portedeki “dost” hecesindeki 4. derece mordan takip etmiştir ve bu motif, bir sonraki müzik motifine hazırlık niteliğindedir.

12. portede “ah” nidasının yer aldığı “mi” bemol sesinde bulunan glissandolu ve senkoplu ifadenin ardından gelen 4. derecedeki alt ve üst mordanları, 14. portede yer alan “sallamıyan yar” cümlelerindeki 3. derecedeki mordanlar takip etmiştir. 15. portede “kalleşlik o yârde mert bende kaldı” cümlesindeki 4. derecede yapılan 32’lik mordan eserdeki son mordan süslemesidir (Şekil 3.66).

SERBEST:

YIL LAR DIR HA LİM DEN AN LA MI YAN

YA R YAR AN LA MI YAN YAR

DE ME DİM KİM Sİ YE DE DERT BEN DE KAL DI

VA Y VA Y VA Y EY

SAL LA MI YAN YAR DO ST SAL LA MI YAN YA R

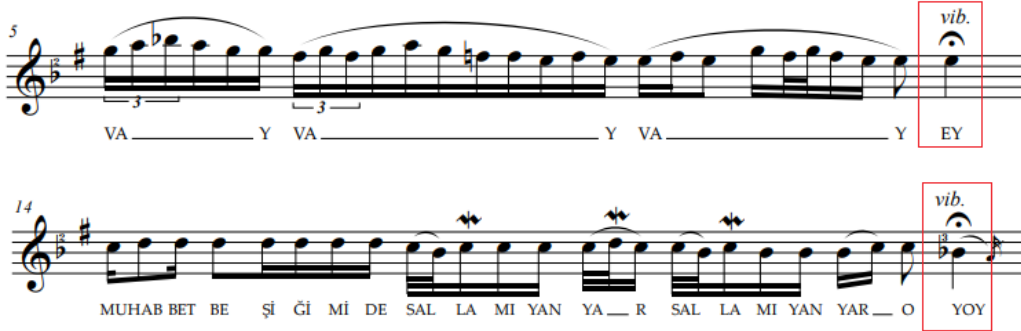
KAL LEŞ LİK O YAR DA DA EY DO ST



Şekil 3.66 Dert Bende Kaldı Eserindeki Mordanlar

3.5.6.5. Eserde Kullanılan Vibratolar

4. portedeki “ey” hecesindeki 5. derecede, 14. portedeki “oy” hecesindeki 2. derecede ve son portedeki karar sesindeki “oy” hecesinde vibratolar bulunmaktadır. Vibratoların yapıldığı sesler eserin güçlü durak yerleridir (Şekil 3.67).



Şekil 3.67 Dert Bende Kaldı Eserindeki Vibratolar

3.5.6.6. Eserde Kullanılan Glissandolar

Eserde bir kez glissando kullanılmıştır. Notasyonun 12. portedeki “ah” nidasında eserin 5. derecesinin bemolü olan “mi” bemol sesinden 3. dereceye doğru yapılan bir glissandodur (Şekil 3.68).



Şekil 3.68 Dert Bende Kaldı Eserindeki Glissandolar

3.5.6.7. Eserde Kullanılan Puandorglar

Eserdeki puandorglar notasyonun 5. portesindeki “ey” nidasının bulunduğu “mi” sesinde, 14. portedeki “oy” nidasının bulunduğu “si” sesinde ve son portedeki “oy” nidasının bulunduğu karar sesinde yer almaktadır (Şekil 3.69).



Şekil 3.69 Dert Bende Kaldı Eserindeki Puandorglar

3.5.6.8. Eserin Edebi Yönden İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağızına özgü fonasyon özellikleri bulunmaktadır. Bazı kelimelerde harf değişimleri bulunuyor: e > i dönüşümü ile: “kimseye-kimsiye”, a > ı dönüşümü ile: “anlamayan- anlamıyan”, “sallamayan-sallamıyan”, k > g dönüşümü ile: “kaldı- galdı” oluyor. Yine nazal “ŋ” harfinin kullanıldığı görülüyor. “Ağzını- Ağzıñı, “Bu aşka- buñaşka”, “sılayı o yar- sılayıñoyar”, “kaldı o yar- kaldıñoyar” gibi.

Yıllardır halimden anlamayan yar (a)
Demedim kimseye dert bende kaldı(b)
Gönül beşiğimi sallamayan yar (c)
Kalleşlik o yârde mert bende kaldı(b)

Aşkın ile diyar diyar dolaştım(a)
Mecnun gibi çölden çöle yoldaştım(a)
Aşkın şarabının ağzını açtım(a)
Yar yüzünden içti murt bende kaldı(b)

Bu aşka düşene delidir derler(a)
Ne yazık Şekip'le kapalı sırlar(a)
Elele verip de gezdiğimiz yerler(a)
Terk etti sılayı yar yurt bende kaldı(b)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-c-b

2. kıta : a-a-a-b

3. kıta : a-a-a-b

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser, âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

1.Kıta: 3+3+5, 3+3+5, 2+4+5, 3+3+5

2.kıta: 4+4+3, 4+4+3, 6+3+2, 6+3+2

3.kıta: 6+3+2, 6+3+2, 6+4+2, 3+3+5

Çizelge 3.6 Dert Bende Kaldı Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Dert bende kaldı
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	3.derece, 5. derece
Ses Değiştirici	Si bemol 2 sesi, Fa diyez sesi
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	10 ses
Makamı	Muhayyer kürdi
Kafiye Şeması	abcb, aaab, aaab

3.5.7. Şikayet Olmasın Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.70 Şikâyet Olmasın Eserinin Ses Sahası

Aşığın bazı sanatçı tarafından okunan bu uzun havası, yine Türkmen bozlaklarına (Türkmeni) örnek eserlerinden biridir. Büyük bir feryat ve haykırış bulunmamasına rağmen, dizisi ve seyri itibarıyla bozlak diye adlandırılır. Donanımında “si” bemol (kürdi) sesinin olduğu eserin dizisi ve makamı Kürdîdir. Güçlü sesleri 3. ve 4. derecelerdir. Yörede bu dizideki eserlerin içinde aşığın yöreye has karakteristik yapısını net gösteren eserlerdendir. Âşığın bu eserde çok dik seslere çıkmadığı görülmektedir. Bu sebeple girişte alt göğüs registerini kullanıp, karara doğru gıcırta registerine geçtiğini görüyoruz.

3.5.7.1. Eserde Kullanılan Ters Glissandolar

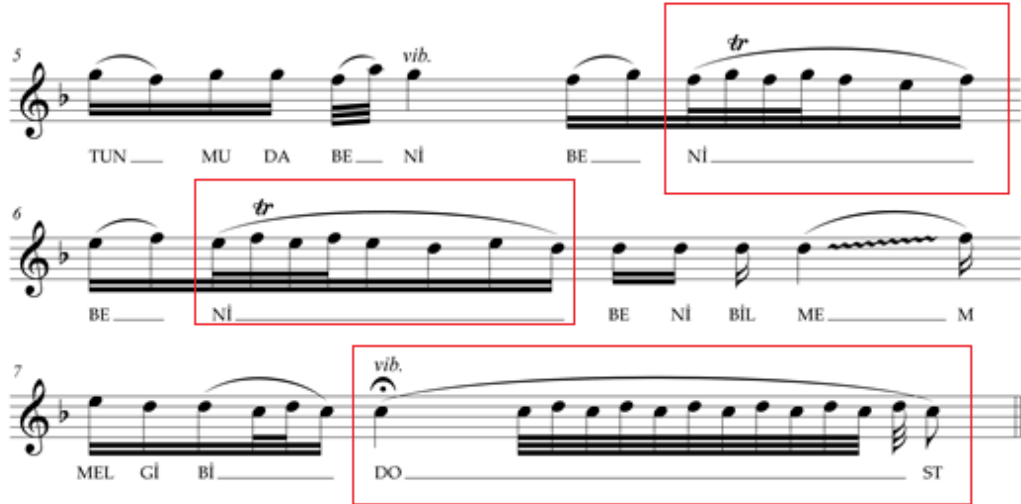
Şahadoğru esere 1. portedeki “Şikâyet Olmasında” cümlesinde kendine has ters nefes hareketini kullanarak 5. derecede bir senkopla başlıyor (Şekil 3.71).



Şekil 3.71 Şikâyet Olmasın Eserindeki Ters Glissandolar

3.5.7.2. Eserde Kullanılan Uzun Ses Salınımları

Eserde aşığın kendine has yorum özelliklerinden olan uzun ses salınımları çok sayıda bulunmaktadır. Müzik cümlelerini tamamlamak için bu uzun ses salınımlarında, melodik yapıya uygun vibrato motifleriyle, “da, de, oy, vay, sana, gayrı” nidalarını kullanmıştır (Şekil 3.72).



Şekil 3.72 Şikâyet Olmasın Eserindeki Uzun Ses Salınımları

3.5.7.3. Eserde Kullanılan Triller

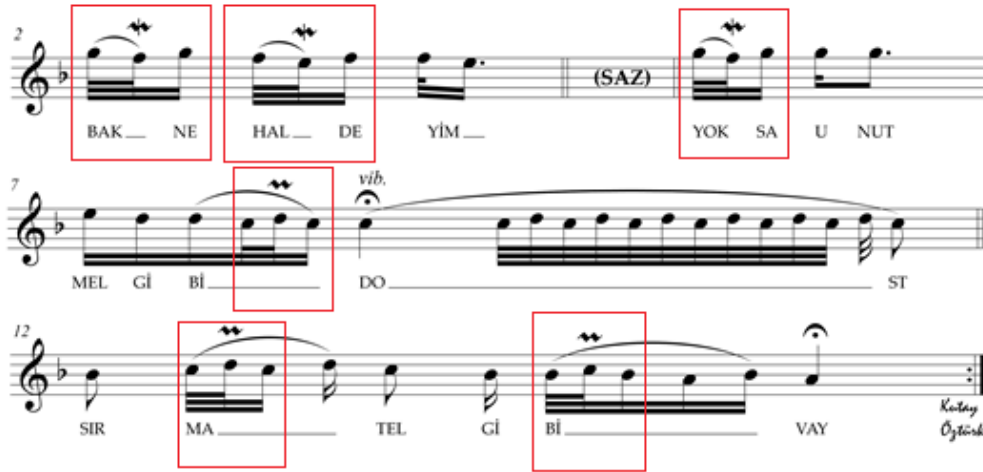
5., 6. ve 7. portelerdeki “yoksa unuttun mu beni bilmem el gibi dost” cümlesinde 3., 5. ve 6. derecelerde; yine 11. portedeki “sazımda sızlayanda” cümlesindeki 3. derece üzerinde 32’lik triller bulunmaktadır (Şekil 3.73).



Şekil 3.73 Şikâyet Olmasın Eserindeki Triller

3.5.7.4. Eserde Kullanılan Mordanlar

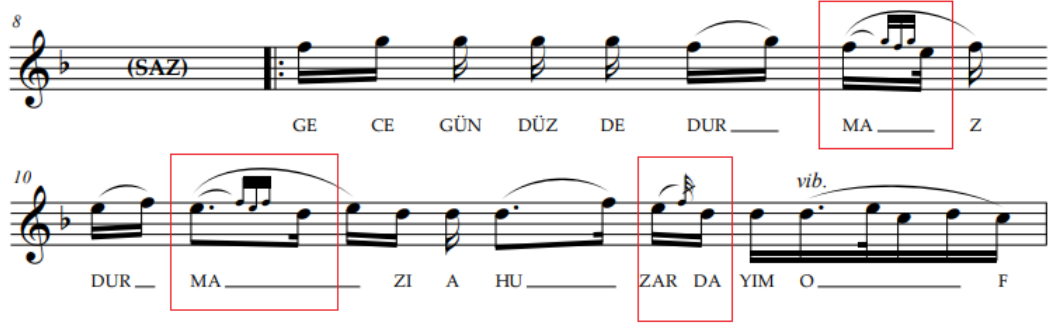
“Şikâyet olmasında bak ne haldeyim” cümlesindeki 6. ve 7. derecelerde, “yoksa unuttun mu beni” cümlesinde de yine 7. derecede 32’lik alt mordanlar bulunmaktadır (Şekil 3.74).



