

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**İNANÇ MÜZİĞİ ETNOLOJİSİ PERSPEKTİFİNDE
ARGUVAN YÖRESİ “İÇERİ MAKAMI” ÜZERİNE
YAPISAL ve KÜLTÜREL ANALİZ**

DOKTORA TEZİ

Danışman Hazırlayan
Prof. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ Mustafa DAĞDEVİREN

MALATYA- 2021

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

İNANÇ MÜZİĞİ ETNOLOJİSİ PERSPEKTİFİNDE ARGUVAN
YÖRESİ “İÇERİ MAKAMI” ÜZERİNE YAPISAL ve KÜLTÜREL
ANALİZ

HAZIRLAYAN
MUSTAFA DAĞDEVİREN

DANIŞMAN
Prof. Dr. BANU MUSTAN DÖNMEZ

Malatya 2021

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Banu MUSTAN DÖNMEZ danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım **“İnanç Müziği Etnolojisi Perspektifinde Arguvan Yöresi “İçeri Makamı” Üzerine Yapısal Ve Kültürel Analiz”** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Mustafa DAĞDEVİREN

ÖNSÖZ

“İnanç Müziği Etnolojisi Perspektifinde Arguvan Yöresi “İçeri Makamı” Üzerine Yapısal Ve Kültürel Analiz” isimli bu çalışmada, İnanç Müziği Etnolojisi perspektifinde Malatya İli Arguvan İlçesi özelinde yöresel inanç müziklerine ait müzikal yapı ve bunların kültür ile ilişkileri ele alınmıştır.

Tez konusunun belirlenmesinden, çalışmanın sonuçlandırılmasına kadar bilgi, birikim ve deneyimlerini paylaşan, akademik bağlamda yol gösteren tez danışmanım Prof. Dr. Sayın Banu MUSTAN DÖNMEZ’e, görüş ve önerileri ile çalışmama yön veren kıymetli hocalarım Doç. Dr. Sayın Onur ZAHAL ve Doç. Dr. Sayın Mehmet Serkan ÇAKIR’a,

Tez çalışmasına ait derleme ve alan araştırmalarında önemli katkıları olan halk müziği sanatçıları Sayın Muharrem Temiz’e, Erol Köker’e, Hasan Akkiraz’a, yerel kültürün yaşaması için bütün bilimsel çalışmalara katkıda bulunmaya gayret eden değerli kaynak kişiler Merdan Eren, Hüseyin Şahin, Süleyman Özerol, Ersoy Eren, Cafer Doğan ve görüşmelerde yer alan başta Abdullah Bakır, Süleyman Sarıgül, İsmail Sarıaltun, Bektaş Dal olmak üzere bütün dedelere, Arguvan Belediye Başkanı Mehmet Kızıldaş, Ankara Arguvanlılar Derneği Başkanı Asım Aydoğdu, Almanya Arguvanlılar Derneği Başkanı Oktay Yücedağ, Arguvan ve Köyleri Eğitim Vakfı Başkanı Hasan Aydın’a, Şentürk Saz evi Sahibi ve “Bağlama ve Âşıklar Müzesi” Kurucusu Şentürk İyidoğan’a, ayrıca görüşme ve gözlemlerime katkıda bulunan tüm katılımcılara,

Sevgili öğrencim bağlama sanatçısı Onur Erdem’e, sınıf arkadaşım Emre Akgün’e, Orçun Akgün’e, sevgili meslektaşım Emre Erdiş ve Zerrin Gökkaya’ya ve alan araştırmalarındaki yol arkadaşım Hasan Dağdeviren’e, hayatımın her anında desteğini esirgemeyen eşim Pınar Dağdeviren ve aileme,

Bana gönüllerini, kültürlerini ve sofralarını açan, benimle lokmalarını paylaşan tüm Arguvan ailesine

En içten duygularıyla teşekkür ederim.

ÖZET

Arguvan yöresi kolektif belleğinin, inancının ve felsefesinin müziksel bir temsili olan inanç müziklerinin kültürel ve biçimsel olarak incelenmesi ve analiz edilmesi, bilimsel kaynak oluşturmaları ve Arguvan inançsal müziklerinin toplumsal ve kültürel vizyonunun ortaya koyulması amacıyla yapılan bu çalışmada, Arguvan müzik pratikleri, “inanç müziği etnolojisi” çerçevesinde ele alınmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden etnografik araştırma ile etnomüzikoloji disiplini araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada alan araştırması Arguvan merkez ve köyleri ile diasporada yaşayan 38 kaynak kişi ile görüşme yapılarak gerçekleştirilmiş ve betimsel analiz yapılmıştır.

Birinci bölümde kuramsal çerçeve çizilerek diğer bölümlerine kaynaklık edecek bilgiler verilmiş, ikinci bölümde Malatya ili Arguvan ilçesinin tarihsel, coğrafi, kültürel, etnik ve demografik yapısı incelenerek kültür analizine kaynaklık edecek bilgiler sunulmuştur. Üçüncü bölümünde Arguvan’da *dışarı makamı* olarak tanımlanan tespit ettiğimiz 334 türkünün ezgileri ve sözleri, yapısal ve kültürel olarak analiz edilerek, sonuçlar etnomüzikolojik olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünde ise Malatya ili Arguvan ilçesinde yapısal ve kültürel çerçevede inançsal müzik geleneği: “*içeri makamı*” / “*dede makamı*” incelenmiştir. Kültürel analiz için inanç ritüelleri, Arguvan inanç müziği sazlarının türleri, işlevleri, anlamları ve çalım teknikleri, Arguvan’daki cem âşıklığı geleneği, müzik uyanışı, “diaspora-festival-müzik” ilişkisi araştırılmıştır. Arguvan *içeri makamı* eserlerinin form, makam ve usullerine ilişkin yapısal analizler için 107 eser tespit edilmiş olup, yazılı kaynaklardan 96 nota örneği bulunmuştur. 10 eserin notası tarafımızdan notaya alınmış, 1 tane de derleme yapılmıştır. Bu bölümün sınırlılığını belirleyen bu eserlerle yapısal ve kültürel analizler yapılarak sonuçlar elde edilmiştir.

Çalışmanın sonunda bir sözlük oluşturularak, yöresel olarak kullanılan sözcüklerin tanımları yapılmıştır. Ekler kısmında ise yöre müziklerine ait bazı notalardan kesitler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İnanç Müziği Etnolojisi, Arguvan, Alevilik, İçeri Makamı, Dışarı Makamı, Etnomüzikoloji.

ABSTRACT

In this study, which aims to examine and analyze religious music, which is a musical representation of the collective memory, belief and philosophy of the Arguvan region, culturally and formally, to create scientific resources and to reveal the social and cultural vision of Arguvan religious music, Arguvan musical practices, "ethnology of faith music" has been handled within the framework. In the study, ethnographic research, in which qualitative research methods, and ethno-musicology research methods were used, the field research was carried out by interviewing 38 source people living in Arguvan center and villages and the diaspora, and descriptive analysis was performed.

In the first part, the theoretical framework is drawn and information that will serve as a source for the other parts is given, in the second part, the historical, geographical, cultural, ethnic and demographic structure of Arguvan district of Malatya province is examined and information that will be a source for cultural analysis is presented. In the third part, the melodies and lyrics of the 334 folk songs that we identified as "*dışarı makamı*" in Arguvan were analyzed structurally and culturally and the results were evaluated ethnomusicologically.

In the last part of the study, the tradition of religious music in the structural and cultural framework in Arguvan district of Malatya province: "*içeri makam*" / "*dede makamı*" is examined. For cultural analysis, belief rituals, types, functions, meanings and playing techniques of Arguvan belief music instruments, cem minstrelsy tradition in Arguvan, musical revival, "diaspora-festival-music" relationship were investigated. 107 works were identified for the structural analysis of the form, mode and methods of the works of Arguvan "*içeri makam*", 96 samples of notes were found from the written sources. The notes of 10 works were recorded by us and 1 compilation was made. Structural and cultural analyzes were made with these works, which determined the limitations of this section, and the results were obtained.

At the end of the study, a dictionary was created and definitions of locally used words were made. In the appendix part, sections of some notes belonging to local music are given.

Keywords: Belief Music Ethnology, Arġuvan, Alevism, İeri Makamı, Dışarı Makamı, Ethnomusicology.



İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	I
ONUR SÖZÜ.....	II
ÖNSÖZ.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
İÇİNDEKİLER.....	VIII
RESİMLER DİZİNİ.....	XII
NOTA ÖRNEKLERİ DİZİNİ.....	XV
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	XVIII
TABLolar DİZİNİ.....	XIX
GRAFİKLER DİZİNİ.....	XX
KISALTMALAR.....	XXI
1. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM.....	1
1.1. Kültür.....	1
1.1.1. Türk Kültürü ve Türk Müzik Kültürü.....	7
1.2. Etnomüzikoloji.....	9
1.3. İnanç Müziği Etnolojisi.....	23
1.4. Din ve İnanç Sosyolojisi.....	31
1.5. Modernleşme, Diasporik Hareketlilik ve Müzik Uyanışı.....	34
1.5.1. Modernleşme.....	34
1.5.2. Diasporik Hareketlilik.....	36
1.5.3. Müzik Uyanışı.....	38
1.6. Yöntem.....	40
1.7. İlgili Araştırmalar.....	45

2. MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNİN TARİHSEL, COĞRAFİ, KÜLTÜREL, ETNİK VE DEMOGRAFİK YAPISI.....	50
2.1. Malatya İli Arguvan İlçesinin Kısa Tarihçesi	50
2.2. Malatya İli Arguvan İlçesinin Coğrafi Yapısı	56
2.3. Malatya İli Arguvan İlçesinin Kültürel, Etnik ve Demografik Yapısı.....	59
2.4. 1960'lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası	62
3. MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNDE YAPISAL VE KÜLTÜREL ÇERÇEVEDE İNANÇ DIŞI MÜZİK GELENEĞİ.....	64
3.1. Kültürel Açidan İnanç Dışı Müzik	64
3.2. Yapısal Açidan İnanç Dışı Müzik	75
3.2.1. Maniler	77
3.2.2. Uzun Havalar	79
3.2.3. Ağıtlar	81
3.2.4. Halaylar	82
3.2.5. İş (Hon) Türküleri	83
3.2.6. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Form, Makam, Usullerine İlişkin Yapısal Analiz	85
4. BULGULAR VE YORUM: MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNDE YAPISAL VE KÜLTÜREL ÇERÇEVEDE İNANÇSAL MÜZİK GELENEĞİ: “İÇERİ MAKAMI” / “DEDE MAKAMI”.....	103
4.1. Aleviliğin Tanımı, Kültürel Yapısı ve Arguvan'da Alevilik	103
4.2. İnanç Müziği Etnolojisine İlişkin Analitik Bir Kavram Olarak Arguvan Yöresi ve Çevresinde İçeri Makamı/ Dede Makamı ve İnanç Müziği Türleri..	110
4.3. Alevilikte ve Arguvan'da Cem Geleneği	115
4.3.1. Alevilikte Cem Geleneği	115
4.3.2. Arguvan'da Cem Geleneği.....	121
4.3.3. Arguvan'da Cem Türleri	130

4.3.3.1. Görgü Cemi	130
4.3.3.2. Abdal Musa Cemi	134
4.3.3.3. Muharrem Cemi	135
4.3.3.4. Arguvan'da Yerel Cemler	136
4.3.3.4.1. Kısır Cem	136
4.3.3.4.2. Kömme Cemi	137
4.3.3.4.3. Gayb Erenler Cemi.....	138
4.3.3.4.4. Sarı Baba Cemi.....	139
4.3.3.4.5. Hızır Cemi	140
4.3.4. Arguvan'da Cemin Yürütülmesi.....	141
4.4. Arguvan'da İnançsal Müziğin Biçimsel Yapısı	146
4.4.1. Değiş	148
4.4.2. Semahlar	162
4.4.2.1. Birlikte Dönülen Semahlar	167
4.4.2.2. Erkeklerin Döndüğü Semahlar.....	174
4.4.2.3. Kadınların Döndüğü Semahlar	178
4.4.3. Düvazlar (Duvaz-ı İmam)	188
4.4.4. Tevhitler	191
4.4.5. Methiye-Mersiyeler	195
4.5. Arguvan İçeri Makamı (Dede Makamı) Eserlerinin Form, Makam, Usullerine İlişkin Yapısal Analiz	199
4.6. Arguvan İnanç Müziği (İçeri Makamı/ Dede Makamı) Sazlarının Türleri, İşlevleri ve Anlamları.....	203
4.6.1. Balta Saz (Dede Sazı).....	209
4.6.2. Cura	215
4.6.3. Kısa Kol Bağlama	219

4.6.4. Arguvan Yöresi Sazlarının Çalım Teknikleri.....	220
4.6.5. Arguvan’da Saza Yüklenen Anlamlar.....	226
4.7. Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği.....	233
4.8. Arguvan İnanç Müziği Uyanışı ve Önemli İnanç Müziği Uyanış Önderleri 242	
4.9. 1960’lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası ve Diasporal Hareketliliğin Kültürel ve Müziksel Sonuçları	252
4.10. “Alevi Müzik Uyanışı” Bağlamında “Diaspora-Festival-Müzik” İlişkisi 254	
5. <i>SONUÇ ve TARTIŞMA</i>	260
6. <i>SÖZLÜK</i>	269
<i>KAYNAKÇA</i>	275
<i>EKLER</i>	299

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. Hurri ilahisinin yazılmış olduğu tablet.....	26
Resim 2 Arguvan Ermişli Köyü, Emirler Mezrası Şeceresi.....	55
Resim 3. Arguvan Fiziki ve Siyasi Haritası	56
Resim 4. Hasan Bakır, Emirler Mezrası.....	61
Resim 5. Almanya Arguvanlılar Derneği Logosu.....	63
Resim 6. Şemsi Belli ve Arguvan'lı Ozanlar	66
Resim 7. Arguvan Belediye Başkanı Mehmet Kızıлтаş.....	68
Resim 8. Arguvan Doğal Markası Amblemi.....	68
Resim 9. Fırat Nehrinin İki Yanı.....	71
Resim 10. Arguvan Kızık Köyü Kış Yarısı Şenliği	73
Resim 11. Kırat Semahı.....	74
Resim 12. Tez yazarı Mustafa Dağdeviren, Arif Sağ ve Erdal Erzincan.....	76
Resim 13. Arguvan Merkez'deki Aşklar Anıtı, Honcular Rölyefi,.....	85
Resim 14. Kazım Tatar, Evrensel Müzik Evi Bağlama Eğitmeni.....	107
Resim 15. Arguvan Eymir Köyü'nden bir cem töreni ve semah, ...	111
Resim 16. İmam Cafer Ocağı'ndan Cemal ve Geskan Dedeler	114
Resim 17. Sabahat Akkiraz, Hasan Akkiraz	117
Resim 18. Veysel Özmeral, Arguvan İlçesi Apası Köyü.	121
Resim 19. Arguvan İlçe Merkezindeki Cem Evi	122
Resim 20. Dolaylı (Halpuz) Mahallesi Kültür Evi.....	123
Resim 21. Eymir Kültür Evi.....	123
Resim 22 Ermişli İmam Cafer Türbesi.....	125
Resim 23. Bozan Köyü Cem Evi.....	126
Resim 24. Bozan Köyü Cem Evi.....	126
Resim 25. Çayırılı Kültür ve Cem Evi	127

Resim 26. Karakapı Cem Evi.....	128
Resim 27 Gürge Köyü Karakapı Cem Evi Girişinde üzerinde Nisa Suresi 58. Ayetin bulunduğu Rölyef	128
Resim 28. Kısır Cem	136
Resim 29. Abdullah Bakır, Arguvan Emirler Mezrası.....	138
Resim 30: Sarı Baba Cemi Arguvan Mineyik Köyü.....	139
Resim 31. Ankara Arguvanlılar Derneği Abdal Musa Lokması, Aşure ve Hızır Cemi	140
Resim 32. Bozan Köyü Cem Evinde Duvarı Sergilenen Cecim	141
Resim 33. Mineyik Köyü Sarı Baba Ceminde ritüel esnasında yere serilmiş Cecim ..	142
Resim 34. Süleyman Özerol.....	149
Resim 35. Bellikler Köyü Abdal Musa Cemi.....	167
Resim 36. Ağbaba Semahı, Bellikler Köyü, Abdal Musa Cemi	174
Resim 37. Bozok Semahı	177
Resim 38. Sarı Baba Cemi Arguvan Mineyik Köyü	178
Resim 39. Kırat Semahı. Sarı Baba Cemi, Arguvan, Mineyik Köyü.....	182
Resim 40. Kırat Semahı. Bayanlar tarafından dönülen Kırat Semahı,.....	182
Resim 41. Hasan Hüseyin Gülbahar Dede.	198
Resim 42. Muharrem Temiz ve Cengiz Özkan	212
Resim 43. Ali Sevimli Konakbaşı (Apası) Köyü Muhtarı	214
Resim 44. 2 Cura ve 1 Dede Sazı.....	216
Resim 45. Koşturma, Abdullah Bakır ve Süleyman Sarıgül.....	217
Resim 46. Hastek Pençesi	222
Resim 47. El ile çalma teknikleri	223
Resim 48. El ile çalma teknikleri	224
Resim 49. Pençe Tekniği, Arguvan Emirler Mezrası.....	224
Resim 50. Halay, Yukarı Sürmenli Köy Düğünü.....	229

Resim 51. Arguvan Halk Âşıkları Anıtı	234
Resim 52. Şah Sultan Türbesi, Bozan Köyü Cem Evi	236
Resim 53. Seyit Meftuni (1920-1982).....	244
Resim 54. Seyit Meftuni Derleme Arşivleri.....	244
Resim 55. Muharrem Temiz, Arguvan Mineyik Köylü Sanatçı	246
Resim 56. Gani Pekşen'in Cemal Erbek'ten derleme çalışmaları.....	247
Resim 57. Sebahat Akkiraz	248
Resim 58. Sevim Kesir Özdemir, Mehmet Ali Özdemir ve Muharrem Temiz'in 1997 yılında Arguvan'da yaptıkları derleme gezisinden	249
Resim 59. Seval Eroğlu ve AKEV Başkanı Merdan Ercan	250
Resim 60. Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Logosu	250
Resim 61. Ankara Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği Logosu	252
Resim 62. 2001 yılında kurulan Almanya Arguvanlılar Derneği dayanışma gecesi ...	255
Resim 63. Almanya Arguvanlılar Derneği Bahar Şenliği	256
Resim 64. 2015 yılı Arguvan Türkü Festivali	257
Resim 65. 2019 yılında gerçekleşen 14. Arguvan Türkü Festivali	258
Resim 66. Arguvan 19. Geleneksel Ses Yarışması Afişi	258

NOTA ÖRNEKLERİ DİZİNİ

Nota 1. <i>Bir Gün Şu Dünyadan Göçüp Gidersem</i>	81
Nota 2 <i>Geviş Makamı, Hon Türküsü</i>	84
Nota 3. <i>Karşıda Kara Erik,</i>	87
Nota 4 <i>Pınar Seni Neydip Neydip Netmeli</i>	88
Nota 5. <i>Yüce Dağdan Bir Yol İner</i>	89
Nota 6. <i>Gelelede Gültüm Gelele</i>	90
Nota 7. <i>Dilo Dilo Rezil Dilo (Gönül Rezil Gönül)</i>	91
Nota 8. <i>Arzusun Gıldığım Dilber</i>	150
Nota 9. <i>Hatayi Deyiş</i>	150
Nota 10. <i>Kur'an Yazılırken</i>	151
Nota 11. <i>Bana Gül Diyorlar</i>	152
Nota 12. <i>Bir Melek Simadır</i>	153
Nota 13. <i>Asaf'ın Miktarı</i>	153
Nota 14. <i>Tenim Gümrah Oldu</i>	154
Nota 15. <i>Pirin Elinden Elinden</i>	155
Nota 16. <i>Arayı Arayı Benim Bulduğum</i>	155
Nota 17. <i>Kıtmir Bir Ufacık</i>	156
Nota 18. <i>Kiblemdir Muhammed Secdemdir Ali</i>	157
Nota 19. <i>Bugün Ben Dostumu Gördüm</i>	158
Nota 20. <i>Mektebi İrfanda</i>	158
Nota 21. <i>Ziyaret</i>	159
Nota 22. <i>Gözün Görmez Kulak Duymaz</i>	160
Nota 23. <i>Kaldır Dostum Aç Gözün Gör Didarı</i>	161
Nota 24. <i>Hızır Semahı</i>	168
Nota 25. <i>Karahöyük Semahı</i>	169

Nota 26. <i>Kırklar Semahı</i>	170
Nota 27. <i>Ermışli Semahı</i>	172
Nota 28. <i>Ağbaba Semahı</i>	173
Nota 29. <i>Sorma Be Birader Mezhebimizi</i>	175
Nota 30. <i>Kırat Semahı</i>	178
Nota 31. <i>Kırat Semahı</i>	180
Nota 32. <i>Alınur Semahı</i>	183
Nota 33. <i>Babullah Semahı</i>	185
Nota 34. <i>Efendim Efendim</i>	190
Nota 35. <i>Nebiler Serveri</i> ,.....	190
Nota 36. <i>Tevhit-Duvazı İmam</i>	192
Nota 37. <i>Bugün Bize Pir Geldi</i>	193
Nota 38. <i>Önüme Bir Çığır Geldi</i>	194
Nota 39. <i>Celal Abbas</i>	197
Nota 40. <i>İmam Hüseyin</i>	198
Nota 41. <i>Çıkıp Dört Köşeyi Seyran Eyleyen</i>	199
Nota 42. <i>Dünmü Burdaydın</i>	232
Nota 43. <i>Gidem Dedim Suna Boylum</i>	299
Nota 44. <i>Bir Ay Doğar İlk Akşamdan</i>	299
Nota 45. <i>Kapının Önünde Önlük Dikiyi</i>	300
Nota 46. <i>Malatya'nın Eline Serin Dediler</i>	300
Nota 47. <i>Arpalar Destesiyem (Ekin Biçme Havası)</i>	301
Nota 48. <i>Aşık Olan Maşuğunun Aşkına</i>	301
Nota 49. <i>Bugün Erenlere Gurban</i>	302
Nota 50. <i>Zahit Mezhebinden Sual Olursa</i>	302
Nota 51. <i>Cemalini Gördüm</i>	303

Nota 52. <i>Divane Gönlümün Feryadı Bugün</i>	303
Nota 53. <i>Selman Oldu Âlem Aldı Özünü</i>	304
Nota 54. <i>Şu Dünyada Âdem Oğluyum Dersin</i>	304
Nota 55. <i>Aklımı Zay Etti</i>	305
Nota 56. <i>Derde Düşmüş Bi Çareyim</i>	305
Nota 57. <i>Yeşil Kamçılı Boz Ata</i>	306
Nota 58. <i>Her Sabah Her Seher</i>	306
Nota 59. <i>İnayettir Bize Fazl-ı Hüda'dan</i>	307
Nota 60. <i>Önüme Bir Çığır Geldi</i>	307
Nota 61. <i>Bozok Semahı</i>	308
Nota 62. <i>Ağbaba Semahı 2</i>	308
Nota 63 <i>Ağbaba Semahı 3</i>	309

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Hürri ilahisinin günümüz nota sistemiyle gösterimi.	26
Şekil 2. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> -Din Dışı Halk Müziği Ürünlerinde Kullanılan Dizi	96
Şekil 3. Akadlardan mühür silindir baskısı üzerindeki telli-tezeneli lutgiller ailesi çalgısını çalan kişinin detaylandırılmış resmi	204
Şekil 4. İran’da Saz Benzeri Telli-Tezeneli Lutgil, Bronz Oyma	205
Şekil 5. Kopuz.....	206
Şekil 6. Anadolu Oyma Otantik Sazlarından	209
Şekil 7. Baltasaz.....	210
Şekil 8. Baltasaz ve Cura	213
Şekil 9. İki Baltasaz ve İki Cura	218
Şekil 10. Cura ve Dede Sazı, ...	218
Şekil 11. Kısa Kol Saz	220

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Arguvan Müzik Kültürü İçerisinde Yer Alan Eserlerin Türlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı	86
Tablo 3.2. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Türlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı	92
Tablo 3. 3. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Konularına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı	93
Tablo 3.4. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Makamsal Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı.....	95
Tablo 3.5. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Usul Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı.....	98
Tablo 4. 1 Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Formlarına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı	200
Tablo 4.2 Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Makamsal Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı.....	201
Tablo 4.3. Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Ritmik Yapılarına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı.....	202

GRAFİKLER DİZİNİ

Grafik 2.1 Arguvan Nüfus Bilgileri.....	57
Grafik 2.2. Arguvan Nüfus Grafiği.....	57
Grafik 3.1. Arguvan Müzik Kültürü İçerisinde Yer Alan Eserlerin Türlerine İlişkin Dağılımı	86
Grafik 3.2. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Türlerine İlişkin Dağılımı.....	92
Grafik 3.3. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Konularına Göre Dağılımı.....	94
Grafik 3.4. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Makamsal Yapılarına Göre Dağılımı	95
Grafik 3.5. Arguvan <i>Dışarı Makamı</i> Eserlerinin Usul Yapılarına Göre Dağılımı	99
Grafik 4.1. Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Formlarına Göre Dağılımı.....	200
Grafik 4.2. Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Makamsal Yapısına Göre Dağılımı...	201
Grafik 4.3. Arguvan <i>İçeri Makamı</i> Eserlerinin Ritmik Yapılarına Göre Dağılımı	202

KISALTMALAR

AKEV: Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı

Akt.: Aktaran

Bkz.: Bakınız

çev.: Çeviren

HAGEM: Halk Kùltürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

TDK: Türk Dil Kurumu

THM: Türk Halk Müziğı

TRT: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğçerleri

1. KURAMSAL ÇERÇEVE VE YÖNTEM

1.1. Kültür

Kültür sözcüğünün etimolojik kökenine bakıldığında Latince'den “colere” sözcüğünden ortaya çıktığı görülmektedir. Kelime anlamı yetiştirmek için ekip biçmek olarak karşımıza çıkmaktadır. Latince kökü ile ilgili olarak Eagleton, tarımda gelişimden ikamet etmeye, tapmaktan korumaya kadar birçok anlama geldiğini “ikamet etme” anlamının Latince *colonus*'tan geldiğini ve günümüze kolonyalizm" biçiminde ulaştığını belirtmiştir. Ayrıca “colere”nin önce Latince *cultus* olduğunu, daha sonra da dini bir terim olan “kült” (cult) haline geldiğini ifade etmiştir (2005: 10). Aynı kökenden gelen “Culture” kelimesi de bitkilerin yetiştirilmesi anlamında birçok toplum tarafından kullanılmış olup, Türkçede de aynı anlamla ekin anlamında kullanılmıştır. Özellikle Cumhuriyet Döneminde bizde “Hars” olarak da kullanılan kelime, yine benzer şekilde tarlayı sürme anlamından türetilmiş ve kültürel anlamıyla birlikte kullanılmıştır. Güvenç (1979: 96) insan zekâsının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında ilk kez Voltaire tarafından kullanıldığını ifade etmiştir.

Kültür kelimesi, çoğu kez medeniyet ve uygarlıkla bir anılsa da farklılıklarıyla ilgili görüşler daha yaygındır. Turan, Fransızcadaki *culture* sözcüğünün iki ayrı anlamı bulunduğu noktasından hareketle, Ziya Gökalp'in bunlara karşılık Arapça kökenli *hars* ve *tehzib* sözcüklerinin kullanılabileceğini öne sürdüğünü, ancak Gökalp'in «düzeltme, temizleme, yetiştirme, bir işte hız kazanma» anlamlarına gelen «tehzib»i aristokratik ve uluslararası (beynelmilelci) bir kavram saydığı için, «kültürü karşılayan en iyi terimin demokratik ve ulusal (milli) nitelikte bulunduğu hars olması gerektiğini savunduğunu belirtmiştir (Turan 1990: 11). Gökalp Türkçülüğün esasları eserinde “Bizim için “dünya güzeli”, millî harsımızın güzelliğinden ibarettir. Biz, medeniyetçe, irfanca ve iktisatça ve tehzibce¹ Avrupa milletlerinden çok geri kalmış olduğumuzu inkâr etmeyiz ve medeniyetçe onlara yetişmek için bütün kuvvetimizle çalışacağız. Fakat hars itibarıyla hiçbir milleti kendimizden üstün göremeyiz” (2019: 106) düşünceleri ile kültür ve

¹ Tehzib, ıslah etme, düzeltme

medeniyeti birbirinden ayırmıştır. Eagleton (2005: 20) ise, on dokuzuncu yüzyılda yaratıcı akıl, makul terbiye ve dostça bir kelime olan uygarlığın, haşmetli, tinsel, eleştirel ve prensipli kültüre neşe ve rahatlıkla tercih edildiğini belirtmiştir.

19. yy. sonlarında ortaya çıkan antropoloji disiplini ile klasik kavrayışın yerini kültürün çeşitli antropolojik kavrayışlarına bıraktığını belirten Thamson, bu gelişmelerle betimsel kavrayış ve sembolik kavrayışı birbirinden ayırmıştır.

Kültürün betimsel kavrayışı, belirli bir toplum veya tarihsel döneme has çeşitli değerler, inançlar, âdetler, görenekler, alışkanlıklar ve pratiklere atıfta bulunur. Sembolik kavrayış odak noktasına sembolizmi koyar: bu kavrayışa göre kültürel görüngüler sembolik görüngülerdir ve kültür araştırması esasen sembollerin ve sembolik eylemin yorumlanmasıyla ilgilidir. (Thompson 2013: 148).

Her iki kavrayış türünde de kültür, insanların birlikte yaşadıkları ve bu ortak yaşam alanları içerisinde, geçmişten bir miras olarak aldıkları, yaşattıkları ve geleceğe taşımaya gayret ettikleri inanç, sanat, hukuk, ahlak, gelenek, görenek, dil, sosyal yönelim, değer, estetik zevk, alışkanlık gibi toplumsal öğeleri ortak duygu, düşünce, davranış biçimleri ve tepkilerle ortaya koyduğu karmaşık bir yapıdır.

Yukarıda belirtilen birçok tanım kültürü tarif etmedeki zorluğu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla tanımlardan ziyade kültürün işlevsel olarak varlığı ve misyonu daha çok önem arz etmektedir. Bu yüzden Güvenç, soyut bir sözcük olarak kültürün kavramlarını aşağıdaki gibi vermiştir.

- (1) Kültür, bir toplumun ya da bütün toplumların birikimli uygarlığı'dır.
- (2) Kültür, belli bir toplumun kendisidir.
- (3) Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.
- (4) Kültür, bir insan ve toplum teorisidir. (1979: 95)

İnsanlık tarihi kadar eski olan kültür kavramı, insanların topluluk ve toplum olma kavramlarıyla anlam kazanmıştır. İnsanlar oluşturdukları toplulukların bireylerine ve yaşadıkları çevreye karşı çeşitli sorumluluklar üstlenmiş, kurallar koymuş, örf, adet, gelenek ve görenek oluşturmuşlardır. Yemek alışkanlıklarından inanç birlikteliğine, çeşitli ahlak kurallarından sanat anlayışlarına, giyim kuşamdan dans figürlerine kadar maddi ve manevi değerlerini oluşturan bu gelenek, insanların sosyal yaşamı içerisinde bulunan bütün olguları da beraberinde getirmiş ve değerlerle kendilerine kültürel bir yapı oluşturmuştur.

Günümüzde kullanılan anlamıyla kültür kelimesi o kadar çok tanımlanmıştır ki Kroeber ve Kluckhohn (1952) bu tanımları Culture A Critical Review Of Concepts And Definitions adlı eserinde derlemişlerdir. Tylor (1871: 1) kültürü, “toplumun bir üyesi olarak insanların, kazandıkları bilgi, ahlak, sanat, gelenekler ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün” olarak tanımlamaktadır. Turan (1990: 11) ise, “bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümü” olarak tanımlarken Malinowski (1992: 66) “kullanım ve tüketim maddelerinden, çeşitli halk gruplarının yapısal hak ve görevlerinden, insan düşünce ve becerilerinden, inanç ve alışkanlıklardan oluşan tümel bütün” olarak tanımlar. Bütün bu tanımlara ek olarak kültür ve din arasındaki ilişkiyi değerlendiren Eliot’a göre kültür (1987: 20) “aslında herhangi bir toplumun dininin vücut bulmuş şeklidir”.

Kültürü, şimdiye kadar çoğu zaman söz konusu olduğu gibi, somut davranış kalıplarının -geleneklerin, kullanımların, göreneklerin, alışkanlık kümelerinin- kompleksleri biçiminde görmenin en iyi yol olmadığını belirten Greetz (2010: 63), en iyi yol olarak kültürü, davranışın yönlendirilmesi için bir denetim mekanizmaları -planlar, tarifeler, yönergeler- seti olarak görmek olduğuna işaret eder. Kültür, “hem verili toplumsal koşullar ve ilişkiler temelinde belirli toplumsal sınıfların varoluş koşullarına yanıt verdikleri ve kullandıkları anlamlar ve değerler, hem de bu “anlamların” ifade edildiği ve içine gömülü olduğu yaşayan gelenekler ve pratiklerdir” (Erol, 2005: 57). Bu gelenek ve pratiklerle insanlar kendilerine kültürel/kolektif bir kimlik profili ortaya koymuşlardır. Mustan Dönmez (2019: 106), kolektif kimliğin kültürel kimlik, etnik kimlik ve sosyal kimlik gibi adlarla adlandırıldığını, geniş ya da dar ölçekli insan toplulukları ile ilgilenen sosyoloji ve antropoloji gibi birçok sosyal bilim disiplininde de önemli bir kavram olduğunu ifade etmiştir. Canlı bir olgu olarak hayatımızın her anında bizimle birlikte yaşayan, değişim gösteren, yayılan, kaybolan, etkileyen ve etkilenen kültür, bu gelişim/değişim süreçleri içerisinde genetik kodlarında bulunan birçok bağı çeşitli şekillerde sonraki kuşaklara aktarmayı başarmıştır.

Kültürün temel ya da genel nitelikleri hakkında çeşitli görüşler bulunsa da Turan, değerlendirmeyi aşağıdaki gibi yapmıştır:

- Kültür toplumsaldır.

- Kültür tarihseldir.
- Kültür   renilip aktarılması gereken bir kalıttır.
- Kültür i levseldir.
- Kültür birlik içinde  okluk, farklılık demektir.
- Kültür devingendir ve de i kendir. (Turan 1990: 20)

Sezen (2015: 38- 41) ise kültürü i  ve dış şartlarla ili kilendirmi  olup, sebeplere dayalı bir determinizm alanı olarak kültürde i  sebepleri: “tabiatta ve tabiatla ya arken, toplumda ve toplumla ya arken, ister onların bir parçası telakki edilsin, isterse bağımsızlık iddiasıyla karşımıza çıksın; zihni, bedeni ve duygusal ihtiyaçlar” olarak, dış şartları ise coğrafya olarak nitelendirmiştir. Coğrafya kültür bağlamı göz önüne alındığında ilk akla gelen isim olan İbni Haldun, Mukaddime eserinde coğrafyanın kültür ilişkilerini anlatan ilk d   n rl r arasında anılmaktadır. İklim yapıları, üzerinde yaşanılan coğrafi şekiller, farklı coğrafyalara ait kav ak bölgelerinde bulunma, yenilen içilen ve dolayısıyla ekilen biçilen ürünler, insanlar üzerinde kültürel ve toplumsal olarak etki bırakmaktadır. Bu etkenlere varoluş sıkıntıları ve baskılar eklendiğinde kültür, o coğrafyaya ait yerel özellikler barındırır.

Çeşitli coğrafyalarda, farklı zaman dilimlerinde, toplumların veya toplulukların yaşantısının sınırlarını belirleyen, diline, inancına, yaşam şekline, sanatına, kısaca hayati bütün eylemlerine sirayet eden kültürün yaşam, aktarım ve değişim süreçlerini etkileyen birçok faktörden bahsedilebilir. Bu süreçler aşağıda tanımlanmıştır:

Kültürleme (enculturation), “sosyal bilimlerdeki sosyalizasyon ya da geniş anlamıyla eğitim. Doğumdan ölüme kadar, bireyin, toplumun istek ve beklentilerine uyacak şekilde etkilenmesi ve değiştirilmesi” (Güvenç, 1979: 131).

Kültürlenme (culturation), “belli bir toplumun alt-kültürlerinden ya da farklı toplumlardan kopup gelen birey ve grupların, buluşması ve bir etkileşim süresi sonunda, asıl kültür ve alt-kültürlerde bulunmayan yepyeni bir birle ime varılması, ulaşılması” (Güvenç, 1979: 131). Kültürlenme daha çok kırsaldan şehirlere veya büyük şehirlere g   etmiş toplulukları sık görülen bir kültürel süreçtir. Çünkü bu bireyler kendi yaşadığı bölgesindeki kültürel öğeleri yeni yaşam alanlarına taşırken çoğunlukla buradaki yeni

karşılaştığı kültürel öğeleri de benimsemeye başlar, bunun sonucu olarak sentez bir kültürel yapı ortaya çıkar.

“Kültürel Etkileşim”, “kültürleşme” (acculturation), iki ya da daha fazla kültürel grup ve onların bireysel üyeleri arasındaki iletişimin bir sonucu olarak gerçekleşen ikili kültürel ve psikolojik değişim sürecidir. Grup düzeyinde, sosyal yapıdaki ve kurumlardaki değişiklikleri, bireysel düzeyde ise kişinin davranış repertuarında olan değişiklikleri içerir, bu kültürel ve psikolojik değişimler bazen yıllarca bazen nesiller bazen de yüzyıllar süren uzun vadeli bir süreçle ortaya çıkar (Berry, 2005: 698–699). Sürecin bireysel düzeydeki durumuna örnek olarak; farklı kültüre sahip insanların evlenmesiyle birlikte, doğal olarak birbirinin kültüründen etkilenmesi, eşlerin birbirlerinin kültürel değerlerini öğrenmesi verilebilir. Grup ya da toplumsal düzeyde bakıldığında Türk müzik kültürü örneği verilebilir. Özellikle İslamiyet’in kabulüyle Arap ve Fars ülkeleri ile iletişimin ve etkileşimin artmasıyla, hem bizim müzik kültürümüz diğer ülkelerin müzik kültürleriyle etkileşim içerisine girmiş hem de diğer ülke kültürlerinde bizim müzik kültürümüzün etkileri görülmeye başlamıştır.

“Kültür Şoku” (culture shock), sahip oldukları kendi kültürlerinden başka kültürle birlikte yaşamak zorunda olan bireylerin, yeni kültüre adapte olurken karşılaştıkları zorluklar, sorunlar, bunalımlar ve reaksiyonlar olarak tanımlanır. Bu kavramı belki en çok yaşayan ülkelerden birisi olarak özellikle 60’lı yıllarda yurt dışına işçi olarak giden vatandaşlarımız verilebilir. Daha köyünden hiç çıkmamış, bağlı köyün ilini dahi görmemiş birçok vatandaşımız kendisini Avrupa’nın ortasında bulmuş ve doğal olarak kültürel şoka maruz kalmışlardır.

“Zorla Kültürleme” (trans-culturation), “egemen kültürün, tepkileri dikkate almaksızın belli bir topluma ait birey ve grupları zorla kendine benzetmeye çalışmasıdır. Zorlama, askerî kurumlar, eğitim kurumları tarafından yürürlüğe koyulur” (Bayraktar, vd. 2019: 18). Bir kültüre mensup birey ve grupların, başka bir kültür tarafından zorla değiştirilmesi. (Güvenç, 1979: 131).

Kültürel Özümseme (assimilation),” bir kültürel sistemin başka bir kültürel sistemi, giderek kendine benzetmesi, kültürel egemenliği altına alması” (Güvenç, 1979: 131). Eş deyişle toplumsal grupların veya bireylerin kendi kültürlerinde bulunmayan

kültürel kavram ve yapıları özümsemesi ve giderek kendi kültüründen uzaklaşmasıdır. Bu süreçle ilgili olarak egemen kültürün güç ve baskısı dikkat çekicidir. Asimilasyon süreci kuşaklar boyu devam edebilen bir süreçtir.

“Kültürel Gecikme” (cultural lag), “genel olarak bir toplumun teknik gelişimi ile gelenek ve görenekleri arasında bir uçurum bulunması durumu olarak ifade edilir” (Bayraktar, vd. 2019: 18). Sosyolog William F. Ogburn (1923: 200) Bir insanın kültüre adaptasyonu veya belki de tercihen kültürün insana uyarlanmasıyla ilgisinden bahsederken, bu ilişki içerisinde maddi olmayan kültürün durağanlığı ve maddi kültürün hızla değişmesi sonucu ortaya çıkan bir fenomen olarak niteler.

“Kültürel Bütünleşme” (entegrasyon), “toplumun, özgün değerlerini korurken diğer kültürlerle iş birliği yapmasıdır” (Güvenç, 1979: 131). Kùltürler arası uyum ve bütünleşme diye de tanımlanabilir.

“Kültürel Kırım” (ethnocide) azınlıkları ve yerli halkları, kendilerine özgü yaşam tarzlarını terk etmeye ve ana akım kültüre hızla asimile olmaya zorlama olarak tanımlanır. Soykırım, grubun fiziksel olarak ortadan kaldırılmasını içerir, oysa kültürel soykırım (ethnoside) prensipte grubun tüm üyelerini hayatta bırakabilir” (Nickel, 1994: 84). Kültürel kırma verilebilecek en iyi örnek Bulgaristan’da yaşayan Türk toplulukları olabilir. Yıllarca baskı altında kendilerine özgü yaşam tarzlarını terk etmeye ve ana akım kültüre hızla asimile olmaya zorlanmış, kültürleri unutturulmaya çalışılmış ve göçe zorlanmışlardır.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere kültürler doğal etkileşimin yanında, isteyerek ya da fark etmeden veya etnosantrik çerçeve içerisinde zorla kendine benzetme, yeni kültürel yapılar oluşturma gibi yaklaşımlarda karşımıza çıkmaktadır.

Varoluşu, gelişimi, yayılışı ve dağılışı her ne şekilde olursa olsun, geniş bir alana sahip kültürdeki öğrenme yöntemlerinin başında sözlü kültür ürünlerinin aktarıcılığı gelmektedir. Sözlü kültürlerdeki en etkin öğrenme yöntemini Ong, “söz söyleme, söyleneni dinleme, dinleneni tekrarlama ve yeniden oluşturmaya hâkim olma, ortak geçmişe tek vücut olarak bakıp katılma” olarak belirtmektedir. Ong ayrıca “sözlü kültürlerle yaşayan insanların, bu yöntem sayesinde pek çok şeyi bilmekte ve bu

özellikleriyle de bilgelik düzeyine ulaşabildiklerinden bahsetmiştir” (2003: 21). Ong bu açıklamasını usta çıraklık yöntemine de benzetmektedir.

Aktarım sürecini çeşitli etkinliklerle gerçekleştiren kültür varlıkları, yazılı kültüre geçmeden önce bu unsurları anlatarak, çizerek, müzikle ve hafıza aktarımıyla sağlamışlardır. Bu süreci değerlendiren Ong (2003: 50), hafıza taşıyıcılığında şiirsel metinlerden bahsetmektedir. Ayrıca uzun süreli ve sözlü temele dayalı düşüncelerin, şiir kalıbına girmese bile ritm ağırlıklı olduğunu; çünkü ritm, bedensel ritm de dâhil, anımsamayı kolaylaştırdığını belirtmektedir.

“Sözlü kültürden yazılı kültüre ve sonra da elektronik bilgi işlemine geçişle birlikte toplumsal, ekonomik, politik, dini vb. yapılar da etkilenmiştir” (Ong 2003: 15). Bu durumdan dolayı “kültürel olan, ama ayrıca da sözel çoğunluk kültürünün toplumsal önemini azaltan yeni bir tabakalaşma türü ortaya çıkmıştır” (Williams 1993:107-108). Yazılı kültür, elektronik bilgi işlemine geçiş ve kültür endüstrisi doğal olarak müzik kültürünü de etkilemiştir.

İnsanlar doğdukları kültürün içinde o kültürü konuştukları dilden, yedikleri yemeklere, daha çocukluktan başladıkları oyunlardan hayatlarının sonuna kadar yaşayarak öğrenir, benimser, sahiplenir, etki alanı içerisinde kendisinden sonra gelenlere aktarır. Böylece kültürün hem bellek yardımıyla hem yazılı, görsel ve işitsel araçlarla hem de yaşantısal olarak yaparak yaşayarak öğrenme-öğretme yöntemiyle sonraki kuşaklara aktarımı sağlanır.

Müzik sanatı da içinde bulunduğu toplumun kültürü ile iç içedir ve kültürden bağımsız değildir. Müzik kültürü kavramı bir sonraki başlık olan Etnomüzikoloji başlığı altında detaylı olarak ele alınacaktır. Ancak bu başlık altında Türk kültürü ve dolayısıyla Türk müzik kültürü hakkında tarihsel ve kültürel etkileşim alanında bazı bilgilerin verilmesi uygun görülmüştür.

1.1.1. Türk Kültürü ve Türk Müzik Kültürü

Türk kültüründen bahsetmek demek Türklerin kökenlerinin bulunduğu yerlerden başlayan, tarihsel süreç içerisinde kendilerine vatan, yurt edindikleri yerlerden ve bu

yerlerdeki komşuluk ilişkilerinden, inanç ilişkilerinden oluşan kültürel çevreden bahsetmek anlamına gelmektedir. Turan (1990: 41), Türk tarihinde “yurt kurma, göç” kavramları ile “yavru vatan, yeni yurt, anayurt” deyimlerinin öteki ulusların tarihinde pek görülmeyen büyük bir önem taşıdığını ifade etmiştir. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Türk kültürü büyük bir toprak parçasını içerisine alan, kapsamlı bir coğrafyayı işaret etmektedir.

Türklerin, devlet olarak tarih sahnesine ilk görülmeleri Hunlar, Göktürkler ve Uygurlarla birlikte Orta Asya’da olmuştur. Kurulan bu devlet ve çeşitli devletçiklerle ya da Kaanlık, boylarla varlığını sürdüren Türkler, savaşlar ve göçlerle birlikte birçok kez yer değiştirmiş, nihayetinde Anadolu topraklarına kadar ulaşmışlardır. Anadolu topraklarında Selçuklu Devleti başta olmak üzere ve devamında da Osmanlı ile birlikte Anadolu, Doğu Avrupa ve Afrika olmak üzere üç kıtada kendisini göstermiştir. Bu uzun süreç içerisinde müziğin en önemli kullanım alanlarından birisi olan inanç müziği bu toplulukların inandıkları kutsal etrafında şekillenmiştir. Eş deyişle inandıkları dini yapılar doğal olarak müziklerini de etkilemiştir. İlk dönemlerden itibaren çevresel etkilerden, komşu ülkelerle olan iletişim, ticaret, savaş vb. faktörlerden dolayı Moğol, Çin ve Hint ile etkileşim içerisine girmişlerdir. Orta Asya’da Gök-Tanrı inancı ve Şamanizm inancına sahipken Budizm, Manihaizm, Zerdüştlük Konfüçyüs’çülük gibi inançları da yaşamaya başlamışlardır. Bu etkileşimler sadece inançsal bağlamda değil inançların kültürlerini kapsayan müziklerde de oluşmuştur.

Türkler Anadolu’ya geldiklerinde Anadolu’da yaşayan insanların eskiden gelen Hitit, Frigya, Lidya, İyon, gibi Anadolu uygarlıklarının gelenekleri, Sümer Akad, Babil gibi Mezopotamya Gelenekleri, Roma Gelenekleri gibi kültüre sahip insanlarla karşılaşmış bir kültürlenme oluşmuştur. Uygarlık kültürlerinin yanında inanç kültürünün de etkisi yadsınamaz. Özellikle Türkler İslamiyet’in kabulüyle birlikte Fars ve Araplarla kültürel olarak etkileşim içerisine girmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu döneminde Avrupa ve Afrika ile de kültürel olarak temas içerisine giren Türk müzik kültüründe son olarak batılılaşma hareketleri ve nihayetinde cumhuriyetle birlikte oluşan yeni yaklaşımlarla Orta Asya’dan getirdikleri kültürel yapı ile bu bölgelerdeki kültürel yapıyı sentezleyerek Türk kültürünü oluşturmuşlardır. Yüzlerce yıllık birikimle oluşan bu

kültür içerisinde müzik kültürü de diğer kültürel varlıklar gibi etkilenmiş, kültürün doğası gereği değişiklik göstermiştir ve doğal olarak kültürel zenginlik oluşturmuştur.

Yukarıda bahsettiğimiz kültürlenme ile ilgili olarak Bachmann (2004: 15) “Anadolu'nun, ekseriyetle Mezopotamya üst kültürlerinin, Doğu Akdeniz'e kıyısı olan ülkelerin, Yukarı Kafkasya ülkeleri ile Akdeniz kültürleri arasında bir geçiş noktası ve köprüsü olduğu, Anadolu dağlarında yaşayan toplulukların genellikle yabancı kültürleri alarak, kendilerinden az şey kattıkları yönündeki yaygın görüşün artık geçerli olmadığından bahsetmektedir”.

Varoluşundan itibaren Türk müzik kültürü inançta, kahramanlıkların anlatılmasında, savaşta ve her tür duygunun aktarılmasında kullanılmıştır. Türk ezgileri; Şaman ve kamların büyülü çalgılarında, inançta, tedavide kullanılırken baksı-ozanların dillerinde kahramanlık türkülerinde şekillenmiş, yüzyıllardır devam eden sagu törenlerinde kadınların ağzında ağıta dönüşmüş ve askerlerle birlikte nevbet ve mehter olmuş, saraylarda klasik forma dönüşmüş ve halk içinde de halkın tüm yaşantısında doğumdan ölüme ve sonrasına kadar süreçleri anlatan kültür haline gelmiştir.

Türk müzik kültürü tüm bu süreçler içerisinde ilk zamanlarda uzak doğu müzik kültürlerinden, Mezopotamya müzik kültüründen, Anadolu'ya geldikten sonra Bizans, Roma müzik kültüründen, İslamiyet'in kabulüyle birlikte Arap, Fars kültüründen etkilenmiş, batılılaşma hareketleri ve nihayetinde cumhuriyetle birlikte batı müziği kültüründen etkilenmiş, kimliğini kaybetmeden bu kültürleri de içerisine alarak günümüze kadar ulaşmıştır.

1.2. Etnomüzikoloji

“Her toplumun sanatının, kültürlerindeki bütün diğer unsurlar gibi sosyal yaşam kalıplarıyla örgütlenmiş ve sindirilerek bütünlenmiş olduğunu görürüz” (Wells 1972: 156). Dolayısıyla müzik de bağlı bulunduğu toplumun kültüründeki sosyal yaşam kalıplarıyla toplum üyeleri tarafından kabul edilmiş, özümsemiş ve o kültürden bağımsız olmayan verilerdir. Bu sanatı bilimsel olarak her alanda derinlemesine inceleyen bir bilim müzikoloji dalıdır. Müziğin geniş olan alanları içerisinde çeşitli

disiplinlerin bulunması ve müzikoloji yelpazesinin geniş olması sebebiyle zamanla farklı disiplinlerin bu alanın dışında değerlendirilmesine sebep olmuştur.

Etnomüzikoloji, antropolojinin biyolojik antropoloji kısmından çok kültürel antropoloji bölümüyle ilgilidir. Kültürel antropolojiyi hem belirli çağdaş insan toplumlarının hem de insan kültürünün altında yatan örüntülerin incelenmesi olarak belirten Bates, (2009: 10) bu “incelemenin, ayrıntılı tekil kültür incelemelerini (etnografya) ve kültürel biçimleri ayırt etmek üzere verilerin tahlil ve yorumunu (etnoloji) içerdiğini” ifade etmektedir. Kültürel antropolojiyi Tezcan (1997: 3) Prehistorya, Lingustik, Etnoloji ve Sosyal Antropoloji olarak dört başlık altında toplamıştır. Bu alt başlıklardan yola çıkarak Etnomüzikoloji değerlendirildiğinde etnoloji disiplini ön plana çıkmaktadır.

Yunanca kökenli olan “*Etnos*” halk anlamına gelmektedir. Ancak etnoloji kullanımı öteki halkları işaret etmektedir. Bilim dalı olarak da öteki halkların bilimi olarak etnoloji olarak değerlendirilmektedir. “ ‘Biz’ olarak addedilenlerin dışında ve karşısında olan öteki kimlik ve toplulukları inceleyen, araştıran ve kültürel çeşitlilik ilkesi bağlamında onların temsilciliğine de soyunan bir bilim disiplini” (Atay, Cumhuriyet 14.05.2017). Etnoloji ve müzik biliminin kaynaşması sonucu ortaya çıkan etnomüzikoloji, kültürlerin içindeki müzikleri inceler, kültürler arasındaki müzikleri karşılaştırarak, kültürel olarak müzikal değişimleri, sebep ve sonuçlarıyla analiz eder, kültürel olarak müziğin tarihsel gelişimini ele alır. İlkel toplumlardan günümüze kadar yaşayan kültürler içerisindeki müzikler veya müzikler içerisindeki kültürler, etnomüzikoloji disiplini içerisinde yer alır.

Bilimsel inceleme açısından müzik üzerine yapılan çalışmalarda, etnomüzikologların çalışmalarından gelen temeli baz almak gerektiğini belirten Merriam’a göre burada yer alan en temel düşünce, müziğin ne olduğu sorusu ve kültür kavramı ile olan ilişkisinin ne olduğudur (1964: 27). Kültürel müzikoloji olarak da tanımlanan ve 20. YY. da ortaya çıkan etnomüzikoloji için farklı tanımları değerlendirdiğimizde: Mustan Dönmez (2019: 67) “Özellikle Batı dışı müzik uygulamalarının kültürel uzantıları ile birlikte anlayabilmek ve müzik aracılığıyla kültürel çözümleme yapabilmek için oluşturulmuş oldukça yeni ve inter-disipliner bir sosyal bilim dalıdır” şeklinde tanımlama yapmıştır. Kaplan, (2013: 9) “Antropolojinin

müzikle ilgili dalını ya da müzik bilimlerinin kültürle ilgili alt dalını “etnomüzikoloji” veya “Kültürel Müzikoloji” olarak tanımlamıştır”. Etnomüzikolojinin ana görevini Blacking (1992: 90), “insanların dinleyerek ve konuşarak müzik olarak tanımladıkları şeyi nasıl müzikal anlamlandırdıklarını keşfetmektir” şeklinde tanımlamıştır. Etnomüzikoloji tanımı bu çalışmanın yazarı tarafından “Çeşitli topluluk, halk ve kimliklerin müziklerini araştıran, müziği kültürel çeşitlilik bağlamında inceleyen, yorumlayan bir bilim dalıdır” şeklinde tanımlanmıştır.

Gelişim süreci içinde müzikoloji disiplini, Batı sanat müziğinin gerçek müzik olduğu varsayımından hareketle, Batı sanat müziği estetiğine ve performansına hizmet eden bir disiplin olagelmıştır. Bu nedenle müziğin varlığının ve niteliğinin sorgulanması işlevini, 'etnomuzikoloji' disiplini üstlenmiştir. “Etnomuzikologları müziğin varlığını ve niteliğini sorgulamaya iten, Batı dışı toplulukların dünyayı ve dolayısıyla müziği algılama biçimindeki farklılıklar olmuştur” (Mustan Dönmez 2009: 107). Etnomüzikoloji disiplini, Avrupa’da ortaya çıkan müzikolojinin tarihsel, sistematik ve karşılaştırmalı müzikoloji bağlamlarından ilkel müziklerin araştırılarak, Avrupa müziğiyle karşılaştırılması bağlamında karşılaştırmalı müzikoloji (comparative musicology) olarak ortaya çıkmıştır. Karşılaştırmalı müzikoloji ortaya çıktığı ilk zamanlarda etnosantrik yaklaşımları içerisinde barındırsa da değişen paradigmalara birlikte müzik etnolojisine dönüşmüştür.

20. yüzyılın sonunda etnomüzikoloji yeni sorular sormaya başladı. Çeşitli ve farklı metotları kabul etti ve gelenek yerine deneysel kanıtları seçti. Yaklaşım tamamen değişti ve 2. dünya savaşından sonraki etnomüzikolojinin radikal reformasyonu yüzyıl sonunda normale dönmeye başladı. Akademisyenler ve makaleler bunu bir dizi disiplin kuralları olarak kabul ettiler (Bolhman 2001: 24).

“Adler, müzik bilimini tarihsel ve sistematik müzikoloji olarak ayırırken, karşılaştırmalı müzikolojiyi ‘etnografik amaçlar için farklı müzik türlerinin incelenmesi ve karşılaştırılması’ şeklinde tanımlayarak, sistematik müzikolojinin alt dallarından biri olarak bu alanı belirlemiştir” (Ersoy Çak, 2019: 2195).

Disiplini müzik etnolojisine ilk taşıyan Eric von Hornbostel olmuştur. Etnologların (antropologların) yazısız kültürlerin incelemek için kullandıkları alan araştırması, gözlem ve görüşme yöntemlerinin ilk kez Batı-dışı müzik kültürlerinin incelenmesinde kullanılmaya başlaması, müzikolojinin bu alt disiplininin karşılaştırmalı müzikoloji adından müzik etnolojisi adına dönmesini sağlamıştır (Mustan Dönmez, 2019: 68).

Alan P. Merriam, Bruno Nettl, Philip Bohlman, Blacking gibi etnomüzikologlar

bu disiplin için çeşitli teoriler üretmek araştırma yöntem ve teknikleri konusunda antropolojiden faydalanmışlardır. Blacking'e (1992: 90) göre "Etnomüzikolojik keşif, müziğin farklı sosyal bağlamlarda, farklı bireyler tarafından nasıl yapıldığı ve anlamlandırıldığı süreçlerini ortaya çıkarmak için tasarlanmış, bağlama duyarlı saha çalışmasıyla elde edilir". Merriam, (1964: IX) "müzik, insanın öğrenilmiş davranışının karmaşıklığındaki başka bir ilkedir. İnsan düşünmeden hareket etmeden ve yaratmadan müzik var olamaz. Sesi, üretimin toplam organizasyonunu anladığımızdan çok daha iyi anlıyoruz" ifadeleriyle antropolojinin ve kültürün müzik üzerindeki etkisine dikkat çekmektedir.

"Etnomüzikoloji disiplini incelediği topluluğun müzik ya da dansa ilişkin deneyimini eylem, söylem ve metin modellemesi içinde ele alır" (Erol, 2018: 144). Merriam'ın üç parçalı etnomüzikoloji modelinin belirli çalışma ve yorumlama türleri için çok faydalı olduğunu düşünen Nettl;

O [Merriam] her müziksel kültürün – bir toplumun müziğinin- üç açıdan bakarak incelenmesi gerektiğini kastediyordu. Müziğin kendisi (O sadece 'müziksel ses' olarak adlandırır), bir toplumun sahip olduğu müzik hakkındaki düşünceler (O 'kavram' olarak adlandırır) ve insanların müzik yaparken bağlandığı davranış türleri- pratik, prova, konser davranışı, öğretim vb. - Bu artık oldukça açıktır, fakat Merriam, müziğin yapısı kadar bir müzik kültürünü anlamının önemli olduğu 'davranış' ve 'kavramı' (veya düşünceleri) açıklığa kavuşturmak istedi. Ben buna kesinlikle katılıyorum." (Yöre ve Nettl, 2012: 1997)

"1980'li yıllarda Etnomüzikoloji alanı, büyük konular olarak adlandırabileceğimiz alanlara yönelerek, bu konulara karşılaştırmalı ve disiplinler arası yöntemlerin kullanıldığı daha bilinçli bir yaklaşımla eğildi" (Bolhman 2015: 13). Etnomüzikolojinin önemli isimlerinden birisi olan Nettl (2005: 13), *The Study of Ethnomusicology* kitabında etnomüzikoloji kimliğinin sıklıkla tartışma konusu olduğu görüşleri aşağıdaki başlıklarda vermiştir.

1. Etnomüzikoloji tam teşekküllü bir disiplindir.
2. Müzik branşıdır.
3. Antropoloji branşıdır.
4. Disiplinler arası bir alandır.

5. Müzikolojinin olması gereken ama olmayan her şeyi kapsayan bir disiplindir.

Yukarıdaki maddeleri sıralayan Nettl, etnomüzikolojinin kimliği ve tanımı konusunda 1985'ten bu yana etnomüzikologların belirli ana düşünceler üzerinde aynı görüşe sahip olduklarını ve artık tanım yapma saplantısının azaldığını ifade etmiştir.

“Etnomüzikolojinin sürekli ve apaçık bir biçimde, bağlam ve metin arasındaki ilişki problemini yenmeye çalışmış bir disiplin olduğunu belirten” Erol (2018: 174), bu disiplin için temel olanın müziğin sosyo-kültürel bağlamında anlaşılması gerektiği düşüncesini ifade etmiştir.

Müziklerin ezgi yapıları, usulleri, sözleri, icracıları, çalgıları, icra mekânları, üreticileri ve tüketicileri bulundukları toplumun kültürel yapısını kolektif bir kimlik doğrultusunda yansıtırlar. Etnomüzikolojinin alanı da bu kültürel varlıkların müzikle ilişkisini ortaya çıkarmak, etkilerini tespit etmek ve kültürel olarak müziğin anlaşılmasını sağlamaktır.

Müzik kültürü; toplumun ya da topluluğun doğum öncesinden ölüm sonrasına kadar kültürel olarak müziksel algıları ile bu algı içerisinde bulunan müziksel beğeniyi etkileyen ve içselleştiren refleksleri ifade eder. İnsanların yaşam şekli, felsefesi, demografik yapısı, tarihsel birikimi, kolektif davranışları ve yaşadığı coğrafya kültürünün ve doğal olarak müzik kültürünün şekillenmesindeki önemli olgulardır.

Müzik kültürü tıpkı edebiyat ve dil öğeleri gibi somut olmayan kültür ürünleri içerisinde yer almaktadır. Somut olmayan kültür ürünlerinin en önemli özelliği, bu alandaki kültür analizlerinin daha çok bir topluluğun dünya algısını ve kadim felsefesini çözümleyebilmektir (Mustan Dönmez, 2019: 111).

“Kültür olarak müzik yaklaşımı; müziksel tınının yapısını, önceden mevcut olan kültürel bir özden türeyen bir sonuç olarak görmekte, müziksel tını yapısı ile sosyal yapı ya da kültürel değerler dizisi arasındaki yapısal benzeşikler araştırmasını temsil eder” (Erol, 2018: 181). Kültür olarak müziğin içerisinde yer alan; söz ifadesi, ezgisel yapı, ritmik yapılar, çalgılar ve çalgı çeşitliliği, sazların çalım teknikleri, çalgıların yapım teknikleri ve kullanılan ağaçlar, sazlara atfedilen kutsiyetler, çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilen eğitsel boyut ya da aktarım süreci, performans mekânları sosyal ve kültürel yapılarla doğrudan ilişkilidir.

Müzikle kültür arasında öyle bir bağ vardır ki kültür müziği etkilerken diğer taraftan müzik de kültürü etkiler ve doğal olarak iç içe geçen girift bir yapı ortaya çıkar. Kültürün oluşmasında, gelişmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında müzik önemli bir fenomendir. Bunun sonucu olarak da müziğin kültürel bir coğrafyası ve çerçevesi ortaya çıkar. Kültürel çerçeve içerisinde müziğin, yapıldığı andaki icracıların ve dinleyicilerin kültürü tanımalarına ek olarak kültürel yayılma, geleneği geleceğe taşıma ve kültürel bellek oluşturma gibi işlevselliği bulunmaktadır.

Müziği oluşturan etmenler; ülke, bölge, yöre ve topluluklara göre özgün farklılıklar barındırmaktadır. Bu farklılıklar müziğin oluşturulduğu kültürün kimliğini taşımaktadır. Müziğin kültürel kimlik oluşturmadaki reflekslerini sıralayacak olursak:

1. Müzik kültürünü oluşturan faktörlerden birisi söz ifadesidir. Müziğin konuşmadan ortaya çıktığı tezleri çoğu zaman dile getirilmiştir. “Herder’e göre konuşma ile şarkının kökeni aynıydı; buda bütün insanların kendileri ve diğerleriyle paylaştıkları kültürlerin apayrı niteliklerini ifade etmek için müzik yaptıkları anlamına geliyordu” (Bolhman 2015: 70). Müziğin yapısıyla şiirin yapısı arasında birçok ortak nokta bulunduğunu ve bir kere ikisinde de kurgunun önemi birincil olduğunu belirten Doğuduyal (2016: 177), “bizim imge dünyamızı harekete geçirmede müzik ne kadar soyut ise şiirinde o kadar, belki ondanda soyut olduğunu ve en ortak noktalarının da var olan şeyi bize olduğu gibi aktarmaları olmadığını yeni bir anlam oluşturmaları olduğunu” vurgulamıştır. “Konuşma ile müziğin ortak nitelikleri, bir halkın tarihine önemli katkıda bulunuyor, okuryazarlığın, dinsel uygulamanın ve diğer kültürlerle verdiği tepkinin gelişimini geliştirecek şekilde kesişiyordu” (Bolhman 2015: 70). Konuşmadan kaynaklı olarak müzikler içerisinde sözlerin yöresel kullanımı, yöresel sözlerin kullanımı, katma sözlerin kullanımı, şiirsel metnin etkisi, şive, ağız ve hançere önemli etkenlerdendir. Ayrıca yöreye/bölgeye mal olmuş şairlerin, ozanların metinlerinin kullanımı kültürel kimlik oluşturmada önemli bir etkindir.
2. Müzik kültürünü oluşturan diğer bir faktör ezgisel yapıdır. Seslerin frekans bazında seçimleri, sadece dizilerden oluşmayan, dizi içerisinde farklı seslerin farklı misyona sahip olduğu makamsal yapılar, modal, tonal ya da atonal

diziler, çeşitli ses dizilimleri (on iki ton sistemi), topluluğa ait kanıksanmış makam yapıları (oktavin 17'ye veya 24'e bölünmesiyle oluşan diziler gibi), topluluğa ait kanıksanmış diziler (Blues dizisi, Pentatonik dizi gibi) ezgiyi oluşturan sistematik ses yapıları olarak karşımıza çıkmaktadır. İlkel yaşamda şarkının, hemen hemen sonsuz bir biçimde yinelenen, çeşitlemesi az, konuşmanın sözlerine yakın bir ezgisel cümlesi olduğunu belirten Finkelstein (2000: 14) “ezgisel yapı ile ilgili olarak bir merkez ya da susku yeri olarak yinelenen tek bir sesin çevresinde en basit bir şekilde düzenlendiğini, diğer seslerin bunun etrafında kümelenerek bazen bu sessel merkez iki ya da daha fazla sesin yinelenmesiyle oluşan bir eksene büyüyebildiğini” ifade etmiştir. Başka bir deyişle ilkel çağlardan “bitonik²” dizilerden günümüze kullanılan yüzlerce ses sistemi yapı taşları makam, mod, tonalite, dizi, oktav, aşit olarak ezgilerin şekillenmesini sağlamıştır. Bu saydığımız ses sistemleriyle oluşan ezgilerin farklı geleneksel geçki alışkanlıkları, modülasyon kullanımı ile çeşitlendirilmesi de farklı müzik kültürlerinde ezgisel etkiyi ve yapıyı etkileyen etmenlerdir.

3. Ezgiyi oluşturan ritim yapıları, bu yapıların tercih edilen düzümleri ile metrik-asimetrik kullanımları topluluğun müzik kültürünü oluşturan olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Afrika'da kullanılan poliritmik ritmlerin oluşturduğu müzik kültüründen, Anadolu'da kullanılan aksak ritimlere kadar olan zenginlik müzik kültürünün oluşmasındaki çeşitliliği göstermektedir. Sadece Anadolu örneklemindeki bölgesel farklılıklar bile müzik kültürünün renk çeşitliliğini ortaya koymaktadır. Teke yöresi ritmik yapısındaki 16 zamanlı halk ezgilerinden, Doğu Anadolu'daki 10 zamanlı halk ezgilerine, Trakya bölgesindeki 9 zamanlı halk ezgilerinden, Karadeniz Bölgesindeki 7 zamanlı halk ezgilerine kadar olan çeşitlilik müzik kültürünün bir mozağıdır.
4. Müzik kültüründe geleneği etkileyen önemli bir konu da çalgılar ve çalgı çeşitliliğidir. Kültürel kimlik oluşturmada önemli bir etkiye sahip olan çalgıların ses renkleri ve sahaları, yerel ve bölgesel olarak kültürel bir refleks

² Bitonik Dizi: İlkel uygarlıklarda biri gerilimi diğeri gevşemeyi simgeleyen iki perdeli dizi (Özgür ve Aydoğan 1999: 64)

uyandırır. Bugün “Gitar” denildiğinde ya da dinlendiğinde akla gelen ilk yerin İspanya olması, “Gayda”- “Tulum” dinlendiğinde zihinde İskoçya’daki etekli erkek müzisyenlerin ya da Doğu Karadeniz’in yeşil yaylalarının, “Kemençe” denildiğinde Karadeniz Bölgesi, “Sipsi” denildiğinde Teke Yöresinin canlanması çalgıların kültürel kimlik oluşturmadaki etkisini göstermektedir.

5. Müzik kültürünü oluşturan öğelerden çalım tekniklerinin içerisine girmiş üslup, tavır ve tarzlar kültürel olarak kimlik oluşturmada önemli etkiye sahiptirler. Flamenko çalım tekniğinin klasik gitar tekniğine karşı oluşturduğu ya da Azeri piyano tekniğinin klasik piyano tekniğine karşı oluşturduğu kültür, çalım tekniklerinin kültürel zenginliğe örnekleridir. Anadolu örneğinde ise sazın el ile (pençe-şelpe) çalımı bir kültürü temsil ederken; Konya mızrabındaki tartımsal yapının farklı teller kullanılarak yapılan icrası bir başka kültürü işaret etmektedir. Bu durum aynı coğrafyada yaşayan farklı kültürel yapıların da olduğunu göstermektedir.
6. Çalgıların yapım teknikleri ve kullanılan ağaçları, sazlara atfedilen kutsiyetler kültürel olarak çeşitlik göstermektedir. Aynı çalgılar farklı kültürel ortamlarda farklı şekilde yapılabilmektedir. Bu farklılıklar yöre kültüründen kaynaklı olarak çalgıların tel sayısı, perde sayı vb. özellikler göstermektedir. Arguvan’da kullanılan dede sazı 12 perdeli olarak karşımıza çıkarken Kırşehir’de bir sazda 45-46 ya kadar perdenin bulunduğu sazlar görülmektedir. Asya’da kullanılan sazların tel sayıları ile yapısal olarak benzerlik gösteren ülkemizdeki sazların tel sayıları da farklılık gösterebilmektedir. Arguvan’da kullanılan 3 telli cura ile Denizli’de kullanılan iki telli cura yapısal olarak farklılıklarla yöre kültürünü yansıtacak şekilde yapılmıştır.

Saza atfedilen kutsiyetlerde farklı kültürlerde farklı çalgılara kutsiyet verilmesiyle karşımıza çıkmaktadır ki bu kutsiyetler inanç müziği etnolojisi içerisinde değerlendirilmektedir. Davul şamanlarda inanç ritüelleri içerisinde ruhlarla iletişimi kurmak için kullanılan bir araç olarak kutsal sayılmıştır. Kilise orgu Hristiyanlık ile özdeşleşmiş ve çıkardığı güçlü ve ürpertici sesinin kilise akustiğiyle birleşmesiyle ritüeldeki insanların etkilenmesini sağlamış ve

dolayısıyla inanç içindeki insanların kutsiyet atfettiği bir çalgıdır. Benzer şekilde kutsiyet addedilen önemli çalgılardan birisi de Ney'dir. İslamiyet'in ortaya çıktığı zamanından günümüze kadar kendisine atfedilen kutsiyet bağlamında neyin çalınan değil, üflenen bir çalgı olarak ifade edilmesi de bu yöndedir. Alevi Bektaşî kültüründe ise saza atfedilen kutsiyet "Telli Kuran" olarak ifade edilmekte olup çalışmanın ilerleyen bölümlerinde konu detaylı bir şekilde belirtilecektir.

7. Atadan gelen kültürün aktarılması müziğin eğitsel boyutu bağlamında önem teşkil etmektedir. Müzik eğitiminin insanlar üzerindeki olumlu/olumsuz etkileri ve müzik kültürünün eğitim yoluyla insanlardaki davranış değişiklikleri oluşturması düşüncesinin ilk örnekleri Konfüçyüs ve Platon'da görülmektedir. Platon (2017: 94), doğru bir müzik eğitimi alan insanın ruhunun da güzelleşeceğinden, aksi durumda ise tersinin olacağından bahseder. Müzik eğitimi doğru bir şekilde almış bir insanın sanattaki ve doğadaki eksikliklerini ve hatalarını en dikkatli birey olarak daha ilk bakışta sezeceğinden dolayı güzel şeyleri sevip öveceğini ve ruhunu bu güzel şeylerle besleme imkânı bulup kendisini de güzelleştirerek, kusursuz biri olacağını belirtir. Platon bu ifadeleriyle müzik eğitimi aracılığıyla oluşacak müzik kültürünün öneminden bahsetmiştir.

Müzik kültürünü oluşturan eğitim yerleri denildiğinde akla sadece formal eğitim kurumları gelmemelidir. Yıllarca hafıza aktarımıyla, kulaktan kulağa ve usta-çırak ilişkisiyle yerel kültür taşıyıcılarının belleklerinde yer alan müzik mirasını çeşitli etkinliklerle aktarımının yapıldığı informal eğitim kurumları da önemli eğitim yerleridir. Tekkeler, dergâhlar, inanç mekânları, kahvehaneler, âşıklar dernekleri bunlara örnek olarak verilebilir.

Bunlara ek olarak müzik kültürünün yaşatılması, devam ettirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan saraylar, opera salonları, kültür merkezleri, konser salonları, cafe-barlar ve daha birçok yer müzik kültürünü etkileyen performans mekânlarıdır. Ayrıca belirli bir mekâna bağlı kalmadan yapılan toplantılar, eğlence ortamları, yas, muhabbet, oturak âlemleri, herfene

geceleeri, kış yarısı adetleri, düğünler vb. sosyal ve toplumsal etkinliklerle geçmişten günümüze müzik kültürünün aklarımı sağlanmıştır.

8. Kültürün ve özelde de müzik kültürünün önemli reflekslerinden biriside o kültürün içinde yaşadığı toplum ve toplulukların iletişimidir. TDK (2011: 1173)'da “Duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılması, bildirişim” olarak tanımlanan iletişim, müzik kültürü içerisinde bireysel ve kitlesel iletişim araçları kullanılarak gerçekleştirilmektedir. İnsanlar bireysel iletişim araçları kullanarak kültürlerini hem bulundukları zamana hem de geleceğe aktarmak amacıyla hafıza aktarımından ve yazılı materyallerden sonra kayıt yapan makineleri kullanmıştır. Fonografin icadı ile birlikte müziklerin kayıt altına alınması birçok toplum için kaybolmaya yüz tutmuş müziklerin korunması anlamına geliyordu. Ayrıca fonograf etnomüzikolojik çalışmaların başlangıcı noktasında önemli bir yer tutmaktadır. Karşılaştırmalı müzikoloji disiplinde farklı kültürlerin müziklerinin incelenmesi amacıyla uzun süre kullanılmıştır. Fonograflardan sonra insanların bireysel olarak kullanabilecekleri kayıt özellikli teyplerin ortaya çıkmasıyla birlikte insanlar müzikal duygularını, şiirlerini, seslerini, hafızalarındaki kültürel belgeleri kasetlere kaydetmişlerdir. Bu kasetler ayrıca bazı yazılı kültür ürünlerini gölgede bırakarak posta ile uzaklardaki kültür paydaşlarıyla ve akrabalarla paylaşılmıştır. Aynı durum teyp kasetlerinden sonra ortaya çıkan video kameraların kullanımıyla da devam etmiş ses ve görüntü ile paylaşımlar gerçekleştirilmiştir.

Kitle iletişim araçları kültürel coğrafyada seslendirilen müziklerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte kitle iletişim araçları toplumsal olarak kültürleri etkilemiş siyasal politikalar çerçevesinde yönlendirme eğilimde de olmuşlardır. Bunun en önemli örneği ülkemizde cumhuriyetin ilk yıllarında radyo yayınlarındaki Türk müziğinin kaldırılması olarak verilebilir. Cumhuriyet politikaları kapsamında yeni bir müziksel kültür oluşturma çabalarının hayata geçmesi için en önemli öğelerden birisi olarak radyo kullanılmıştır. Kitlesel iletişim araçlarının kazanç, kar-zarar, ideoloji stratejileri doğrultusunda müzik kültürünü yönlendirme ve beğeni kültürü

oluşturma çabaları genel olarak müzik kültürünü etkileyen diğer bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Beğeni kültürü aynı zamanda tüketim kültürünün de oluşmasını sağlamaktadır. Saydığımız bu iletişim araçları kapitalist sistem tarafından kültür endüstrisi kavramını ortaya çıkarmıştır.

“Kültür Endüstrisi” kavramı popüler kültürün ve müziğin devamı ve popüler müziğin bir alt türü olan “World Music” sektörünü beraberinde getirmiştir. “Kapitalist sistemin ortaya çıkardığı küreselleşme ile oluşan yerel kültür ürünlerinin dünya müzik piyasasına pazarlanması olgusu; çeşitli formlardaki kültür ürünlerini tüketen Batı dünyasının, Batı dışı müzik kültürleriyle ilgilenir olması sonucunda, dünya halklarının müziği şeklinde de adlandırılacak olan “World Music” türü ortaya çıkmıştır” (Mustan Dönmez ve Şen, 2015: 1). Kültürel üretimin, bir bütün olarak kapitalist ekonominin ayrılmaz bir parçası olduğunu belirten Adorno (2011: 19), “kültürün artık, bugünün kurtarılmış bir gelecek tasavvuru çerçevesinde kavranmasına dayanan bir kaynak olmadığını; kültür endüstrisinin, bugünün bozulmuş ütopyası uğruna mutluluk vaadinden vazgeçtiğini ve bunun, bugünün ironik temsili olduğuna” işaret eder.

Teknolojinin ortaya çıkardığı son gelişmelerle birlikte günümüzde sosyal medya aracılığıyla ve çeşitli sosyal platformlarla müzik kültürü ürünleri, seslendirildiği andan itibaren dünyanın her köşesinden dinlenilme ve izlenilme imkânına kavuşmuşlardır. Dolayısıyla sanatçıların izler kitleleri de artık bölgeselliklerden çıkmaya başlamıştır.

9. Çeşitli müzik sistemlerinin sayı mistisizmine dayanan temelleri de müzik kültürü içerisinde farklı yapılanmalarla karşımıza çıkmaktadır. “Ezgi ve seyir kalıplarını içeren ton ve makamların üzerine yazı yüklenmiş olan duygusal anlamlar; poliritim ya da dinsel ritüelin tempolu ve ritmik vurgulu olması veya müzik metinleri içerisindeki sözcüklere yüklenen metaforik anlamlar, müzik öğelerine yüklenmiş olan ileri düzeydeki kültürel sembolizmin bir uzantısıdır ve bu haliyle müzik en soyut kültür ürünüdür” (Mustan Dönmez 2019:113). İnanç etnolojisi içerisinde bulunan yer ve gök arasındaki inançsal düşüncelerin bulunduğu “Mezopotamya’da insanlar gezegenlere tapar, Makrokosmos’la

(uzay) Mikrokosmos (insan) arasında uyuşuma inanır, bu uyuşumun müzikle yansıdığını ve sayılarla belirlenebileceğini ileri sürerler” (Yener 1983: 13). Sayı mistisizmi antik çağlardan itibaren müzik geometri, müzik matematik, müzik astronomi gibi inter-disipliner bir şekilde çalışılmış ve birçok müzik kültürü içerisinde kendisine yer bulmuştur.

10. Müzik kültürünün en arkaik kısmını oluşturan inanç müziği etnolojisi aşağıda bir başlık altında özel olarak değerlendirilmiştir.

Yukarıda saydığımız maddeleri kültürel müzikoloji bağlamda inceleyen etnomüzikoloji, çeşitli müzik disiplinleriyle de ilişki içindedir. Müzik felsefesi, Müzik tarihi, Müzik sosyolojisi, Müzik estetiği, İnanç müziği etnolojisi, Müzik psikolojisi, Müzikolo- arkeoloji, Akustik, Organoloji, Müzik terapi, Müzik semantik, Müzik epistemolojisi, Müzik coğrafyası ve Halk bilimi gibi disiplinler örnek verilebilir.

Etnomüzikoloji disiplininin yararlandığı Halk bilimini, Arguvanlı Kültür Bakanlığı Folklor Araştırmacısı olan Şahin 2018 yılında yapılan görüşmede aşağıdaki gibi tanımlamıştır. Halk bilimi, toplumun maddi ve manevi alandaki kültürel ürünlerini, bütün boyutlarıyla ele alan; gelişim, yayılma etkileşim, değişim gibi yönleriyle derleyen, sınıflandıran, sonuçlar çıkartılarak bir birleşime vardırmayı amaçlayan, kuram geliştiren bir bilim dalıdır.

Bolhman, Müzik epistemolojisiyle, “müziğin bütün bir kültürün parçası olabilme ve böylece diğer etkinliklerle ilişkisi açısından anlam kazanabilme yetisini kastetmektedir” (2015: 27). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere etnomüzikoloji içerisinde müziğin kültürle ilişkisi ve kültürün müzikle ilişkisi bağlamlarında anlamlandırma için kullanımı kastedilmektedir.

“Etnomüzikbilimciler genellikle dünya üzerinde müziği olmayan hiçbir toplum bulunmadığını varsayar ve bu nedenle de evrenselliği temel bir epistemolojik düzeyde atfeder” (Bolhman 2015: 3). “Evrensel bir dil olarak müzik düşüncesi yalnızca batı uygarlığını kapsayan bölgeler göz önüne alındığında makul bulunabilir” (Kaemmer 1993: 54). Bize göre de müzik evrensel olmaktan öte yereldir. Her toplum kendi kültürel kodları içerisinde bulunan öğelerle müzik yapar. Bunlar ister müziği oluşturan

ezgi, ritm veya armoni olsun, ister müziğin üretildiği çalgılar olsun. Anadolu'nun birçok yerinde hâkim halk müziği verileri incelendiğinde dahi Türk Halk Müziği diye tabir edilen ve genel tanımlaması olan bu olgu içerisinde dahi yerellik o kadar çoktur ki bölgeler arası müzik kültürü farklılıkları artık herkes tarafından bilinmektedir. Alan araştırması yaptığımız Arguvan'da kullanılan makamsal yapı Hüseyini makamı ve Uşşak makamı olarak kısmen de Karcıgar makamı geçkileri ile karşımıza çıkmaktadır. İlerde de bahsedeceğimiz üzere Arguvan halkı bu makam dizilerinin sesleri dışında kalan sesleri sağır perde olarak nitelendirmekte ve kullanmamaya özen göstermektedir. Ancak Orta Anadolu'da bir bozlak kültürüne sahip toplulukta Hüseyini makamı özellikleri gösteren eserler çok tercih edilmez. Sadece Anadolu örneğinde bile birçok örnekleri bulunan bu durum usul yapıları, dil, çalgı çeşitliliği gibi birçok etkenle yerel ya da kültürel kimlik oluşturmaktadır. Dolayısıyla müzik için evrensel kavramı yerine yerel demek daha doğru bir tespit olabilir.

Bir bölgenin, toplumun ya da etnisitenin müziğini anlamak, onu üreten, dinleyen, kolektif belleğinde saklayan ve geleceğe aktaran halkın kültürünü, sosyal yaşantısını, toplumsal yapısını, ekonomik yapısını, dilini, inancını, hayatını anlayıp kimliğini ortaya çıkarmaktır. Etnomüzikoloji işte tam da burada önem kazanmaktadır.

Etnomüzikolojik olarak müzik kültürü incelenirken müziği oluşturan çalgıların da kültürel olarak incelenmesi gerekmektedir. Libin, organolojiyi 'müzik aletlerinin tarihi, sosyal işlevi, tasarımı, yapımı ve performansla ilişkisi açısından incelenmesi' olarak tanımlıyor. Verhulst (2014: 3) Organoloji ve etnomüzikolojinin aslında birbirlerinin kökeninden ortaya çıktığını ifade etmektedir. Etnomüzikolojinin organoloji, müzikoloji ve antropoloji alanında maddi nesne arasındaki karşılıklı ilişkinin birleştirilerek incelendiğini belirten Johnson (1995: 258), bağlam ve müziğin, belirli ve genel ortamlarda bu alanların her biri ile bağlantılı anlamların bir anlayışı ile birlikte (ör. ses üreten bir enstrümanın çalındığı veya anlaşıldığı) iç içe olduğunu belirtmiştir. Etnomüzikoloji disiplini içerisinde organoloji çalışmalarının kültürel bağlamlarla incelenmesi etno-organolojik yaklaşımları ortaya çıkarmıştır.

Organoloji bilimi içerisinde bütünsel olarak incelenen çalgıların kültürel olarak incelenmesiyle birlikte ortaya çıkan “*etno-organoloji*” (kültürel/karşılaştırmalı çalgı bilimi) alt disiplini Mustan Dönmez (2019: 40) “çalgıların evrimi ya da ses elde edilmiş

biçimlerinden çok “çalgı-kültür” ilişkisi üzerine odaklanan yeni bir organoloji alt disiplini” olarak tanımlamaktadır. Etnomüzikoloji çalışmaları içerisinde vurgunun, onları yapan enstrümanlar yerine müziğe, melodilere ve enstrümantal müzikten çok şarkıya yapıldığını belirten Montagu (2017: 6), aynı zamanda, etnomüzikoloji ile ilgilenen antropologların incelenen halkların sosyolojisine odaklandıkları için, etnomüzikolojinin vurgusunun, müzik, kimin hangi cinsiyetten, kime, ne zaman, hangi vesilelerle ve neden müzik yapabildiğini ve sıklıkla şarkı sözleri ve bunların kültür içindeki anlamı üzerine yapıldığını, bunun nedenin ise birçok vokal müziği yayını ve hatta daha fazla şarkı metni ve bir müzik notası eklenmeden, kültür içindeki anlamlarının ve öneminin tartışılması olduğunu belirtmiştir. Verilen bu bilgilerin paralelinde Anwar Rashid çalgılar için:

Üst seviyede kültürel varlık olan müzik çalgıları, sadece sesin, ses yüksekliğinin, sesin tınısının ve sesin şiddetinin elde edildiği basit çalgılar olarak değerlendirilemez. Bunlar, büyüünün ve ritüellerin, sanatın, sohbetin ve iletişimin vazgeçilmez unsurları olup kültürel değerlerin ve önemli olayların taşıyıcısı, teknik ve estetik kültürün kanıtıdır. (Anwar Rashid 2004:129) ifadelerini kullanmıştır.

Bu tanımlamalar doğrultusunda etno-organolojik yaklaşımlar çalışmanın ilerleyen bölümlerinde kullanılmıştır.

Müzik kültürü üzerine çalışılan önemli alanlardan birisi de halk müziğidir (*folk music*).

Tarihsel, kültürel ve etnik koşullara yaraşır olarak yaratılan, kulaktan kulağa, dilden dile dolaşarak gelişimini devam ettiren “halk müziği”, gerek geçmiş döneme ait kültürler konusunda bilgi edinmemizi sağlayan, gerekse büyük kitleleri ortak bir değerle birleştirebilen önemli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaygısız, 2000: 178).

Halk müziği halkın yaşamından kaynaklanan, âşıkların (ozanların) bireysel gözlemleri ile biçimlenen ve giderek yaygınlık kazanarak halkın kendisine mal olan ezgilerdir (Özdemir, 1997: 32). “Kadim bir geçmişe sahip olan, uzun yıllar usta çırak ilişkisiyle, meşk yoluyla ve kulaktan kulağa ve nesilden nesile hafıza aktarımıyla günümüze kadar ulaşan halk müziği” (Dağdeviren ve Çalık, 2018: 442) halkın tarihini, toplumsal yapısını, yaşadığı coğrafyayı, kültürünü, gelecek kuşaklara aktardıkları yalın ve içten ezgilerdir. Dolayısıyla belirli bir bölgeye ait olan müzik verileri, o yörenin müzikal üslubunu, etnik ve kültürel yapısını gösterir. Eş deyişle müzik, toplulukların dünya algısını ve kültürel belleğini anlayabilmek adına, içinde çok önemli veriler

barındırır. Bu nedenle kültürün müzikle ilgili olan yönünü inceleyen etnomüzikoloji (ya da kültürel müzikoloji), bu çalışma adına önemli kuramsal çerçeveler barındıran disiplindir.

1.3. İnanç Müziği Etnolojisi

Etnomüzikoloji içerisinde dinsel/inançsal müziğe ilişkin bağlamlar ve literatür, inanç müziği etnolojisi içerisinde yer almaktadır. Müziğin kökenine ilişkin öykülerin tüm dünya dinlerinde kesinlikle evrensel bir sunumu olduğunu belirten Bohlman, (2015: 23) söylencesel karşılaşmaların dünya müziğinin ilk koşulları arasında yer alıyor olabileceğini belirtmektedir.

İnançların ve dinlerin kültürel açıdan kadimle en bağlantılı en muhafazakâr ve en zor değişen alan olması; bu alana ilişkin tüm kültürel ve müziksel sembollerin hem geçmişe ve geleneklere yönelik olması hem de o inancın mensubu olan toplulukları ait kolektif belleği en net şekilde yansıtan öge olması yönüyle kültürün en arkaik kısmını oluşturan değerli bilgileri barındırmaktadır. (Mustan Dönmez 2019: 98-99)

Tarih öncesi dönemlerden bu yana inanca yönelik ritüeller, güzel sanatları anlatan duyuşal öğelerden müzik, edebiyat, heykel, resim gibi birçok öğeyi içermiştir. (Ancak bunlar) içerisinde edebiyat-müzik-dans gibi işitsel nitelikli olanlar, inanca yönelik ritüeller içerisinde en başat konumda olanlardır. Müzik-edebiyat-dans-ritüel ilişkisine yönelik bu derin bağlantının, inanç müziği etnolojisi açısından birçok bağlayıcı nedeni bulunmaktadır. Bunları maddelemek gerekirse:

1- Doğaüstü olanla iletişime geçme ve bu biçimde doğaya hâkim olma dürtüsü, müziğin doğuşuna ilişkin teorilerden bir tanesidir (Nettl, 2005: 289). İnsanların doğaüstü olanla iletişime geçme çabası ve doğaya hâkim olma çabası anlamlandıramadığı, karşı koyamadığı olaylar karşısında görmedikleri, korktukları ilahi bir güçle iletişimini müzikler çalarak, danslar yaparak gerçekleştirmişlerdir. Bu teori çerçevesinde denebilir ki, müzik adeta inanç adına doğmuş olabilir ve bu nedenle bile dinsel ritüeller müzikle iç içedir denilebilir.

2- Başlangıçta yazı yoktu, çoğunluğu söz yoluyla bugüne gelen kültür ürünlerinin, yani sözlü kültür ürünlerinin unutulmaması ve en az bellek zayıyatıyla bugüne gelebilmesi için hayati değerdeki sözler; jest, mimik, tekerleme, şiir ve müzik

gibi en akılda tutucu ve belleğe kazıyıcı sanatlarla sunuluyordu; şiir-müziğin en önemli işlevi, unutulmayı engellemesiydi (Ong, 2003: 49-50). Bu nedenle ilkel zamanlarda müzik, akılda tutuculuğu açısından yazının gördüğü işlevi görüyordu. Bütün geleneksel dinsel-inançsal müzik metinlerinde söz amaçtır. Ezgisel ve diğer müziksel öğeler sözü sunmak için, sözün ve kültürün akılda kalması için bir araçtır. Bu fenomen birçok dinsel müzik içerisinde kendisini göstermektedir.

Özellikle içinde bulunduğu coğrafyada varoluş sıkıntıları ve baskılarla yaşayan Alevi toplulukları, yazılı belgeler bırakmak yerine, kültürlerini kelimeleri (ilahi sözler) ve sazlarıyla (bağlama) bugüne kadar taşıdıkları için, bu topluluklarda müzik, hayati bir işleve sahip olagelmıştır.

3- Tatar ve Sibiryalı şamanın bir ağaca tırmanmasının ya da Vedalar dönemi Hind kurban töreni yöneticisinin bir merdivene çıkmasının amacı göğe yükseliştir. Eliade, (1992: 29) yerle göğü birbirine bağlayan bir ağaçtan, sarmaşıktan, bir halattan, bir örümcek ağından veya bir merdivenden ve bunların aracılığıyla bazı ayrıcalıklı kişilerin göğe fiilen çıktıklarından söz eden çok sayıda efsanenin varlığından bahsetmiştir.

İlkel dini yapılanmalarda yer gök arasındaki ilişki boyutunda yerden göğe ulaşılan merkez, inanç türlerine ve çeşitliliğine göre coğrafi bölgesel olarak belirlenmekte ve benzer şekilde göğe yükselme, fiili olarak gerçekleşmekteydi. Ancak tasavvuf düşüncesinin ortaya çıkmasından sonra bu fiili eylemler çeşitli metaforlarla gerçekleştirilmeye başlanmış olup gerek sema’da gerekse semahlarda merkez imgesi insanın yere basan ayağı olarak nitelendirilmiş, göğe yükselme ise dönerek trans halinde ruhani bir boyut kazanmıştır.

4- Müziğin diğer bir işlevi de vermiş olduğu tinsel haz aracılığıyla, insanlığı sıkıntıdan kurtarmasıydı. Antik Çağın bireyci ve çıkarıcı karakterli hazcılığının karşısında bireyin tek başına mutluluğu yakalayamayacağı, onun sadece toplum içerisinde, diğer insanlarla beraber mutlu olabileceği (Turan, 2015: 257) düşüncesi nedeniyle insanlar, ağır ya da tek düze işlerin verdiği sıkıntılardan kurtulabilmek için, dinsel ritüellerini gerçekleştirirken müziği etkin olarak kullanmıştır.

5- Transı sağlayan dinsel ritüeller esnasında, müzik ve ritim tetikleyici bir nitelik taşır ki (Rouget, 1985: 63-124) Anadolu'daki Sünni tarikatlara ait zikir törenleri, Mevlevi ve Alevilerdeki sema ve semah ritüelleri, bu durumun Anadolu coğrafyasındaki örnekleridir. Trans, kısmi ve geçici bir ruh göçüdür ve bilim dilinde kullanılan “trans” kavramı Orta Doğu'dan Amerika'ya, Asya'dan Afrika'ya hemen hemen bütün dinlerde var olan bir olgudur. Araplarda “Tarap”, İslamiyet'te “vecd”, Alevilikte “Hakk'la Hak olma” gibi terimlerle anılır.

6- Ruhsal arınmanın kazanılmasında ve ruhun kötülüklerden arınmasında da dinsel ritüeller içerisinde kullanılan edebiyat ve müziğin çok önemli bir etkisi bulunmaktadır. Aristoteles, bu fenomeni “*katharsis*” olarak adlandırır (Aristoteles, 2001: 22). Arınma, bir anlamda dinsel ritüellerden sonra ruhun tutkulardan arınarak iyi bir insan olma (insan-ı kâmil) yolculuğu için bir durak olarak düşünülebilir.

