



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**ÇILDIR ÂŞIK HAVALARI'NIN EZGİSEL YAPILARI VE ÂŞIK
ŞENLİK HİKÂYELERİNDE ÇILDIR ÂŞIK HAVALARI'NIN YERİ**

**MELODIC STRUCTURES OF ÇILDIR MINSTREL MUSIC AND
THE PLACE OF ÇILDIR MINSTREL MUSIC IN MINSTREL
ŞENLİK'S STORIES**

Necdet Kurt

Yüksek Lisans Tezi

Ardahan

2019



T.C.

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

**ÇILDIR ÂŞIK HAVALARI'NIN EZGİSEL YAPILARI VE ÂŞIK
ŞENLİK HİKÂYELERİNDE ÇILDIR ÂŞIK HAVALARI'NIN YERİ**

**MELODIC STRUCTURES OF ÇILDIR MINSTREL MUSIC AND
THE PLACE OF ÇILDIR MINSTREL MUSIC IN MINSTREL
ŞENLİK'S STORIES**

Yüksek Lisans Tezi

Necdet Kurt

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fatih Şayhan

Ardahan

2019

Hazırlamış olduğum bu tezi, çalışmalarımız sırasında kaybettiğimiz Âşık şenlik'in torunu, şenlik Kolu'nun önemli temsilcilerinden, kıymetli büyüğümüz Âşık Yılmaz şenlikoğlu'ya adıyor, aziz hatırasını saygıyla anıyorum.



ÖZET

Kurt, Necdet. “Çıldır Âşık Havaları’nın Ezgisel Yapıları Ve Âşık Şenlik Hikâyelerinde Çıldır Âşık Havaları’nın Yeri” Ardahan, 2019.

Bu çalışmada “Çıldır âşık havaları”nın ezgisel yapıları incelenmiş, Çıldır âşık havaları’nı da değerlendirirken bölge genelinden Çıldır özeline doğru bir yöntem izlenmiştir. Öncelikli olarak Çıldır bölgesindeki geleneğin yaygın olduğu Kars, Artvin, Erzurum ve Gürcistan’ın da içinde bulunduğu Azerbaycan coğrafyası ile ilgili diğer araştırmacı ve akademisyenlerin yapmış olduğu tespitler ve araştırmalar değerlendirilmiştir. Bölgeden tespit edilen Şenlik kolu âşıkları ile yüz yüze görüşmelerle görüntü ve ses kayıtları yapılmış, ulaşılabilen Çıldırlı diğer âşıkların ses ve görüntü kayıtları analiz edilerek ezgiler çözümlenmiş, ezgisel yapıları ve usulleri tasnif edilmiş ve nota analizleri yazılmıştır. Ayrıca ezgisel sorunlar ve yaklaşımlar tespit edilmiş, Klasik Türk Musikisindeki makamsal özelliklere göre de tanımları yapılmıştır. Son bölümde ise âşıkların Şenlik hikâyelerini anlatırken hikâye içerisinde okudukları âşık havalarının hangileri oldukları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şenlik Hikâyeleri, Âşık Makamları, Çıldır Âşık Havaları, Âşık Sanatı.

ABSTRACT

Kurt,Necdet “Melodic Structures of ıldır Minstrel Music And The Place of ıldır Minstrel Music in Minstrel Şenlik’s Stories” Ardahan, 2019

In this thesis work, the musical structures of traditional Çıldır minstrelsy have been studied with a method which started with a wider focus in the region and then became more Çıldır specific. Firstly, major studies and detections on the Azerbaijan region where Kars, Artvin, Erzurum, and Georgia belongs to and which is influenced by the culture of Çıldır from other academicians and researchers have been examined. Video and voice recordings have been done with the detected Şenlik branch minstrelsy from the region by face to face contact. Other gathered voice and video recordings of the poet-singers from Çıldır have been investigated in order to analyze the melodies, melodic structures and methods have been sorted and note analysis have been written down. Addition to that, melodic propositions and approaches have been spesified and identified according to the Classical Turkish Music maqam attributes. At the last section, minstrelsy Şenlik stories have been explained while examining which of the minstrelsy have been sung by the minstrelsy.

Keywords: Şenlik Stories, Minstrelsy Melodies, Çıldır Minstrelsy, Melodies, Minstrelsy Art.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Necdet KURT

Doğum Yeri ve Tarihi : Yeşilöz-10.05.1964

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Anadolu Üniversitesi A.Ö.F İş İdaresi

Yüksek Lisans Öğrenimi : Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi ana bilim dalında özel öğrenci olarak alınan dersler (2005-2006-2007)

Bildiği Yabancı Diller : A-2.2 düzeyinde Almanca

Bilimsel Faaliyetleri : Ulusal ve Uluslararası Sempozyumlarda sunulan bildiriler, hakemli dergilerde yayımlanmış makaleler. Edebiyat, Halk Bilim ve Müzikoloji alanında devam eden çalışmalar ve alan araştırmaları. 2016 Yılında yayımlanmış “El Vurup Yaremi İncitme Tabip” adlı araştırma, inceleme ve derleme kitabı. Yayımlanmış bazı bildiri ve makaleler şunlardır.

- * Hey Onbeşli. 2009
- * Yaşayan Zileli Âşıklar. 2009
- * Zileli Âşık Sadık Doğanay'ın Sanatsal ve Biyolojik Soyağacı. 2011
- * Türkü Metinlerinde Sürrealist Yaklaşımlar ve Benzetmeler. 2011
- * Tokat Türkülerinin Ritmik ve Melodik Açından İncelenmesi. 2014
- * Zileli Halil Gürgöze. (Biyografi ve yeni eserler). 2016
- * Feryadi Hafız Hakkı Bey'in Müzik Macerası ve Sazları. 2016
- * Zileli Âşık Kemter ve Kemter kolu Âşıklarında Alevi Bektaşî Düsturları. 2015
- * Alevi Bektaşî Cemlerinde Deste Bağlama Geleneği ve Bağlama Adının Kaynağı. 2015
- * Alevi Bektaşî Edebiyatı ve Müziğinin Oluşumu, Balkanlardaki Yansıma ve Uygulamaları. 2015
- * Yesevî Hikmetlerinden, Anadolu Zakirlik Geleneğine: Nasıl Oluşturdu? Etkileri ve Sonuçları. 2015

- * Alevi Deyişlerindeki Yesevî Öğretileri ve Hikmetleri. 2016
- * Türkülerde “Ana ve Yâr” Bağlamında Kadın Motifi. 2017
- * Amasyalı Âşıklardan Mehmet İnan, “Âşık Engünî”. 2017
- * Amasya ve Tokat Çevrelerinde Türbe ve Yatır İnanç Pratiği Örnekleri ile Velilere (Evliyalar) Bıçak Koyma İnancı. 2017
- * Cem Zakirliğinin Kökenleri ve İz Bırakan Amasyalı Zakirler. 2017
- * Kağızmanlı Hıfzı'nın Şiirlerinde Kuş Motifleri ve Sembolik Anlamlandırmaları. 2018
- * Emirdağ Türkülerinin Ezgisel Yapıları ve Edebi Metinleri Açısından İncelenmesi. 2018
- * Hey On Beşli, Ağlatmalı mı? Oynatmalı mı? 2018
- * Çukurova Tahtacı Türkmen Alevilerinde “Dolu” geleneği. 2018
- * Alevi Erkânında Zakir ve Bağlama. 2018

Projeler: Araştırma Projesi, 'Tokat Türkmenlerinin Cem Ritüellerindeki Müzikleri ve Tokat'a Bağlı İlçelerdeki Uzun Havalara', Dr. gani PEKŞEN, Necdet KURT, Sercan YILDIZ, 2007. E.Ü. T.M.D. Konservatuvarı. Ses eğitimi Bölümü.

Çalıştığı Kurumlar : Ege Üniversitesi T. M.D. Konservatuvarı Misafir Öğr. Elemanı. 2009-2010. (Alan Araştırmaları – Halk Müziği Nazariyat Dersleri)

Turhal Halk eğitim Merkezi, Bağlama Nota eğitmenliği (1985-86)

Didim Halk Eğitim Merkezi Bağlama Nota eğitmenliği THM koro şefliği (2013-2014-2015)

İletişim

E-Posta Adresi : egecaddesi@hotmail.com

Tarih : 11.02.2019

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

Kabul ve Onay.....	i
Bildirim Sayfası	ii
Adak Sayfası	iii
Özet	iv
Özgeçmiş.....	vi
İçindekiler	viii
Önsöz	x
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	3
I.1. Âşıklık Geleneğine Genel Bir Bakış, Âşıklığın Dünü / Bugünü:	3
I.1.1 Saz çalma	5
I.1.2 Usta-çırak	5
I.1.3 Rüya sonrası âşık olma (Bade içme)	6
I.1.4 Mahlas alma	7
I.2 Gelenek ve Kars Âşıkları İçinde Âşık Şenlik'in Yeri.....	8
.....	
I.3. Gelenek İçinde Çıldır Âşıklık Geleneğinin Yeri	8
II. BÖLÜM	9
II.1. Kuzeydoğu Anadolu'da Önceden Yapılan Çalışmalar ve Tespiti Yapılmış Âşık Havaları.....	9
II.1.1. Fahrettin Kırzıoğlu'nun Tespitleri	9
II.1.2. Şeref Taşlıova'nın tespitleri.....	12
II.1.3. Hasan Kartarı'nın Tespitleri	16
II.1.4. Ensar Aslan'ın Tespitleri	17
II.1.5. Mehmet Özbek'in Tespitleri.....	19
III. BÖLÜM	21
III.1. Yapılan Tespitlere Dair Değerlendirmeler ve Ezgisel-Sözel Değişimler Açısından Ortaya Çıkan Sorunlar.....	21

III.1.1. Âşıklar Arasındaki Anlam Yeniden Yaratmalar.....	23
III.1.2. Anlama-Anlamlandırma Süreci ve Anlam Yansıtmaları.....	23
III.1.3. Şenlik Kolu Âşıkları ve Diğer Kaynaklarda Tespit Edilen Sözel, Anlamsal ve Ezgisel Değişimler	26
IV. BÖLÜM	36
IV.1. Ezgisel Sorunlar ve Yaklaşımlar.	36
V. BÖLÜM	43
IV.1. Çıldırılı Âşıklar ve Çıldır'da Söylenen Âşık Havaları	43
IV.1.1. Divaniler	44
IV.1.2. Diğer Âşık Havaları (Makamları)	44
VI. BÖLÜM	46
VI.1. Çıldır Âşık Havaları'na Ait Ezgi Kalıpları ve Analizleri.....	46
VI.1.1. Divaniler	46
VI.1.2. Diğer Âşık Havaları (Makamları)	48
VII. BÖLÜM	62
VII.1. Şenlik Hikâyelerinin Adları ve Bu Hikâyelerde Söylenen Âşık Havaları.....	62
SONUÇ	64
ÖNERİLER	66
KAYNAKÇA	67

ÖNSÖZ

Bazen, insan yapmak istediği birçok şeyi ertelemek durumunda kalabiliyor. Buna ister hayatın cilvesi isterseniz gerçekleri de diyebilirsiniz. Ben de “Türk Halk Edebiyatı” gibi güzide bir dalda okumak istemiş ama hep ertelemek zorunda kalmıştım. Bana elli yaşından sonra yeniden üniversite öğrencisi olma fırsatı sunan Ardahan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı bölüm başkanı Sayın Prof. Dr. Ceval Kaya’ya, tez danışmanım Sayın Dr. Öğ. Üy. Fatih Şayhan’a, çalışmalarım konusunda arşivlerinden yararlandığım ve hiçbir desteğini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Erdoğan Altınkaynak’a, Doç. Dr. Vedi Aşkaroğlu ve Dr. Öğ. Üy. Fatih Ege’ye teşekkürü borç biliyorum.



GİRİŞ

Çıldır daha önceleri Kars iline bağlı bir ilçe iken, 27 Mayıs 1992 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. İli olarak ilan edilen Ardahan'a bağlanmıştır. Coğrafi sınırların değişiminin kültürel sınırların ve kültürel yapının değişimine etki etmeyeceği aşikârdır. Dolayısıyla bizim üzerinde çalıştığımız âşık havaları (makamları) da sadece Çıldır'da değil bir ucu Azerbaycan'dan, Güney (İran) Azerbaycan'a, diğer ucu Erzurum'dan Gürcistan coğrafyasına kadar olan bölgede yaşayan Türklerin ortak kültürleri olup bu çerçevede bir bakış açısı ile ele alınmalıdır. Bu bölgelerin tamamı sosyokültürel olarak neredeyse aynı hamurla yoğrulmuş coğrafyalardır. Bu bağlamda Anadolu sınırları dışında yaşayan Türk topluluklarının hepsi de anadil olarak Türkçeyi kullanmakta ve bu bölgelerin tamamında gelenek ve görenekler, halk inançları, halk oyunları, müzik, âşık sanatı vb. konular, aynı kültür kökenlerinden beslenen ortak oluşumlardır.

Bölgedeki âşık havaları ve gelenek konusunda birçok akademisyen, araştırmacı ve ilgili kişilerce bir hayli araştırmalar yapılmış ve birçok yazı kaleme alınmıştır. Bu yazılarda bazen âşık havaları kaynak kişilerin anlatımı ile tasnif edilmiş, âşıkların kendi aralarında verdikleri "makam" adları ile anılmıştır. "Âşık Makamları" adlandırmasına teknik olarak "Âşık Havaları" demek daha doğru olacaktır. Zira "Makam" tabiri Klasik Türk Müziğinde kullanılan perde sistemi ve perdeler arası seyir ilişkileri gibi çok farklı bir yapıyı tarif eder. Kendi içinde kuralları olan bir yapıya sahiptir. Ezgi kalıplarındaki seslerin (perdelerin) seyrine, durak karar ve güçlüsü olan seslere göre, hatta başladıkları ve bittikleri perdelere göre ve daha bir takım özelliklere göre ayrılır ve isimlendirilirler. En çok bilinen makamlara örnek vermek gerekirse; Hüseyini, Uşşak, Rast, Nihavent, Hicaz vb. birçok makam adı sayılabilir. Bundan dolayı âşıkların kendi aralarında "Âşık Makamı" diye adlandırılan yapıların yukarıda bahsi geçen makamsal özelliklerle bir ilgisi yoktur. Bununla birlikte, içlerinde barındırdıkları ezgi kalıplarına göre Türk müziğindeki makamların hangisine ait oldukları veya hangi makama ait sesleri kullandıkları tanımlanabilir bir durumdur. Ancak bu teknik bir konu olup "Âşık Makamları" ifadesi ile kastedilen durumun dışındadır. Tüm bunlardan dolayı bu tanımlı "Âşık Havaları" olarak kullanmak daha yerinde olacaktır. Herhangi bir yöredeki halk müziği türlerinin tamamı, o yöreye ait bir meyve veya yörenin kendine has ürünleri, havası, suyu gibi yöreye özel ezgisel motifler ve müzik cümleleri ile şekillenirler. Âşıkların kendi aralarında "Makam"

diye ifade ettikleri âşık havalarını da bundan ayrı düşünmek mümkün değildir. Âşık havalarının ezgisel yapıları oluşurken güftenin yapısı etrafında şekillenirler. Güftedeki hece sayısı, içeriğindeki mesaj, uyaklar vb. durumlar, ezgi yapısını şekillendirirken, şan kısmında da entonasyon, diğer bir deyişle tonlama ve vurgu kullanmayı gerektirir. Anlatılmak istenen konunun vurgu ve ifade derinliğine göre; âşık, kimi zaman haykırırcasına sert, kimi zaman yalvarırcasına yumuşak bir ses tonu ile okurken, kimi zaman da acıklı veya acındırarak bir ses tonu kullanır. Dolayısıyla haykırırken dik perde denilen tiz sesleri kullandığı gibi sözdeki ifadenin gücüne ve şekline göre perde seçimi yapar. Bu durum çoğu zaman bilinçaltı tarafından otomatik olarak yapılır. Tüm bu durumlar ezgi kalıplarının oluşumunu ve çeşitlenmesini sağlar. Sözsüz eserler ise âşığın sazdaki ustalığı ile şekillenir ve gelişir. Örneğin Azerbaycan coğrafyasında Osmanlı Divanisi adıyla bilinen eser çoğu zaman âşıklar arasında bir ustalık göstergesi olarak sözsüz de icra edilmiştir.

I. BÖLÜM

I.1. ÂŞIKLIK GELENEĞİNE GENEL BİR BAKIŞ, ÂŞIKLIĞIN DÜNÜ/BUGÜNÜ

Yıllardan beri birçok farklı şekilde tarifi yapılan âşık kavramı; içinde yaşadığı toplumun her ferдинin doğumundan ölümüne hayatının bütün evrelerini şiire döken, sazı ile ezgilendiren ve kendi toplumunun sözlü kültürüne dair her şeyi dağarcığındaki kültür havuzunda biriktiren, kültürel aktarım açısından son derece önemli bir yapıyı oluşturmaktadır. Âşıklar adeta bir bataryanın enerji depoladığı gibi toplumun sosyal dinamiklerini, sosyal yaşantısını kendi hafızasında depolayıp kuşaktan kuşağa aktarırlar.

Âşığın varlığı sazı ile bütünleşmiştir. Saz, âşıkların elinde adeta asa ya da karanlıkta yol gösteren fener gibidir. Geleneğin oluşumu ile birlikte âşık ve sazı Asya bozkırlarından, Doğu Türkistan'a-Sibirya'dan, Adriyatik kıyılarına kadar geniş bir coğrafyaya yayılmışlardır. Sazın eşlik ettiği sözlü kültür örnekleri, Asya'dan, Avrupa'ya yüce Türk'ün binlerce yıllık müzik kültürünü bünyesinde taşımıştır. Telleriyle binlerce yıllık kültüre avaz olmuş saz, sözlü kültürümüzün bir nevi saklama kabı olmuştur. Bu coğrafyanın insanları bu müzik aleti ile gülmüş, yine bu müzik aleti ile hüzünlenmiştir. Türk toplumunun yazılı tarihinde âşığın ve sazının tarifine dair ilk örnekler Dede Korkut'ta görülmektedir.

Âşıklar eski dönemlerde sanatlarını kopuz ve türevi sazlarla ile icra etmekteydiler. Günümüzde ise coğrafyaya göre değişen isimlerle, Azerbaycan'da "Âşık Sazı", Anadolu'da "Saz" isminin yanında ağırlıklı olarak kullanılan "Bağlama", Balkanlarda "Uruzba, Üçtelli, İkitelli, Arnavutluk'ta Çifttelli", vb. daha birçok isimle adlandırılan, aynı çalgı ailesine ait sazlarla icra etmektedirler. Bu durum bizzat adı geçen coğrafyalarda tarafımızdan da tespit edilmiştir. Her farklı coğrafyada kendine özgü küçük farklılıklar taşısa da sazın işlevi her yerde aynıdır.

Âşıklar yüzyıllar boyunca toplumdan aldıklarını topluma geri yansıtmiş, toplumun adeta gözü, kulağı ve sesi olmuşlardır. Türk dünyası coğrafyasının tamamında gelenek her zaman canlı bir şekilde yaşamış olup, yeni âşık kolları oluşturmuş, usta çırak ilişkisi ile yeni çıraklar ve ustalar yetiştirmiştir. Ustalıkta belli bir yere gelen âşıklar kendi ekollerini

oluşturmuş, her ekol başlı başına bir âşık okulu niteliği kazanmıştır. Umay Günay’a göre; “Anadolu halk edebiyatı, Ozan-Baksı geleneğinin geniş anlamda değişen zaman, zemin, inanç sistemi, dünya görüşü ve yaşama biçiminin değişmesiyle oluşmuştur” (Günay1988: 101). Dolayısıyla âşık edebiyatının, âşıklığın ve buna bağlı geleneğin kökenlerini Kam-Şamanlara kadar götürmek mümkündür. (Durbilmez 2008: 15). Köprülü’nün bildirdiğine göre âşıklığın ataları; Tonguzlarda, Moğollarda, Boryatlarda, Yakutlarda, Altay Türklerinde, Samotilerde, Kırgızlarda ve Oğuzlarda çeşitli isimlerle anılmaktaydı ve hepsi de sâhir-şairlerdi (Köprülü, 1989:57-58).

Yine Köprülü’nün bildirdiğine göre bu insanlar, olağanüstü yeteneklerle donatılmış; rakkaslık, hekimlik vb. görevlerin yanında Tanrıdan aldığı ilhamla doğaçlama şiir söyleme gücüne sahip olan insanlardı (Köprülü, 1989:49-72). İslam öncesinde çok önemli sosyal görevler üstlenmiş olan bu insanlar, İslamiyet’in kabulünden sonra yeniden şekillenmeye başlayan sosyal yaşam ve sosyal değişim sonucu yeni ihtiyaçlara cevap verebilecek şekilde değişime uğramıştır. Ozan-Baksı geleneği yerini yavaş yavaş İslamiyet’le şekillenmeye başlayan tekke ve tasavvuf edebiyatı şiirleri yazan ve söyleyen tekke şairleri ile din dışı gündelik yaşama dair sözler söyleyen ozanlara bırakmıştır. “Âşık” terimi; saz çalan, usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişen, belli bir mesleki zümreyi meydana getiren irticalen söyleyebilen, atışma yapabilen ve bade içtiğini söyleyen veya en azından bunların çoğunluğunu bünyelerinde toplayan şairleri içine almaktadır (Oğuz, 1994:21).