Şekil 3.74 Şikâyet Olmasın Eserindeki Mordanlar

3.5.7.5. Eserde Kullanılan Çarpmalar

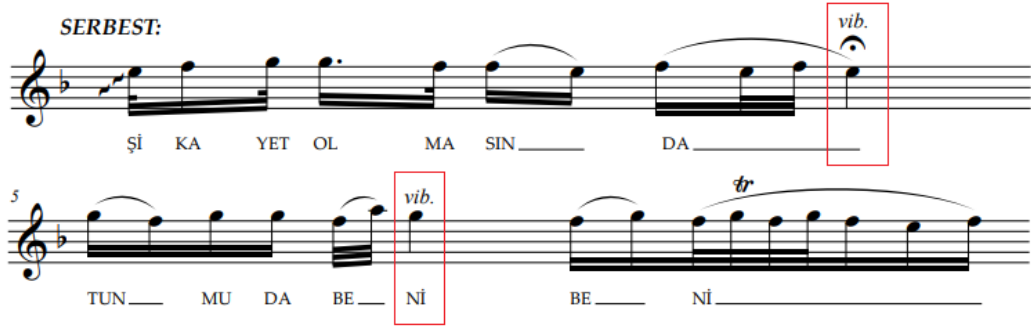
8. ve 10. portedeki “gece gündüz durmaz ahuzardayım” cümlesinde, “fa” sesinden hem kendi derecesine, hem de bir üst derecesi olan “sol” sesine; “mi” sesinden hem kendi derecesine hem de bir üst “fa” sesine 32’lik çarpmalar yapılmıştır (Şekil 3.75).



Şekil 3.75 Şikâyet Olmasın Eserindeki Çarpmalar

3.5.7.6. Eserde Kullanılan Vibratolar

“Şikâyet olmasında” cümlesinin sonunda bulunan 5. derecede, “yoksa unuttun mu beni bilmem el gibi” cümlesinde, 3. ve 7. derecelerde, vibratolu ifadeler kullanılmıştır (Şekil 3.76).



Şekil 3.76 Şikâyet Olmasın Eserindeki Vibratolar

3.5.7.7. Eserde Kullanılan Glissandolar

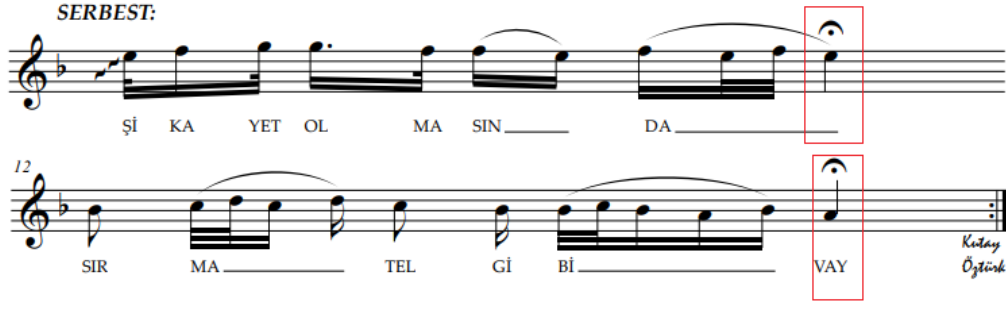
6. portedeki” beni bilmem el gibi” cümlesinde 4. dereceden 6. dereceye yapılan bir glissando bulunmaktadır (Şekil 3.77).



Şekil 3.77 Şikâyet Olmasın Eserindeki Glissandolar

3.5.7.8. Eserde Kullanılan Puandorglar

“Şikâyet olmasında” cümlesindeki 5. derecede yapılan puandorgla, eserin sonundaki karar sesinde yapılan puandorglar eserin son süslemeleridir (Şekil 3.78).



Şekil 3.78 Şikâyet Olmasın Eserindeki Puandorglar

3.5.7.9. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Farsça kökenli kelimeler bulunmaktadır. Ekler bölümünün sözlük kısmında bu kelimelerin açıklamaları bulunmaktadır. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde yöreye ait birkaç ağız özelliği bulunmaktadır. 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü ile yazılmış bir koşmadır.

Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağzına özgü fonetik özellikler bulunmaktadır.

Ör: çiğnetirsin>çığnatırsın dönüşümü ile ünlü kalınlaşması, diyemiyorum> diyemiyom dönüşümü ile hece düşmesi, sızlayan>sızlıyan dönüşümü ile ünlü daralması olayları gerçekleşmiştir.

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-a-b
2. kıta : a-a-a-b
3. kıta : a-a-a-b
4. kıta : a-a-a-b
5. kıta : a-a-a-b

Şikâyet olmasın bak ne haldeyim(a)
Yoksa unuttun mu beni el gibi(b)
Gece gündüzde durmaz ahuzardayım(a)
Sazımda sızlayan sırma tel gibi(b)

Kar mı yağdı güvendiğim dağlara(a)
Sam mı değdi mor sümbüllü bağlara(a)
Diyemiyom bağlanmışım a yâre(a)
Çiğnetirsin beni ele yol gibi(b)

Elesti Bezm'inden ikrarım verdim(a)
O günden bugüne sözümde durdum(a)
Yetiş Şekip'ine müşkülde kaldım(a)
Fiskeden bulanana ufak göl gibi(b)

Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

1.Kita: $6+2+3$, $6+2+3$, $4+2+5$, $3+3+5$

2.kita: $4+4+3$, $4+4+3$, $6+3+2$, $6+3+2$

3.kita: 6+2+3, 6+2+3, 6+2+3, 6+2+3

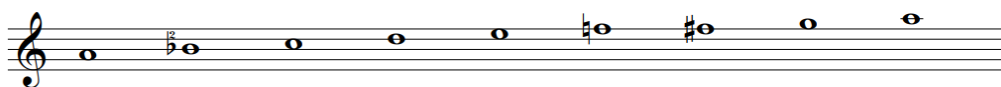
4.kita: 6+3+2, 6+3+2, 6+3+2, 6+2+3

5.kita: 6+3+2, 3+3+5, 6+3+2, 3+3+5

Çizelge 3.7 Şikâyet Olmasın Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Beni El Gibi(Şikâyet Olmasın)
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	4.ve 5. dereceler
Ses Değiştirici	Si Bemol sesi (Kürdi)
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	7 Ses
Makamı	Kürdi
Kafiye Şeması	abab, aaab, aaab, aaab, aaab

3.5.8. Bal Beni Beni Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.79 Bal Beni Beni Eserinin Ses Sahası

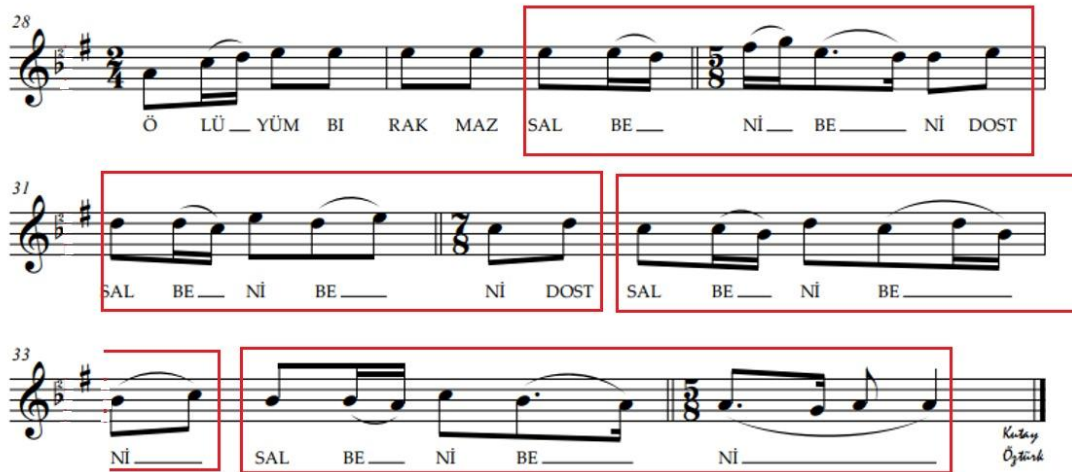
Şahadoğru'nun 2/4, 5/8, 7/8, 8/8 lik ölçüler ve serbest bölümlerin bulunduğu, beş ayrı ölçüyü bir arada kullandığı eserlerinden biri olan bu eseri, karma yapıdadır. Âşık saz bölümünde ritmik karma ölçülerle esere giriyor ve söze serbest ölçüyle başlayarak devam ediyor. Donanımında “si” bemol 2 ve “fa” diyez bulunmaktadır. Dizisi ve makamı hüseynidir (Şekil 3.79).

“Aşkî niyaz ile deşti güzarda” cümlesine serbest ölçüyle resitatif biçimde dizinin 7. derecesindeki üçlemeyle başlayan Şahadoğru'nun, gerek saz gerek şan bölümlerinde birçok ölçü değişikliği yaparak eseri icra ettiğini görülmektedir. Uzun havalarında bulunan uzun ses salınımlarına bu ve diğer ritmik eserlerinde pek rastlanmadığını görmek mümkündür. Geleneğin önemli bir kısmında kullanılan hayalleme tekniğini kullanmıştır. Diğer eserlerinde rastlanan “la”, “sol”, “fa” sesleri arasındaki gezinmenin bu eserde yerini sadece “la” ve “sol” seslerine bıraktığını görülmektedir. Bu durum da bu teknikte yöreye veya aşığa has farklılık diye düşünülebilir.

10. portede “Aşkî niyaz ile deşti güzarda, gezdirir gurbette hal beni” sözlerinin yer aldığı serbest bölümün melodik örgü bakımından tekrarı, yine notasyonda 19. portede “bu geçen günlerim hep ahuzarda” sözlerinde görülmektedir.

3.5.8.1. Eserde Kullanılan Karakteristik Ezgi Yapısı

“Ölüyüm bırakmaz sal beni beni” ile başlayan sözlerden eserin sonuna kadar olan vokal bölümde, bitiş sesine kadar, aşığın kendine has karakteristik yapısı diyebileceğimiz, melodik yapı bakımından birbirinin devamı olan ezgi kalıplarının kullanıldığı görülmektedir (Şekil 3.80).



Şekil 3.80 Bal Beni Beni Eserindeki Ezgi Kalıpları

Eserde kullanılan süslemeleri sırasıyla belirtecek olursak;

3.5.8.2. Eserde Kullanılan Triller

2/4 lük ölçüyle yazılan saz kısmına kadar olan 1. portedeki, içinde üçlemeli motifler bulunduran “aşkı niyaz ile deşti güzarda, gezdirir gurbette hal beni” sözlerinde, dizinin 6. derecesinde üç kez, vokalde aynı melodik yapıyla devam eden “bu geçen günlerim hep ahuzarda” sözlerinde de yine aynı ses üzerinde iki kez 32’li triller yer almaktadır (Şekil 3.81).



Şekil 3.81 Bal Beni Beni Eserindeki Triller

3.5.8.3. Eserde Kullanılan Çarpmalar

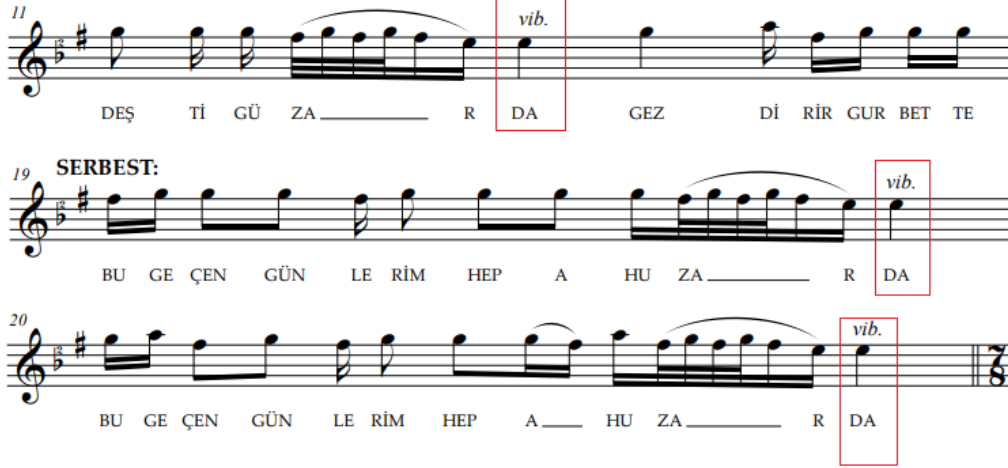
11. ve 12. portelerdeki “Gezdirir gurbette hal beni beni of” sözünde 7. dereceden 8. dereceye, güçlü sesi olan 5. dereceden 8. dereceye 32’lik çarpmalar yapıldığı görülmüştür (Şekil 3.82).



Şekil 3.82 Bal Beni Beni Eserindeki Çarpmalar

3.5.8.4. Eserde Kullanılan Vibratolar

11., 19. ve 20. portelerdeki “Gezdirir gurbette hal beni beni” “Bu geçen günlerim hep ahuzarda” cümlelerinde dizinin 5. derece güçlü sesinde küçük vibratolar yapılmıştır (Şekil 3.83).



Şekil 3.83 Bal Beni Beni Eserindeki Vibratolar

Âşık 5/8 lik ölçüde sazıyla hayalleme yaparak 1. derecede karar veriyor. Eserin girişinde üst göğüs registerini kullanan âşık, karara doğru alt göğüs registerine geçiyor.

