

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

TÜRKİYE ÖRNEĞİNDE ÂŞIKLARDA MÜZİK

DOKTORA TEZİ

Erdem ÖZDEMİR

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Yavuz KÖKTAN

HAZİRAN-2013

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRKİYE ÖRNEĞİNDE ÂŞIKLARDA MÜZİK

DOKTORA TEZİ

Erdem ÖZDEMİR

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı
Enstitü Bilim Dalı: Halk Bilimi

Bu tez 07/06/2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından ~~o~~ oybirliği ile kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç.Dr. Türker EROĞLU	Başarılı	
Yrd.Doç.Dr. Yavuz KÖKTAN	Başarılı	
Doç. İsmet DOĞAN	Başarılı	
Doç.Dr. Paki KÜÇÜKER	Başarılı	
Yrd.Doç.Dr. Osman ÖZKUL	Başarılı	
Yrd.Doç.Dr. Selçuk Kürşad KOCA	Başarılı	
Yrd. Doç.Dr. Serdar UĞURLU	Başarılı	

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Erdem ÖZDEMİR

28. 05. 2013

ÖNSÖZ

Türk halk müziği ve edebiyatı sahasında faaliyet gösteren âşıklar, uzun yıllar boyunca her iki faaliyet alanına mensup araştırmacılar tarafından detaylı incelemelere tabi tutulmuşlardır. Buna rağmen gerek âşıklıktaki müzikalite gerekse müziğin şiirle ilgili pozisyonu hakkında var olan çeşitli ihtilaflar giderilememiştir. Biz çalışmamızda âşık müziği repertuarının asli ürünleri olan âşık havalarının derlenip tahlil edilmesi ve çeşitli gruplara ayrılarak tasnifinin kolaylaşması yönünde çaba sarfetmeye gayret gösterdik. Elbette derlenen ezgiler ve âşıklık ile ilgili bilgiler, ileride yapılacak yeni çalışmalarla geliştirilmeye ve yeni verilerle zenginleştirilmeye açıktır.

Çalışmam süresince bilhassa yöntem hususunda her zaman bana yol gösteren danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Yavuz KÖKTAN'A ve lisansüstü eğitime başladığım günden bu yana, sanatsal ve akademik çalışmalarımın hepsinde başlıca yönlendiricim olan, ortak danışman hocam Sayın Doç. Dr. Türker EROĞLU'NA sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	i
ŞEKİL LİSTESİ.....	ii
ÖZET.....	iii
SUMMARY.....	iv

GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE ÂŞIKLIK GELENEĞİ	8
1.1. Ozanlık Geleneği.....	8
1.2. Âşıklık Geleneği	15
1.2. Günümüzde Ozan ve Âşık Kavramları.....	21
BÖLÜM 2. ÂŞIKLARDA MÜZİK.....	32
2.1. Âşıklık Geleneği İçinde Müzik	32
2.2. Günümüz Âşıklarında Müzik.....	35
2.2.1. Âşıklarda Müzik Eğitimi ve Öğrenim Koşulları.....	35
2.2.2. Âşıklarda Sazla İcrâ ve Âşık Sazı.....	41
2.2.3. Âşıklarda Sesle (Vokal) İcrâ	50
2.2.4. İcrâ Ortamları.....	52
2.3. Âşık Havaları	56
2.3.1.Yapısal Özellikleri.....	57
2.3.2. Âşık Havalarının Alt Grupları.....	61
2.3.2.1.Türk Halk Müziği Formlarına Göre Âşık Havaları	62
2.3.2.1.1. Serbest Ritimli Havalalar	62
2.3.2.1.2. Usûllü Havalalar.....	65
2.3.2.2. Türk Halk Müziği Türlerine Göre Âşık Havaları	70
2.3.2.2.1. Gelenek İçerisinde İcrâ Edilen THM Türleri.....	71
2.3.2.2.2. Âşık Müziği İçinde Ortaya Çıkan THM Türleri.....	73
2.3.2.2.3.Sözle Münasebetine Göre Aşık Havaları	77
2.3.2.2.3.1. Bağımsız Havalalar	77

2.3.2.3.2. Türküleşmiş Havalar	79
2.3.2.3.4. Şiir Tür ve Şekline Göre Aşık Havaları	85
2.4. Türk Halk Müziğinde Âşıklar ve Âşık Müziğinin Yeri	93
BÖLÜM 3.ÂŞIK HAVALARI VE MÜZİKAL ANALİZİ.....	99
SONUÇ.....	264
KAYNAKÇA	274
KAYNAK KİŞİLER	278
ÖZGEÇMİŞ.....	279

KISALTMALAR

- BKZ** : Bakanız
- TDK** : Türk Dil Kurumu
- THM** : Türk Halk Müziği
- TRT** : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
- TSM** : Türk Sanat Müziği
- YAY** : Yayınları / Yayıncılık

ŒEKİL LİSTESİ

- 1. Œekil:** ÂŒık Nuri Çırağı'dan alınan bir tezene kalıbı.
- 2. Œekil:** ÂŒık Nuri Çırağı'dan alınan bir tezene kalıbı.
- 3. Œekil:** Gelenek içinde icrâ edilen THM türleri.

Tezin Başlığı: Türkiye Örneğinde Âşıklarda Müzik	
Tezin Yazarı: Erdem ÖZDEMİR	Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yavuz KÖKTAN
Kabul Tarihi: 07.06.2013	Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) + 279 (tez)
Anabilim dalı: Türk Dili ve Edebiyatı	Bilim dalı: Halk Bilimi
<p>Âşıklık, Türk kültür hayatının en köklü, şifahi geleneklerindedir. İslamiyet öncesi dönemlerden günümüze kadar, çeşitli isim ve işlev değişiklikleriyle gelen Âşıklık geleneği, şiir, hikâye ve müzik gibi sanatsal unsurları barındırmaktadır.</p> <p>Âşıklık, bünyesinde özel uygulamalar barındıran bir sanat alanıdır ve Âşık olabilmenin kriterleri, günümüze dek yapılan çalışmalarda ifade edilmiştir. Bununla birlikte günümüzde Âşık ismi, müzik sanatıyla uğraşan ve özellikle Türk halk müziği icrâ eden ancak, gelenek unsurlarını yerine getirmeyen kişilerce de kullanılabilir. </p> <p>Âşıklık geleneğinin müzikal repertuarını oluşturan Âşık Havaları, gelenek içinde yaygın olan çeşitli uygulamalara eşlik için kullanılmakla beraber, tamamen müzik yapma amacıyla da kullanılmaktadır. Türk halk müziğinin çeşitli tür ve formlarını içeren Âşık Havaları, kendi içinde de muhtelif türlere ayrılmaktadır. Bu türlerin belirlenmesinde melodik hat, ritim ve seyir gibi müzikal hususiyetlerle birlikte, kullanılan şiirin şekli, türü ve müzikle ilişkisi gibi müzikalite dışında unsurlar da önem arz etmektedir.</p> <p>Âşıkların yetişme ve icrâ ortamları, zamana has koşullara göre değişmekte ve yeni özellikler kazanabilmektedir. Günümüzde en yaygın icrâ ortamları, yerel ve ulusal yönetim organlarının düzenlediği Âşıklar Bayramı / Şöleni gibi etkinliklerdir.</p>	
Anahtar Kelimeler: Âşık, Ozan, Müzik, Saz, Kültür, Hava.	

Title of the Thesis: Music On Aşıks To Turkey Sample	
Author : Erdem ÖZDEMİR	Supervisor : Assist. Prof. Dr. Yavuz KÖKTAN
Date : 07.06.2013	Nu. of pages: vi (pre text) + 279 (main)
Department: Turkish Grammer and Literature Subfield : Folklore	

Thesis

Âşıklık is the best rooted verbal tradition of türkish cultural life. Before islam to nowadays âşıklık tradition has came different name and function changing that have artistic facts like poem, story and music.

Âşıklık is a artistic area to have special application and must an âşık mean to have doing studies to nowadays. However Aşk name study music of art and carry out specially Türkish folk music but use peoples to draw back traditional facts.

Âşık acts are to generate musical repertuar traditional of âşıklık, to use equality common in tradition different application however use to make music. Âşık acts have different species and forms of Türkish folk music, seperate different species inside. This species determined like melodic line rythim and course musical important together used poem form, species and relation with music that without musicality facts ensure importance.

Aşiks upbringing and execution areas change condition of time and get new features. Nowadays most common carry out areas, local and national management parts organize like âşiks holiday / feast activity.

Key words: Âşık, Minstrel, Music, Enstrumant, Culture, Song.

GİRİŞ

Âşıklık ve Ozanlık, Türk kültürünün en köklü kültürel geleneklerindedir. Başlangıcı Türklerin, İslamiyet öncesi inanışına dayanan ozanlık geleneği, 16. yüzyılda, çeşitli değişimlerle âşıklık geleneği olarak anılmaya başlanmış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Geçmişte ve günümüzde sanatsal bir algı ile icrâ edilen âşıklık geleneğinin sanatçı birer karakteri olan âşıklar, şiir, hikâye ve müzik gibi sanat alanlarında faaliyet göstermektedir. Bu sanat faaliyetleri dışında, halkın sosyal yaşamında kültürel taşıyıcılık ve aktarıcılık gibi görevleri de üstlenen âşıklar, iletişim imkânlarının günümüzdeki seviyede olmadığı dönemlerde, gezdikleri bölgeler arasında haber kaynağı olarak da görev yapmaktaydılar. Doğaçlama ve zaman içinde tartarak düzdükleri şiirleri, meclislerde saz eşliğinde seslendiren ve geleneğe mahsus kimi uygulamaları yerine getiren âşıklar, geleneğin devamını, usta çırak ilişkisi ile sağlamışlardır. Âşıklığa başlamak üzere bir ustanın yanına gider ve şayet ustası da onda ışık görür ve çıraklığa kabul ederse, bu yola girmiş olur. Önce usta malı şiir, hikâye ve havaları öğrenen âşık, zaman içinde kendi şiir ve hikâyelerini oluşturmaya başlar.

Geleneğin en yaygın özelliği olan, içinde lebdeğmezin de bulunduğu, atışmalarda çeşitli şekillerde doğaçlama şiir düzme ve bu şiirleri saz eşliğinde icrâ etme, âşıkları hem diğer müzisyenlerden hem de kalem şairlerinden ayıran özelliklerin başında gelmektedir.

Âşıklar, meydana getirdikleri şiirlerin genellikle son kıtasında mahlaslarını zikreder ve böylece şiirin aidiyetini belirtmiş olurlar. Geleneğin diğer bir unsuru olan hikâye tasnif ve anlatıcılığı, içinde şiir ve müziği barındıran ve âşıklıkta kıtas haline gelmiş bir özelliktir. Aşk, kahramanlık ve dini olaylar gibi çeşitli konularda tasnif edilen hikâyeler, özellikle uzun kış geceleri, ramazan ve düğün eğlenceleri gibi özel zamanlarda, insanların anlayacağı bir dil ve üslupta anlatılmaktaydı. Hikâye arasında konu ile ilgili türkülere yer verilmesi, insanların ilgisinin toplanmasını sağlarken, bir gelenek unsuru içinde, şiir ve müzik gibi diğer unsurlarında yer alarak, geleneğin sanat alanlarının bütün bir halde algılanmasını sağlamaktadır.

Çeşitli ortam ve işlev değişikliklerine rağmen, halen sanatsal bir kültür ögesi olarak yaşatılan âşıklık geleneği, çok gerilemiş hatta yok olmak üzere olan hikâye tasnifi ve anlatıcılığı ile birlikte müzik ve şiir unsurlarıyla varlığını sürdürmektedir.

Âşıklık geleneğini içinde icrâ edilen repertuvarın geneline âşık havaları denmektedir. Geleneğin müzikal yönünü oluşturan bu repertuvar, âşıkların düzdükleri şiirlerini seslendirirken kullandıkları kalıp ezgilerdir. Çalışmamızın omurgasını oluşturan âşık havaları, âşıkların seslendireceği şiirin şekil ve tür özelliklerine göre seçilip, her âşık tarafından, kendi tavrı ile seslendirilmektedir. Sesle (vokal) ve enstrümantal icrâda, ustalarının tavrını da sürdürmeye çalışan âşıklar, bu tavrı özelliklerine yeni eklemeler de yapmaktadırlar. Sesle icrâlarda yörenin ve ustalarının ağız özelliklerini de kullanan âşıklar, bu konuda taklit kabiliyetlerini geliştirmiştir.

Âşıklar, saz icrâsı yaparken de ustalarından ve farklı âşıklardan gördükleri karakteristik çalım tekniklerini sergilemeye çalışırlar. Günümüz âşıklarından yola çıkarak, istisna sayılabilecek örnekler haricinde, âşıkların saz çalma hususunda kendilerini geliştirmeye gayret etmediklerini söyleyebiliriz. Bu durum geçmişte ve günümüzde ayrı nedenlerle izah edilebilmektedir. Yakın ve uzak geçmişimizde, âşıklık geleneğinin devam ettirildiği yörelerde saz çalma konusunda belki de tek otorite âşıklardı. Bununla birlikte saz icrâsında bir virtüozite algısı yoktu. Âşıklar sadece bildikleri âşık havalarını icrâ etmekle yetindiklerinden, saz çalım kabiliyetlerini geliştirici, günümüzdeki gibi egzersiz niteliğinde eserler çalışmadıklarından ve daha önemlisi sistemli bir saz eğitime tabi tutulmadıklarından dolayı, bu konudaki gelişim sınırlı olmuştur. Günümüzde ise, enstrümanistlik ayrı bir disiplin olduğundan ve virtüozite algısı yerleşip sistemli eğitim programları geliştirildiğinden, sazenciler ayrı, âşıklar ayrı değerlendirilmektedir. Günümüz koşullarında âşıklar, gelenek içindeki uygulamaları icrâ ettikleri ve şairlik yönleri ile zaten ayrı bir yere sahiptir. Bu durumda da saz icrâsı hususunda üstün bir çaba sarf etme gereği duymamaktadırlar.

Geçmiş dönemlerdeki doğal icrâ ortamlarının bir kısmını bu gün bulamayan âşıklar, yakın dönemde ortaya çıkan yeni icrâ sahalarını benimsemiş durumdadır. Bunların başında ise, yerel ve ulusal devlet kurumlarının düzenlediği âşıklar bayramı genel adı ile bilinen etkinlikler gelmektedir.

Çalışmanın Amacı

Âşıklık geleneği, günümüze kadar, pek çok akademik çalışmanın konusu olmuştur. Geleneğin norm ve işleyişini konu eden çalışmaların yanında, âşıkların hayatı, eserleri ve bu eserlerin tahlillerini işleyen kimi çalışmalar, oldukça aydınlatıcı bilgiler sunmaktadır. Özellikle âşık edebiyatı ve âşık şiiri ile ilgili çalışma yapan araştırmacılar, âşık müziği ve âşıklarda müzik gibi müzikal konulara da değinmişlerdir. Ancak bunlar, edebiyat ağırlıklı ve edebiyatçılar tarafından yapılan incelemeler olduğundan, müzikal hususiyetlere yüzeysel olarak değinilmiştir. Nida Tüfekçi, Mehmet Özbek ve Süleyman Şenel'in makaleleri, âşıkların müzik yönleriyle ele alınması hususunda önemlidir. Âşık havaları ve âşık makamları gibi terimler, bu çalışmalarda izah edilmiş ve kullanılış şekilleri itibarı ile sınıflandırmalar yapılmıştır.

Bu çalışmada amaç, günümüzde ve geçmişte âşıklık geleneğinin yoğun şekilde sürdürüldüğü Erzurum ve Kars illerinde, gelenek uygulamaları içinde âşıklar tarafından icrâ edilen repertuarın tespit edilip analizinin yapılması, âşıklık geleneğinde müziğin kullanım şekli ve önemi, Türk halk müziği genel repertuarı içinde âşık müziğinin yeri ve önemi, âşıklarda sesle ve sazla icrâ ve de güncel icrâ ortamları gibi konuların tespit edilip açıklanmasıdır. Bunlarla birlikte Türk halk müziği mahsullerinin oluşum süreci ve yapısal özellikleri ile ilgili incelemelerin yapıldığı çalışmada, bu güne kadar notaya alınmamış âşık havalarının da derlenip kalıcı hale getirilmesi amaçlanmıştır. Bahsedilen bu yapısal özellikler, âşık havalarının ayrılacakları çeşitli kategorileri, sözle ilişkisini, ritmik ve makamsal özelliklerini, gelenek içinde ortaya çıkan Türk halk müziği türlerini kapsamaktadır. Âşık havalarının kullanılış şekillerine göre bağımsız ve türküleştirmiş havalar olarak ilk kez ayrıldığı çalışmada, havaların türküleştirmiş süreçleri de değerlendirilmiştir.

Çalışma içerisinde belirlenen kıstaslar ile çeşitli kategorilere ayrılan âşık havaları, bahsedilen bu kıstaslara göre sınıflandırılmıştır. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda, âşık şiiri tür ve şekillerinin belirlenmesinde müziğin bir rolünün olup olmadığı konusu değerlendirilmiş ve önemli addettiğimiz tespitler, örneklerle sunulmuştur.

Çalışmanın Önemi

Yapılan çalışma, Âşıklık geleneği içinde müziğin yeri ve önemini; Türk halk müziği içinde de Âşık müziği ve âşıkların yeri ve önemini ortaya koymasından bakımından önemlidir. Hatta bu çalışma, âşık müziğinin yapısal özelliklerinin, kullanılış şekilleri ve türel sınıflandırılmalarının yapılması bakımından ve bu güne kadar yazıya geçirilmemiş pek çok âşık havasının derlenip notaya alınması, makam, ritim ve sözle münasebetine göre analizlerinin yapılması hususunda ilk olma özelliği taşımaktadır.

Âşıkların icrâ özelliklerinin belirlenmesi, öne çıkan tavır ve üslûp farklılıklarının tespit edilmesi, özellikle saz çalımı konusunda kimi özel tezene kalıplarının tespiti, hem âşıklar hem de diğer saz icrâcılarının tatbik edebileceği şekilde yazıya dönüştürülmüş olması bakımından önemlidir.

Tespit edilebilen âşık havalarının, makam ve usûl yapılarına göre tasnifi ve de yörenin genel repertuarı içinde değerlendirilmesi, âşıkların ve âşık havalarının yörenin müzik folkloru içindeki yerinin tespit edilmesi hususunda fikir verici olmuştur. Yapılan makamsal analizle birlikte, âşık havaları ile okunan şiirlerin şekillerine değinilmiş ve hangi şiir şeklinin ne sıklıkta kullanıldığı tespit edilmiştir. Âşık şiiri tür ve şekillerinin belirlenmesinde müziğe atfedilen rol belirlenmiş, bununla birlikte ortaya çıkan problemler çözülmeye çalışılmış, bilhassa koşma, semai ve varsağı için söylenegelen “özel bir ezgi ile icrâ edilir” tespiti irdelenmiş ve günümüzdeki geçerliliği, müzikal hassasiyetle değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın büyük bir bölümü alan araştırması, kaynak kişilerle yapılan birebir mülakatlar ve bu görüşmelerden elde edilen bilgi ve eserlerin değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Yapılan monografik çalışmalarda elde edilen veriler, daha önce yapılmış çalışmalarla karşılaştırılıp, zaman içinde meydana gelen değişiklikler tespit edilmiştir. Bunun yanında, âşıklık ve ozanlık kurumlarının tarihsel serüveni ve zaman içinde meydana gelen yapısal değişiklikler, tarihi ve edebi araştırmalar neticesinde ortaya çıkan bulgulardan alıntılar yaparak aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünü kapsayan bu tarihsel bilgi, ağırlıklı olarak yazılı kaynaklara dayandırılmıştır. Birinci kısımda, yoruma açık hususların sınırlı olması nedeniyle, pek çok konu,

bahsedilen kaynaklardan direk alıntı olarak aktarılmıştır. Bu bölümde âşık ve ozanların müzikal yönleriyle ilgili, yorumlar getirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın, ikinci bölümü üçüncü bölümün açıklayıcı şekilde yazıya geçirilmesi başta olmak üzere, âşıkların müzikle münasebeti ve ilgili konulardan, üçüncü bölümü ise derlenen eserlerin notasyon ve müzikal analizinden oluşmaktadır.

Çalışmada, her ne kadar Kuzeydoğu Anadolu illerinin tamamı ele alınmış olsa da, incelenen âşıklar ve müzikler, Erzurum ve Kars illerine mensup olanlarla sınırlandırılmıştır. Bunun nedeni, bu illerin geleneğin aktif olarak en yaygın şekilde devam ettirildiği yöreler olmasıdır. Bu izahattan, sadece Erzurum ve Kars illerinde âşıkların bulunduğu, diğer illerde ise âşık olmadığı sonucu elbette çıkmamaktadır. Ancak çalışmanın ana noktası olan âşık havaları, kullanılıştındaki ve yapısındaki özelliklerden dolayı, bahse konu illerde yaygınlıkla mevcuttur. Diğer illerin âşıkları, şairlik ve diğer uygulamalardaki maharetleri ile sahada mevcudiyetini devam ettirmektedirler. Bununla birlikte saha çalışması sırasında, Bayburt, Gümüşhane, Ardahan ve Artvin illerinde de bulunarak ve çeşitli ortamlarda âşıklarla görüşerek konu ile ilgili fikir alınmıştır. Ancak, normlarını yine bu çalışmada belirlemeye çalıştığımız âşık havaları tarzında ezgilerin, Erzurum ve Kars illerinde ağırlık kazandığı görülmüştür.

Erzurum ve Kars illerinden batıya göç eden âşıklarla başlanılan saha çalışmasında, önemli sayıda âşık havası elde edilmiştir. Bursa, İstanbul ve Kocaeli' de ikamet eden âşıklar ile genellikle kendi evleri ya da, çalışma alanlarında görüşmeler yapıldı. Bu illerde görüştüğümüz âşıklar genellikle kendi hemşerilerinin yoğunlukla oturduğu semtlerde meskûndur. Diğer bir çalışma alanı da, yerel yönetimlerce düzenlenen âşıklar bayramı etkinlikleri olmuştur. Denizli ve Yıldırım Belediyelerinin ayrı yer ve zamanlarda düzenlediği ve bizim gözlemci olarak katıldığımız etkinliklerde, ülkede öne çıkan âşıkların büyük bir kısmı ile görüşme imkânı bulunmuştur.

Batı illerinde yaşayan ve âşıklar bayramı etkinliklerine gelen âşıklarla yapılan görüşmelerin ardından Erzurum, Kars ve Artvin illerinde derleme yapmak için ön çalışmalara başlanmıştır. Bahsi geçen illere gidilmesindeki maksat ise, doğal ortamında âşıklık geleneğinin hangi unsurlarıyla yaşatıldığını tespit etmektir. Batı illerinde yaşayan âşıklarla yapmış olduğumuz görüşmeler ve bu sahada yapılmış önceki çalışmalar,

âşıklık geleneğinin bu günkü durumu hakkında bir fikir sahibi olmak için yeterliydi fakat gayemiz, yöre insanının konuya ilgisini ve buradan hareketle yeni temsilcilerin yetişmesinde alacağı rolü de anlayabilmektir. Ancak yukarıda da değindiğimiz gibi yöredeki doğal kültürel yaşam içinde, halkın âşıklık geleneğine atfettiği önemin eski zamanlara nispetle azalmış olduğu tespit edilmiştir. Kars'taki durum da bundan farklı değildir. Batı illerinde yaşayan âşıklar doğudakilere nispetle ekonomik yönden daha şanslı durumdadırlar. Doğuda düğünlere de âşıkların çağırılma geleneği artık unutulduğu için âşıkların icrâ ortamları çok azalmıştır. Batıdaki âşıklar ise buldukları şehirlerde âşık kahvesi işletmeciliği, televizyon programcılığı gibi tali alanlar sayesinde kazanç elde edebilmektedirler. Türkiye'nin her yerindeki âşıkların sanat icrâ edip para kazandıkları en yaygın ortam, çoğunluğunu yerel yönetimlerin düzenlediği âşık bayramları ve üniversiteler tarafından düzenlenen âşıklıkla ilgili programlardır.

Sahada görüşülmesi muhtemel âşıklar ve bu âşıklarla görüşülmesine yardımcı olacak kişilerle ön görüşmeler yapıldı. Kars Kafkas Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyelerinden Yrd. Doç. Dr. Kürşad Öncül, daha önce Kars Âşıkları ile ilgili yaptığı çalışmalardan edindiği bilgilerle bize yardımcı oldu. Kars'ta yaşayan âşıklarla görüşme yapılmasını sağlaması ve bu görüşmelerin sağlıklı olması için ön bilgilerin bize verilmesi bu yardımların başında gelmektedir. Ayrıca Kars'ta yaşayan tüm âşıkları istisnasız tanıyor olması ve bizleri bizzat takdim etmesi, âşıkların bize güven duyması hususunda çok önemli bir etken olmuştur.

Öncesinde görüştüğümüz âşık ve konu ile ilgili araştırmacılardan, âşık havalarını bilen ve bize yardımcı olabilecek mahir âşıklar hakkında bilgi almamız, saha çalışması sırasında kolaylık sağlamıştır. Bu bilgilerden hareketle Karsta görüştüğümüz üç âşıktan, video kaydıyla aldığımız âşık havaları, çalışmanın müzikal bölümünün önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bu âşıklar, Sabri YOKUŞ, Mahmut KARATAŞ ve Ayhan ŞİMŞEKOĞLU'DUR. Bizim bizzat âşıklardan derlediğimiz havalardan haricinde, Mehmet Öcal OĞUZ'UN, Murat ÇOBANOĞLU'NDAN derlediği 18 âşık havası da notaya alınarak analiz edilmiştir. Elbetteki Karşlı âşık sayısı, bu çalışmada görüşülenden çok daha fazladır. Görüşülen âşıklar, âşık havalarını bilme hususunda önerilen kişiler olduğundan tercih edilmişlerdir. Her ne kadar aynı oramda ve artarda aynı havayı icrâ etseler de, ciddi farklılıklar ortaya koyulmaktadır. Bu durum da havaların notaya

alınması ve ritminin belirlenmesi hususunda zorluk çekilmesine neden olmuştur. Çalışmada bu gibi belirsizlikleri giderebilmek maksadı ile kimi âşıklardan şifahi bilgiler alınmıştır. Bu âşıkların başında İstanbul Zeytinburnu ilçesinde ikamet eden Karşı Âşık Mürsel Sinan gelmektedir. Âşıklık geleneği içinde yetişmiş olan diğer âşıklardan, nota biliyor ve iyi derecede bağlama çalabiliyor olması ile ayrılan Mürsel Sinan, derlenen âşık havalarının değerlendirilmesi aşamasında kıymetli görüşler öne sürmüştür.

Erzurum’ da da benzer şekilde derlemeler yapıp, dikte ve analiz safhasına geçilmiş, derlenen âşık havaları notaya alınıp makamsal ve ritmik analize tabi tutulmuş ve pek çok yönüyle gruplandırmalar yapılmıştır.

BÖLÜM 1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Günümüzde, kendine has uygulamalarla sürdürülen âşıklık geleneğinin, tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde, ozanlık geleneğinin birikimlerinden ve bünyesine kattığı yeni uygulamalardan beslenerek gelişmiş bir kültür alanı olduğu görülmektedir. Ozanlığın, çeşitli değişikliklerle devam ettirilen şekli olarak ifade edebileceğimiz âşıklık, günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Faaliyet sahasına katılan yeni unsurlarla gerçekleştirdiği görev dağılımı ve sürdürdüğü karakteristik uygulamalar, âşıklığı özel bir mahfilde tutmaktadır. Günümüzde, ortam sanat alanını paylaşan bu yeni unsurlar, mesleki içeriğe dikkat etmeden âşık ve ozan isimlerini kullanabilmektedir. Bu tür karışıklıkların giderilebilmesi için hem ozanlığın hem de âşıklığın geçmişteki ve günümüzdeki anlam ve mahiyeti aşağıdaki başlıklar altında ifade edilmeye çalışılmıştır.

1.1. Ozanlık Geleneği

Türk tarihinde kendilerine atfedilen pek çok toplumsal vazifeyi ifa eden karakterlerin başında ozan ve baksı'lar gelmektedir. Farklı Türk topluluklarında farklı isimlerle anılan bu karakter, Ozan ismi ile günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. “Türklerde ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına Altay Türkleri kam, Kırgızlar baksı, Yakutlar oyun, Oğuzlar ozan demişlerdir” (Budak, 2006: 16). Ozanlar bu yönleriyle günümüzde de faaliyetlerini sürdürmektedirler. “Elimizdeki vesikalar ozan kelimesinin bu sahada XIV. XV. asırlarda halk şair musikîşinası manasına kullanıldığını açıkça göstermektedir” (Köprülü, 2004: 134). Zaman içinde değişen koşullar ve meydana gelen gelişmeler nedeniyle, görevlerinin pek çoğunu yine zaman içinde ortaya çıkan karakterlere dağıtan ozan, günümüzde de, tarih sahnesine ilk çıktığı zamanlardaki görevlerinden, müzisyen ve şairlik gibi vazifeleri yerine getiren sanatçı olarak varlığını sürdürmektedir. 16. Yüzyıl itibarı ile yazılı kaynaklarda görülmeye başlayan âşık terimi ise, ozanların o güne kadar yaptıkları sanatsal görevi bazı yapısal değişikliklerle devam ettiren sanatkâr zümrenin ismi olmuştur.

“Dede Korkut Kitabı, ozanın mâhiyeti ve Oğuz aşiretleri arasındaki yeri hakkında bize çok açık malumat veriyor: Ozanlar, Oğuz cemiyeti arasında hususi bir zümre teşkil ederler; ellerinde kopuzları ile ilden ile obadan obaya gezerler; düğünlerde, ziyafetlerde

bulunurlar; kopuzları ile eski Oğuz destanları; Dede Korkut Hikâyeleri söylerler; yeni hâdiseler hakkında yeni yeni şiirler tanzim ederler; zenginler de onlara bazen sırtlarındaki elbiseyi çıkarıp verirler; koyunlar, koçlar ihsan ederler. Bununla beraber Dede Korkut Kitabı'nda, ozanların daha eski zamanlardaki ehemmiyetlerine ait bazı işaretler vardır: Bir yerde geçen “alp-ozanlar” tabiri, Alpler, yani kahramanlar arasında da ozanlar yetiştiğini göstermektedir. Ozanların pîri olan Dede Korkut'a verilen ehemmiyet, ona mensup olduğu için kopuzun bile yarı mukaddes tutulması, hep bu fikri kuvvetlendirir. Çevik dilli, yüksek sesli, halk ananelerini ve halk hikmetlerini taşıyan ozan, daha eski zamanlarda Oğuzlar arasında adeta yarı kutsî bir içtimai unsurdu. Edebi tekâmülün umumi gidişi, şüphesiz, Oğuzlar arasında da aynı akışı takip etti ve içtimai tekâmül derecesinin yükselmesi ile ozanlar, eski kutsiliklerini kaybetmekle beraber, hususi bir zümre şeklinde Oğuz aşiretleri arasında yaşadılar ve XV. Asırdan sonra âşık adını aldılar” (Köprülü 1986: 139–140).

Kültürel hayatın vazgeçilmez karakterleri olan ozanlar, sözlü kültür geleneğinin de ilk temsilcileri olma özelliği taşımaktadırlar. “Tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren dünyanın çeşitli bölgelerine yayılan ve hâlâ varlığını sürdüren milletlerden biri olan Türklerin kültürünün meydana getirilmesi, yaşatılması, yaygınlaştırılması ve gelecek nesillere aktarılması sağlayan üretici önderler içerisinde en önemli olanları, Türk coğrafyasında ozan, kam, baskı-bakşi veya bahşî, oyun, udagan ve benzeri adlarla anılan şahıslardır. Söz konusu şahısların eski devirlerde, temelde Türk inancının bir pratisyeni; kimi yönüyle ruhlarla görüşen ve ölenlerin ruhlarını gökyüzüne çıkartan din adamı; kimi yönüyle müzik üreten ve icrâ eden bir sanatçı; kimi yönüyle çeşitli hastalıkları iyileştiren bir hekim; kimi yönüyle geleceği bildiren bir kâhin veya büyücü olarak görülen, toplumda sevilen ve itibar gören üretici önderler, yani “Kam”lar oldukları kabul edilmektedir” (KK1). Başta Fuad Köprülü'nün çalışmaları olmak üzere ozanların görev ve işlevleri ile ilgili bugüne kadar yapılan çalışmaların çoğunda görülebileceği gibi ozanlar müzisyen ve şair olmanın yanında, halk hekimi, din uygulayıcısı ve savaş dönemi ordu mensubu kişiler olarak karşımıza çıkar.

Milletlerin kültürel ve sosyal yaşam biçimlerini belirleyen en önemli unsurların başında gelen din olgusu, Türklerde de, Tanrı ile fert arasındaki çeşitli vasıta kurumlar ile sürdürüle gelmiştir. Türklerin İslam öncesi inanışlarında, bu pozisyonu dolduran

karakter kam / şaman'dır. Günümüze kadar yapılan araştırmalarda, kam'ın, ozan karakterini ve atfedilen görevleri de kapsadığı görülmektedir. “Türk müziğinin ilk dönemlerdeki karakteri, mitik ve epik, sade ama içten ve coşkuluymdu. Kökleri, kökenleri ilkçağın derinliklerine dayanan ve tarih öncesi çağlara uzanan her müzik gibi Türk müziği de başlangıçta az perdeli idi. Ezgiler belirli aralıkta iki ses (perde) üzerinde oluşur, iki ses üzerinde dolaşır dururdu. Kullanılan perde sayısı zamanla artıp, giderek üçe, dörde yükselerek dört ya da daha az perdeli olan “mod öncesi müziğin en ileri aşaması olan dört perdelik (tetratonik) oluşumuna gelindi. Aynı ezgisel motifin, tekrarından kurulu biçiminden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle Şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağımlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup, melodi ve ritim önemliydi. Müziğin ana temelini insan sesi oluşturmaktaydı. Bakşılar, “kopuzlarının seslerine, tellere vurduğu monoton seslerle eşlik veriyorlardı. Yani musiki aleti, melodiye değil, hafifçe ritme eşlik ediyordu. Destanlarda veya dualardaki ana ses de, insan sesi idi, insan sesi ve şarkı çalgıdan önceydi. İnsan sesine ve şarkıya eşlikte davul ve defin önceliği vardı. Boru (borguy) ve kopuz (kubuz)'un ilk ve öncül örneklerine erişildi. “Şaman müziği" denilen, büyüsel – dinsel - törensellik özelliği olan müzik, bağı (sihir)'nın bir yardımcısıydı. Uzun zaman bir zevk işi gibi değil, bir büyüleme aracı olarak kullanıldı” (Budak, 2006: 15)

Alıntılardan da anlaşılacağı üzere, büyücülük gibi görevleri de olan kam'ların, yalnızca bu vazifeleri ile anılıp, yegâne görevlerinin sihir ve büyü olduğunu ileri sürmek elbette ki yanlıştır. “ Çeşitli yanlış anlaşılmaları önlemek ve "sihrin" ve "büyücülüğün tarihini daha açık görmek için, "şaman" ve "şamanizm" terimlerinin kullanım alanlarını sınırlandırmakta yarar olduğu fikrindeyiz. Elbette şaman da aslında bir sihirbaz ve bir otacıdır; bütün hekimler gibi onun da hastalıkları sağalttığına; ilkel ve çağdaş bütün sihirbazlar gibi "fakirsel" mucizeler gösterdiğine inanılır. Ama o, bunlardan başka, ruh güder (psychopompe)dir de; ayrıca rahip, mistik ve ozan da olabilir” (Eliade, 2006: 22). Eski Türklerin dini hayatını da yönlendiren ozanlar, taşıdıkları bu tür mistik hususiyetler nedeni ile de halktan ilgi ve saygı görürlerdi.

“Şaman yahut baksı, bu ayinlerde istiğrak hâline gelerek birtakım şiirler okur ve onları kendi musiki aletiyle çalar; beste ile beraber olan ve sihirli bir mahiyeti haiz sayılan bu güfteler, Türk şiirinin en eski şeklini teşkil etmektedir” (Köprülü, 2004: 72).

Sanat, insanların duygu ve düşünce dünyasına direkt tesir edebildiği için, gerek dinî gerekse siyasi toplum önderlerinin, insanları etkilemek adına sanata başvurmaları doğaldır. “İnsanoğlu acze düştüğü durumlarda önce sanata başvurur. Sanatı hem korunma hem de sanat aracılığıyla dünyadaki gidişe dokunarak bu gidişi arzu ettiği yönde etkileme maksadını taşır. Dans, tiyatro, futbol vb. her türlü oyun ile müzik, heykel, resim vb. her türlü sanatın kökeninde bu maksat vardır” (KK1). Türklerde ozanlık kurumuyla ilgili yapılan çalışmalarda, genel olarak ifade edilen mana, farklı Türk topluluklarında farklı isimler alan bu sanatkâr zümrenin, Türklerin ilk müzisyen ve şair zümresi olduğudur.

Ozanlar, müzisyen ve şair yönleriyle öne çıkmışlardır. Böylesine mühim vazifeyi ifa ettikleri ortamlar ise savaş zamanı ve sonrasında. “Oğuz ozanları, gördüğümüz kadarı ile yalnızca ayin yapan, tedavi eden veya fal açan din adamları değil; savaşta moral ve güç veren, (belki deyim biraz geniş olmaktadır), tek sazlı bir mehter gibiydiler” (Ögel, 2000: 402). Ozanlar, savaş zamanı ifa ettikleri, orduya moral ve cesaret verme görevleri haricinde, barış zamanlarında da, halka, ordunun gösterdiği kahramanlıkları saz eşliğinde ve destansı bir şekilde anlatarak hem halkın coşmasını hem de destanların yaşatılmasını sağlamaktadırlar.

Ozan ve âşık terimleri Türk kültürü içinde sırasıyla birbirlerinin yerine kullanılan, kimi dönemlerde de beraber kullanılıp ancak farklı manaları ifade eden iki terimdir. Her iki terim de çok uzun yıllardır kullanılıyor olsa da ozan sözcüğü, kullanım yaşı bakımından âşık sözcüğüne göre çok daha eskidir

“Türk musikisinin en eski şeklini, baksı-ozanların kopuzla çaldıkları dinî- sihirbazâne nağmelerde aramak icap eder. İlk safhalarda şiir ve musiki ile beraber olan raks, ayrıldıktan sonra bile, şiir ve musikinin beraberliği asırlarca devam etmiş, yani bütün milletlerde olduğu gibi, Türklerde de ozan ile kopuzcu pek sonraki zamanlarda ayrılmıştır. Bütün eski şark milletlerinde olduğu gibi, Türk şair musikişinası, dini yahut yarı-dinî ayinlerde kopuzuyla mabudu takdis ve tebcil ediyor, hükümdarın menkıbelerine dair kasideler okuyor yahut eski esatiri kahramanların hikâyelerini, Oğuz Han ve Kara Han menkıbelerini anlatıyordu. Umumî ayinlerde şiirin ve şairin mevki’i hakkında verdiğimiz izahlar ile bugünkü Altay Türklerinde baksıların kopuzla yaptıkları muhtelif işler birleştirilince, eski Türk şair-musikişinasının cemiyetteki yeri kolayca

canlandırılabilir” (Köprülü, 2004: 131).

“Tüm kültürel kuruluşlar gibi ozanlık kurumu da gelişim sürecini, varlığıyla paralel terminoloji ve materyaller ile yaşamıştır. Ozanlık kurumunun en öne çıkan materyali ise kopuz’dur. Hem bir müzik hem de ritmik düz okuyuşlara eşlik eden bir ritim aleti olarak kullanılan kopuz, adeta ozan karakteri ile bütünleşmiştir. Ozan, Oğuzların halk şair musikişinaslarına verilen isimdir; onların çaldıkları kopuz, başka kopuzlardan farklıdır; sonraları, ozan kelimesi, manasını genişleterek, bu saza da ad olmuştur; diğer kopuzlar, ozanların kopuzu biraz değiştirilip ve ıslah edilmek suretiyle vücuda getirilmiştir” (Köprülü, 2004: 135). Türk halk müziğinin temel sazı olan bağlama ve çeşitleri, form ve çalınış mantalitesi bakımından, kaynaklarda bahsedilen kopuz ile neredeyse aynıdır. Burada bahsettiğimiz çalınış şekilleri elbette zaman içinde değişen form ve gelişen virtüözite ile tekâmül etmiş hatta çeşitlenmiştir. Fakat çalınıştaki genel ifade, duruş ve mahiyet aynıdır. “Kopuz, Hicri II. asra kadar bütün Türkiye dâhilinde ve hatta Macaristan'a kadar olan şimal serhatlarında kullanılarak, şüphesiz ki büyük küçük bütün Anadolu halk sazlarının, bağlamalarının menşeyini vücuda getirdi”(Gazimihal, 2006: 36).

Bir rezonans kutusu (tekne) ve bir klavyeye (sap) sahip, muhtevası ahşap ya da metal olan tüm sazları, köken itibarıyla kopuz ile ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır (KK1). Üstelik yalnızca Anadolu sahasında değil, Anadolu’nun dışında kalan bölgelerde de kopuzun varlığından bahsedilebilmektedir. “Destanlar, kahramanlık menkıbeleri, aşk türküleri, acı tatlı hatıralar, saz şairleri tarafından kopuz çalınarak söylenirdi. Asya Hun’larından beri bütün Türkler arasında çokça tanınmış olduğu anlaşılan bu basit, fakat tatlı sesli saz, “kopuz, kobuz” adı ile Uygur metinlerinde geçer. Türklerin bulunduğu her yerde mevcut olan kopuz, atalarımızla birlikte Mısır, Suriye, Balkanlar, Macaristan, Çekoslovakya, Polonya, Rusya, Ukrayna ve Almanya’ya da girmiş ve oralarda “ koboz, kubos, kobzo, kopus” vb. gibi adlar altında, çok sevilen sazlardan biri olmuştur” (Kafesoğlu, 2005: 343). Avrupa’da özellikle Barok dönemde öne çıkan lavta sazının, paralelinde Kopuzun icrâ ediliyor olması çok da şaşırtıcı değildir. Keza Kopuzun orta Avrupa’da kullanılmış olduğu bilgisi yine pek çok kaynaktan görülmektedir. Bu kaynaklardan biri de Osman Turan’a aittir. “Farmer” ve “Caferoğlu”dan yaptığı alıntılarla da savını güçlendiren Turan, şu bilgileri paylaşmıştır : “Farabî ve başka İslam musiki üstadlarının fikirleri yanında, bir kısım musiki aletleri de

Şarktan Avrupa'ya, intikal etti. Bunlardan al-ud'dan lute, kitara'dan gitare, rebab'dan rebec, nakkare'den naker Avrupa'ya mal olan başlıca Müslüman müzik aletleridir. Balkanlardan başka diğer Şarkî Orta Avrupa kavimlerinin de Türk halk müziğinin tesirinde kaldıklarını ve bu sebeple de kopuz (kopsa) Kullandıklarını burada hatırlatmak yerinde olur” (Turan, 2003: 397)

Ozanlar, Türk tarihinin her döneminde, bilhassa sanatsal faaliyetleriyle anılmaktadırlar. Âşık ifadesinin 13. yüzyılda görülmeye başlaması ve ancak 16. yüzyıl itibarı ile yaygınlık kazanmasına rağmen, ozan kelimesi hem Selçuklular hem de Osmanlılar dönemindeki kaynaklarda görülmektedir. Köprülü'nün, ozan başlıklı çalışmasında gösterdiği bir alıntı ve yaptığı yorum şu şekildedir: “Yazıcıoğlu Ali Murad II. Devrinde yazdığı Selçuk Name'de, Anadolu Selçuklu ordularında ozanlar ve kopuzcular bulunduğunu zikrediyor. Selçuklu devri an'anesinin henüz Anadolu'da çok canlı bulunduğu bir sırada eserini yazan müellifin bu açık ifadesi, ozanların ve kopuzcuların yalnız kendi zamanındaki Osmanlı ordusunda değil, hatta Selçuklu ordusunda da bulunduğunu göstermeye açık bir delildir” (Köprülü, 2004: 132). Ancak ozan kelimesinin bu dönemden itibaren anlam değişikliğine uğradığını yine Köprülü'nün çalışmalarından anlamaktayız.

Var oldukları dönemin müzisyenleri olarak varlıklarını sürdüren ozanlar, çeşitli faaliyet alanları içinde özellikle ordudaki görevleri ile beğeni toplamaktaydılar. “Hakânlık müziği olarak tanımladığımız, devleti simgeleyen müzik ki, ordu ozanları veya alp-ozanlar diyebileceğimiz destan yaratıcıları yani oğuznâmeyi düzenler bu grubun doğal parçasıdır” (Başer, 2006: 17).

Yapılan çalışmaların hemen hepsinde Âşıkların, Ozanlık geleneğinin devam ettiricisi olduğu ortak kabulü ifade edilmektedir.(Bkz. Yakıcı,2007: 44). “Kamlık kurumundan koparak kamların bazı görevlerini üstlenen ve genellikle ırcı-yırcı, âşık, halk şairi veya ozan olarak adlandırılan sanatçılar Türkiye'deki Âşıklık Geleneği'ni oluşturmuşlardır” (KK1).

Âşıkların, ozanların görevini devam ettirdiği bilgisi her ne kadar gerçek olsa da, çeşitli yapısal değişikliklerin görüldüğü de muhakkaktır. “Türk kültürü, yeni yurt edindiği Anadolu coğrafyasında yeni bir kültürel kimlik kazanınca, millî öze bağlı epik şiirler söyleyen ozan-baksıların yerini İslâmî öze bağlı lirik şiirler söyleyen âşık aldı. İslâmiyet öncesine ait bazı pratikler, İslâmî renge bürünerek tarikatlara taşındı. Anadolu'da

şekillenen âşık edebiyatı, bir yönüyle İslâmiyet öncesi Türk şiirine, diğer yönüyle Bektaşî şiirine dayanır. Bu sentez daha sonraları özgün bir şekil ve öze sahip olmuştur. Anadolu’da oluşan yeni kültürel kimlik halk şiirinde yeni bir sanatçı tipini doğurmuştur. Epik şiir göçebe kültürün, âşık şiiri de Anadolu yerleşik düzeninin ürünüdür. Epik şiir kaybolurken lirik şiir ortaya çıkmıştır” (Artun, 1996: 16).

Alıntıda bahsi geçen değişim kültürel hayatı etkilediği gibi, kültürel ve konumuzla ilgili olarak sanatsal verimleri de etkilemiştir. Âşık ve ozanların icrâ ettikleri şiir nazım türleri bu değişimin göstergesi olmuştur. Şiir türlerinin bu değişimden etkilenmesi ile zaman içinde nazım şekillerinin de artış göstererek değiştiği gözlemlenmektedir. Âşıkların benimsediği İslâmî algı, onları zaman içinde Arap ve Fars şiirinin etkisine sokmuş ve bu disiplinlerden de faydalanmalarını sağlamıştır. Şiirde ortaya çıkan sanatlı olma iddiası, âşıkları divan şairlerinin sahasına da çekmiştir. Muhtelif divan şiiri nazım şekillerini benimseyen âşıklar, bu görgü ve birikimleri ile âşık şiirinin zenginleşmesini sağlamıştır (Bkz. Köprülü, 2004: 180).

Mehmet Yardımcı, ozanlık ve âşıklığın ilişkisini “ozan, yaratıcı, doğaçtan söyleyen, yetenekli, kıvrak zekâlı kişidir. Elindeki sazını yüreğinden kopan özgün söyleyişlerle bütünleştirip binlerce yıl içinden yineleyip – gelişen - yayılıp sürekli temsilciler yetiştirerek günümüze kadar ulaşmış ve hala varlığını bilinçle sürdürme erdemi içindedir. Bu süreç içerisinde çeşitli sanat kolları oluşmuş, Türk halk şiiri gerek gelenek, gerekse çeşitli etkiler altında birtakım kollara ayrılmıştır. İşte bu kollardan biri de ozanlık geleneği de denilen âşıklık geleneğidir” sözleriyle ifade etmektedir (Yardımcı, 2012: 2).

Âşıklar, ozanlık geleneğinin tekâmül etmiş devam ettiricileri olarak günümüze kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Yukarıda değindiğimiz gibi, geleneğin şiir yönünde çeşitli değişiklikler ve gelişmeler kaydedilmiştir. “Kültür çevresi değiştikçe toplumsal kuralları etkileyen köklü farklılık ve değişimler âşık şiiri geleneğine kademe kademe yansır” (Artun, 1996: 11). Ancak, geleneğin diğer bir asli unsuru olan müzik ile ilgili, bahsedilen dönemlere ait etraflı bir bilgiye sahip değiliz. Tarihi dönemlerin müzikal yapılarına, muhtelif belgelerle ulaşılabilmekeyse de (Bkz. Cevher, Ufki, 2003: 274), ozanlıktan âşıklığa geçilme süresince, icrâ edilen müzikte yapısal bir değişikliğin meydana gelip gelmediğini bilmek zordur. Sözlü müzik olarak sınıflandırdığımız Türk

halk müziği ve özelde ozan-âşık müziği, söz kısmında icrâ edilen şiirin tür ve şekil yapısından etkilenmektedir. Şiirin hece sayısı, prozodiyi; şiirde işlenen konu ise seyir ve ritmik yapıyı belirleyici rol oynadığı için, ozanlıktan âşıklığa geçişte geleneğe katılan yeni vezin ve türler müzikal yapının değişimine de neden olabilmektedir. Her ne kadar geleneğin adı ve iç dinamiklerinde değişiklik olsa da, temsil eden karakterlerin taşıdığı ana misyon aynıdır.

