

22759

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ \* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KASTAMONU YÖRESİ AŞIK MÜSİKİSİ TÜR VE BİÇİMLERİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

SÜLEYMAN ŞENEL

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 25.5.1992

Tezin Savunulduğu Tarih: 3.7.1992

Tez Danışmanı : Doç.Fikret Degerli

Diğer Jüri Üyeleri: Prof.Dr.Selahattin İclic

Prof.Dr.Kemal Eraslan

TEMMUZ - 1992

## Ö N S Ö Z

Aşık Sanatı, Türk kültür hayatının en önemli unsurlarından biri olmasına rağmen, ülkemizde yeterince araştırılmadı. Buna karşılık daha yirminci asrın başlarında tükenmiş ve ömrünü tamamlamış bir gelenek anlayışıyla değerlendirildi. Oysa, bilhassa Anadolu'nun pek çok yöresinde yaşatılmakta ve halk katında değerini korumaktaydı.

Yirminci asrın ilk çeyreğinden itibaren âşık sanatının farkına varan bazı araştırmacılar, çalışmalarını yoğunlaştırarak, bilhassa âşık edebiyatı ve âşık şiiri konularında eserler vermeye başladılar. Ancak, bu eserler arasında, âşık mûsikîsini doğrudan ilgilendiren konulara rastlanmıyordu.

Mûsikî camiasında da âşık sanatı ihmal edilmedi. Cumhuriyetin ilanı ile başlayan ve sonraki yıllarda da sürdürülen halk mûsikîsi derleme gezilerinde, âşık mûsikîsi materyalleri ses kayıt cihazlarına, tespit edilmeye başlandı.

Aradan geçen zaman içinde, ülkemizin her köşesinden yüzlerce âşık mûsikî numuneleri ele geçirildi, ancak; bunlar ilim ve sanat camiasına kazandırılmadı. Çoğu, arşivlerin tozlu raflarında unutuldu ve bu arada bir kısmı kullanılamaz hale geldi.

Her şeye rağmen arşivlere kazandırılan malzemeler, araştırmacılar için bir kazançtı. Çünkü, âşıklık geleneğinin canlı kaynakları, geçen zaman içinde birer birer ebediyete intikal etti ve ülkemizin pek çok yöresinde

âşık sanatı kayboldu. Bir kısım yörelerde de kaybolma aşamasına geldi.

Tereddütsüz söylenebilir ki ilim adamlarının, en çok ihmal ettiği konuların başında, âşık mûsikîsi gelir. Sanayi toplumu olma yolunda hızla ileri adımların atıldığı ülkemizde, kaynakların günden güne tükenmesi ve teknolojinin en ücra köşelere ulaşması, âşıklık geleneğinin geleceğini de tehlikeye sokmuştur.

Biz bu çalışmada, mûsikî malzemelerini muhtelif arşivlerden sağlamış; âşıklık geleneğinde mûsikî konusunu genel bir bakışla ele alan; ülke bazında, âşık sanatının ana hatlarını belirlemeyi ve bilhassa edebiyat-mûsikî münasebetlerini ön plana çıkarmayı amaçlayan bir inceleme sunuyoruz. Bununla birlikte, son temsilcilerini yıllar önce yitiren Kastamonu yöresi âşıklık geleneği ve mûsikîsini esas alıyor ve bu haliyle, ayrıca; mahalli bir araştırma ortaya koymaya çalışıyoruz.

İlgilileri, âşıklık geleneği ve mûsikîsi ile başbaşa bırakmadan önce, danışmanımız Sayın Doç.Fikret Degerli ve çeşitli şekillerde yardımlarını gördüğümüz Sayın Murat Bardakçı, Sayın Nida Tüfekçi, Sayın İbrahim Aslanoglu ve Sayın Sabri Koz'a; TRT Müzik Dairesi THM ve Oyunları Müdürlüğü eski başkanlarından Sayın Mehmet Özbek'e; Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü eski başkanlarından Sayın Nail Tan, Sayın Kamil Toygar ve başkan yardımcılarında Sayın Zümrüt Nahya'ya, ayrıca; kurumun değerli elemanlarına; TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği ve Oyunları Şubesi eski müdürlerinden Sayın Mustafa Hisarlı'ya; Kastamonu Kültür Müdürü Sayın Çetin Savaş'a; Kastamonu Müzesi Müdür ve çalışanlarına; Kastamonu İl Halk Kütüphanesi görevlilerine ve çeşitli vesilelerle yardımlarını gördüğümüz dostumuz Cihangir Terzi'ye, teşekkür etmeyi zevkli bir görev sayıyoruz.

Süleyman Senel

Mart 1992

İstanbul

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
KISALTMALAR.....	vii
EZGİLERDE KULLANILAN TRANSKRİPSİYON İŞARETLERİ.....	viii
ÖZET.....	ix
SUMMARY.....	x
BÖLÜM 1. GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 2. AŞIKLIK GELENEĞİ	
2.1.Aşık(Saz Şairi).....	12
2.2.Aşıkların Yetiştirme Tarzları.....	14
2.3.Aşık Meclislerinde Mekân.....	17
2.3.1.Kahvehâneler.....	17
2.3.2.Evler(Odalar/Konaklar).....	21
2.3.3.Meydan ve Panayırlar.....	24
2.4.Aşık Faslı.....	25
2.5.Aşık Karşılaşmaları.....	33
BÖLÜM 3. AŞIKLIK GELENEĞİNDE MÜSİKİ VE AŞIK REPERTUVARINA TOPOGRAFİK BİR BAKIŞ	
3.1.Aşıklık Geleneğinde Usta Malı.....	39
3.2.Aşık Tarzı, Teganni, Teganni'de İnşâd....	39
3.3.Aşık Ağzı.....	40
3.4.Aşık Ağzı-Halk Ağzı Münasebeti.....	41
3.5.Aşıklık Geleneğinde Usta-Cıracak Münasebeti ve Müsiki.....	41
3.6.Bazı Bölgelerde Aşık Müsiki'sinin Ana Hatları ve Aşık Repertuarına Bakış.....	42

3.7.Aşık Müsikiisinde <<Ayak>> Kavramı.....	46
3.8.Aşıklarda Saz.....	51

#### BÖLÜM 4. TÜR KAVRAMLARI VE AŞIKLIK GELENEĞİNDE TÜRLER

4.1.Aşık Edebiyatında Tür Kavramı.....	57
4.2.Aşık Müsikiisinde Türü Belirleyen Unsurlar ve Aşıklık Geleneginde Türler.....	63
4.2.1.Türü Belirleyen Unsurlar.....	65
4.2.2.Aşıklık Geleneginde Türler.....	70
4.2.2.1.Anlatım Türü.....	70
4.2.2.2.Şiir Türü.....	72
4.2.2.1.1.Arüz Veznine Dayalı Türler.....	72
4.2.2.2.2.Hece Veznine Dayalı Türler.....	78

#### BÖLÜM 5. KASTAMONU YÖRESİ AŞIK FASLINDA TÜRLER-ÇEŞİTLER VE BİÇİMLERİ

5.1.Dini Merâsim Türleri.....	80
5.1.1.Duâ.....	81
5.1.2.Münâcat(Yakarış).....	82
5.1.3.Na't-ı Şerif.....	87
5.1.4.Mersiye.....	92
5.1.5.Medhiye(Methiye) .....	95
5.2.Arüz Vezinli/Arüz Veznini Andıran Türler (Klâsik Fasıllar Türleri).....	101
5.2.1.Taksim.....	102
5.2.2.Peşrev(Peşref).....	107
5.2.3.Divan.....	117
5.2.4.Destûr.....	131
5.2.5.Semâi(Arüz).....	135
5.2.6.Kalenderi.....	142
5.2.7.Ayaklı Kalenderi(Müstezâd).....	154
5.2.8.Satranç.....	161
5.2.9.Vezn-i Aher(Vezn-i Ahar/Vezn-i Ahir)...	166
5.3.Hece Vezinli Türler	
5.3.1.Koşma.....	180
5.3.1.1.Kastamonu'da Koşma.....	196
5.3.1.1.1.Tek Kıt'alı Halk Ağzı Koşmalar.....	199
5.3.1.1.2.Aşık Ağzı(Tarzı) Koşmalar.....	208
5.3.1.2.Topal Koşma.....	210
5.3.1.3.Elpük Koşması.....	214
5.3.1.4.Yelpik Koşması.....	216