3.5.8.5. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde birkaç Türkçe olmayan kelime bulunmakta ve bu kelimeler ekler bölümünün sözlük kısmında açıklanmaktadır. Âşık bu şiirinde yakarış yalvarış, sitem temalarını vurgulamıştır. Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağzına özgü fonetik özellikler aşağıda gösterilmiştir.

“Olmazmış>olmazımış”; ünlü türemesi

Nazal “η” kullanımı: “beniηof” oluyor.

Aşk-ı niyaz ile geşt-i güzarda(a)
Gezdirir gurbette hal beni beni(b)
Bu geçen günlerim hep ahuzarda(a)
Ölüyüm bırakmaz sal beni beni(b)

Neden muradımı alamıyorum(a)
Diyeceğim varya diyemiyorum(a)
Verdiğim ikrardan dönemiyorum(a)
Yolcuyum bırakmaz yol beni beni(b)

Yıllardır bu gönlüm eyledi feryat(a)
Hak bilmezde olmazımış merhamet(a)
Geldim dost kapına ey medet mürvet(a)
Kabul et kapında kul beni beni(b)

Bağrımda bir ateş yanardağdayım(a)
Bir damla su diye ahuzardayım(a)
Daha ancak petek yaptım surdayım(a)
Arıyım bırakmaz bal beni beni(b)

Aslı gibi ateş düşer yanarsan (a)
Aşkın şarabından içer kanarsan(a)
Bir Şekip'im derde bana dönersen(a)
Çorum ellerinde bul beni beni(b)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-a-b
2. kıta : a-a-a-b
3. kıta : a-a-a-b
4. kıta : a-a-a-b
5. kıta : a-a-a-b

Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

- 1.Kıta: 6+2+3, 6+3+2, 3+3+5, 6+3+2
- 2.kıta: 2+4+5, 4+2+5, 3+3+5, 6+3+2
- 3.kıta: 6+3+2, 4+4+3, 6+3+2, 6+3+2
- 4.kıta: 3+3+5, 3+3+5, 4+4+3, 6+3+2
- 5.kıta: 4+4+3, 6+2+3, 6+2+3, 6+3+2

Çizelge 3.8 Bal Beni Beni Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Bal Beni Beni
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	4.derece
Ses Değiştirici	Si Bemol 2 sesi, Fa Diyez sesi
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	1 Oktav
Makamı	Hüseyni
kafiye şeması	aaab, aaab, aaab, aaab, aaab

The musical score is for the song "Ne Hacıdır Ne Hoca". It consists of a vocal line and a saz accompaniment line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 8/8. The vocal line includes the following lyrics:

(SAZ . . .)

BE AL TİN DA NOK TA (SAZ . . .) SİR RİN BİL

ME YEN (SAZ . . .) NE HA CI DIR NE HO (SAZ . . .)

CA DIR NE DE DE (SAZ . . .) MA RI FE TİN

ÇEŞ ME (SAZ . . .) SİN DEN YUN MA YAN (SAZ . . .)

EY DOST YUN MA YAN (SAZ . . .) İS TER SE BİN

KA BE YE Gİ DER (SAZ) KA BE YE Gİ DE

TAŞ DE ÇİL İN SA NA HEY DOST SÜR SE YÜ

ZÜ NÜ (SAZ . . .) SÜR SE YÜ ZÜ NÜ (SAZ)

OR DA BU LUR MU HAM (SAZ . . .) ME DİN İ

Zİ Nİ (SAZ . . .) O Nİ Kİ ÇEŞ ME NİN (SAZ . . .)

AÇ SA GÖ ZÜ NÜ (SAZ . . .) EY DOST GÖ

The saz accompaniment line features a repeating rhythmic pattern, which is highlighted by red boxes. These boxes are placed over the saz line at various points throughout the score, indicating the placement of 'mordan' (ornament) marks. The saz line is written in a simplified notation, with notes and rests corresponding to the vocal line.

Şekil 3.86 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Mordanlar

3.5.9.3. Eserde Kullanılan Vibratolar

Notasyonun 16., 19., 22., 25. ve 28. portelerinde 4. derecede yedi kez, 31. portede yer alan 1. derece ve 34. portedeki 2. derecede vibratolar yapılmıştır (Şekil 3.87).

The image displays a musical score for the piece 'Ne Hacıdır Ne Hoca'. The score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight specific notes where vibrato (vib.) is indicated. The lyrics are: BE AL TIN DA NOK TA (SAZ . .) SIR RIN BİL ME YEN (SAZ . .) NE HA CI DIR NE HO (SAZ . .) CA DIR NE DE DE (SAZ . .) MA Rİ FE TİN ÇEŞ ME (SAZ . .) SİN DEN YUN MA YAN (SAZ . .) EY DOST YUN MA YAN (SAZ . .) İS TER SE BİN DE FA HE Y KA BE YE Gİ DER (SAZ) KA BE YE Gİ DE

Şekil 3.87 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Vibratolar

3.5.9.4. Eserde Kullanılan Puandorglar

31. portedeki “hey” hecesinin bulunduğu 1. derecede, 34. portedeki “Kâbe’ye gider” cümlesinin “der” hecesindeki 1. derecede, 55. ve 58. portelerdeki “hakikati” kelimesi ve eserin sonundaki “hey” hecesinde yine 1. derece karar sesinde puandorglar bulunmaktadır (Şekil 3.88).



Şekil 3.88 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserindeki Puandorglar

Eserin prozodik yapısına bakıldığında heceler arasında bölünmeler olduğu hissedilse de bu durumu âşıklama tavrının en önemli özelliği olan güfte bağlarındaki senkoplarla açıklayabiliriz.

3.5.9.5. Eserin Edebi Açıdan İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde Türkçe olmayan kelimeler yer almaktadır. Eser içinde öğreti kavramı bulunduğu için eseri “deyiş, deme” olarak adlandırmak isabetli olacaktır. Öğreti ile birlikte âşığın tasavvufi yönünü ortaya koyduğu eserlerinden biridir.

Arapça kelimeler ekler bölümünün sözlük kısmında açıklanmaktadır. Kelimelerin seslendirilmesinde yöre ağzına özgü az sayıda fonetik özellikler yer almaktadır. Yöreye has “ne eder>nider”: hece düşmesi-ünlü değişimi, “hakikati>hakikati”: k harfinin gırtlaktan söylenerek yumuşatılması, ğ>g dönüşümü ile “benliği-benligi”,

“yönünü- yönünü”: nazal ı kullanımı, “Hak seni yede” cümlesinde “yemek” fiilini, son kıtadaki “sürünü güde” cümlesinde de gütmek fiilini kullanıyor ve son harfleri olan “ı” harfini düşürüyor. Eserde adı geçen “oniki çeşme” sözü Kuran-ı Kerim’deki Bakara Suresinin 60. Ayetinde bulunmaktadır. Ayette Hazreti Musa’nın kavminin susus kalması sonucunda Allah’tan su istediğinde, Allah’ın Musa’ya “Elindeki Deyneği Taşa Vur” demesi sonucu taştan on iki pınarın açılmasını ifade eder. Bu sebeple bu eserin, aşğın tasavvufi yönünün vurgulandığı, hak sevgisi ve peygamberlerin doğaüstü özelliklerinin anlatıldığı eserlerinden biri olduğu görülmektedir. Yine bu eserde Alevi Bektaşî geleneğinde Hakk’a ulaşma yolunda yapılması gerekenler anlatılmaktadır.

Şahadoğru’nun Arapçayı bilmesi ve Kuran-ı Kerim’i okumuş olması sebebiyle, inançlı yapısını da düşünecek olursak eserlerinin birçoğunda Arapçayı ve Kuran’da geçen kelimeleri kullandığını görmekteyiz. Eserin ilk sözü “Be altında nokta sırrın bilmeyen” cümlesinde de bu durum net bir şekilde görülmektedir.

Be altında nokta sırrın bilmeyen(a)
Ne hacıdır ne hocadır ne dede(b)
Marifetin çeşmesinden yunmayan(a)
İsterse bin defa Kâbe’ye gide(b)

Taş değil insana sürse yüzünü(a)
Orda bulur Muhammed’in izini(a)
On iki çeşmenin açsa gözünü(a)
Anca orda hakikatı farkedeb(b)

Kötülükten men olmaktır insanlık(a)
Bu âdem yoludur değil hayvanlık(a)
Yolda kulluk vardır yoktur sultanlık(a)
Gerçek âdem olan benliği nide(b)

Dönersen yüzünü fitneden yana(a)
Sabrından pay alır ne yapmaz sana(a)
Uzak ol zalimden yaklaş sultana(a)
Teslim ol arife hak seni yede(b)

Hayır amellerin koyma yârine(a)
Meyil verme cahillerin varına(a)
Çıkarsan Şekip'im Hakkın turuna(a)
Musa olki kurtlar sürünü güde(b)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-a-b
2. kıta : a-a-a-b
3. kıta : a-a-a-b
4. kıta : a-a-a-b
5. kıta : a-a-a-b

Kafiye düzeni yukarıdaki gibi olan eser, âşıklık geleneğinde sık kullanılan 11'li hece ölçüsüyle yazılmış bir koşmadır.

Deyiş formundadır. Eserin dil yapısı oldukça sade ve anlaşılırdır. Kıtalar arasında şiirin durak yapısında farklılıklar görülmektedir.

- 1.Kıta: 6+2+3, 4+4+3, 4+4+3, 6+3+2
- 2.kıta: 6+2+3, 4+4+3, 3+3+5, 4+4+3
- 3.kıta: 4+4+3, 6+2+3, 6+2+3, 6+3+2
- 4.kıta: 6+3+2, 3+3+5, 6+2+2, 6+3+2
- 5.kıta: 6+2+3, 4+4+3, 3+3+5, 4+2+5

Çizelge 3.9 Ne Hacıdır Ne Hoca Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Farkede(Ne Hacıdır Ne Hoca)
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğru
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	3.derece
Ses Değiştirici	Si Bemol 2 sesi, Fa Diyez sesi
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	8 Ses
Makamı	İçinde Karcıgar Geçkileri Bulunduran Hüseyini Makamı
Kafiye Şeması	abab, aaab, aaab, aaab, aaab

3.5.10. Dosta Doğru Eserinin Vokal Analizi



Şekil 3.89 Dosta Doğru Eserinin Ses Sahası

Şahadoğru'nun öğreti özelliği taşıyan değişlerinden olan bu eser 2/4 lük ölçüyle yazılmıştır ve donanımında “si” bemol 2 ve “fa” diyez bulunduğu için hüseyini makamındadır. Güçlü sesi 5. derecedir. Yine âşıklama tavrının en önemli özelliği olan güfte bağlarındaki senkoplara çok sayıda yer verilmiş ve saz kısmında hayalleme tekniği kullanılmıştır. Âşık vokal girişinde üst göğüs registerini, karara doğru da alt göğüs ve gıcırta registerini kullanmıştır. Eserin aralığı 8 sestir (Şekil 3.89).