1.2. Âşıklık Geleneği

Âşık, geçmişte ve günümüzde, saz çalarak doğaçlama şiir okuyabilen, çeşitli konularda âşık atışmalarına katılan ve bu sahada maharet sergileyen, önemli oranda gezginlik vasfına sahip olan ve bu yolla insanlar arasında kültürel aktarım sağlayan sanatçıdır. “Âşık Edebiyatının ilk Türk edebiyatı temsilcileri olan ozan-baksı şâir tipinin ve bunların mensubu bulunduğu edebiyat geleneğinin Anadolu’da tasavvufî cereyanlar ve tarikat edebiyatlarının da etkisi altında kalarak İslâmî kurallara uygun yeni bir sentez olduğu hemen hemen bütün araştırmacılarca kabul edilmektedir” (Günay, 2011: 40).

Konu ile ilgili neredeyse tüm çalışmalarda, Türklerin İslam öncesi inanç sistemine dayandırılan Ozanlar ve Âşıklar, sahip oldukları tüm özellikleriyle Türk kültür geleneğinin önemli karakterlerindedir. “Eski Türk toplumlarında kopuz çalarak destan söyleyen, şamanist inanış içerisinde oyunculuk, büyücülük ve hekimlik görevleri ile halkın dertlerine çare olan ozanlar-, Anadolu’da İslam Kültürü çerçevesinde “Âşık” kimliği ile asker ocaklarından tekke ve tarikatlara kadar, hayatın hemen bütün alanlarında saz çalıp türkü söyleyerek, yüzyıllar boyu halkın dili, kulağı, gözü olmuşlardır” (Aslan, 1997: 41).

Âşıklığa başlama konusunda eskiden beri çeşitli görüşler öne sürülmektedir ve bunların başında rüya motifi gelir. “Âşık biyografileri etrafında teşekkül eden halk hikâyelerinde daima aynı şekilde ortaya çıkan rüyalar, âşık olacak kişinin zihnine kaydedilmiş bir ilk örneğin (archetype) tekrarlanan şekilleridir. Bu tip rüyalar zihne ve ruha işlenmiş platonik bir mefhuma bağlı olarak şairin gerçekleştirmek istediği bir mesaj taşırlar” (Günay, 2011: 127). Özellikle alıntıdaki son cümle, âşıklığa başlayacak olan kişinin, bu husustaki düşünce ve istek yoğunluğunun, kendisini bu rüya vakasına çekmesiyle ilgili, bizim yukarıda sarf ettiğimiz ifadeleri destekler niteliktedir. Âşıklık geleneğinde zaman içinde meydana gelen değişiklikler bununla sınırlı değil elbette. Erzurum’dan aldığı göçlerle âşıklık geleneğinin de sürdürülmeye çalışıldığı Kocaeli’nin Gebze ilçesinde

konu ile ilgili araştırma yapan Türker Eroğlu, tespitlerini şöyle dile getirmiştir: “Âşıklık geleneğinin asli unsurlarından biri olan usta-çırak ilişkisinde âşıklıkta bir mesafe kat eden çırağa ustası geleneğin töresine göre mahlas vermekte, böylece çırak tek başına çalıp söyleme yetkisine erişmiş olmaktadır. Bir pirin elinden bade içtikten sonra pirin âşığa mahlasını vermesi, geleneğin asli unsurudur. Kocaeli Gebze'deki âşıklar kahvesinde bade içerek bir pirden veya ustadan mahlas alan yeni bir âşığa tanık olmadık. Günümüzde çırağın mahlas alması artık usta- çırak ilişkisinden geçmemekte, ticari kaygılarla kasetçilerin önerileri öne çıkmaktadır” (Eroğlu, 1992: 148).

Kişinin âşık olup olmadığını belirleyen çeşitli ilkeler, geçmişte olduğu gibi günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. “Aslı, nazımla diyaloga dayanan sistemli deyişmeler, âşık faslı adıyla dinleyici huzurunda yapılan fasılların dışında değişik sebep ve şekillerde iki âşığın karşılaştığı her anda ve yerde yer almaktadır. Âşıklar için ezgi ve nazım öğeleri ile duygu ve düşüncelerini anlatmak irtical güçlerinin gereği olarak ortaya konmaktadır. İrtical gücü olmayan bir şâiri bu gelenek âşık olarak kabul etmemektedir” (Günay, 2011: 40). Günümüzde âşıklar, geçmişteki âşıklara nazaran işlev daralması yaşamakta ve sürdürdüğü geleneğin pek çok özelliğini zamanın koşulları nedeniyle taşımamaktadır. Gezginlik vasfı, günümüzde şekil değiştirerek var olmaya çalışan gelenek unsurlarına örnek verilebilir.

“Bu edebiyat şubesinde seyahatin ayrı bir yeri ve önemi vardır. Çünkü âşıkların önemli özelliklerinden biri de seyahat etmeleri, yani “gezgin” olmalarıdır. Bu seyahatler, ister rüyada görülen bir sevgiliyi bulmak için yapılmış olsun, ister sevdiğine kavuşabilmek için başlık parası temini sebebiyle gerçekleştirilmiş olsun, ister bir başka yerdeki âşığın daveti üzerine yola çıkılmış olsun, ister maişet kaygısı ya da “tebdil-i mekanda ferahlık vardır” düşüncesinden hareketle yapılmış olsun veya “seyyali olup bir dost bulmak için bu âlem gezilmiş” olsun, panayırlar, toplantılar vs. sebebiyle olsun âşıkların hayatlarında kendilerine has bir seyahatleri vardır. Âşıklar, bu seyahatlerinde başlarından geçenleri, gezip gördükleri yerlerin coğrafi durumunu, insanını, yerleşim biçimini, mimarisini, sosyal ve kültürel durumunu, folklor ve etnografyasını, zaman zaman da nükteli bir üslupla dile getirmişler, o yerler hakkında bilgi edinilebilecek, sosyolojik açıdan değerlendirilebilecek birer belge bırakmakla kalmamışlar, ayrıca bir yerde görülenleri bir başka yerde sözlü olarak dile getirerek de iletişimi sağlamışlardır”

(Yakıcı, 1997: 321).

Yüzlerce yıllık kültürel birikimi, gelecek nesillere taşıyan âşıklar, ifa ettikleri görevleriyle halkın kültürel hafızası durumundadırlar. “Âşıklık geleneği, Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Âşık, bulunduğu toplumun sözcüsüdür. Âşıklık geleneği, yüzyılların deneyimlerinden süzülerek biçimlenmiş, belirli kuralları olan, şiirin kalıcı ve etkileyici özelliğinden yararlanarak kuşaktan kuşağa aktarılan bir değerler bütünüdür. Âşık edebiyatı sözlü gelenekte yaşatılan bütün ürünlerle beslenir. Âşık şiirinin özünde bağlı bulunduğu kültüre ait örnek değerler ve ahlâk anlayışı yatar. Din, gelenek ve güncel yaşam, âşık edebiyatını besleyen diğer kaynaklardır” (Artun, 2004: 54).

Türkiye’de teknolojinin bugünkü kadar yaygın olmadığı zamanlarda âşıklar, kendi buldukları bölgelerden, civardaki farklı bölgelere giderek, hem kültürel konularda hem de önemli güncel olaylar hakkında bilgiler alıp verirdi. Elbette asıl amaç müzik ve şiir yoluyla halkı eğlendirmek ve bunun karşılığında aldıkları ücretle hayatlarını sürdürmektir. Âşıklık geleneği bugün Kars, Ardahan, Erzurum ve Artvin gibi Kuzeydoğu Anadolu illerimiz başta olmak üzere Adana, Kastamonu ve Sivas gibi illerde de temsil edilmektedir.

Âşıkların insanları eğlendirmek ve şiir okuyup saz çalmak gibi görevlerinin yanında en önemli görevleri kültürün aktarılmasını sağlamaktır. Şifahi kültür geleneğinin sonraki kuşaklara aktarılmasında âşıkların büyük rolü olduğu şüphesizdir. Zaten âşıklıkta kullanılan usta malı tabiri, âşıkların kendilerinden önceki usta âşıkların şiir, hikâye ve bestelerine verilen isimdir. “Âşık Edebiyatı bireysel bir edebiyat olduğu kadar bir gelenek edebiyatıdır. Bu edebiyatın temsilcileri mensup oldukları geleneğin kurallarına değer vermekte ve bu kurallara titizlikle uymaktadırlar. Bu bakımdan âşık edebiyatının ürünleri ve temsilcileri incelenirken daima bu özellik göz önünde tutulmalıdır. Âşık Edebiyatında usta malı deyişlerle, yaşayan âşıkların kendi yaratmaları yan yana yaşar. Âşık Edebiyatı ürünleri bireysel olmalarına rağmen sözlü gelenek içinde folklor ürünleri gibi çeşitlenmektedirler” (Günay, 2011: 40). Âşıklar bu yola girmeye karar verdikten sonra genelde bir ustanın yanında çıraklığa başlarlar ve ustaları ile birlikte gezerek, katıldıkları ortamlarda âşıklığın gerektirdiği bilgileri ve becerileri edinirler. Âşıklıkta ustalaşmadaki önemli kıstaslardan biri de kendinden önceki âşıkların eserlerine vakıf olmaktır. Bu bilgiye

sahip olmak adeta âşık olmak için bir zorunluluktur. Boratav, yaptığı çalışmasında âşıklardan bahsederken; “Düzdüğü şiiri, türküyü okur ama gerek çağdaşı olan, gerek kendisinden önce yaşamış âşıklardan edindiği edebiyat kalıtını bir kuşaktan öbür kuşağa ulaştırmak görevini de üzerine alır” (Boratav, 1968: 4). İfadesini kullanmıştır. Buradan da anlaşılacağı gibi âşıklar hem bir şair ve müzisyen hem de bir kültür taşıyıcısıdır.

Günümüzde âşıklar, buldukları yörenin düğünlerinde, kahvelerinde ve köy meydanlarında sazlarıyla türkü söylerler ve kendilerinden önceki âşıklardan öğrendikleri destan ve hikâyeleri saz eşliğinde dinleyicilere anlatırlar. Âşıklar profesyonel sanatçılardır ve büyük çoğunluğu hayatını bu işten kazandığı parayla sürdürmektedir. Âşıkların normal sanatçılardan farkları doğaçlama şiir tertip edebilmeleri ve bunu saz eşliğinde söyleyebilmeleridir. Bu özelliklerinin daha da ön plana çıktığı ortamlar ise âşık atışmalarıdır. Atışmalarda iki veya daha çok âşık belirlenen bir ayak yani bir kafiye üzerinde şiirler söyleyerek birbirlerine galip gelmeye çalışırlar. Bu atışmalar bir yenme yenilme mücadelesi olarak da işlenebilirken, belirli bir konu hakkında sırayla şiir düzme gibi müsabakasız bir tarzda da sürdürülebilir. Birden fazla âşığın bir araya gelerek belli bir plan dâhilinde ve seyirci önünde hünelerini sergilemelerine âşık faslı denir.

Şiir, hikâye ve müzik gibi sanatsal unsurları barındıran âşıklık geleneği, tarihsel süreç içinde müzikal yönden ziyade edebi yönü ile ele alınmıştır. Edebi unsur olarak da şiir ön plandadır. “Âşık edebiyatı, halkın anlayabileceği dille yazan, daha çok hece vezni kullanan, saz çalarak diyar diyar dolaşan, çok defa âşık adı ile kalem ve divan şairlerinden ayrılan şairlerin eserlerinin hepsini içerir” (Günay, 2011: 35). Âşık şiiri âşıklar tarafından çeşitli nazım türlerinde ve konularda yazılan şiirlerdir. Âşık şiirini Türk halk edebiyatının diğer türlerinden ayıran başlıca özellik ise âşık şiirinin sonunda âşıkların isimlerinin ya da rumuzlarının yer almasıdır. Âşıklar yazdıkları şiirin genelde son kıtalarında isimlerini zikrederler ve buna “mahlas tapşırma” denir. Bu durum âşık şiirini anonim halk şiirinden ayıran özelliklerden birini oluşturmaktadır.

Günümüzde âşıklık ve âşık şiiri dendiğinde toplumun büyük bir kısmı âşık atışmalarını hatırlamaktadır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi âşıkların maharetlerini sergilediği en gözde ortamlar âşık fasıllarıdır. Âşıkların burada düzdükleri şiirlerin sadece bir kısmı yazılıp kayıt altına alınmak suretiyle ya da sürekli tekrarlar neticesinde âşıkların ve

dinleyicilerin hatırlarında kaldığı kadarıyla günümüze intikal ettirilmiştir. Ancak bu güne kadar gelmeyi başaran tüm âşık şiiri unsurlarının bu atışma ortamlarında, üzerine fazla düşünmeden bir kerede söylendiğini iddia etmek yanlış olur. Bu nedenle âşık şiirinde şiirin ortaya çıkış hikâyesine göre iki türlü tasnif yoluna gidilmiştir: Bunlardan biri doğaçlama, diğeri ise düşünülerek zaman içinde tamamlanan şiirdir. Âşıklık geleneği ile ilgili yayımladığı bir kitapta Umay Günay, bu konu hakkında fikir sunmuş ve âşık şiirini üretim ortam ve şartlarına göre, serbest ve sistemli deyişler olarak ikiye ayırmıştır:

“Serbest Deyişler

“Bu türlü âşık deyişleri, bir ölçüde yazılı edebiyat mahsulleri gibi sanatçının kendi kendine hazırlığını yaptıktan sonra bitmiş haliyle dinleyicinin huzuruna sunulmaktadır. Bu türlü deyişler arasında sanat değeri yüksek, orijinal ve toplumun duygularına büyük ölçüde tercüman olanlar zamanla yaygınlaşarak milli türkü repertuvarına girmektedirler”.

Sistemli Deyişler

“Atışma, karşılama, deyişme, tekellüm, müşaare gibi adlar ile anılan sistemli deyişler âşıklık geleneği içinde belli icrâ töresi içinde yürütüldüğü gibi, bir kişinin profesyonel başarılı âşık olabilmesi için bu töreyi bilmesi ve bu konuda başarılı olması gerekmektedir” (Günay 1986: 29).

Âşık şiiri insanı ilgilendiren her konu hakkında örneklerle zenginleşmiş engin bir repertuvara sahip köklü bir şiir türüdür. Bu gün halk şiiri dendiğinde öncelikle ele alınması gereken kişiler âşıklık geleneğine mensup sanatkârlardır. Her dönemde buldukları çağın normlarını göz önünde bulundurarak halkın anlayacağı dilde eserler ortaya koyan âşıklar, bu gün de gerek şiirlerine yapılmış besteler neticesinde ortaya çıkan türkülerle, gerekse sadece şiirleriyle anılmakta ve yaşatılmaktadır. Âşıkları, ortaya koydukları edebi ürünlerin derinliği ve kalitesi bakımından tasnif etmek, güncel âşıklık geleneği içinde zor ve belki de izafi olsa da, zaman bu ayrımı en iyi şekilde yapmaktadır. Her dönemde yaşadığı yüzyıla şiirleriyle damgasını vurmuş âşıkların eserleri günümüzde de halen terennüm edilmektedir. Karacaoğlan, Dadaloğlu, Koroğlu, Erzurumlu Emrah, Âşık Sümmani ve Ercişli Emrah gibi âşıklar bu isimlerin başını çekmektedirler.

Yaşadıkları dönemlerin muhtelif etkilerine kapılmadan şiirlerinde kullandıkları dili mümkün mertebe en sade şekliyle işleyen âşıklar, üzerinden ne kadar zaman geçerse geçsin halen anlaşılabilen bir Türkçeyi benimsemişlerdir. “Edebî eser mensup olduğu medeniyet dâiresinin, kültür birikiminin ve inanç sisteminin kavramlarını, terimlerini ve deyimlerini ihtiva eder. Dili, düşünce ve duygu dünyasının dışında müstakil bir kurum gibi düşünmek doğru değildir. Âşık edebiyatının dili dayandığı Türk-İslâm Medeniyeti dâiresinde teşekkül eden kültür birikiminin halk tarafından benimsenmiş şekline ve miktarına bağlıdır. Bu dilin kelime hazinesi, ne Orhun anıtlarındaki ne de Cumhuriyet döneminde kullanılan Türkçenin aynısıdır. Osmanlıcanın halk tarafından benimsenmiş ve kavranılmış şekli âşık edebiyatının dilidir. Ayrıca mahalli deyim ve söyleyişler de bu edebiyatın kendine has özelliklerindedir” (Günay, 2011: 223).

Âşıklık geleneği bünyesinde var olan, zaman içinde gelişmiş ve yerleşik hale gelmiş kimi uygulamalar, bu alandaki maharetin sergilenmesi hususunda önemlidir. Hem geçmişte hem de günümüzde sürdürülen bu uygulamalar, farklı ortamlarda tertip edilen âşık fasıllarında gerçekleştirilmektedir. Bilginin ve irtical gücünün sınındığı ve de sergilendiği bu ortamlarda, maharetin ölçüldüğü unsur büyük çoğunlukla şiirdir. Çeşitli tür ve şekillerde örneklerin doğaçlama sergilendiği bu fasıllarda, müzik unsuru, şiir kadar ustalığın belirlendiği bir alan değildir. Geleneksel âşık havalarının bilinmesi her ne kadar önem arz ediyor olsa da, şiir söylemedeki başarı, müzikteki eksikliği kolaylıkla kapatabilecek seviyededir. Bu nedenle âşıkların ağırlıklı sanat alanı, şiirdir. Her ne kadar müzik, şiirin gölgesinde kalan bir unsur olsa da gelenek içinde şiirin müziksiz icrâ edilmesi elbette ki düşünülemez. “Büyük şehir ve kasabalardan uzak köylere ve aşiretler arasına, büyüklerin ve zenginlerin saray ve konaklarından tekkelere, kahvehanelere, asker kışlarına, sınır kalelerine kadar muhtelif içtimai muhitlere yayılan ve kendisine dinletici zümreleri temin eden âşık edebiyatı ve musikisi, yaptığı bu içtimai vazifenin, muhtelif cepheli olmasından da kolaylıkla anlaşılabilir ki, türlü menşelerden gelme – yalnız edebî değil, aynı zamanda müzikal – muhtelif sanat unsurlarının birleşip kaynaşmasından vücuda gelmiş, kendisine mahsus yeni karakterlere malik, yeni bir terkiptir” (Köprülü, 2004: 136).

Şiir ve müziğin bir bütün olarak algılandığı âşıklık geleneğinin temsilcileri olan âşıklar, yukarıda söylediğimiz gibi, müzik yönleri çok ilerlememişse de, bu yönleriyle şairlerden ayrılmaktadırlar. Bu bağlamda saz şairi ifadesi, âşığı ayrı bir yere koyma

hususunda yerinde bir ifadedir. “Orta zaman Türk dünyasının kültür hususiyeti, büyük halk kalabalıkları arasında, musikinin şirden ayrılmasına uzun müddet engel olmuştur. Bu suretle şiir ve musiki sanatları, bu devrede, bir azlık teşkil eden mümtaz sınıf müstesna, halk kalabalıkları arasında tek sanattır” (Bilgegil, 2012: 27). Avrupa müzik tarihinde de, Türkçeye çevrilmiş ifadesiyle karşımıza çıkan saz şairlerinin öne çıkan başlıca özelliklerinden biri de, gezgin müzisyenler olmalarıdır. “Toplumsal işlevleri açısından müziğin başta gelen bir yönü, bireyler arasında bağlar kurulmasında rol oynaması, ortak duygu ve düşüncelerin oluşmasını sağlamasıdır. Modern çağda, teknolojinin hızla gelişimiyle bütün dünyayı kapsayan son derece yaygın iletişim olanakları elde edilmiş, ortak müzikal bağların kurulması hızlanarak pekişmiştir. Daha önemlisi, modern iletişim olanaklarının bulunmadığı çağlar boyunca, ilk çağdan başlayarak bireyler ve topluluklar arasında bağlar kurulmasında müziğin oynadığı roldür. Tarih içinde hemen bütün kıtalarda geçerliliğini sürdüren “saz şairleri” geleneği, ortak duygu ve düşüncelerin, dile getirilmesi ve oluşmasında, sözün ve müziğin öncü rolünü temsil etmiştir” (Say, 2008: 17).

1.2. Günümüzde Ozan ve Âşık Kavramları

“Ozan kelimesi, günümüzde yakın geçmişte bilindiği anlamıyla yani şiirlerini saz eşliğinde söyleyen kişi olarak kullanılmaktadır. Ozan isminin şiir yazma ya da âşıklık geleneğindeki kullanımıyla şiir düzme işi yapan kişiye verilmesi, her dönem kabul görmüştür. Geçmişte şairler için ozan ifadesinin kullanılması buna örnek gösterilebilir. Ayrıca yine saz çalan kişilere de ozan denmesi sıkça rastlanan bir durumdur. Aslında bunun da nedeni, birden fazla misyonu üzerinde taşıyan, fakat zaman içinde bu görevlerden bazılarını yine zaman içinde ortaya çıkan karakterlere devreden bir kültürel yapının, devrettiği bu görevlerin taşıyıcılarına yüklediği göreve uygun yeni isimler verilse de; bu yeni karakterlerin en başta pek çok görevi üzerinde taşıyan ana unsurun ismini de yine beraberinde götürebilmeleridir. Yani başlarda sağaltıcılık [=hekimlik], kamlık [=din adamlığı] şairlik ve müzisyenlik gibi görevleri olan ozan, zaman içinde bunların her birini yeni karakterlere dağıtarak günümüze sadece şair ve saz çalan müzisyen olarak gelebilmiştir” (Özdemir, 2012: 4).

Günümüzde ozan kelimesi, çalışmanın başında ifade ettiğimiz tarihsel süreçten geçerek bugün de ilk kullanıldığı sanatsal manada kullanılan kelimelerden biridir. Günümüzdeki

tezahürü “Şair”, “Halk şairi”, “Saz çalan kimse” olarak algılanan ozan isminin, bunların hepsini içinde barındırmakla beraber özel bir alan içinde ve âşıktan farklı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu alan da, günümüz halk kabullerinden hareketle, ilmi yaklaşım sonucu belirlenmelidir. Sahanın terimlerinden “Kalem şairi” terimi ise şairleri, âşıklardan yani aynı döneme has ifadesiyle saz şairlerinden ayırmak için kullanılmış bir ifadedir. “İrticalen söyleyemeyen, belki saz da çalamayan şairler” (Sakaoğlu, 1986: 18) olarak tanımlanan kalem şairleri, bu özellikleriyle günümüz şairlerinden farklı bir zümre değildir.

Günümüz yazılı kaynaklarında ve halk arasında âşık ve ozan kelimesinin birbirinin yerine geçecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Her iki terimin de günümüzde yaygın olarak bilinmesiyle birlikte, görev bakımından ayrıldıkları hususi alan net olarak belirlenmemiştir. Türk Dil Kurumu’na ait Büyük Türkçe Sözlükte, ozan kelimesinin karşılığı olarak halk şairi verilmektedir (TDK, 2005: 1713). Ancak günümüzde bu kullanım geçerliliğini kaybetmiş bulunmaktadır.

Âşık kelimesi ise, 15. yüzyıldan sonra, daha önce ozanın yaptığı işi yapan kişilere verilen bir isim olmuştur. Bahsi geçen iş ise, yine müzisyenlik ve şairlik temelli sanatsal ve kültürel faaliyetlerdir. Günümüze gelindiğinde artık bu iki terimin faaliyet sahası ve işlevleri bakımından ayrı değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Çünkü bilhassa son yıllarda bu iki terim, hem birbirinin yerine ayrı ayrı kullanılmakta hem de sağlayacağı prestij ve zamana has popülerite için aynı kişiler tarafından seçenekli kullanılmaktadır.

Erman Artun, ozanlıktan âşıklığa geçişi kısaca “Türk kültürü, yeni yurt edinilen Anadolu’da yeni bir küresel kimlik kazanıp şekillenirken edebiyat da yeniden yapılanmaya başlamıştır. Milli öze bağlı epik şiirler yazan Ozanın yerini, İslami öze bağlı lirik şiirler yazan âşık almıştır” (Artun, 2012: 1) sözleriyle özetlemiş; geçiş sürecindeki toplumsal ve dini yapıya vurgu yapmıştır. Âşıklar yer aldıkları ilk kaynaklardan bugüne kadar yazılmış eserlerde gezgin, müzisyen şairler olarak anılmaktadırlar. Bu tanım, ozanların genel tanımı ile aynı olsa da yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, aralarındaki şiirsel içerik dahi farklıdır. Bizim değerlendirmemizde âşıklık için önemli olan kıstas günümüz ve yakın geçmişte belirlenmiş, âşıklık geleneğine dair uygulamaların yerine getirilip getirilmemesi olmuştur. Bu gelenek unsurlarını âşık fasıllarına katılma, askı indirme, lebdeğmez, muamma çözme,

atışma/deyişme, doğaçlama şiir düzüp saz eşliğinde okuma, gezgin olma, bir ustaya intisap etme olarak sıralayabiliriz. Bunların yanında, çeşitli konularda hikâyeler anlatmayı, hece ve kısmen de aruz vezninin en zor şekillerinde şiirler düzmeyi de sıralayabiliriz (Bkz. Artun, 2001: 107).

Günümüze kadar yapılan çalışmalarda âşık, şair ve ozan kavramlarının kimi hususiyetlere göre çeşitli ön adlar aldığını görmekteyiz. Saim Sakaoglu, konu ile ilgili bir çalışmasında çeşitli kaynaklardan derlediği terimleri “âşık, saz şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, halk şairi, Hak şairi, Hak aşığı, badeli âşık, meydan şairi, kalem şairi, çöğür şairi vs.” (Sakaoglu, 1986: 17) olarak sıralamıştır. Görüldüğü üzere, zikredilen isimler, hemen hepsinin ortak yönleri olmasına rağmen, çok da özel olmayan kimi farklılıklarından dolayı değişik adlar almıştır. Aynı çalışmada Sakaoglu, konu ile ilgili tespitlerini; “Bize göre, yukarıda saydıklarımızda (âşık vb. isimler) arayacağımız vasıfları şöyle sırlamak gerekecektir:

a)İrticalen söyleme kabiliyeti var mıdır?

b)Saz çalmasını biliyor mu?

c)Atışma yapabiliyor mu?

d)Bade içtiğini iddia ediyor mu?” (Sakaoglu, 1986: 18) şeklinde ifade etmiştir.

Günümüz âşıkları, kendi sıfatlarını artık her ne kadar âşık olarak bilip bu sıfatı benimsemişlerse de, kendilerini takdim ederken âşık ile birlikte ozan, halk ozanı ifadelerini de kullanabilmektedirler. Pek çoğunun yanlarında taşıdıkları kartvizitlerinde ya âşık ismiyle beraber ya da tek başına halk ozanı ifadesi yer almaktadır. Bu konudaki kavram kargaşasının sebeplerinden bir tanesi de budur. Bursa Yıldırım Belediyesinin düzenlediği Geleneksel Âşıklar Bayramı’nda görüşme imkânı bulduğumuz Ercişli Âşık Ahmet Poyrazoğlu da, bu konuyla ilgili konuşmamızda âşıklığın ozanlığı kapsadığını ancak ozanın âşıklığı kapsamadığını, bunların da âşıklık geleneği içindeki çeşitli uygulamaların yapılıp yapılmadığına göre belirlenebileceğini nakletmiştir (KK2).

“Erzurum Âşıklık Geleneği” adlı kitabında Metin Özarlan, Âşık Erol Ergani ile yaptığı görüşmeden, konu ile ilgili şu bilgiye yer vermiştir; “Âşıkların kendilerini adlandırmada ozan / halk ozanı sıfatlarını tercih edip kullanmalarının diğer bir sebebi de, okumuş ve

aydınların; basın ve medyada âşıkları ozan kelimesiyle isimlendirmeleridir. Erzurum’da “Ozanlar Çayevi” âşık kahvehanesi işleten Erol Ergani’nin görüşleri ilgi çekicidir: aslında bizim âşıklar olarak kendimize halk ozanı dememizin sebebi şudur. Mesela bizi radyoya, televizyona programlara çağırıyorlar, festivallere gidiyoruz davetli olarak. Buralarda hep halk ozanı filan oğlu filan diye anons ediyorlar. Buralarda hocalarla, yazarlarla tanışıyoruz. Onlarla sohbet ediyoruz bize hep halk ozanı, ozan diye hitap ediyorlar. Âşık olsun, ozan olsun, halk ozanı olsun bizim için hepsi birdir aynıdır. Ama dediğim gibi okumuş kesim bizi ozan olarak benimsemiş, biz de o şekilde halk ozanı ya da ozan olmuşuz. İşin doğrusu bu ozan şeyi yeni. Sümmani, ozan Sümmani değil, âşık Sümmani idi, işin doğrusu bu” (Aydın (Ergani) 1996) (Özarlan, 2001: 54–55)

Bugünün kıstasları ile değerlendirildiğinde, bu iki terim birbirinden ayrılmıyor gibi görünse de, bilimsel bir tasnif yaparak iki kavramı birbirinden işlev bakımından ayırmak mümkündür. Bu tasnif işini yaparken her iki terimin sözlük ve kitabi anlamlarının karşılaştırılmasının yanı sıra, hem halk arasındaki algı hem de ilmi bakış açısıyla sergilenecek bir yaklaşım da dikkate alınmalıdır.

Âşıklık geleneği, Türk müzik folklorunda başka bir kültürel geleneğin barındırmadığı özel uygulamalar taşımaktadır. Bu uygulamaların tarihi derinliği net olarak bilinmemekle birlikte, geleneğin sürdürüldüğü özellikle Kuzeydoğu Anadolu bölgesinde yüz yılı aşkın bir süredir var olduğunu, hem Cumhuriyetin ilk yıllarında yapılmaya başlanan derleme çalışmalarından hem de günümüzde yaşayan ya da yakın zamana kadar yaşamış o yöre insanların anlattıklarından öğrenmekteyiz. Geleneğin bugünkü ve yakın geçmişteki temsilcileri olan âşıklar da ustalarından aldıkları bilgileri aktararak bu saptamayı kesinleştirmektedirler.

Yakın geçmişe kadar tamamı sürdürülen bu uygulamaların artık birçoğunun uygulanmadığı görülmektedir. Ancak yine de geleneğe mensubiyeti belirleyici temel nitelikteki kimi uygulamalar geçerliliğini korumaktadır.

Bu uygulamalar artık günümüz âşıklarını tasdik eden önemli kıstaslar haline gelmiştir. Çünkü Türkiye’de saz çalıp türkü okuyan herkese âşık denilebilmektedir. Bu isimlendirme elbette ki halk tarafından ve özellikle de âşıklık geleneğinin yaygın olduğu bölgelerde yapılmaktadır. Bunun yanında profesyonel olarak Türk halk müziğiyle ilgilenen ve saz çalan bazı müzisyenler de kendi isimlerinin başına âşık sıfatını

koymaktadırlar. Buradan anlaşılacağı üzere, âşık teriminin kullanımındaki karışıklığı iki ayrı nedene bağlamış bulunmaktayız. Bunlardan biri (özellikle günümüzde), kendini âşık olarak tanıtanlar; diğeri ise (özellikle daha eski sanatçılar için) gerçekte âşıklığın gereklerini yerine getirmeyerek halk arasında âşık olarak tanınanlardır.

Yukarıda yaptığımız tanımlamada âşık isminin gerçekte kimler için kullanıldığı ve kullanılması gerektiği belirtilmektedir. Buna göre de işlev olarak, bu tanımlamanın ve belirtilen uygulamaların tamamen dışında kalanların âşık olarak nitelendirilemeyeceğini söylenebilir.

Günümüz Türkiye'sinde sanatçılık kavramı, işlevi ve haiz olunması gereken yetkinlik seviyesi bakımından çokça tartışılan konulardan biridir ve âşıklar her ne kadar asli olarak sanatçı olsalar da medyatik olmadıkları için bu tartışmaların içinde yer almazlar. Âşıkların günümüz Türkiye'si içindeki sanatsal pozisyonları, yukarıda da değindiğimiz geleneğe has ve gelenek dışındaki sanat zümrelerinde olmayan çeşitli özellikleri nedeniyle özel ve müstesnadır.

Âşıklar müzik icrâcılığı anlamında zaman içinde gerilemiştir. Bunun nedeni de özellikle son asırda müzikte profesyonelliğin gelişmeye başlamasıdır. Çünkü Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun ve müzik eğitimi veren Konservatuvarların kurulması ve profesyonel koroların oluşturulması sonucu Türkiye'de bir sanatçı artışı yaşanmıştır. TRT'nin kurulduğu dönemde, Türkiye'nin her yerinden müziğe yeteneği olan kişiler, korolara katılmak amacıyla başvurular yapmış ve çeşitli sınavlarla hem eğitim hem de icrâ için kadrolara alınmışlardır. Bu ve benzeri gelişmeler özellikle buldukları yörelerde âşıkları yegâne sanatçı olmaktan çıkarıp, sahaya yeni karakterler kazandırmakla beraber bu sanatın zayıflama sürecine girmesine neden olmuştur. Çünkü bu süreçte Türk halk müziğinde hem vokal hem de çalgısal icrâ konularında verilen derslerle ilerleme kaydedilmiş, özellikle çalgısal icrâda virtüözite seviyesi yakalanmaya başlanmıştır. Önce radyo sonra da televizyonun yaygınlaşmasıyla insanlar, icrâ edilen her tür müziği dinleme şansı bulmuş, müzikal beğenilerini geliştirmişlerdir. Bu durum Türk halk müziğinin yaygınlaşması için önemli bir adım olmuş ise de âşıklar ve âşıklık geleneği bu gelişmeden olumsuz yönde etkilenmiştir. Çünkü âşıklar müzik bilgilerini sadece çırağı oldukları âşıklar ile katıldıkları fasıllar yoluyla almışlar ve zaman içerisinde kendi yetenekleri nispetinde geliştirebilmişlerdir.

Âşıklık geleneğinde müziğin ve sazın aslında ikinci planda olduğu gerçeğini de göz önünde bulundurursak, âşıkların müzik bilgi ve becerilerinin edebi yönlerine göre daha az geliştiğini söylemek yanlış olmaz. Bu fark, Türkiye’de müzik sahası geliştikçe daha da açılmış ve âşıklar müzikal manada günün gerisinde kalmışlardır. Fakat şunu tekrar belirtmeliyiz ki; âşıkların amacı usta müzisyen olmak veya ameli ya da nazari olarak müzik sahasında yetkinliğe kavuşmak değildir. Ancak, müzik ve şiir icrâcılığını bünyelerinde barındıran kişiler olduğundan âşıkların, buldukları bölgelerin müzikal yönelimine katkı sağlayan insanlar olduğu da, göz ardı edilemeyecek bir gerçektir.

Sistemli müzik eğitim çalışmalarına tabi olan kişiler artık toplumun müzisyenliğini yapmaya başlamış, âşıklar ise yine kendilerine has özellikleriyle aranan insanlar olmuşlardır. Biz bu tespiti özellikle âşıklık geleneğinin yaygın olduğu bölgeleri göz önünde bulundurarak yapmaktayız. Çok yakın tarihimizde özellikle âşıklık geleneğinin yaygın olduğu bu bölgelerde, âşıkların katılmadığı bir düğün ya da, bir ramazan eğlencesi düşünülemezdi. Köy köy, kasaba kasaba dolaşan âşıklar, gittikleri yerde köyün ileri gelenleri tarafından ağırlanır ve iaşeleri bu kişiler tarafından karşılanırdı. Âşıklık geleneğinin devam ettirildiği illerden biri olan Artvin’de yaşamış büyüklerimiz, muhtelif zamanlarda âşıkların evlerine ziyarete geldiklerini ve özel günlerde ve gecelerde, günler boyunca süren destanlar, hikâyeler anlattıklarını ve türküler söylediklerini nakletmişlerdir. Günümüze gelindiğinde ise bilhassa Türk halk müziği icrâcılığı anlamında, sanatçılar ayrı bir yerde, âşıklar ayrı bir yerde durmaktadır.

Bu bölümde üzerinde çalıştığımız konu, günümüz sanat anlayışı çerçevesinde gelişen ve gelenekten izler taşıyan ya da taşıdığı öne sürülen yeni sanatsal akımlar ve bu akımlar içindeki karakterlerin kendilerini ait gördükleri sanatsal zümre veya zümrelerin sınır ve normlarının belirlenmesi için önemlidir. Günümüz Türkiye’inde bilhassa profesyonel müzik alanında çok çeşitli isimlendirme yapılabilmektedir. Bunları şarkıcı, türkücü, popçu, rockçı, sanatçı, âşık, ozan, halk ozanı, halk aşığı, hak aşığı vb. gibi sıralayabilir hatta arttırabiliriz. Bu isimlendirmelerin bir kısmını halk belirlemekte bir kısmını da sanatçı kendi isminin başına koymaktadır. Sanatçı bunu yaparken de yaptığı işin mahiyetinin, aldığı ismin temsil ettiği gelenekle örtüşüp örtüşmediğine bakmayabilmektedir. Bu konuda sanatçıyı suçlamak da yersizdir. Çünkü ülkemizde özellikle müzik alanındaki bu karakterlerin görev ve sorumluluk tanımı net ifadelerle

belirlenmiş değildir. Bu belirsizliğe neden olan ögelerden biri, geçmiş dönemlerde yapılmış isimlendirmelerin günümüze kadar gelmesidir. Bu çalışmada her ne kadar bugünün algı ve hissedişlerinden temellenen isimlendirmeler ele alınıyor olsa da, konu edilen terimlerin çok eski dönemlerden bu yana belirli bir kültürel daire içinde kullanılıyor olması, bugün isimlendirme sorunu yaratabilmektedir.

Örneğin; Âşık Veysel, usta bir şair olmasının yanında, şiirlerini saz çalarak söyleyen bir sanatkârdır. Âşıklık geleneğinin yaygın olduğu bir il olan Sivas'ta dünyaya gelen Veysel, şiir düzmedeki yeteneği ile küçük yaşta dikkat çekmiş ve olumsuz yaşam koşullarının da etkisiyle bu yönünü geliştirmiştir.

Âşık Veysel, Konya Âşıklar Bayramına katılmış ve bu alanda ödülleri almış elbette ona bu ödülleri ve beğeniye kazandıran unsur, insanı ve sevgiyi merkezine oturttuğu şiirlerindeki eşsiz mana derinliğidir (Bkz. Alkan, 2002: 1-2). Gerek şiirlerinin nicelik ve nitelik bakımından zengin olması gerekse işlediği konularla insanları duygusal manada adeta zapt etmesi Âşık Veysel'i dönemimin ve kendisinden sonraki dönemlerin vazgeçilmez bir kaynağı haline getirmiştir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, saz çalıp türkü söylüyor olması, üstelik de kendi eserleri ile bir repertuvar oluşturmuş olması dönemin isimlendirmelerinin de etkisiyle Veysel'in âşık sıfatıyla tanınmasını sağlamıştır. Ancak belirttiğimiz âşıklık geleneği uygulamalarının pek çoğunu Veysel'de görememekteyiz. Şunu belirtmeliyiz ki âşıklık uygulamalarını yerine getirmek ve bu yaşam tarzını benimsemek kişisel beceri ve kabiliyetlere sahip olmayı gerektirdiği gibi, bir tercih meselesidir. Yani âşıklık bir meslektir ve her meslek gibi çeşitli uygulama ve normlara sahiptir ve elbette tercih, ön şarttır.

Âşık Veysel'in bu durum içindeki pozisyonuna bakıldığında, günümüze kadar bu saha ile ilgilenmiş bilim adamlarının ve bizim tanımlamasını yapıp, çerçevesini çizdiğimiz âşıklık geleneğinin bir parçası olmadığını söyleyebiliriz. Ancak bu tespit her ne kadar tartışılır yahut kabul edilebilir de olsa, bu Âşık Veysel'i âşık olarak anmamızı değiştirmeyecektir.

Bu manada ismini zikredebileceğimiz diğer bir usta sanatçı ise Âşık Mahzuni Şerif'tir. Mahzuni Şerif de Veysel gibi, Türk müzik folkloruna sayısız eser kazandırmış ve bilhassa bulunduğu dönemin toplumsal ve siyasi koşullarını en güzel ifadelerle eleştirmiş bir ozandır. Tüm Türk halkı tarafından sevilmiş ve her kesimden insanın

beğenisini kazanmış bir sanatçı olan Mahzuni Şerif, âşık ismiyle tanınsa da, yukarıda değindiğimiz gelenek uygulamalarının hemen hiçbirini yerine getirmemiştir. Mahzuni Şerif, “Lebdeğmez”, “Askı İndirme”, “Deyişmeler yapma” ve “Hikâye anlatıcılığı” gibi uygulamalar yerine, sözü ve müziği kendisine ait olan türkü formundaki eserleri seslendirmeyi tercih etmiş ve bu sahada çok başarı kazanmıştır. Verdiğimiz örnekteki ozanlar, âşık ismi ile anılmayı tercih etmiş ve bu şekilde tanınmışlardır. Günümüzde de bu isimler âşık sıfatıyla anılmaktadır ve bunda bir sakınca da yoktur. Ancak günümüzde belirlenen normlar içinde âşıklık, sınırları belli olan sanatsal bir meslek sahasıdır. Âşıklığın gereklerini yerine getirenler âşık, farklı bir sahanın gereklerini yerine getirenler ise o alana has isimle adlandırılırlar. Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, her meslekte olduğu gibi âşıklık, hem yetenek hem de tercih ederek icrâ edilen bir meslektir.

Âşıklığın sadece yetenek nispetinde olmayıp tercih edilerek de benimsenen bir sanat dalı oluşuna örnek olarak da Mahzuni Şerif’ten bahsedilebilir. Genellikle âşık uygulamalarının hiçbirini yerine getirmemekle beraber Mahzuni Şerif, İbrahim Tatlıses’in sunduğu TV programında, beraber konuk olarak katıldıkları Âşık Murat Çobanoğlu ile doğaçlama bir deyişme yapmıştır. Ayağını kendi açtığı ve müziğini kendi belirlediği deyişme karşılıklı dörder dörtlük söylenmesiyle sona ermiştir. Âşık Mahzuni, bu deyişmede Çobanoğlu ile karşılıklı doğaçlama şiir söyleyebilmiş ve bu deyişme halen beğeniyle izlenmektedir. Âşık sıfatıyla tanıdığımız Mahzuni Şerif, eserlerinde kendisinden ozan olarak da bahsetmektedir. 1987 yılında Güvercin Müzik Şirketi’nden çıkan “Ben Alevi Olamam ki” adlı albümündeki “Affetmem Seni” adlı türküsünün son kıtasında;

“Ben bir millet ozanıyım

Her derdini sezeniyim

Hayvan değil Mahzuni’yim

Affetmem seni seni yar” (Mahzuni, 1987), sözlerine yer vermiştir. Bu şiirden âşığın kendisini ozan olarak da gördüğü hatta âşık ile ozan sözcükleri arasında bir fark gözetmediği sonucu da çıkmaktadır.

Âşık Veysel ve Âşık Mahzuni Şerif örnekleri konunun bu kısmının ifade edilmesinde yeterlidir. Günümüzde ise belirlenen kıstasları taşımayıp âşık ismini kullananlar, ya konunun mahiyetini bilmediklerinden ya da âşık isminin yaygın ve prestijli olması dışında bu isimden fayda sağlama çabasında olmaları dolayısıyla bu yola başvurabilmektedirler.

Yukarıda değinilen her iki örnek ismi ozan olarak görmekteyiz ve bu örnekler çoğaltılabilir. Günümüzde ozan sözcüğü hem şair hem de genellikle türkü icrâ eden ve bilhassa üreticilik vasfına sahip sanatkârlara verilmektedir. İfade ettiğimiz gibi, Türk halkı, sırtında saz gördüğü herkese ya da saz çalıp türkü söyleyene ozan ya da âşık demeyi alışkanlık haline getirmiştir. Âşıklık geleneği içindeki özelliklere değinmiştik; fakat bugün ozan ismini alabilmek için de birtakım özelliklere sahip olmak gerekmektedir ki bizce bunların başında üretken olmak ve halkın geneline hitap eden ürünler ortaya koymak gelmektedir. Bu tanım genellikle şiir ve müziğin paralel olduğu bir üreticiliği işaret etmektedir ki burada kastedilen çoğunlukla halk şiiri ve halk müziğidir. Günümüzde kendisini ozan olarak tanıtan ve halk tarafından da ozan olarak isimlendirilen sanatçıların çoğu, sanatlarını bağlama çalarak icrâ etmektedirler. Halk nazarında bağlama çalan herkese ozan deme eğilimi bile vardır.

Halk şiiri dendiğinde, konu ve şekil itibarı ile belirlenen bir şiir türü anlaşılmaktadır. Bu tarife göre Türklerin çok eski dönemlerinden bugüne kadar kullanılmaya devam edilen hece veznine bağlı çeşitli şekillerdeki şiirler halk şiiri olarak kabul edilmektedir. “Türk milletinin, bu karışık ve dağınık tarihi içinde ilk günden bu güne daima tekâmül eden, fakat mahiyetini değiştirmeyen müşterek milli geleneğe bağlı bir edebiyatı vardır. Bu edebiyatın mahsulleri “Tanzimat hareketi” ve Cumhuriyetten sonra “Halk Edebiyatı” genel başlığı altında değerlendirilmeye başlanmıştır” (Günay, 1986: 1). Bu edebiyatın önemli unsurlarından biri de, ozanlar ve âşıklar tarafından üretilip tarih boyunca aktarılan halk şiiridir.

Günümüze gelindiğinde toplumun sosyal ve kültürel yaşam anlayışı, sanatsal beğeni ve hissedışı gelişmiş, şiire karşı olan ilgi ve istekleri artık âşıklarla birlikte kalem şairleri tarafından da karşılanmaya başlanmıştır. Şairler halk şiiri şekillerini kullanarak, şiir yazarak bu anlamda dönemin siyasi kadrolarından destek de görmüşlerdir. “Ziya Gökalp'in kurumlaştırdığı ve Atatürk'ün kimi revizyon ve düzenlemelerle tatbik ettiği

Halk Doğru Hareketi, halk kültürünü öne çıkaran birçok faaliyetin yanında âşık edebiyatının da yeni isimler ve ürünlerle güçlenmesi sonucunu doğurmuştur. Bu eğilim modern şairlerin hece veznini kullanarak Beş Hececiler gibi ekoller oluşturmalarına kadar uzanmıştır” (Oğuz 2006: 183). Burada şairlerin özellikle Türkiye'nin batı bölgelerindeki kültürel gelişmeleri daha yakından takip ederek, edebi anlamda günün ihtiyaçlarına cevap verebilecek ve yönlendirmeler yapabilecek ürünler ortaya koyabiliyor olmalarının önemi büyüktür. Modern şiirin, yapı bakımından halk şiirinin normlarından kopmamış olmasına karşın şiirlerin konuları, imge ve seçilen kelimeler günümüz sanat algısı içinde halkın beğenisine daha uygun olabildiği için bugün şiir dendiğinde insanların aklına âşıklarla birlikte hatta daha da önce şairler gelmektedir.

Bu durumu yaratan nedenlerin başında yukarıda bahsi geçen şairlerin genellikle İstanbul ve Ankara gibi nüfus yoğunluğu ve sosyokültürel hareketlilik açısından önemli ve ulusal basın-yayın kuruluşlarının bulunduğu büyük şehirlerde yaşıyor olmalarıdır. Bu fark, bu şehirlerde yaşayan şairlere eserlerini basıp yayınlama, görsel ve işitsel medya aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırma imkânı sağlamaktadır. Çağımızda internet üzerinden yürütülebilen tanıtım ve sunum faaliyetleri sayesinde her üretici, ilgili kitleye ulaşabiliyor olsa da, radyo ve televizyonlar aracılığıyla yapılan tanıtım faaliyetleri bu anlamda önceliğini korumaktadır.

Halk şiiri normlarını kendi ifadeleriyle birleştirip yüksek tanınırlığa sahip olmuş şairlere Faruk Nafiz ÇAMLIBEL, Necip Fazıl KISAKÜREK, Sabahattin ALİ'yi örnek verebiliriz. Bu şairler kendi yazı ve şiirlerinde kendilerini şair olarak isimlendirmiş, dahası halk da onları şair olarak tanımıştır. Bu şairler için ozan ifadesi kullanılması her ne kadar yanlış olmayacaksa da yakın geçmişte ve günümüzde artık bu ifadenin bahsettiğimiz manada bir geçerliliği olmadığını belirtmiştik.

Ozan, âşık ve şair kavramlarının genel manada incelenip işlevlerine dayalı bir tasnifin yapıldığı bu çalışmada, bu sanatçı karakterler arasındaki görev dağılımı ve sahip olunması gereken hususiyetler aşağıda ifade edilmiştir.

Saz çalmak âşık olabilmenin şartlarından biri olduğu gibi ozanlığın da önemli bir kıstasıdır. İkisinin arasındaki farkı ise âşıklığın geleneksel uygulamalarını yerine getirip getirmemek olarak ifade edebiliriz. Yakın geçmişte ve günümüzde bahsi geçen bu uygulamalar, saz çalma, doğaçlama şiir düzme, deyişmelere katılma, dudakdeğmez

tarzında şiir düzme, âşık havalarının bir kısmını bilme, muamma çözme ve bu uygulamaların sergilendiği özellikle de âşık bayram ve şenlikleri gibi etkinliklerde bulunmadır.

Bu çerçeveden bakıldığında âşıklar, şiir yazma, saz çalma ve türkü söyleme özellikleriyle ozanlığın faaliyet sahasını da kuşatmaktadırlar. Ancak ozanlar, âşıklık geleneğinin her uygulamasını yerine getirmedikleri için âşık sayılmamaktadırlar.