Orhan Hançerlioğlu’nun “Türk Dili Sözlüğü”nde;

“Bir toplumda, bir toplulukta eskiden olmalarından ötürü saygın tutulup, kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, alışkanlıklar; bilgi, töre ve davranışlar” (1992: 226).

şeklinde ifade ettiği âşıklık geleneği yazara göre sadece saz ve sözün taşıyıcısı olmamıştır. Aynı zamanda o topluma ait eski ve saygın töre, davranış, alışkanlık vb. gibi davranış modelleri ve yaşam tarzının da taşıyıcısı olmuştur. Âşıklık geleneği, diğer kültür değerlerinde olduğu gibi, belirli bir işlevi yerine getirmek, bir ihtiyacı karşılamak üzere, geleneksel kültürün yarattığı bir kültür değeridir. Halk şiirinde âşıkların şiirlerini dörtlük düzenine göre söylemesi gelenektendir (Yardımcı, 2015:6-9). Âşıkların dörtlük düzeninde hece ölçüsünü ve bu ölçünün 8’li, 11’li ve 15’li olanlarını kullanmaları

geleneğin belirgin örneklerindedir.

Âşıklar yüzyıllara dayalı oluşum ve gelişim sırasında, birçok kurallar geliştirmiş ve bu kurallar da âşık eserleri gibi usta-çırak ilişkisi ile aktararak âşıklık geleneğini oluşturmuştur. Âşıklık gelenekleri de buldukları farklı coğrafyalarda, farklı kurallar üzerine şekillenmiştir. Örneğin Orta Anadolu'daki âşıklık geleneği, Kuzeydoğu Anadolu'daki ya da Ege bölgesindeki âşıklık geleneğinden farklıdır. Dolayısıyla geleneğin genel kurallar ve uygulamalar yanında, yörelere has özel kurallar ve uygulamalar da olabilmektedir.

Saz çalmak, usta-çırak ilişkisi ile âşıklığa girmek, mahlas almak gibi genele yayılmış kurallar yanında, âşık karşılaşmaları (atışma), nazire söyleme, tarih bildirme, dedim - dedi tarzı söyleyiş gibi uygulamalar hemen her yöredeki âşık geleneklerinde görülebilmektedir. “Rüya sonrası âşık olma veya rüyada bade içme” şeklinde tanımlanan “badeli âşıklık” ise genel veya yöresel bir durumdan ziyade kişisel bir durumdur. Geleneğin var olduğu her yerde badeli âşıklar görülebilir. Leb-değmez (dudakdeğmez) ve askı (muamma asma) gibi uygulamalar ise bizim üzerinde durduğumuz Kuzeydoğu Anadolu âşık geleneklerine has uygulamalardır.

I.1.1. Saz çalma:

Halk âşığı olmanın ön koşulu önce saz çalmaktır. Aksi durumda ancak “Halk Şairi” olunabilir. Zira başka bir deyişle âşıklık geleneği halk şiirinin ezgi ile bütünleşerek kitlelere ulaşmasıdır. Yüzyıllar boyu sanatını ve şiirlerini “saz” eşliğinde icra etmiş olan halk âşıkları yukarıda da söz ettiğimiz gibi sazlarını her zaman bir asa veya karanlığa ışık tutan fener gibi kullanmıştır.

I.1.2. Usta-çırak:

Günümüzde bu kural çok zayıflamış olsa da gelenek içerisinde varlığını sürdürmektedir. Zira iletişim araçları vasıtası ile görüntü ve ses kayıtlarına ulaşmak çok kolaylaşmış ve yöresel kültür neredeyse yerini küresel kültüre bırakmıştır. Eskiden yeni âşıklar yetişirken iyi bir âşık olmak için ya usta yanında yetişmek ya da mutlaka “pîr” elinden bade içmek gerektiğine inanılırdı. Usta âşık seçtiği çırağına kendi ustasından öğrendikleri ve kendi üretmelerini öğretir, bu aktarım aynı zamanda usta âşığın da, ustasından gelen âşıklık eğitiminin, nesilden nesile aktararak hem şiir, hem de müzik icrası bakımından gelişerek çoğalmasını sağlardı. Bunun doğal sonucu olarak da bir takım âşık kolları oluşur ve o

kolu oluşturan âşığın adıyla anılırlardı. Bizim üzerinde çalıştığımız Âşık Şenlik Kolu, Derviş Muhammet, Erzurumlu Emrah, Ruhsatî, Dertli, Sümmanî, Huzurî gibi âşıkların oluşturmuş olduğu kollar buna örnek gösterilebilir.

I.1.3. Rüya sonrası âşık olma (Bade içme):

Birçok efsane ve destanlarda da görülen rüya motifi ve rüya motifinin izleri Türk kültüründe çok eskilere kadar gider. Âşıklık geleneğinde de çok sık rastlanmaktadır. Bununla ilgili Umay Günay oldukça detaylı çalışmalar yapmıştır. Günay'ın belirttiği aşamalar kısaca şunlardır:

- 1- Hazırlık Devresi
- 2- Rüya
- 3- Uyanış (Günay, 1984:155-156)

Umay Günay, İlhan Başgöz'ün “*Türk Halk Hikâyelerinde Rüya Motifi ve Şamanlığa Giriş*” adlı incelemesinden özetleyerek verdiği yazısında rüya motifi ile ilgili şu görüşleri aktarmaktadır:

“Örneklerin pek çoğunda rüya kutsal mevkilerde uyurken görülmektedir. Mezar ve pınarlar rüyaların en çok görüldüğü müşterek mevkilerdir. Rüyada kutsal bir kişi veya kişiler bazen bir genç kızın elinden kahramana aşk badesi sunarlar. Hızır İlyas, üçler, kırklar, üç derviş, bir pîr, sadece bir yaşlı adam veya yaşlı bir kadın rüyalarda yer alan kutsal kişilerdir. Kutsal kişilerin çeşitlilik göstermelerine rağmen rüyadaki rolleri hep aynıdır. Kahramana çok güzel bir kızı tanıttıktan sonra adını ve memleketini söylerler. Şiirlerinde kullanacağı bir mahlûs verirler. Kahraman kutsal kişinin elinden badeyi içtikten sonra vücudunu bir ateş sarar. Düşer bayılır, ağzından kanlı köpük gelir. Bu halde 3-6 gün kalır. Herkes kahramanın deli olduğunu düşünürken yaşlı bir kadın veya erkek sazın teline dokunur. Saz sesiyle kahraman gözlerini açar. Sazı eline alır, kendine verilen mahlûsla irticalen şiirler söylemeye başlar. Böylece hem badeli hem de Hak âşığı olurlar (Günay, 1986:13)

Yine konuyla ilgili Doğan Kaya'nın şu tespiti de dikkat çekicidir:

“Âşık edebiyatındaki rüya motifi kompleks bir yapıya sahiptir. Şöyle ki, rüyasında bir güzele âşık olmakla beraber, âşıklığın vecibelerini de yine rüyasında öğrenir. Böylece sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçer. Bu söylediğimiz bilhassa, rüyasında bade içerek âşıklık istidadı kazanma hadisesine bağlı olarak gerçekleşir” (Kaya, 1994:62).

Araştırmacılara göre bade halk biliminde rakı, şarap gibi alkollü içki anlamına gelmez. Şerbet, su gibi bir içecek olduğu gibi elma, nar, ekmek, üzüm gibi herhangi bir yiyecek

de olabilir. Hatta ele verilen bir saz da bade olabilmektedir. Bade içme görülen rüya sonucu manevi bir değişmeye uğramadır. Âşık edebiyatında bade içme, rüya motifi bir gelenek icabıdır. İnanışa göre âşık olmak için ya usta yanında yetişmek ya da mutlaka “pîr” elinden bade içmek gerekir. Âşık edebiyatında rüya; kişinin şiir söyleme yeteneği kazanmasında, dinî bilgiler ile ledün ilmini öğrenmesinde, kişinin, âşıklık özellikleri kazanmasında önemli etkindir. Âşıklar rüya görmeden önce onları bu olaya hazırlayan bazı nedenler vardır. Çıraklık, çevre, saz-söz, maneviyat, sıkıntı ve ani depresyon gibi nedenlerden sonra rüya görülmekte, bade içilmektedir. Bade bir pîr, üçler, beşler, yediler, kırklar ve Hz. Ali, Hacı Bektaş Veli, Hızır Nebi gibi bir din ulusu tarafından içirilir (Yardımcı, 2016:10-13). Rüya genellikle çocukluk ve gençlik çağında görülür. Badeli âşıklara ve bade içtikleri yaşlara birkaç örnek şöyledir; Ferrahî 12 yaşında, Hıfzî 18 yaşında, Pervanî 19 yaşında, Müdamî 14 yaşında, Feymanî 23 yaşında rüya görüp bade içmiştir. 40 yaşının üstünde bade içenlerin sayısı oldukça azdır (Yardımcı 2015: 6-9).

I.1.4. Mahlas alma:

Halk âşıklarının mutlaka bir mahlası olmalıdır. Şiirlerinin son dörtlüklerinde şiirin kendilerine ait olduğunu beyan eden bir imza yerine kullanılır. Mahlas almak için âşığın kendini ustasına veya çevresindeki güçlü âşıklara ispatlamış ve bir sınavdan geçmiş olması gerekirdi. Bu durumda ustası veya diğer bir usta âşık, çırağın durumuna göre bir mahlas seçerdi.

“Eskiden, mahlas kullanmak basit iş sayılmazdı. Mahlas almanın bir yolu yordamı vardı. Mahlaslar daha çok devrin üstat tanınan kişileri tarafından verilirdi. Kişinin özelliğine uygun düşecek mahlası bir manzume ile açıklar ki, bu manzumeye ‘mahlasname’ denirdi. Verilen bu mahlas, tören tarihinden itibaren, kişinin yazdığı bütün eserlerde asıl isminin yerinde kullanılır ve asıl ismi zamanla unutulurdu (Gözler, 1986: 6). Geçmişte yaşamış olan birçok âşığın da mahlasları, zamanla isimlerinin önüne geçmiş ve tarih boyunca mahlasları ile anılmışlardır. Örneğin; Şenlik’in asıl adı Hasan, Gevherî’nin Mehmet, Dertli’nin İbrahim, Dadaloğlu’nun Veli, Seyranî’nin Mehmet, Ruhsatî’nin adı ise; “Mustafa’dır (Yardımcı, 2015: 6-9). Bazı âşıklar ise kendi isimlerini mahlas olarak kullanmışlar ve kullanmaktadırlar. Örneğin; Âşık Veysel, Davut Sulari, Çorumlu Âşık Hüseyin ve daha birçok âşık kendi isimlerini mahlas olarak kullanmıştır.

I.2. GELENEK VE KARS ÂŞIKLARI İÇİNDE ÂŞIK ŞENLİK'İN YERİ

Herhangi bir âşığın usta âşık olabilmesi için gerek âşıklığa girerken, gerekse âşık olduktan sonraki icralarında yukarıda yazılan geleneğe bağlı kuralların büyük kısmını bünyesinde toplaması gerekmektedir. Asıl adı Hasan olan Âşık Şenlik'e baktığımızda da yukarıda yazılanların tamamını bünyesinde toplamış olduğunu görüyoruz. Çocuk yaşta gördüğü bir rüya ile badeli âşık olmuştur. Âşık Nuri Usta'dan saz dersinin yanı sıra âşıklığın inceliklerini de öğrenmiştir (Alptekin, 1989:15). Şiirlerinde 8'li, 11'li ve 15'li hece ölçülerini ustalıkla kullanmaktadır. Muamma çözmekte de ustadır. Yaşadığı dönemde Âşık Şenlik tüm bunların yanında geleneğin en önemli ve ünlü temsilcilerinden biri haline gelmiş, birçok çıraklar yetiştirmiştir. Yetiştirdiği bu çıraklar usta olup, yeni çıraklar yetiştirdiğinde dalları günümüze kadar uzanan ve kendi adıyla bir âşık kolunun oluşumunu sağlamıştır. Gerek yaşadığı dönemde, gerekse vefatından sonra halk arasında sevilmiş ve etkili bir insan olmuştur. Aynı zamanda gezgin bir âşık olan Şenlik, kendi bulunduğu coğrafyayı bir uçtan bir uca kat etmiş, zaman zaman Borçalı, Ahıska, ve Ahırkelek'te bulunmuş, oralardaki âşıklarla karşılaşmıştır. Bu vesile ile kendi sanatının diğer âşıklar tarafından tanınmasını sağlamıştır. Ölümünün üzerinden yüz yıldan fazla zaman geçmiş olmasına rağmen Âşık Şenlik adına ve sanatıyla ilgili araştırmaların yapılıyor olması onun gelenek içinde ne denli önemli bir yere sahip olduğunu da başka bir göstergesidir.

I.3. GELENEK İÇİNDE ÇILDIR ÂŞIKLIK GELENEĞİNİN YERİ

Çıldır âşık havaları incelenirken aşağıda belirttiğimiz nedenlerden dolayı Kuzey Anadolu âşık gelenekleri içerisinde incelenmesi gerekir. Kuzeydoğu Anadolu bölgesi âşık havalarının ortak ritim ve ezgi yapıları vardır. Bölgedeki bu yapılar belli bir ölçüde Azerbaycan müziğinin etkisinde kalmış, aynı zamanda Anadolu müziğinden de beslenerek yüzyıllar boyunca oluşmuş ve ayırt edilebilir bir müzikal yapıya bürünmüştür. Dolayısıyla konuyu ele alırken, Kuzeydoğu Anadolu bölgesi doğrultusunda; geleneğinin beslendiği müzikal yapının kültürel sınırları olan Kars, Erzurum, Artvin gibi aynı tarz âşıklık geleneğinin olduğu yerlerden, Ardahan ve Çıldır özeline doğru ele almak doğru olacaktır. Bu nedenle bahsi geçen bölge ile ilgili daha önce yapılmış olan Önem arz eden araştırmalara bir göz atmak gerekir.

II. BÖLÜM

II.1. KUZEYDOĞU ANADOLU'DA ÖNCEDEDEN YAPILAN ÇALIŞMALAR VE TESPİTİ YAPILMIŞ ÂŞİK HAVALARI

II.1.1 FAHRETTİN KIRZIOĞLU'NUN TESPİTLERİ

Kırzioğlu'nun 1964 yılında Kars yöresindeki tespitlerine göre; bölgedeki her âşığın hacavat (hecevât) denilen en az 32 klâsik halk saz makamını bilmesi gerekir, ayrıca 32'nin keşiği ve çevirmesi ile 64 havayı saz ile çalmalıdır, usta âşıklar ise $64+64=128$ makamı da bilmek zorundadır. Âşık havaları ile ilgili tasnifinde ise Kars yöresi âşıklarının;

1. Ayrılık, ölüm, acı, din konuları üzerine olan halk deyişleri ve türkülerinde “**Ağır hava- Uzun hava**” adı verilen makamlarla,
2. Övgü, yerme, öğüt gibi konular üzerine olan deyişler “**Orta hava**” adı verilen makamlarla,
3. Sevinç, güzelleme, oyun, iç açıcı konulardaki türkü ve deyişler için “**Yüngül havalar**” adı verilen makamlarla, olmak üzere üç bölüme ayırarak icra edildiğini ifade etmiş ve toplam 216 hava ismi vermiştir. Kırzioğlu'nun tasnifleri şu şekildedir:

A) Ağır Havalar/Ağırlamalar

- | | |
|-----------------------|-------------------------------|
| 1. Ağlatma | 16. Borçalı-Yangunı |
| 2. Ağır-Ağlatma | 17. Bozuk |
| 3. Aşığ-Eİesger | 18. Kağızman-Bozuğ |
| 4. Âşık- Meherrem | 19. Türkman-Bozuğu |
| 5. Aşıroğlu | 20. Çakışdırma |
| 6. Avşar/Oyşar | 21. Çiçeğim-Pürçeğim |
| 7. Kürd-Avşarı | 22. Çukurova |
| 8. Bağlar | 23. Derbeder |
| 9. Bağlaraltı | 24. Destanî |
| 10. Bayatı | 25. Divani |
| 11. Bayatı-Kaçar | 26. Divani- Meni |
| 12. Bayatı-Kürdi | 27. Borçalı-Divanisi |
| 13. Bebek | 28. Çıldır-Divanisi |
| 14. Beg-Üsülü (Usulü) | 29. Ezürüm-Divanisi |
| 15. Borçalı | 30. Mereke (Ma'reke)-Divanisi |

31. Kağızman-Divanisi
 32. Kars-Divânisi
 33. Sezayi-Divanisi
 34. Terekeme-Divanisi
 35. Türkman-Divanisi
 36. Yerli-Divani
 37. Dodak-Değmez
 38. Durnalar
 39. Duvaz-îmam (Bekdeşi)
 40. Duvaz-îmam Demesi
 41. Dügâh 42. Garip/Garibî
 43. Gence-Havası
 44. Gereyli
 45. Kürdi-Gereyli
 46. Mine-Gereyli
 47. Hâfızın- Durnaları
 48. Khozan-Dağları
 49. Helep
 50. Hicrânî-Kerem
 51. Hü De (Bekdeşi)
 52. Hüseyini
 53. Hüseyîn-Eşref
 54. İbrahimî (İlâhî)
 55. Kalenderi 56. Karabağı
 57. Lengeri- Karabağı
 58. Karaçı
 59. Keçeci
 60. Keremi
 61. Yedekli-Kerem
 62. Keşişoğlu
 63. Kızlar – Taşhavası
 64. Koca-Nene
 65. Koroğlu/Köroğlu
 66. Koroğlu-Cengi
 67. Koroğlu-Dübeyit
 68. Koroğlu-Yedekleme
 69. Leyli-Leyli
 70. Mansırı (Mansurî)
 71. Maya
 72. Yol- Mayası
 73. Eziirüm-Mayası
 74. Kharput-Mayası
 75. Kâğızman-Mayası
 76. Mehraçlama (Nefes)
 77. Memmet-Bağır (Mehmed-Bâkır)
 78. Mesnevi
 79. Müstezat
 80. Necef-Usta
 81. Nezen-Can (Nâzenîn-Cân]
 82. Nihani (Bardız)
 83. Penek-Havası
 84. Peşrev
 85. Rukhlar
 86. Sarı-Camış (Ağıt)
 87. Segâh
 88. Selâm-Havası (Mahmut)
 89. Semah (Bekdeşi)
 90. Alaçam Semahı
 91. Baba'nın-Semahı
 92. Durnalar-Semahı
 93. Kırat- Semahı
 94. Kırklar-Semahı
 95. Kızlar-Semahı
 96. Kol-Semahı (Kol-Oyunu)
 97. Üçleme- Semahı
 98. Semayi
 99. Sezayi (Kağızman)
 100. Sultani
 101. Sümmani (Narman)
 102. Şikeste
 103. Diligam-Şikeste
 104. Ecem-Şikestesı

105. Yetim-Şikestesî
106. Tatyân/Tatyânî
107. Tecnis
108. Cıġalı-Tecnis
109. Edalı-Tecnis
110. Yedekli-Tecnis
111. Türkmani
112. Urfa-Aġzı
113. Üçkol/Üçkollu
114. Sezayî-Üçkolu
115. Türkman- Üçkolu
116. Verana
117. Zarına (Aġıt)
118. Borçalı-Zarıncası
119. İravan-Zarınası
120. Ziyaret (İlâhî)

B) Orta Havalâr

1. Abaran-Keşişoġlu
2. Araz-Kıraġı
3. Arpaçayı/Maro/Tello
4. At-Üstü
5. Cırıt/Cırıt-Havası
6. Çoban-Kere (=Gerek)
7. Deveçi-Çobankeresi
8. Daġlar-Havası
9. Dübeyit
10. Emrah
11. Ezingân
12. Gel-Geç
13. Göġçe (Gökçe)
14. Göl-Kenarı
15. Khesde-Hasan (Ahıska)
16. Horavel
17. Kaġızman
18. Kayabaşı

19. Kesik-Kerem
20. Koroġlu - Cenkleme
21. Koroġlu-Öġütleme
22. Yüġruk- Koroġlu
23. Kuba-Kerem
24. Yanık-Kerem
25. Meşdi-Rusdam
26. Mirze Paşa (Göle)
27. Nakhçıvan
28. Oranlama (Hücum)
29. Öġütleme
30. Revani/İravan
31. Sahatçukuru (Emrah)
32. Salatınlar
33. Sarı-Kız
34. Mürüt-Havası
35. Sultan-Aziz
36. Şah-Khatayı (Nefes)
37. Seyran
38. Türkistan/Türkistânî
39. Üçtelli-Durna
40. Yayçı

C) Yüngül Havalâr:

1. Altın-Üzük (Yüzük)
2. Atlı-Havası
3. Bülbül
4. Cıġalı
5. Cıġalı-Tecnis
6. Çiçekler (Hıfzı)
7. Çiftçi-Havası
8. Döşkaya
9. Kesik-Döşkaya
10. Durnalar
11. Düġün

- | | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 12. Deh-deh (Şenlik) | 35. Yorğa- Gözelleme |
| 13. Ezürüm-Ağzı | 36. Karacoğlan |
| 14. Esen-Dilber | 37. Kars-Ağzı |
| 15. Göle-Begi | 38. Kesik-Garp |
| 16. Gülâbi | 39. Kevenk |
| 17. Gürcü- Kızı | 40. Ketten-Köynek (Gömlek) |
| 18. Güllüzar (Gül-'İzâr) | 41. Koşma |
| 19. Khamuri | 42. Kotan-Havası |
| 20. Khoş-Damağ | 43. Koroğlu-Güreş |
| 21. Hel-Hel | 44. Sağ-Koroğlu |
| 22. Gül-Havası | 45. Sol- Koroğlu |
| 23. İğdir./Meşdi-Abbaskulu | 46. Zencirleme-Koroğlu |
| 24. Gözelleme/Düz-Gözelleme | 47. Merdanoğlu |
| 25. Çıldır-Gözellemesi | 48. Mükhennes (Muhammes) |
| 26. Ahışha-Gözellemesi | 49. Pa-şa-Köştü/Paşa-Köşkü |
| 27. Ardahan-Gözellemesi | 50. Sarı-Gelin |
| 28. Garip-Gözellemesi | 51. Sarı-Yaylık (Mendil) |
| 29. Kocanene - Gözellemesi | 52. Yar - Havası/Yar-Yar |
| 30. Koroğlu- Gözellemesi | 53. Yol-Havası (Gelin alınırken) |
| 31.Narman Gözellemesi (Sümmani) | 54. Yügrük-Kerem |
| 32. Duvazımam-Gözellemesi | 55. Zencirleme |
| 33. Şüregel-Gözellemesi | 56. Zöhre (Tahir- Mirze) |
| 34. Türkman-Gözellemesi | |

Fahrettin Kırzioğlu'nun "*Ağır hava- Uzun hava, Orta hava, Yüngül havalar*" olarak üç ana başlıkta bildirdiği âşık havalarının tasnifi bu şekildedir (1964:200-203).