Güfte bağlarındaki senkoplardan örnekler aşağıdaki gibidir:

4 YU NA ĞIN DA A RIN DIK (SAZ)

7 İN SAN LI ĞIN YU NA ĞIN DA A RIN DIK

10 İŞ TE BÖY LE OL DU A ZA ME Tİ MİZ

19 NE DA MET TEN AY RIL DIK HAM DOL SUN Kİ

22 NE DA MET TEN AY RIL DIK RAH MA NI SEV

25 Gİ DİR İ BA DE Tİ MİZ YÜK LEN Dİ KER

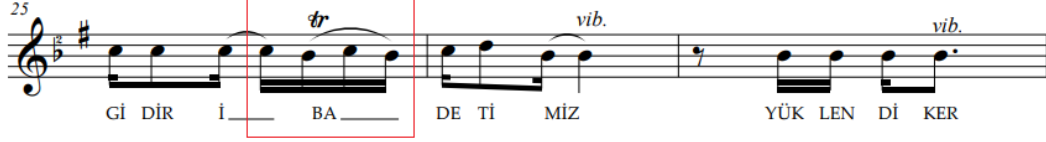
28 VA NİM OL DOS TA DOĞ RU (SAZ)

Şekil 3.90 Dosta Doğru Eserindeki Güfte Bağlarının Senkopları

Eserde kullanılan süslemeler sırasıyla aşağıdaki gibidir:

3.5.10.1. Eserde Kullanılan Triller

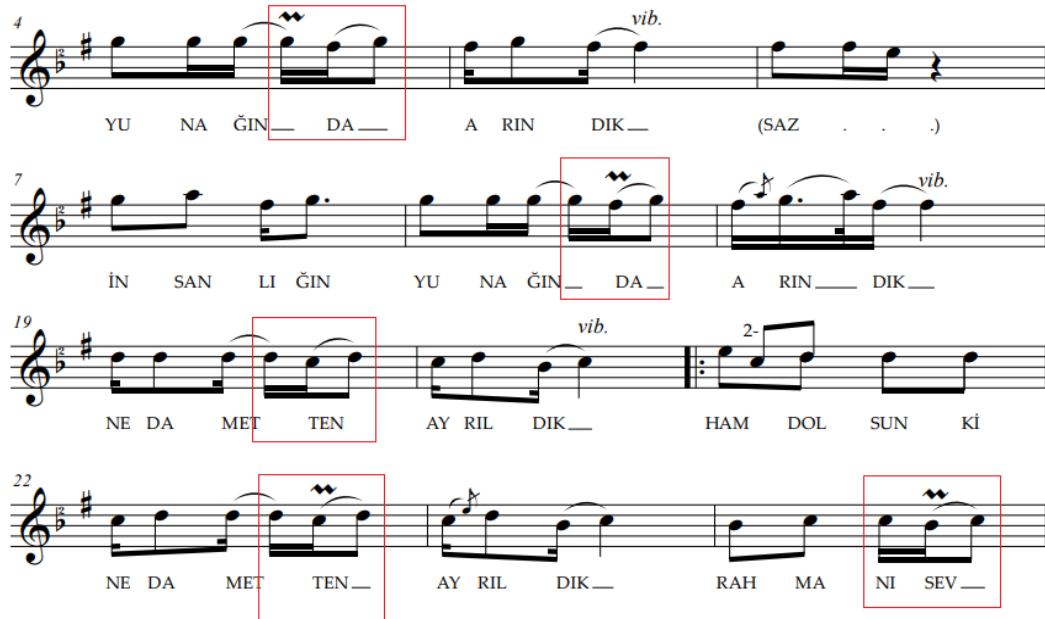
25. portelerde bulunan “Rahmani sevgidir ibadetimiz” cümlesinin “i” sesi ve ba” hecesinin 3. derecesinde 16’lık tril kullanılmıştır (Şekil 3.91).



Şekil 3.91 Dosta Doğru Eserindeki Triller

3.5.10.2. Eserde Kullanılan Mordanlar

Eser içine dört kez alt mordan kullanılmıştır. 4. ve 7. portelerde “İnsanlığın yunnağında arındık” cümlelerinde 7. derecede, yine 19. ve 22. portelerde “Hamdolsunki nedametden ayrıldık, rahmani sevgidir ibadetimiz” cümlelerinde 3. ve 4. derecelerde 16’lık alt mordan bulunmaktadır (Şekil 3.92).

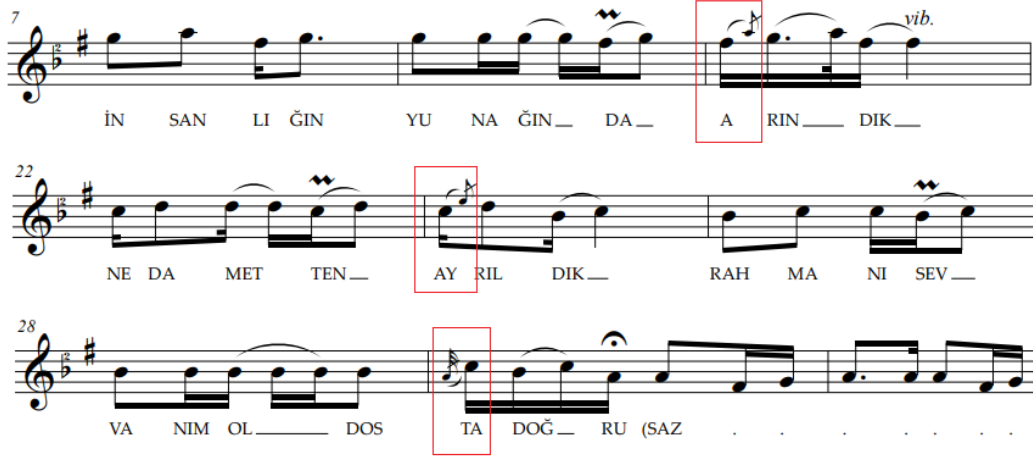


Şekil 3.92 Dosta Doğru Eserindeki Mordanlar

3.5.10.3. Eserde Kullanılan Çarpma ve Apojiyatürler

7. portede yer alan “insanlığın yunnağında arındık” cümlesinde 6. dereceden 7. dereceye, 22. portede “Hamdolsun ki nedametden ayrıldık cümlesinde” ise 3. dereceden 5. dereceye 32’lik çarpmalar, 28. portedeki “yükledi kervanım ol dosta

doğru” cümlesinde 1. dereceden 3. dereceye 32’lik değerde yapılan bir apojiyatür yer almaktadır (Şekil 3.93).



Şekil 3.93 Dosta Doğru Eserindeki Çarpmalar

3.5.10.4. Eserde Kullanılan Vibratolar

4., 7. ve 10. portelerde “insanlığın yunnağında arındık, işte böyle oldu kerametimiz” cümlelerindeki 5. ve 6. derecelerde, 19. ve 25. portelerde “Hamdolsunki nedametten ayrıldık, rahmani sevgidir ibadetimiz” cümlelerindeki 2. ve 3. derecelerde vibratolar bulunmaktadır (Şekil 3.94).



Şekil 3.94 Dosta Doğru Eserindeki Vibratolar

3.5.10.5. Eserde Kullanılan Puandorglar

Eserin en sonunda karar sesinde bulunan puandorg ise eserin tek puandorgu olarak görülmüştür (Şekil 3.95).



Şekil 3.95 Dosta Doğru Eserindeki Puandorglar

3.5.10.6. Eserin Edebi Yönden İncelenmesi

Eserde kullanılan dil Türkçedir. Türkçenin yaygın kullanımının yoğunlukta olduğu eserde Türkçe olmayan kelimeler yer almaktadır. Eser içinde öğreti kavramı bulunduğu için eseri “deyiş, deme” olarak adlandırmak isabetli olacaktır. Öğreti ile birlikte âşîğın tasavvufi yönünü ortaya koyduğu eserlerinden biridir. Muhammed, Pir, Şah, Hak, Şahı Merdan, Gerçek gibi Alevi Bektaşî geleneğinde yer alan unsurlar yer almıştır.

İnsanlığın yunnağında arındık(a)
İşte böyle oldu kerametimiz(b)
Hamdolsunki nedametten ayrıldık(a)
Rahmani sevgidir ibadetimiz(b)
Yüklendi kervanım o şaha doğru(c)

İnsanlığa hizmet için gelmişiz(a)
Pirimizden böyle himmet almışız(a)
Hak sıfatı âdemdedir bilmişiz(a)
İnsanı sevmektir kerametimiz(b)
Yüklendi kervanım ol şaha doğru(c)

Gerçeklerin deryasına dalınca(a)
Hak aşkıyla bedenimiz dolunca(a)
Muhammed'ten kismetimiz alınca(a)
Şahı merdan oldu velayetimiz(b)
Yüklendi kervanım ol dosta doğru(c)

İkrar vermiş isek orda dururuz(a)
Yasamızıdır bizi bizden sorarız(a)
Şekip Hak'kı özümüzde ararız(a)
Kendimizi bilmek şehadetimiz(b)
Yüklendi kervanım Allah'a doğru(c)

Eserin kafiye yapısı:

1. kıta : a-b-a-b-c
2. kıta : a-a-a-b-c
3. kıta : a-a-a-b-c
4. kıta : a-a-a-b-c

5'li dörtlüklerden oluşan eser, 11'li hece ölçüsüyle yazılan bir koşmadır. Durak yerleri her satırda birbirinden farklılık göstermektedir. Kafiye şeması 1. kıtada farklılık gösterirken diğer kıtalarda birbiriyle aynıdır.

- 1.Kıta: 4+4+3, 4+2+5, 4+4+3, 3+3+5, 3+3+5
2.kıta: 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3, 3+3+5, 3+3+5
3.kıta: 4+4+3, 4+4+3, 4+4+3, 4+2+5, 3+3+5
4.kıta: 6+2+3, 4+4+3, 4+4+3, 4+2+5, 3+3+5

Çizelge 3.10 Dosta Doğru Eserinin İncelenmesi

Eser Adı	Dosta Doğru
Yöre, Kaynak Kişi	Çorum Şekip Şahadoğlu
Asma Kalış Yaptığı Yer (Güçlü)	5.derece
Ses Değiştirici	Si Bemol 2 sesi, Fa Diyez sesi
Akort	Fa sesi
Ses Genişliği	8 Ses
Makamı	Hüseyni
Kafiye Şeması	ababc, aaabc, aaabc, aaabc

SONUÇ

Bu çalışmada Çorumlu Âşık Şekip Şahadoğlu'nun seslendirdiği 10 eser, vokal icra analizi yöntemleri çerçevesinde notaya alınarak transkripsiyona tabi tutulmuş, Şahadoğlu'nda görülen üslup ve tavır özellikleri incelenmiş ve bu inceleme sonucunda;

- ✓ Şahadoğlu'nun âşıklık geleneği içinde ustalarından feyz aldığı, babası Âşık Savurdan Hasan'ın yanında saz çalarak muhabbetlere ve cem ritüellerine katıldığı, Âşık Veysel'in sazını taşıdığı, ülkenin birçok yöresinde bulunarak o yöre âşıklarının üslup ve tavrından etkilendiği, bazı eserlerinde de bu etkileşimi icrasına yansıttığı görülmüştür.
- ✓ Kendi yöresindeki ustalarını dinleyip örnek alarak yöre adına Çorum özelinde âşıklık geleneğinin tüm özelliklerini yansıttığı, yörede gelenek içinde ekol diyebileceğimiz ve geleneğin can damarını teşkil eden bir noktada olduğu görülmüştür.
- ✓ Ustalarından aldığı icazetle yöreye has melodik yapıyı vokal icrasında hissettirdiği, hatta bu icra yapısına kendine has tekniklerle eklemeler yaptığı, yörenin konuşma dilindeki fonetik yapıyı tüm sadeliği ve saflığı ile eserlerinde uyguladığı sonucuna varılmıştır.
- ✓ Şahadoğlu'nun bu geleneğe sazını ustalıkla icra ederek, yaşamı boyunca hergün yeni eserler üreterek katkıda bulunduğu, eserlerinde insan sevgisi, öğreti, öğüt, aşk, acı, hüznün, doğa, hayvan ve vatan sevgisi temalarını, bunlarla birlikte dini ve tasavvufi temaları işlemiş olduğu gözlemlenmiştir. Bu yolla da Alevi-Bektaşî Geleneği içindeki yerini vurguladığı, Cem ritüellerinde zakirlik yaparak dede ve pirlerine bağlılığını dile getirdiği ve yaşam felsefesini bu düsturla şekillendirdiği kanısına varılmıştır. Alevi-Bektaşî Geleneği içinde yetişmesinde Amasya Gümüşhacıköy ve civarındaki (Gaziler Ovacığı adı ile bilinen) derviş ve dergâhların yoğun olduğu bölgede babası ve kardeşleri ile birlikte bulunduğu, sadece o bölgedeki dergâhlarda değil, o ocaklara bağlı

birçok dergâhta Cem zakirliği yaptığı, bu ortamların da dini ve tasavvufi yönünün gelişmesinde önemli bir zemin teşkil ettiği görülmüştür. Şiirlerindeki Alevi-Bektaşî temalarının birçoğunu Pirlerinin ve yedi ulu ozanın ışığında kaleme aldığı tespit edilmiştir.