5.3.1.5.Diger Aşık Tarzı Koşmalar.....	218
5.3.2.Halk Hikâyelerine Dayalı Koşma Tarzı Ezgiler.....	222
5.3.2.1.Pir Dolusu içen Aşıkların Hikâyelerine Dayalı Ezgiler.....	224
5.3.2.1.1.Kerem Havaları (Kerem Ağzı/Kerem Tarzı).....	224
5.3.2.1.1.1.Kesik Kerem.....	225
5.3.2.1.1.2.Yanık Kerem.....	229
5.3.2.1.1.3.Tatyan Kerem/Dik Kerem.....	233
5.3.2.1.1.4.Açık Kerem.....	236
5.3.2.1.1.5.Kerem Ayakları ve Diger Kerem Ezgileri.....	239
5.3.2.1.2.Garip Havaları (Garip Ağzı/Garip Tarzı).....	249
5.3.2.1.3.Tahir Ağzı.....	256
5.3.2.1.4.Hurşit Ağzı.....	258
5.3.2.1.5.Bey Böyrek.....	259
5.3.2.1.6.Karacaoglan.....	261
5.3.2.2.Er Dolusu içen Aşıkların Hikâyelerine Dayalı Ezgiler.....	261
5.3.2.2.1.Köroglu Havaları.....	261
5.3.3.Yıldız.....	275
5.3.4.Semâi(Eski Semâi Tarzı/Hece Semâi).....	283
5.3.5.Mâni.....	286
5.3.6.Destân.....	293
5.3.7.Tekellüm(Tekerleme).....	305
5.3.8.Atışma(Taşlama/Taşlaşma).....	314
SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	318
KAYNAKLAR.....	337
NOTALAR.....	345
EKLER(NOTALAR).....	460
EZGİLERİN BİLGİ FİŞLERİ.....	472
BİRİNCİ MISRAINA GÖRE EZGİLERİN ALFABETİK DİZİNİ...	535
ÖZGEÇMİŞ.....	540

## K I S A L T M A L A R

a.g.e.	:adı geçen eser
a.g.m.	:adı geçen makale
bkz.	:bakınız
BN.	:Band No
HBH	:Halk Bilgisi Haberleri,
HKAGGM	:Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü
ist.	:İstanbul
NE.	:Nadir eser
s.	:sayfa
S.	:Sayı
TFA	:Türk Folklor Araştırmaları,
TRT THM Arş.	:Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği
TRT THM Rep.	:Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Türk Halk Müziği Repertuarı
TTK	:Türk Tarih Kurumu,

## EZGİLERDE KULLANILAN TRANSKRİPSYON İŞARETLERİ

- :Ünlülerde uzunluk

˘ :Ulama

á :Kapalı a (a ile e arası)

é :Kapalı e (e ile i arası)

ğ :Genizden ve dar okuma

g :gı

h :Kalın ve genizden okuma (k'ye çarparak h üzerinde ısrarlı ses)

ķ :Genizden boğumlanmalı ka

ñ :Nazal n (Genizden okuma)



## KASTAMONU REGION AŞIKS' MUSIC STYLE AND FORMS

### S U M M A R Y

Aşiks' Art which we happened to learn more about after the 16th century is a compact institution with its own policy, manners, traditions and kept alive with master-apprentice relation up to our time in our country.

In this institution the way which Aşiks are grown up, their way of competing, "fasils" their musical performance and their musical and vocabulary usage during the performance have been strictly made conspicuous and it has been carried from the past to the future as a mastery which has its own programme, manner, vocabulary and music which cannot be left behind as the most necessary component existing in this mastery. On the other hand, movements, mimics and esthetic values are also important factors to keep this mastery alive.

Aşiks' Art which had a big struggle to exist during the period of industrialism is squeezed in some regions and facing a danger to be ruined as it has lost its last representatives. We can also say that this tradition has come to an end with the last representatives and Kastamonu is one of those regions which has lost its last representatives during the last quarter of this century.

Kastamonu, which has always been one of the political administrative headquarters during the history is also a cultural-center which has closely kept this mastery.

On the other hand, we can only talk about the ruins of this tradition and this thesis could only be prepared with the help of some untidy materials from some archives to exhibit this tradition.

This thesis has got a regional identity. Though the thesis has such an identity, we have first tried to fix the main principals of this tradition and also its music and the effective factors with deduction system and their statues in this art have been fixed by comparison. After that the types which have been performed in Kastamonu Aşık Fasıl and their varieties have been studied.

In order to verify these kinds **Varieties in Folk Literature and Folk Music** have been studied as a different part and the main elements which make this kind clear have been fixed.

According to the results supplied from this part it can be accepted that specialities which are related to musical forms don't effect Aşık music directly. Literary forms and particularities are also very important. These forms don't necessarily have the same structures in common.

To make these forms clear we should first talk about four factors like; form, metre, style, manner, conversing on a subject, competition, vocal dueling (competing face to face) and phonetic element and elements related with the explanation.

Meanwhile, ethnic and regional distinctnesses and the order of the tunes which are performed during Aşık Fasıls should also be mentioned.

The variety of skills which are kept alive in Kastamonu are: **Religious Ceremony Types, Arabic Metre Types and Syllable Metre Types** and these three forms compose different parts of Aşık Fasıls.

We have also tried to mention the traditional performance forms and conceptions like **Usta malı** (Common lyrics and tunes), **Aşık tarzı** (Aşık style), **Aşık ağzı** (Aşık dialect), **Tegannî** (singing), **Tegannî'de inşâd** (Layingout the lyric to a song with a known tune) have been explained and **ayak kavramı** (foot-conception), **Public dialect, Aşık dialect** have been mentioned in order to show the importance of Aşık Art.

Most of tunes performed in Kastamonu are vocal except for **taksim** (Instrumental improvisation) and **acis** (Opening/Instrumental improvisation) tunes. Vocal tunes are sung with the lyrics of Aşiks' poems apart from a few exceptions. In vocal works, both Arabic metre and syllable metre are used. The types which Arabic metres are used are **Religious Ceremony Types** and **Classic Fasil Types**. Poems which are used to be sung in the Arabic metres are mostly in couplets meanwhile they can also appear in the form of "Murabba" which is based on four lines and "Muhammes" which is based on five lines.

**Religious Ceremony Types** which are based on Arabic metres: **Münâcât, Nâ't, Mersiye** and **Methiye**. These are performed in free rhyme and in **Kasîde** forms. Arabic metre types are **Peşrev, Dîvân, Destûr, Semâi, Kalenderî, Sattarânc** and **Vezn-i Aher**.

Classic Fasil Types are sung with Arabic metre poems as well as syllable metre poems or with the poems that give you the feeling that they are written in the Arabic form though they are written in syllable metre form.

Syllable metre types, form the oldest and the most important style in the Art of Aşiks' and they are the real examples of Aşiks' music. Syllable-metre types contain tunes which are mainly based on folk-stories and poems that sung freely.

The main syllable metres and tunes which are used in Kastamonu Aşiks' Art are: **Koşma, Tunes Based on Folk Stories, Yıldız, Semâi, Mâni, Destân, Tekerleme** and **Taşlama**.

Most of these forms are in the form of **Koşma**. These have the type particularities according to the way they are performed and usage of the metre.

In Aşiks' music in the Region of Kastamonu different music forms can be noticed. They differ in Arabic metre and syllable metre forms. Feet (Ayaklar) are not alike as they have characterestic differences with the lyrics.

Musical styles of lyrics have differences between Arabic metre lyrics and available metre lyrics. In general we can say that musical styles can be formed according to their literary structures.

One of the subjects of this thesis is the relation between **Aşık Fasıl**s of **Kastamonu Region** and **Semai Coffee-Houses** (Semai Kahveleri) and **Musical Coffee-Houses** (Çalgılı Kahveler) of **İstanbul** and the music which is performed in these places.

The elements which have been searched (first of all the close-relation of tunes which take part in Fasil, in style, form and order rules in the Fasil, their similarity in manner and performance etc.) between the two regions' Aşiks' Art and the probabl culture exchange between the two, show us the dimensions of this cultural exchange and this, also faced us with the element of a probabl centralization in the Ottoman Empire and the art of Aşiks' which develop in these lands.