Ozan ismi, günümüzde artık sadece şair teriminin karşılığı olarak değil, özellikle bağlama çalarak türkü icrâ eden ve üreticilik vasfına sahip olan sanatkârlara verilen bir isim olarak kabul edilmektedir. Halkın genel algısı bu yöndedir. Bu üreticilik müzik ve söz yazmayı kapsamaktadır. Ancak bu tanımla çerçevesini belirlediğimiz ozan karakterinin nitelik ve nicelik olarak şair gibi şiir yazması beklenmemekle birlikte, bu başarıyı gösteren ozanlar geçmişte olduğu gibi gelecekte de olacaktır.

Eserlerini saz veya herhangi bir çalgı çalmaksızın icrâ eden tüm şiir müellifleri şiirlerini, zaman içinde düşünerek mi yoksa anlık irticali olarak mı meydana getirdiği ve de hangi ölçüyle yazdığı dikkate alınmaksızın şair olarak adlandırılmalıdır.

BÖLÜM 2. ÂŞIKLARDA MÜZİK

Âşıklar, profesyonel müzik icrâcısı olmalarıyla beraber gelenek içinde bulunan müzik dışındaki diğer uygulamaların tamamını da müzik eşliğinde yapmaktadırlar. Müziğin hem üreticisi, hem icrâcısı hem de taşıyıcısı olmaları âşıkları, Türk müzik kültürü içindeki asli müzisyen unsurlar arasına sokmaktadır. Ancak gelenek içindeki özel uygulamalar, âşıkların diğer müzisyenlerden farklı bir mahfilde değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Âşıklık geleneği içinde icrâ edilen müzik, THM genel repertuarından ayrı bir yapı arz etmemektedir. Gelenek içinde icrâ edilen müziğin THM içindeki yeri, âşıkların icrâcı unsurlar olarak THM içindeki yeri ve gelenek içinde müziğin yeri ve önemi gibi konularla, âşık havaları olarak adlandırılan repertuarın yapısal özellikleri, âşıklarda müzik eğitimi ve aktarımı, âşık müziğinde söz - müzik ilişkisi ve saz icrâsı gibi konular bu bölümün öne çıkan başlıklarını oluşturmaktadır.

2.1. Âşıklık Geleneği İçinde Müzik

Pek çok toplumda müzik, kendi başına bir disiplin ve sanat olmakla birlikte, sözlü olarak da icrâ edilen ve sözün ifade gücünü arttıran bir unsur olarak kullanılmaktadır. Kendi başına, kültürün taşıyıcı bir parçasını oluşturan müzik, söz ile birleştiğinde de, bu özelliğini arttırmaktadır. “Müzik, toplum içinde üretildiğine göre, kökleri toplum içindedir. Kültür ile sıkı ilişkileri vardır. Çünkü müzik dinlenmesi güzel olan şey değildir. Tam tersine kültürün içine gömülmüştür”(Yıldırım, Koç, 2011: 28).

Âşıklık geleneği, içinde çeşitli uygulamalar barındırmaktadır. Bu uygulamalar, şiir, hikâye ve müzikal unsurların başı çektiği sanatsal temele dayanmaktadır. Âşıklar şair olmalarının yanı sıra müzisyendirler. Müziği şiir okurken ve yeni şiir düzerken, ifade gücünü ve dinleyici üzerindeki etkiyi arttırmak için kullanırlar. Ayrıca âşık fasılları olarak bilinen icrâ ortamlarında, birden fazla âşık bir araya gelerek saz eşliğinde meşk ederler ve geleneğe dair çeşitli uygulamaları gerçekleştirirler. Bahse konu bu uygulamaların başında âşık atışmaları gelir ki, müzik burada da önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Atışma ya da diğer bir adıyla deyişme sırasında âşıklar doğaçlama olarak düzdükleri şiirleri o an belirlenen ancak daha önceden hafızalarında var olan kalıp bir ezgi ile kendi çaldıkları saz eşliğinde icrâ ederler. Bu ortamlarda asli

unsur söz olup, müzik ikinci planda kalıyor olsa da, hem sohbetin akıcılığı hem de verilmek istenen mesajın vurgulanması bakımından müzik, âşık fasıllarının ve âşıklık geleneğinin temel taşlarından biridir.

“Halk arasında büyük rağbet gören âşık, hem yaratıcı bir sanatçı, hem de icrâcıdır. O, düzdüğü şiiri, türküyü çağdaşlarından veya eski âşıklardan aldığı geleneği, söylediği bir türküyü gelecek kuşaklara da aktarma görevini üstlenir. Bu edebiyatta musikinin önemli bir yeri vardır. Her toplumda sanat yaratma çağlarında şiir, müzikle birlikte anılmıştır. Âşıklar, kendilerinden önce mevcut, beste ve musiki üsluplarında bazen yeni makamlar (besteler), değişiklikler meydana getirdikleri gibi bazen de eski usul ve gelenekleri aynen sürdürmüşlerdir” (Artun, 2001, s 58).

Âşıklarda müzik elbette sadece atışmalar sırasında icrâ edilenlerle sınırlı değildir. Bu konuya değinildiğinde karşımıza çıkan en önemli müzikal unsur âşık havalarıdır. Âşık havaları, âşıkların buldukları yörelerde geleneksel hale gelmiş genelde anonim olan kalıp ezgilerdir. Bu ezgilerin isimlendirilmesinde eserin kaynak kişisi, ilk bilinen yöresi, sözleri, edebi türü / şekli ve de oymak - aşiret adları gibi faktörler etkilidir. Âşıklar, sahip oldukları bilgileri, ustalarından ve gezip gördükleri yerlerdeki âşık karşılaşmalarından edinmektedirler. Âşıkların gezginlik vasfı sözel manada görgü ve repertuvarlarını arttırdığı gibi, müzikal olarak repertuvar zenginliği de sağlamaktadır. Gezdikleri bölgelerde duydukları herhangi bir ezgi âşıkların hafızalarında kalıp, farklı bölgelerde nakledilebilmektedir. Ezginin, âşık zihninde taşınması sırasında ebetteki bazı kısımlarda unutmaya ve yanlış hatırlamaya bağlı kimi değişiklikler meydana gelebilmesi kuvvetle muhtemeldir.

Âşık havaları tabir edilen bu ezgiler için makam terimi de kullanılmaktadır. Bu makam teriminin Türk Müziğinde kullanılan makam terimiyle bir ilgisi olmadığı ve bu makam ya da hava teriminin âşıklık geleneği içinde icrâ edilen kalıp ezgiler için kullanıldığı günümüze kadar yapılmış olan çalışmalarda ifade edilmiştir (Bkz. Tüfekçi, 2000: 232, Oğuz, 2001: 24). Yapılan saha çalışmaları neticesinde âşıklar arasında hava teriminin daha yaygın olduğu tespit edilmiştir.

Yaşayan en yaşlı ve kıdemli âşıklardan olan Karanlı Âşık Şeref Taşlıova ile Bursa Yıldırım Belediyesinin 2012 yılı Temmuz ayında düzenlediği 8. Âşıklar Bayramı etkinliğinde yaptığımız mülakatta, makam teriminin günümüzde ve yakın geçmişte

yaygın hale gelmesinde kendisinin de payı olduğunu, ancak hava teriminin daha kuşatıcı ve yerinde olduğunu bize nakletmiştir.

Hava terimi neredeyse Türkiye'nin bütün bölgelerinde müzik – ezgi anlamında kullanılmaktadır. Türk halk müziğinin iki formu da hava terimi ile tanımlanmaktadır. “uzun uava” ve “kırık hava” olarak isimlendirilen bu formlarda da “hava” terimi yine müzik anlamında kullanılmaktadır. Ayrıca “kırık hava” formuna dâhil olan ve tempo bakımından daha hızlı ya da oynak olan ezgilere de “oyun havası” dendiği bilinmektedir. Hava, Türk halkının dilinde oldukça sık ve yaygın kullanılan bir terim olarak muhafaza edilmektedir. “Eski havalar”, “bizim havalar”, “yanık havalar”, “roman havası” gibi kalıp ifadelerin her biri müzik ve müzikal yapıları nitelemektedir. Ayrıca uzun hava türlerinden “gurbet havası” da, hava teriminin yaygınlığına örnek teşkil etmektedir.

Çalışma boyunca âşık ezgilerinden âşık havaları olarak bahsedilmiştir. Âşık havaları, âşık müziğinde incelenmesi gereken en önemli unsurdur. Hatta âşık müziği olarak ele aldığımız repertuar aslında âşık havalarından ibarettir.

Âşıklar şiir düzerken çoğunlukla hece veznini kısmen de aruz veznini kullanırlar. Her iki vezin türünde de belirli bir ritmik yapı mevcuttur. Âşıklar hangi türde ve hangi hece sayısında şiir düzeceklerse, müzik eşliği için o hece kalıbına uygun bir hava seçerler. Sözelimi sekiz heceli şiirlerin söylendiği bir hava ile on bir heceli bir şiir söylenemez. Bu, prozodik açıdan uyumsuzluk yaratacaktır ve âşıklar bu kuralı iyi bilmektedirler. Bu hususta meydana gelebilecek olası bir hata, icrâ sırasında âşıklara zor anlar yaşatabilir nitelikte olacaktır.

Âşıklar, var oldukları her dönemde müzik yönleriyle de öne çıkmışlardır. Genelde çalgı olarak bağlama / saz kullanan âşıklar, günümüzde saz çalmadaki ustalıkları nispetinde de değerlendirilmektedirler. Bir dinleti ortamında gerçekleştirdikleri faaliyetlerinde âşıklar, bildikleri ezgileri en iyi şekliyle çalmalıdır ki dinleyici, bir yandan şiir dinlerken diğer yandan da müzikal bir zevk duyabilsin.

2.2. Günümüz Âşıklarında Müzik

Aşıklar, geleneğe has özel uygulamaların yanında, geçmişte bilindiği gibi günümüzde de müzik esnaflığı yani profesyonel müzisyenlik yapan sanatçılardır. Aşıkların, gerek sazla ve sesle müzik icrâ mantelileri gerekse müzikal öğrenim ve aktarım hususiyetleri, geleneğin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Bu bölümde ayrıntılarıyla işlenen bu hususlar, aşık müziğinin mahiyetini ve zaman içindeki gelişimini de ortaya koymaktadır.

2.2.1. Âşıklarda Müzik Eğitimi ve Öğrenim Koşulları

Âşık, geçmişte ve günümüzde, saz çalarak doğaçlama şiir okuyabilen, âşık fasıllarına katılıp çeşitli uygulamaları ustalıkla icrâ edebilen, önemli oranda gezginlik vasfına sahip olan ve bu yolla insanlar arasında kültürel aktarım sağlayan sanatçıdır. Günümüzde âşıklar, şiir yazan ve yazdığı bu şiirleri kendi çaldığı saz eşliğinde okuyan, zaman zaman âşık fasılları olarak bilinen ortamlarda diğer âşıklarla toplu icrâlarda bulunan ve karşılıklı atışmalara giren gezgin sanatkârlar olarak tanımlanmaktadır (Bkz. Artun, 2001: 55).

Türkiye’de teknolojik iletişim imkânlarının arttığı son yarım asırda önemli değişikliğe uğrayan âşıklık geleneği, kendi içinde geliştirdiği uygulamaları usta-çırak ilişkisiyle günümüze aktarabilmiştir. Bu eğitim geleneği günümüz koşullarında yaygınlığını kaybetmiş olsa da, çeşitli bölgelerde kısmen yaşatılmaktadır.

Âşıkların ürettikleri edebi ürünler Türk halk edebiyatı içinde ayrı bir bölüm olmuş ve kendine has bir edebi gelenek yaratmıştır. Yazdıkları şiirlerin sonunda mahlaslarını belirten âşıklar Türkiye’nin pek çok bölgesinde bu gün de varlıklarını sürdürmektedir. Âşıklık zaman içinde çeşitli uygulamalarla gelenek halini almış ve devamlılığını yine bu gelenek içinde kurduğu usta-çırak eğitim sistemiyle sağlamıştır.

Âşıklar bu yola girmeye karar verdikten sonra genelde, bir ustanın yanında çıraklığa başlarlar ve ustaları ile birlikte gezerek, katıldıkları ortamlarda âşıklığın gerektirdiği bilgileri ve becerileri edinirler. Âşıklığa başlama konusunda eskiden beri çeşitli görüşler öne sürülmektedir ve bunların başında rüya motifi gelir. Bu motife göre, rüyasında çeşitli manevi şahsiyetleri görmek ve onların elinden bade denilen bir içecek ya da herhangi bir yiyecek almak, rüyayı gören kişiye, rüyadan uyanınca saz çalma ve şiir

yazma yetisi kazandırmaktadır. Pertev Nailli Boratav bir çalışmasında bu konuyu şu şekilde dile getirmiştir “En etkili âşıklar, hak âşıkları ya da badeli âşıklar adını taşıyanlardır. Bunların -çoğu zaman ergenlik çağlarında - düşlerinde (kimi zaman da uyanıkken) Pir (Hızır) elinden, ya da Pir'in kendilerine layık gördüğü yârin elinden, bade, dolu içtiklerine inanılır. Bu bade, tinsel bir içkidir, olağanüstü özellikleri vardır, insana şiir ile aşk yeteneklerini kazandırır; zaten bu iki erdem birbirinden ayrı görülmediği içindir ki ozana âşık adı verilir” (Boratav, 1968: 3).

Bu konu ile ilgili en kapsamlı çalışmayı yapmış olan Umay Günay, çalışmasında, âşıklardaki rüya motifini şu sözlerle ifade etmiştir: “Halk hikayelerinde, hikaye kahramanını âşık olmaya ulaştıran rüya motifi kompleks bir motiftir. Başka kültürlerde tek tek ortaya çıkan unsurlar âşık edebiyatındaki, rüya motifinde birbirinin içine girmiş olarak bir arada yaşatılmaktadır. Hikâye kahramanı bu rüya ile pirelinden bade içerek Tanrı aşkını, sevgilinin aşkını kendisine toplum içinde müstesna bir yer sağlayacak saz şairi olmak için gerekli bütün hünerleri ve bilgileri kazanmaktadır. Uyandığı andan itibaren yeni kişiliği ile çevresinden ilgi, sevgi ve saygı görmeye başlamaktadır” (Günay, 2011: 129).

Başından bu şekilde bir olay geçmiş bir aşığa badeli âşık denir. Bundan başka âşıklığa yönelme sebepleri dünyevi ya da ilahi aşk, âşıklığa olan heves, doğuştan gelen yetenek, çevre yönlendirmesi vb. olarak sıralanabilir. Ancak âşıklığa başlama sebebi her ne olursa olsun, eğitim ve gelişim süreci aynı şekilde işlemektedir ki bu bağlamda öne çıkan başlık usta-çırak ilişkisidir. Usta çırak ilişkisi, Türk müzik eğitim sistemindeki en eski yöntemlerden biridir. Ustanın, şiir düzme, saz çalma ve türkü söyleme tavrını taklit ederek başlayan bu eğitim geleneği, usta âşıkların üsluplarının devam ettirildiği kolların oluşmasını da sağlamaktadır. Âşıklığa başlamaya karar veren aday, bir usta aşığa intisap ederek geleneğin içerdiği bilgi ve uygulamaları öğrenmeye başlar. Bu bilgi ve uygulamalar âşık havaları, şiir ve hikâyeler ile ustanın çaldığı tarzda saz çalma ve aynı şekilde türkü söyleme şeklinde sıralanmaktadır. Âşıkların kendilerinden önceki âşıklara ait olan tüm sözlü ve müzikal repertuvara usta malı denmektedir. “Âşık sanatında usta malı çalıp söyleyiş esastır. Hemen her âşık tarafından riayet edilen bu gelenek yoluyla âşık sanatı korunup, kuşaklar boyunca taşınabilmiş; âşıklar hemen her ortamda usta malı kullanarak, geçmişte yaşamış usta âşıkların hatırlanmasını, şöhretlerinin ve

eserlerinin yayılarak yaşamasını sağlamışlardır” (Şenel, 2009: 65). Aday âşık, ancak ustasının sahip olduğu bilgilerin önemli bir kısmına sahip olduktan sonra âşık olarak kabul edilebilir. Ustası tarafından yeterli görülen âşık kullanacağı mahlası da yine ustasından alır.

Gezginlik vasfının büyük bir öneme sahip olduğu âşıklık geleneğinde çırak, belli bir seviyeye geldikten sonra ustasıyla beraber gezmeye ve âşık fasıllarına katılmaya başlar. Öğrendiklerini bu ortamlarda tatbik ederek kendini geliştiren çırak âşık, zamanla âşıklık sanatının tüm inceliklerine hâkim olmaya başlar. Çırak, ancak bu aşamalardan sonra, kendi ürünlerini icrâ etmeye başlayabilmektedir. Burada üretiminden bahsedilen ürünler çoğunlukla edebi özelliktedirler. Müzikal öğeler ise geleneksel ezgilerin tekrarlanması şeklinde sürdürülmektedir. Âşıklar her ne kadar müzisyen bir zümreyi oluşturuyor olsalar da bestecilik özellikleri ön planda değildir. Bestecilik âşıklıkta bir kıstas da değildir. Kendisini geliştiren âşıktan artık kendi şiirlerini söylemesi ve kendi hikâyelerini tasnif etmesi beklenmekle beraber âşık, müzik olarak usta malı icrâ etmeye devam eder. Âşıklık geleneğinde müzikal manada kıstas usta malı ezgileri bilmek ve iyi icrâ edebilmektir. “Âşıklar hem eski ustalara ait deyişleri, hem de kendi deyişlerini çoğunlukla usta malı kalıp ezgilere döşeyerek ya da geleneksel ezgi stillerini kendilerince kompoze ederek seslendirirler. Ancak üslup, tavır ve süslemeler, kişiden kişiye veya yöreden yöreye değişiklik ve çeşitlilik gösterir. Âşıkların kullandıkları okuyuş şekilleri ve ağız kullanımları da âşık musikisinde bir tarz hüviyeti taşır” (Şenel, 2009: 65). Şiirlerin müzikle okunuşu sırasında uygulanan nüanslar, vurgu ve terennümler, âşıkların kişisel üsluplarını oluşturur ve bu tarz üslup özellikleri, ustadan çırağa öğretilerek geçen müzikal unsurları da oluşturmaktadır. Ağız olarak da ifade edilen bu hususiyet, geçmişteki usta âşıkların ismiyle de anılmaktadır. “Ezgi kalıpları ile birlikte ağızların da, âşık musikisinde büyük önemi vardır. Ağız kullanımları öncelikle bir çeşit okuyuş üslûbudur. Ağız; tek başına hem bir diyalekt kullanımı, hem bir kalıp ezgi (dizi, seyir) hem bir yöresel tavır ve hem de kişisel bir üsluptur. Çoğu zaman sözle anlatılamayacak bir icrâ biçimidir” (Şenel, 2009: 65). Bir ağız özelliğinden bahsederken sadece bu ağız kullanan âşık ya da başka bir adı varsa o adla beraber anılırsa anlamlı olmaktadır. Tarif etmek oldukça zor olsa da yapılacak ayrıntılı bir çalışma ile eser icrâ edilirken vurgu yapılan, uzatılıp kısaltılan müzik motifleri, alçak sesle yahut yüksek sesle okunan müzik cümleleri belirlenebilir. Ancak yine de elde edeceğimiz sonuç, falan

âşığın falan havayı falan şekilde okuyuşu olarak belirtilebilecektir. Üstelik âşıklar okudukları şiiri genellikle doğaçlama düzdükleri için şiirin içeriğine göre de yorum yapmaktadırlar. Bu durum aynı müziği farklı sözlerle icrâ ederken vurgu ve nüansların da değişebilmesi anlamına gelmektedir.

Âşıklık geleneği içindeki ağız ifadesi, günümüzde ve geçmişte kişisel tavrı anlamının dışında da kullanılmaktadır. Örneğin Erzurumlu usta Âşık Sümmani'nin ismiyle anılan müziklere Sümmani Ağzı da denilmektedir. “Ağız ve avaz ifadesi mahalli müziklerde kullanılan bir ifadedir. Dolayısıyla halk müziğinde yeri vardır. Tabii Sümmani Ağzı denilirken onun tavrı, onun avazı, onun söyleme şekli kastedilirse bu yaklaşım doğru olacaktır. Keza Türkiye’de Ova ağzı, Yayla ağzı gibi ifadelerle, Çamşılı ağzı, Arguvan ağzı gibi ifadeler de vardır” (KK1). Lakin Sümmani Ağzı olarak isimlendirilen bu kalıp ezgileri okuyan her âşık, kendi kişisel tavrını sergilemektedir. Bu durum, bu havaların seslendirilişinde gelenekten taşınan ve değişmeyen bir icrâ tavrı ve ağız özelliğinin olmadığını göstermektedir. Sonuç olarak bu durum, Sümmani Ağzı ifadesiyle, Âşık Sümmani’ye ait olduğu kabul edilen kalıp ezgilerin kastedildiği anlamına gelir ki, bu şekildeki bir kullanım yanlıştır.

Müzik eğitiminde usta-çırak tekniği sadece âşıklık geleneğinde değil, Türk müziğinin bütün alanlarında geçerliliği olan bir yöntemdir. Selçuklu ve Osmanlı Devletleri döneminde de büyük önem arz eden müzik, özellikle saray çevrelerinde önemli bir gelişim sağlamıştır. Kimi Osmanlı padişahlarının bizzat ilgilendiği kimisinin de destek vererek gelişimine katkı sağladığı Türk müziğinde, o dönemlerde çeşitli nota yazım teknikleri biliniyor olsa da öğretim sistemi “meşk usûlü” idi (Bkz. Behar, 2012: 19). Müzik eserlerinin kısım kısım ezberletilmesi ve ardından hoca / öğretici ile birlikte defalarca tekrarlanması sonucu, hem eser hem de öğreticinin üslubu kalıcı bir şekilde nakledilmiş olmaktadır (Bkz. Ak. 2009). Bu öğretim tekniği günümüz Türkiye’sinde de amatör koro çalışmalarında en çok kullanılan yöntem olarak varlığını sürdürmektedir.

Âşıklık geleneğinde müzikal olarak ustadan öğrenilen diğer bir unsur da saz çalmadır. Âşık havaları olarak bilinen geleneksel âşık müzikleri büyük çoğunlukla bağlama eşliğinde icrâ edilir. Âşık, ustasından hem geleneksel âşık havaları hem de bu havaları sazla icrâ etmenin inceliklerini öğrenir. Tıpkı okuyuştaki gibi saz çalmada da kişisel

nüanslar söz konusudur. Bağlama çalımındaki kimi parmak çarpma ve çekmeleri ve tezene kalıpları âşıkların çıraklarına öğrettikleri unsurların başında gelir. Hemen her âşık okuyuş olarak kendi ustasının ya da başka bir usta aşığın üslubunu benimsemiş ve buna göre icrâ ediyor olmakla birlikte, saz çalma konusunda böyle bir yaygınlık yoktur. Yakın geçmişte ve günümüzde çeşitli örneklerini görebileceğimiz çalma üslûbu, âşıklar arasında çok fazla üzerinde çalışılan bir konu değildir. Zaten gelenek içinde müziğin ikinci planda kaldığı ve bu nedenle pek çok âşığın müzikal becerisinin ustalarından ve diğer usta âşıklardan gördüğü kadarıyla sınırlı olduğu bilinen bir gerçektir. Bazı âşıklar zaman içinde yetenek ve ilgileri nispetinde saz çalma konusunda kendilerini ilerletmişlerdir. Günümüz usta âşıklarından Erzurumlu Nuri Çırağı, Karanlı Maksud Koca ve Mürsel Sinan, saz çalmadaki becerileri bakımından ismi zikredilmeye değer temsilcilerdir.

Âşıklık geleneğinde, usta çırak ilişkisi ile aktarımı sağlanan en önemli müzikal unsur yukarıda da değindiğimiz âşık havalarıdır. Âşık havaları, geleneğin müzik yönünü oluşturur. Âşıklar fasıllarda doğaçlama ürettikleri ya da var olan bir şiiri seslendirecekleri zaman, hafızalarında bulunan âşık havalarından birini seçerler. Bu seçim elbette ki tesadüfi değil sistemli olmak zorundadır. Buradaki kıstas okunacak şiirin tür ve şekil yapısına uygunluktur. Okunacak şiirin hem hece sayısı hem de konusu seçilen müzikle uyum sağlamalıdır. Âşıklık geleneğinde müzikle söz icrâsı genellikle bir notaya karşı bir hecenin okunduğu resitatif şekilde gerçekleşir. Bu nedenle okunan müzik eseri, şiirin hece sayısına göre şekillendirilmektedir. Genellikle şiirin bir satır ya da cümlesi bittiğinde müzik eserinin de cümlesi tamamlanmış olur. Bu durum âşıklara, doğaçlama şiir düzerken hece sayısını kolaylıkla hesap etme imkânı tanımaktadır. Âşık edebiyatındaki şiirler çoğunlukla sekizli, on birli, on beşli ve on altılı hece sayılarında düzülür ve seçilen müzik okunacak şiirle uyumlu olmazsa prozodik açıdan yanlışlık ortaya çıkar. “Âşıkların ifadesine göre, her makamın ezgisi, söylenecek olduğu zaman hemen hissedilir. Bu yüzden usta âşıklar, doğaçlama şiir söylerken zihinlerinde “parmak hesabı” yaparak değil, ezgiyi takip ederek heceyi tuttururlar” (Oğuz, 2001: 29). Şiirin türü yani konusu ile ilgili durum da aynıdır. Okunacak olan şiir âşık şiir türlerinden ağıt, koçaklama ve güzellemeden biriye müzik de şiirin ruhuna uygun olmalı. Örneğin; koçaklama müzikleri genellikle 6 ve 5 zamanlı, ritmik olarak hareketli ve eda olarak da

coşkuludur. Bu müzikle bir ağıt şiirinin seslendirilmesi kabul edilemez bir durumdur ve âşıklar bu kuralları iyi bilmektedirler.

Yeri gelmişken söylenmelidir ki, âşık icrâlarında önemli bir unsur da ise prozodidir. Konu ile ilgili çalışmada Prozodiyi, “Güfteli eserlerde sözün besteye taksim edilmesini anlatan bir ilimdir” şeklinde ifade eden Hüseyin Saadettin Arel, daha geniş olarak şu tanımları yapmaktadır: Prozodi, bestelenecek güftelerin en iyi şekilde okunmasını ve terennüm edilebilmelerini sağlamak için onlara nasıl ses giydirileceğini, ne gibi vurgular verileceğini ve diğerine göre ne derece devam edeceğini gösteren bir ilimdir” (Arel, 1992: 15). Âşıklarda ise prozodi kurallarının uygulandığı en önemli kısım, kalıp ezgilere söz döşerken kullanılan havanın söz ile şekil bakımından uyumunun sağlanmaya çalışıldığı zamanlarda gözlenir. Bu ilim, âşıklar arasında geleneksel aktarımla en iyi şekilde öğretilmektedir.

Âşık havalarını derlediğimiz çalışmamız sırasında görüşme imkânı bulduğumuz Erzurum âşıklarından Nuri Çırağı, Erzurum âşık havalarını en iyi bilen âşıklardan biri olarak bize çok sayıda eser nakletmiştir. Nuri Çırağı'nın âşık havalarını biliyor olmasının en büyük nedeni yine Erzurumlu bir âşık olan ve âşık havası bilme hususunda öne çıkan Âşık Mevlüt İhsani'nin çırağı olmasıdır. Naklettiği âşık havalarının hemen hepsini ustasından aldığını söyleyen Nuri Çırağı, bir ustaya bağlanma ve ondan geleneğe has bilgi ve uygulamaları öğrenmenin çok önemli bir husus olduğunu ifade etmiştir (KK3).

Yukarıda, çeşitli vesilelerle ifade edildiği üzere âşıklık geleneği içinde en eski ve yaygın öğretim/öğrenim tekniği, usta- çırak ilişkisidir. Şiir düzme, hikâye tasnif etme, okuyuş ve ağız üslubu geliştirme, saz çalma ve âşık havalarını ezberleme gibi önemli gelenek unsurlarının aktarımı usta-çırak ilişkisi ile yapılmaktadır. Ustası olmadığı halde kendi çabalarıyla yetişmiş bir âşık kendini ne kadar da geliştirmeye çalışsa, gerek yukarıda saydığımız teknik hususlarda gerekse âşıklığın taşıdığı manevî misyonu anlayıp, bu misyonu hakkıyla temsil etme hususunda eksik olacaktır. “Günümüzde, usta-çırak ilişkisi çözülme noktasına gelmiştir; çünkü usta âşıkların yeni âşıklar üzerindeki denetiminin azalmasıyla, yeni âşıklar geleneği tam olarak öğrenemiyor ve uygulayamıyorlar. Bunda geleneği bilen dinleyici kitlesinin azalmış olması da etkili olmuştur” (Artun, 2011: 3).

İletişim imkânlarının arttığı ve tüm geleneksel unsurlar gibi âşıklığın da bundan olumsuz olarak da etkilenebildiği günümüz şartlarında, herhangi bir ustaya bağlanmadan radyo, televizyon vb. iletişim araçları sayesinde âşıklığa başlamış kişilerin, pek çok konuda eksik kaldığı görülmektedir. Günümüzde usta-çırak öğretim /öğrenim tekniği neredeyse yok olmaya yüz tutmuş gelenek unsurlarından biridir. Ancak buna rağmen bir ustaya bağlanarak yetişen âşıklar, diğerlerine göre daha yetkindirler. Bu günün âşıkları için usta görmüş ya da usta görmemiş gibi ifadeler kullanılmaktadır. Yukarıda ismini zikrettiğimiz Nuri Çırağı, usta görmüş bir âşık olarak bilinmekte ve bilhassa âşık havalarıyla ilgili bilgi gerektiğinde, diğer âşıklar tarafından işaret edilmektedir. Tüm bu bilgiler, gelenek içinde usta-çırak öğretim/öğrenim geleneğinin önemini vurgulamaktadır.

2.2.2. Âşıklarda Sazla İcrâ ve Âşık Sazı

Türk halk müziği genel yapısında olduğu gibi âşıklar arasında da en yaygın çalgı bağlama ve çeşitleridir. Saz veya âşık sazı da denen bu çalgı, Türklerin en eski çalgılarından olan kopuzun günümüze kadar gelen süreçte yaşadığı değişiklikler neticesinde aldığı son haldir” (Gazimihal, 2001:138).

“Âşıklar arasında ustalıkla çalgı çalmak, sanat kudretini gösteren bir özellik sayılmakla beraber, bütün âşıklara mal edilemeyecek olan bu özellik, tek başına âşıklık değerini ortaya koyan bir husus değildir. Gerçekte âşıklar, çalgılarını; deyişlerini kafalarında hazırlamak ve sözlerini çalgıdan çıkarttıkları ezgilerle süslemek için bir ilham vasıtası olarak kullanılırlar. Âşıklar için çalgı, bir ilham vasıtası olduğu kadar, aynı zamanda onlara kimlik veren / belirten bir aksesuar görevi de görür. Âşıklar, zihinlerinde deyişlerini hazırlarken, dinleyenleri oyalama görevi büyük ölçüde yine çalgıya düşer” (Şenel, 2009: 74). Ancak burada çalgı kısmının uzun tutulması ve tekrarlarla sürenin uzatılmaya çalışılması, hem diğer âşıklar hem de bilinçli dinleyiciler gözünde söz söyleme sırası gelen aşığı, söyleyeceği sözü düzemediği, rakibine laygınca cevap veremediği yönünde algılanarak, olumsuz duruma düşürebilmektedir.

“Âşıklar çoğunlukla gezgin olduklarından dolayı hem rahat taşıyabilecekleri ve hem de rahat çalabilecekleri büyüklükte bir çalgı kullanılır. Çalgının ebatları öncelikle onu kullanacak aşığın fiziki yapısıyla doğru orantılıdır. Buna bağlı olarak yöre yöre kimi değişiklikler gösteren âşıklık geleneğinde, çalgıların ebatları, cinsleri, çeşitleri, yapım

teknikleri, perde bağları ve çoğunlukla akortlamalara bağlı adlandırmaları da ayrıca farklılık gösterir. Bu bağlamda, bir şart olmamakla birlikte âşıklar, genellikle Tambura denilen saz çeşidini kullanırlar (Şenel, 2009: 75). Günümüzde de âşıklar, fasıllar ve diğer icrâ ortamlarında temel enstrüman olarak bağlama kullanırlar. Gelenek içinde saz dışında başka bir çalgı ile icrâ yapan âşık yoktur. “Başka bir ifade ile âşıklık geleneğinin yegâne çalgısı bağlama ve bağlamanın türevleridir. Âşık çalgısı, gelenek içinde saz olarak adlandırılmaktadır” (Özarsal, 2001: 167)

“Saz, âşık için ilhamı kamçılaman bir alet olup âşıklık geleneğinin en önemli unsurlarından biridir” (Yardımcı, 1999: 222). Geçmişte çeşitli formlarda ki bağlamaların kullanıldığı bilinmekle birlikte, günümüzde divan sazına yakın büyüklükte, tamburadan ise büyük ebatlarda, 45 ila 50cm ölçülerinde tekneye sahip olan bir saz kullanılmaktadır. Çalım tarzı olarak tamburadan farklı olmayan bu saz genelde olduğu gibi, âşıklarca da çeşitli karar perdelerinden ve farklı pozisyonlarda kullanılabilir. Genelde karar sesi olarak “la” perdesini kullanan âşıklar, yaygınlık sırasına göre Si, Re, Do ve çok nadir olarak da Sol perdesini kullanılmaktadır. Kullanılan bu karar sesleri, repertuvar ve ustadan alınan eğitim ile belirlenmektedir.

Kullanılan karar sesleri, âşıkların kendi ses genişliğine ve o anki hissiyatına göre değişebilmektedir. Söz gelimi, normalde Si karar perdesinde çalınan segâh makam dizisindeki bir hava, Re karar perdesinde çalınıp, şayet havanın dizisi uygunsa Kürdi makam dizisi hissini verecek şekilde icrâ edilebilmektedir. Bilhassa, Kars ili âşıklarından derlediğimiz havaların bazıları bu şekilde icrâ edilmiştir.

Günümüzde âşıklarca kullanılan sazın hangi tarihten itibaren tercih edildiği bilinmemekle birlikte mevcut video kayıtlarından, son elli yıllık süreçte bu formun kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bugün görüşülen âşıkların hemen hepsinin bahsedilen formdaki sazı kullandığı tespit edilmiştir. Âşıklar her ne kadar usta müzisyenlik iddiasında olmasalar da, müzik esnaflığı yaptıkları için saz çalmada maharet göstermeye çalışılmaktadır. Ancak bu konuda kendilerini çok fazla geliştirdiklerini söylemek zordur. Bunun nedenlerinin başında, âşıkların çalgı eğitimiyle ilgili özel çalışmalar yapmamaları gelmektedir. Buna rağmen yakın geçmişte ve günümüzde saz çalma konusunda mahir âşıkların olduğu da bir gerçektir.

Durbilmez, konu ile ilgili bir çalışmasında, âşıklarda sazın önemi hususunda şu ifadeleri kullanmıştır: “Sazın saz / söz ustası âşıklar ve dinleyiciler açısından da farklı işlevleri olduğu tespit edilmektedir. Âşıklık geleneklerini oluşturan bütün dallardan tespit edilen örnekler, sazın bu gelenekler içindeki yeri hakkında bir kanaat oluşturmaya yetecektir. Sonuç olarak, sazın âşık edebiyatında temel unsurlardan biri olduğu görülür. Sazın en önemli işlevlerini de, kısaca, şöyle sıralamak mümkündür:

1. Doğmaca söylerken saz şairine düşünme ve şiirini oluşturma imkânı verir.
2. Saz eşliğinde oluşturulan “saz havalan”, şiirin ölçüsünü belirleyen bir unsur olarak karşımıza çıkar.
3. Saz havası”, şiirin nazım türünü büyük ölçüde belirler.
4. Saz, dinleyicinin ilgisini artırır.
5. Sözü etkisini artırır” (Durbilmez, 2010: 157). Gösterdiğimiz alıntıda 3. maddedeki saz havası, şiirin nazım türünü büyük ölçüde belirler” ifadesi günümüz tespitleri ışığında önem arz eden bir konudur. Çünkü müziğin, şiirin türünü belirlediği kabulü, oldukça yaygındır. Ancak ilgili bölümlerde daha detaylı değinildiği üzere, bizim kanaatimiz, şiirin nazım türünün müziği belirlediği yönündedir. Bununla birlikte, belirli bir nazım türü ile seslendirilen ezgi, artık o nazım türünün dışında bir türdeki şiirle okunmamaktadır. Bir ezgi ağıt nazım türündeki bir şiirle okunmak üzere bestelenmişse, o ezgi ile söylenecek yeni şiir de ağıt nazım türünde olmalıdır. Bu açıdan bakıldığında Durbilmez’in ifadesi doğru kabul edilebilir. Tüm bunlarla birlikte şiir ve müzik türlerinin uyumsuzluk gösterdiği istisnalar da mevcuttur. Bu istisnaları, eseri seslendiren aşığın bilgisi ve / veya dikkati belirlemektedir. Bu iki unsurun olmaması halinde okunan şiirin nazım türü ile çalınan havanın yarattığı müzikal his, örtüşmeyebilir.

Günümüzde âşık sazı yukarıda verdiğimiz ölçülere sahip olmakla birlikte âşıklar arasında yaygınlık kazanmış çeşitli özellikler taşımaktadır. Uzun sap bağlama olarak tanımladığımız tambura ve sapı daha uzun olmakla birlikte aynı perde sayısına sahip olan divan ve abdal sazından farklı olarak sap kısmının bittiği ve tekne kapağının başladığı yerde bir tam sesin alınabileceği bir perde bulunabilmektedir. Bağlamanın sap kısmı üzerindeki Mi sesinin bir oktav tizini veren bu perde, sazın kapak kısmına

yapıştırılarak ya da çakılarak yerleştirilen bir kamış parçası ile belirlenmektedir. La perdesinde karar veren âşık havalarının icrâsında âşıklar, özellikle Hüseyini makam dizisinde seyrederken, hem seyre yenilik katmak hem de tiz seslerin etkisiyle dinleyicinin duygusallığını arttırmak için oktav seslerini kullanırlar ve bu durumda, sonradan eklenen bu perdeye ihtiyaç duymaktadırlar. Ancak bu durum, çalınacak eserin karar sesi değiştiğinde sorun teşkil edebilmektedir. Örneğin; âşıkların sıklıkla kullandıkları karar seslerden biri olan Re perdesinde, Kürdi ya da hicaz makam dizisinde bir eser icrâ edildiğinde, şayet bir oktavın üzerinde ses genişliğine ihtiyaç duyulursa, sonradan eklenen bu perde, makam dizisinin seslerinden olan Mi Bemol sesinin alınmasına imkân vermemektedir. Bu ve buna benzer çeşitli nedenlerle kimi âşıklar ekledikleri bu perdeyi sonradan iptal etmektedir. Hatta pek çoğunun sazına bakıldığında, bu ilave perdenin olmadığı sazlarda, iz görülebilmektedir.

“Bir âşık, deyişini söyleyeceği ezgi kalıbı için çalgısından yardım ister. Genel olarak söylemek gerekirse, âşıklarda ses güzelliği aranmayacağı gibi, ustalıkla çalgı çalma becerisi aranmaz. Âşıklar için duygu zenginliği ve söz hâkimliği, ses güzelliğinden de, çalgı çalma becerisinden de önce gelir. Halkın, hem güzel çalgı çalan ve hem de güzel sesiyle kuvvetli söz söyleme becerisini birleştirebilen âşıklara saygısı da sevgisi de büyük olur” (Şenel, 2009: 74).

Sistemli bir çalgı eğitimine tâbi tutulmayan âşıklar, ustaları bir eseri hangi perdeden çaldıysa o perdeyi ve genelde aynı pozisyonları kullanmayı sürdürürler. Özellikle, Kars âşıkları tarafından Si perdesinde karar veren havalar kullanılmaktadır. Bunun nedeni ise; Azerbaycan müzik kültürünün bilhassa Kars âşıkları üzerindeki etkilerinde aranmalıdır. Azerbaycan Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde Si perdesinde karar veren Segâh ve Hüzam makam dizisindeki eserlerin çokluğu dikkat çeker. Karşı âşıkların pek çoğunun Azerbaycan Türk kültürü içinde yetiştikleri ve Azerbaycan ile de yakın ilişkiler içinde oldukları için bu etkileşimin olması da gayet normaldir. Ayrıca Türkiye’deki âşıklık geleneğinin etkilendiği mahfillerden biri de Azerbaycan sahasıdır. Müzikal manada bu benzerliklerin görüldüğü Türkiye ve Azerbaycan sahasında, edebi birlikteliğin de aynı şekilde geliştiği görülebilmektedir. “İki ayrı saha gibi görülen Türkiye ve Azerbaycan âşık edebiyatının, âşık edebiyatı inceleme yöntemleri

bakımından birlikte değerlendirilmesi durumunda, daha doğru sonuçlara ulaşılması mümkün görünmektedir ve bu, bilimsel bakımdan da gereklidir” (Oğuz, 2001: 77).

Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde Kars ve Azerbaycan kökenli türkülerin müzikal yapı bakımından ayrı bir öbek oluşturduğu görülmektedir. Havaların müzikal yapılarına aşağıda detaylı olarak değinilmiştir.

Âşıklar serbest havaların müzik kısımlarını icrâ ederlerken genelde bağlamanın sadece alt telini kullanmalarına rağmen, diğer tellere de vururlar. Elbette hangi tondan çaldıkları ve hangi perdeye bastıkları müzikal olarak önem arz etmekteyse de, âşıklar tellerin hepsine vurmak suretiyle meydana gelebilecek ses uyumsuzluğuna dikkat etmezler. Örneğin Re karar bir hava çalındığında orta tele vurulması halinde karar – dem sesi duyulacağı için sorun olmayacaktır. Ancak, La karar bir uzun hava açışında sürekli olarak orta tele vurulması, Türk halk müziğinin melodik yapısı itibarı ile anlamlı bir duyuş hissettirmeyecektir. Çukurova ve Orta Anadolu müzisyenleri bu tür La perdesinde karar veren eserlerin icrâsında sazın akordunu değiştirerek orta telden dem sesi alabilmektedirler. Abdal düzeni ismi verilen bu akort sistemi alt ve orta telin aynı sese, üst telin ise bir tam ses petse çekilmesi ile ayarlanır. Bozlak icrâcılarının yaygın olarak kullandığı bu düzende orta tel dem alma amacıyla kullanılabilir.

Özellikle Alevi âşık ve ozanların kullandıkları Bağlama düzeni ismi verilen akort sistemi, günümüzde farklı bölgelerin âşıkları tarafından da kullanılmaktadır. Saz üzerindeki üç grup telin alttan yukarıya doğru (uzun sap bağlamaya göre) La, Re, Mi seslerine çekilerek elde edilen bu akort düzeni, Deyiş ve Âşıklama olarak bilinen müzik türü ve çalım şekline uygun eserlerin icrâsında pozisyon kolaylığı sağlamaktadır. “Âşıklamalarda, inici diziler çok yaygındır. Merdiven inişler, kadansa varışlarda sıkça görülür. Akort sisteminin verdiği bir imkânla, sazda paralel beşli yürüyüşler ve uyumlu ses tınları elde edilerek basit bir polifoni duyurulur. Tezene ve parmak kullanımı da, yörenin musiki karakteriyle ilgili olarak başlıca tavır özelliği gösterir” (Şenel, 2009: 79). Alevi olmamakla birlikte Erzurumlu âşıklardan Temel Turabi'nin bu akort sistemiyle âşık sazını çaldığı tarafımızdan tespit edilmiştir (KK4).

Yeri gelmişken ifade edelim ki, bahsi geçen akort düzeni ile örtüşen ve son dönemlerde popülerite kazanan kısa sap tabir edilen bağlama türüyle, bu akort düzeninin tanbura ile icrâsında yaşanan ton tizleştirme sorununa çözüm bulunması amaçlanmıştır. Tanbura

üzerinde Bozuk düzen akordu çekildiğinde, (Batı ses sistemine göre) alt tel (genelde) Do, Do Diyez veya Re sesini vermekte ve genellikle bu ve bunlara yakın seslerde icrâlar yapılmaktadır. Ancak bu ses tonundaki tanburaya, Bağlama düzeni çekildiğinde, karar sesi doğal olarak 4 ses peste düşecektir. Bu ses de, özellikle erkek okuyucular için çok pest kalacaktır. Bas ve alto ses grubuna sahip olanlar için sorun teşkil etmeyecek bu ton, Türkiye’deki erkek ses sanatçılarının çoğunun ait olduğu “Bariton” ses grubu için kullanışlı değildir. Bu ve buna benzer sorunlara çözüm bulma amacıyla, bağlamanın geçmişte ve çeşitli zümrelerce icrâ edilen formlarından da feyz alınarak, kısa sap tabir edilen form, ortaya çıkarılmıştır (Bkz. Ögel, 2000: 153). Türk kültür geleneği içinde rastlanmayan kısa sap ifadesi ile anılan bu saz formu, Deyiş ve Âşıklama olarak adlandırdığımız türlerin icrâsında gerçekten de kullanım kolaylığı sağlamış olsa da; Bağlama ve kısmen kullanılabilen Fidayda düzeni dışındaki akort düzenlerinde icrâ edilememektedir (Bkz. Kurt, 2009: 414).

Farklı tezene kalıbı kullanımları konusunda değinebileceğimiz diğer âşık ise Erzurumlu Âşık Nuri Çırağı’dır. Çırağı ile Kocaeli Darıca’daki kendi evinde yaptığımız görüşmede icrâ ettiği havalardan Yıldızeli” isimli havada, çaldığı diğer havalardan farklı tezene kalıbı kullanımı ve üst tellerin (dem alma haricinde) fonksiyonel olarak kullanımı dikkatimizi çekmiştir. Bu havanın özellikle saz kısmında hâkim motif, ilk eşit zamanın üçleme şeklinde 3 adet 16’lık süreye, ikinci eşit zamanın ise 8’lik olarak yek pare icrâ edildiği 2/8 motiftir.



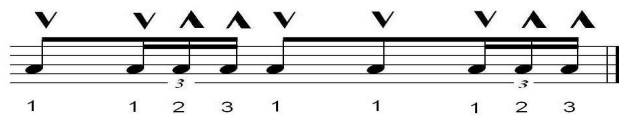
1. Şekil: Âşık Nuri Çırağı’dan alınan bir tezene kalıbı.

Not: Numaralar aşağıdan yukarıya doğru, tel gruplarını göstermektedir.

Şekilde de görüldüğü gibi, üçlemenin ilk darbı yukarıdan aşağıya doğru alt tele, ikinci darbı aşağıdan yukarı doğru önce alt tele sonra ise yukarı çıkarken orta tele, üçüncü darbı ise alttan devam ederek üst tele takma şeklinde uygulandıktan sonra, motifin ikinci eşit zamanı olan 8’lik, tüm tellere degecek şekilde yukarıdan aşağıya doğru vurulmaktadır. Üst tele takma yapıldığı sırada 5. (baş) parmak ile ilgili perdeye basılır.

Bu perde genellikle alt telde basılan perdenin hemen altındaki (dizi içinde olmak kaydıyla) perdenin sesteşidir. Bahsedilen havanın seyri inici olduğunda, bağlama üzerindeki el pozisyonu, tezene kalıbı değişmeden simetrik şekilde karara iner. Söz kısmı başladığında, sazın çalımı basitleştirilir ve tezene kalıbı kullanımı, bir sonraki saz kısmı başlangıcına kadar gelişigüzel devam eder. Nuri Çırağı, bu âşık havasının bir göç havası olduğunu ve ritmik yapısının da at yürüyüşüne benzediğini nakletmiştir. Yukarıda tarif etmeye çalıştığımız tezene kalıbı, dikkatli dinlendiğinde bu hissi verebilmektedir.

Nuri Çırağı'dan kaydettiğimiz, diğer bir tezene kalıbı da Sümmani Ağzı olarak bilinen Varsak Bu Yerlerden Hicret Eylesek adlı türkünün icrâsında kullanılmaktadır. Genelde 5 ve 10 zamanlı usûl yapısına sahip olan Sümmani çeşitlemelerinin tamamı, bu tezene kalıbıyla çalınabilir. Bu tezene kalıbı 5/8'lik usulün ikili zamanının önce, üçlü zamanının sonra çalındığı düzümde geçerlidir. Buna göre; 2/8'lik motifin ilk sekizlik darbu üstten gelir, üçleme şeklinde 3 adet 16'lık süreye ayrılmış ikinci kısmın ilk darbu üstten gelip, ikinci darbu alttan alt tele vurup, üçüncü darpta yukarı doğru çıkarken orta tele değerek üst tele takma şeklinde uygulanır. 5/8'lik zamanın üçlü kısmının iki adet 8'lik süreleri, alt tele üstten aşağı doğru vurularak, bir adet 8'lik süre ise, üçleme şeklinde 3 adet 16'lık süreye ayrılmış, ilk darbu üstten gelip, ikinci darbu alttan alt tele vurup, üçüncü darpta yukarı doğru çıkarken orta tele değerek üst tele takma şeklinde uygulanır.



2. Şekil: Âşık Nuri Çırağı'dan alınan bir tezene kalıbı.

Not: Numaralar aşağıdan yukarıya doğru, tel gruplarını göstermektedir.