İnsanlar din kavramıyla tanışmalarından ve tapınma eylemlerine başladıkları andan itibaren müziği bu ritüellerin içinde başat konumda kullanmışlardır. Arkaik dinlerden günümüze kadar var olan dinlerin hemen hepsinde müzik varlığını bir şekilde göstermiştir. Tüm inançsal kültürlerde müziğin, estetik olarak zevk duymak için değil insanın kendisini tanımasında araç olarak kullanıldığı görülmektedir. İnanç etnolojisinde bulunan müziğin, aynı zamanda inanç içerisinde eğitim aracı olarak da kullanıldığı görülmektedir.

Birçok arkaik inanç sistemi içerisinde kendisine ihtiyaç duyulan müziğin çeşitli inanç sistemlerinde kullanımı bağlamında ve inanç müziği etnoloji içerisinde kullanımı açısından ilk kayıt örnekleri ilk çağ uygarlıklarında görülmektedir.

Antik Mısır uygarlığında, Rahipler bir ritüel alayı halinde omuzlarında tanrının heykelini veya kutsal kayığı taşıyarak yaptıkları ritüellerde, rahiplerle halk çalgı eşliğinde şarkılar ve müziklerle bir arada dans eder, ayin alayı müminlerin alkışları ve haykırışları arasında sürerdi (Eliade 2003:119, İlyasoğlu, 2009: 15).

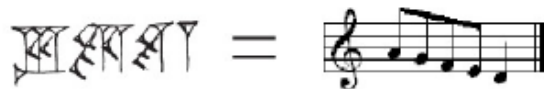
Mezopotamya'daki inanç müzikleri için McClain (2014: 179), Sümer kültüründe tanrılar panteonunda, hatırı sayılır bir edebiyat ve kutsal prensipler arasına girmeyi verecek derecede önemli müzikal enstrümanların varlığından bahseder. Mezopotamya'da insanlar üflemleri çalgılardan melodik sesler çıkarırlarken çıkan sesin

tanrılarının nefesi olduğuna inandıklarını belirten Erol (1991: 79), sesler şaşırarak kadar güzeldi ve bu güzellikteki bir nefese ancak tanrılar sahip olabilirdi şeklinde yaygın bir inancın olduğunu ifade etmiştir. Mezopotamya’da İnanç ve müzik o kadar girift hale gelmiştir ki Oral (2011: 30), Baş Tanrıları olan Ea’nın ismini, kendi müziklerinde kullandıkları dizilimdeki dördüncü sesin nota ismine verdiklerini belirtmiştir.

Hurrilerden günümüze ulaşan tabletlerin bazılarında çeşitli ilahilerin bulunduğunu, transkripsiyonların yapıldığında bu tabletlerdeki ilahilerin hem sözleriyle hem de notalarıyla yazılmış olduğunu belirten Dumbrill, “The Archaeomusicology of The Ancient Near East” adlı çalışmasında bu tabletlere yer vermiştir. Çalışmada ilahilerin günümüz nota sistemine transkripsiyonları, Wulstan, Duchesne-Guillemin, West gibi teorisyenlerin çeşitli bakış açılarıyla ve ürettikleri teorilerle yapılmıştır.



Resim 1. Hurri ilahisinin yazılmış olduğu tablet (Dumbrill, 1998a: 134).



Şekil 1. Hurri ilahisinin günümüz nota sistemiyle gösterimi (Dumbrill, 1998a: 124).

Tabletin ilk satırı Hurri tanrısının adını içermesi sebebiyle ilahinin Hurri tanrısına adandığı düşünülmektedir (Dumbrill, 1998a: 135).

İnançsal müzik arkaik dönemlerde Ortadoğu’da da Çin ve Hindistan bölgelerindeki inanç kültüründeki ritüellerde çoğunlukla kendisine başvuru bir fenomendi.

Hindistan’ın en eski kutsal metni Rigveda’daki tanrılar, Brahman rahipler tarafından özenle devam ettirilen ayrıntılı bir kurban ibadetine bağlıdır. Bu ibadet şeklinde ilahilerin okunması önemli bir yere sahiptir. Metne göre ilahi söyleyenler “kelimeleri ile tanrıların arabalarını süren atları” oluşturuyordu. Korolar sonsuza dek yaşayacak İndra kralını meydana getirdi. Rahipler ilahiler eşliğinde arabalarla taşınır. Kurtarıcı ve ateş tanrısı Agni’nin kendisi bilgilerden önce gelen en yüce şarkıcıdır (McClain 2014: 23-24).

Antik Yunanda mitolojik olarak bulunan tanrılarla müzik arasında sıkı bir ilişki vardır. Dinsel olarak kullanılan ilk örnekler "Homerik ilahiler" verilebilir. Oxford Antik Çağ Sözlüğünde (2013: 405) Homerik ilahiler, “Tanrılara ve küçük tanrısal varlıklara seslenen, heksametron³ vezninde 33 Yunan şiirinden oluşan bir derleme olarak nitelendirilmekte ve bu ilahilerin M.Ö. 8. ile 6. Yüzyıl arası dönemde yazıldığı düşünülmektedir. Homere’den sonraki ve daha sonraki tarihlerde M.Ö. 8. yüzyılın sonuna veya 7. yüzyıla kadar söylenen ilahilerden en eskileri “Apollon ilahisi”, “Demeter ilahisi” ve “Aphrodit ilahisi” dir (Aydın 2005: 306). Antik Yunanda müzikli ve danslı gerçekleştirilen en önemli ayinsel törenler aşk ve şarap tanrısı Dionysos için yapılan ritüeller olarak dikkat çekmektedir.

Yahudilerde Tevrat’ın sonuna eklenmiş bulunan “Mezmurlar” bölümünün Zebur nüshalarından oluştuğu ifade edilmektedir. Mevcut Zebur nüshaları, içerik açısından diğer kitaplardan ayrılarak daha çok, coşkun bir söyleyiş ve ilahilerden, Allah’a övgü ve hikmetli sözlerden ve birtakım nasihatlerden oluşmaktadır (Yaşaroğlu, Milliyet, 26.05.2018). Mezmur 150: 3-5 de “Boru sesiyle, telli saz, lir, nefesli sazlarla, tef çalarak, halay çekerek, güzel sesli zillerle, çınlayan zillerle O’nu yüceltin” ifadeleri bulunmaktadır. Yahudiliğin devam ettiği coğrafyalarda inanç ritüelleri içerisinde müzik kullanımı kadim bir gelenek olarak devamını sürdürmektedir.

Hristiyanlığın doğduğu ortamda Yahudi geleneğinden beri gelen bir ilahi söyleme pratiği vardı. Oral (2011: 73) “Erken Hristiyan müziğindeki ilk örnekler olan ilahilerin, İsa’nın 12 havarilerinden birisi olan Aziz Pierre tarafından Antakya’dan Roma’ya

³ Genelde Yunan şiirinde dize uzun ve kısa hece dizilimini belirleyen kısa bir kalıbın birkaç kez yinelenmesinden oluşur. Kalıpların her birine ayak ya da metron denir. Altı ayak veya metron heksametronu oluşturur. (Oxford Antik Çağ Sözlüğü 2018: 979-980)

taşındığını” ifade etmiştir. Tek sesli ve modal yapıda olan bu ilahiler sadece erkekler tarafından seslendirilmekteydi. Zaman içerisinde çevresel faktörlerle birlikte çeşitli kültürlerden esinlenerek müzikal yapı zenginleştirilmeye başlanmıştır. Kilise müziğinin zenginleştirilmesi amacıyla yapılan ilk bilimsel çalışmalar Ambrosius ezgileri olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ambrosius'un (340-397) Hristiyan ayinlerine düzen ve bütünlük getirmek için uyguladığı yöntemle yazılan ilk kilise şarkıları” da kendi adıyla anılmaktadır. Hristiyan dünyasında “Authentique” (otantik) denen dört diziyi kullanan Ambrosius’a, 6. Yüzyılda Papa Gregorius dört dizi daha eklemiş ve Katolik kilise müziği modlarını kesinleştirmiştir (Say: 2005: 32). Kiliselerde ayinlerde kullanılan müzik erkek seslerinden oluşan korolar ile yapılmaktaydı ve çalgının kilisede kullanılmasına izin verilmemekteydi. Kilise hegemonyasını Rönesans’a kadar devam ettirmiş olsa da Rönesans’la birlikte din dışı müzik üzerindeki baskıcı yaklaşımını kaybetmeye başlamıştır. Kilisede kullanılan modal yapıların yerini tonalite kavramı almıştır.

Hristiyan dinî müzik icra etme şekillerini dört kategoride inceleyen Karatosun (2018: 21-22) Tarihi süreçte Kutsal Polifoni, Modern Kutsal Müzik, Kutsal Org Müziği, Popüler Dini Şarkılar, Hristiyan Dinî Müziği olarak belirtmektedir. Ayrıca Karatosun pazar günü icra edilen Evharistiya ayininin sabit zikirlerinden ve her hafta değişik bir biçimde terennüm edilen Alleluya zikirlerindeki müzikal yapılardan bahsetmektedir. Hristiyan dünyasında müzik kullanımı ile ilgili olarak Patrik Shunuda “Hristiyan Dünyası gün gelir de İncil’i kaybederse, Süryani ilahilerinden bulabilir” (Mustan Dönmez ve Şen, 2020: 34) ifadelerini kullanmıştır. Bu ifade ile de Süryani ilahilerinin kutsal kitaplarıyla olan bağı ve dolayısıyla hafıza taşıyıcılığıyla kutsal metinlerini müziklerinde taşıdıkları ortaya çıkmaktadır.

II. Vatikan Konsili ile Kutsal Ayin konusundaki kuralların özellikle ilk. Bölümünde Eucharisti'nin cemaat olarak icrasını yeniden kabul etmiştir. Dar anlamda, o zamandan beri geleneksel ayin, önemli ölçüde değişmiş, neticede ilahi kelam ayinine önemli bir yer vermek ve mü'minlerin daha canlı bir şekilde ayine iştirakini sağlamak için uğraşmıştır. Tabii bu da bir kısım mü'minleri hayrete düşürmüştür. Caz müzikleri, modern ritimler, şarkılar, danslar el ele tutuşmalar gibi yeni birtakım şenliklerin ayine dâhil edilmesi, mü'minleri tabilikten kurtarmaya ve gerçekten Hristiyan kültürünün en manidar olan bu ayinine bir bayram karakteri kazandırmaya matuf bir hareket olarak görülüyor (Aydın, 2005: 73).

İslamiyet içerisinde müzik farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. İslamiyet için öncelik insan sesidir. Hz. Muhammed bir hadisi şerifinde “Kur’an-ı güzel sesle

süsleyiniz⁴” ifadelerini buyurmuştur. Ak (2018: 51), tecvit ve kıraatın böylece ortaya çıktığını belirtmiştir.

İslamiyet’te zühd hayatının tasavvufa dönüşmesiyle birlikte semanın mistik hayatta yaygın hale geldiğini belirten Uludağ (1999: 223), Artık inkişaf eden tasavvuf içinde semanın, tarikatların ve tarikat ayinlerinin ayrılmaz bir cüz’ü haline geldiğini belirtmiştir. Ayrıca önceleri zühdiyat denilen ilahilerin ve tasavvufi şiirlerin melodi ile okunmasının tasavvufta görüldüğünü, daha sonra ney ve kudüm gibi mistik aletlerin de buna eklendiğini ifade etmiştir.

Farklı kültürlere sahip ülkelerin İslami müzik anlayışları çeşitlilik gösterse de ülkemizde İslami müzik, camii müziği ve tekke müziği olarak iki başlık altında icra edilmektedir. Türk Din Musikisi adıyla çeşitli üniversitelerde açılan bölümlerde lisans ve lisansüstü eğitimlerle bilimsel çalışmalar ve icralar gerçekleştirilmektedir.

Cami musikisi, camilerdeki ibadet esnasında, namazın içindeki ve dışındaki ibadetler ve duaların okunması esnasında oluşur (Ak, 2018: 71). Kur'an tilavetinde; ezanların farklı makamlarda okunmasında, Teravîh namazlarında çeşitli ilahileri seslendirilmesinde (Enderun Teravihi uygulaması⁵), tesbih, tekbir, sala ve mevlitlerde insan sesi en güzel makamsal yapılarla karşımıza çıkmaktadır. Bununla birlikte enstrümanların kullanıldığı bazı tekke müzikleri ve çeşitli tarikatların zikirleri bulunmaktadır. Tekke müziğinin tasavvufi bir lirizme sahip olduğunu belirten Ak (2018: 111), Anadolu Türkleri arasında Halvetilikte ve kollarını teşkil eden Bayramilik, Ahmedilik, Sünbülilik, Gülşenilik, Sinanilik, Şabanilik, Şemsilik, Uşşakilik gibi tarikatlarda ve Kadirilik ile Halvetiliğin birleşmesinden oluşan Eşrefilikte “Devran” yapıldığı için müziklerinde de coşkun bir hareketin olduğunu belirtmiştir. Belirtilen bu yapıların yanında özellikle Mevlevilerin ayinlerinde ve sema ritüellerinde kullandıkları müzikler ile Alevilerin cem ayinlerindeki ritüellerde kullandıkları müzikler, inanç müziği içerisinde çeşitli müzik formlarının oluşmasını sağlaması bakımından önemlidir.

⁴ Bu hadisi şerifi yorumlayan Muhaddis ve çeşitli İslam âlimlerinin farklı yorumları da bulunmaktadır.

⁵ Teravîh-i Enderun’un özelliği her dört rekâtının Türk musikisinin farklı makamlarında kılınması ve bu makamlardaki ilahilerle de süslenmesi (Ak, 2018: 71)

Hem Mevlevilerin hem de Alevilerin ayinlerinde kullanılan müzik formları bilimsel olarak literatüre geçmiş durumdadır.

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi müzik dünyanın hemen her bölgesinde inanç yapılarında veya aynı inanca sahip topluluklar arasında bile farklı uygulamalarla karşımıza çıkmaktadır. Müziğin inanç etnolojisi içinde kullanımına ilişkin bir başka durumunu Bolhman (2015: 38), Cizvit misyonerlerinin müziğin erk sağlama gücünü kullanarak din değiştirmenin -ruhsal anlamın müzik yoluyla dönüştürülmesinin- gerçekleşeceği bir uzam oluşturmak amacıyla repertuvar oluşturularak kullanıldıkları yönünde ifade etmiştir. Müziğin burada inancın içerisindeki ritüel için değil de misyonerlik faaliyetlerinde kullanıldđı görülmektedir.

İnanç müziği” insanlığın en değerli somut olmayan kültür ürünlerinden biridir. İnançsal değerli olan makamlara/modlara yüklenen anlamlar, günün, haftaların ve yılın döngülerinin ayinle anılması, kutsal nesnelere veya Tanrıları yüklenen derin metaforik anlamlar, müzikli tören esnasında davranış kalıplarına yüklenen anlamlar, ritmi oluşturan süre sayılarına, ezgisel hareketlere ya da bedensel koreografilere (dans) yüklenen anlamlar gibi nice yoğun göstergebilimsel metin havuzu inanç müziği içerisine konuşlanmıştır. (Mustan Dönmez 2019: 99)

Müziği kültürlerarası düzeyde inceleyen Bolhman, dinsel anlamın birçok yoldan müziğe dönüştüğünü işaret etmiştir. Ayrıca müziğin inanç etnolojisi içerisindeki yeri için düşüncelerini aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

Müzik kutsal bir varlığın sesini şekillendirmede bir araç hizmeti görebilir; ritüelin uygulanışının daha anlamlı olması için zamanı belirleyebilir; müzik dinsel uygulamayı daha çekici kılan birçok bezemeden birini sağlayabilir; müzik yapmanın belirli alanları (rneğin birçok dinde enstrümantal müzik) by ya da ölümsüzlük imgeleri oluşturabilir ve bu nedenle de bazı dinlerin tapınmada müziğin varlığını yasaklamalarına neden olabilir (Bolhman 2015: 27)

İnanç müziği arkaik dönemden itibaren inancın ortaya çıkmasıyla var olmuş ve hemen bütün inançlarda kutsala olan bağlılığı göstermede bir araç olmuştur. İnancın yayılmasını sağlamak, dini bilgileri aktarmak ve öğretilerin pekiştirilmesini sağlamak, arınmak, tanrıları ve ruhlarla iletişime geçmek ve onlara bağlılıklarını sunmak amacıyla müzik, kimi zaman bireysel olarak, kimi zaman da ilk toplu ayinlerin yapıldđı düşünülen Göbekli Tepeden günümüze bazen ritüellerle birlikte, bazen sadece insan sesleriyle, bazen sadece çalgılarla ve bazen de çalgı eşlikli olarak kullanılmıştır.

“İnanç müziği etnolojisi, toplulukların kolektif felsefesini, dünya algısını ve tarihsel kökenlerini de ifade eden derin anlamlar yalnızca somut kültürel ürünlerinin yansıtmakla kalmayıp davranış kalıpları, dil ve nihayetinde müzik gibi somut olmayan kültür ürünlerini de yansıtıyor” (Mustan Dönmez 2019: 99) olmaları açısından hassas bir noktada bulunmaktadır. Homeros'un İlyada ve Odesa destanları başta olmak üzere, Gılgamış Destanı'nda hatta bütün dini metinlerde müziğin olmasının nedeni hafızayı diri tutabilmesi ve bir sonraki nesle aktarabilmesidir.

İnanç müziği etnolojisi içerisinde birçok inanç, kendisi için düzenlenmiş özel melodiler kullanmakla birlikte geleneksel ezgilerin müziklerini de kullanmışlardır. Geleneksel ezgilerin sözlerinin dinsel öğelerle veya ayetlerle değiştirilerek yapılan dini öğretileri yayma, yaşatma ve zihinde tutma çalışmaları yüzyıllardır devam etmiş durumdadır.

1.4. Din ve İnanç Sosyolojisi

“Bilimi, sanatı, felsefesi olmayan insan toplumları geçmişte vardı ve bugün de vardır. Ama hiçbir zaman dinsiz bir toplum olmamıştır” (Bergson, 2013: 91). Bulunan en eski tapınak olan Göbekli Tepe ile insanların tarımla yerleşik hayata geçtiği ve sonrasında tapınaklar yaptığına inanılan düşünceler yıkılmış, günümüzden yaklaşık 12000 yıl öncesinden neolitik dönemden itibaren toplu inanç ritüelleri gerçekleştirmek üzere dinsel toplumların olduğu ortaya çıkmıştır. İnsanlığın ne kadar kadim tarihine ne kadar önceki devirlerine gidilirse gidilsin, her zaman din olgusunun bulunduğunu belirten Freyer (1964: 31), fertlerin en iptidai kültürlerde bile birtakım sosyal gruplar içerisinde ve bir dinde yaşadığını ifade etmiştir. Tarımdan daha önce inançsal bir toplum meydana getiren insanların sosyal olarak birliktelikleri günümüze kadar süren din-toplum ilişkisinin ilk örneğidir.

Din, inanç, ibadet ve ahlak sistemlerinin hemen hepsi holistik bir şekilde toplumlarla ya da toplumlarla direkt ilişkilidir. Toplumlar bir arada yaşayarak toplum ruhunu oluşturur. “Antropologların deyişiyle, toplum ruhu, sadece insanların sürü halinde yaşamasından ibaret olmayıp, aslında bu grupların sosyal yapı olarak adlandırılan bir yapıya sahip olması olgusudur” (Wells 1972: 72). Toplumsal ruhun oluşmasında en etken unsurlar, din ve inanç sistemleridir. “Din, toplumsal yaşamın

kendi doğasından doğar ve en basit toplumlarda hukuk, ekonomi, sanat, vd. gibi toplumsal olaylara bağlıdır” (Evans-Pritchard, 1999: 68). Bu ifade dinin, sosyal ve toplumsal olduğunu işaret eder. Dolayısıyla bütün dinler bir toplum içinde ortaya çıkarak gelişim göstermişlerdir ve din, toplumsal olarak sosyal bütünleşme, yardımlaşma, dayanışma, ahlâk ve değerler oluşmasında etkili olmuştur. Birçok inanç sisteminde ibadet eylemi bireysel gibi gözükse de toplulukla yapılan ibadet şekilleri yadsınamayacak kadar çoktur. Bunun sonucu olarak da o dini gruplar arasında bir cemaat kavramı ortaya çıkmaktadır. Cemaati oluşturan topluluklar, doğal olarak sosyolojinin alanına girmektedir.

Din ve topluluk arasındaki etkileşim yakından ve sistematik bir şekilde incelenecek olursa, bunun birinci derecede dinin topluluk üzerindeki etkisi biçiminde var olduğu görülür. Toplumsal örgütlenme, biçim ve davranışların şekil ve karakteri bu etkiye maruzdur. Bunun için din, kültürün ilkel basamaklarından başlayarak aile, oymak, kabile, boy ve ulus gibi doğal birliklerle hep yakın ilişki içinde bulunmuştur (Wach 1987: 17)

“Birbirine tamamen yabancı olan dini topluluklar (cemaatler) arasındaki münasebetler kadar, bir dini topluluğun içindeki mezhep ve tarikatlarıyla olan münasebetlerinin de din sosyolojisinin inceleme alanına girdiğini” belirten Taplamacıoğlu (1963: 3-39), Din Sosyolojisinin “dinin toplum, toplumun din üzerindeki karşılıklı etki ve tepkileriyle dini grupları incelediğini” vurgulamıştır.

İnanç sistemleri içerisinde bulunan ahlak kuralları da toplumsal eylemleri barındırmaktadır. Toplamların sosyolojik olarak her alanında bulunan din ve inanç sistemlerinin incelenmesi doğrultusunda din sosyoloji kavramı ortaya çıkmıştır. Din sosyolojisinin kökeni çok eski olmakla birlikte yazınsal olarak ilk teorilerin antik Yunanda olduğu söylenebilir. Platon’la başlayan bu süreç birçok felsefeci tarafından dile getirilmiş olmakta birlikte birçok sosyolog (Wach 1987: 32, Koçtaş, 1987: 361, Taplamacıoğlu 1963: 1) din sosyolojisinin kurucusu olarak Auguste Comte’u işaret eder. Henri Bergson, Max Weber, Emile Durkheim, önemli isimler arasında gösterilmektedir. “Din Sosyolojisinde klasik devrin en önemli temsilcisi olan Max Weber’in her şeyden önce Batı Kültürünün gelişmesi ile ilgilendiğini” belirten Taplamacıoğlu (1963: 53), Weber’in toplum ve din münasebetlerinde Hint, Çin ve Yahudilikteki tarihi karşılaştırmalarını yaptığını ifade etmiştir. Durkheim’in din sosyolojisine en önemli katkısını ise Davis (1987: 393-402) kolektif bilinç (cansciense collective), kolektif

ahlaki bilinç ve sosyal bilincin doğuşunda dinin oynadığı rolü analiz etmesi şeklinde işaret ederek Durkheim'in "dinin modern yaşamda oynadığı en küçük rolün bile sınırlandırıldığına dair dönemin yaygın kanaatini paylaştığı halde, dinin gerilemesi üzerinde değil, onun değişimi üzerinde yoğunlaştığını ve modern toplumların dinine 'birey kültü'" adını verdiğini belirtmiştir. "Durkheim'in kutsal olanın doğasına ilişkin tartışması, Weber'in Verstehenden yöntemilimi, Freud'un kişisel ritüeller ile kolektif ritüeller arasında kurduğu koşutluk, Malinowski'nin dinle sağduyu arasındaki ayrımı ilişkin incelemeleri" Geertz'e (2010: 110) göre, her türlü yararlı antropolojik din kuramı için kaçınılmaz başlangıç noktalarıdır.

Din Sosyolojisinin konusunu Günay (2012: 60) "toplumun ortaklaşa dini hayatının, din ve toplum münasebetleri ve bu münasebetlerden doğan etki ve tepkilerin ve dini grupların incelenmesi" şeklinde tarif etmektedir. Hamilton (2002: 2) ise din sosyolojisinin ana görevini "insan toplumundaki dini inanç ve uygulamaların varlığını açıklar" şeklinde belirtmektedir.

Modern zamanlarda sosyolojik din araştırmalarının ortaya çıkışının, kapitalizm, kültürel çoğulculuk, dini hoşgörü ve liberal devletin yükselişi ile yakından ilişkili olduğunu belirten Davis, bu nedenle, bu disiplinin din ve toplumu "doğal" bir halde irdelediğini iddia edemeyeceğinden bahseder. Davis'a göre din sosyolojisi, "kendi doğurgan ilgilerinden birinin, yani, dini düşünce ve kurumların sekülerleşmesinin ürünüdür" (2004: 291-292). Din sosyolojinin tek bir din varmış gibi hareket ettiğini belirten Sezen

Dinleri, ilahiyatlarına, savunma ve karşı çıkmalarına, değer yargısı kullanmalarına göre değil, sosyolojik bir vakıa, somutlaşmış birer davranış sistemi, açığa çıkmış ve etkileyici kültür kodları, ortaya konmuş eserler (mabetler, sanat eserleri v.b.) olarak ele almakta, tezahür etmiş müşterek noktalarını birleştirmektedir (2015: 16)

Genelde toplumcu kuramların da din üzerine benzer eğilimde olduğunu belirten Evans-Pritchard (1999: 60), dinin toplumun birliğine ve sürekliliğine yardımcı olduğunu; onun değerinin buradan ileri geldiğini ifade etmektedir. İbadetin ve dini ritüellerin dışında ahlak, iktisat, hukuk, siyaset, yaşam tarzı, toplum üyelerinin birbirlerine karşı sorumlulukları, eğitim vb. toplumsal ve sosyolojik olaylarda dinle iç içedir.

Evlenme kuralları ve törenleri, tekeşlilik, boşanma yasağı, bekâr kalma yasağı, ölen erkek kardeşin eşiyle evlenme, evlat edinme hakkı, ataerkil yetki, soy ve miras kuralı, yasalar, özel mülkiyet, adlandırma sistemi, takvim, kölelik ve başka âdetler. Kent-devletler, en eski toplumsal koşullar içindeki dinlerin oluşturduğu yapısal modellere göre gelişmiştir. (Maine, 1912: 363. Akt Evans-Pritchard 1999: 62)

Gerek dinin toplumsal yapıya etkisi gerek toplumsal yapının dini şekillendirişi din sosyolojisi alanına girer. Din sosyolojisi din, toplum ve kültürü bir arada incelediğinden dolayı inanç müziği etnolojisi ile de önemli bağlantı noktaları vardır. Birçok toplumda inançsal törenlerin toplumu biçimlendirmedeki ve kültürü bir sonraki kuşaklara aktarmadaki rolü, müziksiz düşünülemez. Bu, eş deyişle inanç müziğinin ve bu müziklere ait biçimsel yapının ve metinlerin de hayati önemde olması anlamına gelmektedir ki, bu alan da inanç müziği etnolojisini betimlemektedir. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında, bu alan üzerinde de dolaylı olarak durulacaktır.

1.5. Modernleşme, Diasporik Hareketlilik ve Müzik Uyanışı

Modernleşmenin, göçlerin ve diaspora hareketliliklerinin müzik kültürü açısından yarattığı unutulma tehdidi, *kültürel erozyon* olarak tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkabilir. Buna karşılık olarak müzik uyanışı ise unutulma tehdidi ve kültürel erozyona karşı direniş göstererek yeniden hatırlanmayı ve gündeme gelmeyi sağlar. Bu üç olgu müzik kültürünü etkileyen önemli faktörler olduğundan aşağıda bilgi verme ihtiyacı doğmuştur.

1.5.1. Modernleşme

Avrupa’da Rönesans’la birlikte ortaya çıkarak Fransız İhtilali ve nihayetinde sanayi devrimi ile birlikte kendisinden söz ettirmeye başlayan modernleşme olgusu sosyoloji bilimi içerisinde sürekli olarak gündemde kalmış, kalmaya da devam edecekmiş gibi gözükmektedir. Modernleşme kuramını Altun (2000: 2), “Batı dışı dünyayı daha “ileri” götürmenin yollarını sistemleştirme arayışında olan ve bunu da Batılı gelişme seyrinin kutsanmasına bağlayan bir düşünsel ve politik çerçeve olarak kendisini göstermektedir” şeklinde tanımlamaktadır.

Modernleşmeyi oluşturan ve etkileyen faktörler göz önüne alındığında; sanayileşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan ve küreselleşmenin de üzerine destek olduğu büyük şehirlere göç en önemli faktör olarak göze çarpmaktadır. Sosyolojik olarak düşünüldüğünde modern düzen, köy yaşamının cazibesini ortadan kaldırmıştır. Köylerin boşalması sadece geçim meselesi ile ilişkili olmayıp modern düzenin, büyük şehirleri cazibe merkezi haline getirmesiyle de ilişkilidir.

Modernleşme ile toplumsal birliktelikten bireyselliğe geçiş, grup veya toplumsal psikolojiden benmerkezciliğe yönelik ve nihayetinde geleneksel bir olgu olan kültürel birliktelikten koparak küresel kültüre entegre olma göze çarpmaktadır.

Bir süreç olan modernleşme olgusu belki de en çok kültürel değerler içerisinde özellikle de halk kültürü içerisinde büyük değişimlerin gözlemlendiği bir olgudur. Çünkü modernleşme ile birlikte insanlar halk kimliklerinden uzaklaşarak küresel bir kimliği benimsemeye başlamaktadırlar. Bunun sonucu olarak modern müzik kültürü, geleneksel kültür ürünlerinden birisi olan ve çoğunluğu coğrafi olarak işaretlenmiş olan (yerel müzik kültürü) müzik kültürünün yerini almaya başlamıştır.

Modernleşme geleneksele karşı tam bir kutup gibi değerlendirilse de süreç içerisinde geleneksel öğelerden bir anda kopma meydana gelmemiştir. Özellikle müzik konusunda ise modernleşme gündemdeki konusunu hep korusa da geleneksele bağlılık hep olagelmıştır. Ayrıca “müzik uyanışı” (Bkz. 1.5.3. *Müzik Uyanışı*) da bir modernleşme hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nesilden nesle aktarılacak günümüze ulaşan Türk Halk Müziği verilerinin bugüne kadarki kaynağı geleneksel toplum modeli olduğu için, geleneksel toplum, özellikle moderniteye geçişle birlikte kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Ülkemizde müzik alanında modernleşme hareketleri diğer bazı alanlarda olduğu gibi Tanzimat’la, modern askeri bandoların kurulmasıyla birlikte başlamış, cumhuriyetin ilk yılları itibarıyla zirveye çıkmıştır. Müziğimizdeki bu modernleşme hareketleri içerisinde de yine geleneksel motiflerden vazgeçilmemiş, bu motiflerin çağdaş armonilerle modernize edilmesi beklenmiştir. Çeşitli tartışmaları da beraberinde getiren bu modernleşme hareketlerinden sonra ülkemiz müzik kültüründe ortaya çıkan değişimler, kültürel öğelere ve geleneğe bağlı kalan bazı kesimler tarafından benimsenmemiş ve geleneksel

müzikler otantik yapılarıyla tekrar gündeme gelmiştir. Cumhuriyet Dönemi kültür politikalarına ait bir sıkıntı olan “evrenselleşme” adına Batı müziği ve kültürünün dayatılması ve kültür emperyalizmi nedeniyle farklı hegamonik odakların halkın kültürüne etkisi söz konusu olmuştur.

Diğer bir etken ise popüler kültür kavramı ve dolayısıyla popüler müzik kültürü kavramıdır. Kültürde modernleşmeyle birlikte, yaşam koşullarının değişmesi ve çeşitli teknolojik araçların otantik dokuya müdahalesi ile ortaya çıkan popüler müzik kültürü dünyada olduğu gibi ülkemizde de müziksel beğenileri, algı yöntemleri ve çeşitli yönlendirmelerle etkilemiş ve etkilemektedir. Popüler müzik ve sosyoloji arasındaki ilişkiyi müzik sosyoloji kitabında çeşitli bağlamlarda irdeleyen Ayas (2015: 163) popüler müzik, “kurbanında bir şartlı refleksler sistemi yaratan” bir müziktir ve “totaliter düzenler tarafından rahatlıkla kitleler üzerinde tahakküm kurmak için kullanılabilir” ifadelerine yer vermiştir. Popüler müzik kültürü yöresel müziklerin hızlı kültürel dönüşümüne neden olmuştur.

1.5.2. Diasporik Hareketlilik

Diaspora kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında Yunanca “dağılım” anlamına gelmekle birlikte, günümüzdeki anlamı dağılan toplulukların başka bir yerde toplanarak, çıktıkları coğrafyalardaki sosyal kümeleri, kültürleri ve inanç sistemlerini yaşatmak amacıyla bir araya gelmesi olarak nitelendirilebilir.

Aynı etnisite sahip, aynı kültürden beslenen, aynı kimliği temsil eden ve aynı kolektif belleğe sahip olan insanlar bütün bu olgulara sahip oldukları yurtlarından başka bir yerde yaşamak durumunda kaldıklarında, doğal olarak sahip oldukları bu bağlamları kendilerinden olanlarla paylaşmaktadır. Bu durum bütün halklar için geçerli olmakla birlikte, çalışmanın ilerleyen bölümlerdeki alt başlıklarına kaynaklık etmesi bakımından bu başlık altında, Avrupa’da oluşan Türk diasporası üzerinde daha çok durulmuştur.

Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren Türkiye’den çok sayıda insan Avrupa’ya geçici işçi veya misafir işçi olarak giderek orada yaşamaya başlamışlardır. Yaşamını köyde devam ettiren, köydeki sıkıntılı ekonomik hayattan kurtulmak, rahat yaşamak, çocuklarını rahat yetiştirmek gibi kaygılarla, daha yaşadığı köyün ilçesini veya şehrini görmeyen insanlar, gözü kapalı bir şekilde trene ya da uçağa binerek birdenbire Avrupa

hayatına entegre olmaya çalışmışlardır. Avrupa'ya giden ilk Türklerin büyük çoğunluğu, ilk gidişlerinde ailelerini geride bırakarak tek başlarına gitmişlerdir. Çalışma alanlarına yakın yerlerde, öncelikle köyden veya aynı şehirden olan hemşerileriyle birlikte yaşayan ve sıkıntılı bir süreç geçiren Türklerin en büyük sıkıntısı, dil problemleri olmuştur.

Bu süreç içerisinde Türkler, yaşadıkları zorluğu zamanla atlatarak, kültürün süreçlerini etkileyen faktörler içerisinde bulunan refleksleri ve çeşitli kültür değişimlerinin alt basamaklarını yaşamaya başladılar (Bkz 1.1. Kültür). Bu kültürel reflekslerin bazılarının doğal sonucu olarak kimileri kendi köyündeki, coğrafyasındaki kültüründen, inancından uzaklaşmış kimileri de daha da sıkı bir şekilde bağlanmışlardır.

Türkler, Avrupa'daki sosyal yaşantıları içinde ülkelerine ve ülkelerindeki yaşantılarına, kültürlerine olan hasretliğe ve gurbetliğe çözüm üretmek adına dernekleşme süreci içerisine girmişlerdir. Dernekleşme süreci öncelikle milliyet olarak ortaya çıkmış, Türkiye'den gelenler olarak Avrupa'nın muhtelif coğrafyalarında bulunan bütün Türkler dernekleşmeye başlamışlardır. Daha sonra siyasal anlamda ve inançsal anlamda örgütlerin parçalanması ve tek tek kurulması durumu ortaya çıkmış ve ideolojik bir dernekleşme süreci de başlamıştır. Bunun sonucu olarak diasporadaki Türkler, siyaset yapmaya başlamışlardır.

“Para biriktirelim sonra dönüp köyümüze ev yaptıralım” düşüncesiyle Avrupa'ya gittikten sonra, başlangıçtaki amaçlar şekil değiştirmeye başlamıştır. Paranın ve eşyanın tabiatına dokunan ve kıymetini anlayan gurbetçilerin birçoğunda zamanla doyumsuzluk oluşmaya başlamış, kazandıkları parayla köye dönüp ev yaptırmaya, sonraki süreçte şehirden bir ev almaya başlamışlardır. Bir gün Avrupa'dan ülkelerine dönme hayalleri kurarken 50–60 yıllık bir süreç geçmiş, bulundukları sosyal yaşantı, iptidai durum, yaşadıkları yerin imkânları, sosyal hakları ve özgürlükleri, kendilerine verilen haklar ve güvenceler karşısında “artık gelmeyiz” noktasına gelmişlerdir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

Diasporadaki Türkler, tıpkı diğer ülkeleri temsil eden azınlıklar gibi çeşitli kültürel etkileşimler içerisine girerek, “asimilasyon”, “seperasyon” (ayrılma), “entegrasyon” ve “marjinalleşme” stratejilerini kullanmışlardır. Bu stratejilerden de

anlaşılaçağı üzere Türk diasporası topluluklarından bazıları kültürel kimliğini tamamen ihmal ederken, bazıları kültürel kimliği koruyarak diğerleriyle etkileşim içerisine girmiş ve bazıları da kültürel kimliğinden taviz vermemiştir. Türk diasporası, yurt dışında “yabancı”, “sığınmacı” statüsünde iken Türkiye’de “Alamancı” statüsüyle karşılanmıştır. Gurbetçi olarak nitelendirilen Türkler, çoğu zaman akrabaları için “geri ödemesiz kredi merkezi” olarak kullanılmış kişilerdir. İkili sosyal yaşantı içinde gittikçe kültürel, siyasal ve ekonomik dezenformasyon yaşamışlardır. Yaşanan bu durumlar diaporadaki tüm vatandaşlarımızı etkilediği gibi diaspoaradaki Arguvanlılar da etkilemiştir.

Yukarıda sayılan diasporik hareketlilik içerisindeki sosyolojik durumların müzik kültürü açısından yansımaları, sadece bizim için değil, aynı zamanda bütün toplulukları etkilemektedir. Diasporayı, modernitenin siyasal, tarihsel ve müzikal bir koşulu olarak gören Bolhman’a göre;

Yerinden edilmiş ya da edilmemiş olsun, bir kültürü bir diasporanın statüsünü inkâr etmek, onu küresel kültür içindeki yerinden mahrum etmektir. Bu durumda, diasporanın kendisinin dünya müziği için bir bağlam haline gelmesi ve dünya müziğini şekillendirmede bir rol oynaması hiç şaşırtıcı değil. 21. Yüzyılda diasporanın kendisi dünya müziğine var olabileceği bir alan açıyor ve dünya müziğinin yurtsuzluğunu vurgulayıp besliyor. Bolhman 2015: 163-164)

Diasporik hareketliliğin kültürel olarak ortaya çıkardığı etkileşimin müzik kültürü açısından yansımaları, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde (2.4.1960’lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası ve 4.9. 1960’lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası ve Diasporal Hareketliliğin Kültürel ve Müziksel Sonuçları) gösterilmiştir.

1.5.3. Müzik Uyanışı

“Gelenek (kültür mirasımız) tasarlanmış bir sürekliliğin kendisini açıkça gösterdiği bir süreçtir. geçmişin anlamlı bulunmuş ve yeniden yaşanması istenen öğelerinin tekrar tekrar seçilmesi ve yeniden seçilmesi olarak görülebilmektedir (Williams 1993: 187).

Oxford sözlüğü ‘Revival’ terimini; “var olan bir şeyin tekrar popüler hale gelmesi” olarak tanımlar (2004: 1006). ‘Revival’ sözcüğü ülkemizdeki

etnomüzikologlar tarafından ‘uyanış’ terimi olarak kullanılmaktadır. Müzik uyanışını Mustan Dönmez, “Çağdaş yaşamın gereği olarak sönmekte olduğuna inanılan bir müzik geleneğinin kültürünün ya da üslubunu paradoksal bir biçimde hızla revaç bulmaya başlaması” (2014b: 80) olarak tanımlarken benzer şekilde Erol ise, “kaybolmakta olduğuna inanılan ya da çağdaş yaşam yararına /gereği tamamıyla geçmişe indirgenen, yani geçmişe ait olduğu düşünülen, bir müzik dizgesini eski haline getirmeye çabalayan toplumsal hareket” olarak tanımlar (2009: 73).

Livingston “modern” ve “geleneksel” kavramlar perspektifinde müzik uyanışını sınıflandırarak yaptığı müzik uyanışı modellemesinde, aşağıdaki uyanış özelliklerini ifade etmiştir.

1. Çekirdek uyanışçılar (Bireysel yada küçük gruplar)
2. Uyanış bilgi kaynakları ve / veya orijinal kaynaklar
3. Uyanışçı ideoloji ve söylem
4. Uyanışçı topluluğun temelini oluşturan takipçi grup
5. Uyanışçı etkinlikler (Organizasyonlar, festivaller, yarışmalar)
6. Kâr amacı gütmeyen ve/veya ticari olan uyanışçı pazar (1999: 69). Şeklinde sıralamıştır.

Livingston’un çizdiği çerçeve perspektifinde “uyanış özellikleri Çekirdek uyanışçılar (Bireysel ya da küçük gruplar) veya uyanış önderlerinin etkinlikleri, Uyanış bilgi kaynakları ve / veya orijinal kaynaklara ulaşım, bu kaynaklardan elde edilen verilerin basımı, dağıtımı, performans olarak iletimi, yaygınlaştırılması, Uyanışçı ideoloji ve söylemlerin görünürlüğün sağlanması, Uyanışçı topluluğun temelini oluşturan takipçi gruba ulaşım ve bu grubun beklentilerine cevap verme ya da uyanış felsefesi içerisinde beklentilerini karşılama, Uyanışçı etkinliklerle (Organizasyonlar, festivaller, yarışmalar) müzik uyanışının geniş kitlelere ulaşımının sağlanması ve görünürlüğün artırılması” şeklinde açıklanabilir.

Derleme, arşivleme, depolama, notaya alma gibi antropolojik/folklorik nitelikli edimlerin bir araya getirilmesi, kültürün yazıya aktarılma çalışmaları, bireysel ve kurumsal olarak dernekleşme ve bunun sonucu olarak organizasyonlar, festivaller, yarışmalar gibi etkinlikler gerçekleştirme, modern müzik yapımcılığı, müzik kitabı yazımı, albüm çalışmaları müzik uyanışını etkileyen diğer faktörlerdir.

1.6. Yöntem

İnanç müziği etnolojisinde ele alınan temel nedenler dolayısıyla din ve müzik arasında organik bir bağ vardır ve bu gerçeklik, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de olgusaldır. Bu çalışma, genel anlamdaki bu olguyu bölgesel anlamdaki bir örneklem üzerinde analiz etmek, dolayısıyla Malatya İli Arguvan İlçesi merkez ve köylerindeki inanç müziği üzerine yapısal ve kültürel bir analiz yapabilmek adına gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada, etnomüzikolojiye antropolojinin sosyal ve kültürel alt disiplinlerinden geçmiş olan “nitel yöntem, teknik ve yaklaşımlar” tercih edilmiştir. Ayrıca bu nitel yöntemlerin bir deseni olan “etnografik araştırma” deseni ve bu desene ait veri toplama teknikleri (gözlem, görüşme, kayıt alma, analiz etme) kullanılmış, bunun yanı sıra kütüphane çalışması, literatür tarama ve tarihsel araştırma teknikleriyle konunun derinlemesine araştırılması için konuya fayda sağlayan ilgili literatür taranmıştır.

“İlişkilerin, etkinliklerin, durumların ya da materyallerin niteliğinin incelendiği çalışmalara Nitel Araştırmalar denir” (Büyüköztürk ve diğerleri 2017: 286). Etnografik araştırma ise bir toplum ya da onun bir yönünü çalışmak isteyen antropologlar tarafından geliştirilmiştir. Etnografi, *etno* (insan) ve *grafi* (tanımlama, tasvir etme) kelimelerinden oluşmaktadır ve bir grubun davranışını doğrudan gözlemlemek ve bu gözleme dayanarak gruba ilişkin bir betimleme yapmak olarak tanımlanmaktadır. Etnografik araştırmalarda amaç, grup üyeleriyle doğrudan ilişki kurmak ve grubun kültürel yapılarını ve bu yapıları oluşturan davranış ve deneyimleri açıklamaktır (Büyüköztürk ve diğerleri 2017: 20). Bu tarz etnografik çalışmalarda “araştırmacı eylem ve ifadeleri anlamlandırmaya, bu eylemlerin onları gerçekleştiren aktörler için ne anlama geldiğini belirlemeye ve böyle yaparak bu eylem ve ifadelerin parçası olduğu toplum hakkında bazı önermelerde, tartışmaya açık kimi değerlendirmelerde bulunmaya soyunur” (Thompson 2013: 157-158). “Etnografik araştırmalar”, “kültürel çözümleme” ve “kültür analizi tekniği” olarak da adlandırılmaktadır.

Kültür analizinin bir yasa arayan deneysel bir bilim olmadığını, anlam arayan yorumsal bir bilim olduğunu belirten Geertz (2010: 19), kültür analizinde yapılması gerekeni yüzeysel anlaşılmalıklar karşısında toplumsal ifadeleri anlamlı kılmak,

açıklığa kavuşturmak şeklinde ifade etmiştir. Çeşitli bilimlerle inter-disipliner bir şekilde çalışan etnomüzikoloji, kolektif kimliğin belirlenmesinde kültür analizini müzikle yapmaya ve bu bağlamda teori üretmeye çalışır.

Geleneksel müziklerin tümünün tıpkı diğer kültürel öğeler gibi özellikle kolektif kimliğin bir temsili olması ve kolektif kimlik tarafından belirlenmesidir. Kimlik analizi ile kültür analizi birbirleri ile aynı anlama geçer. Özüne bakıldığında bütün etnomüzikoloji çalışmalarının aslında kültürü incelemesinden dolayı bir kimlik çalışması olduğu söylenebilir. (Mustan Dönmez, 2019: 106)

Mustan Dönmez (2019: 112) “bir kültürün somut olan ya da olmayan farklı yönlerinden yola çıkarak o kültüre ait toplulukların kolektif dünya algısı ve felsefesini çözümleyebilmek ve kültürel etkinlik yoluyla etnisite ve makro akrabalık kökenlerinde çözülmesini yapabilmek” olarak kültürel çözümleme yönteminin en önemli özelliğini vurgular. “Kültür, etkileşimsel alanlar dediğimiz tüm konfigürasyonların en kapsayıcılarından biridir” (Coutu, 1949: 358 akt. Kroeber ve Kluckhohn 1952: 41-71). Kùltürlerin ve toplumların incelenmesinde önemli çalışmaları bulunan Malinowski’ye göz önünde bulundurulması gereken her tür bireysel esinin ancak bir grubun kamuoyunu kendi yanına kazandığında, düşünceye hayat verecek maddi araçları sağladığında ve böylelikle bir kurum içinde cisimlendiğinde gerçek bir kültür olayı haline dönüştüğü olgusudur (1992: 75).

Müziği araştırmak; toplumu incelemek, kültürü kodlamak, kavramsallaştırmak müzik üzerine söylem kurmak demektir (Yıldırım ve Koç, 2006: 25). Bu bağlamda yapılan çalışma ile Arguvan inanç müziği araştırılırken, Arguvan müzik kültürüne sahip topluluklar incelenerek, kültürel kodları ortaya çıkarılmaya ve kavramsallaştırılmaya ve bu müzikler üzerine söylem kurmaya çalışılmıştır.

Kùltür incelemelerinde etkileşimsel alanlar öncelikle bölgesellikle ilintilidir. Bölgeler arasındaki etkileşimin daha fazla olabilmesinin ön koşulu, bölgelerin birbirine yakın olması, etnisite, makro akrabalık ilişkileri ve inanç soylarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla Arguvan müziği de, yalnızca kendi iç kaynaklarından beslenen bir bölge değildir, civardaki Elazığ, Baskil, Yazıhan, Arapgir, Hekimhan, Sivas, Çamşılı ve Divriği, Elbistan, Pazarcık gibi bölgelerin müzik kültürü ile doğal olarak etkileşim içerisine girmiştir.

Müzikte kültürel çözümleme, yalnız tınlar aracılığıyla dünya algısının kavranabilmesi değil aynı zamanda kolektif belleğin sunduğu tinsel tatlarla yola çıkarak, etnik kimliği ya da etnisite bağını anlayabilmeye de yönelik bir çaba, uygulama ve yöntem biçimidir. (Mustan Dönmez 2019: 113). Müziğin kültürel bağlamı, müzik üzerine düşünebilmek ve belirli bir topluluğun etnik, tarihsel ve düşünsel arka planını (background) çözümleyebilmek adına müziğin en önemli bağlamıdır (Mustan Dönmez 2015: 61). Dolayısıyla müzikal analiz aracılığıyla bir toplumun kökenini, geçmişten getirdiği inancını, dilini, örf adetlerini, gelenek ve göreneklerini kısaca kültürel mirasını yansıtan diğer kültür ürünlerindeki yapıları da ortaya çıkarmaktadır.

Etnografik araştırma yönteminde alan çalışmalarının önemine dikkat çekilmektedir. Titon'a (2020: 170) göre günümüz alan çalışması "bizi canlı bir pratik olarak müzik icrasının ve müziği anlamanın bireyin nazarında nasıl bir şey olduğunu sorgulamaya itmektedir". Mustan Dönmez (2019: 15), "alan"ın kültürel çözümleme için gerekli olan veri havuzunun önemli bir kısmını içerdiğini ancak alanın kültürel çözümleme için gerekli olan veri havuzunun hepsi olmadığını vurgulamıştır. Nettl da benzer şekilde etnomüzikolojinin sadece alan çalışmasından ibaret olmadığı, alan çalışmasına ek olarak diğer bilim dallarında olduğu birçok yöntemle veri toplanabileceğinden ve kaynakların sınırsız kullanılabileceğinden, alanda kişisel deneyimlerin olması gerekliliğinden bahsetmektedir (Yöre, Nettl, 2012: 1196). Ayrıca Mustan Dönmez (2019: 15) kolektif belleğin taşıyıcısı olan özel insanlarla yapılacak görüşmelerle ele alınan, etnisitenin varsa yazılı tarihsel arka planını anlamaya yarayan, tarihsel ya da arşivsel veriler ya da göçler ve diasporik hareketliliklerle alanının dışına çıkan kültür taşıyıcıları ile alan dışında yapılacak özel görüşme ve gözlemler gibi birçok yardımcı yöntem ve teknik etnografik bir çalışma içerisinde alana eşlik edeceğini belirtmiştir.

Etnomüzikoloji, kültürel ve sosyal antropolojide olduğu gibi çoğunlukla sözlü kaynaklardan bilgi derlemeyi yazılı kaynaklara göre daha çok tercih eder. Bu yüzden görüşme tekniği etnomüzikoloji açısından önemli bir tekniktir. Karasar'a (2008: 165) göre görüşme (interview, mülakat), sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir. Görüşme, çoğunlukla yüz yüze yapılmakta ise de telefon ve televizyonlu telefon gibi anında ses ve resim iletilicileriyle de olabilir. Günümüz koşulları göz önüne

alındığında (2020-2021 / covid-19 pandemisi) sosyal mesafenin korunması amacıyla bu görüşmeler teknolojinin sunduğu çeşitli programlarla, sosyal iletişim gruplarıyla ve çeşitli yazılımlarla canlı bir şekilde görüntülü ve sesli olarak da gerçekleştirilebilir.

Arguvan'da hem inanç-dışı hem de inanç içerisindeki müziğin kültürel olarak analizinin yapılması açısından yöre kültürüne sahip kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Bu kişiler yöredeki müzik kültürünün geçmişteki ve şimdiki yaşayan geleneklerini taşıdıkları ve geleceğe aktarıcıları oldukları için kaynak olarak görülmektedir. Dolayısıyla araştırma içerisinde bahsi geçen kaynak kişilerle olabildiğince görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerin büyük çoğunluğu yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Yüz yüze görüşmelerin yanında e-alan çalışması ve netnografi çalışması da yapılmıştır. "Netnografi, internette etnografi çalışması yapmak için özel bir yaklaşımdır" (Kozinets, 2015:1). E-alan çalışması (e-fieldworks) ise Wood (2008: 170-186) tarafından etnomüzikolojik çalışmalarda yeni bir paradigma olarak kullanılabileceği belirtilen yöntemdir. Kozinets'in netnografi kavramını türetmesi ve Wood'un e-alan çalışmasını araştırması için yeni bir paradigma olarak ele alması, internetin artık etnografik çalışmanın da bir parçası ve aracı olduğu işaret eder (Karahasanoğlu ve Yavuz 2015: 60). Bu araştırma içerisinde kısmen de olsa, 2020 yılının başında başlayan pandemi koşullarından dolayı, bu yöntemlere başvurulmuştur.

Yüz yüze yapılan görüşmeler Arguvan merkez, Mineyik (Kuyudere), Ermişli (Germiş) Köyü, Emirler Mezrası, Eymir Köyü, Koyuncu (Gürge) Köyü, Sinemil Mezrası, Konakbaşı (Apası) Köyü, Aşağı Sürmenli Köyü, Bozan Köyü, Dolaylı (Halpuz) Köyü, Çayırılı (Arakel) Köyü, Sivas, Divriği, Malatya, İstanbul, Ankara, Muğla, Adana, İzmir'de yaşayan yörenin önemli kaynak kişileriyle, yöre müziğini temsil eden ve önde gelen yerel-ulusal müzik icracılarıyla yapılmıştır.

2018 ve 2021 yılları arasında Gazi Akdeniz, Hasan Akkiraz, Celal Aksoy, Muharrem Çelik, Serdar Çelik, Hamza Aksüt, Asım Aydoğdu, Abdullah Bakır, Hasan Bakır, Mehmet Ali Bakır, Bektaş Dal, Cafer Doğan, Murat Dursun, Ersoy Eren, Emre Erdiş, Bektaş Göksu, Hasan Hüseyin Gülbahar, Şentürk İyidoğan, Erol Köker, Feramus Önel, Süleyman Özerol, İhsan Öztürk, İsmail Sarıaltun, Sadık Sarıgül, Süleyman Sarıgül, Hasan Sarıgül, Ali Sevimli, Veysel Özmeral, Hüseyin Şahin, Kazım Tatar,

Muharrem Temiz, Erhan Yılmaz, İrfan Yılmaz, Volkan Yılmazer, Hüseyin Yiğit ve Hasan Aydın ile etnografik görüşmeler yapılmıştır.

Bu görüşmeler esnasında bazı ritüellerin ve icracıların canlı performansları kayıt altına alınarak alan araştırmasına dâhil edilmiştir. E-alan (e-fieldworks) çalışmasında ise daha çok diasporadaki Darmstad ve Stuttgart'taki kaynak kişilerle görüşme yapılmıştır.

Etnografik araştırma yöntemlerinden antropolojinin ve etnomüzikolojinin temel tekniklerinden biri olan gözlem tekniği de “katılımlı” ve “katılımsız” olarak yukarıda adı geçen bölgelerde yapılmıştır. Kültür analizi desenlerinin müziğe yaklaşımı tınısal ya da teorik değil, tamamen kültürelidir. Bu doğrultuda Arguvan inançsal ve inanç dışı müzikleri felsefi bir bütünlük içerisinde ele alınarak incelenmiştir. Bölgenin kültür haritası gerek inanç müzikleri (içeri makamı) gerek inanç dışı müzikleri (dışarı makamı) olsun bütün ezgiler içerisinde kendini göstermektedir. Çalışmanın ilerleyen aşamalarında, bölgede ve civarında “içeri makamı / dede makamı” olarak anılan Alevi inanç müziğine ait cem türleri, yöreye ilişkin karakteristikleri açısından, kültür analizi yapabilmek için ele alınacaktır.

Çeşitli form, makam ve usullerde oluşturulmuş Arguvan türkülerine ilişkin tespit edilen 334 adet *Dışarı Makamı* eseri ve 107 adet *İçeri Makamı* olmak üzere toplam 441 eser çalışmanın sınırlılığını belirlemektedir. Bu eserlere *Arguvan Ezgileri I ve II*, *Küll Anadolu Derlemeleri*, *Arguvan Atma Yöresi Ezgileri*, *Arguvan Müzik Kültürü Kitabı*, *TRT Nota Arşivi*, *Kültür Bakanlığı Arşivi*, *Âşık Bektaş Kaymaz Hayatı*, *Eserleri Kitabı*, *Malatya Musiki Folkloru*, *Arguvan Halk Oyunları Kitabı*, *Cafer Doğan Arşivi*, *Erhan Yılmaz Arşivi*, *Atakan Müzik Arşivi*, *Kalan Müzik Arşivi* ve *Akkiraz Müzik Arşivinden* ulaşılmıştır.

Tespit edilen bu eserlerden Atılğan ve Turhan'dan 1, Temiz'den 24, TRT repertuvarından 12, Çıplak'tan 1, Pekşen'den 5, Akdemir'den 3 ve Eroğlu'nun çalışmalarından 7 eserin nota kesitleri verilmiştir. Bu çalışmalara ilave olarak çeşitli albümlerden 10 adet eser çalışmanın yazarı tarafından notaya alınmış ve 1 adet de derleme yapılmıştır. İlgili kaynaklar nota kesitlerinin altında verilmiştir.

Analitik çözümlemelerde yapısal analizleri açıklarken etnomüzikolojinin disiplini içerisinde yer alan kültürel analizlerden faydalanılmıştır. Tespit edilen Arguvan *dışarı*

makamı eserlerinin makam, usul ve formlarının analiz işlemleri için SPSS 26.0 paket programı kullanılmıştır. Analiz işlemleri için; frekans (f) ve yüzde (%) değerleri tespit edilmiş, bulgular tablo ve grafikler ile görselleştirilmiştir.

1. 7. İlgili Araştırmalar

Bu alt başlıkta Arguvan müzik kültürünün yazılı kültüre taşınmasında bilimsel olarak yapılan çeşitli kitap, makale, dergi ve tezlerde konuyla alakalı çalışmalara yer verilerek ilgili çalışmalar konularına göre sunulmuştur.

Arguvan müzikleriyle ilgili albüm çalışmalarıyla birlikte akademik çalışmalara da yönelen Temiz, “kültür endüstrisi ürünleri”nin önüne geçmek için “Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı”nın katkılarıyla “Arguvan Ezgileri I” ve “Arguvan Ezgileri II” adlı çalışmayı yayınlamıştır. *Arguvan Ezgileri I* kitabında, içlerinde daha önce TRT tarafından dağara alınmış türkülerle birlikte, özellikle Muharrem Temiz’in derlediği 60 adet usullü hava örneği bulunmaktadır. Aynı vakıf tarafından hazırlanan *Arguvan Ezgileri II* kitabı incelendiğinde ise, çeşitli derlemecilerden alınan 71 adet usullü türkü örneği bulunmaktadır. Bu iki yayınlı birlikte bazı türküler vakıf repertuvar numaralarıyla bastıkları kitaplarda kayıt altına almışlardır. Bu kitabın birincisinde uzun havalar, dışarı makamı ezgileri ve içeri makamı ezgileri, ikincisinde ise ağırlıklı olarak içeri makamı eserleri olmak üzere birçok eser, notalarıyla ve kimlik bilgileriyle birlikte verilmiştir. Ayrıca Temiz’in Arguvan Olgusu Dergisi ve Arguvan Yolu Dergilerinde konu ili ilgili makaleleri bulunmaktadır.

Yöre sanatçılarından Pekşen, 2007 yılında deyiş, semah ve saz üzerine geliştirdiği incelemelerini seslendirdiği Küll albümünü çıkarmıştır. “*Küll Anadolu Derlemeleri I*” adında bir de kitap yayınlamıştır. Albümde seslendirmiş olduğu eserlerin formları hakkında ve geleneksel deyimler hakkında bilgi veren Pekşen, derlemelerini yaparak notaya aldığı 11 eserin notasını yayınlamıştır. Ayrıca kitapta kaynak kişilerin bilgilerini ve derlemelerindeki bazı görselleri yayınlamıştır.

Derleme ve kitap çalışması bulunan sanatçı ve akademisyen olarak görevine devam eden diğer bir araştırmacı ise Müslüm Akdemir’dir. TRT İstanbul Radyosu’nda uzun yıllar program yapımcısı ve THM ses sanatçısı olarak görev yapan Akdemir, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Repertuarı içerisinde bulunan

Malatya ili Arguvan ilçesindeki ezgilerin incelenmesi amacıyla yaptığı tez çalışmasında (1997), ilçenin ağız özelliği ile birlikte Arguvan’da yetişen bazı âşık, ozan ve şairler hakkında bilgiler vermiştir. Çalışmasında Arguvan’ın beş adet sözlü ezgisinin incelemesini ele alarak, bu ezgilerin motif incelemesi, müzik cümlelerinin incelemesi, makam incelemesi, usul incelemesi ve son olarak da edebi incelemesini yapmıştır. Akdemir, bahsi geçen tez çalışmasının dışında *Anadolu’nun Yoksul ve Kırac Toprakları Arguvan’dan “Âşık Bektaş Kaymaz Hayatı ve Eserleri”* adlı kitap çalışmasını 2018 yılında yayınlamıştır.

Eroğlu (2011: 27) “*Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi*” adlı tez çalışmasında, Arguvan’daki cemlerde karşılaşılan önemli iki repertuvar elemanından olan deyişler ve semahlara dikkat çekmiş olup, Arguvan’da icra edilen hem edebi hem de müzikal açıdan zenginliği olan semahların, enstrüman ve vokal icrası sırasında görülen ritmik yapılarını, bu semahların ağız ve tavır özelliklerini, icrada kullanılan çalgıları, çalgısal icrada bulunan tavrı ve üsluplarını, vokal icrada bulunan ağız, hançere özellikleri, melodik ve ezgisel yapısındaki dizilerin ses aralıklarını, formsal ve edebi açıdan incelemiştir.

Arguvan yöresinin önemli kaynak kişilerinden birisi olan Morhamam Köyünde doğan Antropolog Hüseyin Şahin, Kültür Bakanlığında folklor araştırmacısı olarak birçok alan araştırması yapmış ve çalışmaları Kültür Bakanlığı Folklor Araştırmaları arşivinde yer almıştır. Halkbilimi, Antropoloji, Etnoloji ve Etno-arkeoloji alanında yayınlanmış çok sayıda bilimsel araştırma çalışması bulunan Şahin, bu çalışmaların yanı sıra derlemeye dayanmayan kaynak taramasıyla da makaleler yazmaktadır.

Geleneksel halk kültürü ürünlerinin kaybolma, sürekli değişime uğrama durumundan hareketle; bu ürünleri yaşatma ve kuşaklara aktarma amacıyla çalışmalarını yapmaya gayret gösterdiğini belirten Şahin, içinde yaşadığımız değişimin çok hızlı olduğu çağımızdaki ürünlerin yazılı kayda geçirilmesi ve arşivlenmesi gerektiğini vurgulamıştır. (Hüseyin Şahin, Kişisel Görüşme 2020)

“*Arguvan’lı Ozan Abbas Ekici/Mezarımın İşareti Kırmızı*” adlı inceleme kitabını yayımlamıştır. Ayrıca Arguvan Türkülerinde Motifler başlıklı yazıları bulunmaktadır. Şahin’in diğer birçok çalışmasının yanında, Arguvan müzik kültürü için yaptığı yayınlarının (kitap, makale ve bildiri) sayısı 25’in üzerindedir. Hüseyin Şahin ve

Süleyman Özerol tarafından, Arguvan havalarının belgelenmesi yanında, Anadolu halk müziği içerisindeki yerini de ortaya koymak (Şahin, Özerol 2004: 8) amacıyla hazırlanan *Arguvan Türküleri Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi* adlı kitap, Arguvan müzik kültürü açısından yörenin en önemli kaynaklarından birisidir. Adı geçen kitapta H. Sinan Mete'nin kasetlerden notaya aldığı türkülerde, az sayıda yöresel havanın bulunduğu görülmüştür

Birçok lisans, yüksek lisans ve doktora öğrencisine tez konularında yardımda bulunan Şahin, elindeki verileri onlarla paylaşmaktadır. Bu çalışmada da Şahin hem kaynak kişi olarak hem de alan araştırmasında konuya kaynaklık edebilecek çeşitli kişilerle irtibat kurma aşamasında yazara yardımcı olmuştur.

Malatya ilinin Hekimhan ilçesine bağlı Ballıkaya (Mezirme) köyünde doğan ve öğretmen olan Süleyman Özerol, emekliliğinden hemen sonra gazeteciliğe başlamıştır. Derleme, araştırma ve incelemelerle halk kültürü ve edebiyatı alanında çalışmalarını yoğunlaştıran Özerol, bu çalışmalarını çeşitli panellerde, sempozyumlarda, konferanslarda ve benzeri etkinliklerde sunmaktadır. Çalışmalarının ağırlıklı olarak çoğunluğunu Arguvan-Hekimhan yöreleri oluşturmaktadır. Bu yörelerle ilgili olarak kültürel derleme-araştırma ve incelemeler yaparak bunları kitap haline getirmiştir. Arguvan türküleri üzerine şiirler yazmış, araştırma ve incelemeler yapmış, yayımlamış; bu bağlamda çalışmaları devam etmektedir. Özerol, “Çok usta olamadım; ama Arguvan türkülerini güzel çalar, söylerim. Bu bağlamda kültürel araştırmalarım kaçınılmazdı” ifadelerini kullanmıştır. (Süleyman Özerol, Kişisel Görüşme 2019)

Arguvan türkülerinin araştırılmasında, tanınmasında mutlak etkisi olduğu gibi kalıcı bir başvuru kaynağı olan Özerol, tıpkı Şahin gibi Arguvan kültürü konusunda çalışma yapanlar için önemli kaynak kişilerdendir.

Kişisel derleme çalışmaları kapsamında Abdurrahman Çıplak'ın Arguvan Atma yöresinden derleyerek notaya aldığı 42 eserin bulunduğu *Arguvan Atma Yöresi Ezgileri I* adlı bir kitap da ilgili araştırmalar içerisinde önemli bir yayındır.

Ataş, “*Geçmişten Günümüze Arguvan Müzik Kültürü'nü Etkileyen Faktörlerin Değerlendirilmesi*” adlı çalışmasında kaynak kişilerle görüşler yaparak, alan araştırması ve türkü incelemesi yaparak Arguvan Müzik Kültürü'nü etkileyen faktörleri, elde edilen

bilgileri bulgular haline getirmiş ve yorumlamıştır. Arguvan Müzik Kültürü'nün oluşmasında Alevi-Bektaşî Müzik kültürü içinde bulunan formların etkili olduğu sonucuna ulaşan Ataş, yörede kullanılan sazlar ve sazların çalım tekniği üzerine çalışmalar yapmıştır. Ayrıca Arguvan türkülerinde bulunan söyleme özellikleriyle birlikte, Arguvan türkeleri ve bu türkeleri seslendirenleri, TRT repertuvarındaki Arguvan türkelerini inceleyerek yöredeki müzik kültürünü tez haline getirmiştir. (Ataş, 2009: 102)

Mutlu, “*Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi*” adlı araştırmasında, Arguvan müzik kültürü içerisinde yer alan türkülerin metinlerini, notalarını ve ses kayıtlarını inceleyerek bu türkülerde bulunan söyleme biçimlerini sözel, ezgisel ve ritimsel olarak aktarmaktadır. Ayrıca çalışmada Arguvan türkülerinde geçen sözcükler, yöre ağızları, kalıp sözler ve deyimler bulunmaktadır. Mutlu (2011: 207) bu çalışmayı, Arguvan yöresi türkülerindeki söyleme özelliklerini kültürel olarak ortaya çıkartarak gelecek kuşaklara aktarımına katkı sağlaması amacı ile yapmıştır.

Altıkulaç (2013: 2), alan çalışmasına yönelik yöntem ve teknikleri kullanarak, Hekimhan, Çorlu ve Arguvan'da alanda kaynak kişilerle görüşmeler yaparak, bu yörelerdeki türküler içinde belirlenen ritmik türküler üzerinde bilimsel çalışmalar yapmıştır. Ayrıca çalışmasında “taşıl bezekler”in yöresel özellikleri barındırıp barındırmadığı ve yine bu yörelerde kullanılan bezeklerin çeşitliliğini, müzikal özelliklerini ve teknik özelliklerini analiz etmiştir. Çalışmada belirlenen türküler daha çok müzikal açıdan ele alınmış, bu türkülerin dizi açısından karşılaştırılmaları, çekirdek ezgisi saptanarak ezgide kullanılan ses aralığı ve bezeklerin kodlamaları üzerine geniş bir inceleme yapılmıştır.

Aydoğdu, (2018: 3–81) “*Malatya İli Arguvan İlçesinin Geleneksel Törenlerinin Çok Yönlü İçerik Analizi*” adlı çalışmasını kaynak taraması, kişisel görüşmeler, anket ve benzeri araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanarak incelemiştir. Çalışmada yörede geleneksel olarak devam eden birçok törene has çeşitli geleneksel müziklerin, geleneksel kıyafetlerin, geleneksel yemeklerin ve benzeri özelliklerin etkinliğini koruduğu ve bu törenlerin “Asker Uğurlama, Kız İsteme, Nişan, Kına Gecesi, Düğün, Abdal Musa, Kış Yarısı,” vb. şekillerde adlandırıldığı, özellikle bazı etkinliklerin

gerçekleştirilmesinde sayısal olarak az sayıda bireyin bulunması ve bu kişiler tarafından sürdürülmesi sonucunda unutulabileceği, yörede kullanılan çalgıların zamana yenik düşerek organolojik yapılarında değişimler olduğu sonuçlarına ulaşmıştır.

Çıplak (2011: XI) İngilizce olarak yayınladığı yüksek lisans tezinde Malatya ili Arguvan yöresinde bulunan “Yukarı Atma Aşireti”ni ve bu aşiretin etnik, dinsel ve dilsel pratiklerindeki farklılıklardan kaynaklı olarak ortaya çıkardığı kültürel değerleri ve hibrit müzik kültürünü incelemiştir. Atma Aşireti ile ilgili olarak yazılı kaynaklardaki genel bilgilerle literatür taraması, gözlem ve inceleme yoluyla da Atma Aşireti’ndeki müzik hakkında, düğün geleneği hakkında, Yukarı Atma’da dil, inanç, müzik aletleri, yörede kullanılan formlar ve ses dizileri gibi konular üzerinde çalışmalar yapmıştır. Ayrıca Çıplak, on beş şarkıyı notalayarak analizlerini yapmış, bu analizler doğrultusunda yörenin ortak müzikal özelliklerini saptamıştır.

Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu (2015a)., “*Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma*” makalelerinde karma bir desen kullanılmasına karşın daha çok nitel araştırma yöntemlerinden istifade ederek Arguvan yöresi müzik kültürünü irdelemişlerdir. Aynı yazarlar (2015b), “Arguvan Örneğinde “Dede Sazı”nın Organolojisi Ve İcra Özellikleri” adlı makalelerinde yörede genellikle “Dede Sazı” olarak adlandırılan çalgının organolojisi ve icra özelliklerinin belirlenmesine yönelik kapsamlı çalışmaları yansıtmışlardır.

2013 yılında Kültür Bakanlığı Araştırma ve Geliştirme Müdürlüğü tarafından yapılan derleme çalışmalarıyla ilgili olarak, derleme çalışmalarının içerisinde bulunan Mete; çalışmada 32 kaynak kişi ile görüşüldüğünü, tasnifi ve tahlili yapılmamış haliyle 190 ezgi derlendiğini belirtmiştir. Derlenen bu ezgiler “Kültür Bakanlığı” arşivinde değerlendirilmektedir (Mete, 2014: 20). Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Dairesi arşiv bölümü ile Ocak 2019’da yapılan görüşmelerde, derlenen türkülerin genel arşiv sistemine henüz kaydedilmediği ve İzmir Kültür Müdürlüğü arşivinde bulunduğu belirlenmiştir.

2. MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNİN TARİHSEL, COĞRAFİ, KÜLTÜREL, ETNİK VE DEMOGRAFİK YAPISI

2.1. Malatya İli Arguvan İlçesinin Kısa Tarihçesi

Arguvan'ın tarih sahnesinde yer aldığı zamanla ilgili olarak yazılı kaynaklarda kesin bir kaynağa ulaşılamamakla birlikte çeşitli araştırmalar ilçenin Eski Tunç Çağı, Kalkolitik Çağ ve Orta Çağ'da yerleşimin olduğunu göstermektedir. Şahin ve Özerol, Eski Tunç Çağı için Morhamam (Uzunoğlan Höyük), İsa Höyük ve Kara Höyük adlarındaki üç höyük üzerinde yapılan yüzey araştırmalarını, Kalkolitik Çağ için Karababa yöresinde Kaletpe'de kırmızı astarlı çanak çömlek parçalarını Orta Çağ için Morhamam Uzunoğlan höyükte yerleşimin yüzey buluntularından tahmin edildiğini işaret etmektedirler. (Şahin ve Özerol, 2004: 14)

Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri verilerini değerlendiren Şahin, Arguvan ve çevresindeki yerleşim izlerinin Kalkolitik Dönemde (M.Ö. 5500–3350) başladığını, Özellikle Karababa (Mamahar) civarında ve şimdi Karakaya Baraj Gölü altında kalan “Karababa Harabeleri”nin önemli olduğunu ifade etmiştir. Şahin, Son Kalkolitik Çağ'a (M.Ö. 3350–3000) ait saman yüzülü; açık renkli ince, kırmızı astarlı; çizi izli ve Uruk türü kaba seramikten parçalar bulunduğunu belirtmiştir. Morhamam'ın güneyinde Değirmenbaşı mevkiinde nehrin (baraj gölünün) kenarındaki doğal bir tepenin Fırat'a bakan yamacında Orta Demir Çağı'na (M.Ö. 800- 600) ait bir miktar çanak çömlek bulunmuştur. (Şahin, 2017: 3-4)

Yine Morhamam'da Değirmenbaşı mevkiinin hemen doğusundan akan Morhamam Çayı'nın doğusunda ve Baraj gölünün kuzeyine bakan Uzunoğlan adlı doğal tepenin üzerinde de yerleşim mevcuttur. 1991 yılında, höyük üzerinde yüzey araştırması yapan Prof. Dr. Oktay Belli, buranın önemli demir ergitme merkezlerinden olduğunu tespit etmiştir. Uzunoğlan Höyüğü'nde Demir Çağı'na (M.Ö. 1200–300) ait bir miktar çanak çömlek bulunmuştur. Orta Çağ'ın başlarında (M.S. 375–600) höyüğün kuzey doğusu ve kuzeyine doğru genişleyen yerleşimin daha önem kazandığı anlaşılmaktadır (Şahin, 2017: 1–4). Uzunoğlan yerleşiminin doğuya uzanan eteklerinde

Erken Bizans (MS. 330–500) ve Orta Çağda yoğun yerleşimin yaşanmış olmasının bu nekropolün oluşmasında etkili olacağını düşündürmektedir. (Şahin ve Diğerleri 2014: 237)

Arguvan'ın ön tarihinin açıklanmasıyla ilgili önemli bir yerleşim alanı ise Arguvan- İsaköy yol ayrımında bulunan İsa Höyük'tür. Yüzeyinden Burney tarafından Kalkolitik Çağ'a (MÖ. 5500-3350) tarihlenen çanak çömlek parçaları ele geçmiştir. Yüzeyinden İlk Tunç Çağına (M.Ö. 3000-2000) tarihlenen siyah ağıllı Karaz malı ve İlk Tunç Çağı- II ve III. evre boya bezekli seramik parçaları gözlemlenmiştir. (Şahin, 2017: 4)

Arguvan İlçe merkezinin 6 km. kadar kuzeydoğusunda Karahöyük yerleşimi yüzeyinde ilk tespitler C. A. Burney tarafından 1956 yılında yapılmıştır. Yapılan incelemelerde yerleşim tarihini açıklamak yönüyle önemli bilgilerin elde edildiğini vurgulayan Şahin, yüzeyde (Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri 2003: 7); höyük yüzeyinde Kalkolitik Çağ'a (M.Ö. 3350–3000) tarihlenen yerel boyalı ve yalın seramik parçaları izlendiğini aktarmıştır. (Şahin, 2017: 4) Bu yüzey buluntuları Arguvan çevresinde Son Kalkolitik'ten (M.Ö. 3350–3000) İlk Tunç Çağı'nın sonuna kadar önemli yerleşimlerin olduğunu da göstermektedir.

Arguvan'ın güneybatısında ve Tarlacık (Ektir) Köyü/Mahallesinin Horumhan Mezrasında bulunan höyük yerleşiminin yayılım gösterdiği alanda yapılan yüzey çalışmasında; az miktarda Son Kalkolitik Çağ'a konabilecek seramik gözlemlenmiştir. (Şahin, 2017: 4)

Son Kalkolitik, Tunç ve Roma Çağı'na dair izlerin bulunduğu yerleşimlerden birisi ise Arguvan-Çavuş Köyü/Mahallesi sınırları içerisinde bulunan, Malatya Kültür Envanteri yüzey araştırmaları sırasında tespit edilen Çavuştepesi Arkeolojik Yerleşimi'dir. Burasının bir gözetleme alanı da olabileceği muhtemeldir. Yüzeyde ağırlık parçası, ince-siyah Karaz çömleği ile kötü pişirilmiş Roma malı seramiğine de rastlanmıştır. Çevrede çok miktarda M.S. 2.-3. yy'a ait Tümülüslerin bulunması ayrıca Güngören (Kadabela) Köyü/Mahallesinin içinde, hemen yolun kenarında M.S. 3. yy'a ait tek odalı kaya mezarları Geç Roma dönemine tarihlendirilmektedir. (Şahin, 2017: 4)

Şahin'in de belirttiği gibi Çavuş köyü/mahallesindeki yüzey araştırmaları ve çalışmaları Arguvan'ın M.Ö. 330 ile M.S. 395 tarihleri arasına ışık tutmaktadır. Arguvan'ın isimleriyle ilgili bilgiler Arguvan Kaymakamlığı internet sayfasında aşağıdaki gibi verilmiştir.

Arguvan, 4. yüzyıldan itibaren Bizans kaynaklarında Argaios adıyla görülmektedir. 8. yüzyıla ait Arapça kaynaklarda Argau'n adı kaydedilmiştir. Sözcüğün her iki biçimi çoğul halde olup "Arga'lar" veya "Argav'lar" anlamını ifade eder. 11. yüzyıla ait Ermenice vekayinamelerde ise Argawan adı kullanılır. Bilge Umar eski bir Anadolu dilinde Argawana adının "Gümüşyeri"

anlamına gelmesi ihtimali üzerinde durursa da bu görüşün belgesel temeli zayıftır. (<http://www.arguvan.gov.tr/tarihcesi> Erişim Tarihi 27.07.2020)

Honigmann'ın (1970: 53) Bizans Devletinin Doğu Sınırı adlı çalışmasında; Arguvan'ın kuruluşundan söz ederken, Amara ve Argaün (Şimdiki Arguvan) Skylitzes'e atıfta bulunarak, 9. yy. da Paulikian'lar (Pavlikanlar) tarafından Malatya Emirinin yardımıyla daha Tephrik (Divriği)' den evvel kurulmuş olan ilk şehirlerden olduğunu ifade eder.

Arguvan'ın ilk önce Pavlikanlılar tarafından kurulduğu tezi ileri sürülse de, Gülsoy (2009: 13-14) tarafından ortaya sürülen diğer bir tez ise; Argun Nahiyesinin adının İlhanlılar ve Memlûklüler zamanında, şehrin (Malatya) idaresinde önemli bir yeri olan Cemalettin Hızır'ın soyundan Argun Şah Hatun'a izafeten Argun olarak belirlendiği şeklindedir. Gülsoy, bugün Arguvan olan yerleşim yerinin ismi o dönemde Argaun, Argavoun, Arguous olarak da ifade edildiğini belirtmektedir.

Kimilerine göre ise Orta Asya da Argunlar isminde bir Türk kavmi bulunmaktadır. Arguvan halkı bu kavimden ayrılmış ve Anadolu'ya gelen ilk Türk kavmidir. Argun ismi değişikliğe uğrayarak Arguvan olmuştur (Gülsoy 2009: 13–14). Atılğan, H. ve Turhan (1999: XVIII) ise Arguvan isminin bir buğday çeşidi olduğunu belirtmişlerdir.

Arguvan ve çevresinde Selçuklu Dönemiyle ilgili yazılı kaynaklarda bilgiler sınırlıdır. İlçenin kuzeyindeki Güngören (Kadabela) yöresinde bulunan Kara Han ile Alhasuşağı Köyü/ Mahallesindeki Kızılca Han adlı hanlar/kervansaraylar, bu yöreden Selçuklular döneminde Divriği istikametinde bir kervan yolu güzergâhı olduğunu kanıtlar. (Şahin, 2017: 5)

Yavuz Sultan Selim tarafından 1517 yılında Osmanlı topraklarına katılan Arguvan, Osmanlı imparatorluğu klasik döneminde bir nahiye olarak Malatya'ya bağlıydı. 1519 yılı sayımının icmâl defterinde ismi Argadun, vakıf ve mülk defterinde ise Argun olarak tanımlanmaktadır. Daha sonraki tahrirlerde Arğavun şekline dönüşen bu ismin, 1519 yılındaki Osmanlı ilk tahririndeki bu yerleşim yerinin adının Argun ya da Argadun olarak ifade edilmiştir. Osmanlı imparatorluğu zamanında bir dönem Tahir Bucağı olarak Arapgir'e bağlı olan Arguvan, daha sonra ilçe olarak Diyarbakır'a

bağlanmıştır. 1873 yılında “Tahir” adıyla Keban'a bağlı bir nahiye olmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Malatya'ya bağlanmış, 1954 yılında Tahir nahiyesi merkez olmak üzere Arguvan adıyla Malatya iline bağlı bir ilçe haline getirilmiştir. (Gülsoy 2009: 13 ve <http://www.malatya.gov.tr/arguvan> Erişim Tarihi 27.07.2020).

Arguvan ilçesinin bir belediyesi, 49 mahallesi ve 73 mezrası bulunmaktadır. Bunlar: Armutlu, Akören, Alhasuşağı, Asar, Aşağısülmenli, Asmaca, Bahçeli, Bahçelievler, Bozburun, Bozan, Çakmak, Çayırılı, Çavuşköy, Çevreli, Çiftlik, Çobandere (Şotik), Dolaylı Doydum, Eymir, Ermişli, Göçeruşağı, Gökağaç, Güngören (Kadabela), Güveçli, Gümüşlü, İsaköy, İçmece, Karababa, Karahöyük, Koçak (Mamusa), Kızık, Koyuncu (Gürge), Konakbaşı, Kömürlük, Kuyudere (Mineyik), Kurutaş, Morhamam, Tatkinik, Tarlacık, Tepebağ, Yamaç, Yazıbaşı (Narmikan), Yeniköy, Yeni Mahalle, Yenisu, Yukarı sülmenli, Yürekaşı ve Yoncalıdır

Günümüzden 20 yıl kadar öncesinde yaşlılar Arguvan’a “Değerköy” de demektedir (Şahin, 2017: 5). Günümüzde bu tanımlama neredeyse hiç kullanılmamaktadır. Örnek teşkil etmesi bakımından Arguvan’da bulunan bazı köylerin tarihçesi aşağıda verilmiştir. Mineyik köyü adını, Ermenice bir isim olan ve küçük köy anlamına gelen Minayik isminden almış olup, Türkler tarafından keşfedilişi 1570’li yıllara dayanmaktadır. Köyde ve arazide bulunan bazı tarihi kalıntılar, su boruları, madeni paralar, evlerin yıkıntıları, burada önceden bir şehir olduğunu göstermektedir. Zaten Minayik köyü, eski ören toprakları üzerindedir (Temiz 1996: 4). Bir başka köy olan Kızık köyü, Horasan’dan gelen ve Lölen kabilesinden olan Mehmet Ağa adında bir zatın Hacca giderken keşfettiği ve dönüşünde gelip yurt tuttuğu yerdir. (Erdemli 1997: 4)

Çobandere (Şotik) Köyünün kuruluşu, Atma Aşiretinin 1634 yılında Irak’ın Gülhur boyundan ayrılarak Güneydoğudan bugünkü Türkiye topraklarına girmesi sonrasında bir bölümünün Malatya’ya gelmesiyle tahminen 1650 yıllarına rastlamaktadır (Çıplak, 1994: 5). Kavaklar, Ermeniler, Karamollalar, Avşarlar, Beyler ve Miçiler kabilelerinin yerleşimi ile oluşan, birçok kültürün bir araya gelerek kültür mozaiki haline dönüştüğü İsa Köyü’nde bu etki, Derviş Mehmet (Muhammed), Aşiki ve Şah Sultan’da görülmektedir (Uğurlu, G ve A. Fırat 1995: 7).

Eymirlilerin tarihi ile ilgili çeşitli çalışmalar yapan Eren, X. ve XI. yüzyılda Türkmenistan'ın Siridirya kıyılarında ve kuzeyinde yaşamış olan Eymirlilerin 1071 Malazgirt muharebesinden sonra Türklerin Anadolu'ya göçe başlamasıyla birlikte, bir bölümünün oymaklar halinde Anadolu'ya geldiklerini belirtmiştir. Eymirlilerin göç etmeyenlerinin ise yaşamlarını Türkmenistan'da kalarak sürdürdüklerini belirten Eren, oymaklar ve büyük topluluklar halinde göçle gelen Eymirlilerin Anadolu'nun çeşitli yerlerinde toplam 71 yerleşim yerine obalar ve çadırlarla yerleştiklerini ifade etmiştir. Eren'e göre bu yerleşim yerlerine Eymir, Eymür, Emir, İymir, Eymirler, Emirler, Büyük Eymür, Küçük Eymür, Eymürcek, Eymür Viran, Eymür Tayı, Yaka Eymür, Eymirlü Kışlası, Eymir Hisar, Eymir Bağı, Eymür Hanlu, Uşak Eymür, isimleri ile dağılmışlardır (Ersoy Eren, Kişisel Görüşme 2020).

Kendisinde Arguvanlı olan TRT sanatçısı icracı Erol Köker, Cemal Erberk Dede'nin elindeki dokümanlarla, yazımlarla ve ifadeleriyle topladığı bilgilerle 600-650 yıl önce Türkmen boylarından gelen bir kavmin Ermişli'ye ve mezrası olan Emirlerle yerleştiğini, bu topluluğun halen yeni kuşaklarıyla birlikte orada yaşamaya devam ettiklerini ifade etmiştir. Ayrıca oradan bir kavminde Sivas Divriği'ne yerleştiğini köken araştırıldığında, müziksel yapının da benzerlik gösterdiğini vurgulamıştır. (Erol Köker, 2018 Kişisel Görüşme, Sivas).

Ermişli Köyünden zakir ve cem aşığı Cafer Doğan 1600'lü yıllardaki bir kayda göre Ermişli köyünün isminin Germişli olarak anılan Türkmen köyü olduğunu, köy ile ilgili olarak 100 yaşında yaşlı bir dedenin ifadelerine göre köy halkının Horasan'dan geldiğini, Germişli ile aynı ismi taşıyan Tunceli'de bir köyün olduğunu ifade etmektedir. 1964'teki isim değişikliğinden sonra adı değişmiştir. (Cafer Doğan. 2018 Kişisel Görüşme, İstanbul)



Resim 2 Arguvan Ermişli Köyü, Emirler Mezarı Şeceresi⁶ Erol Köker Arşivi ⁷

Arguvan tarihi ile ilgili yapılan çalışmalarla ortaya çıkan verilere göre Morhamam ve Karahüyük köylerindeki höyüklerden ve Karababa harabelerinden elde edilen bulgular ve diğer bulgular, ilçe merkezindeki yerleşimin tarih öncesi çağlara dayandığı göstermektedir. Eski Tunç Çağı'ndan günümüze, ("Arguvan Olgusu", 2004: 10) Arguvan, Hitit, Asur, Urartu, Med, Pers, Roma, Bizans, Selçuklu, Danişmend, Memluk, Sasani, Emevi, Abbasi gibi devlet ve devletçiklerin gelip geçtiği önemli ilçelerimizden birisidir. Bütün bu el değiştirmeler, yöre topraklarına farklı kültürlerden zenginlikler ve renkler bırakmıştır.

⁶ Şecerenenin üst kısımda silsile şeklinde isimler sıralanmış olup altında ise Peygamberin Ehlibeytini öven "Kim benim evlatlarımın yüzüne bakarsa". "...evlatlarına ikram edin" gibi bazı hadislerine yer verilmiştir.

⁷ Erol KÖKER tarafından Ermişli Köyü, İmam Cafer Soyundan gelen Cemal Erberk dededen alınan secere. Resim, Köker'in Mekteb-i İrfan albümünde yer almaktadır.

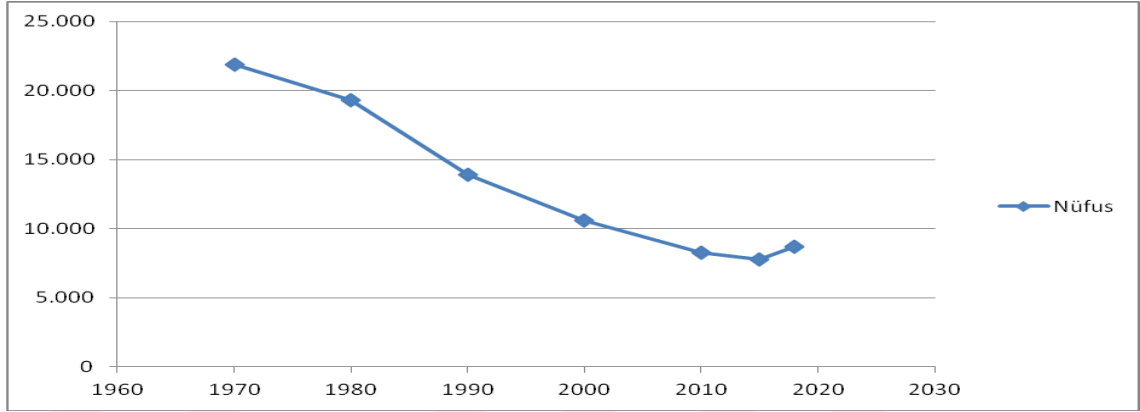
2.2. Malatya İli Arguvan İlçesinin Coğrafi Yapısı

Malatya İli'ne bağlı olup şehrin kuzeyinde yer alan Arguvan ilçesinin Malatya'ya uzaklığı 64 kilometredir. 1.037 km²'lik Yüzölçümü ile doğuda Arapgir, batıda Hekimhan, kuzeyde Sivas ile Divriği ilçesi, güneyde Malatya merkez ilçe ile Elâzığ topraklarıyla çevrilmiş bir alana yayılmıştır. Bu yayıldığı çevre içerisinde en yüksek Göl Dağı olmak üzere çeşitli yükseltiler, azda olsa yaylalar ve çeşitli çaylar bulunmaktadır.



Resim 3. Arguvan Fiziki ve Siyasi Haritası (Çıplak 2010: 100)

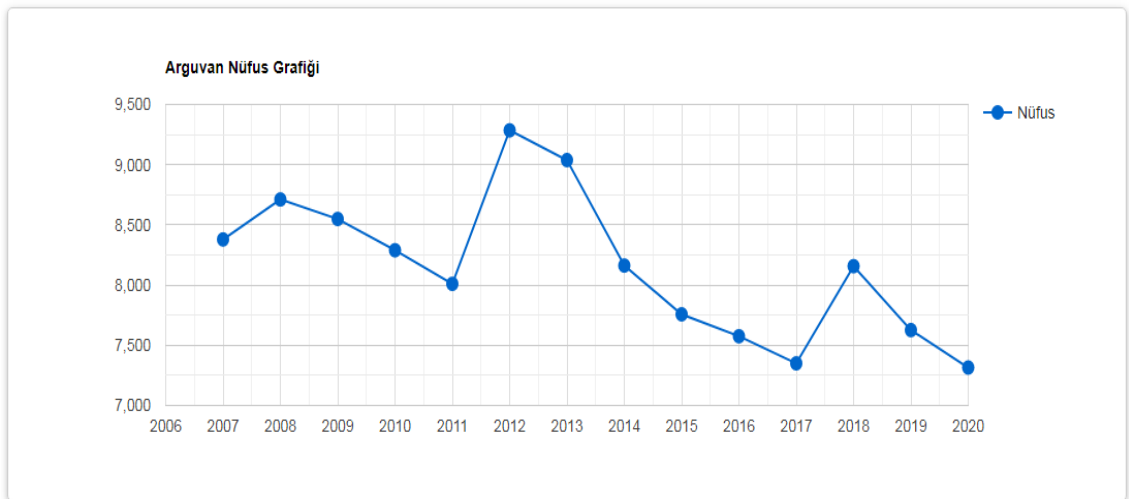
Malatya'nın diğer ilçelerine oranla daha az yoğunluk sergileyen Arguvan ilçesinin nüfus sayısı günümüz itibariyle 7315 kişiden oluşmaktadır. Aşağıdaki grafiklerde ilçenin nüfus değişimleriyle ilgili bilgiler yer almaktadır.



Grafik 2. 1. Arguvan Nüfus Bilgileri

Grafik 2.1.'de görüldüğü üzere Arguvan nüfusu 1970'li yıllarda 22 bin civarındayken yıllara göre aşağı doğru bir ivmeyle düşmeye başlamıştır. Yaklaşık elli yıl içerisinde % 62.6 lık bir düşüşle 2019 yılında da 7626 ve 2020 yılında 7315 olarak belirlenmiştir. Son on dört yıllık nüfus grafiği ise aşağıdaki gibidir.

Arguvan Nüfus Grafiği



Grafik 2.2. Arguvan Nüfus Grafiği (https://www.nufusu.com/ilce/arguvan_malatya-nufusu adlı siteden 10.02.2021 tarihinde indirilmiştir.)

Grafik 2.2’de görüldüğü üzere Arguvan nüfus yoğunluğunda 2012 yılında artış görülmektedir. Bu tarihten 2017 yılına kadar nüfus yoğunluğunun giderek azaldığı, 2018 yılında ise bir önceki yıla göre %10,98’lik artış hızıyla 8157 kişiye ulaştığı görülmektedir. Türkiye İstatistik Kurumu 2020 verilerine göre Arguvan nüfusu 7315 olarak açıklanmıştır. Bu azalmanın başlıca sebeplerinden birisi, İlçe genelinde işlenebilir arazinin az olmasından ve genelde arazinin susuz olmasından dolayı geçim sıkıntısı yaşayan Arguvan insanının, istikbalini eğitimde aramasıdır. Bunun sonucu olarak Arguvan’da okuryazar oranı %98’lere kadar ulaşmıştır. Okuryazarlık ya da okumuş insan sayısındaki artış, ilçe nüfusuyla ters orantılı olarak gelişim göstermektedir. Bununla birlikte modernitenin ortaya çıkması da göç olayını etkileyen faktörlerden birisi olarak değerlendirilebilir. Sosyolojik olarak düşünüldüğünde modern düzen, köy yaşamının cazibesini ortadan kaldırmıştır. Köylerin boşalması sadece geçim meselesi ile ilişkili olmayıp modern düzenin, büyük şehirleri cazibe merkezi haline getirmesiyle de ilişkilidir. Konu ile ilgili olarak duygularını şiire döken Âşık Erhan Yılmaz (2017: 21) aşağıdaki dizeleri dile getirmiştir.

Yokluk mecbur etti Arguvanlıyı
Ersiz kaldı ata yurdum Arguvan
Ayırdı evliyi hem nişanlıyı
Yarsız kaldı ata yurdum Arguvan.

Göçlerin oluşturduğu sosyolojik fenomenlerden biri de köylerin boşalmasıyla birlikte özellikle kış aylarında nüfusun azalmasına rağmen, yazları insanların köyleri bir araya gelerek köklerinin kaynağı olan geçmişlerini anımsadıkları birer “festival yeri” olarak kullanılmalarıdır.