However we have also tried to search the differences and similarities of Aşiks' Music and Folk Music while studying these subjects.

## Ö Z E T

Tarih boyunca, siyasi ve idari merkezlerden biri olan Kastamonu, aynı zamanda, âşık sanatının sıkı sıkıya yaşatıldığı önemli bir kültür merkezidir. Ne yazık ki günümüzde âşık sanatı, bu yöremizde son temsilcileriyle birlikte yok olmuştur.

Bu çalışma, yaklaşık çeyrek asır önce son temsilcilerini yitiren Kastamonu ve yöresinin âşık sanatını ve âşık fasıllarında icra edilen türlerini açığa çıkarmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu haliyle, arşiv materyallerine dayalı bölgesel bir araştırma hüviyetindedir.

Çalışma, genel olarak iki büyük başlık altında ele alınmıştır. Önce, ülkemizde yaşatılan âşıklık geleneği ve mûsıkîsinin ana hatları tespit edilmeye çalışılmış; Kastamonu yöresi âşık sanatıyla olan münasebetleri belirlenmiş ve daha sonra da Kastamonu yöresi âşık fasıllarında icra edilen türlerle bu türlerin biçimleri incelenmiştir.

Konular, mûsıkî açısından değerlendirilmekle beraber edebi yönden de gözden geçirilmiş ve âşık sanatında, edebiyat-mûsıkî münasebeti bir kez daha ortaya konmaya çalışılmıştır.

Bu çalışma, ayrıca, günümüz araştırmacılarına, yurdumuzda gündün günden tükenen âşık sanatının, zaman geçirilmeden araştırılarak gelecek kuşaklara kazandırılması mesajını iletmeyi de amaçlamaktadır.

## S U M M A R Y

Kastamonu, which has been one of the political and administrative centres throughout the history is an important culture centre where "âşiks" and their skills still have great importance though the last representatives have unfortunately disappeared in our time.

This thesis has been prepared in order to put the âşık skills forward which were performed nearly a quarter century ago by their last representatives in the district of Kastamonu. The thesis has got an identity which is based on regional research archives.

The thesis has been studied under two main titles. Firstly, the main lines of âşiks' traditions in Turkey have been tried to be fixed and then the relations between Kastamonu Region and Aşık skills as well as their regional performances have been studied. While we were studying the subjects from literary and musical aspects the relation between literature and music has once again been tried to be put forward.

This thesis also aims to give the message the necessity of such researches and also the need of going them for the coming generations before long as they are coming to an end.

## B Ö L Ü M 1. G i R i Ő

Toplumbilimcilere göre, kültürel değerler; sanayi toplumlarında, gelişmenin aksine gitgide zayıflar ve geleneksel değerlerin en canlı olanları bile, bu çarkın acımasız dişlerine takılmaktan kendilerini kurtaramazlar.

Ülkemizde de, sanayi atılımları, son çeyrek asırda büyük adımlarla gerçekleştirilmeye başlanmıştır. Günümüzde, en ücra köşelere kadar giden teknoloji ve en uzak noktaları bile içine alan haberleşme ağı sayesinde halkımız, medeniyetin bütün nimetlerinden istifade etmektedir. Bu ilerlemenin aksine, pek çok sanayi toplumu gibi, bizde de bir kısım geleneksel sanatlar ve halk kültür değerleri, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Zamanın acımasız akışı içinde, geçmişle gelecek arasında yaşama mücadelesi veren geleneksel kültür değerlerimizden biri de âşıklık ve âşık sanatıdır. Nitekim, bundan yarım asır evvel bile yurt sathında canlılığını muhafaza eden bu sanat, bazı bölgelerimizde özveriyle yaşatılmaya çalışılmaktaysa da, ne yazık ki pek çok yörede son temsilcilerini yıllar öncesinden yitirmiştir.

Âşıklık, tarihten bu yana sözlü bir gelenek halinde yaşayan ve kendine has âdâb, an'ane ve erkâna bağlılıkla korunan bir kültür müessesesidir. Varlığını, asırlar öncesinden günümüze kadar taşıyan bu müessese ve bu müessenin fertleri âşıklar, milli kültürü koruyan ve yaşatan birer canlı kültür öğeleri olarak nitelendirilir.

Yurdumuzda bilim camiası, âşık sanatını ve bu sanatın önemini, yaklaşık 80-90 yıl önce kavramaya başlamıştır. Yapılan araştırmalar da, âşıklık geleneğinin bazı yönlerini, XV.yüzyıla kadar aydınlatabilmıştır.

Edebiyat tarihçilerine göre; çeşitli Türk topluluklarında Saman, Baksı, Kam, Ozan, Akın, Oyun, Koşukcu, Cırcı(Yırcı), Manasçı gibi adlarla anılan âşıkların ataları; en eski devirlerde, önceleri dini ve sonraları sihri-dini mahiyetteki ozanlardır. Ozanlar, zamanla bu vasıflarını terkederek şâir-çalgıcı haline gelmişler ve bilhassa onbeşinci asrın ortalarına kadar sürdürdükleri ozanlık gelenegini, islam Kültürünün de tesiriyle âşıklara bırakmışlardır.

Onyedinci asırdan itibaren başlayan ve ondokuzuncu asırda yoğunlaşan tesirler, Aşık Edebiyatını ve Aşık Mûsıkîsini önemli ölçüde etkileyerek, yeni edebi ve mûsıkî tür ve biçimlerinin ortaya çıkmasına sebebiyet vermiş, dilde sadeliği önemli ölçüde etkilemiş ve âşık tarzına yepyeni bir kimlik kazandırmıştır.

Yurdumuzda, âşıklık geleneği ile ilgili ilk ciddi çalışmalar, Tanzimat'tan sonra başlar. İlk başvuru kaynakları, yazma eserlerdir ve Cumhuriyet'in ilanından sonra, canlı kaynaklar da önem kazanmaya başlamıştır.

Araştırmacıların başlıca başvuru kaynakları; Tezkire, Divan, Vakfiye, Seyahatnâme, Tarih, Şâirnâme, Lûgat, Sıgırdili ve Dönk olarak isimlendirilen yazma mecmua ve defterlerdir. Bu eserler özellikle âşık edebiyatını ve âşık mûsıkîsini ilgilendirmekteyse de, bunlar arasında âşık mûsıkîsini doğrudan ilgilendiren ciddi yazma başvuru kaynakları azdır ve en eski kaynaklardan biri, onyedinci asırda, Ali Ufki (Albert Bobowski) tarafından hazırlanan Mecmua-i Sâz ü Sözdür. Bu mecmuada notaya alınmış onyedinci asır Türk mûsıkîsi eserleri arasında âşık mûsıkîsi sayılabilecek örnekler de bulunmaktadır.

Aşık Edebiyatı ve Aşık Mûsıkîsi konularında çalışan araştırmacıların, canlı kaynaklarla karşılaşmaları yirminci asrın ilk yıllarında mümkün olabilmıştır. Aşık mûsıkîsi örneklerinin ilk defa, ses kayıt cihazlarına tespit edilebilmeye başlanması ise, Cumhuriyet'in ilanından sonradır.



ilk adı Dârü'l-Elhân olan İstanbul Konservatuvarı adına, 1926-1929 yılları arasında, Anadolu'nun muhtelif yörelerine yapılan derleme gezilerinde ve bu kurumun yapmış olduğu özel derlemelerde; Aşık Seyfi ve Aşık Veyssel'den alınmış destan, koşma ve deyişlerle; Aşık Kerem, Aşık Garip, Köroğlu ve Sümmâni gibi eski ustaların mahlasları taşınmış deyiş ve türküler, yörelerin mahalli sanatçılarından sesinden, ses kayıt cihazı ile tespit edilen ilk aşık mûsikîsi örnekleridir.