II.1.2. ŞEREF TAŞLIOVA'NIN TESPİTLERİ

Şeref Taşlıova Konya'da Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Seminerinde, "*Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Âşık Makamlarının İsimleri*" başlıklı bir bildiri sunmuştur. Bu bildiride; âşık makamlarını, bu makamların icra edildiği ortamlarla, makamları öğrendiği âşıkların isimlerini ve bu makamları bilen diğer Karşlı âşıkların bazılarını yazmak suretiyle âşık makamlarını tasnif etmiştir. Taşlıova'nın tasnifinde; "*Ağır sesli Divanî Makamları, Orta ve yürük sesli havalar, Yanık Sesli Havalar, Yüksek Sesle Söylenen Havalar*" olarak adı altında dört ana başlık ve "*Tecnis Havaları ve*

Güzellemeler” olarak iki alt başlık olarak tasnif etmiştir.

Ağır sesli Divanî Makamları:

- | | |
|-------------------------|---------------------------------|
| 1. Kars Divanisi | 12. Şahnazı Divanisi |
| 2. Mereke Divanisi | 13. Semai Divanisi |
| 3. Osmanlı Divanisi | 14. Borçalı Divanisi |
| 4. Yerli Divanisi | 15. Erzurum Divanisi |
| 5. Hasta Haşan Divanisi | 16. Kağızman Divanisi |
| 6. Yüyrük | 17. Çıldır Divanisi Âşık Şenlik |
| 7. Gazeli Divanisi | 18. Sezai Divanisi Kağızmanlı |
| 8. Müstezat Divanisi | 19. Terekeme Divanisi |
| 9. Resioğlu Divanisi | 20. Türkmen Divanisi |
| 10. Bektaşî Divanisi | 21. Dudak Değmez Divanisi. |
| 11. Esm Sultan Divanisi | |

a) Tecnis Havaları

1. Tecnis
2. Edalı Tecnis
3. Yedekli Tecnis
4. Cıgalı Tecnis.

b) Güzellemeler

1. Çıldır Güzellemesi
2. Hasta Haşan Güzellemesi
3. Şöre gel Güzellemesi
4. Yüyrük Güzellemesi
5. Gökçe Güzellemesi
6. Yürük Gökçe Güzellemesi
7. Düz Güzellemesi
8. Ahıska Güzellemesi
9. Ardahan Güzellemesi
10. İğdır Güzellemesi
11. Kocanene Güzellemesi (Çıldırli Âşık Şenlik)
12. Kerem Güzellemesi.

Orta ve yürük sesli havalar

1. Yüce Dağlar
2. Revan Çukuru
3. Sarı telli
4. Sarı yaylık
5. Dehdeyin Kızlar
6. Yürük Türkmenî
7. Gülebeyi
8. Meşt'i Rüstem
9. Şarabanı
10. Oy Kızlar
11. Muhannes
12. Sicilleme Muhannes
13. Ceyran
14. Lalam
15. Merdanoğlu
16. Çeper Çukuru
17. Behmani
18. Süsenberi
19. Bayramı

20. Destanı
21. Mirza Paşa
22. Gülgezi
23. Leyli Leyli
24. Horavelleme
25. Nahcivan
26. Orannama
27. Mürüd Havası
28. Üç Telli Turnam
29. Yayı
30. Salatınlar
31. Siverek
32. Göl Kenarı
33. Semah

Yanık Sesli Havalar

1. Zarıncı
2. Hoşdamak
3. Yanık Kerem
4. Küba Kerem
5. Hicrânî Kerem
6. Yedekli Kerem
7. Kesik Kerem
8. Zincirli Kerem
9. Bala Memmet
10. Memmet Bağır
11. Şikeste
12. Yedekli Şikeste
13. Yetimi Şikeste
14. Dili Gam Şikeste
15. Acem Şikeste
16. İran Şikeste
17. Osmanlı Bozuğu
18. Çobankere
19. Aşıroğlu
20. Keçecioğlu

21. Döşkaya
22. Minagereyli
23. Kürdü Gereyli
24. Mirzayı Kamil
25. Bey Usulü
26. Derbeder
27. Yediyollar ayrımı
28. Karacı-Karaçı
29. Gürcistan Gazeli
30. Saat Çukuru
31. Sultanı
32. Kıygaç
33. Sefil Baykuş (Kağızmanlı Hıfzı)
34. Hanaras
35. Afşarı
36. Kürt Afşarı
37. Bağlaraltı
38. Kağızman Bağlan
39. Emrah Havası
40. Kayabaşı
41. Borçalı Zarıncısı
42. İravan Zarıncısı
43. Hüseyini
44. İbrahim
45. Kalenderi
46. Öğütleme
47. Türkistani.

Yüksek Sesle Söylenen Havalar

1. Gevheri
2. Kaçak Nebi
3. Köroğlu
4. Cengi Köroğlu
5. Koçaklama Köroğlu
6. Cırıtlama Köroğlu
(Kiziroğlu Mustafa Bey)

- | | |
|----------------------|-------------------------------|
| 7. Yürük Köroğlu | 24. Tatyani |
| 8. Mansırı | 25. Kağızmanlı Sezai |
| 9. Türkmenî | 26. Türkmen Üçkollu |
| 10. Yerli Yanığı | 27. Bülbül Havası |
| 11. Keşişoğlu | 28. Attı Kaydası |
| 12. Avaran Keşişoğlu | 29. Çiçekler Kağızmanlı Hıfzı |
| 13. Düş Keşişoğlu | 30. Turnalar İrfani Hoca |
| 14. Civanöldüren | 31. Düğün havası |
| 15. Atüstü | 32. Erzurum Ağzı |
| 16. Karabağı | 33. Ağlatma |
| 17. Çukurova | 34. Gelin Başı Bezeme |
| 18. Garibi | 35. Bayatı Kürdü |
| 19. Üçkollu | 36. Borçalı Yangını |
| 20. Hicrânî | 37. Kağızman Bozuğu |
| 21. Seyyahi | 38. Gence Havası |
| 22. Bayatı | 39. Halep Havaşı |
| 23. Dübeyit | 40. Maya |

Görüldüğü gibi Taşlıova âşık makamlarını dört ana başlık ve iki alt başlık altında toplamış ve 190 âşık makamı adı vermiştir (1976:136-142).

Yine, Taşlıova'nın 1985 yılında yaptığı "*Kars'ta Âşıklık Geleneği ve Halk Hikâyeleri*" adlı çalışmasında ise şu bilgiler mevcuttur. Taşlıova'ya göre; âşıklık geleneği türküleşerek sesini Orta Asya'dan getirmiş, Anadolu'da saz ve şiirin kaynaşması ile âşık havaları oluşmuş ve bu icra tarzı da hikâyelerin içinde de yer almıştır. Âşık havalarından da Tecnis, Divan, Derbeder, Hoşdamak, Güzelleme, Karaçı, Bey usulü, At üstü, Köroğlu Üç kollu, Zarıncı, Muhammes, hakkında bilgiler vermiştir. Taşlıova'ya göre;

Divan: On beş hecelik şiirle söylenir. Âşık meclisinin ilk açılışı ve ses anahtarıdır.

Tecnis: On bir hecelik şiirin iki satırı arasına yedi hecelik dört satır cinaslı kafiyede söylenen ve sonunda on bir hecelik iki satırı tekrar ilave eden sekiz satırlı cinaslı, kendine has saz çalma üslûbu olan cığalı tecnis dediğimiz şekli diğerlerinden ayrı bir türde söylenen, şiirlerden meydana gelen bir havadır.

Çıldırılı Âşık Şenlik'ten bir kıta örneği şöyledir:

Gadir Mevlâm budur sennen dileğim
Mert olanı salma baştan ayağa

Men ezzinem ayağa
 Nazlım duruf ayağa
 Göreydim malı cemali
 Yüz süreydim ayağa
 Mürvet eyle pünhan dolan mert yiğit
 Namert bir gün seni salar ayağa.

Güzelleme: Adı üzerinde olduğu gibi on bir hecelik şiirle güzel söylemenin ifadesidir.

Karaçı: Karaçı denilen bu âşık havası, adını nereden aldığı bilinmemekle beraber, bugünkü Dost ve Kardeş İslâm Devleti Pakistan'ın bir şehri olan KARAÇI ile adaştır (Bu da araştırmaya değer husustur).

Derbeder: Derinden gelen sesle göğüs çekerek onbir hecelik şiirle söylenir. Her dördlüğün sonuna yedi hecelik cinaslı yedekleme takılarak söylenen ezik bir havadır.

Hoş Damak: Ağır ve tatlı sesi boğazdan getirip damakta yayarak onbir hecelik şiiri söylenen, özelliği değişmeyen çok eski bir havadır (1985:137-146).

II.1.3. HASAN KARTARI'NIN TESPİTLERİ

Hasan Kartarı 1977 yılında “*Doğu Anadolu'da Âşık Edebiyatının Esasları*” adlı kitabında, sözlü halk edebiyatı türlerinin incelendiğinde âşıkların birçok şiir türlerini başarı ile kullandıklarını ve söylemiş oldukları şiir türlerini üstat âşıkların yaratmış olduğu 70'den fazla musiki makamına adapte ederek okuduklarını aktarmıştır. Âşık havaları ile makam kelimelerini birlikte kullanan Kartarı, ilk hatıra gelen makamları şu şekilde örneklendirmiştir (1977: 59).

- | | |
|----------------------|--------------------|
| 1. Güzelleme | 10. Keşişoğlu |
| 2. Atüstü | 11. Bayati, |
| 3. Yanık kerem | 12. Destanî, |
| 4. Garaçı | 13. Köroğlu, |
| 5. Guba kerem | 14. Divani, |
| 6. Sultani | 15. Mehemmet Bağır |
| 7. Karabağ şikestesı | 16. Dilgem |
| 8. Kesme şikeste | 17. Bala Memmet |
| 9. Zarıncı | 18. Süsenberi |

II.1.4. ENSAR ASLAN'IN TESPİTLERİ

Ensar Aslan ise 1980 yılındaki "*Doğu Anadolu'da Söylenen Âşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma*" başlıklı çalışmasında; makamların bir kısmının âşığın ve âşıklığın ortaya çıktığı devirlerden beri devam edip geldiğini, bir kısmının da yakın geçmişte yaşamış usta âşıklarımız tarafından yaratıldıklarını ifade ederek Hasan Kartarı'nın görüşleri ile aynı doğrultuda bilgiler vermiştir. Aslan; Âşıklar arasında öteden beri 72 ana makamın söylendiğini ifade etmiş, bu sayıya başlangıcından beri geleneğimizle yan yana ve iç içe yaşamış olan Azeri sahası âşık makamlarının da dâhil olup olmadığının kesinlikle bilinemediğini yazmıştır. Kendi yaptığı tasnifte görüldüğü gibi bazı makamların Azeri sahası yer veya kişi adlarını taşıması, bu 72 makam sayısının Doğu Anadolu ve Azeri sahasının ortak malı olması ihtimalini ortaya çıkardığını ifade etmiştir (1980:52-57). Bu durum bizim başta da belirttiğimiz gibi sadece noktasal bir bölge değil genel anlamda bir bölgesel çalışmanın yapılması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Aslan, kendi tespitlerinden yola çıkarak makamlar üzerinde şu şekilde bir tasnif oluşturmuştur.

a) Divanî makamları

14 – 15 – 16 heceli olup; aşk, ızdırıp, ayrılık vb. konuları içermektedir.

1. Yerli (Osmanlı) divânisi
2. Şenlik (Çıldır) divânisi
3. Mereke divânisi
4. Hasta Hasan divânisi
5. Yüğrük divânisi
6. Türkmen divânisi
7. Gazeli divânisi

b) Yanık ve Uzun Makamlar

Âşıkların koşma, destan, türkü gibi 11 heceli şiirlerini terennüm ettikleri makamlardır; aşk, ayrılık, ölüm vb. konular işlenmiştir.

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1. Zindancı (Ercişli Emrah) | 5. Üçkollu |
| 2. Derbeder | 6. Keşişoğlu |
| 3. Kocanoğlu | 7. Sefil Baykuş (Kağızmanlı
Recep Hıfzı) |
| 4. Zarıncı | |

- | | |
|-------------------|---------------------------------|
| 8. Bey Usulü | 23. Kesik Kerem |
| 9. Necip Bey | 24. Gürcistan Gazeli |
| 10. Sümmâni | 25. Saat Çukuru (Ercişli Emrah) |
| 11. Hicrânî | 26. Ağahân |
| 12. Garibi | 27. Memmet Bağır |
| 13. Bala Memmet | 28. Yıldızeli |
| 14. Dilgamî | 29. Şeyh Senan |
| 15. Atüstü | 30. Merdanoğlu |
| 16. Sultani | 31. Mansırı |
| 17. Kaçak Nebi | 32. Çobankere |
| 18. Segâh | 33. Mira Geraylı |
| 19. Civan öldüren | 34. Kürdî Geraylı |
| 20. Hicrânî Kerem | 35. Semai |
| 21. Küba Kerem | 36. Tecnis |
| 22. Yanık Kerem | 37. Çukurova |

c) Güzelleme ve Hareketli Makamlar 7, 8 ve 11 heceli güzelleme, kahramanlık ve aşk konularının terennüm edildiği makamlardır.

- | | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| 1. Şenlik (Çıldır) güzellemesi | 10. Köroğlu güzellemesi |
| 2. Şüregel (Arpaçay) güzellemesi | 11. Köroğlu güreş |
| 3. Akbaba güzellemesi | 12. Köroğlu yedeklemesi |
| 4. Gökçe güzellemesi | 13. Hoş damak. Arslan (1980:52-57) |
| 5. Emrah güzellemesi | |
| 6. Karaçi güzellemesi | |
| 7. Sümmani yüğrügü | |
| 8. Köroğlu Koçaklama | |
| 9. Köroğlu Cenklemesi | |

II.1.5. MEHMET ÖZBEK'İN TESPİTLERİ

Mehmet Özbek'in 1998 yılında yayımladığı “*Türk Halk Müziği El Kitabı I, Terimler Sözlüğü*”nde Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı'ya ait 114 adet âşık havasına yer vermiş, ancak bunların bölgelere tasnifi konusunda bir açıklama yapmamıştır.

Özbek'in Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı'ya ait olarak verdiği hava adları şunlardır:

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1. Acemi şikeste | 28. Çukurova |
| 2. Afşar | 29. Derbeder |
| 3. Ardahan Güzellemesi | 30. Destanî |
| 4. Aşiroğlu | 31. Dilgem |
| 5. Atlı Kaydası | 32. Dilgem Şikeste |
| 6. Atüstü | 33. Divanî |
| 7. Avaran Keşişoğlu | 34. Döşkaya |
| 8. Bala Memmet | 35. Dudakdeğmez |
| 9. Bayatı | 36. Dübeyit |
| 10. Bayatı Kürdi | 37. Düz Güzelleme |
| 11. Bayramı | 38. Edalı Tecnis |
| 12. Behmani | 39. Erdiş |
| 13. Bektaşî Divanisi | 40. Erzurum Divanisi |
| 14. Bey Usulü | 41. Esm Sultan Divanisi |
| 15. Borçalı Divanisi | 42. Garibi |
| 16. Borçalı Yangını | 43. Garip |
| 17. Bozuk / Osmanlı Bozuğu | 44. Gevheri |
| 18. Köroğlu Bozuğu | 45. Gökçe Güzellemesi |
| 19. Kağızman Bozuğu | 46. Guba Kerem |
| 20. Cengi Köroğlu | 47. Gülebeyi |
| 21. Cıgalı Tecnis | 48. Gülgezî |
| 22. Cırıtlama Köroğlu | 49. Gürcistan Gazeli |
| 23. Civan Öldüren | 50. Hasta Haşan |
| 24. Çeper Çukuru | 51. Hicrânî, |
| 25. Çıldır Divanisi | 52. Hicrânî Kerem |
| 26. Çıldır Güzellemesi | 53. Horavelleme |
| 27. Çobankere | 54. Hoşdamah |

55. Hüseyinî
56. İğdır Güzellemesi
57. İbrahimi
58. İrevan Zarıncısı
59. Kaçak Nebi
60. Kağızman Bozuğu
61. Kağızman Divanisi
62. Kalenderi
63. Karabağı
64. Karaçı
65. Karavelli
66. Kars Divanisi
67. Kayabaşı
68. Keçecioğlu
69. Keremi
70. Kerem Güzellemesi
71. Kesik
72. Kesik Kerem
73. Keşifoğlu
74. Koçaklama
75. Koçaklama Köroğlu
76. Köroğlu
77. Mansırî
78. Maya
79. Mereke Divanisi
80. Mestî Rüstem
81. Muhammes
82. Müsteznat
83. Osmanlı Bozuğu
84. Osmanlı Divanisi
85. Resioğlu Divanisi
86. Revan Çukuru
87. Saat Çukuru
88. Salatınlar
89. Semaî, Sezayî
90. Sultanî,
91. Süsenberi
92. Şahnazi
93. Şikeste
94. Şöregel Güzellemesi
95. Tecnis
96. Terekeme Divanisi
97. Türkmen Divanisi
98. Türkmenî
99. Üç Kollu
100. Yanık Kerem
101. Yedekli Kerem
102. Yedekli Şikeste
103. Yedekli Tecnis
104. Yerli Divanisi.
105. Yerli yanığı
106. Yetim şikeste
107. Yügrük Divanî
108. Yürük gökçe güzellemesi
109. Yürük güzellemesi
110. Yürük Köroğlu
111. Yürük Türkmenî
112. Zarıncı
113. Zincirli Kerem
114. Zûverek (1998: 6-213).

III. BÖLÜM

III.1. YAPILAN TESPİTLERE DAİR DEĞERLENDİRMELER VE EZGİSEL SÖZEL DEĞİŞİMLER AÇISINDAN ORTAYA ÇIKAN SORUNLAR

Bölgedeki âşık havalarına ait daha birçok araştırmalar mevcuttur. Görüldüğü gibi her araştırmada âşık havalarının sayıları birbirinden farklı çıkmaktadır. Bu durumun muhtemel birkaçı nedeni ise şunlardır;

- a) Gelenekteki âşıkların rekabet durumları.
- b) İcracı âşıkların bazen, benzer coğrafyalardaki âşık havalarını diğer coğrafyalara taşımaları ve bu eserleri, hatta ustalarından öğrendikleri diğer birçok eseri icra ederken unutmama, ulama veya kendine özgün yorumlarken meydana gelen yeniden yaratmalar.
- c) Bölge repertuvarına kazandırdıkları kendi eserlerini, bilinen âşık havalarının dışında tutarak farklı isimlendirmeler.

Aynı ezgi kalıbı ve ezgi işleyişi içinde olmasına rağmen, birçok âşık havasının farklı isimlerle anılıyor olmasının yukarıdaki ve benzer nedenlerden kaynaklandığını düşünmekteyiz.