Altısı serbest ölçüyle, dört tanesi ritmik olarak yazılan ve vokal icra incelemelerinin yapılmış olduğu analizlerde ;

- ✓ Her eserin ses sahasının, makamının, ölçüsünün, ritmik yapısının ve kullandığı ornamentasyonlar doğrultusunda görülen hançere tekniklerinin, yöre ağzı ve bunun paralelinde eserlerinde kullandığı fonetik yapının tam olarak o yöreyi temsil ettiği görülmüştür.
- ✓ Kırık havaların içinde 2/4, 5/8, 7/8'lik ölçüyle yazılmış üç eser bulunduğu, bu üç ritmik eserin yanında, içinde 2/4, 5/8, 8/8, 10/8'lik ritmik geçişler bulunduran bir eserin bulunduğu, ayrıca içinde hem serbest hem ritmik ölçülerin yer aldığı, diğer eserlerin tamamının uzun hava türünde olduğu görülmüş ve uzun havaların yörede “Kuyumcu Ağız” diye adlandırılan Türkmeni bozlaklardan olduğu tespit edilmiştir.
- ✓ Eser makamlarının kürdi, muhayyer kürdi, muhayyer olduğu ve bir eserin de içinde karciğâr geçkileri bulunduran hüseyini makamında olduğu görülmüştür.
- ✓ Eserlerin edebi ve müzikal tür bakımından incelenmiş olduğu, bazı eserlerde benzerlik, bazı eserlerde farklılıklar bulunduğu tespit edilmiş, bu farklılıklar eser analizleri kısmında anlatılmıştır. Eserlerin tümünün hece ölçüsüyle yazıldığı, nazım birimi olarak da 7'li, 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazılmış koşma olduğu tespit edilmiştir.
- ✓ Eserlerde 16'lık ve 32'lik değerlerde tiriller, alt ve üst mordanlar, çarpma ve apojiyatürler, glissandolar, vibrato ve puandorgların kullanıldığı, özellikle uzun havalarda Şahadoğru'nun kendine has nefes tekniği ya da stili olan, ters glisando denilebilecek ters nefes hareketine, birbirinin devamı olan melodik

- kalıplar ve çok sayıda uzun ses salınımlarına yer verdiği 3. bölümde hem notasyon üzerindeki eser analizleri ile hem de ses kayıtları ile tespit edilmiştir.
- ✓ Eserlerin genelinde asma kalış yapılan seslerin 3., 4. ve 5. dereceler, karar seslerinin de 1. derece olduğu görülmüştür.
 - ✓ Eserlerde kullanılan ses sahaları farklılıklar göstermektedir. 5 ve 6 ses aralığından oluşan dar aralıklı eserler olduğu gibi 11 sese kadar çıkan geniş aralıklı eserler de görülmüştür. Eserlerin tamamının karar sesinin 1. derece olduğu görülmüştür.
 - ✓ Şahadoğru'nun uzun havalarının başka yöre uzun havalarını andırdığı görülse de; ses genişliği, icra yapısı ve kullandığı teknikler açısından farklılıklar gösterdiği, eserlerinin birçoğunda makamsal çeşitliliğin olmadığı, ayrıca kırık havalarının çoğunun deyiş türünde olduğu görülmüştür. Bu durum âşıklık geleneğindeki, söz unsurunun müzik unsurundan önce geldiği düşüncesinin Şahadoğru için de geçerli olduğunun göstergesi olmuştur.
 - ✓ Yörede Doğu Anadolu Bölgesi âşıklık geleneğinde olduğu gibi sık rastlanan atışma, muamma gibi geleneğe ait kuralların yoğun olmadığı, fakat olan birkaç örneğin de TRT kurumunda 70'li yıllardaki kayıtlarda bulunduğu tespit edilmiştir. Bu kayıtlar, hem görsel kayıtlarla hem de video görüntüleriyle eklenmiştir.
 - ✓ Yörede, Çorum müziği ve âşıklık geleneği, gelenek içinde Aşık Şekip Şahadoğru, yöre kültürü, yörenin ağız ve dil yapısı üzerine araştırması yapılmış çalışmalar bulunuyor olsa da; bu kavramların tamamının Şahadoğru özelinde yapılmış olması, bu araştırmanın gelecek kuşaklara kaynak olacağı sonucunu vermiştir.

KAYNAKÇA

- Ağırman, F., & Bekalp, B. (2012). Hallac-ı Mansur'da Tanrı-Varlık Ve Benlik Problemi. *Felsefe Dünyası*, 84-98.
- Akbulut, A. C. (2023). *Âşık Deli Boran*. Ankara Kültür Ajans.
- Akın, B. (2020). *Kırklar –Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili*. İstanbul: Kitabevi Yayınlar.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedisi*. Müzik Sözlüğü .
- Aladağ, Ç. (2017). Ses Eğitiminde Register Kavramı Ve Ses Türleri . *Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi*, 27–39.
- Albayrak, N. (2004). *Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Leyla İle Mecnun Yayınları,.
- Albayrak, N. (2013). Türk Halk Şiirinde Biçim Ve Tür Sorunu. *Halkbilimi Dergisi*, 133-150.
- Albayrak, N. (2018). Türk Halk Şiirinde Biçim Ve Tür Sorunu. *Halkbilimi Dergisi* .
- Aral, A. A. (2010, Mayıs). Türk Halk Müziğindeki Bozlakların Ses Tekniği Açısından İncelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arı, B. (2009). *Altın Koza*. Adana'da Geçmişten Bugüne Âşıklık Geleneği (Karacaoğlan-1966): Adana.
- Arisoy, A. N. (1970). *Yalan Dünya Ne Darıymış, Aşık Haydar Hayatı Ve Şiirleri*. Ankara: Ajans Türk M.
- Artun, E. (1996). *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feyamani*. Adana : Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- Artun, E. (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınlar.
- Artun, E. (2005). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Artun, E. (2013). Çukurova Âşıklık Geleneğinde Atışma. *folklor/edebiyat*, 73-116.
- Artun, E. (2021). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı / Edebiyat Tarihi*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, E. (2021). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı / Edebiyat Tarihi*. Adana: Karahan Kitabevi.

- Aslan, F. (2015). Âşık Edebiyatı “Usta-Çırak Geleneği” İle Geleneksel Osmanlı Türk Müziği “Meşk Usûlü”Nün Karşılaştırılması. *Dergipark*, 233-255.
- Âşık Şekip Şahadoğru ile Âşık Hüseyin Çırakman’ın atışması, d. (2024, Ocak 5). *Âşık Şekip Şahadoğru ile Âşık Hüseyin Çırakman’ın atışma videosu*. youtube: https://www.youtube.com/watch?v=_63HV9UoAn0 adresinden alındı
- Atmaca, S. (2016). Âşık Edebiyatında “Dedim-Dedi” Örnekleri . (*Akademik Bakış Dergisi* , 16-20.
- Austin, S. F. (2004). Provenance: Register Unification - Give Me a Break! Journal of Singing - The Official. *Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 199-203.
- Aydemir, E. (2013). “Müslüme Ünver”, Sazın ve Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairleri X. F. A. Turan, & Ü. Oğuzhan . içinde Ankara.
- Aykaç, S. A. (2024, Ekim 22). Şahadoğru'nun Hayatı. (T. Ö. Yıldız, Röportaj Yapan)
- Aytaçlı, B. (2012). Durum Çalışmasına Ayrıntılı Bir Bakış. *Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 1-9.
- Ayva, A. (2006). Konya Aşıklık Geleneginde Mahlas Alma . *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi* , 23-33 .
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavır Kavramları Ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler . *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 1290-1335.
- Bağatır, G. (2013). *Vecihi Timuroğlu'nun Ve Friedrich Schiller'in Şiirlerinde Biçem Karşılaştırması Ve Sözkonusu Biçemlerin Öğretimi* . Adana: T.C.Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili Eğitimi Bilim Dalı .
- Başaran, Y. (2016). *Alevilikte Duazımlar Ve Şah İbrahim Veli Ocağındaki Örnekleri* . İstanbul : İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Bekki, S. (2004). *Baş Yastıkta Göz Yolda/ Sivas Türküleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Boratav, P. N. (2015). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Cem Ritüellerinde Zakirlik Yaptığı Görüntüsü. (2024, Ocak 5). *Cem Ritüellerinde Zakirlik Yaptığı Görüntüsü*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=goWyW-xIT7I> adresinden alındı

- Çay, A. (2014, 11 27). Türk Kültürü ve Kaynakları. *19 Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 49. <https://dergipark.org.tr/> adresinden alındı
- Çevik, M. (2010). *Çorumlu Hak Âşığı Dertli Fakir*. Ankara: Yıldızlar Ofset Matbaacılık.
- Çevik, M. (2021). *Aşık Sefil Ali Hayat Deyişleri*. Çorum: Emsal Matbaa.
- Çırakman, H. (1992). *Çorumlu Halk Ozanları*. İstanbul: Alev Yay.
- Çorum Hakimiyet, K. (1999). *Atasözleriyle aşıklar sohbeti*. Çorum: Çorum Hakimiyet.
- Çorum Kültür Bakanlığı İl Müdürlüğü, A. (2023). *Şahadoğru*. www.corum.gov.tr adresinden alındı
- Çukurluöz, Ö. (2018). *Hacı Bektaş Veli Düşüncesinde İnsan Anlayışı Yüksek Lisans Tezi* . Kırıkkale: T.C. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı .
- Demir, N. (2002). Ağız terimi üzerine. *Türkbilig*, 105-116.
- Demir, S. (2011). *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi*. Sakarya : Tc Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirel, İ., & Akalın, İ. (2020). Teslim Abdal'ın Şiirlerine Dini Referanslar, Siyasal İlahiyat Ve Siyasal Felsefe Açısından Bakışlar. *Ağrı İslami İlimler Dergisi*(7), 1-32. <http://dergipark.org.tr> adresinden alındı
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE handbook of qualitative research*. . SAGE.
- Duman, O. (2018). Çorum Türkülerinde Alevi-Bektaşî Unsurları. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 8-20.
- Duman, O. (2019). *Gazi Sarısakal Urfani*. Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi. <http://teis.yesevi.edu.tr> adresinden alındı
- Elçin, Ş. (1988). *Halk edebiyatı Araştırmaları*. Ankara: KTB Yayınları.
- Elçin, Ş. (1990). *Türkiye Türkçesi'nde Ağıtlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay .
- Ercan, A. (1998). *14. Yüzyıldan Günümüze Çorumlu Şairler*. İstanbul: Çorum Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını.
- Ercan, A. (1998). *14. Yüzyıldan Günümüze Şairler*. Çorum Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Ergin, M. (1997). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

- Ersoy, A. (1995). *17 Mayıs 1995 Bahçelievler konuşması*. Çorum : Çorum belediye.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye’de Geleneksel Müziklerde Performans Normları . *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* , 302-316.
- Erzincan, E. (2023). Erdal Erzincan ile Kişisel Görüşme. (29 Ağustos2023 saat 15.00).
- Eyüboğlu, İ. Z. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Fotoğrafi, H. B. (2024, Ocak 5). *Hacı Bektaş Veli’ye Bağlılığını Gösteren Dua Fotoğrafi*. youtube: https://www.youtube.com/watch?v=rgYv-47x_BM adresinden alındı
- Gökalp, Z. (2005). *Türklüğün Esasları*. İstanbul: Toker Yayınları .
- Gösterir, İ. (2011). *Ölüm Var Ayrılık Var Çorum Manileri*. Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.
- Gösterir, İ. (2020). *Çorum Yöresi AğızlarıSözlüğü*. Çorum : Çorum Belediyesi.
- Gösterir, İ. (2024). Çorumlu yazar ile yapılan kişisel görüşme.
- Gösterir, İ. (2024). *Halk Ozanının El Kitabı (Yayımlanmamış Kitap Çalışması)*. Çorum.
- Gösterir, İ., & Kaya, Y. (2023). *Aşık Rifat Kurtuluş Yaşamı Sanatı, Şiirleri*.
- Gösterir, İ., & Kaya, Y. (2023). *Âşık Rifat Kurtuluş, Yaşamı-sanatı-şiirleri*. Çorum : Çorum Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- Gösterir, İ., & Korkmaz, H. (2024). *Çorumlu Kadın Halk Ozanları (Yayımlanmamış Kitap Çalışması)* , , 328 s. Çorum.
- Gülçin, D., & Kük, E. (2021). *Alevi-Bektaşî Gülbankları -Bağlam Merkezli Bir Yaklaşım*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günay, U. (2005). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, : . . Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güney, E. C., & Güney, Ç. (1975). *Âşık Ruhsatî Hayatı ve Şiirleri*,. İstanbul : Maarif Kütüphanesi.
- Güngör, K. (2012). *Uluslararası Müzik Yazısının İncelenmesi*. Kırıkkale : Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Günşen, A. (2009). Türkiye Türkçesi Ağızlarında “Alevi-Bektaşî” Anlamlı Söz Varlığı Üzerine . *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi* , 101-125.
- Gürel, Z., & Olgaç, M. (1980). *Arşivim Ve Hak Aşıklarından Aşiki Ve Dedemoğlu*. Ank: Can Yay.
- Holts, I. (1988). *An ABC of Music*. Oxford-Newyor: Oxford University Press.
- Işık, C. (2008). “*Derviş Ruhan*” Örneğinde Alevi-Bektaşî Dervişlik Geleneği. Van: 100 Yüzyıl Üniversitesi.
- Işık, C. (2011). Alevi-Bektaşî Geleneğinde Muhabbet: Ruhsal Bir Bilgi Ortamı. *Millî Folklor*, 147-159.
- Işık, C., & Onar , A. (2019). Gaziler Ovaciğ'ından Bir Eren: Biçare'nin Hayatı Ve Deyişleri. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, 171-209.
- Işık, C., & Onar, A. (2015). Deli Boran; Gaziler Ovaciğ'i'ndan Bir Eren. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*(9). <http://aadergisi.com> adresinden alındı
- Işıkoğlu, N. (2005). Eğitimde nitel araştırma. *Eğitim Araştırmalar*, 158-165.
- İvgin, H. (2009). *Geçmişten Günümüze Sungurlulu Halk Şairleri*. Ank: Sungurlu Belediye Başkanlığı Yayınları.
- Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, D. (1997). Âşık Edebiyatında Mahlas Alma Geleneği. *Dergipark*, 1-8.
- Kaya, D. (2000). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Kitapevi Yayınları.
- Kaya, D. (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara : Akçağ Yayınları.
- Kaya, D. (2024). *Âşıklığa Başlama* .
https://turkoloji.cu.edu.tr/ALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_asiklik_baslama.htm adresinden alındı
- Kayaokay, İ. (2017). Divan Edebiyatında Leb-Değmez Sanatıyla Yazılan Gazeller. *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*.
- Kaygusuz, İ. (2022). Modernleşme Sürecinde Tasavvuf ve Günümüzde Tasavvuf Kültürünün Taşıyıcıları. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 345-371.
- Korkmaz, H. (2015). *Türkülerimiz*.
- Kurtoğlu, R. (2013). *Deyişme 6 Binbir Hikmet Dolu Atasözleri Kemal Özgür (Zoranî) – Müslüm Koygun (Cefâî) Cuma Türkmen (Türkmenoğlu) – . Rifat Kurtoğlu*.