Aynı mülakatta Âşık Nuri Çırağı'nın özel bir çalma tekniği ile seslendirdiği diğer bir türkü de, Bugün Sabah İle Visal-i Yardan sözleriyle okuduğu Dübeyit isimindeki âşık havasıdır. Sözleri Erzurumlu Emrah'a ait olan bu hava Karcıgar makam dizisindedir ve Si Bemol 2 / Mi Bemol / Fa Diyez değiştiricilerini almaktadır. 5, 6 ve 15 zamanlı usul yapısına sahip olan ezgide, bizim ve pek çok eğitmenin, bağlama öğretiminde

kullandığımız tartım kalıplarından iki zayıf zamanın (16) ardından bir güçlü zamanın (8) gelmesiyle elde edilen (tartım kalıpları içindeki yaygın adı “An—ka- ra”) motif, ilk darbın alt tele, yukarıdan aşağıya doğru, ikinci darbın yine alt tele aşağıdan yukarı doğru vurulması ve ikinci hamlenin devamında üst tele alttan takma yapılarak icrâ edilmektedir. Bu motifin ardından iki eşit zamanlı 8’lik notadan oluşan (tartım kalıpları içindeki yaygın adı “İz - mir”) ikinci motif klasik üst / alt sıralamasıyla icrâ edilir. Ölçünün üçüncü motifi ise 4 adet 16’lık süreden oluşan (tartım kalıpları içindeki yaygın adı “Ge - li - bo - lu”) ve bağlamanın üst tellerindeki Do ve Si Bemol 2 seslerine tekabül eden perdelerin kullanılması ile icrâ edilir. Âşıklar arasında, bağlamanın alt teli dışındaki teller, dem sesi ve başparmağı kullanarak ardıl sesi verme haricinde, sıklıkla kullanılmadığı için bu örnek ilgi çekicidir.

Âşıklık, âşık olmayan müzisyenler ile müzik yönü olmayan şairler arasında ki yerini günümüzde de muhafaza etmektedir. Çünkü âşıklar her ne kadar buldukları yörelerin müzisyen karakteri olsalar da, bu yörelerde müzik işini profesyonelce yapan, ancak âşık olmayan müzisyenler her zaman vardı. Bu müzisyenler ihtimaldir ki müzikal beceri hususunda âşıklardan yetkindiler. Elbette ki bu durum müzisyenlik hususunda hiçbir aşkın ileri seviyelerde seyretmeyeceği anlamına gelmemektedir. Günümüz Kars âşıklarından Mürsel Sinan ile yaptığımız mülakatta, âşıkların aslında iyi saz çalması gerektiğini, kendisinin gördüğü ve ikinci kişilerden duyduğu kimi usta âşıkların saz çalma konusunda da maharetli olduklarını, günümüz âşıklarının ise özellikle saz çalma konusuna gerektiği kadar ilgi göstermediklerini bize nakletmiştir. Aynı mülakatta Mürsel Sinan, saz çalmanın dönem dönem meclislerde toplum nezdinde tenkit edildiğini ve âşıkların da bundan etkilenerek saz çalmayı terk edebildiklerini söylemiştir. Kars âşıklarının piri Âşık Şenlik’in de bu nedenle saz çalmada, sözlerine nispetle çok daha geri kaldığını nakleden âşık, Şenlik’in çırağı ve son dönem usta âşıklarından Murat Çobanoğlu’nun babası Âşık Gülistan’ın, Lütfü Aydın’ın ve İslam Erdener’in ise çok iyi saz çaldığını söylemiştir (KK5).

Âşıklarla yaptığımız görüşmelerde aldığımız âşık hava örneklerini icrâ ederlerken, kırık havalarda da belirli bir ritim kalıbına bağlı kalamadıkları görülmektedir (Âşıkların müzik yönünün söz unsuruna göre geride olduğunu belirtmiştik). Âşık Nuri Çırağı, âşıkların müzik adamı olmadıklarını, müziğin sözü destekleyen bir unsur olarak

kullanıldığını belirtmiştir (KK3). Uzun hava örneklerinde ise, açış kısmına çok fazla özenilmediği, sadece çalınacak eserin ses dizisine dikkat edildiği görülmektedir. Bu nedenle kaydettiğimiz uzun hava örneklerinde, açış özelliği taşıyan giriş müzikleri haricinde, sözün okunduğu kısımlar notaya alınmıştır.

Bursa Yıldırım Belediyesi tarafından 8.si düzenlenen âşık bayramındaki farklı kategorilerdeki âşık deyişmelerinde kullanılan müzikleri incelediğimizde âşıkların pek çoğunun müzik seçerken, ezginin hissedişinin sözün konusuyla ilgili olmasına dikkat etmedikleri görülmektedir. Aslında belli başlı konular ve müzikler dışında bu uyum hiç önemsenmemektedir. Erzurumlu âşıkların, deyişmelerini çoğunlukla Sümmani Havası olarak bildiğimiz ezgi ile yaptığını söyleyebiliriz. Sümmani Havası, Erzurum âşık havaları içinde en çok bilinen ve icrâ edilen havadır. 11'li hece ölçüsüne sahip şiirlerin seslendirildiği bu hava, Erzurum dışındaki âşıkların da bildiği yaygın bir ezgidir. Aynı şölen boyunca yapılan âşık deyişmelerinde, belirli bir ezgi olmaksızın birkaç perde üstünde serbest bir seyir yaparak da deyişme yapılmıştır. Ayrıca giriş sazında ve söylenen ilk kıtada, bilinen bir âşık ezgisin takip edildiği ancak ara sazda hiç saz çalmadan sadece karar sesi ya da şan kısmına girilen sestem bir giriş sesi verilerek deyişmeye devam edildiği de görülmüştür.

Günümüz âşıklık geleneği içinde bilhassa deyişmeler esnasında, müzik icrâsı çok önemsenmemektedir. Ayrıca derleyip tespit ettiğimiz âşık havaları da tüm âşıklar tarafından tam olarak bilinmemektedir. Âşıklar kendilerini bir saz sanatçısı yahut bir solist gibi görmemekte ve bu nedenle de özellikle çalgı alanındaki kabiliyetlerini geliştirme konusunda bir çaba sarf etmemektedirler.

Günümüz âşıklarından bahsederken, pek çoğunun müzikal icrâ seviyesini geliştirme gibi bir kaygı taşımadıklarını muhtelif kısımlarda belirtmiştik. Ancak yine çalışmanın pek çok yerinde belirtildiği üzere âşıklar ve selefleri olan ozanlar, Türklerin ilk müzisyen karakterlerini oluşturmaktadırlar. Gelenek uygulamalarını yerine getirmek suretiyle günümüzdeki diğer sanatçı zümreden ayrılan âşıklar, sazencilik ve hanendelik gibi hususlardaki virtüozite ve tekâmülü, aslî işi saz çalmak ve ya sesle icrâ etmek olan sanatkârlara bırakmıştır. Yani günümüzde her ne kadar, özellikle saz çalmadaki ustalıklarıyla ön plana çıkmasalarda âşıklar, kamlardan başlayarak günümüze kadar

ulaşan ustalıklı söz söyleme ve çalgı çalma geleneğinin mahfili ve yüzyıllar boyu sürdürerek günümüze gelmesini sağlayan kültür taşıyıcılarıdır.

2.2.3. Âşıklarda Sesle (Vokal) İcra

Âşıklar, vokal icrâlar konusunda sistemli bir eğitime tabii tutulmasalar da bu hususta gerek kendilerince geliştirdikleri, gerekse ustalarından gördükleri şekliyle, bir okuyuş tarzı benimserler. Bu yönleriyle âşıkların, diğer yöresel sanatkârlardan çok da farkı yoktur. Ancak âşıklıkta maharet gösterilecek alan vokal ve enstrümantal ustalıktan ziyade irtical kudreti ve söylediği sözlerdeki hikmet olduğundan, sadece iyi okuyan âşıkların bu yönlerinden bahsedilir. Çok iyi vokal icracı olmayanlar ise, bu yönleriyle herhangi bir tenkide maruz kalmazlar. Bütün gelenek unsurlarında olduğu gibi, sesle icrâlarda da âşıkların en temel kaynağı ustalarıdır. Bu öğrenme, tamamen taklit etme noktasına kadar varabilir. Çünkü âşıkların sesle icrâlarda eseri seslendiriş tarzları; ağız özellikleri, şive hususiyeti, hançere kullanımı, dudak pozisyonları ve takınılan ifade gibi unsurları içermektedir. Günümüz âşıkları ve yakın dönemde yaşayıp icrâları kaydedilmiş âşıklar dikkate alındığında, genellikle müzikal manada cezbedicilik her zaman görülmeyebilmektedir. Geçmişte de durumun böyle olduğu düşünülecek olursa, âşıkların sesle icrâ hususunda ustalık iddiasında bulunma gereği görmedikleri düşünülebilir.

Sesle icrânın gelişmesi, üzerinde çalışılan ve hâkim olunan repertuarın sanatsal nitelik ve zorluk derecesiyle ilgilidir. Şayet, kişinin seslendirdiği eserler genelde aynı ses aralığında ve benzer seyirdeyse, icrâda ilerleme konusunda genelde başarılı olunamayabilmektedir. Âşık repertuarındaki eserlerin ses sahası, makamsal yapısı ve ritmik yapısı birbirine benzemektedir. Bu tür havaları, genellikle yöredeki her âşık seslendirebilmektedir. Elbette icrâ sırasında kişisel katkılar kaçınılmazdır. Kars âşıklarıyla yaptığımız derleme esnasında, üç aşığın aynı havayı art arda birer kıta seslendirmelerini istedik ve her birinin aynı ezgiyi çalıyor olmasına rağmen eserlerin, kimi zaman ciddi derecelerde değişikliklere varan tavır farklılıklarıyla icrâ edildiğini gördük. Aynı havayı farklı sözlerle artarda seslendiren âşıkların, eserde yaptıkları bu değişiklik, diğer âşıklardan farklı olma gayesi de taşıyabilmektedir.

Bahsedilen bu icrâ farklılıkları ve kişiye özel tavırlar, genelde terennüm kısımlarında kendisini göstermektedir. Örneğin Hüseyini makam dizisinde, 5 sestem oluşan, bir âşık

havasına sözle giriş yapılırken, kimi âşıklar havanın ses genişliği içinde kalırken kimileri, hem duygulanımdan dolayı hem de fark yaratmak adına eserde tiz veya pest genişlemeler gösterebilmektedir. Yine aynı şekilde, bir âşık tarafından, kimi havaların sadece giriş kısmında terennüm gösterip, aynı kıtanın ikinci bölümünde terennümsüz düz giriş yapılabilirken, diğer âşık tarafından ikinci bölümün girişinde de terennüm gösterilebilmektedir.

Müzikalite açısından genel repertuarın dışında kalan, daha sanatlı diyebileceğimiz âşık havalarının icrâsında ise, âşıkların daha temkinli oldukları izlenmiştir. Hatta bu tür, farklılık arz eden âşık havalarının, sadece belirli âşıklarca icrâ edildiği, diğer âşıklara sorulduğunda da yine belli âşıklara gönderme yaptıkları görülmüştür. Örneğin, Nuri Çırağı'dan, Erzurum'a has âşık havalarından bir Müstezat örneği istediğimizde, kendisinin belki okuyabileceğini ancak asıl Hüseyin Sümmanoğlu'nun daha iyi seslendireceğini ifade etmiştir. Âşıklık geleneğinde sadece bir örneğe rastladığımız Sol perdesinde karar veren bu hava Müstezat olarak bilinen edebi şekle ait şiirlerin seslendirildiği ezgidir. Bu ezgi ismini bahsedilen şiir türünden almıştır ve yaygın bir melodik seyri olmadığından her âşık tarafından seslendirilememektedir. Sadece Erzurum âşıkları tarafından icrâ edilen bu hava, günümüzde Âşık Hüseyin Sümmanoğlu ile bütünleşmiştir. Kendisiyle yaptığımız derleme çalışmasında da bir örneğini aldığımız ve aşağıda detaylarıyla tahlil ettiğimiz bu hava, âşık havaları içinde ayrı bir yer tutmaktadır. Bağlamada orta teldeki Sol perdesinde karar veren bu havanın sazla icrâ edilmesi için hem ezginin hem de sazın iyi biliniyor olması gerekmektedir. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından hazırlanan "Yaşayan Âşıklık Geleneği" adlı cd de, Erzurumlu âşıklardan Fuat Çerkezoğlu tarafından seslendirilen bir müstezat örneğinde, aşğın karar sesine inildiğinde, vokal olarak "Sol" sesinde karar vermesine rağmen, sazda alt telin boş halde vurulmasıyla duyulan "La" sesinde kaldığı görülmektedir (Bkz Yaşayan Âşıklık Geleneği Belgesel. T.C.Kültür Bakanlığı). Bu durum her ne kadar yanlış olsa da, âşıklar arasında büyük bir önem arz etmemektedir.

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere Müstezat, her aşğın icrâ edemediği ve genelde icrâ etmeyi tercih etmediği bir âşık havasıdır. Bu hava okunurken içinde çeşitli terennümler alır fakat özel bir ağız farklılığı bulunmamaktadır. Hatta genellikle İstanbul Türkçesine yakın bir Türkçe ile icrâ edilir.

“Âşıklarda sesle icrânın incelenmesi akla âşık ağzı terimini getirmektedir. Ezgi kalıplarıyla birlikte ağızların da, âşık musikisinde büyük önemi vardır. Ağız kullanımları öncelikle bir çeşit okuyuş üslûbudur. Ağız; Tek başına hem bir dialekt kullanımı, hem bir kalıp ezgi (dizi, seyir), hem bir yöresel tavır ve hem de kişisel bir üsluptur. Çoğu zaman, sözle anlatılamayacak bir icrâ biçimidir” (Şenel, 2009: 66). Yapılan alıntıdan da anlaşılacağı üzere, gelenek içinde, kişisel icrâyı tanımlarken kullanılan en yaygın ifade ağızdır. Usta-çırak eğitim geleneği içinde, âşıkların taklit yoluyla öğrendikleri vokal üslûba da ağız denmektedir. Ancak ağız ifadesi kişiselleşmiş okuyuş şekillerini ifade ettiği için, aktarım sonucu çırağa yahut başka bir âşığa tamamıyla geçmesi mümkün değildir. Kişisel bir ağız özelliği, ancak taklit edilebilir.

Diğer yandan gelenek içinde isim yapmış âşıklar incelendiğinde, kimi âşıkların okuyuş şekilleriyle gerçek manada fark ortaya koyduğunu görürüz. Örneğin Murat Çobanoğlu'nun vokal icrâda gırtlaklı ezerek çatallı ya da nodüllü tabir edilebilecek bir ses çıkardığını ve bu durumun yanık olarak ifade edebileceğimiz bir tarz oluşturduğunu söyleyebiliriz. Şeref Taşlıova'nın ise, vokal okumalarda ağzını daha açık tutarak ve dudaklarını yayarak yaptığı icrâyı da kişisel bir icrâ tarzı olarak ifade edebiliriz. Yine Kars âşıklarından Sabri Şimşekoğlu, seslendirdiği eserlerin söz kısımlarına girerken çok da anlamlı olmayan, adeta girilecek sesi belirlemeye çalıştığı bir gırtlak çarpması kullanır. Aynı hususiyet, Sabri Şimşekoğlu'nun çırağı olmuş Kars âşıklarından Sabri Yokuş'ta da görülmektedir. Bahsedilen bu unsurun aynı yöreden iki âşıқта, tamamen aynı şekilde görülmesi nedeniyle, taklit edilebilen bir tarz olduğu söylenebilir.

Bu tür kişisel üslup içeren farklılıklar haricinde, yöreye ve çeşitli etnik / kültürel gruplara ait şive ve dialekt kullanımlarından bahsedilebilir. Bu durumda da, Posof Ağızı, Narman Ağızı, Çıldır Ağızı, Azeri Ağızı, Karapapak Ağızı, Yerli Ağızı vb. ifadeler zikredilmektedir.

2.2.4. İcrâ Ortamları

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki; bilinen manada âşıklık geleneğini sürdüren âşıkların sayısı zaman zaman çoğalıp azalmış olsa da, âşıklığa gösterilen ilgi zamanla güç kaybetmiştir. Bunun nedeni, sosyal şartların ve döneme ait beğenin değişmesi ve âşıkların faaliyet sahasına katılan yeni unsurlardır. Bu nedenle müziğin icrâ edildiği ortamlar zaman içinde her ne kadar genişlemiş ve çoğalmışsa da, âşıkların icrâ ortamları

çeşitli güncel değişiklikler dışında değişmemiştir. Eskiden de bulunduğu yörelerdeki düğünlerde, köy evlerinde, ramazan eğlencelerinde ve âşık kahvelerinde sanat icrâ eden âşıklar bugün de, belirli illerde kısmen aynı mekânlarda faaliyet göstermektedir. Güncel değişiklik olarak bahsettiğimiz konu ise âşıkların artık farklı icrâ ortamlarının oluşmasıyla ilgilidir. Bu ortamlar âşıklar bayramı adı altında tertip edilenler başta olmak üzere pek çok ilde düzenlenen bu tür âşık etkinlikleri ve diğer il ve ilçe yönetim birimlerinin düzenledikleri özel geceler ve festivallerdir. Bunların başında “ Konya’da 1966 yılından itibaren yapılan ve Türkiye’nin muhtelif yörelerinden âşıkların katıldığı Konya Âşıklar Bayramını zikretmek yerinde olacaktır” (Özaslan, 2001: 36).

Âşıklar bayramı, âşıklar şöleni ya da âşıklar buluşması adlarıyla düzenlenen etkinlikler günümüzde pek çok şehirde yapılmaya başlanmıştır. Genellikle il ve ilçe belediyelerinin düzenlediği etkinliklerde yurt çapında tanınan genç, yaşlı pek çok âşık bir araya gelmektedir. Bu organizasyonla âşıklar, hem halk karşısında bir faaliyet sahası bulmakta hem de farklı yörelerden âşıklarla bir araya gelerek bilgi alışverişinde bulunmaktadırlar. “Özellikle Konya’da başlayıp bütün ülkeye yayılan "Âşıklar Bayramı / Şöleni" çeşitli çaplarda olmak üzere yurdumuzun değişik yörelerinde hâlâ devam etmektedir. Konya’daki Âşıklar Bayramı, İstanbul Kültür ve Sanat Festivali içindeki Gülhane Şöleni, Karaman, Mut, Kayseri, Erzurum vb. yerlerde değişik sebeplere bağlı olarak düzenlenen toplantılar bunun güzel örnekleridir” (Sakaoğlu, 2013: 117).

Âşıkların icrâ ortamları bugün sadece belli başlı yörelerde güncelliğini korumaktadır. Bu yöreler âşıklık geleneğinin yaşatıldığı illerdir ki; bunların başında Erzurum, Kars, Ardahan, Artvin, Adana, Kastamonu ve Sivas gelmektedir. Ancak bu illerde de örneğin; her düğünde âşık çağırılmamakta veya âşıklar eskisi gibi köy köy gezerek köy evlerinde icrâda bulunmamaktadır. Önceleri hayatın içinde yaşayan bu gelenek şimdilerde ise sadece belirli organizasyonlarla seyirlik hale getirilmiş bir folklor unsurudur. Sözünü ettiğimiz icrâ ortamlarından âşık kahveleri, nispeten daha aktif durumdadır. Çünkü bu kahveler âşıkları dinlemek isteyen insanların buluştuğu ve âşıkların uğradığı toplantı mekânlarıdır. Günümüzde Erzurum ve Kars’ta halen devam eden âşık kahvesi geleneği, bu yörelerden göç etmiş insanların yerleştikleri illerde de sürdürülmektedir. Buna örnek olarak Bursa merkezde yaklaşık 70 yıldır varlığını sürdüren âşıklar kahvesi verilebilir. Bizim de yıllardır ziyaret ederek müzik icrâ ortamında bulunduğumuz bu mekân

Erzurumlu Hacı Âşık mahlaslı âşığın kurduğu ve şimdi oğulları tarafından işletilen bir kahvedir. Duvarında sazlar asılı olan bu kahve Bursa'nın amatör, bazen de profesyonel sazandelerinin gelip, beraber türkü icrâ ettikleri bir mekândır.

Âşıkların sahne aldıkları bayram, şölen gibi yerel yönetimlerce düzenlenen etkinlikler, âşıklık geleneğinin yaşatıldığı il ve bölgelerle birlikte, bu bölgelerden göç eden insanların öbek olarak yaşadığı büyük şehirlerde de düzenlenmektedir. Bu etkinliklere her yıl yenisi eklenmekte ve geleneksel hale getirilmektedir. Son olarak âşıklık geleneğinin etkilerinin belki de en az görüldüğü Ege bölgesinde bulunan Denizli ili, âşıklar bayramı etkinliğine ev sahipliği yapmıştır. 2011 yılında ilki düzenlenen etkinliğin 2012 de ikincisi tertip edilmiş ve geleneksel hale getirilmiştir. Bizim de ikincisine katıldığımız etkinlikte Türkiye'nin farklı bölgelerinden ve Türkiye dışındaki Türk bölgelerinden otuza yakın âşık ve şair davet edilmiş ve çeşitli âşık uygulamaları sahnelenmiştir. Bu tür etkinlikler bir ila 3 gün arasındaki bir süre zarfında gerçekleşmektedir. Etkinliğe ayrılması gereken süreyi çağırılacak âşıkların sayısı, bu sayıyı da etkinliği düzenleyen kurumun bütçesi nispetinde idarecileri belirlemektedir.

Bizzat katılıp gözlemeleme şansı bulduğumuz bu etkinlik, sadece Türkiye sınırları içinden değil, diğer Türk yurtlarından da âşıkların geldiği bir icrâ ortamı olmuştur. Atışma ve deyişmelerin Türk dili ve lehçeleri ile yapıldığı etkinlikte, atışma, lebdeğmez ve türkü söyleme kategorileri işlenmiştir. Usta âşıkların kendileriyle özdeşleşmiş türkülerini seslendirdiği etkinlikte, Çukurovalı Âşık Hacı Karakılçık dışında hikâye anlatan olmamıştır.

Hikâyecilik, geleneksel âşıklık uygulamalarının en zayıflamış kısmını oluşturmaktadır. Özellikle uzun kış gecelerinde, köyün en büyük evlerinde ağırlanan âşıklardan dinlenen hikâyeler, zaman içinde halk arasında eski ilgiyi kaybetmiştir. Geleneğin yoğun olarak yaşandığı Kuzeydoğu illerindeki köylere, gazete kitap vb. yazılı basın materyallerinin kolaylıkla ulaşamadığı düşünülürse, insanların hayal gücünü cezp edecek aşk, kahramanlık, dram vb. hikâyelerin edinilebileceği tek kaynak âşıklardır. Radyonun yaygınlaşması ve radyo hikâyelerinin toplum hayatına girmesi; televizyonun köy merkezlerine, oradan da evlere kadar girmesiyle dizi ve film gibi, hikâyelerin görsel ve işitsel olarak takip edileceği, teknolojik imkânların sağlanması, âşıkları hikâye anlatıcılığı hususunda yegâne kaynak olmaktan çıkarmıştır. Saha çalışmamız sırasında,

dinleyici olarak da bulunduğumuz Erzurum, Kars ve Bursa âşık kahvelerinde de hikâyeye istendiğine ve anlatıldığına tanık olmadık.

Özellikle, Kars'ta bulunan iki âşık derneği, gelenek unsurlarının sergilendiği önemli mekânlardır. Her iki derneğin de üyeleri âşıklardır. Dernek faaliyetlerinin sürdürülmesi, bu dernek lokallerine dinleyici olarak katılan yerli ve yabancı turistlere bağlıdır. Lokali ziyaret eden yerli halk ve turistlere fasıl yapan âşıklar, özellikle şehre dışarıdan gelen ziyaretçilerin ilgisini çekmektedirler.

Cumhuriyetin dönemi Türkiye'sinde halk bilim malzemelerinin toplanması ve bu alanda faaliyet gösteren kaynak kişilerin ön plana çıkarılması, âşıkların ve âşıklık geleneğinin de korunması gereken değerler bütünü içinde telakki edilmesini sağlamıştır (Bkz. Küçükkaplan, 2013: 50). Son yıllarda bilhassa halk edebiyatı sahası mensubu araştırmacıların ilgi odağı haline gelmeleri, âşıkların kendi önemlerinin farkına varmalarını sağlamıştır. Ancak bu durum âşıkları, maddi olarak tatmin edici olmaya yetmemektedir.

Saha çalışmamız sırasında, özellikle Kars'ta ikamet eden âşıklarla yaptığımız görüşmelerde, âşıkların iktisadi durumlarının hayli kötü olduğunu öğrendik. Devlet kurumlarının kendilerine sahip çıkmadıklarını ve geçim derdi çektiklerini ifade eden Karslı âşıklar, bu kaygılarla üretici olunamayacağını, kendilerininse bu geleneği zor şartlar altında sürdürmeye çalıştıklarını ifade etmektedirler. Halkın da kendilerine eski ilgi ve alakayı göstermediğini söyleyen âşıklar, geçinebilmek için farklı işlerde çalışmak zorunda kalmaktadırlar. Bilimsel çalışmalara katkı sağlamak için aldıkları ücret ise gelirlerine sadece küçük bir katkı olabilmektedir. Ancak batı illerinde yaşayan âşıklar, yeni icrâ ortamlarına uyum sağlayabildikleri nispette kazanç sağlayabilmektedirler.

Yeni dönem icrâ ortamları arasında özellikle uydu aracılığıyla yayın yapan televizyon kanalları önemli birer unsur olmuştur. Saha çalışmamız süresince görüşme fırsatı bulduğumuz âşıkların pek çoğu, buldukları illerdeki yerel kanallarda programlar yapmaktadırlar. Âşık ya da ozan terimlerinin geçtiği, çeşitli konsept isimleri belirleyerek, konuk katımlı gerçekleşen programlarda âşıklar, başta atışma olmak üzere çeşitli geleneksel uygulamaları sergilemektedirler. Günümüz âşıklarının sanat icrâ ettikleri diğer ortamlarda olduğu gibi, televizyon programlarında da, âşık havalarına

genişçe yer verilmediği gözlenmiştir. Televizyon programı yapan âşıklara Erzurum âşıklarından Nuri Çırağı, Temel Turabi ve Taner Öztürkoğlu örnek verilebilir.

Bu programlarda geleneksel âşık havalarından ziyade, âşıkların kendi besteleri ya da âşık havalarından bozularak yapılmış yeni üretimleri sergilenmektedir. Bu uygulama, kişisel üretimi öne çıkartarak popülerite elde etme çabası olarak algılanabilir. Bu tür yapıtların sözlerinde de, toplumu yakından ilgilendireceği düşünülen toplumsal ya da tarihi konularla birlikte, aşk temalı ifadeler de öne çıkarılmaktadır. Erzurum âşıklarından Temel Turabi, Sarıkamış'ta doksan bin askerin donarak şehit olduğu elim hadiseyi anlattığı eserine Allahu Ekber ismini vermiştir. Bizim de bulunduğumuz âşık ortamların hemen hepsinde Temel Turabi'nin bu eseri, Nuri Çırağı'nın Unutamadım adlı eserini, Sıtkı Eminoğlu'nun Yar Saçlarını adlı eserini, Derdiyar'ın Gül Sultan adlı eserini seslendirdiği gözlemlenmiştir.

2.3. Âşık Havaları

Âşık havaları, gelenek içinde bağımsız ve türküleşmiş halde icrâ edilen, genelde anonim ve Türk halk müziği genel repertuarından yapısal olarak ayrı olmayan müzikal öbektir. Pek çok Türk halk müziği türünde örneğe sahip olan âşık havaları, icrâ ediliş şekilleri ve yapısal özellikleri bakımından çeşitli gruplara ayrılmıştır. Âşık havaları ile ilgili günümüze kadar yapılan çalışmalarda, havaların sayısı ile ilgili de tespitler yapılmıştır. Karanlı Âşık Şeref Taşlıova, 1976 sunduğu bir bildiride, Kars'ta 157 âşık havasının olduğunu ileri sürmüş ve isimlerini zikretmiştir (Bkz. Taşlıova, 1976 :136 – 142). Ancak bu bildiride havalara ait notalar yer almadığı için, herhangi bir mikayese şansı bulunmamaktadır. Kars'ta 157 âşık havası olduğu ifadesi birinci ağızdan bir âşık tarafından ifade edildiği için, günümüze kadar da böylece kabul edilmiştir. bu konuda yapılan en temel araştırma olması bakımından önem arzeden Taşlıova'nın bildirisi, daha sonra yapılacak olan çalışmalara da ışık tutmuştur. Ancak biz Kars'ta ve Kars dışında yaşayan âşıklarla yaptığımız görüşmelerde âşık havası sayısının bahsedilen bildiride iddia edildiği kadar olmadığını hem her âşığın ifadesiyle kaydetmiş bulunmaktayız. Çalışmanın muhtelif kısımlarında değindiğimiz gibi âşık havalarını belirli bir sayı içine almak mümkün de değildir. Her dönem bir yenisi keşfedilebilir yahut bestelenebilir duurmada olan âşık havalarının isme göre yapılan tasnif ve sıralaması da, aynı havanın farklı isimler altında bilinmesinin muhtemel oluşu nedeniyle net sonuç vermemektedir.

Bu nedenle havanın isminden ziyade, müzikalitesine göre yapılan tasnif geçerlilik ezretmektedir.

2.3.1.Yapısal Özellikleri

Âşık havaları, âşıklık geleneği içinde kullanılan geleneksel ezgilerin genel adıdır. Âşık makamları olarak da bilinen ve zaman içinde çeşitli değişikliklere uğrayarak günümüze kadar gelebilmiş olan bu kalıp ezgiler, âşıklık geleneği içindeki uygulamaların müzik yönünü oluşturmaktadır. Başta Kars ve Erzurum illerinde yaygın olarak icrâ edilen âşık havaları, icrâ edildikleri yörelerin genel müzikal karakterinden de izler taşımaktadır. Hatta bazı ezgiler zamanla türkü haline gelmiş ve belirli bir isimle repertuvara kaydedilmiştir.

Âşık havalarının pek çoğunun bestelendiği tarih bilinmediği gibi, kime ait olduğu konusunda da bir kesinlik yoktur. Türk halk müziği ürünlerinin oluşum sürecinde, sistemli bir bestecilikten bahsedilemeyeceği gibi, bu eserlerin müzisyen veya müzik kabiliyeti olan kişiler tarafından meydana getirildiği bir gerçektir. Türkülerin oluşum süreciyle ilgili ortaya atılan anonimlik söylemi, eserlerin sahibinin bilinmemesi ya da halkın müzikal beğenisinin ortak ürünü olarak ifade edile gelmişse de, günümüzde bu ifadenin geçerli olmadığı kabul edilmektedir. Ancak, vücuda getirilen bir eserin türküleşme süreci zaman gerektirmektedir. “Türkülerimiz, kaynağından çıktığı gibi kalmamış, halkın dilinde ve telinde nakış nakış işlenerek, özümленerek, yorumlanarak yeni boyutlar kazanmış, çeşitli değişikliklere uğrayarak ferdiliklerini kaybetmişler, derleyiciler aracılığıyla da bizlere ulaşımlardır” (Atılğan, 2000: 163). Bu ifade âşık havaları için de geçerlidir. Bununla birlikte âşık havalarının birçoğu, geçmişte yaşamış usta âşıkların adıyla anılmakta ve bu âşıklara mal edilmektedir. Buna, gelenekte Sümmani Ağzı olarak bilinen ezgileri örnek verebiliriz.

Âşık ismiyle anılan havaların bestecisinin, söz kısmında ismi geçen âşık olup olmadığı elbette bilinmemektedir. Âşıklar gezginlik vasfına sahip oldukları ve pek çok il ve bölgeyi gezdikleri için, duydukları herhangi bir müziği kendi illerine getirebilmektedirler. Müziğin taşınması sürecinde herhangi bir notlama sistemi kullanılmadığı, sadece hafızada kaldığı kadarıyla aktarılabildiği için eserde değişiklikler olması gayet tabidir. Bu değişiklikler yüzeysel olarak meydana geleceği gibi, eserin genel karakteristiğini değiştirebilecek ölçüde de olabilmektedir. Duyulan ve kısmen

ezberlenen bir müzik eserinden zaman içinde usulü, seyri ve müzikal hattı değişmiş başka bir eser ortaya çıkarmak da esinlenme yoluyla ortaya çıkmış bir bestecilik olarak kabul edilebilir.

Bu güne kadar pek çok çalışmaya konu olan âşık havaları, tamamıyla derlenip tasnif edilmiş değildir. Halk bilimi ve müzikoloji ile ilgilenen çeşitli araştırmacılarca ele alınan bu konuda yapılan çalışmalar, konunun sınırlarının belirlenmesi ve izlenecek yöntem konusunda faydalı olmuştur. Ancak âşık havalarının tamamının notaya alınıp sınıflandırılmaması konu ile ilgili yeni çalışmalar yapılmasını gerekli kılmıştır. Âşık havalarının sayısının belirlenip sınırlarının çizilmesi de mümkün görünmemektedir. Esasen âşık havaları dendiğinde ifade edilmek istenen hususun ne olduğunun net olarak belirlenmesine de ihtiyaç vardır. Âşık havaları ile ilgili söylenebilecek öncelikli tespitlerin başında bu havaların başta, Kars ve Erzurum olmakla beraber âşıklık geleneğinin yaşatıldığı illerde geçerli bir müzikal yapı oldukları gelmektedir.

Âşıklar, müzisyen kişiler olduğundan, müzikalitelere uygun her türlü ezgiyi seslendirebilmektedirler. Âşık havaları kullanış tarzları bakımından 2 gruba ayrılmaktadır: Bunlardan birincisi ve bizce özellik bakımından daha önde olan Bağımsız Havalardan, diğeri ise Türküleşmiş Havalardır. Âşık havalarını, icrâ edildikleri bölgelerdeki diğer türkülerden ayıran belirli bir özellik tam manasıyla tespit edilemese de, bağımsız havaların özelliği olan, belirli bir sözle değil, hece sayısı ve konu itibarı ile müziğe uyabilen farklı sözlerle icrâ ediliyor olmaları, farklılık yaratmaktadır. Âşıklar icrâ ortamlarında irticalen düzdükleri, ya da hafızalarında bulunan şiirleri seslendirirken şiirin şekil ve türüne uygun bir âşık havası seçerler. Buradan da anlaşılacağı gibi âşıklar, kendilerinden önceki usta âşıklardan aldıkları bu ezgileri bilmek durumundadırlar. Aksi takdirde icrâ sırasında başarılı olamaz ve irtical kabiliyetleri de bu nispette zayıflar.

Melodik ve kültürel yönden Türk halk müziği içinde değerlendirdiğimiz âşık havaları meydana geliş şekilleriyle de türkülerden ayrı görülmemektedir. Anonimlik vasfına, zaman içinde derinliğe ve yöresel özelliklere sahip olmaları âşık havalarına toplumsal müzik hayatının içinde bir yer vermektedir. “Âşık ağzı okuyuşlar ile halk ağzı okuyuşların zaman zaman birbirine karıştığı görülür. Dolayısıyla bazı âşık havaları – çoğu zaman değişikliğe uğratarak- halk arasında da okunur. Bu durum, âşık tarzının, halk edebiyatı ve halk musikisi karakterlerini de bünyesinde barındırmasından

dolayıdır” (Şenel, 2007: 66). Âşıklar bu yola girmeye karar verdiklerinde bir ustaya intisap ederler ve sanatın tüm unsurlarıyla birlikte müzikal bilgileri de ilk olarak ustalarından alırlar. Alınan bu eğitim hem repertuvar hem de bu eserlerin kullanım yeri ve zamanları hakkındaki bilgileri kapsamaktadır. Türkiye sahasında önemli çalışmalar yapan ve kimi tespitlerine bizim de katıldığımız Kurt ve Ursula Rainhard, türkülerin oluşumu ile ilgili şu bilgileri paylaşmıştır: “şair hangi konuda yazacaksa yazsın bilinen bir formda yazmalıdır, örneğin bu bir koşma olabilir. Ozan, çoğunlukla iki âşık için gül-bülbül, kızlar için keklük, sessiz arzular için su, boy-endam için selvi, göğüsler için nar, portakal ve bunun gibi semboller kullanır. Daha sonra ezgisini bulur, altına şiiri yerleştirir, aynı ezgide değişiklikler yapar, süslemeler ekler vs. Böylece kendine özgü yeni bir türkü oluşturur. Eğer bu başkaları tarafından da beğenilip söylenilirse, devam eder gider. Ne kadar yaşayacağı, türkünün güzelliğine, ifade gücüne, genel geçerliliğine bağlıdır; kim böyle türküler yazarsa onun adı da, kendinden sonra yaşamaya devam eder” (Rainhard, 2007: 95).

İrticalen şiir söylemek, âşıklığın bilinen her dönemde birincil unsuru olmuştur ki bu özellik günümüzde de âşıklığın en temel kıstasıdır. Okunan sözler âşığın zihninde var olan; kendisine ya da başka bir âşığa ait olabilmekle birlikte, icrâ sırasında doğaçlama olarak da oluşturulabilmekte ama müzik hâlihazırda var olandan seçilmektedir. Çünkü âşıklıkta şiir yazma / düzme ana unsur olmakla birlikte bestecilik aranan bir özellik değildir. Önemli olan özlü ve konuya uygun şiirler düzme olduğu için müzik burada sadece bir destek unsurdur. Ancak müzik, ifadeyi güçlendireceği ve okunan şiirin duygu yoğunluğunu arttıracığı için gelenek içinde vazgeçilmez bir yere sahiptir.

Âşıklık geleneğinde müzik, sadece deyişmeler sırasında icrâ edilenlerle sınırlı değildir. Geleneğin bir diğer önemli unsuru olan hikâye tasnifi ve anlatımı da içinde müzikal öğeler barındırmaktadır. “Türkülü halk hikâyeleri, kış geceleri yapılan toplantılarda, Ramazan gecelerinde ve günlerce süren düğünlerde anlatılır. Âşık, tek başına, çırağıyla veya yanında götürdüğü bir arkadaşıyla birlikte dir. Hikâye, bazı geleneklerin yerine getirilmesi ve dinleyenlerin hazırlanmasından sonra anlatılmaya başlanır. Âşık, hikâye arasına bazen konu ile ilgili veya ilgisiz türküler de katar. Bazı hallerde hikâyenin sonu “toy türküleri” ile bağlanır” (Şenel, 2007: 105).

Müziğin dinlendirici yönü ve kendi başına ifade gücü, müzikle dinleyici olarak da olsa yakından ilgisi olan tüm toplum katmanlarında kabul edilmektedir. Uzun anlatımlarla icrâ edilen halk hikâyeleri, müziğin yukarıda bahsettiğimiz her iki yönüyle de kullanıldığı önemli bir ortamdır.

“Halk hikâyelerinde, sözle anlatılamayacak duygu ve düşüncelerin, musiki yoluyla anlatılması, sadece dinleyicileri etkilemek amacı taşımaz; zira musiki, âşıklar için de bir zarurettir. Musikisiz halk hikâyeleri yavan ve tesirsiz olur. Musiki, dinleyeni geçmişe taşır ve olayı dinleyicinin ruhunda yaşatır” (Şenel, 2007: 105).

Âşık havaları yapı bakımından icrâ edildikleri yörelerin türkülerinden farklı değildir. “Bütün türler, söylendiği yörelerin musiki karakterlerinin etkilerini taşır. Genellikle, yörelerde yaygın ezgi kalıpları kullanılır” (Şenel, 2007: 114). Özellikle bağımsız âşık havalarının türkülerden farkının, herhangi bir sabit sözle okunmuyor olmaları olduğunu belirtmiştik. Yani âşık havaları terimi sadece müziği ifade eder. Bir müzik eseri, herhangi bir sözle bütünleşip beraber anıldığında artık türkü haline gelmiş olmaktadır. Bu durum bağımsız âşık havaları” için geçerli değildir. Âşık havalarını, yöre türkülerinden ayırmanın başlıca yolu budur. Şayet bir âşık havası, tür ve şekil bakımından uyum sağladığı farklı sözlerle okunuyorken, sadece belirli bir sözle bütünleşip bu şekilde tanınmaya başlarsa, o ezginin bir âşık havası olmakla birlikte, artık bir yöre türküsü de olduğu kabuledilemlidir. Hatta günümüzden geriye doğru gidildiğinde bu tip ezgileri, ortaya çıkış mahiyetlerini bilemediğimizden, âşık havası olarak değil türkü olarak tanımlamaktayız.

Nida Tüfekçi, konu ile ilgili bir yazısında Sivaslı Âşık Muhlis Akarsu ile yaptığı bir mülakatta, âşığın icrâ ettiği ve sözleri kendisine ait olan Bunca Çektiklerim Senin Yüzünden adlı türküye, ilk kez dinlemesine rağmen, sonuna kadar bağlama ile eşlik ettiğini, bu duruma kendisinin de şaşırdığını ancak sonrasında bu türkünün müziğini biliyor olduğunu fark ettiğini ifade eder. Bu türkü Âşık Veysel’in Kara Toprak adlı eseridir. Tüfekçi, bu durumu aşığa sorduğunda âşıktan “bizde buna ayak derler ve biz bu ayağa çeşitli konulardaki sözleri işleriz. Aynı havayla sözler söyleriz, eskiden beri de bu böyledir.” cevabını aldığını nakleder” (Tüfekçi, 2000: 234). Ancak, alıntıda da aktardığımız üzere, bahse konu eser yıllardan bu yana Âşık Veysel’e ait bir Sivas türküsü olarak bilinmekte ve herhangi bir başka sözle okunmamaktadır. Veysel’in

burada yaptığı ise usta malı kullanmak yani tegannide inşattır. “Âşıklık genelinde yer alan belli başlı kalıp ezgiler muayyen şekillerde icrâ edilir. Bu kalıp ezgileri seslendirmeye teganni denir ki teganni şekilleri de birer kalıptır. Bu kalıp ezgileri ve okuyuş şekillerine, vezin ve nazım şekilleri değişmemek şartıyla herhangi tarzda ve konuda ve herhangi bir âşığa şiirler döşenebilir. Âşıklar arasında, hazır kalıp ezgilere söz döşeyerek usta malı telakki edilen teganni şekilleriyle (okuyuşlarla) icrâ etmeye de tegannide inşad denir” (Şenel, 2009: 65).

Günümüzde âşıklar geçmişte de olduğu gibi bildikleri her yöre türküsünü seslendirmektedirler. Ancak pek çok âşık, âşık havalarının türkülerden farklı bir yapı olduğunu bilmektedir. Âşık havalarını bilmek, âşıklığın önemli kıstaslarından biri olmakla beraber, fasıllarda âşığın işini kolaylaştıran önemli bir unsurdur. Âşıklar, fasıllarda pek çok edebi tür ve şekil de şiir düzer ve okurlar. Bu şiirleri seslendirdikleri müzikleri ise şiirin konusuna ve biçimine uygun olarak seçerler. Örneğin; 11’li hece ölçüsü ile yazılmış / söylenmiş bir şiire eşlik olan edecek müzikler, başka bir şekil ve konuda yazılmış şiirlerle söylenemez. Şiir ve müzik uyumu sadece şekil yönünden değil, konu itibarı ile de çeşitli kurallara bağlanmıştır. Halk şiirinde konu ile ezgi arasında güçlü bir bağ vardır. “Bir methiye ile bir ağıtın, bir koçaklama ile ninninin ezgisinin aynı olması mümkün değildir” (Oğuz, 2001: 18). Bu durum, eserlerin ritmik ve melodik özellikleriyle, bir duygu halini yansıtmalarından kaynaklanmaktadır. Müzik eserlerinin dinleyicide uyandırdığı hisler, genel itibarı ile âşık havalarında kullanılan güzelleme, ağıt ve koçaklama gibi şiir türlerinde işlenen konularla örtüşür. Daha önce herhangi bir konuyu işleyen bir sözle birlikte dinlenen ve halkın hatırında böylece kalan ezgiyi, aykırı bir duygu halini yansıtan bir sözle dinlemek, dinleyicide bu yanlışlık hissini uyandıracaktır.

2.3.2. Âşık Havalarının Alt Grupları

Türk halk müziği içindeki diğer müzikal öbekler gibi âşık havalarıda, taşıdıkları çeşitli özellikler bakımından alt gruplara ayrılmaktadır. Âşık havalarının alt grupları, Türk halk müziği form ve türlerine, usûl ve ezgisel yapısına, sözle münasebetine ve şiir tür ve şekillerine göre belirlenmektedir.

2.3.2.1. Türk Halk Müziği Formlarına Göre Âşık Havaları

Türk halk müziği mahsulleri olan türküler usûl yapılarına göre iki forma ayrılmaktadırlar. Bunlar, ritimi usûllü olan kırık havalar ve ritmi usûlsüz olan uzun havalarlardır. Kırık havalar, çeşitli usûl kalıpları içerebilmektedir. Uzun havalar ise sadece dizisi, seyri ve icrâ üslubu bakımında çeşitli kurallara bağlı olup, ritim yönünden serbest, melodik kuruluş bakımından ise icrâcının tercih ve kabiliyeti doğrultusunda icrâ edilmektedir. Her iki form da çeşitli türlere ayrılmaktadır. Aşağıda sıralanmış olarak verilen bu türler, ülkenin çeşitli bölgelerine has yöresel özellikler taşımaktadır.

Âşık müziğinde her iki formda da çokca ezgi bulunmaktadır. Bunlarla beraber usûllü ve usûlsüz bölümlerin her ikisini de içeren karma türdeki eserler de âşık müziği içinde icrâ edilmektedir. Yeri gelmişken ifade etmekte fayda vardır ki, Türk halk müziği ritmik gruplandırmalarında karşımıza çıkan karma havalar ifadesi, âşık müziğinde de geçerli olmakla birlikte, âşıklar ritim hususiyetine fazlaca önem vermediklerinden, bir eseri bazen usûllü, bazen usûlsüz bazen de karma okuyabilmektedirler. Biz sınıflandırdığımız âşık havaları içinde 5 adet karma hava tespit ettik. Ancak bu havaların, icrâ ediliş şekliyle anlık isteğe bağlı olarak karma usûlde icrâ edilen havalardan farklı olduğu kanaati nedeniyle, ayrıca zikretme gereği görülmüştür.

2.3.2.1.1. Serbest Ritimli Havalar

Çalışmanın pek çok yerinde değinildiği üzere âşık havaları, âşıkların genelde doğaçlama düzdükleri şiirlerin seslendirilmesi için kullanılan ezgi kalıplarıdır. Usûllü ezgiler, uygun herhangi bir şiirle okunduğunda türkü halini almaktadırlar. Bu durum usûlsüz ezgiler içinde geçerli olmakla birlikte kimi usûlsüz yani serbest ezgiler melodik bakımdan bir zenginlik arz etmemektedir. Müzikal nitelik ayrımını, repertuarımızdaki tüm türküler için yapabilir ve çeşitli kıstaslar belirleyerek bir değerlendirmeye gidebiliriz. Özellikle serbest usûllü âşık havalarında yapılacak böyle bir değerlendirme, kimi havaların mahiyeti ve kullanılış gayelerinin belirlenmesi hususunda da fikir verebilir. “Âşık musikisinde genellikle resitatif söyleyişler hâkimdir. Zira serbest ritimli ve konuşur gibi okuma geleneğinin âşıklık müessesinin en eski icrâ biçimlerinden biri olduğuna şüphe yoktur. Bilhassa aruz vezinli ezgilerin resitatif okunuşlarında, ritim serbest olduğu halde ezgi kalıplarının, gerek vezin ve gerekse söz yapısından dolayı bir iç ritme sahip olduğu görülür. Çoğu zaman ezgilerin giriş ve kadansa varışlarında bu iç

ritim bozulabilir. Serbest okuyuşlardaki vurgu ve durak yerleri söz ve musiki cümlelerini adeta düzenli bir ifade gücüne ulaştırır” (Şenel, 2009: 67).

Kimi serbest âşık havaları, seyir özellikleri, aldığı değiştiriciler, icrâda gerektirdiği ustalık ve içerdiği melodik zenginlik ile öne çıkmaktadır. Bu tür havalara Erzurumlu Âşık Sümmanoğlu’ndan alınan Müstezat Havası ile Karanlı Âşık Murat Çobanoğlu’dan alınan “Garibi Havası”nı örnek verebiliriz. Her iki hava da dinlendiğinde söz bakımından etkileyici olmasının yanında müzikal olarak da etkileyicilik ve zenginlik hissederiz. Türk halk müziği repertuarındaki uzun havaların büyük kısmı resitatif yani, bir heceye bir notanın tekabül ettiği tarzda icrâ edilir. Bu durumu serbest âşık havalarında daha da belirgin şekilde görürüz. Ancak yukarıda zikrettiğimiz iki serbest âşık havası, tam anlamıyla resitatif değildir. Kimi hecelerde yapılan uzatmalar ve nağmeler bu eserleri daha sanatlı hale getirmektedir. Bu gibi eserlerde sözle birlikte müzikte de ustalık sergilenmekte hatta müzik, sözü gölgeleyebilmektedir. Rainhard’lar aynı çalışmada âşık ezgileri ile ilgili şu bilgiye yer vermişlerdir: “Âşık’ların ezgilerinin kalıbı bazen uzun hava çerçevesindedir, nadiren kırık hava, ama en çok âşıkların kendilerine özgü "Âşık Havası" tarzındadır. Bu tarz, uzun hava ile kırık hava arasındadır, fakat tamamıyla ne o tarza, ne de diğer tarza ait değildir; metinde alınan konunun neşeli, kederli veya düşündürücü oluşuna göre bazen bir tarza bazen de diğerine doğru bir kayma olur. Âşık formu, tipik olarak resitatif bir şekilde ve yüksek tondan başlar, çoğunlukla bir üçlü genişliğindedir” (Rainhard, 2007: 98).

Diğer yandan, manasındaki derinlik ve estetik cazibesiyle üstün niteliğe sahip olan bir şiir, basit sayılabilecek bir ezgiyle de seslendirilebilmektedir. Bu tür ezgiler genellikle yarım oktavlık ses genişliğinde olmakla birlikte seslendiriliş esnasındaki duygulanımla, “aman aman”, “ölem ölem” gibi terennümlerle ses sahası bakımından genişletilebilmektedir.