Örneğin Âşık Şenlik'in torunu merhum Yılmaz Şenlikoğlu ile 24.09.2017 tarihinde yapmış olduğumuz bir görüşmede, ağabeyi Nuri Şenlikoğlu'nun bir makam bulduğunu ve adının da "Nurani" makamı olduğunu söylemekteydi. Hâlbuki ezgisel veya ritimsel açıdan diğer âşık havalarından ayrı değildir. Sadece sahiplenilmiş olmak için ayrı bir isimlendirme ile anılmaktadır. Bu da âşık havalarının sayısının artması demektir. Bu nedenle yukarıda verdiğimiz hepsi birbirinden değerli çeşitli araştırmalar, konumuzun daha iyi anlaşılması bakımından yeterli olacaktır.

Bu araştırmaların büyük çoğunluğu geleneğin tasnifi üzerine yapılmış, bazılarında ise bunun yanında edebî yapılara değinilmiştir. Ancak araştırmacılar âşık havalarının ezgisel tahlilleri konusuna girmemiş, bazı yazılarda yüzeysel olarak değinilmiştir. Armağan Coşkun Elçi yayımladığı "Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı" adlı kitabında Şeref Taşlıova'nın bölgeye ait okuduğu âşık havaları ve kendi bestelediği ezgilerin notalarını, ayrıca ezgi oluşum seyirleri konusunda bilgiler vermiştir. Bu konuyla ilgili ezgisel yapılar hakkında birkaç bildiri dışında çalışma yoktur.

Ancak kitaptaki âşık havalarını, Çıldır'da okunan âşık havaları ile karşılaştırdığımızda aynı isimdeki birçok havanın ezgi ve ritim bakımından farklı olduğu ortadadır. Örneğin; Çıldırli Âşıkların “Dübeyit” adıyla icra ettikleri hava bir oktav ses genişliğinin altında iken, Taşlıova'nın repertuvarında (Elçi, 2016:538) bir oktav ses genişliğinin üzerinde seyredir. Yine Mereke Divanisi adlı hava da Çıldır'da ağırlıklı olarak 10/8 ölçü yapısı ile okunurken Taşlıova'nın repertuvarında (Elçi, 2016:261) serbest ölçü ile okunur. Kitaptaki notaları bulunan Muhammes (Elçi, 2016:536) veya Karaçı (Elçi, 2016:260) ve daha birçok aynı isimle anılan havaların, gerek ezgi kalıbı ve işleyişi, gerekse ritim yapıları açısından yakın olmakla birlikte farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Bu durum aynı zamanda âşık havalarının bölgesel taşınmaları ve kişisel icraları sırasında uğradıkları değişimin de bir göstergesidir.

Modern çağın getirileri olan görsel ve işitsel teknolojik iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde, uygun bir icra çevresinin oluşması ile birlikte, herhangi bir köy odasında, âşıklar kahvesinde, bir mecliste veya meydanda elinde sazıyla kalabalığa hikâyeler anlatan, methiyeler-hicivler düzen, muamma asan, türküler söyleyen bir âşığın o topluluk için ne denli önemli olduğu da daha kolay anlaşılabilir. Yüzyıllar boyu kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarıla gelen âşıklık geleneği ve bu geleneğin ürünleri ne yazık ki çoğu zaman yazı ile kayıt altına alınamamış, birçoğu zamanla kaybolmakla birlikte birçoğu da kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktarırken bazı değişikliklere uğrayarak orijinal eserin bir çeşitlemesi olarak karşımıza çıkmış ve çıkmaktadır.

Sözlü kültür ürünlerinin saklanmış oldukları yer doğal olarak insan hafızasıdır. Okuryazar oranının neredeyse yok denecek kadar az olduğu, teknolojinin olmadığı eski zamanlarda sözlü kültür saklandığı hafızalardan çıkıp kulaktan kulağa aktarılırken dillendirmekte, dillendirirken de unutmama, ulama, vb. nedenler veya dilimizin oynadığı oyunlar sonucunda, aktarıcılar tarafından sözel metinlere çeşitli değişiklikler ve sözcük katmaları yapılmıştır. Bundan dolayı da zaman içerisinde birçok orijinal metinde meydana gelen değişimler, hem anlam, hem de içerik açısından eskisine benzeyen ancak farklı yeni metinlerin veya ezgilerin doğmasına da neden olmuştur.

Aslında Şenlik üzerinden yaptığımız bu araştırma doğal olarak sözlü kültürün tümünü ilgilendirmekte ve aynı zamanda Anadolu sahasında yüzlerce yıllık deneyimlenen sözlü kültür dünyasında, sanatla değişim ve aktarımının kültürel kodlarını açıklamaya

çalışmaktadır. Herhangi bir hikâye, masal, şiir veya türkü kaynağından uzaklarda çeşitli değişikliklere uğramış olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bunun nedeni ise nakletme sırasında eserin (metnin) yeniden yaratılmasıdır. Bu değişiklikler, aynı yaratmanın farklı şekillerinin ortaya çıkmasına neden olur, ortaya çıkan bu farklı yaratmalar “Eş Metin” (Varyant), “Benzer Metin” (Versiyon) olarak adlandırılırlar (Ekici, 1998:25-34), (Oğuz, 1999:2-6). Aynı durum türkülerin ezgileri için de geçerlidir. Bu durum herhangi bir anlatının farklı icra çevresinde kültürün getirileri ile birlikte çeşitlenmesinin sonucu, aynı zamanda anonimleşme sürecinin bir gerekliliğidir, ancak yaratıcısı belli olan usta malı eserler için olmaması gereken bir durumdur. Aksi durumda usta malı eser yaratıcısının ona kattığı özgünlükten ve iletmek istediği mesajdan uzaklaşıp başka bir şekilde karşımıza çıkabilecektir.

III.1.1. Âşıklar Arasındaki Yeniden Yaratmalar

Bu konuda tarafımızdan Âşık Şenlik eserleri üzerinden yapılmış olan çalışmada birçok farklı âşığın, aynı eseri değişik şekillerde ve benzer metin olarak icra ettikleri görülmüştür. Bunun da zaman içerisinde eseri özünden uzaklaştırarak farklı şekillere büründüreceği aşıkâr bir durumdur.

Örneğin, özellikle Alevi-Bektaşî âşıkları tarafından ayin-i cemlerde saz eşliğinde okunan, yine âşıklar ve dedeler tarafından Anadolu’nun çok farklı yörelerine taşınan deyiş, nefes vb. eserlerin derlemelerinin büyük kısmı, üzerinde değişiklik yapma potansiyeli yüksek olan sıradan dinleyici halktan yapıldığı için bazı metinler açısından değişken sonuçlar ortaya çıkmıştır. Farklı yörelerden derlenen aynı deyiş, bir yörede Pir Sultan Abdal mahlaslı iken, diğer bir yörede Yunus Emre mahlası ile karşımıza çıkabilmektedir. Üzerinde çalıştığımız Şenlik kolunun ise sadece Kars, Iğdır, Ardahan ve yakın bölgelerinde olması, derlemelerin sadece kol âşıklarından yapılmış olması ve icra ortamları her ne kadar diğer örnekteki yoğun değişkenliğe neden olan koşulları oluşturmasa da yeniden yaratmalar sonucunda Âşık Şenlik’e ait birçok eserde de küçük farklılıklarla benzer durumlar söz konusudur.

III.1.2. Anlama-Anlamlandırma Süreci ve Anlam Yansıtmaları

Âşıkların kendilerine göre anlama-anlamlandırma sürecindeki değişimler birçok şekilde olabilmektedir. Şiirler ve diğer metinler üzerindeki “gelişi güzel (bellek yitimi, aşırı coşku ve heyecan nedeniyle) meydana gelen unutmalar meydana gelebilmekte, ya da ana

metinler dışarıdan eklenen sözcükler ile değiştirilip dönüştürülebilmektedir. Umay Günay âşıkların usta malı şiirleri öğrenmeleri konusunda; *“Ezberleme gayretleri Türk âşıklarını kudretsiz kılmamakta ve hafızasının yanıldığı hallerde telâşlanmadan irtical güçlerini kullanmalarını sağlamaktadır”*. (Günay, 1993: 24-25), şeklindeki ifadesiyle unutmama ve diğer nedenlerle metinlere yapılan eklemelere dikkat çekmiştir.

En az o kadar önemli diğer konu da bu dışsal faktörler kadar, değişimlere neden olan içsel faktörlerdir. Diğer bir deyişle âşığın iç dünyasıdır. Saussure, dilde en az çaba ilkesinden bahseder. Dilde iki değişik eklemeye yerine bir tek eklemeye yetinildiğini ya da güç bir eklemeye yerine daha yeni bir eklemeye başvurulabileceğini vurgular (Saussure, 2001:212). Aslında Saussure’un söz ettiği durum günlük konuşma dilinin de bir özelliğidir. Sözlü kültür ürünlerinde bu tespiti sıklıkla rastlamaktayız. Bir metnin kendi içinde tutarlı olup, okuyucu için bağıntılı olmayabileceği gerçeği, “düzgü” ve “çıkarım” ayrılığının bir göstergesidir. Bu nedenle usta malı şiirlerde bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde yapılan söz değişiklikleri ve ulamaların/eklemelerin şiirinin anlamsal içeriklerini değiştirdiği görülmüştür.

Anadolu’da “Her âşığın bir ahı vardır” şeklinde bir özdeyiş söylenir. Aslında bu özdeyişteki “ah”, her âşığın kendine özgü hayata bakışı, algısı, iç dünyası ve olayları iç dünyasında çözümlemesiyle meydana gelmiş bir olgu, bir mizaçtır. Söyledikleri sözler ve şiirleriyle dış dünyaya verdikleri mesaj, âşıkların kendi iç dünyasındaki özgünlüğün bir yansımasıdır. Âşıklardaki bu özgün ifade; gücünü, dış dünyadan iç dünyalarına aktarabildikleri deneyimsel bellek, kültürel bellek, atalar belleği, usta çırak ilişkisi bağlamında öykünmeler, karşılaşmalar, atışmalar gibi tecrübe ve birikimlerden alırlar. İfade ettiğimiz bu davranış modellerinde geleneğin toplamına işaret eder. Âşığın kendi şiirlerinde zamansal bağlamda yaptığı değişiklikler, âşığın kendi iç dünyasını yansıtır. Değişenlerin tümünün âşığın iç dünyasında mutlaka bir karşılığı vardır. Ancak daha önceden yaşamış olan bir âşığın eserlerini bu davranış modeli ile yansıtmaya çalıştığı an o âşığın şiirlerinde bozulma ve değişimler başlar. Zira o eser önceki âşığın iç dünyasının ürünüdür. Bu durum da doğal olarak anlatıların güçsüzleşmesine, metinlerin zaman içerisinde değersizleşmesine ve yaratıcısından uzaklaşmasına yol açar.

Sözel yapılardaki değişiklik bilinçsiz olarak öncelikle eş anlamlı veya fonetik olarak benzer kelimeleri kullanarak veya yukarıda da belirtildiği gibi unutulmalardan kaynaklı

olabilmektedir. İlk bakışta masumane veya zararsız görünen bu değişim zaman içerisinde şiir ve diğer birçok edebi metnin kısmen de olsa anlamını yitirmesine, hatta bazen de tamamen değişmesine yol açabilir. Bu nedenle yaratıcısı belli olan herhangi bir metni, kaynaktan okuyan veya dinleyenlere ulaştırırken çok dikkatli olunmalı ve yaratıcısının ona yüklediği anlamlarla birlikte, doğru aktarılmalıdır. Bunu sağlamak için de metinleri doğru anlamak kadar, metinlere anlamını değiştirebilecek müdahalelerde bulunmamak da gerekir.

Ramazan Korkmaz konuyla ilgili şu şöyle demektedir:

Özellikle sanat eserlerinde, bütün zamansal tutarlılığa sahip zahmetli hazırlık dönemlerine, arayış ve sıkıntılara asıl yaşamsal nitelik kazandıran şeyi sanatçının mizacı ve bireysel yaratıcılığıdır. Eskinin yeniden biçimlenişi veya yeni sürgünün dünyadaki yaşama potansiyeli bu yaratıcı gücün mizacı tarafından kontrol edilir (Korkmaz, 2015: 132).

Bu durumda sözlü kültüre dair eserler her icrasında ilk yaratıcısından aldığı güce bağlı kalırken aynı zamanda yeniden de yaratılmış olurlar. Bu yaratımlar eseri özünden uzaklaştıracak şekilde olmamalıdır. Bu konuda Erdoğan Altınkaynak alan çalışmalarından elde ettiği bilgilerde şu sonuçlara ulaşmıştır:

İcra ortamında âşıklarımız ne kadar profesyonel olurlarsa olsunlar, bazen söyleyecekleri şeyleri unutmaktadır. Âşıkların unutkanlıklarında çevresindeki âşıklara sözün devamını alçak bir sesle sordukları veya çevresindeki âşıkların hatırlatma yaptıkları gözlemlenmiştir. Bazı hallerde ise sözleri unutulmuş eserin ilgili mısralarını ağızlarında geveleyerek devam ettirdikleri görülmüştür. **Bazı âşıkların icra esnasında, eserin aslına sadık kalmadan, dinleyici kitlenin nabzına göre, kendi eserlerinin mısralarını değiştirdikleri, araya başka şeyler kattıkları görülmüştür.** Ilgar Çiftçioğlu ve Mihmanî Cüya bu tarza en sık başvuranlardandır. (Altınkaynak, 2015: xx)

Altınkaynak'ın bu tespitleri, bizim de alanda yaptığımız tespitlerle örtüşmekte, zamanla sözel değişimlerin nasıl olduğuna da örnek teşkil etmektedir.

Ezgisel açıdan da benzer durumlar söz konusudur. Âşıkların aynı esere ait her ezgisel icrası, küçük de olsa bir öncekinden farklılıklar göstermesi doğaldır. Bu farklılıklar

dinleyiciler tarafından çoğu zaman fark edilmeyebilir. Ancak müzikoloji açısından bakıldığında herhangi bir ezgi uzun zamanlar sonra ilk icralardan farklı ezgi yapılarıyla karşımıza çıkabilmektedir. Bu nedenle ezgisel icralarda da ana ezgiyi bozacak veya zaman içerisinde değişimine neden olabilecek şekilde icralar yapılmamalıdır.

III.1.3. Şenlik Kolu Âşıkları ve Diğer Kaynaklarda Tespit Edilen Sözel, Anlamsal ve Ezgisel Değişimler

Âşıklık geleneğinin ve âşıklar arasındaki bilgi aktarımının kurumsal değil de usta çırak ilişkisi ile olması ezgi sürekliliği konusunda birçok değişik sonuçları da doğurmaktadır. Bunların başında; herhangi bir eserin icrasının, neredeyse her âşığa göre ayrı bir şekle bürünmesi gelmektedir. Âşıkların her eseri kendi bünyelerinde yoğurarak küçük farklılıklarla yeniden yaratması, ilk anda fark edilemeyen veya dikkat edilmeyen, ancak zaman içerisinde gözlenebilir değişimlerin doğmasına neden olabilmektedir.

Âşıklarımız örnekteki “Şenlik Divanisi” (Şenlik Divanı) adıyla bilinen eseri, ezgisel açıdan birbirlerinden çok büyük farklılıklarla icra etmeseler de metinler açısından ustalarının şiirlerindeki değiştirdikleri sözcükler, doğal olarak anlam değişimlerini de meydana getirir. Bu durumun doğal sonucu olarak, eser uzun zaman sonra yaratıcısının özgün mizacından uzaklaşmış olarak karşımıza çıkabilir.

Bu bağlamda yukarıda da belirtildiği gibi âşıkların usta malı şiirlere bilerek veya bilmeyerek yapabilecekleri müdahale ve eklemeler, zamanla anlam bakımından şiirlerin kaynağından uzaklaşmasına neden olacaktır. Şenlik eserlerinin birçoğunda tespit ettiğimiz bu durumu, yöre âşıkları arasında “Şenlik Divanisi” adıyla bilinen eseri üç ayrı âşıktan dinleyip notaya alarak inceledik. Böylece zamana bağlı olarak fark etmeden ortaya çıkan sözel, ezgisel değişimleri ve âşıkların yöresel ezgi yapıları dışında özel icra tavırlarını bir örnek üzerinden göz önüne çıkarmaya çalıştık.

Şenlik Divanisi adlı eserin, evveliyatını Rabatlı Âşık Ali'den öğrendiklerini söyleyen, Haydar Çetinkaya tarafından Âşık Çerkez ve Âşık Dursun Durdağı'dan yapılan derlemede Şenlik – Zülalî karşılaşması olarak verilmiştir. Buradaki hali şu şekildedir.

ALDI ŞENLİK

Gene fhrim hayallandı uğraşar harayınan

Tebibsiz derd-i çekerem melhemsiz yarayınan

*Arz eyleyip getsem eğer pirim öz diyarına
Menzilim bin yillik yoldu tükenmez bir ayınan
ALDI ZÜLALİ*

*Yaman bahtım çekti leşker bir ulu duğrayınan
Feth-etti burcu semahı dögüşür sahrayınan
Sağ olmaz yara çekerüh nâh-nüyi gısmette biz
Egerki Eflatun gelse tabibi gubrayınan
ALDI ŞENLİK*

*Deli gönül bülbül oluf dünyayı bir bağ biler
Hesap etse seçerini budağ be budağ biler
Kefi, Nun'u, zemin arşı kâfi âzim dağ biler
Yeddi iklim çar köşeyi dolanar sırayınan
ALDI ZULALİ*

*Deli gönül Mecnun ise Leyla bir aşınadır
Mağrup, maşrup çar köşeyi dönderür peşinedir
Yedi deryay nuş eylesera bir terefi teşnedür
Burcu semavatı zemin büs-bütün kürrayınan
ALDI ŞENLİK*

*SEFİL ŞENLİK arsa çıhsan gene Hakk yudar seni
Ezrayil gezer dalınca daima güder seni
Bir gün gırar dal-ı gadd'in akibet budar seni
Felek'de hoş geçinmiyor men bahtı kara ile.
ALDI ZÜLALİ*

*Yüz bin cellat can alıcı düşse ser ölkesine
Zerre inayet, merhamet gelmesin hevesine
Sürgün etseler ZÜLALİ derd-i gam kalasına
Felek irade buyurmuş meclis-i Şüra ile.*

Ensar Arslan'ın kitabında ki şiir metinleri bölümünde ise, şu şekilde verilmiştir:

*Deli gönül hayallanıp ugraşır harayınan
Men tababsiz dert çekerem merhemsiz yarayınan
Pirim diye arzeyeleyif getsem öz mekânıma
Menzilim min yıllık yoldu tükenmez bir ayman*

*Deli gönül bülbül olmuş dünyayı bir bağ bilir
Haber alsa secerini butağba butağ bilir
Kefi nun'nan yaradıfıdı arşı azim dağ bilir
Yedi iklim çar köşeyi dolandım sırayınan*

*SEFİL ŞENLİK arşa çıksan yine hâk yutar seni
Hışma salar dal gaddini âkibet budar seni
Düşüf Azrail peşine dâima güder seni
Feleh bile hoş geçinmir men bahtı garayınan (Arslan, 1992: 139)*

Kaynak kişilerden Âşık Yılmaz Şenlikoğlu Şenlik Divanisi'nin birçok âşık tarafından adının değiştirilerek "Mereke Divanisi" adıyla okunduğunu ifade etmiş, diğer kaynak kişiler de bu durumu teyit etmişlerdir. Zaten sadece bu durum bile değişimin açıkça bir ifadesidir. Yılmaz Şenlikoğlu'dan yapılan kayıtlarda ise eserin sözleri şu şekildedir.

*Dağılıf fikri hayâlüm uğraşır harayınan
Tabipsiz dertler çekerem melhemsiz yarayınan
Arzulayıp pirim deyu getsem öz mekânıma
Menzilim bin ilik yoldu tükenmez bir ayınan
Deli gönül bülbül olup dünyayı bir bağ bilir
Haber alsan seccerini butah da butah bilir
Kün emriyle ki halk etti pay-a kün-ü dağ bilir
Yeddi iklim car köşeyi dolandım sırayınan
SEFİL ŞENLİK arşa çıksan gene hakk yudar seni
Azrail düşüf dalına daima güder seni
Akibeti cenge salar dal gaddin budar seni
Felek dahi hoş geçinmir men bahtı garayınan*

Âşık Erkanî'den (Mehmet Oktay) yapılan kayıt şöyledir:

*Dağılıf fikri hayâlüm uğraşır harayınan
Tabipsiz dert çekerem men dermansız (melhemsiz) yarayınan
Arzeyleyif pirim deyi varsam öz mekânıma
Menzilim min yillih yoldu tükenmez bir ayınan
Deli gönlüm Abdal olmuş dünyayı bir bağ bilir*

*Haber alsan secerini budah be budah bilir
 Kaf-i nun zemini arştan kaf-i azim dağ bilir
 Yeddi iklim çar köşeyi dolanif seyran bilir
 SEFİL ŞENLİK arşa çıksa gene hâk yudar beni
 Azrail düşüf peşime daima güder meni
 Hısmile gırar gaddimi akıbet budar meni
 Feleh bile hoş geçinmir men bahtı garayınan*

Âşık Seyyatî'den (İsrafil Uzunkaya) yapılan kayıt şu şekildedir:

*Dağılıf fikri hayâlüm uğraşar hârayınan
 Men tabipsiz dert çekerem melhemsiz yarayınan
 Pirim diye arzuleyip gelseydım mekânına
 Menzilim yüz yillih yoldu tükenmez bir ayınan
 Deli gönül Abdal oluf dünyayı bir bağ bili(r)
 Heber alsan secerini butahda budah bilir(r)
 Kef-i nun-u yaradıfdı arşı azim dağ bili(r)
 Yeddi iklim dört köşeyi dolaştım sırayınan
 SEFİL ŞENLİK arşa çıksan gene hâk yudar seni
 Düşüf Azrail peşine daima güder seni
 Akibeti cenge salıf dal gaddin budar seni
 Felek bile hoş geçinmir men bahtı garayınan*

Yukarıda farklı kaynaklardan örneği verilen Şenlik Divanisi adlı eserdeki farklı dizeleri, ilk kıtalarını karşılaştıralım.