1937-1952 yılları arasında, Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan resmi derleme gezilerinde de, aşık mûsikîsi ile ilgili örnekler ses kayıt cihazına tespit edilebilmiştir. Bu gezilerde Aşık Kerem, Aşık Yunus, Aşık Dertli, Ercişli Emran, Erzurumlu Emrah, Aşık Sümmâni, Aşık Ömer, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu, Esrefoğlu, Şah Hatâyi, Mir'ati, Sabri, Ruhsati, Teslim Abdal, Pir Sultan, Sıtkı, İzzeti, Siyahi, Aşık Yaralı Haydar, Bayburtlu Zihni, Bayburtlu Celâli, Aşık Seyrâni, Tokatlı Nuri, Aşık Abbas, Seyyit Seyfi, Aşık Veli, Aşık Veysel, Aşık Ali İzzet, Aşık Müdâmi, Aşık Daimi ve Aşık Davut Sulâri gibi pek çok şâirin mahlaslarının taşındığı pesrev, divan, destân, koşma, satranç, yıldız, semâi, varsağı, kalenteri, vezn-i âher ve müstezâd gibi tür ve biçimlerde ezgilerle; methiye, mersiye, deyiş, dübeyit, güzelleme, tekellüm, soru-cevaplı muammâ ve ceng-i harbi gibi aşık ağzı örnekler derlenmiştir. Fuzûli ve Ziyâ Paşa gibi divan şâirlerinin şiirlerine de tesadüf edilmiş; ayrıca, Aslı ile Kerem, Elif ile Mahmut, Arzu ile Kamber, Elbeylioğlu, Köroğlu Kolları, İsmail Kısası gibi aşık ağzı halk hikayeleri de ezgili olarak tespit edilmiştir.

Türkiye Radyo Kurumu adına 1961, 1967 ve 1971 yıllarında yapılan resmi derleme gezileriyle; Bölge Radyolarının Türk Halk Müziği ve Oyunları Şube Müdürlükleri vasıtasıyla gerçekleştirilen özel derlemelerde de, pek çok aşıkdan yüzlerce aşık mûsikîsi numuneleri alınmıştır. Bilhassa, 1971 yılında, Nida Tüfekçi'nin, Erzurum-Kars yörelerinden derlediği ikiyüz elli kadar türkü ve ezgiden yüzyirmi kadarı, aşık mûsikîsi ürünleridir.

Üniversitelerin Türk Halk Edebiyatı çalışmaları yapan kürsüleri; eski Halkevleri, Dernekler, Cemiyetler,

Halk Eğitim Merkezleri ve Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü gibi kurumlar, âşık mûsikîsi örneklerinin toplanması, araştırılması ve yaşatılması yönünde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Özel derleyicilerin çabaları da, ezgili ve ezgisiz malzemelerin derlenerek ilim ve san'at camiasına ve arşivlere kazandırılmasında büyük yarar sağlamıştır.

Eskiden, yurdun her tarafında; Aşık kahvelerinde (Semai Kahveleri/Çalgılı kahveler), Meydanlarda ve özel Konaklarda hayat bulan âşıklık geleneği, günümüzde, bilhassa Kuzey-Doğu ve Doğu Anadolu'nun bir kesiminde yaşatılmaya çalışılmaktadır.

İlk olarak, 5-12 Kasım 1931 ve daha sonra 30 Ekim 1964 tarihlerinde Sivas'da yapılan Halk Şairleri Bayramından sonra, zaman zaman muhtelif bölgelerde de "Aşıklar Söleni", "Aşıklar Bayramı" ve "Aşıklar Şenliği" adı verilen törenler tertiplenmekte ve yeniden Aşık Kahveleri açılmaktadır. 1966 yılından beri, Konya'da her yıl tertiplenen Aşıklar Bayramı, âşıklık geleneğinin yaşatılmasında önemli hizmetlerden birini yerine getirmektedir.

Bazı edebiyat araştırmacıları, âşık sanatının; yirminci asrın ilk yıllarında, son temsilcilerini yitirerek tarihe gömüldüğünü savunmaktaydılar. Ancak, sonraki dönemlerde, bu görüşün doğru olmadığı, yaşayan canlı örnekleriyle ortaya çıktı. Buna karşılık, aradan geçen yarım asırlık süre içinde, bu sanat, bazı bölgelerimizde, son temsilcilerini gerçekten yitirdi. Araştırmacılara da, kaybolan bu sanatın, kenarda köşede kalmış kalıntılarını ortaya çıkarmak düştü.

Tarihte, siyasi ve kültürel yönden merkez olma şerefine erişen ve daha asrın başlarında bile "âşıklar panayırı" olarak adlandırılan Kastamonu ilimiz de, son çeyrek asırda, son temsilcileri ile birlikte, âşıklık sanatını toprağa gömen yörelerimizden biridir.

Kastamonu, Türkiye'nin kuzeyinde, Batı Karadenizde yer alan ve Sinop, Çorum, Çankırı ve Zonguldak ile komşu bir bölgedir. Karadenize uzanan sahil şeridi, son derece yüksek dağlarla çevrilidir. Şehir merkezi de yüksek dağ-

ların ortasında kalan bir vadide kurulmuştur. Bu haliyle yöre kapalı bir yerleşim alanında yer almaktadır.

Tarihçilere göre Kastamonu, M.Ö. 4 binli yıllara kadar uzanan ve Kalkolitik kültür izleri taşıyan en eski yerleşim alanlarından biridir. Sırasıyla Gasgas, Eti, Paflagonya, Frikyia, Lidya, Kimer, İran, Kapadokya, Pont, Bitynia, Roma, Bizans, Trabzon Rum imparatorluğu (Komnen Sülalesi), Danişmend, Anadolu Selçukluları, Çobanoğulları, Candaroğulları (İsfendiyaroğulları) ve Osmanoğulları gibi devletlerin, sülalelerin ve beyliklerin hüküm sürdüğü tarihi bir medeniyet mozayigidir.

Osmanlılar devrinde de ilk zamanlar müstakil bir sancak ve Tanzimattan sonra Vilayet olan Kastamonu, 34 ve bazen 36 kadılığa ayrılmış, H.1284(M.1869) teşkilatında İskilip, Safranbolu, Bolu, Sinop ve buralara bağlı alanlar Kastamonu'ya bağlanmıştır. Böylece Kastamonu'nun sınırı batıda İzmit; güneyde Ankara ve Çorum; doğuda Samsun'a kadar genişlemiştir. H.1325 (M.1909)'de Bolu ve civarı, H.1336(1920)'de Çankırı, aynı sene Sinop, müstakil sancak olarak Kastamonu'dan ayrılmış; 1927'de Safranbolu, Zonguldak iline; Koçhisar ve Ilgaz Çankırı'ya; Boyabat, Sinop'a; nihayet 1953'de Kargı, Çorum'a bağlanarak, Kastamonu coğrafyası daraltılmıştır.

Kastamonu, geçmişte âşık sanatının sıkı sıkıya yaşatıldığı yörelerimizden biridir. Osmanlı döneminde geniş bir alanın bağlı olduğu bir merkez hüviyeti taşıması; sık sık kurulan panayırlar ve halkın âşıkları sayıp koruması, yöreyi önemli merkezlerden biri yapmıştır. Bununla birlikte Erzurumlu Aşık Emrah ve Aşık Dertli gibi kudretli şâirlerin Kastamonu'ya gelmesi ve çiraklar yetiştirmesi de, yöre âşıklık sanatına önemli katkılar sağlamıştır.

Kastamonu âşıklık sanatı, bilhassa 19. asırda en parlak dönemlerinden birini geçirmiştir. Bu asırda yaşamış eski usta âşıklarla, Aşık Emrah ve Aşık Dertli'nin çirakları, yöre âşıklık sanatının, yirminci asrın ikinci yarısına kadar yaşatılmasında önemli katkılar sağlamıştır. Bu âşıklar arasında, Aşık Türâbi, Aşık Meftûni, Aşık Kemâli, Aşık Meydâni, Aşık Çeşmi, Aşık Fevzi, Aşık

Lütfi, Aşık Rahmi, Aşık Hasan, Aşık Süleyman, Aşık Yorgansız Hakkı, Aşık Külhâni(Aşık Mümin Meydâni) ve Aşık İhsan Ozanoğlu gibi ilk anda akla gelen isimler sayılabilir.