Umay Günay bir çalışmasında bu hususu aşağıdaki ifadelerle dile getirmiştir: “Âşık ezgileri, konuşma üslûbunun ağır bastığı ezgiler ve ezgilerin ağır basıp konuşma üslûbunun gerilediği iki gruptan oluşur. Konuşma üslûbunun yaygın olarak benimsendiği örneklerde ezgi yavaşlar ve konuşma ritmine ayak uydurur. Ezgi çok kere güftenin arkasındadır, bu üslupta önemli olan sözlerin anlaşılması olduğu için ezgiden zaman zaman feragat edildiği olur. Sözlerden ziyade ezgilerin ağır bastığı tiplerde ise

bir hece birden fazla nota ile seslendirilir, ezgilerin zenginlik kazandığı bu tipte ise güfteler bir ölçüde daha zor anlaşılır durumdadır” (Günay, 2011: 54).

İkinci gruba giren serbest usullü âşık havalarına Karanlı Âşık Murat Çobanoğlu’dan alınan Yerli Divanisi örnek verilebilir. Gerek Kars, gerekse Erzurum âşık havaları içinde bu tür örnekler çoğunluğu oluşturmaktadır. Derlenen eserlerin analizi kısmında ayrıntılarıyla değindiğimiz bu müzikal özellikler, bilhassa eserin seyrinin açıklandığı maddelerde aydınlatılmıştır. Ancak müziğin geri planda kaldığı bu eserlerin seyir kısımları, haliyle fazla çetrefilli olmamaktadır. Burada özellikle sözlerin öne çıkarılmaya çalışıldığı fark edilir. Fakat şunu da ifade etmek gerekir ki sözlerin öne çıkarılmaya çalışılması, bu sözlerin müzikal değeri az olan ezgilerle söylenmesi gerektiği anlamına gelmemektedir. Her birinin kendine has karakteri ve yöreden yöreye değışse de ismi olması, âşık havalarını özel bir repertuvar yapmaktadır.

Serbest icrâ ediliyor olmaları, âşık havalarını tam olarak, bildiğimiz manada uzun hava formu içine sokmayabilmektedir. Herhangi bir yöredeki âşıktan dinlediğimiz kırık hava formundaki bir eseri, başka bir yöredeki âşıktan uzun hava olarak dinlememiz pekâlâ mümkündür. Kimi eserler serbest icrâ edilseler de sözlerindeki ritmik yürüyüş, sistemli seyir ve özellikle duraklarıyla, serbest okunan bir kırık hava olduğu hissini yaratmaktadır. Bahsettiğimiz ayırım kesin yargılar ve kurallarla değil, hissediş ile yapılabilmektedir ki bu da serbest icrâ edilen eserin aslında kırık hava olduğunu iddia etmede yeterli olmayabilmektedir.

Serbest havaların bazıları usüllü ayağa sahiptir. Erzurumlu ve Karanlı âşıklar arasında, ayağı usüllü serbest havaların icrâsında çeşitli benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Kimi havalar, her iki ilin âşıkları tarafından da yaklaşık olarak aynı seyrinde ve aynı saz paylarıyla icrâ edilmektedir.

Bu kısımda değinilmesi gereken bir diğer husus da, âşıkların doğaçlama düzdükleri ya da ezberden icrâ ettikleri şiirlerin tür ve biçimleriyle, seçilen havanın usüllü ya da serbest olması arasında bir münasebet olup olmadığıdır. Öncelikli olarak şunu söylemeliyiz ki; çeşitli istisnalar dışında, böyle bir münasebet, özellikle tür hususunda, tespit edilememiştir. Yani “x” türler usüllü “y” türler serbest ezgilerle icrâ edilir şeklinde, kaide hükmünde bir gelenek yoktur. Ancak kimi havalar, seyir ve ritim yapıları itibarı ile çeşitli türlere daha fazla uygunluk göstermektedir. Örneğin;

koçaklama havalarının, genelde 6, 12, 18, zamanlı, bundan daha az olmak kaydıyla da, 5, 10 zamanlı, usul yapısındaki havalarla icrâ edilmesi, alışlagelmiş bir uygulamadır. Ancak notaya aldığımız eserlerde Karslı âşıklardan Murat Çobanoğlu'ndan alınan serbest usulde bir Koroğlu koçaklaması da mevcuttur. Bahsedilen bu koçaklama, her ne kadar serbest ritimli olsa da, icrâ tarzında koçaklamalara has hamasi vurgular, dikkat çekmektedir.

Öte yandan, şiirin şekil yapısının, müziğin usulünü belirlediği örnekler mevcutsa da, semai (8 – 16 hece), koşma (11 hece) ve divani (15 hece) gibi yaygın şiir şekilleri, her iki formda da icrâ edilmektedir. Müstezat ve tecnis şeklindeki şiirlerin genelde serbest ritimli havalar eşliğinde icrâ edildiği de tespit edilmiştir.

2.3.2.1.2. Usûllü Havalalar

Âşık havaları, ritim bakımından usûllü ve serbest usûllüdür. Ancak günümüz âşıklarının pek çoğu, özellikle bağımsız havaları icrâ ederken herhangi bir ayırım yapmadan, büyük çoğunluğunu serbest usûlde seslendirmektedir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, âşıklar her ne kadar eserlerin çoğunu serbest usûlde seslendiriyor olsalar da, meydana geliş itibarı ile usûllü ya da serbest usûllü ezgiler bu serbest icrâ içinde, hissediş bakımından birbirinden ayrılabilirler. Uzun havalar ile ilgili bir çalışmada Şenel'in şu ifadesi önemlidir : “Halk musikimizde, bir çeşit ezgiler vardır ki, ritim yönünden esneme, ya da gevşeme diyebileceğimiz bir özellik arz etmektedir. Ezgiler, zaman zaman ritimli gibi hissedilmekle birlikte, usule sokulmakta zorluk çekilmekte, ya da sürekli değişken bir ritmik yapı göstermektedir. Düzenli ritimli ve serbest ritimli ezgi karakterleri arasında bir değişim ve çoğu zaman ritmik ve melodik asmalar dikkat çekmektedir” (Şenel, 2000: 70).

Âşık havalarının icrâsında, usûl hususiyeti, en dikkat çekici ve karmaşık konulardan biridir. Bu konuda çeşitlilik oldukça fazladır ve bu çeşitlilik yöreden yöreye ve kişiden kişiye görülebileceği gibi, aynı âşığın aynı eseri farklı zamanlarda icrâ etmesi ile de izlenebilmektedir. Örneğin; bazı durumlarda hava usûllüyse ve usûl yapısı değişmiyorsa, sahip olduğu ritmik yürüyüşle başlar ve son bulur. Sadece nüans diyebileceğimiz gırtlak çarpmaları ve cümle sonlarındaki terennümlerin karara gelirken uzatılması gibi farklar olabilmektedir. Saz kısımlarında ise genellikle sabit motiflerin simetrik kullanımlarla karara doğru inilmesi ve anlık isteğe göre tekrar aynı

motiflerin bir veya birkaç ses tizden ve ya pestten başlayarak tekrar karara gelmesi gibi farklılıklar ortaya çıkabilir. Bu tip farklılıklar iki farklı âşık arasında olabileceği gibi, aynı âşığın, aynı eseri tekrar çalmasında da görülebilmektedir.

Çalışmanın pek çok yerinde ifade edildiği gibi âşıkların müzik yönü edebi yönlerinin gerisindedir. Bu durum en çok ritim hususunda kendisini göstermektedir. Şayet eser tempolu ve basit bir usûl yapısına sahip değilse, eserin tamamı ya da bir kısmının serbest tarzda icrâ edilmesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu tür eserlerdeki serbest olarak ifade ettiğimiz kısımlar, tamamen serbest bir his uyandıracak gibi, usûlün değiştirilmiş olduğu hissini uyandıracak şekilde de olabilmektedir. Bu tür usûl değişikliklerinin özellikle terennüm olarak ifade edilen ve eserin başlangıç ve bitiş bölümlerine tekabül eden “of of”, “aman aman” gibi terennüm kısımlarında ortaya çıktığı görülmektedir. Terennümler, Türk halk müziğinde ve dolayısıyla âşık müziğinde, ritmik yönden hareketli türkülerde de olmak kaydıyla, yanık, efkârlı ya da dertli tabir edilen türkülerde, özellikle duygusallığın en yoğun olarak hissedildiği kısımlarda görülmektedir. Hal böyle olunca, zaten aşırı bir ritim hassasiyeti olmayan, diğer bir ifadeyle de ritmi geri planda bırakan âşıklar, icrâ ettikleri eserlerde terennüm kısmına gelindiğinde, duygusallığın da etkisiyle usûl yapısından ferâgat edebilmektedir.

Âşıkların eser icrâlarında ritmin aksadığı kısımlara diğer bir örnek olarak, cümle sonlarında durak hissini güçlendirmek adına yarım ve asma kalıplarda, karar sesinde ölçünün gerektirdiğinden fazla kalınması verilebilir. Bu durum, mülakat yapılan tüm âşıklarda görülmektedir.

Âşık havalarının notaya alınması sırasında karşılaşılan ritmik hususiyetlerden biri de, eserin giriş müziğinin usûlü ile şan kısmının usûlü arasında farklılıklar olmasıdır. Murat Çobanoğlu'dan alınan Baban Gelir Hanemize adlı Köroğlu güzellemesi bu duruma örnektir.

Bağımsız âşık havalarının sayıca çoğunun, serbest usûlle ve serbest bir tarzda icrâ edildiğini ifade etmiştik. Eserin karakterini belirleyen bir ana ezgi etrafında, kişisel nüansların eklenmesiyle oluşan hava, bahsedilen bu farklılıklar dışında seyir, sahip olduğu melodik hat ve sabit motifler ile diğer havalardan ayrılmaktadır. Esere karakterini veren bu motif ve seyir özellikleri, bazı havalarda giriş sazında, bazılarında vokal kısımda, bazılarında ise her iki kısımda da görülebilmektedir. Bahse konu bu tür

havalara, farklı kişilerce farklı katkılarla çalınsa bile, eseri bilen kişiler tarafından derhal tanınabilmektedir. Kimi motifler ve nüanslar eklenebilir ve özellikle saz kısmı uzatılabilir. Ancak bu durum, çalınan eseri başka bir eser haline getirmemektedir.

Öcal Oğuz'un Murat Çobanoğlu ile yaptığı derleme çalışmasında alınan Mereke Divanisi, Karslı âşıklardan aldığımız aynı adı taşıyan havayla, nüans farklılıkları dışında aynı melodik hat ve seyir karakterine sahiptir. Yine aynı âşıklardan alınıp mukayese edilen Hoşdamak adlı hava da, benzer özelliğe sahiptir. Murat Çobanoğlu ile yapılan derlemede alınan Hoşdamak havası ile diğer Karslı âşıklardan bizim aldığımız Hoşdamak havası örneği, icrâ edildikleri zamanlar arasındaki ve icrâ eden âşıklar arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koyabilmek adına ayrı ayrı notaya alınmıştır.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

Derleyen : M.Öcal OĞUZ

Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

HOŞDAMAK

SAZ_____ Öy le_ bir ya_____ ram var de rin_____

6 _____den de rin_____ Sar ma sam bir_____ be la ar sam_____ bir be la SAZ_____

12 _____ Ve fa sız in_____ sa nı fa ni_____bdün ya da_____ Gör me sem bir_

17 _____ be la gör sem bir be la_____

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

HOŞDAMAK

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 19.06.2012



Gö nül ler de ya za rol san müp te la... leb bek şe ya ku lun di ye ne yal var SAZ...

ha li nif şa et me hal den bil me ze hü kü mü ga ip ten bi le ne yal var SAZ...

Ha li nif şa... et me hal den... bil me ze hü kü mü ga ip ten bi le ne yal var...

Yukarıda da değindiğimiz gibi, nüans ve üslup farklılıkları dışında iki eser, icrâ edildiğinde aynı hissi vermektedir. Âşık havalarının genelinde rastlanan bu özellikten

dolayı bu eserleri, usûlü ve genel bir icrâ tarzı olan diğer türkülerden ayırmak gerekmektedir. Bu durumun nedeni, bu havaların, özellikle bölge âşıklarının çoğu tarafından bilinmesi ve gereken ortamlarda icrâ edilmesiyle kişisel farklılıkların ortaya çıkmasıdır. Bizim Kars'ta yaptığımız derleme çalışması sırasında aynı eseri birer kıta seslendirmesini istediğimiz üç aşğın, aynı eseri genel seyir özellikleri ve melodik yapısı dışında, kendilerince geliştirdikleri üsluplarını katarak icrâ ettikleri kaydedilmiştir. Bu değişiklikler, yukarıda da değindiğimiz gibi hem saz hem de söz kısmında görülebilmektedir. Aynı eserin farklı âşıklarca ardarda seslendirilmesinde ortaya çıkan bu farklılıklar, eseri seslendiren bir önceki âşıktan farklı olmak gibi bir düşünceyle de meydana gelebilmektedir.

Uzun hava formundaki tamamı serbest olan âşık havalarının açış kısımları, genellikle vokal kısımdaki ezginin çalınması şeklinde icrâ edilmektedir. Örneğin, Kars ve Erzurum âşıkları tarafından seslendirilen Derbeder adlı âşık havasının açış kısmı da neredeyse sabittir. La perdesinde karar veren ve hicaz makam dizisinde olan bu havanın hem açış kısmı hem de vokal kısmı güçlü sesi olan Mi perdesinden başlamaktadır. Âşık havaları içinde hicaz makam dizisinde icrâ edilen ender havalardan biri olduğundan Derbeder çalınmaya başlandığında, ilgili dinleyiciler tarafından hemen tanınmaktadır. Ancak kimi serbest ritimli âşık havalarının giriş sazları çok özensiz olabilmektedir. Görüştüğümüz âşıklar, serbest ritimli havaları çalarken bazen makam seslerini göstermekle, bazen de sadece karar perdesine birkaç kere vurarak ses almakla yetinmişlerdir. Kanaatimizce bu durum hem çalınacak havanın iyi bilinip bilinmemesiyle hem de saza hâkimiyet hususuyla ilgilidir.

Bahsettiğimiz bu hususlar nedeniyle notaya alma aşaması oldukça zorlayıcı ve itina isteyen bir kısım olmuştur. Burada en doğru tespiti yapabilmek için, seslendirilen eserin pek çok kez dinlenmesi yoluyla genel yapısının tam olarak anlaşılmasına dikkat edilmiştir. Türkülerin ölçülerinin, cümle ve periyotlarının genel anlamda bir tutarlılık arz etmesi önemlidir ve bu anlamda bizi zora sokacak eserleri kaynak kişiye tekrar çaldırarak en doğru notasyon yapılmaya çalışılmıştır. Âşıklar, günümüzdeki manasıyla müzik ve çalgı eğitimi almadıkları için, icrâ sırasında riayet edilmesi gereken kurallar hakkında da fazla bilgi sahibi değillerdir. Görüştüğümüz âşıkların geneli için ritim hassasiyetlerinin olduğunu söylemek oldukça zordur. Eserin icrâsında ritme dikkat

edilmemesi eserin tüm karakterini değiştirebilmektedir. Örneğin 7 zamanlı başlayan bir eser 8 ve 9 zamanlı hale gelebilmektedir. Âşık Nuri Çırağı'nın icrâ ettiği havaları en doğru şekilde notaya alabilmek için ikinci kıta ve ikinci ara saza dikkat etmeye çalışılmıştır. Çünkü âşıkların, sıkça icrâ etmedikleri türkülere ilk girdiğinde hatırlama sorunu yaşayabildikleri ve bunu ancak ikinci bölümde toparladıkları fark edilmektedir.

Çalışmamızın odak noktasında yer alan âşık havaları, sistemli bir icrâ üslûbu içinde değerlendirilip tam manasıyla kalıplaştırılmadığı için (bu mümkün olmaya bilir) halen bölgede, her aşğın aklında kaldığı gibi ve biraz da gelişigüzel icrâ edilmektedir. Âşık havaları, aynı bölgenin farklı âşıklarından dinlendiğinde hangi havanın çalındığını anlamak mümkündür fakat ritim farklılıkları da aynı ölçüde öne çıkmaktadır. Âşık havalarını, bu yönleriyle de bölgede icrâ edilen Türk halk müziği genel repertuarından ayırmak mümkündür. Âşıklar icrâ ortamlarında, sadece âşık havalarını değil, dağarcıklarında bulunan ve hatta farklı bölgelerin de türkülerini seslendirmektedirler. İlginçtir ki, bir türkü olarak dinleyip ezberledikleri eserleri, âşık havalarındaki gibi bir ritim sorunu yaşamadan seslendirmektedirler. Bizim gözlemlediğimiz kadarıyla sözü edilen bu eserler genellikle 2, 4, 5, 6 ve 10 zamanlı eserlerdir. 7 ve 9 zamanlı eserlerin seslendirilmesinde ise ritim kaçırma sorununun yaşandığı gözlenmiştir.

2.3.2.2. Türk Halk Müziği Türlerine Göre Âşık Havaları

Türk halk müziği türleri, melodik ve ritmik yapı, ağız, yöresel tavır ve kişisel üslûp özellikleri göz önüne alınarak kaydıyla belirlenmektedir (Bkz. Demir. 2011: 37, Reinhard, 2007: 18, Özbek, 1981: 66). Doktora çalışmasında Türk halk müziğinde tür meselesine değinen Sertan Demir, çalışmasının sonunda uzun hava ve kırık hava formlarındaki türleri aşağıdaki gibi sıralamıştır:

“A.Usullü Türler

1. Halay
2. Zeybek
3. Deyiş-Semah
4. Konya Yöresi

5. Silifke Yöresi

B. Usulsüz Türler

1. Barak Havası
2. Bozlak Havası
3. Gurbet Havası
4. Yol Havası
5. Gazel Havası
6. Ela Gözlü Havası
7. Arguvan Havası
8. Çamşılı Havası

C. Karma Türler

1. Ayağı Usulsüz Devamında Usullü Türler
Müstezat Havası
2. Ayağı Usullü Devamında Usulsüz Türler
Hoyrat Havası” (Demir, 2011: 215).

2.3.2.2.1. Gelenek İçerisinde İcrâ Edilen THM Türleri

Âşıklık geleneği içinde icrâ edilen âşık havaları, genel yapı ve müzikal kuruluş itibarı ile Türk halk müziğinden ayrı değerlendirilmemektedir. Bu nedenle Türk halk müziği içindeki tür hususiyeti âşık müziğini de kapsamaktadır. Âşıkların icrâ ettiği havaları Türk halk müziği içinde tespit edilmiş tür sınıflaması kapsamında değerlendirdiğimizde, çeşitli türde eserlerin var olduğu görülmektedir.

Yaptığımız saha çalışmasında derlenen âşık havaları içinde, yukarıda sıralanan türlerin bir kısmına uyan, bazılarında da benzerlik gösteren ezgiler bulunmaktadır. Türk halk müziği türleri içine giren havaların bazıları aşağıdaki gibidir:

Uzun Hava	Yöredeki Adı	Yöresi
Barak	Kırık Barak	Kars
Müstezat	Müstezat	Erzurum
Maya	Sefil Baykuş	Kars - Erzurum
Kırık Hava		
Deyiş	Tekke Divanisi	Erzurum
Bar	Baban Gelir Hanemize	Kars - Erzurum

3. Şekil: Gelenek içinde icrâ edilen THM türleri

Sefil Baykuş dışındaki ezgilerin tümü bağımsız havalar grubuna dâhildir. Müstezat havası Erzurum başta olmak üzere, Elazığ ve Erzincan illerinde yaygın bir türdür. Bar ise Kuzeydoğu Anadolu illerinin tamamında görülen 5 ve 6 zamanlı, oyunları da olan bir kırık hava türüdür. Deyiş ise, ağırlıklı olarak Doğu ve Orta Anadolu illerinde görüldüğü için Erzurum ve Kars'ta da karşılaşılması normal olan, ayrıca Nefes ve Semah olarak da bilinen türdür (Bkz. Akdoğu, 2003: 261). “Alevi – Bektaşî müziğinin karakterini en belirgin biçimde yansıtan, türlerin başında deyiş gelir. Deyişlerdeki anlatım, melodiyle direkt bağlantılıdır. Ayrıca deyişlerin en önemli özelliklerinden birisi olan mesaj verme işinde de melodinin önemi büyüktür. Aslında burada belirleyici olan, şiirdeki ifade ile seçilen melodi örgüsündeki ve makam karakterindeki uygunluktur” (Duygulu, 1997: 23). Bahsedilen inanç geleneği içindeki ritüel değeri taşıyan bir dansın adı da olan Semah, dini duyguların öne çıkarıldığı ifadeler içermektedir. Ritmik çeşitliğe sahip müziklerle icrâ edilen bu dans, değişen tempoya göre şekillenmektedir. “Semah, önce ağırlama, daha sonra yürüme ve hızlanma ile ya da ağırlama, karşılama, yürüyüş ve hızlanma ile devam eder” (Eroğlu,1999: 99).

Barak ise bilindiği gibi başta Gaziantep olmak üzere Çukurova ve Güneydoğu müzik folkloru içinde değerlendirilen bir uzun hava türüdür. Çoğunlukla Barak aşiretine mensup müzisyenlerin icrâ ettiği bu tür, yurt genelinde ilgi görmektedir. Karşı

âşıklardan yaptığımız derleme sırasında kaydettiğimiz Barak örnekleri, seyir ve genel icrâ özellikleri bakımından, Gaziantep barak havalarından çok az farkla ayrılmaktadır. Bu uzun hava türünün kendi ismiyle Kars'ta icrâ ediliyor olmasının açıklaması ise, gezici özelliği de olan âşıkların birbirleri ile etkileşimidir. Ancak yukarıda söylediğimiz gibi, Kars'ta icrâ edilen barak havası ile Gaziantep'te icrâ edilen arasında, ilgili bir dinleyicinin kısa sürede algılayacağı duyum ve hissediş farklarının yanı sıra ses genişliği ve icrâ tarzı farkları da bulunmaktadır. “Bölgede yüksek hava denilen uzun havalar, oldukça tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru bir seyir izlemekte ağırlıklı, isyankâr ve sitem dolu bir tavırla söylenmektedir (Ekici, 1991: 43). Kars'ta icrâ edilen barak ise 5 ses üzerinde seyredip, daha yumuşak bir edayla söylenmesi bakımından farklı hissedilmektedir.

2.3.2.2.2. Âşık Müziği İçinde Ortaya Çıkan THM Türleri

Âşık müziği repertuarı, Türk halk müziği içindeki pek çok türde örneklere sahip olmakla birlikte, gelenek içinde oluşan ve öbek oluşturan, hatta sonradan Türk halk müziğinin genel yapısı içinde de değerlendirilen türlere de sahiptir. Âşık müziği Türk halk müziğinin alt kolu olduğundan, bu geleneğe ait türlerin Türk halk müziği türü haline gelmesi de normaldir. Âşıklık içinden neşet ederek genele yayılma hususunda değerlendiremeyeceğimiz unsurlar ise, âşıklığa ve âşıklara has özel uygulamalardır. Bunların dışındaki müzikal öğeler Türk halk müziğinin öz metasıdır.

Türk halk müziği ve âşık müziğinde türlerin oluşum süreci ile ilgili geliştirdiğimiz sav, konunun aydınlatılmasında belirleyici olabilir. Bir eserin türünün tespiti yapılırken söz unsuru genellikle dikkate alınmamaktadır. Fakat en başında bu isimlendirmeler yapılırken dikkate alınan esas unsurun söz yapısı olması kuvvetle muhtemeldir. Daha sonra aynı söz yapısında yani konu olarak aynı temayı işleyen sözlere sahip olan eserlerde çeşitlenme ve çoğalmalar oldukça, bu eserlerin artık melodik olarak bir küme oluşturmaya başlamış olması olasıdır. İlk başta bir konuda yazılmış söz ve bir ezgi olarak ortaya çıkan bir türkünün, daha sonra aynı konuda ve aynı ezgi ile ancak farklı sözlerle icrâ edilmiş olması, daha sonra ise farklı bir konuyla ancak aynı ya da benzer bir ezgiyle icrâ edilip, hem konu hem de büyük farklar olmadan ezgi çeşitliliğine kavuşup bir öbek oluşturmuş olması, mümkün görünmektedir. Sonrasında ise ezgi, ana seyirin dışına çıkmadan edindiği çeşitlemelerle artık bir müzikal tür olup, işlenen

konular ise başta işlenen konu öncelikli olmakla beraber çeşitli konularla zenginleşmiş olabilir.

Âşık havaları içinde bir öbek haline gelen ve hem yöreye hem de Türk halk müziğine mal olmuş Müstezat dışındaki türler, bu güne dek yapılan çalışmalarda kesin ifadelerle zikredilmiş değildir. Ancak yaptığımız çalışmada, âşık müzikleri içinden türeyen çeşitli THM türleri tespit etmiş bulunmaktayız.

Âşık repertuarı içinde ortaya çıkmış Müstezat dışındaki bu türleri Koçaklama, Tatyan ve Derbeder olarak sıralayabiliriz. Aynı özellikte olan Müstezat havası, zaten Türk halk müziği türleri içinde bulunmakta olduğundan, bu grupta zikredilmemiştir.

Koçaklama Havası: “Koçaklama” ya da yiğitleme olarak bilinen bu tür, “âşık edebiyatında koşmanın kahramanlık, yiğitlik ve savaş konusunda söylenen türüdür. Destan öğeleri en çok yiğitlemelerde yaşar” (Artun 2004, 66). Bu türdeki hamasi duyguları yansıtan şiirlerle okunan ezgilere de gelenek içinde koçaklama havası denmektedir. Koçaklama havaları Erzurum ve Kars illeri âşıkları arasında çok yaygın olarak icrâ edilmektedir. Hemen her mecliste bir örneği icrâ edilen bu havalar, günümüzde bir öbek oluşturacak sayıya ulaşmıştır. Köroğlu koçaklaması gibi isimlerle de anılan bu havalar, genellikle Köroğlu’ya ait koçaklama türündeki şiirlerle seslendirilmektedir.

Biz çalışmamızda ismini, okunan şiir türünden alan bu havaları, Türk halk müziği içinde bir tür olarak kabul etmekteyiz. Türlerin tasnif edildiği pek çok çalışmada koçaklamalara yer verilmemiş olması, bu hususun bundan sonra da dikkatten kaçmasına neden olabileceği endişesi ile bu kanaati bildirmeyi gerekli görmekteyiz.

Koçaklamalar aynı türdeki şiirlerle okunmanın yanı sıra, müzikal olarak da birbirleri ile benzerlik gösterirler. Buradaki kıstas, melodik hat, ritmik yapı, icrâ tavrı ve çeşitli terennümlerdir. Melodik yapı olarak genellikle Hüseyini makam dizisinde olan bu türdeki havalar, ritmik yapı olarak da, genellikle 5 ve 6 zamanlı usûlde icrâ edilmektedir. Her ne kadar iki unsorda da, genellikle ifadesini kullansak da, derlediğimiz uzun hava formundaki bir koçaklama dışında, mevcut örneklerin tamamı bahsedilen ritmik ve melodik yapıya sahiptir. İcrâ edilişindeki sertlik, kullanılan hamasi terennümler ve halk dimağında bütünleşmiş hamasi sözlerle koçaklamalar, dinleyicide

bıraktığı hisle ayrı bir tür olma özelliği göstermektedir. Gelenek içinde, âşıklarca kendilerine ait sözlerle de icrâ edilen bu havalar, hem türküleşmiş hem de bağımsız havalar sınıfına giren örneklere sahiptir. Koçaklama türündeki şiirler okunmasına alışılan ve bu şekliyle makbul olan bu tür havalar, âşıklar tarafından farklı türdeki sözlerle de icrâ edilebilmektedir. Nitekim Erzurum'un Tortum ilçesindeki evinde yaptığımız derleme çalışmasında Âşık Ruhani'den farklı şiir türünde bir koçaklama örneği almış ve kaydetmiş bulunmaktayız. Âşığın kendisine ait şiirinin sözleri aşağıdaki gibidir:

“Bakıra diyorlar şimdi

Gümüş vay le vay le vay le

Şaşmış kalmış sarraf Hamdi

Demiş vay le vay le vay le”(KK6).

Bu havayı seslendirirken bir koçaklama okuyacağını belirten Âşık, söylediği sözler koçaklama türünde olmamasına rağmen havayı, koçaklama edası ile seslendirmiştir. Bu tür içine giren ezgiler, hangi sözle okunursa okunsunlar dinleyicide aynı hissi yaratmaktadır.

Koçaklamaların söz kısmı, 8'li ve 11'li hece ölçüsüyle yazılmaktadır.

Tatyan Havası: Bu havalar da Türk halk müziği türleri arasında sayılmamakla birlikte, bizim ve artık pek çok araştırmacının tür olarak kabul ettiği bir müzikal öbektir. Konu ile ilgili yaptığı çalışmasında Salih Turhan, Hüzzam (Muhelif), Segâh çeşnili bir makam (özel ezgi kalıbı) daha ziyade divan şiiri güfteli, “aman aman”, “adi hadi leyli leyli”, “efendim gel”, “bir tanem gel gel” gibi dolgu kelimeler kullanan hepsi için geçerli olmasa bile, bu ortak özelliklere haiz sözlü eserler için Tatyan havası tasnif başlığını kullanabiliriz (Turhan, 2007: 12). Tatyanlar Türkiye' nin pekçok ilinde icrâ edilmektedir. “Türkiye genelinde tespit edebildiğimiz Tatyan havalarının hepsi sözlü olup, 7 adedi Erzurum olmak üzere 4'ü Erzincan, 2' si Elazığ, 2'si Sivas, 2' si Çorum, 1'i Amasya, 1' i Trabzon, 1' ,se Artvin repertuvarında bulunmaktadır” (Turhan, 2007: 12). Turhan'ın çalışmasında verdiği bilgilere göre elde var olan 20 Tatyan örneğinden büyük çoğunluğu Kuzey Doğu Anadolu illerinden derlenmiştir. Aynı çalışmadaki

eserler incelendiğinde Artvin’den derlenmiş olan haricinde geriye kalan usullü havaların tamamının 2 ve 4 zamanlı yani aksak olmayan usul yapısına sahip oldukları görülmektedir. Erzurum âşıklık geleneği içinde bu tür 2 ve 4 zamanlı usule sahip havaların, tekke müziği adı altında zikredildiği bilinmektedir. Tatyân havalarının da tasavvufî bir ruha sahip olduğu ve bu tür meclislerde icrâ edildiği de malumdur. Bu ve benzeri kıstaslar ışığında Tatyân havalarını bir tür olarak benimsemek gerekmektedir. Bu veçhile, melodik olarak genelde Hûzzâm, Segâh kısmen de Karcığar makam dizisine, ritmik olarak da genellikle 2 ve 4 zamanlı usul kalıbına sahip olan, ağır ve manevî bir hissi uyandıracak havada icrâ edilen ezgileri Tatyân havası olarak değerlendirmekteyiz. Bu kıstaslar söz unsurunu dikkate almamak kaydıyla belirlenmiştir. İşin içine sözler de girdiğinde, zaten havanın türel sınıfı iyice pekişmektedir. Tasavvufî ifadelerin yer aldığı ve 15 heceli Divanî şeklindeki şiirlerle icrâ edilen hava, bahsi geçen müzikal hususiyetler dâhilinde icrâ edildiğinde Tatyân hissini vermektedir.

Derbeder Havası: Bu hava, daha önce yapılan tür tasniflerinde yer verilmemiş bir Uzun Hava türüdür. Erzurumlu ve Karşlı âşıklar tarafından icrâ edilen bu Türk halk müziği türü, hem bağımsız hem de türküleşmiş havalar içine girecek örneklere sahiptir. Türk halk müziği repertuarı içinde “Sıra sıra gelen mektep uşağı / Neden eller geldi Zöhrem gelmedi” ve “ Öğlen ile ikindinin arası” ile başlayan sözlerle icrâ edilmekte olan bu hava, yöre âşıkları tarafından kendilerine ve usta âşıklara ait farklı sözlerle de icrâ edilmektedir. Yakın geçmişte ve günümüzde yaşayan âşıklar, Derbeder havası söyleyecekleri zaman genelde, daha önceden yazmış ve bu havayla okuyarak tatbik etmiş oldukları bir sözle söylerler. Yani her defasında farklı bir sözle söyleme şansları olmakla beraber, tür ve şekil itibarı ile uygun, iyi ifade ettiklerine ve müzikle bütünleştiğine inandıkları bir şiir, âşıklar için makbuldür. Yeri gelmişken şunu belirtmekte fayda görüyoruz ki, tegannide inşad mantığı ile kalıp ezgiye giydirilen şiir, her ne kadar tür ve şekil itibarı ile müzikle örtüşmüş olsa da, icracı tarafından defalarca okunup hazmedilmeden, durak yerleri, sözel ve müzikal vurgu noktaları tam olarak belirlenip hissedilmeden icrâ edildiğinde, uzun zamandır bilinip söylenen ve çeşitli ustalardan dinlenen türküler kadar kusursuz bir icrâyâ ulaşamaz. Hal böyle olunca da, Derbeder gibi özel ve ustalık gerektiren bir hava icrâ edileceği zaman, çalışılmış bir sözle okunması tercih edilebilmektedir. Derbeder havasını seslendiren tüm âşıklar benzer ezgi etrafında, fakat kendilerine has üslup ve duygu hali farklılıklarıyla icrâ

ettiklerinden, müzikal bir çeşitlilik ortaya çıkar. Ezginin ana hattı değişmediğinden, meydana gelen çeşitliliklerle bir öbek oluşur ve tüm bu özellikler Derbeder havasını bir uzun hava türü yapmaktadır.

Melodik olarak Hicaz makam dizisinin kullanıldığı, genelde 7 ses, bazen de 8–10 ses aralığında seyreden inici bir seyre sahip olan Derbeder havasında, “eyvah ey”, “ zalım oy” ve “hay bakam” gibi terennümler sıklıkla kullanılır. Bu terennümler güçlü sesi olan Mi perdesi ile güçlünün bir ve ikinci derece tiz seslerinde kullanılarak son heceye tekabül eden terennümün uzatılmasıyla, tüm seslere uğranarak karara kadar inilir. Bu durum istisnasız tüm Derbeder havaları için geçerlidir. Tüm bu özelliklerin yansıtılması hatta sadece açış sazının çalınması halinde bile ilgili bir dinleyici, Derbeder havasının çalındığını anlayabilir.

Derbeder havaları 11’li Koşma ve nakarat hüviyetinde cinaslı olarak yazılmış 8’li Semai ile okunur. Hem arşivdeki kayıtlardan hem de kendi kayıtlarımızdan dinlediğimiz Derbeder havalarında, 11’li hece kalıbı kuralına istisnasız uyulmakla birlikte, cinaslı nakarat kısmının kullanılmadığı örneklere rastlanabilmektedir.

2.3.2.3.Sözle Münasebetine Göre Aşık Havaları

Âşık havaları, sözlerin icrâ edildikleri müzikle ilişkisine göre ikiye ayrılmaktadır. Bu ilişki ezgiyle sabit bir sözün ya da tegannide inşad şeklinde farklı sözlerin okunuşu olarak tezahür etmektedir. Tarafımından yapılan bu tasnife göre, belirli bir sözle bütünleşmeden, âşıklar tarafından her defasında şekil ve tür bakımından uyum sağlayan farklı sözlerle icrâ edilen havalar bağımsız, bir sözle bütünleşip halkın dimağında bu şekilde yerleşmiş havalar ise türküleşmiş olarak isimlendirilmektedir.

2.3.2.3.1. Bağımsız Havalar

Âşık havaları Türk halk müziği içerisinde değerlendirilmesi gereken bir öbek olduğundan, diğer Türk halk müziği öbekleri ve genel Türk halk müziği repertuarı ile yapı ve oluşum süreçlerini kapsayan bir mukayese yapılması, havaların ortaya çıkışı ile ilgili önemli bilgilere ulaşılmasını sağlayacaktır. Ayrıca âşık havaları, kullanılış itibarı ile çeşitli farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar havaların isimlendirilmesi safhasında dikkat çekmektedir.

Bu gruptaki havalar, şekil ve tür bakımından uygun herhangi bir sözle icrâ edilebilmektedir. Çalışma sırasında karşımıza çıkan havaların bir kısmının, farklı âşıklardan dinlenildiğinde farklı sözlerle icrâ edildiği görülmektedir. Bu durum, bahsi geçen âşık havalarının bağımsız müzikal yapılar olduğunu göstermektedir. Bu özellikleriyle havaları, sözden bağımsız bir şekilde varlığını sürdüren kalıp ezgiler olarak tanımlayabiliriz. Bu gruptaki havaların isimlendirilmesi de sözden bağımsız olarak yapılabilir. Örneğin Derbeder havası, hangi âşık tarafından ve hangi sözlerle okunursa okunsun, içinde derbeder kelimesinin öne çıktığı bir şiirle icrâ edilmemektedir. Bundan sonra tesadüf edilebilmesi muhtemel olan bu durumun günümüzde geçerli olmadığı tespit edilmiştir. Bu konuda örnekler çoğaltılabilir. “Bey Usulü” adlı hava da bu duruma örnektir. Nuri Çırağı’ dan ve Karanlı âşıklardan aldığımız bu hava, bu âşıklarca neredeyse aynı olan müziğe döşenen farklı sözlerle okunmuştur. İsmi geçen bu havalar, âşık repertuarı içinde oldukça popülerdir.

Bağımsız havalar olarak isimlendirdiğimiz bu kalıp ezgiler, âşıklık geleneği içinde tegannide inşad olarak bilinen geleneksel uygulamanın temel yapı taşıdır. Tegannide inşad şeklinde kullanılan bağımsız havalar sözü, müzikle icrâ edip müziğin etkiyeciliğinden faydalanarak dinleyiciyi sıkmadan uzun ve keyifli bir dinleti ortamı sağlamanın yanı sıra, âşıkların şiir düzerken başta karar verilen hece sayısından çıkmalarına da engel olmaktadır. Bu durum daha çok usüllü ezgilerde geçerli olmakla birlikte, genellikle resitatif olarak icrâ edilen serbest ezgilerde de geçerlidir. Resitatif okuyuş tarzı, genellikle bir notaya bir hecenin tekabül ettiği icrâ biçimi olduğundan, müzik cümlesi bittiğinde söz cümlesi de bitmiş olur. Bu icrâ tarzında dikkat edilmesi gereken birinci husus, seçilen âşık havası ile icrâ edilen sözün hece sayısının, söylenecek şiirle aynı olmasıdır. Âşıklık geleneği ve Türk halk müziği genel icrâ anlayışı içinde önemli bir yere sahip olan resitatif icrâ şekli, sair sanat çevrelerinde aynı ilgiyi görmemektedir. Arel, adı geçen çalışmasında şu atfı yapmıştır: “Şurası unutulmamalıdır ki, bir güftenin terennümünde hecelere verilen uzama süresi, genellikle konuşuldukları sıradaki uzunluklarından fazladır. Böyle yapılmazsa, meydana resitatif, yani tahkiye denilen şekle benzer tatsız bir driltının çıkması ihtimali vardır” (Arel, 1997: 29).

Söz döşemek için âşık havası seçme işini yaparken dikkat edilmesi gereken diğer bir husus da, seçilen havanın, düzülecek sözün türü ile uyumlu olmasıdır. Bilindiği üzere şiirin türünü, metin içinde işlenen konu belirlemektedir. Şiirde işlenen konunun yansıttığı duygu, müziğin ritmik ve melodik olarak hissettirdiği duygu ile örtüşmelidir. Bu nedenle âşık havası türlerini belirlemede dikkate alınan unsurlardan biri de şiir türüdür.

Bağımsız havaların icrâsında âşıklar arasında genel bir birliktelikten söz etmek zordur. Havanın serbest ya da usullü olması burada ayrı değerlendirilebileceği gibi, her ikisinde de kişisel üslubun ön plana çıkarılarak kalıp dışına çıkıldığı gözlemlenmektedir. Bu durumu, âşıkların müzik yönlerinin şairlik yönlerine göre geri planda kaldığı tespitiyle açıklayabileceğimiz gibi, ezgilerin farklı kaynaklardan öğrenildiği ve dolayısıyla çeşitli farklılıklarla ezberlendiği gerçeği ile de açıklayabiliriz. Âşıkların bu mesleğe girdikleri andan itibaren öğrenmeye başladıkları bu usta malı ezgiler, sanatlarını en güzel şekliyle icrâ etme hususunda âşıklara ciddi manada yardımcı olmaktadır. Her âşığın şairlik yönünün olması gerektiği kabul edilmekle birlikte, bestecilik kabiliyeti âşıklardan beklenmeyen bir meziyettir. Elbette geçmişte ve günümüzde bestecilik kabiliyeti olan hatta bu hususta başarı sağlayan âşıklar olmakla birlikte, âşıkların nitelik bakımından değerlendirildiği kriterler içinde bestecilik yoktur. Günümüz âşık ortamlarından, bilhassa içinde yarışmaların da olduğu âşık bayramı tarzı etkinliklerde, yarışma kriterlerinden biri olan türkü dalında âşıklar, sözlerini kendi yazdığı ancak müziğini geleneksel ezgiler içinden, belki biraz da değiştirerek, tertip ettiği türküler ile yarışırlar. Kimi âşıklar bu tür kompozit havalara kendi besteleri olarak sahip çıkarlarken, kimileri ise bunun geleneksel hava olduğunu ifade etmektedir.

2.3.2.3.2. Türküleşmiş Havalalar

Bahsettiğimiz bu bağımsız havalardan dışında, hem popüleritesi fazla olmayan hem de bahsettiğimiz manada bağımsız olma özelliği açısından netlik taşımayan havalardan vardır. Bu tür havaların isimleri genellikle söz içinde geçen bir kelime ya da cümleden, çoğunlukla da, Türk halk müziğinin diğer örneklerinde olduğu gibi, sözün ilk kelimesi ya da cümlesinden alınmaktadır. Bu gruba ait havalardan sayısı oldukça fazladır. Bir âşık havası, şayet sadece bir söz ile tanınıp, öyle kabul gördü ise, artık Türk halk müziği repertuarı içinde de değerlendirilebilmektedir. Biz bu durumu, âşık havasının

türküleşmesi olarak tanımlamaktayız. Bu süreç uzun bir zaman dilimini kapsayabilmekle beraber, çok kısa sürede de tamamlanabilir. Burada kıstas bir havanın bir sözle bütünleşip kabul görmesi olduğundan, zamanda derinlikten öte halk arasındaki yaygınlığı önem arz etmektedir. Ancak âşık havası türküleşmiş olsa bile, âşık ortamlarında icrâ edilmeye devam etmektedir. TRT türkü repertuarında “Ben Razi Değilem Hicrâna Gama” adlı türkü, âşıklık geleneğinde icrâ edilen ve Sümmani Ağzı ismiyle ifade edilen havadır. Âşık fasıllarında, TRT repertuarındaki sözleriyle de icrâ edilen bu hava, âşıkların doğaçlama düzdüğü şiirlerle de sıkça seslendirilmektedir. Hatta günümüz âşık ortamlarında başta Erzurum âşıkları olmak üzere, pek çok âşık bu ezgiyi kullanmaktadır. Bursa Yıldırım Belediyesinin 2012 yılında sekizincisini düzenlediği âşıklar bayramı etkinliğinin atışma kısmında sahne alan iki Erzurumlu âşığın, atışmalarını Sümmani havası ile başlatıp, sonuna kadar aynı hava ile sürdürdüğü tarafımızdan gözlenmiştir.

Yaptığımız derleme çalışmasında, Karşlı âşıklardan aldığımız havalarda bu tür örneklere daha çok rastlanmaktadır. Şarabani, Sarı Köynek ve Toy Adamları gibi havalar, sözlerinin içinde bu kelimeleri barındırmaktadırlar. Derleme esnasında âşıklara bu havaları başka sözlerle de okuyup okumadıklarını sorduğumuzda, tür ve şekil itibarı ile uygun olan her türlü sözle okunduğunu ifade etmişlerdir. Bu hususun dikkatimizi çekmesi üzerine âşıklara “ bu hava, ismini söylendiği şiirden almış, acaba aynı müzik başka sözlerle kullanılmıyor mu ?” diye sorduğumuzda, her müziğin uygun her sözle icrâ edilebileceğini söylemişlerdir. Elbette âşıklık geleneğindeki tegannide inşad olgusu mucibince, her âşık havası, tür ve şekil itibarı ile uygun olan tüm sözlerle okunabilmektedir fakat yukarıda bahsettiğimiz örneklerle ilgili bu durumun geçerliliği bizce kesin görünmemektedir. Yani bahse konu havalar, başka bir ortamda, başka sözlerle okunmakta mıdır, yoksa bahsedilen söz, okunduğu müzikle bütünleşip bir türkü halini mi almıştır, bunu tam olarak bilmek neredeyse imkânsızdır.

Karşlı âşıklar, icrâ ettikleri âşık havalarını kendilerince belirledikleri ağız özelliklerine göre sınıflandırmaktadırlar. Yerli ağzı, Azeri ağzı Karapapak ağzı gibi terimler, sıklıkla kullanılmaktadır. Bu ayırım her zaman en net ifadelerle yapılamamaktadır. Ayrıca derleme sırasında âşıklar, Karapapak ile Azeri ağızlarını eş anlamlı kullandıklarını da ifade etmekte ve her iki grubun müzikal özellikleri ve ağız yapılarının aynı olduğunu

söylemektedirler. Zaten Azeri teriminin, Karapapak terimine göre daha az kullanıldığı tespit edilmiştir. Karşlı âşıkların Azerbaycan sahasında sıkça bulunmaları ve pek çoğunun Karapapak ya da Azerbaycan Türk'ü olmaları, onları ağız ve müzikal özellikler bakımından etkilemektedir. Azerbaycan'ın âşıklık geleneği açısından önemli bir ülke olması ve geleneğin canlı bir şekilde halen devam ediyor olması, Karşlı âşıkların bu ülke âşıklarıyla etkileşimlerini de göz önünde bulundurunca, iki ülke âşıkları arasındaki repertuvar alışverişi normal görünmektedir. Bu açıklamanın sebebi, Karşlı âşıklardan aldığımız, Kars ve Erzurum türkü repertuvarında olmayan ve melodik olarak Azerbaycan türkülerinin müzikal hissedişini veren eserlerin, Azerbaycan'da icrâ edilen türküler olabileceği kanaatinin bizde uyanmasıdır ki bu da son derece normal bir durumdur. Bu durumu örneklemek için bir âşık havasından bahsetmek yerinde olacaktır.

Günümüzde iletişim imkânları âşıklara birbirleri ile pek çok ortamda buluşma konusunda imkân sağlamaktadır. Teknolojik iletişim haricinde, ülkelerde düzenlenen uluslararası âşık etkinlikleri, bu buluşmalar için en uygun ortamlardır. Denizli Belediyesinde düzenlenen âşık etkinliğine Azerbaycan'dan katılan kadın âşıklardan Sevil Hıdırova ile Denizli'de yaptığımız mülakatta kaydettiğimiz âşık havalarından biri de "Koca Kartal"dır (KK7). Bu hava Kars âşıkları tarafından da icrâ edilen ve bizim Kars' da yaptığımız derleme çalışmasında da kaydettiğimiz, Kürdi makam dizisinde bir eserdir. Bu hava, Kars ili âşıklarından Sabri Şimşekoğlu tarafından 1986 yılında çıkarılan aynı isimli albümde de yer almaktadır. Yaptığımız derleme çalışmalarında hem Karşlı âşıklardan hem, Sevil Hıdırova'dan aldığımız bu hava, Sabri Şimşekoğlu'nun albümündeki ile söz ve müzik açısından aynıdır. Bu durum, bahsi geçen "Koca Kartal" adlı havanın, belirli bir sözle okunan ve ismini de sözlerinden alan bir türkü olduğunu göstermektedir. Bu hava, âşık ortamlarında başka bir sözle icrâ edilmemektedir ancak bu durumun değişmeyeceğine dair bir kural yoktur. Şayet âşık ortamlarında tür bakımından uygun farklı sözlerle icrâ edilmeye başlanırsa isminin "Koca Kartal Havası" olarak kalması muhtemeldir.

Elde edilen bu bilgiler ışığında, âşık havalarını sözleri ve melodileri bakımından gruplara ayırabilmekle birlikte, bağımsız ve türküleştirmiş havalar olarak da tasnif edilmesi önerilebilir. Ancak bu durumda türküleştirmiş havaları da kendi içinde sınıflara

ayrımak gerekecektir. Bu ayrım, âşık ortamlarında üretilen ve âşıklarca bağımsız hava olarak icrâ edildikten sonra sabit bir sözle bütünleşip türküleşen havalar ve belirli bir sözle beraber bir türkü olarak üretilip âşık repertuarına sonradan girmiş ezgiler olarak yapılabilir. Öte yandan âşık havası bağımsız olmayıp türküleşmiş dahi olsa, bunun âşık repertuarında geleneksel anlamda yerinin olup olmaması da önem arz etmektedir. Kars, bu hususta iyi bir örnek olma özelliği taşımaktadır. Kars ili, müzik folkloru açısından zengindir ve müzikal çeşitlilik arz eder. Âşık havaları olarak isimlendirdiğimiz ezgiler ise, yörenin genel repertuarı dışında değerlendirilmektedir. Karanlı âşıklar, bu ayrımı bilmekte ve iki ögenin ayrı değerlendirilmesine azami derecede dikkat etmektedirler. Derleme çalışmamız sırasında âşıklardan birinin, çalmayı önerdiği bir ezgiye, diğer âşık yani Mahmut KARATAŞ (KK8) , bahsi geçen ezginin kendi ifadesiyle “koro türküsü” olduğunu ve âşık havası olmadığını söyleyerek itiraz etmiştir. Buradaki ikinci âşığın itirazından, koro türküsü tabir ettiği eserin repertuvara geçmiş ve bilinen manada türkü halini almış bir ezgi olduğunu ve Karanlı âşıkların bu hususta bir ayrım gözettiklerini anlamaktayız. Zaten bizim de çalışmamız süresince üzerinde durmaya çalıştığımız husus, türkü repertuarı dışında kalan ve genelde sadece âşıklar tarafından tegannide inşad şeklinde icrâ edilen ezgilerin tasnif edilip değerlendirilmeye alınmasıdır.