Tarım arazisi geniş olan ve kavun, karpuz, sebzecilik ve arpa tarımı yapılan Morhamam’da sulu arazi, Karakaya barajı suları altında kaldıktan sonra buradan da göçler başlamıştır. (Şahin 2004: 31) Morhamam’ın Fırat gibi büyük bir akarsuya yakın olması, hemen arazilerin içerisinden Morhamam Çayı’nın geçmesi, besin kaynaklarının temin edilmesi için ekme-biçmeyi de kolaylaştırmıştır (Şahin 2017: 4). Arguvan’da tarım üretimi olarak hububat ve baklagiller, meyvecilik, kayısı üretimi yanında Alhasuşağı Köyü’nde ekonomik getirisinden dolayı ceviz üretimi de kendisini

göstermeye başlamıştır. Arguvan'da yeteri kadar tarım arazisi olmayan köylerden birisi olan Kınık'ta hayvancılık, geçim kaynağı olarak dikkat çekmektedir.

2.3. Malatya İli Arguvan İlçesinin Kültürel, Etnik ve Demografik Yapısı

Arguvan nüfusunun yaklaşık %70'ini Aleviler oluştururken, %30'unu da Sünniler oluşturmaktadır (Ersoy Eren, Arguvan Kültür Araştırmacısı, Arşivci ve Müze Kurucusu, Kişisel Görüşme 2020 Eymir). 49 mahalle/köyün bulunduğu Arguvan'da, mahalle/köylerin demografik yapısı incelendiğinde ise 35 Alevi, 2 Alevi-Sünni, 12 tane de Sünni mahalle/köy bulunduğu görülmektedir. Ayrıca Alevi nüfusun yaklaşık %75'i Türk kökenli olup %25 i ise farklı etnisiteye sahiptir. Arguvan merkezinin ve merkeze bağlı köylerinin en önemli özelliği farklı etnisiteye sahip olan topluluklar ile Alevi ve Sünni inancına sahip toplulukların hoşgörü içerisinde dostça, kardeşçe bir arada yaşayarak, sosyal ve kültürel olarak birliktelikler oluşturmalarıdır. Kültürel farklılıklar hiçbir zaman kavga ve çatışma zeminini oluşturmamıştır.

Arguvan'ın demografik yapısının büyük kısmını Türkmenler oluşturmaktadır. Türkmen kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında Melikof, Orta Çağ kaynaklarında, henüz Müslüman olmuş veya Müslüman olmayan göçebe Türk nüfusa Türkmen adı verildiğini ifade ederken, (Melikof, 1993: 31) Saygı ise, (1998: 54) İslamiyet'i kabul eden ilk Türklere (ilk olarak Oğuzlar, Yabgular, Karluklar ve Yağımalar bulunmaktadır ki) Türkmen adı verildiğini, Türkmen kelimesinin onların Müslümanlığı henüz kabul etmemiş olan Türk boylarından ayıran bir isim veya sembol olduğunu dile getirmiştir. Ayrıca Saygı, Türkmen sözcüğünün, o tarihten günümüze gelinceye dek İslamiyet'i, belki kitabi bir şekilde değil ama saf ve samimi şekli ile yaşayan ve yaşatan insan topluluklarına verilmiş isim olduğunu ifade etmiştir.

Türkmen boylarının, göçleri sırasında kalıcı olarak konakladıkları yerlere isimlerini verdikleri bilinmektedir. Bu boylar içerisindeki bazı topluluklar, eski boylarından ayrılarak yeni yerleşim yerlerine göç etmişlerdir. Bu boylar, parça parça başka yerlerde de kendilerini göstermişlerdir. Bu süreç içerisinde yerleşik hayata geçenler de ayrılanlar da aynı boy ve köy isimleriyle hayatlarını devam ettirmişlerdir.

Dolayısıyla benzer köy isimleri (Eymir, Eymür, Emir, İymir, Eymirler örneğinde olduğu gibi) Anadolu'nun farklı coğrafyalarında da karşımıza çıkmaktadır.

Arguvan'ın inançsal bağlamda önemli köylerinden birisi olan Mineyik köyü, Zeynel Abidin Ocağının olduğu köydür. Köye Mineyik Ocağı da denilmektedir. Burada dedelik kurumunun işlevsel ve fonksiyonel olarak önemli çalışmaları bulunmaktadır. İnanç kültürünü yaşatma-yayma geleneğini sürdürmeye çalışan dedelerin mirasçıları olarak devam eden bir kültür bulunmaktadır.

Sanatçı Muharrem Temiz ile yapılan görüşmeler ışığında Maraş-Elbistan merkezli Sinemil Aşiretinin önemli bir kolunun Arguvan'da bulunduğu ve Sinemil Aşireti Kantarma Köyü ile inanç anlamında ortaklıkları olduğu saptanmıştır. Temiz, bölgede tarih boyunca dedelik-mürşitlik kapsamındaki iletişimlerin yoğun olduğundan ve bölgedeki insanların iç içe olduğundan bahsetmiştir. Sinemil Aşireti her ne kadar Antep'te çok yerleşik olmasa da Antep'ten Sivas'a doğru keskin bir kılıç gibi gittikçe genişleyen bir coğrafyaya sahip olduğu ve merkezinin Kantarma olduğu, Arguvan'ın bir mezrasına yerleşerek oranın adını Sinemil Köyü koymuş oldukları bilgisi, yapılan görüşmelerden elde edilmiştir. Ayrıca Ermişli Köyü ile Maraş'ın Pazarcık ve Sinemil bölgeleri ve Elâzığ Baskil bölgeleri arasında da tarih boyunca dedelik-taliplik-pirlik-mürşitlik ilişkileri olmuştur, hala da devam etmektedir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme İstanbul 2019) Konu ile ilgili olarak görüşlerini aldığımız Hasan Bakır, büyük dedelerinin Yemen Savaşı dönemlerinde dördünün de askere götürülmesi sırasında Emirler'den Pazarcık'a yerleştiklerini belirtmiştir. (Hasan Bakır, Kişisel Görüşme 2020) Pir-mürşit bağlamında devam eden ikili ilişkiler, fiili olarak da Emirler'den dedelerin oraya yerleşmesiyle devam etmiştir.



Resim 4. Hasan Bakır, Emirler Mezrası (Kişisel Görüşme 2020)

Arguvan Alevi topluluklarında eski yıllarda evlilikler kendi içerisinde döngü sağlanarak ve asimilasyona sebep olmamak düşüncesiyle dışarıya kız verilmeden ve damat alınmadan gerçekleştiriliyordu. İnanç anlamında da Seyyid soyundan gelenlerin (dede, tarikatın piri, mürşidi durumda bulunanların) evliliklerinin de o statüde olması gerekmektedir. Özellikle ocak soyundan gelen insanların ocak soyundan gelenlerle evlenmeleri teşvik edilmekte olup “Ocaklar Sönmesin” diye bir metafor kullanılmaktaydı. Konu ile ilgili olarak evlilikleri değerlendiren Temiz, aşağıdaki bilgileri aktarmıştır: Talip delilen kişiler dedeler tarafından evlat gibi görüldüğü için dedeler onlarla evlenmeyi doğru bulmuyordu. Bu nedenle dedenin, dede kızıyla (ana) ve talibin, talip oğlu-kızıyla evlenmesi daha uygun görülüyordu. Bu sosyolojik durum hem oto kontrol hem de saygınlık anlamındadır. Bir dede, talibin kızını aldığı zaman toplumda bunun karşılığında; “Hani siz bize evlat muamelesi yapıyordunuz? Evlat gibi görüyordunuz, nasıl aldınız eş yaptınız?” diye sorgulanması da bu durumun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Herkes aynı sınıfın elemanı olduğu için bu durum sınıfsal bir ayrım değildir. Köyde de dedeler tarlası ile bağı ile uğraşan, sermaye sahibi olmayan kişilerdir. Evlenme geleneği sınıfsal niteliğin dışında tamamen ahlaki, tarikatsal, inanca yönelik bir uygulamadır. (Muharrem Temiz, Arguvanlı emekli TRT sanatçısı ve derlemeci, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

2.4. 1960'lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası

Kuramsal çerçevede de belirtildiği üzere Türk diasporasının başlangıcı 1960'lı yılları işaret etmektedir. Diasporada ilk yıllarda çevresel faktörlerin etkisi, uyum sağlama ve adaptasyon ilgili süreçlerden dolayı toplumsal davranış modellerinin oluşması daha çok seksenli yıllarda oluşmaya başlamıştır.

1980'lerden itibaren Türk diasporasının il dernekleri ve ilçe dernekleri oluşmaya başlamış olup bununla birlikte inanç dernekleri de bu yapıların içerisine girmiştir. Daha sonra “cem evleri”nin oluşmaya başlamasıyla birlikte Alevi inancına sahip Türkler, “cem evleri” adı altında daha çok örgütlenmeye başlamışlardır. İl ve ilçe dernekleri, inançsal anlamda bir birliktelikten ziyade sosyal birliktelikle işlerini yürütmeye çalışmışlardır. Yabancı bir ülkede yaşamak veya çalışmak zorunda olan bir kişinin, zamanla kurduğu ideal düşüncelerini gerçekleştiremediği, hayallerinin yıkıldığı görülür, gittikçe artan bu hayal kırıklığı yerini vatan özlemine, anılara ve her şeye geri dönme isteğine bırakır ki, bu geride bıraktıklarının arasında müzik de vardır (Reinhard 2007: 129). Bu açıklamaları Yılmaz, deneyimleriyle tasdik etmektedir: Diasporanın kültürel etkinliklerinde sıkça yer alan Arguvanlı sanatçı Erhan Yılmaz, vatandaşlarımızın Avrupa’da sıldan uzaklaştıkça hasret, sevgi ve özlemleri büyüdüğü için müzik şöyle dursun yemek kültürüne bile bizden daha çok önem verdiklerini, Avrupa’ya gittiğinde oradakilerin “kömme”, “katıklı çorba” gibi yörenin bütün yemeklerini yaparak gelen misafirlere ikram ettiklerini belirtmiştir (Erhan Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Ankara). Diasporada Arguvanlıların, kültür içerisinde bulunan gelenek görenek, yemek, inanç, dil ve müzik gibi bağlamlara daha sıkı bir şekilde bağlılık gösterdikleri görülmektedir.

Arguvan Derneği denildiğinde sadece Alevi inancında olan insanları bir araya toplamak doğru olmayacağından, sadece sosyal yapı ile ilgili birlikteliklerin var olduğunu belirten Temiz, Almanya'daki Arguvan Derneğinin Frankfurt'ta tamamen oradaki Arguvanlıların sosyal anlamda birlik ve beraberliklerini tutma sevdasıyla kurulmuş olup yılda bir ya da iki defa etkinlik ve konser düzenleyen bir dernek olduğunu da belirtmiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul).



Resim 5. Almanya Arguvanlilar Derneği Logosu

Yaptığımız araştırmalar doğrultusunda da Avrupa'da faaliyet gösteren Arguvan dernekleri arasında, Damstrat'ta bulunan Almanya Arguvanlilar Derneği yıllardır devam sürekliliği ve faaliyetleriyle göze çarpmaktadır. 2001 yılında kurulan dernekle ilgili olarak Üstün, “derneğin ilk dört yılında sadece Almanya'daki değil bütün Avrupa'daki Arguvanlıları bir araya getirerek etkinlikler düzenlendiğinden bahsetmiştir. Bu etkinliklerin hepsinde bulunduğunu belirten Üstün, Arguvan türkülerinin seslendirildiği yerel ve ulusal sanatçıların katılımıyla özellikle türkülerin gençlere ulaşması ve onlarda farkındalık oluşturulması için faaliyetler düzenlendiğini belirtmiştir. (Şirin Üstün, Yöresel Ve İnanç Müziğine Yönelik Klipleri Ve Albümleri Bulunan Sanatçı İle Kişisel Görüşme 17.11.2020 Stuttgart)

Yaklaşık altı yıldır dernek başkanlığı görevini sürdüren Oktay Yücedağ, (Almanya Arguvanlilar Derneği Başkanı) amaçlarının Avrupa'daki Arguvanlıları bir çatıda toplayarak sıra özelemlerini gidermek, köylüleriyle sosyal olarak birlikteliğini sağlamak, birlikte vakit geçirip lokmasını paylaşmak, gençlerin bu kültürü tanımalarını sağlamak olduğunu belirtmiştir.

Diğer Türk vatandaşları gibi Arguvanlilar da diaspora noktalarında, ekonomi savaşının yanında kültür ve kimlik savaşı da vermişlerdir. Dillerini, gelenek ve göreneklerini bilmedikleri bir ortamda geçmişteki alışkanlıklarını uygulamaya çalışmışlar, kimlik kargaşası içerisinde kıyafetlerinden, konuşmalarından, sosyal yaşamlarına kadar sıkıntılı bir süreç geçirmişlerdir. Bu sıkıntıları bir nebze aşmak üzere çeşitli dernekler ve yapılanmalarla, çeşitli etkinlikler ve faaliyetlerle kültürel kimliklerine sahip çıkmaya çalışmaktadırlar.

3. MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNDE YAPISAL VE KÜLTÜREL ÇERÇEVEDE İNANÇ DIŞI MÜZİK GELENEĞİ

3.1. Kültürel Açıdan İnanç Dışı Müzik

Kuramsal çerçevede de belirtildiği gibi müzik, kültürün somut olmayan önemli bir bileşenidir. Kültürün oluşmasında, gelişmesinde ve gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir fenomendir. Bunun sonucu olarak da müziğin kültürel bir coğrafyası ve bağlamı ortaya çıkar. Arguvan da bu coğrafyaların önemli bir durağı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle, yörede kültürel açıdan inanç dışı müzikle ilgili olarak yapılan saptamalara geçmeden önce müziğin işlevsel konumunu ifade eden “makam” kavramını ve yörede kullanım şekli tanımlamak gerekmektedir. Makam, “mevki, kat, yer” ve “Türk Müziğinde bir müzik parçası veya şarkının işleniş biçimi” (TDK 2011: 1610) olarak tanımlanmaktadır. Makam kavramı Tanrıkorur tarafından, “Belli, giriş gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri” olarak tanımlanmaktadır” (2009: 132).

Arguvan’da sözü edilen “makam” kavramının, yukarıda belirtilen anlamlarda olmadığı, müziğin işlevselliği ile ilgili olduğu görülmektedir: “Türkü”, “uzun hava”, ağıt” gibi “din-dışı” formlar, Arguvan’da “dışarı makamı” olarak nitelendirilir. Dışarı makamı eserleri her yerde seslendirilebilen günlük hayatın her anını konu alan din-dışı eserler olabilir. Arguvan inanç müziği içerisinde makam kavramı ise “İçeri Makamı”, “Dede Makamı” ve “Sür Makamı” olarak kullanılmakta olup detaylı bilgiler, çalışmanın 4. Bölümünde “Malatya İli Arguvan İlçesinde Yapısal Ve Kültürel Çerçeve İnançsal Müzik Geleneği: “İçeri Makamı” başlığı altında detaylı bir şekilde verilecektir.

Arguvan’da iş yaparken ve hon dererken söylenen deme-çevirme türkülerine “Geviş Makamı” denilmektedir. TDK göre “orakçıların bir sıra halinde ekin biçmesine” Geviş denilmektedir. Arguvan’da hon türkülerini diğer türkülerden ayırmak için bu nedenle “Geviş makamı” tabiri kullanılmaktadır. (Detaylı bilgi ve Nota için Bkz Nota 2),

Dedelerin ve özelde de âşıkların kimliğini temsil eden kavramdan yola çıkarak bir dedenin kendine has olarak oluşturduğu üslup ve tarzla yaptığı ve ezgisel olarak kendisine bir kimlik oluşturduğu ezgiler için kullanılan kişi adlarıyla anılan makamlar bulunmaktadır. Burada belirleyici olan etken aşığın/dedenin kullandığı makam, ritm ve pençe tekniği gibi yapısal özelliklerdir. Bu kavram hem inanç dışı hem de inanç içi müziklerinde aşığın kimliğini yansıtmaktadır. Bu tanıma “Ali Dede Makamı” örneği verilebilir.

Yörede kullanılan makam kavramlarından biri de bölgesel ve yerel müzik kültürlerinin üslupları için kullanılan “*Emirler Makamı*” ve “*Mineyik Makamı*”dır. Tespit edilen makam kavramının sonuncusu ise Mineyikli dedelerin Tunceli’de bulunan ocaklar, dedeler ve taliplerle olan ilişkisi sebebiyle oradan kültür aktarıcıyla yöreye gelen ve Arguvan müzik kültürüyle etkileşim sonucu ortaya çıkan bir ürün olan “*Hoş Dersim Makamı*”, Arguvan’da yöre insanının “makam” kavramıyla adlandırdığı bölgesel-üslupsal türlerdir.

Malatyalı müzisyen İrfan Yılmaz’dan alınan bilgilere göre, Arguvan’ın inançsal ve inanç dışı yöresel müziği, bütün Malatya’yı etkileyen başat bir niteliğe sahip olup, özellikle Malatya yöresine ait Türk Yöresel Müziği türlerinin üslupsal özelliğini belirlemesi açısından önemli bir rol üstlenmiştir. Bu nedenle gerek Malatya’nın Haçova, Hekimhan, Pütürge, Arapkir gibi diğer ilçe ve yerleşkelerinin gerek ise Malatya ile çevre illerine ait Sivas Çamşılı ve Adıyaman gibi sınıra yakın bölgelerinin üslupsal müzik özelliklerinin bıçakla birbirlerinden ayrılır gibi ayrılması mümkün değildir (İrfan Yılmaz ile görüşme, Malatya Merkez, 13-04-2018).

1953-1960 yılları arasında Ankara Radyosunda “Kırk Gözlü Heybe” adlı programın yapımcılığını yapan ve kendisi de Arguvan’lı olan Şemsi Belli, Arguvan müzik kültürünün, Sivas dolaylarının etkisi altında olduğunu, zaten doğuştan şair ve bestekâr yaradılışlı olan Arguvan’lıların Divriği, Kangal ve Çamşılı çevrelerinden esen halk edebiyatı rüzgârına, kendi iç duyularını ve sosyal oluşlarını da katarak yepyeni eserler meydana getirdiklerini dile getirmiştir (Video, Bengü Belli tarafından youtube’a 01.06.2013 tarihinde yüklenmiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=50oguEr3KUI> 14.07.2019)



Resim 6. Şemsi Belli ve Arguvan’lı Ozanlar (Video, Bengü Belli tarafından youtube’a 01.06.2013 tarihinde yüklenmiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=50oguEr3KUI> Erişim Tarihi 14.07.2019)

Kültürün ve onu kuşatan müziklerin oluşum süreçleri içerisinde, toplulukların yaşadığı coğrafya ve tabiat büyük önem taşımaktadır. Eski Tunç Çağı, Kalkolitik Çağ ve Orta Çağ’dan günümüze Hitit, Bizans, Roma, Selçuklu ve Osmanlı gibi medeniyetlerin üzerinden geçtiği önemli ilçelerden birisi olan Arguvan’a yerleşen toplulukların çoğu, hem kendisinden önce orada var olan topluluklarla hem de taşıyıcılığını yaptıkları kültürlerle bir etkileşim içine girmişlerdir. Bu topluluklar içerisinde önemli bir çoğunluğu temsil eden Asya’dan göç ettikten sonra kısım kısım dağılan Türkmenler, önemli bir bölümü oluşturmaktadır. Arguvan’da, yöresel olarak genelde aynı formları ve üslupları barındırıyor gibi gözükse de özelde köyler arasında bile farklılıkların bulunması, bu çeşitliliğin sonucu olarak kendini göstermektedir.

Arguvan ilçesi, genel olarak engebeli bir yapıya sahiptir. Coğrafi yapının müziğe olan etkisinin çeşitli şekillerde olduğu görülmektedir. Özellikle iklim yapısının, üzerinde yaşanan coğrafi şekillerin, farklı coğrafyalara ait kavşak bölgelerinde bulunmanın, yenilen içilen ve dolayısıyla ekilen biçilen ürünlerin, insanlar

üzerinde kültürel ve toplumsal olarak etki bıraktığı ve o etkinin ise müziği etkilediği ve o toprağın sesini oluşturduğu söylenebilir. Yoksulluğun ve hayat şartlarının ağırlığı da türkölere yansımaktadır.

Doğu Anadolu Bölgesi'nin iklim özelliklerini göstererek karasal iklimin hüküm sürdüğü Arguvan'da, bu iklimin ürünlerini yetiştiren Arguvanlılar, yetiştirdikleri ürünlerden hububat ve baklagiller ile ilgili olarak 2020 yılında, Arguvan Belediyesi ve S.S. Arguvan Doğal Tarımsal Kalkınma Kooperatifi ile bir çalışma başlatmıştır. Yörede yetiştirilen bulgur, nohut, fasulye, mercimek gibi ürünlerin yanında erişte, tarhana gibi bazı doğal ürünler, 'Arguvan Doğal' markası ile üretilerek piyasaya sürülmüştür. Arguvan Belediye Başkanı Kızıldaş, yöreye ait özel ürünlerin ata tohumlarını bulduklarını ve bu tohumlardan yetiştirilen bazı doğal ürünlerin 'Arguvan Doğal' markası ile üretilerek piyasaya sürüldüğünü ifade etmiştir (Mehmet Kızıldaş, Kişisel Görüşme 2020).



Resim 7. Arguvan Belediye Başkanı Mehmet Kızıldaş ve tez çalışmasının yazarı Mustafa Dağdeviren’in görüşmesi. Maske kullanımı, görüşmelerin 2020 yılı covid-19 küresel salgınının olduğu döneme tesadüf etmesinden kaynaklanır. (Kişisel Görüşme 2020)

Marka, Arguvan patentli olduğundan dolayı ambleminde de “saz”ın, “başak”ın ve “yaprak”ın olması ve sazın sapındaki “burgu”ların “başak” biçiminde resmedilmesi ve bu sazın iki yeşil yaprağın içine oturtulması, şu şekilde açıklanmalıdır: Arguvan için hayati önem taşıyan iki unsur bulunmaktadır, birisi biyolojik olarak doyumunu gerçekleştirmek ve hayatını devam ettirmek için yaptığı tarım diğeri ise manevi olarak ruhunun doyumunu gerçekleştirmek ve duygularını anlatmak üzere kullandığı müziktir. Türkünün Arguvan’ın kültürel bir sembolü olması, türkülerin doğal, samimi ve içten söylenmesi, doğal sazlarla seslendirilmesi ve ayrıca akustik folk müziğin doğal hayat ve doğal tarımla ifade edilmesi, metaforik bir anlatım olarak “organik tarım” ı metaforize etmektedir.



Resim 8. Arguvan Doğal Markası Amblemi

Yukarıdaki resim 8, Arguvan müzik kültürünün hayatın her alanına nasıl sirayet ettiğinin göstergesidir. Ürünün logosunda saz kullanılması ve kullanılan sazın burgularının başağa benzetilmesi, başağın çoklu metafor anlamlarından kaynaklandığını düşündürür: Başak, bolluğu, bereketi, umudu, tarımı, zor koşullara karşı dayanıklılığı, uyum göstermeyi temsil eder. Ayrıca başak olgunlaşmayı ve kemale ermeyi temsil eder.

Bağlamanın başakla sentezlenmesi, yöre insanlarının inançları içerisinde bulunan kemale erme, İnsan-ı Kâmil olma düşüncesiyle de bir metafor olarak değerlendirilebilir.

Logoda kullanılan diğer bir öge ise yapraktır. Gümüştekin, yaprağın ruhun ölümsüzlüğünü simgelediğini ifade etmektedir (Gümüştekin, 2011). Çünkü Anadolu’da ve birçok kültürde ağaç; kökü Hakka ermiş ataları, gövdesi yaşlıları, dalları ve yaprakları yaşayanları ve meyve ve filizleri yeni nesli ifade etmekte olan ölümsüz bir doğa parçası olarak algılanır. Başak burgulu sazın, yaprakların içerisinde simgelenmesi doğumdan ölüme hayatlarının her anında bulunan tarımın, doğal hayatın ve müziğin ölümsüzleştirilmesi olarak yorumlanabilir.

Arguvan’da üretilen, yenilen içilen ve hayatı şekillendiren coğrafi ortam, doğal olarak müziklere de yansımıştır. Temiz’den alınan bilgilere göre; Arguvan’ın yukarısında bulunan köylerde, Atma Yöresinde iklimden ve coğrafi konumdan kaynaklanan etkiler ve çevresel faktörler sebebiyle özellikle sevda türküleri daha diktir ve bağırarak söylenmektedir. Oyunlarda da durum benzer özellik göstermektedir. Dağlık bölgelerdeki oyunlarda ayaklar yarım metre yukarı doğru çıkarken, aşağıda daha keklik gibidir. Coğrafyanın engebeli olmasından dolayı Karadeniz bölgesinin yüksek kesimlerinde olduğu gibi Arguvan’da da yukarı yerleşim yerlerinde bağırarak konuşulur (Muharrem Temiz Kişisel Görüşme 2019). Bu çevresel faktörlerden birisi de beslenmeden kaynaklanmaktadır. Dağ köyleri daha etçil ve hayvansal beslenir, dolayısıyla bu durum yöre insanının hem fiziken hem de ses olarak daha farklı şekillenmesine sebep olur. Baş (2019: 29), hayvansal protein içeren besinler, tüketildiğinde “fenilalanin” maddesinin beyne geçerek ve “nor adrenalın” ile adrenaline dönüştüğünü bunun sonucu olarak da çok sık et ve et ürünleri ile beslenenlerin aktif, hareketli ve daha sert mizaçlı olduklarını ifade etmiştir. Ayrıca Baş, karbonhidratların yatıştırıcı ve sakinleştirici olarak bilindiğini, ekmek, bisküvi, makarna gibi karbonhidratlı besin tüketenlerde “triptofan” adındaki kimyasal ileticilerin beyne tesiriyle “serotonin” maddesinin artması sonucunda vücudun genel bir huzur ve sakinliğe kavuştuğunu belirtmiştir. Ova köyleri biraz daha buğday ağırlıklı beslenmektedir.

Çevresel faktörler içerisinde ses ve karakter gelişimiyle ilgili olarak değerlendirilebilecek bir konuda yüksek yerlerde oksijen molekülleri seyrekleşerek

sesi etkileyebilir. Hava içerisindeki moleküler yapı değiştiğinde (örneğin insanların Helyum gazı çektiklerinde seslerinin tizleşmesi gibi) seste değişiklik oluşabilir. Dolayısıyla yüksek yerlerdeki bu çevresel etken de sesin tiz olmasını etkilemiş olabilir. Yukarıda verilen örnekler çevresel koşulların kültürü etkilemesiyle ilgili etmenlerden yalnızca birkaçıdır.

Arguvan'daki yan yana olan köyler olan Emirler, Mineyik (Kuyudere) ve Gürge Köyleri, sözel ifade ve konuşmada bile farklılık gösterir. “Gel” fiili Mineyik'ta “geliyim”, Emirlerde “geliyüm”, diğer köyde ise genize “ğ” vurularak “geliğim” şeklinde seslendirilir. Bu örnekler çoğaltılabilir. Dilin kendi içindeki zenginliği elbette ki melodi, ezgi ve ritim biçimine yansıyacaktır. Baraj kenarı olan Yazıhan'da, şehre doğru müzikal yapıda Harput müzik kültürü ve diğer yörelerle etkileşim yaşandığı görülmektedir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019) Arguvan'a sınırında olan bölgenin Arguvan müziği ile ilişkisi hakkında Temiz, şu bilgileri vermiştir: Fırat nehri, Güneydoğu ile Doğu Anadolu'yu birleştiren tek köprüdür. Harput müzik kültürü bu coğrafyada çok etkili olmuştur. Yüzyıllar öncesinde Harput'ta uygarlığın bulunması, çalgıların bulunması, bu müzik kültürü içerisinde önemli bir doku oluşturmuştur. Bu kadar etkili ve kültürel bir müzikal doku, oturak âlemlerinde, (inanç müziği dışında) gurbet, sevdâ, hasret türkülerinin seslendirilmesinde, sıra gecelerinde kullanmış ve yaygınlaştırmışlardır. Bu yaygınlaşma ve etki alanı içerisinde bulunan Harput kültürü Arapgir'i, Eğin Kemaliye'yi, Adıyaman'ın bir bölümünü etkilemiş, diğer taraftan Diyarbakır'ı, Urfa'yı, Arapgir'in Alevi olan köylerini, Eğin'e doğru olan bölgeleri etkilemiş ancak suyun öte tarafını etkilememiştir.

Özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllarda Arguvan'da düğünlerde Arapgir, Eğin, Kemaliye taraflarından gelen gırnata (klarnet) çalanların davulla birlikte seslendirdiği ezgiler bulunmaktaydı. Ancak 1960'lı yıllardan sonra yörede gırnata icra eden kişilerin olmaması sebebiyle yavaş yavaş gırnatanın yerini zurna almaya başlamıştır. Bölgesel etki çerçevesinde sadece düğünlere gırnataların girdiği görülmektedir ancak bu bölgeye hiçbir oturak âlemi girememiştir. Bunlar inanç dışındaki eğlencelerini getirmişler, buralarda misafir olup bu eğlencelerini yapmışlar ancak Arguvan, kültürel olarak bu bölgeden çok fazla etkilenmemiştir. Kültürel olarak bir tek keman diz üstünde gelmiş bir de gırnata gelmiş ancak tutmamıştır. İnanç, o etkin gücünü hem sosyal hem edebi hem de müzikal anlamda göstermiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019).



Resim 9. Fırat Nehrinin İki Yanı

(<https://www.google.com.tr/maps/@38.7243329,38.4048997,11z?hl=tr> 10.05.2020 tarihinde fotoğraflandırıldı.)

Bu coğrafyadaki toplulukların çoğu Alevi inancında olduklarından kendi içlerinde kapalıdır. Arguvanlı Aleviler de kapalı bir hayat yaşamaktadır. Her köy, kendi içerisinde kapalı bir hayat yaşamaktadır. Arguvan'da suyun az olması tarımı etkilemiş olup, geçimini topraktan kazanan halkın göç etmesine sebep olmuştur. Bu göçlerle birlikte oluşan gurbet ve sıla özlemi, zamanla üretilen ve seslendirilen türkülere de yansımıştır. Modernleşme sonrası oluşan göçler, Arguvan müzik kültürünün popülarize edilerek yayılması açısından olumlu olmuştur. Bu geleneğe sahip yöre sanatçılarının, unutulmaya yüz tutmuş türküleri, deyişleri ortaya çıkartarak, notaya alarak tekrar seslendirmeleri ve unutulmaya yüz tutmuşken gün yüzüne çıkarmaları ve tekrardan popülarize etmeleri, Arguvan müzik kültürü ürünlerinin tekrar canlanmaya başlamasını sağlamıştır (Bkz 4.8. *Arguvan İnanç Müziği Uyanışı ve Önemli İnanç Müziği Uyanış Önderleri*). Göçlerin ve diaspora hareketliliklerinin müzik kültürü açısından yarattığı tehdit ve olumsuzluk ise bu kültür ürünlerinin erozyona uğramasına olanak sağlamaktadır.

Kuramsal çerçevede de belirtildiği gibi insanlar, doğdukları kültürün içinde o kültürü konuştukları dilden, yedikleri yemeklere, çocuklukta başladıkları oyunlara,

hayatlarının sonuna kadar kültürlerini yaşayarak öğrenir, benimser, sahiplenir, kendisinden sonra gelenlere aktarırlar. Bu aktarımda “*Kültürleme (enculturation)*” ve “*Kültürlenme (culturation)*” gibi süreçler öne çıkmaktadır. Çeşitli aktarım yöntemleri içerisinde Anadolu’da ve Arguvan’da geçmişte, kış aylarında tarıma elverişli alanlar olmadığından insanlar kıştan yaza kadar kültürel etkinliklerle birlik içerisinde “muhabbet” adı verilen müzikli, sazlı-sözlü toplantılar gerçekleştirerek sözlü kültür yöntemi ile kültürlerini yeni kuşaklara aktarmışlardır.

Bu etkinlikler içerisinde ozanlar, yazarlar, destancılar, hikâyeciler de bulunmaktadır. Böylelikle gelenek içerisinde hem kültür aktarıcılığı yapmışlar hem de gençlerin yetişmesinde önemli bir yere sahip olmuşlardır. Abdullah Bakır Dede, çocukluğunda evlerinin iki odasında toplanıp uzun uzun anlatılan destan ve hikâyelerin hala belleğinde olduğunu ifade etmiştir. Hikâyeler, destanlar, türküler sırasında “hedik” denilen buğdayın kaynatılarak yapıldığı ve içerisine ceviz kırılan, dut katılan bir atıştırmalığın verildiğini ifade eden Bakır, daha sonra sazların çalındığını ve türkülerin söylendiğini belirtmiştir. (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 27.07.2019 Emirler Mezrası).

Yörede geçmişte yapılan ve günümüze azalarak gelen bir başka toplumsal ve müziksel etkinlik “*Kış Yarıısı*” etkinliğidir. Kış yarıısı etkinliği birçok kadim topluluk tarafından yapılarak günümüze kadar ulaşmış önemli bir kültürel etkinliktir. Mezopotamya’da bolluk ve bereket anlamında olan Dumuzi-İnanna kültü, Tebētu ayında bugünkü takvimde 15 Aralık- 15 Ocak tarihlerine tekabül eden günlerde kutsal evliliğin vuku bulduğu düşüncesiyle bu günlerde kutlanmaktadır. (Çağırhan, 1990: 502-503). Üçüncü yüzyılda Çin kaynaklarında Eski Türklerin yaptıkları özel günlerde toplu mevsimsel törenlerden bahseden Eberhart (1996: 54-87), kurban törenlerinden, deve ve aslan oyunlarına ve şarkılar çalıp söylemekten ağaç etrafında dönmeye kadar yapılan ritüelleri sıralamıştır. Bu ritüellerin büyük çoğunluğu günümüze ulaşmıştır. İzgi, eski Türklerin bayram olarak kutladıkları günleri yılın birinci, beşinci ve dokuzuncu ayları olarak belirtmiş ve yılın beşinci ayındaki bayramın en önemli bayram olduğunu, bu bayrama hakanların da halkın da katıldığı belirtmiştir (İzgi, 1978: 30-31). İzgi’den anlaşılacağı üzere yılın ilk ayındaki bayram kış yarıısı etkinliğini, beşinci aydaki bayram ise Nevruz bayramını işaret etmektedir. Wang Yen-te’nin, 10. yüzyılın sonlarına doğru

Kao-ch'ang Uygurlarına yapmış olduğu seyahatte de anlattığı festival, Uygurlardaki benzer uygulamaları desteklemektedir (İzgi, 1989: 58-59). Bazı inanışlarda Hıdrellez ile bir tutulan kış yarısı etkinliği/bayramı arkaik dönemlerden itibaren Mezopotamya, Anadolu, Orta Asya, Doğu Avrupa ülkelerinde baharın gelişı, bolluk ve bereket için çeşitli tören, ayin ve ritüellerle kutlanmaktadır. İnanşsal etnoloji içerisinde de Yahudi ve Süryanilerde de farklı dinsel adlarla anılabilen bir kutlama olan kış yarısı ritüeli, bazı Alevi köylerinde Abdal Musa cemi ile bitirilmektedir. Ülkemiz coğrafyası içinde kış yarısı etkinliğini gerçekleştiren ender yerler Arguvan ve Hekimhan ilçeleridir.

Arguvan'da yapılan kış yarısı etkinliklerinde temsili kız kaçırma olayı gerçekleşir. Kış yarısı etkinliği geleneklerinin kız kaçırma figürü ile çok fazla ilişkilendirilmesi pagan dönemlere ait bahar ayinlerinden kalmadır. Baharı cinsel dürtülerle birlikte ele alan eski dönemlerden kalma kolektif bir bilinçaltının resmedilmesidir. Temsilin sonunda kaçan çiftler yakalanır ve affedilerek meydan düğün yerine döner ve davul-zurnadan düğün ezgileri, halaylar yükselir. Aydoğu (2018: 69), etkinliğin en sonunda, davul-zurna eşliğinde bütün köylünün “*Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum*”, “*Delilo*”, “*Üçayak*”, “*Dik Halay*” gibi havalar eşliğinde halay çekerek kutlama yaptıklarını belirtmiştir.



Resim 10. Arguvan Kızık Köyü Kış Yarısı Şenliği (Video, Sahil Deniz tarafından youtube’ a 12.02.2015 tarihinde yüklenmiştir.

<https://www.youtube.com/watch?v=tlQULLWAbAs> Erişim Tarihi 25.07.2020)

Yukarıda adı geçen halayların yanında düğünlerde oynanan birçok halay bulunmaktadır. İnanç müziği bölümünde detaylandırılacağı üzere saz düğünlerde çok kullanılmamıştır. Bazı Alevi düğünlerinde kimlik işaretleyici bir unsur olarak semah dönülmekte olup bu semahlara çoğunlukla davul zurna eşlik etmektedir. Bu durumda dinsel-dünyasal ayrımı ortadan kalkmaktadır.



Resim 11. Kırat Semahı (Türkü Diyarı Arguvan tarafından 25 Tem 2019 tarihinde Youtube Kanalına yüklenmiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=hbI4mW-QTKU> Erişim Tarihi 10.11.2020)

Bu çalışmanın teorik çerçevesinde ele alınan ve Adorno tarafından “kitle kültürü” olarak nitelendirilen popüler kültürün modern toplumun kaçınılmaz bir fenomeni olduğunu belirtmekle birlikte Arguvan, coğrafyası üzerinde ya da diasporada yaşayan halklar tarafından geleneksel kültürün kolektif bellekte yaşatılabilmesi konusunda direnç gösteren bir bölgedir. Kültürel değişimin sağladığı “erozyon” ve “yozlaşma”yı engelleyebilmek adına, geleneksel kültürün yaşatılması ve derlenmesi çabaları içerisinde, müzik ürünleri de diğer kültür ürünleri gibi genişçe bir yer tutmaktadır. Bu bağlamda aşağıda, ortak folklorik gereçleri kullandığı için bu çalışmanın ana odak noktası olan “inanç müziği” ile birçok ortak paydası bulunan “inanç dışı müzik”, bir de yapısal açıdan ele alınacaktır.

3.2. Yapısal Açıdan İnanç Dışı Müzik

Müzikte melodi, ritim ve armoni içyapıyı, eserin biçimi ise dış yapıyı yani “Form”u oluşturur (Cangal 2018: X). Arguvan inanç dışı müziklerinde, yapısal açıdan yöre müziklerinin melodik yapısını oluşturan makamsal yapılar, usul yapısını oluşturan ritmik düzümler gibi faktörlerle içyapı, çeşitli formlarda karşımıza çıkan eserlerle de dış yapı incelenmiştir. Yapı, biçim, tür, tarz çoğunlukla iç içe giren kavramlar olarak bazen ayırt edilmesi mümkün olmayan durumlara yol açmaktadır. Hodeir, biçim kavramını bir eserin en derin gerekliliklerine, özüne yapısından daha çok bağlı olduğunu ve biçim kavramının tür kavramına bağlanabileceğini ifade eder (2011: 16). Yapısal açıdan yöresel müziklerde öne çıkan üslup/tarz/stil gibi kavramlar da çalışma içerisinde başvuru konular arasındadır. Say, (2005: 491) tarz kavramını “Müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış” olarak ifade eder. Gazimihal (1961: 264) “Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çıkır” olarak tanımlar.

Arguvan Yöresel Müziğini söz ögesi yönüyle ayıran en önemli nitelik hem dünyasal hem de inançsal müziklerde, yöre ağzı olan “Arguvan Ağzı”nın türkü ve deyişlere yansımalarıdır. Bu ağız özelliği, konuşurken de anlaşılma ile birlikte, vokal bir müzikte bütün bütün ortaya çıkmaktadır. Eroğlu, (2011: 32) “Arguvan Ağzı” tanımını, resitatif (konuşur gibi) tarzda olup; yöredeki konuşma dilinin özellikle düzensiz kalıp ritimli eserlere yansımalarından başka bir şey değildir” şeklinde yapmaktadır.

“Arguvan Ağzı”, yörenin sözel kültürünün kendisine ait ezgisel hareketlerle (çoğunluğu Hüseyini makamında olan) ve özellikle aksak ritimlerin asimetrik dağılımlarıyla oluşturulduğu bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöre içerisinde oluşturulan bu üslup içerisine katma söz diye nitelendirilen “ölem, ah aman, adam, oy, aney,” kelimelerinin yanı sıra “suna boylum ağlama”, “Yaradan’a kurban olam”, “ben ölürüm ağlama”, “cananım benim” gibi ifadelerin eklendiği görülmektedir. Ayrıca “Arguvan Ağzı” türküler için “Amanı Bol Türküler” ifadesi de kullanılmaktadır. Katmalar, şiirin ana yapısı dışında okuyucular tarafından eklenen dizelerdir. Katmalar, Arguvan türkülerinde çok önem taşır ve daha yoğundur. “Şahin ve Özerol bu katma sözlerin, yakınlarının sorununu dile getirme, hitap etme gibi nedenlerle söyleyiş

zenginliği ve bütünsellik kazandıran harf, hece, sözcük, cümle-dizi ya da dizeler biçiminde oluşturulduğunu belirtmişlerdir (2004: 657). Bu dizeler bazen tek sözcükten, tek dizeden oluştuğu gibi bazen 4, 5, 6 hatta 7 dizeden oluşmaktadır.

Farklı sanatçı ve araştırmacılar, Arguvan türkülerinin üslup özellikleri hakkında, birçok noktada birleşirler: Başaran, Arguvan Ağzı deyince; aşkın, sevdanın, acının, gurbetin, insan sıcaklığının ve lirizmin ezgilerle sarmaş dolaş olduğu bir tavır, bir söyleyiş biçimi olduğundan bahseder; Akkale ise Arguvan ağzında sadeliği, doğallığı ve yalınlığı yaşatan çok önemli bir tavır olarak tanımlar. (Temiz, 1998: VIII-7). Arguvan müzik kültürü ile ilgili olarak Orhan Belli'nin röportajında Arif Sağ (1998: 41):

Arguvan'ın bir felsefi türkülerini bir de güncel ve inanç-dışı türkülerini karşılaştırmak gerekir. Arguvan'ın güncel ve inanç-dışı Arguvan ağzı/ Arguvan havası türkülerinin en önemli özelliği, çok yalın olması, hiç özenmeden, zorlanmadan, tarladaki, evdeki günlük konuşmayı çekinmeden türkünün içinde aynen işlemesidir.



Resim 12. Tez yazarı Mustafa Dağdeviren, Arif Sağ ve Erdal Erzincan ile birlikte; Arguvan Türkü Yarışması, 2019 İstanbul.

Arguvan türkülerini yorumlarken yaşadığı tarifsiz hüznü ve duyguları dile getiren sanatçı Seske, Arguvan türkülerinde ifade edilemeyen ve dinleyiciyi etkileyen bir lirizmin olduğunu, Arguvan yöresindeki sosyal yaşamın, insan ilişkilerinin, sevdanın, coğrafyanın ve birçok olayın etkisinin türkülere yansıdığını ifade etmektedir (Temiz, 1998: V.)

Hem sözel hem ezgisel olarak yalın, içten ve samimi duyguları anlatan Arguvan *dışarı makamı* (inanç dışı) ürünleri aşağıda başlıklar altında kategorize edilmiştir.

3.2.1. Maniler

Arguvan *dışarı makamı* (inanç dışı) müziklerinin yüzde oranla çoğunlukla manilerden⁸ oluştuğunu belirten Temiz, kullanılan bu manilerinde genelde düz manilerin⁹ olduğunu, cinaslı¹⁰ manilerin pek kullanılmadığını belirtmiştir. Ayrıca bir türkünün sözlerinde bazen bütün bir şiiri oluşturacak bütünselliğin yakalanamadığını bile ifade etmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul) Aşağıda verilen örnek türküler, bu ifadeye uygundur:

Kayanın dibinde mal mı yayılır
Döşeğin üstünde nar mı soyulur
Bir gün görmeyinen yar mı sevilir
Gecesi gündüzü bir olmayınca

Karanfil ekmişim gül ekmemişim
Unutmuş dibine su dökmemişim
Sanki ayrılığı ben çekmemişim
Çekerim ayrılık seni bir zaman

⁸ Mâni: Genellikle birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı olan, daha çok hecenin yedili ölçüsüyle söylenen halk şiiri (TDK, 2011: 1620). Mısra sayıları 5, 6, 7, 8 ve daha fazla olan maniler de vardır.

⁹ Düz Mâni: Tam mâni de delinen 7'li hece ölçüsünden ve dört mısradan oluşan bu manilerin kafiye yapıları -aaxa şeklindedir.

¹⁰ Cinaz: Çok anlamlı bir kelimeye, her defasında başka bir anlam yüklenerek birbirine yakın birkaç yerde kullanma (TDK, 2011: 467)

Bir çift bülbül oldum kondum dikene
Tkettin ömrümü mrn tkene
Sen de bilirsin ki başka yrim yok
Arar deli gönül bulur bir tane

Muharrem Temiz derlemesi olan türkü, yukarıdaki tanımlamayı doğrular niteliktedir. Konu ile ilgili bir başka örnek olarak da “Etek Sarı Sen Etekten Sarısın” türküsü verilebilir:

Etek sarı sen etekten sarısın
Kurban olam Beydağı'nın karısın
Sordum sual ettim kimin yarısın
Ben sormadan dolu gibi dky

Bir kynek diktirdim kolu düğmeli
Herkes kaderine boyun eğmeli
Deli gönlüm irkine bel bağlama
Sevdiğin yar Malatya'yı değmeli

Verilen iki örnek türküde de şiirsel olarak dörtlükler birbirinin tamamlayıcısı gibi gözükmemektedir. Her kıta birbirinden bağımsız mâni gibi durmaktadır.

Arguvan türküleri ile ilgili olarak, TRT İzmir Radyosu sanatçısı ve aynı zamanda Ermişli köyünün Emirler mezasından olan Erol Köker, Arguvan müzik kültürünü müzikal ve edebi şekilde üslupsal olarak şöyle ayırır: Kendine has üslubuyla o yöredeki insanların özenerek yaptığı “gzellemeleler” ve “ilahi formdaki eserler” olarak ikiye ayırmaktadır:

Kırmızı gllerin sarı tohumu
Yayla yüksek alamadım uykumu
Eğer o yar benden ayrı düşerse
Seher yeli dağıt götür benim kokumu¹¹

¹¹ Güzelleme rneği

Güzellemeler, sevdâ, hasret, gurbet üzerine, gidenlere ya da gurbettekilerin sılâya özlemleri üzerine yapıp dışarı makamı eserleri içerisinde yer alsâ da yörenin en büyük özelliği tasavvufî içerikli içeri makamı türküleridir. (Erol Köker, Kişisel Görüşme 2018)

3.2.2. Uzun Havalâr

Özerol, uzun havaların doğumda, düğünde, ölümdede olduğunu, yani ağıtta da eğlencede de uzun havaların çalınıp söylendiğini bildirmiştir. (Süleyman Özerol, 2018, Kişisel Görüşme, Mezirme). Dolayısıyla uzun havalar yörede, eğlence kültürünün içinde bile yer almaktadır. Başka bir ifadeyle doğumdan ölüme kadar hayatın bütün alanlarını kapsamaktadır.

Arguvan'da uzun havalar konusunda önemli bir merkez Halpuz köyüdür. Burada seslendirilen uzun havalar Halpuz ağzı olarak nitelendirilir. Halpuz ağzı uzun havalar; Ah Aman ile başlar, uzatabildiği kadar uzatır. Bunun mucidi Arguvan çevresidir. Bunu Karadenizli bu şekilde dinlediğinde yorulabilir, duygusunu dokusunu bozmadan Karadenizlinin dinlemesini sağlama becerisini başarmamız gerekmektedir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019)

Arguvan yöresi uzun havaları için Şahin ve Özerol, hemen hepsinin zaman zaman birlikte söylenebildiğini, bu birlikteliğın daha çok bağlantılar/katmalarda görüldüğünü, toplulukta bulunanların birkaç saniye farkla uzun havaya katıldıklarını ve içgüdüsel olarak birliktelik sağladıklarını; özün bozulmadığı gibi bir tür kanonun oluşturulduğunu belirtmişlerdir (Şahin ve Özerol, 2004: 37).

Diğer yörelerde, genellikle hareketli havalarda görülen bu katma söz birlikteliği, Arguvan uzun havalarına karakteristik bir özellik katmaktadır. Karar sesine gidilirken iç çekme, ses bırakma, seslerin üstüne basa basa karar sesine gitme, Arguvan ağzı uzun havaların en belirgin özellikleridir. Sözleri genelde koşma türünde olup, söz cümlesini müzik cümlesine eşitlemek için bolca ünlem kullanılması, Arguvan uzun havalarının başka bir karakteristik özelliğidir (Atılğan-Turhan. 1999: XVIII).

Malatyalı saz ustası Murat Dursun ile yapılan görüşmelerden alınan bilgiye göre, Arguvan dünyevi havalarının uzun hava formunda olanları, doğaçlama ve serbest ritim esasına dayandığı için notaya alınması çok mümkün olmayan türlerdir. Bunların da genel karakteristik özellikleri;

1. Arguvan Ağzı ile seslendirilmeleri,
2. Genellikle La-Mi notaları arasında ve Hüseyini (beşlisi) makamı özellikleri ile seslendirilmeleri,
3. Serbest ritimli bir biçimde oluşturuldukları için doğaçlama ya da yarı-doğaçlama ilkeleri esasına göre oluşturulmaları ve bu özellikleri nedeni ile kolay kolay notaya alınamamaları,
4. Uzun havaya dayalı olan söz özelliklerinin icrası esnasına sürekli “ah”, “aman ölem”, “yaradana kurban olam”, “kölen olam aman” gibi katma sözlerin kullanılması,
5. Sözler icra edilirken ya çok az hecenin süresi uzun notalarla icra edilmesi, ya da tersi olarak isyanı bildirmek üzere, birdenbire çok fazla hecenin süresi kısa notalarla icra edilmesi (örnek “Çayın Ortasında Yılgın Adası türküsü) (Murat Dursun ile görüşme-09-02-2018 Malatya Merkezde görüşme).

Arguvan ağzı uzun havalar ile ilgili en önemli özelliklerden birisi de koro olarak söyleme geleneğidir. Halk müziği geleneğinde koroların varlığı ya da halk müziğinin koro olarak söylenemeyeceği gibi tartışmalar hala yerini korurken Arguvan'daki bu toplu söyleme geleneği, farklılığıyla kendisini göstermektedir. Ankara Arguvanlılar Derneği'nin 30 yaşından 70 yaşına kadar birçok insanın birlikte uzun havaları seslendirilerek çıkardığı albümün sazını çalan Yılmaz, büyük çoğunluğu uzun hava ve ağıt şeklinde olan Arguvan türkülerinin, yöre insanı sözlerinin ne kadar uzatılacağını ve nasıl okunacağını bildiğinden dolayı birlikte koro halinde okuyabildiklerini belirtmiştir (Erhan Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Ankara). Yöreye ait söyleme geleneklerinden birisi olan ve uzun havalarda söze girmeden önce karar sesini duyurmak için çıkartılan “Ah aman” “Nıah!” gibi söylemler acapella (eşliksiz) koro seslendirilmelerinde ses verme işlevini gerçekleştirmektedir.

Ülkemizde hemen her yerde bilinen tanınan Arguvan uzun havalarının ünü, ülke dışına çıkmış olup “Exodus: Tanrılar ve Krallar” adlı Hollywood filminde Hz. Musa'nın düğün sahnesinde “*Bir Gün Şu Dünyadan Göçüp Gidersem (Sunam)*” türküsü seslendirilmiştir. Türkü notasının bir kesiti aşağıda verilmiştir.

BİRGÜN ŞU DÜNYADAN GÖÇÜP GİDERSEM

Yöre: Arguvan

Kaynak Kişi: Hasan Durak

(ARGUVAN AĞZI)

Derleyen: Cemal Kaya

Notaya Alan: Uğur Kaya



Nota 1. *Bir Gün Şu Dünyadan Göçüp Gidersem*, Arguvan Yöresi Uzun Hava Örneği
(Atılğan ve Turhan 1999: 202)

Arguvan yöresine ait bu uzun hava, Hasan Durak'tan alınmış olup, uzun havanın derlemesini Cemal Kaya yapmıştır. Uzun havayı Uğur Kaya notaya almıştır.

3.2.3. Ağıtlar

Arkaik bir gelenek olan ve birçok kültürde bulunan ağıt geleneği, ölümün en acı tarafını ve ölen kişinin yaşadığı süreçte çektiği acılarını, sıkıntılarını, göreceği güzel günlerinin umudunu, gençliğini, yiğitliğini, güzelliğini, başarılarını, kısaca yaşadığı hayatını ve yaşayacak olsaydı yapacaklarını dile getiren halk şiirlerinin çoğunlukla irticalen ve serbest ritimli halk ezgileriyle söylendiği kültür ürünleridir. Ağıtlar bir kişiye yakıldığı gibi, topluluklar için de yakılır. Ağıtlar beklenmedik ölümlerin çok olduğu savaş, salgın, doğal afet gibi durumlarda yoğun olarak üretilse de hayatı boyunca sıkıntı çeken, sılasını terk eden, zor bir hayat yaşayan insanlar için de sıklıkla seslendirilmektedir.

Arguvan coğrafyasında yaşayan insanlar hem coğrafi koşullara hem maddi sıkıntılara göğüs germiş, kuramsal çerçevede de belirtildiği gibi çareyi okumakta,

gurbette aramıştır. Yöre müzik kültüründe başat konumdaki uzun havalar, ağıtlara da yansımış, yöre insanı gidenlerin ardından ağıtlar yakmış ve yakmaya da devam etmektedirler. Mustan Dönmez'e göre (2008a, 147) ağıt, türküye göre çok daha trajik olduğu ve 'acı' ve 'dert' kavramlarıyla özdeş görüldüğü için, Anadolu insanı asla 'ağıt yazmak', 'ağıt söylemek', 'ağıt okumak' deyimini kullanmaz, 'ağıt yakmak' deyimini kullanır.

Yörede ölü başındaki ağıtları ya köylerdeki "Ağıtçı Kadınlar" ya da "iyi türkü çığıran" kadınlar yakarlar. Erkeklerin de ağıt yaktıkları birkaç istisna vardır. (Şahin 2014: 50-51). Yörede neredeyse bütün formlarda görülen katma söz geleneği, ağıtlarda da bulunmaktadır.

3.2.4. Halaylar

Dışarı makamı ürünleri içerisinde bir de ritmik oyunlar vardır. Genellikle halay formunda bulunan Arguvan halk oyunlarının çoğunluğu enstrümantal olup "Davul-Zurna" ile seslendirilmektedir.

Halayların hemen hepsi türkülerle özdeşleşmiş ve adlarını türkülerden almıştır. Bazı halaylar türkünün ezgisiyle oynanırken bazı halaylar da türkü söylenerek oynanır. Türkü söylenerek oynanan oyunlar deme-çevirme türü şeklinde gerçekleştirilmektedir. "Yaylanın Havası", "Sarı Kavun Dilimi", "Üç Gün Arpanı Derem", "Aşağıdan Gelirem" gibi türkülerin, oyuncuların türküleri seslendirerek katıldıkları oyunların başında geldiğini belirten Şahin, (2007: 15), türkü söyleyerek oynama geleneğinin neredeyse terk edilmek üzere olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Şahin, "*Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum*" adlı oyun türküsünün Arguvan köylerinde hemen hemen bütün düğünlerde çalınıp söylenen ve oynanan bir deme-çevirme türküsü olduğunu belirtmiştir.

Arguvan'da bazı oyunlarda semah etkisi de hissedildiğini tespit eden Aslan (2007: 23) "*Kol oyunu*", "*Sol ayak*", "*Ahçık*" gibi oyunlardaki kol hareketlerinin semahtaki kol figürlerine benzediğini ifade etmiştir. Bu benzerlik, yörede yaşayan insanların inanç kültürlerini açık bir biçimde gösteremediklerinden kaynaklanmış olabilir.

3.2.5. İş (Hon) Türküleri

Arguvan ritmik havaları içerisinde bulunan iş türküleri ile ilgili olarak Özerol, el taşıyla bulgur çekerken, döven sürerken, ekin biçerken ve benzeri işler yaparken söylenen türküler olduğunu, bunlara “iş türküleri” denildiğini ve bunların, düğünlerdeki halaylara benzediğini ifade etmiştir. (Süleyman Özerol, 2018, Kişisel Görüşme, Mezirme). Zahmetli ve uzun hon¹² işleminin sıkıntısından kurtulmak amacıyla oluşturulmuş olan, genellikle düğün halaylarına benzeyen ve deme-çevirme türkülerine benzeyen, soloyu takip eden koronun seslendirdiği dünyevi türkü türüne de *hon türküleri* denir. “Orakçılar bir sıra halinde ekin biçmesine” Geviş denilmektedir.¹³ Arguvan’da hon türkülerini diğer türkülerden ayırmak için “*Geviş makamı*” tabiri kullanılmaktadır.

“Yaylanın havası yazınan gelir”, “Güzel der ki yüzünü saklayam” gibi manilerden oluşan “halay” ve “hon” türküleri de bulunmaktadır. Konu ile ilgili olarak örnekler Nota 2. Geviş Makamı, Hon Türküsü Örneği ve Nota 47. Arpalar Destesiyem (Ekin Biçme Havası) olarak verilmiştir.

YÖRESİ : ARGUVAN- Yeniköy
K.KİŞİ : Zeynep ÖZDEMİR
Murtaza ÖZDEMİR
VAKIF SIRA NO : 28

DERLEME / NOTA
Mehmet Ali ÖZDEMİR



¹² Hon: Yörede buğday, arpa, nohut, mercimek gibi ürünlerin derme-toplama işlemine verilen addır.

¹³ <https://kelimeler.gen.tr/gevis-nedir-ne-demek-129700>



Nota 2: *Geviş Makamı*, Hon Türküsü Örneği (AKEV Vakıf Sıra No: 28, Temiz, 1998: 47)

Geviş makamı ezgileri seslendirilirken halk müziği kültürü içerisinde yer alan “deme-çevirme” şeklindeki söyleyiş biçimi kullanılır. Geviş makamı ezgisine ve sözlerine hâkim olan bir kişi solo olarak türküyü başlar; deme-çevirme söyleme geleneğinin özelliği olarak türkünün ilk dizelerini okuyarak, aynı dizeleri diğer koroyu oluşturan honcuların¹⁴ okumasını bekler. Türkü bitene kadar bu söyleyiş tarzı kendini tekrar eder. Bu arada türkü söylenirken honcular işlerinin başındadır ve derme işlemlerine devam etmektedirler. Yukarıdaki örnek “Geviş makamı” türküsünün derlemesini yaparak notaya alan Özdemir, bu ritüeli aşağıdaki gibi ifade etmektedir.

Honcuların sol ellerine taktıkları ağaç elliklerin birbirine değmesi veya orağın elliğe değmesi, söylenen ezgiye ritimsel bir eşliği de ortaya çıkartmaktadır. Ezgi, sözlerin bir dörtlüğü okunduktan sonra sol kola dizilmiş olan buğday demeti bırakılmak üzere dik vaziyette getirilir ve dörtlüğün en son sözleri hep bir ağızdan daha ağır tempoda okunur. Toplu olarak okunan son dize usulsüz olarak konuşur gibi okunmaktadır. Bu sırada buğday saplarının altında olabilecek toprak parçacıkları (kesek) orağın arkasıyla vurularak düşürülmeye çalışılır. Buğday demeti duruş durumuna göre arkaya bırakılır. Daha sonra solistin ikinci dörtlüğe girmesiyle aynı işlem tekrar edilir (Özdemir, 1996: 40-41).

¹⁴ Honcular: Yörede buğday, arpa, nohut, mercimek gibi ürünlerin derme-toplama işlemini yapan topluluk.



Resim 13. Arguvan Merkez’deki Aşklar Anıtı, Honcular Rölyefi, (Foto: Mustafa Dağdeviren 2020)

Yörede koro söyleme geleneği içerisinde kısıtlı da olsa çoksesli söyleme yöntemleri kullanılmaktadır. Yörede koro olarak söylenirken kullanılan çokseslilik yöntemleri, Batı müziğinin çok seslendirmede çıkış noktası olarak görülen ve Batı müziği için ilkel çok seslendirme teknikleri olan beşli ve dörtlü aralıklarla oluşturulan organum, ostinato-dem tutma, kanonik söyleme, koşut hareket etme vb. uygulamalar olarak görülmektedir. Bu uygulamalara örnek olarak, koroyla veya solo olarak eser seslendirildiği sırada ana ezgi devam ederken araya farklı tonlardan giren katmaların seslendirilmesi veya ezgi devam ederken karar sesin başka kişiler tarafından devam ettirilmesi verilebilir.

3.2.6. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Form, Makam, Usullerine İlişkin Yapısal Analiz

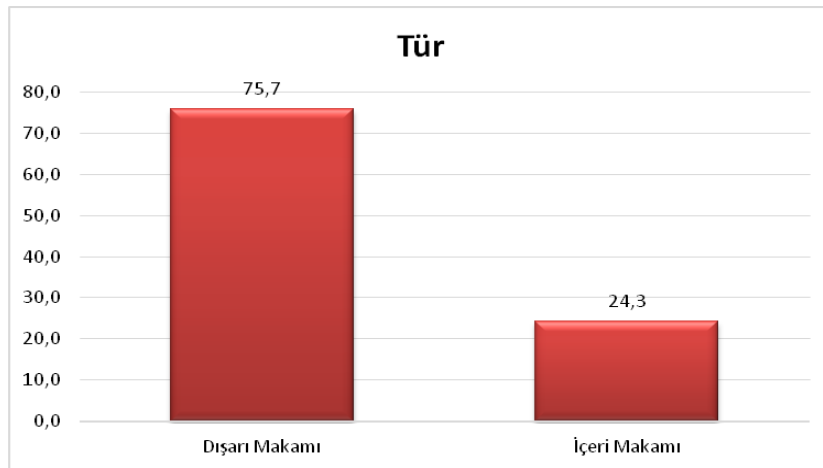
Çeşitli form, makam ve usullerde oluşturulmuş Arguvan din-dışı eserlerine ilişkin veriler, aşağıda tablolar eşliğinde verilmiştir. Çalışmada tespit edilen 334 adet Dışarı

Makamı eseri ve 107 adet İçeri Makamı olmak üzere toplam 441 eser çalışmanın sınırlılığını belirlemektedir. Analitik çözümlemelerde yapısal analizleri açıklarken etnomüzikojinin disiplini içerisinde yer alan kültürel analizlerden faydalanılmıştır. Tespit edilen Arguvan *dışarı makamı* eserlerinin makam, usul ve formlarının analiz işlemleri için SPSS 26.0 paket programı kullanılmıştır. Analiz işlemleri için; frekans (f) ve yüzde (%) değerleri tespit edilmiş, bulgular tablo ve grafikler ile görselleştirilmiştir.

Tablo 3. 1. Arguvan Müzik Kültürü İçerisinde Yer Alan Eserlerin Türlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Dışarı Makamı</i>	<i>İçeri Makamı</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	334	107	441
<i>%</i>	75,7	24,3	100

Tablo 3.1 de görüldüğü üzere yapılan araştırma sonucu tespit edilen ve Arguvan müzik kültürü içerisinde yer alan eserlerin türsel olarak dağılımı verilmiştir. Toplam 441 eser tespit edilmiş olup bu eserlere *Arguvan Ezgileri 1 ve II, Küll Anadolu Derlemeleri, Arguvan Atma Yöresi Ezgileri, Arguvan Müzik Kültürü Kitabı, TRT Nota Arşivi, Kültür Bakanlığı Arşivi, Âşık Bektaş Kaymaz Hayatı, Eserleri Kitabı, Malatya Musiki Folkloru, Arguvan Halk Oyunları Kitabı, Cafer Doğan Arşivi, Erhan Yılmaz Arşivi, Atakan Müzik Arşivi, Kalan Müzik Arşivi ve Akkiraz Müzik Arşivinden* ulaşılmıştır. Eserlerin yüzdelik dilimleri Grafik 3.1 de verilmiştir.



Grafik 3.1. Arguvan Müzik Kültürü İçerisinde Yer Alan Eserlerin Türlerine İlişkin Dağılımı

Grafik 3.1. incelendiğinde, dışarı makamı olarak belirtilen inanç dışı müzik ürünlerinin %75,7'lik oranla içeri makamına göre üç kata yakın bir biçimde daha fazla olduğu görülmektedir. Buradaki fazlalığın ana sebebi yöredeki “Arguvan Ağzı” diye nitelendirilen uzun havaların da dışarı makamı eserleri içerisinde değerlendirilmesidir. Ayrıca bir ilçenin bu kadar fazla türküyü sahip olarak literatüre girmesi, yöre insanı için şaşırtıcı değildir. Az gibi gözüken içeri makamı eser sayısı yüze yakındır.

Arguvan dışarı makamı ezgileri ile ilgili örnekler, genel bir bilgi olması bakımından eserlerden kesitler verilerek küçük analizlerle örneklendirilmiştir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 852
İNCELEME TARİHİ: 4/10/1974

YÖRESİ
ADİYAMAN

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN HÜSEYİN ORHAN

KARŞIDA KARA ERİK

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
30/11/1954

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :



Nota 3. *Karşıda Kara Erik*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 852)

Ankara Konservatuarı Derleme faaliyetleri içerisinde 1954 yılında yapılan derleme çalışmaları kapsamında türkünün derlemesini Muzaffer Sarısözen yaparak notaya almıştır. Arguvan Mineyik (Kuyudere) köyünden Âşık Hasan Hüseyin Orhan'dan derlenen bu türkü, kayıtlara yanlışlıkla Adıyaman olarak geçmiştir. 1974 yılında TRT tarafından incelenmesi yapılmış ancak mevcut yanlışlık düzeltilmemiştir.

“Karşıda Kara Erik” türküsü incelendiğinde “Si” karar sesiyle bitiyor gibi görünen eserin donanımında sadece “Fa#” olduğu görülmektedir. Bu yapı itibarıyla Si-La ses aralığı içerisinde gibi görünen türküde yazılan bitiş notası Segâh makamına çağrışım yapsa da, Segâh makamı özellikleri barındıran türküler, yörenin geleneksel ezgi yapısından uzaktır. Yöreyle ait yapılan çalışmalarda, bu makamsal yapıda türkülere rastlanmamıştır. Türkü Hüseyini makamında olup “Sib2” notası yazım hatalarından dolayı notanın içerisine konulmamıştır. Ayrıca türkünün bitiş kısmına da Hüseyini

makamı karar sesi “La” sesi eksik yazılmıştır. Hüseyini makamındaki bu türkünün usulü 2/4’lük olup eser sonuna kadar herhangi bir değişim göstermemektedir.

Örnekde geçen türkünün künyesine bakıldığında yöre adı Adıyaman olarak geçmektedir. Türkünün alındığı Hasan Hüseyin Orhan’ın Arguvan Mineyik Köyünden olmasına rağmen yapılan yanlışlıkla ilgili olarak Yiğit: Muharrem Temiz’in TRT ile görüştüğünü yanlışlığın matbaa hatasından kaynaklandığını ve Temiz’in TRT ye yaptığı yazılı müracaatla yanlışlığın giderildiğini ifade etmiştir. (Hüseyin Yiğit, Kişisel Görüşme 28.02.2019)

TRT repertuarında karşılaşılan bu hataları Eroğlu, “kaynak kişilerin yetersizliği”, “derleyicilerin yetersizliği”, “notist hatası”, “repertuar kurulu hatası” olarak belirtirken, konunun çözümü için bu alanların hepsinde formasyona sahip insanların çalışması gerekliliğine vurgu yapmıştır (Eroğlu, 1993: 148). Bu yanlışlar birçok türküde görülmektedir ve yukarıda belirtilen hataların giderilmesi ve güncellemeler yapılması için ilgili kurum ve kuruluşların gerekli çalışmaları yapmaları gerekmektedir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2825
İNCELEME TARİHİ: 19.2.1986

YÖRESİ
MALATYA - ERGUVAN

KİMDEN ALINDIĞI
MUHARREM TEMİZ

SÜRESİ:

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
27.3.1985

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

PINAR SENİ NEYDİP NEYDİP NETMELİ

PI NAR SE Nİ NEY DİP NEY DİP NET ME Lİ M O _ Y O _ Y NEY DEM
Fİ RAT KE NA RIN DA KA YIK DE Ğİ LE _ M
NET DE Ğİ LE _ M OT YO LUP TA GÜZ LE Rİ Nİ
YAR DA NAY RI LA LI A YI _ K

Nota 4 *Pinar Seni Neydip Neydip Netmeli*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2825)

TRT tarafından yapılan derleme çalışmaları kapsamında, türkünün derlemesini Yücel Paşmakçı 1965 yılında yaparak notaya almıştır. TRT tarafından Arguvan Mineyik (Kuyudere) köyünden Muharrem Temiz’den derlenen türkü kayıtlara Malatya

“Erguvan” olarak geçmiştir. 1986 yılında TRT Kurumu tarafından incelenmesi yapılmış olan notanın mevcut yanlışlığı düzeltilmemiştir.

“Pınar Seni Neydip Neydip Neylemeli” türküsü incelendiğinde, “La” karar sesiyle yazıldığı, Uşşak makamı özelliklerini barındırdığı, donanımında sadece Si notasının “Sib2” olarak gösterildiği görülmektedir. La-Mi beşli ses aralığı içerisinde bulunan türküde yörenin karakteristik ritmik özelliklerini barındıran asimetrik yapılar bulunmaktadır. 9/8’lik usulün (2 2 2 3) düzümlü ile başlayan türkü, eser içerisinde asimetrik olarak 7/8 (2 2 3), 5/8 (2 3), 10/8 (3 2 2 3) ve 8/8 usulün (3 2 3) düzümleriyle eser sonuna kadar değişim göstermektedir..

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S I R A N o : 2 8 8 6
İ N C E L E M E T A R İ H İ :
Y Ö R E S İ
A R G U V A N
K İ M D E N A L I N D I Ğ I
K A D İ R A K B A Ş
S Ü R E S İ :

D E R L E Y E N
İ H S A N Ö Z T Ü R K

D E R L E M E T A R İ H İ
- 1 9 8 6 -

N O T A Y A A L A N
İ H S A N Ö Z T Ü R K

YÜCE DAĞDAN BİR YOL İNER



Nota 5. *Yüce Dağdan Bir Yol İner*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2886)

TRT tarafından yapılan derleme çalışmaları kapsamında türkünün derlemesi, 1986 yılında İhsan Öztürk tarafından yapılarak notaya alınmıştır; türkü Kadir Akbaş’tan derlenmiştir.

“Yüce Dağdan Bir Yol İner” türküsü incelendiğinde, “La” karar sesiyle yazıldığı Hüseyini makamı özelliklerini barındırdığı, donanımında sadece Si notasının “Sib2” olarak gösterildiği görülmektedir. La-Sol ses aralığı içerisinde bulunan türkünün usulü karakteristik olarak Arguvan yöresi usul özelliklerini barındırmaktadır. 5/4’lük (2+2+2+2+3) usulle başlayan türkü, eser içerisinde asimetrik olarak 4/4 ve 5/4 gibi farklı usul yapılarıyla eser sonuna kadar değişim göstermektedir. Türkünün derleyicisi olan Öztürk ile yapılan görüşmede Öztürk, türkünün yöresinin Doğanşehir olduğunu,

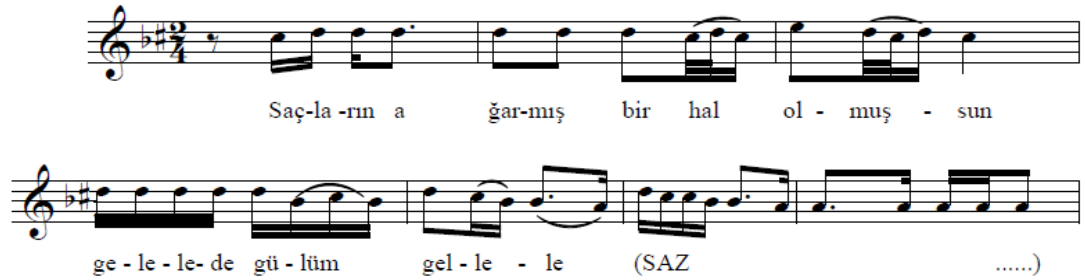
bunun için TRT ye bir dilekçe verdiğini ifade etmiştir. (İhsan Öztürk, 2018, Kişisel Görüşme, Ankara)

Arguvan yöresi dünyevi ezgilerinde *-dışarı makamı*-na ilişkin usullü türkülerin TRT dağarında olanları makamsal yönden incelendiğinde, hemen hepsinin “Hüseyni ve Uşşak Makamı”nda, olduğu görülmektedir. Ancak kişisel derlemelerle notaya alınan türküler incelendiğinde, yine Hüseyni ve Uşşak makamı ağırlıklı olmak üzere Muharrem Temiz’in derlemelerinde “Hicaz makamı”nda da ezgilerin olduğu görülmektedir. Aşağıda Hicaz makamında olan türkü notalarından örnekler verilmiştir:

YÖRESİ: ARGUVAN
K. KİŞİ: Pehlül ALKAN
VAKIF SIRA NO: 26

DERLEME/NOTA
Muharrem TEMİZ

GELELEDE GÜLÜM GELELE



Nota 6. *Gelele de Gülüm Gelele*, Arguvan Türküsü (AKEV Vakıf Sıra No: 26, Temiz, 1998: 45)

Muharrem Temiz tarafından yapılan özel derleme çalışmaları kapsamında derlenen türkü, yine Muharrem Temiz tarafından notaya alınmıştır. Arguvan vakfı derleme türkülerine kayıtlı olan türkü, Pehlül Alkan’dan derlenmiştir.

“Gelele de Gülüm Gelele” türküsü incelendiğinde “La” karar sesiyle yazıldığı, Hicaz makamı özelliklerini barındırdığı, donanımında Si notasının “Sib” ve “Do” notasının “Do#” olarak kullanıldığı görülmektedir. “La-Mi” ses aralığı içerisinde bulunan türkünün usulü karakteristik olarak Arguvan yöresi usul özelliklerinin dışında 2/4’lük usulle başlayarak aynı ritmik yapıyla sona ermektedir.

Arguvan’ın demografik yapısı içerisinde bulunan farklı etnik yapı ve inanç sistemine sahip toplulukların varlığından daha önce bahsedilmişti. Tüm Anadolu’da olduğu gibi Arguvan’da da farklı etnik yapıya ve inanç sistemine sahip toplulukların

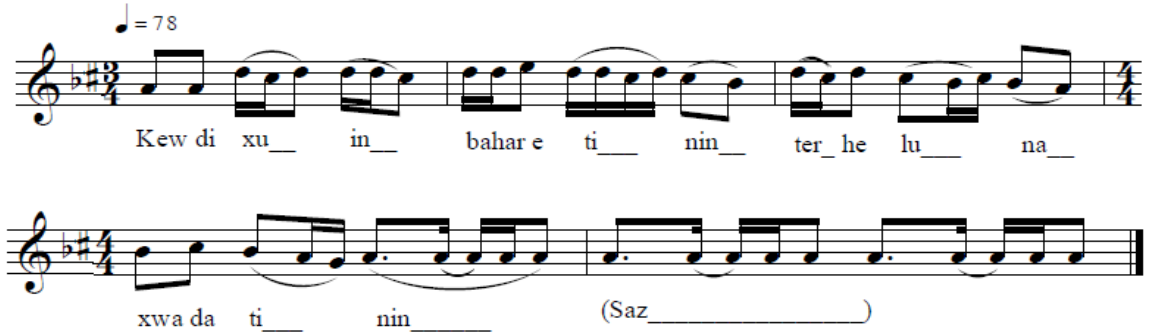
oluşturduğu kozmopolit yapı, kültürler arası etkileşimi de kaçınılmaz kılmıştır. Dolayısıyla bölgede var olan farklı etnik yapıdaki topluluklar da kendi geleneksel müziklerini devam ettirme ve gelecek kuşaklarına aktarma bağlamında müzikler yapmışlar ve bu müzikler, çeşitli araştırmacılar tarafından derlenmiştir.

DILO DILO REZIL DILO

Yöre
Arguvan Atma Bölgesi
Kaynak Kişi
Tahsin Çıplak

Gönül Rezil Gönül

Derleyen: Abdurrahman Çıplak
Notaya Alan: Abdurrahman Çıplak
(Grup Arguvan)



Nota 7. *Dilo Dilo Rezil Dilo (Gönül Rezil Gönül)*, Türkçe ve Kürtçe Sözlü Arguvan Türküsü (Çıplak 2010: 47)

Atma Yöresi ezgilerini derleyen Grup Arguvan solisti Çıplak, kültürel olarak yöre tarihinin yaklaşık 80-100 yıl öncesinden Maraş Pazarcık'a dayandığını, yöre türkülerinin gerçek hikâyelerden ve aşktan doğmuş türkülerle birlikte, muhabbet kültürüne dayalı ortamlarında söylenen türkülerden oluştuğunu belirtmiştir. Derlemeler sırasında karşılaştığı en önemli durumun ezgilerin farklı sözlerle tekrar edilmesi ya da sözlerin farklı ezgilerle tekrar edilmesi olduğunu belirten Çıplak, derleme esnasında kaynak kişileri lakaplarına kadar yazdığını da belirtmiştir. (Abdurrahman Çıplak Kişisel Görüşme 2020 İstanbul)

Abdurrahman Çıplak'ın Atma Yöresinden derlediği türkülerle yayınladığı *Atma Yöresi Ezgileri I* adlı kitaptan alınan türküde hem Türkçe hem de Kürtçe sözlerden oluşan ezgilerde bulunmaktadır. Tahsin Çıplak'tan derlenen türkü, Abdurrahman Çıplak tarafından notaya alınmıştır. Eser incelendiğinde “La” karar sesiyle yazıldığı, Hicaz makamı özelliklerini barındırdığı, donanımında Si notasının “Sib” ve Do notasının

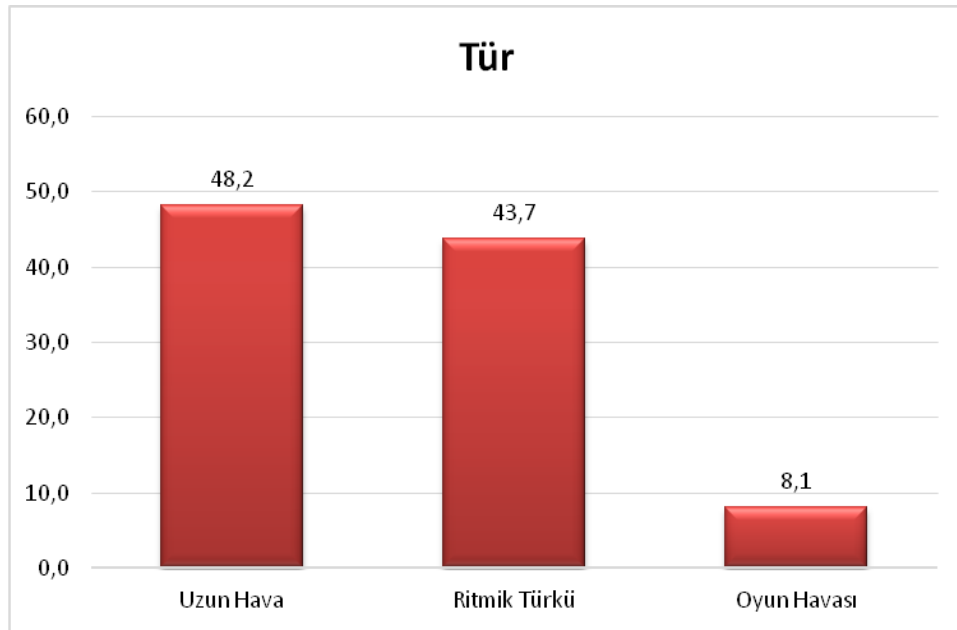
“Do#” olarak kullanıldığı görülmektedir. La-Mi ses aralığı içerisinde bulunan türkünün usulü karakteristik olarak Arguvan yöresi usul özelliklerini barındırmaktadır. 3/4’lük usulle başlayan eser, asimetrik olarak 4/4’lük usulle devam edip, eser sonuna kadar değişim göstermektedir.

Yapılan çalışmada *Dışarı Makamı* ya da Arguvan inanç dışı müziği diye nitelendirilen halk müziği ürünlerinin 334 adedine ulaşılmış olup bu ürünlerin türsel olarak dağılımı Tablo 3.2’de verilmiştir.

Tablo 3. 2. Arguvan *Dışarı Makamı* Eserlerinin Türlerine İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Uzun Hava</i>	<i>Ritmik Türküler</i>	<i>Halaylar</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	161	146	27	334
%	48,2	43,7	8,1	100

Tablo 3.2. İncelendiğinde tespit edilen 334 Arguvan *dışarı makamı* türküsünün türsel dağılımı görülmektedir. Grafik 3.2’de ise dışarı makamı eserlerinin türsel olarak dağılımının yüzdeleri verilmiştir.



Grafik 3.2. Arguvan *Dışarı Makamı* Eserlerinin Türlerine İlişkin Dağılımı

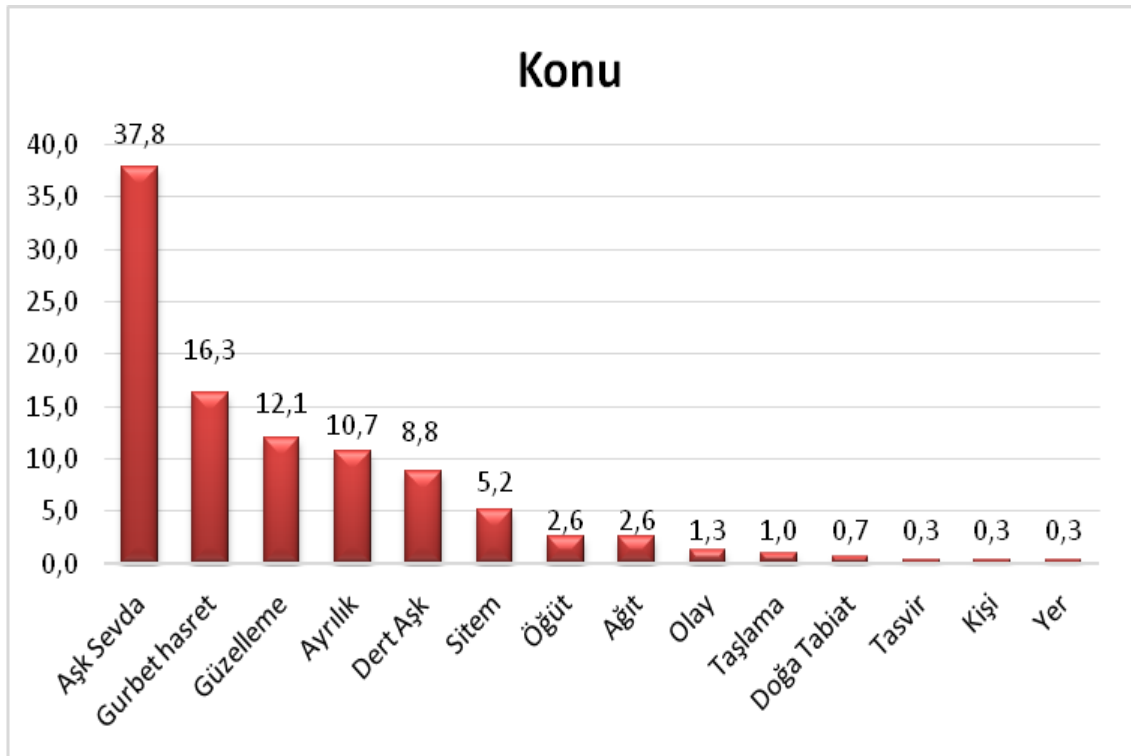
Grafik 3.2’de de görüldüğü üzere gerek TRT Türk Halk Müziği dağarı ve Kültür Bakanlığı Halk Müziği dağarı, gerek yapılan özel derlemeler ve yaptığımız alan araştırmaları olsun tespit edilen Arguvan türkülerinin %48,2’sinin uzun havalardan oluştuğu görülmektedir. TRT dağarındaki notaya alınmış uzun hava sayısı yüze yakındır. Arguvan yöresinde notaya alınmış din dışı eserlerin yarısına yakınının uzun hava formunda olması, yörenin genel karakteristiğidir. Uzun hava orijinli bu müzik karakteri, Türk Yöresel Müziği literatüründe “Arguvan Ağzı” olarak geçer. Ancak çoğu uzun havanın ağıtımsı bir yapıya sahip olması ve serbest ritimli ya da doğaçlamaya ilişkin olması ve notaya alınmasının güçlüğü de göz önünde bulundurulduğu zaman, yörede sürekli doğaçlanarak unutilan, notaya alınması teknik sıkıntılar içeren veya yöre halkı tarafından bilindiği halde notaya alınmamış olan yüzlerce türkünün olduğunu tahmin etmek zor değildir. Dolayısıyla notaya alınamayan, belgelendirilemeyen bu uzun havaların aktarımı, hafızada saklanması ve yıllara meydan okuması zor olacağından, bu ürünler Arguvan’ın kayıp türkülerinde yerlerini alacaklardır.

Grafikte ikinci sırada olan ritmik türküler ise %43,7’lik dilimi kapsamaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi uzun havaların notalama işlemleri biraz zor olduğu için Arguvan ritmik türkülerinin sayıları neredeyse uzun havalara yaklaşmıştır. Tespit edilen halaylar ise %8,1’lik dilimi kapsamaktadır. Tespit edilen halayların hepsi davul-zurna eşliğinde oynanan havaları teşkil etmektedir. Arguvan’da son yıllara kadar ritmik türkülerle ve bağlamayla oyun oynama geleneği bulunmamaktaydı.

Tablo 3. 3. Arguvan *Dışarı Makamı* Eserlerinin Konularına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Aşk Sevda</i>	<i>Gurbet Hasret</i>	<i>Güzelleme</i>	<i>Ayrılık</i>	<i>Dert Aşk</i>	<i>Sitem</i>	<i>Öğüt</i>	<i>Ağıt</i>	<i>Olay</i>	<i>Taşlama</i>	<i>Doğa Tabiat</i>	<i>Tasvir</i>	<i>Kişi</i>	<i>Yer</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	116	50	37	33	27	16	8	8	4	3	2	1	1	1	307
<i>%</i>	37,8	16,3	12,1	10,7	8,8	5,2	2,6	2,6	1,3	1	0,7	0,3	0,3	0,3	100

Tablo 3.3. incelendiğinde, *Arguvan Dışarı Makamı* ürünlerinden sözel yapısı bulunan toplam 307 esere ulaşıldığı görülmektedir. Arguvan’da tespit edilen dışarı makamı ürünlerindeki konuların büyük kısmını aşk-sevda türküleri oluşturmaktadır. Ulaşılan bu ürünlerin konularına göre dağılımı, Grafik 3. 3’te verilmiştir.



Grafik 3.3. Arguvan *Dışarı Makamı* Eserlerinin Konularına Göre Dağılımı

Grafik 3.3’te görüldüğü üzere aşk ve sevda üzerine yapılan türküler, %37,8’lik oranla ilk sırayı almaktadır. Diğer yüzdelik dilimlerde bulunan gurbet-hasret, ayrılık, dert, sitem ve güzelleme de çoğunlukla aşkın ve sevdanın ürünüdür. Güzellemelerin bazıları yaşanan yere yapılmış olsa da hemen çoğu sevgiliye yapılmıştır. Sitemler de sevgiliye yapılmıştır. Arguvan insanı türküsünde çok sevdiğini söylerken aynı zamanda çeşitli ilenç¹⁵ sözleriyle sevdiğine hem sitemini hem sevgisini gösterir. İnanç dışında da öğütlerini/nasihatlerini türkülerle anlatan Arguvan insanı, bazı toplumsal ve bireysel olayları da türkülerinde anlatmıştır. Doğumdan ölüme kadar halk müziğiyle yaşayan

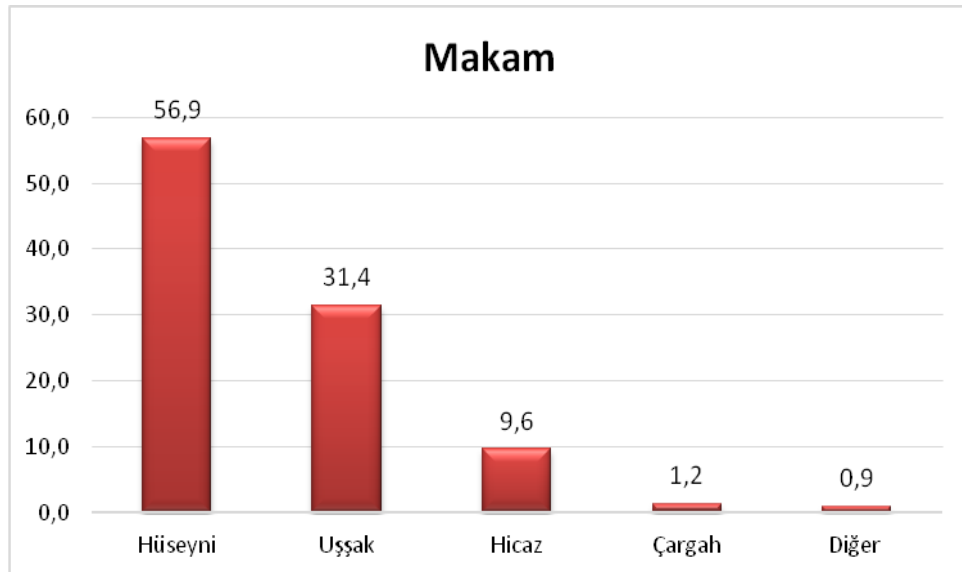
¹⁵ Beddua,

Arguvan insanı, yaşadığı doğayı ve tabiatı konu alan türkülerin yanında, çalışırken, iş yaparken söylediği türküler ve ölenlerin arkasından söylediği ağıtlara kadar birçok konuyu türkülerinde işlemiş ve işlediği bu konuları ağırlıklı olarak 8 ve 11’li hece sayılarıyla dile getirmişlerdir.

Tablo 3. 4. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Makamsal Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Hüseyni</i>	<i>Uşşak</i>	<i>Hicaz</i>	<i>Çargâh</i>	<i>Diğer</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	190	105	32	4	3	334
<i>%</i>	56,9	31,4	9,6	1,2	0,9	100

Arguvan’ın uzun havalardan sevda türkülerine, ağıtlardan hon türkülerine kadar geniş bir yelpaze içinde duygularını, sevinçlerini coşkularını kısaca doğumdan ölüme kadar bütün toplumsal olaylarını anlattıkları “dışarı makamı halk ezgilerini” tabloda da görüldüğü üzere makamsal yapı olarak büyük oranda “Hüseyni” ve “Uşşak” makamları oluşturmaktadır. Burada kastedilen makamlar Geleneksel Türk Müziği makamları ile bire bir aynı değildir, benzerlik göstermektedir. Tespit edilen türküler içerisinde sadece “Hüseyni Beşlisi”nden veya sadece “Uşşak Dörtlüsü”nden oluşan türküler de bulunmaktadır. Makamsal yapı ile ilgili yüzdelik dilimleri, Grafik 3.4’te verilmiştir.



Grafik 3.4. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Makamsal Yapılarına Göre Dağılımı

Grafikte de görüldüğü üzere Arguvan inanç dışı türkülerinin makamsal yapısı içerisinde Hüseyini makamı %56,9'luk dilimle ilk sırada yer almaktadır. Ayrıca Hüseyini ailesi içerisinde bulunan Gerdaniye, Muhayyer ve Engin Hüseyini Makamına ait birer eser de Hüseyini Makamı içerisinde değerlendirilmiştir. Yörede kullanılan ikinci sırada yer alan makamsal yapı ise Uşşak makamıdır ve onu Hicaz makamı takip etmektedir. Diğer makamlar içerisinde ise birer adet eksik segâh, kürdi ve Çargâh-Hüseyini makamında eser tespit edilmiştir.

Grafik 3.4.'den yola çıkarak yörede kullanılan makamsal yapının dizisi oluşturulacak olursa şekildeki gibi bir görünüm ortaya çıkmaktadır:



Şekil 2. Arguvan Dışarı Makamı-Din Dışı Halk Müziği Ürünlerinde Kullanılan Dizi

Şekil 2'de görülen dizi, Hüseyini ve Uşşak makamlarının yoğunluklu kullanımından dolayı her ne kadar teorik olarak oluşturulmuş olsa da Arguvan türkülerinin büyük oranda dörtlü ve beşli ses aralığında seslendirildiği görülmektedir. Bu aralıklarda çoğunlukla inici olarak seslendirilir ve yapısal olarak doğal bir *crescendo* ile karar sesine gelinerek eser sonlandırılır.

Yörede kullanılan makamsal yapı için Temiz, aşağıdaki ifadeleri kullanmıştır: Anadolu insanının ninnilerinin yüzde sekseninin “Hicaz” olmasına ve bunun doğal sonucu olarak ninnilerle kulağa “Hicaz” makamını vermesine rağmen, Arguvan’da bu duruma ters bir akımla “Hüseyini” makamı çok yaygınlaşmıştır. Arguvan’da toplumun müzikal hayatının ancak %5-10’unu Hicaz makamı kapsıyor. Bu durum enstrüman kaynaklı bir durum olarak değerlendirilebilir. Yöredeki temel enstrüman bağlama, bağlama da insan sesinde olan do#-sib sesleri bağlamanın kendisinde var ama tatbik edilmiyor. Eğitimli kuşağa kadar olan ozanlar ve âşıklar (Meftuni gibi ya da şu an yaşayan bazı ozanlarda dâhil) çaldığı zaman o perdeleri hep sağır perde olarak tanımlarlar. Temiz, Seyit Meftuni’ye bu perdeleri neden kullanmıyorsun diye sorduğunda Meftuni’nin “onlar sağır perde” cevabını verdiğini belirtmektedir. Ayrıca Meftuni’nin Gafile Mahsun Aldım Ey Güzeller Serveri eserinde, vokali “Hicaz makamı” donanımı olan (do#-sib) seslerle okuduğu, eseri sazıyla icra ederken ise

“hüseyini makamı”nda (Do Naturel-Sib 2) çaldığını ifade etmiştir. Sazda aynı perdenin orta telini ve alt telini kullanmasına rağmen üst telini kullanmadıklarını, aynı perdenin üst telindeki do perdesini ve alt telindeki fa perdesini kullanmasına rağmen orta telindeki sib perdesini kullanmadığını belirtmiştir. Bu kendi yarattığı enstrümanın ses sistemini böyle kabul ettiğinden kaynaklanabilir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul). Temiz’le yapılan görüşmelere göre, çalgılarda sesin temiz çıkmadığı, boğuk çıktığı veya kulağın aşına olmadığı seslere bir metafor olarak ya da semantik bir betimleme olarak “sağır perde” tabiri kullanılmaktadır.

Hicaz makamının yörede kullanılmaya başlaması, 1970’lerden sonra görülmektedir. Konu ile ilgili olarak görüşlerini aldığımız yörenin en önemli temsilcilerinden biri olan yöresel sanatçı Erhan Yılmaz: Arguvan’da geçmişte sazların 9 perdeli olduğunu, yarım seslerin çok fazla bulunmadığını, dolayısıyla eserlerin de daha çok Uşak ve Hüseyini makamında çalındıklarını belirtmiştir. Gazi Üniversitesi’nde aldığı müzik eğitimi ile birlikte Arguvan müziği üzerine farklı çalışmalar yaptığını belirten Yılmaz, Arguvan müziğinin içinde bulunan hüznün Hicaz makamının etkisiyle yöre insanının duygularını daha farklı şekilde dışa vurabileceğini düşünerek seslendirmeye başladığını belirtmiştir. Yılmaz, az da olsa Barak ağzı eserlerin Hicaz makamı kullanılmasında etkisinin bulunduğunu ifade etmiştir (Erhan Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Ankara). Bu yaratıcı oryantasyonla Yılmaz, çıkardığı albümlerin içerisindeki eserlerin yaklaşık %30’unu Hicaz makamında seslendirmiştir. *Hasretim Yârime, Ana Hasreti, Engin’e Yolladım, Güneşe Söyleyin ki Erken Doğmaya, Dağlarına Daşlarınan*, Hicaz makamında seslendirdiği eserlerinden bazılarıdır. Ayrıca yörede hem Uşak hem de Hicaz makamında seslendirilen eserlerde vardır “*Yaylanızın Ufak Yokuşu*” adlı eserde olduğu gibi.