Bu çalışma, Kastamonu yöresi âşıklık geleneğinin bir parça da olsa ortaya çıkarılması amacıyla ve arşivlerde bulunan materyallerden istifade edilerek hazırlanmıştır. Çalışmada, öncelikle basılı ve basıma hazırlandığı halde yayımlanmamış kaynaklarla birlikte, çeşitli tarihlerde, çeşitli kurum ve şahıslar vasıtasıyla derlenmiş "Müzikal" kaynaklar kullanılmıştır. Bunlar, özellikle Ankara Devlet Konservatuarı, TRT Müzik Dairesi, İstanbul Radyosu ve Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü arşivleriyle Kastamonu Müzesi arşivinden sağlanmış, ayrıca; bazı özel arşivlerinden de yararlanılmıştır.

Çalışmamızda kullandığımız müzik kaynakları arasında; Ankara Devlet Konservatuarı adına, Kastamonu'da, 1948 yılında tespit edilen âşık tarzı ezgiler önemli yer tutar. Bu derleme, Onikinci Halk Müsıkîsi Derleme Gezisini gerçekleştiren Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve teknisyen Rıza Yetiş'e'den kurulu bir heyet vasıtasıyla yapılmıştır. Bunun dışında 1973-1974 yıllarında, Nida Tüfekçi'nin, Ankara'da, İhsan Ozanoğlu'ndan derlediği ve İstanbul Radyosu Arşivinde bulunan âşık tarzı ezgilerle, 1974-1975 yıllarında Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü adına, Yaşar Doruk ve Mustafa Mutlu vasıtasıyla Kastamonu'da, yine İhsan Ozanoğlu'ndan derlenen âşık tarzı ezgiler önemli bir yekün oluşturmaktadır. Metin içinde yer alan ezgilerin tamamına yakını, yukarıda zikredilen derlemelerden seçilerek ve tarafımızdan notaya alınarak kullanılmıştır.

Kastamonu yöresi âşıklık geleneği ve özellikle müsıkî yönünün ele alındığı bu çalışma, genel olarak iki ayrı bölüm halinde düşünülmüştür. Birinci bölümde, âşıklık geleneğinin ana hatları belirlenmiş; ikinci bölümde ise Kastamonu yöresi âşık meclislerinde yer alan âşık fasılları ve bu fasıllarda icra edilen âşık müsıkîsi türleri, biçimleri ve diğer repertuar elemanları incelenmiştir.

Aşıklık geleneğinin ana hatlarının belirlendiği ilk bölümde, yurdumuzda yaşatılan âşıklık geleneği topografik olarak irdelenmiş ve konuların işlenmesinde tümden gelim metodu uygulanarak, bunların Kastamonu âşık sanatı içindeki yeri ve önemi belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bölüm; "Aşıklık Geleneği", "Aşıklık Geleneğinde Mûsikî ve Aşık Repertuvarına Topografik Bir Bakış" ve "Tür kavramları ve âşıklık geleneğinde türler" olarak üç ana başlık altında ele alınmıştır.

"Aşıklık Geleneği"nin konu edildiği ilk kısım; Aşık(Saz Sâiri), Aşıkların Yetiştirme Tarzları, Aşık Meclislerinde Mekan, Aşık Faslı ve Aşık Karşılaşmaları gibi alt bölümlere ayrılmış ve bu kısım âşık sanatına bir giriş olarak düşünülmüştür. "Aşıklık Geleneği ve Aşık Repertuvarına Topografik Bir Bakış" olarak ayrılan ikinci kısım ise; Aşıklık Geleneğinde Usta Malı, Aşık Tarzı, Teganni, Teganni'de İnşâd, Aşık Ağzı, Aşık Ağzı-Halk Ağzı Münasebeti, Aşıklık Geleneğinde Usta-Cıracak Münasebeti ve Mûsikî, Bazı Bölgelerde Aşık Mûsikîsinin Ana Hatları ve Aşık Repertuvarına Bakış, Aşık Mûsikîsinde <<Ayak>> Kavramı ve Aşıklarda Saz konularından oluşmuş ve bu kısım da, âşık mûsikîne, genel manada bir giriş hüviyetinde işlenmiştir. "Tür Kavramları ve Aşıklık Geleneğinde Türler" olarak ayrılan üçüncü kısımda ise, âşık edebiyatı ve mûsikîsinde tür kavramları ile türü belirleyen unsurlar tespit edilmiş ve âşıklık geleneğinde yer alan türler genel hatlarıyla ele alınarak işlenmiştir. Bu haliyle, ilk bölüm, yurdumuzda bu güne kadar yapılmış çalışmalar içinde, konuya en geniş açıdan yaklaşan bir bütün oluşturmuştur.

Kastamonu yöresi âşık fasıllarında icra edilen âşık mûsikî türleri de, arşivlerden tespit edilen malzemelerle desteklenerek ve yine tümden gelim metoduyla tek tek ele alınarak incelenmiş ve müzikal özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma tek başına bir mûsikî çalışması değildir. Genel olarak Aşık Edebiyat ve Aşık Mûsikîsi unsurlarının bir bütün olarak ele alındığı bölgesel bir çalışmadır.

Aşık mûsikîsinde "tür", edebiyat ve mûsikînin içiçe kullanıldığı konuların başında gelmektedir. Zira âşık mûsikîsi türlerinin belirlenmesi ve bu türlerin hususiyetlerinin açığa çıkarılmasında, edebiyatçıların geniş fikirlerinden istifade edilmiş ve konuya mûsikî yönünden de yaklaşılarak bir beraberlik ortaya konmaya çalışılmıştır.

Aşık mûsikîsinde türler konusu incelenirken, terimlerin etimolojileri dilcilere bırakılmış, bunun yanında kavramlar, öncelikle Fuad Köprülü, Ahmet Talat, P.N. Boratav, Hikmet Dizdaroğlu, İbrahim Aslanoğlu ve Sabri Koz gibi güvenilir kalemlerin görüşlerine başvurularak açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmada türlerle ilgili her konu, geniş acılardan ele alınmış ve çok kaynağa müracat edilerek eksik yönler giderilmeye çalışılmıştır. Öncelikle edebiyatçıların konular hakkındaki görüşlerine yer verilmiş, daha sonra ülkemiz içindeki yaygınlığı, genel özellikleri ve çeşitlendirmeleri, örnekler verilerek işlenmiştir.

Konuların, Kastamonu âşık sanatıyla ilgili kısımlarında ise, özellikle İhsan Özanoğlu'nun bilgi ve görüşlerine başvurulmuş, arşivlere kazandırdığı âşık tarzı eserler, görüşleriyle birleştirilerek çalışmaya dahil edilmiştir.

İftiharla belirtelim ki İhsan Özanoğlu, bu çalışmanın temel taşlarından biridir. Denilebilir ki bu kitap, onun bıraktığı malzemeler üzerine kurulmuştur. Özanoğlu, Kastamonu âşık sanatının son temsilcilerinden biri olmasının yanında, eli kalem tutan bir araştırmacıdır da. Kastamonu âşık sanatı hakkında, arşivlere en çok malzeme kazandıran, çalan, söyleyen ve onları tanıtan kişi Özanoğlu'dur. Bu sıfatlara dayanarak, yeri geldikçe, Özanoğlu'nun fikirlerine özellikle müracat edilmiştir.

Konular işlenirken, edebiyat araştırmacılarının kavramlar üzerindeki görüşleri hakkında, gerekmedikçe yorum yapmaktan kaçınılmış ve zaman zaman ortaya çıkan kavram kargaşaları da olduğu gibi yansıtılmıştır. Konuların mû-

sıkî açısından tespit edilen hususiyetleri ise, geniş bir yelpaze ile ele alınarak, edebiyatçıların görüşleriyle desteklenmiştir. Böylece, bazı senteze gidilmeye çalışılmıştır. Bu arada, konular hakkında zaman zaman karşılaştırmalar da yapılmış, hatta yöreler arasındaki mûsikî ilişkileri de dikkate alınarak, ortak ve ayrılan yönler belirlenmeye gayret gösterilmiştir. Söz gelimi, İstanbul Semâî kahvelerinde yer alan âşık mûsikîsi tarzları ile, Kastamonu yöresi âşık mûsikîsi tarzları arasında yakın bir münasebet tespit edilmiştir ki, bu bağlantının yönünün tespitinde bizde çeşitli şüpheler oluşmuştur. Kısaca değinmek gerekirse, Köprülü'nün, İkdam gazetesinde yer alan bir makalesinde verdiği bilgilere dayanarak, İstanbul Semâî kahveleri ile Kastamonu âşık meclislerinde icra edilen türlerin birbirine çok benzediğinin tespit edilmesi, bunların İstanbul'dan Kastamonu'ya mı, yoksa Kastamonu'dan İstanbul'a mı taşındığı konusunda ciddi sorunlar doğurmuştur. İlk bakışta, ortak tarzların, Kastamonu'dan İstanbul'a giderek, âşık fasıllarına katılan bazı âşıklar vasıtasıyla, Kastamonu âşık meclislerine taşındığı düşünülmüşse de, Köprülü'nün, makalesinde bahsettiği bilgileri Kastamonu'lu âşık Fevzi'den alarak makalesine konu etmesi, işin yönünü ciddi biçimde değiştirmiştir. Bununla birlikte, Kastamonu'da, "İstanbul ağzı Manî", "İstanbul ağzı Semâî", "İstanbul Beşiktaş tarzı Ayak", "İstanbul ağzı Divan" gibi bazı ezgi ve deyimlerin ele geçmesi, ilk görüşü yine de güçlendirmiştir.