Âşık Çerkez ve Âşık Dursun Durdağı:

*Gene fihrim hayallandı uğraşar harayınan
 Tebipsiz derd-i çekerem melhemsiz yarayınan
 Arz eyleyif getsem eğer pirim öz diyarına
 Menzilim bin yillih yoldu tükenmez bir ayınan*

Âşık Yılmaz Şenlikoğlu:

Dağılıf fikri hayâlüm uğraşar hârayınan

*Men tabipsiz dert çekerem melhemsiz yarayınan
Pirim diye arzuleyip gelseydım mekânına
Menzilim yüz yıllıh yoldu tükenmez bir ayınan*

Âşık Erkanî;

*Dağılıf fikri hayâlüm uğraşır harayınan
Tabipsiz dert çekerem men melhemsiz yarayınan
Arzuleyipirim deyi varsam öz mekânıma
Menzilim min yıllıh yoldu tükenmez bir ayınan*

Âşık Seyyatî:

*Dağılıf fikri hayâlüm uğraşır hârayınan
Men tabipsiz dert çekerem melhemsiz yarayınan
Pirim diye arzuleyip gelseydım mekânına
Menzilim yüz yıllıh yoldu tükenmez bir ayınan*

Ensar Arslan'ın kitabında:

*Deli gönül hayallanıf uğraşır harayınan
Men tababsiz dert çekerem merhemsiz yarayınan
Pirim diye arzuleyip getsem öz mekânıma
Menzilim min yıllık yoldu tükenmez bir ayınan*

Âşık Turanî:

*Deli gönül hayallanıf uğraşır harayınan
Men tabipsiz dert çekerem merhemsiz yarayınan
Pirim diye arzuleyip getsem öz mekânıma
Menzilim min yıllık yoldu tükenmez bir ayınan*

Örnekte görüldüğü gibi farklı kaynaklardan yapılan derlemelerde sözel olarak farklılıklar göze çarpmaktadır. Sadece ilk dizedeki farklılıklar bile anlamı değiştirmeye yetmektedir.

“Gene fihrim hayallandı uğraşır harayınan” ifadesiyle sık sık hayallere daldığını ve bundan dolayı aklının başında olmadığını, nelerle uğraştığını bilmediğini ifade etmekteyken,

“Dağılıf fikri hayalüm uğraşır harayınan” ifadesiyle, herhangi bir olumsuz durum karşısında aciz duruma düştüğünü ve bundan dolayı aklının başında olmadığını ve ne yaptığını bilmediğini,

“*Deli gönül hayallanıp ugraşır harayınan*” ifadesiyle de özlem veya benzer nedenlerle söz dinlemeyen bir gönül ve bunun doğal sonucu olarak da ne yaptığını bilemeyen birinden söz etmektedir.

Yine, “*Arzulayıp pirim deyu getsem öz mekânıma*” ifadesi ile bir istek ve arzu sonucu öz mekânı gördüğü bir yere gitmek ifade edilirken,

“*Pirim diye arzuleyip getsem öz mekânıma*” ifadesiyle Pirim diye nitelendirdiği kişiye bir durum arzuhali için öz mekânı gördüğü bir yere gitmek ifade edilmiş,

“*Arz eyleyip getsem eğer pirim öz diyarına*” ifadesi ile de Pirim diye nitelendirdiği kişiye gitme arzusu ve şayet gidebilirim vurgusu söz konusudur. Buradaki “*Arz eylemek*” ifadesi arzulamak anlamında kullanılmıştır. Bir âşık dışında, örneğimizin ilk kıtasındaki tek ortak ifade en sondaki “*Menzilim bin yillik yoldu tükenmez bir ayınan*” dizesidir. Seyyatî’de *yüz yıllık* olarak değişmiştir.

Örneklerde görüldüğü gibi kelimeler birbirine benzese de *arzulayıp gitmek* ile *arz eyleyip gitmek*, *Gene fıhrim hayallandı*, *Dağlıf fikri hayâlim*, *Deli gönül hayallanıp* cümleleri kelime olarak benzer olsalar da anlam olarak birbirinden farklı ifadelerdir. Bu basit örnekte bile sözel farklılıklar ortadadır.

Âşıklarla yapılan mülakatlarda, şiirdeki bazı kelimelere farklı anlamların yüklendiği görülmüştür. Örneğin bir âşık *Hâk* kelimesini toprak manasında kullanırken diğer bir âşığın *Hakk* veya *Hak* olarak, Allah’ın doksan dokuz isminden biri olarak kullandığını ifade etmiştir. Yöresel Terekeme ağzında *butah* şeklinde telaffuz edilen *budak* kelimesi bir âşıқта dal budak, diğer âşıқта köşe bucak manasında da kullanılmış, *secer* kelimesi ise bir âşıқта *her yer*, *her yan* anlamında kullanılırken, diğer bir âşıқта *şecere* yani *soy kütüğü* anlamında kullanılmıştır. Bir âşığımız yöresel olan *haray* kelimesini “feryat” anlamında kullanmış, bir diğeri ise *hara* olarak “neresi” veya “neler” anlamında kullandığını ifade etmiştir. Yine bir âşık da menzilim (min) bin yıl iken, diğer bir âşığımızda yüz yıl olarak kaydedilmiştir. Nedeni sorulduğunda ise yüz yılı insan ömrü olarak tasavvur ettiğini ifade etmiştir. Tüm bunlar her âşığın dizelere veya kelimelere kendilerince farklı anlamlar yüklediğini göstermektedir. Âşıkların tamamı ustalarından sözleri bu şekilde duyduklarını ifade etmişlerdir. Diğer bir husus ise yeni yetişecek âşıkların bunlardan hangisini esas alacağıdır. Kaynak kişilerden Âşık Turanî ise kendisi ve birçok okumuş genç âşığın Ensar Arslan’ın kitabını kaynak aldığını ifade etmiştir. Bu durum ise konuyla

ilgili eğitim almış olan âşıkların kaynak kullanma konusunda daha dikkatli olup, yazılı kaynakları esas aldıklarının da göstergesidir. Görüldüğü gibi âşıklar birçok kelimelere kendilerine göre anlamlar yüklemişlerdir. Bu durum tedbir alınmazsa yukarıda bahsedildiği gibi zaman içerisinde metinlerin yaratıcısının ona yüklediği anlamdan uzaklaşacağı anlamına gelmektedir.

Ezgisel açıdan da durum farklı değildir. Farklı âşıkların icrasında da ezgisel açıdan farklılıklar görülmüştür. Âşıklar bölgenin ezgisel yapısına uygun müzik cümleleri ile icralar yapsa da eserlerde âşıkların kendi özgün yorumları da fark edilmektedir. Bu durum sözel farklılıklar kadar dikkat çekici olmasa da yukarıda belirtildiği üzere zaman içerisinde genel ifadeden, özel ifadeye evirilen değişik ezgisel yapıların oluşmasına yol açabilir. Âşıkların kendi eserleri için özgün icraları oldukça önemli ve olması gereken bir ayrıçtır. Ancak, Şenlik veya Sümmani gibi âşıklara ait usta malı eserler icra edilirken, ustalara ait olan veya gelenekselleşmiş ezgi motifleri ve icra tavırları kullanılmalıdır. Hal böyle olunca ezgi yapılarının da kayıt altına alınarak gelecek kuşaklara sağlıklı aktarılması gerekmektedir.

Tüm bunlar göstermektedir ki; ister sözlü kaynaklardan, isterse yazılı kaynaklardan derlenmiş olsun yaratıcısı belli olan tüm eserlerin, değişik bölgelere, değişik kişilere ve zamana göre değişik çeşitlenmelerinin olması mümkündür. Âşık Şenlik'e ait eserlerin de diğer birçok sözlü kültür ürünleri gibi dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarılırken doğal olarak hem ezgisel hem de sözel olarak birtakım değişimlere uğramış olması kaçınılmazdır. Bundan dolayı bu alanda yapılacak olan çalışmaların ne derecede hassasiyet ve önem arz ettiği de göz önüne bulundurulmalıdır.

Örnek eserimizin aşağıda verilen üç ayrı âşıktan yazılmış “Şenlik Divanisi” adlı havanın notalarında âşıklara ait icra farklılıkları da açıkça görülmekte ve bu durumu teyit etmektedir. Yani her âşık, her icrada eserleri yeniden yaratımla okumakta, her yeni okuma şekli âşığın o anki ruh haliyle farklı bir şekilde bürünerek bir önceki icrasından farklı olmaktadır. Dolayısıyla âşık havaları yöresel özelliklerin yanında icracının yeteneği ve yaratımlarına bağlı olarak kişisel özellikler de göstermektedir. Bu durum beraberinde gerek aktarım, gerek tasnif, gerekse ezgisel ve sözel değişim gibi birçok sorunu da beraberinde getirmektedir.

Örnek nota 1: Yılmaz Şenlikoğlu icrası

Yöre : Ardahan- Çıldır
Kaynak Kişi:
Âşık Yılmaz Şenlikoğlu

Âşık Şenlik Divanı

Derleyen
Erdoğan Altınkaynak
Derleme Tarihi
11-08-2015
Nota
Necdet Kurt

Serbest...
da ğı lıp fik ri ha ya lim uğ ra şır ha ra yı nan
tar if siz dert ler çe ke rim mel hem siz ya ra yı nan

Serbest...
ar zu la yıp pi rim de yu git sem öz me ka nı ma
men zi lim min yıl lık yol du tü ken mez bir ay ı nan

Not: Kaynak kişinin bildirdiğine göre; aslında Âşık Şenlik Divanı'sı'dır, fakat adını değiştirmişler "Mereke Divanı" koymuşlar.

Örnek Nota 2: Mehmet Oktay icrası

Yöre : Ardahan- Çıldır
Kaynak Kişi:
Mehmet Oktay (Âşık Erkanı)

Âşık Şenlik Divanı

Derleyen
Erdoğan Altınkaynak
Derleme Tarihi
11-08-2015
Nota
Necdet Kurt

dağ ı lıp fik ri ha ya lım uğ ra şır ha

.....a ra yı nan ta bip siz dert çe ke rem men mel hem siz ya

.....a ra yı nan Saz ar zey le yip pi rim di ye

var sam öz me ka nı ma men zi lim bin yıl lih yol du (t)

tü ken mez bi r a yı nan Saz

Örnek Nota 3: Faruk Erdoğan icrası

Yöre : Ardahan- Çıldır
Kaynak Kişi:
Faruk Erdoğan (Âşık Turanî)

Âşık Şenlik Divanı

Derleme Tarihi
11-05-2017
Derleme-Nota
Necdet Kurt

Serbest saz 5/8

a man ay am man
ay am man ay am man ay am mar. am man ev
de li gön lü.....m ha yal
la nıp uğ ra şır ha ra yı na.....n men ta bip siz dert çe
ki rem mel hem siz ya..... ra yı na.....n Saz.....
..... pi rim di ye..... ar zey le yim get sem
öz mc.....c ka nı ma... men zi lim bin yıl lih yol du
tü ken mez bir a yı nan Saz.....

Yılmaz Şenlikoğlu ve Mehmet Oktay icralarının notası Erdoğan Altıncaynak arşivindeki 2010-2016 arası video kayıtlarından yazılmıştır.

Görüldüğü gibi icra edilen her üç havanın ezgileri küçük değişimlerle birbirinden farklıdır.

IV. BÖLÜM

IV.1. EZGİSEL SORUNLARA YAKLAŞIMLAR

Aynı adla anılan ancak farklı ezgilerle icra edilen âşık havalarının, klasik musikideki makamlar ile ilişkileri konusunda Erdoğan Altınkaynak, Özkul Çobanoğlu, Öcal Oğuz, Süleyman Şenel, Mehmet Özbek ve daha birçok akademisyen ve araştırmacı çeşitli tespitlerde bulunmuş, makale ve kitaplarında bu konuya değinmişlerdir. Hepsindeki ortak görüş ise âşıkların kendi aralarında makam diye adlandırdıkları âşık havalarının Klasik musikideki makamlar gibi ses dizileri olmadığı ve bu bağlamda makam özelliği göstermedikleridir. (Altınkaynak, 2015: xxii, Çobanoğlu, 2000: 27-33, Oğuz, 1990: 22-29, Özbek 1985: 406-41, Şenel, 1997: 372 - 396)

Erdoğan Altınkaynak, alan araştırmaları sonucu kaleme aldığı “*Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi Derlemeleri-1*” adlı kitabında geleneğin ve âşıkların durumlarına ait değerlendirmelerini; “*Dinleyici Kitle, Kars Âşıklarının Gelir Kaynakları, İcra Anı, Makam Meselesi*” gibi başlıklar altında toplamış, ezgisel sorunlarla ilgili şu bilgilere vermiştir:

“Âşıklar kahvesinde, alıklardan söylenen eserin makamlarını da söylemelerini istedik. Bunu. Kars Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi ile birlikte Kars’taki âşıkların kullandıkları makamları tespit etmek ve bu konuda bir çalışma yapmak maksadıyla istemiştik.

Bizim herhangi bir müzik bilgimiz yoktur. Başlangıçta her söylenen makam adını kayıt ettik. Ancak daha sonra âşıkların söyledikleri ve makam dedikleri adların pek çoğunun makam değil, bir üslup, bir ağız, bir hava olduğunu gördük. Mesela “Bala Memmed” denilen bir makam yoktur. Bu bir âşık adıdır. Karacaoğlan, Reyhani, Azeri adlarında makam yoktur. Bırakalım bunları “Aşiret” diye bir makam yoktur. “Sefil Baykuş” denen bir makam yoktur. Bu durumda, âşıkların makam bilgisinin olmadığını, kulaktan dolma bilgilerle ve dinleyici kitlenin kendilerini bilgili sanmalarının istemeleri sebebiyle böyle bir yönetime başvurdukları anlaşılmıştır.

Bu demek değildir ki, âşıklar makam kullanmıyor veya Çobanoğlu Âşıklar Kahvesinde âşık makamları kullanılmıyor! Karaç, Hoşdamak, Zarıncı, Atüstü,

Guba Keremi, Yanık Kerem, Baş Saritel, Saritel vs. gibi makamlar var ve kullanılıyor. Bir farkla ki, bu makamlar her âşık tarafından küçük küçük farklılıklarla kullanılıyor". (Altınkaynak, 2015: xxii)

Özkul Çobanoğlu ise âşık tarzı müzikte de Klasik Türk Musikisi'nde olduğu gibi makam ve bestelerin olup olmadığı konusuna dikkat çekmiştir. Bu konuda Köprülü'nün klasik musikideki terimleri kullanmasından dolayı, daha sonraları âşık tarzı şiir türleri ile ilgili araştırma yapanların tamamının sadece ezgi konusunu ve türleri belirtmekle kaldıklarını, önemli bulmalarına rağmen âşık tarzı müziklerle ilgili olarak etnomüzikologların yaptıkları çalışmaları dikkate almadıklarını ve Köprülü'yü tekrarladıklarını ifade etmiştir. Çobanoğlu'na göre Köprülü'nün, âşık havalarını tanımlarken klasik musikideki makamları ifade eden terimler kullanması, bu konuda sonradan gelen araştırmacıları adeta şartlandırmış gibi olmasındadır (2000: 27-33)

Öcal Oğuz ise konuyu farklı biçimde ele almış, yapılan makam tasniflerinde bir birliğin olmadığından söz etmiştir. Oğuz ifadesinde; bir araştırmacının uzun hava olarak verdiği makamı, başka bir araştırmacının orta veya hafif hava olarak verdiğiinden söz etmiştir. Günümüz âşıklarının aynı ezgiye köyden köye kasabadan kasabaya değişen adlar verdiğini, makam tespiti yapan birçok araştırmacı kişi ve kurumların yaptıkları derlemeler toplandığında 300 civarında makam adı ortaya çıktığını, ancak bunların klâsik musikideki gibi ayrı bir ses dizisinin olmadığını belirtmiştir. Bunların bazılarının aynı ses dizisine tabi olduklarını, dolayısıyla nota değeri itibarıyla klâsik musikideki gibi bir makam özelliği göstermediklerini tespit ettiklerini söylemiştir.

Bununla birlikte, herhangi bir adı olmayan veya hatırlanmayan âşık havalarının da var olduğundan ve yaygın olarak kullanıldığından söz etmiştir. Ancak makam adını bilmeyen veya hatırlamayan âşıkların o hava ile icra ettikleri şiirin veya o havayı ilk dinledikleri âşığın adını makama ad olarak verdiklerini de belirtmiştir (Oğuz, 1990: 22-29).

Oğuz'un sözünü ettiği bu durum, hem yukarıda verdiğimiz birçok araştırmacının tasnifleri ile hem de bizim araştırmalarımız sırasında gördüğümüz Nurani havasının (makamının) tespiti ile de doğrulanmış bir durumdur. Yine adını Ahıskalı bir âşık olan Hasta Hasan'dan alan bir hava da âşıklar arasında Hasta Hasan Makamı olarak anılır (Hüseyinoğlu, 2011: 267-289). Bu durumun çok sayıda örnekleri vardır.

Oğuz; âşık tarzı şiirlerin tasnifinde ve türlere ayrılmasında, âşık makamlarının aynı ses dizilerinde olmalarına rağmen farklı isimlerle anılıyor olmasına ve makam adlarının ortaya çıkması konusunda bazı noktalara dikkat çekmiştir (Oğuz, 1990: 22-29).

- a) Âşıklar, klâsik musikideki ifadesiyle makam ve nota tekniklerini bilmediklerinden aynı makam da yaptıkları “beste”leri farklı makam zannetme yanlışlığına düşmektedirler.
- b) Âşıklarda birinci derece unsurlardan biri olan şiir itibarıyla Karaçi makamının 11 heceli, Muhannes makamının 8 heceli şiirlerle icrası gibi temel bir şartın bulunması sebebiyle, ayırt edici olması bakımından aynı makama farklı iki isim verilmektedir, (bizim de yaptığımız tespitlerde benzer durum daha çok sayıda hava için de geçerlidir).
- c) Klâsik musikide bir makama tekabül eden ve 11 heceli şiirlerle söylenen iki âşık makamının varlığı da âşıktan âşığa veya yöreden yöreye değişen bir takım küçük farklara dayanmaktadır. Ancak Âşık makamlarının isimlendirilmesinde bu üç unsurun dışında kalan hususların çıkması da söz konusu olabilir.

Yine devamında aktardıkları da konuya ışık tutması açısından son derece önemlidir. Oğuzun bildirdiğine göre;

“Her hangi bir ezgi âşıktan âşığa, yöreden yöreye değişiklik göstermekte ve klasik musikideki gibi makam dizisine dayanmamaktadır. Âşık havaları (makamları) üslup, tavır, ağız, gibi küçük farklarla belirginleşmiş ve şiirlerindeki hece sayıları ile ayırt edilir olmuşlardır. Örneğin, aynı ses dizilerine sahip olan ve klasik musikide uşak makamı ses dizisine yakın olan Osmanlı Dîvanisi makamı 15, Hîcrani makamı 11, Muhannes makamı 8 heceli şiirlerle icra edilir”.

Oğuz, açıkladığı bu hususa, Kurt Reinhard'ın "Âşık ezgilerinin güftenin mısralarındaki hece sayısı ile bağlantılı olduğu" şeklindeki ifadesinin ışık tuttuğunu ifade etmiştir. Oğuz'un değindiği diğer bir nokta ise; âşık havalarının aynı ses dizilerinde olmalarına rağmen, farklı adlar alabilmelerinde veya farklı makam adlarının ortaya çıkmasında, şiir türlerinin etken olmasıdır.

Öcal'ın tespitlerini benzerleri bizim de alan çalışmalarında tespit ettiğimiz durumlardır. Örneğin ıztırap içeren şiirler; Zarıncı, Derbeder, Mehmet Bağır, Yanık Kerem gibi

havalarla, yiğitlik içeren şiirler; Kahramanî, Destanî, Koçaklama gibi havalarla, sevgi ve aşk metinleri içeren şiirler; güzelleme havalarıyla, dini konuları içeren şiirler ise; Hoşdamak, Karaçi gibi havalarla icra edilirler. Bu havaların ayrılma nedenleri şiirlerdeki içeriklerdir. Ezgisi ve ritim yapısı itibariyle Gülebeyi, Kocanene, Süsenber ile ölüm; Zarmcı, Diligam, Civanöldüren ile bahtiyarlık; Göğçe Güzellemesi ile yiğitlik anlatılamaz.