- Lavenda, R. H., & Schultz, E. (2024). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Macit, M., & Soldan, U. (2008). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yay.
- Makâlât. (2010). Hacı Bektaş Veli . *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 521-555.
- Nasrattınoğlu, İ. Ü. (1992). *Doğumunun 110. Yıl Dönümü Dolayısı ile Âşıklardan Yüce Atatürk'e Deyişler-Güldeste*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını,.
- Newman, A. (1995). *Bach and The Baroque*. New York: Pendragon Press Stuyvesant.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı . *Edebiyat Fakültesi Dergisi* .
- Otacioğlu, S. (2012). *Ses Türlerini Belirlemedeki Kriterle*. İstanbul : İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Öncül, K. (2011). *Kars Âşıklarının Hayatları Sanatları Ve Şiirlerinde Örnekler*. Kars : Kafkas Üniversitesi.
- Öncül, K. (2011). *Kars Âşıklarının Hayatları Sanatları Ve Şiirlerinde Örnekler* . Kars : Kafkas Üniversitesi.
- Örgel, S. (2005). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Çorum : ÇDT.
- Örten, İ. (2023). Şahadoğru'nun damadı ile kişisel görüşme.
- Özarslan, M. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbilen, Ö. (2007). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler, Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler Ornaments in western music notation. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* , 77-91.
- Özdek, A. (2012, 1 1). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29. <https://dergipark.org.tr/> adresinden alındı
- Özkaya, İ., & Âlin, K. (2010). *Yaşayan İnsan Hazineleeri*. İstanbul: Kars Belediyesi Kültür Yayınları Dizisi.

- Özkul, O. (2015, 11 10). Türk Kimliğini Oluşturan Ortak Kültürel Değerler. *Hak İş Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 4(8), 166. [https://dergipark.org.tr](https://dergipark.org.tr/adresinden_alindi) adresinden alındı
- Özmen, İ. (2002). *Teslim Abdal Hayatı Ve Şiirleri*. Ank: Kültür Bak.
- Öztelli, C. (1974). 19.yy Ozanı: Deli Boran. *Türk Dili Dergisi*,.
- Öztürk, M. (1986). Bektaşî Şiiri. *Belleten*, 593-601.
- Perrin, M. (2011). *Şamanizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Reinhard, U., & Pinto, T. d. (2019). *Türk Âşık ve Ozanları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roubeau, B., Henrich, N., & Castellengo, M. (2009). Laryngeal Vibratory Mechanisms: The Notion of Vocal Register Revisited . *Journal of Voice*, 425-438.
- Sabar, G. (2008). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Sakaoğlu, S. (2014). *Âşık Edebiyatı Araştırmaları*. Konya: Kömen Yayınları.
- Saruhan, Ş. (2012). *Orta Anadolu Abdalları Ses İcracılığında Register Ve Şarkıcı Formantı Bulguları* . İstanbul : İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Satır, Ö. C., & Ortakçı, A. (2023). Ortak Hikâyeye Dayanan İki Çorum Türküsü Üzerine Bir İnceleme. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 290-313.
- Sevindik, A. (2019). Âşıklık Geleneği'nin Güncel Durumu ve Âşıklar Üzerine Bazı Tespitler. *SUTAD*, 127-144.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (T Ü R K M E N L E R) Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları* . Ankara : Ankara Üniversitesi.
- Süren, F. (2015). Gaziler Ocağı. *Uluslararası Hakemli Bilimsel Akademik Süreli Yayın*, 15-22.
- Şahadoğru ustam dediği ağabeyi Âşık Talihsiz Şevket Görüntüleri. (2024, Ocak 5). *Şahadoğru ustam dediği ağabeyi Âşık Talihsiz Şevket ile*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=kW-ajzbajLw> adresinden alındı
- Şahadoğru Ustam Dediği Babası Âşık Savurdan Hasan İle Görüntüleri. (2024, Ocak 6). *Şahadoğru Ustam Dediği Babası Âşık Savurdan Hasan İle Görüntüleri*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TsiEz1Htmk> adresinden alındı
- Şahadoğru, Ş. (1995). *İnsan sevgisi 1 kitabı*. Çorum: Çorum Belediyesi.

- Şahadoğru, T. Ö. (2023). Kişisel görüşme. (T. Ö. Yıldız, Röportaj Yapan)
- Şahadoğru'nun kardeşi Orhan Şahadoğru (Kul İrfani). (2024, Ocak 5). *Şahadoğru'nun kardeşi Orhan Şahadoğru (Kul İrfani)*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=VBBIrNPW0bg> adresinden alındı
- Şahadoğru'nun kızı eşi ve kız kardeşi. (2024, Ocak 5). *Şahadoğru'nun kızı, eşi ve kız kardeşi*. youtube: https://www.youtube.com/watch?v=16Yx_xn6Qgs adresinden alındı
- Şahadoğru'nun oğulları ve kız kardeşi. (2024, Ocak 5). *Şahadoğru'nun oğulları ve kız kardeşi*. youtube: https://www.youtube.com/shorts/dK6onNc_Id4 adresinden alındı
- Şahadoğru'nun Plak Kayıtları Görüntüsü. (2024, Ocak 5). *Şahadoğru'nun Plak Kayıtları Görüntüsü*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=29XErFem1HE> adresinden alındı
- Şahadoğrunun köyünde yapılan bir düğünden kına ve halay görüntüleri. (2024, Ocak 6). *Şahadoğrunun köyünde yapılan bir düğünden kına ve halay görüntüleri*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=DfBHjVP4E3g> adresinden alındı
- Şahsenem. (1977). *aşık garip ile Şahsenem*. İstanbul: Maarif Kitaevi.
- Şekip Şahadoğrunun Âşık Borani İle muamma, a. (2024, Ocak 5). *Şekip Şahadoğrunun Âşık Borani İle muamma videosu*. youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=LQfBJclur5I> adresinden alındı
- Şenel, S. (2007). *Kastamonu'da Aşık Fasılları*. İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını Düzey Matbaacılık.
- Şeref, İ. (2019). Türkçe Öğretiminde Şiir Üzerine Yapılan Lisan-süstü Tezlerin Değerlendirilmesi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* .
- Şimşek, M. (2013). *Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanpınar, A. H. (2001). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Taşlıova, M. (2008). *Sözlü ve Yazılı Kaynaklarla Çorum Halk Şiiri Antolojisi Âşıklar, Ozanlar, Şairler*. Çorum: Çorum Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

- Taşlıova, M. M. (2008). *Sözlü ve Yazılı Kaynaklarla Çorum Halk Şiiri Antolojisi*
Âşıklar, Ozanlar, Şairler. Çorum: Çorum İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü
Yayınları.
- TDK. (2023). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tek, R. (2016). Kul Himmet'in Şiirlerinde Alevî-Bektaşî İnanç Sisteminin Temellerine
Dair Bazı Yansımalar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*,
271-289.
- TRT THM, T. (2023). *TRT THM Arşivi*. Çorum: TRT.
- TRT'de Yörelerimiz Türkülerimiz programı. (2024, Ocak 5). *TRT'de Yörelerimiz*
Türkülerimiz programından. youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=DfBHjVP4E3g&t=322s> adresinden alındı
- Tülay Yıldız, K. (2024). *Tülay Yıldız Kişisel Arşiv*.
- Türk, M. T. (2018). *Edebiyat ve Şölen (Aktör, Mekân ve Ritüel)*. Konya: Çizgi
Kitabevi.
- Ulusoy, A. N. (2013). *Ali Raif Ulusoy İle Aşık İrfani*. Ank: Kardelen Ofset.
- Umar, B. (1998). *Türkiye Halkının Ortaçağ Tarihi- Türkiye Türkleri Ulusunun*
Oluşması. . İstanbul.
- Uslu, E. (2014). *Orta Anadolu Abdallarının Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin*
Çözümlemesi: Neşet Ertaş Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uslu, E., & Dişiaçık , N. (2021). Türkülerin Dinamik Yapısını Oluşturan Olguların
Öğretiminde İzlenecek Bir Yaklaşım Önerisi: Orta Anadolu Ağzı Örneği. *idil*,
1105-1145.
- Uzunöz, E. (2022). Bağlam ve İşlevlerine Göre Tokat Türküleri. *Culture an*
Civilization, 29-49.
- Yakar, İ. S. (2007). *Çorum İli Âşıklık Geleneği Ve Âşık Rifat Kurtoğlu Yüksek Lisans*
Tezi . Sakarya : Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Yaltırık, H. (2003). *Tasavvufi Halk Müziği*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Yıldırım, A. (2006). *Divan Edebiyatında Mahlas ve Mahlasnâmeler*. Ankara: Akçağ.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*.
Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yin, R. K. (2003). *Case Study Research Design and Methods*. London: Sage Publications.

Yoksul, C. (2011). *Ozani ve Şiirleri Üzerine*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.



EKLER

Ek-1: Sözlük

Âdem: İnsan

Ağyâr: 1. Yabancı, el, başkası. 2. Tasavvufta, hakikate vakıf olmayan yabancılar.

Ah u zar: Ağlayıp inleme.

Ahir: Son, sonraki.

Arşın: Yaklaşık 68 santimetreye eşit olan uzunluk ölçüsü.

Aşk şarabı: İçen kişinin sevgilinin özlemiyle yanıp tutuşmasına, aklını yitirip mecnun (deli) olmasına yol açan esritici, temsili, mistik içki.

Aşkî niyaz (olsun): “Aşk dilemek” anlamında bir selamlaşma sözü.

Azamet: Yücelik

Bad-ı saba(h): Sabahleyin doğudan esen, güllerin açılmasını sağlayan hafif rüzgâr; seher yeli.

Barışak: Barışalım.

Beytullah: Kâbe

Can gözü: Gizli olanı, görünmeyeni sezgi yoluyla görme, kavrama anlamında bir bağdaştırma.

Can: 1. Gönül, ruh. 2. Tasavvufta kardeş. 3. Tarikatta, nasip almış kimse.

Canan: 1. Canın sevdiği, sevgili. 2. Tasavvufta Tanrı.

Çığnatırsın: Çığnetirsin.

Didar: 1. Yüz, çehre. 2. Tanrısal güzelliğin görünür duruma geldiği güzelin, sevgilinin yüzü; Tanrı'nın yüzü.

Dolu: İçki doldurulmuş kadeh; içki.

Elest bezmi: Tanrı'nın ruhları toplayarak “Ben sizin Rabbiniz değil miyim” diye sorduğu; müminlerin “-Evet”, kâfirlerin “-Hayır” yanıtını verdiği toplantı ya da toplantı-nın yapıldığı yer; elest meclisi.

Elestü-i Bezm: Allah'la yaratılışları sırasında insanlar arasında yapıldığı kabul edilen sözleşme için kullanılan bir tabir. (İslam ansiklopedisi)

Emsal: 1. Benzer. 2. Yaşıtlı. 3. Örnek.

Enel hak: Hak birdir insandadır

Fiske: Parmak ucuyla yapılan hafif vuruş. Şair, “fiskeden bulanık ufak göl” sözüyle gönlü kastediyor.

Gaflet: Bilmeme, anlayamama

Garip: 1. Kimsesiz, zavallı olan. 2. Tasavvufta, tanrısal âleme geçişte bir basamak olarak algılanan bu dünyada yaşayan kimse.

Geşt ü gûzar: Gezme, gezip tozma.

Gılman: Tüyü, bıyığı çıkmamış delikanlılar, gençler; cennet ehlinin hizmetiyle görevlendirilen gençler.

Hak yolu: Tanrı yolu.

Hak: Tanrı.