Âşık mûsikîsi tarzları ele alınırken, bilhassa 16. asırdan sonra Osmanlı topraklarında yaşatılan ve yayılan bir âşık sanatı düşünülmüştür. Türkiye dışında yaşayan âşık sanatı konu dışı bırakılmış, ancak; zaman zaman, bilhassassa Azerbaycan âşık sanatına da atıfda bulunulmuştur.

Kastamonu âşık fasıllarında icra edilen âşık mûsikîsi türlerinin belirlenmesinde ve bunların sıralanmasında, özellikle, İhsan Ozanoğlunun, âşık fasıllarında icra edilen türler konusunda verdiği bilgiler esas alınmıştır. Bununla birlikte, zaman zaman bu sıralamanın dışına da çıkılmak zorunda kalınmıştır.

Türler için tespit edilen ezgilerden bir kısmının

muhtelif arşivlerde çeşitli varyantlarına rastlanmış, hatta, bir ezginin, bir kaç arşivde birden okunduguna tesadüf edilmiştir. Bunlar, ya aynı sözlerle ya da farklı sözlerle seslendirilmiştir. Bu çeşit örnekler notaya alınırken, ya en eski, yada en başarılı kayıt dikkate alınmış, zaman zaman bunlar arasında "edition critique" yapılmıştır. Bu örnekler arasında, şiirin özellikle usta malı olanı tercih edilmiş, zaman zaman kaynak kişinin kendi şiirlerini döşeyerek seslendirdiği ezgilere mecbur kalmadıkça iltifat edilmemiştir. Bunlar dışında, sadece bir örneği bulunan bazı türler de tespit edilmiştir ki bu çeşit örneklerde, şiir usta malı olmasa da, kalıp melodi düşünülerek notası yazılmış ve çalışmaya alınmıştır. Nitekim, HKAGGM arşivinde bulunan kayıtların büyük çoğunluğu bu tarz örneklerdir ve hemen hemen bütün ezgilerde, kaynak kişi kendi şiirlerini döşeyerek ezgileri seslendirmiştir. Bunlar arasında dikkatli bir seçme yapılmış ve bu arada sözleri anlaşılammış olan bazı ezgiler tercih dışı bırakılmıştır.

Ezgiler, müzikal yönden incelenirken, ciddi bir analizi gidilmemiştir. Bununla birlikte, dış yapıya yönelik kuşbakışı bir inceleme yapılmış, zaman zaman vezin, söz, ritm ve melodi münasebetleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bunun yanında notası verilen her ezginin, mutlak surette dizisi ve biçimleri tespit edilmiş ve biçimler sembol harflerle gösterilmiştir. Müzikal biçim incelenirken, ezginin görünümüyle benzer tarzlardaki diğer ezgilerde de karşılaştırma yoluna gidilmiştir.

Özellikle belirtmek gerekir ki müzikal yapı ve biçim incelemesi, subjektif ve esnek bir konudur ve kiseden kişiye değişiklik gösterebilir. Ezgilerin müzikal biçiminin işaretlerle gösterilmesinde ise amaç, öncelikle, ezginin genel görüntüsünü çözmek, ezgi içinde melodi gruplarının birbirleriyle olan yakınlığını ve güfte ile bağlantısını ilk bakışta ortaya koymaktır. Biz bu iş için sembol niteliğinde harfler kullanmayı uygun gördük.

Ezgiler notaya alınırken, küçük ses değerlerinin ve ritmik yapının korunmasına özen gösterilmiş ve güftelerin tamamı yazılmıştır. Ezgiler üzerinde bir düzeltme yapılmamış ve melodi değiştirilmemiştir. Bunun yanında, band-



dan anlaşılamayan sözler dışarıda bırakılmıştır. Ezgiler içinde yer alan saz bağlantıları da, duyuldukları yerde yazılmıştır. Söz gelimi, meclislerde çoğu zaman, başta çalınan bazı "ayak" melodileri, bandda güfte sonunda yer aldığından, notaya da duyulduğu gibi alınmıştır. Bunun yanında, eğer müzikal biçime bir zarar vermiyorsa, biçimlerin gösterilmesinde, bu ayaklar, icra edildikleri yer dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Ezgilerin karakterlerine uygun icralarına bağlı kalmak içinde metronom değerleri notaların üst tarafına yazılmış ve ezgilerin bitiş seslerinin diapazon karşılıkları, her hangi bir karışıklık yaratmaması için yine sembol olarak "fa anahtarı" ile gösterilmiştir. Ayrıca, ezgiler notalanırken, yöresel ağız özelliğinin aynen muhafaza edilmesi amacıyla fonetik alfabeden istifade edilmiş ve bunu için transkripsiyon işaretleri kullanılmıştır. Ayrıca, teleffuzdan doğan yanlış vurgulamalar yada bilhassa arapça-farsça kelimelerin yanlış okunması gibi hatalar da, notada olduğu gibi gösterilmiş ve bunlar için de küçük notlarla açıklamalar yapılmıştır. Anlaşılamayan yada şüpheli karşılanan kelimeler de, soru işaretleri kullanılarak gösterilmeye çalışılmıştır.

Notası verilen her ezgi için kimlik niteliğinde bir bilgi fişi oluşturulmuştur. Ezgilerin güfteleri de bu fişlerde yer almıştır. Notada yer verilmediği halde, muhtelif kaynaklardan tespit edilen ilave güftelere de bu fişlerde ayrıca yer verilmiştir.

## B Ö L Ü M 2. A S I K L I K G E L E N E Ğ i

### 2.1.Âşık (Saz Şâiri)

Âşık; <<"ışk" veya "aşk":Birine sevgi ve ilgi duyan, seven kimse>> demektir. Bu sevgi, dünyevi yani maddidir. Tasavvufi manada âşık; Allah'a âşık olmuş gibi bağlı olan, Allah'ın "cemâl" ve "celâl" sıfatlarına tutkun olan kimsedir. Bu aşk ise manevidir(1).

Edebiyatta ise âşık; Saz çalabilen, irticâlen şiir söyleyebilen, Atışabilen, Çoğu zaman gezgin olan ve Bir ustaya intisâblı (Boyun kesmiş) kişidir.

Araştırmacılar, birbirine yakın veya kısmen farklı vasıflara sahip olduğu halde Meydan Şâiri, Saz Şâiri, Sazlı Şâir, Sazlı Ozan, Çögür Şâiri, Aşık, Ozan, Halk Şâiri, Halk Ozanı, Halk Aşığı, Hak Aşığı, Kalem Şâiri ve Badeli Aşık gibi terimlerle anılan şâirleri A ş ı k adı altında toplamakta ve bunların farklı hususiyetlerini ayırıcı vasıf olarak değerlendirmektedirler.