Yukarıda belirtilen sazların perde sayılarının azlığı nedeniyle Hicaz makamının daha az kullanılmasına ek olarak Arguvan ve Maraş Pazarcık yöresi sazlarının çalgısal yapısı gereği enstrümantal bir boyutu da gözetmek gerekir. Bu enstrümantal boyut, çalgının gerek ezgi çalarken gerek söze eşlik ederken armonik eşliklerin çalınmasından kaynaklanmaktadır. Ortaya çıkan bu armonik yaklaşım, çalgının doğası gereği dörtlü ve beşli koştur çok seslilik olarak karşımıza çıkar ve çalgı çalınırken doğal olarak akorlarla

ve tel akortlarıyla gerçekleşir. Dolayısıyla “Sib” ve “Do#” sesleri bu koşut çok sesliliğin dışında kalan perdeler olduğu için kuvvetle muhtemel sağır perde adını alırlar.

Bazı Arguvan içinde yetişmiş ama şehir kültürüne adapte olmuş Teslim Budak, Hasan Durak, Pehlül Alkan, Vahap Alkan, Almanya'yla adapte olmuş âşıklar, yaratıcı oryantasyonlarla ve çeşitli bölgelerdeki muhabbetleri esnasında duydukları ve hoşlarına giden melodileri alarak kendi bölgelerine taşımışlardır. Bu gezgin ozanlar Ankara, İzmir, İstanbul gibi çeşitli yerlerde farklı farklı makamlarda eserler dinleyerek kendi bölgelerine taşımışlardır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul).

Bu açıklamalardan yola çıkarak ortaya çıkan sonuçta, yöre insanının yaratıcı oryantasyon sonucu yeni bir makamı yöre kültürü içerisine adapte ettiği görülmektedir. Ancak burada dikkat çeken bir konu vardır ki Arguvan'da inanç müziği ya da *içeri makamı*, inanç dışı müziği yani *dışarı makamına* esir olmamış, kalıbını korumuştur.

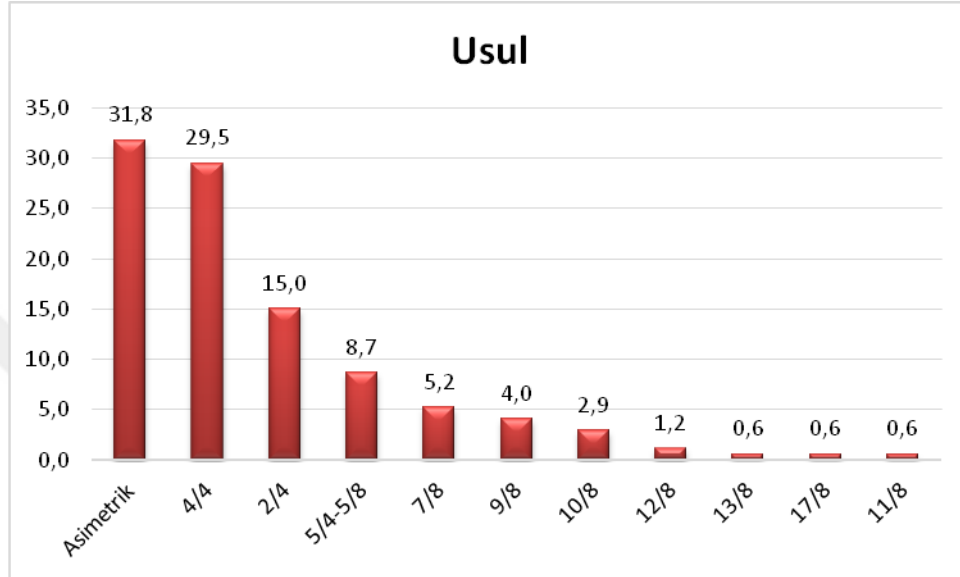
Arguvan Ağzı ya da Arguvan havası olarak yöresel tavrın belirleyici özelliklerini, yöre ağzı, katma sözler, ezgisel yapı ve usul yapısı olarak bir bütün içinde değerlendirmek gerekir. Bu bütünsellik içerisinde müziği oluşturan önemli öğelerden birisi de ritm olgusudur. Ritmik yapı ya da Türk müziğindeki karşılığıyla usul çeşitliliğini etkileyen faktörlerle birlikte ortaya çıkan renklilik ve güzellik, Arguvan halk ezgilerini özel kılmaktadır. Böyle özel bir duruma sahip Arguvan inanç dışı türkülerinin usul yapılarına göre dağılımı, Tablo 3.5'te verilmiştir.

Tablo 3. 5. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Usul Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Asimetrik</i>	<i>2/4</i>	<i>4/4</i>	<i>5/4- 5/8</i>	<i>7/8</i>	<i>9/8</i>	<i>10/8</i>	<i>12/8</i>	<i>13/8</i>	<i>17/8</i>	<i>11/8</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	55	51	26	15	9	7	5	2	1	1	1	173
<i>%</i>	31,8	29,5	15	8,7	5,2	4	2,9	1,2	0,6	0,6	0,6	100

Tablo 3.5.'te görüldüğü üzere basit, birleşik ve karma usullerin haricinde yörede dışarı makamı eserlerinde yöre karakteristiğini yansıtan birbiri ardına birleşik, çapraşık ve asimetrik olarak gelen usullerin diğer usullere göre daha fazla kullanıldığı

gözlemlenmiştir. Bu asimetrik dağılım, Arguvan türkülerinin karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır. Arguvan dışarı makamı eserlerinin yüzdelerik dilimleri Grafik 3.5’te verilmiştir.



Grafik 3.5. Arguvan Dışarı Makamı Eserlerinin Usul Yapılarına Göre Dağılımı

Grafik 3.5’te de görüldüğü üzere yörede dışarı makamı ezgileri içerisinde en büyük payı %31,8’lik oranla “asimetrik karma” usuller almaktadır. Türküler içerisinde bulunan asimetrik dağılım, Arguvan türkülerinin karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır. Örnek türküler incelendiğinde (Bkz. Nota 4–7–44–45–46) neredeyse iki ölçü bile aynı devam etmeyen usullerle karşılaşmaktadır. Sarısözen’in Anadolu’da yaptığı derlemelerde kullandığı “Türküleri notaya alırken, kullanmağa mecbur kaldığımız çeşit çeşit ölçüler ve yeni yeni ritm şekilleri gösteriyor ki, Türk Halk Musikisi, usul (mezür-ritm) bakımından da olağanüstü bir renklilik ve güzellik taşımaktadır.” (Sarısözen, 1962: 3) ifadesi adeta Arguvan’ı anlatmaktadır ve bu ifade Arguvan özelinde de kendisini göstermektedir. Arguvan yöresinde halk müziği eserlerinde geçen, genel halk müziği usullerinin yanında yörede kullanılan usullerin “2” zamanlıdan “30” zamanlıya kadar geniş bir perspektif içinde zengin bir yapıda kullanımları, yöreye ait aksak ritimlerin asimetrik düzümleri, yörenin müzik kültürünün farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Arguvan'daki inanç dışı müziğin ritmik yapısı ile ilgili olarak Temiz'den alınan bilgiler, aşağıdaki gibidir. Çok karmaşık ve asimetrik olan bu ritim yapısı dinlendiği zaman anlaşılmamakla birlikte notaya alırken fark edilmektedir. Eserler dinlenirken usul su gibi akmaktadır ve usul içerisinde yer alan 3'lü ve 2'li düzümler birbiriyle öyle girift olmaktadır ki hiç sezdirilmezler. Bu özelliğin oluşma sebebi şiiri melodiye uydurma becerisinden kaynaklanır, onun için Arguvan müziğinde “katma”lar çoktur. Şiirin melodiye uydurulması becerisi, Halk Müziğinin gücünü sözden ve halk edebiyatından almasından kaynaklanır. Bu, Türkiye'deki ve Dünya'daki birçok halk müziği geleneğinde var olagelen bir özelliktir. Örneğin “*Kayanın dibinde oy oy mal mı yayılır oy oy*” dinlediği zaman bir bütün olarak “Kayanın Dibinde mal mı yayılır” akılda kalmaktadır.

Kayanın dibinde oy oy mal mı yayılır oy oy
Döşegin üstünde oy oy nar mı soyulur oy oy
Birgün görmeyinen oy oy yar mı sevilir oy oy
Gecesi gündüzü oy oy bir olmayınca oy oy

Bu tür halk müziği ürünlerinde, katmalar vurgulanmak zorundadır ve bunu anlatan en önemli özellik ritimdir. Bununla ilgili olarak üçlerin ikilerin¹⁶ birbirinin içerisindeki kardeşliği, iletişimi ve birbirleri ile konuşuyor gibi birbirlerini çağırıyor olmaları, birbirlerine yardımcı olmaları önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Arguvan müziğinin prozodisinde %95'e yakın bir uygunluk ve güzellik bulunmaktadır. Dolayısıyla prozodi hatası olan türküler çok nadir olarak karşımıza çıkmaktadır (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019 İstanbul). Bu çalışmada, yörede uzun havalara bazılarının ritmik oyun havası şeklinde ritimli söylendiği, bu tarza “yürütme” denildiği gözlenmiştir (Bkz. Sözlük, Yürütme Maddesi).

Asimetrik karma usullerin dışında yörede kullanılan basit usuller, ülke genelindeki usullerle benzerlik göstermektedir. Bu karakteristik yapıyı 4/4'lük ve 2/4'lük usuller takip etmektedir. Arguvan din dışı türleri içerisinde, basit usuller içerisinde yer alan 3 zamanlı usullere ait örnekler bulunamamıştır. Arguvan dışarı

¹⁶ “Buradaki üçler ve ikiler” ifadesi, bileşik usullü ezgilerdeki üçlü ve ikili düzümlerle ilintilidir.

makamı ezgileri içerisinde bulunan 5 zamanlı usullerin hepsi (2+3) düzumünde karşımıza çıkmaktadır. Usulün diğer bir düzum şekli olan (3+2) üçlemenin başta olduğu şekline rastlanmamıştır. 7 zamanlı usuller içerisinde kullanım yoğunluğunun (2+2+3) zamanlı düzumlerden oluştuğu görülmektedir. Bununla birlikte üçlünün başa geldiği (3+2+2) zamanlı usullerin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak yörede (2+3+2) düzumlü nota örneklerine rastlanmamıştır. Yörede tek başına kullanılan 8 zamanlı usullere rastlanmamış olup çeşitli usullerle girift bir şekilde kullanıldığı görülmüştür. Dışarı makamı eserlerinde 9 zamanlı bir tek esere rastlanmıştır. Eserin düzümü (2+2+2+3) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Karma usullerden 10 zamanlı usullere (2+3+2+3) düzumünde olmak üzere bir eserde, 13 zamanlı usulde (2+2+2+3+2+2) düzumünde ve 17 zamanlı usulde (2+2+2 +3 +3+2+3) düzumünde bir esere rastlanmıştır.

Arguvan müzik kültürü içerisinde yer alan dışarı makamı ürünleri; “uzun havalardan” “sevda türkülerine”, “ağıtlardan” “hon türkülerine” kadar geniş bir yelpaze içinde yöre insanının sevgisini, aşk acısını, dertlerini, gurbetini, sıla özlemini, acı ve sitem dolu sözlerini, sevincini, coşkusunu, kısaca doğumdan ölüme kadar bütün duygularını, bireysel ve toplumsal olaylarını, çoğunlukla *Hüseyni* ve *Uşşak* makamlarıyla işleyerek, kimi zaman simetrik, çoğu zaman 2 ve 3’lü düzumlerin dansıyla oluşturduğu Asimetrik Usullü eserlerle dile getirerek kültürel kimliğini oluşturduğu ürünlerdir.

Arguvan dışarı makamı dünyasal müzik ürünleri, reçitatif ve bitişik seslerle icra edilmesi, uzun hava ve ağıt formuyla hüznü (acıkl) bir etki bırakması, dar bir ses genliği ve sınırlı makamsal kalıplarla seslendirilmesi, sürekli katma sözlerle beslenmesi ve kendine özgü yerel ağzı ve birden çok kişi tarafından vokal olarak seslendirilmesi gibi özellikleri bakımından Arguvan’ı adeta tınısal olarak betimlemekte ve temsil etmektedir. (Mustan Dönmez 2014a 33)

Arguvan, oluşturduğu kültürel kimliğini 2013 yılında 01.0021 Envanter numarası ile UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras alanına da taşımıştır. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Araştırma Ve Eğitim Genel Müdürlüğü Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanterine “Arguvan Türküleri” olarak kaydedilmiş olup, diğer adları Arguvan Havası, Dede Makamı, İçeri Makamı olarak nitelendirilmiştir. SOKÜM Sözlü Gelenekler ve Anlatımlar Gösteri Sanatları, alanı/alanlarına kaydedilen Arguvan türküleri için aşağıdaki tanıtım yapılmıştır.

Arguvan türküleri, kültürel dokusu ve karakteristiği ile öne çıkan ve bir "kaynak yöre" olarak nitelendirilebilecek Arguvan Bölgesi'ne özgü türkülerdir. Arguvan Bölgesi'nin ağırlık merkezi Malatya ili sınırları içerisinde yer almaktadır. Yörede ağırlıklı olan Alevi-Bektaşî inancının kuvvetli ifade üslubu ile ozanlık geleneğinin coşkunu birleşerek Arguvan özgünlüğünü yaratmıştır. Bu edebi üslup, müzikal motiflerle bezenerek "Arguvan Ağzı", "Arguvan Havası" olarak da isimlendirilen ve Türk Halk Müziği literatüründe önemli bir yer tutan Arguvan türkülerini oluşturmuştur. Sevda, gurbet, ölüm, ayrılık, hasret, yoksulluk gibi alışlagelmiş kavramların yanı sıra Alevi-Bektaşî inanç değerleri, Arguvan yöresi türkülerinde yer alan konulardır. Ağırlıklı olarak uzun hava biçiminde kendini gösteren Arguvan türkülerinin çevre yörelerdeki müzik yapılarına da tesir ettiği gözlemlenebilmektedir. ("SOKÜM Envanter Fişi", 2013)

Envanter fişi içerisinde adlandırılan "içeri makamı" ile "dede makamı" eş anlamlıdır. Arguvan'da "içeri Makamı" / "Dede Makamı" dediğimiz Alevi-Bektaşî müziğinin bu şekilde ifade edildiği coğrafya ile ilgili olarak Temiz, Mineyik (Kuyudere), Germişî (Ermişli)-Emirler, Gürge (Koyuncu), Sinemilli, Arguvan merkezle birlikte, Aşağı Sülmenli asıl olmak kaydıyla, Apası (Konakbaşı), Akören'de, Karahüyük'te, diğer Arguvan köylerinde bu kullanımın görüldüğünü ifade etmiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019). Büyük bir çoğunluğu oluşturan bu köyler, inanç kültürünü büyük oranda temsil ettiğinden *içeri makamı*, Arguvan'ın inançsal müziğiyle özdeşleşmiş ve inanç müziği için kullanılan terim olarak *dede makamı* ile birlikte bölgesel literatüre girmiştir.

Arguvan türkülerinin korunması, yaşatılması ve aktarılması, bu türkülerin yapısı kadar önem taşımaktadır. Bu nedenle SOKÜM envanterinde kayıt altına alınmış olması, kültürümüzün gelecekteki varlığı ve yaşamsallığı açısından umut verici bir adımdır (Akkuş vd. 2014). Türküleriyle ünü ülke sınırlarını aşan Arguvan türkülerinin, hem inanç dışı (*dışarı makamı*), hem de inanç müziği (*içeri makamı*) ezgilerinin koruma altına alınması, bu kültürün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında önemli bir adımdır.

4. BULGULAR VE YORUM: MALATYA İLİ ARGUVAN İLÇESİNDE YAPISAL VE KÜLTÜREL ÇERÇEVEDE İNANÇSAL MÜZİK GELENEĞİ: “İÇERİ MAKAMI” / “DEDE MAKAMI”

4.1. Aleviliğin Tanımı, Kültürel Yapısı ve Arguvan’da Alevilik

Alevilikle ilgili olarak; İslamiyet öncesi temellerinin olduğu arkaik bir inanç sistemi olduğu düşüncelerini savunanlardan, onu bir kültür olarak niteleyenlere; bir din olduğunu, bir felsefe olduğunu, ideoloji olduğunu, yaşam biçimi olduğunu, sosyo-ekonomik bir düzen olduğunu, mezhep olduğunu, İslam’ın özü olduğunu, İslam’ın Anadolu yorumu olduğunu, Türklerin eski dinlerinin kültürel öğelerinin İslam’la sentezi olduğunu iddia edenlere kadar birçok yaklaşım bulunmaktadır.

Aleviliğin İslamiyet öncesi arkaik temelleri bulunan bir kültür ve inanç sistemi olduğunu savunanlar, bu düşüncelerini bazı tarihsel envanterlerle desteklemeye çalışırlar. Soyer’e göre Alevilik: Sümer-Lulubi, Hatti-Hitit, Hurri-Luvi, Guti, Turukku ve Urartu gibi kadim uygarlıkların evren ve dünyevi yaşamdan sağladıkları binlerce yıllık bilimsel, kültürel, sanatsal ve edebi ürünlerine dayalı bir kültür ve uygarlık birikimidir. Alevi-Bektaşî halkı, bu kadim halkların devamıdır (Soyer, 2017). Çınar (2008: 24) Aleviliğin yakın tarihte ortaya çıkmadığını ve ana gövdesi İslamiyet olan bir inanış olmadığını, Aleviliğin, kökleri kendisine giden asıl gövdesinden koparıldıktan sonra tarumar edilmiş binlerce yıllık bağımsız bir inanış ve kadim bir yol, bir ulu erkân olduğunu ifade etmiştir. Er, (1998: 1) Anadolu Aleviliğini ve onun içeriğini oluşturan kültürel olguların Mezopotamya’da, Orta Asya’da filizlendiğini, yüzyıllar sonra Anadolu toprağında yeniden yoğrularak Anadolu’ya özgü farklı bir yapı kazandığını vurgulamıştır. Anadolu Aleviliğinin edebi ve felsefi dili Türkçedir. Bu, Anadolu Aleviliğine potansiyel ve düşünsel katkılarıyla Türkmen halkının tayin edici katkılarının olduğunu gösterir. Fakat Anadolu Türkmenlerinden önce yaşayan hakların Anadolu Aleviliğini etkilemediğini söylemek hem sosyoloji bilimine hem de tarih bilimine aykırıdır (Algül, 1996: 20).

Aleviliğin İslamiyet'in bir parçası ve yorumu olarak tanımlayanların görüşlerine bakılacak olursa: Doğan, Aleviliğin yaklaşık 1000 yıl önce Arap kavimlerinin zulmünden kaçarak Türkistan'a sığınan peygamber soyundan gelenler ile Kazakistan'ın Yesi şehrinde Şah Ahmet Yesevi ile su yüzüne çıkan Kuran yorumunun Maveräünnehir'deki Türk kavimlerinin kabulüyle ortaya çıktığını ifade etmiştir. (Doğan, 1998: 18). İslam'ı tanımaya başladığı dönemlere kadar uzanan ve o dönemlerden bugüne tarihi, içtimai, iktisadi, coğrafi ve kültürel şartların biçimlendirdiği bir kültür ve inanç olgusudur (Fığlalı, 1995: 11). Arguvan Mineyik köyünden dede Hüseyin Orhan (Bkz: 4.7 Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği) Alevilikte *İbadet* adlı çıkardığı kitabında Aleviliği:

Allah'ın birliğine, Hz. Muhammed Mustafa'nın hak Peygamberi olduğuna, Ali yel Murteza'nın Mürşit ve imamlığına inanan, Allah, Muhammed, Ali, Ehlibeyt ve On iki İmamı seven bunların ismini zikreden, Ehlibeyti Resulün düşmanlarına teberrâ edip Muhammed, Ali dostlarına tevalla kılan, On iki İmama ikrar edip mürşide iradet getiren, Ehlibeyti ve Kur'anı birbirinden ayırmayıp bu iki emanete hıyanet etmeyen, bütün Peygamberlerin hak Peygamberleri olduğuna ve başta dört büyük kitap olmak üzere Peygamberlere inen 104 kitaba inanan, kul ve komşu hakkı ile birlikte, insana sevgi ve saygı gösteren, nefesine ağır geleni başkalarına yapmayan, laikliği içeren ve bu çerçevede Atatürk İlke ve Devrimlerine sahip çıkıp bu ilkeleri savunan, yeniliklere açık olan bir yol veya bir başka deyişle inançlar manzumesidir" olarak tanımlamaktadır. (2003: 13)

Sezgin, Türkiye'de Aleviliğin bir tarikat olduğunu, belli bir kitapları, disiplinleri ya da inanç sistemleri olmadığından müspet bir din olmadığını, konuya bu açıdan bakıldığında Aleviliğin bir din olmadığını, Müslümanlık ya da İslam dini içerisinde yer aldığını ifade etmiştir (Sezgin, 2001: 18). Aleviliği İslam'ın içinde kabul eden Dağ (2009: 9), fıkıh konularında ayrıldığını belirtirken, Melikof, (2011: 9) resmi inanişâ ne kadar karşı olunursa olunsun, Bektaşiliğin, İslam'dan ayrı bir oluşum olmadığını, gelişiminin İslam çerçevesi içinde olduğunu ve karşı bir güç olduğu ölçüde de ona bağlı ve ondan ayrılamaz olduğunu ifade etmiştir. Bu düşüncelere ek olarak Balaman, (Yeni Akit 03.12.2019) Görgü cemlerinde Kuran'dan *Nur suresi*, *Araf suresi*, *Tevbe suresi*, *Fetih suresi*, *Saffat suresi* ve *Nisa suresinden* ayetlerin okunduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla Aleviliği İslam'dan ayırmayan Balaman, Anadolu'daki Alevi ritüellerini de İslami inanç ritüelleri içinde değerlendirmiştir.

Sezgin, Alevilik tabirinin 1826 yılında Yeniçerilerin lağvedilmesi ve devamında Bektaşî tekkesinin kapatılması, Bektaşiliğin kanun dışı ilan edilmesi ile Bektaşiliğin yasak döneminin başlamasıyla birlikte Bektaş kelimesi yerine aynı şeyi ifade etmek

üzere kullanılmaya başlandığını ifade etmiştir. Osmanlı devlet arşiv belgeleri ile baba ve dedelerin ellerinde bulunan ferman, berat, icazet ve benzeri hiçbir belgede “Alevi” tabiri yoktur, o belgelerde ve resmi yazışmalarda “Bektaşî” terimi kullanılmıştır. (Sezgin, 2001: 5)

Aleviliğin inançsal boyutta “Şamanizm”, “Pavlikanizm”, “Lüvilik”, “Budizm”, “Zerdüştlük”, “Katharizm”, “Maniheizm” gibi inançlardan bazılarını İslamiyet’le birlikte kullandığını iddia eden yazarlar da bulunmaktadır. Erdener Aleviliği, Şamanizm ile İslam’ın yoğrulmasından doğan bir ‘Anadolu Sufizmi’ olarak tanımlamaktadır (Erdener, Y. 2018). Bu perspektif, İslam’ın Anadolulaşması veya Anadolu’daki yorumu olarak değerlendirilebilir.

Dierl, (1991: 47) İran’dan “Kâmil insan” teorisinin, Arabistan’dan dinsel figürlerin, “Hz. Muhammed” ve “Hz. Ali’nin, Helenizimden “Sudür teorisi¹⁷”nin alınmış olduğunu ifade etmektedir. Birdoğan eski Orta Asya, İran, Mezopotamya bölgelerinde tanıdıkları kimi dinlerin ve geleneklerin bugüne sarkmış, karmalaşmış ve süzülmüş kalıntısı olduğunu, heterodoksi özelliklerini taşımadığını belirtmiştir (Birdoğan, 1995: 4-12). Melikoff, (1993: 119) eklektik (karma-karışık) bir inançlar sistemi olarak tanımında; üstleri Şîî eğilimli bir Müslümanlıkla örtülü şamancı kalıntılar, sûfluk yoluyla sızmış gnostik ve yeni Eflatuncu, hattâ Manici ve Budhacı öğeler ve ayrıca Yahudi-Hıristiyan karışmalar gibi değişik birçok etkinin varlığından bahseder.

Kavimler kapısı olan Anadolu’da Alevilik; Şamanizm’le Anadolu’ya geldikten sonra buradaki inançların etkisi ve devamında İslam’ın etkisinde kalarak bir de bunların ortak yaşam biçimini benimseyen Hacı Bektaşî Veli’nin etkisiyle herkesin barış ve güven içerisinde yaşayabileceği, bütün kültürlerin bağdaştığı bir yapı olarak ortaya çıkmıştır (Kazım Tatar, Kişisel Görüşme 2018). Ayrıca Tatar, Mani’nin “Eline, beline, diline mühür” söylemini Hacı Bektaş Veli’nin “Eline, beline, diline, işine, aşına, eşine sahip ol”, diye genişleterek bir yaşam biçimi ortaya koyduğunu ifade etmektedir.

¹⁷ Sudür: “Varlığın mutlak Bir’den çıkıp bir sıra düzeni içinde evreni oluşturması anlamında felsefe terimidir.” (Kaya 2009: 467)

Yukarıdaki tanımlara karşı olarak, Aleviliğin farklı tanımlarından ve tarihi gelişiminden, inanç teorilerine kadar farklı yorumları olan yazarlar da bulunmaktadır. Anadolu Aleviliği ile ilgili olarak yöre insanı, sanatçı ve akademisyen olan Pekşen (2009: 2) emek, çaba, bilim ve doğayla ilişkili olduğunu ve insanlığın tüm bunlarla birlikte kusursuzlaşması olduğunu belirtmiştir. Ayrıca bireyin eğitim ve özgür düşünce ile benlikten kurtulup toplumsal değerleri algılaması, gelişmesi ve sosyal değişimin sorunlarını sağlıklı bir şekilde aşabilmesinin yolu olarak tanımlamaktadır. Balkız (1996: 11), Aleviliği bir inanç sistemi olmaktan çok bir yaşam biçimi olarak ifade etmiştir. Doğayı, dünyayı, toplumu ve bireyi anlama ve yorumlama biçimi olduğundan bahsederek bireyin kendisi ve toplumla olan ilişkilerini düzenleyen kurallar toplamı olduğunu belirtmektedir.

Anadolu Aleviliğini "bilge" olarak bir eren felsefesi bağlamında tanımlayan Korkmaz (2008: 5), bilimsel bir kuram olduğunu ifade etmiştir. Massicard, kırsal toplulukları kapsayan ve hem din hem kültür hem de kendine ait kuralları olan bir topluluğa aidiyet anlamına gelen bir yaşam tarzı olarak ifade etmiştir (Massicard, 2007: 19).

Aksüt, konuyla ilgilenenlerin şimdiye dek özellikle Aleviliğin inançsal ve kültürel yanlarını incelediklerini, Alevilerin kimliği ve tarihinin ise yeterince araştırılmadığını vurgulamıştır. Aksüt, araştırmalarda Alevilerin dede ve talip olarak iki grubu dikkate alınmayarak ritüel gibi biçimsel öğelerle Alevilerin tarihini aydınlatma yoluna gidildiğini belirtmiştir. Aksüt'e göre Alevileri araştırmak demek dedeleri ve talipleri araştırmak demektir. (Aksüt, 2012: 9)

Aleviliğin ne olduğu, bu çalışmanın yazarına göre; "Türklerin kültürel ve inançsal olarak sahip oldukları yaşayış şekillerinin İslamiyet'le birlikte şekil değiştirmesi sonucu inanç öğelerinin Ehl-i Beyt sevgisi ekseninde yeniden şekillenmesi ama inanç ritüellerinin büyük oranda kültürel olarak devam ettiği inanç sistemidir."

Yukarıda verilen farklı yorumlarla ortaya çıkan sonuç, bu inanışın senkretik yapıda olduğu doğrultusundadır. Bu inanç çerçevesinde Arguvan'da yaşayan yöre insanı da yukarıdaki düşüncelere paralel bir şekilde inançlarını yaşamaktadır. Yukarıdaki tanımlar derken özellikle bir tanesini benimsemişlerdir fikri doğru bir

yaklaşım değildir. İnanç içerisinde bulunan “Yol bir süre bin bir” felsefesi içinde inançlarını gerçekleştirmektedirler. Yörede yapılan alan araştırmasında, kaynak kişilerin ve dedelerin düşünceleri ise aşağıdaki gibidir.

Aleviliğin İslamiyet'in protest, muhalif ve devrimci bir akımı olduğunu belirten Muharrem Temiz, son yıllarda dillendirilmeye başlanan Ali'siz Alevilikle ilgili olarak bir dede olarak: “Hak, Muhammed Ali'siz Aleviliğin olamayacağını, ibadetinde cemlere taşıdığı deyişlerin, nefeslerin 13. yüzyıldan bu tarafa Yunus Emre'den başlayan Hatai, Nesimi, Fuzuli, Virani, Yemini gibi ozanlar tarafından şekillenen duvazı imamların okunduğunu ve bunları çıkarttığınız zaman binanın kalmayacağı (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul) şeklindeki düşüncelerini belirtmektedir.

Tatar, Malatya'daki Aleviliğin, Plâtoncu felsefe çerçevesinde şekillendiğini ifade etmektedir. Büyük İskender sefere çıkıp Malatya'yı aldıktan sonra buraya kale yaptırdığını ve Platon'un 300 çırağını bu kaleye getirdiğini, dolayısıyla Malatya'daki Alevilerin daha çok bilimselliğin içerisinde kaldıklarını ifade etmektedir. Ayrıca Arguvan'ın Mansur'cularla Platon'cuların bir karması olduğunu iddia etmektedir.



Resim 14. Kazım Tatar, Evrensel Müzik Evi Bağlama Eğitmeni, Malatya Merkez, Kişisel Görüşme, 2018

Önceden Arguvan Aşağı Sürmenli Köyü'nün girişinde olan ve köy yolunun yapımıyla ortadan kalkmış olan, köylünün gelip giderken niyaz ettiği ve kurban kestikleri “*düşek*” denilen bir ziyaret yerinden bahsedilmektedir. Nasıl olduğuna hakkında tatmin edici bir bilgi mevcut olmasa da Eroğlu vd.'nin yöre insanlarından aktardıklarına göre, bir kavgada atılan taş sonucu ölüm olayı meydana gelmiş, ölen kişinin ailesi olayı dava konusu yapmak için mahkemeye giderken köyün çıkışında dede tarafından ikna edilerek davadan vazgeçirilmiş, o günden sonra olayın geçtiği yere taş yığılarak bir ziyaret yerine dönüştürülmüştür (2010: 14). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere bölgedeki insanların taşlarla bir yığıntı yaparak ve sonrasında burayı kutsal bir yer olarak nitelendirmesinde eski Türk inançlarının yöreye taşınmasının etkileri olduğu düşünülebilir. Bu durum, Arguvan'daki inanç içerisinde eski Türk inanç öğelerinin varlığına bir örnek olarak verilebilir.

Aleviliği bir yol olarak betimleyen Şahin, İmam Cafer'in buyruğunun ve içtihatlarının üzerine cemlerin yapıldığını, Aleviliğin ocaklara bağlı bir sistem olduğunu ifade etmiştir (Hüseyin Şahin, 2019 Kişisel görüşme Malatya). Alevi inancında din ayrımı diye bir şeyin olmadığını belirten İsmail dede, bütün insanlara Allah'ın kulu olarak baktıklarını, ibadetlerini Allah rızası için, Ehli beyt için yaptıklarını, insanları kendilerine rehber edindiklerini, insan sevgisi olmadan insanlarla karışmadan, barışmadan, kaynaşmadan ibadetin Allah'a ulaşamayacağına ifade etmiştir (İsmail Sarıaltın, 2018 Kişisel Görüşme Mineyik)

Dede Süleyman Sarıgül, dede olarak kendisini geliştirmek yolunda çok çeşitli kitaplar okuduğunu ancak kitaplardaki fikir ayrılığından rahatsız olduğunu belirtmiştir. Aslında aranan öğretilerin kitaplarda değil de yıllarca kültürel bellekte taşınarak cemlerde verilen bilgiler olduğunu ve bu öğretileri dedesi olan Abdullah Bakır'la istişare yaparak anlamaya, öğrenmeye ve yaymaya başladığını ifade etmiştir.

Dede Süleyman Sarıgül, günümüz kitaplarını cemaate anlattığında, içerisinde bulunan fikir ayrılıklarının insanlar üzerinde olumsuz etkiler yarattığını ve onları daha çok kaybetmeye başladıklarını ifade etmektedir. Alevilik adı altında aranan bütün cevapların Aleviliğin özünü, kültürünü, edebiyatını, şiirselliğini, duvazı imamlarını benimseyerek, binlerce yıl geri gitmeye gerek kalmadan kültüründe, toprağında

dedelerinin anlattıklarında bulunabileceğini ifade etmiştir. (Süleyman Sarıgül, 27.07.2019 Kişisel Görüşme Ermişli)

Anadolu Aleviliğinde benimsenen dört kapı “pir kapısı, musahip kapısı, rehber kapısı ve mürşit kapısı” şeklindedir. Bektaşiliğin dört kapısı olan “hakikat, tarikat, marifet ve şeriat” kapılarının ikisi Hz. Ali’nin ikisi Hz. peygamberindir. Bektaşî geleneğinde olan kapıların bazıları Anadolu Alevilerinde bulunmamaktadır. Dede Sarıgül dört kapı olarak “pir kapısı, musahip kapısı, rehber kapısı ve mürşit kapısı” nı benimsediklerini ve Aleviliğin İslamiyet’i tam olarak benimsemediğini ancak İslamiyet’in içinden bazı öğretileri alarak kendisine kültür yaptığını ifade etmiştir. (Süleyman Sarıgül, 27.07.2019 Kişisel Görüşme Ermişli). “Rehberlik” kapısı ya da rehberlik makamı için Pekşen (2009: 2) bilgi, beceri ve yeteneğin, tüm düşünsel ve davranışsal felsefi bilginin arttırılmasının bu makamla gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Rehberlik ve pirlık makamlarından sonra gelen “mürşitlik”, “hakikat” makamını ise özgürce bilgiye yönelme, olgunlaşma, insan-ı kâmil olmadır şeklinde tanımlamıştır.

Dede Abdullah Bakır, Aleviliği Anadolu’da yaşayan Türkler, Ermeniler, Urartular, Hititler gibi kavimlerin ortak bileşeni olarak tek tanrılı ama çok inanışlı bir mozaik olarak tanımlamaktadır. Bu inanışlara İmam Cafer’in Ehl-i Beyt’i zikretmek üzere getirdiği inanışların eklenmesi, 12 imam figürlerinin kullanılması ve ritüelde müzik kullanılmasıyla günümüze kadar şekillenmiş bir inanç biçimi olarak tanımlamaktadır. Aleviliği, “Şamanizm”, “Zerdüştilik”, “İslamiyet” vb. inançların harmanlanması olarak nitelendiren Bakır, 12 hizmette bulunan gözcünün elindeki asanın da Hz. Musa’nın asasını temsil ettiğini ve Alevilerin bu kişileri maneviyatta Kırklar Cemi’nde birleştirmiş olduklarını ifade etmiştir. (Abdullah Bakır, 13.09.2020 Kişisel Görüşme Emirler Mezrası). Alevilikle ilgili olarak süreci ise: “Bir kandilden nura, nurdan Kâlû Belâya, Kâlû Belâ’dan Âdem’e, Âdem’den bu deme” olarak nitelendirmiştir. Ayrıca Bakır, rehber ve pir yapılanması için “Rehber pişirir olgunlaştırır pirin huzuruna çıkartır, pir pişirir eğitir olgunlaştırır mürşidin huzuruna çıkartır ve Mürşit de hakka havale eder” ifadelerini kullanmıştır (Abdullah Bakır, 27.07.2019 Kişisel Görüşme Emirler Mezrası).

Farklı yorumlarla tanımlanan bu inanış çerçevesinde Arguvan’da yaşayan yöre insanı da inanç perspektifini kendi kültürel hafızalarında taşıdıkları şekliyle yaşamaya devam ettirmişler ve yine bu doğrultuda inanç müziklerini şekillendirmiştir.

4.2. İnanç Müziği Etnolojisine İlişkin Analitik Bir Kavram Olarak Arguvan Yöresi ve Çevresinde *İçeri Makamı/ Dede Makamı* ve İnanç Müziği Türleri

İnanç müziği içerisinde bulunan “formlar”, “dizisel-makamsal-tonal” ve “modal” yapılar, “ritmik” yapılar ve “usuller”, “seslendirme şekilleri”, “çalgı kullanımı” (ya da yasaklanması) ve birçok müzikal unsur, o topluluğun kültürüne özgü olarak o topluluğun birçok kültürel kodunu içinde barındırır. Arguvan içeri makamı denilen inanç müziği eserleri de yörenin kültürel kodlarıyla oluşmuş ve kültürel bir kimlik oluşturmuştur.

“İç” ve “içeri” kavramları, çoklu anlamlar içeren kelimelerdir. Doğan, gelenekten gelen biri olarak öğrendikleri deyişler başta olmak üzere, inanç müzikleri için “hele şu içten söyle” teriminin kullanıldığını, bu söylemi sadece o cemaatte bulunanların bildiğini ifade etmiştir (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2018). İnanç müziği etnolojisi içerisinde bu kelime hem mecaz olarak yürekten, kalpten gelen hem de içeri ve dışarı kavramlarının karşı karşıya geldiği yalıtılmış, diğerinden ayrılmış anlamında kullanılan bir kelimedir. İnanç müziği etnolojisi göz önüne alındığında, kalpten bağlılığın olmadığı ve inancın felsefesine içeriden gelen bir bağlılık ve hissiyat olmadığı bir inanma durumu söz konusu olamaz. İçeri kavramının en önemli anlamı ise, inancın ezoterik bir tarafının olması nedeniyle dışarıda icrasının günah sayılması ve dışarıda seslendirilmemesidir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2020). Alevi topluluklarında cem ayini içerisine, özellikle görgü cemlerine, bu yola dâhil olmayan insanların katılımı pek mümkün gözükmemektedir. Cem ayini başlayıp cem birlemesi yapıldıktan sonra içeri pek kimsenin alınması da söz konusu değildir. Doğal olarak içerisi yalıtılmış durumdadır ve bunun sonucu olarak da içeride çalınan-söylenen ezgiler, *içeri makamı* adı verilen çeşitli formlar ve dağarla oluşturulmuştur.

İçeri makamı, *içeri havası*, *içeri semahları* gibi kavramlar Anadolu’nun hemen her bölgesinde karşımıza çıkmaktadır. Onatça, *içeri semahları* için; Cemde bulunan

ikrar vermiş musahipli evli çiftler tarafından dönülen semahları kapsamakta ve cem törenleri dışında yoldan olmayan kişilerin önünde dönülmemektedir” ifadesini kullanmıştır (2007: 71). “İçeri” kavramı bu pratikler içinde çeşitli şekillerde kullanılmakla birlikte, *içeri makamı* (inanç müziği türleri) kavramı, tıpkı *dışarı makamı* (inanç-dışı türler) kavramı gibi Arguvan ve civar coğrafyayı kapsayan bir terimdir.

Arguvan dinsel ve dünyasal müziklerinin “içeri ve dışarı makamı” olarak adlandırılmasının en önemli nedeni hem inançsal hem de inanç dışı dağarın bölgede zengin olmasına karşın, ikisinin yerinin birbirine karıştırılmaması ve inanç müziklerinin, yalnızca cem içerisinde seslendirilmesine ilişkin bir mahremiyetinin olmasıdır. (Bkz. Resim 15) Arguvan’da cem ayini içerisinde bulunan müzik pratiklerinin tamamı içeri makamı kavramıyla isimlendirilmektedir. İçeri makamı kavramı, bu pratikler içerisinde bulunan bütün formları (deyiş, duvaz, semah, mihraçlama, mersiye) kapsamaktadır.

“İçeri makamı” ürünleri, cem içi türleri ifade ettiğinden ve inanç (cem-içi) müziklerini sembolize ettiğinden, inanç önderi veya ruhani lider olarak tanımlanan dedelerle ilişkilendirilerek, aynı zamanda “dede makamı” kavramı ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır.



Resim 15. Arguvan Eymir Köyü’nden bir cem töreni ve semah, yayınlanma tarihi 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=oXI-RXdrly8>, Erişim Tarihi: 23.03.2018

“Geleneksel Türk Müziğindeki ezgi kalıplarından ve seyirden oluşan karakteristik özellikleri dile getirmek için kullanılan “makam” kavramı, Arguvan’a özgü yöresel kullanımda müziğin işlevsel konumunu belirlemek için kullanılmaktadır. Bu bağlamda “içeri makamı” ya da “dede makamı” kavramı, Alevi ritüeli olan cem içerisinde yapılan müziği ve bu müziksel amacın içinde yer alan deyiş, semah, duvaz, methiye-mersiye gibi bütün inanç müziği türlerini ifade eder.

Akkiraz, yöre kültürüne hâkim olan bir halk müziği icracısı olarak, yörenin inanç önderleri ve inançlı talipleriyle Aleviliğin diri bir biçimde yaşanması nedeniyle kültürel açıdan kaynak bir yöre olduğunu ifade etmektedir. Akkiraz’a göre Arguvan’ı özel kılan türküleri ve deyişleridir. Arguvan, yaşam pratiğini müzikal olarak anlatmakta yüzyıllardır öncü görevini asla bırakmamıştır. Dedelik ve taliplik kurumunun en bilgelerini yetiştiren bu coğrafyada müziğin bu kadar ilerlemesi bir tesadüf değildir. (Temiz, 1998: 6)

Büyük çoğunluğu Asya’dan göç ettikten sonra kısım kısım dağılarak hem kendisinden önce orada var olan topluluklarla, hem de taşıyıcılığını yaptıkları kültürlerle bir etkileşim içine giren Arguvan inanç müziği, yöresel olarak genelde benzer formları ve üslupları barındırıyor gibi gözükse de özelde köyler arasında bile farklılıkların bulunduğu bir yapıdadır. Doğan’a göre “Emirlerdeki dedeler aynı zamanda Maraş’ta Pazarcık’ta Narlı’daki dedelerle de etkileşim içinde olmuşlardır. Oradaki dedeler dinlenildiğinde Emirler yöresindeki müzikal üslupla benzerlikler göstermektedir” (Cafer Doğan Kişisel Görüşme 2018) Benzer şekilde Temiz de Emirler mezarı için Maraş-Elbistan-Kantarma-Pazarcık ile bütünleşen bir sosyal-kültürel çizgi olduğundan, Antep’ten başlayıp, Maraş, Adıyaman, Malatya, Divriği, Kangal, İmranlı’ya kadar giden, Elâzığ Şih Hasan (Tosunbükü) taraflarından devam eden bir müzikal bütünlükten bahsetmektedir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019).

İnanç anlamında bulunan eserlerin tümü -deyişler, duvazlar, semahlar, tevhitler, mihraçlar, mersiye vb- bir coğrafyada bir noktanın değil bir coğrafyanın tamamının sahip olduğu eserlerdir. O coğrafyayı Tunceli, Erzincan, Sivas, Malatya, Elâzığ, Adıyaman, Maraş ve Çorum’un bir kısmı kapsamaktadır. Farklı bölgelerde sadece isim değişikliğiyle karşımıza çıkan bu eserler Arguvan’da “Bozok”, Sivas’ta “Turnalar”, Erzincan’da “Turnalar” ve “Erzincan Semahı” olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ağbaba

Semahı” ve “Kırat Semahı” Sivas'ta, Adıyaman'da, Maraş'ta da bulunmaktadır. Semahların hepsi bu coğrafyalarda benzer veya hemen hemen birebir aynı olarak karşımıza çıkmaktadır (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019). Bunun nedeni ise sadece cemlerde icra edilen bu formlardaki eserlerin gezgin ozan olan dedelerin yukarıda belirtilen bölgelerin hemen hemen tamamında bulunarak bu kültürü taşıyor olmasından kaynaklı olabilir. Taşınan kültür farklı bölgelerde varyasyonlara uğrayarak azda olsa farklı varyantlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yukarıdaki saydığımız coğrafyanın dışında Akdeniz'e veya Karadeniz'e geldiğinizde sözler benzerlik gösterse de ezgiler değişmektedir. Dolayısıyla Arguvan müzik kültüründen bahsedilirken bu kültürün yayıldığı ve varlığını gösterdiği kültürel alanı da ifade etmek gerekir.

Türk Halk Müziğinde yöresel tavır/üslup, bir yörenin sözlü kültürünü, yerel makamlarını, ses aralıklarını, çalgı çeşitliliğini, çalım tekniklerini, akort sistemlerini, yerel ağzı ve buna benzer birçok özelliği kapsar. Ortaya çıkan yöre ürünleri, kültür içerisinde yaşayarak devamlılığını sürdürür. Bu bağlamda Arguvan denildiğinde akla her ne kadar farklı formlardaki Arguvan inanç dışı havaları gelse de bölge Anadolu coğrafyasındaki Alevi müziğinin de önemli merkezlerinden biridir. Arguvan müzisyenleri, ozanlara ait değişmeyen müzik metinlerini, kendi yaratıcı oryantasyonlarıyla ve yörelerinin geleneğine uygun ezgilerle tekrar yorumlamışlardır.

Arguvan Yöresi İnanç Müziği, bölgeye ait olan dünyevi müzik türleriyle karşılaştırıldığı zaman, bölgesel nitelikler açısından daha az karakteristik olabilmekte ve üslubu civar bölgelerle karışabilmektedir. Bunun en önemli nedeni, Alevi inanç müziğine ait olan sözlerin büyük ölçüde değişmez olması ve ezgisel ve ritmik yapının ortak söz kümeleri adına oluşturulmuş olmasıdır. Buna karşın Arguvan inanç müzikleri, kendine özgü birtakım karakteristikleri içerisinde barındırması nedeniyle, tıpkı dünyevi havalar gibi diğer yörelerden ayrılmaktadır. Katma sözler, inançsal müzikler içinde nadiren kullanılsa da eleştirilere maruz kalmaktadır. Yedi ulu ozanın sözlerine katma yapıldığı zaman hemen içerisinde fark edilir, dikkat çeker, eleştirilir. Diğer yörelerden ayrılan bu farklılıklar, Aleviler tarafından, Alevi düşüncesi içerisindeki “yol bir, sürekin bin bir” anlayışı doğrultusunda, amaca ulaşmak bağlamındaki çeşitliliği ve zenginliği ifade eden bir kültür varyasyonu olarak algılanmaktadır.

Seküler dünyadan daha az olmamak kaydıyla dini dünyada kültürel yaratıcılık, bir siyasi hattı veya pazarlama hattını onaylamaya indirgenemez. (Buck-Morss, 2007: 19) Buck-Morss'un bu ifadesi Arguvan içeri makamında da anlamını bulmuş olup bu eserlerin yapılmasında siyasi düşünce ve pazarlama amacı düşünülmemiştir.

Arguvan'ın demografik yapısından kaynaklı olarak, yörenin inanç müziği literatürünü Alevi-Bektaşî inanışı oluşturmaktadır. Alevilik ile ilgili yapılan araştırmalarda birçok yaklaşım karşımıza çıkmaktadır. İnanç içerisinde bulunan “Yol bir süre bin bir” anlayışı, çeşitli kültür farklılıklarının yanında inanışa ait düşüncelerin de farklı yorumlanmasına sebep olmuştur. Bu anlayışı savunanlar kadar bu anlayışın inanca zarar verdiğini savunanlarda bulunmaktadır.

Arguvan Alevileri, inanç kültürlerini güçlü bir şekilde yaşamlarına ve müziklerine yansıtmışlardır. Son yıllarda yapılan araştırma ve derleme çalışmaları, bu kültürün daha çok tanınmasını sağlamıştır. İnanç müziğinde kullanılan semah, deyiş, duvaz-ı imam, mersiye, mihraciye gibi formların çeşitliliği ve özgünlüğü; balta sazı/dede sazı, cura, âşık sazı gibi çeşitli sazların çalım tekniği ve akortlardaki farklılıklar, inanç müziklerinde kullanılan makamsal yapıdan ritmik yapıya ve söz ögesine kadar birçok müziksel öğenin özgünlüğü, Arguvan'ı etnomüzikologlar, Geleneksel Türk Halk Müziği teorikleri ve folklorcular tarafından cazip bir bölge haline getirmiştir. (Görsel bir örnek olarak Bkz. Resim 16).



Resim 16. İmam Cafer Ocağı'ndan Cemal ve Geskan Dedeler, Arguvan, Emirler Mezrası (Foto: Erol Köker, 2009, Mekteb-i İrfan Albümü)

4.3. Alevilikte ve Arguvan’da Cem Geleneği

4.3.1. Alevilikte Cem Geleneği

Alevilikte temel ibadet “cem”dir; inanç müziği cemlerden doğmuştur. Cem olmadığı takdirde inanç müziğinin oluşma imkânı da bulunmamaktadır. Ancak cem, inanç müziğinden oluşmamıştır. Kültürel anlamda ibadetin alt yapısını oluşturmaktadır. Bütün inanç müziklerinin doğasında olduğu gibi dünyanın neresinde olursa olsun müzik, ayinin içerisinde çıkmaktadır. Bu yüzden cem ibadetinin analitik olarak kültürel yapısını incelemek gerekmektedir.

Cem; görüm, görgü gibi adlarla anılır ve görgü, görülmek anlamında kullanılmaktadır. Cem geleneği, Temiz, Mustan Dönmez ve Gani Pekşen adlı yazarların tanımlarından hareketle, Alevilerin dini törenlerini gerçekleştirmek amacıyla belli zamanlarda ve genellikle kış aylarında ‘dede’nin ruhani önderliğinde “musahiplik” gibi yola alınma ritüellerinin, “on iki imamlar” ve “Kerbela” gibi Aleviliğe ait tarihsel anmaların, “Hızır” gibi birlik sağlayan inançsal kutlamaların, hak arama ve haksızlığı çözmek için, kadın-erkek birlikte gerçekleştirdiği (dar) ve içinde on iki hizmetin, müziğin ve dansın bulunduğu ibadet olarak tanımlanır (Temiz, 1997b: 22, Mustan Dönmez, 2010: 195 ve Pekşen, 2009: 2). Tıpkı Aleviliğin kaynakları ve tanımı ile ilgili olduğu gibi, cemin tanımı ve kaynakları ile ilgili olarak da farklı görüşler vardır. Melikof’a göre:

Âyin-i Cem ve şaman merasimleri arasındaki benzer noktalar, birçok kez dile getirilmiş durumdadır. Törensel şarkılar ve oyunlar, alkol ve uyuşturucu kullanımlar, kurban kesimleri, kadınların merasimlerde serbestçe bulunmaları. Bunlara Alevilerin dede’sinin, eski şaman gibi ağızdan ağıza dolaşan çok zengin halk şiirinin ve sözlü halk geleneğinin saklayıcısı olduğunu da eklemek gerekir. (Melikof, 1993: 126)

Alevilik içindeki ruhani liderlere göre (Sarıgül dede):

Eskiden toplumun büyük çoğunluğunun okuryazar olmamasına rağmen, bu inanca sahip insanlar kültürlenme süreciyle birçok şeyi cemlerde öğrenmişlerdir. Bazı dedelerin bile geçmişte okuryazar olmamalarına rağmen mürşitlerinden, pirlere, rehberlerinden, musahiplerinden, dedelerinden birçok şeyi öğrenmiş oldukları bilinmektedir.

Bu ifadelerden de anlaşıldığı gibi inanç içerisinde bulunan cemlerin aynı zamanda eğitim işlevine sahip olduğu görülmektedir. Cem ritüellerinin asıl görüngüsü

dini amaçlı olmakla birlikte “Toplumsal yargı, bir okul, bir tür eğlence ve şölen gibi örtülü işlevlerinin olması dolayısıyla cem törenlerinde yeme, içme, eğlenme ve yas gibi kavramlar bulunmaktadır. (Bozkurt, 1990: 82).

Müzikolog Yönetken’in 1945 yılında yazdığı *Bektaşilerde Müzik ve Oyun* makalesindeki düşünceleri ve tespitleri ise: Türklerde binlerce yıldan beri devam edegelen müzik ve oyun geleneklerinin önemli bir kısmını Cem’de yaşamıştır. Cem’e sırf bedi ve tamamen profan bir gözle bakıldığı zaman onda Türk’ün müziğe ve raksa karşı taşıdığı ezeli ve ebedi sevginin tezahürü görünür (Yönetken, 2006: 43) şeklindedir.

Cem kurumunun Alevi topluluklarında yüzyıllarca gördüğü işlevleri genel olarak Yaman (2001, <https://www.alevibektasi.eu> Erişim Tarihi:19.10.2019) “Dinsel işlevler”, “Sosyal-Eğitsel işlevler” ve “Hukuksal işlevler” olarak özetlemektedir. Cemin tanımı ve kaynakları bu çalışmanın yazarı tarafından “dedelerin önderliğinde, insanı kâmil olma düşüncesini gerçekleştirmek, hatalardan arınmak, toplumsal barışı sağlamak (rıza), inançsal hizmetlerini yerine getirmek (on iki hizmet) için ritüelin içinde bulunan müziklerle ve dansla yapılan ayin” olarak tanımlanmaktadır. Temel olarak eski Türk inançlarına benzerlik göstermekle birlikte, Anadolu'daki uygarlıklardan kalan bazı örneklerin etkisi de görülmektedir.

“Üç can birleşince cem olur” düşüncesiyle üç kişi bir araya gelince dahi cem yapılır. Anadolu'daki cem düzeni dede tarafından yürütülür. Buradaki yürütme eylemi cemdeki ritüellerin baştan sona eksiksiz olarak idare edilmesinin yanında ritüelde bulunan mihraçlama, tevhid, semah, duvaz gibi dinsel ürünlerin icrası için geçen bir tanımlamadır. Bunun sonucu olarak da cemden sonra “dede, güzel cem yürüttü” ifadeleri kullanılır.

Alevi inancında kadın figürü kutsal olmakla beraber içtihat anlamında çok fazla yer edinmemiştir. Konu ile ilgili olarak Temiz, “bir dedenin, bir zakir¹⁸in görevini üstlenip de oraya buraya gidip dedelik yapmaya, tarikat yürütmeye hem fiziken hem de sosyal anlamda müsait olmadığından dolayı fazla yer edinememiştir” ifadelerini

¹⁸ Zakir: Anadolu Alevilerinin ibadet olarak gerçekleştirdikleri cemlerde, yürütülen on iki hizmet içerisinde yer alan, inanç önderleri olan dedelerden sonra geleneğin taşıyıcılığı anlamında en önemli görevi üstlenen, saz eşliğiyle cem ibadeti içinde deyişi, ağıtı, duaz-ı imamı, tevhiti, miraçlamayı, semahı okuyan ve kuşaktan kuşağa sözlü aktarma yolu ile yetişerek gelen kişilere zakir, âşık-baba, güvender, sazender denilmektedir (Şahin 2018: 720).

kullanmıştır. Kendisinin de bu görüşü savunduğunu belirten Temiz, toplumda bulunan feodal duygulara, ahlaki değerlere karşı, inanç içerisinde böyle bir misyonu üstlenen kadının dağ taş, köy köy gezmesinin zor gözüktüğünü ve fiziken de güç olduğunu belirtmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul). Ancak Hasan Akkiraz, Alevi cem ritüeli içerisindeki dini liderlik meselesine biraz daha olumlu yaklaşmaktadır. Tüm inançlardan farklı olarak Alevi inancında en önemli özelliğin kadın figürü olduğunu belirten Akkiraz, kadınların ibadet sırasında erkeklerden farklı olmadıklarını ve herkesin can olarak nitelendirildiğini, kadınların da cem yönettiklerini ifade etmiş kendi köylerinde “Hatem Ana” ve “Elif Ana” örneğini vermiştir. Ayrıca Akkiraz, Naci Orhan dedenin anlattığına göre dedenin henüz 10 yaşındayken bir cemde posta oturduğu bir cemden örnek vermiştir. (Hasan Akkiraz, Kişisel Görüşme İstanbul 2019).



Resim 17. Sabahat Akkiraz (Alevi Müziği Ses Sanatçısı), Hasan Akkiraz (Müzisyen ve yapımcı). Arguvan Ses Yarışması Finali, İstanbul 2019

Benzer şekilde Seyit Meftuni’nin annesi olan Hatice Ana (dedelerin eşlerine “ana” denilmektedir), kocası öldükten sonra cemlerde kadınlık figürüyle posta oturmuştur. Bu durumun canlı şahidi olan Temiz’in ifadelerine göre “Hatice Ana”, bazı yerlere taliplerin isteğiyle giderek sohbet ve görgü anlamında bilgilendirmeler yapmıştır. Aynı konumda olan bir de “Haney Ana” olduğunu, ayrıca ezber yeteneği çok iyi olan Hatice Ana’nın cemde ya da muhabbette türküler, deyişler çalınıp söylenirken unutulmuş sözleri

hatırlattığını belirtmiştir. Seyit Meftuni'nin ozan olarak yetişmesinde önemli katkıları olan Hatice Ana için Temiz “büyük anam köyde ilkokula gittiğim dönemlerde ocağın başına oturtup mangaldaki közün üzerine patatesi soğanları koyup, bir yandan da Yaşar Kemal'in İnce Memed'i okuyan bir kadındı. Ezber gücü fazla olan Büyük Anam, kendi çapında ulaşabildiği kitapları, tarihsel bilgileri, okula gelen öğrencilerin kitaplarını okurdu. Eskiden köy okullarında bulunan kütüphanedeki kitapları da okurdu” ifadelerini kullanmıştır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

Abdullah Bakır dede de babasının ölümünden sonra posta annesi “Zeynep Ana”nın geçtiğini, Zeynep Ana'nın “Sinemil”, “Pazarcık” bölgelerinde cem yürüttüğünü, annesiyle birlikte yola düşerek üç ay boyunca o bölgelerde cem bağladıklarını belirtmiştir. (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme Emirler Mezrası 2020).

Yukarıda verilen örnekler yörede geçmişte yaşanmış cem ayinleri ile ilgili olarak sosyolojik durumları göz önüne serse de günümüzde modernleşme ile ortaya çıkan sosyal yapılar cem ayininin şekillenmesinde farklı paradigmaları oluşturmuştur. Anadolu'da yüzyıllardır devam eden cem geleneği, 20. yüzyılla birlikte ivmelenen sanayileşme ve kentleşme ile birlikte, büyük kentlere göçün başlamasıyla sosyolojik değişime direnememiş ve birçok yerde farklı kültürlerin sentezleriyle harmanlanmıştır. Köylerde cem evlerinde ya da cem için hazırlanan bir mekânda yapılan cemlerin, şehirde aynı fonksiyonel durumda olduğunu söylemek zordur. Bazı cemlerin düğün salonlarında, spor salonlarında, kültür merkezlerinde yapılması, bazı mekânlarda ceme katılanların bir kısmının yere oturup, bir kısmının sandalyede oturması ya da sıra üzerinde veya kanepelerde oturması ve ayini gösteri şekliyle algılaması, bu inanca sahip birçok kişi tarafından eleştirilmektedir.

Bu eleştirilere karşı eleştiriler de bulunmaktadır. Özellikle büyük şehirlerde cem ayinlerinde insanlar köy cemlerindeki 40 yıl öncesindeki algıyı arayarak, köydeki algıyı buraya yapıştırmaya çalışmaları eleştirilmektedir. Konu ile ilgili olarak Temiz, her şeyi geliştirdik, 40 yıl önce köyde sandalye kültürü yoktu, oturma kültürünü gerektiriyordu, ayin öyle biçimlendi, ancak şehre gelince sandalye kültürünü öğrendik, o zaman cem evlerinin de ona göre biçimlenmesi gerekmektedir. Cemlerde insanlar 8 saat gibi uzun sürede yerde oturamıyor, böyle bir güncellenmenin yapılması da uygun olabilir. Cemlerdeki kıyafet konusuyla ilgili olarak da; köylerde cem evlerinde esas olan

temizlikti. Gündüz işine gücüne bakan insanlar, akşam eve gelip, temizlenip, temiz elbiselerini giyip, kolonyasını da sürüp geliyordu. Şehirde kolonyanın yerine parfüm aldı. Köyde kadının makyaj malzemesi kınadır. Cem evlerine kadınların bakımlı ama abartmadan katılımlarında sakınca görmeyen Temiz, önemli olanın ve lazım olanın cem evlerinde ayini, felsefesiyle, edeple icra etmek olarak belirtmiştir. Cemlerde esas olanın sosyal hakkın, hukukun, paylaşmanın, yargının, rızalığın, hoşgörünün, sevginin, saygının, barışın, kardeşliğin yansıtılması olduğunun altını çizmiştir. Sinagogda, mescitte, camide, kilisede, cem evinde belli bir edep kuralları içerisinde, yaşadığımız toplumun değer yargılarını yansıtacak şekilde olması gerekliliğini belirtmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

İnanç önderlerinin büyük çoğunluğu, cemlerin ve semahların folklorik gösterilere dönmesinden duyduğu rahatsızlıkları dile getirerek, “Hak için ola seyir için olmaya” kavramına vurgu yapmışlardır. Abdullah Bakır, şehir cemlerinde gördüğü ceme ve semaha katılan bazı kimselerin üzerinde Hz. Ali’nin kılıcı Zülfikarın resmedildiği büyük kırmızı bandana, karşılarında da aynı şekilde yeşil bandana takan insanları eleştirerek, kendi kültürlerinde bunların olmadığını ve şekilciliğin ön plana çıktığını belirtmiştir. (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2020). Ayrıca Bakır, kendi talipleriyle yaptığı cemlerde bu durumla karşılaşmadığını belirtmiştir.

Sosyolojik gelişmeler çerçevesinde cem ayinleri İstanbul’da da “bozulmaya” başlayarak belirli bölgelerin yapılanmaları haricinde bütün cem evlerinde istisnasız tek tipleşme hâkim olmaya başlamıştır. Yine bu sosyolojik gelişmeler çerçevesinde ocakların ve dedelik kurumunun büyük şehirlerde otoritesini eskisi kadar gösteremediği gözlenmektedir. Cemin işlevini yitirmesinin en önemli boyutunu sosyal yaşamdaki değişiklikler ve modernite oluşturmaktadır. Tatar, dedeleri; Türk toplumunun, Türk kültürünün, Türk tarihinin, dolayısıyla Orta Asya’dan gelen kültürünün mihenk taşı olarak, çevresini aydınlatan, çevresine yardımcı olan, ekip biçmeden hayvancılığa kadar, gelenek görenekten sağlığa kadar bütün konularda bilge kişiler olarak tanımlamaktadır. Modern mahkemelerin kurulması, modern sağlık ocaklarının kurulması, moderniteyle birlikte gelişen teknoloji sayesinde bilgilerin her an ulaşılabilir hale gelmesi, dedelere olan ihtiyacı ortadan kaldırmıştır (Kazım Tatar, Kişisel Görüşme 2018). Anadolu’da Alevi Ocaklarının Ocakzadeleri “Dede” makamı olarak kabul edilen

ocakzadelik ve ocaklar eliyle Anadolu’da Alevi-İslam inanç ritüellerini yürüten (Balaman, 2019) dedelik kurumunun otoritelerini kaybetmeleriyle ilgili olarak Erol, marifetli dedelerin artık pek bulunamaması ya da modernleşme, kentleşme ve özellikle sözlü kültürün yazılı kültüre geçiş koşullarında yetersiz kalmalarını işaret etmiştir (Erol, 2018: 102). Bu ifadeye paralel olarak bazı dedeler, cem ritüellerinin aktarımını sağlamak amacıyla kitaplar çıkarmışlar, ancak ritüelin teoriden öğrenilmesi uygulamaya göre daha zor olduğu için istenilen başarıya ulaşamamışlardır. Kentleşmeyle ortaya çıkan toplumsal ortamda bazı dernek ve cem evi ya da kuruluşların dedelere gereksinim duymadan zakirlerle dedelerin işlevlerini yürütmeleri, dedelik kurumunu göz ardı etmeleri özellikle kırsalda eleştirilmektedir.

Bu sosyolojik değişimleri Temiz, “köyde kalan hikâyelerimizi, fıkralarımızı, edebiyatımızı, inancımızı, inancın içerisinde bulunan mihenk taşlarını ekonomik kaygılara esir ettik. Para kazanma, evi geçindirme, ekonomik kaygı, geçim sıkıntısı, sosyal anlamda birbirlerimizle bilinçsizce yarış içine girmemiz derken değer yargılarımızı unuttuk, şeklinde ifade etmiştir” (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019, İstanbul). Dedelerin vazifelerini ve bütün işlevselliğini üstlenen ve halk arasında dedeler gibi itibar gören, çeşitli yerlerde hizmet görürken yanlarında dedelerin olmasını umursamayan, erkân yürüten, cem bağlayan ve cem yürüten zakirlerin olması, dede Abdullah Bakır tarafından da eleştirilmektedir. Bu ibadetin gerçekleşmesi için dedelerin mutlaka olması gerektiğini, dedelerin kanlarıyla bedel ödediklerini, cemin bir konser etkinliği olmadığını ifade etmiştir. (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme, 2019 Emirler Mezrası)

Geleneksel Aleviliğin gerçek seremonisi olan cemin niteliği ve modernleşme ile aslından uzaklaşması nedeniyle Alevi topluluklarının çoğunluğu bu durumdan rahatsızlık duymaktadırlar. Bütün inanç sistemlerinde ibadet şekli, yapısı veya ritüeli nasıl olursa olsun kutsaldır. İbadetin bir parçası olan semahların folklorik gösteriler olarak sunulması, inanç müziklerinin türkü barların ilk yıllarında eğlence için kullanılması ve bu mekânlarda semah dönülmesi ve dolayısıyla semahların “hak” için olmaktan öte eğlenceye ve seyirlik oyunlara dönüşmesi, kültürel zenginliklerin yerine ritüellerin tek tipleştirilmesi, dedelerin defterden cem yürütmesi veya dede soyundan

gelmeyenlerin dedeler gibi cem yürütmeye çalışması, bu toplulukların başlıca rahatsızlıkları olarak değerlendirilebilir.

4.3.2. Arguvan'da Cem Geleneği

Aleviliğin en önemli inançsal seremonisi olan cem, tüm Alevi topluluklarında bölgesel birtakım farklılıklarla da olsa ortaktır ve bugüne kadar gelmiştir. Dolayısıyla Arguvan ilçesine ait cemler de folklorik farklılıklarıyla bugüne kadar getirilmiştir. Arguvan'da yapılan cemlerin tarihi ile ilgili olarak Konakbaşı (Apası) Köyünde görüştüğümüz 99 yaşındaki Veysel Özmeral, “Horasandan gelerek çeşitli yerlere dağılan dedelerinin Hacı Bektaşî Veli’den daha önce bu köylerde cem yaptıklarını” ifade etmiştir (Veysel Özmeral, Konakbaşı Köyü Kişisel Görüşme 2019). Bu kadar köklü bir geçmişe sahip olan Arguvan cemleri, diğer Anadolu cemlerinden ritüel anlamında bariz farklılıklar göstermez. Yöre kültürüne ve inanç yapısına göre nüans farklılıklarının bulunduğu ritüelde uygulanan davranış kalıplarının, kullanılan dağarın, kültür etkileşimiyle yöresel özellikler gösterdiği söylenebilir. Ezoterik toplumların kendilerini koruma içgüdüsüyle gizli olarak yaptıkları ayinlerden olan cem törenlerinin, son yıllardaki görünürlüğü artmıştır.



Resim 18. Veysel Özmeral, Arguvan İlçesi Apası Köyü, Kişisel Görüşme 2019.

Kültür zamana ve mekâna, etnisiteye, bulunan bölgeye, göçlere göre değiştiği için çalışmanın teorik çerçevesinde vurgulandığı gibi kültürün değişmesini etkileyen faktörler, Arguvan özelinde de kendisini göstermektedir. Arguvan’da geçmişte köyün büyük evlerinde ya da dedelerin evlerinde yapılan cemler, son yıllarda kültür evi olarak yapılandırılan Millî Eğitim Bakanlığının kullanılmayan okullarının restorasyon yapılarak dönüştürüldüğü yerlerde yapılmaktadır. Bu okullar tadilat yapılarak kültür evlerine dönüştürülmüştür.



Resim 19. Arguvan İlçe Merkezindeki Cem Evi (Foto: Mustafa Dağdeviren)

Arguvan ilçe merkezinde bulunan cem evi, merkez mahallelerde yaşayan Alevi inancındaki insanların cemlerini yaptıkları, lokmalarını dağıttıkları yerdir. Mineyik Köyü’nde önceden dedelerin evlerinde yapılan cemler 2019 yılında yapımı tamamlanan cem evinde yapılmaya başlamıştır. 2019 yılında açılan cem evinin ilk cem ayinini dede İsmail Sarialtun yürütmüştür. (İsmail Sarialtun Kişisel Görüşme 2021 İstanbul)



Resim 20. Dolaylı (Halpuz) Mahallesi Kültür Evi (Foto: Mustafa Dağdeviren 2020)

Dolaylı (Halpuz) Köyünde eskiden köyün aŗağı mahallesinde Erzincan Kemaliye'den gelen dedelerle, yukarı mahallede Mezirme'den gelen dedelerle cem yapılır sonra da iki dede birleŗerek büyük cem yaparlardı (Gazi Akdeniz ve Sadık Sarıgül, Kiŗisel g r ŗme 2020).



Resim 21. Eymir Kültür Evi

Şah İbrahim Veli ocağına bağlı olan Eymir köyünde Mezirme'den gelen dedelerle önceden büyük evlerde gizli yapılan cem törenleri, 2004 yılından itibaren İstanbul Eymir Köyü Derneği adına Köylülerin ve yardım severlerin katkısı ile Ersoy Eren sorumluluğunda yaptırılan Eymir Köyü Kültür evinde yapılmaktadır. Ancak eski cemler yapılmamaktadır.

Aşağı Sürmenli köyünde cemler iki mağlı¹⁹ odaların bulunduğu birinci mağda erkeklerin ve hizmet alanların, ikinci mağda kadınların ve çocukların yer aldığı geniş alanları bulunan evlerde yapılmaktaydı. Özellikle 1975 yılına kadar devam eden cemlerde dedeler cem törenlerini bitirip gittikten sonra beş altı hafta cumaları dedesiz olarak yapılan kısır cemlerini tamamen zakir (Bkz: Cem aşığı İsmail Göksu) yönetirdi. Öyle ki bir perşembe gecesi, yani (cuma cemi) bir günde üç köyün sırası ile cem törenlerini yönetirdi. Saat 17-19 arası Tarlacık köyünde, 20-21 arası Yukarı Sürmenli köyünde, 22-24 arası Aşağı Sürmenli köyünde cumalık kısır cemi (Kısır Cemi tanımı için Bkz: 4.3.3.4.1. Kısır Cem Kısır Cemi) yaptırırdı. (Bektaş Göksu, Kişisel Görüşme 2020). Yörede dedenin olmadığı zaman zakirin yönettiği kısır cemlere “cumalık” denilmektedir.

Konakbaşı (Apası) köyündeki cemlerle ilgili olarak görüştüğümüz muhtar Ali Sevimli, köyün neredeyse tamamının İstanbul'da olduğunu vurgulayarak, İstanbul'da cem yapacakları zaman köylülerin bir araya geldiğini, Gültepe Cem evinde, Armutlu'da cem yaptıklarını ifade etmiştir. Sevimli, İstanbul'da yapılan bu cemlerin köydekilerle aynı felsefe ve kültür yapısı içinde gerçekleştirildiğini ve bu cemleri yürütmek için köyden gelen dedelerin aynı köydeki kültürel yapıyı İstanbul'a taşıdıklarını belirtmiştir. Gürge'li Bektaş Dal dedenin İstanbul'da bu cemleri yürüttüğünü, Sinemil'de ise yılda bir kere Abdal Musa Lokması yapıldığını, bu cemlerde eğer dede olursa cemin de yapıldığını, dede yoksa sadece lokma yapıldığını belirtmiştir. Sevimli, bu sene köylüler olarak İstanbul'da İçerenköy cem evinde cem yapacaklarını ifade etmiştir. (Ali Sevimli, Kişisel Görüşme, 2019)

¹⁹ Mağ: evlerin büyüklüğünü belirtmek için kullanılan evin bölmelerini ve oda büyüklüğünü anlatan deyim.



Resim 22 Ermişli İmam Cafer Türbesi (Foto: Mustafa Dağdeviren)

Emirler mezarından İstanbul'a göçler başlamadan önce 80–100 kişinin içinde bulunabileceği evlerde cemler yapılırdı. Arif Sağ, Abdullah Papur, Ali Ekber Çiçek gibi birçok sanatçının uğrak yeri olan Emirler Mezarında Muharrem Temiz üç ay kalmıştır (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2019). Ermişli'de ise cemler İmam Cafer Türbesi yanında bulunan açık ve kapalı alanlarda yapılmaktadır. “İmam Caferi Anma” etkinlikleri, yörede yapılan en büyük etkinliklerden birisi olup bu etkinlikler çerçevesinde “Abdal Musa Cemleri” de gerçekleştirilmektedir.

Etrafındaki köylere oranla daha büyük bir cem evine sahip Bozan Köyünde, 2001 yılında Barış Pirhasan'ın yönetmenliğini yaptığı “O da Beni Seviyor” adlı film için bir cem ayini düzenlenmiş olup köy halkının katılımıyla çekimler gerçekleştirilmiştir. Film için yörenin inanç müzikleri içerisinde bulunan duvaz-ı imam, tevhit ve çeşitli semahlar seslendirilmiştir. Müziklerini Ulaş Özdemir'in yaptığı filmde yöre sanatçısı ve aynı zamanda dede olan Muharrem Temiz, danışmanlık yapmıştır.



Resim 23. Bozan Köyü Cem Evi 2001 yılı yapımı “O da Beni Seviyor” adlı sinema filminde Semah Sahnesi

Bozan köyünde bulunan cem evi, köy muhtarı Hatun Yılmaz’ın girişimleriyle çeşitli kurum, kuruluş ve özel yardımlarla Resim 24’deki modern görüntüsüne kavuşmuştur. Bozan Köyünde cemler, Şah Sultanın da türbesinin bulunduğu kapalı alanda yapılmaktadır



Resim 24. Bozan Köyü Cem Evi (Foto Mustafa Dağdeviren 2020)

Atma köylerinde de cemler, köyün büyük evlerinde yapılmış olup, ayinler büyük çoğunlukla Türkçe gerçekleştirilmiştir. (Aksoy, Celal; Çelik, Muharrem ve Çelik,

Serdar ile kişisel görüşme 2019). Çayırli Köyünde ise cemlerin yapılması için 2009 yılında kültür ve cem evi inşa edilmiştir. (Bkz. Resim 25)



Resim 25. Çayırli Kültür ve Cem Evi (Foto: Mustafa Dağdeviren 2020)

Ödenek olmadan köylünün cem evi yapma ya da restore etme imkânları bulunmadığını dile getiren Abdullah dede, önemli olan insanların cem yapabilecekleri bir damlarının, inanışlarını kültürlerini anlatabilecekleri bir ortamın olması gerekliliğinin altını çizmiştir. (Abdullah Bakır Dede ile Kişisel Görüşme, 2019, Ermişli)

Gürge’de cemler “Karakapı Cem Evi”nde yapılmaktadır. On iki imamlardan dokuzuncu imam Muhammed Taki evlatlarından Şah Süleyman hazretleri, İslam’ı yaymak ve insanları bilgilendirmek amacıyla Horasan’dan Gürge’ye gelmiştir. Hasan Dede’nin (70) ifadelerine göre Gürge’ye gelmeden önce Adana’ya sonra Malatya’ya daha sonra da bu bölgeye gelmiştir. Geldiği zaman yerleştiği yerde yerleşim alanı olmamasına rağmen bölgenin iki kilometre uzağındaki köy, zamanla buraya doğru göç ederek burada yaşam alanları oluşturmuşlardır. Dedenin inanç boyutunun yanında şifacı olarak da bilinmesi ve duyulması, çevre köylerin de buraya yerleşmesine etki etmiştir (Hasan Gülbahar, Kişisel Görüşme, 2019, Gürge Köyü). O dönemden günümüze kaldığı iddia edilen Karakapı cem evi yaklaşık, 800 yıllıktır. Benzer şekilde Malatya’da aynı yüzyıla tarihlenen Arapgir ilçesi Onar köyünde de 800 yıllık olduğu iddia edilen antik bir cem evinden bahsedilmektedir.

Gürge Köyünde, önceden her sene görgü ceminin yapıldığını, bayramlarda oruçlardan sonra cemler yapıldığını belirten Bektaş Dede, günümüzde Abdal Musa

cemlerinin de yapılamadığından bahsetmiştir. (Bektaş Dal, Kişisel Görüşme, Gürge, 2020)



Resim 26. Karakapı Cem Evi. Gürge Köyü 2019 Foto: Mustafa DAĞDEVİREN



Resim 27 Gürge Köyü Karakapı Cem Evi Girişinde üzerinde Nisa Suresi 58. Ayet²⁰in bulunduğu Rölyef, (Foto: Mustafa Dağdeviren 2019)

²⁰ Ayetin Türkçe meali “Allah size, emanetleri mutlaka ehline vermenizi ve insanlar arasında hükmettiğiniz zaman adaletle hükmetmenizi emreder. Allah size ne güzel öğütler veriyor. Şüphesiz Allah her şeyi işitmekte, her şeyi görmektedir.” (Karaman vd. 2017: 93)

Zamana yenik düşen yapıda çeşitli değişikliklerin yapılması zorunlu hale gelmiş olsa da, ardıc ağacından yapılan sütunların o dönemden kaldığı Hasan dede tarafından dile getirilmiştir. (Hasan Gülbahar Dede ile kişisel görüşme 2019 Gürge Köyü) Yapının aydınlatmasını sağlayan pencereler, daha sonradan yapılmıştır. Önceleri ise aydınlatma, cem evinin tavanında bulunan bir boşluktan sağlanmaktaymış.

Uzun bir tarihe sahip olarak gösterilen cem evi için (800–900 yıllık) Temiz, bunun sosyolojik olarak mümkün olamayacağını ifade etmiştir. Kırılma noktası olarak Kerbela temel alındığında, tarih boyunca konargöçer toplum olan Alevilerin sosyal bir hayatının var olmasına rağmen, sosyal olamadığını ve yerleşik bir düzenin olmadığını, kaygıdan kuşkudan dolayı konargöçer yaşadıklarını ifade etmiştir. Konargöçer bir grubun, hayatına çadır kültürü ile devam eden bir topluluğun durağan bir mabedinin, durağan bir cem evinin olmayacağını, kaldı ki köylere yerleştikten sonra yerleşik hayata geçtikten sonra bile bir kaygı ile ibadetin korkularak, gizlenerek yapıldığını ifade etmiştir. Bu kaygıdan dolayı kapıya bir gözcü koyulduğunu, bu halde kalıcı bir mabedi yapma ihtimalinin olmadığını savunmaktadır. Temiz sazın saklandığı, kimliğin saklandığı bir dönemde bir mabet yapılarak burasının adını cem evi olarak koymayı Osmanlı döneminde zor bir ihtimal olarak görmektedir. O dönemde yaşanan alanlarda bulunan ve kullanılabilir imkâna sahip olan büyük evlerde ibadet yapılmış ve oraya da Cem Evi denilmiştir. Temiz cem yapılan yerin sübjektif olarak isimlendirildiğini, dokunduğun, kokladığın mimari yapısı olan bir yer olmadığını belirtmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Bu düşünceler çerçevesinde cemler, geçmişten günümüze topluluğun yaşadığı ortam içerisinde evi geniş ve kullanışlı olanların evlerinde yapılmıştır.

Çoğunlukla dede evlerinde yapılan cem ayinleri, dedenin olmadığı zamanda ise baba evi denilen evlerde yapılmıştır. Âşık Ekberi (İncesu, 2012: 20), kendi evlerinin de baba evi olduğunu belirterek baba evi tanımını, dedenin olmadığı yerde, dedeye vekâlet edenin bulunduğu ve cem yapılan ev şeklinde yapmaktadır. (Bkz. “Baba Evi”, sözlük maddesi)

Geçmişten günümüze kadar Arguvan cem geleneği, dedelerin ruhani liderliğinde, dedelerin olmadığı yerlerde baba evi diye nitelendirilen evlerde, son yıllara kadar cem evlerinde yapılmaya başlanmış, ancak son yıllarda çeşitliliği ve fonksiyonları azalmıştır.

4.3.3. Arguvan’da Cem Türleri

Bu alt başlık altında, cem seremonisinin Arguvan kültüründe ne şekilde uygulandığı üzerinde durulacaktır. Arguvan cemlerinde, cem adları ve genel ritüeller benzerlik gösterse de ayin içerisindeki inanç müziği repertuarı, yöre farklılıklarını ortaya koymaktadır. Arguvan’da geçmişte ve günümüzde yapılan cem ayinlerinin türlerini başlıklar altında vermek gerekirse en önemli ayin olarak görgü cemleri karşımıza çıkmaktadır.

4.3.3.1. Görgü Cemi

Genel olarak Alevi-Bektaşî toplumlarında ve özelde Arguvan’da yapılan cem ayinlerinin içerisinde en önemli sayılan cem “Görgü Cemi”dir. “Görgü görmek”, “Hiç mi görgü görmedin?”, “Görgüsüz?”, “Görgüye girmek” gibi kelimeler ve deyimlerin çoğu, muhtemelen görgü cemlerinden Türk diline geçmiştir. “Tarikat cemi” ya da “sorgu cemi” olarak da nitelendirilen ve Arguvan’da yaklaşık yarım yüzyıldan beri gelenekselliğini kaybetmiş durumda olan, yılda bir yapılan görgü cemleri, 1960’lı yıllardan itibaren sekteye uğrayarak zamanla yapılmamaya başlamıştır. Görgü cemi, Arguvan’ın birçok yerleşim bölgesinde (Emirler mezarında, Mineyik köylerinde) tarikat cemi olarak nitelendirilmektedir.

Görgü cemine başlama ritüeli olarak o gün cemde görülecek iki musahibin köyün bir başından bir başına uğramadıkları ev kalmaksızın herkese Muhammed Ali yoluna gideceğini, musahip kardeşiyle birlikte görüneceğini duyurarak razılık istemesiyle başlar. Musahiplik yol kardeşliğidir. Bulut (2003: 102–103, özünü, Hz. Peygamber döneminde Medine’de gerçekleştirilen kardeşlik uygulamasından (muahede) aldığı kabul edilen ve Türkmenlere özgü olan bu musahiplik uygulamasını, kırsal bölgelerde ve nispeten kapalı toplum yapısı içinde çok önemli sosyal, ekonomik,

dinî ve ahlaki bir kurum olarak nitelendirmiştir. Er (1998: 46) ise, kaynağının Asya ve Şaman kökenli ya da Zerdüşt inancı kökenli olduğu konusundaki görüşlerin haklılık payı olabileceği konusunda görüş bildirmektedir. Bu yapı içerisinde musahip olanlar, yedi göbek birbirlerinin kızını, oğlunu kendilerine gelin ve damat olarak alamazlar. Günümüzde sosyal yapı değişkenlik göstermeye başladığı için musahiplik kurumu sekteye uğramıştır. Temiz, bu kurumların çözülmüş durumda olduğunu, dışarıya da kız verildiğini, dışarıdan da kız alındığını belirtmiştir. Ayrıca Temiz'in bu yapılarla ilgili düşünceleri aşağıdaki gibidir.

Ne kadar doğru ne kadar yanlış ama belli gelenekleri korumak belli folklorik değerleri yaşatmak anlamında toplumun içerisinde bir karşılığı vardır. Şöyle ki kendi içerisinde bir hukuk düzeni, kendi düzeni içerisinde paylaşmayı, yargıyı, hoşgörüyü, kardeşliği, lokma ve rızalık dediğimiz şeyleri uygulayan bir toplulukta yerli yerine oturan bu kavramlar, pratiğe yansıtılmış uygulamalardır. Bugün bu gelenek, bu inanç konuşuluyorsa, belki bu inancın kokusu, dokusu günümüzde kadar gelmişse, bunun en büyük sebeplerinden birisi bu kurallardır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019 İstanbul).

Bu kurallar hem edebi hem sosyal hem de kültürel-inançsal açıdan bu geleneğin günümüze kadar gelmesini, yaşamasını ve korunmasını sağlamıştır.

Görgü ceminin ana kurallarından biri, insanların birbirinden razı olmasıdır. Kapı kapı gezmenin önemi, cem başladığında ve görgüye girildiğinde dargın kimsenin kalmamasını sağlamaktadır. Görgüye girenler, 2-3 sene sonra tekrar görülürler. Cem başlamadan önce görgüye girecekler, rehber vasıtasıyla meydana alınır. İki musahiple birlikte iki de eşleri dört kişi meydana alınır. Eğer görgüye çıkacak 2 grup varsa eşleriyle birlikte 8 kişi olarak meydana çıkarlar. Er, iki musahipli grubun tanımını “aşna-aşına” olarak tanımlamıştır (Er, 1998: 43). Üçüncü bir grup varsa 12 kişi olarak meydana çıkarlar. Üç gruplu musahipleri gördüğünü ifade eden Zakir Doğan, dörtlü musahiplik sisteminin de var olduğunu ama kendisinin görmediğini ifade etmiştir. (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2018 İstanbul). Pir Sultan'ın bir deyişinde geçen ve ezgisi de icra edilen “Aşnamdan Ayrıldım Yamandır Halim” deyişinde, bu *aşinalık* kurumu ifade edilmektedir.

Mineyik köyünden İsmail dede, tarikatta musahip olmayanların da (yol kardeşliği) ceme katılabileceklerini ancak “tarığa” ve “Pençe-i Ala Abaya” düşemeyeceklerini ifade etmiştir. İsmail Dede, Arguvan'da “Pençe-i Ali Abaya düşme”yi; musahiplerin bir araya gelerek yere uzandıklarını, bacıların da (eşler) ayaklarının üzerine diz çökerek

havlu örttüklerini ve musahiplerin ayak ucunda, onlarla dünya ahret kardeş olma ritüeli olarak ifade etmektedir. İsmail dede, musahiplerin evli olması ve bacıların da (eşlerin) birbirini sevmesi gerektiğini belirtmiştir. Musahip olanlar öz kardeşlikten farklı yapılanmayla şekillendirilmiş olup birbirleriyle, küs olamazlar: “Öz kardeşinle kavga edebilirsin ama yol kardeşinle edemezsin” anlayışı hâkimdir ve bu sistemde, ailen hariç her şeyi paylaşmak zorunluluğu vardır. (İsmail Sarıaltın Kişisel Görüşme 2018)

Tarikat cemlerinin en önemli kurallarından birisi de; barışmayan, küs, kavgalı ya da mahkemelik olanların barışmadan ceme katılamamalarıdır. Buna dede de dâhildir ve dedenin de kendini temizlemesi, kimseyle küs ya da kavgalı olmaması gerekmektedir. Tarikat cemi, aynı zamanda bir mahkemedir. Tarikata girecek olanlar önce dara dikilir. Dede ile cemaatin önünde sorgulanırlar. Gerçekler meydanı olarak nitelendirilen bu ritüelde kimsenin yalan söyleme gibi bir durumu veya düşüncesi olmamaktadır. Hz. Muhammed’in postu, Hz. Ali’nin postu, Ehli Beyt meydanı olarak düşünülen ve bu felsefeyle orada bulunan insanlar, gerçekleri söylemek zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Cem ayini başlamadan küskünler barıştırılır, eğer barışmazlarsa ceme alınmazlar. Ne oranın lokmasını yiyebilirler ne de orada durabilirler. Daha önceleri kavga edip birbirini vuran insanları bile dedeler barıştırarak tarikata sokmuşlardır. Yakın geçmişe kadar Alevi topluluklarında mahkeme ihtiyacı bulunmamaktaydı. Dedelerin en önemli görevlerinden biri de toplumu kaynaştırmak, barıştırmak, uyumlu yaşamayı sağlamak, toplumsal paylaşımı adaletli bir şekilde sağlamaktır. Bu toplumsal görevlerle birlikte inançsal olarak yolun ilkelerine karşı yapılan suçlarla ilgili olarak da dedelik kurumu ve cemde bulunanların kararlarıyla ceza alan kişiler de bulunmaktadır. Yolun ilkelerine karşı yapılan suçlarda suçu işleyen kişi ya da kişiler “düşkün” olarak addedilir ve ceme alınmazlar.

Cemin başlaması için ceme katılanların birbirlerinden razılık almaları gerekmektedir. Ceme başlamadan dede cemaate “Bir müşkül olan var mı?” sorusuyla seslenir. Eğer bir müşkül varsa çözülmeden cem başlamaz. Görgü cemleri tamamen kişinin kendi kendini arındırıp insanı kâmilliğe meyletmesi demektir. “Rızalık alınma ritüeli”nde kişiler önce ailesine sonra ceme katılanlara sorulurlar. Zakir Doğan, en sonda ise dede “Burası Muhammed Ali meydanı herkes senden razı, heybenin ön gözü benim arka gözü senin, seni senden soruyorum” diye sorduğunu ifade etmiştir. (Cafer

Doğan, Kişisel Görüşme 2020) buradaki amaç kişinin kendi kendisini sorgulaması, öz değerlendirme yaparak kendisinden razı olup olmadığının sorgulanmasıdır.

Rızalık ritüeli ile ilgili olarak dede İsmail Sarıaltın, köyde yaşamış bir cem'den örnek vermiştir. “Rızalık esnasında akrabalarından ve komşulardan rıza alındıktan sonra dedenin kendinden razı mısın sorusuna değilim diyerek hikâyesini anlatan bir kişi: “5-6 kilometre uzaklıktaki Sünni Kürt köyünde, 16-17 yaşlarında cahil iken bir hayvanı kestim yedim” deyince dede, o kişinin yanına musahibini de vererek köye gönderir. Bir de yanlarına “peyik” verir. Kışın yarım metre karın üstüne basa basa köye giderler, evin kapısını çalarlar, bu sırada cem devam etmemektedir, durdurulmuş durumdadır. Köye gidenler kapıyı çalıp o insanlarla görüşüp hatalarını dile getirdikten sonra, Kendilerine affetmesi için ne istediklerini sorarlar. Yaptığı hatanın maddi karşılığını vermesi gerektiğini, yoksa dedelerinin kendilerini görgü cemine kabul etmeyeceklerini ifade ederler. Köylü de; “Ben bunu çok merak etmişim, kaybolan koyunumun tüyünü bile bulamadım, kurt yedi diye düşünüyordum, biraz bekleyin” der, sonra bir koç getirir: “Dedenize benden selam söyleyin, kabul ederse bu koçu o cemaate kurban edip de alsın” der. Koçu yüklenip ceme geri dönen kişilerin çektiği en büyük ceza, o koç sırtlarında kardaki yürümleri olur. Onlar geldikten sonra Cem kaldığı yerden devam eder. (İsmail Sarıaltın, Kişisel Görüşme 2018, Mineyik Köyü)

Dedenin görülecek kişileri meydana almasıyla ayin başlamaktadır. Rızalık sorgulanmasından sonra cem başlar. “Görgü görmemiş” olanlar ceme katılamazlar, öyle ki aynı aileden iki kardeşten biri görülmemiş dahi olsa o ceme katılamaz.

Bazı yöre cemlerinde dedeler sırayla dizilip yanlarında da zakirler bulunarak, hatta bazı dedelerin duaları kitaptan okuduğu görülmekle birlikte Arguvan’ın birçok köyünde dedeler zakirlik görevini de üstlenerek cemi 150 yıl öncesi geleneklerde ve ritüellerde var olan şekliyle yapmaktadırlar. Dedenin baştan sona cemi yürütmesine “cem kaldırma” da denilmektedir. Normalde cemlerin süresi uzun olduğu için (4-5 saat) şimdilerde halka namazında cemaatin biraz daha kısa sürmesi konusunda dedelerden istekleri bulunsa da, cemlerin kısaltılması konusu, dedeler tarafından doğru bulunmamaktadır.

Eskiden kış aylarında yapılan görgü cemleri ve Abdal Musa cemleri 30-40 gün sürüyordu. Gençler orada kulaktan duyarak, yaşayarak, yaparak öğreniyorlardı. Orada pişenler de oradan kopamıyorlardı. Görgü ceminde kurban kesilmesi de gerekmektedir. Musahiple birlikte görgüye girecek olan kişiler, kurban ayarlamak zorundadır. Dışarıdan gelen misafir varsa onlar için de bir kurban kesilir, “tercüman kurbanı” denilir (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2018 İstanbul). Görgü cemleri Arguvan’da ve diasporasında güncelliğini kaybetmiş ve yaklaşık 40-50 yıldır yapılmamaktadır. Bu cemlerin yapılmamasının nedenlerinin başında sosyolojik değişimlerin olduğu söylenebilir. Özellikle göçlerin yoğun olarak yaşanması ve köyde yeteri kadar topluluk olmaması, dedelere olan güvenin sorgulanması ve bazı dedelerin kendilerini yetiştirememeleri, diasporada musahiplik kurumuna ait paylaşım ve bölüşüm geleneğinin modern yaşama, ekonomiye ve iş koşullarına henüz adapte edilememesi ve bireyselliğin artarak musahipliğin giderek azalması, gençlerin inançla ilgili düşüncelerinden dolayı cemlere kayıtsız kalmaları, bu nedenler arasında sıralanabilir.

4.3.3.2. Abdal Musa Cemi

Görgü ceminin tersine, yörede güncelliğini kaybetmeden devam eden cem türü “Abdal Musa Cemi”dir. Abdal Musa cemi, Abdal Musa birlik lokması ritüeli içerisinde gerçekleşen cem türüdür. Abdal Musa Sultan’ın 14.yy. da kendi dergâhında başlattığına inanılan birlik ve dayanışma geleneğidir. Alevi-Bektaşî kültürü içerisinde Abdal Musa, Hacı Bektaşî Veli’den sonra dergâhın postuna oturmuş önemli şahsiyetlerden birisidir. Abdal Musa lokması ve cemi, köylerden kentlere bütün Alevi topluluklarının uyguladıkları bir gelenektir. Bu gelenek Abdal Musa’nın son durağı olan Antalya’nın Elmalı kazasının Tekke Köyünde, haziran ayında şenlik olarak da kutlanmaktadır.