Melih Duygulu “Türkiye’nin Halk Müziği Makamları” adlı kitabında makam müziğini genel özellikleri açısından ikiye ayırmış, makamın kendi başına bir sistem olarak ele alındığında “Teknik özellikler ve Sosyal özellikler olmak üzere iki temel özelliğini öne çıkarmıştır (Duygulu, 2018: 19).

Teknik özellikleri; ses sistemi, ses aralıkları, müzikal kurgu, form yapısı, usul/ritim karakteri, üslûp özellikleri şeklinde sıralamış, Sosyal özellikleri ise; müziksel davranış kalıpları, makamsal müziğin işlevi, sosyal/kültürel ilişkiler, coğrafi ortak payda vb. olarak sıralamıştır. Halk müziği makamlarının, ses dizisi dışındaki ikinci karşılığının “kalıp ezgi” niteliği taşıyan makam adları ise halk arasında daha rahat isimlendirildiğini ifade etmiştir. Bu türdeki halk müziği makamları isimlerini, ezginin ritim, ezgi örgüsü (işleyişi), form ve yapısal özelliklerinden, kalıplaşmış ezginin ilk sözlerinden veya tür adından, ezginin sosyal işlevinden, âşık ismi ve tarihî şahsiyet adlarından, yöre adlarından, aşiret ve topluluk adlarından hareketle aldığını belirtmiştir. Kalıp ezgilere isim verilmesi ve bu isimlerin makam adı olarak değerlendirilmesinin Anadolu’da yaygın bir gelenek olduğunu ifade ederek bazı örnekler vermiştir. Verdiği örneklerin birçoğu da bizim araştırdığımız yöredeki âşık havalarıdır.

Yöreyle ilgili bazı örnekler şu şekildedir;

Mansurî makamı, Zarıncı makamı (Borçalı zannıcısı, İrevan zannıcısı), Züverek makamı, Türkmenî makamı, Tecnis makamı, Yanık Kerem, Ger Ali makamı, Gevheri makamı, Tatyân makamı, Derbeder makamı, Garip makamı, vs.
(Duygulu, 2018: 37).

Özetle makamların herkes tarafından bilinen kesin ve ortak bir adı olmadığını söyleyerek, bazı yörelerde makam adları, kalıplaşmış ezgilerin genel ismi olarak kullanıldığı için bu isimlerin o yörelerde klişeleşmiş şekilde kullanıldığını Kars, Elazığ, Şanlıurfa’nın bu yörelerin başında geldiğini belirtmiştir.

Metin Özarıslan'ın kaleme aldığı "Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler" adlı makalede âşık müziğinin kaynakları ile âşık makamlarının sayıya bağlama noktasında bilgi veren kaynaklara da değinmiştir. Âşık müziğine genel bir yaklaşım mahiyetinde bilgiler aktardıktan sonra şiir ve müzik merkezli özömlenmesi gereken problemleri belirlemiştir. Özarıslan'ın sıraladığı problemler şunlardır:

1. Halk müziği radyo repertuvarına giren ve âşıkların adlarıyla ve âşıklık geleneğine bağlanan ezgiler müzik tekniği açısından yeniden ele alınmalıdır. Bu ezgilerin müzikal değerleri ve varsa farklı özellikleri ortaya konmalıdır.
2. Yaşayan âşiklerden âşık ezgileri derlenerek bu ezgilerin, varsa makamsal değerleri hem âşığın verdiği isimlendirme hem de müzik tekniği göz önüne alınarak irdelenmelidir.
3. Halk şiiriyle ilgili retorik kitaplardaki tarifler ışığında eldeki malzeme yeniden gözden geçirilmeli ve bu şiirlere eşlik eden müzikal değer göz ardı edilmeden beraberce incelenmelidir. Elde edilen bilgilerle gerekirse yeni tariflere gidilmelidir. Bu yeni incelemede şiirin iç ve dış özellikleri yanında icrada kendisine eşlik eden müzik unsurunun değerı ve katkısı somut olarak ortaya konmalıdır.
4. Âşık tarzı şiirine refakat eden ezgilerin bir skalası çıkarılarak, bugün dilde dolaşan isimlendirmelerin hangi ölçütlere göre verildiği ortaya konmalıdır. Bu konuda karanlıkta göz kırparcasına verilen hükümlerin gerçek değerı ortaya çıkarılmalıdır.
5. Bu tür bir inceleme ile atüstü makamı diye adlandırılan bir ezginin bey usulü diye adlandırılan bir ezgiden hangi temel farklılıklarla ayrıldığı tespit edilmelidir. Bu cümleden olarak Kerem, Kesik Kerem, Yanık Kerem, Guba Kerem gibi isimler taşıyan ezgilerin makamsal değerleri ve aralarındaki farklılıklar ortaya konmalıdır.
6. Divan, semaî, müstezat gibi hem şiir hem de müzik terimi olan unsurların bu isimlerini verilme ölçütlerini ortaya konmalıdır. Bu konu enine boyuna araştırılarak divan veya divanî (divana ait, belki de divanda okunan) denen şiirler

ile müzikal terim olan divan (Kerkük divanı, Urfa divanı, Osmanlı divanı, Mereke divanı) arasında nasıl bir ilinti olduğu belirginleştirilmelidir.

7. Semaî olarak adlandırılan şiirler ile saz semaîsi arasında temel bağlantıyı oluşturan “semaî” teriminin, bu iki unsur arasında kurduğu bağıntı açıklığa kavuşturulmalıdır.

8. Gerek klâsik şiirde ve halk şiirinde tür olarak, gerekse halk müziğinde ezgi adı veya bağlamada akort / düzen adı olan müstezat teriminin arasında nasıl bir ilişkinin olduğu tespit edilmelidir (2002, 399-409).

Yukarıda tespiti yapılan bu sorunlar, geleneğin içerisinde yetişen âşıkların birçoğu için dikkat çekici değil, hatta bazıları için sorun bile değildir. Zira usta çırak aktarımı akademik bir eğitim olmadığından doğal olarak ezgisel yapılar, isimlendirmeler veya diğer açılardan neden sonuç ilişkisi irdelenmez, irdelenmiş olsa da cevap bulmakta zorlanılır ya da her âşık kendine göre farklı bir cevap bulur. Âşıklar ve dinleyiciler genellikle icra gücü ve beğeniye ön planda tutarlar. Bu nedenle Özarlan'ın maddeler halinde sıraladığı sorunlar ancak konuyla ilgili, dikkatli birisi veya bir bilim insanı tarafından tespit edilebilecek sorunlardır. Bu sorunlar âşıklık geleneğinin genel sorunları olmakla beraber, aynı zamanda bizim de ileride değineceğimiz bazı sonuçların nedenidir.

Özarlan 2. maddedeki tespitlerinde yaşayan âşıklardan yapılacak ezgi derlemelerinden ve makamsal yapıları ile isimlendirmelerinin irdelenmesinden söz etmektedir. Buradaki açmaz, kurumsal bir aktarım olmadığından dolayı aynı eserin aynı isimle birçok âşık tarafından farklı veya benzer ezgilerle çalınmasıdır. Yani eser üzerinde Klasik Türk Musikisi standartlarında bir makamsal tahlil yaparken, farklı âşıklardan derlenmiş birbirinin aynı gibi görünen, aynı isimli ezgilerin aslında makamsal açıdan farklı olmasıdır. Basit bir deyişle makam kalıpları içerisindeki koma sesler, durak sesleri, güçlüsü veya inici-çıkıcı gibi özellikler makamın yapısını ve adını değiştirir. Bir müzik uzmanı bu farklılığı hissedebilir, ancak sıradan bir dinleyici için bu fark edilebilir bir durum olmayabilir. Dolayısıyla aynı adla ve aynı ezgiyle icra edilen birçok eserin makamları birbirinden farklı çıkabilecektir.

Yine, 5. Maddede belirttiği ezgilerdeki makam farklılıkları ve nedenleri ortaya koyulurken, hangi kaynak esas alınmalıdır? Zira yukarıda da değindiğimiz gibi Kars'ta veya Çıldır'da aynı adla çalınan iki ezgi gerek ritim, gerekse ezgi işleyişi ve kalıbı

yönünden birbirinden farklılıklar göstermektedir. Buna göre hangi âşık veya hangi ezgi esas alınmalıdır. 6. maddede değindiği divan adlandırması durumu da dikkat çekicidir. Bahsi geçen Kerkük divanı, Urfa divanı, Osmanlı divanı gibi ezgiler adını müzikal yapılarından dolayı almışlardır. Bahsi geçen divanlar belli bir ezgi kalıbı ve kurallar kaidesinde icra edilen eserlerdir. Bu nedenle eserin icrası ve seyir yapısı değişmez. Ancak âşık geleneğindeki divan isimlendirmesi ise sözlerindeki 15 heceli şiirlerle söylenmesinden alır. Mereke Divanı’da âşıkların kendi aralarındaki bir isimlendirmedir. Eskiden “Merek” adı verilen samanlıklar, düğünlerde konukları ağırlamak için temizlenir ve döşenirmiş, Mereke divanisi adının buradan geldiğini söylemektedirler. Ayrıca Yılmaz Şenlioğlu’nun bir röportajında “aslında bu Şenlik divanisisidir, ama bazı âşıklar nedense Mereke divanisi demişlerdir” şeklinde bir beyanı vardır. Gerek Ekici, gerek Özarslan’ın tespit ettiği sorunlarla, bizim tespitlerimizdeki aynı eserin farklı icraları, âşıklığın usta çırak yoluyla aktarımı sırasında belli yazılı müzikal kurallar veya herhangi bir notalı kaynağa bağlı olmadan aktarımından kaynaklanmaktadır.

Metin Ekici ise “Âşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları” başlıklı makalesinde günümüz âşıklık geleneğinin sorunlarını altı başlık halinde toplamıştır. Buna göre;

1. Âşık Geleneğinde Usta-Çırak Sorunları.
2. Âşıkların Eğitim Sorunları.
3. Âşıkların İcra Yerleri ve Zamanı ile İlgili Sorunlar.
4. Âşıkların Oluşturduğu Dernekler Sorunu.
5. Âşıkların İş, Gelir ve Sosyal Güvence Sorunları.
6. Âşıkların İletişim Araçları, Toplum İlgisi ve Dinleyici Sorunları. (Ekici, 2007)

Ekici bu yazısında âşıkların usta-çırak, eğitim vb. sorunlarla, buna karşı Kültür Bakanlığı ve Üniversitelerin eğitim yoluyla üretebileceği çözümlere değinmiştir. Bize göre de yıllardan beri bu eğitimler verilmekte olsaydı, bugün üzerinde çalıştığımız konu daha bilimsel bir çerçeveye oturmuş ve daha kurumsal bir halde olurdu. Ekici’nin sıraladığı sorunlardan 1 ve 2. maddeyi teşkil eden sorunlar çözülmediği sürece, yukarıdaki âşık havalarının çeşitliliğinin de müzikal ve edebî tasnif açısından belli bir standarda kavuşması zor görünmektedir.

V. BÖLÜM

V.1. ÇILDIRLI ÂŞIKLAR VE ÇILDIR'DA OKUNAN ÂŞIK HAVALARI

Ramazan Korkmaz 2015 yılında yayımladığı “Çıldır Folklor ve Etnografyası” adlı kitabında, geçmişte yaşamış ve günümüzde yaşayan Çıldırlı otuz iki âşığın isimleriyle birlikte kısa biyografilerini ve şiir örneklerini yazmıştır. Üzerinde çalıştığımız konu açısından bu âşıkların biliniyor olması son derece önemlidir. Korkmaz’ın isimlerini verdiği âşıklar şunlardır;

- 1- İrfânı (Ürfani)
- 2- Molla Halis
- 3- Sedayî Baba
- 4- Çıldırlı Âşık Şenlik (Şenliği Baba)
- 5- Âşık Hacı İsa
- 6- Kamil Erdoğan
- 7- Âşık Ali
- 8- Âşık Kasım
- 9- Âşık İbrahim Gülmehmetoğlu
- 10- Çıldırlı Kul Ahmet
- 11- Âşık Çoban İsa (Gamlı İsa)
- 12- Aslan Usta (Aslanî)
- 13- Âşık Durmuş Denizoğlu
- 14- Âşık Şevki Halıcı Âşık
- 15- Abdullah Uzunkaya
- 16- Âşık İlyas Kaya
- 17- Âşık Nuri (Şenlik)
- 18- Âşık Yılmaz Şenlikoğlu
- 19- Âşık Murat Gökbülak
- 20- Âşık Dursun Durdağı (Burhâni)
- 21- Âşık Şeref Taşlıova
- 22- Âşık Nuri Ağdemir-Demiroglu
- 23- Âşık Hüseyin Tellioglu
- 24- Âşık Sabri Şimşekoğlu

- 25- Âşık Mehmet Oktay (Erkanî)
 26- Âşık Mansur Öztürk
 27- Âşık İsrail Uzunkaya (Seyyatî)
 28- Âşık Yener Yılmazoğlu
 29- Âşık Bayram Denizoğlu
 30- Âşık Yavuz Timur
 31- Âşık Tünay Aksu
 32- Âşık Faruk Erdoğan (Turanî), (Korkmaz, 2015:81-154).

Âşık havaları burada da diğer bölgelerde olduğu gibi âşıklar arasında **Ağır makamlar, Orta havalar ve Yüngül havalar** şeklinde kategorilere ayrılmıştır. Kars, Erzurum, Artvin’i ve çevrelerini içine alan müzikal bölgede âşık havalarının sayılarına dair çeşitlilikten ve çeşitliliği artıran nedenlerden yukarıda söz etmiştik. Bu sayı Çıldır’da diğer yerlere göre daha azdır. Çıldır’lı âşıklar yöreye ait yedi adet Divani ve yetmiş beş adet âşık havası veya kendi aralarındaki adlandırma ile âşık makamı adı vermişlerdir. Bunlar şu şekildedir.

V.1.1 DİVANİLER

- | | |
|-----------------------------------|----------------------|
| 1- Çıldır Divanisi | 8- Siberek (Süverek) |
| 2- Erzurum (Meydan) Divanisi | 9- Lala |
| 3- Şenlik (Mereke) Divanisi | 10- Süsenberi |
| 4- Şerhatayi (Şah Hatai) Divanisi | 11- Hasta Hasan |
| 5- Şahnazı Divanisi | 12- Diligam |
| 6- Yerli Divanisi | 13- Çobankere |
| 7- Kasapoğlu Divanisi | 14- Keşişoğlu |

V.1.2. DİĞER ÂŞIK HAVALARI (MAKAMLARI)

- | | |
|--------------------|------------------|
| 1- Tecnis | 15- Yanık Kerem |
| 2- Cığalı Tecnis | 16- Teknefes |
| 3- Karaçı (Karaçı) | 17- Derbeder |
| 4- Gülü Karaçı | 18- Kesik kerem |
| 5- Hoşdamak | 19- Dübeyit |
| 6- Gurbetel | 20- Guba kerem |
| 7- Kahramanî | 21- Keremi |
| | 22- Zarıncı |
| | 23- Civanöldüren |

- | | |
|---|---------------------------|
| 24- Memmetbağır | 50- Bayramoğlu |
| 25- Atüstü | 51- Celili |
| 26- Balamehmet | 52- Gülbeyi |
| 27- Şenlik Koçaklaması | 53- Gevheri (Gevhari) |
| 28- Baş Muğammes (Muhammes) | 54- Neğcibani (Nevcivani) |
| 29- Orta Muğammes | 55- Dilkesik |
| 30- Köroğlu Koçaklaması | 56- Hicrânî |
| 31- Köroğlu Güzellemesi | 57- Şarabanı |
| 32- Yörük Güzellemesi | 58- Şikeste |
| 33- Gökçe Güzellemesi | 59- Karabağ Şikeste |
| 34- Çıldır Güzellemesi | 60- Gazel |
| 35- Garaylı (Geraylı) | 61- Azaplı |
| 36- Summani Havası | 62- Gülgezi |
| 37- Yerli Yanığı | 63- Semet vurgun |
| 38- Yerli Makamı | 64- Ersrevi |
| 39- Destanî | 65- Keçecioglu |
| 40- Gürcistan Gazeli | 66- İsfahan Çukuru |
| 41- Kağızmanlı Hıfzı | 67- Sultani |
| 42- Türkmenî | 68- Emrah Güzellemesi |
| 43- Atalı Güzellemesi | 69- Sarı Tel |
| 44- Meşdi Rüstem | 70- Baş Sarıtel |
| 45- Gacar Başı (Kaçar başı ya
da gocar başı) | 71- Orta Sarıtel |
| 46- Mansuru | 72- Veysel Makamı |
| 47- Kaçak Nebi | 73- Posof Ağzı |
| 48- Merdanoğlu | 74- Mirza Dayı |
| 49- Muğan (Mugan) | 75- Nurani |

VI. BÖLÜM

VI.1. ÇILDİR ÂŞIK HAVALARI'NA AİT EZGİ KALIPLARI VE ANALİZLERİ

Âşık havalarının ezgi kalıplarını analiz ve tasnif ederken Divaniler ve Diğer Âşık Havaları diye ikiye ayırmak yararlı olacaktır.

VI.1.1 DİVANİLER:

Aşk, sevgi, ayrılık, ızdırap vb. konuları işleyen 14-15 veya 16 heceli şiirlerden oluşmaktadır.

Çıldır Divanisi:

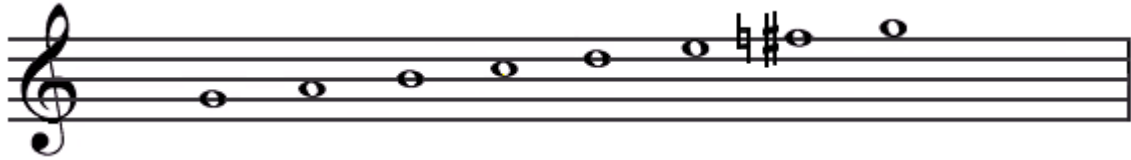
Aynı zamanda Şenlik Divanı, Baş Divan da deniliyor.

Karar sesi: Si

Ses aralığı Sol-Sol.

Ses malzemesi: Segâh-Hüzzam

Ölçü: ağırlıklı olarak 5/8 usul olsa da söze göre değişebilen ölçülere sahiptir.



Çıldır Divanisi ses sahası.

Erzurum Divanisi

Aynı zamanda Meydan Divanisi de denmektedir.

Karar sesi: La

Askı karar: Do

Ses aralığı Sol-La

Ses malzemesi: Karcığar – Uşşak. İcrada ilk duyum inici bir tavırla Karcığar makamını çağrıştırıyor. Finalde yine inici bir tavırla Uşşak perdesinde son buluyor.

Ölçü: Saz bölümleri 5/8 usul, söz ağırlıklı olarak serbest.

Şahnazı Divanı ses sahası

Yerli Divanisi

İki farklı şekilde icra edilen havanın değişenleri sadece kullandıkları ses malzemesi olup, Saba ve Hüseyini seyir şeklinde icra edilirler.

a) Karar sesi: La

Ses aralığı: La – Fa (icracılar çoğunlukla Mi perdesine kadar çıksalar da, arada Fa perdesine kadar çıkışlar olmaktadır)

Ses malzemesi: Saba



b) Karar sesi: La

Ses aralığı: La – Fa

Ses malzemesi: Gülizar-Hüseyini

Ölçü: Serbest



Yerli Divanisi ses dizileri. Hüseyini icra şeklinde, âşıkların anlık duygularına göre bazen karar sesinin üç perde altına kadar seyirleri görülür.

Kasapoğlu Divanisi

Karar sesi: La

Ses aralığı Sol-Sol

Ses malzemesi: Saba

Ölçü: Serbest



Kasapoğlu Divanisi ses sahası

VI.1.2. DİĞER ÂŞIK HAVALARI (MAKAMLARI)

Tecnis

Si karar olarak okunan eser Si – Sol aralığında Segâh ses malzemesi kullanır ve serbest ölçü ile okunur. Aynı ezgi kalıpları içerisinde birkaç farklı ezgi çeşitleri mevcuttur.

Cığalı Tecnis

Tecnis'den farkı, kavuştak bölümlerine ana hece yapısı olan koşma dışında yedi veya sekiz heceli cinaslı sözlerin eklenerek okunmasıdır.



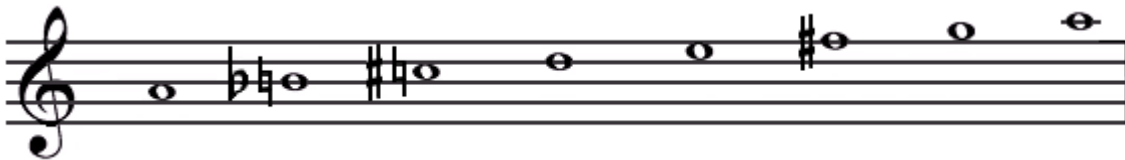
Karaçı (Karaçi)

Âşıklarla yaptığımız mülakatlarda “Karaçi” diye adlandırdıkları havayı birkaç farklı şekilde icra ettiklerini gördük.