Âşık olarak anıldığı halde, yukarıdaki vasıflara sahip olmayan (söz gelimi; irticalen şiir söyleyemeyen, gezgin olmayan, herhangi bir saz çalamayan yada belli bir ustaya bağlanmamış), ancak; âşık şiiri tarzında söyleyen yada yazabilenler de vardır. Bu hususiyetler, âşık tiplerini birbirinden ayıran vasıflardır. Çoğu zaman halk, âşıklık mesleğinden gelenler ve araştırmacılar, saz çalamayan, gezgin olmayan ve özellikle irticalen, yani hazırlanmadan şiir söyleyemeyen âşıkları, hakiki âşık saymamaktadır. Bu hususları ayırmak için, gerek halk tarafından ve gerekse araştırmacılar tarafından ortaya atılan sıfatlar kullanılmıştır (Saz şâiri, sazlı şâir, ozan vs. gibi...).

(1) IDEA, C.1, istanbul, 1977, Dergah Yayınları, s.184

Aşıklık vasıflarına vakıf olan âşıklar, geleneğe bağlı olarak, Görme ve Kulaktan kulağa aktarma yoluyla bilgi ve becerilerini artırırılar. Eserlerini de bu suretle meydana getirirler. Bunun için, âşık addedilen kişilerde bir ustaya bağlılık ve özellikle gezgin olma vasıfları aranır. Zira, diyar diyar gezmek; âşıkların bilgi, görgü ve becerilerinin yanında, repertuvar genişliği ve çeşitliliği sağlar. Ayrıca; kabiliyete göre şöhret kazandırır. Gezgin olmak, her şeyden önce, âşıklık sanatının yaşatılması ve yayılması yanında âşık kişi için bir yaşam ve geçim şartı da sayılmaktadır.

Gelenekte önem taşıyan unsurlardan biri de söz ve mûsikîdir. Bu iki unsur, birbirini tamamlayan ve ayrı düşünülmesi mümkün olmayan en önemli elemanlardır.

Aşık Edebiyatı gelenek ve tarzına uygun olarak şiir söyleyecek bir âşık, sözü mûsikî ile birleştirmenin kurallarını da öğrenmek zorundadır. Sözü, mûsikî ile birleştirmek ise, bir saz çalmakla olur. Saz çalmanın da, ezgiyle birlikte şiir okumanın da kuralları olduğundan, bu disiplini almış ve belli ölçüde ustalaşmış âşıklar, geleneği yaşatıp koruyabilir. Aşıklık geleneğinin, asırlar boyunca yaşatılabilmesi, bütün bu vasıfların, sıkı bir disiplin içinde korunmuş olmasındandır.

Kastamonu'lu âşık İhsan Ozanoğlu, âşık tipi hakkında, şu hususiyetleri belirtiyor:

<<...Aşık Edebiyatını tahlil veya her hangi bir şâiri, "âşık" olarak tespit ederken, bilhassa âşık edebiyatı tekniği, şiiriyat, irtical, ib'da ve teganni gibi esasları göz önünde bulundurmak zaruriyeti vardır.

Aşık, Kültürel yönden, ümmî veya arif; Aşk ve ihtisas bakımından, mecazi veya hakiki; Mesleğe intisabına göre, badeli veya badesiz; ibda' ve inşad bakımından, kamil veya tutuk; Derece bakımından, cırak veya usta; Birinci, ikinci, üçüncü tabaka; Irk bakımından, Türk veya Asug gibi muhtelif nam ve sınıflara ayrılmaktadır. Bundan başka, Badeli âşıklar da ikiye ayrılmaktadır. "Köroğlu" gibi coşkun ve kahraman âşıklar

Er dolusu; "Aşık Kerem" gibi hilmiyeti olanlar Pir dolusu zümresine katılmaktadır(2).

Edebiyat araştırmacıları, âşıkları, yetiştikleri ve yaşadıkları ortamlara; köy, şehir, küçük kentler, göçebe ve yarı göçebe topluluklar, aşiretler, tekkeler vd. bağlı olduğu çevrelere göre; "Köy ve Aşiret çevreleri", "Göçebe", Şehir Muhiti Âşıkları" vs. gibi vasıflara ayırırlar. Bu vasıflar da zaman zaman "Yeniçeri Âşıkları", "Zümre Âşıkları(Dini-Mezhebi karakter taşıyan şehir veya köy Âşıkları)", "Tekke Âşıkları" gibi bölümelere tabi tutulur.

Edebiyatçılara göre, bu sınıflamalar, bir âşık tipinin temsil ettiği geleneksel tarzı, uslubu; yaratılan sanat eserlerinin şekil, çeşit, tür ve biçimlerini; temsil edilen sınıfın duygu düşünce ve yaşam felsefesini ortaya koyması bakımından önem taşır.

Âşıkların giyim tarzları konusunda fazla bir bilgimiz yoktur. Ancak, Fuad Köprülü, ikdam gazetesinde yer alan "Saz Şairleri" makalesinde şu bilgileri veriyor:

<<...Âşıkların yeknesak bir kıyafetleri olmamakla beraber, giyim tarzları dervişâne ve birbirine müşâbih idi. Bazıları destegül dedikleri kolsuz hırka giyerler, bellerine kemer bağlarlar ve ekseriya yeşil sarık sararlardı. Bir kısmı da hayderi giyerek başlarına dervişlerinkine müşâbih taç koyarlardı.>>(3).

## 2.2.Âşıkların Yetiştirme Tarzları

Âşıklar yukarıda da bahsettiğimiz gibi aşiret, köy, kasaba, şehir, tekke ve medrese gibi yetiştikleri ve yaşadıkları çevrelere göre farklı vasıflar taşırlar. Çevre farklılığı, âşıkların geleneğe bağlı olarak yetiştirme

(2) İhsan Özanoğlu, Aşık Edebiyatı, Kastamonu, 1940, s.21

(3) [Köprülüzaade], Mehmet Fuad, "Saz Şairleri VI, ikdam, 25.4.1330 (1914)

tarzlarında değişiklik yarattığı gibi, şiir ve mûsikî karakterlerinde de değişiklik ve çeşitlilik meydana getirir. Buna göre; âşıkların sözlü ürünlerinde konu, tür, biçim, vezin, dil ve repertuvar farklılıkları görülür. Bu arada, yörelerin mûsikî yapıları da, âşıkların ürünlerine doğrudan tesir eden faktörlerden biri olarak önem taşır.

Aşıklar, halk katında önemli bir kişiliğe sahiptirler. Pir dolusu yada Er dolusu içtiğine inanılan âşıklara, daha fazla değer verilir ve bunlara Badeli Aşık, Hak Aşığı veya Hak Sâiri denir. Bu âşıklar, genellikle ergenlik çağlarında; kimi zaman düşlerinde, kimi zaman uyanırken, Pir elinden yada Pir'in kendilerine layık gördüğü sevgili elinden dolu (bâde) içerler. Kimilerine göre, dolu denilen içki, Mevlid Şerbeti'ne benzer. Bazı âşıkların söylediğine göre, pir elinden dolu yerine ekmek, fasulye yada elma gibi besinlerin alındığı da olur. İnanişe göre, manevi bir "iksir" sayılan badeyi ve besinleri sunan Pir yada Veli; Hz.Hızır yada eskilerin "ricâl-i gayp" dedikleri; Üçler, Yediler, Kırklar'dır. İnanişe göre, Pir elinden dolu içen veya besin alan genç, dilinin çözülmesiyle deyiş söylemeye başlar. Bunun yanında, çoğu zaman, sevgilinin hayalini görerek aşka düşer ve sevgiliyi bulma umuduyla yola koyulduğu olur. Dili çözülen veya âşıklığa istidadı bulunan bir gencin, mutlaka bir ustaya intisab etmesi gereklidir. Çünkü, âşık olabilmenin şartlarından biri budur(4).

Köprülü, Kastamonu'lu Aşık Fevzi'den aldığı bilgiye dayanarak, bilhassa Tavuk Pazarını kendine mekan tutmuş âşıkların yetime tarzları konusunda şu bilgileri veriyor:

<<...Kendisinde âşıklık heves ve istidâdını duyan bir genç mutlaka gelip Tavuk Pazarı cemiyet-i âşıkânesine dehâlet eder ve ibtidâ cerag olarak kabul edilirdi. Üstaplardan ders alarak saz ve sözde onları taklide başlayan genç, eğer kabiliyet gösterirse kalfa olur ve daha ziyâde ibrâz-ı ehliyet edince asıl âşık

---

(4) Pertev Naili Boratav, "Aşık Edebiyatı", Türk Dili, S.207, 11/1968, s.341

adedilerek itimadnâme alırdı. O vakit, bunun merâsim-i mahsûsası icrâ edilir ve reis-i âşıkân tarafından o muntehiye teberrüken bir "arakiye" teberru olunurdu>>(5).