Bu çalışmaya ilk başladığımızda âşık havalarının sadece bağımsız ezgilerden oluşan bir repertuar olduğu kanaati taşımaktaydık fakat yaptığımız saha çalışmaları yukarıda bahsi geçen türküleşmiş eserlerin de âşık repertuarı içinde yer bulduğunu göstermiş oldu. Ancak yine de bağımsız havalar, yeni söz döşenerek icrâ edildiği ve bu yolla âşıkların üreticiliğini destekleyip liyakatlerini belirlediği için diğer gruba nispetle daha fonksiyonel ve karakteristiktir.

Bununla birlikte her ne kadar iki gruptan bahsetsek de, kimi durumlarda bu ayrım net bir şekilde yapılamamaktadır. Türküleşmiş olduğunu bildiğimiz ve sabit bir sözle icrâ edilen bir âşık havası, âşık ortamlarında farklı sözlerle icrâ edilebilmektedir. Hatta genel müzik ortamlarında icrâ edilen herhangi bir türkünün müziği bile, yeri geldiğinde yeni söz döşemek kaydıyla âşık havası olarak kullanılabilir. Denizli’de düzenlenen âşıklar bayramı etkinliğinde, yörenin mahalli sanatçısı olan Ozan Nihat, âşıklara ev sahipliği yapmıştır. Etkinliğe katılan âşıkların her birinin isminin yer aldığı birer

dörtlükle konuklarına hoş geldin diyen Ozan Nihat, 11 heceli koşma şeklini kullanmıştır. Sonrasında ise hoş geldiniz deme sırası konuk âşıklara gelmiş ve her biri 8 heceli semai şeklinde düzdükleri doğaçlama şiirlere eşlik olarak, TRT THM repertuarındaki “Ela Gözlü Pirim Geldi” adlı türkünün müziğini kullanmıştır (Özdemir, Erdem, Kişisel Arşiv).

Âşıklık geleneği unsurlarının zaman içinde oluşan ve oluşturulan yeni ortamlarda, icrâ edildiği bilinmektedir. Bu durum, zamanın koşullarına göre form değiştirerek yaşayan bir geleneğin, gelenek içindeki prensip ve pratiklerin var olmasına neden olur. Âşıklar, usta malı tabir edilen gelenek unsurlarını yaşatma konusunda gösterdikleri çabayı, yeni ürünler ortaya koymada da sergilemektedirler. Gelenek unsurları içinde yeni üretim yapılan birinci unsur şiirdir. Her âşık ustasının ve başka ustaların şiirlerini bilmek ve icrâ etmekle birlikte kendi şiirlerini de âşık ortamlarında seslendirmektedir. Geleneğin diğer bir unsuru olan hikâye de, usta malı ve şahsi tasnifler olarak varlığını sürdürmektedir. Diğer unsur ise müzik yani âşık havalarıdır. Âşık havaları da çoğunlukla usta malı ezgiler olmakla birlikte, halen üretimi devam eden unsurlardan biridir.

Türk halk müziği ürünlerinin derlenmesi Cumhuriyet’in kurulduğu yıllara rastlar. Atatürk’ün talimatı üzerinde saha çalışmasına başlayan dönemin müzik adamları önemli ölçüde türküyü, çeşitli cihazlar aracılığıyla kaydetmişlerdir (Bkz. Küçükkaplan, 2013: 43). Elbette kaydedilen bu türküler, o dönemde yaşayan kaynak kişilerin hafızalarında kalanlardı ve tarihsel derinliği hakkında bir bilgi ihtiva etmiyordu. Bu nedenle de kaydedilen türkülerin hangi döneme ve yüzyıla ait olduğu çeşitli tahminler dışında net bilgilerle sabitlenebilmiş değildir. Daha önce derleme çalışmaları yapılmadığı için, pek çok türkünün kayıt altına alınmadan unutulduğu da bir gerçektir. Saray çevresinde öğrenilen ve geliştirilen çeşitli notasyon sistemleri ise, halkın bildiği ve başvurduğu bir kayıt sistemi olmadığından türküler, şifahi olarak aktarılmıştır. Âşık havaları olarak isimlendirdiğimiz repertuarın ise, pek çok ögesi günümüze kadar derlenmemiştir. Bu nedenle bu gün yapılan derlemelerde elde edilen müziklerin pek çoğunun tarihsel derinliğini bilmemekteyiz. Sümmani ağzı gibi âşık isimleriyle anılan müziklerin, ismi geçen aşığın döneminde de icrâ edildiği kabul edilirse, tarihsel bir tespit yapılabilir. Ancak bu şekilde ifade edilen âşık havaları hem sayıca azdır hem de aşığın isminden

yola çıkılarak yapılabilecek bir tarihsel saptama kesin bir bilgi vermeyecektir. Günümüz âşıklarından bu konu ile ilgili bilgi almak da, yeterli olmamaktadır. Çünkü âşıkların bu konuda referans alacakları en eski kaynak ustalarıdır ve bu da bizi ancak ortalama yarım asır öncesine götürebilir.

Türküleşmiş âşık havalarına örnek olarak, pek çok âşık ortamında seslendirilen Sefil Baykuş zikredilebilir. Kars âşıklarıyla yaptığımız derleme çalışmasında kaydettiğimiz bu hava, kendine has sözleriyle okunmaktadır. Karanlı âşıklardan Sabri Yokuş'un anlatımıyla kaydettiğimiz hikâye, Kağızmanlı Âşık Recep Hıfzı'nın başından geçen acıklı bir olayı anlatmaktadır. Bu eser, âşık havalarının türküleşmesi hususunda bir uzun hava örneği olarak ele alınabilir niteliktedir. Hikâyeye göre devlet bünyesinde memur olarak çalışan âşık, düğün gecesinde acilen göreve çağrılır ve bu nedenle sevdiğinden günlerce ayrı kalır. Görevi bitip geri döndüğünde, düğünün dağıldığını ve köyünde bir matem havasının hâkim olduğunu gören âşık, karşılaştığı birine bu durumun sebebini sorar. Bu kişi de aşığa, bir mezarın başında tünemiş baykuşu işaret eder ve o mezarın aşığın sevdiği kıza ait olduğunu söyler. Âşık Hıfzı bunun üzerine bu havayı ve bu sözleri seslendirir (KK8, KK9, KK10). Bu eser, ismini sözlerindeki Sefil Baykuş sözünden almıştır ve beraberinde seslendirilen havaya da aynı isim verilmektedir. Ancak bilindiği üzere âşık havaları, farklı farklı sözlerle okunmaları özelliğiyle Türk halk müziği repertuarında ayrı bir yere sahiptir. Ancak bu hava, kaydedilen sözlerden farklı bir sözle okunmamaktadır. Bu hava, âşık repertuarı içinde kırık hava örneklerinde de rastladığımız türküleşme durumunun, uzun hava uzun havalar içinde de mevcut olduğunu göstermek için uygun bir örnektir.

Çalışmanın pek çok yerinde ifade edildiği üzere, âşıklar tam manasıyla ustalık seviyesinde bir müzik adamı olduklarını iddia etmemektedirler. Bu nedenle beste yapmak gibi bir uğraşları da yoktur. Ancak yinede müzikle iştigal ettiklerinden, bestecilik yönü öne çıkmış olan âşıklar elbette mevcuttur. Sadece âşık havaları değil, THM repertuarı oluşturan türkülerin büyük bir kısmı da âşıklar ve ozanlar gibi sanatkarların ürünleridir. Dolayısıyla âşık havaları âşıklar tarafından halen bestelenebilmektedir. Buna örnek olarak Âşık Nuri Çırağı'nın "Unutamadım" adlı şiirinin seslendirdiği ezgiden bahsedilebilir. Âşık Nuri Çırağı, bu eserin sözleri ile birlikte müziğinin de kendisine ait olduğunu ileri sürmektedir. Bizim de daha önce

başka bir âşıktan duymadığımız bir ezgi olduğundan bunun aksini iddia etmemiz imkânsızdır. Dahası, bu eserin bahsi geçen aşığa ait olduğu, diğer âşıklarca da kabul edilmektedir. Bahse konu müzik Nuri Çırağı' bestesi de olsa, başka bir ustadan duyup bize nakletmiş de olsa, bu müziğin artık âşık havaları repertuarına girmiş olduğu gerçeği değişmez. Çünkü bu müzik iki Erzurumlu âşık tarafından da sözlerle icrâ edilmektedir. Âşık Sıtkı Eminoğlu, “Yar Saçlarını” adlı şiirini, Âşık Cemal Divani ise “Serzeniş” adlı şiirini bu müzikle seslendirmektedir. Bursa Yıldırım ilçesi, Yavuz Selim mahallesindeki kendi evinde yaptığımız derleme çalışması sırasında Âşık Cemal Divani, kendi sazıyla çalarak okuduğu “Serzeniş” adlı şiiri, bizim sormamız neticesinde “Nuri Çırağının Unutamadım adlı eserine benzedi” dediği ezgiyle seslendirmiştir (KK11). Ancak bilindiği üzere, müzik kime ait olursa olsun âşıklar, geleneksel bir uygulama olarak şiirlerini şekil ve tür itibarı ile uygun her tür müzikle seslendirebilmektedirler. Bu durum, geleneğin hususiyetlerini bilmeyen kişiler için bir telif ihlali ya da abartılı bir esinlenme olarak tanımlanabilmekle beraber, geleneğin içindeki en bilinen müzikal uygulamadır. Bahsi geçen ve Âşık Nuri Çırağı'ya ait olan bu eserin de, âşık havaları içinde “Çırağı Havası” olarak tanınıp bilinmesi olasıdır.

2.3.2.3.4. Şiir Tür ve Şekline Göre Aşık Havaları

Edebiyat araştırmacıları âşık şiiri tür ve şekillerini tasnif ederken çeşitli unsurları göz önünde bulundurmuş olmasıyla beraber bu gün dahi bu konunun bir netliğe kavuşturulamadığı görülmektedir. Buna çözüm bulmak çok kolay bir iş de değildir. Fuad Köprülü'den bu yana âşık edebiyatında pek çok konu ve açıklamaları aynı şekilde terennüm edilegelmiş, problemin çözümüne yönelik farklı yaklaşımlar ise yakın zamanda yoğunlaşmıştır.

Âşık şiirinde ağırlıklı olarak kullanılan nazım şekilleri “Koşma”, “Semai”, “Müstezat” ve “Divani”dir. Şiirlerin şekillerine göre yapılan tasnifte hece sayısı, kafiye örgüsü, mısra sayısı ve tüm şekillerde karşımıza çıkabilecek olan hacim dikkate alınmaktadır. Bu tasnifte 11 li hece kalıbı ve çeşitli kafiye ve mısra versiyonlarına sahip şiirlere koşma, 8 li hece kalıbına sahip olanlara semai, 13 + 5 hece kalıbına sahip olanlara müstezat, 15’li hece kalıbına sahip olanlara da divani ismi verilmiştir. Divaniler ile ilgili doktora çalışmasında Balkaya, günümüze kadar çeşitli araştırmacılarca yapılan tanımlara yer verdikten sonra özet olarak kendi cümleleriyle divaniyi şu şekilde ifade

etmiştir: “divani 16. yüzyıldan itibaren halk şairleri arasında aruzun [fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün] veya hece ölçüsünün 15’li kalıbıyla (çok azı 16) farklı konularda, kendisine mahsus havalar eşliğinde, âşık meclislerinin başlangıcında okunan âşık şiiri türü” şeklinde tanımlanabilir” (Balkaya, 20011: 42).

Bu isimlendirmeler yapılırken, şiirlerde işlenen konular değerlendirilmeye tabi tutulmamıştır. Divani tarzındaki eserler divan edebiyatında aruz ölçüsüyle yazılırken âşık şiirinde genellikle hece vezni yani âşıkların kendi deyimiyle parmak hesabı yapılarak inşa edilir. Tüm nazım şekillerini kullanan ancak kıta sayısı yani hacim bakımından çok daha zengin olan, bu nedenle de ayrı bir başlıkta ele aldığımız bir diğer nazım biçimi de “Destan”dır. Destanlar yukarıda saydığımız şiir kalıplarının her birinde yazılmış ve içeriklerinde çeşitli konulara değinilmiştir. Ancak bu nazım şekillerinden ayrılmasının sebebi hacmidir. Destanlar konusundaki yazdığı kitapta Özkul Çobanoğlu, konuyu şöyle dile getirmektedir “ ancak hacimin biçim adı altında, Şekilden ayrılmasıyla ve koşma nazım biçiminin üç ila beş dörtlük arası olarak neredeyse kesinleşmiş bulunan biçiminden (Hacminden) hareketle ve destanın en az beş dörtlükle yedi dörtlük arasında olması, tartışmalı da olsa, bu bağlamda son derece işlevsel olan, kısalık ölçütünden hareketle, âşık şiirinde nazım biçimi meselesini mani, koşma ve destan olarak anlaşılır ve açıklanır bir biçimde ortaya koymuş oluruz” (Çobanoğlu 2000, 12).

Destanlar pek çok konunun ustalıkla işlendiği manzum anlatım biçimleridir. Boratav, çalışmasında destanı şu şekilde tanımlamıştır “Destanlar, uzunca parçalardır (dörder dizelik "hane"lerin sayısı sekseni yüzü bulabilir; buna karşılık, on "hane"yi aşmayan destanlar da vardır); bu destanlar, askeri, siyasal, toplumsal önem taşıyan bir olayı, örneğin bir komutanın kahramanlıklarını, başarılarını, bir su baskınını, bir haydudun ettiklerini, bir hastalık salgınını, bir kıtlık olayını vb. anlatır...

Kimi zaman, yalın bir taşlama konusu, ya da, bir dereceye kadar şaşırtıcı yönü olan bir güldürü konusu, bir yansılama destanının başlangıç noktası olabilir; ağırbaşlı destanı yansılayan, gerçekte koşuk biçimine sokulmuş tekerlemeler denebilecek "sivrisinek destanı", "pire destanı" vb. bunlardandır” (Boratav, 1968: 2)

Bu konuda araştırma yapmış halk edebiyatçılarının çoğu, âşık şiiri nazım türlerinin belirlenmesi hususunda çeşitli sorunlar yaşamışlardır. Bize göre bu sorunların başlıca

kaynağı ise, âşık edebiyatının halk içinde kişisel beğeniler ve yöresel normlar doğrultusunda gelişmiş olduğundan, çok fazla çeşit ihtiva etmesi ve bu nedenle genel kurallar içine sokulamıyor olmasıdır. Tasnif aşamasında, çokça istisnai örneğe rastlanması, bu istisnaların da ayrı bir grup olarak ele alınması gerekip gerekmediği konusunu gündeme getirebilir. Problemin ana nedenlerinden birisi de, âşık edebiyatı ürünlerinin genellikle saz eşliğinde, ezgiyle ve kişisel ya da yöresel üslup ile çalınıyor olmasıdır. Türlerin isimlendirilmesi sırasında, bu türlerle beraber çalınan ezginin de dikkate alınması ve bu dikkat üzere tekrar gözden geçirilip, ancak bundan sonra bir sınıflandırma yapılması düşünülmüştür. Fakat gözden kaçan bir husus vardır ki o da bir beste ile okunan yani artık türkü olmuş bir şiirin, okunurken elbette müziğin akışı içinde kişiye ya da yöreye özgü vurgular, nüanslar ve çeşitli terennümler, alabiliyor olmasıdır. Ancak bu eda ve terennümlerin, şiirin asli unsurlarıymış gibi algılanıp şiirin bu icrâ tavrına göre sınıflandırılması bizi tutarlı bir sonuca götürmemektedir. Bu nedenle âşık şiiri türlerinin belirlenmesindeki ana problem müzikal tahlillerin bu incelemeye dâhil edilmemesi değil, yukarıda da belirttiğimiz gibi kişiye ve yöreye özgü icrâ üsluplarının sayısının çok olması ve bu farklılıkların müzikaliteden kaynaklandığının düşünülmesidir.

Şiir şekillerini yapılandıran kıstaslar, günümüze dek edebiyat araştırmacıları tarafından belirtilmiştir. Bu kıstasların başında hece sayısı, sonrasında ise kafiye düzeni gelmektedir. Hece sayısı en önemli kıstastır çünkü kafiye örgüsü değiştiğinde şekil bozulmayabilmektedir ancak hece sayısı, şekli başka bir gruba sokabilmektedir.

Örneğin Koşma dendiğinde genellikle 11 heceli mısralardan oluşan dörtlükler akla gelir. 8 heceli şiirlere de Koşma dendiğini biliyoruz lakin Erzurum âşıklarından Hüseyin Sümmanoğlu'dan aldığımız iki Semai örneği, Semailerin, âşıklar arasında ayrı bir şekil olarak kabul edildiğini göstermiştir. Mülakatta 8 li ve 16 lı semai seslendireceğini ifade eden âşık, Semailerin her iki hece sayısı ile da okunabileceğini söylemiştir (KK12).

Yardımcı'nın çalışmasında "Ezgilerine göre koşma çeşitleri" adlı bir başlık bulunmakta, semai ve varsağı alt başlıkları yer almaktadır. Pek çok edebiyat araştırmacısı tarafından dile getirilen, "özel bir ezgi ile okunur" ifadesi, en çok koşma, semai ve varsağılar için kullanılır. Aynı çalışmada Yardımcı, şu ifadeleri kullanmıştır: "Koşma âşıklarca özel bir ezgi ile söylenir. Ezginin değişmesi koşmayı, koşma tipindeki türkülerden,

varsağılardan ve benzeri halk şiiri ürünlerinden ayırır. Özel bir ezgi ile söylenen koşmalar da Topal koşma, Bayındır koşması, Bülbül koşması, Ankara koşması, Sümmani koşması, Cem koşması, Yelpük koşması vb. adlar alırlar” (Yardımcı, 1999: 314). Bu ve bunun gibi açıklamalardaki “özel bir ezgi” ifadesi ile işaret edilen özel ezginin ne olduğu açıklanmamıştır. Bahsedilen ezgileri özel kılan unsurun ne olduğu da ifade edilmemektedir. Halk şiiri ve Âşık şiiri ürünlerinin büyük bir kısmının 11 li ve 8 li kalıplardan oluştuğunu göz önünde bulundurursak, çoğu türkümüzün de, 7 heceli manilerle birlikte, 11 ve 8 heceli söz yapısı ile icrâ edilen müziklere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Hal böyle olunca, 11 heceli yani koşma şekliyle yazılmış şiirlerle icrâ edilen ezgilerin hangilerinin özel olarak ayrılabilceği ve hangilerinin bu özel tanımlamanın dışında tutulabileceği gibi anlamsız bir tartışma ortaya çıkacaktır. Alıntıda ismi zikredilen koşmalar ise, halk ağzı isimlendirmeler ile bu adı almış ve literatüre geçmiştir. Yoksa bu türkülerin diğer koşma şiir şekline sahip olan türkülerden farklı bir özelliği yoktur. Bu tür bir isimlendirmeye göre, koşma şiir şekline sahip bütün türkü isimlerinin ardına “x koşması” ismi koyulabilir. Bu mantıkla, sözleri Bayburtlu Zihni’ye ait olan ve Koşma şiir şeklindeki “Vardım ki yurdundan ayağ göçürmüş” adlı türküyü de Zihni Koşması ismi verilmesi mümkündür.

8 li hece ölçüsüyle yazılmış pek çok şiir mevcuttur. Bilhassa koçaklama ve güzelleme türlerinde sayısız örnek vardır. Bu şiirlerin okunduğu havalara semai havası denmemesinin, ancak bahsettiğimiz Sümmanoğlu’dan alınan diğer iki havanın bu isimle anılmasının sebebini bilmek ise mümkün görünmemektedir. Bahsi geçen Semai havalarından sözleri 16 heceli olan serbest usulde, 8 heceli olan ise usullü olarak icrâ edilmektedir. Hatta söylemeliyiz ki, 8 heceli okunan ezgi ve usulü, sözleri Sivas’ lı Âşık Veysel’e ait olan “Güzelliğin on par etmez” adlı türkünün ezgisiyle neredeyse aynıdır. Âşık Veysel’e ait olan bu eser de 8 hecelidir. Öte yandan yukarıda kısaca değindiğimiz üzere, 8 li hece sayısı, âşık şiirinde oldukça sık kullanılmaktadır. Bilhassa yöre âşıklarınca sıklıkla icrâ edilen koçaklamaların pek çoğu 8 li hece kalıbıyla yazılmıştır. “Bir hışmınan geldi geçti”, “Haykırdı Çıktı Meşeden”, “Karlı Dağların Ardından” vb. gibi çoğunluğu Köroğlu’ya ait şiirler örnek olarak verilebilir.

Diğer yandan güzelleme türü altında sıkça icrâ edilen 8 heceli şiirler de mevcuttur. Yine Köroğlu’ya ait olan “Bu gün bir keyfiyetim var” ve “Baban Gelir Hanemize” adlı şiirler

örnek olarak verilebilir. Bu şiirlerden birincisi Nuri Çırağı' dan, ikincisi ise Murat Çobanoğlu'dan derlenmiş ve ikisi de neredeyse aynı ezgilerle seslendirilmiştir.

Netice olarak 8 heceli şiir şekli çeşitli türdeki ezgilerle icrâ edilebilmektedir. Diğer hece sayısındaki şiirler gibi Semailer de sadece kendi hece sayısında yazılmış şiirlerin döşenebileceği ezgilerle icrâ edilir. Bu nedenle gelenekte her ne kadar Semai havaları adlı özel bir grubun varlığından bahsedilebilse de, aslında 8 heceli şiirlerin döşenip icrâ edilebileceği tüm havalar Semai havalarıdır denilebilir. Bu havaların sayısı, repertuvardaki türkülerle birlikte yüzleri, belki de binleri bulabilmektedir. Semailerde de özel bir ezgi ile okunurlar ifadesi günümüz bilgileri ışığında anlamlı değildir.

Varsağılar için de durum aynı derecede muallâktır. “Âşık edebiyatında Güney Anadolu'da Varsak boyu halkınca özel bir ezgiyle söylenen koşmalardır. Bir bakıma koşmanın Varsak'lara özgü ezgisi ile söylenen biçimidir. Varsağılarda yiğitçe bir hava vardır. Talihten şikâyet, tabiata meydan okuma, yiğitçe deyişler varsağıkların başlıca konularıdır” (Artun, 2004: 32). Bu tanımda da karşımıza çıkan özel ezgi ifadesi Varsağıkların bir müzik terimi olarak da ele alınabileceğini düşündürse de, Türk halk müziği türleri içinde böyle bir öbek bulunmamaktadır. Şekil olarak 8 ve 11 heceli şiir kalıplarında yazılan varsağıklar, içerdiği “hey bre” gibi terennüm vari söz yapısından kaynaklanan bir ayrıcalığa sahiptir. Ancak gerek hece sayısı bakımından gerekse eşlik eden ezgiler bakımından koşma ve semaiden ayrı bir bütün oluşturmamaktadır.

“Varsağının koşmadan farklı olarak değerlendirebileceğimiz bir dış yapı özelliği bulunmamaktadır. Varsağı adı verilen şiirler vezin ve kafiye bakımından bir nazım şeklinin gerektirdiği ve kendisini öteki nazım şekillerinden ayıran özelliklere sahip olmadığından ayrı bir nazım şekli olarak değerlendirilmemelidir. Azerbaycan'da ikinci ve dördüncü mısraların diğer dörtlüklerin sonunda aynen tekrarı esasına dayanan şekil özelliği, Türkiye sahasında hiç dile getirilmemiştir. Kaldı ki, Türkiye sahasında varsağı örnekleri olarak elde bulunan şiirlerde böyle bir bağlayıcılık da yoktur” (Oğuz, 2001: 40).

Varsağı konusu, aşiret ismine dayanması sebebiyle ilk bakışta Türk halk müziği Uzun Hava türlerinden barak ile benzerlik gösterir. Barak ismi, özellikle Gaziantep'te yaşayan Barak Türkmenlerinin müzisyenleri tarafından seslendirilen ve iskân olayları başta olmak üzere, aşk, ayrılık, gurbet, aşiret vb. gibi çeşitli konuların işlendiği türkülere verilen addır. Barak havaları, belirli birkaç makam dizisi içinde seyreden bir müzikal

yapıya sahiptir. Genelde koşma nazım biçiminin kullanıldığı barak havalarında, “aman aman”, “vay vay”, “yetmiyesice” gibi terennümler sıklıkla yer almaktadır. Barak havaları uzun hava formu içinde bir türdür ve kendine has bir icrâ mantelitesine sahiptir. Çok sayıda eseri bünyesinde barındıran bu tür, bir müzik türüdür ve edebi sınıflandırılması, net olmayan ölçülerle sadece konu bakımından yapılabilir ki o konuların başında da yukarıda zikrettiğimiz gibi iskân olayları gelmektedir. Ancak Varsağılar bu gün bir müzik türüne verilen isim değildir belki bir yöre ağzı karakteri taşıdığı söylenebilir. Bunu da söylerken yöreye ve ilgili gruba has üslup özellikleri taşımaya ve örnek sayısının yeterli olmasına dikkat edilmelidir.

Divaniler ise, sözlerinde işlenen konulara bakılmaksızın semailer gibi, hece sayısı itibarı ile bu ismi almaktadırlar. Divani sözleriyle okunan havalara da divani havaları denmektedir. Divaniler özel isimlerini ise, tüm âşık havaları gibi muhtelif kaynaklardan almaktadırlar. Çıldır Divanisi, Medrese Divanisi, Osmanlı Divanisi, Tüccari Divanisi vb. ön isimler bilinen divanilerin bazılarıdır. Âşıklık geleneğinde tatyân havasıyla okunan 15 heceli şiirler istisna olmak kaydıyla, geri kalan tüm 15 heceli şiirler divani havası ismi verilen ezgilerle okunmaktadır. Bu havalar Uşşak, Hüseyini, Saba ve Segâh gibi makam dizilerinde seyretnmektedirler. Genellikle resitatif olarak icrâ edilen havaların çoğu yarım oktavlık ses genişliğine sahiptir. Resitatif okuyuş tarzı âşıklık geleneğinde en yaygın usul olduğundan, belli bir hece sayısındaki şiirle icrâ edilmek üzere bestelenmiş bir havada, farklı bir hece sayısındaki şiir okunmaz. Divanilerin işlediği konu çeşitlidir ve herhangi bir sınırlama yoktur.

Koşma şeklindeki 11 heceli şiirlerle okunan havalar da, mantık olarak divani ve semailerden farklı değildir. Resitatif icrâ üslubu, koşmalarda da öne çıkmaktadır. Bu nedenle okunacak şiirin hece sayısı önemlidir. Koşma şeklindeki şiir ve havalarda da işlenen konular çeşitlidir. (Bu güne kadar koşmalarla ilgili yapılan tanımlar için Bkz, Yardımcı 1999: 276)

Koşmalar, ana çatı 11 heceli olmak kaydıyla çeşitli şekillerle karma olarak da inşa edilebilmektedir. Bu güne kadar yapılan muhtelif çalışmalarla koşmaların çeşitleri tespit edilmiştir. Mehmet Yardımcı, çalışmasında koşmaları yapılarına göre 7 gruba ayırmıştır.

“a) Düz koşma

- b) Ayaklı Koşma
- c) Musammat Koşma
- ç) Musammat Ayaklı Koşma
- d) Zincirbend Koşma
- e) Zicirbend Ayaklı Koşma
- f) Yedekli Koşma” (Yardımcı, 1999: 288).

Bu listedeki ayaklı ve yedekli Koşma çeşitleri, 11 li hece sayısı dışına çıkan, 5 heceli ilave söz ile 7 heceli, mani şeklinde söz dizisinden oluşan ekler almaktadırlar. Bu nedenle icrâ edildikleri müziğin yapısını etkilemektedirler. Erzurum ve Kars yöresi âşıklarınca yedekli koşma ile icrâ edilen âşık havasının adı “Cigalı Tecnis” tir. Çalışmamızda, ayaklı koşma ile icrâ edilen bir âşık havasına ise rastlanılamamıştır.

Günümüz âşıkları tarafından kullanılan şiir şekillerinden birisi de müstezattır. Ancak müstezat, yukarıda zikrettiğimiz diğer şiir türlerinden farklı olarak bir uzun hava türünün de adıdır. 13 + 5 hece toplamda ise 18 heceden oluşan mısralarla yazılan müstezat, yörede adeta kalıplaşmış bir melodik yapı içinde seslendirilir. Klasik Türk müziğindeki Çargâh, Mahur ve Acem Aşiran makamlarıyla benzerlik gösteren melodik yapısı, bu yapı ile müstezâtı diğer âşık havalarından da ayırmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında şiirlerin şekil yapılarının, beraber icrâ edildikleri müziğin yapısını belirledikleri kolaylıkla ifade edilebilir. Ağırlıklı olarak sözlü müzik yapısına sahip olan Türk halk müziği ve âşık müziği ürünleri söz ve müzik olarak iki ana disiplin içinde incelenmelidir. Ancak türkülerdeki söz ve müzik yapısının birbirine karşı önem sıraları, çok da elzem olmamakla birlikte uzun süre düşünülmüş ve çeşitli yaklaşımlar öne sürülmüştür. Örneğin Doğan Kaya “Anonim Halk Şiiri” adlı eserinde “Ezgiye güzellik sağlayan türkü sözleri, müzikte gaye değil araçtır” (Kaya, 1999: 211) diyerek bu konuda görüş beyan etmiştir. Elbette böyle bir tespit her iki disiplini de eşit ilgilendireceğinden, iki ayrı şekilde yapılmalıdır. Yani müzik araştırmacısı için söz, müziği destekleyen (her ne kadar şekillendiriyor olsa da) bir yan unsurdur. Edebiyat araştırmacısı için de durum bunun tam tersidir ki her iki yaklaşımda kendi disiplini içerisinde makul ve mantıklıdır. Ancak her iki disiplini kuşatıcı gözlemler yaparak Türk

halk müziği içindeki söz ile müzik münasebeti irdelenecek olursa, türkülerde insanların ruh halini etkileyen ana unsurun söz olduğu söylenebilir. Bu her ne kadar dinleyicinin hangi unsura dikkat ettiği ve hangisinden daha çok etkilendiği ile ilgili olsa da, türkülerdeki genel kıstas ve beğeni unsuru sözdür. Elbette bu durum da, sanatlı müzik üretme alışkanlıklarının geliştiği bölgeler de değişebilmektedir. Gerek âşık müziğinde gerekse Türk halk müziği genel repertuvarında, aynı müziği birden fazla söz dökünerek icrâ edildiğini zaten bilmekteyiz. Bu durum yeni, belki de daha güzel söz söyleme gereği görülmesiyle; ancak buna rağmen yeni bir beste yapmaya gerek duyulmamasıyla izah edilebilir. Günümüz âşıklarının icrâları incelendiğinde zaten durum ortaya çıkmaktadır. Günümüzde âşıklar neredeyse sazı hiç çalmadan, sadece karar sesini göstermek kaydıyla bile icrâ yapabilmektedirler. Bu elbette ki yaptıkları icrânın müzik boyutuna, sözler kadar önem vermediklerini gösterir. Tüm bunlarla birlikte müzik yönü ile öne çıkan türkülerimiz de oldukça fazladır. Yukarıda değindiğimiz gibi, her bölgede sanatsal niteliği kuvvetli, müzik örneklerine rastlanabilmektedir.

Türkülerin özellikle müzik kısmındaki anonimlik vasfının bestecinin bilinmemesi ile de açıklanabildiği bilinmektedir. Öte yandan belirli âşık ve ozanlara ait olan sözleri zaten mahlas tapşırma geleneği ile bilinebilmektedir.

Türk müziğinin diğerk büyük türü olan Türk sanat müziği ile Türk halk müziği arasında bir mukayese yapıldığında durum daha da net anlaşılabilir. Gerek TRT yayın geleneğinde gerekse konuya ilgi duyan halkın bilincinde Türk sanat müziği eserleri bestecileri ile anılıp, söz yazarları kısmen geri planda bırakılırken, Türk halk müziğindeki ürünler, söz yazarları ile tanıtılmakta ve bilinmektedir. Bu durumun Türk sanat müziğinde besteye, Türk halk müziğinde ise söze daha çok önem verildiği genellemesiyle açıklanabileceği kanaatindeyiz.

Âşıklık geleneğinde müziğin, şiirin tür ve şekil yapısını belirlediği iddiası, çalışmanın çeşitli yerlerinde değindiğimiz üzere geçerli görülmemektedir. Yani herhangi bir ezgi ile seslendirilmesi, bir şiirin şekil ve tür yapısı ile ilgili olsa da, zaten hece sayısının uyuşmadığı bir söz-müzik birlikteliği sağlıklı bir bütün meydana getirmeyecektir. Şiirde işlenen konunun ruhuna uygun türde bir müzik ile seslendirilmesi ise zaten Âşıklık geleneğinde bir kuraldır. Bu durumu Nida Tüfekçi'nin adı geçen makalesinde görebildiğimiz gibi, âşıklarla yapılan görüşmelerden de ortaya çıkan netice bu yöndedir.

Sonuç olarak 8, 11, 13 + 5 ve 15 heceli ve de koşmanın karma şekil yapısındaki türlerinde yazılmış şiirlerle icrâ edilen ezgilerin, bu şekil yapılarıyla uyum sağlaması zorunluluğu olduğundan kendi kalıpları dışına çıkılmaması gerekmektedir. Bu durum, her şiir şekli için oluşturulmuş müziklerin aynı şekil özelliklerine sahip olan şiirlerden farklı şekildeki şiirlerle okunamayacağı anlamına gelir.

2.4. Türk Halk Müziğinde Âşıklar ve Âşık Müziğinin Yeri

Konuya girmeden önce şunu ifade etmeliyiz ki, kullandığımız “Âşık Müziği” terimi, ülkemizdeki müzik türlerini ve çeşitli zümrelere ait olan müzikleri ifade etmek için kullanılan isimlere benzerliği ve ifade kolaylığı sağladığı için tercih edilmiştir. Türk halk müziği ürünlerinin derlenmeye başlandığı 1900lü yıllardan bu güne kadar geçen sürede elde edilen eser sayısı on binlerle ifade edilmektedir. Yapılan derleme çalışmalarında çok sayıda kaynak kişiye ulaşılmış, yaşamları ve sanat birikimleriyle ilgili aydınlatıcı bilgiler edinilmiştir. Konu edilen kaynak kişiler, genellikle buldukları yörelerin müzisyenleri ya da müzikal beceriye sahip olan vatandaşlarıdır. Müzisyen olanlar gerek kendilerinden önceki sanatçılardan ağızdan ağza şifahi olarak aktarılan türküleri, gerekse kendilerine ait olan türküleri derleyicilere nakletmiş ve türkülerle ilgili mevcut bilgileri de paylaşmışlardır. Bu kaynak kişiler içinde âşıklar da önemli bir sayıyı oluşturmaktadır.

Türk halk müziği içinde âşıkları ve âşık müziğini incelediğimizde, Cumhuriyet öncesi dönemlere ait bilgilere ulaşmamızda faydalanabileceğimiz en kuvvetli hatta belki de yegâne kaynak söz unsurudur. Âşıklar şiirlerinin sonunda mahlaslarını tapşırarak bir bakıma imzalarını attıkları için, o sözlerle söylenegelen kimi türkü sözlerinin aidiyetini belirlemiş oluyorlardı. Ancak bahsedilen dönemlerden kalan ve eserin bir yerinde âşıkların mahlası olan şiirlerin hepsini âşık müziği repertuarı içinde değerlendirmek olanaksızdır. Çünkü ismini ve yaşadığı dönemi tarihi kaynaklar yoluyla bilebildiğimiz âşıkların eserleri, sadece sözleri itibarı ile bir aşığa ait olma özelliği taşımaktadırlar. Eğer söze eşlik eden bir müzik varsa yani artık türkü halini almışsa, o sözlere beste yapılarak ne zaman türkü halini aldığına bilmek neredeyse imkânsızdır.

Türk halk müziği ürünlerinin büyük bir çoğunluğu ağızdan ağza aktarılarak günümüze ulaşmış olduğu için bestenin, türkünün sözlerinde ismi geçen âşık tarafından mı yoksa başka bir müzisyen tarafından mı yapılmış olduğu bilinmemektedir. Bu zaviyeden

bakıldığında, türkünün sözleriyle müziğinin, farklı dönemlerin hatta farklı yüzyılların ürünü olması bile mümkün görünmektedir. Söz gelimi Karacaoğlan'a ait olan bir türkünün sözlerinin yazıldığı dönem bilinebilir ancak bestesinin ne zaman ve kim tarafından yapıldığını bilmek mevcut verilerle imkânsızdır. Israrla belirtilmelidir ki, âşık müziği diye adlandırdığımız müzik, bir tür yapısı göstermemektedir. Bu halde de, bir müzikal öbekten bahsedilemeyeceği için türel karakteristiği belirleyen herhangi bir unsur da aranmamaktadır. Âşıklar buldukları yörelerin müzikal karakteri içinde eserler seslendirmekte ve dimağlarındaki her türden motifleri kullanabilmektedirler. Ancak, âşıkları bir müzisyen zümre olarak ele aldığımız için, icrâ ettikleri müzikleri genel bir başlık altında âşık müziği olarak incelemekteyiz.

Mevcut tespitler ışığında eski dönemlerdeki âşıklara baktığımızda öne çıkan âşıklar, Karacaoğlan, Âşık Ömer, Pir Sultan Abdal, Gevheri, Dadaloğlu, Erzuzumlu Emrah, vb.dir ve bu âşıklar, eserleri bu gün dahi sevilerek icrâedilen ve dinlenen şahsiyetlerdir. Ancak bu eserlerin hemen hepsi Türk halk müziği repertuarı içinde yer almaktadır. Yani sözlerinin âşıklara ait olması, bu türkülerini âşık müziği repertuarına sokmamaktadır. Bölümün başından beri yapmaya çalıştığımız açıklamalardan anlaşılacağı üzere, âşık müziği dendiğinde bu gün ve yakın geçmişte, Türkiye'de bu geleneğin devam ettirildiği bölgelerdeki âşıklardan elde edilen ve gelenek içinde âşıkların kullanımına has kalıp ezgiler ve türküler kastedilmektedir. Bu ezgiler de çoğunlukla söylendiği yörelerin müzikal özelliklerini taşımaktadırlar.

Yakın geçmiş ve günümüz Türk halk müziği repertuarı incelendiğinde, hem âşık müziğinde hem de genel türkü repertuarında, âşıklık geleneğinin yaşatıldığı yörelere ait türküler olarak icrâ edilen pek çok esere rastlanmaktadır. Zaten bu iki gruba ait türküler birbirinden ayırmak oldukça zor ve bazı durumlarda ise imkânsızdır. “Âşık; topluluk yaşantısına karışarak, çoğunlukla gezgin vasfı ile bilgi ve görgüsünü artırarak musiki repertuarını geliştirir. Buna bağlı olarak, âşıklık geleneğine ve âşık repertuarına halk ağzı okuyuşların karışması veya âşık ağzı okuyuşların âşıklık vasfı olmayan kimselerin diline düşmesi son derece normal karşılanması gereken bir hadisedir. Zira halk sanatının her kademesinde yer alan anonim karakter, âşık sanatında da etkin bir unsurdur ve anonim halk musikisinde olduğu gibi, âşık musikisinde de hazır

ezgi kalıplarına söz döşeme geleneği, ortak özelliklerden biri olarak büyük önem taşır” (şenel, 2009: 66).

Derinlemesine inceleme yapıldığında bir yörenin âşık müziği repertuarı ile bunun dışında kalan türkü repertuarının aynı olduğu ya da her iki repertuarın da en azından aynı kökten gelen eserlerin varyantlarından oluştuğu görülebilmektedir. Biz de zaten bu nedenle âşık müziğini Türk halk müziği içinde, ancak âşıkların geleneksel olarak ve geleneksel uygulamalar içinde icrâ ettiği müzik olarak incelemekteyiz. “Âşıkların yaptıkları müzik de halkî özellikler taşıdığından halk müziği içinde pekâlâ değerlendirilebilir. Bunlar ozan baksı geleneğinden oldukları için bilakis Türk halk müziğinin kaynağı durumundadır. Âşık müziğini Türk halk müziği’ üretim kaynaklarından biri ve başlıcası olarak görmek daha isabetli olacaktır” (KK1).

Müzikal yapıların adlandırılması hususunda da halk müziği ve âşık müziği arasında ortaklıklar görülmektedir. Bununla birlikte, aynı kaynaktan besleniyor olmalarına karşın adlandırma farklılıklarının ne çıktığı durumlar da gözlenmektedir. “Adlandırmalardaki zenginliğe karşılık, adlandırma amaçlarında görülen farklılıklar, akla hemen bir parçanın âşık tarzı olup olmadığının nasıl anlaşılacağı sorusunun getirmektedir. Hemen belirtelim ki bir musiki eserinin âşık tarzı olup olmadığının nasıl anlaşılacağı sorusuna çoğu zaman net bir cevap verebilmek de mümkün değildir. Ancak, bir parçanın âşık tarzında olup olmadığı öncelikle edebi yapısının âşık tarzı olması ile anlaşılır. Bunun yanında bilinen eserlerden hareketle, ezgiler arasında benzer noktalar bulmak ve halk ağzı/âşık ağzı terminolojilere, başka bir değişle adlandırmalara dikkat etmekle de âşık tarzını belli noktalarda belirleyebilmenin imkânı vardır. Nitekim halk ağzına düşmüş ve anonim karakterli güfte giydirilmiş bir parça ile söz gelimi enstrumantel olarak çalınan bir parçanın âşık tarzı olup olmadığını ilk anda anlayabilmenin imkânı yoktur. Bunun yanında, âşık repertuarı içinde yer alan öyle parçalar vardır ki bunlar yöresel müzik karakterini aynen kullanırlar ve hatta bunlar arasında anonim gftelerle okunanları ve oyun havası olarak alınanları da vardır” (şenel, 2009: 97).

Müzikal tür tasnifleri, eserlerin meydana getirildiği dönemlerde değil, sonrasında halk bilimi ve mzikolojinin bilimsel bir saha olarak ülkemizde kabul görmesiyle beraber bilim adamları tarafından yapılmıştır. Cumhuriyet ncesi döneme ait türkülerin ve kaynak kişilerin sınıflandırılması da daha sonraki dönemlerde yapılmaya başlanmıştır.

Bu açıklamamızın nedeni şudur ki; Anadolu’da kendisinden türkü derlenen ya da ürettiği türküler şifahi aktarımla günümüze kadar ulaşan kaynak kişilere, dönemlerinde âşık, ozan gibi isimlendirmeler yapılmaktaydı. Ancak, konuya günümüz bilgileri ışığında bakıldığında geçmiş dönemlerdeki kaynak hüviyeti taşıyan müzisyen şahsiyetleri sınıflandırırken, âşık olan ve âşık olmayan kaynak kişileri ayrı gruplandırmak gerekmektedir. Örneğin Sümmani’nin isminin önüne âşık sıfatını koyarken, Kütahya yöresi türkülerinin pek çoğunun derlendiği Ahmet İNEGÖLLÜOĞLU’NU (Hisarlı Ahmet) bu sıfatla anmayız. Bunun pek çok nedeni vardır. Bunlardan bir tanesi âşıklık geleneğinin Türkiye’de belirli bölgelere mal olması ve bu bölgelerdeki ve elbette saz çalıp şiir düzme gibi çeşitli özelliklere sahip olan yani Âşıklık geleneğinin karakteristik uygulamalarını yerine getiren sanatçılara bu ismin verilmesidir. Yani Âşıklık geleneği bu gün olduğu gibi, daha eski zamanlarda da belirli bölgelerde yaşamakta, bazı bölgelerde ise hiç görülmemektedir. Örneğin Ege bölgesi müzisyen ya da şairleri için bu ifade son yıllara kadar hiç kullanılmamaktaydı. Ozan Nihat olarak bilinen ve Denizli’de ikamet eden sanatçı, âşıklık geleneğinin günümüz uygulamalarını yerine getirmekle ve tespit edebildiğimiz kadarıyla da Ege Bölgesinde bir ilki de gerçekleştirmektedir. 2011 ve 2012 yıllarında Denizli’de iki âşıklar bayramı düzenlenmiş ve Ozan Nihat, bu organizasyonda önemli roller almıştır.

İç ve batı bölgelerdeki müzisyenler halk ozanı ya da kaynak kişi adlandırmalarıyla ifade edilmiştir. “Ancak bazı istisnalar da vardır. Âşıklık geleneğinden beslenmeyen, yalnızca saz çalıp türkü söyleyenlere de Niğde ve Nevşehir dolaylarında Âşık denir. Buradaki âşık ifadesi sadece saz çalıp söyleyeni tanımlamaktadır. Sınıflayıcı değildir” (KK2). Tüm bunlar bizi âşıklık geleneğinin ve âşıklığın Türkiye’deki bazı bölgelerde ve bu bölgelerden göç eden insanların yaşadıkları şehirlerde sürdürüldüğü sonucuna ulaştırmaktadır. Âşık olarak adlandırılan kişiler bu gün de bahsi geçen bölgelerde yaşamış sanatkârlar olarak bilinmektedir. Elbette âşıklık geleneğinin geçmişte yaşamış olduğu ve bu günde yaşatıldığı bölgelerdeki tüm müzisyenleri âşık olarak kabul etmek de imkânsızdır. Zaten âşık olmayan yöre müzisyenlerinin bu konuda bir iddiası da yoktur.

Âşıkların sözlü eserleri halk edebiyatı türüne; müzikal eserleri ise halk müziği türüne dâhildir. Saz çalmak yoluyla müzik yapmak, her ne kadar âşıklık geleneğinde öne çıksa

da, çeşitli kaynaklarda saz çalmadan da bu geleneği temsil eden kişilerden bahsedilmektedir. Biz de Kars iline yaptığımız derleme gezisi sırasında, âşıkler derneğine devam eden ama saz çalmadığı için kendini kalem şairi olarak tanıtan bir sanatçıyla karşılaşma imkânı bulduk. Ayrıca doğaçlama şiir düzme özelliğiyle, çeşitli kuruluşların düzenlediği âşık bayramı gibi etkinliklerde başarılı faaliyetler gösteren Nuri Şahinoğlu mahlaslı, Bekir Sami Özsoy'da müzik icrâ etmeksizin âşıklık geleneğinin çeşitli uygulamalarını başarıyla yerine getirmektedir. Ancak bu, az rastlanır bir durum olduğundan, âşıkler genel itibarı ile müzisyen bir zümre olarak kabul edilmektedir.

Türk halk müziğinde icrâ ve üretim anlamında çeşitli müzisyen zümreler bulunmaktadır. Bu zümreler etnisite ve kültürel gelenek gibi unsurlardan temellenirler. Örneğin, Abdallar, Çingeneler, Baraklar, Tahtacılar ve Gevendeler etnik zümreleri oluştururken; âşıkler, ozanlar ve ağıtçılar kültürel geleneğe dayalı bir zümre olarak sınıflandırılabilir. Bu konu, üzerinde yapılacak derinlemesine ve kapsayıcı bir çalışma ile doğru algılanabilecektir.

Âşıkleri müzisyen karakterler olarak da ele aldığımızda, sadece edebiyat ile değil, Türk halk müziği ile de ne kadar girift bir konuma sahip olduklarını görürüz. Âşıklık geleneği içinde icrâ edilen müzik, Türk halk müziğinin genel özelliklerinin çoğunu barındırır ve zaten Türk halk müziğinin de bir parçasıdır. Âşıklık geleneği, yöreye ve icrâciya göre Türk halk müziği türlerinin pek çoğunu kullanır. Âşık havaları olarak bilinen geleneksel kalıp ezgiler de icrâ edildikleri yörenin müzikal karakterini yansıtmaktadırlar. Buradan, âşıklık geleneğinin ve âşıklerin Türk halk müziği türlerinden ve müzikal yapısından etkilendiği ve faydalandığı da söylenebilir ancak zaten âşıklerin ve âşık müziğinin Türk halk müziği içindeki asli karakterler olduğunu belirtmek daha doğru olacaktır. Yani şunu söyleyebiliriz ki âşıkler (saz çalmayanlar hariç) temsil ettikleri edebi geleneğin birer karakteri olmakla beraber Türk halk müziği sanatçısıdırlar. Tanınmış olup olmamaları, vokal ve çalgısal icrâda usta olup olmamaları bu manada bir fark yaratmaz. Asli meslekleri âşıklık olduğu ve hayatlarını bu işle geçindirdikleri için âşıkler profesyonel sanatçılardır.

Bu konuyla ilgili değinilmesi gereken diğer bir husus da âşık müziği unsurlarının yani âşık havalarının bazılarının, âşıklık geleneğinin sürdürüldüğü ortamlar dışında, Türk

halk müziği eseri olarak icrâ edilmesi ve bu şekilde repertuvara girmesi ile ilgilidir. Gerçekten de incelendiğinde, hem âşık havaları içinde icrâ edilen hem de mevzu bahis yörenin genel Türk halk müziği repertuarı içinde bulunan türküler vardır. Âşık müziğini türel ya da formal olarak kesin yargularla Türk halk müziği repertuarından ayıramayız. Her iki repertuarda da bulunan eserlerin öncelikle hangisinde yer aldığını ve hangi disiplinin diğerini etkilediğini tespit etmek de çok zordur. Dahası, böyle bir ayrımın gerek olup olmadığı da tartışılır. Çünkü âşık zaten yörenin sanatçısıdır ve onun ürettiği eser de yöreye mal olabilmektedir. Bizim, âşık müziği ürünlerinden kastımız, bir gelenek algısı içinde âşık ortamlarında seslendirilip âşıklarca isimlendirilen ve bu şekilde tanınıp bilinen öncelikle de bağımsız olan ezgilerdir.