Hakikat: Dört kapı öğretisine göre, insanı kâmil aşamaları sıralamasında son sırada yer alan, Hakk'ı görme, tanrısal âlemin gücü içinde erime evresi.

Hakk: Yaradan

Hazret-i Pir: Hacı Bektaş Veli.

Himmet: İzin

Hoyrat: Kaba, kırıcı, hırpalayıcı olan kimse.

Huri: Cennette yaşadığına inanılan dişi varlık; cennet kızı.

İkrar: 1. Söz verme. 2. Tarikata, yola girmek için verilen söz.

İkrar: Yemin

İrfan: İlim

Koyak: İki dağ ya da tepe arasında kalan çukur yer. Dere boyu.

Kevn-i mekân: Kâinat

Lavul: Yanardağların püskürme sırasında yeryüzüne çıkardıkları, dünyanın derinliklerinden gelen kızgın, erimiş maddeler, püskürtü, lav.

Leylayı mehraç: İslam inancında Hz. Muhammed'in bedeniyle göklere yükselerek Tanrı katına çıktığı gece, leyle-i miraç.

Libas: Giysi.

Mecnun: 1. Sevdadan ötürü kendini kaybetmiş. 2. Akli başında olmayan, çılgın gibi davranan kimse. 3. Leyla ile Mecnun hikâyesinin erkek kahramanı, Kays.

Medet Mürvet: Alevi-Bektaşî öğretisinde, güç bir durumda kalındığında başta Hz. Ali olmak üzere yol ulularından yardım, imdat dilemek için söylenen söz. Medet, erenlerin eşiği, mürvet ise erenlerin kapısının girişi olarak algılanır.

Meral: Dişi geyik, maral.

Mihman: Misafir

Murat: 1. Dilek. 2. Amaç.

Murt: Sıvıların dibine çöken tortu.

Mürşit: Yol gösteren

Mürvet: Cömertlik, iyilikseverlik, mürüvvet.

Müşgül: 1. Güç, zor, çetin. 2. Engel, güçlük, zorluk, çetinlik.

Nar: Ateş.

Nedamet: Pişmanlık

Niyaz: Bektaşiliğin dört inancından (ibadet, niyaz, adak, vuslat) biridir. Tanrı'ya, Peygamber'e, Ali'ye, yol ulularına yalvarma, yakarma, saygı sunma anlamına gelir.

Rahman rahim: Esirgeyen Allah

Ruhlar âlemi: Denetimi bütünüyle Tanrı'nın elinde olan dünya, ruhlar dünyası, âlem-i ervah.

Salaca: Tabut

Sırma tel: Sazın teli.

Şah-ı merdan: Hz Ali' nin sıfatlarından biri

Şehadet: Şehitlik

Tor: Acemi insan

Ulu dergâh: 1. Büyük tekke. 2. Tanrı katı.

Umman: Okyanus.

Vahdet: Tanrı'ya yakın olma, Tanrı'yla bir olma.

Velayet: Sahiplik

Viran: Harap.

Yâd: Yabancı, el.

Yaman: 1. Güç, etki ya da beceri bakımından alışılmışın üzerinde olan (kimse). 2. Kötü, korkulan (kimse). 3. Alışılmadık, olağanın dışında.

Yozundan ayrılmış: Sürüsünden ayrılmış

Yunaklık: Köylerde yıkanılan yer



YÖRESİ:
ÇORUM

MÜZİK:
Şekip ŞAHADOÇRU
SÖZ:
ERZURUMLU AŞIK GARİP

**GURBET ELDE
BAŞ YASTIĞA GELENDE
(GARİPLER)**

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

SERBEST:

GUR BE TEL DE BAŞ YAS TI ÇA GE LEN DE
GA YET YA MAN O LUR HA LI GA Rİ BİN

VA Rİ Bİ N VA Rİ BİN Y
VA Rİ A YE BİN DO Y ST

GE LE NOL MAZ Gİ DEN OL MA Z YA Nİ NA

VA Y VA Y VA Y

DİN MEZ AS LA GÖ ZÜ YA ŞI GA Rİ

BİN SAZ GA Rİ Bİ N GA Rİ

Bİ N GA Rİ Bİ N GA Rİ Bİ N

Şekil 6.1 Gurbet Elde Baş Yastığa Gelende Nota Yazımı

GURBET ELDE BAŞ YASTIĞA GELENDE

-2-

10 GA Rİ Bİ__ N GA Rİ BİN OY OY

11 GA Rİ BİN GA RİP LE RİN

12 GA Rİ BİN VAY

Kutay Öztürk

2.

Gurbet elde gariplere kim baksın
Anam yok ki gelsin gözyaşı döksün
Kimsem yok ki mezarıma taş diksın
Bir çalıdır mezar taşı garibin.

3.

Yazıktır gurbette Garip adına
Doyulur mu memleketin tadına
Her geldikçe emsalleri aklına
Sığar mı dünyaya başı garibin.

Şekil 6.2 Gurbet Elde Baş Yastığa Gelende Nota Yazımı

YÖRESİ:
ÇORUM
KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

BAD-I SABAHTA BENDEN YÂRE HABERİ

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

SERBEST:

BA DI SA BAH TA BEN DEN YÂ RE HA BE Rİ _____

3 VAH DE Tİ NE DAL DI Dİ YE SÖY LE YİN SÖY LE Yİ N

5 HA TIR LA YIP TA O YÂR BE Nİ SO RAR SA _____

6 OY YOY SO RAR SA NO Y

7 SO RAR SA O Y O YÂR SO RAR SA

9 CAN CA NAN DA KAL DI Dİ YE SÖY LE Yİ N

10 SÖY LE Yİ N SÖY LE YİN SÖY LE YİN

11 CAN CA NAN DA KAL DI Dİ YE SÖY LE YİN

12 YA RE SÖY LE Yİ N

Kutay Öztürk

Şekil 6.3 Bad-ı Sabahta Benden Yare Haberi Nota Yazımı

2.

Sanmasın ki beni yolumdan çıktı

Şikâyetim yok ya o beni yıktı

Irmağım deryaya uslupla aktı

Ummanını buldu diye söyleyin.

3.

Bezen rüzgâr oldum estim savruldu

Yanardağım lavunumla yoğruldu

Senelerdir ateşiyle kavruldu

Yaprakları soldu diye söyleyin.

4.

Aşk şarabum taşa taşa esildi

Ses semaya çıkar iken susuldu

Gönül telefonu hatmi kesildi

El haline güldü diye söyleyin.

5.

Hak diye bağlanıp ikrar verende

Ahuzarım meşte dostu yaren de

ŞEKİP can gözüyle canan gören de

O günlerde öldü diye söyleyin.

YÖRESİ:
ÇORUM

NEME LAZIM

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

KIMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

SERBEST:

NE ME LA ZI

M DE SE MOL MAZ DÜN YA YA

A KIL ER ME Z

TÜR LÜ TÜR LÜ HA Lİ VA R VA O F

Nİ CE LE Rİ VAR LI ĞI NA AL DAN MI Ş

AL DAN MI Ş AL DAN MI Ş

DOST AL DAN MIŞ KİM LER KAL MIŞ BAK KİM LE RİN

YE Rİ VAR DO ST YE Rİ VA E R

YE Rİ VA R GÖS TER YE Rİ VA E R

Kutay Öztürk

Şekil 6.4 Neme Lazım Nota Yazımı

2.

Sor ki dünya kimden kimlere geçmiş
Ama sevdiğine sırrını açmış
Her gelen üç arşın beziyle göçmüş
Bak tarihte insanların yeri var.

3.

Bir gün ölüm gelir sanma ıraktan
Baykuşu viranda, bülbülü makta
Leyla'yı mehraçta ulu dergâhta
Diyeler ki bu ŞEKİP'in yeri var.

YÖRESİ:
ÇORUM

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

OSANDIM GEDİYOM YALAN DÜNYADAN

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

SERBEST:

O SAN DIM GE _____

_____ Dİ YOM _____

YA LAN _____ DÜN YA _____ DA _____N

O SAN DIM GE Dİ YOM DA FA Nİ DÜN _____ YA _____ DAN _____

İS TEMEM DÜN YA YI AL SE NİN OL SUN VAY _____ VAY _____

VAY _____ VAY _____ VAY _____ VAY _____ VAY _____ VAY

DOĞ _____ DU ÇU MA DA PİŞ MAN _____ ET Tİ A NAM _____

BE Nİ A NAM DAN OF _____ ÜÇ GÜN LÜK DÜN YA DA

AL SENİN OL SUN O _____ F O _____ F O _____ F

Şekil 6.5 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı

OSANDIM GEDİYOM YALAN DÜNYADAN
- 2 -

14 VA _____ Y VA _____ Y VA _____ Y VAY _____ (SAZ)

16 DOĞ DU ÇU MA DA PİŞ MAN ET Tİ A NAM DAN _____

17 BE Nİ _____ A NAM DA NOF _____ VE FA SİZ DÜN YA DA

20 AL SE _____ NİN NOL SU _____ N AL SE _____ NİN NOL

21 SU _____ N DOST SE NİN NOL SU NOY _____ (SAZ)

23 YÜK LER SİN GER ÇE ÇE NE KA DAR GA HİR (SAZ)

25 YÜK LER SİN GER ÇE ÇE KİL MEZ GA Hİ _____ R

26 (SAZ) SO NU BİR TAH TAY LA YOL CE DEN A HİR

28 DOST _____ VA YA HİR OF _____ (SAZ)

Şekil 6.6 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı

OSANDIM GEDİYOM YALAN DÜNYADAN

- 3 -

30

ZA Lİ ME BAL OL DUM DA DO _____ ST

31

GER ÇE ĞE ZE Hİ _____ R GER ÇE ĞE ZE HİR O _____ F

32

(SAZ)

VE FA SIZ DÜN YAN DA AL SE Nİ NOL SUN

34

O _____ F

36

ZA Lİ ME BAL OL DUM DA GER ÇE _____ ĞE _____ ZE HİR

37

O _____ F GER ÇE _____ ĞE ZE HİR O _____ F

39

İS TE MEM DÜN YA Nİ DA AL SE NİN O _____ L SU _____ N

41

DÜN YAN BÖY LE İ SE DE AL SE NİN OL SU _____ N DOST

42

(SAZ)

Şekil 6.7 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı

OSANDIM GEDİYOM YALAN DÜNYADAN
- 4 -

43 BİR ŞE KİP OL DUY SAM DA SUÇ MU DUR BA NA

44 BİR ŞE KİP OL DUY SAM SUÇ MU DUR BA _____ NA _____ (SAZ)

46 NE Yİ NE GE TİR DİN DE KAL LEŞ DÜN YA _____ NA BE Nİ

47 DÜN YA NA _____ SÖY LE DÜN YA NA DOST _____ DÜN YA NA

48 (SAZ) DA HA ÇOH DERT LE RİM DE GEG GO _____

50 VAR AM MAN SA _____ NA _____ VAR AM MAN SA NA _____

51 (SAZ) VE FA SIZ DÜN YAN DA AL SE NİN OL _____ SU _____ N

53 (SAZ) SE VER SEN DÜN YA Nİ DA AL SE NİN OL _____ SU _____ N

55 (SAZ) TAT LIY SA BU DÜN YA DA AL SE NİN OL _____ SU _____ N

Şekil 6.8 Osandım Gidiyom Yalan Dünyadan Nota Yazımı

OSANDIM GEDİYOM YALAN DÜNYADAN

- 5 -

57. AL SE NİN OL SU N

58. ŞAH BE NİM OL SU N OY OY

Kutay Öztürk

2.

Osandım gediğom yalan dünyadan
İstemem dünyayı al senin olsun
Doğduğuma pişman etti anamdan
Üç günlük dünyanın da al senin olsun.

3.

Yüklersin gerçeğe ne kadar kahir
Sonun bir tahtayla yolceden ahir
Zalime bal oldum gerçeğe zehir
Vefasız dünyanın da al senin olsun.

4.

Bir ŞEKİP olduysam suç mudur bana
Neyine getirdin kalleş dünyana
Daha çok dertlerim var amma sana
Vefasız dünyanın da al senin olsun.

Şekil 6.9 Osandım Gidiğom Yalan Dünyadan Nota Yazımı

YÖRESİ:
ÇORUM

DEDİLER

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtten Yıldız

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The lyrics are in Turkish and are written below the staff. The score consists of nine staves, each containing a line of music and its corresponding lyrics. The lyrics are: HAK YO LUN DA Bİ R KA LE YE UĞ RA DI M (SAZ) YOL CU İ KEN Bİ R KA LE YE UĞ RA DI M (SAZ İ ÇE Rİ GİR ME YE SU AL SOR DU LA R (SAZ) ÇAR ŞI SI PA ZA RI YA NAR BİR A TE Ş HA Kİ KA TIN BU DU NA RI DE Dİ LE R (SAZ). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as trills (tr) and vibrato (vib.) markings.