- La karar ve serbest ölçü olan iki farklı icra, Segâh perdelerinde seyretmekte finalde Si perdesinde Segâh karar hissi verirken hicaz perdeleri ile La perdesinde sonlanır.
- Üçüncü eser 11/8 – 3/4 gibi değişken ölçülerle Si – La ses aralığında olup Segâh-hüzzam ses malzemesini kullanır.
- Dördüncü eser de serbest ölçülü Si karar olup, Segâh ses malzemesini kullanarak Si ve Sol perdeleri arasında seyreder.
- Beşinci eser ise 2/4 – 3/4 - 4/4 gibi değişken ölçülerle Si karar olup, Segâh ses malzemesini kullanarak Si ve Sol perdeleri arasında seyreder.

Gülü Karaçi

Ezgisel olarak aynı özelliklere sahiptir. Ayrıldığı nokta, leyli veya aman gibi katma sözlerin normalden fazla tekrar edilmesidir. Şimdilerde pek kullanılan bir tanım değildir.



Hoşdamak

Bu eserde de yine bir çeşitlilik söz konusudur.

- Birkaç esere ait farklı icra şeklinde Do karar olarak Do-Sol ses aralığında rast ses malzemesini kullanırken bazı icralarda âşığın anlık duygusu ile pes (kalın) Sol perdesini yeden olarak kullanır.

b) Diğer birkaç farklı icra şeklinde ise Si perdesindeki karar sesi ile Segâh ses malzemesini kullanır. Yeden duygusu burada da âşığın anlık durumuna bağlı olarak kalın Sol perdesinden kullanılır. Tespit edilen ölçüler 3'erli tartımların oluşturduğu 6/8 ve 9/8'lik tartımlardır. Bazı eserlerde bitiş sesi kalın Sol perdesi ile askıda kalır.



Gurbetel

Karar sesi Re perdesi olup, Do – Fa aralığında seyreder rast, mahur ses malzemesini kullanır, ancak herhangi bir makam özelliği göstermez. Aynı ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda çeşni özelliği taşır, serbest usulle okunur.



Kahramanî

Do karar olarak okunan eser Si – La aralığında rast, mahur ses malzemesini kullanır 5/8'lik ölçü ile okunur.



Siberek (Süverek)

Si karar olarak, Si – Sol aralığında okunan eser Segâh ses malzemesini kullanır. 6/8'lik ölçü ile okunur.



Lala

Si karar, 6/8 ve 12/8'lik tartımlarla okunur. Si – Sol ses aralığını ve Segâh ses malzemesi kullanır.

**Süsenberi**

6/8'lik tartım ile Si – Sol ses aralığında Si karar olarak okunan hava Segâh ses malzemesini kullanır.

**Hasta Hasan**

Si – Sol ses aralığında ve Si perdesinde karar veren bu hava ise Segâh ses malzemesini kullanır. 24/8-12/8-9/8 gibi hece yapısına göre değişen usullerden oluşur. Seyir sırasında ara karar, yani askı sesi olarak Re perdesi kullanılır. Aynı zamanda bazı âşıklar bu hava ile Divan da okumaktadır.

**Diligam**

Si karar ve Si – Mi aralığında okunan hava Segâh ses malzemesini kullanır. Ölçü her ne kadar serbest gibi duyumsansa da âşıkların icra şekline göre 5/8-7/8-9/8 gibi tartımları mevcuttur.



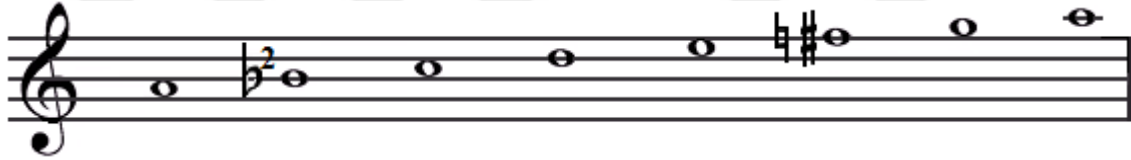
Çobankere

Si – Mi ses aralığında Re karar olarak serbest tartımla icra edilen hava, aynı ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda çeşni özelliği taşır



Keşioğlu

Serbest ölçü ile La karar okunan hava, La – Sol ses aralığında olup hüseyini ve Gülizar ses malzemesini kullanır.



Yanık Kerem

Segâh ses malzemesini kullanan bu hava bazı eserlerde serbest, bazı eserlerde ise 2/4 ve 4/4'lük tartımlı şekli ile icra edilir. Bazı eserlerde ise sadece saz kısmı 4/4'lük birkaç ölçü ile başlayıp, söz kısmında serbest icraya döner. Birçok eserin sözlerinde ise cinaslı hoyrat kullanılmıştır.



Teknefes

Do karar ve 2/4'lük ölçü ile okunan hava, Do – Sol aralığında Rast ve Mahur ses malzemesini kullanır.



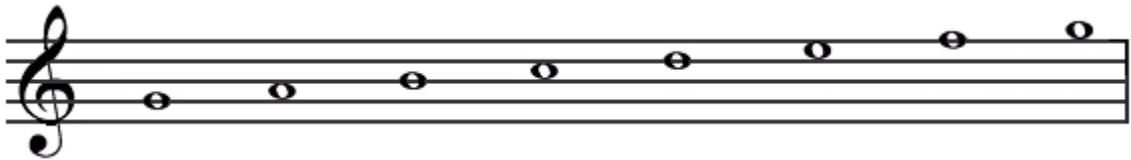
Keremi

Karar sesi Do perdesi olan bu hava Mi perdesinde askıda kalıyor. Do ve Mi ses aralığında 6/8'lik ölçü il seyreden ezgi herhangi bir makam kalıbına uygun değil, Bulunduğu ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda üç ses içeren çeşni özelliği taşır



Zarıncı

Ayrı icralarda Do ve Si perdelerinde karar veren ve serbest ölçü ile icra edilen bu hava âşığın anlık hissiyatına göre bazen pes solden yeden alır. Karar sesine göre Rast, Mahur ve Segâh ses malzemesi kullanır. Bazı icralarda ses kararı Do perdesinde askıda kalırken, saz ise Si bemolde karar kılar.



Civanöldüren

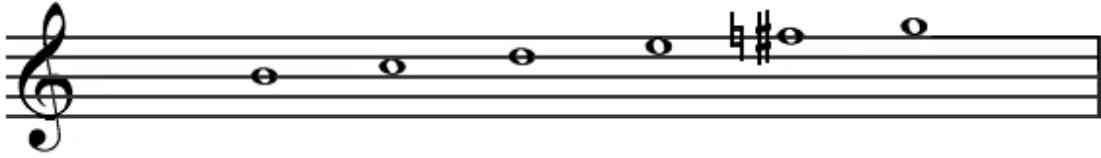
Do karar ve Do-Mi aralığında icra edilen bu hava Rast ses malzemesini kullanır, ancak herhangi bir makam özelliği taşımaz. Aynı ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda çeşni özelliği taşır



Memmetbağır

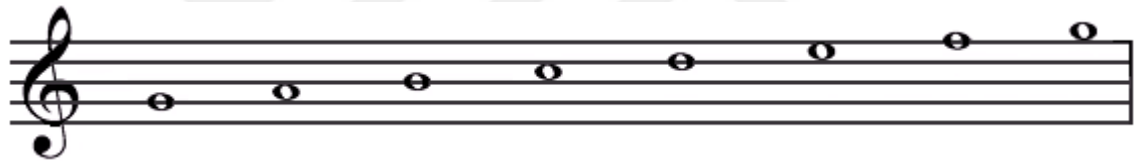
Bu âşık havasının girişinde Fa-Sol perdelerinde aman aman, yar yar veya benzer katma sözler eklenmesi ile inici icra şekline âşıklar arasında bu isim verilmektedir. Bu hava

âşıklar arasında Civanöldüren havasının çok benzeri olarak ifade edilse de Civanöldüren gibi Do kararlı değildir. Do perdesinde karar hissi uyandırır, ancak Si perdesinde karar kılar.



Atüstü

Do ve Si karar ile icra edilen ve Segâh ses malzemesini kullanan bu hava ezgi işleyişine göre pes ve tiz Sol perdeleri ile Si ve Mi perdeleri arasında seyreden ezgi kalıplarına sahiptir. Serbest ölçü ile icra edilse de saz kısımlarında ara ara 5/8'lik duyular mevcuttur.



Balamehmet

Karar sesi Si olan, Si-Sol perdeleri arasında seyreden hava hüzzam, Segâh ses malzemesini kullanır. Serbest ölçü ile icra edilse de arada 5/8'lik saz nameleri duyuları vardır.



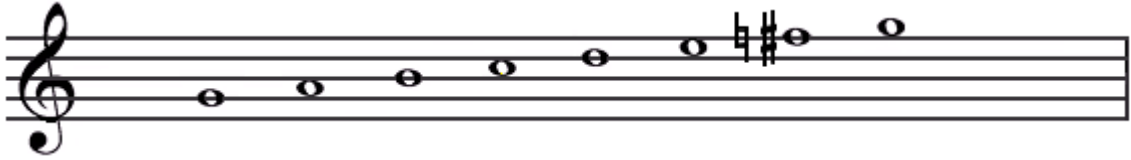
Şenlik Koçaklaması

Karar sesi Do, ses aralığı Do-Fa arası olan hava Rast Mahur ses malzemesini kullanır. Saz kısmında serbest ölçüler arasında 7/8 ve 8/8'lik ölçüler mevcuttur, şan kısmı ise serbest okunur.



Baş Muğammes: (Muhammes)

Karar sesi Si ve ses aralığı Si-Sol perdeleri arasında olan bu hava Segâh ses malzemesini kullanır ve 6/8'lik ölçü ile icra edilir.



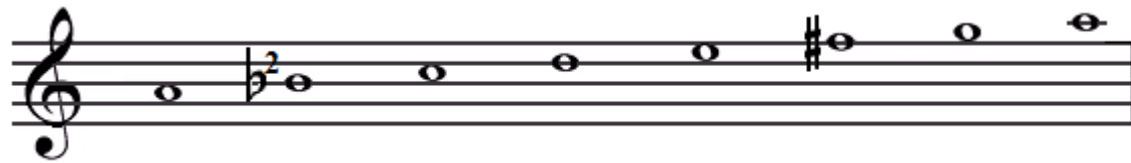
Orta Muğammes

Karar sesi ve seyir dizileri ve tartımları Baş Muğammes ile aynı olup ses aralığı Si-Fa diyez arasındadır.



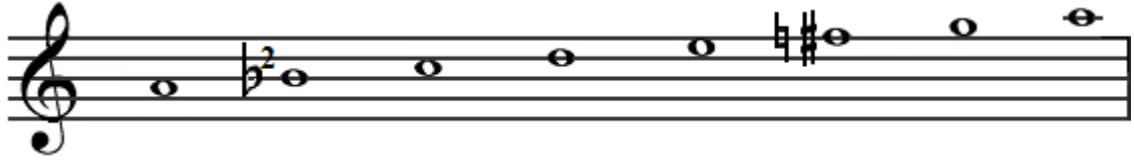
Köroğlu Koçaklaması

Karar sesi La, ses aralığı pes ve tiz La arasında olan bu hava Hüseyini ses malzemesini kullanır, usulü 5/8'lidir.



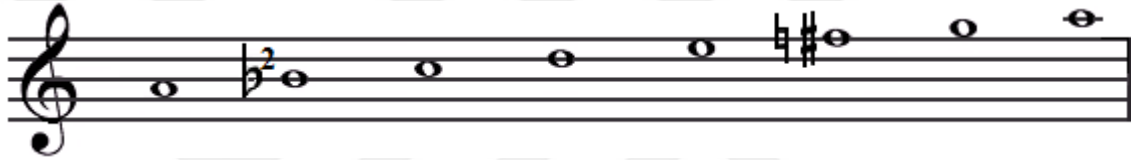
Köroğlu Güzellemesi

Karar sesi La, ses aralığı La ve Sol perdeleri arasında olan bu hava Hüseyini ses malzemesini kullanır. Saz kısmında usulü 5/8'lidir, ancak söz kısmında hece yapısına göre 6/4, 5/4 ve 11/8'lik ölçüler mevcuttur. Başka bir şekilde icra edilen eser de ise karar sesi La, ses aralığı ise Sol ve Re, perdeleri arasındadır. Uşşak ve Hüseyini ses malzemesini kullanır.



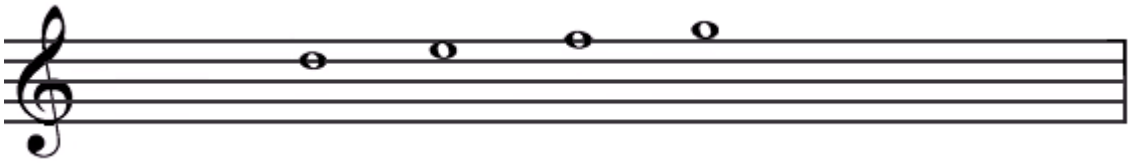
Yörük Güzellemesi

Karar sesi La, ses aralığı La ve Sol perdeleri arasında olan bu hava Hüseyini ses malzemesini kullanır. Söz yapılarına göre değişen ölçüler vardır. Yürük Kerem veya yürük kerem güzellemesi şeklinde adlandırılan çeşitlemelerde bazen ses aralıkları Do ve Sol perdeleri arasında olup, söze göre ezgi kalıplarının ölçüleri değişmekte 2/4, 4/4, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 15/8 gibi usuller de görülebilmektedir.



Gökçe (Göğçe) Güzellemesi

Re perdesinde karar veren ve Re-Sol aralığında 5/8, 6/8 gibi ölçülerle seyreden bu hava herhangi bir makam kalıbına uymaz, Aynı ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda dört sesi içeren çeşni niteliğindedir



Çıldır Güzellemesi

Karar sesi Si olan ve Segâh ses malzemesini kullanan bu hava farklı eserlerde Si-Mi, Si-Fa aralıkları gibi ses bölümlerinin yanında, âşığın ustalığına bağlı olarak tiz La perdesine kadar saz bölümleri mevcuttur. 5/8, 6/8'lik tartımlarla icra edilirler.



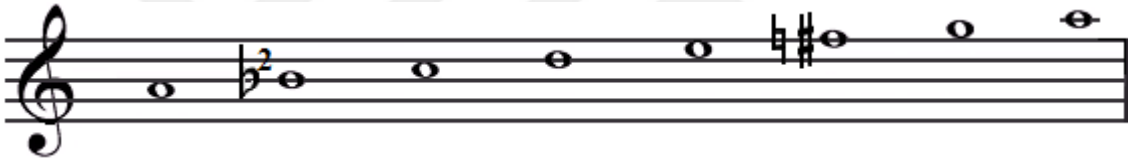
Garaylı (Geraylı)

Birkaç farklı icra şekli olan bu hava ağırlıklı olarak Si perdesini istisnai olarak ta Do perdesini karar sesi olarak kullanır. Si karar sesli icralarda Sol-Sol ve Si-Sol aralıklarını ve Segâh ses malzemesini kullanırken, Do kararlı icrada Do-Mi aralığını kullanır ve herhangi makam özelliği taşımaz. Aynı ezgi kalıbını içeren herhangi bir makamda çeşni özelliği taşır. 6/8 ve 10/8 ölçülerle icra edilirler.



Summanî Havası

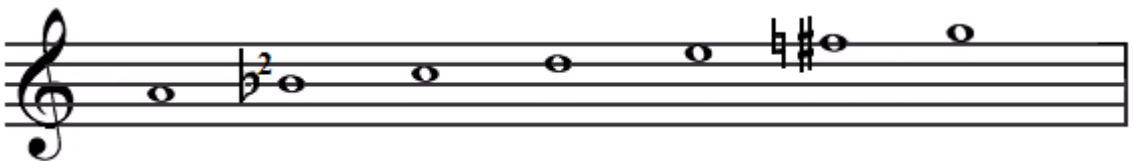
La karar ve ses aralığı La-Sol arasında olan bu hava Gülizar, Hüseyini ses malzemesini kullanır, ölçüsü 5/8 dir.



Yerli Yanığı

İki farklı ezgi kalıbında icra edilir.

a)



b)



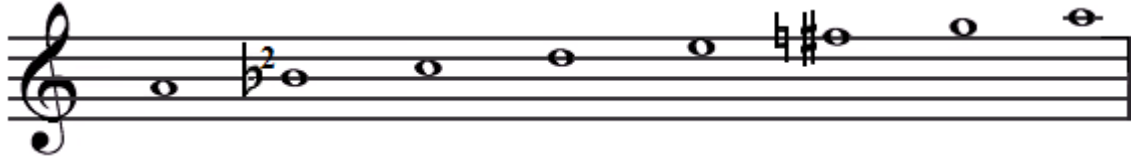
Karar sesi La olan bu havaya ait birçok farklı icrada ses aralıkları Sol-Re, Sol-Fa, Sol Fa diyaz, Sol-Sol şeklinde değişmektedir. Bazı icralarda Gülizar, Hüseyini ve uşşak ses malzemesini kullanırken, bazı icralarda ise Hicaz ses malzemesi kullanılmaktadır. Ağırlıklı olarak serbest ölçü ile okunsa da 4/4'lük usul ile okunduğu icralar da mevcuttur. Serbest usul ile yapılan icraların saz bölümlerinde 5/8 duyumlar vardır. Hicaz ses

malzemesini kullanan icrada karar sesi La, ses aralığı ise La-Sol perdesi arasındadır. Ölçü serbest gibi duyumsansa da kendi içinde 5/8 -7/8 gibi cümleler vardır

Yerli Makamı

Bu hava da iki farklı ezgi kalıbında icra edilmektedir.

a)



Karar sesi La, ses aralığı La-Sol serbest ve 10/8 usul ile icra edilir ve Hüseyini ses malzemesini kullanır.

b)



Karar sesi Si, ses aralığı Si-Sol, Segâh ses malzemesini kullanır, 6/8 usul ile icra edilir.

Destanî

Karar sesi Do, ses aralığı Do- Mi arası, Rast, Mahur ses malzemesi içerisinde seyrederek. Ölçü 8/8 ancak şan kısmında söze bağlı 11/8 gibi ölçü değişimleri olabilmektedir.



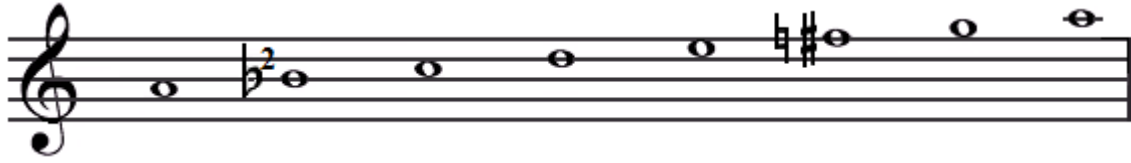
Gürcistan Gazeli

Karar sesi Si ve ses aralığı La-Sol perdeleri arasındadır. Serbest ölçü ile icra edilir, Segâh ses malzemesini kullanır.



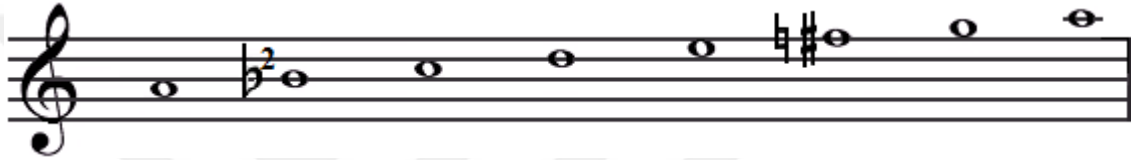
Kağızmanlı Hıfzı

Karar sesi La, ses aralığı La-Sol perdeleri arasındır. Serbest ölçü ile icra edilir, Hüseyini ses malzemesini kullanır.



Türkmenî

Karar sesi La ve se aralığı La-Sol perdeleri arasındır. Gülizar Hüseyini ses malzemesini kullanır, usulü ağırlıklı olarak 6/8'lik olsa da söze göre ölçülerde değişiklikler görülebilmektedir.



Yukarıda verdiğimiz ezgi kalıpları âşıklarla birebir karşılıklı çalışmalar, âşıklara ait ses ve görüntü kayıtlarından ve birkaç farklı kaynaktan elde edilmiştir. Öyle ki aynı kaynak kişilerden ikinci veya üçüncü kez aynı eserleri kaydedip nota analizleri yaptığımızda birçok âşık havasının gerek ses genişlikleri gerekse icra şekilleri açısından farklılıkların ortaya çıkacağı muhakkaktır.

Ezgi kalıpları ve işleyişi yukarıda verilen analizlerle örtüşen diğer havalar ise şunlardır.