Abdal Musa cemleri, Alevi toplulukların birlikteliği için, küskünlüklerin ortadan kalkması adına ekimden şubata kadar süren ve görgü ceminin eşiği olan cemlerdir. Abdal Musa Cem’inde “genellikle ceme giremeyen gençlerin eğitilmesi ve bu kişilerin cem törenlerinde nelere dikkat etmeleri, orada nasıl davranmaları gerektiği öğretilmektedir” (Pekşen 2007: 20). Abdal Musa Cemleri Kısır Cem olarak da nitelendirilmektedir. Abdal Musa ceminde tevhide kadar olan bölüm olur mihraçname

bile okunmaz iken zamanla diğer bölümlerde bu cemin içerisine girmiştir. Artık cem yapılırken hangi cem olduğu anlaşılamaz hale gelmiştir. (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 2020 Ermişli)

Arguvan'da Abdal Musa Cemi ve kurbanı, kasım-aralık gibi dışarı işlerinin bitimiyle, (ekin-hon-harman-tarla işleri) birlikte sorguya dayanan ibadetin yapılması, küskünlerin barışması, suçluların cezalandırılması, muhabbet edilmesi için yapılmaktadır. Bu toplantı için imece usulü para, odun, yağ, tuz gibi insanların gönüllerinden geçeni yardım olarak verdikleri bir komite tarafından toplanarak etli pilav yapılmak üzere kullanılır. Yemek için kullanılan malzemelerin dışında kalanlar sembolik bir fiyatla satılmaktadır. Geçmişte yapılan yemekler ailedeki kişi sayısına göre taksim yapılarak eve götürülüp evde yenirdi. Son yıllarda yemek cem evinde yenilmeye başlanmıştır. Kurbandan sonra akşam cem yapılmaktadır. Bu cem başlangıç cemidir. Dolayısıyla bu cem “tarikatın kapısını açan cem” olarak nitelendirilen ilk cemdir. Geleneğe göre, bugün için sekteye/kesintiye uğramış olan görgü cemlerinden önce, Abdal Musa cemine girilmektedir.

Abdal Musa cemi, Hızır cemine kadar devam etmektedir. Eğer muharrem ayı bu iki cemin arasına denk gelirse muharrem cemi ve sohbetleri de yapılmaktadır.

4.3.3.3. Muharrem Cemi

Yörede muharrem cemi ile ilgili olarak çoğunlukla bu cemin yapılmadığı yönünde bilgiler mevcuttur. Temiz, sazın belli aylarda özellikle Muharrem ayında icra edilmediğini, perdesini bağlıyorum deyip kılıfa konulduğunu, kılıfın içerisinde kapalı bir şekilde asılı olarak durduğunu belirtmiştir. Temiz Ayrıca bu dönemde eşliksiz dahi bir eser söylenmediğini ifade etmiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Temiz'den anlaşılabacağı üzere sazın çalınmadığı, deyişlerin semahların seslendirilmediği bir durumda cemin yapılması imkânsız gözükmektedir. Ancak Abdullah Bakır Muharrem cemi ilgili aşağıdaki bilgileri vermiştir.

Muharrem boyunca saz pek çalınmaz, büyük dedeler de Kerbela olaylarını, Ehlibeyt'in başına gelenleri anlatırdı. Ancak sonuncu gün İmam Zeynel Abidin'in kurbanı kesildiği akşamına cem bağlanırdı. Bu cemde mihraçname okunmaz,

Mersiye'ye kadar olan bölümün ritüelleri gerçekleştirdi. Semah, mersiye ve tevhidin olduğu teferruatlı bir cem olmamakla birlikte genelde ağıtların seslendirildiği bir cem olarak gerçekleşmekteydi. (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2020)

4.3.3.4. Arguvan'da Yerel Cemler

Arguvan'da, tüm Alevi-Bektaşî topluluklarında olduğu gibi genel olarak yürütülen cemlerin yanında “Kısır Cem”, “Sarı Baba Cemi”, “Kayb Erenler Cemi”, “Kömme Cemi” gibi yerel cemler bulunmaktadır. “Abdal Musa Cemi” ile aynı formda ve aynı ritüellerle gerçekleşen bu cemlerde Abdal Musa lokması yapıldığından dolayı, bu cemler Abdal Musa Cemi türevi olarak tanımlanabilir.

4.3.3.4.1. Kısır Cem

Arguvan'da devam eden cemlerden biri de “kısır cem”dir. Özellikle gençlerin eğitildiği, inancın kurallarının gösterildiği ve inanç hakkında bilgilendirmenin yapıldığı, birlik ve beraberliğin işlendiği cemdir. Kısır cemler, öğretici özellik taşımasının yanı sıra Muhabbet Cemleridir. Kısır cemlerin belirli zamanları bulunmamaktadır, çeşitli zamanlarda yapılabilir. Kısır cemde üç duvazı imam okunduktan sonra cem bağlanır. Cem bağlama inanç ritüellerinin tam olarak başladığı bölüm olduğu için cem bağlandıktan sonra ceme giriş ve çıkışlar yasaklanmaktadır.



Resim 28. Kısır Cem Fotoğraf, Cafer Doğan arşivinden 1990'lı yıllarda İstanbul'da Hasan Sağbilge dedenin evinde yapılmış kısır cem görüntüsünden alınmıştır.)

4.3.3.4.2. Kömme Cemi

Arguvan’da kısır cem olarak nitelendirilen bir de “kömme cemi” bulunmaktadır. Kömme cemi: dede ya da pirin o bölgeye geldiğinde yapılan cemdir. Eskiden ekinlere girmeden (elleriyle orakla derdikleri için) vişneler, kirazlar olduğu zaman en güzel elbiselerin giyildiği, kızların taranıp süslendiği, kül kömmesi, kuzu, oğlakların getirilerek yapıldığı cemdir. Dede Bakır, bu cemden sonra ekin derilmeye başlanacağından dolayı bu cemde “*Yarabbi gökten rahmetini, yerden bereketini, bizden şefaati esirgeme*” diye dualar edildiğini belirtmiştir. Ayrıca bu ceme Alevi-Sünni, civarda olan bütün köylerden katılım sağlandığını, akşama kadar süren lokma ve yemeklerin olduğunu ifade etmiştir. Bu cemden sonra Emirler mezarında gençlerin, o zamanlar tertemiz olan dereye akşam saatlerinde tuttıkları balıkları ateş yakarak pişirdiklerini belirtmiştir. (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2020) Bakır’ın ifadelerinden de anlaşılacağı üzere “kömme cemleri” ekine girmeden önce bir çeşit “bereket duası” anlamına gelmektedir.

Ermişli’de gerçekleştirilen bu cemler, zamanla büyüyerek çevre köylerin de katılımıyla birlikte “İmam Cafer Anma etkinlikleri”ne ve “Abdal Musa cemleri”ne dönüşmüştür. Bakır, eski ile şimdi arasında kıyaslanamayacak kadar farkın olduğunu belirtmektedir. Eskiden yapılan etkinliklerin tamamen Nevruz havasında ancak temmuz ayında yapıldığını ve o zamanlarda cemlerin daha samimi olduğunu, şu anda yapılanların daha resmi olduğunu ifade etmektedir.

Bu cemlerde, ritüellerin Tevhide kadar okunduğunu belirten Bakır, daha çok semahların olduğu, gençlerin çocukların grup grup çıkıp semah döndükleri bir cem olarak nitelendirmektedir. “Vişne”, “kiraz” ve “kömme”, bu cemin “lokma”sidir.



Resim 29. Abdullah Bakır, Arguvan Emirler Mezrası, Kişisel Görüşme 2019.

Bu cemler her zaman yapılabilmektedir, kömme cemi için yapılan kömmelerin 12 katlı olmasına dikkat edilmektedir. Bunun nedeni 12 sayısına, on iki imamlardan gelen mistik bir anlam yüklenmiş olmasıdır. Doğan, köyde öyle bir cem yapılacağı zaman oturdukları orta mahalleden peyiklerle veya çocuklarla yukarı mahalleye veya aşağı mahalleye haber gönderdiklerini, O gün yapılacak olan cem hangi nitelikte olacaksa, (“Abdal Musa lokması”, “kayb erenler cemi” veya “Hızır cemi”) bilgisinin iletilildiğini belirtmiştir.

4.3.3.4.3. Gayb Erenler Cemi

Gayb erenler cemi, aslında erenlere katılmak için bir geçiş cemidir. Kayıp erenler cemi, Abdal Musa ceminden sonra, görgü ceminden önce yapılan bir “helallik cemi”dir. Musahip tutulursa yapılabilen bir cem türüdür. Canlar ikrar verdi; aradan bir yıl geçip dedeler tekrar geldiğinde “görgü ceminin eşiği” olarak “Abdal Musa cemi” ve “kayb erenler cemi” yapılır. Abdal Musa ceminde “helallik alınır”, ceme girmeden halk toplanır ve cem bağlanır. Çünkü “görgü cemi”ne sadece “musahipler” girer, dolayısıyla bu cemde “helallik” alınır; halkın rızası sorgulanır. Bu cem görgüye geçmek için bir “basamak” olarak yapılan cemdir.

Anadolu tasavvufundaki “gerçek erenler”, aslında “gayb âlemindeki kaybolmuş olan erenlerdir.” (gayb-kayp, kayıp demektir) Bu cemlerin en büyük amacı da insanların nefislerini kırarak onları “gayb erenleri”ne kavuşturmadır. Abdal Musa cemi ile aynı

özellikleri barındırır, yiyeceği, içeceği ve ritüelleri benzerlik göstermektedir. Abdal Musa ile aynı ritüelleri barındırsa da yapılış amacının farkından dolayı Abdal Musa cemlerinden ayrılır. Musahiplik öncesi eşik cemi olarak da nitelendirilen bu cemler yörede uzun yıllardır yapılmamaktadır. Arguvan'da eskiden yapılan cemlerden biri olan Kayb Erenler ceminin lokması kömmedir

4.3.3.4. Sarı Baba Cemi

Zeynel Abidin evlatlarından gelen Arguvan yöresine ait bir şahsiyet olan Sarı Baba adına, Mineyik (Kuyudere) köyünün kuzey batısında yaklaşık 3-4 km uzaklıkta bir türbe bulunmaktadır. Yakın bölgedeki köylülerin yaz aylarında cem yaptıkları bir merkez haline gelen türbe burada yapılan ceme de adını vermiştir.

Sarı Baba Cemi, Arguvan Mineyik köyünde yapılan ve çevre köylerin de katılımıyla gerçekleştirilen bir cem olup geçmişi eskilere dayanmaktadır. Sarı baba cemlerinin hemen hepsinde bulunan ve bu cemleri yürüten İsmail Sarıaltun dede, bu cemin önceden “Sarı Baba türbesi”nin yanı başında yapılan, tevhitlerin seslendirildiği, yağmur duasının gerçekleştirildiği, bolluk ve bereket için duaların yapıldığı bir ritüel olduğunu belirtmiştir. Sarıaltun, yapılan bu ritüellerin zamanla cem ritüelleriyle birleşmeye başladığını ve son yıllarda Abdal Musa Cemi ritüelleriyle gerçekleştirildiğini ifade etmiştir. (İsmail Sarıaltun Kişisel Görüşme 2020)



Resim 30: Sarı Baba Cemi Arguvan Mineyik Köyü (Foto: Mustafa DAĞDEVİREN, 2018)

Resim 30’da Mineyik (Kuyudere) köyünde 2018 yılında yapılan Sarı Baba Ceminde “dar mahkemesi” ritüeli görülmektedir. Gözcü tarafından cemin birlenmesinden sonra ceme katılmak isteyenlerin kapıyı zorlaması gerekçesiyle dedenin ve cemaatin huzuruna çıkartılarak mahkeme kurulmuştur. Bu ritüelde, resimde de görüldüğü üzere darda bulunanların sağ başparmakları sol ayaklarının üzerindedir. Dar, yapılan yanlışların ortaya çıkarılması, dede ve cemaat tarafından ceza alıp almayacağını sorgusudur. Bu ritüelde karar verilmeden önce ceme katılanların tamamı ayağa kalkmaktadır. Kurulan bu mahkemenin sonunda dede ve cemaat, darda bulunanlara ceza olarak “bir kurban” kesme cezası vermişlerdir. Abdal Musa Cemi ya da gayb erenler cemi, benzer şekilde yürütülür ve bunların lokması “kömme”dir. Bu cemlerde yine post açılır, deyişler okunur; gözcü, delilci, saka ve süpürgeci görevlidir ancak 12 hizmete gerek duyulmamaktadır.

4.3.3.4.5. Hızır Cemi

Hızır cemi, birlik-bütünlük cemidir. Eskiden Arguvan’da sıklıkla yapılan Hızır cemleri, günümüzde Abdal Musa cemiyle birlikte yapılır olmuştur. Bahara girişin kutsanması için yapıldığından dolayı, cem ayininin kış günlerinde Hızır haftasında yapılması tercih edilmektedir ve dolayısıyla şubat ayına doğru yapılır.



Resim 31. Ankara Arguvanlılar Derneği “Abdal Musa Lokması, Aşure ve Hızır Cemi
17.02.2019 Ankara

4.3.4. Arguvan'da Cemin Yürütülmesi

Kuyudere (Minayık) Köyünden İmam Zeynel Abidin Ocağı'na bağlı İsmail Sarıaltun dede ve Ermişli Köyü Emirler Mezrasından İmam Cafer Ocağından Abdullah Bakır Dede, cem töreninin sıralamasını aşağıdaki gibi vermiştir.

Cem yapılacak mekânda, her cemde kullanılan ve ortaya serilen post anlamında kilim gibi bir örtü bulunmaktadır. Bu kilime benzeyen posta “cecim” ya da “cicim” de denilmektedir. Cecim'in Türk Dil Kurumuna (2011: 463) göre tanımı, “ensiz olarak dokunmuş parçaların yan yana eklenmesiyle oluşan, perde veya örtü olarak kullanılan nakışlı ince kilim” olarak yapılmıştır. Arguvan'da “cecim”, yünden dokunmuş onar santimlik bantlar halinde, kırmızı, yeşil ve mavi renklerde, tezgâhta altmışar santim dokunarak ortaya çıkan, sonra bunların birbirine dikilmesiyle ve ortaya açılınca sanki üç metre kare bir halı şeklinde olan, ama halıdan daha yumuşak bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemlerde “post” olarak kullanılan cecim, ulu orta her yere açılmayarak sadece cemlerde kullanılmaktadır ve post düşüncesiyle değer gösterilmektedir. Cecim denilen ve post olarak kullanılan, yere serilen özel dokuma, Resim 32 ve Resim 33'te verilmiştir.



Resim 32. Bozan Köyü Cem Evinde Duvarda Sergilenen Cecim , Foto: Mustafa DAĞDEVİREN, 2020.



Resim 33. Mineyik Köyü Sarı Baba Ceminde ritüel esnasında yere serilmiş Cecim
Foto: Mustafa DAĞDEVİREN, 2018.

1. Cemaat cem evine gelir ve onları rehber karşılayarak uygun yerlere geçmelerini sağlar. Cemin türüne göre başlangıç ritüelleri farklılık gösterebilir.

Eğer yapılacak cemde Tercüman kurbanı varsa ritüel aşağıdaki gibi gerçekleşir. Yoksa 2. Sırada olan aşamaya geçilir. Tercüman kurbanı varsa:

Tercümanın²¹ kurbanı, genelde musahip tutulduktan bir sene sonra, o kişilerin kurbanı kesildiğinde köylü cem evine toplanır. Kurbanlık koyun meydana gelir, duvazlar okunur. Dede Bakır genellikle “*Muhammed Ali’ye İndi Bu Kurban*” duvazının seslendirildiğini ifade etmiştir. Kurban tıglama da denilen tercüman kurbanında, yine bütün köylünün rızası alınarak musahip olanların musahiplikleri teyit edilir. Görgü ceminde ve musahip ceminde uygulanan bir ritüeldir. Pir, mürşit ve 12 hizmetin bulunması gerekir. Kurban tıglanırken besmele çekilerek “*Kurbanı Halil, Fermanı Celil, Can İsmail, tercümanı*” dedikten sonra musahip olanların isimleri okunur. Devamında ya “*Hak ya Muhammed ya Ali*” denir. Kurbanın hiçbir yeri zayi edilmez. Dışarıda kalan yerleri toprağa gömülür. Kapı mühürlenir. Normal cemlerde gözcüden müsaade alınıp dışarı çıkılabilirken bu ritüelde dışarı çıkılmaz.

2. İsmail dede Mineyik köyündeki cem sıralamasında dedenin postuna oturmasını:

²¹ Yol göstererek musahiplik kurumuna sokan rehber.

“Ayak üzere durup niyetim ettim” diyerek dedenin gülbeng okuyarak postuna oturması; gülbeng okunması, duaların hepsinde on iki imamın ismini anmak; ehli Beyt’i anmak, şehitleri anmak; kıyamdar olup Ehlibeyt’i selamlamak, Ehli Beyt adına Fatiha getirmek, dua etmek” şeklinde ifade etmektedir. Ermişli’den Bakır Dedenin ifadesi ise aşağıdaki gibidir.

Dede ceme gelmeden önce rehber cemaati tamamlar. Ermişli’de rehber, dedenin postuna oturur, gelenler o posta niyaz ederek gözcü tarafından yerlerine yerleştirir. On iki hizmet cemaat cem evine geldiği andan itibaren başlar ve cem düzeni kurulana kadar devam eder. Genellikle Dede geldiğinde rehberden postunu devralır. Posta niyaz ettikten sonra sağ elini sol göğsüne getirir. Hü Erenler der duasını verir ve niyazlaşırlar, daha sonra dede postunu teslim alır. Bazı yörelerde 12 hizmet dara gelirken bazı yörelerde kapıcı, kurbanacı gibi hizmetler dara gelmez. Yerlerinde niyaz ederler, dede de hepsine dua verir. Darda bulunanlar da duadan sonra işinin başına döner.

Dede postuna geçtikten sonra, 12 hizmet duası verilmeden önce eğitici deyişler seslendirilir. Zakir Cafer Doğan, ceme başlamadan önce saz çalan âşıkların en az üç tane Hz. Ali ile ilgili deyiş okuduklarını, bazı deyişlerin, içerisinde Hz. Ali kelimesi geçmese de dolaylı olarak Hz. Ali’yi anlattıklarını ifade etmiştir. (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2019). Bu deyişlerin amacı, bir giriş niteliğinde olup ceme katılanları ceme hazırlamak için yapılan ritüellerdir. *Mektebi İrfanda, La Mekân Elinden* vb. deyişlerin edebi ve kültürel olarak analizleri yapılarak, okunan deyişlerde anlatılanlar istişare edilir. Ayrıca bu sohbet bölümünde Alevi içtihatları, 12 imam, mürşitlik, musahiplik vb. konularda cemaati bilgilendirici açıklamalar yapılır ve son olarak da inanç çerçevesindeki gündemdeki konular ele alınır.

3. Darı Hüseyin’in duasını verilir, 12 hizmet kişilerinin çağırılarak duası verilir: Zakir, sazı ve sözüyle on iki hizmet görevlilerini sırasıyla çağırır. Dede de bu hizmetlerin duasını verir. Sıra zakire geldiğinde zakir “Çalar saz ile/ Kuran okur avaz ile/ Cemi cümle niyaz ile/ Zakir sana haber olsun” sözleriyle zakirin işini ifade ederek sazıyla birlikte dar’a durur: “Pirim Zeynel Abidin, Muhammed Bakır-ı Cafer, biz erenler dellâlıyız, adilerden etmeyiz hayf, Zeynel Abidin, Muhammed Bakır, İmam Cafer üstadımız, verelim ehlibeytine selavat” der ve topluca selavat çekilir. Diğer hizmetlerde olduğu gibi zakir de duasını alarak yerine geçer.

Sarıaltun, dede ceme “çerağ yakılarak” başladığını ifade etmiştir. Çerağda kullanılan metafor, Allah’ın nurudur. Sarıaltun, çerağ olarak kullanılan mumlar için, eskiden iç yağından eritilerek ve içerisine fitil konularak yapıldığını, ayrıca kokusuyla

mistik bir hava verdiğini belirtmiştir. Yanan bu mum ışıklarının altında, sabaha kadar Allah’a yalvarmak, Peygambere yalvarmak, Ehl-i Beyt’e yalvarmak gibi ibadetler yapıldığını ifade etmiştir. (İsmail Sariaıtun, 2018 Kişisel Görüşme, Mineyik).

Arguvan’ın bazı bölgelerinde çerağ yakma sırasında Kuran-ı Kerimden “Nur Suresinin 35. Ayeti²² ve 36. Ayeti²³” okunmaktadır. (Belikler Köyü Abdal Musa Cemi 2016, Rıza Parlak Arşivi) Günümüzde modernleşme ile birlikte önce fabrikasyon mumlarla, daha sonrada “lüks” denilen küçük mutfak tüplerin ağzına gömlek denilen bir dokuma parçasının eklenmesiyle icat edilen araçlarla ve son olarak da elektrikli şamdanlarla ritüel gerçekleştirilmektedir.

12 hizmet gerçekleştirilirken kullanılan “Çalı süpürge”nin (on iki hizmetten biri olan süpürge ritüeli) Ermişli’deki cemlerde bulunmadığını hem Bakır hem de Doğan belirtmiştir. Geçmişte mendil veya havlu kullanılır, mendil veya havlu üç kez yere vurur sol koltuğunun altına alınır. Buradaki metafor, bu meydanda Hak Muhammed Ali’nin adı geçti bunları aldık gönlümüze koyduk şeklindedir. Mendil genelde ya rehberin omzunda olur ya da bir musahibin boynunda olur. Bakır dede ve zakir Doğan, zakirlik ve dedeliği boyunca süpürgeyi kendi kültürü içerisinde görmediğini belirtmiştir (Abdullah Bakır ve Cafer Doğan, Kişisel görüşme 2020). Süpürge hizmetini sadece bacıların yapmadığını, yörede 12 hizmetin görevlerinin aile aile paylaşıldığını belirten Bakır; bir kapı kapıcı, bir kapı kandilci, bir kapı kurbancı gibidir. Günümüzde de bu gelenek devam etmektedir. Süpürgeci hizmetini sürdüren aileden bir erkek varsa mendili eline alır, ritüel anlatıldığı gibi gerçekleştirilir. Eğer bacılardan biriye diğerk bölgelerdeki ritüellere benzeyen ritüellerle gerçekleşir. Burada asıl ifade etmek istenen süpürgecinin obje olarak kullanılmadığıdır. Bacılar mendil yerine ellerini yere doğru hareket ettirerek ritüeli tamamlarlar.

²² Nur Suresinin 35. Ayeti: Allah göklerin ve yerlerin nurudur. Onun nurunun misali, içinde kandil bulunan bir kandilliktir. Kandil bir cam içindedir, cam inciye andıran bir yıldızdır; (bu kandil) doğuya da batıya da ait olmayan, yağı neredeyse ateş dokunmasa bile ışık veren mübarek bir zeytin ağacından yakılır. Nur üstüne nur. Allah nuruna dilediğini kavuşturur. Allah insanlar için misaller veriyor, Allah her şeyi hakkıyla bilmektedir. (Karaman vd. 2017: 373)

²³ Nur Suresinin 36. Ayeti: Allahın yapılmasına ve içinde isminin anılmasına izin verdiği evlerde akşam sabah Allah’ı tenzih ederek anarlar. (Karaman vd. 2017: 373)

4. 12 hizmetten sonra rızalığın önemi anlatılarak rızalık alınır ve dedenin, pirin, mürşidin, rehberin ve kapıcının izini olmadan kimse ceme girip çıkmasın diye cem mühürlenir. Dedenin “*İlahi yarabbi senin izninle (isminle) cemaati topladım, Hasan Hüseyinin kilidiyle kilitledim*” sözleriyle cem mühürlenerek Duvaz-ı imamlara geçilir.
5. “Tövbe günahlarımıza estağfurullah” duası okunur: Gece gündüz hata etmektir işimiz, tövbe günahlarımıza estağfurullah. Muhammed Ali’ye bağlıdır başımız, tövbe günahlarımıza estağfurullah. Sonra gülbank okunur. Gülbank okunurken cemaatin alını secdede olur. Daha sonra üç duvazı imam okunur. Bu duvazı imamların açıklamaları yapılır.

Tevhide geçmeden cem birleme denilen bölüm vardır. Birliğin önemi anlatılır. Kendiyle bir olmak nedir? Komşuyla bir olmak nedir? Anayla bir olmak nedir? Evlatla bir olmak nedir? Doğayla bir olmak nedir? Gibi soruların cevaplarını içeren birlik ve beraberliğin işlevselliğinin yavaş yavaş işlendiği bölümdür. Ardından Musa Alihisselam anlatılır. Onun yaptıkları örnek gösterilir. Anadolu’da Hızır’la Musa Alihisselam arasında bir bağ olduğuna inanılır. “Hızır yoldaşın olsun” diye kullanılan dua aynı zamanda “Musa yoldaşın olsun” şeklinde de söylenir. (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 2020)

6. Tevhit bölümüne geçilir: Tevhid, pir ve rehberle gönülden bağlanmak; Hak yoluna, rızalık yoluna bağlanmaktır. Cem ritüeli içerisinde tevhidin okunduğu bölümde topluluk hem tempo hem de vokalle tevhide eşlik eder. Vokal eşlikleri “*La İlahe İllallah*” kelimelerinin bulunduğu tevhidi gösteren bölümlerde yapılır. Ayrıca bu bölüm, ellerin dize ve göğse vurularak zikri sağladığı devinimsel bir biçimde ritm tuttuğu bölümdür. Tevhit bölümünden sonra gülbank okunur.
7. Miraçlama okunarak mihraçlamada geçen “*Mümin müslüm üryan büryan, Hep girdiler semaha*” sözleriyle semah başlar. Geçmişte “görgü cemleri”nde bulunan bu ritüel artık “Abdal Musa cemleri”nde de gerçekleştirilmektedir. Ardından “kırklar semahı”na ve diğer yöre semahlarına geçilir.
8. Semahlardan sonra mersiye bölümüne geçilmektedir. Mersiye bölümünde çeşitli mersiyeler bulunmakla birlikte Ozan Kumru’nun mersiyesi en çok tercih edilen mersiyelerden birisidir.

Kara günlerde kaldı ol Ali aftar

Bunca dertten sonra gama giriftar

Oluptur Kumru bu matemler azader

Daim gelir gözüm yaşı figana (Süleyman Sarıgül Kişisel Görüşme 2020)

Kerbelanın, İmam Hüseyin'in yası matem olarak tutulması Türklerde Karahanlılar döneminde Anadolu ozanlarıyla, Şialarda ise 850'li yıllarda başlamıştır (Abdullah Bakır, Kişisel görüşme Emirler 2020).

Yukarıda belirtilen ritüeller, genel Arguvan cem ayini ritüellerini yansıtmaktadır. “Yol bir süre bin bir” anlayışıyla Mineyik Köyüne özgü bazı ek ritüeller bulunmaktadır. Saruالتun Dede'nin verdiği bilgilere göre bu ritüeller: “Secdeye inip niyaz beden olmak”, “Ehli Beyt'e selavat-ı şerif getirmek”, “İhlâs Süresini okumak”, “Mürşit hitabesinin okuması”, “Gülbeng okunması”, “duvazı imam okunması”, “*cemin süresi*”, “*şaplak havası*”, “*İllallah havası*” okunması şeklindedir. Ayrıca İsmail Saruالتun Dede: “Fatıha Suresi” ile başlayıp sonunda Hatai'nin “*Hatai Han İçinde/ Cesetler Can İçinde/ Bu Yola Gelen Lal-ı Mercan İçinde*” okunup cemin bağlandığını ve Cem sonunda istenirse dualar da edilebildiğini ifade etmiştir. (İsmail Saruالتun, 2018 Kişisel Görüşme, Mineyik).

Lokma dağıtırken dede ve lokmacı, herkesin lokma almasını bekledikten sonra, herkes lokmasına razı olduktan sonra kendi paylarını alırlar. Eğer lokmasını almayan veya lokmasından razı olmayan olursa dede kendi lokmasını vermek zorundadır.

4.4. Arguvan'da İnançsal Müziğin Biçimsel Yapısı

Çalışmanın bu bölümünde, inanç müzikleri içerisinde ibadetlerin, tapınmaların ya da ritüellerin doğasından ortaya çıkan müzik türleri bağlamında, bölgedeki cem geleneği genel hatlarıyla ele alınacaktır. Cem ritüeli içerisinde kullanılan müzik formları ve türleri incelenecektir. “Dinî törenler, genellikle kutsal bir arketip (ilk örnek) modelin tekrar edilmesi, o modeli temsil eden olgunun yeniden canlandırılarak tekrarlanması olgusunu takip eder. Bu kutsal an, pek çok dinî yapıda yaratılış veya Tanrı ile buluşma

anıdır” (Güray, 2012: 75). Alevi ritüelleri içerisinde kutsiyet, müzik ve söz odaklı olarak ifade bulur.

Aleviler, güvenlikleri açısından ibadetlerini gizli yaptıkları için, kültürel belleklerini yazılı değil sözlü kültürle oluşturmuşlardır. Öğretilerini sözlü kültürle bugüne taşımalarında en başat rolü müzik üstlenmiştir. Çünkü müzik, yalnızca estetik algı açısından değil, belleği diri tutabilmek açısından da önemli olmuştur. Bu bağlamda cem ayinleri içerisinde *nefes*, *deyiş*, *semah*, *duvaz-ı imam*, *tevhit*, *methiye-mersiye* ve *mihraçlama* gibi formlarda öğretilerini günümüze taşımışlardır.

Arguvan Yöresi inançsal müzik türleri, Anadolu Alevi müzik geleneğinin dışında olmayıp, Anadolu coğrafyasının organik bir parçasıdır. Alevilerin yaşadığı hemen her bölgede deyişler, duvazlar, mihraceler, tevhitler, mersiyeler ve semahlar genelde birbiriyle uyum sağlar. Bunun en büyük nedeni, bu müziğin temsilcilerinin başta saz çalan ve söyleyen Alevi dedeleri ve ozanları olmalarıdır. Gezerek ibadet yaptırma yönüyle farklı kültürlerin aktarıcısı ve taşıyıcısı olan bu dede ve ozanlar, Arguvan Yöresi inanç müziğinde yöre farklılıklarını da yansıtmaktadırlar; aşağıda bu farklılıklara değinilecektir.

Türkiye’deki, Balkanlar’daki ve Orta Doğu’daki bütün Alevi toplulukları, ibadetlerini cem ayini ile gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla Alevi inanç müziği denildiğinde, cem ayini içerisinde bulunan müzikler akla gelmektedir. Arguvan inançsal müzikleri de, diğer Alevi topluluklarında olduğu gibi cem ayininden türeyen türlerdir. Ancak Arguvan’ın cemleri ve cem içi inanç müzikleri, yöresel bir ayırt ediciliğe sahiptir.

Bu çalışmanın “3. 1. Kültürel Açıdan İnanç Dışı Müzik” başlığında bahsedilen “Harput müzik kültürü”, enteresandır ki inanç içerisinde uygulanan müzikal kimliğe ve edebiyata çok fazla tesir etmemiştir. Müzikal ve edebi anlamda Arguvan, kendi kültürünü oluşturarak literatüre girmiş, birçok ozan çıkartmıştır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul). Arguvan *dışarı makamı* ürünleri, çevresel faktörlerden etkilenmemiş, içeri makamı ürünleri de bu faktörlerden kendisini hem gizlemiş hem de korumuştur. Arguvan inanç müziği türleri, ocak ve mürşit yapılanmalarından dolayı birbirine benzer; Arguvan’da insanlar, kendi iç duyularını ezgilere yansıtarak kolektif

belleklerine yazmışlar ve gelecek kuşaklara aktarmışlardır. Çalışmanın bu alt başlığında deyiş, duvaz, semah, mihraçlama, mersiye, methiye gibi Alevi müziği türlerinin Arguvan'a özgü biçimsel ve kültürel farklılıkları üzerinde durulacaktır.

4.4.1. Deyiş

Yörelere göre “Deme (Malatya), Beyit (Erzincan), Ayet (Sivas), Dime, Deylem gibi sözcükler, bazı Alevi-Bektaşî topluluklarında, deyiş teriminin karşılığı olarak kullanılmaktadır” (Onatça 2007: 48). “Deyişler, belirgin bir konu sınırlaması bulunmayan şiir ve ezgi bileşimleri olup, felsefi ya da tasavvufî konuları içerirler. Ayrıca, genelde bir ozanın elinden çıktıklarını işaret eden mahlasa sahiptirler ve ozanların üzerinde en fazla yaratıcılık sergilediği türlerdir” (Mustan Dönmez, 2014b: 35).

Deyişler, genellikle şiir yapısı olarak 8 ve 11 hecelidir. Genel olarak daha çok öğüt verme, öğreticilik özelliği taşır. Deyişlerde deyişi yazan ozanın mahlasının geçtiği bölüme geldiğinde el göğse götürülmektedir. Eğer deyiş, yedi ulu ozandan birisine aitse el göğüsten sonra niyaz yapılarak işaret parmağı dudağa götürülür.

Arguvan türküleri incelendiğinde, özellikle deyişlerin ve semahların birçoğunda ara nağmenin bulunmadığı tespit edilmiştir. Deyişlerin ara nağmeleri kendi içinden çıkan ezgiler veya *hayal* ya da *hayalleme* denilen teknikle ortaya çıkan ezgilerden oluşturulmaktadır. Yöre müziği içerisinde “hayalleme” ya da “hayal”, tezenesiz çalış tekniğinden biri olan pençe tekniği içerisinde, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmelerinden oluşan doğaçlama ezgisel ürünlerdir (Bkz: Hayal(leme) Maddesi, Sözlük Bölümü). Ayrıca diğer bir sebep ise sazın araç olarak kullanılması ve icrasına söz kadar önem verilmemesidir.

Kendisi Ermişli köyünden olan zakir Cafer Doğan, çocukluğunda cemlerde “iki cura, iki dede sazının birlikte ansamble olarak deyişleri seslendirdiklerini ifade etmiştir. Zakirlerin her birinin bir tane deyiş söylemesi sebebiyle dört deyiş seslendirildiğini ve bu deyişlere yörede beyit denildiğini ifade eden Doğan, deyişlerin içinde “Ali” varsa bunlara “beyit” denildiğini ama edebiyattaki beyitle aynı anlamı ifade etmediğini

belirtmiştir. Bu tanımlama, Arguvan yöresine ait bir ifade biçimi olup Anadolu'nun belirli bölgeleri hariç, genelinde böyle bir kullanım bulunmamaktadır.

Dörtlü zakirlik geleneğinde, zakirler sıralamalara dikkat ederler, sıra kendisine geleceği zaman, bir önceki söyleyen kişinin son kıtadaki mahlaslı kısmını birlikte okuyarak deyişin bitiminde hiç ara vermeden bir önceki deyişe uygun bir makamla kendi deyişini seslendirirdi. Deyişler seslendirilirken zakirler arasında halen büyükten küçüğe doğru bir sıralama oluşmaktadır. Bu durum tamamen saygıdan kaynaklanan bir durumdur. (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2019)

Deyişler bittikten sonra dede, zakirleri met eden bir sohbet duası verir. Dilek anlamında verilen bu duada; *Âşıklar kimlerse onların ruhu şad olsun, bize bıraktıkları hizmetleri daim olsun, sizlere de rahmat olsun* derler. Rahmat, “ustanın kişinin üzerindeki emeği devam etsin” anlamında kullanılan bir terimdir.

Özerol, Arguvan'daki inanç müziğini diğer yörelerden ayıran en önemli özelliğin, yöredeki “Sadık Baba”, “Âşık Veli”, “Esiri Baba”, “Ruhsati”, “Derviş Muhammed”, “Şah Sultan” gibi âşıkların deyişlerinin cemlerde çalınıp söylenmesi olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Arguvan ve Hekimhan arasında bozlak benzeri söyleyiş ile icra edilen “Amanatı Sana Bozatlı Hızır”, “Akşamlik Zamanı Çıktık Bozan'dan”, “Gel Bize Yetiş Şah Veli Dedem” gibi yöreye özgü deyişlerin de bulunduğunu bildirmiştir (Süleyman Özerol, Kişisel Görüşme, Mezirme 2018).



Resim 34. Süleyman Özerol ve Hüseyin Şahin'in birlikte yazdıkları Arguvan Türküleri, Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi adlı kitabı, Arguvan Merkez, Kişisel Görüşme 2018.

Arguvan inanç müziği içerisinde en çok esere sahip olan deyişlerin notalarından kesitler alınarak, deyişlerle ilgili yapısal analizler aşağıda örneklendirilmiştir. Yapısal analizlerde deyişlerin künyelerinde bulunan kaynak kişi, derleyen, notaya alan kişilerin bilgileri, deyişlerde geçen mahlaslar, deyişlerin bulunduğu repertuvarlar, makamsal yapılar ve ritmik yapılar göz önüne alınmıştır.

Yöresi:
Arguvan
Arapgir - (Hasdek Köyü)
Kimden Alındığı:
Ali Özcan (Dede)
Vakıf Sıra No : 2/4

Derleme:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu
Muharrem Temiz

ARZUSUN GILDIĞIM DİLBER

Ar zu sun gıl

dı ğım dil ber dert ba na ya rol du gel Has re tin le ga ra bağ rım

Nota 8. *Arzusun Gıldığım Dilber*, Nesimi Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/4 Temiz 2008: 22)

Muharrem Temiz tarafından derlenen *Arzusun Gıldığım Dilber* isimli deyiş, Nesimi mahlaslıdır. Gölpınarlı (1973: 28), “Hurufiliğin Anadolu’da yayılmasında, Rumeli’ye geçmesinde ve Bektaşılık üzerindeki tesiri dolayısıyla Nesîmî’nin yedi büyük ve ilahî şairden (Yedi Ulu Ozan) biri olarak tanınmasını” sağladığını belirtmiştir.

YÖRESİ : ARGUVAN
K.KİŞİ : İ.Mamo TEMİZ
(Seyit Meftuni)
VAKIF SIRA NO : 16

DERLEME / NOTA
Muharrem TEMİZ

DEYİŞ "Hatai'den"

Mür - vet de - yi - pi - te - men SAZ na-ha ge - çe

lim gülüm ge - çe - lim

Nota 9. *Hatai Deyiş*, Hatayi Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 16 Temiz 1998: 25)

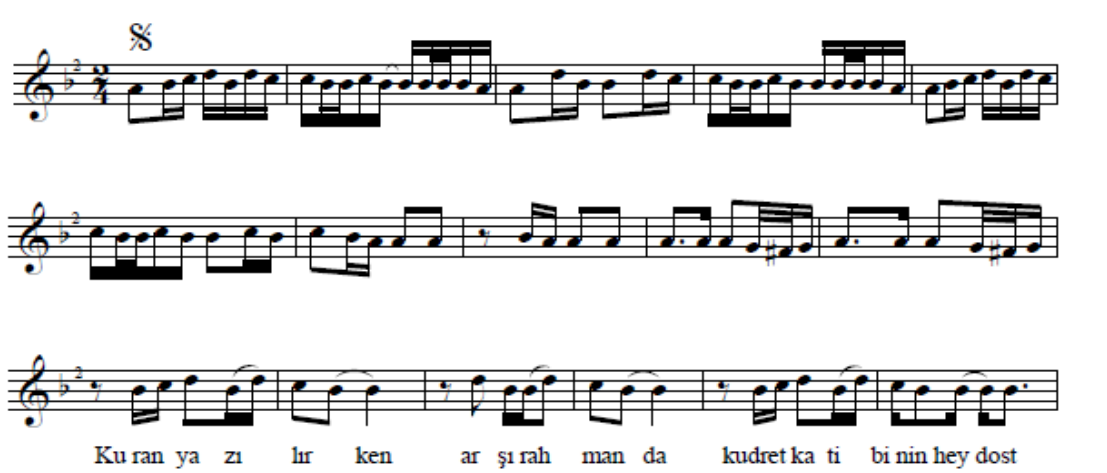
Hatai Mahlaslı *deyiş*, Muharrem Temiz tarafından Mamo Temiz (Seyit Meftuni)'den derlenerek notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Eser içerisinde bulunan ezgi yürüyüşleri, deyişin Uşşak makamı özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Vokal notaları incelendiğinde Sol-Mi altılı ses aralığı içerisinde bulunan türkünün usulü 7/8’lik (3 2 2) şeklinde olup, eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir.

Yörede yetişen ve önemli bir ozan olan Seyit Meftuni ile ilgili detaylı bilgi, araştırmanın “4.7. *Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği*” adlı alt başlığında verilmiştir.

Yöre
Arguvan-Mineyik
Kimden Alındığı
Seyit Meftuni

KUR'AN YAZILIRKEN

Derleyen
Muharrem Temiz
Notaya Alan
Mustafa Dağdeviren



Ku ran ya zı lır ken ar şı rah man da kudret ka ti bi nin hey dost

Nota 10. *Kur'an Yazılırken*, Seyrani mahlaslı deyiş, Muharrem Temiz “Çıra” albümü (2013), TRT Ulu Ozanlar Belgeselinden Mustafa Dağdeviren tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Seyrani mahlaslı deyiş, Muharrem Temiz tarafından Seyit Meftuni'den derlenmiş olup Mustafa Dağdeviren tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La karar” sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri ve eser içerisindeki notalara göz gezdirildiğinde, deyişin Uşşak makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. La-re Uşşak dörtlüsü ses aralığı içerisinde bulunan deyişte, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan “Fa#-Sol-La

hayallemesi²⁴ bulunmaktadır. Ayrıca yine yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan katma sözler de deyişin içerisinde kullanılmıştır. Türkünün ritmik yapısı 4/4'lük olup eser içerisinde ritmik yapıda herhangi bir değişiklik karşımıza çıkmamaktadır.

Yöresi:
Arguvan - Germiş
Kimden Alındığı:
Cafer Doğan
Vakıf Sıra No : 2/7

Derleyen:
Erdal Erzincan
Notaya Alan:
Seval Eroğlu

BANA GÜL DİYORLAR



Nota 11. *Bana Gül Diyorlar*, Pir Sultan Abdal Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/7 Temiz, 2008: 25)

Cafer Doğan'dan alınan, *Bana Gül diyorlar* adlı parçanın yöresi kayıtlarda "Germiş²⁵" olarak geçmektedir.

Yöresi:
Malatya - Arguvan (Emirler Mezrası)
Kimden Alındığı:
Ali Bakır (Kör Dede)
Cafer Doğan
Vakıf Sıra No : 2/12

Derleyen:
Arif Sağ
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu

BİR MELEK SİMADIR



²⁴ Hayalleme: Arguvan yöresinde tezenesiz çalış tekniğinden biri olan pençe tekniği içerisinde, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmelerinden oluşan doğaçlama ezgisel ürünlerdir.

²⁵ "Germiş", Arguvan Emirler mezrasıdır. Doğan, 1600'lü yıllardaki bir kayda göre köyün ismi Germişli olarak alınan Türkmen köyü olduğunu, köy ile ilgili olarak 100 yaşında yaşlı bir dedenin ifadelerine göre köy halkının Horasandan geldiğini, Germiş ile aynı ismi taşıyan Tunceli'de bir köyün olduğunu ifade etmektedir. 1964'teki isim değişikliğinden sonra adı değişmiştir. (Cafer Doğan Görüşme 2020 Bodrum).

Nota 12. Bir Melek Simadır, Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/12, Temiz 2008: 42)

Arif Sağ derlemesi olan *Bir Melek Simadır* adlı eserin kaynak kişisi Cafer Doğan, Arif Sağ'ın arkadaşı olduğuna ifade etmiştir. Cafer Doğan (Kişisel Görüşme 2019) köyde büyüklerinden öğrendiği bu türküleri deyişleri bir araya gelip muhabbet ederken çalıp söylerken söyledikleri türküler olarak ifade etmiştir.

Derlemeler de eser kimden alınmışsa o kişi kaynak kişi olarak belirtilmektedir. Cafer Doğan, Ali dededen duyduğu Türküyü seslendirirken derleyicilerin Ali dedeye ulaşma imkânları olmadığından dolayı oraya son seslendiren kişi olarak kendisinin yazıldığını ifade etmiştir. Türkü de mahlası geçen Sefil Kenter, Divriği'de 1800'lü yılların ortalarında yaşamış bir ozandır.

Yöresi:
Arguvan - Arapgir - (Hasdek Köyü)
Kimden Alındığı:
Ali Özcan (Dede)
Vakıf Sıra No : 2/5

Derleyen:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Erdal Erzincan

ASAF'IN MİKTARI



Nota 13. *Asaf'ın Miktarı*, Engin Hüseyini ve Muhayyer Makamı özellikleri gösteren Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/5 Temiz 2008: 25)

Deyiş, Muharrem Temiz tarafından Ali Özcan'dan derlenerek Erdal Erzincan tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Eser içerisinde bulunan “Fa#” sesleri ve ezgi yürüyüşleri deyişin, Engin Hüseyini ve Muhayyer makamı özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Yörede deyişlerin aranağmeleri pek bulunmamasına rağmen bu eser

hem aranağmesiyle hem de aranağmesinin melodileriyle özel bir yere sahiptir. Deyişte bulunan ses aralığının bir oktavın üstünde olması, yörede bulunan eserler dikkate alındığında ayrıcalıklı bir durumda kendini göstermektedir. Deyişin Asimetrik Usulü 4/2-7/4 (2 2 3)- 6/4 (3 3)- 8/4 (2 3 3)- 9/4 (2 2 2 3)- 5/4 (3 2)- 11/4 (2 2 2 2 3)- 3/4- 7/8 (3 2 2)- 10/8 (3 3 2 2)- 9/8 (3 3 3) şeklinde olması ve bu usullerin asimetrik bir şekilde arka arkaya gelmesi dikkat çekmektedir.

Yöre
Arguvan
Kimden Alındığı
Mustafa Tosun

Tenim Gümrah Oldu

Derleyen
Muharrem Temiz
Notaya Alan
Mustafa Dağdeviren

Tenim gümrah ol du ca nım sı

kıl dı yağ dır ma ba şı ma ya dost kar Tes lim Ab dal kar Teslim Ab dal

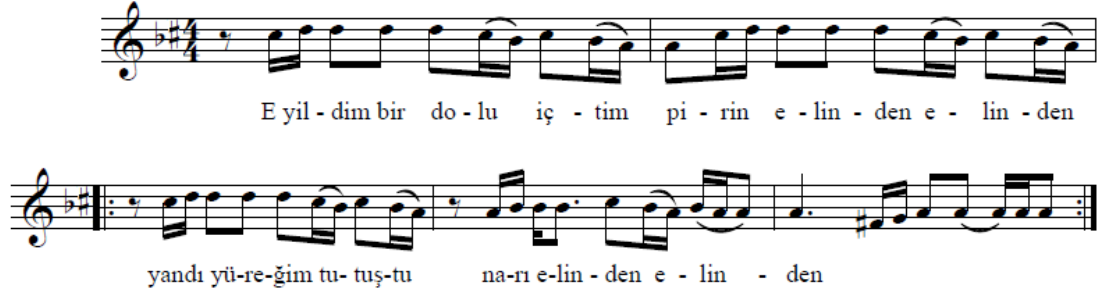
Nota 14. *Tenim Gümrah Oldu*, Derviş Muhammed Mahlaslı Deyiş, Muharrem Temiz “Çıra” Albümünden (2013), Mustafa Dağdeviren tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Derviş Muhammed mahlaslı yukarıdaki deyiş, Muharrem Temiz tarafından Mustafa Tosun’dan derlenmiş ve Mustafa Dağdeviren tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Eser içerisinde bulunan “Fa#” sesleri ve ezgi yürüyüşleri, deyişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığını göstermektedir. La-Sol olarak yedili ses aralığı içerisinde bulunan türküde, yörenin karakteristik özelliklerini belirleyen notalar ayrıca gösterilmiştir. Ayrıca deyiş içerisinde hayallemelerde bulunmaktadır. Türkünün ritmik yapısı 2/4’lük olup eser, sonuna kadar bu ritmik yapıda devam etmektedir.

YÖRESİ: ARGUVAN
K.KİŞİ: Muharrem ARI
VAKIF SIRA NO: 51

DERLEME/NOTA
Muharrem ARI
Ayla KARACAN

PİRİN ELİNDEN ELİNDEN



E yıl - dim bir do - lu iç - tim pi - rin e - lin - den e - lin - den
yandı yü-re-ğim tu- tuş-tu na-rı e-lin - den e - lin - den

Nota 15. *Pirin Elinden Elinden*, (AKEV Vakıf Sıra No: 51 Temiz 1998: 82)

Muharrem Arı ve Ayşe Karacan tarafından Muharrem Arı'dan derlenen deyiş, yine aynı iki isim tarafından notaya almıştır. “Pirin Elinden Elinden” deyişi incelendiğinde “La” karar sesiyle yazıldığı, Hicaz makamı özelliklerini barındırdığı, “Sib”-“Do#” donanımlı olduğu görülmektedir. Hicaz makamının yörede kullanımı, yeni olmasına rağmen inanç müziği içerisinde nadiren de olsa kendisini göstermektedir.

Yöresi:
Arguvan-Minayik
Kimden Alındığı:
Hüseyin Sarıaltun
Vakıf Sıra No : 2/2

ARAYI ARAYI BENİM BULDUĞUM

Derleme :
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu



A ra yı a ra yı

Nota 16. *Arayı Arayı Benim Bulduğum*, Aşık Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/2 Temiz 2008:

Aşiki mahlaslı deyiş, Muharrem Temiz tarafından Hüseyin Sarialetun'dan derlenerek Sinan Cem Eroğlu tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri içerisinde Hüseyini çeşnisi bulunsa da deyişin Uşşak makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan deyişte, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi bulunmaktadır. Deyişin usulü 7/8'lik (2-2-3) olup eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir.

Yöre
Arguvan-Arapgir
Kimden Alındığı
Seyit Meftuni
Ali Özcan

KITMİR BİR UFACIK

Derleyen
Muharrem Temiz
Notaya Alan
Mustafa Dağdeviren
Onur Erdem

Kı t mir bir u fa cık mes lek a lın ca

mes lek a lın ca sad razam gi bi pa ye si ne bak

vaylemin der do i şin düşüp başmgar daş da ra ge lin ce

Nota 17. *Kıtmir Bir Ufacık*, Fuzuli Mahlaslı Deyiş, Muharrem Temiz'in *Kısb-i Kar* Albümünden (2008) Mustafa Dağdeviren ve Onur Erdem tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Fuzuli mahlaslı deyiş, Muharrem Temiz tarafından Ali Özcan ve Seyit Meftuni'den derlenmiş olup Mustafa Dağdeviren ve Onur Erdem tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri ve eser içerisindeki geçici Fa# notaları göze alındığında deyişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. La-Sol olarak yedili ses aralığı içerisinde bulunan deyişte, yörenin karakteristik özelliklerinden

birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi bulunmaktadır. Ayrıca yine yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan katma sözler de deyişin içerisinde kullanılmıştır. Deyişin ritmik yapısı 4/4'lük olup eser içerisinde özellikle hayallemelerin bulunduğu kısımlarda 6/4'lük ritmik yapı karşımıza çıkmaktadır.

KIBLEMDİR MUHAMMET SECDEMDİR ALİ

Yöre
Arguvan-Ermişli
Kaynak Kişi
Hüseyin Doğan

Derleyen
Gani Pekşen
Notaya Alan
Gani Peklen



İ ba de ti ni e ğe ri (Saz) su val so rar sa nı (Saz) kıb lem dir Mu hammed (Saz)

sec dem di ri A li (Saz) Kul lu ğumdan benimi (Saz) ce va bi si te ri se ni

kıb lem di ri Mu ha mı med sec dem di ra li se ci de mi di ra li

Nota 18. *Kiblemdir Muhammed Secdemdir Ali*, Kul Hüseyin Mahlaslı Deyiş (Pekşen, 2007: 52)

Kul Hüseyin mahlaslı deyiş, Gani Pekşen tarafından Hüseyin Doğan'dan derlenerek notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib1” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri incelendiğinde deyişin Uşşak makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Sol-Mi olarak altılı ses aralığı içerisinde bulunan türküde, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi farklı bir varyant olarak bulunmaktadır. Türkünün usulü 4/4'lük olup eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir. Deyişin mahlasının geçtiği Kul Hüseyin hakkında detaylı bilgi, araştırmanın son bölümlerinde 4.7. *Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği* başlığı altında verilmiştir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1805
İNCELEME TARİHİ : 25.5.1977

YÖRESİ
MALATYA

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK MÜCRİMİ

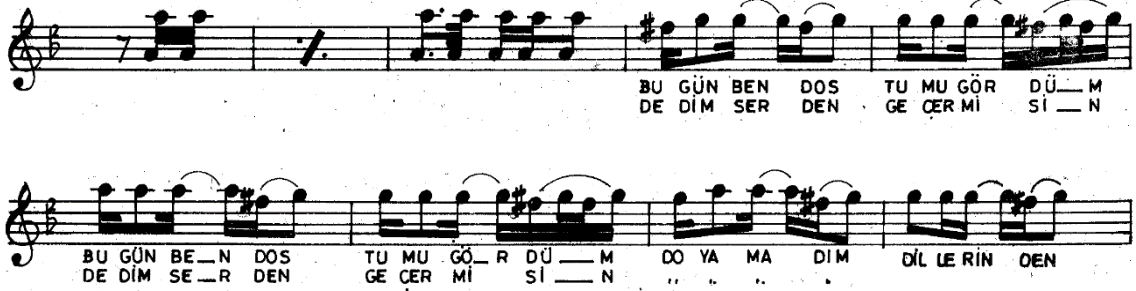
SÜRESİ :

BU GÜN BEN DOSTUMU GÖRDÜM

DERLEYEN
UFUK ERBAŞ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDI ÖZBAY



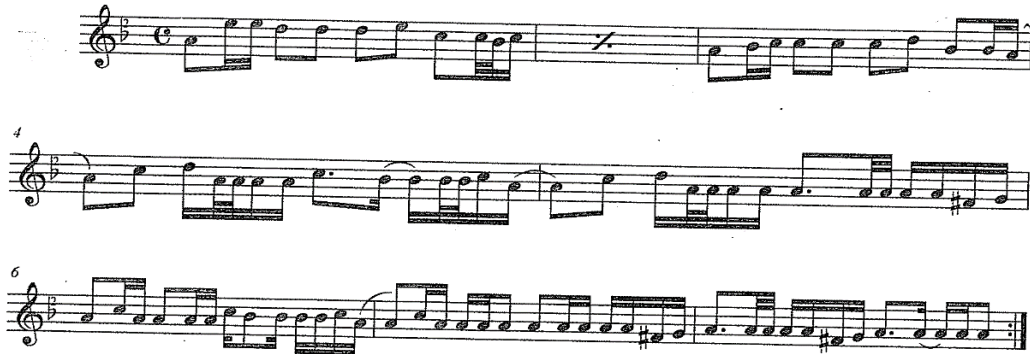
Nota 19. *Bugün Ben Dostumu Gördüm*, (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1805)

TRT tarafından yapılan derleme çalışmaları kapsamında türkünün derlemesi Ufuk Erbaş tarafından yapılarak Hamdi Özbay tarafından notaya alınmıştır. TRT tarafından Arguvan'dan derlenen türkü, kayıtlara Malatya olarak yazılmıştır. Ayrıca TRT fihristinde Ali Seydi Adıgüzel kaynak kişisi olarak belirtilen deyişin yukarıda kaynak kişisi farklı yazılmıştır. Ali Seydi Adıgüzel ile bilgi, 4.8 *Arguvan İnanç Müziği Uyanışı ve Önemli İnanç Müziği Uyanış Önderleri*" başlığı altında verilmiştir. 1977 yılında TRT Kurumu tarafından tekrar incelenmesi yapılmış ancak düzeltmeler yapılmamıştır.

Yöresi:
Arguvan-Emirler Mezrası
Kimden Alındığı:
Ali Bakır (Kör Dede)
Cafer Doğan
Vakıf Sıra No : 2/49

Derleyen:
Tolga Sağ
Notaya Alan:
Tolga Sağ

MEKTEBİ İRFANDA



Nota 20. *Mektebi İrfanda*, Kul Hüseyin Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/49,

Temiz, 2008: 104)

Pekşen (2009: 2) *Mekteb-i İrfan*, aşağıdaki gibi ifade etmektedir.

Mekteb-i İrfan, Anadolu Aleviliğinde emek, çaba, bilim ve doğayla ilişkilidir. İnsanlığın tüm bunlarla birlikte kusursuzlaşmasıdır. İnsanın doğru eğitim ve davranışla erdemli yola yönlenmesidir. Hatayı azaltma ve hataya çare bulmadır. Bireyin özgür gelişimi ve toplumsal dayanışmasıdır. Bir olma, iri olma ve diri olmadır. Bireyin eğitim ve özgür düşünce ile benlikten kurtulup toplumsal değerleri algılaması, gelişmesi ve sosyal değişimin sorunlarını sağlıklı bir şekilde aşabilmesi yoludur.

Deyiş, Tolga Sağ tarafından Ali Bakır (Bkz: 4.7. Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği) ve Cafer Doğan’dan derlenerek notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri incelendiğinde deyişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal seslendirimle ilgili notalar incelendiği la-sol yedili ses aralığı içerisinde bulunan türküde, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-sol-la hayallemesi, farklı bir varyant olarak bulunmaktadır. Deyişin usulü 4/4’lük olup eser, sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir.

Yöre
Arguvan-Eymir Köyü
Kimden Alındığı
Aşık Bektaş Kaymaz

ZİYARET

Derleyen
Müslüm Akdemir
Notaya Alan
Kemal Akdemir

Allah Al lah de dim düşün ce yo la zi ya re te gel dim

de de ler si zi de de ler si zi o lam kapı nı za

hizmet çi kö le zi ya re te gel dim de de ler si zi

Nota 21. Ziyaret, Deyiş (Akdemir 2018: 84)

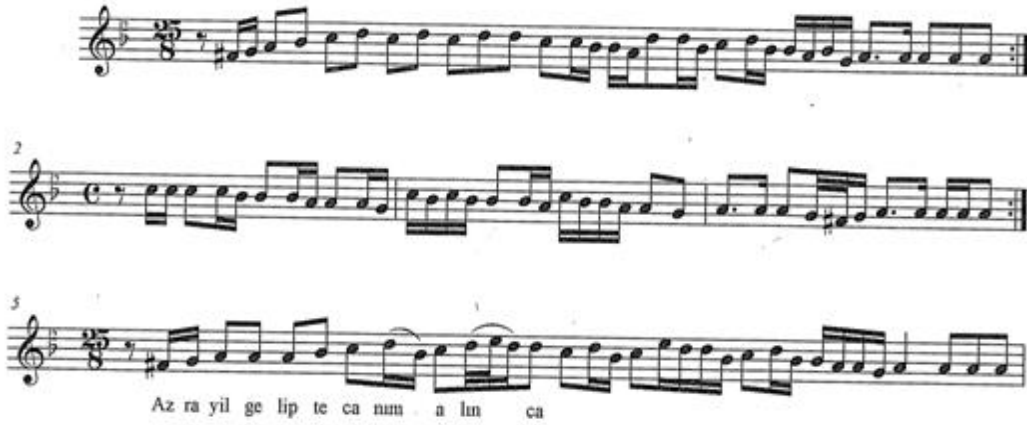
Deyiş, Müslüm Akdemir tarafından Âşık Bektaş Kaymaz’dan (kasetten) derlenmiş olup Kemal Akdemir tarafından notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında herhangi bir değiştirici işaret olmasa da ezgi yürüyüşleri, deyişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığını göstermektedir. Vokal notaları incelendiği la-fa altılı ses aralığı içerisinde bulunan türküde, yörenin

karakteristik özelliklerinden birisi olan fa#-sol-la hayallemesi, farklı bir varyant olarak bulunmaktadır. Değişin usulü 4/4'lük ve 6/4'lük ölçülerin asimetrik olarak sıralanmasıyla oluşmuştur. Âşık Bektaş Kaymaz ile detaylı bilgi, araştırmanın son bölümlerinde 4.7. *Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği* başlığı altında verilmiştir.

Yöresi:
Arguvan - Minayik
Kimden Alındığı:
Seyit Meftuni
(İbrahim Mamo Temiz)
Vakıf Sıra No : 2/33

Derleyen:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Muharrem Temiz

GÖZÜN GÖRMEZ KULAK DUYMAZ



Nota 22. *Gözün Görmez Kulak Duymaz*, içerisinde 30 zamanlı usulün bulunduğu örnek nota (AKEV Vakıf Sıra No: 2/33, Temiz, 2008: 75)

Değiş Muharrem Temiz tarafından Seyit Meftuni'den derlenerek notaya alınmıştır. Değiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri incelendiğinde değişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önüne alındığında Fa#-Sol olarak onlu ses aralığı içerisinde bulunan deyişte, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi ile birlikte cümle sonlarında 14 zamanlı hayallemeler bulunmaktadır. Değişin ritmik yapısı 25/8 (2 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3), 4/4 ve 30/8 (2 2 2 2 3 2 3 2 3 2 2 2 2 3) düzümde eser sonuna kadar asimetrik ritmik yapıyla karşımıza çıkmaktadır.

KALDIR DOSTUM AÇ GÖZÜN GÖR DİDARI

Yöre
Arguvan-Germişi
Kaynak Kişi
Sadık Doğan

Derleyen
Gani Pekşen
Notaya Alan
Gani Pekşen



Nota 23. *Kaldır Dostum Aç Gözün Gör Didarı*, (Pekşen, 2007: 29)

Deyiş, Gani Pekşen tarafından Sadık Doğan'dan derlenerek notaya alınmıştır. Deyiş incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib1” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri incelendiğinde deyişin Hüseyini makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önüne alındığında La-Sol olarak yedili ses aralığı içerisinde bulunan deyişte, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi ile birlikte cümle sonlarında 12 zamanlı hayallemeler bulunmaktadır. Deyişin ritmik yapısı 4/4, 23/8 (2 2 2 2 3 2 3 2 2 3), 7/8 (2 2 3), 25/8 (2 2 2 2 3 2 3 2 2 2 3) düzümde, eser sonuna kadar asimetrik yapıyla karşımıza çıkmaktadır.

Örnek notalarda da görüldüğü gibi Arguvan yöresi inançsal müzikleri içinde deyişlerin diğer türlere oranla çeşitliliği oldukça fazladır. Deyişlerde Yedi Ulu Ozanın mahlaslarının yanında Derviş Muhammed, Seyit Meftuni, Bektaş Kaymaz gibi yöre âşıklarının dizeleri de varlığını göstermektedir.

4.4.2. Semahlar

Semah sözü Arapça ‘sema’ veya ‘sima’ kökünden gelmektedir. “İşitmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duymak anlamına gelir. Terim olarak müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip oynayıp dönmek demektir” (Bozkurt, 1995: 19). Semahlarla ilgili olarak Uludemir ise: “Dini amaçla halk ezgileriyle yapılan dans; ezgileri semah havası, sözleri semah nefesidir” tanımını yapmıştır (Uludemir, 1995: 55). “Sema'nın sözlük anlamı 'gök' demektir. Sema(h) dansı, göklerin dansı anlamına gelir. Sema(h), gerek anlam ve gerek dans pratiği açısından, hem 'göğe yükselme', hem de göğü benzetleme' metaforlarını içerir” (Mustan Dönmez, 2006, 338). Semahlar cem ayini boyunca ruhani duyguların uç noktaya çıktığı ayinlerdir. Hak ile hak olmak, aşk ateşiyle pervane olmak simgelenir. Hak aşkıyla dönmektir. “Semah denilince geleneksel olarak çeşitli referans noktalarından hareketle biçimlenen ve yerel olarak “yapılandırılan” ve üzerinde toplumsal olarak “uzlaşılan” müziksel bir karakteristik ve aynı şekilde bununla birleşen “yapılandırılmış bir devinim sistemi” akla gelir (Erol, 2018: 189).

Semahın ‘etik’ bir yönü de vardır. ‘Semah dönme’, Alevi cemaatinin iyiye ve doğruya ilişkin telkinleri onaylamasının da beden diliyle gösterimidir. Zaten semah sözleri genelde etik yargılar içerir ve semah dönenler, katiyen bu beden devinimini daha farklı amaçlara yönelik olarak uygulamazlar (Mustan Dönmez, 2008b: 72).

Semahlar Alevi toplumunun gizli ibadet toplantılarıdır. İbadet zincirinin önemli bir halkasını teşkil eder. Bu yönüyle hoş anlar geçirmek, boş zamanları doldurmaya dönük yapıda olması mümkün değildir (Temiz, 1997b: 22)

Semahların kökeni ile ilgili olarak tıpkı Aleviliğin ve cem ayinlerinin kökenlerinde olduğu gibi çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar; “eski Anadolu dinlerine kadar uzandığı”, “Orta Asya inanç yapılarından kaynaklandığı” ve “İslâmiyet’in kabulüyle ortaya çıktığı” biçimindedir.

Ancak semahların kökeninin Alevi kültürünün kendi içerisinde yer alan en önemli kanıtı, “kırklar söylencesi”dir. Semahlar kırklar söylencesine dayanmaktadır. Semah, kırklar söylencesinin canlandırıldığı cem içindeki ritüel dansı olarak tanımlanabilir. Kırklar söylencesi için Dönmez, aynı zamanda insanın “yaratılış” söylencesi olduğunu belirtirken (Mustan Dönmez, 2010: 194) bu düşünce, Çınar tarafından da “Alevi

söylencesinde ilk Ayini Cem, insanın yaratıldığı Kırklar Meclisi'nde yürütülmüştür” (Çınar, 2005: 112) biçiminde ifade edilmiştir. Melikoff da benzer şekilde “Alevilerin cem ayini'nin (Ayin-i cem) yaratılıştan önce Arş-ı âlemde yer almış olan Kırklar Meclisini anma” olduğunu ifade etmiştir (Melikoff, 1997: 56). Bu düşüncelerin yanında Kırklar söylencesini ifade eden bir başka düşünce ise Miraç²⁶'da geçtiğine inanılan söylencedir.

Alevi Semahları, “Alevi kültürel kimliğinin hem geçmişteki hem de günümüz modern dünyasındaki önemli bir izdüşümüdür” (Dinçer, 2004: 4–12). “Semah gönülden gelen ilahi aşk dolu bir ilham, bir vahiy olarak ruhun aslına kavuşması, bir yücelme çabasıdır. İnsanın kalıbından çıkarak göğe yükselmesinin anımsatır” (Varlık, 1997: 41). Dolayısıyla “semah, felsefeyi tasavvuf ile birleştiren ya da tasavvuf ilgisini felsefe ve tarih ile buluşturan incelemeler açısından, çoğunlukla “dönme” metaforu üzerinden ele alınmıştır” (Erol, 2018: 145).

Tasavvuf ve aşk ile dönme eylemi, Orta Asya Şamanlarının ya da Mevlevilerin dönüşlerinin içeriğiyle benzerlik göstermektedir. Melikof (2011: 18) “Mevlevi'lerin, yıldızların güneşin çevresindeki dönüşlerini simgeleyen semahlarından farklılığını, Alevilerin semahının turnanın uçuşunun yansıması” olarak belirtmektedir.

Vahdet-i vücut (varlığın birliği) ilkesine inanan Alevi-Bektaşilikte semah, insanı doğayla ve tüm evrenle birleştiren ve geldiği kaynağa yapılan bir yolculuktur, bu yolculuktan da geri birliğe dönüştür. Hacı Bektaşî Veli semahı anlatırken, "Semah, ariflerin aleti, muhiplerin ibadeti, taliplerin maksududur" der (Dedebaba H. <http://www.alevi.org.au/alevilik/semah.asp> Erişim Tarihi 20.08.2020). Kendisine bir evrensel döngü ve doğanın taklidi anlamları da atfedilen dönme metaforu, Nizamoğlunun dizelerinde aşağıdaki gibi ifade edilmiştir. Bu dizelerde evrenin, gökyüzünün, güneşin, gezegenlerin, ayın dönüşü metaforize edilmekte olup inanç içerisinde ay Hz. Ali ile gün Hz. Muhammed ile özdeşleştirilmiştir.

²⁶ Hz. Muhammed'in Miraç sırasında göğe yükselişini ve Kırklar meclisi ile karşılaşmasını anlatan ve kendisine kutsiyet atfedilen olay.

Aşk odu yürekte yanar
Beni gören mecnun sanar
Gökyüzünde ay gün döner
Ya ben nice dönmeyeyim²⁷

Alevi teolojisinde insan, evren ve Tanrı, birbirinin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu birlikteliğin en önemli harcı ise sevgi ve aşktır. Dolayısıyla inançsal dans, görsel-işitsel bir anlatım biçimi olarak çoğul metaforlar barındırır. İnançsal dansa ait yöresel/kültürel farklılıklara karşın düşünme biçimi aynıdır. Semah, inançsal bir trans (kendinden geçme) durumu olarak, cem ibadetlerinde “Hakka ulaşmak” için “kendinden geçerek” dönülen bir ibadet şeklidir. Dolayısıyla semahlar, “klişe hareketlerle görsel güzellik yaratma çabası değil, his ve duyguların hiçbir estetik kaygı gözetmeksizin vücut hareketleriyle içten geldiği biçimiyle ifadesidir” (Er, 1998: 81). Bedenin, zihnin ve ruhun, müziğin frekanslarıyla rezonansa girmesi sonucu vecd halini oluşturan semahlarda ritm bedeni, ilahi sözler zihni ve ezgiler de ruhu etkileyerek transın gerçekleşmesini sağlar.

Sürekli tekrar, beynin hipnoz durumuna geçmesinin anahtarlarından biri olduğunu belirten Psikolog Başkak, kendi internet blogunda “Geleneksel öğreti içerisinde uygulanan ve ibadet manası içeren uygulamalarda kişiler ritüellerin doğal bir sonucu olarak transa girmekte ve izahı zor birtakım uygulamalara girmektedirler” ifadelerini kullanmıştır (www.mehmetbaskak.com Erişim Tarihi 17.11.2019). “Esime, ruhun üst düzey bir coşku ve inanç durumu nedeniyle belirli bir kanala hipnotize olması ve bedenin de o zaman histerik kasılmalar ve çözümlemelerle bu duruma tepki vermesi biçiminde görülebilen ve çok uzun sürmeyen bir haldir” (Mustan Dönmez, 2019: 58). Semah dönülürken de tekrar edilen müzik ve ritmin, zihnin trans durumuna geçmesiyle ilgisi vardır. Özellikle aksak ve hızlı ritimlerin yeldirme kısımlarında, ritmik yapının üçlemesine gelen yerlerdeki dönüşler düşünüldüğünde ve her ölçü tekrarında bu hareketlerin tekrarlanmasında bir trans oluşumu, aynı zamanda psikolojik olarak da bilimsel bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır.

²⁷ (http://www.ihsanozturk.com/seyyid_nizamoglu_seyyid_seyfullah-124.html Erişim Tarihi 20.08.2020)

Semahlar adlarını; kavim, bölge ve yer isimlerinden, sevilen, saygı duyulan kişilerin ad ve lakaplarından, kutsal varlıklardan ve saygı duyulan kişilere ait varlıkların isimlerinden alırlar (Pekşen, 1998: 40). *Bozok Semahı, Divriği Semahı, Alamut Semahı, Hızır Semahı, Şih Hasan Semahı, Ağbaba Semahı, Alinur Semahı, Bacılar Semahı, Turnalar Semahı ve Kırat Semahı*, bu tanımlamaya verilebilecek örneklerden bazılarıdır.

En az iki bölümden oluşan semahlarda, bölüm sayıları değişkenlik gösterebilmektedir. Bölümler ritmik olarak ağırdan hareketliye doğru bir seyir izlemektedir. Bölümler arası ritmik değişkenlikler doğal olarak semah figürlerine de yansımaktadır. Bölümler arası makamsal yapı ise çoğunlukla değişkenlik gösterse de aynı makamsal yapıyla devam eden semahlar da bulunmaktadır. Semahın bölümleri “*Ağırlama*”, “*Yürütme*”, “*Yeldirme*”, “*Çark*” veya “*Pervaz*” olarak nitelendirilmektedir.

Semahlar genellikle ağırlama, yürütme, yeldirme ve dua adını alan dört bölümden oluşmakta, dördüncü bölüm olarak değerlendirilen bitiş duası, zâkirin yeldirme sonunda, ezgide kısa bir ağırlama ile “eğlen dur”, “sallan dur” gibi komutlarla bitirme zamanının geldiğini belirtmesi ile başlayan ve dedenin okuduğu gülbenk ile son bulan bölümü kapsamaktadır. (Eroğlu 2011: 23)

Kendisine ait bir formu olan Alevi inanç sisteminde hizmetlerden birisi olan semahlar, günümüzde dejenere olmaya ve inanç içi ritüelden ziyade folklorik yapıya dönüşmeye başlamıştır. Semahların icrasının özel kıyafetlerle yapılmasını eleştiren Temiz (1997b: 23), semahlardaki kostüm olgusunu belli renklere bağlamanın semahlarda işlenen özgürlük, dünyaya geniş bakma felsefesine ters düştüğünü, semahların yöresel oyun olmayıp belli bir topluluğu ifade ettiğini, bu topluluk üyelerinin bulunduğu her coğrafyada oldukça köklü bir yelpazeye sahip olduğunu belirtmiştir. Ayrıca insanların olur olmaz yerde semah yaptıklarını, üstüne üstlük her deyişte, duvazı imamda, mersiyede, mihraçlamada, tevhitte, hatta dini özelliği olmayan birçok deyişlerde semah yaparak bu geleneğin renklerini ve desenlerini birbirine karıştırmak suretiyle ciddiyetten uzaklaştırdıklarına da tanık olduklarını ifade etmiştir.

Semahlarla halk oyunlarının özelliklerini karşılaştıran Temiz, aşağıdaki gibi bir ayırım yapmaktadır: Semahlar “cem”lerde yapılır; içerik olarak bölgesel olmadığı gibi, semahların özel bir kostümü de yoktur. Günlük temiz, doğal giysiler kullanılır. Eğlence ve seyirlik özelliği bulunmaz. Söz-müzik-dans iç içedir. Biri diğerinden bağımsız değildir; hepsi bir arada “semah” olur. Gösterişin aksine gizlilik ve sadelik hâkimdir. En

az iki bölümlü olmak üzere semahlar çok bölümlüdür. Semahlarda müzik aleti sazdır. (Temiz 1997b: 23) Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Alevi toplulukları için semahlarla halk oyunlarının birbirine karıştırılmaması ve ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir.

Alevilikte semah ortak bir düşünce ve algıdan kaynaklanmaktadır. Arguvan yöresinde de semahlar, aynı algı ile yapılmakla birlikte yöresel anlamda kendine özgü kültür farklılıkları taşımaktadır. Dolayısıyla bu farklılıkları aşağıdaki gibi özetleyebiliriz.

Arguvan’da herhangi bir güncel ya da eski ozanın inanç müziği için kullanılan sözlerine bir ozanın sözlerini ekleme geleneği bulunmaktadır. Yedi ulu ozandan birine ait bir semah için kullanılan sözün arkasına Pir Sultan Abdal söz ve mahlası eklenip iki kısımlı yapılabilmektedir. Bu durum, bazı semahların ezgisel yapı değişmeden sözlerinin tamamen farklı bir ulu ozana ait sözlerle değiştirilmesi gibi de karşımıza çıkmaktadır. Aşağıda örnekleri verilen semahlar içerisinde bu durumla en ilişkili semah *Bozok Semahı*’dır ve konu ile detaylar *Bozok Semahı* içerisinde örneklendirilmiştir. Ayrıca *Ağbaba Semahı*’nda geçen “Ağbaba” denilen kişi “Nesimi”den kaç yüzyıl sonra yaşamış olmasına rağmen “Ağbaba semahı”nın sözleri “Nesimi” mahlaslı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Nesimi” ile de “Kul Nesimi”nin sözleri bazen birbirine geçmektedir ve aynı kişi olarak algılanmaktadır.

Arguvan semahları Adıyaman, Maraş, Urfa semahlarından hem zengin koreografisi hem de çok parçalı yapısı yönünden ayrılır. Arguvan’da istisnalar hariç genelde çok parçalı yapıları bulunan semahlar vardır. Arguvan semahlarında genellikle bölümler arasında ritmik yapı ile birlikte makam yapısı da değişkenlik göstermektedir.

Arguvan’da semahlar dönülürken semaha çıkan kişi sayısına önem verilmektedir. Yörede kullanılan sayı mistizmi dolayısıyla semahlar 3-5-7 kişiyle dönülmektedir. Üç sayısına atfedilen kutsiyet “Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali”nin, beşler “Hz. Muhammed’in pençe-i Ali Aba”sını temsil eden O’nun koruması altındaki kişilerin, yediler de “Hz. Muhammed, Hatice-i Kübra, Ali, Fatıma, Hasan, Hüseyin, Selman-ı Farasi”nin sevgisinden gelir. Ancak temeldeki güneş takvimi temeline dayanan sayılara atfedilmiş kutsiyeti de göz ardı etmemek gerekir.

İnanç müziği içerisinde bulunan semahlar içerisinde “*Bozok Semahı*”, “*Kırat Semahı*” “*Babullah Semahı*” yöredeki başat semahlar olup “*Ağbaba Semahı*” onları takip etmektedir. Diğer semahlar özel istekle seslendirilip dönülmektedir.



Resim 35. Bellikler Köyü Abdal Musa Cemi, (Rıza Parlak arşivinden 2019 yılında Mustafa Dağdeviren tarafından fotoğraflandırılmıştır)

Semahlar, yörede otantik olarak devam etmektedir. İsmail dede, yapılan görüşmede semahların kendisinin çocukluğunda neyse şimdi de aynı şekilde devam ettiğini dile getirmiştir. Bazı derneklerde kendisine semah öğretmesi için teklifte bulunanların semahları sadeleştirmesi fikrine geleneksellikten gelen biri olarak sıcak bakmadığını ancak amacın ve niyetin önemli olduğunu sadeleştirilse de otantikliği bozulsada amacın önemli olduğunu dile getirmiştir.

Arguvan'daki semahlar birlikte dönülen semahlar, erkeklerin döndüğü semahlar ve kadınların döndüğü semahları olarak kategorize edilmiş olup bu semahların nota kesitleri verilerek kısa analizleri yapılmıştır.

4.4.2.1. Birlikte Dönülen Semahlar

Arguvan'da dönülen semahlar içerisinde karma, erkek ve kadın semahları kesin hatlarla belirlenmiş olmamasına ve herkes her semahı dönmesine rağmen bazı

semahlarda çeşitli gelenekler oluşarak belirli bir kesimin dönmesine daha çok alışılmıştır. Aşağıda kategorilere ayırdığımız semahlar için tekrar belirtmek gerekirse “herkes her semahı dönebilir” ifadesini tekrar etmekte fayda var. Kaldı ki insanlar semaha çıktıklarında dede de dâhil hiç kimse “Bu bayanlar semahı sen neden çıktın?” ya da “Bu erkek semahı sen neden dönüyorsun? gibi sorularla bir müdahalede bulunmaz.

YÂ HIZIR SEMAHI

Yöre : Hastek Köyü/Arapkir
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart-2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU

3 $\text{♩} = 74$

Yâ Hı zır (ı) Yâ Hı zır Yâ Hı zır (ı) Hak Hak Hak Hak Hak

Am ma n a m ma n a m ma n u yuy.... u yuy..... yuy

Nota 24a. *Hızır Semahı* (Eroğlu 2011: 87)

69 $\text{♩} = 250$

Ha y(i) ha ... y(i) ha y(i) ha y(i)

Nota 24b. *Hızır Semahı* (Eroğlu 2011: 87)

83 ♩ Serbest

Ba zar et(i)mek ho şo lur HÜ AL.....lah Al lah

Nota 24c. *Hızır Semahı* (Eroğlu 2011: 87)

Müslümanların, birçok olağanüstü özellikleriyle kendisinden medet umdukları Hz. Hızır'ı sembolize eden ve koreografik olarak figürleri çok yalın olan ve karışık olarak dönülen *Yâ Hızır Semahı*nın yörede birkaç farklı varyantı bulunmaktadır. Nota 24'te verilen *Ya Hızır Semahı*, Seval Eroğlu tarafından Bektaş Özcan, Mecnun Özcan ve Hakan Çetin'den derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde, “La” karar

sesinde bulunan eserin birinci bölümünün donanımında “Sib2” ve “Fa#3” olduğu, ikinci bölümün donanımında ise “Sib2”, “Mib” ve “Fa#3” görülmektedir. Ezgi yürüyüşlerinin semahın birinci bölümünde Uşşak makamının, ikinci bölümünde Gülizar makamının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önünde bulundurulduğunda La-Fa olarak altılı ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı göz önüne alındığında birinci bölüm 4/4’lük olup yürütme bölümü ise 12/8’lik bir ritimle karşımıza çıkmaktadır. Semah serbest ritimle bitmektedir.

Yörede dönülen ya Hızır Semahının başka bir varyantı da yine yöre sanatçısı Gani Pekşen tarafından derlenmiş olup aşağıdaki görselde küçük bir kesit verilmiştir.

YEDİ KERE BEN BU CİHANA GELDİM

Yöre: Arguvan- Karahöyük Köyü (Karahöyük Köyü Ya Hızır Semahı)
Kaynak Kişi: Mehriban Pekşen
Derleyen: Gani Pekşen
Notaya Alan: Mustafa Dağdeviren

Ye di ke re ben bu ci ha na gel dim Arş da du ran i ki

Nota 25. Karahöyük Semahı (Gani Pekşen İzhar-ı Sır Albümü 2016)

Hızır Semahı yörede yaygın olan bir semahtır. Hızır’ı simgeleyen bu semahta söylenen deyişlerde “Ya Hızır ya Hızır” bağlantısı sık sık kullanılır. Semahta bir kol göğüste iken, diğeri serbest olarak arkaya doğru sarkıktır. Kollar nöbetleşe yer değiştirir (Şahin 2018: 741). Hızır semahından oluşan dörtlü semah, hiçbir zaman bozulmamıştır. Hızır semahının her cemde olmadığını belirten Bakır, Hızır cemi ve lokması yapılan ayinlerde seslendirildiğini, genelde açık havalarda ve kalabalık olarak dönülebilen bir semah olduğunu ifade etmiştir. (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 2020 Emirler)

Ermişli’de Hızır cemleri İmam Cafer türbesinde yapıldığından bu semah da o türbede dönülmektedir.

KIRKLAR SEMAHI

Yöresi : Minayık Köyü / Arguvan
Kaynak Kişi : Hüseyin ORHAN
İsmail SARIALTUN
Mehmet SARIALTUN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

$\text{♩} = 350$ D = A

O şer..... bet den..... o şer.... bet den.....

O şe.... r bet den.. o şer..... bet den bi ri..... iç di....

Nota 26. *Kırklar Semahı*. (Eroğlu, 2011: 109)

Kökeni Kırklar Meclisine dayandırılan ve karma olarak dönülen *Kırklar Semahı*, Seval Eroğlu tarafından Hüseyin Orhan, İsmail Sariatun ve Mehmet Sariatun’dan derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında Sib2”, “Mib” ve “Fa#3” olduğu görülmektedir. Tek bölümlü olan semahın ezgi yürüyüşlerinden semahın “Karcıgar makamı” özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önünde bulundurulduğunda Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı göz önüne alındığında 9/8’lik (2-3-2-2) düzümünde olduğu görülmektedir.

“Arguvan semahları içerisinde “staccato”ların en yoğun olarak kullanıldığı *Kırklar Semahının* icrası sırasında, bazı perdelerin staccatolu seslendirilmesi, ritimdeki kuvvetli darbin ve kelimenin vurgusuna bağlı olarak farklılık gösterir” (Eroğlu, 2011: 115). Birçok yörede de olduğu gibi mihraçlamanın sonunda icra edilmektedir. Önceden sadece görgü ceminde yapılan miraçlama, şimdi bütün cemlerde görülmeye başlanmıştır. Miraçlama okunurken edep erkân olur, ayağa kalkılır, simge olarak ruhani anlamda bele manevi bir kemer bağlanır. Bele bağlanan kemer, kırklar söylencesinden hareketle Hz. Muhammed’in sarığı yere düşünce, bu sarığın kırk parçaya ayrılarak

kırkların bellerine kemerbes olması manasında bir anlatımı ifade eder. Miraçlama bittikten sonra onun kendi semahı olan Kırklar semahı dönülür.

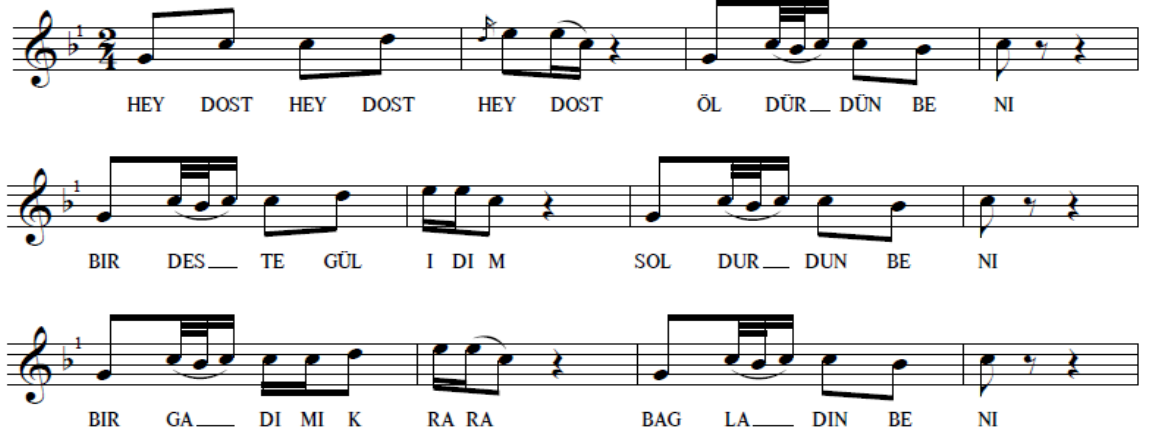
Kırklar Semahı görgü ceminde olur. Üçerli olarak değil de halkadaki herkesin katılımıyla yavaş yavaş dönülerek yapılan bir semahtır. Semah esnasında dedenin: “*Mümin müslüm üryan büryan, Hep girdiler semaha*” sözlerinin ardından el çırparak semaha girilir. Semaha görgüde görülenler de önde halka şeklinde oturan cemaat de girer. Ellerin hafif hafif vurulması alkış anlamında değil de memnuniyet anlamında ifade edilir. “*Muhammed’de coşa geldi Tacı başından düştü*” diye başlayan sözlere kadar dönülüp eser bitimine kadar beklenir ve semah duası verilir. Şu anda semahlar mihraçnamenin bitimine kadar dönülmektedir. (Abdullah Bakır, 2020 ve İsmail Sarıaltun 2018 Kişisel Görüşme)

Arguvan’da kırklar semahı en az dört, en çok 12 kişiyle dönülür. Semah kırklara atfedildiğinden ve kırk yaşın aynı zamanda olgunlaşmayı temsil etmesinden dolayı genellikle 40 yaşın üzerindekiilerin dönmesi uygun görülür. “Niyazlaşmadan sonra “bacılar” bir yana “erler” bir yana karşılıklı dizilir, yerlerinde semahı icra ederler. Üç nefes sonunda semah ağırlanır. Dua anında kadınlar diz çökerler. Ardından “dem sunma” töreni gerçekleştirilir” (Şahin 2018: 740). Yörede dem sunma ritüeli temsili olarak gerçekleştirilirken, yapılan ritüeli değerlendiren Abdullah Bakır ve Cafer Doğan, “Cebraile getirdi üzüm” sözlerinden sonra ortaya serilen postun üzerine kuru üzüm atıldığını, çocukların bu üzümleri hemen topladığını ve cem sonuna kadar beklettiklerini, hatta daha önce yiyenlerin cezalı duruma düştüklerini ifade etmişlerdir. Zakirlik yaptığı çocukluk döneminde sazı bırakıp kendisinin de üzüm topladığını belirten Bakır, günümüzde bazı yerlerde özellikle köylerde bu ritüelin devam ettiğini ancak şehirlerde cem evlerinde modernleşmeyle birlikte bunun yerine şeker, çikolata gibi kapalı ürünlerin atıldığını belirtmiştir. (Abdullah Bakır ve Cafer Doğan Kişisel Görüşme 2020)

Yöre
Arguvan Ermişli
Kaynak Kişi
Abdullah Bakır

ERMİŞLİ SEMAHI

Derleyen:
Erol Köker
Notaya Alan
Mustafa DAĞDEVİREN



HEY DOST HEY DOST HEY DOST ÖL DÜR__ DÜN BE Nİ

BİR DES__ TE GÜL İ DI M SOL DUR__ DUN BE Nİ

BİR GA__ DI MI K RA RA BAG LA__ DIN BE Nİ

Nota 27a Ermişli Semahı (Erol Köker Mektebi İrfanda Albümü)



HAY__ HAY__ HAY__ HAY__

SE MAH E RE__ N LE RI__ N DI R ÇAR KA DÖ NE__ N LE RI__ N DI R

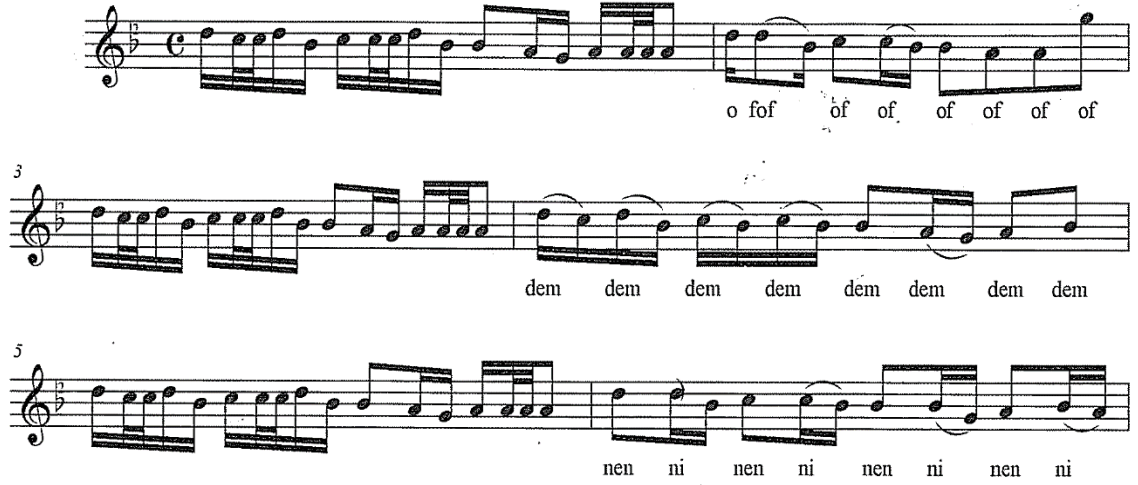
Nota. 27b Ermişli Semahı (Erol Köker Mektebi İrfanda Albümü)

Semahın kaynak kişisi olan Abdullah Bakır, semahın Babullah Semahının bir varyantı olduğunu belirtmiştir. Ermişli Semahı ortak dönülen ve öğretici özelliği olan bir semahdır. Genelde semahlar cem sonunda olmasına rağmen öğreti semahı olduğundan dolayı başta veya ortada seslendirilebildiğini ve çocukların rahatlıkla döndüğünü belirtmiştir. Çocukların cemlerde en rahat döndükleri semahdır.

Yöresi:
Arguvan - Ericek Mezrası
Kaynak Kişi:
Ali Bayır (Livanoğlu Ali Dede)
Vakıf Sıra No : 2/1

Derleyen:
Gani Pekşen
Notaya Alan:
Gani Pekşen

AĞBABA SEMAHİ



Nota 28. *Ağbaba Semahı*, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/1, Temiz, 2008: 10)

Genellikle erkekler tarafından ve karışık olarak dönülen bir semah olmasına rağmen kadınlar tarafından da dönülen Ağbaba semahı 3-5-7- gibi sayılarla dönülür. (Bkz Resim 36).

Yörede yaşamış ve efsaneleşmiş “Ağbaba” denilen zatı sembolize eden “Nesimi” mahlaslı *Ağbaba Semahı*, Gani Pekşen tarafından Ali Bayır’dan (Livanoğlu Ali Dede) derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri, semahın birinci bölümünde Uşşak makamı ikinci bölümünde Gülizar makamı özellikleri taşıdığını göstermektedir. Eser içerisindeki bazı bölümlerde Sib sesinin altere edilerek kullanıldığı görülmektedir. Vokal notalar göz önünde bulundurulduğunda, Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı 4/4’lük olup semah serbest ritimle bitmektedir.



Resim 36. *Ağbaba Semahı*, Bellikler Köyü, Abdal Musa Cemi 2016, (Rıza Parlak arşivinden 2019 yılında Mustafa Dağdeviren tarafından fotoğraflandırılmıştır)

Ağbaba Semahının bir varyantı (Bkz Nota: 62), Seval Eroğlu tarafından Hüseyin Orhan, İsmail Sarıaltun ve Mehmet Sarıaltun'dan derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” ve “Fa#” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşlerinin, semahın birinci bölümünde “Uşşak” makamı ve ikinci bölümünde “Gülizar” makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önünde bulundurulduğunda Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı 4/4'lük olup yürütme bölümünde herhangi bir usul değişikliği bulunmamaktadır. Semah serbest ritimle bitmektedir.

Ağbaba semahının en önemli özelliği pervane dönülürken sol ayağın topuğunun ani şekilde yere vurulmasıdır. Bu figürün kültürde de ibadette de “ıkrar”ı gösterdiğini belirten Cafer Doğan, bu ifadenin “Hızır” semahında da bulunduğunu belirtmiştir. (Cafer Doğan Kişisel Görüşme 2020) “Ağbaba” ve “Hızır” semahlarında bir dörtlük yerinde dönülür bir dörtlük hızlı dönülür.

4.4.2.2. Erkeklerin Döndüğü Semahlar

Yörede erkekler tarafından dönülen semahların başında Bozok semahı gelmektedir. Oğuz Boyu'nun kolundan Bozokları sembolize eden Bozok Semahı,

yörede en çok varyantı bulunan semah olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu varyantlar ezgisel ve ritmik olduğu gibi sözel değişkenliklerle de kendisini göstermektedir. Aşağıdaki nota kesitlerinde bu varyantlara örnek notalar verilmiştir.

SORMA BE BİRADER MEZHEBİMİZİ

Yöre
Arguvan-Emirler Mezrası
Kaynak Kişi
Cemal Erbek (Halisi)

Derleyen
Gani Pekşen
Notaya Alan
Geni Pekşen

Dost nenni nen ni ye re bas sal la nı

bo yu na hay ran ha ca nım ca nı mı

sormabebi ra der mez he bi mi zi

Nota 29a. *Sorma Be Birader Mezhebimizi*, Nesimi Mahlaslı Bozok Semahı, Birinci Bölüm (Pekşen, 2007: 55)

te vel la ol mak tır he le

bi ze a la met ey za hit su re te

Nota 29b. *Sorma Be Birader Mezhebimizi*, Nesimi Mahlaslı Bozok Semahı,, İkinci Bölüm (Pekşen, 2007: 58)

can ne si mi es ra rı fa şet me sa kın dost

ne bil si ni ha mer vah li ka sı nı hak kın

Nota 29c. *Sorma Be Birader Mezhebimizi*, Nesimi Mahlaslı Bozok Semahı, Yeldirme Bölümü (Pekşen, 2007: 59)



Nota 29d. *Sorma Be Birader Mezhebimizi*, Nesimi Mahlaslı Bozok Semahı, Serbest Olarak Okunan Semahın Finali (Pekşen, 2007: 61)

Nesimi mahlaslı semah, Gani Pekşen tarafından Cemal Erbek (dede)'ten derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib1” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri incelendiğinde semahın Uşşak makamı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Eser içerisinde bazı bölümlerde Mib sesinin altere edilerek kullanıldığı görülmektedir. Vokal notaları göz önünde bulundurulduğunda Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semah, üç bölümlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Semahın birinci bölümü 9/8’lik usullü olup (2-2-3-2) düzumündedir. İkinci bölümün ritmik yapısı ise 10/8’lik olup (2-3-2-3) düzumündedir. Semahın son bölümü olan yeldirme bölümü ise 4/4’lük olup semah serbest ritmle bitmektedir. Ayrıca semah içerisinde 5 zamanlı ve 8 zamanlı hayallemeler bulunmaktadır.