BÖLÜM 3. ÂŞIK HAVALARI VE MÜZİKAL ANALİZİ

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

ALÇAK SEGAH

2

3

4

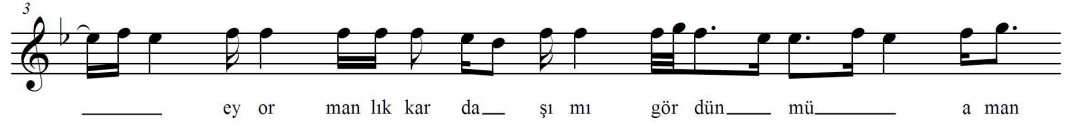
1. **Havanın Adı** : Alçak Segâh
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdi
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Re Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Mi Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Havanın karar sesi ve güçlü sesi ortaktır ve genelde bu ses civarında seyredir. Pest kısımda yeden sesi olarak Do perdesine de değinen hava Re perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

AT ÜSTÜ KAYTARMA



1. **Havanın Adı** : At Üstü Kaytarma
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdi / Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Re Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Fa Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 3 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Mi Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden seyre başlar ve neredeyse tamamen resitativ şekilde karar inerek Re perdesinde Kürdili karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

NOT:Sertçe icra edilecek

ATIŞMA HAVASI



Ah_____ bir le rin su ru ri ney le rim ge mi_____ yar yar_____ Ben be ni feh



__met sem__ der di__ ah_____ ye ter_____ Dem keş__ ol ma sam da__ ar zet__



sem de mi_____ Dem le ne me__ sem de ah__ hu vah ye ter_____

1. **Havanın Adı** : Atışma Havası
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do – Re Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar sesinin bir tam ses
petsinden seyre başlayıp güçlü sesler civarında seyredip La perdesinde karar
verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANİOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

ATIŞMA HAVASI 2



1. **Havanın Adı** : Atışma Havası (2)
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Karcığar
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses (Bir Oktav)
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Mi Bemol / Fa
Diyez3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar sesinin bir oktav tizi olan La perdesinden seyre başlar ve Mi perdesinde Uşşak dörtlüsünü gösterir. Tekrar dize dönüp aldığı sürekli değiştiricilerle Do perdesinde Çargâh beşlisi ile asma kalış yapar. Devamında La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMMANIOĞLU)

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

ATIŞMA HAVASI 3

Gö nül ne bek ler sin sem ti gur be ti_____ Bir sev di ce ğin göz ler do____ la nır____ ne ce bir ce

ke yimder di mih ne ti____ Ah çe ker yü re ğim sız lar do____ la nır____ Ne ce bir çe ke yim der di mih ne ti_ ah

____ çe ker yü re ğim sız lar do_____ la nır

1. **Havanın Adı** : Atışma Havası (3)
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 4/4
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 72
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Mi Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, karar perdesinden üçlü tiz sıçramayla seyre başlar ve güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Üç mısırda da benzer seyri tekrar ettikten sonra son mısırda karara yaklaşarak La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı - İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

AZERİ SEGAH

SAZ_____ Ey da da dey ay ay ay_____

2
_____ ya ra man a man_____ SAZ_____

3
_____ Öy le ke der li yim ey le me ol maz_____ göz

4
_____ le ri ne ke der ya_ş şı değ_ğ me sin bo yu_____ bo yu_____ ey a man a man

5
a_____ man_____ SAZ_____ Ö mü

6
re na mert li ği ey le me ol maz göz le ri ne ke der ya şı değ me sin bo yu bo yu

8
O gün de dost la rı_____ yad o lur gi der göz le ri ne ke der ya_ş şı

9
ver_ğ me sin_____ bo_____ yu bo yu

1. **Havanın Adı** : Azeri Segâhı
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Saba
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : Mi Perdesi
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Mi Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar perdesinden seyre başlayıp beşinci dereceye kadar çıkarak tekrar La perdesine dönerek karar verir.
Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

BALA MEMMET

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012



1. **Havanın Adı** : Bala Memmet
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 4. Dereceden seyre başlar ve karar sesi olan La perdesine inerek karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

BEY USULÜ

Ah_____ öy le bir dert te yim derma__ num_____ yok_____ tur_____

7 3
aç ma sam bir be la__aç sam__ bir_____ be_____ la_____ Mu han net kes

13 3
miş tir be nim yo_____ lu_____ mu_____ kaç ma sam bir be la__ kaç sam__

19 3
bir_____ be_____ la_____

1. **Havanın Adı** : Bey Usulü
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 2 / 4
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 63
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, 7.dereceden terennümle başlar ve güçlü civarında seyrederek karar seninde yarım kalış gösterir. İkinci bölümde de güç civarında seyrederek La perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:17.04.2012

BEYHANI KEREM



Ke rem ey le___ yü zün___ dön der ba na___ yar ha nım ba na___



yar a ğam ba na___ yar___ As lım se ni___ gör me___ ye li___



kaç gün dür___ So nam___ se ni___ gör me___ ye li___ kaç gün



dür___ Kı mı gör sem___ ok şa___ dı ram sa na___ yar ha nım



sa na___ yar a ğam sa na___ yar___ Bel ki___ be nim___ bu göz___



___ le rim şaş kın dır___ So nam___ be nim___ bu göz___ le rim



şaş___ kın dır___

1. **Havanın Adı** : Beyhani Kerem
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 5/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü perdesinden seyre başlayarak Do perdesinde bir asma kalış gösterir ve ardından La perdesinde yarım kalış yapar. Devam eden sözlerle aynı seyrin tekrarlanmasının ardından La perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Mustafa TEMEL
(Aşık Ruhani)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

BÜLBÜL

Sor dum ki bü l bü le _____

_____ Ne dir ef ka rın _____

_____ De di gö ze tir em _____

e zel ba ha _____ rı _____ De dim göz

_____ le me ey _____

_____ se nin _____ ka ra _____ rım

_____ De di o nun i çin _____ çe ke rım _____ za rı _____

1. **Havanın Adı** : Bülbül
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü civarından seyre başlar ve usun süren ikili çarpmalarla karar sesine inerek yarım kalış gösterir. Aynı seyrin sözler boyunca tekrar etmesiyle karara iner ve La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

CELİLİ

3
5
8
11
13
15
16

SÖZ_____ Ge zen ma ra lım___ SAZ_____ ne__ ce ter lan gi bi__
cil___ ve le nir_____ üs tü ne
cil__ ve le nir_____ üs tü ne Öz nu ruy nan halk ey li yor u i la__ hi__

CELİLİ

2

18



SAZ Kaş la rı kud red ten

Musical notation for measure 18: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: SAZ Kaş la rı kud red ten.

19



sür me le nir üs tü

Musical notation for measure 19: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: sür me le nir üs tü.

20



sür me le nir üs tü

Musical notation for measure 20: Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: sür me le nir üs tü.

1. **Havanın Adı** : Celili
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : 12 / 8 – 18 / 8 – 21 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, uzun bir giriş sazından sonra güçlü perdesinden seyre başlar ve karar sesinde yarım kalışlar gösterir. Söz cümleleri arasında kısa saz payları alan hava, Do perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

CİGALI TECNİS

SAZ _____ Fe lek be ni ba ða bað ban e yi le di ar zu ha lým ye tir mej tir bir gü le te nez zü len bir gü le

2
bir bül bül e bir gü le ce fa han da ye ti þir di ken ge lir bir gü le SAZ _____

3
— Fer ya dý fi ga nýmdu yan ol— ma mýþ is ter i sen bir ađ lý ya bir gü le

4
NOT: İkin ci kıta nın sözleri nin ilk satırı aþağıdaki ezgi ile başlamaktadır
De yil be le ço ban ođ lu— a þýk ol— du ca na na fer ya dý fi ga nýn za ma ný kal ma dý —

5

1. **Havanın Adı** : Cıgalı Tecnis
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma (11 + 7)
11. **Havanın Seyri** :Hava, karar sesi olan Do perdesinden seyre başlar ve çok dar bir alanda seyrederek aynı perdede karar verir. İkinci sözlerin okunuşunda daha tiz perdelerde, ancak ilk sözlerle aynı simetrik ve ritmik ifadelerle seyreder ve yine La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

CİVAN ÖLDÜREN

Al bu ha be ri mi al e sen rüz garı gö

tür naz lı ya ra de bak ne di yi

be nim ge mim ba tı hic ran gö lün de

yav rum çı ka mam ke na ra de bak ne di yi m

1. **Havanın Adı** : Civan Öldüren
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, 5. dereceden üçlü pest sıçramayla seyre başlayıp karar perdesinde asma kalış yapmakta, aynı seyri tüm mısralarla göstererek Do perdesinde karar verir. Eser İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

CİVAN ÖLDÜREN

Yar _____ mev la yı se ver sen _____ e lat e li me _____

2
— He le bu yer den bir ya na gö tür _____ get be ni _____ ca na nim ca na

3
nim gur ba nim _____ Va de ta mam ol du _____ iş ki ta mol du _____

4
Koy ma ya na ya na _____ gö tür get be ni ca na nim ca na nim gur ba nim

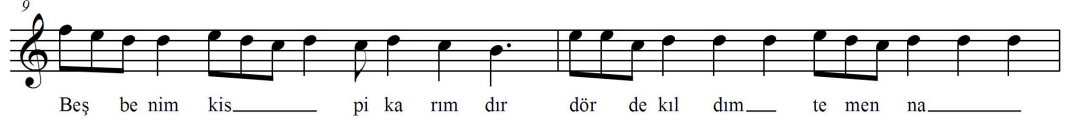
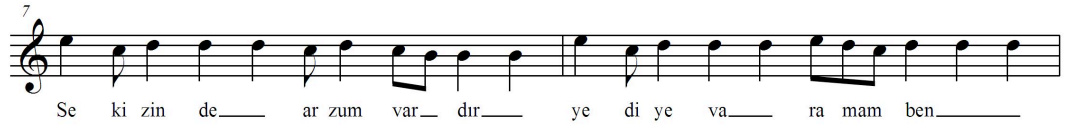
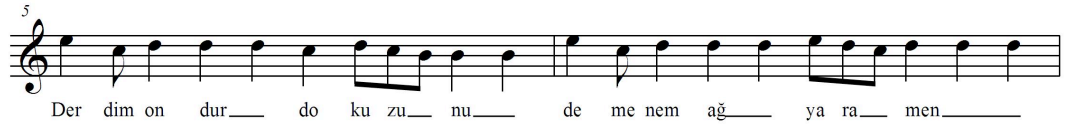
1. **Havanın Adı** : Civan Öldüren
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 5. derece olan Sol sesinden inici şekilde başlayarak Mi güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Her mısra ile aynı seyir izleyerek Do perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(AŞık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:17.04.2012

ÇILDIR DİVANİSİ



1. **Havanın Adı** : Çıldır Divanisi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : 18/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** :Hava, saz kısmının ardından Mı perdesinden seyre başlar ve karar sesine de uğramak suretiyle güçlü perdesinde yarım kalış gösterir. Aynı seyrin sözler boyunca tekrar edilmesiyle Si perdesinde karar verir. Eser İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

ÇILDIR GÜZELLEMESİ



A bu__ a bu__ a taş____ ha ki__ ka__ tan____ ya lan dı__



a dem gi__ bi____ çok ci van lar____ go cal dı__ SAZ____



Ben go cal__ mam____ de me ö zü____



__ ö zü__ ne__ Ni ce__ mühürü____ sü ley man____ go cal__ dı__ va ya__



man go cal__ dı__ ca na____ nım go cal__ dı__ ci va____ nım go cal__ dı__

1. **Havanın Adı** : Çıldır Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segah
4. **Havanın Usûlü** : 10/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 216
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü civarından seyre başlar ve Re güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Söz kısmındaki üç mısra boyunca aynı seyri gösteren hava dördüncü mısra ile karara doğru iner ve Si perdesinde karar verir. Eser İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 01.01.1975

ÇILDIR /MEREKE DİVANİSİ

Ya a ziz_____ ya ra dan sen den me det SAZ_____

_____ Uğ ra dım ba ri ga hı na hab da ca nan bi ha ber SAZ_____

_____ Uğ ra dım ba ri ga hı na hab da ca nan bi ha ber Yüz sü

_____ re yim der ga hı na sa hib za man bi ha ber SAZ_____ Bül bül

_____ gü lün has re tin den öm rü nü zar ey le miş SAZ_____ Bül

bül gü lün has re tin den öm rü nü zar ey le miş Sol du gül bo zul du gül

2

9




şen bağ da bağı ban bi ha ber SAZ Sol du gül

10



bo zul du gül şen ay el ler ay el ler bi zim el ler ay el

11



ler ay el ler bağ da bağ ban bi ha ber bağ da bağban bi ha ber

12



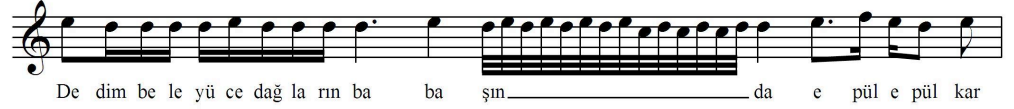
1. **Havanın Adı** : Çıldır / Mereke Divanisi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, saz kısmıyla ve muhtelif yerlerde sürekli tekrarlanan iki motifle seyre başlamaktadır. Bu motifler Sol perdesine kadar iner ve Si karar eserlerin karakteristik tınısını oluşturmak için Si – Sol ve Sol – Si üçlü aralığını duyurur. Güçlü civarından söz kısmına geçilip yine bu aynı perdeler etrafında seyrederek Si perdesinde asma kalış gösterilir. Söz kısmının devamında güçlü Re perdesinde hançere ile bir hicaz dörtlüsü gösterilir ve La perdesinde karar verilir. Eser Çıkıcı – İnci bir seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

ÇOBANKELE



1. **Havanın Adı** : Çobankele
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar bölümüne gelene kadar güçlü civarında seyretmekte ve sonrasında iniş gösterip Si perdesinde karar vermektedir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Cihan Nuri KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:11.05.2012

ÇUKUROVA

He le bül bül ne ya tar sın çu kur o va da_____

2
— E şin a rar se ni bul maz yu va da_____

3
— Ken di gur bet el de gön lü sı la da_____

4
— Öt me ga rip ga rip ben de ga ri bem_____ ah bül bül

5
ga ri bem_____ ga ri bem ba cım_____ ga ri bem_____

6
Öt me ga rip_____ bül bül ben de_____ ga ri bem_____ ga

7
ri bem ey_____ ga ri bem_____

1. **Havanın Adı** : Çukurova
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Türü ve Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü sesi olan Mı perdesinden seyre başlayıp karar sesi olan La perdesinde asma kalış yapar. Genellikle Mi perdesinde seyreden hava, kimi cümle başlarında Sol-Mi perdesiyle giriş yapar. Mi ve Do perdelerinde de asma kalışlar yaptıktan sonra pest seslere doğru inerken Sol yeden perdesini göstererek karar verir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

DERBEDER

SAZ

2

3

4

Ne re gi dem git me sen mev la yı se ver sen me det oy

5

me det oy me det oy SAZ Gi de ri sen

6

o ca na na de ge li sin hay ba kam hay ba kam de gel sin oy

7

de gel sin SAZ On dan ya ra lı yım ki

8

me ki nim var ca na nım kur ba nım se beb oy bir der di mi bir lok ma na de ge

DERBEDER

2

9

li sin hay ba kam se be boy de gel sin oy

10

de gel sin SAZ O gul o gul i çim ya ra el vur ma i çim ya ra

11

fe lek bir gün vër me di a çay dım i çim ya ra

1. **Havanın Adı** : Derbeder
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hicaz
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi / Re Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol / Do Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma / Cinaslı Mani
11. **Havanın Seyri** : Hava, birinci güçlü perdesi civarından seyre başlar ve havanın karakteristik sesleri olan Mi-Fa aralığını sıklıkla kullanarak ikinci güçlü Re perdesinde asma kalış yapar ve ardından terennümlerle karar sesine inerek yarım kalış gösterir. Sözüün ikinci kısmı da aynı seyirle karar vardıktan sonra cinaslı kısım Re güçlü perdesi etrafında icrâ edilerek La perdesinde karar verilir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

DİLGAM HAVASI

Sor ma yın ha li mi _____ gön lüm hoş de ğil _____

2
_ ben de_ zer re ka dar _____ ne şe yok şim di_ Be nim ca nım de mir

3
_____ de ğil taş de ğil _____ Çek ti ği mi _____ gö rü _____

4
_ yor ya hak şim di_ be nim ca nım de mir_ de ğil taş de ğil_

5
_____ çek ti ği mi gö rü _____ yor ya hak şim di

1. **Havanın Adı** : Dilgam Havası
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 6 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü sesinden seyre başlayarak simetrik iniş göstererek Si perdesinde asma kalış yapar. Aynı seyri bir kez daha gösteren hava, La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:17.04.2012

DÜBEYİT

3
5
10
15
18
20
22
24

Ah ya rey_____ yar___ yar___ yar___ yar yar yar yar___ ev vel yar___

a hir yar___ SAZ_____

Bu gün sa bah i le___ vi sa___ li yar dan___ SAZ_____

Ba na___ bir ha ber var___ in ce den___ in ce___ SAZ_____

O zül fü zer ta ri___ ha ya li___ yar dan___ bir bu yi si tem var___ in ce den___ in ce

SAZ_____ O zül fü zer ta ri___ ha ya li___ yar dan___

DÜBEYİT

27 ³

SAZ bir bu yi si tem var ___ yar ___ yar ___ yar ___ yar ___ yar ___ yar ___ yar ___ yar ___ ha yal yar

29 ³

İn ce den _____ in ce

1. **Havanın Adı** : Dübeyt
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 5 / 8 – 6 / 8 – 15 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses (Bir Oktav)
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Türü ve Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, saz kısmından sonra 7. dereceden terennüm sözleri ile seyre başlar ve güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Güçlü civarında seyreden hava La perdesinde karar verir. Hava, çeşitli usul değişiklikleri ile dikkat çekmektedir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum

Derleme Tarihi:11.05.2012

EMRAH GÜZELLEMESİ (ERCİŞLİ)



1. **Havanın Adı** : Emrah Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 10/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Bemol 2 Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 132
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Türü ve Şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü sesi olan Re perdesiyle başlayıp, dar bir alanda seyrederek Si Bemol 2 perdesinde karar vermektedir.

Not: Türk Halk Müziğinde bu örnekteki gibi Si Bemol 2 perdesinde karar veren eserler genellikle La karar eserlerin hissini verirler. Bu nedenle benzeştiği makam dizisi için Uşşak Makamı yazılmıştır. Bu tür eserlerin icrâsında, icrâcı türkünün sözünü Si Bemol 2 perdesinde bitirse de sazı ile La karar perdesini göstererek karar verir. Aksi halde La karar ezgiler çalmaya alışmış olan icrâcıda ve dinleyicilerde bir karar hissi uyanmamaktadır.

1. **Havanın Adı** : Eşrefi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 10 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, 5. dereceden seyre başlar ve güçlü perdesi etrafında seyreder. Sözün ilk üç bölümünü aynı benzer motif ve ezgiyle sürdürerek Si perdesinde karar verecek hissi yaratan hava, son kısımda La perdesine gelerek Uşşaklı karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 01.01.1975

GARİBİ

Bu na sil dün ya dir a man a man a ma ni na ma ni na ma na man a man
a man a man an li ya an li ya ma dim SAZ ge
len ga rip gi den ga rip yol he le yol ga rip de dim ben bu ba
ğa a man a ma na ma na ma na ma na ma na ma na man
uğ ra sin uğ ra sin yo lum SAZ o lan bül bül ga rip
bağ ban ga rip gül he le gül ga rip de dim ki bu ba ğa uğ ra sin
uğ ra sin yo lum bağ ban ga rip bül bül ga rip gül ga rip gül
ga rip

1. **Havanın Adı** : Garibi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hicaz
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : La (Tiz) – Re Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 10 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol – Do Diyez
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, tiz durak olan La perdesinden seyre başlayıp, bir seslik tiz genişleme yaptıktan sonra sıralı sesleri göstererek karar perdesinde yarım kalış yapmaktadır. İkinci derece güçlü Re perdesine dönen hava tekrar pestleşip La perdesinde karar verir. Aynı seyir şiirin 3 ve 4. mısralarında tekrarlanır. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Not: Bu hava, Kuzeydoğu Anadolu âşık havaları içindeki hicaz makam dizisine sahip az sayıda havadan biridir. Kars ve Erzurum’da okunan bu hava dizi itibarı ile Derbeder’e benzese de seyirleri tamamen farklıdır. Okunuş tarzı ve genel müzikal yapısı itibarı ile Orta Anadolu, Çukurova ve Gaziantep barak ve bozlaklarını andırıyor olması, gezgin âşıklar tarafından o bölgelerden getirilmiş bir hava olabileceği şüphesini uyandırmaktadır. Bu eserin alındığı Âşık Murat Çobanoğlu, Çukurova ezgilerine aşinaydı ve gerek icrâ ettiği repertuvar, gerekse seslendirme tarzı bakımından Gavurdağı Ağzı olarak nitelendirilen bu bölge türkülerini çokça seslendirmiştir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum

Derleme Tarihi:17.04.2012

GARİBİ DİVANİSİ



A man i ki tel lal ni da e der_____



İ ki tel lal ni da e der ha le bin çar şı sı na Ben ne de dim



bey pa şa ya is tet miş kar şı sı na_____ of of SAZ_____



Za lim cel lat gö züm düş tü ba şı mın pu şu su na_____ Ge mi gim tu rab o



lun ca ağ la rim gam lı ga der_____ hey hey SAZ_____



Za lim cel lat gö zün düş tü ba şı mın pu şu su na_____ ge mi gim tu rab o lun ca ağ la rim gan

GARİBİ DİVANİSİ

2

20
li ga der___ of of SAZ_____

23
As lan de de kah fe sin de_____

24
_____ As lan de de kah fe sin de bağ la dı lar__ pa zı mı_____ ki me

25
tes lim edemçev re i le sa zı mı__ vay vay SAZ_____

28
_____ Ben ga ri bem gur bet el de çe ken ol maz na zı mı__ge mi gim tu rab o lun caağ la rım gam lı

30
ga der___ vay vay SAZ_____

34
Ge mi gim tu rab o lun ca__ ağ la rım ben__

35
__ ha le bim_____

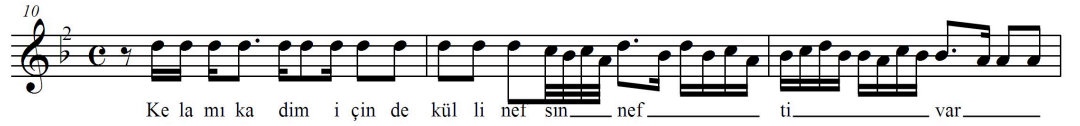
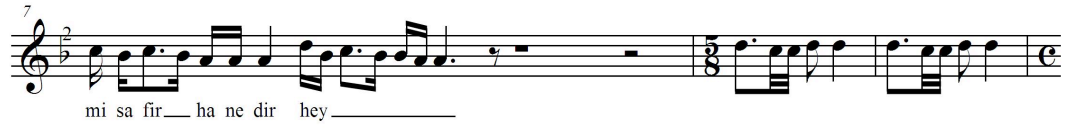
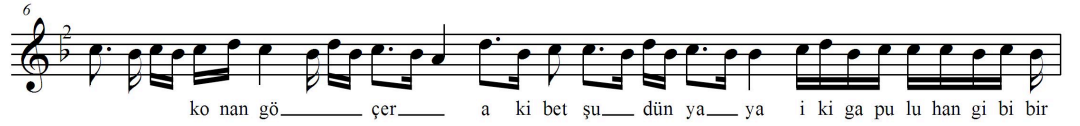
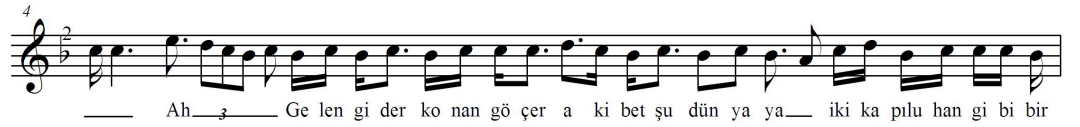
1. **Havanın Adı** : Garibi Divanisi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Karma
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 Perdesi
10. **Havanın Şiirinin Türü ve Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, 5 zamanlı saz kısmıyla başlayıp söz kısımlarında serbest devam etmekte, cümle aralarında tekrar aynı usuldeki saz kısmına geçip söze gelindiğinde tekrar serbest hale dönmektedir. Söz kısmında, ikinci derece güçlü olan Sol perdesinden seyre başlayıp, Re güçlü perdesinde asma kalış yapmaktadır. Seyir arasında aldığı usullü saz kısımlarının ardından La perdesinde karar verir. Eser, Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 17.04.2012

GAZEL DİVANISI



GAZEL DİVANISI

2

13



Hiç kim se nin gü cü yet mez her bi ri—ba ha ne dir ba ha ne_____ dir

1. **Havanın Adı** : Gazel Divanisi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Karma
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 160
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Türü ve Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Serbest şekilde güçlü civarından seyre başlayan hava, genelde güçlü perdesinde asma kalışlarla seyretmektedir. La perdesinde de asma kalışlar gösteren eserin serbest kısmı yine La perdesinde karar verir. Serbest bölümün bitişiyle 5 zamanlı saz kısmına geçilir ve buradan sonra Re perdesi güçlü vazifesi görmeye başlar. 5 zamanlı saz kısmından sonra 4 zamanlı söz kısmına geçilir burada da Re perdesi güçlü olarak kullanılır ve yine La perdesinde karar verilir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU
Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

GAZELİ DİVANİ

Gar ip yol cu ği de ri sen o ya ra söy le me__ ni__

__ her bir yer den ya ra lan dým be ça re söy le me__ ni__

__ her ne al dým ne sat tým sa bi le me dim ka rý__ mı__

__ ğün den ğü ne dü ğü yo rum za ra ra söy le me ni__

Her ne al dým ne sat tým sa bi le me dim ka rý__ mı__

__ ğün den ğü ne dü ğü yo rum za ra ra söy le me ni__

1. **Havanın Adı** : Gazeli Divanisi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Saba
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Re Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, Mi perdesine çarpma şeklinde değinerek seyre başlar ve Saba seslerini kullanarak Do perdesinde asma kalış yapar. Benzer seyir özellikleri diğer mısralarda da gösterilip La perdesinde karar verir. Eser İnci seyre sahiptir.

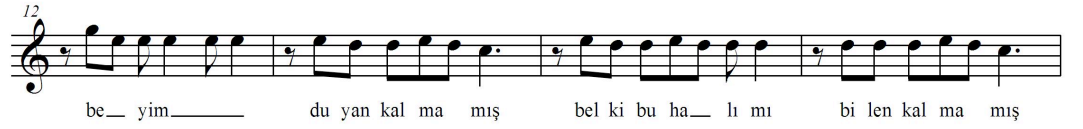
Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

GÖKÇE



1. **Havanın Adı** : Gökçe
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : 9 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, üçüncü dereceden seyre başlar ve her söz cümlesi bitiminde karar sesinde yarım kalış gösterdikten sonra sözün bitmesizle birlikte Do perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnicidir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

GÖKÇE GÜLÜ



1. **Havanın Adı** : Gökçe Gülü
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Arazbar
4. **Havanın Usûlü** : 12/8 – 9/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Re Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 288
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, çeşitli usul değişikliklerine sahip olsa da, kullanılan motifler ve genel seyir değişmemektedir. Fazla bir ses genişliğine sahip olmadığı için seyir süresince sürekli karar sesine ve Do yeden perdesine uğrayarak Re perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

GÖLEBEYİ



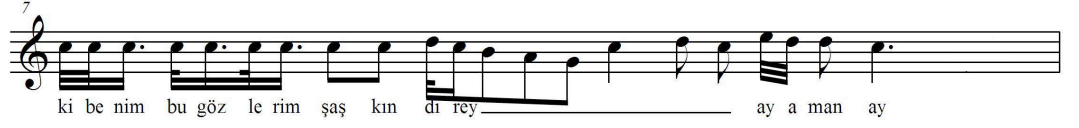
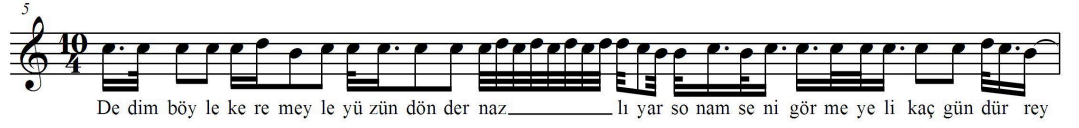
1. **Havanın Adı** : Gle Beyi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : argâh
4. **Havanın Usûlü** : 12/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 288
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, Sol perdesinde üçlü pest sıçrama ile seyre başlar ve Do perdesinde yarım kalış gösterir. Sonrasında ıkıcı özellik gösteren hava, yine Do perdesinde karar verir. Eser İnici – ıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

GUBA KEREM



1. **Havanın Adı** : Guba Kerem
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : argâh
4. **Havanın Usûlü** : Karma
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 6 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 72
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Havanın karar sesi ve güçlü sesi ortaktır ve genelde bu ses civarında seyredir. Pest kısımda La ve Sİ perdelerine de değinen hava Do perdesinde karar verir. Eser ıkıcı – İnici seyre sahiptir

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

GÜZELLEME

Ni ce a lış mı yam ni ce yan mı yam

2
So nam düş tü ben den a ra lı git ü SAZ

4
Bir ok at tı si nem şan şan ey le di Sa ğı cis mim har har ta ra lı git ti

1. **Havanın Adı** : Güzelleme
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** :16/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 208
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü civarında seyrederek sürekli karar sesine dönüş yapar ve söz bitimiyle birlikte Do perdesinde karar verir. Eser İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

HASTA HASAN GÜZELLEMESİ



Has ta ha san di ye a la_ göz ya rim__



Sa na gur ban ol sun ser ve__ tim va rim SAZ_____



De mi re moy na_ ma oy na_ sin ya rim__ Ke me ri nal tın_ da be loy na_ ma sin__



SAZ_____ De mi re moy na_ ma oy na_ sin ya rim__



ke me ri nal__ tın__ da be loy__ na ma sin

1. **Havanın Adı** : Hasta Hasan Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : 18/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 290
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, dar bir alanda seyrettiği için genelde sıralı iniş ve çıkışlar göstermektedir. Do perdesinde yarım kalışlar gösteren eser, son ölçüyle karar sesi olan Si perdesine gelip karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

HİCRAN

Ah_____ Der di ne yan dı ğım na ze nin dil ber_____ Mu hab bet şe

mi ni_____ yak bi zim_____ ye_____ re_____ SAZ_____

_____ Bu çar kı çem be ri a bad ey le din_____ Bir de ni ka bın aç

bak_ bi zim_ ye_ re_ SAZ_ Çar_

kı çem be ri_____ pe ri şan_____ ey_ le din_____ Bir de ni ka bı nı aç_____

_____ bak bi zim_____ bak bi zim_____ ye_ re

1. **Havanın Adı** : Hicrân
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 7. dereceden seyre başlayıp
Mi perdesinde asma kalış yapar. Kıtanın üçüncü mısraında da aynı seyri tekrar
ettikten sonra La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŐMŐEKOĐLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

HOŞDAMAK

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 19.06.2012



1. **Havanın Adı** : Hoşdamak
2. **Havanın Formu** : Karma
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : 6/8 – Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 224
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Havanın saz kısımları usullü söz kısımları ise serbesttir. Karar sesi olan Do perdesinden pest dördü sığramalarla Sol sesini pedal olarak kullanan eser söz kısmında tiz seslerden başlayarak karara doğru iniş gösterir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

Derleyen : M.Öcal OĞUZ

Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

HOŞDAMAK

SAZ____ Öy le_ bir ya____ ram var de rin____

⁶
_den de rin____ Sar ma sam bir____ be la ar sam____ bir be la SAZ____

¹²
Ve fa sız in____ sa nı fa ni____bdün ya da____ Gör me sem bir_

¹⁷
_ be la gör sem bir be la____

1. **Havanın Adı** : Hoşdamak
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : 6/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 252
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, saz kısmında, aynı makam dizisinde olan pek çok türkünün karakteristik özelliklerinden biri olarak pestte Sol perdesini pedal ses olarak kullanmak suretiyle seyre başlar. Karar sesiyle güçlü sesinin aynı olması, eserin bu ses etrafında seyretmesinden kaynaklanır. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

KAHRAMANI

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012



Gi den git me sen mev la yı se ver sen_____ gi der i sen o ca___ na na de gel sin



SAZ_____

Elim dar da kal dı_____ göz le rim yol da_____



Di li bül bül naz lı_____ ya ra de gel___ sin Ay ba__ lay ba lay ba lay ba la gü__ zel

1. **Havanın Adı** : Kahramani
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : 18 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 240
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 7. dereceden üçlü pest sıçrama ile güçlü perdesine gelir ve burada seyrettikten sonra karar sesinde asma kalış gösterir. Benzer seyrin sözler boyunca tekrarlanmasının ardından Do perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

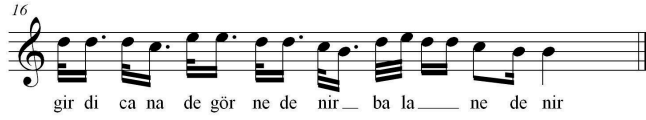
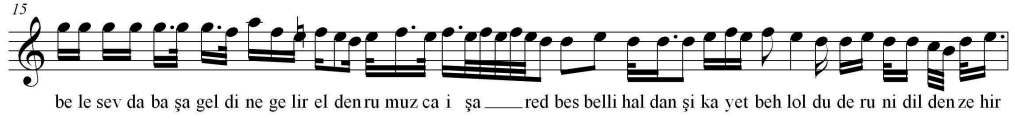
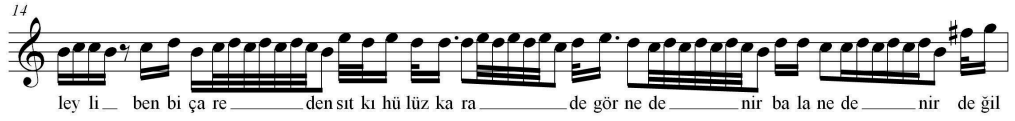
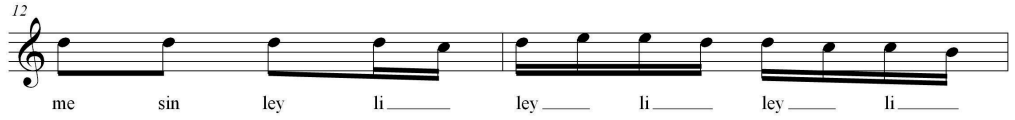
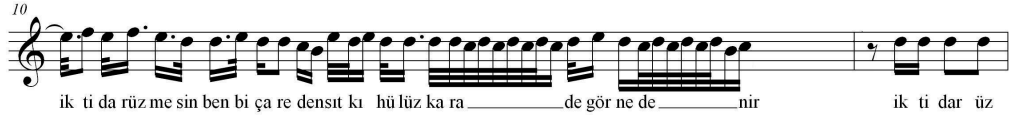
Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

KARAÇI



1. **Havanın Adı** : Karaçi
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesi üzerinden seyre başlar ve yoğun iki ses aralığındaki çarpmalarla karar perdesine gelip yarım karar gösterir. Aynı seyri kıtanın diğer sözleriyle de uygular ve bu ikinci kısmı, güçlü sesini öne çıkarmak suretiyle tekrar eder. İkinci kıta daha tiz seslerde dolaşarak farklı bir seyir gösterir ve karara gelerek Si perdesinde karar verir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

KESİK DİVANI



1. **Havanın Adı** : Kesik Divani
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** :
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar perdesinin bir derece tizi sesinden seyre başlayıp, güçlü civarında gezinerek La perdesinde karar verir. Dar bir ses sahasında seyrettiğinden sıçramalar en fazla üçlü aralıklarda olabilmektedir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

KESİK SEMAİ

Bir dil be rin mec nu ni yem Ce set de ca ni yan dı rır

5 Ben der di min mef tu ni yem Bil se lok ma ni yan dı rır

9 Ben der di min mef tu ni yem Bil se lok ma ni yan dı rır

13 Bil se lok ma ni yan dı rır

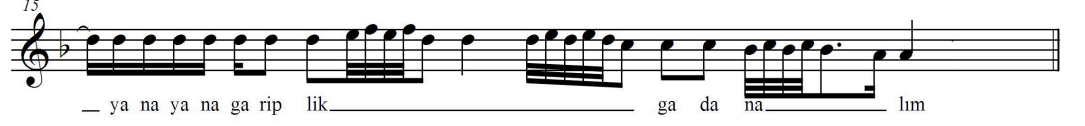
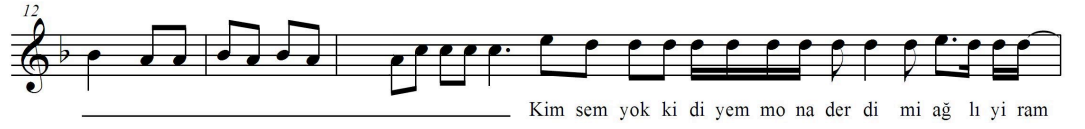
1. **Havanın Adı** : Kesik Semai
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 4/4
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 112
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Semai (8 li)
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden dörtlü tiz sıçramayla seyre başlar ve Si perdesinde asma kalış gösterir. Yine güçlü civarından girdiği ikinci kısımda La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEK OĞLU

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

KESİK ŞERİRİ



1. **Havanın Adı** : Kesik Şeriri
2. **Havanın Formu** : Karma
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdî
4. **Havanın Usûlü** : 2/4 - Karma
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 126
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 2 zamanlı saz kısmıyla başlayıp söz kısmına geçildiğinde serbest olarak devam etmektedir. Söz kısmına karar perdesinden başlayan ve güçlü sesinden devam eden eser, La perdesinde yarım kalış yapmaktadır. Aynı kıta arasında çalınan usullü ara sazından sonra daha tizlerde ve ikili hançere çarpmalarıyla devam eden hava La perdesinde karar verir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

KIRIK BARAK

O ðul ki me ne söy___ le yim ki me ne___ de yim ço ðu nun is___ mi ni___
___ sil di bu___ dün ya za lým bu___ dün ya___ za lým bu___ dün ya___
___ SAZ___ Ni ce sü ley___ ma ný al dý tah___ tyn
dan en so nu taþ___ la ra çal dý bu___ dün ya za lým bu___ dün
___ ya___ za lým bu___ dün ya___

1. **Havanın Adı** : Kırık Barak
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hicaz
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol / Do Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, ikinci derece Si perdesinden başlayıp güçlü perdesi etrafında seyrederek Si perdesinde yarım kalış gösterir. Aynı seyrin tekrarlanması ardından La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

KOCA KARTAL

Ay go ca gar tal ne ge zer sin SAZ

7 Dağ lar koy nun da koy nun da ya koy nun da ya koy nun da ya koy nun

13 da SAZ Ay a na gör düm ba la sı

19 var SAZ Ağ lar koy nun da koy nun da ya koy nun da

25 ya koy nun da ya koy nun da SAZ

1. **Havanın Adı** : Koca Kartal
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdî
4. **Havanın Usûlü** : 2/4
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 144
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden seyre başlar ve karakteristik bir şekilde üçleme kullanımı ile karar perdesine ilerler. Kıta arasında çalınan iki ölçülük saz payından sonra aynı seyir tekrar edilerek La perdesinde karar verilir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

KOZANOĞLU

Ha lep te bir gü zel gör düm e mi can a__ man a__ man a man a man a man

a man_____ As lı er me ni er me ni e mi can a man_____ gü zel

gör mek is ter i sen ö le si ce__ gel gör mer ye mi mer ye mi a man a man

_____ a man a man_____ a__ man a man a__ man a__ man_____

1. **Havanın Adı** : Kozanoğlu
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın şiirinin şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, 7. derece Sol perdesinden
seyre başlayıp ilk mısra ve bağlı terennümlerle iniş gösterir. Diğer mısraları da
aynı seyirle göstererek La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 01.01.1975

KÖROĞLU

Yü ce dağ ba şı na çık mış bir ker van de ko çum ker van

2
SAZ Gel di geç ti be ni ez di be zir gan

3
De dim yol la ke leş le rin ta cı nu e le le vur du da gül dü

4
be zir gan he le be zir gan

5
De dim yol la ke leş le rin ta cı nu e le le vur du da gül dü

6
be zir gan he le be zir gan

1. **Havanın Adı** : Koroğlu
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Huseyni
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Sol / Mi Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses (Bir Oktav)
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın şiirinin şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü civarından seyre başlayıp burada bir süre seyreder ve ikinci güçlü perdesinde asma kalış ve ardından karar perdesinde yarım kalış gösterir. Tekrar ikinci güçlüden seyre başlayan hava, La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

KÖROĞLU (DERTLİ)



1. **Havanın Adı** : Koroğlu (Dertli)
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : 6/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 152
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın şiirinin şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar sesinden yedili sıçramayla söz kısmına giriş yaparak, cümle sonunda Si perdesinde yarım kalış gösterir. İkinci bölümde Do perdesinden başlayıp güçlü sesine de değinerek karar gelir ve La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:11.05.2012

KÖROĞLU GÜZELLEMEŞİ

Ah bu gün bir key fi ye _____ tim var _____ SAZ _____

Ay vaz mey dol dur mey _____ dol dur _____ SAZ _____

A ra da i şa re _____ tim var _____ ay vaz mey dol dur mey _____ dol dur _____

SAZ _____ A ra da i şa re _____ tim var _____

O ğul mey dol dur mey _____ dol dur _____ SAZ _____

1. **Havanın Adı** : Koroğlu Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşsak
4. **Havanın Usûlü** : 18/8 – 6/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re – Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın şiirinin şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, Sol yeden perdesinden başlayıp, Re güçlü perdesine sıçramalar yaparak devam eder. Ölçü sonlarında söz kısmının üçte biri süresince saz payları olan havanın sözlü bölümü, La perdesinde asma kalışlar yaparak yine aynı perdede karar verir. Sonrasında başlayan saz kısmı söze nispetle daha tiz seslerde dolaşarak ikinci derecede güçlü sesi olan Mi perdesinde asma kalış göstererek nihayet La Perdesinde karar verir. Eser, Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 01.01.1975

KÖROĞLU GÜZELLEMEĞİ



1. **Havanın Adı** : Koroğlu Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşsak
4. **Havanın Usûlü** : 12/8 – 18/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : La ve Re Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 6 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın şiirinin şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, seyre 2 ses pest genişleme ile başlar ve La karar perdesinden dörüü sıçramalar gösterir. Aynı ölçülerin sözler boyunca tekrar edilmesi ardından karara gelir ve La perdesinde karar verir.