- | | |
|---|---------------------------|
| 1. Atalı Güzellemesi | 12. Neğcibani (Nevcivani) |
| 2. Meşdi Rüstem (yüngül şerili) | 13. Dilkesik |
| 3. Gacar Başı (Kaçar başı ya da gocar başı) | 14. Hicrânî |
| 4. Mansuru Azerbaycan kökenli | 15. Şarabanı |
| 5. Kaçak Nebi | 16. Şikeste |
| 6. Merdanoğlu | 17. Karabağ Şikeste |
| 7. Muğan (Mugan) azarbec kök | 18. Gazel |
| 8. Bayramoğlu | 19. Azaplı |
| 9. Celili | 20. Gülgezi |
| 10. Gülbeyi | 21. Semet vurgun |
| 11. Gevheri (Gevhari) | 22. Ersrevi |
| | 23. Keçecioğlu |

- | | | | |
|-----|-------------------|-----|---------------|
| 24. | İsfahan Çukuru | 29. | Orta Sarıtel |
| 25. | Sultani | 30. | Veysel Makamı |
| 26. | Emrah Güzellemesi | 31. | Posof Ağzı |
| 27. | Sarı Tel | 32. | Mirza Dayı |
| 28. | Baş Sarıtel | 33. | Nuranî |

Ezgi kalıpları verilmeyen sadece isimleri verilmiş olan diğer âşık havaları da gerek ritim, gerek ezgi yapıları ve işleyişleri bakımından birbirlerinin tekrarı niteliğinde olup ayrıştırılabilir bir farklılık göstermezler. Âşıklar arasında sözlerindeki konulara ve hece sayılarına bazen de yukarıda verdiğimiz çok farklı nedenlerle göre adlandırılmışlardır.



VII. BÖLÜM

VII.1. ŞENLİK HİKÂYELERİNİN ADLARI VE BU HİKÂYELERDE OKUNAN ÂŞIK HAVALARI

Bilindiği üzere Âşık Şenlik'e ait üç adet hikâyeye mevcuttur. Bunlar, “*Sevdakar Şah İle Gülenaz Sultan, Latif Şah İle Telli Mihriban, Salman Bey İle Turnatel Hanım*” hikâyesidir (Alptekin 1989:18-22). Her üç hikâyede kahramanlar zaman zaman adeta birer âşık tasvirine büründürülmüş, kimi zaman eline geçirdikleri herhangi bir nesneyi, kimi zaman da örgülü saçlarını saz gibi tutarak birbirlerine soru-cevap şeklinde ya da arzuhal şeklinde türküler söylemişlerdir. Yöredeki âşık havalarının bir kısmı yukarıda da belirtildiği üzere şiirlerdeki hece sayısı ve içerdiği mesajlara göre şekillenmiştir. Örneğin Divan şiirindeki hece sayısından dolayı okunan havaya da “Divan” denmesi ve âşık muhabbetlerinin başlangıcında saygı ile icra edilmesi gibi.

Sevdakar Şah İle Gülenaz Sultan hikâyesinde bir adet divan okunmakta. Hikâyelerdeki bir divan şiiri örneği şu şekildedir.

İçtim aşgın badesini nuş eyle gan dediler
Sarfet sine defterinnen, cevahir kan dediler
Serini sevdaya salan, giyer gam lambasını
Aşk odunun alavına alışıf yan dediler

Üybeüy cümle azamda, hicr-i gam olmuş maden
Gözümün müptelasıdı, gönlümü gamgin eden
Müştağım ya da gelende el çekerem dünyadan
Cismimde ruhum titriyer, cesedde can dediler

Gülenaz am aşk ucunna olmuşam cünun-deli
Sevda bir zulum u sitemdir, gahnnı çeken bili
Sinemin seyhat bağında açılan gonca gülü
Has bahçanın bağmanına teslim et sen dediler

15 heceli bu divan şiiri âşıklar arasında “Divan” diye adlandırılan hava ile okunmaktadır. “*Latif Şah İle Telli Mihriban*” hikâyesindeki “Goca Lele ve Latif Şah” arasındaki karşılıklı söyleşi şeklindeki “Dedim oğul gel tutmayınan zalımlar havası” dizeleriyle

başlayan türkü de 15 heceli bir divandır. Yine aynı hikâyedeki; “Bir yağya ücrah oldum, gör nasıl darda galmışam ve Lele vardım dost bağına muhabbet bulmuş kimiyem” dizeleriyle başlayan şiirler de 16 heceli olup âşıklar arsında divan havası olarak okunmaktadır. Salman Bey İle Turnatel Hanım hikâyesinde ise; “Ders alıf hakk’tan ohudum elm-i hikmet bu gece” başlayan şiirle “Ala gözlü nazlı dilber sen safa gelifsen bize” dizeleriyle başlayan Salman Bey ve Turnatel Hanım atışması da bir divandır. Hikâyelerde geçen 14-15 ve 16 heceli şiirlerin tamamı divanî makamlar eşliğinde okunurlar. Bir âşık, aynı eseri değişik zamanda icra ederken hece yapısına uygun olan ama bir öncekinden farklı başka bir ezgi kullanabilir. Bu çok yadırganan bir durum değildir. Bu nedenle hikâyelerde okunan ezgiler de konularına ve hece yapılarına göre birkaç farklı âşık havası ile icra edilebilir.

Kaynak kişilerimiz olan Yılmaz Şenlikoğlu, Mehmet Oktay, İsrail Uzunkeya, Gökmen Dursunoğlu ve Faruk Erdoğan ile 2016-2019 arası muhtelif zamanlarda yaptığımız görüşmeler ve ses kayıtları ile ulaşabildiğimiz diğer âşıklara ait video kayıtlarından elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Hikâyelerdeki Divanlar Çıldır Divanı, Şenlik Divanı Hasta Hasan Divanisi adıyla anılan divanilerin ezgi kalıplarıyla okunur. Aslında bu üç ezgi kalıbı da birbiri ile neredeyse aynıdır. Bu durum yukarıda Oğuz ve Çobanoğlu’nun aktardıklarını doğrulamaktadır.

Güftesi cinaslı şiirler olan eserler Tecnis havasıyla, hüznün, acı ve ızdırap içeren koşma tarzı şiirler Zarıncı, Derbeder, Mehmet Bağır, Yanık Kerem havaları ile okunur. Mutluluk duygusu ifade eden şiirleri Zarıncı, Diligam, Civanöldüren ile yiğitlik ve kahramanlık anlatan koşma tarzı şiirleri Kahramanî, Destanî, Koçaklama havaları ile sevgi, aşk hoşgörü içeren şiirleri güzelleme adı verdikleri havalarla, birçok sosyal konuyu da Hoşdamak, Karaçi gibi âşık havaları ile seslendirmektedirler. Adı geçen âşık havalalarının hepsinin de birden fazla ezgi çeşitlemesi mevcuttur. Bazı ezgiler birbirleri ile yakın benzerlikler gösterirken, bazı ezgiler ise aynı isimle anılıyor olmasına rağmen kullandığı ses malzemesi, ezgi işleyişi ve ritim yapıları açısından tamamen farklıdır.

SONUÇ

Âşıklık geleneği genel anlamda Anadolu coğrafyasının muhtelif bölgelerinde ve Anadolu dışında aynı kültürü paylaşan topluluklarda, yöresel müzik unsurları, sosyal yapılar vb. daha birçok nedenlerle birbirlerinden farklı yapılarla yüzyıllardır varlıklarını korumuş yaşatmış, günümüze kadar birçok âşık kolları ve icra şekilleri yaratarak gelmiştir. Bu bağlamda Kuzeydoğu Anadolu ortak ezgisel yapı bölgesinin, Çıldır özelindeki yaptığımız araştırmasında, Çıldırlı Âşıkların da komşu bölgelerindeki diğer âşıklar gibi aynı veya benzeri ezgi kalıplarını, birbirlerine çok yakın ezgi formu, ezgi işleyişi ve ritim yapıları ile kullandıkları tespit edilmiştir. Âşık makamı diye adlandırılan âşık havaları ise yukarıda bahsi geçen komşu bölgelerin tamamında bulunduğu ancak birçok farklı yörede sadece isimlerinin aynı olduğu, gerek ezgi kalıpları ve kullandıkları ezgi örgüsü, gerekse icra tarzları açısından farklılıklar sergilediği görülmüştür. Bu da; herhangi bir makam adı ile âşıkların kendi aralarında icra ettikleri âşık havalarının zaman içerisinde taşındıkları bölgelerde bölgeye has yeni ezgi formu, işleyişi ve kurgulamalar ile başka kimliklere kavuşmuş, isimleri değişmeden o bölgeye mal olduklarını ortaya koymaktadır.

Âşık havaları biçim, tavır ve tür açısından edebî metinlerdeki hece sayıları ve konularına göre farklılık gösterir. Bu farklılaşma âşık havalarının ezgisel ve ritimsel açıdan da çeşitlenmesine neden olur. Ancak âşık havalarının sayıları coğrafyanın genelinde yüzlerle ifade edilse de kullandıkları ses malzemesi açısından kullanılan ezgi kalıplarının sayısı 10'u geçmediği görülmüştür. Yine klasik musiki makamlarına benzerlikte de durum aynıdır. Onlarca âşık havası farklı isimlendirmelere rağmen aynı ezgi kalıbında seyrederler. Sadece âşıkların isimlendirme gerekçeleri ve çeşitliliklerinden dolayı farklı isimlerle anılırlar. Birçok araştırmacının değindiği, bizim de tespit ettiğimiz üzere âşıkların makam adıyla andıkları, zarıncı, atüstü, süsenberi vs. diğer tüm âşık havalarının klasik musikideki makamlar ve makam tanımları ile uzaktan yakından hiçbir ilgisi bulunmamaktadır. Âşık havalarının ezgi kalıpları klasik musikideki makamlarla tarif edilebilir durumdadır. Kullandıkları ezgi kalıpları ve ses malzemesi bakımından herhangi bir makam kalıbına uygun seyir veya makam kalıbı içerisinde bir çeşni özelliğini taşırlar.

Yukarıda da değinildiği gibi âşık havalarındaki makam adlandırmalarının birçoğu şiiirlerin hece sayılarına göre yapılmıştır. Örneğin aynı ses sahasına tekabül eden ezgi işleyişleri açısından birbirlerine çok bezeyen Hicrânî havası 11, Muhammes 8, Osmanlı

Divanisi ise 15 heceli şiirle okunmaktadır. Benzer tespitler birçok araştırmacı tarafından da yapılmıştır. Ses dizileri ve ezgi kalıplarını verdiğimiz âşık havalarının birçoğu aynı perdeler üzerinde, aynı ezgi örgüsü ve işleyişi ile seyreder, ancak buna rağmen yukarıda bahsedilen birçok nedenden dolayı farklı isimlerle anılırlar.

Milletlerin tarih karşısındaki devamlılıkları, tarihe karşı gerek ferdi gerekse millî açıdan sorumlulukların yerine getirilmesi ile sağlanır. Bu sorumlulukların en önemlilerinden biri de kültür aktarımıdır. Âşıklık geleneği ve âşıklarımız kendi içinde bin yıldan fazla bir zamandır bu kültürü ellerindeki sazlar ve dillerindeki sözlerle kuşaktan kuşağa aktararak getirmişlerdir. Diğer bir deyişle millî bir sorumluluk üstlenmişlerdir. Bu bağlamda yakın tarihine baktığımızda; isimlerinin tamamını yukarıda verdiğimiz geçmişten günümüze Çıldır'da yetişmiş ve yaşamış olan “İrfânî (Ürfani), şenlik Baba, Sedayî Baba, Molla Halis'den, yakın zamanda kaybettiğimiz şenlik Baba'nın torunu Yılmaz şenlikoğlu'ya; günümüzde yaşayan âşıklardan, Mehmet Oktay (Erkanî), İsrail Uzunkaya (Seyyatî), Faruk Erdoğan 'a (Turanî) kadar çok sayıda âşık yetişmiş ve geleneğin canlı kalmasını sağlamışlardır.



ÖNERİLER

Milletler kültürleri ile vardır. Kültürünü kaybeden milletler aynı zamanda benliğini ve kimliklerini de kaybederler. Âşıklık ve âşık gelenekleri kadim Türk kültürünün yüzyıllardır yaşayan ve yaşatılması gereken önemli unsurlarından biridir. Yukarıda, yaptığımız çalışma ve bizden önce yapılmış benzer çalışmalar sonucu âşık havalarının tespiti ve ezgi yapıları yanında, ortaya çıkan ya da çıkabilecek olan muhtemel sorunlara değinilmiştir. Bu önemli kültür mirasımızın korunması, yaşatılması ve âşık icralarının bireyselliği yanında, âşıkların beslendiği bilginin kurumsal hale gelmesi adına önerilerimiz şu şekildedir.

a) Yöredeki Üniversiteler, ilgili kurumlar ve Kültür Bakanlığı işbirliği ile geniş bir çalışma yapılarak, Çıldır için yapılan bu çalışma genişletilerek, Kuzeydoğu Anadolu bölgesine ait mevcut âşık havalarının ses ve görüntü kayıtları yapıp, eserler tek tek notaya alınmalıdır.

b) Elde edilen bu veriler, ezgi ve söz yapıları açısından ayrı ayrı tasnif edilerek aynı ses kalıplarını kullanan, ancak farklı isimlerle anılan âşık havaları tespit edilmeli, şiir metinlerine göre de hangi havalarla, hangi konuların işlendiği ayrıştırılmalıdır.

c) Ezgisel açıdan klasik musikideki makamlarla ilişkisi incelenmeli ve buna göre de ayrı bir tasnif yapılmalıdır.

d) Mevcut âşıklar ve geleneğe girmeye heves eden adaylara; âşık edebiyatı, âşık makamları, şan teknikleri, nota ve bağlama vb. derslerin verilebileceği oluşumlar sağlanmalıdır.

e) Bölgede açılacak âşık kahveleri gibi mekânlarda veya düzenlenecek yarışma, gece, eğlence vb. etkinliklerde âşıkların sanatlarını icra etmeleri sağlanarak teşvik edilmeli, ulusal medyada ve görsel yayın araçlarında yer almaları sağlanmalıdır.

f) Âşıkları hikâyeciliğe teşvik edici altyapı hazırlanmalı, gerekirse ödüllü yarışmalar düzenlenmelidir.

g) Gerekirse âşıklık bir meslek haline getirilmeli, sanatlarında belli bir başarı gösteren âşıklar maaşa bağlanabilmeli, meslekten uzaklaşan ya da başka işlerle uğraşanların ise maaşları kesilecek şekilde bir alt yapı hazırlanmalıdır.

KAYNAKÇA

Alptekin, Ali Berat (1989). *Çıldırılı Âşık Şenlik Bibliyografisi*, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.

Altınkaynak, Erdoğan (2015). *Çobanoğlu Âşıklar Kahvesi Derlemeleri-1*, Karadeniz Dergi Yayınları, Ankara.

Altınkaynak, Erdoğan. *Derleme arşivi 2010-2016 arası video kayıtları*.

Aslan, Ensar (1980), "*Doğu Anadolu'da Söylenen Âşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma*", Atatürk Üniversitesi Folklor ve Haber Dergisi Köz, S. 3 (Şubat), s. 52-57. , Erzurum.

Aslan, Ensar (1992). *Çıldırılı Âşık Şenlik, Hayatı, Şiirleri, Karşılaşmaları, Hikâyeleri*, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Diyarbakır.

Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

De Saussure, Ferdinand (2001). *Genel Dilbilim Dersleri, Çev., Berke Vardar*. Multilingual Yayınları, İstanbul.

Durbilmez, Bayram (2008). *Âşık Edebîyatı Araştırmaları, Taşpınarlı Halk Şairleri*, Ürün yayınları, Ankara.

Duygulu, Melih (2017). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Ekici, Metin (1998). "*Halk Bilimi Çalışmalarında Metin (Text), Doku (Texture), Sosyal Çevre ve Şartlar İlişkisinin Önemi*". Milli Folklor Dergisi, Sayı; 39, s. 25-34.

Ekici, Metin (2002). "*Destan Araştırma ve İncelemelerinde Kullanılan Bazı Terimler Hakkında IP*", Millî folklor, S, 54, s. 11-18, Ankara.

Ekici, Metin (2011). "*Âşıklık Geleneğinin Güncel Sorunları*" Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır (ed.) Somut Olmayan Kültürel Miras Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri, Gazi Üniversitesi THBMER Yayınları, s. 7-15, Ankara.

Elçi, Coşkun Armağan (2016). *Âşık Şeref Taşlıova'nın Ezgi Repertuarı*, Gazi Kitabevi, Ankara.

Gözler, H. Fethi (1986). “*Dünkü ve Bugünkü Edebiyatımızda Mahlâs Meselesi*”, Erciyes, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 9, S. 100, (Nisan), s, 10- 13 Kayseri.

Günay, Umay (1984). “*Âşık Edebiyatında Rüya Motifinin Tipleri ve Tahlili*”, Mehmet Kaplan Armağanı, İstanbul.

Günay, Umay (1993). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara.

Günay, Umay (1986). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.

Günay, Umay (1988). “*Âşık Tarzı Edebiyat Hakkında Düşünceler*” Mehmet Kaplan İçin, Ankara.

Hançerlioğlu, Orhan (1992). *Türk Dili Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hüseyinoğlu, A. Şamil (2011). “*Ahıskalı Hasta Hasan Ve Onun Yarattığı Âşık Mektebi*”, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (Temmuz-Aralık, Azerbaycan Özel Sayısı-II), s.267-289, İstanbul,

Kartarı, Hasan (1977). *Doğu Anadolu’da Âşık Edebiyatının Esasları*, Demet Matbaacılık, Ankara.

Kaya, Doğan (1994). *Sivas’ta Âşıklık Geleneği ve Âşık Ruhsati*, Cum. Ün. Yayınları, Sivas.

Kırzioğlu, Fahrettin (1964). “*Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları*”, Türk Kültürü dergisi, Sayı, 22 (Ağustos), Ankara.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Çıldır Folklor ve Etnografyası*, Karadeniz dergi Yayınları, Ankara.

Köprülü M. Fuad (1989), *Edebîyat Araştırmaları 1-2*, Haz. Orhan F. Köprülü, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Oğuz, M. Öcal (1994). *Âşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Oğuz, M. Öcal (1990), “*Yozgat halk Şairliğinin Dünü ve Bugünü*”, Millî Folklor, C. I, S.7, Ankara.

Oğuz, Öcal (1999). “*Türk Halk Bilimi Çalışmalarında Eş Metin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu*”, Millî Folklor Dergisi, S.42, Ankara.

Özarslan, Metin (2002). “*Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler*”, Erdem Türk Halk Kültürü Özel Sayısı II, Cilt 13, Mayıs 2001, Sayı 38, s.399 - 409. Ankara.

Özbek, M. Avni (1985). “*Kars Yöresi Âşık Makamlarının Ezgisel Çözümlemesinde Metod*”, Türk Halk Edebîyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler 1, Haz: Feyzi Halıcı, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları, Güven Matbaası, Ankara, 406-414.

Özbek, M. Avni (1998). “*Türk Halk Müziği El Kitabı I, Terimler Sözlüğü*”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Şenel, Süleyman (1997). “*V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği Oyun Tiyatro Seksiyon Bildirileri 24-28 Haziran 1996*” “*Türk Halk Müziği'nde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında*”, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Taşlıova, Şeref (1976). “*Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Âşık Makamlarının İsimleri*”, Uluslararası Folklor Ve Halk Edebîyatı Semineri Bildirileri (27-29 Ekim 1975 Konya), Konya Turizm Derneği Yayınları, Güven Matbaası, Ankara.

Taşlıova, Şeref (1985). “*Kars'ta Âşıklık Geleneği ve Halk Hikâyeleri*” *Türk Halk Edebîyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler II*, (26-28 Ekim 1984), Hazırlayan: Feyzi Halıcı, Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayını, Güven Matbaası, Ankara.

Türkmen, Fikret (2014). *Taşlıova, Mete. Tan, Nail. Âşık Şeref Taşlıova'dan Derlenen Halk Hikâyeleri*, TDK Yayınları, Ankara.

Yardımcı, Mehmet (2015). “*Âşıklık Geleneği-Âşık Edebiyatında Gelenek-I*”, Türküğ Halk Müziği Dergisi, Yıl 1, S.I, s. 6-9, Sel Ofset, Ankara.

Yardımcı, Mehmet (2016). “*Âşıklık Geleneği-Âşık Edebîyatında Gelenek-II,*”
Türküğ Halk Müziği Dergisi, Yıl 2, S.II, s. 10-13, Sel Ofset, Ankara.

Yardımcı, Mehmet. *Türk Halk Edebiyatında Nesir ve Karışık Türler*, Kanyılmaz
Matbaacılık, İzmir, 2015.

2016-2019 arası görüşme yapılan Kaynak Kişiler

Faruk Erdoğan

Gökmen Dursunoğlu

İsrafil Uzunkaya

Mehmet Oktay

Yılmaz Şenlikoğlu

Ses ve Görüntü Kayıtlarından Yararlandığımız Kaynak Kişiler

Bayram Denizoğlu (Erişim 2017-2018)

Murat Çobanoğlu (Erişim 2017-2018)

Mürsel Sinan (Erişim 2017-2018)

Sabri Şimşekoğlu (Erişim 2017-2018)

Şeref Taşlıova (Erişim 2017-2018)