Bozok semahının bir başka varyantı da Nota 61’de verilmiştir. Cemal Erbek’den alınan bir başka varyantı da Seval Eroğlu tarafından derlenerek notaya alınmıştır. Eroğlu, nota yazısında semaha eşlik eden saz notalarını da beraberinde yazmıştır. Ayrıca vokal ve saz notaları arasındaki donanım farklılıkları dikkat çekmektedir. Ayrıca bu varyantta semahın bölümleri arasında kullanılan makamsal yapı ve ritmik yapı değişkenlik göstermektedir. Makamsal yapı olarak Hüseyini, Karcıgar ve Gülizar makamlarının kullanıldığı görülmektedir. Ritmik yapı 9/8’lik (2-3-2-2) düzumünde olan birinci bölümü ve 12/8’lik zamanlı (3-3-3-3) düzumünde olan yürütme bölümü karşımıza çıkmaktadır.

Bozok semahının Daimî tarafından seslendirilmesi ile ilgili olarak Bakır, 60’lı yıllarda Ali Seyit dede (Büyük Ali) İstanbul’da bir muhabbette bu semahı çaldığını köylülerin de döndüğünü, muhabbette bulunan Âşık Daimi’nin kasete okumak için

müsaade isteyerek albümüne aldığını belirtmiştir. “*Bozok semahı*”nın başka bir varyantı da Mehmet Ali dede’nin Seyrani Babanın sözleriyle okuduğu şeklidir (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 2020 Emirler Mezrası). Yörede tespit edilen çeşitli “*Bozok semahı*”ları içerisinde Cafer Doğan’ın seslendirdiği semah “*Eski Libas Gibi*” sözleriyle başlayan semahtır. Diğer bir “*Bozok semahı*” ise “*Muhammed Aliye İkrar Vermeyen, Gündüzü Karanlık Gece Sayılır*” sözleriyle başlayan semahtır. Hüseyin Orhan ve Cafer Doğan’ın Fransa Radyosu için söyledikleri Bozok semahı ise “*Yüzün görmek nasip oldu güzel yar*” sözleriyle başlamaktadır. Tespit edilen “*Bozok semahı*”nın sonuncu versiyonu ise “*Çeker Çeker Ben Bu Dertten Ölüsem*” sözleriyle Hasan Sağbilge dedenin seslendirdiği semahtır. Semahları okurken “belli sözlerin kesinlikle okunması gerekir, olmazsa olmaz” diye bir kural yörede bulunmamaktadır. Dedenin coşa gelmesiyle sözlerin ezgiye uyumlu olması durumunda Nesiminin sözleri devam ederken Pir Sultan’dan bir dörtlük araya girebilmektedir. Semahlar içerisinde farklı sözlerin kullanımı, çoğunlukla mahlasında ulu ozanlar olmak kaydıyla gerçekleştirilmektedir.

Erkek semahı olarak da bilinen Bozok Semahı, üç kişi tarafından dönülür. İlk dönüş saat yönünde yapıldıktan sonra duraksanır, tersine dönülür. Bu dönüşler, iki tur olarak gerçekleştirilir. Bozok semahı, zafer edası gibi nitelendirilebilen bir dönüş figürü göstermektedir, evreni anlatan bir yapısı vardır.



Resim 37. Bozok Semahı, Saldek köyünden Hasan Harabati’nin Dedeliğini ve Ermişli’den Cafer Doğan’ın Zakirliğini yaptığı *Anadolu’dan Balkanlar’a Semahlar* Programından Fotoğraflandırılmıştır.



Resim 38. Sarı Baba Cemi Arguvan Mineyik Köyü (Foto: Mustafa DAĞDEVİREN, 2018)

4.4.2.3. Kadınların Döndüğü Semahlar

Yörede kadınların döndüğü semahların başında Kırat Semahı gelmektedir. Kırat Semahı sadece Arguvan'da değil yakın bölgelerde de en çok bilinen semahlardan birisidir. TRT tarafından yapılan derleme çalışmaları kapsamında Divriği'nden derlenen Kırat Semahı, Arguvan Kırat semahının bir varyantı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu semah dedelerin taşıyıcılığıyla yöreler arasındaki sınırları kaldırmış, bölgesel olmuştur.

T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A V I N L A R I
T H M R E P E R T U A R S R A N o : 1 4 6 0
İ N C E L E M E T A R İ H İ : 2 6 - 9 - 1 9 7 7

YÖRESİ
DİVRİK
KİMDEN ALINDIĞI
ALİ KIZILTUĞ
SÜRESİ: ♩ = 48

KIRAT
(SEMAH)

DERLEYEN
İST. RAD. THM. ŞB. M d.
DERLEME TARİHİ
10-3-1975
NOTAYA ALAN
NİDA TUFEKÇİ (7.7.1977)

Nota 30. Kırat Semahı (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1460)



Nota 30b. Kırat Semahı (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1460)



Nota 30c. Kırat Semahı (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1460)



Nota 30d. Kırat Semahı (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1460)



Nota 30e. Kırat Semahı (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 1460)

TRT tarafından derlenmiş olan Kırat Semahı ile Arguvan'da seslendirilen semah arasında ezgisel ve ritmik olarak çeşitlilikler bulunmaktadır. Halil Bedi Yönetken 1937–1952 yılları arasında yaptığı derleme çalışmalarında aldığı notlarla hazırladığı kitabında Tokat yöresindeki derlemelerde karşılaştığı Arguvan Semahından (Kırklar Semahı da denilirmiş) ve Kırat semahından bahsetmektedir. Yönetken, Arguvan Semahını betimlerken ağırlamasının 5 vuruşlu Türk Aksağı usulünde olduğunu, yeldirmesinin çift vuruşlu olduğunu belirtmektedir (Yönetken 2006: 83). Arguvan'da, belirtilen semaha benzer Kırat semahı bulunmaktadır. Belirtilen semah, muhtemelen Arguvan Kırat Semahının bir varyantıdır ve gezgin dedeler ve ozanlar tarafından oraya taşınmıştır.

KIRAT SEMAHI

Yöre : Arapkir/Hastek Köyü
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart 2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU

♩ = 220

A = E♭

Ne n ni ha..... ne.....n ni ha.... ne n.... ni ha..... ne n ni.....

Has.... nen ni..... ne..... n ni de... dos... t nen ni..... ne n ni.....

Nota 31a. *Kırat Semahı* Birinci Bölüm (Eroğlu, 2011: 35)

Ha....y(i) ha....y(i) hay(i) ha....y(i) hay(i) ha....y(i) hay(i) ha....y(i)

Nota 31 b. *Kırat Semahı* Geçiş Bölümü (Eroğlu, 2011: 45)

De re ke na..... rın da..... yer le r , hur ma.... yı.....

Nota 31c. *Kırat Semahı* İkinci Bölüm (Eroğlu, 2011: 45)



Nota 31 d. *Kırat Semahı* Semahı, Serbest Olarak Okunan Finali Bölümü (Eroğlu, 2011: 48)

Bektaş Özcan, Mecnun Özcan ve Hakan Çetin'den alınan *Kırat Semahı*, Seval Eroğlu tarafından derlenerek notaya alınmıştır. Eroğlu, nota yazısında semaha eşlik eden saz notalarını da beraberinde yazmıştır. Semahın bölümleri arasında kullanılan makamsal yapı ve ritmik yapı değişkenlik göstermektedir. Makamsal yapı olarak Hüseyini, Karcıgar ve Gülizar makamlarının kullanıldığı görülmektedir. Ritmik yapı ise 5/8'lik (2-3) düzümden başlayarak 4/4'lük bir geçiş bölümüyle 6/8'lik yürütme bölümüne geçmektedir. Yöre semahlarının genel özelliklerinden biri olan serbest usulle bitirme geleneği bu semahta da karşımıza çıkmaktadır. Diğer bazı semahlarda görülen farklı sözlerin kullanımı Kırat semahında da görülmektedir. Abdullah Bakır bu semahta Köroğlu ve Derviş Muhammed'e ait sözlerin kullanıldığını belirtmiştir.

Yöredeki en önemli ve ağır semah Kırat Semahıdır. Ezgi olarak Köroğlu koçaklamasını andıran bir makama sahiptir. Aynı zamanda kırata övgü özelliği taşır. Atın Alevilikte ayrı bir yeri vardır. Hz. Muhammed'in Miraç'a giderken atı olan Burak, Hz. Ali'nin atı Düldül, İmam Hüseyin'in atı Zülcenah'dır ve son olarak da Anadolu kültüründe dileğin ve isteğinin beklentisi olan sembolü at olan Bozatl Hızır vardır ve at murattır, çünkü herkesin imdadına yetişen hızırı da üzerinde taşıyan attır. Bu semahta ata atfedilen metaforlarla ilgili olarak Erseven (2002: 153) "Kırat öfkenin ve yiğitliğin, Düldül uzağı yakın etmenin, inancın, Burak ise evreni boydan boya dolaşmanın, Tanrı'nın çevresinde dönmenin mesajını sunmaktadır. Bu semahta kullanılan figür atın kutsanması için değil onun yürüyüşünü, şahlanışını andırdığı içindir" şeklinde açıklama yapmaktadır. Kırat, Türklerin yapısıyla özdeşleşmiş iç içe girmiş kültlerin kullanılmasıyla ilişkilidir. Kırat, Türklerin doğal yaşantısındaki figürlerinden birisi olarak kendilerine yar seçtikleri, dost edindikleri, başının tacı ettikleri bir semboldür.

Kırat semahında ellerin önce biri, ardından diğeri ritmik olarak havaya kalkar; el inerken göğüs hizasında durur; avuç açık, parmaklar kapalıdır. Yeldirme bölümünde, eller birbirine paralel öne doğru uzatılır. İleri yürüyüşlerle semah sürer ve bir daire oluşturulur, semahçılar hem

kendi ekseninde hem de daire çizgisi üzerinde hızlı dönüşler yapar. Bu dönüşlerle güneş ve çevresinde gezegenlerin dönüşü de sembolize edilir (Şahin 2018: 740).

Kırat semahı dört kişiyle dönülür ancak semaha katılanların sayısı dördü geçtiğinde müdahale edilmez.



Resim 39. *Kırat Semahı*. Sarı Baba Cemi, Arguvan, Mineyik Köyü (Foto: Ersoy Eren Arşivi)



Resim 40. *Kırat Semahı*. Bayanlar tarafından dönülen Kırat Semahı, Sarı Baba Cemi Arguvan Mineyik Köyü (Foto: Mustafa DAĞDEVİREN, 2018)

ALİ NUR SEMAHI

Yöresi : Hastek/Arapkir
Kaynak Kişi : Bektaş ÖZCAN
Mecnun ÖZCAN
Hakan ÇETİN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Mart-2008
Notaya Alan : Seval EROĞLU

♩ = 210

5 3 (Serbestçe.....)

A... ma... n Ali.. nu.....r A li nur (u)ye ş i li nur(u)ceı ge ri nu..... r A li

8 3 3

kaza dan ge li nce Fadima naçıkar kar ş ısı..... n da Ha ki çi n sa lı nı..... r

Nota 32.a. *Alinur Semahı* (Eroğlu, 2011: 122)

107 ♩ = 250

Mu ham... me d de..... n me ş ru..... ol... du..... m

109 3

do lan..... dım ka..... pı..... na..... gel..... di..... m

Nota 32b. *Alinur Semahı* (Eroğlu, 2011: 133)

115 ♩ = 255

Ha y ha..... y ha y ha..... y

116 3

Ye ri ye ri..... ye ri..... ye ri.....

Nota 32c. *Alinur Semahı* (Eroğlu, 2011: 133)

130 3 Serbest

Ya lan dūn ya de ğ il mi sin de Hū AL..... lah AL..... la..... h

Nota 32d. *Alinur Semahı* (Eroğlu, 2011: 136)

Semah, Seval Eroğlu tarafından Bektaş Özcan, Mecnun Özcan ve Hakan Çetin'den derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin birinci bölümünün donanımında “Sib2” ve “Fa#3” olduğu, üçüncü ve

dördüncü bölümün donanımında ise “Sib2”, “Mib” ve “Fa#3” görülmektedir. Ezgi yürüyüşlerinin semahın birinci bölümünde “Uşşak makamı”, ikinci bölümünde “Gülizar makamı” özellikleri taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları göz önünde bulundurulduğunda La-La2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı göz önüne alındığında birinci bölüm, ikinci bölüm ve üçüncü 10/8’lik (2-3-2-3) düzümlüyle son bölüm ise 12/8’lik ritimle karşımıza çıkmaktadır. Semah serbest ritimle bitmektedir.

Ali Nur Semahının hem uzun hava hem de ritmik özellikleri barındırdığını, ağırlama bölümünün oldukça yavaş bir ritimle dönüldüğünü belirten Süleyman Özerol, karma olarak dönüldüğünü ifade ederken Abdullah Bakır ise genelde kadınların döndüğünü:

Ali nurdur Alinur
Muhammedtir Alinur
Ali gazadan gelirken
Fatma Ana çıkar salınır

sözleriyle “*Fatma Ana Semahı*” diye de adlandırıldığını belirtmiştir. (Süleyman Özerol ve Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2019-2020). Geçmişte cemlerde sıkça seslendirilen *Alinur Semahı*, günümüzde Arguvan’da daha az seslendirilmekle birlikte Arapgir tarafında çok dönülen bir semahtır.

BÂBULLAH SEMAHI

Yöre : Arguvan/Emirler Mezrası
Kaynak : Cemal ERBEK

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

Vokal

Dem dem dem dem dem dem.... has ne..... n ni nen.... ni....

Saz

Nota 33a. *Babullah Semahı* (Eroğlu, 2011: 174)

Nota 33.b *Babullah Semahı* (Eroğlu, 2011: 179)

Nota 33c. *Babullah Semahı* (Eroğlu, 2011: 182)

Hatayi mahlaslı *Bâbullah Semahı*, Seval Eroğlu tarafından Cemal Erberk (Dede)’ten derlenerek notaya alınmıştır. Semah incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin birinci bölümünün donanımında “Sib2” ve “Fa#3” olduğu, ikinci bölümün donanımında ise “Sib2”, “Mib” ve “Fa#3” görülmektedir. Ayrıca nota 33’de görüldüğü gibi vokal notalarının donanımı ile saz notası donanımı örtüşmemektedir. Bu durum, yöresel özelliklerden kaynaklanan bir durumdur. (Konu ile ilgili olarak yöre sanatçısı Muharrem Temiz’in açıklamaları 4. 2. *Arguvan İnanç Müziği (İçeri Makamı) Sazlarının Türleri, İşlevleri ve Anlamları* başlığındaki *Balta Saz* alt başlığında bulunmaktadır.) Ezgi yürüyüşlerinin, semahın birinci bölümünde “Uşşak makamı”, ikinci bölümünde “Gülizar makamı” özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Vokal notaları

göz önünde bulundurulduğunda, Sol-Sol2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan semahın ritmik yapısı göz önüne alındığında, birinci bölüm 4/4'lük olup yürütme bölümü ise 12/8'lik ritmle karşımıza çıkmaktadır. Semah, serbest ritmle bitmektedir.

Hak kapısını simgeleyen ve o kapıyı geçme manasında dönülen Babullah *semahı*, genellikle öğreti olarak kullanılır. Çocukların, gençlerin, bilmeyenlerin rahatlıkla bütün ortamlarda döndüğü semahtır. *Babullah semahının* Hakk kapısını sembolize ettiği düşünülür. “Bab” kapı anlamına gelmektedir. Babullah ise tamlama olarak “*Hakk Kapısı*” anlamına gelmektedir. “Ehl-i kâmil” olmanın yolunun Hak kapısından geçtiği düşünülür. Öğreti semahı olmasının anlamı buradan gelmektedir. Çocukların gençlerin Ehl-i kâmillik yolundaki ilk adımını temsil eden semahtır. *Babullah Semahı*’nı çocuklar ve kadınlar daha çok dönerler ancak kesin kural değildir. Herkes her semahı dönebilir.

Arguvan’da çok az kullanılan, genelde yası matemde dönülen *Kerbela Semahı* denilen bir semah daha vardır. Bu semah mersiye içerisinde gerçekleşmektedir. (Detaylı bilgi için *Bkz 4.4.5.Methiye-Mersiyeler*)

Yöre semahlarının birçok ayırt edici özelliği bulunmasına ve figürlerin birbirinden farklı olmasına rağmen semahların birçoğunda görülen sol ayağın topuğunun hafifçe yere vurulması bağlılık ve ikrar anlamını taşımaktadır.

İnanç müziği etnolojisi açısından, inanç müziklerinin hemen hepsi söz ögesi üzerine kurularak şekillenmiştir, bunun sonucu olarak da saz, eşlik amaçlıdır. Semahlarda hemen birçok Anadolu bölgesinde olduğu gibi Arguvan’da da dil Türkçedir. Türkçenin yanında, Osmanlıca kelimeler de kullanılmaktadır; yöresel ağızda kullanılan kelimelerin kullanımı ve yerel söylenişi, Arguvan inanç müziğinin ve semahlarının icrası sırasında da nadiren karşımıza çıkmaktadır.

Arguvan semahları Kerkük ve Azerbaycan müzik kodlarını da barındırmaktadır. Özellikle Arguvan, Elâzığ, Maraş bölgelerinde tüm semahların “yeldirme” bölümleri Kerkük ve Azerbaycan'a benzerlik göstermektedir. Konu ile ilgili olarak bilgilerini aldığımız Temiz, aşağıdaki ifadeleri vurgulamıştır. “Oradan alınmış demiyorum ama bizim binlerce yıl yaşayarak 1560’lı yıllardan itibaren Horasan’dan çıkıp Nişabur, Azerbaycan, Kerkük coğrafyasından Türkiye’ye gelirken kültürümüzle, melodimizle, gelenek ve göreneklerimizle, sazımızla ve kültür donanımızla geliyoruz. Arguvan’da kullanılan kelimeler, Azerbaycan-Karabağ bölgesindeki kelimelerle benzerlik

göstermektedir. Bir toplantıda “aristağa” (tavan) baktım dediğimde “aristah” bizim kelimemiz dediler. Siz merdivene ayakçak dersiniz dedim öylece kaldılar. Arguvan’da pencereye gözenek, merdivene ayakçah, tavana aristah derler, bu kelimeler aynı anlamlarıyla orada da kullanılmaktadır. Bunlar Azerbaycan, Karabağ, Ermeni bölgelerinde kullanılan kelimeler (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019 İstanbul). Benzer kelimelerin kullanıldığı gibi benzer sazların kullanımı da kültürel olarak kaçınılmazdır. Kerkük, Azerbaycan melodilerinin Arguvan semahlarının pervane bölümlerindeki melodik yapılarla benzerlik göstermesi de doğaldır ki Anadolu’ya gelirken bu melodiler de taşınmıştır.

Kişisel derlemelerin yapıldığı semahlar, taşıdığı yöresel karakteristikler açısından daha dikkat çekicidir. Eroğlu’nun yüksek lisans çalışmasında derlediği semahlar, ritmik olarak incelendiğinde çok parçalı ritmik, sözsel-hecesel yapıların bulunduğu, semahların iki-üç yapısal parçadan oluşarak yöre özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Ancak birçok yöre semahının yeldirme kısımlarının, yöresel karakteristik özelliklerini pek barındırmayan 6 ve 12 zamanlı usullerden oluşmakta olduğunu saptamıştır. Çoğu semah ise, eserin ortasında ya da bölüm değişikliklerinde (örneğin yeldirme bölümüne geçişte), ritimsel ya da makamsal bir geçkiye uğrayabilmektedir.

Tıpkı semah gibi, önemli bir Alevi söylencesi olan ‘Kırklar’ın bağlamsal bir devamı olarak “Mihrace” ya da “Mihraçlama” diye adlandırılan, kendisine ait bir semahı bulunan bir form bulunmaktadır. Metninde, kırklar söylencesi ve Hazreti Muhammed’in miraca çıkışını anlatan ve her cem ibadetinde kesinlikle bulunan mihraceler, saz eşliğinde okunur. Şah Hatayi’nin miraçlamayı cemin içerisinde ilk kullanan kişi olduğu söylenir. Hatai’nin mihraçlaması Hz. Muhammed’in miraca yükselişini, kırklar meclisine katılmasını ve orada yaşananları şiirsel bir dille anlatmaktadır. Bu şiirsel metin, ozanların elinde yöresel bir üslupla seslendirilerek cem ayinlerinin bir bölümünü oluşturmaktadır.

Arguvan'daki semahların büyük çoğunluğu çok bölümdür. Ağırılama, yeldirme pervane bölümleri bulunmaktadır. Semahların makamsal yapılarına bakıldığında Karıcığar, Hüseyini, Uşşak, Müstezat, Gülizar gibi makamların kullanıldığı bir zenginliği de bulunmaktadır. Arguvan semahlarında bölümler ne kadar fazla ve farklı olursa olsun,

eser sonunda sıklıkla dede ya da zakir semahı serbest ritimle bitirmektedir. Bu serbest bitirme sırasında, eserin son bölümü makamsal yapısı gereği farklı bir notada bitiyorsa (çargâh gibi) eserler bir anda “hüseynî” ve “uşşak makamı” bitiş kararına gelmektedir. Bu yapı, inanç müziğinin diğer formlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Koreografik açıdan bakıldığında Arguvan semahlarının diğer bazı yörelerimize göre daha çok Türk kültürü ürünlerini yansıttığı görülmektedir. Yukarıda verilen bazı semahların koreografik analizlerinden de anlaşılacağı üzere, görsel olarak daha zengin motifler taşımaktadırlar. Türk kültürü içerisinde arkaik dönemlerden itibaren “at”, “turna” vb. hayvanlara önemli metaforlar yüklenmiş, yaşayış biçimlerinden, sadakatlerinden ve insanlarla olan ilişkilerinden dolayı bu hayvanlara kutsiyet atfedilmiştir. Bu kutsiyetler, şiirde, müzikte, dansta kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Alevi bektaşî sanatı içerisinde de kendisini gösteren bu kutsiyet hem edebiyata hem de danslara yansımış, semahların içinde koreografik olarak işlenip, sözlerle desteklemiştir. Koreografik analizlerin yanında Türk kültürü ile ilişkisi bakımından en önemli unsur, Türklerin eski bir kolu olan “Bozok” üzerine üretilmiş olan “Bozok Semahı”dır.

4.4.3. Duvazlar (Duvaz-ı İmam)

Farsça sayılar Alevi müzik kültürü içerisinde birçok yerde karşımıza çıkmaktadır. “Saz” isimlendirilmesinde de kullanılan bu sayı isimleriyle, duvazlarda da karşılaşmaktayız. “Devazdeh” sayısı Farsça “on iki”yi göstermektedir. Sonuna eklenen “imam” kelimesiyle ile tamlama oluşturarak “on iki imam” nitelendirmektedir. Dolayısıyla Alevi inancında on iki imamı metheden eserlere Duvaz-ı İmam denir.

Alevi-Bektaşî geleneğinde On İki İmam’ı metheden şiirlere; düvâz, duvaz, düvazdeh imam, düvazde imam, düvaz imam, duvaz-imam, düvâz-nâme, düvazimam, düvaz-ı imam denilmektedir. ...Düvâzlar, Alevî-Bektaşî geleneğinin yansıdığı hemen her âyîn-erkânda okunur. Bu durum, düvâzların işlevini arttırmış ve önemli metinler haline getirmiştir. Düvâz okumak söylemek On İki İmam’a, Hacı Bektaş’a ve onların soyundan gelen pîrlere ve dedelere ikrarın bir gereğidir (İyiyol, 2013: 230, 249).

Divriğili saz ustası ve cem zakiri Volkan Yılmaz ile yapılan görüşmelere göre Duvaz-ı İmam; cem ibadetlerinde 12 imamı anlatan, saz ve cem katılımcılarının

eşliğinde seslendirilen özel bir cem türü olarak tanımlanır (Volkan Yılmaz 15-02-2018). Duvaz-ı İmamların içerikleri ile ilgili Pekşen (2007: 21) bazılarında başta Hz. Muhammed'in adının da geçtiğini, bazılarında da İmam Mehdi'den sonra Hz. Hatice'nin, Hz. Fatma'nın, Hz. Pir Hacı Bektaş Veli'nin adlarından sonra, şairin kendi müridinin adının geçtiğini, On dört Ma'sum-u Pak ile On yedi Kemerbest'leri toptan ananların da olduğunu belirtmiştir. Arguvan'da cem ayini içerisinde en çok seslendirilen form, duvaz-ı imam formudur. Cem başladıktan sonra üç duvaz-ı imam “sure havasında”, üç duvaz-ı imam “şaplak havasında” ve 3 duvaz-ı imam da “İllallah havasında” (bu tanımlar için Bkz: Sözlük Bölümü) okunur (İsmail Sarıaltın, Kişisel Görüşme 2018, Mineyik Köyü). Arguvan inanç müziği etnolojisi içerisinde bulunan Duvaz-ı İmamlar da diğer formlarda olduğu gibi yörenin kadim geleneği olan “yedi ulu ozanların” ve “yöre ozanlarının” eserleriyle karşımıza çıkmaktadır.

Arguvan yöresinde seslendirilen duvaz-ı imamların notalarından kesitler alınarak duvaz-ı imamlarla ilgili yapısal analizler aşağıda örneklendirilmiştir. Yapısal analizlerde, duvaz-ı imamların künyelerinde bulunan kaynak kişi, derleyen, notaya alan kişilerin bilgileri, değişlerde geçen mahlaslar, değişlerin bulunduğu repertuarlar, makamsal yapılar ve ritmik yapılar, nota üzerinde gösterilmiştir.

Yöre
Arguvan/Ermişli
Kaynak Kişi
Abdullah Bakır
Süleyman Sarıgül

EFENDİM EFENDİM

Duvaz-ı İmam

Derleyen/Notaya Alan
Mustafa DAĞDEVİREN

§

E fen di me fe dim Hü Hü



Nota 34. *Efendim Efendim*, Teslim Abdal mahlaslı Duvaz-ı İmam, Mustafa Dağdeviren tarafından 2019 yılında derlenerek notaya alınmıştır.

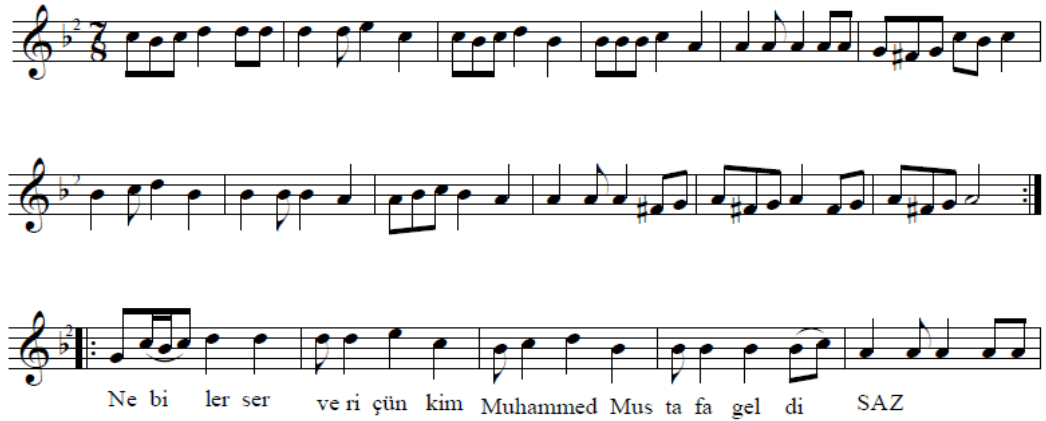
Teslim Abdal mahlaslı duvazı imam, Mustafa Dağdeviren tarafından Emirler mezrasında Abdullah Bakır ve Süleyman Sarıgül dedelerden derlenerek notaya alınmıştır. Duvaz-ı imam incelendiğinde, “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşlerinden, eserin Uşşak makamı özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Vokal kısmın notaları göz önüne alındığında La-Fa olarak altılı ses aralığı içerisinde bulunan duvaz-ı imamda, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi farklı bir varyant olarak bulunmaktadır. Duvaz-ı imamın usulü 2/4’lük olup, eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir.

Yöre
Arguvan
Kaynak Kişi
Anonim

NEBİLER SERVERİ

Duvazı İmam

Derleyen
Muharrem TEMİZ
Notaya Alan
Mustafa DAĞDEVİREN



Nota 35. *Nebiler Serveri*, Yemini Mahlaslı Duvaz-ı İmam, Muharrem Temiz “Çıra” albümü (2013), Mustafa Dağdeviren tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Yemini mahlaslı duvaz-ı imam, Muharrem Temiz tarafından yörede sahibi bilinmediğinden anonim olarak derlenmiş olup Mustafa Dağdeviren tarafından notaya alınmıştır. Duvaz-ı imam incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Sib2” olduğu görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri, eserin Hüseyini makamı özellik taşıdığını göstermektedir. Vokal notalar göz önüne alındığında, La-La2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan duvazı imamda yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesi, farklı bir varyantla sunulmaktadır. Eserin usulü 7/8’lik (3-2-2) düzumünde olup eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim göstermemektedir.

4.4.4. Tevhitler

“Bir cem müziği olarak “tevhit” içinde genelde ‘la ilahe illallah (Tanrı tektir)’ sözü bulunmaktadır. Ancak buradaki Tanrı tektir’den kastedilen, yalnızca Tanrı’nın birliği değil, aynı zamanda bütünlüğü, yaratılıştan ayrı olmayışdır” (Mustan Dönmez, 2010: 197). Cem ritüeli içerisinde tevhidin okunduğu bölümde topluluk hem tempo ile hem de vokalle tevhide eşlik eder. Vokaller genellikle bağlantı kısımlarında ve tevhit geçen yerlerde yapılır. Bu eşlik sırasında topluluk üyeleri, oturdukları yerde sağa sola sallanarak ve ellerini dizlerine vurarak tempo tutarlar.

Arguvan yöresindeki methiyeler, mersiyeler ve mihraceler, diğer yörelerdeki bu forma ait özelliklerle benzerlik göstermektedir. Ancak yörede tevhitler “*İllallah havası*,” “*Şaplak Havası*” ve “*Sür havası*” ya da “*Sür makamı*” gibi bölümleri kapsamaktadır. “*Sür makamı*” tevhitler içerisinde esrime ve coşa geline, transa geçilen, bir nevi zikir bölümü olarak nitelendirilen eserin yapısal ve işlevsel konumu için kullanılmaktadır. Sür makamı Azerbaycan’daki Şur makamıyla dizisel olarak benzerlik gösterse de bu benzerliğin daha çok dil birliğinden kaynaklı olduğu söylenebilir.

Arguvan yöresinde, tevhidin bir alt eşiği olarak cem birleme formu kullanılmaktadır. Arguvan inanç müziği tevhit örneği, Nota 36’de verilmiştir:

Yöre
Arguvan- Ermişli
Kaynak Kişi
Abdullah Bakır

TEVHİT-DUVAZI İMAM

Derleyen
Erol Köker
Notaya Alan
Onur Erdem
Mustafa Dağdeviren

MU HAM ME DIN__ BAH CA SIN DA__ SEL VI ÇI NA RIM A LI__ DIR__

IL__ LAL LAH TA E__ ZEL DEN BE RI__ DIR DA MAR DA__ KA NIM__

A LI__ DIR__ IL__ LAL LAH E SE RIM SE HER__ YE LIY__ LEN

I MAM HA__ SA NIN KAV LIY NEN I MAM HÜ__ SEY NIN YO LUY NAN

¹⁷ BEL DE KE__ ME RIM__ A LI__ DIR__ IL__ LAL LAH

Nota 36. Tevhit-Duvazı İmam (Erol Köker Mektebi İrfan Albümü)

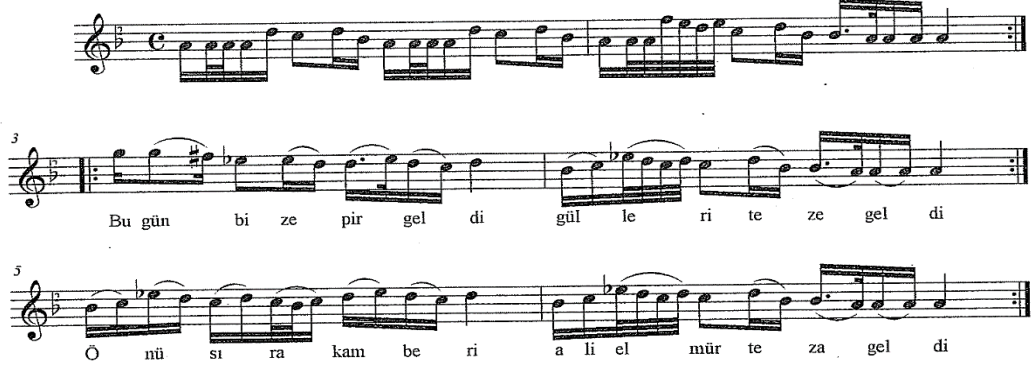
Erol Köker'in Mektebi İrfan adlı albümünde Ermişli Semahı içerisinde bir bölüm olarak seslendiği tevhit, yine Erol Köker tarafından Abdullah Bakır'dan derlenmiştir. Eser, içerisinde geçen *La İlahe İllallah* sözleriyle ve tevhit ritüelinin gerçekleşeceği ritmik yapıyla (ellerin dizlere vurularak okunması) tevhit özellikleri gösterirken diğer taraftan sözleri içerisinde On iki imamın anılmasıyla da "duvaz-ı imam" özellikleri barındırmaktadır.

Tevhit incelendiğinde Arguvan yöresi karakteristik özelliklerinden birisi olan Hüseyini makamı özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Eserde dede sazı ile icra edildiğinden Sib1 koma olarak notaya alınmış, ritmik olarak sürekli devinimi sağlayan 2 zamanlı usul kullanılmış olup zikiri teşvik eden bir ritmik yapıyla eser seslendirilmiştir.

Yöresi:
Arguvan
Kimden Alındığı:
Vakıf Sıra No : 2/15

BUGÜN BİZE PİR GELDİ

Derleyen:
Arif Sağ
Notaya Alan:
Salih Turhan



Nota 37a. *Bugün Bize Pir Geldi*, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/15, Temiz, 2008: 45)

Arif Sağ tarafından derlenmiş olan tevhit, Salih Turhan tarafından notaya alınmıştır. Tevhit incelendiğinde “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sadece “Si2” olduğu görülmektedir. Ayrıca eser içerisinde altere edilmiş Mib ve Fa# seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Ezgi yürüyüşlerinden, genel olarak eserin “Karcıgar makamı” özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Vokal notalar göz önüne alındığında, La-Sol olarak yedili ses aralığı içerisinde bulunan tevhitte, yörenin karakteristik özelliklerinden birisi olan Fa#-Sol-La hayallemesinin kullanılmadığı görülmektedir. Eserin ritmik yapısı incelendiğinde 4/4’lük olduğu ve eser sonuna kadar ritmik yapıda herhangi bir değişim olmadığı görülmektedir.

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

YÖRE
ERZİNCAN/Tercan
KAYNAK KİŞİ
Aşık İSMAIL DAİMİ

SÜRE :

BUGÜN BİZE PİR GELDİ

DERLEYEN
TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
THM ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL



Nota 37b. *Bugün Bize Pir Geldi* (TRT Nota Arşivi 4150)

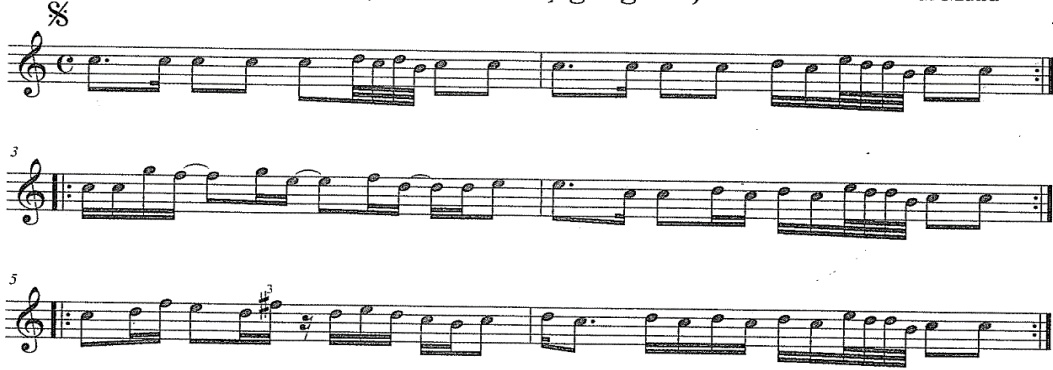
TRT tarafından yapılan derleme çalışmalarında kayıtlara Erzincan Tercan olarak geçen eser hem ‘methiye’, hem de ‘tevhit’ özellikleri barındırmaktadır. Hz. Muhammed’e ve Hz. Ali’ye yapılan övgülerden dolayı methiye, türkü sözlerinde ‘La ilahe illallah’ tevhit kelimeleri bulunması ve ritmik olarak seslendirilmesinden dolayı da ‘tevhit’ özellikleri barındırmaktadır.

Methiye, mersiye ve tehvid gibi sayısı az olan ve daha az yöresel özellik gösteren ve tüm cemlerde seremoni gereği sabit olarak okunan bu formdaki ezgisi anonim eserlerin gerçek yörelerini tespit etmek oldukça zordur.

Yöresi:
Arapgir - Arguvan
Kimden Alındığı:
Ali Özcan (Dede) - Cafer Doğan
Vakıf Sıra No : 2/63

TEVHİD
(Önüme bir çığır geldi)

Derleyen:
Sabahat Akkiraz
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Onur Mutlu



Nota 38. *Önüme Bir Çığır Geldi*, Pir Sultan Mahlaslı Tevhid (AKEV Vakıf Sıra No: 2/63, Temiz, 2008: 131)

Pir Sultan Abdal mahlaslı olan tevhit, Sabahat Akkiraz ve Muharrem Temiz tarafından derlenmiş olup Onur Mutlu tarafından notaya alınmıştır. Tevhit incelendiğinde “Do” karar sesinde bulunan eserin donanımında herhangi bir değiştirici işaretin bulunmadığı görülmektedir. Ezgi yürüyüşleri, genel olarak eserin Çargâh makamı özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Vokal notaları göz önüne alındığında Sol-Sol 2 olarak bir oktav ses aralığı içerisinde bulunan tevhitte, yörenin karakteristik özellikleri dışında kullanılan makam yapısı dikkat çekmektedir. Eserin ritmik yapısı incelendiğinde 4/4’lük olduğu ve eser içerisindeki birkaç ölçüde 2/4’lük ölçülerin kullanıldığı görülmektedir.

Arguvan inanç müziği eserleri içerisinde “Do” kararlı eserlerin büyük çoğunluğu ard arda seslendirildikten sonra dua bölümüne geçerken “La” karar sesine geçilerek bitirilir. Dolayısıyla eserdeki majör etki ortadan kalkarak yöre makamının yapısı gereği “hüseyini” veya “uşşak” etkisiyle eser sonlandırılır.

4.4.5. Methiye-Mersiyeler

Methiye: Hz. Muhammed’i, Ehlibeyt’i ve On iki İmamları met etmek için oluşturulmuş olan ve her cemde seslendirilmesi zorunlu olmayan bir cem müziği türüdür. Hz. Muhammed ve Hz. Ali’yi met eden eserlerin bazıları deyişlerin içinde geçtiğinden ve ayrıca on iki imamı met eden eserlerin bazıları Duvazı İmamlarda geçtiğinden dolayı methiye formunda eserler hem yörede hem de genel Alevi inanç müziği etnolojisinde sayısal olarak daha az görülen türdür. Bazı tevhitlerin içinde de methielere rastlanmaktadır ve dolayısıyla bazı formlar girift olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Mersiye: “Arapça, “resa” kökünden gelmektedir. Divan edebiyatının bir türü iken Türk diline geçen mersiye, ölen bir kişinin arkasından o kişiyi övmek, kaybından dolayı duyulan üzüntüyü belirtmek üzere yapılan ağıtlardır. Bu ağıtlar ezgili bir şekilde olduğu gibi şiirsel bir metin de olabilir. Mersiyeler, cem içinde seslendirilen bir tür olduğu için, inanç müziği alanında önemli bir yer tutar. Kerbela’da yaşanan dramı ve orada Yezit tarafından şehit edilen Ehl-i beyt soyundan gelenleri anlatır. Cem törenlerinin sonlarına doğru yapılan bu ritüelde dede, şiirsel bir mersiye okurken zakir, sazıyla hüseyini makamında bir açış yaparak şiir bitene kadar fon müziği şeklinde takipte bulunmaktadır. Devamında ise zakir veya dede, hüseyini makamında yörenin müzikal özelliklerini yansıtan (Arguvan Ağzı) bir ağıt seslendirmektedir. Süleyman Sarıgül dedenin yörede söylenen sözleriyle belirttiği “Kumrunun mersiyesi”:

Kara günlerde kaldı ol Ali aftar
Bunca dertten sonra gama giriftar
Oluptur Kumru bu matemler azader
Daim gelir gözüm yaşı figana

“Esiri baba”nın mersiyesi

Esiri der cuş eyle bu dünya cefa

Cümle eyliyalar sürmedi sefa

Ağalar ağası ol Necef Şaha

Mazlumların feryadına baksana (Süleyman Sarıgül Kişisel Görüşme 2020)

Kerbela Ağıtına bir örnek aşağıdaki gibidir:

Kerbela’yı adım adım yürüdüm

Sana geldim can Hüseyin merhaba

Su içmedim yudum yudum kurudum

Sana geldim can Hüseyin merhaba

İmam Hüseyin ya da Kerbela isimlerinin hiç geçmediği ve dolaylı olarak anlatılan mersiyeler de bulunmaktadır. Emirler mezrasında “Kul Himmet” mahlaslı mersiye buna örnek olarak gösterilebilir.

Seher vakti bir figane uğradım

Yolcu ağlar kervan ağlar yol ağlar

Dertli sinem aşk oduna dağladım

Bülbül ağlar gülşen ağlar gül ağlar

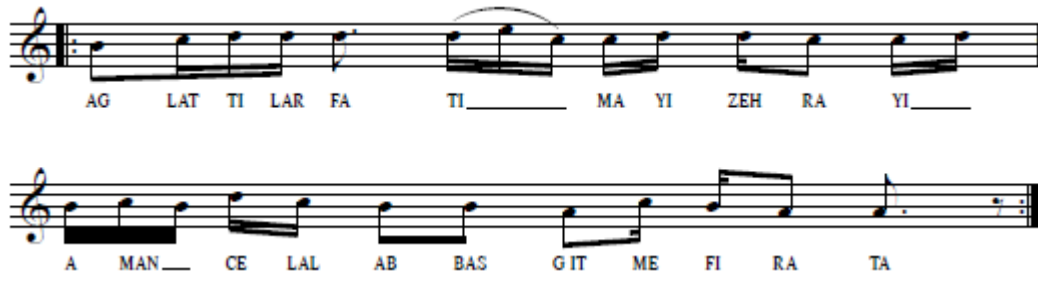
Âşık Bektaş Kaymaz’dan alınan bir başka mersiye ise uzun hava şekli ile ağıt olarak söylenmektedir:

CELAL ABBAS

Yöre: Arguvan/Eymir Köyü
Kimden Alındığı: Aşık Bektaş Kaymaz
(Kasetten)

Derleyen: Müslüm Akdemir
Notaya Alan: Kemal Akdemir





Nota 39. Celal Abbas, Âşık Bektaş Mahlaslı Mersiye (Akdemir, 2018: 74)

Uzun hava formunda olan yukarıdaki eser, Arguvan yöresindeki Arguvan ağzı geleneği denilen dünyasal uzun hava formlarıyla ilişkilidir. Bu kültür, dinsel özellikteki müziğe de yansımıştır. İnanç dışı Arguvan ağzı uzun hava etkisinin dini motiflere ve inanç müziğine yansıdığı görülmektedir.

Mersiyeler Cem'in en sonunda söylenir, bütün cemaat ayağa kalkarak ve hep birlikte gözyaşı dökerek Kerbela Mersiyeleri okur; gözyaşı dökmek, mersiye ibadetinin bir parçasıdır. Mersiyenin son bölümünde ceme katılanlar el ele tutuşarak koro halinde 'Ah Hasan'ım Vah Hüseyin'im' mersiyesini seslendirir.

Yörede mersiye okunurken gerçekleştirilen bir başka ritüeli Abdullah Bakır şu şekilde belirtmiştir: Mersiye okunurken insanlar elini göğsüne bağlayıp özellikle bacılar ağlayarak ortaya çıkarak dönerler; sonra erkekler de bacılara katılarak grup çoğalır. Dedelerin çoğunlukla bu grubun el ele olup yan yana durup sıralanmasını istediğini, semah dönmelerini çok istemediklerini belirten Bakır, mersiye okunurken “*el ele el Hakka, Hak şah-ı Kerbela'ya himmeti, üzerimize bir damla gözyaşıma şefaate eyleye*” ifadesini kullandığını belirtmiştir. Bakır, özellikle semaha çağırmadığını, herkesin el ele tutuşmasını istediğini belirtmiştir. Semah olarak dönenlere de müdahale etmediklerini belirtmiştir. Mersiye içerisinde bu semahın kullanımının özellikle Hüseyin Orhan dede ile gelenek haline gelse de diğer dedeler çok tercih etmemişlerdir. Bu ritüel için Kerbela semahı adı kullanılmakla birlikte yörede aslında böyle bir semah bulunmamaktadır.

Yöresi:
Arguvan (Mineyik Köyü)
Kaynak Kişi:
Seyit Meftuni
Aşık İkrarı
Vakıf Sıra No : 2/40

Derleme:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu

İMAM HÜSEYİN



Nota 40. *İmam Hüseyin*, Seyid Meftuni Mahlaslı Mersiye (AKEV Vakıf Sıra No: 2/40, Temiz, 2008: 86)

“Meftuni” mahlaslı olan eser, Muharrem Temiz tarafından derlenmiş olup Sinan Cem Eroğlu tarafından notaya alınmıştır. Eser incelendiğinde, “La” karar sesinde bulunan eserin donanımında sib2 bulunmaktadır. Ezgi yürüyüşleri, genel olarak eserin Hüseyini makamı özelliklerini taşıdığını göstermektedir. Vokal notaları göz önüne alındığında, La-Sol olarak yedili ses aralığı içerisinde bulunan eserde yörenin karakteristik özellikleri içerisinde kullanılan hayallemeler mevcuttur. Eserin ritmik yapısı incelendiğinde 2/4’lük olduğu ve eser içerisinde herhangi bir değişiklik olmadığı görülmektedir.



Resim 41. Hasan Hüseyin Gülbahar Dede, 2019, Gürge Köyü, Arguvan.

Arguvan inanç müziği içerisinde yer alan bazı mersiyelerin, yörenin karakteristik uzun hava örnekleri olan “Arguvan Ağzı uzun hava” formlarından etkilenmesi ve “ilahi sözlerle” bezenerek sunulması dikkat çekicidir. Yörede mersiyeler, hem “uzun hava formunda ağıt” olarak hem de “ritimli ezgilerle” karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında tek bir mersiye içerisinde hem uzun hava hem de ritimli olan örnekler de mevcuttur. Gani Pekşen’in Ali Doğan’dan derleyerek “*Rıza Kapısı*” albümünde seslendirdiği eserin uzun hava sonrasında ritmik devam eden bölümden bir kesit aşağıda Nota 41 de verilmiştir.

ÇIKIP DÖRT KÖŞEYİ SEYRAN EYLEYEN

Yöre Arguvan Kaynak Kişi Ali Doğan	Derleyen Gani Pekşen Notaya Alan Mustafa Dağdeviren



Haki kat evin de giz li sır o lan Cümle mümin le re des ti gir o lan
sensiz bu dün ya yı ney le sin Bur han ya ra la rım ben de de mazlum Hüseyin

Nota 41. *Çıkıp Dört Köşeyi Seyran Eyleyen* (Gani Pekşen, *Rıza Kapısı* Albümü, 2011)

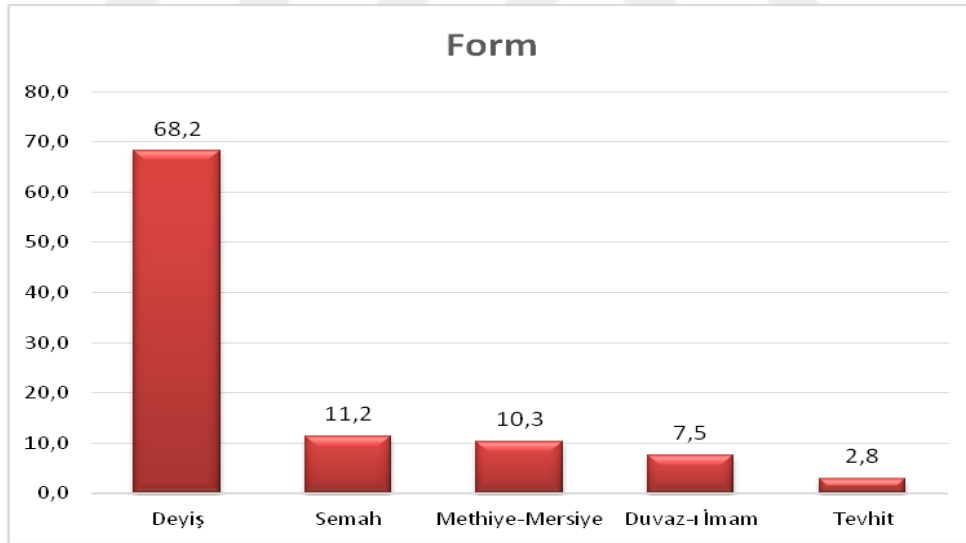
4.5. Arguvan İçeri Makamı (Dede Makamı) Eserlerinin Form, Makam, Usullerine İlişkin Yapısal Analiz

Çeşitli form, makam ve usullerde bulunan Arguvan *içeri* makamı eserlerine ilişkin veriler, aşağıda tablolar eşliğinde verilmiştir. Analitik çözümlemelerde yapısal analizleri açıklarken, etnomüzikoloji disiplini içerisinde yer alan kültürel analizlerden de faydalanılmıştır. Arguvan *içeri makamı* eserleri, ulaşılabildiği kadarıyla gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmada tespit edilen “107 adet içeri makamı” eseri çalışmanın sınırlılığını belirlemektedir. Tespit edilen Arguvan içeri makamı eserlerinin makam, usul ve formlarının analiz işlemleri için SPSS 26.0 paket programı kullanılmıştır. Analiz işlemleri için “frekans (f)” ve “yüzde (%)” değerleri tespit edilmiş, bulgular “tablo” ve “grafikler” ile görselleştirilmiştir.

Tablo 4. 1. Arguvan *İçeri Makamı* Eserlerinin Formlarına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Değiş</i>	<i>Semah</i>	<i>Methiye Mersiye</i>	<i>Duvaz-ı İmam</i>	<i>Tevhit</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	73	12	11	8	3	107
%	68,2	11,2	10,3	7,5	2,8	100

Arguvan yöresinde, cem içerisinde kullanılan bütün formlara ait toplam “107 eser” tespit edilmiştir. Tespit edilen “inanç müziği” (*içeri makamı*) eserlerinin formları incelendiğinde, “deyişlerin” diğer formlara göre daha fazla olduğu görülmektedir. İnanç ögesi barındıran deyişlerin sadece cemlerde değil aynı zamanda muhabbetlerde de seslendirilmesi, bu sayının fazla olmasına neden olabilir. Diğer formlar, cem dışında çok fazla seslendirilmediğinden ve inançsal doğası gereği daha sabit olduğundan, deyişlere göre sayıca daha azdır. Arguvan’daki bu formların dağılımı, Grafik 4.1’de yüzdelik dilim şeklinde verilmiştir.



Grafik 4.1. Arguvan *İçeri Makamı* Eserlerinin Formlarına Göre Dağılımı

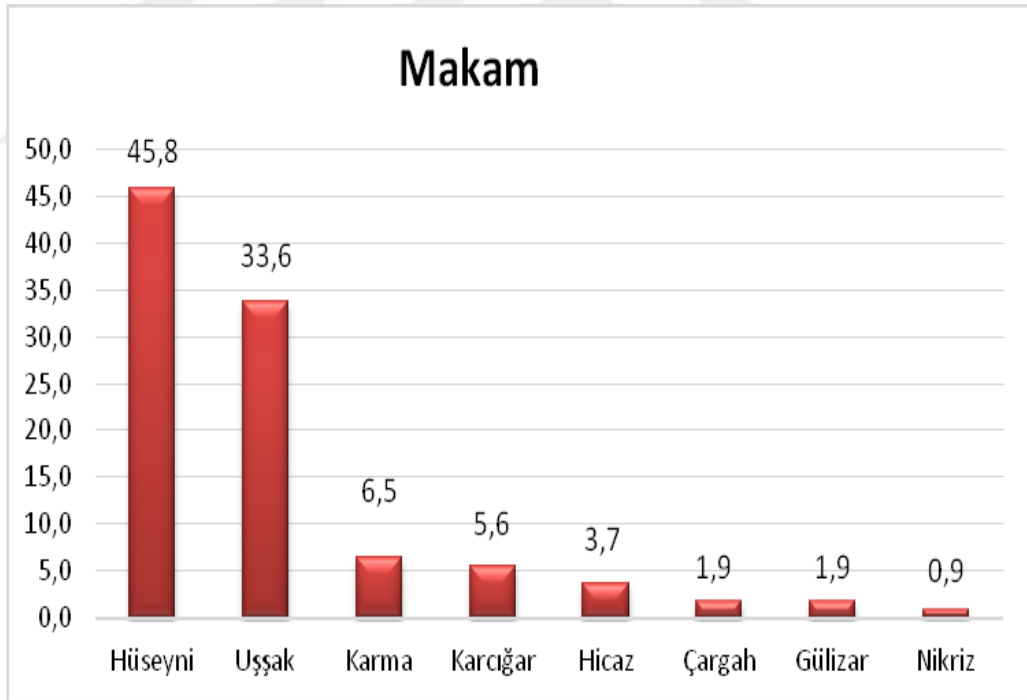
Grafik 4.1. incelendiğinde, Arguvan ozanlarının ve cem âşıklarının ürettikleri eserlerin %68,2’sini deyişler oluşturmaktadır. Deyişleri sırasıyla semahlar, methiye-mersiye ve duvaz-ı imamlar takip etmektedir. Arguvan insanının sevdasını, acısını, kederini, aşkını, coşkusunu anlattığı uzun hava formu inanç müziği içerisine de girmiştir. Mersiye formu içerisinde seslendirilen uzun havaların haricinde inançsal

öğeleri barındıran daha başka ifadeyle inanç için yapılmış uzun havalar da bulunmaktadır.

Tablo 4.2. Arguvan İçeri Makamı Eserlerinin Makamsal Yapısına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	<i>Hüseyni</i>	<i>Uşşak</i>	<i>Karma</i>	<i>Karcığar</i>	<i>Hicaz</i>	<i>Çargâh</i>	<i>Gülizar</i>	<i>Nikriz</i>	<i>Toplam</i>
<i>f</i>	49	36	7	6	4	2	2	1	107
<i>%</i>	45,8	33,6	6,5	5,6	3,7	1,9	1,9	0,9	100

Arguvan yöresinde *dışarı makamında* kullanılan makamsal yapı, inanç müziğine ait makamsal yapıyla paralellik göstermekte olup “Hüseyni Makamı” eserleri, yine ön plana çıkmaktadır. Hüseyni Makamı ailesi içerisinde bulunan “Engin Hüseyni” ve “Gerdaniye” makamına ait eserler de aşağıda Hüseyni Makamı içerisinde değerlendirilmiştir. Arguvan’daki makamsal yapının dağılımı, Grafik 4.2’de yüzdelik dilim şeklinde verilmiştir.



Grafik 4.2. Arguvan İçeri Makamı Eserlerinin Makamsal Yapısına Göre Dağılımı

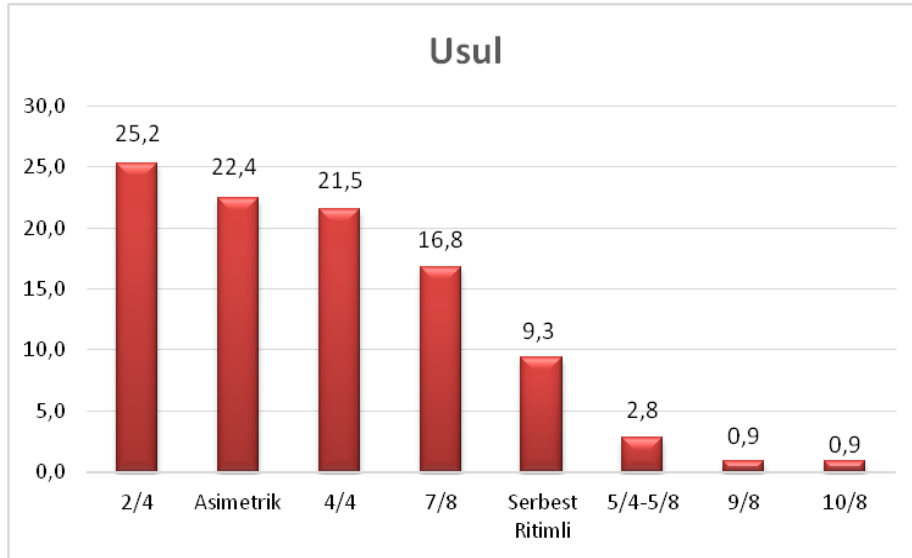
Arguvan inanç müziği içerisinde, yukarıda verilen eserler incelendiğinde genel olarak “hüseyni makamı” özellikleri gösteren eserlerin bulunduğu görülmektedir.

Hüseyini makamını “uşşak makamı” izlemektedir ve sonuncu olarak da “Hicaz makamı” eserleri. Eserler içerisinde, nadiren de olsa “Gülüzar makamı” eserleri bulunmaktadır. Ayrıca “makamsal geçkiler”, yöre ezgileri içerisinde “Karcığar geçkileriyle” karşımıza çıkmaktadır. İçeri makamı içerisinde, önemli geçkilerin olduğu diğer ezgisel durum ise, Hüseyini makamı içerisinde bulunan bazı eserlerde dizinin beşinci sesi olan “Mi” notasının pestleşerek altere edilmesidir.

Tablo 4.3. Arguvan İçeri Makamı Eserlerinin Ritmik Yapılarına İlişkin Frekans ve Yüzde Dağılımı

	2/4	Asimetrik	4/4	7/8	Serbest	5/8	9/8	10/8	Toplam
<i>f</i>	27	24	23	18	10	3	1	1	107
%	25,2	22,4	21,5	16,8	9,3	2,8	0,9	0,9	100

Arguvan içeri makamı ezgileri, diğer Alevi-Bektaşî inanç müzikleri ile ritmik olarak benzerlik göstermektedir. Arguvan’ı özel kılan ve diğer yörelerin inanç müziğinden ayıran ve Arguvan inanç müziği kimliğini oluşturan en önemli etken, tabloda da görüldüğü üzere asimetrik yapıdaki usullerin 2/4’lük, 4/4’lük usuldeki eserlerle yakın seviyede olmasıdır. Yöre müzik kültürünün en başat özelliklerinden birisi olan ritmik yapıların dağılımları, yüzdelik dilimler şeklinde aşağıdaki grafikte verilmiştir.



Grafik 4.3. Arguvan İçeri Makamı Eserlerinin Ritmik Yapılarına Göre Dağılımı

Grafik 4.3'te görüldüğü gibi yaklaşık %25,2'lik dilimde bulunan 2/4'lük usulleri %22,4'lük oranla asimetrik usuller takip etmektedir. Asimetrik usuller daha komple ritimler ve girift düzümler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yörenin bir başka karakteristik usulü ise 7/8'liktir; genellikle (2 2 3) veya (3 2 2) düzümünde kullanılmaktadır. İnanç müziği içerisinde kullanılan ve serbest olarak seslendirilen uzun hava formundaki mersiyeler ise %9,3'lük bir dilime denk gelmektedir. Arguvan inanç dışı müziklerde hiç örneğine rastlanmayan 6/8 ve 12/8'lik ritim yapılarının, semahların yeldirme bölümlerinde bulunması, Arguvan semahları içinde Azerbaycan müzik kültürü ürünlerinin yöreye taşındığını gösterir. Semahlar başlığında da belirtildiği gibi, özellikle Arguvan- Elâzığ-Maraş bölgelerinde tüm yeldirme bölümleri Kerkük²⁸ ve Azerbaycan formlarına benzerlik göstermektedir. “Kafkasya halklarının ortak dans kültürünün önemli sembollerinden biri de hiç kuşkusuz birkaç değişik ismi olan: “Lezginkalar”, “Kaytağılar” ve “Şeyh Şamillerdir” (İmamverdiyev ve İmamverdi 2020: 10). Bahsi geçen bu dans kültürü içerisinde başat olan ritmik yapı 6/8'lik yapıdır ve onu 12/8'lik yapı takip eder.

4.6. Arguvan İnanç Müziği (İçeri Makamı/ Dede Makamı) Sazlarının Türleri, İşlevleri ve Anlamları

Çalgılar, organoloji (çalgı bilim) disiplini içerisinde incelenmektedir. Kuramsal çerçevede de belirtildiği üzere etnomüzikoloji, organolojik incelemelerin yanında çalgıları kültürel olarak da incelemektedir. Organoloji ve etnomüzikoloji disiplinlerinin ürünü olan etno-organoloji (kültürel organoloji), bu başlık altında iş görecektir bir kavramdır; Arguvan inanç müziği sazları bu bağlamda incelenmiştir.

Saz terimi Farsçadan dilimize geçmiştir; sözlük anlamı çalgıdır. Terimin, “Türk ve Fars kültürünün güçlü etkisiyle İç Asya’dan başlayarak Akdeniz havzasını kapsayan coğrafyada yoğun bir kullanım alanı bulduğunu belirten” Duygulu (2009: 218), “tarihî kaynaklarda ve İç Asya Türk dünyası ile Anadolu halk dilinde “çalgı, çalgu, çalugu”

²⁸ TRT repertuarında 6/8 ve 12/8'lik Kerkük türkü örnekleri bulunmakla birlikte Turhan ve Kızılay Kerkük Türküleri kitabında (1991) Kerkük müzik kültürü içerisinde bu usullerin bulunmadığını ifade etmişlerdir.

kelimelerinin müzik aletlerinin tamamını ifade etmek için kullanıldığını ve sazın anlamdaşı” olduğunu ifade etmiştir. Gelenekte bu çalgının adı “saz” ve akordu da “ şık düzeni” olarak geçmesine rağmen sonradan kültürün aslından kopmasından kaynaklanan algı yanılmaları neticesinde saz, bağlama olarak ve  şık düzeni de bağlama düzeni olarak nitelendirilmeye başlamıştır.

La Musique Instrumentale M saopotamienne adlı çalışmasında Spycket (1972: 182) “sa-esh” adlı bir çalgıdan bahsetmektedir. Mezopotamya’da kullanılan bu çalgının asıl adının "trichord" anlamına gelen “   telli” olduğunu ve lavta grubundan bir çalgı olduğunu ifade etmiştir. “Sa-esh” kelimesinin bugünkü kullandığımız saz olması hem ses benzeşmelerinden hem de adına    telli denilmesi ve  alım teknikleri sebebiyle ve teknik özellikler bakımından kuvvetle muhtemeldir. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East* adlı çalışmasında da Dumbrill, (1998b: 305-345) Akadlardan, Hititlerden, Hurilerden ve Orta Asya kökenli yaylı çalgılardan örnekler sunarak sazın kökeni ile ilgili bilgiler vermiştir.



şekil 3. Akadlardan mühür silindir baskısı üzerindeki telli-tezeneli lutgiller ailesi  algısını çalan kişinin detaylandırılmış resmi (Dumbrill, 1998b: 323)



Şekil 4. İran’da Saz Benzeri Telli-Tezeneli Lutgil, Bronz Oyma (Dumbrill, 1998b:338)

Saz ailesinin ilk örnekleri olarak İran’da karşımıza çıkan Dutar,²⁹ Setar vb. çalgıların isimlendirmeleri, tel sayısının Farsça karşılıklarıyla yapılmıştır. Benzer isimler Orta Asya’da kullanılmış olup bunun yanında kopuz, dombra, tonbur, tanbur, tambura, gibi isimlendirmeler yapılmıştır. Gürdal, “bilinen en eski Türk çalgısının kopuz olduğunu, kopuzun Korkut Ata ile birlikte kutsallaşarak Türk’ün gönlünde yer eden nesnel kültür ürünü ve zaman içinde özel isminden uzaklaşarak genel olarak “çalgı” anlamında kullanılmaya başladığını” ifade etmiştir (Gürdal, 2010 <http://www.musikidergisi.net/?p=1674>). Erişim Tarihi 22.05.2019). Özellikle kopuz için genel hatlarıyla sazın başat konumda benzerlik taşıdığı çalgısı denilebilir.

²⁹ Ülkemizde iki telli diye nitelendirilen sazlar Asya’da Dutar, üç telli sazlar ise Setar olarak nitelendirilmektedir.



Şekil 5. Kopuz (Büyüktekin vd 2019: 42)

Anadolu’da ise kültürel ve yerel olarak “saz” olarak adlandırılan, daha sonra “bağlama” olarak literatüre giren çalgı, aynı ailenin üyesi olan ve bölgesel nüans farklılıkları olan enstrümanlardır. Hatta Yunan buzukisi de bunlardan biridir ve bizdeki bozuk düzen bu sözcükten gelir.

“İkitelli veya ikitelli saz imparatorlukta Mısır ve Yunanistan’da da çok yayıldığı için bazı şarkiyatçılar esasen birleşik yazmışlardır. Yunanlılar kitelis şekline sokmuşlardır. XVI. Yüzyıl başları Rumeli’sinin ünlü halk şairi Kaygusuz Abdal, saz ve ahenklere ayırdığı müessir manzumesinde onu öyle anar:

Otuz kopuz, kırk çete, elli ıklığ rebab
Hub çalinsun odada ikitelli saz ile”. (Gazimihal 1975: 123)

Farklı özellikleriyle (tel sayısı, sap uzunluğu, perde sayısı, gövde yapısı vb.) çeşitli isimlerle saz ailesi, Asya’dan Avrupa’ya, Endülüs’ten Afrika’ya dünyanın birçok yerine ulaşarak çeşitli çalgılara evrimleşerek ya da olduğu gibi kalarak tınısını kimi zaman başka çalgılarla, kimi zaman sözün altında duyurmayı sağlamıştır.

Anadolu’da eğlence, ibadet, ağıt, eleştiri/taşlama gibi birçok işlevde kullanılan bu çalgı, bir nevi lisan (dil) vazifesi görmüştür: Yüzyıllardır halkın elinden düşmeyen bir çalgı olarak günümüze kadar halkın doğumdan ölüme bütün duygularını, düşüncelerini, heyecanlarını, acılarını ve mutluluklarını dile getirdiği, söylemlerinin pekiştireci olarak şiirlerinin altında onlara refakat eden bir araç olmuştur.

İnanç müziği etnolojisi açısından ise müzikte söz, müziksel uygulamalarda inancın felsefesinin ve kültürünün hafıza taşıyıcılığı ile aktarılmasında başat durumdadır. Saz ise sözlerin altını doldurarak bu sözlerin ifadesini, vurgusunu şekillendirip güçlendiren bir araçtır. “Saz demdir asolan sözdür” diye kullanılan bir deyim bu tanımlı desteklemektedir. Dolayısıyla inançsal olarak Türk Yöresel Müziğinde amaç kelamı zikretmek olduğu için kesinlikle çalgısal / enstrümantal (sözsüz) nitelikli eserlere rastlanmaz.

“Uluların ruhlarını çağıran, kötü ruhları kovan, toplulukta birlik ve beraberlik duygusu yaratan kutlu çalgı kopuz, insanların kutsal saydığı ağaçlardan yapılmaktadır” (Parlak, 2000: 19). Bu kutsiyet ağaçtan gelmekle birlikte sazın kendisine de yansıtılmış olup Anadolu’da da sazların yapılmasında kutsal olduğuna inanılan ağaçlar kullanılmıştır. Bu gelenek uzun yıllar devam etmiştir.

Saz ister Orta Asya’daki kopuzdan gelsin ister Hititlilerden itibaren Anadolu topraklarında varlığını sürdürüp günümüze evrimleşerek gelen bir çalgı olsun, müzik kültürümüzün kadim çalgılarından birisi olmuştur. Ülkemizde çalınan saz çeşitlerinin adları; *meydan sazı*, *divan sazı*, *çöğür*, *bozuk*, *âşık sazı*, *tanbura*, *ruzba*, *ırızva*, *dede sazı*, *balta saz*, *tenbur*, *cura*, *bağlama curası*, *tanbura curası*, *iki telli*, *üç telli*, *kopuz* olarak kullanılmaktadır. Bu adı geçen sazların bazıları aynı sazı temsil etmekle birlikte farklı isimlerle de anılmaktadır.

Müzik türlerinin oluşmasında, şekillenmesinde, duyguların müzikal olarak ifadelendirilmesinde yaşanan coğrafyanın etkisi, sosyo-ekonomik durum, kültürel taşımacılık vb. unsurlar önemli etkiler yapmışlardır. Oluşan müzik türlerinin çalgısal boyutları da bu etkenlerle gelişerek çalgı çeşitliliğinin oluşmasına sebep olmuştur. Yerleşik hayatla birlikte ortaya çıkan yerel ezgiler, yerel çalgılar kültür çeşitliliğine ivme kazandırmış olup Malatya ili Arguvan ilçesi, bu kültür çeşitliliği içerisinde gerek ezgileriyle gerek bu ezgilere eşlik eden sazlarıyla önemli merkezler arasında yer bulmuştur.

Farklı kültürel yapılarıyla özellikle Alevi-Bektaşî topluluklarının bulunduğu Arguvan, halk müziği mirasının önemli merkezlerden birisidir. Gerek yörede inançsal müzikler için kullanılan “içeri makamı/ dede makamı” repertuarı için olsun gerekse inanç dışı müzikleri için kullandıkları “dışarı makamı” repertuarı için olsun, kendi iç dinamiklerini oluşturdukları ezgiler içerisinde çeşitli sazlar kullanmışlardır.

Arguvan’a ait inanç müziklerinin ve çalgılarının genel niteliği de Anadolu Aleviliğine ait bu algıdan farklı değildir. Ancak bu alt başlıktaki amaç, saz türleri açısından da oldukça zengin bir yapı sergileyen Arguvan Yöresi’nde, inanç müziği içinde etkin olarak kullanılan saz türleri ve bu türlerin ansambl (çalgı takımı) olarak kullanımına yönelik uygulamaları ortaya çıkarabilmektir.

Arguvan Bölgesi, saz zenginliği açısından Türkiye’nin en zengin bölgelerinden biridir. Her saz türü, Arguvan Yöresi İnanç Müziği açısından ayrı bir yere sahiptir. Arguvan Yöresi’nde cem içerisinde çalınan saz türleri “balta sazı” (dede sazı), “cura” ve “âşık düzeni”dir. 1980’lerdeki sazın Arif Sağ’ın öncülüğünde modernleşmesinden ve seri üretiminden önce, “Veysel Sazı” grubu içerisinde yer alan bu oyma saz grupları (“balta sazı”, “cura”, “âşık düzeni”), modernleşme sonrası revaçtan düşmüş olmakla birlikte, günümüzde bu sazlara bir geri dönüş olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 6) (İrfan Yılmaz ile görüşme, 13. 04. 2017, Malatya Merkez).



Şekil 6. Anadolu Oyma Otantik Sazlarından: Soldaki Âşık Veysel’in kendi sazi; ortadaki bir yangından çıkarıldıktan sonra Zileli Kör Sadık Baba’nın eline geçen 200 yıl önce kullandığı 12 perdeli büyük boy dede (balta) sazi ve sağdaki Tunceli Yöresine ait 400 yıllık dede (balta) sazi. (Fotoğraflar: Sivas Merkez Şentürk Saz evi Sahibi ve “Bağlama ve Âşıklar Müzesi” Kurucusu Şentürk İyidoğan’ın müzesinden alınmıştır. Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren 2018)

4.6.1. Balta Saz (Dede Sazi)

Genellikle üç telli olan balta saz için, saz imalatçısı İyidoğan: Eskiden ustaların tamamen balta kullanarak yaptığı için bu saza balta saz denildiğini ifade etmiştir. Baltayla oyulduğu için içinin yuvarlak oyulamadığını balta şeklinde oyulabildiğini ifade etmiştir. (Şentürk İyidoğan, ile görüşme Sivas Merkez, 10.05.2018) Sazların isimlendirilmesinde tel sayısının yanında gövde şekli de etkili olmuş; damla saz, armudi tekne, balta saz gibi nitelendirilmeleri ortaya çıkarmıştır. Dolayısıyla baltayla oyulan sazların balta şeklinde üretilmesiyle ortaya çıkan sazlar, balta saz olarak isimlendirilmektedir. İyidoğan, ayrıca daha sonra ağzı eğimli bıçakların “nukur”ların çıkmasıyla dede sazlarının da şekil değiştirdiğini ifade etmiştir. Ayrıca 7 perdeden başlayarak, çoğunluğu 12 perde olmak üzere 14-17 perdeye kadar yapılabildiklerini,

kullanılan ağaçların Diken Ardıcı, Meşe (meşenin selvileştikten sonra güneş görmemesi gerektiğini) ve dut ağacı olduğunu ifade etmiştir. Arguvan’da Bakır Dede, sazının içine nohut büyüklüğünde sazın sesini güzelleştirdiğine inanılan adına “Huşna” denilen üzerlik otu tohumu atıldığını belirtmiştir.



Şekil 7. Baltasaz, Arguvan Gürge Köyü Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren, 2020.

Açın’a göre ruzba, bazı yörelerde dede sazlarına verilen isim olmakla birlikte bazı yörelerde ise bir tür saz akorduyla ilişkilendirilir. Ayrıca ırızva diye bir saz türü vardır ki bu saz türü için Açın: “...Üç tek telli olduğu, cura saz büyüklüğünde on üç perdeli, tekne kısmı yanlardan tabana konik olarak iner, arka kesitinden bir üçgeni andırır, parmak uçlarıyla çalınır” tanımını yapmıştır (Açın, 1983: 217). Açın’ın bu ifadesi, balta/dede sazını tanımlamaktadır. Çoğu bölgede ırızva ve Ruzba’nın aynı saz olduğu görüşü yaygındır. Gazimihal 1953’te yayınladığı makalesinde Güney Anadolu’da hala ırızva denilen, uzun saplı ve mızraplı bir nevi halk sazı kullanıldığını, ırızva’nın eski Arapkir sazından bozma olduğunu ifade etmiştir. (Gazimihal 1953: 692 Akt. Parlak, 2000: 129)

Sazların isimlendirilmesinde her ne kadar görünüm rol oynasa da (Balta, Damla, Armudi vs) Arguvan’da balta saz’ın “dede sazı” olarak adlandırılması daha başattır. Birincil isim olarak dede sazı ismi kullanılmaktadır. Bu ismin kullanılmasında en önemli sebep, dedelerin bu sazı cemlerde kullanmasıdır. Sazın cem ayinlerine girmesi ile ilgili olarak Abdullah Bakır, “Zeynel Abidin ile başlamış, Muhammed Bakır ile

devam etmiş ve İmam Cafer-i Sadık ile tam şeklini almıştır” ifadelerini kullanmıştır (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme 2020). Rivayete göre o günden günümüze kullanılan saz, çeşitli değişim ve dönüşümlerden geçerek günümüzdeki şeklini almıştır.

Arguvanlı Türk Yöresel Müziği sanatçısı ve saz icracısı Muharrem Temiz’in “balta sazı” ile ilgili görüşü şu biçimdedir:

Yüzyıllardan beri Arguvan yöresinde bilinen ‘balta sazı’, Âşık Veysel’den Hasret Gültekin’e, Nesimi Çimen’den Cengiz Özkan’a kadar yöre sanatçılarının dile getirdiği basit bir enstrüman. Perdelerin bağlanma biçimi, emsalini çokça gördüğümüz günümüz sazlarından çok daha sade ve yalın (16 ilâ 24 perde). Perde sayısındaki değişkenlik ve azlık bile onun ne kadar mütevazı bir enstrüman olduğuna işaret eder. (Temiz, 2016 <http://www.arguvanhaber.com> Erişim tarih: 14-04-2018).

Yörenin önemli isimlerinden birisi olan Belli, Ülkü dergisine yazdığı makalede yörede saz öğrenenlerin kara düzen adıyla cura ile başladığını, “Kısaca curaya telli çalgıların alfabesi demek daha iyi olur” sözüyle curanın yöredeki önemini; Arguvan köylerinde hemen her evde saza rastlamanın mümkün olduğunu; sazın dinsel ve ulusal bayramlarda en gözde müzik aletlerinden olduğunu, özellikle cemlerde ve halk şairlerinin karşılaşmalarında önemli rolü olduğunu vurgulamıştır (Belli 1940: 33, Akt. Özerol ve Şahin, 2004: 592).

Bölgede, modernite bazlı değişimlerin olduğu kabul edilmekte birlikte, müzikal hafızanın değişime direndiği görülmüştür. Değişime en fazla direnen yerlerin başında gelen Arguvan’da dede sazı, moderniteye karşı duruşunu sergilemektedir. Dede sazı denilen orta boydaki cura hem büyük boy sazın hem de küçük curanın işlevini yerine getirmektedir. Deyişler, semahlar, duvaz imamı, mersiyeler ve türküler genellikle bu boydaki sazla çalınır söylenmektedir.

Balta saz ve curanın birlikte yaygın olarak kullanılmasının oluşturduğu kültürün cem ayinlerindeki zakirlik geleneğinden geldiği söylenebilir. Bu sazların icra biçimi göz önüne alındığında “tel çekme” ve “pençe vurma” tekniklerinin kullanıldığı ancak “pençe vurma” tekniğinin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Cem müziklerinin sadece bu çalgılar ile çalınabilmesi şartı yoktur ve gelenek, artık tüm Türkiye’de olduğu gibi yörede de esnemeye başlamış, eski âşık düzeni sazlardan yola çıkılarak modernize edilen kısa sap saz da cemlerde çalınmaya başlamıştır.



Resim 42. Muharrem Temiz ve Cengiz Özkan, Eymir Köyü Ersoy Eren Müzesi

Muharrem Temiz, dede sazı ve cura ile ilgili olarak: “Cengiz Özkan ile beraber miadı dolmuş bir enstrümanla, cemlerde kutsal diye tanımladığımız bağlamayı kullanarak “Arguvan Deyişleri” albümü yaptık. Bu albümden sonra “Yâre Dokunma” albümü sonrasında gelen diğer çalışmalar yapılmıştır” ifadelerini kullanmıştır. Ayrıca Temiz,

Günümüzde çalgı yapımcıları bizim kullandığımız o sazları geliştirmeye başladılar. Şu anda balta tekne dediğimiz, üç telli dediğimiz, beş telli dediğimiz enstrümanları yapmaya başladılar. Bu, coğrafyamızda yok olmaya mahkûm olmuş edilmiş bir sazın, kültürel değerler unutulmadan ama çağa göre de uyarlanarak geliştirilmesi ve tekrar canlandırılması demektir. 50 yıl 60 yıl önceki çaldığımız enstrümanın günümüzde kokusunu, dokusunu değiştirmeden şekillendirip sesinin sedasının duyulması demektir ifadelerini kullanmıştır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

Arguvan ilçesi her ne kadar kozmopolit bir yapıya sahip olsa da Alevi-Bektaşî inancına sahip toplulukların fazla olması nedeniyle bu çerçevede oluşan bir kültürün etkisinde kendisinden söz ettirmektedir. Dolayısıyla inançsal müziklerinde kullandıkları çalgıların yapısal ve işlevsel özellikleri de hem geleneğin sonraki kuşaklara aktarılması hem de inançsal özelliklerin hafızada tutulması açısından önemlidir. “Gelenek belleği gerektirir, kendini ona bağlı düşünen bir toplumu belirler ve onunla sınırlar. Ortak belleğe bağlı olarak gelenek tarihin yaşayan yanıdır. Geçmiş, olanın yeniden oluşmasını sağlar” (Chevassus 2011: 91). Bu bağlamda Arguvan da kendisine bağlı geleneksel bir

saz olan “Sinemil Sazı”³⁰ kültürünü, tarihin tekrarlayan yanı olarak korumak ve gelecek nesillere aktarmak için çaba göstermektedir. Arguvan Belediyesi, yöredeki dede sazının ustalarının kalmaması nedeniyle koruma altına alınması, orijinal formunun ve ağaç yapısının patent alınarak tekrar yapımının gerçekleştirilmesi için çalışma başlatmış durumdadır. Arguvan Belediye Başkanı Kızıldaş, konu ile ilgili olarak çalışmaların devam ettiğini yakında sonuçlanacağını ifade etmiştir. Kızıldaş ayrıca üniversite ile iş birliği çerçevesinde Arguvan’da müzikle ilgili bir yüksekokul kurulması çalışmalarının da devam ettiğini belirtmiştir. (Mehmet Kızıldaş, Arguvan Belediye Başkanı Kişisel Görüşme 2020). Belediye bünyesinde yapılacak “Sinemil Sazı” imalatı çalışmalarda usta öğreticiliği kendisinin yapacağını ifade eden Sarıgül, gerekli görüşmelerin Kültür Bakanlığı, üniversite ve diğer kurumlarla yaptığını, yakın bir zamanda bu kültürün yaşamasına katkıları olacakları için umutlu olduğunu ifade etmiştir. (Hasan Sarıgül, 27.07.2019 Kişisel Görüşme, Ermişli)



Şekil 8. Baltasaz ve Cura. Arguvan Ermişli, Dede Süleyman Sarıgül’ün Sazları, (Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren, 2019.)

Yöredeki dede sazları, ayrıca Sinemil sazı olarak da nitelendirilmektedir. Bu sazlar Sinemil mezrasındaki ustaların elinden çıktığı için bu ismi almışlardır. Konakbaşı (Apası) muhtarı Sevimli, Sinemil sazını amca çocuklarının yaptığını belirtmekle

³⁰ Yöredeki dede sazı, Sinemil aşireti tarafından çokça icra edildiği için, Sinemil sazı olarak da adlandırılır.

birlikte, yaklaşık yirmi yıldır bu sazın yapılmadığını, belediyenin yapacağı çalışmalar kapsamında elinde olan saz yapım malzemelerini belediyeye vereceği konusunda görüşmelerinin olduğunu ifade etmiştir. Saz yapan ustaların artık hayatta olmaması, ustaların çocuklarının bu alana hevesli olmaması nedeniyle şu anda usta da kalmamıştır. Sinemil’de saz yapan Mustafa (Mısdı) ustanın adının Arguvan’da gerçekleştirilecek olan Sinemil saz yapım atölyesine verileceği düşünülmektedir. *Sinemil Sazını* Mustafa (Mısdı) ustadan başka kardeşi Ali, Mehmet Ali ve aynı aileden gelen kardeşler yapmaktaydı. (Sevimli, A. İle Kişisel Görüşme Sinemil 2019)



Resim 43. Ali Sevimli Konakbaşı (Apası) Köyü Muhtarı, Kişisel Görüşme, 2019

Arguvan müziğinin temsilcilerinde, sazlar ve vokal ses baskıları arasında farklılıklar mevcuttur. Bu farklılıkları değerlendiren Temiz: Yöre müziğinin temsilcileri incelendiğinde dede sazlarının “sib2 perdesi ve Fa#3 perdesinin frekans olarak tiz olduğu görülmektedir. Sazda natürel Si perdesi yoktur, ya Si natürelle yakın bir perdedir ya da biraz daha pestir, yani her ikisinin ortası bir perde vardır. Vokalde ise bahsi geçen perdelerin frekanslarının pes olduğu görülmektedir. Bağlama sesinin vokali gerçekleştirecek kişilerin gırtlığına göre şekillendirilmesi gerekmektedir. Sonuçta kaçlık tekne olacağı, kaç perde olacağı, kaç tel takacağı, kaç numara tel kullanacağı icracının istekleri doğrultusunda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu perdelerin de vokale göre ayarlanması gerekmektedir. Temiz, kendi konserinde kendisine Tolga Sağ eşlik

edeceği zaman Sib2 perdesini pesleştirdiğini ifade etmektedir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019, İstanbul). Yöre sanatçılarından Yılmaz ise üniversitede ana çalgı keman eğitimini aldığı ve keman çalarken yapmış olduğu alışkanlıktan dolayı saz çalarken Si Bemol 2 perdesini biraz daha pese doğru kaydırarak çaldığını ifade etmiştir. Yılmaz, bir televizyon programı esnasında programı izleyen Neşet Ertaş'ın program arasında kendisini arayarak bağlamadaki Si bemol iki perdesini biraz da pestleştirmesini istediğini ifade etmiştir (Erhan Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Ankara)

4.6.2. Cura

Saz ailesinin en küçük ebatta olanlarının adlandırıldığı cura; kendi içerisinde tel sayısına, işlevlerine ve yörelere göre farklı isimlendirilir. Bu isimlendirmeleri Türk Halk Müziği Terimler Sözlüğü'nde Duygulu: 'Kastamonu'da "Bulgara"; Bulgaristan Babailerinde "Bulgarı/Bulgari"; Teke Yöresinde "Kozagaç Curası", "iki telli", "Üç telli", "Yörük Bağlaması"; Tunceli-Adana arasında kalan geniş koridorda "Ruzba", "ırızva", "dede sazı" gibi isimlerle anılır' şeklinde ifade etmektedir. Ayrıca Duygulu curanın işlevselliği hakkında; "curanın kolay taşınır olmasının yanında, tiz ve yüksek sesli olmasının göçer aşiretler arasında ve gezgin âşık, zakir, Alevi dedesi gibi mesleklere mensup kimseler tarafından rağbet görmesine sebep olduğunu işaret etmiştir" (Duygulu, 2014: 105). Ancak birçok bölgede ve yayında cura ile ruzba, dede sazı karıştırılmaktadır. Burada adı geçen cura ya da ruzba curası, kendisine benzetilen dede sazından ebat olarak küçüktür. Dede sazları genellikle üç telli olmasına karşın curalar çoğunlukla iki ve üç tellidir. Arguvan'da kullanılan "Cura" 7-9-11 perdeli olarak karşımıza çıkmaktadır.

Arguvan Ermişli'li Ferahmus Önel ve Cafer Doğan'ın curalarındaki tel takışı ve bu tellerin kullanımı değerlendiren Parlak (2000: 128) "Orta eşikte üç tek telli gibi eşit aralıklarla hizalanan tellerden birinci ve ikinci teller üst eşikte iki tellide olduğu gibi yan yana, üçüncü tel ise üsttedir" şeklinde açıklama yapmıştır. Arguvan'da kullanılan üç telli cura, la-la-mi akortluyla icra edilmektedir.



Resim 44. 2 Cura ve 1 Dede Sazı (Solda oturan zakir Vedat Gürbüz cura; sağdaki Dede Hasan Sağbilge Dede Sazı, ayaktaki Zakir Hüseyin Doğan cura icra etmektedir. Fotoğraf Cafer Doğan arşivinden 1990'lı yıllarda İstanbul'da Hasan Sağbilge dedenin evinde yapılmış kısır cem görüntüsünden alınmıştır.)

Arguvan Geleneksel Cem Müziği içerisinde cura ya da balta sazı tek ya da birlikte; ya da bu iki sazdan biri âşık düzeni başka bir saz ile birlikte düet yapılarak seslendirilebilir. Yola girerken (musahiplik / görgü cemleri içinde) ikisi birden işe koşulur. Yörenin insanı ikisini bir dinlediğinde coşa gelmektedir. Tek başına dede sazının ya da tek başına curanın etkisi, kültürel anlamda ikisinin birlikte verdiği hazzı karşılamamaktadır. Amasya, Turhal, Tokat, Merzifon, Sivas'ın bazı bölgelerinde ve Hekimhan Hasançelebi arasında cem içerisinde keman kullanımı görülmekle birlikte Mersin'de Kırgız kemanesinin kullanıldığı görülmektedir. Arguvan yöresinde kabak kemane gibi ya da farklı renkte saz olmadığı için bu birliktelik yıllarca süren gelenekle insanların kulaklarına yer etmiş, kulak aşinalığı oluşturmuştur.

Arguvan'da birçok dede ve zakirle yapılan görüşmeler neticesinde bazı özgün terminolojilerin yöredeki gerek inanç müziği performansı gerek inanç dışı müzik performansında kullanıldığı görülmektedir. Bu özgün terminolojiler yöreye ait olup ülke genelinde yaygın değildir. Bu durum yörenin müzikal anlamda özgünlüğünü göstermektedir. Arguvan'da Türkmen geleneklerine daha uygun hareket edilerek

sazların düo olarak kullanıldığı görülmektedir. Arguvan yöresinde dede sazlarıyla (Balta saz) birlikte curanın düet şeklinde cemlerde kullanıldığı bilinmektedir. Yörede bu birlikte çalım performansına “koşturma” denilmektedir (Doğan, Bakır, Köker, vd) Bölgede edinmiş olduğumuz bu bilgiler, Seval Eroğlu’nun 2011 yılında yaptığı yüksek lisans tezinde de bu şekilde adlandırılmıştır (Eroğlu, 2011: 30). Âşık Yusuf Başaran, 1938 yılında İstanbul’da plak doldurma anısında “Gaziantep’li Âşık Hasan Hüseyin cura ile ben bağlama ile çalacağım ve plak yapacaktık, bir türlü uyum sağlayamadık demişti. Oysa Arguvan Ermişli yöresinde hala bu koşturma vardır (Süleyman Özerol, Kişisel Görüşme 2018, Mezirme). Ermişli’de 1960’lı kadar cemlerde iki cura ve iki bağlama kullanıldığını ifade eden Doğan, bu durumu köy nüfusunun fazla olmasından, 110-120 hanenin hemen hepsinde bağlama veya cura bulunmasından kaynaklandığını belirtmiştir (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme 2019).

Arguvan’ın önemli cura icracılarından birisi de Feramuz Önel’dir. Özellikle katıldıkları televizyon programlarında ve çeşitli etkinliklerde Cafer Doğan’la yaptıkları koşturmalar yöre inanç müziği açısından önemlidir. Curayı öğrendiği dönemler için Önel “ustanın çekicinin bin lira olduğu dönemde öğrendik” ifadelerini kullanmıştır (Feramuz Önel Kişisel Görüşme 2020 İstanbul). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere cura sazını dede sazıyla aynı saz gibi göstermek doğru bir tespit olmayacaktır.



Resim 45. Koşturma, Abdullah Bakır ve Süleyman Sarıgül, Emirler Mezrası Foto: Mustafa Dağdeviren, 2019



Şekil 9. İki Baltasaz ve İki Cura, Arguvan Ermişli, Dede Abdullah Bakır ve Süleyman Sarıgül'ün Sazları Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren, 2019.



Şekil 10. Cura ve Dede Sazı, Emirler Mezrası Mehmet Ali Bakır'ın Sazları, (Foto: Mustafa Dağdeviren, 2020)

4.6.3. Kısa Kol Bağlama

Anadolu’da kullanılan dede sazının gelişen çalgı yapım teknikleriyle yeniden düzenlenerek oluşturulmuş halidir. Dede sazında tekne formu konik balta veya at başı formunda tamamen oyma olarak üretilirken yeni model kısa kol bağlamada damla formu ve dilimli tekne yapısı kullanılmıştır. Konu ile ilgili olarak saz yapımcısı Emre Erdiş ile yapılan görüşmede Erdiş: Dede sazlarının tekne formunun küçük ve derinliğinin az olması sebebiyle damla formuna doğru bir yönelim oluştuğunu, buradaki amacın ise ses haznesinin genişlemesi ile birlikte sazın sesinin daha bas karakterli, gür ve tınlaşımın daha uzun olmasını sağladığını belirtmiştir. (Emre Erdiş ile görüşme Sivas Merkez, 08.05.2018). Ayrıca tekne formunun genişlemesi ve damla halini alması, mızraplı çalım tekniğinin uygulanmasını kolaylaştırmıştır. Bu kısa kol sazların üretilmesiyle birlikte gelenekten gelen el ile çalma yöntemleri yerine mızraplı ve tavrılı çalım teknikleri daha ön plana çıkmıştır. Dilimli tekne modelleriyle birlikte bağlama yapımındaki maliyet azaldığından ve yapım sürecinin kısalmamasından dolayı bu sazın yaygınlaşması kolaylaşmıştır.

Endüstriyel dönüşümün ve köyden kente göçün başlaması, endüstrileşmiş bir toplumla karşı karşıya gelinmesiyle birlikte bu durum çalgılara da yansımıştır. Otantik çalgılar dönüşüme başlamışlar; o dönüşümün sonucunda böyle bir icat ortaya çıkmıştır. Doğal tınlara oranla daha metalik bir sese sahip olan kısa kol; üretim hızı ve düşük maliyeti sayesinde günümüzde en çok tercih edilen form olmasına rağmen, otantik sesleri, tını ve çalım tekniklerini istenen düzeyde karşılayamadığı için eski formlar yeniden gündeme gelmiştir. Arguvan yöresinde kısa kol sazlar bir dönem inançsal müzikler içerisinde kendisini gösterse de artık çoğunlukla geleneksel formlardaki sazlar kullanılmaktadır. Ancak kısa kol sazlar Arguvan’ın Anadolu’ya mal olmuş kendisine bir tarz oluşturmuş olan ve halk müziği literatürüne giren “Arguvan Ağzı” denilen uzun havalarda ve Sünni topluluklar arasında, özellikle din-dışı formlarda (*dışarı makamı*) daha yoğun kullanılmaktadır.



Şekil 11. Kısa Kol Saz, Sivas Merkez, Foto: Mustafa Dağdeviren, 2019

4.6.4. Arguvan Yöresi Sazlarının Çalım Teknikleri

Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Arguvan'da da sazların icrasında mızrapla çalma ve el ile çalma (şelpe-pençe) teknikleri kullanılmaktadır. Alevi-Bektaşî topluluklarında mızrabın kullanılması, tarihsel olarak yeni sayılabilecek bir zaman dilimine denk gelmektedir. Bir süre popüler olan mızrapla çalım tekniği son yıllarda geleneksel icraların ön plana çıkması ile birlikte tekrar el ile çalma tekniğinin gölgesinde kalmıştır. Kültürel olarak bu çalım tekniğinin tınısını hafızalarında taşıyan ve bu tınıya geleneksel olarak sahip olan birçok topluluk, doğal olarak ezgilerinde bu duyuların beklentisi içine girerler. Keamner'in (1993: 48) de belirttiği gibi "Ses rengi sadece çalgılar arasındaki fark konusu değildir, çalgıların çalınış şeklindeki uyarlamalarla da bunu değiştirebilir".

Şelpe, Anadolu'da arkaik bir tekniktir. Şelpenin en büyük dezavantajı parmakla dokununca sesin absorbe olması ve volümünün düşmesidir. Açık havada sesinin duyurulması mümkün olmadığından ve Batı müziği ile olan etkileşimlerinden dolayı

sazın mızrapla çalımı, halen popülaritesini korumaktadır. Ancak günümüzde gelişen müzik teknolojileri (eşik altı, Akg, Mikrofon vb), sazdan çıkan bütün seslerin genişletilerek duyulması sağlanmaktadır.