HAK YO LUN DA Bİ R KA LE YE UĞ RA
DI M (SAZ)
YOL CU İ KEN Bİ R KA LE YE UĞ RA
DI M (SAZ İ ÇE Rİ GİR ME YE
SU AL SOR DU LA R (SAZ)
ÇAR ŞI SI PA
ZA RI YA NAR BİR A TE
Ş HA Kİ KA TIN
BU DU NA RI DE Dİ LE R (SAZ)

Şekil 6.10 Dediler Nota Yazımı

DEDİLER
- 2 -

28 NA RI DE Dİ LE *vib.*

31

34 R (SAZ) ÇAR ŞI SI PA

37 *tr* ZA RI YA NAR BİR A TEŞ DO ST

40 DOST DO ST DO ST (SAZ)

43 HA Kİ KA TI N BU DU R NA RI DE Dİ

46 *vib.* LE R (SAZ)

49 BU DUR HA Kİ KA TI N NA RI DE Dİ

52 *vib.* LE

55 R (SAZ .) *Kutay Özgür*

Şekil 6.11 Dediler Nota Yazımı

2.

Baktım kapısına ateştir nardır
Sordumki sahibi hazreti pirdir
Gördümki cümlesi kılman huridir
Yüzlerimin gerçek nuru dediler

3.

Uzattım elimi yapıştı nara
Dedim bu derdime kim bulur çare
Dediler git söyle o güzel pire
Yanar aşıkların koru dediler

4.

Vardım ki o pire derdim yanmaya
Niyazım eyledim didar görmeye
Yüzüm sürdüm ikrarında durmaya
Buraya giremez sarı dediler

5.

Ne müşgül derdimiş içeri girmek
Baktım libasları ateşten gömlek
Sordum istekleri gömleği giymek
Burada sağı yok ölü dediler

6.

Dilleri Muhammed gönüller Ali
Dolusu Şekip'i eyledi deli
Dediler yolumuz Allah'ın yolu
İşte içimizde ulu dediler

YÖRESİ:
ÇORUM

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

DERT BENDE KALDI

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

SERBEST:

YIL LAR DIR HA LİM DEN AN LA MI YAN

YA R YAR AN LA MI YAN YAR (SAZ)

DE ME DİM KİM Sİ YE DE DERT BEN DE KAL DI

VA Y VA Y VA Y EY

GÖ NÜL BE Şİ Gİ Mİ DE

SAL LA MI YAN YAR DO ST SAL LA MI YAN YA R

KAL LEŞ LİK O YAR DA DA EY DO ST

MERT BEN DE KAL DI Gİ DE ME DİM

Şekil 6.12 Dert Bende Kaldı Nota Yazımı

DERT BENDE KALDI

- 2 -

10 KİM Sİ YE DE DERT BEN DE KAL DI

11 DERT BEN DE KAL DI OY OY

12 A H GÖ NÜL BE Şİ Gİ Mİ DE SAL LA Mİ YAN YA R

14 MUHAB BET BE Şİ Gİ Mİ DE SAL LA Mİ YAN YA R SAL LA Mİ YAN YAR O YOY

15 KAL LEŞ LİK O YAR DA MERT BEN DE KAL DI

18 DE ME DİM KİM Sİ YE DE DERT BEN DE KAL DI OY OY

Şekil 6.13 Dert Bende Kaldı Nota Yazımı

2.

Aşkın ile diyar diyar dolaştım
 Mecnun gibi çölden çöle yoldaştım
 Aşkın şarabının ağzını açtım
 Yar yüzünden içti, murt bende kaldı
 Demedim kimseye dert bende kaldı.

3.

Bu aşka düşene delidir derler
 Ne yazık ŞEKİP'te kapalı sırlar
 El ele verip de gezdiğimiz yerler
 Terk etti sılayı yurt bende kaldı
 Demedim kimseye dert bende kaldı.

YÖRESİ:
ÇORUM

ŞİKAYET OLMASIN

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

SERBEST:

Şİ KA YET OL MA SIN DA

BAK NE HAL DE YİM YOK SA U NUT

TUN MU DA BE Nİ BE Nİ

BE Nİ BE Nİ BİL ME M

MEL Gİ Bİ DO ST

GE CE GÜN DÜZ DE DUR MA Z

DUR MA Zİ A HU ZAR DA YİM O F

SA ZİM DA SİZ Lİ YAN DA

SIR MA TEL Gİ Bİ VAY

Kutay Öztürk

Şekil 6.14 Şikayet Olmasın Nota Yazımı

2.

Kar mı yağdı güvendiğim dağlara
Sam mı değdi o sūmbūlū bağlara
Diyemiyom bağlanmışım o yâre
Çığnatırsın beni ele yol gibi.

3.

Bilirsin bu canım kurban değil mi?
Hükmün bu katlime ferman değil mi?
Aşkın bu derdime derman değil mi?
Verme emeğimi sele yel gibi.

4.

Niçin o sarp yere yuvanı kurdun
Kuru petek gibi balsız mı kaldın
Bir kez koklamadan sarardın soldun
Hayrat eli değmiş gonca gül gibi.

5.

Elesti bezminden ikrarım verdim
O günden bu güne sözümde durdum
Yetiş ŞEKİP'ine müşkülde kaldım
Fiskeden bulanana ufak göl gibi.



YÖRESİ:
ÇORUM

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

BAL BENİ BENİ

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

(SAZ)

4

7

10 **SERBEST:**

.) AŞ KI Nİ YAZ İ LE

11

DEŞ Tİ GÜ ZA R DA GEZ Dİ RİR GUR BET TE

12

HAL BE Nİ BE Nİ OF

13

(SAZ)

16

19 **SERBEST:**

BU GE ÇEN GÜN LE RİM HEP A HU ZA R DA

Şekil 6.15 Bal Beni Beni Nota Yazımı

BAL BENİ BENİ
- 2 -

20 *tr* *vib.*
BU GE ÇEN GÜN LE RİM HEP A HU ZA R DA

21
Ö LÜ YÜM BI RAK MAZ SAL BE Nİ BE Nİ SAL BE

23
Nİ BE Nİ DOST SAL BE Nİ BE Nİ DOST SAL BE Nİ BE

25
Nİ (SAZ)

28
Ö LÜ YÜM BI RAK MAZ SAL BE Nİ BE Nİ DOST

31
SAL BE Nİ BE Nİ DOST SAL BE Nİ BE

33
Nİ SAL BE Nİ BE Nİ *Kutay Öztürk*

Şekil 6.16 Bal Beni Beni Nota Yazımı

2.

Neden muradımı alamıyorum
Diyeceğim varya diyemiyorum
Verdiğin ikrardan dönemiyorum
Yolcuyum bırakmaz yol beni beni.

3.

Yıllardır bu gönlüm eyledi feryat
Hak bilmezde olmaz imiş merhamet
Geldim dost kapına dilerim mürvet
Kabul et kapına kul beni beni.

4.

Bağrında bir ateş yanar nardayım
Dünyaya geleli ahuzardayım
Nice çiçeklere binbir haldeyim
Arıyım bırakmaz bal beni beni.

5.

Aslı gibi ateş düşer yanarsan
Aşkın şarabından içer kanarsın
Bir ŞEKİP'im derde bana dönersen
Çorum illerinde bul beni beni.



YÖRESİ:
ÇORUM

NE HACIDIR NE HOCA

KİMDEN ALINDIĞI
ŞEKİP ŞAHADOĞRU

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

The musical score is written in 8/8 time and B-flat major. It consists of a saz accompaniment and a vocal melody. The lyrics are in Turkish and are written below the vocal staff. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 indicated at the beginning of each line. The lyrics are: BE AL TIN DA NOK TA (SAZ . .) SIR RIN BİL ME YEN (SAZ . .) NE HA CI DIR NE HO (SAZ . .) CA DIR NE DE DE (SAZ . .) MA RI FE TIN ÇEŞ ME (SAZ . .) SİN DEN YUN MA YAN (SAZ . .). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Şekil 6.17 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı

NE HACIDIR NE HOCA

- 2 -

28 EY DOST YUN MA YAN (SAZ . .) İS TER SE BİN

31 DE FA HE Y

34 KA BE YE Gİ DER (SAZ) KA BE YE Gİ DE R

37 R

40 TAŞ DE ÇİL İN SA NA HEY DOST SÜR SE YÜ

43 ZÜ NÜ (SAZ . .) SÜR SE YÜ ZÜ NÜ (SAZ)

46 OR DA BU LUR MU HAM (SAZ . .) ME DİN İ

49 Zİ Nİ (SAZ . .) O Nİ Kİ ÇEŞ ME NİN (SAZ . .)

52 AÇ SA GÖ ZÜ NÜ (SAZ . .) EY DOST GÖ

Şekil 6.18 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı

NE HACIDIR NE HOCA
- 3 -

The image shows a musical score for the song 'Ne Hacıdır Ne Hoca'. It consists of four staves of music in a single system, written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff starts at measure 55 and ends at measure 57. The second staff starts at measure 58 and ends at measure 60. The third staff starts at measure 61 and ends at measure 63. The fourth staff starts at measure 64 and ends at measure 66. The lyrics are: ZÜ NÜ (SAZ . .) AN CA OR DA HA Kİ KA TI FARK E DER (SAZ) EY DOST FAR KE DER HE Y. There are various musical markings including 'vib.' (vibrato) and 'Kutay Öztürk' (composer/arranger) at the end.

55 *vib.* ZÜ NÜ (SAZ . .) AN CA OR DA HA Kİ
58 KA TI FARK
61 *vib.* E DER (SAZ) EY DOST FAR KE DER HE
64 Y Kutay Öztürk

Şekil 6.19 Ne Hacıdır Ne Hoca Nota Yazımı

3.

Kötülükten men olmaktır insanlık
Bu Âdem yoludur değil hayvanlık
Burda kulluk olur olmaz sultanlık
Gerçek Âdem olan benliği nide.

4.

Dönersen yönünü fitneden yana
Sabrından pay alır ne yapmaz sana
Uzak ol zalimden yaklaş sultana
Teslim ol Arife hak seni yede.

5.

Hayır amellerin koyma yârine
Meyil verme cehaletin varına
Çıkarsan ŞEKİP'im Hakkın turuna
Musa ol ki kurtlar sürünü güde.

YÖRESİ:
ÇORUM

DOSTA DOĞRU

KİMDEN ALINDIĞI:
Şekip ŞAHADOĞRU

NOTAYA ALAN:
Tülay Örtün Yıldız

(SAZ) İN SAN LI ĞIN

4 YU NA ĞIN__ DA__ A RIN DIK__ (SAZ)

7 İN SAN LI ĞIN YU NA ĞIN DA__ A RIN__ DIK__

10 İŞ TE BÖY LE__ OL DU A__ ZA__ ME Tİ__ MİZ

13 (SAZ)

16) HAM DOL SUN Kİ

19 NE DA MET TEN AY RIL DIK__ HAM DOL SUN Kİ

22 NE DA MET TEN__ AY RIL DIK__ RAH MA NI SEV__

25 Gİ DİR İ__ BA__ DE Tİ MİZ YÜK LEN Dİ KER

Şekil 6.20 Dosta Doğru Nota Yazımı

DOSTA DOĞRU
- 2 -



2.
İNSANLIĞA HİZMET İÇİN GELMİŞİZ
PİRİMİZDEN BÖYLE HİMMET ALMIŞIZ
HAK SIFATI ADEMDEDİR BİLMİŞİZ
İNSANI SEVMEKTİR KERAMETİMİZ
YÜKLENDİ KERVANIM OL ŞAHA DOĞRU

3.
AŞK ELİNİ BİLMİYENDEN KAÇARIZ
SARRAFIZ ALTINA KIYMET BİÇERİZ
İSTEYENE RAHMET ŞEFKAT SAÇARIZ
SANMAYIN YOK MUDUR MERHAMETİMİZ
YÜKLENDİ KERVANIM OL ŞAHA DOĞRU

4.
GERÇEKLERİN DERYASINA DALINCA
HAK AŞKIYLA BEDENİMİZ DOLUNCA
MUHAMMED'TEN KİSMETİMİZ ALINCA
ŞAHI MERDAN OLDU VELAYETİMİZ
YÜKLENDİ KERVANIM OL DOSTA DOĞRU

5.
İKRAR VERMİŞ İSEK ORDA DURURUZ
YASAMIZDIR BİZİ BİZDEN SORARIZ
ŞEKİP HAK'KI ÖZÜMÜZDE ARARIZ
KENDİMİZİ BİLMEK ŞEHADETİMİZ
YÜKLENDİ KERVANIM ALLAH'A DOĞRU

Şekil 6.21 Dosta Doğru Nota Yazımı