Kaynak Kişi:Cihan Nuri KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Yöresi:Erzurum

Derleme Tarihi:11.05.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

KÖROĞLU KOÇAKLAMASI



Gök_ te u çan tel li_ li tur nam SAZ_ _____



Ah bi zim bey ler ye rin de_ _____ mi_ _____



tür lü tev ri cen ge_ gi ren SAZ_ _____ Tür lü tev ri cen ge_ gi ren SAZ_ _____



de mir ci oğ lu ye rin de mi ley li ley li ley li ley li ley li ley li ley li



ley li ley li_ ley li_ SAZ_ _____ De mir ci oğ lu_ _____



ye rin de_ _____ mi_ _____ SAZ_ _____

1. **Havanın Adı** : Koroğlu Koçaklaması
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 6/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi / Sol Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın şiirinin Türü ve şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Sol güçlü sesinden seyre başlayan ve bu seste bir süre kalan hava, sonrasında diğer güçlü ses olan Mi perdesinde asma kalış yapar. Karara yakın seslerde seyrettikten sonra tekrar Sol sesine çıkarak terennümler eşliğinde simetrik iniş göstererek karar verir. Eser, İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Mustafa TEMEL
(Aşık Ruhani)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

KÖROĞLU SOLAĞI

Ba kı ra di yor lar__ şim di ba kı__ ra di yor lar__ şim di

gü müş vay le vay le vay le Şaş mış kal mış sar__ raf ham di de miş vay le vay le vay le

vay _____ le _____ SAZ _____

le__ le__ le__ le__ vay le vay__ le__ vay le vay__ le__ vay le vay__ le__

vay _____ le vay _____ le _____

1. **Havanın Adı** : Koroğlu Solağı
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : 12/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Sol - Mi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses (Bir Oktav)
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 276
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın şiirinin şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, 6. dereceden seyre başlar ve söz boyunca tizlerde dolaşarak güçlü sesinde asma kalış yapar. Güçlü üzerinde üçlü sıçramalarla terennüm kısmını tamamlayan hava, La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin SÜMMANOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum

Derleme Tarihi: 19.06.2012

KÖROĞLU SOLAĞI



De re ke na__ rın da__ bi ter ka__ miş lar__ bi ter ka__ miş lar__



U zar u zar__ am ma__ SAZ__ ver mez ye miş ler__



Sa rı al tun i le__ SAZ__ be yaz gü müş ler__



A vu cu nan böl me__ SAZ__ mi ze ne kal dı__



Sa rı al tun i le__ SAZ__ be yaz gü müş ler__



A vu cu nan__ böl me__ mi__ ze ne kal dı

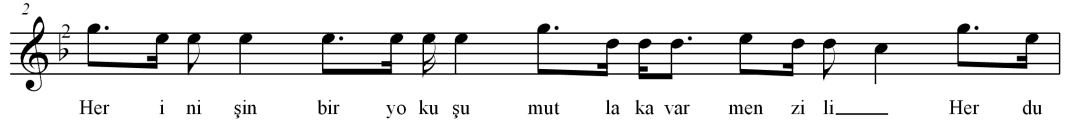
1. **Havanın Adı** : Koroğlu Solağı
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : 8/8 – 17/8 – 18/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Sol Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 8 Ses (Bir Oktav)
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 208
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın şiirinin şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava ile birlikte okunan şiirin türü koçaklamadır ve ezgi bu hissi yansıtır mahiyettedir. 7 ve 8. derecelerden seyre başlayan hava buralarda sertçe bir ifadeyle tizleşir ve pest seslere doğru iniş yaparken sakin bir ifadeye bürünür. Söz cümlelerinin bitiminde kısa saz payları ile La perdesinde asma kalış yapar ve sonunda aynı perdede karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

MEDRESE DİVANI



1. **Havanın Adı** : Medrese Divanı
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi - Do Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, 7. dereceden inici şekilde seyre başlayıp birinci derece güçlüde asma kalış gösterdikten sonra ikinci derece güçlü olan Do perdesinde yarım kalış gösterir. Çargâh hissi veren hava, aynı seyri sözler boyunca tekrar ederek La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M. Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

MERDANOĞLU

Gü zel ler g___ yin miş to ya gi der _____ ler a man

5
at a___ ma___ nat ya roy na ma _____ sın Ben bi li rem ___

9
ri___ ca___ min net ey ler _____ ler ba la___ can _____ yen gül lük ey ___

13
le___ yip te zoy na ma _____ sın _____

1. **Havanın Adı** : Merdanoğlu
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : 10/8
5. **Havanın Karar Sesi** : Si
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın şiirinin şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü üstünden seyre başlar ve güçlü perdesinde yarım kalış gösterir. Aynı seyrin tekrarlanmasının ardından Si perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

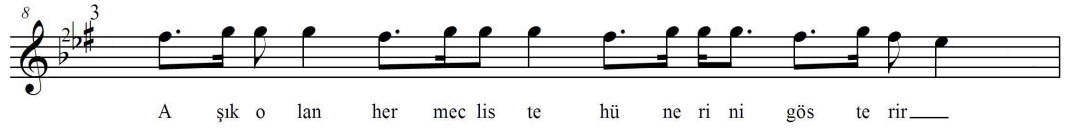
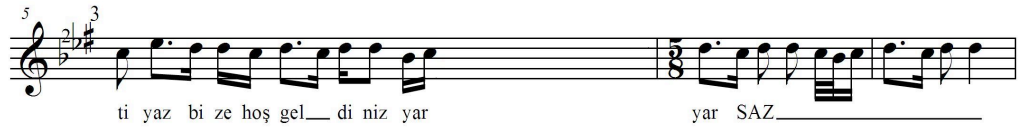
Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 19.06.2012

MEYDAN DİVANİSİ



1. **Havanın Adı** : Meydan Divanisi
2. **Havanın Formu** : Karma
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Karcığar
4. **Havanın Usûlü** : 5/8 / Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Re Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 6 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 200
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 /Mi Bemol /Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, usullü saz kısmıyla karar perdesinden pest genişleme yaparak başlar. Söz kısmı serbest olarak 4. Dereceden başlar ve hicazlı seyrederek karar perdesinde yarım kalış gösterir. Usullü giriş sazının arada tekrar çalınmasının ardından aynı söz ezgisi tekrar edilerek La perdesinde karar verilir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

MİRZA DAYI

Derleme Tarihi: 19.06.2012



1. **Havanın Adı** : Mirza Dayı
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdi
4. **Havanın Usûlü** :6 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 320
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü perdesinden seyre başlar ve karar sesinde, saz payı ile yarım kalış gösterir. Aynı seyrin sözler boyunca tekrarı ve iniş gösterdikten sonra La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

MUHAYİS



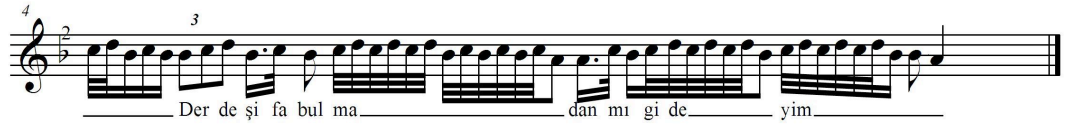
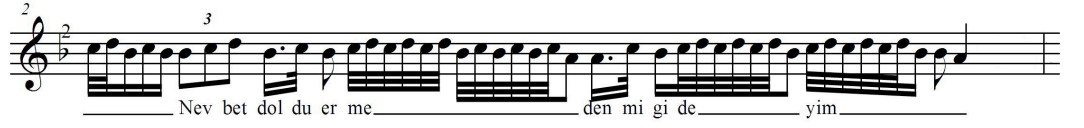
1. **Havanın Adı** : Muhayıs
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdi
4. **Havanın Usûlü** : 9 / 8 – 12 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 320
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Semai
11. **Havanın Seyri** : Hava, karar sesinden seyre başlayıp güçlü civarında dolaşarak La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnicidir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

NARMAN HAVASI



1. **Havanın Adı** : Narman Havası
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü civarından seyre başlayıp, iki ses arasında yoğun hançerelerle güçlü perdesinde asma kalış gösterir ve aynı seyrin tekrarıyla La perdesinde kalış yapar. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

SARI KÖYNEK

Cil ve le nip ne kar bým da du rur san___ A nan sa na gur ban ay sa

6
rý köy nek Me lek sen çý ký sen cen net ba đýn dan___ Hec kim ol maz

11
sa na tay sa___ rý köy___ nek

1. **Havanın Adı** : Sarı Köynek
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdî
4. **Havanın Usûlü** : 6/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Si Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 3 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 252
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden başlayıp
La perdesinde asma kalış yapar. Aynı seyrin kıta boyunca tekrarlanması
ardından La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

SEFİL BAYKUŞ

A man se fil bay kuş_____ ne ge_____ zer sin bu yer_____

de_____ yok mu dur va___ ta nın___ el___ le rin ha_nı___

O ğul kūs müş mü sün_____ se la_____ mı mı al maz_____

sin_____ şey da bül bül___ şı rin___ dil___ le rin ha_nı___

1. **Havanın Adı** : Sefil Baykuş
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, karar sesi civarından çıkıcı
bie şekilde güçlü perdesine ulaşır ve söz kısmının iki mısraından sonra karar
sesinde yarım kalış gösterir. Aynı seyrin sözler boyunca tekrarlanmasından
sonra La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

SEMAİ

Öl_ dür me ye lim ger çe_ ği_ di ril me si ko lay
ol_ maz_ SAZ_
Sol dur ma yın gül gon_ ca yı de ril me si ko lay ol_ maz_
SAZ_ Aç man sır do lu boh
ça yı_ dü rül me si ko lay_ ol_
maz_ A rif dos tu nu bu lur_ sa_
dos tun da ku sur a_ ra_ maz_
ger çek dost o lan dost tu na_ da ril_ ma sı_ ko lay ol maz

1. **Havanın Adı** : Semai
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Semai (16)
11. **Havanın Seyri** : Hava, 7. dereceden seyre başlayıp Mi perdesinde asma kalış yapar. Üç mısrada da aynı seyri tekrar ettikten sonra son mısrada karar yaklaşarak La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMMANOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

SÜMMANİ HAVASI



Ah ben ga ri bem a te şim yok kö züm yok



Da ha yar ya nın da be nim yü züm yok



SAZ Yok la dım gön bir kem sö süm



yok ley lim ley lim ley lim ley lim ley lim a ğam



ben ney lim pa şam ben ney lim gö züm ben ney lim su nam ben ney lim



Ya re şek va kıl mış rüz i gar be ni mi

1. **Havanın Adı** :Sümmani Havası
2. **Havanın Formu** : Karma
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : Serbest - 3 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 9 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 184
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Fa Diyez 3
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, tiz durak civarından serbest ritimle seyre başlar ve güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Devamında usullü olarak güçlü civarında seyre devam eder ve yine usulsüz bir şekilde La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

ŞARABANİ

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars

Derleme Tarihi:



1. **Havanın Adı** : Şarabani
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Kürdi
4. **Havanın Usûlü** : 18 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü perdesinden seyre başlar ve her söz cümlesi bitiminde La perdesinde asma kalış yapar. Sözler boyunca tekrarlanan benzer motiflerin ardından La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICI
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

TATYAN

Serbest

Yar Yar yar yar SAZ

6 Ya i la hi ca ni çin de eh li ca nan u yu maz

12 Kud re tin den va rey le me çar şı rah man u yu maz SAZ

18 Keş fe den keş fi a rif ler hü da nın ce ma li ni

24 Hü da nın bey ti ne va rıp gi den ker van u yu maz a man a man

29 a man a man a man yar yar

1. **Havanın Adı** : Tatyana
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüzam
4. **Havanın Usûlü** : 2/4
5. **Havanın Karar Sesi** : Si
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re
7. **Havanın Ses Genişliği** : 6 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 104
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Mi Bemol / Fa Diyez
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, terennüm hecesiyle karar perdesinde serbest bir şekilde seyre başlamaktadır. Usullü kısma güçlü perdesinden girerek burada Hicaz göstermekte ve Si perdesinde karar vermektedir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ

Yöresi: Kars

Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Derleme Tarihi: 01.01.1975

TECNİS

SAZ

2 Yar yar yar yar ya rey se ne bin do kuz yüz

3 on se kiz de Zu hur et ti a la me ti dün ya nın SAZ

4 Dos tun dos ta i ti ba rý kal ma dy Ke sil miþ ti ke ra me ti

5 dün ya nın SAZ Dos tun dost a i ti ba rý kal ma dy SAZ Ke si lip ti ke ra

7 me ti dün ya nın

1. **Havanın Adı** : Tecnis
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden seyre başlayıp karar perdesinde yarım kalış gösterir. Sözün ikinci kısmı aynı seyirle başlar ve cümle sonunda Re Bemol değiştiricisi olarak Saba makamını gösterir. İkinci kısmın tekrarı bir ses tiz perdeden seyrederek Si perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Cihan Nuri KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:17.04.2012

TEKKE DİVANİSİ

Na mert le rin ka na dıy nan uç mam al lah ke rim dir SAZ

Çoş kun su ya köp rü ol sa geç mem al lah ke rim dir SAZ

Da vet et se ha ne si ne ye mem na mert na nı

Su yu a bu kev ser ol sa iç mem al lah ke rim dir

Su yu a bu kev ser ol sa iç mem al lah ke rim dir

1. **Havanın Adı** : Tekke Divanisi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : 9/4 – 10/4
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 12
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü perdesinden seyre başlayarak Do perdesinde bir asma kalış gösterir ve ardından La perdesinde yarım kalış yapar. Devam eden sözlerle aynı seyrin tekrarlanmasının ardından La perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

TELLİ TOKALI



1. **Havanın Adı** : Telli Tokkalı
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Segâh
4. **Havanın Usûlü** : 21 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : Si Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 304
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 4. dereceden seyre başlar ve güçlü perdesinde asma kalış gösterir. Aynı seyri sözler boyunca tekrar ederek Si perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Mustafa TEMEL
(Aşık Ruhani)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:19.06.2012

TORTUM SALLAMASI



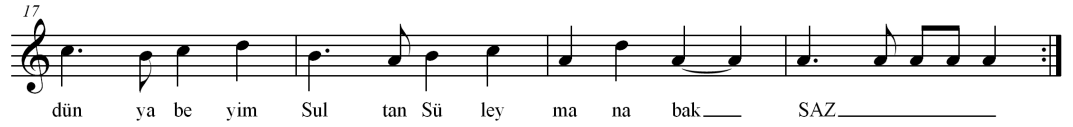
1. **Havanın Adı** : Tortum Sallaması
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : 10/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : La
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 220
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** :Hava, yeden sesi olan Sol perdesinden seyre başlar ve aynı müzik cümlesi ile tüm sözler boyunca seyrederek, her cümle sonunda La persinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnci seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

TÜCCARİ DİVANI



1. **Havanın Adı** : Tüccari Divani
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 8 / 8
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 126
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** :Hava, güçlü perdesinden seyre başlayarak Do perdesinde bir asma kalış gösterir ve ardından La perdesinde yarım kalış yapar. Devam eden sözlerle aynı seyrin tekrarlanmasının ardından La perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:11.05.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

TÜRKMEN GÜZELLEMEŞİ

3
3
5
7
9
12
15
18

Kar şı kar şı yü ce dağ lar—

Ba şı nız dan du man git mez SAZ— Ya rin sev da sı gön lüm de—

bu gön lüm den gü man git mez— Ya rin sev da sı gön lüm de bu gön lüm den gü man git mez

hey gül lü gül lü gül lü zar SAZ— hey gül lü gül lü gül lü zar SAZ—

TÜRKMEN GÜZELLEMEŞİ 2

20 3
Ya ra la rım ol muş ha zar o yar ben den ay rı ge zer

22 3
ka tip ler der di mi ya zar

1. **Havanın Adı** : Türkmen Güzellemesi
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyni
4. **Havanın Usûlü** : 12/8 – 15/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 240
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** :Hava, 6. dereceden seyre başlayıp kısa aralıklarla güçlü perdesine gelerek asma kalış gösterir. Aynı kısım iki kez tekrar edildikten sonra karar doğru seyreder ve La perdesinde yarım kalış yapar. Nakarat kısmında da güçlü perdesinde asma kalışlar gösteren hava La perdesinde karar verir. Eser İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Cihan Nuri KARATAŞ
(Aşık Nuri ÇIRAĞI)

Yöresi:Erzurum

Derleme Tarihi:17.04.2012

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

UNUTAMADIM

O nu gör müş i _____ dim _____ on bir ya şım _____ da _____

³
O tuz beş yıl ol du _____ u nu ta ma dım _____ Sev da nın rüz ga rı _____

⁶
es ti ba şım _____ da _____ Ba na bir hal ol du _____ u nu ta ma dım _____

⁹
u nu ta ma dım _____ u nu ta ma dım SAZ _____

1. **Havanın Adı** : Unutamadım
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 4/4
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Dörtlüğe: 140
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, güçlü perdesinden seyre başlar ve her söz cümlesinin sonunda 3. derece Do perdesinde asma kalış gösterir. Aynı seyri üç mısra boyunca tekrar ederek karar doğru gelir ve La perdesinde karar verir. Seyir esnasında güçlü perdesinin 3. derecesine sıçramalar yapar. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

YANIK BAYATI



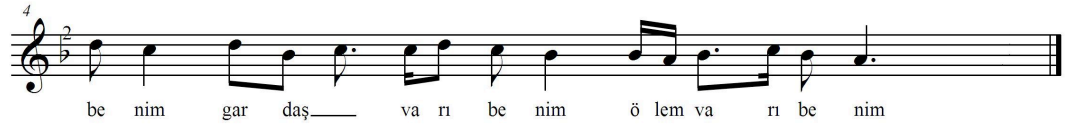
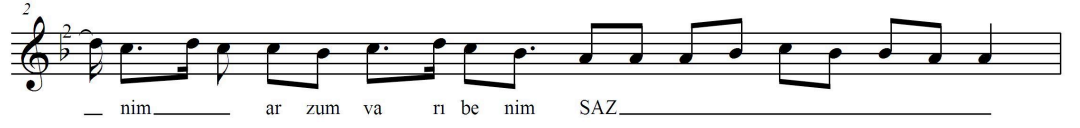
1. **Havanın Adı** : Yanık Bayatı
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava karar civarından seyre başlayıp güçlü perdesine çıkar ve karara inip yarım kalış gösterir. Aynı seyrin diğer mısralarla icrâ edilişi ardından La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

YANIK HAVA

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 19.06.2012



1. **Havanın Adı** : Yanık Hava
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava karar civarından seyre başlayıp güçlü perdesine çıkar ve karara inip yarım kalış gösterir. Aynı seyrin diğer mısralarla icrâ edilişi ardından La perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Hüseyin YAZICIOĞLU
(SÜMANIOĞLU)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Erzurum
Derleme Tarihi: 19.06.2012

YERLİ DİVANI

Ya me det me det

2
SAZ Be ni hül ya la ra sal dı has re tin

3
le la se nin ken di a te şin yak mak mı ni ye tin

4
ley la se nin a man a man a man

5
Yıl lar yı lı kö le et tin be ni ken di ga pı na

6
Em ret zevk le bek le ye yim nev be tin ley la se nin yar

7

1. **Havanın Adı** : Yerli Divani
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Saba
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do / Si Perdeleri
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Re Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, 3. dereceden seyre başlayıp Saba makamını göstererek Si perdesinde asma kalış yaptıktan sonra La perdesinde yarım kalış gösterir. Sözün üç ve dördüncü mısraları da aynı seyirle icrâ edilerek tekrar La perdesinde karar verir. Eser Çıkı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi:Sabri YOKUŞ
Mahmut KARATAŞ
Ayhan ŞİMŞEKOĞLU

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Kars
Derleme Tarihi:19.06.2012

YERLİ DİVANI

SAZ___ A ziz al la hın se ver sen aç ma ya ra mı he___ kim_____ be nim der

2
dim ba na ye ter ol ma ha ra mı he kim_____ SAZ___ Ne sen der di mi bi

3
_ler sin ne ben dert ten kur tu lam_____ Ağ i le üs tü nü ka pat giz le ya ra

4
mı he kim_____ ne sen der di mi bi ler sin ne ben dert ten kur tu lam_____ Ağ

5
i le üs tü nü ka pat diz le ya ra mı he___ kim_____

1. **Havanın Adı** : Yerli Divani
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Saba
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2 / Re Bemol
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava 5. Dereceden seyre başlayıp güçlü civarına inerek yarım kalış gösterir. Aynı seyrin tekrarı ardından La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 19.06.2012

YERLİ DİVANI

SAZ Ah ya rey a man

a man SAZ A ziz al la hı se ver sen aç

ma ya ra mı he kim SAZ A ziz al lah ı se ver

sen aç ma ya ra mı he kim Be nim der dim ba na ye ter ol ma ha ra mı he kim

SAZ Ne sen der di mi bi ler sin ne

ben dert ten kur tu lam Ağ i le ka pat üs tü nü giz le ya ra

mı he kim he kim

Ne sen der di mi bi ler sin ne ben dert ten kur tu lam Ağ i le ka

pat üs tü nü giz le ya ra mı he kim he kim

1. **Havanın Adı** : Yerli Divani
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 4 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Divani
11. **Havanın Seyri** : Hava, dört ses gibi dar bir aralıkta seyretmektedir ve pek çok serbest âşık havası gibi resitativ icrâ edilmektedir. Hava, güçlü civarından seyre başlanıp karar perdesinde ve güçlüde asma kalışlar yaparak yine La karar perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Nuri Cihan KARATAŞ
(AŞık Nuri ÇIRAĞI)

Derleyen : Erdem ÖZDEMİR
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi:Erzurum
Derleme Tarihi:17.04.2012

YILDIZELİ

Koy e li ni vic da mı na sev di ğim Bir sa na bir ba na

bir al la ha bak Ya la ni se gel sin ca na sev di ğim

Bir sa na bir ba na bir al la ha bak

1. **Havanın Adı** :Yıldızeli
2. **Havanın Formu** : Kırık Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Hüseyini
4. **Havanın Usûlü** : 9/8
5. **Havanın Karar Sesi** : La Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Mi Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Sekizliğe: 126
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, 6. perdeden başlayıp inici bir seyirle La perdesinde asma kalış gösterir. Uşşak makam seslerini de göstererek La perdesinde karar verir. Eser, İnici – Çıkıcı seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars

Derleme Tarihi: 01.01.1975

ZARINCI

Fi kir len me gö nül kal dım gur bet

te gi ne ha tı rı ma düş tü yav ru la rım a man a man a man ney SAZ

şim di ba ba de yip yo lu ma ba kar bur num

da sız lar sız yav ru la rı ma man a man a man a man a man

bur num da tü ter siz yav ru la rım a man a ma ney ey

dar gün de der di ma man dar gün de dost o na de mi şem dost tu tu ta dar gün de ca na

nm

1. **Havanın Adı** : Zarıncı
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Çargâh
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : Do Perdesi
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Do Perdesi
7. **Havanın Ses Genişliği** : 5 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler :**
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma / Cinaslı Mani
11. **Havanın Seyri** : Hava karar perdesinden seyre başlar ve ilk kıta sözleri boyunca dar bir alanda, yoğunlukla çarpmalar kullanarak seyredir. Nakarat mahiyetindeki son kısımda cinaslı sözlerle bir derece daha tizleşerek tekrar iniş gösterir ve Do perdesinde karar verir. Eser Çıkıcı – İnici seyre sahiptir.

Kaynak Kişi: Murat ÇOBANOĞLU

Derleyen : M.Öcal OĞUZ
Notaya Alan : Erdem ÖZDEMİR

Yöresi: Kars
Derleme Tarihi: 01.01.1975

ZİNDANCI

SAZ_____ Ah_____ he le no lur ha lı ma_____

_____ mer ha met ey le_____ ne dir bu ce_____ fa lar_____ ca na zin dan cı_____

_____ SAZ_____ o lan ge ce gün düz has re_____ ti ni çe ke rim_____ SAZ_____

_____ be ni has ret koy ma_____ ya ra_____ zin dan cı_____

1. **Havanın Adı** : Zindancı
2. **Havanın Formu** : Uzun Hava
3. **Havanın KTM de Benzeştiği Makam** : Uşşak
4. **Havanın Usûlü** : Serbest
5. **Havanın Karar Sesi** : La
6. **Havanın Güçlü Sesi** : Re
7. **Havanın Ses Genişliği** : 7 Ses
8. **Havanın Metronomu** : Serbest
9. **Havanın Sürekli Aldığı Ses Değiştiriciler** : Si Bemol 2
10. **Havanın Şiirinin Şekli** : Koşma
11. **Havanın Seyri** : Hava, yedinci dereceden terennüm ile seyre başlar ve güçlü civarında seyrederek karar perdesinde yarım kalış gösterir. Terennüm yapmayarak ikinci bölüme aynı şekilde devam eden hava, La perdesinde karar verir. Eser İnici seyre sahiptir.

SONUÇ

Âşıklarda müziğin yeri ve öneminin ve Türk halk müziği içinde Âşıkların ve âşık müziğinin yeri ve öneminin araştırıldığı çalışmada, âşık müziği mahsulleri olan âşık havaları derlenip müzikal analize tabi tutulmuş ve âşıkların bu günkü sanatsal ve sosyo-ekonomik pozisyonları belirlenmiştir. Bu çalışma yapılırken başta âşıklar olmak üzere halk bilimci, müzikolog, edebiyatçı ve tarihçi araştırmacıların fikir ve tespitlerine, gerek kaynaklarından alıntılarla gerekse kişisel görüşmelerin aktarılması ile yer verilmiştir.

Âşıklığın kriterleri günümüz müzik ve şiir sanatları algısı içinde belirlenmeye çalışılmış, gerçekte kimin mesleki olarak âşık olup kimin olmadığı gibi konularda tasnifi kolaylaştırıcı sonuçlara varılmıştır. Bu kıstasların belirlenmesi, âşıklık içinde olması gereken uygulamaların yerine getirilip getirilmemesi ile ilgilidir

Âşıklığın uygulamalarından olan doğaçlama şiir söylemek, günümüzde de en çok kabul gören kıstastır. Aşığın kendi çaldığı saz eşliğinde gerçekleştirdiği bu uygulama, başka bir aşığı yerme, mat etme amacıyla yapılabildiği gibi, belirlenen herhangi bir konuda da, müsabaka amacı güdülmeden gerçekleştirilebilmektedir. Bu ve diğer uygulamaların hemen hepsinde saz ve müzik iki önemli destek unsurdur. Şiirleri saz eşliğinde bir müzik eseri olarak söylemek en önemli kıstas olsa da, saz çalmadan ve müzik kabiliyetini hiç kullanmadan, sadece irtical gücü ile bu sahada faaliyet gösteren âşıklar da mevcuttur.

Çalışmada müziğin âşıklık geleneği içindeki yeri tespit edilmiş ve âşıkların müzisyenlikteki iddia ve nitelikleri konusunda fikir yürütülmüştür. Âşıklık ile birlikte yakın faaliyet alanında bulunan ozan ve şair karakterlerin de icrâ sahası belirlenmeye çalışılmıştır. Buna göre, saz çalan, doğaçlama şiir düzen, deyişmelere katılan, lebdeğmez tarzında şiir düzen, âşık havalarını bilen, muamma çözen ve bu uygulamaların sergilendiği özellikle de âşık bayram ve şenlikleri tarzındaki etkinliklerde katılanlara âşık, bağlama çalarak türkü icrâ edenlere ve üreticilik vasfına sahip olan sanatkârlara ozan denmektedir. Elbette ozanlığın kıstasları âşıklık gibi net çizgilerle ayrılmamaktadır ancak üretici olma, saz çalma ve Türk halk müziği icrâ etme, belirleyici özelliklerdir.

Bölüm içinde alıntı ile de aktarılan Sakaoğlu'nun belirlediği kıstaslardan olan rüya ve bade içme, günümüzde yaşayan âşıklarca, âşıklarda olması beklenen elzem kıstaslardan biri değildir. Çeşitli mekân ve ortamlarda görüştüğümüz özellikle genç ve orta yaştaki âşıklardan alınan bilgiler, rüya ve bade motifinin günümüzde geçerli bir kıstas olmadığı yönündedir.

Âşıkların güncel icrâ ortamlarının da incelendiği çalışmada, zaman içinde değişen şartlara ayak uydurulmaya çalışıldığı görülmüştür. Bununla birlikte âşıklığın, eski zamanlardaki gibi doğal ortamı içinde yaşamadığı da, saha çalışmalarıyla tespit edilmiştir. Bölgede yaptığımız alan araştırmasında, âşıklığın geçmişte olduğu gibi yöre insanının eğlence, kültürel ve güncel bilgi kaynaklığı gibi elzem toplumsal ihtiyaçlara cevap veren bir kurumdan ziyade, seyirlik hale gelmiş bir kültürel gelenek olarak yaşatıldığı görülmüştür. Ancak değişimin kaçınılmazlığı, âşıkları da yeni icrâ ortamları oluşturmaya itmiştir. Hatta bu hususta başarı sağlandığı kolaylıkla söylenebilir. Bu ortamlarının başında yerel ve ulusal yönetim organlarının düzenlediği âşıklar bayramı ve üniversitelerin düzenlediği konu ile ilgili programlar gelmektedir. Uydu aracılığıyla yayın yapan televizyon kanallarında gerçekleştirilen programlar da âşıkların günümüz icrâ ortamlarındandır.

Âşıklığın devamını sağlayan eğitim sistemi olan usta çırak geleneği, müzikal aktarımın da önemli bir aracıdır. Şiir düzmenin yöntem ve inceliklerini ustasından öğrenen âşık, saz çalmayı ve âşık repertuvarını da yine ustasından öğrenir. Bu öğrenme meşk usulü ile gerçekleşmektedir. Sistemli bir saz eğitimine tabi tutulamayan âşıklar, ustalarından ve çeşitli ortamlarda bir araya geldikleri âşıklardan etkilendikleri kadarıyla ve yetenekleri nispetinde saz becerilerini geliştirebilmektedirler. Çaldıkları eserler ise, yörede ve civar yörelerde yaygınlaşmış âşık havalarıdır. Hem çeşitli araştırmacılarca hem de tarafımızdan tespit edilen âşık havalarının icrâsı, müstezat ve kimi koçaklamalar haricinde, sazda ustalık gerektirmemektedir. Bu nedenle âşıkların saz çalmadaki maharetleri ancak repertuvarlarının genişliği ölçüsünde ilerleyebilmiştir. Günümüz âşıklarının büyük bir kısmı da saz çalma becerilerinin gelişmesi hususunda özen göstermemektedirler.

Erzurumlu âşıklardan Nuri Çırağı ile yaptığımız mülakatta, diğer âşıklara göre oldukça iyi saz çaldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca bağlama çalımında kullanılan yaygın tezene

kalıpları dışında iki tavır da yine Çırağı'dan kaydedilmiştir. Bu çalım tekniği, Erzurum ve diğer Kuzeydoğu Anadolu illerindeki çoğu türküde kullanılabilecek mahiyettedir.

Çalışmada, âşık havaları olarak bilinen repertuarın, mahiyeti ve yapısal özellikleri irdelenmiş ve çeşitli sonuçlara ulaşılmıştır. Günümüze kadar yapılan çalışmalarda geçen âşık müziği isimlendirmesinin, bağımsız bir müzikal tür değil, Türk halk müziğinin çeşitli form ve türlerini barındıran özel bir repertuar olduğu sonucuna varılmıştır. Çalışmanın merkezinde bulunan âşık havaları, günümüze kadar yapılan tespitlerden de anlaşılacağı üzere, geleneğin müzik yönünü oluşturan kalıp ezgilerdir. Ancak derinlemesine incelendiğinde âşık havalarının da çeşitli gruplara ayrıldığı ve taşıdığı özelliklerle, Türk halk müziği genel repertuarı içinde de ayrı bir bölüm oluşturduğu anlaşılmıştır.

Çalışmada 79 âşık havası tespit edilerek incelenmeye alınmıştır. Bu havaların 18 tanesi Mehmet Öcal OĞUZ tarafından, HAGEM çalışmaları bünyesinde derlenmiş, 61'i ise bizzat tarafımızdan, yaşayan âşıklarla yapılan birebir görüşmeler neticesinde kaydedilmiştir. Kars ve Erzurum âşık havaları sayısı, elbette ki 79 ile sınırlı değildir. Ulaşamadığımız ve ulaştığımız halde hafızalarındaki tüm eserleri alamadığımız âşıklar mevcuttur. Bununla birlikte, âşıkların repertuarına giren ve kabul gören tüm havalar, âşık havası statüsü kazanabilmektedir. Bu durum, âşık havalarının sayısının sürekli değişebileceği anlamına gelir. Aynı ismi taşıyıp birbirine müzikal yönden benzemeyen havalara ve farklı isimde olup aynı ezgi ve ritim yapısına sahip havalara rastlanmıştır. Bu durumda isimlendirme âşıktan alındığı gibi yapılmıştır.

Saha çalışması süresince çok sayıda âşıkla görüşülmüş, ancak konuya hâkim bilim adamları ve kimi âşıkların yönlendirmesi ile belli başlı âşıklardan ezgi örnekleri alınmıştır. Örneğin Erzurumlu âşıklardan Temel Turabi, Taner Öztürkoğlu, Cemal Divani gibi orta yaş grubundaki âşıklarla yaptığımız görüşmelerde, âşık havaları ile ilgili en yetkin isim olarak Nuri Çırağı ve Hüseyin Sümmanioğlu'nu işaret etmişlerdir. Bahsedilen bu usta âşıklarla yapılan mülakat neticesinde, mevcut kanaatin yerinde olduğu görülmüştür. Hüseyin Sümmanioğlu'nun yaşı, tecrübesi ve babası Âşık Şevki Çavuş'tan aldığı eğitim, âşık havaları konusunda önemli birikim elde etmesini sağlamıştır. Nuri Çırağı'nın ise, ustası Mevlüd İhsani ile mesaisinden edindiği bilgilerin başında âşık havaları gelmektedir. İhsani'nin Gençlik yıllarında Kars'ta uzun zaman

bulunması, Âşık havaları hususunda engin bir repertuvara sahip olmasını sağlamıştır (KK3). Erzurum âşıklarından Ruhani ile Tortumdaki evinde yapılan mülakatta ise 3 adet âşık havası derlenmiştir (KK6).

Kars ili âşıklarıyla Karsta yapılan mülakat için de, çeşitli referanslar dikkate alınmış ve görüşmeler bu bilgilere göre yapılmıştır. İki ayrı derneğe mensup âşıkların pek çoğuyla görüşülmüş, ancak hem konuya olan hâkimiyetleri hem de yardımcı olma istekleri dikkate alınarak âşıklar Sabri YOKUŞ, Mahmut KARATAŞ ve Ayhan ŞİMŞEKOĞLU ile derleme yapılmıştır.

Âşık havaları buradan hareketle Form, Tür, Sözle Münasebet ve Şiir tür ve şekillerine göre çeşitli kategorilere ayrılmıştır.

- **Serbest Ritimli ve Usullü Havalar**

Türk halk müziği içinde uzun hava olarak adlandırılan form, âşık repertuvarında da oldukça yaygındır. Âşıklar, meclislerde düzdükleri bir şiiri seslendirmek için geleneksel havalardan uygun olan birini seçerler. Bu ezgi serbest ritimli ya da usullü olabilir. Görüşme yaptığımız âşıkların genel eğilimi, kimi usullü eserleri de, serbest okumaya yöneliktir. Bunun nedeni sözdeki mesajı iyi anlatabilmek olduğu gibi, yeni düzülmüş bir şiirin sözle kaynaştırılması sırasında çıkabilecek muhtemel uyumsuzlukları en aza indirme çabasıdır. Ancak uzun hava formundaki eserler ile kırık hava olup serbest okumanın tercih edildiği eserler, hissediş bakımında birbirinden ayrılmaktadır. Yani bir kırık hava serbest seslendirildiğinde, tam anlamıyla bir uzun hava olmamaktadır.

Âşık müziği içinde icrâ edilen uzun hava formundaki ezgiler çeşitli Türk halk müziği tür grupları içinde değerlendirilebilmektedir. Bu türler, Türk halk müziği genel repertuarı içinde hâlihazırda bilinenler ve âşık repertuarı içinde ortaya çıkarak literatüre girenler olarak iki gruba ayrılmıştır. Maya, müstezat ve barak türleri, birinci gruba girmektedir. Çalışmada, daha önce sınıflandırılmamış olup tarafımızdan tasnif edilen Derbeder Havası, uzun hava türleri içerisine dâhil edilmiştir. Hicaz makam dizisinde ve karakteristik terennümler alan ve de 11 heceli şiirlerle, 7 heceli ve cinaslı manilerle icrâ edilen bu tür, hem Kars hem de Erzurum âşıklarınca icrâ edilmekle birlikte, Türk halk müziği genel repertuarı içine de girmiş bulunmaktadır.

Kırık hava olarak adlandırılan usullü ezgilerden oluşan form ise, âşık repertuvarında önemli sayıda eseri barındırmaktadır. Değiş ve bar gibi genel türlerin yer aldığı bu grupta, daha önce sınıflandırılmamış olup tarafımızdan bir kırık hava türü olduğu tespit edilen koçaklama ile bir tür olarak belirlenmesinde çeşitli ihtilafların bulunduğu ancak bizce tür olarak kabul edilmesi gereken tatyân havası yer almaktadır.

Ayrı başlık altında ele almamış olmakla birlikte 5 adet karma hava da tasnif edilmiştir. Âşıkların müzikal icrâları, eserin ritmik özelliği ne olursa olsun genellikle serbest okuma şeklinde gerçekleşmektedir. Bunun nedenlerini sözlerdeki mesajı en iyi şekilde dinleyiciye ulaştırmak ve tegannide inşad yöntemiyle oluşturulan eserde hâkimiyet kurabilmek olarak ifade etmiştik. Hatta eserin bazı kısımları, düz konuşma şeklinde de ifade edilebilmektedir. Karma havalar ise genellikle serbest sözle başlayıp, usûllü sözle devam etme şeklinde icrâ edilmektedir. Bu şekliyle bir icrâ farkına sahip olan karma havalar, âşık repertuvarında az sayıda da olsa bulunmaktadır.

- **Bağımsız ve Türküleşmiş Havalar**

Âşık havaları sözle münasebetlerine göre iki gruba ayrılmaktadır. Birinci gruptaki bağımsız havalar âşık müziğini, Türk halk müziği genel repertuvarından ayıran en temel yapıdır. Bağımsız havalar, âşıkların şiir düzdüklerinde seslendirmek için seçtikleri ve belirli bir sözle bütünleşmemiş ezgilerdir. Türküleşmiş havalar ise, belirli bir sözle bütünleşmiş ve halkın dimağında bütün halinde yer etmiş ezgilerdir. Bu durum, bağımsız havaların zaman içinde türküleşmesinden meydana gelebileceği gibi, üretildiği günden bu yana türkü olarak icrâ edilmesi ile de gerçekleşebilir. Bu konuda net hükümler vermek zordur. Elimizdeki bağımsız havalar da, belirli bir sözle bütünleşerek zaman içinde türküleşebilir. Bu durum söz ve ezginin birlikte bilinirliğinin artması ile ilgilidir. Türküleşmiş âşık havaları, bu haliyle Türk halk müziği genel repertuvarından ayrılmamaktaysa da, âşıkların sıklıkla icrâ ettiği türküler olma özelliklerinden dolayı âşık havaları kapsamına girmektedir.

- **Şiir Tür – Şekil Meselesi ve Müzik**

Âşık şiiri tür ve şekilleri tasnif edilirken, dikkate alınması gereken kıstaslardan birinin de müzik olduğu, konu ile ilgili pek çok çalışmada ileri sürülmüştür. Bu meseleyi çözmede, müziğin tamamıyla belirleyici bir rol almadığını ileri süren araştırmacılar da,

bu yöndeki fikirlerini ifade etmişlerdir. Çalışmamız sırasında bu konu ile ilgili üzerinde durduğumuz ve oradan yola çıkarak çözüm üretmeye çalıştığımızda, karşımıza koşma, semai, varsağı gibi şiirlerin özel bir ezgi ile seslendirildiği ifadesi, bu konudaki sorunları yarattığını görmüş bulunmaktayız. Burada sorunu yaratan husus, bu özel ezgilerin hangi ezgiler olduğunun ve bu ezgileri özel yapan unsurun ne olduğunun ifade edilmemiş olmasıdır.

Şiirin şeklini dış yapısı (hece sayısı, kafiye örgüsü), türünü ise içyapısı (işlenen konu) belirlemektedir. Türk halk müziği mahsulleri genellikle resitatif ve resitative yakın bir üslupla icrâ edildiği için, müziğin eşlik ettiği şiirin hece sayısı, müzik cümlelerinin yapısını belirler. Şiirde işlenen konu ise, müziğin ritim, ezgi ve uyandırdığı hissi etkiler. Şiirin konusunda hangi duygu belirginse, müziğin de genel yapı bakımından ona uyum sağlaması gerekmektedir. Bu nedenle, şiirin müziği etkilediği ve yapısal özelliklerini belirleyici olduğu kolaylıkla söylenebilir ancak şiir tür ve şekillerini isimlendirirken, şiirin icrâ edildiği müziği dikkate almak yanıltıcı olabilir. Sonuç olarak bir şiir dış ve içyapı bakımından hangi sınıfa dâhil edilebiliyorsa, tasnif için bu verilerle yetinilmelidir. Aksi halde yanıltıcı sonuçlar doğar. Âşık Ruhani'den verdiğimiz koçaklama müziğiyle, koçaklama olmayan bir şiirin seslendirilmesi örneği bu durumun izahı için önemlidir. Sözgelimi, herhangi bir koçaklama ezgisiyle, güzelleme türünde şiir okunduğunda, bu durum şiiri koçaklama yapmaz. Tespit, bu durumun tam tersi için de geçerlidir. Bununla birlikte müzik, şiirin şeklini de belirlememektedir. Örneğin, Koşma türlerinden biri olarak tanımlanan semai, icrâ edildiği müziğe göre isimlendirilmekteydi. Ancak Semai olarak 8 heceli şiirler, Âşık edebiyatında çok fazladır ve 8 hece ile her türde şiir bulmak mümkündür. Türk halk müziği repertuarındaki türkü sözlerinin büyük bir kısmının, 11 ve 8 heceli şiirlerden oluştuğu göz önüne alınacak olursa, koşma, semai vb. şiirlerin özel bir ezgi ile okunduğunu söylemek neredeyse imkânsızdır. Şunu da söylemeliyiz ki, bu konuda yapılmış olan çalışmalar, durumun izahı ve meselenin çözümü için fevkalade yararlı bilgiler sunmuştur. Durumun müzik yönünden ele alınması gerekliliği, bizi bu hususa değinmeye sevk etmiştir.

Çalışmada karşımıza çıkan şiir şekilleri, Koşma (11 – 11 + 7), Semai (8), Divani (15) ve Müstezattır (13 + 5). 7 heceli Mani, 14 heceli Gazel şeklinde şiirlere ise rastlanmamıştır.

Çalışmada, incelemeye alınan âşık havaları ve çeşitli gruplara ayrılmış sekli aşağıdaki gibidir.

- **Bağımsız Havalar**

1. Alçak Segâh
2. Atışma Havası
3. Atışma Havası 2
4. Atışma Havası 3
5. Azeri Segâh
6. Bala Memmet
7. Bey Usulü
8. Celili
9. Cıgalı Tecnis
10. Civan Öldüren
11. Civan Öldüren
12. Çıldır Divanisi
13. Çıldır Güzellemesi
14. Çıldır/Mereke Divanisi
15. Çobankele
16. Derbeder
17. Dilgam Havası
18. Dübety
19. Eşrefî
20. Garibî Divanisi
21. Gazel Divanisi
22. Gazeli Divani
23. Gökçe
24. Göle Beyi
25. Guba Kerem

26. Güzelleme
27. Hicrân
28. Hoşdamak
29. Hoşdamak
30. Kahramani
31. Karaçi
32. Kesik Divani
33. Kesik Semai
34. Kırık Barak
35. Kozanoğlu
36. Köroğlu
37. Köroğlu (Dertli)
38. Köroğlu Güzellemesi
39. Köroğlu Güzellemesi
40. Köroğlu Koçaklaması
41. Köroğlu Solağı
42. Köroğlu Solağı
43. Medrese Divani
44. Merdanoğlu
45. Meydan Divanisi
46. Narman Havası
47. Semai
48. Sümmani Havası
49. Tatyân
50. Tecnis
51. Tekke Divanisi
52. Tortum Sallaması
53. Tüccari Divani
54. Unutamadım
55. Yanık Bayatı
56. Yanık Hava
57. Yerli Divani

58. Yerli Divani

59. Yerli Divani

60. Yıldız Eli

61. Zarıncı

• **Türküleşmiş Havalar**

1. At Üstü Kaytarma

2. Beyhani Kerem

3. Bülbül

4. Emrah Güzellemesi

5. Çukurova

6. Garibî

7. Gökçe Gülü

8. Hasta Hasan Güzellemesi

9. Kesik Şeriri

10. Koca Kartal

11. Mirza dayı

12. Muhayıs

13. Sarı Köynek

14. Sefil Baykuş

15. Şarabani

16. Telli Tokkalı

17. Türkmen Güzellemesi

18. Zindancı

• **Hava İle Okunan Şiir Şekli Yönünden Dağılım**

Koşma : 52

Divani : 15

Semai : 11

Müstezat : 1

- **Usul (Ritm) Yönünden Dağılım**

Uzun Hava	: 38
Kırık Hava	: 36
Karma	: 5

- **Makam Dizisine Göre Dağılım**

Uşşak Makam Dizisi	: 22
Hüseyni Makam Dizisi	: 17
Çargâh Makam Dizisi	: 12
Segâh Makam Dizisi	: 9
Kürdi Makam Dizisi	: 8
Saba Makam Dizisi	: 4
Hicaz Makam Dizisi	: 3
Karcıgar Makam Dizisi	: 2
Hüzzam Makam Dizisi	: 1
Arazbar Makam Dizisi	: 1

- **Görüülen Âşıklar (Kullandıkları İsimleriyle)**

Abdullah Gizlice, Ahmet Poyrazoğlu, Âşık Kara, Ali Rıza Ezgi, Âşık Feryadî, Âşık Kazanoğlu, Ayhan Şimşekoğlu, Cemal Divani, Derdiyar, Erol Ergani, Feymani, Fuad Çerkezoğlu, Hacı Karakılçık, Hüseyin Sümmanioğlu, Orhan Üstündağ, Ozan Nihat, Öksüz Ozan, Nuri Çırağı, Maksut Koca, Mürsel Sinan, Mahmut Karataş, Muhsin Yaralı, Sabri Yokuş, Sevil Hıdırova, Ruhani, Şeref Taşlıova, Sıtkı Eminoğlu, Taner Öztürkoğlu, Temel Turabi, Yakup Temel

KAYNAKÇA

- Ali UFK (2012), *Haza Mecmua-i Saz ü Söz* (Çev. M.Hakan CEVHER), Meta Yay., İzmir.
- ALKAN, Erdoğan, (2002), “Âşık Veysel’in Şiir Dünyası”, *Türk Dili Dergisi*, Ankara.
- AREL, Hüseyin Sadettin (1992), *Prozodi Dersleri*, Pan Yay., İstanbul.
- ARTUN, Erman (1996), *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966–1996) ve Âşık Feymani*, Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, Adana.
- ARTUN, Erman (2012), “Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler”, http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/erman_artun_asiklik_geleneği_uzerine_dusunceler.pdf, 12.10.2012.
- ARTUN, Erman (2012), *Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler*,
<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/.pdf>, Erişim tarihi, 17.07.2012.
- ARTUN, Erman, (2001) *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. Vol. 276. Kitabevi Yay., İstanbul.
- ARTUN, Erman, (2004), *Türk Halk Edebiyatına Giriş*, Kitabevi Yay., İstanbul.
- ASLAN, Ensar (1997), *Âşık Enlik Sempozyumu Bildirileri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ATILGAN, Halil (2000), “Halk Müziğimizde Anonimlik ve Beste Meselesi”, *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- BAŞER, Fatma Adile (2006), “Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak”. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Cilt:3 Sayı:1.
- BEHAR, Cem (2012), *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, YKY, Ankara.
- BILGEGİL, M. Kaya (2012), *Saz İirinin Kadroları*, Salkımsöüt Yay., Erzurum.
- BORATAV, Pertev Naili (1968), “Âşık Edebiyatı”, *Türk Dili Dergisi*, Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Ankara.
- BUDAK, Ogün Atilla (2006), *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Phoenix Yay., Ankara.
- ÇOBANOĞLU, Özkul (2000), *Âşık Tarzı Edebiyat Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yay., Ankara.
- DEMİR, Sertan (2011), *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi*, Doktora Tezi, SAÜ. SBE
- DURBILMEZ Bayram (2010), “Âşıklık Geleneklerinde Saz”, *Milli Folklor*, Yıl 22, Sayı 85, Ankara.
- DUYGULU, Melih (1997), *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler*, Sistem Ofset, İstanbul.

- DUYGULU, Melih (2006), *Türkiye’de Çingene Müziği-Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*, Pan Yay., İstanbul.
- EKİCİ, Savaş (1991), “*Gaziantep Barak Müziği Üzerine Bir Araştırma*”, *Milli Folklor*, Ankara.
- EKİCİ, Savaş (2009), *Elazığ-Harpüt Müziği*, Akçağ Yay., Ankara.
- ELIADE Mircea (2006), *Şamanizm: ilkel esrime teknikleri*, İmge Kitabevi Yay., Ankara.
- EROĞLU, Türker (2010), *Türk Dans Antropolojisine Giriş*, Yurtrenkleri Yay., Ankara.
- EROĞLU, Türker (1999), *Halk Oyunları El Kitabı*, Mars Yay., İstanbul.
- EROĞLU, Türker (2000), “TRT ve Halk Müziği Derlemeleri” *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, (Derleyen, Salih TURHAN), T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri/1414, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Kültür Eserleri Dizisi/179, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (2001), *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., 2. Baskı, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (2006), *Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz*, Doğu Kütüphanesi Yay., 2. Baskı, İstanbul.
- GÜNAY, Umay Türkeş (1986), *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yay., Ankara.
- GÜNAY, Umay Türkeş (2011), *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Akçağ Yay., Ankara.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2005), *Türk Milli Kültürü*, Ötüken Yay., İstanbul.
- KAPLAN, Ayten, (2005), *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yay., Birinci Baskı, İstanbul.
- KAYA,Doğan (1999), *Anonim halk şiiri*. Vol. 77. Akçağ Yay., Ankara.
- KÖPRÜLÜ, Fuad (1986), *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (2004a) *Edebiyat Araştırmaları*, 1. Cilt, 4. Baskı, Akçağ Yay., Ankara.
- KURT, İrfan (2009), “Bağlama Ailesinde Bozuk Sazı ve Kısa Sap Uzun Sap Meselesi”, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, Motif Vakfı Yay., İstanbul.
- KÜÇÜKKAPLAN, Uğur (2013), *Arabesk, Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*, Ayrıntı Yay., İstanbul
- OĞUZ, M. Öcal (2006), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yay., Ankara.
- OĞUZ M. Öcal (2001), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara,

- ÖGEL, Bahaeddin (2000), *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÖZARSLAN, Metin (2001), *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Akçağ Yay., Ankara.
- ÖZARSLAN, Metin (2002), *Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler*, Erdem Dergisi, AKM Yay., Türk Halk Kültürü Özel Sayısı II, Cilt 13, Sayı 38, Ankara.
- ÖZBEK, Mehmet A(1987), "Türk Halk Müziğinde "Ayak" Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine", *III. MTFKB, III. Cilt*, Bakanlık Basımevi, Ankara.
- ÖZBEK, Mehmet (1981), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yay., İstanbul.
- ÖZDEMİR, Erdem (2012), "Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye'sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 34, Celalabat, KIRGIZİSTAN.
- REINHARD, Kurt-Ursula (2007), *Türkiye'nin Müziği*, C 2, Çev: Sinemis Sun, Sun Yay., Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (1986), "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Genel Konuları*, C.1, Ankara.
- SAKAOĞLU, Saim (2013), "Bir Âşıklar Şöleni ve Bir Muamma", <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s13/sakaoglu.pdf>, 28, 04, 2013
- SAY, Ahmet (2008), *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır*, Evrensel Basım Yay., İstanbul.
- ŞENEL, Süleyman (1999), "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları", *Folklor/Edebiyat* 1, Ankara.
- ŞENEL, Süleyman (2000), "Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, (Derleyen, Salih TURHAN), T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri/1414, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Kültür Eserleri Dizisi/179, Ankara.
- ŞENEL, Süleyman (2009), *Kastamonu'da Âşık Fasılları; Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*, 1. Cilt, Kastamonu Valiliği Yay., İstanbul.
- ŞERİF, Mahzuni (1987), *Ben Alevi Olamam ki*, Güvercin Müzik, İstanbul.
- TAŞLIOVA, Şeref, "Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Aşık Makamlarının İsimleri", *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, Güven Mat., Ank. 1976, s. 136-142.
- T.C. Kültür Bakanlığı, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Halk Kültürleri Bilgi – Belge Merkezi, BANT 1975 0034

- TURAN, Osman (2003), *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- TURHAN, Salih (2007), *Tatyan Havaları*, Yay., İstanbul.
- TÜFEKÇİ, Nida (2000), “Âşıklarda Müzik”, *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, (Derleyen, Salih TURHAN), T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri/1414, Yayınlar Dairesi Başkanlığı, Kültür Eserleri Dizisi/179, Ankara., Ankara.
- TÜRK DİL KURUMU, (2005) “*Büyük Türkçe Sözlük*”, Ankara.
- YAKICI, Ali (1997), “Âşık Tarzı Türk Şiiri’nde Seyahat Destanı Söyleme Geleneği”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Halk Edebiyatı II*, Ankara.
- YAKICI, Ali (2007), *Halk Şiirinde Türkü*, Akçağ Yay., Ankara.
- YARDIMCI, Mehmet (1999), *Başlangıcından Günümüze, Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri*, Ürün Yay., Ankara.
- YARDIMCI, Mehmet (2012), “Geçmişten Günümüzü Ozanlık Geleneği ve Bu Süreçte İletişim Araçlarının Rolü”, <http://www.mehmetyardimci.com/akademik yazilar.htm>, Erişim tarihi, 02.08.2012.
- T.C. Kültür Bakanlığı, *Yaşayan Âşıklık Geleneği*, Belgesel CD.
- YILDIRIM, Vural – KOÇ, Tarkan (2011), *Müzik Felsefesine Giriş*, Bağlam Yay., İstanbul.

KAYNAK KİŞİLER

- (KK1), EROĞLU, Türker, Doğum Tarihi 1959, Doğum Yeri Elazığ.
- (KK2), POYRAZOĞLU, Ahmet, Doğum Tarihi 1951, Doğum Yeri Van.
- (KK3), KARATAŞ, Nuri Cihan, Doğum Tarihi 1948, Doğum Yeri Erzurum.
- (KK4), ŞAHİN, Temel, Doğum Tarihi 1966, Doğum Yeri Erzurum.
- (KK5), UĞURSU, Mürsel, Sinan, Doğum Tarihi 1956, Doğum Yeri Kars.
- (KK6), TEMEL, Mustafa, Doğum Tarihi 1931, Doğum Yeri Erzurum.
- (KK7), HIDIROVA, Sevil, Doğum Tarihi....Doğum Yeri Azerbaycan.
- (KK8), KARATAŞ, Mahmut, Doğum Tarihi..... Doğum Yeri Kars.
- (KK9), YOKUŞ, Sabri, Doğum Tarihi 1969, Doğum Yeri Kars.
- (KK10), ŞİMŞEKOĞLU, Ayhan, Doğum Tarihi.... Doğum Yeri Kars.
- (KK11), ALPER, Cemal, Doğum Tarihi 1960, Doğum Yeri Erzurum.
- (KK12), YAZICI, Hüseyin, Doğum Tarihi 1937, Doğum Yeri Erzurum.

ÖZGEÇMİŞ

1980 yılında Sakarya’da doğdu. Orta öğrenimini Bursa’da tamamladı. 1999 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümüne girmeye hak kazandı. 2003 yılında mezun oldu. 2005 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalında yüksek lisans programına girmeye hak kazandı ve 2008 yılında “Emirdağ Musiki Folklorunda Abdallar ve Yeni 16 Tüürkü” adlı yüksek lisans tezi ile mezun oldu. Aynı yıl Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Doktora eğitimi almaya hak kazandı. 2006 yılından bu yana Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.