Anadolu'nun birçok yöresinde el ile bağlama çalma tekniğine 'pençe' veya 'şelpe' denilmektedir. Farsçada "beş" anlamına gelen bu sözcük, Alevi Bektaşî toplumunda özel bir anlamı olan "el" ile de ilişkilendirilmektedir. El ile çalma tekniği olarak nitelendirilen teknik "pençe atma" veya "pençe vurma" gibi tabirlerle de tanımlanmaktadır. Arguvan'da da el ile çalma tekniğine pençe denilmektedir. El ile çalma tekniklerinden birisi olan "şelpe" tekniği ve şelpe terimi çok fazla kullanılmamaktadır. Yoğun olarak kullanılan "pençe" tekniği Arguvan'ın bazı bölgelerinde yöreye ait üsluplardan dolayı farklı şekillerle de karşımıza çıkmaktadır. Bu örneklerden en önemlisi "Emirler pençesi" diye adlandırılan ve özel bir çalım tekniğine sahip olan pençe formudur.

Yörede kullanılan pençe tekniği ile ilgili olarak Temiz, bizde şelpe yoktur, pençe vardır. Pençe: elin, parmakların ve bileğin, marifetidir. Hayal dediğimiz kısımda fa# çarpması vardır ki zaten makamdaki tavrın özelliğini oluşturur. Arguvan'da çarpmalarla beraber bulunan 15-16 çeşit Fa#-Sol-La geçişi vardır. Fa#-Sol-La çaldığında, alt teldeki Sol notası çok fazla bastırmadan çalınır. O sol notası için alt tel susturulur orta telden daha çok tınlatılır (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Bu melodik hareket, Arguvan yöresi müziği içerisinde daha çok hayallemelerde karşımıza çıkmaktadır. (Bkz. Sözlük: "Hayalleme" maddesi)

"Emirler Pençesi" dışında "Mineyik (Kuyudere)" Köyünde kullanılan bir pençe tekniği de bulunmaktadır. Bu pençe ile ilgili olarak Temiz, Maraş bölgesinde özellikle Kantarma, Pazarcık, Hastek'de Ali Özcan dedenin pençesiyle babamın pençesi farklıydı ifadelerini kullanmıştır. Benzerliklerle alakalı olarak şöyle bir örnek vermiştir. Nida Tüfekçi Muzaffer Sarısözen'in geleneğinden, Arif Sağ'da Nida Tüfekçi'nin geleneğinden gelmektedir. Arif Sağ bir Nida Tüfekçi değildir, Nida Tüfekçi de Muzaffer Sarısözen değildir, ama gözünüzü kapatıp Arif Sağ dinlediğiniz zaman aynı zamanda Nida Tüfekçi de dinlemiş gibi olursunuz. Buradan beslenmiştir ama kendi imzasını atmıştır, kokuyu dokuyu hissedersin. Ali Özcan dedenin, Meftuni'nin de kendisine ait bir imzası vardır. Temiz, Şıh Hasan Köyü'nde Mustafa Tosun dede "Biz

bir makam çıkarttık bu Makamı Minayik’a (Kuyudere), Emirler’e gönderelim de düzeltsinler geri göndersinler diye bu bölgelere gönderdiklerini ifade etmiştir.” Bunun nedeni ise bu bölgenin itikat gücünün olması ve Mineyik (Kuyudere) köyünün ocak olmasıdır. Mürşitlerin ve dedelerin var olmasıdır. Bu metafordan da Alevi inanç müziği içerisinde itikatlı bölgelerin müziksel yaratıcılığının daha yoğun olduğunu anlamaktayız. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul)

Hasdek, Mineyik (Kuyudere) ve Emirler pençesi özel bir pençedir ve bu pençe, bu bölgelerin dışında Şıh Hasan’da ve Arguvan merkezdeki Ali Doğan dedede görülmektedir. Aşağı ve Yukarı Sürmeli taraflarında çok fazla görülmemektedir. Bu tarz, Kantarma’da bile bulunmamaktadır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul) Burada en büyük etken, dede sazının üretkenliği, hareketliliği ve çalana verdiği avantajdır. Dede sazının rezonansı, yumuşaklığı, çalımı ve ayrıca çalanın o anda yapmak istemediği şeylerin de kendiliğinden ortaya çıkıyor olması avantaj sağlamaktadır.



Resim 46. Hastek Pençesi, Dede Hasan Sağbilge ve zakir Vedat Gürbüz 1990’lı Yıllar İstanbul (Cafer Doğan Arşivi)

Arguvan’daki pençe tekniğinin kullanımı ile ilgili olarak Dede Abdullah Bakır; “Dede coşa geldiği zaman onu pençesiyle hissettirir. Pençeyi anlatmak istediği ifadeye göre vurur. Önemli bir ifadeyi vurgulayacaksa ya da bir şeyi dik anlatacaksa sert bir pençe kullanır. Daha nazik, karşılama denilen hoş geldin manasında okunan eserlerde

daha yumuşak pençeler kullanılır” ifadelerini kullanmış, yumuşak peneyle çalınan esere de “Gelip şen Eyledin Gönöl şehrimi” adlı türküyü örnek göstermiştir (Abdullah Bakır, Kişisel Görüşme 2019, Ankara). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere söylenen eserlerde verilen mesajlara göre vurulan pençeler değişiklik göstermektedir. Bu duyguların mızrapla iletilmesinin aynı duyguyu veremeyeceği, mızrabın sazla onu alanın arasında bir aracı gibi olması sebebiyle, sazla çalan kişinin bütünleşmesini engellediği düşünölmektedir.



Resim 47. El ile çalma teknikleri, Cafer Doğan, Arguvan Ermişli Cem Aşığı, Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren, 2020

Arguvan’da sazların pençe tekniği ile alınması o kadar kanıksanmıştır ki ister *dışarı makamı* ürünlerinde olsun ister *içeri makamı* ürünlerinde olsun icracıdan bir eser istendiğinde “..... parçayı vur bakalım” diye hitap edilir. Vurmak eylemi pençe tekniğinin kullanılmasıyla alakalıdır. Bu durum, cem ayinlerinde, *içeri makamı* eserlerinde en çok semahlarda kullanılan bir tabirdir. Özellikle cem sonunda istek semahları olduğuunda “*Bozok Semahı vur*” ya da “*Kırat Semahı vur*” gibi tabirlerin kullanıldığı görölmektedir (Cafer Doğan Kişisel Görüşme 2020). Semahların özellikle “pençe vurmak” tabiri ile ifade edilmesi, oşa getiren bir tür olması ve bu oşkunun “pençe vuruşları” ile desteklenmesinden kaynaklanır.



Resim 48. El ile çalma teknikleri, Dede İsmail Sarıaltun, Arguvan Mineyik Köyü,
Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren, 2018

Arguvan yöresinde dede sazını icra eden halk sanatçılarının icraları üzerinde araştırma yapan Haşhaş vd'nin, yöredeki şelpe icrasındaki tespitleri:

Aşağıdan-yukarıya vuruş şeklinde yalnızca başparmak ya da başparmak ile işaret parmağı ile tellere vuruş yapıldığı, icra edilen eserlerin bazı bölümlerinde yukarıdan-aşağıya vuruş şeklinde sadece işaret parmağı ya da işaret parmağı ağırlıklı olup başparmağın tellere sürtülmesi, aşağıdan-yukarıya vuruşta ise sadece başparmak ya da baş-parmak ağırlıklı olup işaret parmağının tellere sürtülmesi gözlemlenmiştir. Bu şekilde yapılan bir icrada işaret ve başparmağın adeta bir tezene gibi kullanıldığı görülmüştür (2015a: 177).



Resim 49. Pençe Tekniği, Arguvan Emirler Mezrası, Dede Abdullah Bakır, Foto:
Mustafa Dağdeviren, 2019.

Yöre âşıklarından birisi olan Âşık Hasan Hüseyin Orhan'ın bağlamayı pençe ile icra etmesinin yanında, yaratıcı oryantasyonla sazının perdelerini kesmek suretiyle, perdesiz olarak icra etmesi, aşığa has bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019)

Balta saz 'virtüözite'ye, yani bir saz üzerinde yüksek derecede artistik hüner göstermeye elverişli bir âlet değildir (Muharrem Temiz Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Balta sazın virtüöziteye uygunsuzluğu, bir inanç müziği çalgısı olmasından kaynaklanmaktadır. İnanç müziklerinin en önemli özelliği, müziğin inanca yönelik kültürel birikimi bellekte tutmak ve sonraki kuşaklara aktarmak için araç olmasıdır. Dolayısıyla inanç kültürü sözlerle aşılandığı için, balta saz da virtüözite amacına değil inancı sunmak için “söz eşliği” amacına hizmet eder. Buna karşın son yıllarda bir Batı müziği geleneği olan “virtüözite”, Batı kültürü ile olan etkileşimler sonucunda, geleneksel çalgılardan biri olan “saz” ve özellikle bir inanç sazı olan “balta saz” üzerinde de şelpe ve pençe “çalış teknikleri”yle sergilenmeye başlanmıştır.

Virtüözlük için farklı bir bakış açısı dile getiren Temiz, virtüözlüğün sadece bir enstrümanı hatasız, çabuk, hızlı çalmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda virtüözlüğün gönüle girmek olduğunu belirterek, kendisine göre virtüöz olarak Âşık Veysel, Davut Sulari, Arif Sağ gibi sazıyla duygusunu yansıtan kişileri örnek vermiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Ayrıca yörede “Hoş Dersim Makamı”, “Asaf'ın Miktarı” veya “Yaş Destanı” gibi çalım tekniği iddialı eserler de bulunmaktadır. Bu eserlerden “*Asaf'ın Miktarı*” adlı eserin notaları ve künyesi üzerinde çalışmanın 4.4.1. *Değiş* alt başlıklı kısmında durulmuştur.

Arguvan inanç müziği etnolojisi içerisinde bulunan bütün formların icrasında kullanılan ve kendine özgü bir üslup geliştirmiş olan ezgilerde ve hayallemelerde kullanılan ritmik yapıları ön plana çıkararak sözel vurguyu pekiştirmek için kullanılan ve saz çalma yorumunu biçimlendiren pençe vuruşları, yörenin müzik kültüründe önemli bir yere sahiptir. Yukarıda da belirtildiği gibi Arguvan yöresi inanç müziklerindeki saz icrası sadedir. Aynı sadelik, semahlar için de geçerlidir. Semahlardaki saz icrası için Eroğlu, (2011: 30) “vokal melodiyi bire bir takip etmese de vokal icrayı rahatlatmak ve dinleyiciye değişik tınıları duyurarak aynı usul ve düzum şekli içerisinde bazı seslerin sabitlenmesi üzerine kurulmuştur” ifadesini kullanmıştır.

Bu durum da yukarıda ifade edildiği gibi, kültür içerisinde ezginin vokalle ifade edilen sözel anlamlara hizmet etmesinden kaynaklanmaktadır.

4.6.5. Arguvan’da Saza Yüklenen Anlamlar

“Ses dalgalarının kendileri fiziğin bir parçasıdır, bunları algılama ve kullanma yolları ise insan kültürünün bir parçasıdır” (Kaemmer 1993: 43). “Amatör ya da profesyonel müzisyenler seçtikleri çalgılarla müzik yaparken, teknikler, jestler, sesler ve anlamlarla da meşgul olurlar. Herhangi bir enstrümanı çevreleyen özellikler ve olasılıklar sınırlıdır, ancak enstrümanın kendisinin maddi boyutlarıyla veya kullanımıyla ilgili sosyal kısıtlamalar, hiçbir zaman tamamen önceden belirlenmez” (Waksman, 2003: 257). İşte bu nedenle çalgı bilim, yalnızca çalgıların fiziksel bağlamı ile değil kültürel bağlamı ile de ilgilidir.

Çalgılara yüklenen anlamlar ve dolayısıyla çalgıların kültürel bağlamlar içerisinde incelenmesi, etno-organoloji ya da kültürel organoloji olarak adlandırılır. Çalgıların kültürel bağlamdaki ele alınışı ile ilgili olarak Kaplan (2005: 46), “antropoloji ve sosyolojinin, etnomüzikolojinin kuramsal alanını beslemeye başlamasıyla müziğin “anlamı” ve “sosyo-kültürel işlevine” yönelik çalışmaların arttığını, özellikle 1950’lerden sonra çalgılar da çeşitli çalışmalarda bu yaklaşım gözetilerek ele alınmaya başlandığını” ifade etmiştir. Bu ifadeden de anlaşıldığı gibi bu alandaki incelemeler ve çalışmalar oldukça yenidir. Günümüzde bu çalışmalar, etnomüzikolojinin bir alt disiplini olan etno-organoloji içerisinde yapılmaktadır.

İmankulov, günümüzün en iyi çalgı yapımcılarını anlatırken diyordu ki “odun hissedilmeli ve sevimli ki komuz (kopuz) şarkı söylesin” (Selanik 1996: 28). Morris, (1988: 6) sevmeyi anlatırken “Sevmek dokunmak demektir, temas etmek demektir” şeklinde tanımlamıştır. Âşıklar da bu yaklaşımı kendilerine şiar ederek sevdiğine (sazın teline) dokununca karşılığını alacağını bilir. Bu yüzden sazın dokunularak hissedilmesi, mızrap kullanılmaması gerekliliği yörede hâkimdir.

Bir uslamlamayla çalgı, insanın duygu durumunu anlatan bir gereç (organum) olan müziğin üretilmesinde kullanıldığına göre, tıpkı insan ruhunun bir yansıması olan müzik gibi çalgının da insanla özdeş olarak algılanması gerekir. Bu nedenle ozanın/müzisyenin tüm kişisel

özellikleri, duyguları ve hayat felsefesi, bağlamaya atfedilir (Mustan Dönmez ve Doğan 2018: 30)

Saza atfedilen anlamlar, Dede Korkut sazından itibaren varlığını sürdürmektedir. Sinan Cem Eroğlu, (2011: 5) “baş kısımdaki tellerin bağlandığı ses burgularından birisinin Güneşi, diğerinin Ayı temsil ettiğini, gövde de telleri taşıyan bölümdeki köprü kısmının altının yeryüzünü, üst kısmının da gökyüzünü temsil ettiğini” ifade etmiştir.

Saza atfedilen metaforların başında insansılaştırma gelir. Saz üzerinden kullanılan metaforların ilkinin “ala gözlü pire” atfedilmesi olarak değerlendirebilir. Bu yüzden saz dedeye verileceği zaman niyazla verilir. Saza yüklenen bir başka metafor ise “gardaş”lıktır. Yola beraber gidilmesi, beraber oturulup vakit geçirilmesi, sevincin, kederin, coşkunun, hüznün onunla paylaşılması, çalanla saz arasında kardeşliği oluşturmaktadır.

Alevi topluluklarında saza atfedilen kutsiyeti bütünsel olarak dile getiren Âşık Cevri’nin³¹ şiirinin bir dördlüğü aşağıda verilmiştir.

Bana Hakkı soran oğul,
Haber al âşık sazından,
Göğsü peygamber ağacı,
Kılıfı Ali bezinden.³²

Arguvan bölgesinde çalgı adlandırılmasında sazın gövdesinin şekli ve formu, tel sayısı gibi organolojik isimlendirilmeler yapılırken bu saza “dede sazı” denilmesi, kültürel ve tarihseldir. Özellikle balta sazı, el ile çalınabilen, dünyevi türlerin ya da oyun havalarının çalınmadığı, ibadete yönelik bir çalgı olması bakımından özel bir kutsiyete sahiptir. Bu nedenle diğer bir adı “dede sazı” olarak geçmektedir.

Cem içerisinde ya da bir cem türünü (deyiş, semah, duvaz) seslendirmek üzere cem dışında çalınan saz, herhangi bir çalgı olmanın ötesinde, kendisine kutsiyet atfedilen bir çalgıdır. Saz, ağacın oyularak yapıldığı ses kutusunun ötesinde toplumun,

³¹ Nejat Birdoğan

³² Şiirin tamamına <https://www.antoloji.com/bana-hakki-soran-ogul-siiri/> adlı internet sitesinden ulaşılabilir.

kültürün, yaşam şeklinin, felsefenin, inancın vazgeçilmez bir parçasıdır. Alevi-Bektaşî topluluklarının çoğu, bu kutsiyeti ifade edebilmek için çalgıyı “Telli Kur’an” ibaresiyle anarlar ve cemlerdeki performansın öncesinde ve sonrasında üç kere (Allah-Muhammed- Ali üçlemesi) öperler. “Niyaz” olarak nitelendirilen bu ritüel, sazı başka birine verirken de gerçekleştirilir. Tellî Kuran ifadesindeki bir başka görüş ise Kuran’ın yol gösterici metaforu üzerinden yapılmaktadır. Ayrıca Tellî Kur’an denilmesinin bir nedeni de her telini çalarken Allah’ın, Peygamberin, Ali’nin ve Ehlibeyt’in isimleri ile anılmasıdır. Bir başka açıklamada Zakir Doğan, “Ustadların Kuran’daki ayetleri Türkçe ifadeyle deyişlere taşıdıkları”nı ifade etmiştir. Köker ise, Yedi Ulu Ozanın eserlerine Kuran’dan vecizlerle ve ayetlerle yön vermeye çalışmış olduklarını belirtmiştir (Erol Köker, Kişisel Görüşme 2018). Bu tanımlara edep, erkân, yol ile alakalı kültürel ve inançsal verilerin bağlama ile aktarıldığı da eklenebilir. Hatayi, yukarıda açıkladığımız cümleleri aşağıdaki dörtlükle özetlemektedir.

Zakir’in zikri saz ile
Kuran okur avaz ile
Mümin Müslim niyaz ile
Zakirlere haber olsun

Arguvan’da kutsiyet atfedilen dede sazı öpülüp başa konulur. Ayrıca saza atfedilen bu kutsiyet edep kültürünün, saza olan saygının ve sazı yüceltmenin bir göstergesi olarak belden yukarıya asılır. Bu şekilde kutsiyet atfedilen saz, elektro-sazdaki gibi oyun havası ya da çiftetelli seslendirmede kullanılamaz. Türkiye’nin mozaîği Arguvan’da bağlama ile çalınan söylenen bir tane halay bulunmamaktadır. Konu ile ilgili görüşlerini aldığımız Çıplak, çocukluğundan beri düğünlere katıldığını ve düğünlerde davul zurnanın vazgeçilmez olduğunu belirtmiştir. Köyde doğan büyüyen Çıplak, İstanbul’da bağlama eğitimi aldığı dönemlerde bağlama ile halay istendiğinde bunu hakaret olarak algıladığını, bağlamayı sadece dertleri, kültürü, inancı yansıtan bir çalgı olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bağlamaya olan bu saygısını herhangi bir yerden öğrenmediğini ve küçük yaşlardan itibaren müzik kültürünün içinde olduğu halde bağlamayla bir tane oyun havası çalmadığını, İstanbul’a geldikten sonra çalmaya başladığını ifade etmiştir. (Abdurrahman Çıplak, Kişisel Görüşme, 2020, İstanbul)



Resim 50. Halay, Yukarı Sürmenli Köy Düğünü, 1978, Foto: Hüseyin Aslantürk (2006: 13)

Arguvan bağlamayı kutsal saydığı için, “içeride tutarak” oyun havası çalmamıştır. Günümüzde çalınmaya başlamasının süreci çok daha yenidir. Bağlamayı kutsal saydıkları için dışarı çıkartmamışlardır. Dışarıya çıkacak olan saz olarak kaval, zurna gibi çalgıları kullanmışlardır. Dışarıdaki muhabbetlerinde ve dışarı makamı eserlerinde keman ve bağlama birlikteliği bir süre devam etmiştir.

Sazın çeşitli türlerinin ve akort sistemlerinin inanç müzikleri içerisindeki kullanımı, Alevi topluluklarına ve yörelere göre farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, bölgesel kültürlerden kaynaklanmakta olup, Aleviler tarafından, kendi ifadeleriyle- “Yol bir süre bin bir”- zenginlik olarak değerlendirilir. Alevi-Bektaşî topluluklarında ibadet yapılırken en yaygın olarak kullanılan çalgının saz olduğu bilinir:

Saz, Alevilikte hem inançsal bir kült, hem pasif bir silah ve direniş metaforu, hem ozanın kendisini onunla özdeşleştirdiği bir dost olmak üzere çoğul anlamlara sahiptir. Saz turnaya, bebeğe ya da dertli ozanın kendisine de benzetilebilmektedir. Çalgının bu şekilde insansılaştırılması, ozanların dizelerinde de işlenmiştir (Mustan Dönmez, 2008: 60).

Bu insansılaştırma metaforu, sazın bölümlerini de kapsayarak gövde, kulak, göğüs, kol gibi isimlerle nitelendirilmesini sağlamıştır.

Sazın telinin bağlandığı kulakla (burgu) çanak (tekne) arasında harengi ve eşîği bulunur. Sazda bulunan tel, hareng bağlaması da geriden ileriye doğru bir yolu temsil eder. Bu yol dedeler tarafından bir metafor olarak değerlendirilip, dedeler bununla

yetiştği için eşikten posta kadar arada bir yolla özdeşleştirmişlerdir. Teli bağlamazsan eşiğin üzerine koyamazsın, eşiğe koymazsan perdenin yanından geçiremezsin, harengin üzerinden geçmezse kulağa ulaşamaz. Bunu bir metafor olarak değerlendiren Süleyman Sarıgül dede, birini eksik yaptığında sazın çalınamayacağını, yoldaki benzerliğin de buradan geldiğini, ıraklığın düzgün yapılamazsa ustalığın da yapılamayacağını, ustalığını da yapamazsan mürşid-i kâmile ulaşamayacağını ifade etmiştir. (Dede Süşeyman Sarıgül, Kişisel görüşme Emirler mezrası 2019)

Alevi ozanları sazı hiç bırakmadı. Sazın bölümlerini kendine göre yorumladı. Şöyle ki: Alevilere göre sazın teknesi gizli bilimleri ve Tanrı'yı bulmaya yarayan bir hazinedir. Bundan dolayı buraya 'ilim şehri' derler. Göğüs kısmı olmazsa sesler çıkmayacaktır. Ayrıca bu göğüs kısmı, teknedeki bilimin bozulmasını, yitip gitmesini önleyen kapıdır. Bu göğse 'kapı' derler. Eşik Alevilikte zaten kutsaldır. Saz eşiği ayrı bir önem taşır. Sap 'elif' biçimindedir. Elif ise Allah'a ve Ali'ye değinmek olduğu için kutsallığı üzerindedir. Bağlamada durak sesi olan 'la' perdesi 'şah perde' adını taşır. Ara nağmeleri bulmaya çalışan 'fa, sol, la' seslerinden ilk ikisi 'anımsatma' ve 'arama' perdeleri olduğundan 'niyaz perdesi' adını alır (Birdoğan, 2006: 436).

Buradan da anlamaktayız ki Alevi kültüründeki müzik ve çalgılarla ilgili metaforların nedeni, kendisinin dışındadır.

Arguvan'da sazın en üst teli *Hayal Teli* olarak ifade edilmektedir. Hayal teli denmesinin en önemli sebebi, yörede saz icracılarının söze girmeden önce karar sesi etrafında yaptıkları doğaçlamaların da karar sesini vurgulamasından kaynaklanmaktadır. Sazın üst teli karar perdesi olduğundan, hayal perdesi adı verilmiş olabilir. Temiz, hayallemeler çalınırken âşıkların birbirine bağlayacağı deyişleri kurguladıklarını, akordu hissettiklerini, hayalleri çaldıktan sonra akordun sesine uygun olmadığını düşünen âşıkların akort değiştirdiğini ifade etmiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2020). Tonaliteye kendine adapte etme, gerekirse çaldıktan sonra akordu değiştirme, dinleyicilerin kulaklarını hazırlama şeklinde bir giriş niteliğinde çalınan ezgiler olmakla birlikte, aynı ölçünün birkaç kez tekrar edilmesiyle oluşan motif fa#-sol-la motifleriyle oluşan çekirdek yapılar da hayallemeler içerisine girer. Dolayısıyla "hayalleme" ifadesinden de anlamaktayız ki kısmen çalınacak eserlerin akortları, vokalle uyumu, hangi repertuvar içinden seçileceği kurgulandıktan sonra yeni eserin icrasına geçileceği için; kısmen de bu geçiş bölümünün kurgulanması esnasında

doğaçlama bir ezgi oluşturulacağı için fa#-sol-la notalarından oluşan geleneksel motif, hayalleme adıyla anılmaktadır.

Arguvan'da sazın orta teli *Gönül Teli* olarak ifade edilmektedir. Sazdaki bu telin ürettiği ezgiler, dinleyenlerin içlerine işlediğinden ve gönül telini titrettiğinden dolayı gönül teli olarak metaforize edildiği düşünülmektedir. Mustan Dönmez ve Doğan'a (2018: 30) göre "tel titredikçe gönül de titremektedir. Metafora göre müziğin oluşmasına aracı olan "çalgi" iken müziği oluşturan "gönül"dür. Söyleyen "tel" iken söyleten "gönül" dür. İşte bu nedenle o telin adı, gönül telidir."

Arguvan yöresinin olmazsa olmazı olduğu gibi çok da kadim bir kültür olarak dede sazındaki perde sayısı 12 ile sınırlandırılmıştır. Aynı şekilde sayı mistizmi doğrultusunda curada 3 tel ve dede sazında ise 5 tel bulunmaktadır. Sazın sapı "elif" sapındaki püskül³³ kırmızıdır. Kırmızı Anadolu rengidir ve al rengi olarak da nitelendirilmektedir. Eski Türklerin renk tasavvurlarından ve renk adlarından biri olan "al" rengi için Ekici (2016:107), Al rengin adı olan "al" sözü kutsal olduğu kabul edilen güneş, ateş, ışık ve ısı ile ilişkili olduğundan bahsetmektedir.

Alevi-Bektaşî topluluklarında ibadet yapılırken en yaygın olarak kullanılan çalgının saz olduğu bilinir. Arguvan özelinde de durum farklı değildir. Bir dönem meraktan cemlere kemanın girdiği ancak fazla kullanılmadan tekrar çıktığı yöre insanları tarafından belirtilmektedir. Konu ile ilgili olarak Bakır Dede, dede sazı ve curanın yanında kullanılan *kemani* adı verilen çalgıyı yörede icra eden kişiler arasında Hasan dedeyi örneklemektedir. Ayrıca cemlerde Kemaniyi Hasan dede, dede sazını Ali dede, curayı Mehmet Ali Seyit'in icra ettiğini bu trionun bir araya gelerek yaptıkları icradan, dinleyenlerin de büyük haz aldıklarından bahsetmektedir. (Abdullah Bakır, 2020 Kişisel Görüşme). Cemlerde çalınan keman, diz üstünde çalınmıştır. Diz üstünde çalmanın sosyolojik nedenleri olabilir ancak Temiz, çalan kişilerin aynı zamanda eserleri seslendirdiğinden, sib2 ve Fa# 3 komalarının görece daha yumuşak ve doyurucu geliyor olmasından dolayı çalım tekniğinin ve ses baskılarının daha kolay olacağının düşünülmüş olabileceğini belirtmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul).

³³ Sazlara püskül takılması Anadolu'da arkaik bir kültür olarak çıkmış ve günümüze kadar devam etmiştir. (Bkz: Şekil 3 ve Şekil 4)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 536
İNCELEME TARİHİ: 22.11.1973

YÖRESİ
ADİYAMAN - MINAYIK

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HASAN HÜSEYİN

SÜRE
M : 4 = 08

DERLEYEN
M. SARI SÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

DÜNMÜ BURDAYIDIN (telli durna)

DÜN MÜ BUR DA YI DİN BU GÜN MÜ GEL DİN
AŞK SEV DA SI GEL Dİ KAY NA DİM COŞ DUM

ÖT ME GA RİP GA Rİ — P Sİ NE Mİ DEL DİN
YÜKSEK TE NU ÇAR KE — N EN Gİ NE DÜŞ DÜM

Nota 42. Dünmü Burdayydın, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 536)

TRT tarafından yapılan derleme çalışmaları kapsamında derlenen türkünün sözel ifadesi için Temiz, Âşık Hasan Hüseyin Orhan'ın hayatı ve eserlerinin belgelerle tespiti adlı lisans bitirme tezinde, “Âşık Hasan Hüseyin Orhan’ın ‘Telli Turnam” deyişinde sazına ne derece tutkuyla bağlı olduğunu, tutkusunu şiirlerinde, bir oya gibi işlediğini belirtmiştir” (Temiz, M. 1985 <http://www.arguvankuyudereliler.org.tr> Erişim Tarihi 28.02.2019). Saz, bu eserde telli turnaya benzetilmektedir. Ozanın sazıyla söyleşmesi ve sazını insanlaştırması söz konusu olup sazın çalındıkça göğsün sızladığı metaforu kullanılmaktadır.

Âşık Hasan Hüseyin Orhan ile daha detaylı bilgiler, ilerleyen bölümlerde yer alan ozanlar bölümünde verilecektir.

Dün mü burdayydın bugün mü geldin
Ötme garip garip sinemi deldin
Eşimden ayrıldım ben burda kaldım
Yabancılar vurmuş telli turnamı

Aşk sevdası geldi kaynadım coştum
Yüksekten uçarken engine düştüm
Eşimden ayrıldım ben burda şaştım
Yabancılar vurmuş telli turnamı

4.7. Arguvan İnanç Müziği (İçeri makamı) ve Ozanlık Geleneği

Geçmiş çok eskilere, kam/baksı geleneğine kadar uzanan, Anadolu’da (geçmişte daha çok gezgin olarak) halk hikâyeleri anlatan, şiirler okuyan, saz çalan, kimi zaman irticalen kimi zaman usta malı eserler, kimi zaman da daha önceden yaptıkları eserleri seslendiren kişiler, ozan ya da “âşık” olarak adlandırılmıştır.

Alevi inancı içerisinde bulunan birçok ozan olmasına rağmen yedi ile sınırlandırılan ulu ozanlar “Seyyid Nesîmî”, “Fuzûlî”, “Hatâyî”, “Kul Himmet”, “Yeminî” “Pîr Sultan Abdal”, ve “Vîrânî”dir. “Bu şairler, cem ayinlerinde, muhabbetlerde eserleri daima terennüm edilen Türkiye, Azerbaycan, Irak, İran ve Suriye sahası Türkmenlerinin yedi ünlü şairidir. Bu yedi şair, daima halk arasında dilde, telde yaşamış, yeni nesillerin de ilgisine mazhar olmuşlardır” (Tan, 2015: 19). Yedi Ulu Ozan Aleviliğin kültürel ve toplumsal değerlerinin geleceğe aktarılmasında, öğretinin özellikle edebi kısmı yanında müzikle birlikte aktarılmasında önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yedi Ulu Ozan’a ait inançsal müziklerle ilgili örnekler, müziksel formların tanımlamalarının altında verilmiştir. (Bkz. 4.4. *Arguvan’da İnançsal Müziğin Biçimsel Yapısı*) Ayrıca anonim ya da ozanı belli birçok eserin de yöredeki “Yedi Ulu Ozan” sevgisi nedeniyle bu ozanlara feda edilmiş olması olasılık dâhilindedir. İnançsal müzik içerisindeki mahlasların geçtiği bölümlerde, yedi ulu ozanın adı anıldığında, ritüelde bulunan herkesin ozanlara niyaz ettiği görülmektedir. Ozanlara edilen niyazda önce sağ ellerini kalplerinin üstüne sonra da dudaklarına götürdükleri gözlenmiştir.

Arguvan yöresi, ozanlık geleneğini kültürel açıdan çok önemser. Yörede ozanlık geleneğinin, onlar adına anıt dikecek kadar önemsendiği, ilçe meydanında kendini göstermektedir.



Resim 51. Arguvan Halk Âşıkları Anıtı Foto Mustafa Dağdeviren 2020.

Başaran, Arguvan Ezgileri I kitabının tanıtım bülteninde ozanlar hakkındaki düşüncelerini “Arguvan, seslerini bağlamanın tellerine kardeş yapan bir yöremiz. Toprağın suya hasret mektupları yazdığı bu topraklar, yüreklerindeki gönül pınarlarını akıtarak güzelliğin reçetesi olan türkülerimizin usta yorumcularından Âşık Bektaş, Mamo Dede, Halpuz'lu Hacı ve Adsız Bilge Babo Dayı'ları ve daha nicelerini yetiştirmiştir” (Temiz 1998: VIII) şeklinde belirtmiştir.

Arguvan'da ozanlara ve âşıklara önem verilmesine rağmen ozanların isminden çok eserleri ön plana çıkmıştır. Arguvan ozanlık geleneğine bakıldığında Derviş Muhammed, Aşiki, Şah Sultan, Hasan Hüseyin Orhan, Bektaş Kaymaz, Seyit Meftuni, Sefili, Yazıcıoğlu, Ekberi ve daha birçok aşığın adı, hemen akla gelen isimlerdir.

Yörede “kalem aşığı” (şiir yazarlar), “saz aşığı” (çalıp söyleyenler) ve cem aşığı (itikadı inanç müziği ile temsil edenler) olmak üzere üç tür âşıklık geleneği kategorize edilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Arguvanlı ozanlar hakkında bilgi verirken ozanların sadece “saz aşığı” ya da “kalem aşığı” olmayıp daha çok inanç müziği üreten

cem âşıkları olmasına dikkat edilmiştir. Din dışı âşıklık geleneği de Arguvan kültüründe çok önemli bir yer tutmasına karşın bu çalışmanın kapsamı dışındadır.

Derviş Muhammed (1755- 1828)

Arguvan coğrafyasında çok önemli Alevi âşıklarından ve inanç önderlerinden birisi olarak karşımıza çıkan ilk isim Derviş Muhammed'dir. 1755 yılında İsa Köyde dünyaya gelen Derviş Muhammed'in "şiiirleri Malatya çevresinde âşıklık geleneği çerçevesinde usta malı söyleyen âşıklarca dilden dile söylenmektedir. O'nun uyarıcı ve yol gösterici tutumu köylüler arasında hoşnutsuzluk yarattığı için köyden ayrılmak zorunda kalmıştır" (Yardımcı, 2008: 289 -304). Arguvan Yöresinde icra edilen semahlarda, yöre halkı tarafından sayılan ve sevilen Âşık Derviş Muhammed'e ait şiiirler, yörenin semah formuna uygun bir şekilde harmanlanarak Derviş Muhammed mahlası ile okunmaktadır (Haşhaş vd. 2015b: 209).

Âşık Ahmet Aşiki (1765-1824)

İsa köyünde doğan Çağdaşı Şah Sultan'ın manevi aşığı olan Ahmet isimli Aşiki'nin şiiirlerinde Derviş Muhammed'in yanında aynı dönemde yaşadığı Hasreti'nin de etkileri görölmektedir ki bazı şiiirleri Hasreti ile karıştırılmaktadır. (Kılıç 2003: 207) Derviş Muhammed, hemen hemen aynı yıllarda yaşayan Âşiki, Şah Sultan gibi âşıklara öncülük etmiş ve onların ustası olarak anılmıştır. Aşiki ve Şah Sultan tarikat erkânını Derviş Muhammed'den öğrenmişlerdir. Aşiki mahlaslı "*Arayı Arayı Benim Bulduğum*" adlı deyiş Nota 16.da verilmiştir.

Şah Sultan (1755-1845)

1755 yılında İsa köyde dünyaya gelen, Derviş Muhammed'den etkilenen ve Bektaşî bir şair olan Şah Sultan'la ilgili olarak Öztürk vd, (2007: 10) şiiirlerinde o günün koşullarında yöresel sözcüklerin ve öz Türkçe kelimelerin kullanılmasına dikkat ettiğini belirtmişlerdir. Bozan köyü muhtarı Hatun Yılmaz, Şah Sultan'ın Derviş Muhammed'in yönlendirmesiyle yurt yeri tarif ettiği Bozan köyüne gelerek buraya yerleştiğini ve Bozan köyünde Hakkın rahmetine kavuştuğunu ifade etmiştir. (Hatun Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Bozan Köyü).



Resim 52. Şah Sultan Türbesi, Bozan Köyü Cem Evi (Foto: Mustafa Dağdeviren 2020)

Âşık Hasan Hüseyin Orhan (1900-1945)

Bu üç önemli ozandan sonra Âşık Hasan Hüseyin Orhan gelmektedir. Orhan inanç kurallarını ve içtihatı çok iyi bilen, sazını çok iyi çalan, bunun yanında lavtayı da icra eden bir ozandır. Hasan Hüseyin Orhan, usta-çırak ilişkisiyle birçok ozan yetiştirmiştir. Türkçeyi iyi bir şekilde kullanan ve Osmanlıca'yı çok iyi bilip okuyup yazan Hasan Hüseyin Orhan'ın 1945 yılında yazmış olduğu cönk, Muharrem Temiz tarafından Türkçeye çevrilmiştir (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019, İstanbul).

Âşık İsmail Göksu (1900-1992)

1900 yılında Aşağı Sülmenli köyünde dünyaya gelen İsmail Göksu'nun repertuvarında tuttuğu deyişlerinin tamamı Şah Hatayi ve Pir Sultan'a ait şiirlerden oluşmaktadır. Düğünlerde ve eğlence ortamlarında hiç bulunmadığını belirten oğlu Bektaş Göksu, sadece cem törenlerinde civardaki on köyün tek zakiri olarak bulunduğunu ve Arguvan'a talip görmeye gelen dedelerin zakir olarak babasını tercih ettiklerini belirtmiştir (Bektaş Göksu, Kişisel Görüşme, 2020).

Sadık Baycan (Geskan Dede) (1903-2009)

Arguvan Emirler Mezrasında doğan, saz çalmayı küçük yaştan itibaren katıldığı cemlerde zakirlik yaparak öğrenen Geskan Dede, Dede sazı ve cura icra ederek cem

yürütürken zakirliğini de kendisi yapmıştır. Mahlası “Sefil Sadık” olan dede, Geskan dede olarak çağırılmaktadır. (Süleyman Sarıgül Kişisel Görüşme 2020)

Âşık Bektaş Kaymaz (1913-1978)

“Arguvan’ın Eymir Köyünden Âşık Hüseyin Bektaş’a olan hayranlığını ve âşık Hüseyin Berktas’ın da buna ilgisiz kalmadığını, ona ustalık yaptığını belirten” Akdemir (2018: 42) ayrıca “Âşık Hüseyin Bektaş’ın çırağı olan Bektaş Kaymaz’a meclislerde âşık usulü öğrettiği türküleri, deyişleri ve semahları söylediğini ve onu her fırsatta övdüğünü” ifade etmiştir. Bektaş Kaymaz’a ait nota örneği 4.4. *Arguvan’da İnançsal Müziğin Biçimsel Yapısı* içerisinde verilmiştir. (Bkz. Mersiye-Methiye)

Âşık Ali Bakır (1917-1970)

Âşık Ali Seyit Bakır, (Büyük Ali) 1917 yılında Arguvan’ın Ermişli köyünde dünyaya gelmiştir. Ailesi içinde ozanlık geleneğinin bulunması kendisini etkilemiş küçük yaşlardan itibaren cemlerde bulunarak saz çalmasını öğrenmiştir. Halk içinde günün şartlarıyla inancı doğrultusunda yaşamış, zakirlik ve dedelik yapmıştır. 30 yılı aşkın sürede Mersin, Hatay, Adana gibi birçok ilde cem yürütmüştür. Usta malı eserleri yanı sıra kendi eserlerini de üreten Âşık, kendisinden sonra da ozanlık geleneğini sürdüren çıraklar yetiştirmiştir (Mehmet Ali Bakır Kişisel Görüşme Emirler Mezrası 2020.)

Âşık Mir Ali (Mehmet Ali Bakır) (1917-1974)

Pazarcıkta doğan, usta malı eserlerin yanında kendi eserlerini de oluşturan Mehmet Ali Bakır “Mir Ali” mahlasını kullanmıştır. Kaynaklık ettiği eserlerden birisi olan Mektebi İrfan deyişi (Bkz Nota: 20) Erol Köker tarafından çıkartılan aynı isimli albümde Ali Bakır’ın sesiyle seslendirilmiştir. Tokatta, Kayseri Sarız’da, Adana’da, Atmalıda Sinemilli taliplerini görüp zakirliğini de kendisinin yaptığı cemleri yürütüp yılda sadece birkaç ay Emirler Mezrasında kalmıştır. Ali Dede geçirdiği çiçek hastalığı sonrasında, gözünde oluşan rahatsızlık nedeniyle “Kör Dede” ya da “Şaş Dede” gibi adlandırılmalarla da anılmıştır (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme Emirler Mezrası 2020.)

Âşık Seyit Meftuni (1920-1982)

Bölgenin yetiştirmiş olduğu âşıklar içerisinde önemli bir yere sahip olan Âşık Seyit Meftuni'nin asıl adı İbrahim Mamo Temiz'dir. Yetişmesinde rol oynayanların başında, ilk deyişleri, duvaz-ı imamları öğreten annesi (Hatice Ana) ve hem bağlama çalmasını öğrenmesinde hem de küçük yaştan itibaren cem ayinlerinin ve Âşık Meclislerinin müdavimi olmasını sağlayan dayıları ve Âşık Hasan Hüseyin Orhan gelmektedir. (Muharrem Temiz Kişisel Görüşme 2019)

Arguvan'da âşıklık geleneği içerisinde önemli kişilerden birisi olan Seyit Meftuni'nin ayrıca derlemecilik alanında da çalışmaları bulunmaktadır. Bu konu ile ilgili bilgiler çalışmanın 4.8. *Arguvan İnanç Müziğinde (İçeri Makamı) Müzik Uyanışı* başlığında verilmiştir.

Âşık Hurşit Arı (1924-2006)

1924 yılında Akören köyünde doğan, yaşadığı sürece Arguvan'da Alevi-Bektaşî halk ozanlığı geleneğinin zakirlik yaparak günümüze taşınmasında önemli rolü olan ozanlardan biri olan Arı, yaşamının bir kısmını geçirdiği Almanya'da ve Ankara'da zakirlik yapmıştır (Yıldırım, 2006: 26)

Âşık İkrari (1927-2010)

1927 tarihinde Arguvan ilçesi Mineyik (Kuyudere) köyünde dünyaya gelen, Muharrem Naci Orhan'ı, amcası Âşık Hasan Hüseyin Orhan'ı ve köyde saz çalanları izleyerek saz çalmayı öğrenmiş ve ilerleyen zamanlarda cem yürütmeye başlamıştır. “Malatya'da Arguvan'da ve civar köylerinde ve bunun dışında ülkenin birçok şehrinde ve yurt dışında Almanya ve Avusturya'nın muhtelif şehirlerinde Cem yöneten Naci Orhan'ın mahlası İkrari'dir” (<http://www.arguvanhaber.com/vefaatlar/muharrem-naci-orhan-hayatini-kaybetti-h533.html> Erişim Tarihi: 29.03.2020).

Âşık Sefili (1933-)

“1933 yılında Arguvan'ın Eymir köyünde dünyaya gelen Ali Asgar Berktaş, saz çalmayı babasından öğrenmiştir. Babası ile birlikte cura ve sazı “koşturup” eserler çaldığını belirten Berktaş, babasının elli atmış duvazı ezbere bildiğini ve bunları birlikte icra ettiklerini belirtmiştir” (Aslan, 2003: 29). Yüzlerce şiiri bulunan ve bu şiirlerin bazılarını sazı eşliğinde seslendirirken “Âşık Sefilî” mahlasını kullanmıştır.

Âşık Halisi (1933-2010)

Arguvan Ermişli Köyü Emirler Mezrasında ilk kültürel-inançsal müzikal eğitimini babası Ali Dede'den alan Cemal Erbek, Emirler kültürünün taşıyıcısı olmuştur. Bu kültürün uluslararası anlamda tanınmasında kaynak kişi olmuştur (Arguvan Olgusu, 2012: 13). *Halisi* mahlası ile eserler veren, onlarca türküye ve deyişe kaynaklık eden Cemal Erbek, 2010 yılında Hakk'a yürümüştür.

Âşık Hasan Gülbahar (1932-1996)

Gürge köyünde 1932 yılında dünyaya gelen Hasan Gülbahar dede, zakirliği bulunan dedelerden biridir. Gürge'de çiftçilik yaparak geçimini sağlayan hem kendi köyünde hem de Çavuş köyünde taliplerini gören Âşık Gülbahar, usta malı şiirleri kendi müzikal birikimleriyle dede sazıyla seslendirmiştir (Hasan Hüseyin Gülbahar Kişisel Görüşme, Gürge 2020.)

Âşık Bektaş Dal (1933-)

1933 yılında Gürge köyünde dünyaya gelen Dal, saz çalmayı cemlerden kendi kendine öğrenmiştir. 7. İmam Musa-ı Kazım ocağına bağlı olan Dal, hayatını çiftçilikle devam ettirmiş ve aynı zamanda cemler yürütmüştür. Usta malı eserleri kendi müzikal donanımıyla seslendirmektedir. 2000 yılında küçük Armutlu'da, sekiz hafta boyunca Tarabya'daki müritleriyle görgü cemi yapmış, musahip tutturmuştur. Birkaç senedir cem yürütmediğini belirten dede, Gürge, Konakbaşı, Çayırli köylerinde hizmet yapmıştır (Bektaş Dal Kişisel Görüşme Gürge 2020).

Âşık Veli Akkol (1937-2016)

1937 yılında Koyuncu (Gürge) Köyünde dünyaya gelen Akkol, Şahkulu Sultan Dergâhı'na gelen binlerce insanının inanç önderliğini yapmış, yurt içi ve yurt dışında birçok cem yürütmüştür. Alevi İslam Din Hizmetleri Başkanlığı Dar Divanı Başkanlığı görevinde bulunmuş olan Veli Akkol Dede, Gürge'de yürüttüğü cemlerde zakirliğini de kendisi yapmıştır. “20 yıldır, dünyanın en önemli Alevi-Bektaşî inanç ve kültür merkezlerinden birisi olan Şahkulu Sultan Dergâhı'nda görev yürüten, oranın post dedesi olmasının dışında, etkin isimlerinden birisi de olmuştur” (Ayhan Aydın

<https://www.facebook.com/SahkuluSultan/posts/1131619973583508/> Şahkulu Sultan Dergâhı Facebook sayfası Erişim Tarihi 18.12.2020).

Âşık “Kul Hüseyin” (1938-)

Arguvan ozanlık geleneğinin yoğun olduğu köylerinden biri olan Minayık köyünde 1938 yılında dünyaya gelen Hüseyin Orhan, bu geleneği sürdüren ozanlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerinde “Kul Hüseyin” mahlasını kullanmaktadır. Yurt içinde ve yurt dışında bant çalışmasında bulunan Hüseyin Orhan’ın Fransa Radyo Televizyonu için bir cem kaydı bulunmaktadır (Orhan, 2003: 301).

Âşık Ali Bakır (1941-2019)

Emirler mezrasının âşıklık geleneği içindeki önemli ailelerinden biri olan Bakır ailesi içerisinde Ali Bakır, diğer âşık Ali Bakır’dan ayrılması açısından Küçük Ali olarak ya da Hasan dedenin oğlu Ali Bakır olarak isimlendirilmektedir. Âşık, usta malı eserlerinin yanı sıra kendi eserlerini de üretmiştir. (Hasan Bakır Kişisel Görüşme 2020).

Âşık İsmail Sarıaltun (1944-)

1944’te Kuyudere’de (Mineyik) doğan İsmail Sarıaltun, çocukluğundan itibaren saz çaldığını ifade etmiştir. Babasının da çok iyi cem yönettiğini ve saz çaldığını belirten Sarıaltun, inançsal ve müzikal olarak ilk bilgilerini babası Düzgün Sarıaltun’dan (Hicri 1316) almıştır. Babasının vefatından sonra, 15 yaşından itibaren yürüttüğü cemlerin zakirliğini de kendisi yapmaktadır. Şu anda İstanbul’da yaşayan Sarıaltun, yazları köyü Mineyik’ta geçirmektedir. İstanbul’da kendi köylülerinin yanında Gürge köylülerinin de cemini yürüten Sarıaltun, ayrıca Elazığ’daki taliplerinin de cemini yürütmektedir (İsmail Sarıaltun, Kişisel Görüşme, 2020 İstanbul).

Âşık Cafer Doğan (1945-)

Malatya Arguvan kazasının Ermişli (Germiş) köyünden olan Cafer Doğan’ın ailesinde ebeveynlerinden gelen âşıklık geleneği, yaklaşık 180-200 yıl öncesinden gelmekte olup bu bağlamda Doğan, babası Sadık Doğan’dan usta-çırak usulü ile

bağlama çalmayı ve zakirlik hizmetini öğrenmiştir. Aşık Şaşkın mahlasını kullanan Doğan kendi eserlerini de üretmektedir (Cafer Doğan, Kişisel Görüşme, 2020 Muğla).

Âşık Kul Tevazu (1963-)

1963 tarihinde Arguvan Kuyudere (minayık) köyünde doğan Hüseyin Yiğit, ekonomik koşullar yüzünden ailece İstanbul'a yerleşmiştir. 17 yaşındayken saza merak sararak İstanbul Kadıköy halk eğitim merkezinde bağlama dersi almıştır. Uzun yıllar TRT sanatçılarına piyasada eşlik eden Yiğit, cura ve kopuz çalmaktadır. Cem aşığı olarak birçok ceme katılmış, daha sonra çalıp okuyarak zakirlik hizmetinde bulunmuştur ve hala bu hizmeti yürütmektedir (Hüseyin Yiğit Kişisel Görüşme, 2020 İstanbul).

Âşık Abdullah Bakır (1972-)

Arguvan'da, son dönem cem âşıkları içerisinde önemli bir kültürel taşıyıcılığı olan dedelerden birisi de Abdullah Bakır'dır. 1972 Ermişli doğumlu olan Bakır, küçük yaşlarda cemlerde bulunarak zakirlik yapmaya başlamıştır. Bakır, babasının ölümünden sonra posta annesi Zeynep Ananın geçmesiyle birlikte, yirmi sene annesinin zakirliğini yapmıştır. Halen Emirler'de yaşayan Bakır Dede hem kendi köyünde hem de taliplerinin olduğu bölgelerde cem yürütmektedir. Ayrıca Avrupa'da yaşayan taliplerinin davetleriyle orada da cem ayinlerine katılarak cem yürütmektedir. Abdullah Bakır ve Süleyman Sarıgül Dede'den derlemiş olduğumuz Duvaz-ı İmamdan bir kesit *Nota: 34*'de verilmiştir (Abdullah Bakır Kişisel Görüşme Emirler Mezrası 2020).

Âşık Süleyman Sarıgül (1993-)

Arguvan cem âşıkları içinde vereceğimiz son âşık, Süleyman Sarıgül dededir. 1993 yılında Arguvan Ermişli'de dünyaya gelen, İmam Cafer soyundan olan Sarıgül, babası Nesimi Sarıgül'ün dede olması sebebiyle evde her zaman sazın bulunduğunu, deyişlerle ve nefeslerle büyüdüğünü, daha küçük yaşlarda annesini kaybetmesiyle kendisini deyişlerle ve nefeslerle ifade etmeye başladığını belirtmiştir. Yaklaşık 8–10 yaşlarından itibaren cemlerde yarenlik etmeye başlamıştır. Arguvan âşıklık geleneğinin şekillenmesinde dedelik, zakirlik ve âşıklık geleneğine olan hevesi ve inanç bilgilerini edinmesi; Alevi-Bektaşî geleneklerinde bulunan erkânı yürütmesinde etkili olmuştur (Süleyman Sarıgül Kişisel Görüşme Ermişli Mezrası 2020).

. Arguvan’da Âşık müziğinin (Alevi-Bektaşî) icrasında konuşma dili yerine yazım dilinin kullanıldığını belirten Temiz, âşık müziğinin dışında icra edilen ve Arguvan ağzı dediğimiz müzik yapısında ise yörenin konuşma dilinin kullanıldığını ifade etmiştir (Temiz, 2010: 15). Konuşma dili, *dışarı makamı* ürünlerinde kullanılırken yazım dili Arguvan inanç müziği olan *içeri makamı* ürünlerinde, erozyona uğramadan bugüne gelmiştir. Bu sonuç, yöre âşıklarının otantisiteye ve geçmişe bağlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

4.8. Arguvan İnanç Müziği Uyanışı ve Önemli İnanç Müziği Uyanış Önderleri

Arguvan inanç müziği geleneğine ilişkin müzik uyanışı, kökeni Arguvan ve civarı olan belli başlı müzisyenler sayesinde oluşmaya başlamıştır. Arguvan inanç müziğine ilişkin müzik uyanışı da tüm halk müziği uyanışı fenomenleri gibi 70’li-80’li yıllarda ivme kazanmaya başlamıştır. Bu süreçte müziğin derlenmesi, icrası, öğretim-aktarımı, kaydı, notaya alınması, yapım-basım-dağıtımı, tüm dünya yerel müziklerinde olduğu gibi değişime uğramıştır.

Arguvan müzik uyanışı (revival) gerçekleşmeye başladığı ilk zamanlarda popüler müzik kurumları bu ilerleyişi göz önüne alarak içerisinde Arguvan isminin geçtiği eserler piyasaya sürmeye çalışsa da yöre halkı kendi kültür ürünlerine sahip çıkmıştır.

Bu bölümde ele alınan kişiler ve kurumlar, yalnızca kültürü yazıya geçirme bağlamında değil aynı zamanda müzik uyanışı bağlamında da ele alınmıştır. Müzik uyanışı önderleri ile ozanlar, kaynak kişiler arasındaki en büyük rol ayrımını Mustan Dönmez (2008: 92-93)

“Belirli bir müzik geleneği ozanlar tarafından yaratılır; kaynak kişiler tarafından bellekte tutulur ve “otantik bir biçimde” seslendirilir; uyanış önderleri tarafından da derlenir, arşivlenir, transformize edilir, medya ve müzik pazarına sunulur ve yeni nesle eğitim yoluyla aktarılır” şeklinde ifade etmektedir.

“Arguvan inanç müziği uyanışı”, “Alevi müzik uyanışı”nın bir devamı ve parçası olarak hem Malatya yöresine ait olması hem de inanca yönelik olması yönüyle daha spesifiktir. Müzik uyanışı, kültürün yazıya aktarılma çalışmaları, bireysel ve kurumsal

olarak dernekleşme, modern müzik yapımcılığı, müzik kitabı yazımı, derlemecilik vb. çalışmalarla gerçekleştirilmektedir. Bu süreç, Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu, Muharrem Temiz, Gani Peşken, Erol Köker, Sebahat Akkiraz, Erdal Erzincan, Seval Eroğlu vb. gibi birçok Alevi uyanış önderi tarafından devam ettirilmiştir. 2000'li yıllara kadar Arguvan deyince aşk, sevdâ ve gurbet türküleri ile birlikte uzun havalarının görünürlüğü daha fazla olmasına rağmen, inanç müziği ile ilgili olarak sahip olduğu ciddi potansiyel, çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Arguvan'ın inanç kimliği ve edebiyatı, 2000'li yıllardan sonra daha da görünür olmaya başlamıştır.

İçeri makamını gün yüzüne çıkartan Derviş Muhammed'den başlayarak bugüne kadar dedelerin, ozanların görünürlüğünü sağlayan Muharrem Temiz, Gani Pekşen, Erol Köker, Sabahat Akkiraz, Seval Eroğlu'un yazınsal ve albüm çalışmaları, Şemsi Belli'nin TRT'deki çalışmaları, Hüseyin Şahin ve Süleyman Özerol'un ve daha birçok araştırmacı yazar ve akademisyenin çeşitli kitap, tez ve makale gibi yazınsal çalışmaları, bu müzik adına önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halk müziği verilerinin kaydedilerek, kaydedilen müziklerin yazılı kültürle hem korunmasını hem de gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlayan çalışmalara derleme denilmektedir. Ülkemizde derleme çalışmalarının başlangıcı -bireysel girişimlerin dışında- cumhuriyet dönemi olarak karşımıza çıkmaktadır. "Cumhuriyetle birlikte dönem politikaları gereği halk müziklerinin toplanıp çok sesli müzik teknikleriyle seslendirilmesi için bir alt yapı oluşturma fikriyle, salt olarak kullanımından ziyade evrensel müziğe ulaşma fikri doğrultusunda önemli çalışmalar yapılmıştır" (Dağdeviren 2018: 118). Devlet kanalıyla yapılan/yaptırılan bu derleme çalışmalarının, içlerinde Arguvan ezgilerinin derlenmesi için yapılan ilk çalışmalar, Ankara Devlet Konservatuvarı derleme çalışmalarıdır. Bu çalışmalarda Muzaffer Sarısözen, Arguvan ve bazı köylerinde türküler derlemiş ve notaya almıştır. TRT ve Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü gibi kurumsal yapıların dışında özellikle yöre sanatçılarının akademik ve amatör derlemeleri bulunmaktadır. Aşağıda bu çalışmaları yapan bazı isimlerden örnekler verilmiştir.



Resim 53. Seyit Meftuni (1920-1982), Malatya, Arguvan, Minayık (Kuyudere). Eseri yaptıran oğlu Muharrem Temiz. Sivas Merkez Şentürk Sazevi Sahibi ve Bağlama ve Âşıklar Müzesi Kurucusu Şentürk İyidoğan'ın Müzesinden, 28-04-2018'de fotoğraflanmıştır. Fotoğraf: Mustafa Dağdeviren.

1. Seyit Meftuni (1920-1982): Yöredeki derleme çalışmalarının ilk örnekleri, Seyit Meftuni'de görülmektedir. Meftuni'nin ozanlığının yanında akademik anlamda olmasa da derlemeciliğinin bulunduğunu belirten Temiz, babasının 1982'de öldüğünde, kendilerine çok sayıda kaset-bant bıraktığını, bu kasetler içerisinde hem kendi sesinden eserler olduğunu hem de gezdiği yerlerdeki âşıkların ses kayıtlarının bulunduğunu belirtmiştir. Babasının bıraktığı bu arşivin müzikal anlamda paha biçilmez bir miras olduğunu ifade etmiştir



Resim 54. Seyit Meftuni Derleme Arşivleri, Meftuni'nin yaptığı derlemelerin ve ses kayıtların bulunduğu kasetlerden birisi ve kasetlerin içinde bulunan kayıtların fihristleri. (Muharrem Temiz Arşivi, 2019)

Temiz, ben babamı bildim bileli bir teybi, bir bağlaması ve bir de defterleri vardı. O Anadolu gezilerine İstanbul'a İzmir'e ve köyde gittiği her yere bu üçünü götürüyordu. Hayatı boyunca önce bunları, sonra annemi taşıdı gittiği her yere. Her yerde ve köye gelen herkesle tanışır, görüşürler, meziyetlerini sorardı. Tanıdığı tanımadığı, davul zurna çalan, gırnata çalan, bağlama çalan, söyleyen, konuşan, hikâye anlatan herkesin kayıtlarını yüzlerce kasete kaydetmiştir. Yaptığı ses kayıtlarının kimlik bilgilerini de yazıp kaydı aldığı tarihi, nereli olduğunu, hangi türküyü okuduğunu belirterek şecerelerini de kaydetmiştir. Meftuni'nin yaptığı hem müzikal hem sohbet hem de muhabbet kayıtları bir bütün olarak tek örnek denilebilir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019).

Yukarıdaki ifade, akademik nitelikli olmasa da derleme, arşivleme, depolama gibi antropolojik/folklorik nitelikli edimleri bir araya getiren bir ruhu taşımaktadır, bu yönüyle bir modernleşme hareketi olan “müzik uyanışı”nın ön habercisidir.

2. Muharrem Temiz (1962-): Muharrem Temiz'in özellikle 1973'e kadar köydeki cemlerin içerisinde bulunmasıyla ve sosyal hayatta çevresindekilerin icralarıyla, varlığıyla müzikal anlayışı şekillenmeye başlamıştır. Bu etkilenmede en büyük pay, babası “Seyit Meftuni”nin eserleri, saz çalım teknikleri ve söylemlerinden gelmektedir. Temiz, konu ile ilgili olarak “Arguvan Yolu” dergisine verdiği röportajda “Mesela babamızın kucağından pek inmezdik, babamız saz çalarken bize de sazın tellerine parmak vurdururdu, el vurdururdu” (Şahin, 2009: 3) ifadesinde daha çocuk yaşta ilgisinin, merakının ve kültüre sevgisinin oluştuğunu belirtmiştir.

‘Toplumun varlığı, düzeyi, gelişmişliği, o toplumun kültür yapısıyla yakından ilgilidir. Kültür zenginliklerini araştırmak, derlemek, korumak ve geleceğe taşımak o toplumun sağlam temellerle ayakta durmasını sağlar (Temiz, 1997a: 16). Bu düşüncelerini hayata geçirmek adına Temiz, konservatuarda aldığı derleme eğitimi ile bilinçli bir şekilde çeşitli zamanlarda Arguvan ve köylerinde var olan kültürel değerleri derlemeye çalışmıştır.

Temiz, konservatuarı bitirdikten sonraki 2000'li yıllardan itibaren, Arguvan inanç müziği potansiyelini ortaya çıkartmak için çalışmalar yapmış ve kültür ürünlerinin daha derli toplu bir hale gelmesini sağlamıştır. Seyit Meftuni'den kalan kaset kayıtlarının hepsini ilk etapta dijital ortama aktaran Temiz, bu dokümanlar içerisinde on binlerce kayıt olduğunu ifade etmiştir. Temiz, Meftuni'nin bu kayıtlarının ya da başka ifadeyle derlemelerinin şimdiye kadar sadece yüzde onunu kullandığını ifade etmiştir. “Benim Muharrem Temiz olmamı sağlayan şey, babamdan kalan bu kayıtlar, dokümanlar ve verilerdir” ifadesini kullanmıştır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019)



Resim 55. Muharrem Temiz, Arguvan Mineyik Köylü Sanatçı ile Kişisel Görüşme
2019 İstanbul

Kendi bestelerini, deyişlerini yapan, kendi yaptığı eserleri piyasaya sunmasının kolay olduğunu belirten Temiz, benim babamdan kalan bu mirası kim yapacak sorusunu sormaktadır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme, 2019). Dolayısıyla Temiz, öncelikli olarak Seyit Meftuni'den kalan müzikal mirası hem albümlerinde değerlendirmekte hem de notaya alarak müzik repertuvarına kazandırmaktadır.

Kuramsal çerçevede de belirtildiği gibi izler kitlelerin artık bölgesel temsiliyetlerinin azalması sonucu olarak Temiz, “Arguvan bölgesindeki o ağızla, o diyalektle, o şiveyle, o çalıp söyleme tekniği ile icra ettiğimiz bir eseri sadece o bölgenin insanın ruhuna değil, daha çok insana nasıl dinletiriz, nasıl sunarız” kaygılarını yaşadıklarını dile getirmiş ve bu konuda çalışmalar yaparak dil olarak, çalıp söyleme olarak, üslup olarak, her yönüyle sosyal, kültürel ve müzikal olarak bunu başarmış yöre sanatçılarından birisidir.

3. Erol Köker: Erol Köker, Malatya Arguvan/ Ermişli'de doğmuştur. İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Şan Bölümü'nden mezun olan Köker, uzun süre aynı konservatuvarın Türk halk müziği repertuar derslerinde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Yurt dışında da çok sayıda konser ve organizasyona katılan Köker, son yıllarda yaptığı araştırmaları Malatya/ Arguvan üzerinde yoğunlaştırıp civardaki

Alevi-Bektaşî köylerinde birçok derleme yapmıştır (Köker, 2009: 21). Sanatçı, bu yöndeki araştırma ve derlemelerine Coşkun Karademir ve Emirhan Kartal'la birlikte devam ettirmiş olup bu çalışmalarını *Mekteb-i İrfanda* albümüyle piyasaya çıkartmıştır.

Arguvan müzik kültürü ile ilgili olarak Köker, kendi kültürünün içine girerek, bu felsefenin özü kendisini nereye götürür gibi düşüncelerle yerinde derleme ve araştırma çalışmaları yaptığını ifade etmiştir. Ayrıca günümüz modernitesi, sosyal hayat, ekonomik sebepler bizi bağlarken, yörede malı mülkü ellerinin tersiyle iten, ceddini ve geleneklerini koruyan, bize *bir hırka bir lokma yeter* felsefesiyle yaşamlarını devam ettiren kişilerin varlığının kendisini en çok etkileyen faktörler olduğunu ifade etmiştir. (Erol Köker, Kişisel Görüşme 2018 Sivas)

4. Gani Pekşen (1964-): Akademisyen ve sanatçı olan Gani Pekşen, Arguvan'ın Karahüyük köyündendir. Konservatuvar eğitimi tamamladıktan sonra 'Arguvan Semahları' adlı tez konusu ile Yüksek lisans eğitimi tamamlamıştır.



Resim 56. Gani Pekşen'in Cemal Erbek'ten derleme çalışmaları, (Pekşen 2007: 85)

Öncelikle Malatya, Arguvan, Arapkir ve civarındaki köylerde (genellikle de Alevi köylerine) derleme yapma düşüncesi için Pekşen (2007: 14), “Yüzyıllardır, sözlü anlatım yoluyla gelen bu kültürü günümüze kadar yaşatan, sazı ve sesiyle bizlere

ulaştıran kaynak kişiler yanı başında idi, onlardan yararlanmak için bu yolu kullanmam şarttı” ifadelerini kullanmıştır.

. “Küll” “Rıza Kapısı” ve “İzhar-ı Sır” albümlerinde Arguvan müzik kültürü ürünlerini, özellikle kendi derlemeleri olan içeri makamı ürünlerini seslendirmiştir.

Pekşen’in derlediği içeri makamı inanç müziği eserlerinin örnekleri, bu çalışmanın “4. 4. *Arguvan’da İnançsal Müziğin Biçimsel Yapısı*” alt başlığında inanç müziği formları içerisinde yer almaktadır.

5. Ali Seydi Adıgüzel (1948-): Arguvan’ın Yukarı Sülmenli köyünde dünyaya gelen Ali Seydi Adıgüzel, TRT İstanbul Radyosuna girerek burada çalışmalar yapmış; 30’u Arguvan ağzı olmak üzere 67 eseri TRT repertuvarına kazandırmıştır. Adıgüzel eserlerinde “Özlemî” mahlasını kullanmış olup Kültür Bakanlığı HAGEM’e (Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü) kayıtlıdır (şahin-Özerol 2004: 391).

6. Sabahat Akkiraz (1955-) Alevi müzik uyanışının önemli temsilcilerinden birisi olan Akkiraz, Arguvan müzik kültürünün ve özellikle içeri makamı eserlerinin uyanışında önemli bir yere sahiptir. Yorumladığı içeri makamı eserlerinin yanı sıra yöreden derlediği inanç müziği eserleri de bulunmaktadır. (Bkz. Nota 38)



Resim 57. Sabahat Akkiraz

7. Mehmet Ali Özdemir (1962-) Arguvan’ın müzik alanında yetiştirdiği önemli akademisyenlerden birisi olan Özdemir, akademik çalışmalarının yanı sıra Arguvan’da derleme çalışmalarında bulunmuş isimlerden birisidir. Özdemir’in 1997 yılında Muharrem Temiz ile yaptıkları derleme çalışmaları dikkat çekmektedir. Ayrıca Özdemir’in Arguvan müzik kültürü ile çeşitli makaleleri de Arguvan Olgusu dergisinde yayınlanmıştır. Özdemir’in derlediği “Geviş Makamı” türküsü çalışmanın 3.2.5 *İş-Hon Türküleri* başlığında verilmiştir.



Resim 58. Sevim Kesir Özdemir, Mehmet Ali Özdemir ve Muharrem Temiz’in 1997 yılında Arguvan’da yaptıkları derleme gezisinden (Temiz, 1997: 16)

8. Abdurrahman Çıplak (1974 -) Arguvan Çobandere (Şotik) köyünde dünyaya gelen Çıplak müzik eğitimi tamamladıktan 2010 yılında kendi yöresinin türkülerini derleyerek Arguvan Atma Yöresi Ezgileri I adı altında bu derlemelerin notalarını yayınlamıştır. Çıplak bu kitapta derlediği 40 eserin notalarını sunmuştur.

9. Seval Eroğlu (1984-): Akademisyen ve sanatçı kimliğinde olan diğer bir araştırmacı Seval Eroğlu’dur. Seval Eroğlu’nun Arguvan müzik kültürü ve özellikle içeri makamı müzikleri ile ilgili hem derleme çalışmaları hem de akademik çalışmaları bulunmaktadır. (Eroğlu’nun Arguvan semahları ile yaptığı yüksek lisans tezi bilgilileri için Bkz 1.7. İlgili Araştırmalar)



Resim 59. Seval Eroğlu ve AKEV Başkanı Merdan Ercan, 7. Geleneksel Arguvan Türküleri Ses yarışması (Arı, 2007: 15)

Arguvan müzik kültürünün yazılı kültüre taşınmasında yukarıda bahsi geçen derleme çalışmaları ve kuramsal çerçevede geçen (Bkz. 1.7. İlgili Araştırmalar) bilimsel çalışmalar yanında dernek ve vakıf çalışmaları da bulunmaktadır. Diaspora Arguvanlıları, kendi inanç ve müzik kültürlerini yaşatabilmek için 1991 yılında İstanbul’da “Arguvan ve Köyleri Sosyal Yardımlaşma Dayanışma Derneği” ve Ankara’da “Ankara Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği” adlı sivil toplum kuruluşlarını kurmuşlardır.



Resim 60. Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Logosu

“Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı”, 1991 yılında kurulan “Arguvan ve Köyleri Sosyal Yardımlaşma Dayanışma Derneği”, 1995 yılında “Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı” ile birlikte, vakıf bünyesi çerçevesinde çalışmalarını sürdürmektedir. Sosyal ve kültürel dayanışmaları daha kapsamlı hale getirmek için çeşitli etkinlikler gerçekleştirilmiş ve gerçekleştirilmeye devam etmektedirler. “Geleneksel aşure günü kültür şöleni”, “Arguvan türkülerini ses yarışması”, “Abdal Musa lokması, dostluk ve dayanışma yemeği”, “kermesler”, “kömme günleri”, “dostluk ve kardeşlik halı saha futbol turnuvası” gibi etkinliklerle sosyal ve kültürel dayanışmayı güçlendirmek için çalışmalar yapan vakıf, ayrıca birçok öğrenciye burs imkânı da sağlayarak bu öğrencilere destek olmaktadır.

Vakfın en önemli yayınlarından birisi de *Arguvan Olgusu* adlı dergidir. Vakıf derginin misyonunu, (Arguvan Olgusu, 1996: 17) yöre insanının sorunlarını gündeme getirmeye, yörenin etkin tanıtım ve kültürel değerlerini ortaya çıkarmaya çalışan, insanlarına dayanışma bilinci aşılayarak, sosyal yardımlaşma ve dayanışmanın uğraşı içinde olan bir yayın olarak belirlemiştir.

Vakfın Arguvan müzik kültürü ile çalışmalarının başında yöre türkülerinin kaybolmaması için yaptıkları dergi, kitap ve albüm çalışmaları gelmektedir. Yöredeki birçok türkü, repertuvar numaraları verilerek vakıf adına kaydedilmiştir. Albüm çalışmaları olarak *Arguvan Halk Âşıkları I*, *Arguvan Türküleri I* ve *Arguvan Türküleri II* albümleri, vakıf tarafından çıkartılmıştır. Vakıf bünyesinde “bağlama kursları”, “halk oyunları kursları”, “semah kursları” yıllarca devam etse de bu kurslara rağbet eskisi kadar kalmamıştır. Bu durum belediyelerin sosyo-kültürel etkinliklerini artırarak çeşitli kurslar açması ve daha ulaşılabilir olmasından kaynaklanabilir. Vakfın en önemli çalışmalarından birisi olan Arguvan Türkü Festivali, aşağıda Diaspora-Festival-Müzik İlişkisi başlığında detaylı verilmiştir.

Ankara Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği başkanı Asım Aydoğdu’dan alınan bilgilere göre, dernek kurulduğu 1992 yılından itibaren Ankara ve Türkiye’de Arguvan kültürüne sahip çıkarak ve gelecek kuşaklara kalıcı eserler bırakmak suretiyle, “yazılı”, “görsel” ve “işitsel” eserler oluşturmak için çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu kapsamda “Arguvanlı Ozanlar 1 ve 2” kitabı, “Gelin Gelin” adlı Arguvan türkü albümü, Arguvan’ın tarihini, doğal güzelliklerini, gelenek ve

göreneklerini yansıtan ve ana tema olarak Arguvan türkülerinin kullanıldığı “Bir Nefeste Arguvan” isimli klip çalışmasını gerçekleştirmiştir.



Resim 61. Ankara Arguvanlilar Kültür ve Dayanışma Derneği Logosu

Arguvan halk kültürü ve Arguvan ekonomisi üzerine çalıştaylar, çeşitli paneller; “Türkiye’de Kadın Olmak”, “Arguvan Halk Müziğinin Türk Folkloru İçindeki Yeri”, “Dün Bugün Yarın Arguvan”, “Markalaşma Açısından Arguvan”, “Arguvan Halk Kültürü” başlıkları altında sempozyumlar düzenlemiştir. Arguvan’lı ozanları anma etkinlikleri kapsamında “Seyit Meftuni”, “Âşık Bektaş Kaymaz”, “Şah Sultan”, “Şemsi Belli”, “Erhan Yılmaz’a Vefa Günü”, “Muharrem Arı”, “Derviş Muhammed”, “Ali Kılıç”, “Ali Abbas Ekici”ye anma günleri düzenlenmiştir. Arguvan müzik kültürünü tanıtmaya adına Türkü şölenleri gerçekleştirmiştir (Asım Aydoğdu, Kişisel Görüşme Ankara 2020). Hem Arguvan dışında yaşayan hem de Arguvan’daki hemşerileri için çalışmalar yapan dernek, ayrıca her yıl Ankara’da “Abdal Musa Lokması, Aşure ve Birlik Cemi” yaparak yöresel olarak gerçekleştirilen cemi Ankara’da Arguvanlilarla buluşturmaktadır.

4.9. 1960’lı Yıllardan İtibaren Oluşan Arguvan Diasporası ve Diasporal Hareketliliğin Kültürel ve Müziksel Sonuçları

Bu çalışmanın odak noktasını Arguvan’daki değişim öncesi kültürel yapıda bulunan inanç müziği oluştursa da Arguvanlilar, diasporada farklı kültürel topluluklarla birlikte yaşayarak kültürel etkileşimlere girmişlerdir. Bu globalleşme doğrultusunda yapısal ve bölgesel özellikler, yavaş yavaş kaybolmaya doğru gitmektedir. Anadolu’da

yaşayan Alevilik, yarım yüzyıl önceki özelliğini taşımamaktadır. Buna karşılık diasporada bulunanların Anadolu'da yaşayanlara oranla inanca ve kültüre karşı daha fazla eğilim içinde oldukları görülmektedir. Bu eğilimlerini kültürel örgütlenmeler oluşturarak orada da görünür kılmaktadırlar.

Arguvan Emirler Mezrasından Abdullah Bakır Dede, yurt dışında da cem yürütmeye gitmektedir. İsviçre, Almanya, Fransa vb. yerlerde bu kültürü ve inancı yaşatmaya, yaymaya ve tanıtmaya çalışmaktadır. Bakır dede, hem zakirlerin dedelik yapmasını hem de özellikle yurt dışındaki bazı federasyonların dedeleri yönlendirmelerini eleştirmektedir. Derneklerdeki bir başka sıkıntısı ise kısıtlama yapılarak bir program dâhilinde bir kalıbın içerisinde cemlerin gerçekleştirilmesidir. Bu sadece diasporada karşılaşılan bir durum olmamakla birlikte büyük kentlerde de karşılaşılan bir durumdur.

Avrupa'da yapılan cemler Türkiye'deki birçok büyük kentte yapılan cemlerle benzerlik göstermektedir. Metropol şehirlerdeki cemlerle Avrupa'daki cemlerde ana amaç sadece cem yapmak olduğu için, farklı kültürlerin ritüelleri ve inanç müzikleri birbirine karışmıştır. Artık popüler kültüre ait olan dinamiklerin bir uzantısı olarak ortak, güncel, medyada en yaygın olan semahlar, duvazlar, deyişler söylenmeye başlanmıştır. Bütün cemlerde uygulanmaya başlanılan bu durum, kültürün tek tipleşmesine sebep olmaktadır. Semahlar için kıyafet renginden ortak koreografik düzene kadar herkesin aynı semahı dönmesinin öngörülmesi, aynı repertuvarın çalınıp söylenmesinin sonucu olarak, Avrupa'da bölgesel çeşitlilik ortadan kalkmıştır. Bu durum sadece ritüellerde olmamakla birlikte farklı ocakların dedelerinin farklı kültürdeki insanlarla cem yapmasında da görülmektedir. Tokat'tan gelen dedelerin Arguvanlı taliplere cem yapması, Arguvan'dan gelen dedelerin oradaki farklı gruplara cem yapması, durumu ortaya çıkmıştır. Gelenekteki yedi bölgenin çeşitliliği içinde bulunan hem kültürel hem de ezgisel-ritimsel olarak farklı yapısal karakterdeki semahlar, bölgelerarası çeşitlilik dolayısıyla dönülemez hale gelmiştir. Karadeniz'deki semahı Doğu Anadolu'daki vatandaş dönememiş, Urfa'daki semahı Trakyalı bir vatandaş dönememiştir. Temiz, “Bu çeşitliliği Türkiye'de sağlayamadığımız için, bölgelerin inanç kimliğinin, inanç müziğinin haritasını çıkartamadığımız için, Hubyar semahı hangi bölgelerde dönülür, Sivashlılar hangi semah döner gibi ayrımları

yapamadığımız için birbirine karışmıştır” ifadelerini kullanmıştır (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme). Ayrıca Temiz, önemli olanın cem yapmak denildiğini, bunun sonucunda cemin yapıldığını, ancak belli merkezler yerel olarak kendi cemlerini yürütmeye çalışsalar da genel olarak kültürlerin birbiri içine karıştığını belirtmiştir.

Avrupa'da kurulan cem evlerinde bir bütün olarak Türkiye'deki Alevilik adına yapılan inançlar uygulanmaya başlamış durumdadır. Metropol şehirlerde kısmen bölgesel cemler yapılmaktadır. Ankara Arguvanlılar Derneğinin Ankara'da yaptığı bölgesel cemler buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak Avrupa konfederasyonlarının gelenekten ve inançtan daha çok yaşadıkları bölgedeki siyasal, ekonomik, kültürel ve sosyal hayat üzerinden şekillenen bir yapıyı yansıtmaya çalıştığını belirten Temiz, bin kişinin bulunduğu cemler yapılıyor, içlerinde küskünlerin de bulunduğu, daha çok sembolik gibi gözüken cemler olarak belki özü itibarıyla cem denilebilir ancak bu toplantının cemi tam olarak yansıtmadığını; hakkın, hukukun, adaletin, paylaşmanın ve rızalığın esas alındığı ritüellerin bulunması gerektiğini vurgulamıştır. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme) Ayrıca dedelerin olmaması, içtihadın, rızalığın, paylaşmanın işlemiyor olması, defter dedelerinin deftere bakarak, göz göze gelmeden, dokunmadan, hukuku, tıbbı, tiyatroyu, sanatı, zanaatı bilmeden toplumu aydınlatmadan cem yapmaya çalıştıklarını belirtmiştir.

4.10. “Alevi Müzik Uyanışı” Bağlamında “Diaspora-Festival-Müzik” İlişkisi

Arguvan İnanç Müziğinde (*İçeri Makamı*) Müzik Uyanışında da belirtildiği üzere kaybolmaya yüz tutmuş müzik eserlerinin yeniden canlanması bağlamında gerek diasporada olsun gerek yerelde olsun festival-müzik ilişkisi büyük önem taşımaktadır.

Alevilerin inançsal mekânları cem evleri/ cem mekânları; seküler mekânları ise türkü bar/cafeler, müzik dershaneleri, organizasyon-konser- festival-düğün mekânlarıdır. Cem mekânları/evleri, türkü barlar, cafeler ve ev ortamları dışında gerek inançsal gerek seküler bağlamda olsun festival, yarışma ve diğer büyük organizasyonlar da canlı performansın sergilendiği ve uyanış takipçilerinin bir araya geldiği ortamlar olarak önemli bir yere sahiptir. Uyanış önderleri ve takipçi guruplar arasındaki iş birliği, uyanışçı etkinlikler içerisinde daha çok görünürlük kazanır (Mustan Dönmez 2008: 98).

Türk diasporasının Avrupa'ya gidiş anlayışı, zamanla değişim göstermeye başlamıştır. Ülkelerine dönmek yerine diaspora'da yaşamaya karar vermişlerdir. Sıla ve

gurbet hasretliği sorununu yazdan yaza tatile ve akraba ziyaretlerine giderek çözmüşlerdir. Özellikle festivallerde bir araya gelmek, hasret gidermek ve birlik olmak için ilçelerindeki, köylerindeki festivalleri fırsat bilerek birlikteliklerini bu sosyal organizasyonlarla güçlendirmektedirler.

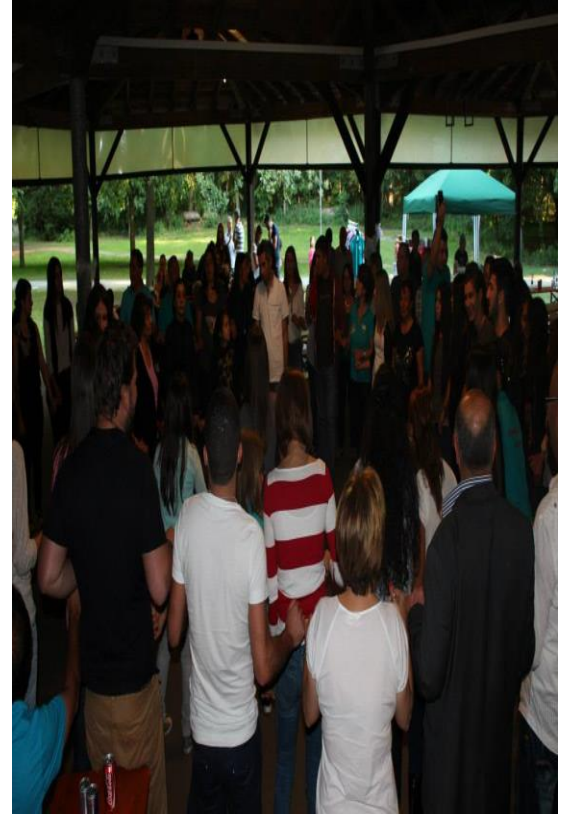
Bu bağlamda diasporada, özellikle Almanya’da Arguvanlılar Derneğinin faaliyetleriyle ilgili olarak Yücedağ aşağıdaki bilgileri vermiştir.

Almanya Arguvanlılar Derneği yılda iki kez büyük etkinlik düzenlemektedir. İlki her yılın Aralık ayında “Kuruluş Gecesi” adı altında Almanya’nın dört bir tarafına yayılmış Arguvanlılar için kapalı bir mekânda yapılan etkinliktir.



Resim 62. 2001 yılında kurulan Almanya Arguvanlılar Derneğinin 2017 yılında gerçekleştirdiği dayanışma gecesi

Almanya Arguvanlılar derneğinin yapmış olduğu ikinci büyük etkinlik ise bahar ayında gerçekleşen “Bahar Şenliği” etkinliğidir. Yemeklerin yenildiği Arguvan türkülerinin söylendiği, halayların çekildiği etkinlik ve sosyal birliktelik dikkat çekmektedir. Bu etkinlik, Arguvan’ı Almanya’da yaşamak için yapılmış bir faaliyet gibi gözükmemektedir.



Resim 63. 2019 yılında gerçekleştirilen Almanya Arguvanlılar Derneği Bahar Şenliği

Bu büyük etkinliklerin yanında daha lokal olmak üzere kahvaltı ve muhabbet geceleri düzenlenmektedir. Bu gecelerde Arguvan türkülerini daha çok orada yaşayan Arguvanlılar çalıp seslendirmektedirler. (Oktay Yücedağ, Kişisel Görüşme 2020 Darmstadt)

Yerelde ise “Arguvan Türkü Festivali” ve “Arguvan Türkü Yarışmaları”, çoklu fonksiyonel amaçlar barındırmaktadır. Görüldüğü coğrafyadan daha büyük bir cevhere sahip olan Arguvan’da 2003 yılında AKEV ile başlayan ve on yıllık yapılanması Temiz ile devam eden “Türkü Festivali” bulunmaktadır. AKEV başkanı Hasan Aydın, bu festivalde Arguvan köy derneklerinin de vakıfla iş birliği içerisinde olduğunu ve her zaman destek verdiklerini belirtmiştir (Hasan Aydın Kişisel Görüşme 2021). Arguvan’da iki günde 30-40 bin insan sirkülasyonunun yaşandığı festivalde 15-20 gün öncesi 15-20 gün sonrası toplam 1,5-2 aylık süreç içerisinde Arguvan’ın sosyolojik ve ekonomik olarak döngüsü farklı olarak şekillenmektedir. Temiz, festivalin hedefini farklı kültürlerin müziklerini orada icra ettirmek, farklı kimliklere de Arguvan kültürünü yansıtmak olarak belirtmiştir. Hindistan, Azerbaycan, Ermenistan, Türkiye ve Yunanistan bayraklarının dalgalandırıldığı 2010 yılında, adının uluslararası olduğunu

belirten Temiz, yöre insanına hayatında görmediği “Karadeniz kemençesi”ni, “santur”u, “garmon”u ve daha farklı birçok sazı dinleme, tanıma imkânı sunduklarını belirtmiştir. (Muharrem Temiz, Kişisel Görüşme 2019 İstanbul). Bu etkinlikler içerisinde 2015 yılında ise Fazıl Say piyano konseri vermiş ve konserde Say solist Serenad Bağcan ile birlikte sahne almıştır.



Resim 64. 2015 yılı Arguvan Türkü Festivali (https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/fazil-say-arguvanda-konser-verdi,r-QF2nm_E0aC-gNhju6LQ/srtlpve1v0e4SnZvUwQ6QQ Erişim Tarihi 02.12.2020)

Festivallerin birçoğuna sanatçı olarak davet edilen Erhan Yılmaz, bir festival sonrasında hava alanında karşılaştığı yabancı bir sanatçının yarı Türkçesi ile festivalde dinlediği türkülerden çok etkilendiğini, türkünüzü sevdim okuyabilir miyim diye müsaade istediğini belirtmiştir (Erhan Yılmaz, Kişisel Görüşme 2020 Ankara). Festivaldeki konserlere gelen sanatçılar da Arguvan’ın müzikal kimliğini tanıma fırsatı yakalamışlardır. Bu durum Arguvan türkülerinin hem yurt içinde hem de yurt dışında tanıtılması ve yayılımı açısından önemlidir.

Bu festival sadece Arguvan türkülerinin seslendirildiği bir etkinlik değildir. Bu festivalde vatan sevgisinden, köy sevgisinden, sıra hasretinden, kardeşlikten, bir olmaktan ve daha sayılamayacak birçok olgudan bahsetmek gerekmektedir. Bu çoklu fonksiyonel amaçlarla Arguvan’da bir araya gelen ister yurt dışından olsun ister yurt içinden farklı bölgelerden insanlar, Türkü Festivalinde kendi köylüleriyle aidiyet hissiyatını çek ederek geliştirmekte ve bunu müzikle de perçinlemektedirler. Arguvan’ın bütün kurum ve kuruluşlarının kendi sosyal kimliğine, düşünsel kimliğine,

kültürüne her ne olursa olsun sahip çıktıkları bilinmektedir. Bu yüzden Arguvan Türkü Festivali, yöredeki herkes tarafından sahiplenilmektedir.



Resim 65. 2019 yılında gerçekleşen 14. Arguvan Türkü Festivali (<http://www.arguvan-arakel.com/14-uluslararasi-arguvan-turku-festivali-sona-erdi/> Erişim Tarihi 01.12.2020)

Yöre için büyük ses getiren Arguvan Türkü Festivalinin yanında AKEV tarafından organize edilen diğer bir kültürel etkinlik Arguvan türkülerin yaşatılması, görünürlüğünün artırması ve Arguvan müzik kültürünün tanıtılması amacıyla yapılan geleneksel ses yarışmalarıdır.



Resim 66. Arguvan 19. Geleneksel Ses Yarışması Afışı

Arguvan türkü festivalinin dışında yörede inançsal olarak gerçekleştirilen önemli etkinliklerden birisi “Sarı Baba Cemi” diğeri de Ermişli’de “İmam Cafer Türbesi” yanında yapılan (Arguvan’da yapılan yerel cemler başlığı altında söz edilen) kömme cemlerinin daha kurumsallaşarak “İmam Cafer Anma Etkinlikleri”ne dönüşmesiyle yapılan etkinliklerdir. Ermişli’de yapılan bu etkinliğe devletin resmî kurumlarından siyasetçilere, sivil toplum kuruluşlarının temsilcilerinden yöre halkına kadar çok sayıda davetli katılım göstermektedir. 2015 yılında yapılan etkinlikle ilgili olarak Malatya Haber sitesindeki habere göre (“Malatyahaber”, 2015) “Ermişli Köyü Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği” (ER-DER) Yönetim Kurulu Başkanı Fahrettin Kayhan, "Bu şenlikler, 100 yıllardır süren bir geleneğin sürdürülebilmesi için yapılan bir etkinliktir ve dayanışmanın sembolüdür" ifadelerini kullanmıştır.

Festivallerin bir topluluğun sosyal hayatını, geleneksel oyunlarını, halk oyunlarını, gelenek ve göreneklerini, müziğini, kültürel değerlerini bir taraftan kendi halkına aşılama, bununla birlikte aidiyet duygusunu kavratma, bu mirasın geleceğe taşınmasını sağlamak, diğer taraftan başka insanlar ve topluluklara kendi kültürünü tanıtmak gibi fonksiyonel özellikleri Arguvan’da yörenin kültürüne yakışır şekilde devam etmektedir.

5. SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışmada, Türk Yöresel Müziği türleri içerisindeki Alevi-Bektaşî İnanç Müziklerinin Malatya İli Arguvan İlçesi ve köylerine ait örnekleme üzerinde durulmuştur. Arguvan hem inançsal hem de dünyasal Türk Yöresel Müziği dağarı ve formları açısından tüm Malatya'yı etkilemiş, Malatya'nın tüm yöresel müzik kültüründe başat bir rol oynamıştır. Bu nedenle Arguvan'a ait Türk Yöresel Müziği dağarının Malatya ve çevresindeki illerle üslupsal açıdan keskin bir biçimde ayrılmasını beklemek doğru değildir.

Arguvan, farklı etnik toplulukların bir arada yaşadığı, hoşgörölü ve kozmopolit bir bölge olmakla birlikte, Alevi nüfusu ve kültürü yönünden başattır. Bu nedenle bu bölge, inançsal müzik kültürü açısından incelenmeye değerdir ve bu alanda yapılması gerekli esaslı “inanç müziği etnolojisi” çalışmaları, gecikmiştir. Bu çalışmada, özellikle inanç müziği kültürü üzerinde durulmasının ana nedeni budur.

Arguvan yöre insanı, Arguvan Yöresel Müziği içerisindeki inanç dışı dağarı “*dışarı makamı*”, inançsal dağarı “*içeri makamı*”, tevhitlerdeki esrime ve zikir bölümlerini “Sür Makamı”, iş ve hon türkülerini *geviş makamı*, divan gazel gibi formlara benzeyen ve icrası ustalık gerektiren eserleri *Hoş Dersim makamı*, bölgelerin veya dedelerin üslup ve pençelerini ayırmak için ise *Emirler makamı* veya *Meftuni makamı* kavramı olarak adlandırmış olup, bu adlandırma biçimi yöreye özgüdür. *Dışarı makamı* derken “cem dışı” müzikler, *içeri makamı* derken “cem içi” müzikler ve *makam* derken de “ezgisel donanım ve seyir” değil “müziğin işlevi ve karakteri” ifade edilmektedir. Bu kullanım biçiminden bile, yörede dünyasal türler kadar inançsal türlerin de zengin olduğunu ve bunların birbirine karıştırılmamasına, her birinin ait olduğu yerde icra edilmesine özen gösterildiği görölmektedir.

Arguvan yöresi dünyevi havaları, *Arguvan Havaları* olarak Türk Yöresel Müzik literatürüne geçmiştir ve karakteristik özellikleri nedeniyle, Türk Yöresel Müziği içerisinde ayrı bir üslup olarak kendini kabul ettirmiştir. Bu yönüyle Arguvan yöre havaları üzerine birçok çalışma, inceleme ve araştırma yapılmıştır ve halen yapılmaktadır. Arguvan'da *dışarı makamı* (inanç dışı) olarak da ele alınan bu türün, çoğunlukla düz manilerden oluştuğu, bir türkünün sözlerinde bazen bütün bir şiiri

oluşturacak bütünselliğin yakalanamadığı görülmüştür. Dolayısıyla formel yapısı Arguvan inanç müziğini dolaylı olarak da olsa etkilediği için, bu çalışma içerisinde üçüncü bölümde, Arguvan inanç dışı müziğine (*dışarı makamı*) özel olarak yer verilmiştir.

Arguvan ilçesi ve köyleri, tüm Anadolu Alevi-Bektaşî toplulukları ile ortak bir paydaya sahip olarak benzer cem ayinleri gerçekleştirmektedirler. Yöresel olarak yapılan cem ayinleri bulunmakla beraber son yıllara kadar devam eden Sarı Baba Cemi hala devam etmektedir. Arguvan ve köylerinde günümüzde görgü cemleri yapılmamakla birlikte diğer cemler de çoğunlukla birleştirilerek Abdal Musa cemi ritüelleriyle yapılmaktadır. Bu cemler “Abdal Musa Lokması, Aşure ve Hızır Cemi” ya da sadece “Abdal Musa Cemi” olarak yapılan cemlerdir.

Arguvan ilçesi ve köyleri, tüm Anadolu Alevi-Bektaşî toplulukları ile ortak bir paydaya sahip olmakla birlikte, kültürlerini ifade ettikleri inanç müzikleri açısından yerel bir kültürel üslup sergilemekte ve bu zenginliği “*Yol bir, sürek bin bir*” ifadesi ile taçlandırmaktadırlar. Yukarıda detaylandırılmış olan bu özellikler toparlanarak, Arguvan inanç müziği genel karakteristiğinin kültürel ve biçimsel özelliklerine sonuç bağlamında aşağıda kısaca değinilmiştir.

1. İnanç müziklerinin makamsal yapıları, genelde farklı yörelerdeki Alevi-Bektaşî kültüründe benzerlik göstermekle birlikte, Arguvan Bölgesi’nde makamlar daha arı ve ağırlıklı olarak Hüseyini/Uşşak tadında, usuller ise genellikle daha komplikedir. Arguvan inanç müziği eserleri içerisinde “Do” kararlı eserlerin büyük çoğunluğu art arda seslendirildikten sonra gülbank/dua bölümüne geçerken “La” karar sesine geçilerek bitirilir. Dolayısıyla eserdeki majör etki ortadan kalkarak yöre makamının yapısı gereği olarak Hüseyini veya uşşak etkisiyle eser sonlandırılır.

Ritmik yapılarda ise özellikle “semahların” yeldirme/hızlanma bölümlerinin tartımsal yapıları, yörede kullanılan inanç-dışı müziklerin tartımsal yapılarıyla benzerlik göstermemektedir. Semah usulleri, eserin ortasında değişebilmektedir. Usul değişkenliklerinin yanında semahlarda özellikle “Bozok Semahı”nda sözel varyantlar da bulunmaktadır. Dedenin coşa gelme durumuna göre semahlar içerisinde farklı sözlerin (çoğunluğu ulu ozanlar olmak kaydıyla) kullanımı da bulunmaktadır.

Bu sözs el ve usuls el zenginlik, semaha ilişkin koreografinin de zenginliği ile birleşerek, yöreye özgü farklı bir tat vermektedir. Bu bağlamda Adıyaman semahlarına ait zikirvari tekdüzeliğe, Malatya semahlarında çok fazla rastlanmamaktadır. Ezgisel, usuls el ve koreografik anlamda, yörede daha zengin bir semah yapısı görülmektedir. Ayrıca semahlar, civar bölgelerin tersine hep Türkçedir.

Arguvan türkçeleri incelendiğinde, özellikle deyişlerin ve semahların birçoğunda aranağmenin bulunmadığı tespit edilmiştir. Eroğlu (2011) Arguvan semahları ile çalışmasında semahlardaki hayellemelere dikkat çekmiştir. Arguvan’da deyişlerin ara nağmeleri de kendi içinden çıkan ezgiler veya *hayal* ya da *hayalleme* denilen teknikle ortaya çıkan ezgilerden oluşturulmaktadır. Yöre müziği içerisinde “hayalleme” ya da “hayal”, tezenesiz  alış tekniğinden biri olan pençe tekniği içerisinde, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmelerinden oluşan doğaçlama ezgisel ürünlerdir (Bkz: Sözlük Bölümü, Hayalleme maddesi). Ayrıca diğer bir sebep ise sazın bir inanç aracı olarak söze hizmet etmesi ve sazın icrasına söz kadar önem verilmemesidir.

2. Malatya ili ve Arguvan ilçesi Alevi toplulukları, Yedi Ulu Ozana -Hatayi, Nesimi, Virani, Yemini, Teslim Abdal, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet- civar yörelere göre daha fazla bağlılık göstermekte ve bu ozanların eserlerini farklı ezgisel karakterlerle sergilemektedirler.

Alevi cem müzikleri, birbirine benzemesine karşın Arguvan inançsal müziklerinin yapısı içerisinde Yedi Ulu Ozanın mahlaslarını kullanılma sıklığı, bu çalışmada daha önce de vurgulandığı gibi daha fazladır. Bölgedeki Yedi Ulu Ozanın söz ve mahlaslarını içeren deyiş-semahların kullanılması geleneği, yöre cemlerindeki özgün üslup özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Yörede bulunan ozanların hemen hepsi inanç içerisinden yetişerek tasavvuf eserleri vermişlerdir. Ancak yöre ozanları, mahlasları ile oluşturdukları özgün eserlerden çok, yedi ulu ozanın eserlerini havalandırmaları/ ezgilendirmeleri ile ön plana çıkmışlardır

Arguvan Aleviliğine ait inanç müziği içerisinde Yedi Ulu Ozana gönülden bağlılık, yaratıcı ozanlığı başaramamaktan öte, otantik ve kadim olana bağlılıktan ileri gelmektedir. Bu yönüyle Arguvan’ın kültürel olarak daha durağan (statik) ve kadime bağlı olduğu saptaması, kesinlikle bir abartı değildir.

3. Bölgenin yerel ozanları arasındaki Derviş Muhammed, Meftuni, Bektaş Kaymaz ve civar yörelerin ozanlarının seslendirdiği eserler de icra edilmektedir. Özellikle Derviş Muhammed, Aşık, Şah Sultan, Âşık Hasan Hüseyin, Seyit Meftuni, Muharrem Naci Orhan, Âşık Hüseyin Berktaş, Ali Asgar Berktaş, Bektaş Kaymaz, Ali Bakır, Cemal Erbek, Cafer Doğan, Abdullah Bakır, Süleyman Sarıgül gibi ozanların inanç müziğine ilişkin örnekleri nispeten bugüne kadar gelmiştir. Yardımcı (2008) da bulunan aşıkların bir kısmı ve Erhan Yılmaz, Cemal Öztaş, Teslim Budak, Hasan Durak, Kul Duran gibi yerel nitelikli ozanların veya icracıların ürünleri ve eserleri, daha çok inanç-dışı türlere ilişkin olduğu için bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Geleneksel ozanlığın oluşması bağlamında cemlerin, zakirlerin ve dedelerin etkisinin büyük olduğu görülmektedir. Cemlerde, özellikle yedi ulu ozana ait eserlerin ve usta malı eserlerin seslendirilmesi, bölgedeki dede ve zakirlerin ozanlık alanındaki eğitiminde önemli işlevlere sahiptir. Ayrıca yedi ulu ozan ve usta malı seslendirmeleri, *içeri makamı* ürünlerinin erozyona uğramadan devam etmesini sağlamıştır. Bu sonuç, yöre âşıklarının otantisiteye bağlılığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ozanların yetişmesinde cemler, okul görevi görmektedir.

4. Arguvan ilçesi, yöre olarak inanç müziklerine ilişkin çalgılar açısından da zenginlik göstermektedir. Her ne kadar birbirlerinin türevleri olsa da aralarında nüans farkı olan bu türler, bölgenin çalgısal zenginliğini oluşturur: Başta “dede sazı” (balta saz) olmak üzere “cura”, “tenbur”, “çöğür”, “âşık düzeni” adıyla anılan ve bu isimsel farklılıkları, özellikle tekne biçimleriyle, perde düzenleriyle, akort farklarıyla, çalım teknikleriyle ve büyüklükleriyle ilintili olan birçok geleneksel sazın, özellikle ayin-i cemlerin temel çalgısı olduğu görülmektedir. Bu sazların en büyük ortak özellikleri, kara düzen (bozuk düzen) akorduyla oluşturulmamış olup, Alevi havalarının daha kolay icra edilebilmesini sağlamalarıdır. Bilindiği gibi Alevi inanç müziği, makamsal varyeteden öte, ritmik ve sözsel zenginlikle bir nevi zikir/trans olgusunun gerçekleşmesine ilişkindir. Bu nedenle ritmik hareketliliğin ve koşut çok sesliliğe ilişkin duygusal coşkunun söze eşlik etmesi durumu, Alevi İnanç Müziğinin temel karakteristiğidir.

Ayrıca bu sazların bir diğer özelliği ise, modernleşme dönemi öncesine ait bir geleneği yaşatması açısından, çoğunun seri üretim tekniği ile değil, ağaç oyulması ile ekseri dut oyma şeklinde oluşturulmuş olmasıdır. Ayrıca bu sazlar, yalnızca Arguvan

yöresi ile sınırlı olmayıp Maraş, Sivas, Sarız (Kayseri'nin İlçesi) gibi bölgelerdeki Alevi inanç müziklerinin icrasında da kullanılmaktadır.

5. Yalnızca 4. maddede ele alınan inanç müziklerine ilişkin geleneksel çalgılar değil, aynı zamanda bu çalgıların icra biçimleri de Arguvan, Maraş, Sivas, Sarız gibi bölgelerde ortak ya da benzerdir. Bu icra biçimlerinin en önemlisi el ile çalma (pençe/şelpe) tekniklerinden kaynaklanır. Arguvan yöresinde “şelpe” yerine daha çok “pençe” tekniği tercih edilmekte olup “Hastek Pençesi”, “Emirler Pençesi” ve “Mineyik Pençesi” gibi özel el ile çalım teknikleri de bulunmaktadır. Haşhaş vd. (2015a) bu icrada işaret ve başparmağın adeta bir tezene gibi kullanıldığını tespit etmişlerdir.

Arguvan'da sazların pençe vurularak çalınması tekniği, yöredeki sözel ifadelere yansımış olup, özellikle cem ayınlarında semahlarda kullanılan bir tabirdir. Cem sonunda istek semahları olduğunda “*Emirler Pençesi Bozok vur*” ya da “*Kırat Semahı vur*” gibi tabirlerin kullanıldığı görülmektedir.

6. Saz türleri açısından da oldukça zengin bir yapı sergileyen Arguvan Yöresi'nde, inanç müziği içinde etkin olarak kullanılan saz türleri ve bu türlerin ansambl (çalgı takımı) olarak kullanımına yönelik uygulamalar da ortaya çıkmaktadır: Arguvan Geleneksel Cem Müziği *içeri makamı* içerisinde, cura ya da balta sazı tek ya da birlikte; ya da bu iki sazdan biri âşık düzeni başka bir saz ile birlikte düet yapılarak seslendirilebilir. Balta saz ve curanın birlikte yaygın olarak kullanılmasının oluşturduğu kültürün cem ayınlarındaki zakirlik geleneğinden geldiği söylenebilir. Bu sazların icra biçimi göz önüne alındığında “tel çekme” ve “pençe vurma” tekniklerinin kullanıldığı ancak “pençe vurma” tekniğinin daha yoğun kullanıldığı görülmektedir. Özellikle balta sazı, el ile çalınabilen, dünyevi türlerin ya da oyun havalarının çalınmadığı, ibadete yönelik bir çalgı olması bakımından özel bir kutsiyete sahiptir. Bu nedenle diğer bir adı “dede sazı” olarak geçmektedir.

Arguvan Yöresi cem geleneği içerisinde farklı bağlamaların kullanımı, en çok balta sazı ve curanın birlikte kullanımı ile olur. Bu bağlama düosunun icrası, yörede *koşturma* (Bkz. Sözlük: “Koşturma” maddesi) olarak adlandırılır. Balta sazı ve cura, tını ve ses yüksekliği açısından birbirinden farklı olmakla birlikte, her ikisi de cem müziği

çalmak için uygundur. Bunun dışında balta sazı ve cura, bölgede âşık düzeni ile akortlanmış diğer sazlarla da düet yapılarak çalınabilmektedir.

7. Cem içerisinde ya da bir cem türünü (deyiş, semah, duvaz) seslendirmek üzere cem dışında çalınan saz, herhangi bir çalgı olmanın ötesinde, kendisine kutsiyet atfedilen bir çalgıdır. İnanç müziği etnolojisi açısından müzikte söz, müziksel uygulamalarda inancın felsefesinin ve kültürünün hafıza taşıyıcılığı ile aktarılmasında başat durumdadır. Saz ise sözlerin altını doldurarak bu sözlerin ifadesini, vurgusunu şekillendirip güçlendiren bir araçtır. “Saz demdir asıl olan sözdür” diye kullanılan bir deyim bu tanıımı desteklemektedir. Dolayısıyla inançsal olarak Türk Yöresel Müziğinde amaç kelamı zikretmek olduğu için kesinlikle çalgısal / enstrümantal (sözsüz) nitelikli eserlere rastlanmaz. Batı müziğinde Rönesans döneminde ortaya çıkan “Musica reservata” terimi, yani müziğin yerine sözün ön planda tutulduğu anlayış bu inanç içerisinde hep başat olmuştur.

8. Alevi-Bektaşî topluluklarında sayı mistizmi önemli bir yer tutmaktadır. Bu mistizm diğer yörelerde olduğu gibi Arguvan’da da görülmektedir. Dede sazlarının 12 perde olması, 3 telli olması, el ile çalım (5 Parmağın kullanımı) ve çalma eylemi bittikten sonra sazın 3 kere öpülerek kaldırılması ritüeli, sayı mistisizminin çalgılara yansımış durumudur. Sayı mistisizmi, “Ehli-beyt”, “Pençe-i Ali Aba”, “Kırklar Söylencesi” ve diğer İslami ve mitolojik unsurlarla perçinlenmektedir.

9. Son yıllarda kentlerde bağlamanın biçimsel olarak değişmesi, tel ve perde sayısının artması, çalım tekniğinin biraz daha genişlemesi, yine de Arguvan müzik kültürünü çok fazla etkilememiş, bölgede halen dede sazının aktif olarak kullanıldığı ve sözgelimi Hicaz makamına ilginin olmadığı görülmektedir. Bu, yöre insanının geçmişe dayalı geleneksel kulak lezzetini kaybetmediğinin göstergesidir.

10. Arguvan içeri makamı ezgileri, Alevi-Bektaşî genel inanç müziği ile ritmik olarak benzerlik gösterebilmektedir. Arguvan’ı özel kılan ve diğer yörelerin inanç müziğinden ayıran en önemli etken, halen özgün asimetrik yapıların bulunmasıdır.

Azerbaycan melodilerindeki ritmik yapının Arguvan semahlarının pervane bölümlerindeki ritmik yapılarla benzerlik göstermesi de doğaldır ki Anadolu’ya gelirken bu kültürün de taşınmış olması ile ilgilidir. Özellikle Arguvan, Elâzığ, Maraş

bölgelerinde tüm yeldirme bölümleri, Azerbaycan yöresel müziğine benzerlik göstermektedir. Buradaki bağdaşıklık 6/8 ve 12/8'lik ritmik yapılarla ilişkilidir. Bu ritmik yapılar Eroğlu'nun (2011) çalışmasında notalarıyla örneklendirilmiştir.

Arguvan'da inanç müziği içerisinde ritmik olarak yöreye özgü kültürel çeşitlilik gösteren diğer bir yapı ise 7/8'lik usulle yapılmış müziklerdir. Genellikle (2-2-3) veya (3-2-2) düzümünde kullanılan bu usulle duvaz-ı imamlarda sıkça karşılaşmak mümkündür.

11. Arguvan inanç müziği içerisinde yer alan mersiyelerin, serbest ritimli olanları yöredeki Arguvan ağzı geleneği denilen dünyasal uzun hava formlarıyla ilişkilidir ve uzun hava formlarının, ilahi sözlerle bezenerek sunulması dikkat çekicidir. Bu kültür, dinsel özellikteki müziğe de yansımıştır. İnanç dışı Arguvan ağzı uzun hava etkisinin dini motiflere ve inanç müziğine yansıdığı görülmektedir. Mersiyelerin uzun hava şeklinde ağıt olarak seslendirilmesinin yanında ritimli mersiyeler de bulunmaktadır. Ayrıca yörede hem serbest ritimli hem de ritmik türkü formunu aynı anda barındıran mersiyeler bulunmaktadır. (Bkz. Nota 41)

12. Arguvan inanç ritüelleri içinde bulunan semahların figürleri, Aslan'a (2007) göre yörede oynanan bazı halk oyunları figürleriyle benzerlik göstermektedir. Bu durum halk oyunları oynayanların, semahlardaki bazı figürleri yaratıcı oryantasyonla halk oyunları figürlerine adapte etmesinden kaynaklanmaktadır. Koreografik açıdan Arguvan semahlarının diğer bazı yörelerimize göre daha fazla Türk kültürü ürünlerini yansıttığı görülmektedir. Arguvan semahlarının koreografik analizleri göz önüne alındığında görsel olarak daha zengin motifler taşıdığı tespit edilmiştir. Türk kültürünün içerisinde arkaik dönemlerden itibaren at, turna vb. hayvanlara önemli anlamlar yüklenmiş, bu hayvanlara yaşayış biçimlerinden, sadakatlerinden ve insanlarla olan ilişkilerinden dolayı kutsiyet atfedilmiştir. Bu kutsi anlamlar şiirde, müzikte, dansta kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir. Alevi-Bektaşî sanatı içerisinde de kendisini gösteren bu kutsiyet hem edebiyata hem de danslara yansımış, semahların içinde koreografik olarak işlenip sözlerle desteklenmiştir.

13. Modernleşme sonrası oluşan göçlerin Arguvan müzik kültürünün popülerize edilerek yayılması açısından olumlu yönleri olmuştur. Bu geleneği sahip yöre

sanatçıların, unutulmaya yüz tutmuş türküleri, deyişleri ortaya çıkartarak, notaya alarak, farklı koşullarda tekrar seslendirmeleri ve unutulmaya yüz tutmuşken gün yüzüne çıkarılmaları ve tekrardan popülerize edilmeleri, Arguvan müzik kültürü ürünlerinin tekrar canlanmaya başlamasını sağlamıştır. Eş deyişle geleneksel müziklerin unutulmaya yüz tutmuş gibi görünürken yeniden revaç bulması anlamındaki *müzik uyanışı* olgusunu (Livingston 1999, Mustan Dönmez 2014b, Erol 2009) Arguvan yöresel müziklerinde de görmekteyiz ve yörenin uyanış önderleri aracılığı ile gerçekleşen bu durumu *Arguvan inanç müziği uyanışı* olarak kavramsallaştırmış bulunmaktayız. *Arguvan inanç müziği uyanışı* da *Arguvan yöresel müziği uyanışı* ile koşut hareket etmektedir. Arguvan inanç müziği uyanış önderleri ise, yaptıkları derleme ve notaya alma, basım-dağıtım-icra-konser faaliyetleri ile Arguvan Kökenli Muharrem Temiz, Gani Pekşen, Sebahat Akkiraz, Erol Köker, Seval Eroğlu adlı sanatçılardır. Modernleşmenin, göçlerin ve diaspora hareketliliklerinin müzik kültürü açısından yarattığı unutulma tehdidi ise, *kültürel erozyon* olarak tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkabilir.

14. Türküleriyle ünü ülke sınırlarını aşan Arguvan türkülerinin, hem inanç dışı (*dışarı makamı*), hem de inanç müziği (*içeri makamı*) ezgilerinin koruma altına alınması, bu kültürün yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması bağlamında önemli bir adımdır. Arguvan, oluşturduğu kültürel kimliğini 2013 yılında 01.0021 Envanter numarası UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras alanına da taşımıştır (“SOKÜM Envanter Fişi”, 2013). T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Araştırma Ve Eğitim Genel Müdürlüğü Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanterine “Arguvan Türküleri” olarak kaydedilmiştir.

15. Diasporada Arguvanlılar, özellikle Almanya Arguvanlılar derneğinin Avrupa’nın ve Almanya’nın dört bir tarafına yayılmış Arguvan’lıları bir araya getirerek sosyal ve kültürel olarak birliktelikler sağlamak amacıyla yapmış olduğu “Kuruluş Gecesi” ve “Bahar Şenliği” etkinlikleriyle dikkat çekmektedirler. İnançsal olarak yapılan etkinlikler geleneksellikten kopmuş olsa da ara ara Arguvan’dan gelen dedelerle cem yapılmaktadır.

16. “Arguvan Türkü Festivali” Arguvan sosyal hayatını, geleneksel oyunlarını, halk oyunlarını, gelenek ve göreneklerini, müziğini, kültürel değerlerini bir taraftan kendi

halkına aşılacak, bununla birlikte aidiyet duygusunu kavratmak, bu mirasın geleceğe taşınmasını sağlamak, diğer taraftan başka insanlar ve topluluklara kendi kùltürünü tanıtmak gibi fonksiyonel özellikleriyle yöre kùltürüne yakışır şekilde devam etmektedir. Bu çoklu fonksiyonel amaçlarla Arguvan’da bir araya gelen ister yurt dışından olsun ister yurt içinden farklı bölgelerden insanlar, Türkü Festivalinde kendi köylüleriyle aidiyet hissiyatını çek ederek geliştirmekte ve bunu müzikle de perçinlemektedirler. Arguvan türkü festivalinin dışında yörede inançsal olarak gerçekleştirilen önemli etkinliklerden birisi “Sarı Baba Cemi” diğeri de “İmam Cafer Anma Etkinlikleri”dir. Bu iki etkinlik te yöre insanının inançsal anlamda birlikteliğini sağlamakla birlikte inanç müziği ürünlerinin hafızalara yer etmesine ve görünürlüğünün artmasına yardımcı olmaktadır.

6. SÖZLÜK

Arguvan Makamı: Arguvan ve yakın çevrelerinde, Arguvan'daki müzikal kültürle oluşmuş inanç müziği ve inanç dışı müzikleri tanımlamak için kullanılan terim. Bu adın verilmesinin nedeni, “makam” kavramının halk dilinde “kimlik”i temsil etmesidir. Yöre eserlerinin ezgi yapılarını, usullerini, müzikal kodlarını, icra üsluplarını içeren genel üsluba verilen addır.

Ana: Alevi kültüründe, “dede” eşlerine verilen özel isimdir. Dede eşine “ana” denilmesi için, onun da dede soylu olması gerekmektedir.

Aşna-aşına: Bir musahipli grup eşlerle birlikte dört kişiden oluşmaktadır, iki musahipli grubun (8 kişi olarak) tanımına aşna denilmektedir. Bu kurum, tıpkı musahiplik gibi cem töreni ile oluşturulmaktadır. Musahiplikteki tüm sorumluluklar, grup üyeleri için geçerlidir.

Baba evi: Dedenin olmadığı yerde, dedenin vekâlet verdiği, cem yapılan evlere verilen isimdir.

Bacı: Cemlerde kadın cemaat üyesine verilen isimdir. Erkek cemaat üyesi için sofı kullanılır.

Beyit: Sözcüğün Arguvan ve yöresindeki anlamı, edebiyattaki beyitten farklı olarak, deyişlerin içinde Hz. Ali geçiyorsa, yörede bu deyişlere beyit denilmektedir.

Cecim: Yünden dokunmuş, onar santimlik bantlar halinde, kırmızı, yeşil ve mavi renklerde, tezgâhta altmışar santim dokunarak ortaya çıkan, sonra bunların birbirine dikilmesiyle ve ortaya açılınca sanki 3 metrekare bir halı şeklinde olan, ama halıdan daha yumuşak bir malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır. Cemlerde on iki hizmetin birçok ritüelinin üstünde gerçekleştiği ve kutsiyet atfedilen halıdır. Cem haricinde kullanılmayan cecim'in eski yıllardan kalan ve Antika özelliği taşıyan bir örneği Bozan Köyünde Şah Sultan Türbesinde cam çerçeve ile duvara asılarak sergilenmiştir.

Cem Kaldırma: Dedenin ya da dedenin görevlendirdiği “dikme dede” ya da babanın, baştan sona cemi yürütmesine, cem kaldırma da denilmektedir. Tıpkı cenaze

kaldırma teriminde olduğu gibi “bir ritüelin baştan sona sürdürülerek sonlandırılması” anlamında bir deyimdir.

Cumalık: Yörede dedenin olmadığı zaman zakirin yönettiği kısır cemlere denilmektedir. Perşembe günlerini cumaya bağladığı için, perşembe gecesi yapılan haftalık bir cem olması nedeniyle bu adı almıştır.

Çerağ/ çerağ uyarmak: Çerağ, kandil, çıra, ışık anlamına gelir; Allah’ın nurunu metaforize eder. Cemlerin başlangıcında çerağ uyarma (çıra yakma) ritüeli vardır. Bu ritüel, “yaratının nuru aşkına ya Allah, ya Allah, ya Allah; Nübüvvetin nuru aşkına ya Muhammed, ya Muhammed, ya Muhammed; velayetin nuru aşkına ya Ali, ya Ali, ya Ali” gülbankı okunarak cemin başlamasıyla gerçekleştirilir.

Dar mahkemesi: Cem ayinleri esnasında yapılan yargılama sürecine verilen isimdir: Geleneksel Alevi erkânında, herkes birbirinden razı olmadığı sürece cem yürütülemez. Toplumsal rızalığın alınması ise, razı olmayan kesimlerin dede ve cemaat önünde dar mahkemesi kurup, dar meydanında sorguya çekilmeleri ve haksızlıkların şeffaf biçimde çözülmesi ile olur; cem itikadının yürütülmesi, bundan sonra esastır.

Dışarı makamı: Arguvan’a özgü olarak geleneksel müziklerin ifadelendirilmesinde inanç dışı / dünyevi müzik için, “dışarı makamı” kavramı kullanılmaktadır. Buradaki makam kavramı tıpkı içeri makamı gibi (Bkz. içeri makamı), müziğin işlevsel konumuna gönderme yapar.

Düz Mâni: Tam mâni de delinen 7’li hece ölçüsünden ve dört mısradan oluşan bu manilerin, kafiye yapıları -aaxa şeklindedir. Yöresel olarak da kullanılan bir tanımdır.

Faş Etme: Açığa çıkarma. Daha çok bir sırrın açığa çıkarılması anlamında olup, bu sırlar tarikat/cemaat sırlarını ifade eder ve saklanması esastır.

Geviş Makamı: Geviş Makamı, “gevişe gitme” işleminde kullanılan sözlü ezgiye denilmektedir. Gevişe gitmek, orakla ekine (hon, Bkz. hon türküleri) gitmektir. Buradan da “makam” kavramının, tıpkı “içeri makamı” ve “dışarı makamı” kavramlarında olduğu gibi yöresel anlamda “işlev”e gönderme yaptığını görmekteyiz. Bkz. “Hon Türküleri”

Güftar: Söz, kelam. Alevi kültüründe inanç edebiyatı/müzik sözlerine ilişkin ifadeler, “kelam” ya da “güftar” ibareleriyle kullanılır.

Gönül Teli: Dede sazının orta teline verilen addır. Sazdaki bu telin ürettiği ezgilerin dinleyenlerin içlerine işlediği ve gönül telini titrettiği düşüncesinden dolayı, “gönül teli” olarak metaforize edildiği düşünülmektedir. Orta telde kalın sırma telin bulunmaması, sazdaki en pes sese sahip olması sebebiyle orta tel ezgilerinin duygusal olarak gönle hitap ettiği düşünülmektedir.

Hayalleme: Arguvan yöresinde tezenesiz çalım tekniğinden biri olan “pençe tekniği” içerisinde, karar sesi etrafındaki melodi şekillenmelerinden oluşan doğaçlama ezgisel ürünleridir. Hayallemeler, hayal telinin dominant olduğu ezgi çeşitlemeleriyle gerçekleştirilir. (Bkz. “Hayal teli”).

Hayal Teli: Dede sazının en üst teline verilen addır. Yörede saz icracılarının söze girmeden önce karar sesi etrafında yaptıkları doğaçlamalarında karar sesini vurgulamasından kaynaklanmaktadır. Sazın üst teli karar perdesi olduğundan hayal perdesi adı verilmiş olabilir. Hayalleme, hayal teli aracılığıyla gerçekleştirilir. (Bkz. hayalleme)

Hareng: Sazın telinin bağlandığı kulakla çanak (tekne) arasındaki, eşiği, sapın bitip burguların başladığı bölgedeki eşik. Sazda bulunan tel, hareng; bağlaması da geriden ileriye doğru bir yolu temsil eder.

Hon (Türküleri): Hon, yörede buğday, arpa, nohut, mercimek gibi ürünlerin derme-toplama işlemine verilen addır. Zahmetli ve uzun hon işleminin sıkıntısından kurtulmak amacıyla oluşturulmuş olan, genellikle düğünlerdeki halay türlerine benzeyen ve deme-çevirme türkülerine benzeyen, soloyu takip eden koronun seslendirdiği dünyevi türkü türüne hon türküsü denir. Hon türkülerinin gerçekleştirildiği makama da geviş makamı denir (Bkz. geviş makamı).

Hoş Dersim Makamı: Divan, gazel gibi formlara benzeyen ve icrası ustalık gerektiren eserlere yörede verilen ad.

Huşna: Dede sazının içine atılan, sazın sesini güzelleştirdiğine inanılan üzerlik otunun tanesidir. Huşnanın sazın nemini aldığı için sesini güzelleştirdiğine inanılıyor.

İçeri Makamı / Dede Makamı: Arguvan’a özgü olarak, geleneksel müziklerin anlatımında inanç müziği için “içeri makamı/dede makamı” kavramı kullanılmaktadır. Buradaki “makam” kavramı, ezgi kalıbı ve seyri için değil müziğin işlevsel konumunu ifade etmek için kullanılır. Zıt anlamlısı olan din-dışı türleri anlatan kullanım için Bkz. Dışarı Makamı.

İllallah Havası: Tevhidin karşılığı olarak da kullanılan terimin bir bölümüne verilen isim. “İllallah/ la ilahe illallah” gibi kelimelerin geçtiği nakarat cümleleri içinde kullanılır. Tevhit seslendirilirken ayine katılanlar, tevhidin tamamının sözlerini bilmeseler dahi “İllallah havası” denilen bu kısımdaki ezgisel yapıya ve sözel yapıya herkes hâkimdir.

Koşturma: Arguvan yöresinde, dede sazı (balta saz) ile curanın, genelde cem türleri ya da inançsal türler içerisinde birlikte çalım performansına “koşturma” denilmektedir. Burada koşturma sözcüğünden kastedilen, iki çalgının aynı anda işe koşulması ve icrasıdır. Bu yöresel düonun, genellikle yöre ve çevresindeki inanç müziklerinde birlikte kullanımı yaygın ve gelenekseldir.

Mağ: Aşağı Sürmenli Köyü’nde cem yapılacak evlerin büyüklüğünü belirtmek için kullanılan evin bölmelerini ve oda büyüklüğünü anlatan deyim: “İki mağlı ev” gibi. Ayrıca evlerin çatılarına enine konulan kalın ağaç direk, giriş olarak da kullanılmaktadır.

Mâni: Genellikle birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri uyaklı olan, daha çok hecenin yedili ölçüsüyle söylenen halk şiiri (TDK, 2011: 1620). Arguvan yöresinde özellikle dışarı makamı denilen dünyasal halk müziklerinin şiirsel yapıları, manilerden oluşmaktadır.

Nukur: Bağlama yapımında kullanılan ağzı eğimli bıçak.

Rahmat (Olsun): “Ustanın zakirler üstündeki emeği devam etsin!” anlamında kullanılan bir dua ve terimdir.

Sağır Perde: Arguvan müzik kültürü içerisinde, özellikle eğitimli kuşaklara gelene kadarki süreçte, sazda, Hüseyini dizisi perdelerinin dışında kalan perdeler verilen isim. Bu perdeler çoğunlukla “sib”, “do#”, “sol#” perdeleridir.

Çalgılarda sesin temiz çıkmadığı, boğuk çıktığı veya kulağın aşına olmadığı seslere bir metafor ya da semantik bir betimleme olarak “sağır perde” tabiri kullanılmaktadır. Aslında sağır perde derken, kullanılmayan veya kullanılması tercih edilmeyen, dolayısıyla “kulağa duyurulmayan” perdeler kastedilir.

Saza düzen verme: “Sazı akortlama” anlamına gelmektedir.

Sinemil Sazı: Yörede dede sazına verilen diğer bir isimdir. Adını Sinemil mezrasındaki ustalardan almıştır. Dede sazının bu adla anılmasının en önemli nedeni, bu sazın kökeninin “Maraşlı Sinemil” aşiretine dayanmasıdır.

Sür Makamı (Havası): Tevhitler içerisinde “esrime” ve “coşa geline”, “transa geçilen”, bir nevi “zikir” bölümü olarak nitelendirilen eserin yapısal ve işlevsel konumu için kullanılmaktadır. Günümüzde kullanılmamakla birlikte geçmişte tevhit bölümünde özel olarak yapılan, ayine katılanların halka şeklinde bir araya gelerek yaptıkları esirme ritüelindeki müziklerdir. “Sür havası ezgileri”, tevhidin hızlı bölümünde tek düze ve hızlı bir ritimle coşkun bir şekilde mezzo forteden, fortissimoya artarak crescendo şeklinde, duygularla müziğin yükseldiği bir yapıdadır.

Sırma Teli: Dede sazının orta teline, sevgiliye atfen verilen addır. Orta tel daha çok gönül teli olarak nitelendirilse de nadir olarak bu terim de kullanılmaktadır.

Sofu: Cem ayininde erkeklere verilen isimdir.

Şaplak Havası: Tevhidin ellerin dize vurularak coşku sağlandığı bölümüne verilen isim.

Yürütme: Arguvan’da uzun havaların serbest okunması dışında ritimle okunmasına yürütme denilmektedir. Yörede uzun havanın ritmik yapıya çevrilerek söylenmesine verilen addır. Uzun havaların çevrildiği ritimler yöre müzik kültürü içerisinde kullanılan ritimlerdir. Özellikle belirli bir ritm için yürütme yapılmamaktadır.

Yol Verme: Cem içi ikili (duo) saz icralarında (yöresel adı koşturma), genellikle curayı zakir, dede sazını dede çalar ya da ikisini de dede çalabilir ve icra sırasında birbirlerine söz verirler. 1. icracı, eserin girişini duyurarak 2. icracıya yol verirken susar ve icrayı 2. icracıya bırakır; eserini seslendirdikten sonra aynı uygulamayı 2. icracı da 1. icracıya yapar (burada 1. icracı zakir, 2. icracı dede ya da tam tersi veya 1. icra cura, 2. icra dede sazı veya 2 icra da dede sazı olabilir). Cura, çalınacak eserin girişini dedeye duyurur. Dede, oradan aldığı komutla o esere girerek devam eder. Dede, eserin mahlasının olduğu bölümde curanın gireceği yeni eser için “yol verme” ile ezgiyi curaya bırakır.

Zakir: Cem ayinlerinde, yürütülen on iki hizmet içerisinde bulunan, dedelerden sonra geleneğin gelecek kuşaklara taşıyıcılığı anlamında en önemli görevi üstlenen, cem ibadeti içinde saz eşliğiyle inanç müziği formlarını okuyan ve kuşaktan kuşağa sözlü aktarma yolu ile yetişerek gelen kişilere verilen isimdir. (Şahin 2018: 720).

Zil teli: Dede (Balta) sazında en altta bulunan “ince tel” grubuna verilen isim.

KAYNAKÇA

Açın, C., (1983), “Bağlama ve Ailesi 2”, Türk Halk Müziği ve Oyunları Folklor Dergisi, Cilt 1, Sayı 5: Ankara.

Adorno, T. W., (2011), Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi Çev. Nihat Ülner- Mustafa Tüzel- Elçin Gen, İletişim Yayınları, (6. Baskı), İstanbul.

Ak, A. Ş., (2018), Türk Dini Musikisi, Cami ve Tekke Musikisi, Akçağ Yayınları, Beşinci Baskı, Ankara.

Akdemir, M., (1997), Malatya Arguvan Yöresi Din Dışı Ezgilerin İncelenmesi”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Akdemir, M., (2018) “Anadolu’nun Yoksul Ve Kıraç Toprakları Arguvan’dan Aşık Bektaş Kaymaz Hayatı Ve Eserleri (1913-1978)”, Müzik Eğitimi Yayınları (1. Baskı), Ankara.

Akkuş, Ü., Akkuş, G. ve Andaç, F. (2014) SOKÜM Bağlamında Arguvan Türküleri, Uluslararası Kültürel Mirasın ve Kültürel Bellek Kurumlarının Yönetimi Kongresi. İstanbul.

Aksüt, H., (2012), Aleviler, Türkiye-İran-İrak-Suriye-Bulgaristan, Yurt Kitap-Yayın 220, (4. Basım), Ankara.

Algül, R., (1996), Aleviliğin Sosyal Mücadeledeki Yeri, Pencere Yayınları, (1. Baskı), İstanbul

Altıkulaç, S., (2013), “Arguvan, Hekimhan Ve Polat Yöresinde Söylenen Ritmik türkülerin Taşıl Bezekleme Yöntemiyle Çözümlemesi Ve Karşılaştırılması”, T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Altun, F., (2000), Modernleşme Kuramı ve Türk Sosyolojisinde Kalkınma Tartışmaları (1945-1970), T.C. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Arguvan Olgusu, (Y.B.D), (2004), Vakıftan Haberler, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 13, İstanbul.

Arguvan Olgusu, (Y.B.D), (1996), Beşinci Dönem Faaliyet Raporu Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Sosyal Yardımlaşma Derneği Yayın Organı, Yıl: 3 Sayı: 10, İstanbul.

Arguvan Olgusu, (Y.B.D), (2012), Cemal Erbek, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 13, İstanbul.

Aslantürk, H., (2006), Yörelerimizi Tanıyalım, ‘Yukarı Sürmenli Köyü’, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 20, İstanbul.

Arı, H., (2007), Ses Yarışması ‘Türküler Sevdamızda’, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 21, İstanbul.

Aristoteles (2001), Poetika, çev. İ. Tunalı, Remzi Kitabevi: İstanbul

Aslan, V, T., (2003), Eymirli Âşık Ali Asgar (Sefili) Berktaş’ın Hayatı ve Eserleri, Kayhan matbaacılık, (1. Basım), İstanbul.

Aslan, V., (2007), Arguvan Yöresi Halk Oyunları Oyun Analizleri ve Notaları, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Kültür Dizisi III, İstanbul.

Ataş, M., (2009), Geçmişten Günümüze Arguvan Müzik Kültürü’nü Etkileyen Faktörlerin Değerlendirilmesi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Malatya.

Atılgan, H. Turhan, S., (1999), Malatya Musiki Folkloru, Malatya Belediyesi Kültür Yayınları: Malatya.

Ayas, G., (2015), Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar (1. Baskı) Doğu Kitabevi, İstanbul.

Aydın, M., (2005) Ansiklopedik Dinler Sözlüğü, Din Bilimleri Yayınları, Dinler Tarihi Dizisi: 5, Konya.

Aydoğdu, C., (2018), “Arguvan Yöresi Geleneksel Törenlerimizde Müzik Sanatının Kullanımına Yönelik Tespitler”, T.C. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya.

Bachmann, W. (2004), Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları, I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayın No: 3003, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 102

Balkız, A., (1996), Sivas'tan Sidney'e Pir Sultan Aleviliğin Güncel Sorunları Ve Çözüm Önerileri, Ay Yıldız Yayınları (2. Basım), Ankara.

Baş, N. (2019), Helal Gıda Rehberi, Erkam Yayın Sanat, (1. Baskı), İstanbul.

Bates, G. C., (2009), 21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji, İnsanın Doğadaki Yeri, Çev: Suavi Aydın, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, (1.Baskı), İstanbul.

Bayraktar, F., M, Bayraktar ve Akın, S., (2019), Müzik Kültürü, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Devlet Kitapları İkinci Baskı, Ankara.

Belli, O., (1998), Arif Sağ ile Röportaj, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 12, İstanbul.

Bergson, H., (2013). Ahlâkın ve Dinin İki Kaynağı Çeviri: M. Mukadder Yakupoğlu Doğu Batı Yayınları (2. Baskı), Ankara.

Berry, J. W., (2005), Acculturation: Living successfully in two cultures, International Journal of Intercultural Relations 29 (2005) 697–712

Birdoğan, N., (1995), Anadolu Aleviliğinde Yol Ayrımı, İçerik-Köken, Birinci Baskı, Mozaik Yayınları, İstanbul.

Birdoğan, N. (2006), Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Blacking, J., (1992), Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications centered Handbook Illustrated Edition, Oxford Universty Press 86-91, New York Başaran 1998: VIII)

Bohlman, P. V., (2015), Dünya Müziği, Çev: Hakan Gür, Kültür Kitaplığı 148, Dost Yayınları, Ankara.

Bohlman, P. V., Myers, H., Pegg, C., y Stokes, M. (2001), Ethnomusicology. III: Post-1945 developments III. Post-1945 developments, En The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2^a ed London: Macmillan Publishers

Bozkurt, F., (1995), Semahlar, Cem Yayınevi: İstanbul.

Bozkurt, F., (1990) Aleviliğin Toplumsal Boyutları, Tekin Yayınları, İstanbul.

Buck-Morss, S., (2007), Küresel Bir Karşı Kültür, Çev. Süreyya Evren, Baskı Can Matbaacılık, Versus Kitap, İstanbul.

Bulut H. İ., (2003), “Alevi-Bektaşî Türkmen Geleneğinde Sosyal Dayanışma Ve Kardeşlik Kurumu Olarak Musahiplik”, Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi, Sayı: 65,

Büyüköztürk, Ş. vd., (2017) Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Pagem Akademi Yayıncılık, (23. Baskı), Ankara.

Büyüktekin, M. A. vd. (2019), Türk Dünyası Müzikleri, Mesleki Ve Teknik Ortaöğretim Güzel Sanatlar Lisesi Ders Kitabı, Devlet Kitapları Birinci Baskı, Ankara.

Cangal, N., (2018), Müzik Formları, Arkadaş Yayınevi, (Altıncı Baskı), Ankara.

Çağırğan, G., (1990), “Mezopotamya’da Kutsal Evlilik”, X. Türk Tarih Kongresi Bildirileri, IX/10a, s. 500-505.

Çınar, E., (2005), Aleviliğin Gizli Tarihi, Çivi Yazıları, İstanbul.

Çınar, E., (2008), Aleviliğin Kayıp Bin Yılı (325-1325), Kalkedon Yayınları, (5. Baskı), İstanbul.

Çıplak, B. G., (1994) Yörelerimizi Tanıyalım Çobandere (Şotik) Köyü, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Sosyal Yardımlaşma Derneği Yayın Organı, Yıl:1 Sayı: 4, İstanbul.

Çıplak, A., (2010), Arguvan Atma Yöresi Ezgileri I, Çobandere Şotik Köyü Sosyal Yardımlaşma ve Dayanışma Derneği, İstanbul

Çıplak, C. S. (2011), “Atma Aşireti’nde Müzik Ve Kimlik” İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Dağ, E. (2009), İslamiyet’in Özü Gerçek Alevilik, Ürün Yayınları (1. Baskı), Ankara.

Dağdeviren, M. (2018) Cumhuriyetten Günümüze Halk Müziği Derleme Çalışmaları ve Anadolu’nun Kayıp Türküleri” Ecsac’18 European Conference On Science, Art & Culture, Antalya

Dağdeviren, M. Çalık, S. (2018), “Cumhuriyetten Günümüze Halk Müziğinin Derlenmesi, İcrası ve Eğitimi Konusunda Yer Alan Kurum ve Kuruluşlar” Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science Yıl: 6, Sayı: 33, Ocak 2019, s. 441-455

Davis, W., (1987), Sociology of Religion, Çev: Çapçioğlu, İ., AÜİFD X.V (2004), Sayı: 11, s. 291-308

Dinçer, F., (2004), “Günümüzde Semahlar ve Alevi Kimliği”, Folklor Doğru, Volume 65, 1-77.

Dierl, A. J. (1991), Anadolu Aleviliği, Çev. Fahrettin Yiğit, Ant Yayınları, İstanbul.

Doğuduyal, M., (2016), Müzikten Söze, Bağlam Yayınları, Müzik Bilimleri Dizisi 15, (Birinci Baskı), İstanbul.

Dumbrill, (1998a) The Hurrian Hymns, Book II, The Archaeomusicology of the Ancient Near East, published by the Tadmor Press, London.

Dumbrill, (1998b) Organology- Lutes, Book III, The Archaeomusicology of the Ancient Near East, published by the Tadmor Press, London.

Duygulu, M (2009) Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi 36. Cilt İstanbul

Duygulu, M. (2014) Türk Halk Müziği Sözlüğü, Pan yayıncılık, İstanbul.

Doğan İ., (1998), “Alevi İslam inancının öncüleri dedeler babalar ozanlar ne düşünüyor”, Cem vakfı Anadolu inanç önderleri birinci toplantısı, İpomet Matbacılık, İstanbul.

Eagleton, T., (2005), Kültür Yorumları, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, (Birinci Baskı), İstanbul.

Eberhart, D. W., (1996), Çin’in Şimal Komşuları, Çev: Nimet Uluğtuğ, Türk Tarih Kurumu Yayınları, (İkinci Basım) Ankara.

Eliade, M. (1992), İmgeler Simgeler, çev. M. Ali Kılıçbay, Gece Yayınları (1. Baskı), Ankara.

Eliade, M. (2003), Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Cilt:1, Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına, Antropoloji, Arkeoloji, Mitoloji Dizisi: 18, Kabalcı Yayınevi (Birinci Basım), İstanbul.

Eliot, T. S., (1987), Kültür Üzerine Düşünceler, Çev: Sevim Kantarcıoğlu, Kültür Bakanlığı Yayınları, (Birinci Baskı), Ankara.

Er, P. (1998), Geleneksel Anadolu Aleviliği, Ervak Yayınları, Ankara

Erdemli, Ü. A., (1997: 4) Yörelerimiz Tanıyalım Kızık Köyü ve Kutsal Balıkları, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Yıl:1 Sayı: 1, İstanbul.

Ekici, M., (2016), Türk Kültüründe “Al” Renk, Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi, 16/2 Kış.

Eroğlu K., Eroğlu, A., ve Göksu, H. (2010) Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 27, İstanbul.

Eroğlu, S., (2011), Arguvan Yöresinde İcra Edilen Semahların Müzikal Analizi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi: İstanbul

Eroğlu, S. C., (2011), “Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel Ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim Ve Gelişmeler”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

Eroğlu, T., (1993), “TRT ve Türk Halk Müziği derlemeleri” T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Erol, İ. L., (1991), Batı Klasik Müziği Dinleyici İçin Notlar 1, Öteki, Açık Yayıncılık, Ankara.

Erol, A., (2005), Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, Bağlam Yayınları, (2. Baskı), İstanbul.

Erol, A. (2018), İslam, Alevilik ve Müzik, Bağlam Yayınları, Birinci Basım, İstanbul.

Erseven, İ. C. (2002), “Semahta Figürlerin içsel Anlamları”, Folklor Edebiyat Dergisi, cilt: VIII, sayı: 30 Başkent Matbaası, Ankara.

Ersoy Çak, Ş. (2019), Etnomüzikoloji disiplininin gelişim süreci ve Türkiye’de yapılan çalışmalar ışığında Martin Stokes’un popüler müzik araştırmalarının incelenmesi, Rast Müzikoloji Dergisi, 7(2), s.2193-2208. Doi: <https://doi.org/10.12975/pp2193-2208>

Evans-Pritchard, E.E., (1999), İlkelerde Din, Çev: Hüsen Portakal, Öteki Yayınevi, (İkinci Basım), Ankara

Fırlıklı, R. E., (1995), “Ana Hatlarıyla Alevilik, Günümüzde Alevilik ve Bektaşilik” Panel, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları 177, Sempozyumlar Ve Paneller Serisi 9, Yayın Matbaacılık, Ankara.

Finkelstein, S., (2000), Müzik Neyi Anlatır, Çev: Halim Spatar, Kaynak yayınları, (Üçüncü Baskı), İstanbul.

Freyer, H., (1964), Din Sosyolojisi, Çev: Turgut Kalpsüz, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara

Gazimihal, M. R. (1961)., Musiki Sözlüğü, Millî Eğitim Bakanlığı, Millî Eğitim Basım Evi, İstanbul.

Gazimihal, M. R. (1975)., Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Gökalp, Z., (2019), Türkçülüğün Esasları, Editör: Tunç, G., Çeviri ve Sözlük: Özgün, E ve Uluyüz, B. O., T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 3900, Açık Öğretim Fakültesi Yayını No: 2699, Eskişehir.

Gölpınarlı, A., (1973). Hurufilik Metinleri Katalogu, XII. Seri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Gümüştekin, N., (2011). Anadolu Ve Diğer Kültürlerde İşaret Ve Simgelerde Anlam. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 14 (26) , 103-118. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/baunsobed/issue/50197/646371>

Günay, Ü., (2012), Din Sosyolojisi, İnsan Yayınları: 257, Sosyoloji Dizisi: 13 (Onbirinci Baskı), İstanbul

Güray, C., (2012), Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi: Ankara.

Gülsoy, E., (2009), Malatya, Divriği ve Darende Sancakları'nın İlk Tahriri (1519), Fenomen Yay, İstanbul.

Geertz, C., (2010), Kültürlerin Yorumlanması, Çev: Hakan Gür, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara,

Güvenç, B., (1979), İnsan Ve Kültür, Remzi Kitabevi, Büyük Fikir Kitapları Dizisi, 20 (Üçüncü Basım). İstanbul.

Hamilton, M., (2002) The Sociology of Religion, Theoretical and comparative perspectives Second Edition, Taylor & Francis e-Library, Routledge, London and New York

Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu (2015a) Arguvan Örnekleminde “Dede Sazı”nın Organolojisi Ve İcra Özellikleri, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 39, Sayı: 1, Sivas.

Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu, C., (2015b), “Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma” Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi / 75

- Hodeir, A., (2011), Müzikte Türler ve Biçimler, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, (3. Basım), İstanbul.
- Honigmann, E. (1970) Bizans Devletinin Doğu Sınırı, (Çev.: Fikret Işıltan), İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yay, İstanbul.
- İlyasoğlu, E., (2009), Zaman İçinde Müzik, Ed: Egemen Berköz, Remzi Kitabevi, 9. Basım, İstanbul.
- İmamverdiyev, İ. C. ve İmamverdi, A., (2020), Azerbaycan Raks Havaları Atlası 1. Cilt *Kaytağı*, İksad Yayınevi, Ankara.
- İncesu, K., (2012) Ozanlarımız Ali Ekber Gülbaş Kimdir, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 32, İstanbul.
- İyiyol, F. (2013), “Alevî-Bektaşî Geleneğinde Dûvâzlar-Dûvâzimamlar”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Cilt: 6 Sayı: 27, s. 228-250.
- İzgi, Ö., (1989), Çin Elçisi Yen-Te’nin Uygur Seyahatnamesi, Ttk Yay., Ankara.
- İzgi, Ö., (1978), “Hunlar, Göktürkler Ve Uygurlar’da Geleneksel Festivaller Ve Eğlenceler,” İ.Ü.E.F. Tarih Dergisi, S. 31, 29-36.
- Johnson, H, M., (1995), An Ethnomusicology Of Musical Instruments: Form, Function, And Meaning, Journal Of The Anthropological Society Of Oxford 26 (3), 257-269
- Kaemmer, J. E. (1993), *Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, İnsan Yaşamında Müzik çev: Yetkin Özer (Yayınlanmamış Ders Notları), University of Texas Press. Texas,
- Kaplan, A., (2013), Kültürel Müzikoloji, Müzik Bilimleri Dizisi 6, Bağlam Yayıncılık, (3. Baskı), İstanbul.
- Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, D. Y., (2015), Müzikte Araştırma Yöntemleri, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, (Birinci Baskı), İstanbul.
- Karaman, H. Vd., (2017) Kuranı Kerim Meali, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları:1217, Kaynak Eserler 130, (Üçüncü Baskı), İstanbul.

Karatosun M. O., (2018) “Katolik Kilisesinde Kutsal Müzik Anlayışı Ve Türkiye’deki Uygulanışı” Doktora Tezi, Türkiye Cumhuriyeti Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi), Adana.

Karasar, N. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Nobel Yayın Dağıtım Ltd. Şti. 18. Baskı, Ankara.

Kaya, M., (2009), “Sudûr” DİA, c.37, ss. 467-468, İstanbul.

Kaygısız, M. (2000), Türklerde Müzik, Kaynak Matbaası, İstanbul.

Kılıç, H. B., (2003), Arguvanlı Ozanlar I, Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği Yayınları, Ankara

Koçtaş, M.,(1987), Din Sosyolojisine Giriş, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Dergipark Arşiv, Cilt 28 , Sayı 1, S: 355 - 369

Korkmaz, E., (2008) Anadolu Aleviliği, Felsefesi- İnancı- Öğretisi – Erkanı, (İkinci Baskı), Berfin Yayınları, İstanbul.

Kozinets, R. V., (2015), Netnography, The International Encyclopedia Of Digital Communication And Society, First Edition. Edited By Robin Mansell And Peng Hwa Ang, Doi: 10.1002/9781118290743.Wbiedcs067

Köker, E., (2009) , Mekteb-i İrfan Albümü, A. K. Müzik Yapım Org, İstanbul.

Kroeber, A. L. ve Kluckhohn C, (1952), Culture A Critical Review Of Concepts And Definitions, Papers Of The Peabody Museum Of American Archeology And Ethnology, Published By The Museum Harvard University, Vol.XLVII, No. 1 Cambridge, Massachusetts, U.S.A.

Libin, L, . ‘Organology’ in *Grove Music Online*. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20441> (Erişim Tarihi 10.10.20).

Livingston, Tamara E. (1999). “Music Revivals: Towardas a General Theory”, Journal of The Society for Ethnomusicology, Volume 43, No: 1. pp. 66-85.

Malinowski, B., (1992), Bilimsel Bir Kültür Teorisi,  eviren: Saadet  zkal, Kabalcı Yayınevi, (1. Basım), İstanbul.

Massicard, E., (2007) Türkiye'den Avrupa'ya Alevi Hareketinin Siyasallaşması, llautre Turquie,  ev. Ali Berkay, İletişim Yayınları, (1. Baskı), İstanbul.

McClain, G. E., (2014), Değişmezlik Miti, Rigveda'dan Platona Tanrıların, Matematiğin ve Müziğin Kökeni,  ev: Damla Saydam  izme, CBN Kitap Cafe Yayıncılık, İstanbul.

Melikoff, I., (2011), Kırklar'ın Cemi'nde,  eviri: Turan Alptekin, Demos Yayınları, (2. Baskı), İstanbul.

Melikoff, I., (1997). Anadolu'da Heterodoks İslam,  ev. İ. Cem Erseven, İstanbul: Ant Yayınları.

Melikoff, I., (1993), Uyur İdik Uyardılar, Alevi Bektaşî Araştırmaları,  ev. Turan Alptekin, Cem Yayınevi, (1. Baskı), İstanbul.

Merriam, A. P. (1964), The Anthropology Of Music, Northwestern University Press.

Mimarog lu, K. İ., (1970), Musiki Tarihi, Varlık Yayınları Sayı: 1559, İkinci Baskı, İstanbul

Mete, H. S., (2014), “Malatya-Arguvan Yöresi Halk Müziğine Genel Bir Bakış”, 4. Ulusal Arguvan Sempozyumu: Malatya.

Morris, D., (1988), Sevmek, Dokunmaktır,  ev: Nuran Yavuz, (4. Baskı) İnkıl p Kitabevi, İstanbul.

Mustan Dönmez, B., (2006), “Müziğin Anadolu Tasavvufundaki Aşk, Ateş Ve Yanma Metaforları Bağlamındaki Algılanışı Ve Performansı”, Folklor/Edebiyat Dergisi, Vol. 48. No: 12, Ankara: Uem. S. 329–340

Mustan Dönmez, B. (2008a), “Müziksel Bir İletişim Biçimi Olarak Anadolu  l m Ağıtları”, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi. Vol. 32, No: 1. S. 139–148.

Mustan Dönmez, B. (2008b), Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Limontepe Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi

Mustan Dönmez, B., (2009), “Anadolu Tasavvufunda Ritüel Müziğinin (Cem) Kültüre Gömülü Olma (Embeddedness) Ve Anıştırılma (Adumbration) durumları”, Folklor/Edebiyat Dergisi, Vol. 58, S.107–115.

Mustan Dönmez, B., (2010), “Alevi Cem Ritüelinde Canlandırılan Kırklar Söylencesinin Şiir-Müzik-Dans İle İlişkisi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Vol 3, Cilt 14, S. 191-199.

Mustan Dönmez, B., (2014a), Arguvan Yöresi müzik kültürünün genel karakteristiği ve bölgesel özellikleri, 4. Ulusal Arguvan Senpozyumu, s.27-36. Malatya.

Mustan Dönmez, B., (2014b), Alevi Müzik Uyanışı, Gece Kitaplığı: Ankara.

Mustan Dönmez, B., (2015), Müziğin Kökeni Üzerine, Müziğin Etimolojisi, Ontolojisi, Tanımı, Oluşumu, Bağlamları Ve İşlevleri Üzerine Bir Değerlendirme, Gece Kitaplığı, Ankara.

Mustan, Dönmez, B., Şen, M. E. (2015) “Küreselleşme (Globalization) Olgusu Çerçevesinde Dünya Müziği (World Music) Kavramı”, Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, Kış Sayısı, No. 5, S. 1-18.

Mustan Dönmez, B., Doğan, M. S., (2018), “Anadolu Sufiliğinin Oluşturduğu Çalgı Algısı Üzerine Kültürel Bir Analiz: ‘Bağlama’ Ve ‘Ney’ Özelinde Çalgının İnsanlaştırılma Ve İlahlaştırılma Süreci”, Alternatif Politika Dergisi, Sayı 1, Cilt 10, Şubat 2018, S. 22-42.

Mustan Dönmez, B., (2019), Etnomüzikolojinin Temel Kavramları, Kavramlar Terimler İsimler, Müzik Bilimleri Dizisi 18, Bağlam Yayınları (1. Baskı), İstanbul.

Mustan Dönmez, B., Şen, M. E. (2020), “Süryani Kadim Ortodoks Kilise Müziği”nde Kullanılan Makamların Anlamları Üzerine Kültürel Bir Analiz”, Euroasiann Journal Of Music And Dance, Sayı 16, Haziran 2020, S. 34-55.

Mutlu, F., (2011), “Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi” Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale

Montagu, J., (2017), The Divorce of Organology from Ethnomusicology, Ethnomusicology Conference In Venice.

Nettl, Bruno (2005), The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concept, University of Illinois Press: USA.

Nickel, J. W. (1994) Ethnocide And Indigenous Peoples 1, Journal Of Social Philosophy, 25th Anniversary Special Issue, 84-98.

Ogburn, F. W. (1923), Social Change With Respect To Culture And Original Nature, B. W. Huebsch, Inc. University Of California, New York

Onatça Ayışıt, N., (2007), Alevi Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması, Bağlam Yayınları: İstanbul

Ong, W. J., (2003), Sözlü ve Yazılı Kültür, Çev. S. P. Banon, Metis Yayınları: İstanbul.

Oral, M. U. (2011), Ön – Asya Topraklarında Dinler Tarihi ve Müzik, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Orhan, H., (2003), Alevilikte İbadet, Garip Dede Yayınları, İstanbul.

Oxford Antik Çağ Sözlüğü, (2015), Editör, M.C. Hovatson, Çev: Faruk Ersöz, 2. Basım, Kitap Yayın Evi İstanbul.

Oxford Dictionary (2004), Seventh Impression, Ed. By Sally Wehmeier, Oxford University Press, 2004, Oxford/ New York, 1422

Özgür, Ü ve Aydoğan, S., (1999), Müziksel İşitme Okuma, Sözkese Matbaası, (Birinci Baskı) Ankara.

Özdemir, M. A., (1996), “Malatya Arguvan Yöresi Hon, Geviş ve Geviş Makamı” Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Yıl: 3 Sayı: 10, İstanbul.

Özdemir, M. A., (1997), “Halkın Ürettiği Müziğe Kural Koymak”, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Esnaf Ofset, Sayı: 2, Yıl: 1, İstanbul.

Öztürk, A, İ., Özdemir, A, E, Aydoğdu, A., (2007), “Şah Sultan Kimdir”, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 21, Bakanlar Medya, İstanbul.

Parlak, E., (2000). Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Pekşen, G., (1998), Semahlar ve Arguvan Semahları I, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Esnaf Ofset, Sayı: 5, Yıl: 2, İstanbul.

Pekşen, G., (2009), Erol Köker Mekteb-i İrfan Albümü Tanıtım Yazısından, A. K. Müzik Yapım Org, İstanbul.

Pekşen, G., (2007). Küll Anadolu Derlemelerim 1. Süleyman Şenel (Ed.). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Pekşen, G., (2011), Rıza Kapısı Albümü, Arda Müzik Yapım, İstanbul.

Pekşen, G., (2016), İzhar-ı Sır Albümü, Akkiraz Yapım, İstanbul.

Pirhasan, B., (2001) “O da Beni Seviyor”.

Platon, (2017), Devlet, İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Ramaut Chevassus, B., (2011). Müzikte Postmodernlik, Çev: İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İkinci Basım, İstanbul.

Rashid, A. S., (2004), Mezopotamya ve Anadolu’da Müzik Kültürü, I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı

Yayın No: 3003 Kültür Varlıkları Ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 102
Ankara.

Reinhard, U ve K., (2007), Türkiye'nin Müziği, Halk Müziği Cilt 2, ev: Sinemis Sun,
Sun Yayınevi, Ankara.

Rouget, G., (1985), Music and Trance, Trans. From French to English: B. Biebuyck,
Chicago University Press: USA-London.

Sarısözen, M. (1962), "Türk Halk Musikisi Usulleri" Resimli Posta Matbaası Ltd.
Şirketi, Ankara.

Say, A., (2005), Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2. Basım, Ankara.

Saygı, H. B., (1998), "Türklerin Müslüman Olması ve Anadolu'ya Gelmesi", 'Cem
Vakfı Anadolu İnanç Önderleri Birinci Toplantısı' Alevi İslam İnancının Öncüleri
Dedeler Babalar Ozanlar Ne Düşünüyor, İpomet Matbacılık, İstanbul.

Selanik, C., (1996), Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Müziğin Görkemli Yolculuğu,
Doruk Yayınları, Ankara.

Sezen, Y., (2015), Kültür Ve Din, Türk-İslam Örneği, İz Yayıncılık: 674, İnceleme
Araştırma Dizisi: 246 (2. Baskı), İstanbul.

Sezgin, A., (2001), Alevilik Deyince, Burak Yayınevi, (3. Baskı), 2001 İstanbul.

Spycket A, (1972), La musique instrumentale msopotamienne. In: Journal des savants,
n pp. 153-209

SOKÜM, (2013), UNESCO, Somut Olmayan Kültürel Miras Envanter Fişı, 01.0021
Envanter Numarası, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

Soyer, K. (2017), "Aydınlar ve Akademisyenler Aleviliği Tartışıyor",
<http://www.yolunezeli.com/?p=4412>, Erişim Tarihi 21.03.2019

Şahin, H. (2017), Arguvanlı Ozan Abbas Ekici "Mezarımın İşareti Kırmızı" Yaşamı-
Sanatı- Şiir ve Türküleri, Protech Matbaa (1. Baskı), Malatya.

Şahin, H., (2018) Malatya-Arguvan Yöresinde Zakirlik Kurumu: Gelenekte Dün Ve Bugünü, Erciyes Üniversitesi I. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi, Kayseri

Şahin, H. ve Diğerleri (2014)., Malatya Kültür Envanteri, Malatya Valiliği Yayınları, Ankara

Şahin, H. (2009) Bir Arguvan Sevdalısı, Muharrem Temiz, Arguvan Yolu Dergisi, Sayı:1, Eylül, Malatya.

Şahin, H (2004)., Morhamam Köyünün İki Emicesi, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Esnaf Ofset, Sayı: 13, İstanbul.

Şahin, H. ve Özerol, S., (2004), Arguvan Türküleri, Halk Bilimsel Bir Araştırma Denemesi, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Yayınları, Kitap No: 2: İstanbul.

Şahin, H., (2007), Arguvan Yöresi Halk Oyunları Oyun Analizleri ve Notaları, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Kültür Dizisi III, İstanbul.

Tan, N., (2015). “Alevî Ve Bektaşîlerin ‘Yedi Ulu Ozan’ın Yeni Nesillere Bıraktıkları Kültürel Miras”, Kültür Evreni-Universe Culture, Sayı-Number: 24

Tanrıkorur, Ç., (2009), Müzik Kültür Dil, Dergâh yayınları, (İkinci Baskı), İstanbul.

Taplamacıoğlu, M., (1963). Din Sosyolojisi, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

TDK, (2011), Türkçe Sözlük, Atatürk Türk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları, (11. Baskı), Ankara.

Temiz, M., (1996), “Yörelerimizi Tanıyalım, Kuyudere (Minayık) Köyü” Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 3, Yıl: 1, s:16-18 İstanbul.

Tezcan, M., (1997), Kültürel Antropoloji, Kültür Bakanlığı Yayınları, (1. Baskı), Ankara

Temiz, M., (1997a), “Bir Araştırmanın Ardından”, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 3, Yıl: 1, s:16-18, İstanbul.

- Temiz, M., (1997b), “Semah ve Halkoyunu”, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı: 3, Yıl: 1, s:22-23, İstanbul.
- Temiz, M., (1998), Arguvan Ağzı Ezgileri I, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı Kültür Dizisi 1: İstanbul.
- Temiz, M., (2003), Çıra Albümü, Kalan Müzik, İstanbul
- Temiz, M., (2008), Arguvan Ezgileri II, Arguvan ve Köyleri Eğitim Kültür Vakfı, İstanbul.
- Temiz, M., (2008), Kisb-i Kâr Albümü, Kalan Müzik, İstanbul
- Temiz, M., (2010) Arguvan Yolu Dergisi, Sayı 5, Malatya.
- Thompson, J. B., (2013), İdeoloji ve Modern Kültür, Kitle İletişimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı Çev: İdil Çetin, Dipnot Yayınları, (Birinci Baskı), Ankara.
- Titon, J. T. (2020), *Knowing Fieldwork* Alanı Tanımak, Çev: Göksal Öztürk, Etnomüzikoloji Dergisi, *Ethnomusicology Journal* Yıl/Year: 3 • Sayı/Issue: 1.
- Turan, A. Y., (2015), İlkçağ Felsefesinde Faydacılığın Temelleri Atatürk İletişim Dergisi Sayı: 8, S: 249-258
- Turan, Ş., (1990), Türk Kültür Tarihi, Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne Ve Evrenselliğe, Bilgi Yayınevi, (Birinci Baskı), Ankara.
- Turhan, S, ve Kızılay, A., (1991) Kerkük Türküleri, Yükseköğretim Kurulu Matbaası, Ankara,
- Tylor, B. E. (1871), Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, 1. Cilt, Jhon Murray, London.
- Uğurlu, G ve A. Fırat (1995) Yörelerimizi Tanıyalım İsa Köyü, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan ve Köyleri Sosyal Yardımlaşma Derneği Yayın Organı, Yıl: 2 Sayı: 7, İstanbul.
- Uludağ, S., (1999), İslam Açısından Musiki ve Sema, Marifet Yayınları, İslami Araştırmalar Dizisi, 3. Baskı, İstanbul.

Uludemir, M., (1995), Eskişehir Semahları, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: Ankara.

Wach, J., (1987), Din Sosyolojisine Giriş Çev: Battal İnandı, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları No: 181, Ankara.

Wells, C., (1972), İnsan Dünyası (Man In His World) Çev: Erzen Onur, Remzi Kitabevi, (Birinci Baskı), İstanbul.

Wood, A., (2008), The new (ethno)musicologies, In Henry Stobart, ed. Lanham, MD: Scarecrow Press.

Verhulst, A., (2014), The Violin in South India: Rethinking the Relationship between Organology and Ethnomusicology, postgraduate colloquium of the UCD School of Music in University College Dublin.

Varlık, A. A., (1997). Alevi Bektaşiliğin dayanakları Can yayınları (1. Baskı), Kayhan matbaacılık, İstanbul.

Waksman, S. (2003), Reading the Instrument: An Introduction Popular Music and Society, Vol. 26, No. 3, s251-261 DOI: 10.1080/0300776032000116941

Williams, R., (1993), Kültür, Çev: Suavi Aydın, İmge Kitabeyi Yayınları: 66, Ankara.

Yardımcı, M., (2008), “XVII. Yüzyıldan Günümüze Malatyalı Âşıklar”, Edebiyat Tarihi Çerçevesinde Âşık Edebiyatı Araştırmaları: Ankara, s.289-304.

Yener, F., (1983), Müzik, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları No. 1, İstanbul.

Yıldırım, K., (2006), Bir Çınar Daha Devrildi, Arguvan Olgusu Dergisi, Arguvan Ve Köyleri Eğitim, Kültür Vakfı Yayınları, Sayı 19, İstanbul.

Yıldırım V. ve Koç, T., (2006), Müzik Felsefesine Giriş, Bağlam Yayınları, (Üçüncü Baskı, İstanbul.

Yılmaz, E., (2017) Bitmeden Tükenmeden Arguvan, Erhan Yılmaz Şiirleri, Hayatı ve Anıları, Korza Yayıncılık, Ankara.

Yönetken, H. B., (2006), Derleme Notları Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952, 1. Basım, Sun Yayınevi, Ankara.

Yöre, S., Nettle, B., (2012). Bruno Nettl ile Etnomüzikolojik Değerlendirmeler, International Journal of Human Sciences, Volume:9, Sayı: 2, Sayfa:1189-1205.

İNTERNET KAYNAKLARI

Anadolu'dan Balkanlar'a Semahlar Programı Arguvan Bozok Semahı
<https://www.facebook.com/watch/?v=1493166580836214> Erişim Tarihi 21.08.2020

Atay, T. (2017) <https://www.cumhuriyet.com.tr/yazarlar/tayfun-atay/etno-bizlestirmez-otekilestirir-bilal-bey-740188> Erişim Tarihi 21.08.2020

Balaman, (2019), Alevi Yurttaşlarımız Hakkında Sosyolojik Bir Yaklaşım, <https://www.yeniakit.com.tr/yazarlar/sabri-balaman/alevi-yurttaslarimiz-hakkinda-sosyolojik-bir-yaklasim-30557.html>, Erişim Tarihi 04/12/2019

Başkak, M. İbadetler Ve Beynin Hipnoz Durumu,
http://www.mehmetbaskak.com/tr/blog/ibadetler-ve-beynin-hipnoz-durumu_278.html
Erişim Tarihi 17.11.2019

Belli, B., (2013) Arguvan'lı Ozanlar (Video, Bengü Belli tarafından youtube'a 01.06.2013 tarihinde yüklenmiştir. <https://www.youtube.com/watch?v=50oguEr3KUI> Erişim Tarihi 14.07.2019)

Birdoğan, N. <https://www.antoloji.com/bana-hakki-soran-ogul-siiri/> (Erişim Tarihi 08.08.2019)

Dedebaba H. <http://www.alevi.org.au/alevilik/semah.asp> Erişim Tarihi 20.08.2020)

Erdener, Yıldıray. Alevilik, Şamanizm ile İslam'ın yoğrulmasından doğan bir 'Anadolu Sufizmi'dir, Sanattan Yansımalar, Erişim Tarihi 18.09.2019
<http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/yildiray-erdener/alevilik-samanizm-ile-islam-in-yogrulmasindan-dogan-bir-anadolu-sufizmidir/1698/>

Gürdal, İ., (2010), “Orta Asya ve Anadolu’daki Ortak Müzik Kültürü”, <http://www.musikidergisi.net/?p=1674>. Erişim Tarihi 22.05.2019

Şahkulu Sultan Dergâhı Facebook Sayfası
<https://www.facebook.com/SahkuluSultan/posts/1131619973583508/> Erişim Tarihi 18.12.2020.

Temiz, M. (1985) <http://www.arguvankuyudereliler.org.tr/hasan-hueseyin-orhan.html>. Erişim Tarihi 28.02.2019)

Temiz, M. 2016, <http://www.arguvanhaber.com/turkiye/muharrem-temiz-e-ve-alevi-huznu-ne-dair-h3519.html>, Erişim tarih: 14-04-2018).

Yaman, A., (2001) Yüzyılların İçinden Alevilerin Cem İbadeti (1): https://www.alevibektasi.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=729:yuezyıllarin-cnden-alevlern-cem-badet-1-duenden-buguene-temel-blgler&catid=38:aratrmalar-kategori&Itemid=54 Erişim Tarihi:19.10.2019

Yaşaroğlu, K., (2018) Kur’an-ı Kerim’de Diğer Kutsal Kitaplar, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/kur-an-i-kerim-de-diger-kutsal-kitaplar-2676527> Erişim Tarihi:13.05.2020

<http://www.arguvan.gov.tr/tarihcesi> Erişim Tarihi 27.07.2020

<http://www.arguvanhaber.com/vefaatlar/muharrem-naci-orhan-hayatini-kaybetti-h533.html> Erişim Tarihi: 29.03.2020)

<https://www.google.com.tr/maps/@38.7243329,38.4048997,11z?hl=tr> 10.05.2020 tarihinde fotoğraflandırıldı.

<http://www.gurgeli.com/index.php/2016/01/28/veli-akkol-dede-vefat-etmistir/> Erişim Tarihi 18.12.2020.

<https://kelimeler.gen.tr/gevis-nedir-ne-demek-129700>

http://www.ihsanozturk.com/seyyid_nizamoglu_seyyid_seyfullah-124.html Erişim Tarihi 20.08.2020

<http://www.malatya.gov.tr/arguvan> Erişim Tarihi 27.07.2020

<https://malatyahaber.com/haber/validen-anlayana-selam-olsun-mesaji/> Erişim Tarihi 12.12.2020

https://www.nufusu.com/ilce/arguvan_malatya-nufusu adlı siteden 08.03.2020 tarihinde indirilmiştir.

<https://www.youtube.com/watch?v=tlQULLWAbAs> Erişim Tarihi 25.07.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=oXI-RXdrly8> Erişim Tarihi:28.03.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=xrv40oIQvnE> Erişim Tarihi 23.10.2020

<https://www.youtube.com/watch?v=hbI4mW-QTKU> Erişim Tarihi 10.11.2020

GÖRÜŞME

Akdeniz, Gazi Kişisel Görüşme 29-10-2020 Dolaylı (Halpuz)

Akkiraz, Hasan Sanatçı-Yapımcı, 20.04.2019 İstanbul, Ataşehir.

Aksoy, Celal., Çelik, Muharrem ve Serdar Çelik, Kişisel Görüşme 18-05-2020 Yukarı Atma Köyü)

Aksüt, Hamza (Araştırımcı-Yazar 24.01.2019, Ankara, Çankaya

Aydoğdu, Asım., Ankara Arguvanlılar Kültür ve Dayanışma Derneği Başkanı 24.01.2019 ve 15.09.2020 Ankara Çankaya

Aydın, Hasan Arguvan ve Köyleri Eğitim Vakfı Başkanı Kişisel Görüşme 24.03.2021

Bakır, Abdullah (Malatya Emirler Mezrası Dede ile görüşme 27-07-2019-Arguvan Emirler Mezrası)

Bakır, Hasan (Malatya Emirler Mezrası Dede ile görüşme 30-10-2020 Arguvan Emirler Mezrası)

Bakır, Mehmet Ali (Malatya Emirler Mezrası Dede ile görüşme 30-10-2020 -Arguvan Emirler Mezrası)

Dal, Bektaş Gürge Köyü Dede ile görüşme 30-10-2020 Arguvan Gürge Köyü.

Doğan, Cafer (Arguvan Emirler Mezrası Zakir ve Kaynak kişi ile görüşme)

Dursun, Murat (Malatyalı saz ustası ve cem zakiri ile görüşme: 09-03-2018-Malatya Merkez).

Eren, Ersoy (Araştırmacı ve Müze kurucusu, Kişisel Görüşme, 23-10-2020 Eymir Köyü)

Erdiş, Emre (Sivaslı saz imalatçısı ile görüşme: 08-05-2018, Sivas Merkez).

Göksu, Bektaş (Aşağı Sürmenli Köyü Cem Aşığı İsmail Göksu'nun Oğlu Kişisel Görüşme, 23-10-2020)

Gülbahar, Hasan Hüseyin (Gürge Köyü, dede ile görüşme:21-12-2019)

İyidoğan, Şentürk (Sivaslı saz imalatçısı ve “Bağlama ve Âşıklar Müzesi” kurucusu ile görüşme: 26-04-2018, Sivas Merkez).

İyidoğan, Şentürk (Sivaslı saz imalatçısı ve “Bağlama ve Âşıklar Müzesi” kurucusu ile görüşme: 10-05-2018, Sivas Merkez).

Köker, Erol (Arguvan Emirler Mezrasından TRT İzmir Radyosu Ses Sanatçısı ile görüşme)

Önel, Feramus Arguvan Ermişli Zakir Cura İcrası, 21.07.2020 İstanbul.

Özerol, Süleyman (Araştırmacı-Yazar, 24.08.2018 Mezirme Köyü, 24.01.2019, Ankara Çankaya

Öztürk, İhsan (TRT Sanatçısı, Derlemeci görüşme 2018 Ankara)

Sarıaltun, İsmail (Arguvan Mineyik Köyünden Dede ile görüşme 24-08-2018 Mineyik Köyü)

Sarıgül, Sadık Kişisel Görüşme 29-10-2020 Dolaylı (Halpuz)

Sarıgül, Süleyman. (Malatya Ermişli köyünden Dede ile görüşme 27-07-2019-Arguvan Ermişli Köyü)

Sarıgül, Hasan. (Malatya Ermişli köyü dede sazı imalatçısı ile görüşme 27-07-2019-Arguvan Ermişli Köyü)

Sevimli, Ali. (Arguvan, Sinemil, Konakbaşı Köyü Muhtarı ile Görüşme 21-12-2019)

Veysel Özmeral, (99) (Arguvan Apası Köyü sakini ile Görüşme 21-12-2019)

Şahin, Hüseyin (Malatya Merkez, Antropolog, Halk Bilimci, Yazar 28-09-2018)

Tatar, Kazım (Malatya Merkez, Evrensel Müzik Evi Müzik Eğitmeni 28-09-2018)

Temiz, Muharrem. (Arguvan Mineyik köyünden TRT sanatçısı, dede ile görüşme 08-10-2019- Bostancı, İstanbul)

Yılmaz, Erhan Arguvanlı Ses sanatçısı, besteci ve yorumcu ile görüşme 17.09.2020 Ankara

Yılmaz, İrfan (Malatyalı saz eğitmeni ve icracısı ile görüşme: 13-04-2018- Malatya-Merkez).

Yılmazer Volkan (Divriğili saz ustası ve cem zakiri ile görüşme: 18-02-2018-İstanbul).

Yiğit, Hüseyin (Kuyudere köyünden Zakir ile görüşme 28.02.2019 İstanbul)

ARŞİVLER

Abdullah Bakır Arşivi

Akkiraz Müzik Arşivi

Atakan Müzik Arşivi

Cafer Doğan Arşivi

Erhan Yılmaz Arşivi

Ersoy Eren Arşivi

Erol Köker Arşivi

Hasan Bakır Arşivi

Hüseyin Şahin Arşivi

Kalan Müzik Arşivi

Mehmet Ali Bakır Arşivi

Muharrem Temiz Arşivi

Süleyman Sarıgül Arşivi

Rıza Parlak Arşivi

TRT Halk Müziği Nota Arşivi (2825, 2886, 536, 1805, 852, 4150, 1460, 852, 2886, 3412, 3899, 2837, 3615, 4175)

Yüksek Öğretim Kurumu Tez Arşivi

EKLER

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3899
İNCELEME TARİHİ : 11. 8. 1993

DERLEYEN
GANİ PEKŞEN

YÖRE
MALATYA / Arguvan
KAYNAK KİŞİ
ALİ RIZA PEKŞEN

GİDEM DEDİM SUNA BOYLUM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
GANİ PEKŞEN

SÜRE :



Nota 43. *Gidem Dedim Suna Boylum* Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No:3899)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2 837
İNCELEME TARİHİ: 9.10.1988

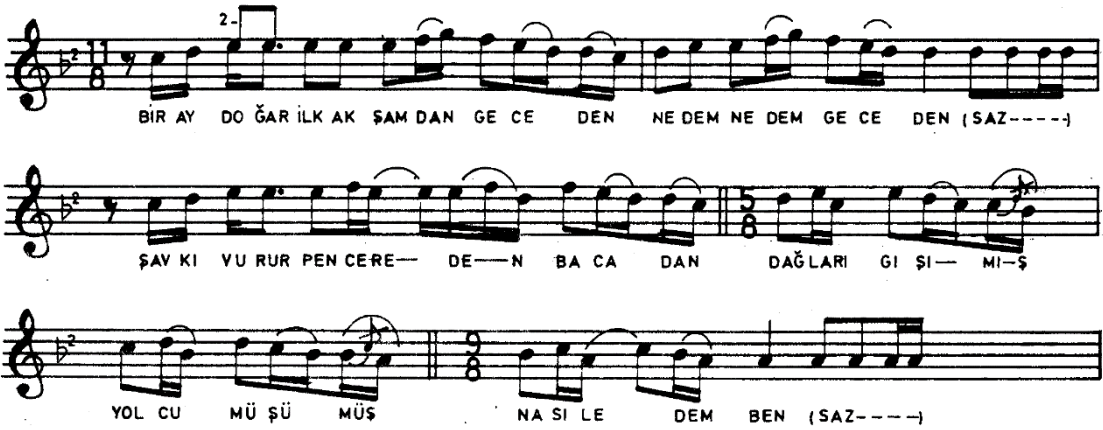
DERLEYEN
İHSAN ÖZTÜRK

YÖRESİ
MALATYA ARGUVAN
KİMDEN ALINDIĞI
HASAN DURAK
SÜRESİ:

BİR AY DOĞAR

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
İHSAN ÖZTÜRK



Nota 44. *Bir Ay Doğar İlk Akşamdan* Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 2837)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 3615
İNCELEME TARİHİ : 2.5.1991

DERLEYEN
ZAFER GÜNDOĞDU

YÖRESİ
MALATYA Arguvan
KİMDEN ALINDIĞI
ZEKİ SALMAN
SÜRESİ :

KAPININ ÖNÜNDE ÖNLÜK DİKİYİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ZAFER GÜNDOĞDU



Nota 45. *Kapının Önünde Önlük Dikiyi*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 3615)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR No : 4175
İNCELEME TARİHİ : 30. 04. 1998

DERLEYEN
UFUK ERBAŞ

YÖRE
MALATYA Arguvan
KAYNAK KİŞİ
TESLİM BUDAK

MALATYA'NIN ELİNE SERİN DEDİLER

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET TURAN ŞAN

SÜRE :



Nota 46. *Malatya'nın Eline Serin Dediler*, Arguvan Türküsü (TRT Halk Müziği Nota Arşivi No: 4175)

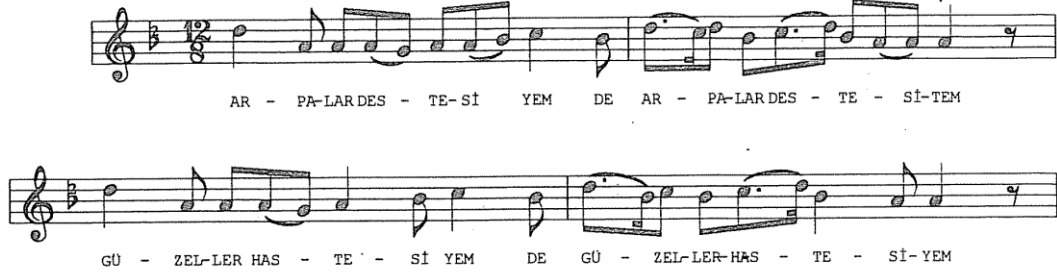
YÖRESİ : ARGUVAN - Başkınık Köyü
K. KİŞİ : Hüseyin DOĞAN
VAKIF SIRA NO : 3

DERLEME / NOTA
AteşKÖYOĞLU

ARPALAR DESTESİYEM

SÜRE : 92

(EKİN BİÇME HAVASI)



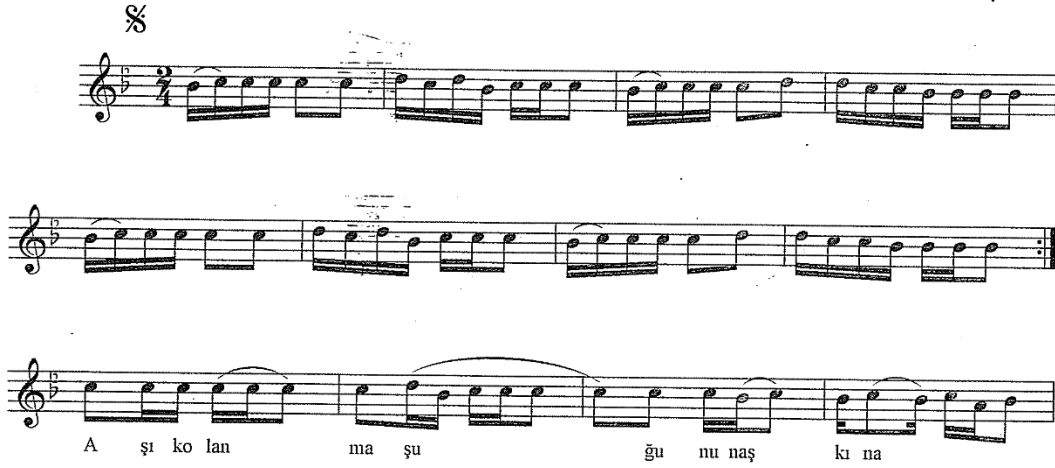
AR - PA-LARDES - TE-Sİ YEM DE AR - PA-LARDES - TE - Sİ-TEM
GÜ - ZEL-LER HAS - TE - Sİ YEM DE GÜ - ZEL-LER-HAS - TE - Sİ-YEM

Nota 47. Arpalarda Destesiye (Ekin Biçme Havası), (AKEV Vakıf Sıra No: 3, Temiz, 1998: 4)

Yöresi:
Arguvan - Emirler Mezrası
Kimden Alındığı:
Ali Bakır (Kör Dede)
Vakıf Sıra No : 2/6

Derleyen:
Arif Sağ
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu

ÂŞIK OLAN MAŞUĞUNUN AŞKINA



A şı ko lan ma şu ğu nu naş kı na

Nota 48. Âşık Olan Maşuğunun Aşkına, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/6 Temiz 2008: 30)

Yöresi:
Arguvan - Minayik
Kimden Alındığı:
Hasan Temiz
Vakıf sıra No : 2/16

BUGÜN ERENLERE GURBAN

Derleyen:
Muharrem Temiz
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu
Mehmet Sarıaltun

§



Bu gün e ren le re gur ban dost (Saz.....)

Nota 49. *Bugün Erenlere Gurban*, Nesimi Mahlaslı Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/16
Temiz 2008: 46)

ZAHİT MEZHEBİNDEN SUAL OLURSA

Yöre
Arguvan-Emirler
Kaynak Kişi
Cemal Erbek

Derleyen: Gani Pekşen
Notaya alan: Gani Pekşen
İşleyen: Gani Pekşen

♩ = 300



(Saz)

Za hit mez he bin den (Saz)

15

Nota 50. *Zahit Mezhebinden Sual Olursa*, (Pekşen, 2007: 33)

YÖRESİ : ARGUVAN/Kuyudere
K. KİŞİ : Sadık ALTINER
VAKIF SIRA NO : 12

DERLEME - NOTA
Muharrem TEMİZ

CEMALİNİ GÖRDÜM

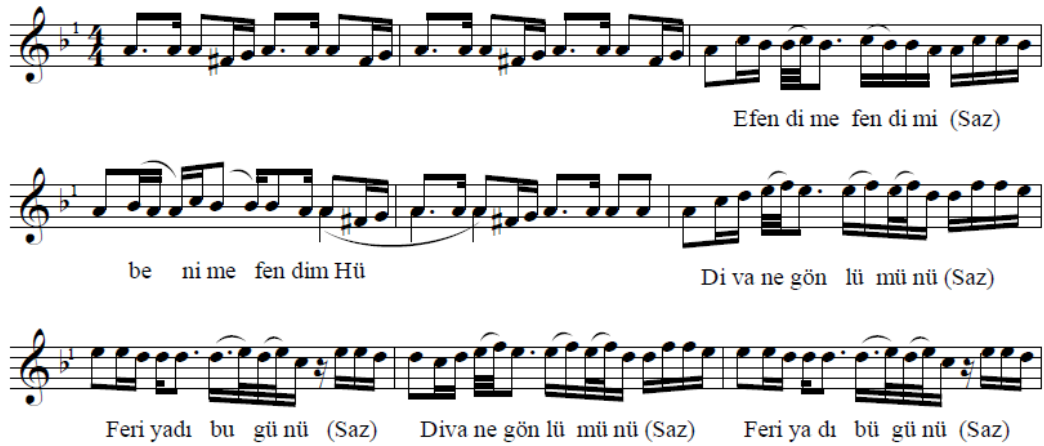


Nota 51. *Cemalini Gördüm*, (AKEV Vakıf Sıra No: 12, Temiz, 1998: 18)

DİVANE GÖNLÜMÜN FERYADI BUGÜN

Yöre
Arguvan-Emirler
Kaynak Kişi
Cemal Erbek (Halisi)

Derleyen/Notaya Alan/İşleyen
Gani Pekşen



Nota 52. *Divane Gönlümün Feryadı Bugün*, Deyiş (Pekşen, 2007: 25)

YÖRESİ : ARGUVAN/ Kuyudere
K. Kişi : Hüseyin SARIALTIN
VAKIF SIRA NO : 55

DERLEME / NOTA
Muharrem TEMİZ

SELMAN OLDU ALEM ALDI ÖZÜNÜ

The musical notation is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff: (SAZ) Sel-man ol-du a-lem SAZ al dı ö - zü-nü Te-cel lah gıl di-da. The notation includes a repeat sign at the end of the first line and a double bar line at the end of the second line.

Nota 53. *Selman Oldu Âlem Aldı Özünü*, Kul Himmet Mahlaslı, Deyiş (AKEV Vakıf Sıra No: 55 Temiz 1998: 88)

YÖRESİ : ARGUVAN
K. Kişi : Hüseyin SARIALTIN
VAKIF SIRA NO : 57

DERLEME / NOTA
Muharrem TEMİZ

ŞU DÜNYADA ADEM OĞLUYUM DERSİN

The musical notation is written on a single staff in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staff: Şu dün-ya-da a - dem oğ - lu der - sin ye-me el - ma - lı - nı ö - ğüt - ve - ri - sin SAZ. The notation includes a repeat sign at the end of the first line and a double bar line at the end of the second line.

Nota 54. *Şu Dünyada Âdem Oğluyum Dersin*, (AKEV Vakıf Sıra No: 57 Temiz 1998: 93)

Yöre
Arguvan
Kimden Alındığı
Cafer Buga

AKLIMI ZAY ETTİ

Derleyen
Muharrem Temiz
Notaya Alan
Mustafa Dağdeviren
Onur Erdem



Nota 55. *Aklımı Zay Etti*, Muharrem Temiz “Çıra” Albümü (2013), Mustafa Dağdeviren ve Onur Erdem tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Yoresi:
Arguvan - Minayik
Kimden Alındığı
Bayram Aksut
Vakıf Sıra No : 2/19

DERDE DÜŞMÜŞ Bİ ÇAREYİM

Derleyen:
Hüseyin Yiğit
Notaya Alan:
Hüseyin Yiğit

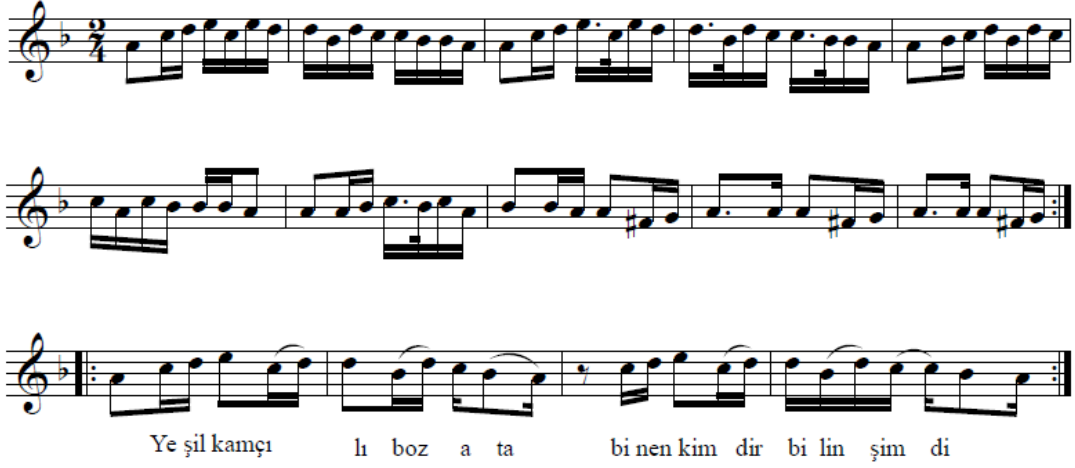


Nota 56. *Derde Düşmüş Bi Çareyim*, Hatayi Mahlaslı Değiş (AKEV Vakıf Sıra No: 2/19, Temiz, 2008: 50)

Yöre
Arguvan
Kimden Alındığı
Seyit Meftuni

YEŞİL KAMÇILI BOZ ATA

Derleyen
Muharrem Temiz
Notaya Alan
Mustafa Dağdeviren



Nota 57. *Yeşil Kamçılı Boz Ata*, Muharrem Temiz “Çıra” (Albümü 2013), Mustafa Dağdeviren tarafından 2019 yılında notaya alınmıştır.

Yöresi:
Arguvan
Kimden Alındığı:
Anonim
Vakıf Sıra No : 2/38

HER SABAH HER SEHER (DUVAZ-I İMAM)

Derleyen:
İhsan Göğercin
Notaya Alan:
Sinan Cem Eroğlu



Nota 58. *Her Sabah Her Seher*, Kul Himmet Mahlaslı Duvazı İmam, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/38, Temiz, 2008: 81)

Yöresi:
Arguvan - Minayik Köyü
Kimden Alındığı:
Muharrem Naci Orhan
(İkrari)
Vakıf Sıra No : 2/41

Derleyen:
Gani Pekşen
Notaya Alan:
Gani Pekşen

İNAYETTİR BİZE FAZL-I HÜDA'DAN

The musical score is written on three staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff begins with a measure rest marked '5', followed by a melodic line with lyrics 'Hü hü hü hü' underneath. The third staff begins with a measure rest marked '9', followed by a melodic line with lyrics 'i na yet tir bi ze faz lı hü da dan' underneath. The score ends with a double bar line.

Nota 59. *İnayettir Bize Fazl-ı Hüda'dan*, Hataylı Mahlaslı Duvazı İmam, (AKEV Vakıf Sıra No: 2/41, Temiz, 2008: 88)

ÖNÜME BİR ÇIĞIR GELDİ

Yöre
Arguvan-Germişi (Ermişli)
Kaynak Kişi: Hüseyin Doğan

Derleyen: Gani Pekşen (1994)
Notaya Alan: Gani Pekşen
İşleyen: Gani Pekşen

The musical score is written on two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. A tempo marking '♩ = 84' is present. The melody is composed of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'A li A li Mer da na li A li A li de mer da na li' are written below the staff. The second staff continues the melody with the lyrics 'Her dert le re de der ma na li (Saz' underneath. The score ends with a double bar line.

Nota 60. *Önüme Bir Çığır Geldi*, (Pekşen, 2007: 47)

BOZOK SEMAHI

Yöre : Emirler Mezrası / Arguvan
Kaynak Kişi : Cemal ERBEK (Aşık Halisi)

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos-2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

Vokal

Sor ma be bi ra der mez he bi mi zi...

Saz

Nota 61a. *Bozok Semahı*, Birinci Bölüm (Eroğlu 2011: 64)

Vokal

Bi zim Hakka... tın ... da..... e... li ... mi z(i) va r(i) dı r(i)

Saz

Nota 61b. *Bozok Semahı* İkinci Bölüm (Eroğlu 2011: 69)

Vokal

Dün ya bir pu la se v(i) dü gü..... m

Saz

Nota 61c. *Bozok Semahı*, Serbest Olarak Okunan Finali (Eroğlu 2011: 71)

AĞBABA SEMAHI

Yöresi : Minayık/ Arguvan
Kaynak Kişi : Hüseyin ORHAN
İsmail SARIALTUN
Mehmet SARIALTUN

Derleyen : Seval EROĞLU
Derleme Tarihi : Ağustos -2009
Notaya Alan : Seval EROĞLU

Vokal

Sey...rim de.....bi..r şeh...re va.....rdım

Saz

Gör düm sa.....ra... yığü.....l dür...gül

Nota 62a. *Ağbaba Semahı 2* (Eroğlu 2011: 153)

43 $\text{♩} = 80$

Ha y(i) ha.....y(i) hay(i) ha..... y(i) ha y(i) ha.....y(i) ha.....y(i)

45

Silki ni.....p boynu.. n u zat ma... dınam be.....n avcu..... de ği... lim

Nota 62b. Ağbaba Semahı 2 (Eroğlu 2011: 153)

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No : 3412
İNCELEME TARİHİ : 20. 4. 1990

YÖRE
MALATYA
KAYNAK KİŞİ
BAYRAM AKSÜT "Arguvanlı"
SÜRE : $\text{♩} = 80$

ÇEKTİĞİM CEVR İLE CEFA

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

İNCELEME TARİHİ
29. 11. 1969

NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

ÇEK Tİ ĞİM CEV Rİ LE CE FA
İK RA Rİ MA Nİ GÜ DE RİM

ÇEK Tİ ĞİM CEV Rİ LE CE FA SEV Dİ ĞİM SEN DE NÖ ÇÜ RÜ
İK RA Rİ MA Nİ GÜ DE RİM SEN SİZ DÜN YA Yİ NEY LE RİM

A MA NAM MAN AĞ BA BA YA GÖ NÜL Gİ DER BİR SEV DA YA
A MA NAM MAN AĞ BA BA YA GÖ NÜL Gİ DER BİR SEV DA YA

Nota 63 Ağbaba Semahı