Kars yöresinde, bir ustaya intisâb ederek çırak olan bir genç, ustasından önce söz, peşine saz ve sonra da sözü, saz ile birleştiren âşık havaları(makamları) öğrenir. İlk havalar, sazın ondört -bazen onbeş- perdesinin en üst perdede çalınan divani havalarıdır. Bir çırak, ilk önce onaltı-otuziki havayı beller. Otuzikiden, yetmişiki makama ilerlemişse Usta bir âşık oluşuna delalet eder. Eğer yetmişiki makamdan, yüzoniki makama çıkmış ise, ustası tarafından kendisine Mahlas verilir. Yüzoniki makamdan yukarı çıkabilmişse, hanende denilen Baş Âşık sayılır(6).

Kırzioğlu'nun verdiği bilgiye göre, Kars'da her âşık, en azından "32 hacavat (hecevat) denilen yörenin klasik saz makamlarını bilmelidir. Bundan sonra, bunların "kesiği ve çevirmesi" ile bu sayı 64'e çıkar ve âşık bunları sazi ile çalar. Usta âşıklar,  $64+64=128$  makamı bilmek zorundadır(7).

Kastamonu'lu âşık İhsan Özanoğlu'nun verdiği bilgiye göre; âşık olmak kabiliyetine sahip olan bir gencin, münasip bir üstada baş vermesi ve kur'a ile mahlas aldıktan sonra, ona hizmet etmesi lazımdır. Sazi öğrenmek; yüzlerce usta malı ezberlemek ve âşık tarzlarına tamamen vakıf olmanın yanında; ilham ufuklarını genişletmek, hazırlanmadan söz söylemek (irticâl) kudret ve kabiliyetini artırmak için de diyar diyar gezmelidir. Ustasıyla bu şekilde çalışmış ve icâzet

(5) Köprülü, "Saz Şairleri/VI, ikdam, 25.4.1330 (1914).

(6) Seref Taşlıova, "Kars ve Çevresinde Saz ve Sesle Söylenen Âşık Makamlarının isimleri", Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Ankara, 1976, s.136

(7) Fahrettin Kırzioğlu, "Kars ili'nde Halk Saz ve Dyun Havalarının Adları", Türk Kültürü, S.22, 8/1964, s.200

almaga hak kazanmış bir gence, halk karşısında fasıla ve tekellüme karışmak suretiyle bir fasıl yaptıktan sonra destur verme ve dua töreni yapılır. Bundan sonra genç âşık, istediği fasla girmek ve dilediği âşıkla boy ölçüşmek hak ve yetkisine sahiptir. O şartla ki, her zaman ve her yerde içtimai, ahlaki ve mesleki kariyerini muhafaza ederek, kemal ehli olduğunu göstermeğe çalışacaktır. Bu zorunluluğun manevi zevkiyle, eski âşıklar türkü ve saz çalmaktan ve eğlence alemlerinde bulunmaktan sakınarak, mesleklerine kutsiyet kazandırmaya çalışmışlardır(8).

Yine Ozanoğlu'nu verdiği bilgiye göre, bir aşığın Usta sayılabilmesi ve icazet alabilmesi için peşrev, divan, semai, kalenderi, müstezad ve satranc'tan en az yirmişer tane; koşma biçimlerinden beşyüz; mani, tekerleme, taşlaşma ve destanlardan en az yüzer tane bilmesi gerekir(9).

### 2.3. Aşık Meclislerinde Mekân

Aşık meclisleri, genel olarak "kapalı" ve "açık mekânlar" olmak üzere, iki ayrı ortamda kurulur. Kahvehaneler, konaklar ve evler âşık meclislerinin tertiplenip, fasılların yapıldığı kapalı mekânlar; meydanlar ve panayırlar ise açık mekânlardır.

2.3.1. Kahvehaneler: Ondokuzuncu asrın ikinci yarısından itibaren İstanbul'un Beşiktaş, Çemberlitaş ve Tavuk pazarı âşık kahveleri bilhassa âşıkların hususi mekânları idi. Köprülü'ye göre; Sultan Mahmud'dan önceki devirlerde Tahtakale, daha sonra da Tavuk Pazarı'nda bulunan kahvehaneler, 19. asrın yarısından sonra âşıkların mekânı olarak önem kazanmıştı. Aşıkların bir araya geldikleri bu mekânlara Semâi Kahveleri veya Çalgılı Kahveler denirdi.

Osman Cemal Kaygılı, Semâi Kahveleri ile Çalgılı kahveler arasındaki münasebeti şöyle anlatıyor:

(8) Ozanoğlu, a.g.e., s.22

(9) Ozanoğlu, Ankara Devlet Konservatuvarı Türkü Derleme Fişi'nden, 1948/Kastamonu

<<...bize öyle geliyor ki Tanzimatla beraber Divan Edebiyatı nasıl hararetini kaybetmiş ve daha sonra nasıl durmuşsa, âşık tarzı denilen saz şiiri de yine Tanzimatla birlikte hayli gevşemiş ve biraz daha zaman geçince Tavukpazarındaki Aşık kahvelerinden İstanbul'un çalgılı kahve denilen denilen yerlerine sığınarak oralarda aslını muhafaza etmekle beraber şeklini az çok değiştirmek suretiyle 1919-1920 yıllarına kadar devam edebilmek imkanlarını bulmuştur.

Vakıa, eski âşık kahvelerinin başka bir şekilde devamı demek olan İstanbul'un yeni çalgılı kahveleri, 1908 inkilabından sonra hayli sarsılmış, yalpalanmış ve 1910'dan sonra büsbütün sönmeye yüz tutmuş ise de, yine köşede bucakta tektük yaşayan bu kahveler, büyük harp sıralarında bile tamamen kapanmamış ve ancak 1920 senesinin sonlarına doğru ortadan kalkmıştır.>>(10).

Aşıkların, muhtelif zamanlarda bir araya geldikleri ve âşıklık gelenegini yaşattıkları bu mekânları, araştırmacıların kaleminden tanıyalım;

Köprülü, Kastamonu'lu Aşık Fevzi'den aldığı bilgiler ışığında, Tavuk Pazarı'nda bulunan bir kahvehane içini ve önemini şöyle tasvir ediyor;

<<...Onüçüncü asr-ı hicrinin nisfından sonraki zamanlarda Osmanlı memleketindeki âşık kahvelerinin en mühim ve meşhuru Tavuk Pazarı'nda bulunurdu. Oldukça geniş ve muntazam olan bu kahve dört-beş bölmeden ibâret, peykeli, sedirli ve köşesinde bir itinâ-yı mahsûs ile dizilmiş fincan, cezve ve nargilelerle müzeyyen bir kahve ocağına mâlikdi. Yerli kumaşlarla süslü yüksek peykelerin üstündeki duvarlarda,....zevkin mahsulü olan levhalar, yazılar, resimler bulunurdu. Tütün ve nargile dumanlarıyla sararmış manzum ahlâki levhalar, Zaloğlu Rüstem'in menâkıb-ı celâdetini musavver bir resim, Aşık Ömer'in âsârında çıkarılmış bazı âşıkâne parçalar, âşık-feşân bir yanar dağı hatırlatan "Ah mine'l-aşk" levhası,

(10) Osman Cemal Kaygılı, İstanbul'da Semâi Kahveleri ve Meydan Şâirleri, ist., Bürhaneddin Basımevi, 1937, s.5-6



Hazreti Ali'nin medâyhını hâvi manzûmeler hazûrunun dâima hayret ve lezzetle baktıkları bu levhalarla dolu duvarlarda, mahalle tulumbasının borusuyla sâir bazı levâzımı asılı durur, diğeri bir duvarda ise muhtelif sazlar, "Çögür", onun ufakçası olan "Bulgarı", beş telli "Bağlama", altı telli "Bozuk(Bozok), yedi telli "Yanuk", icrâ edecek fasl-ı âşıkâneye münhasıran beklerdi. Eskiden, Yeniceyi yigitlerinin işgal ettiği mevki, ocağın lagvinden sonra tulumbacılar geçmişti. Onların da muntazam teşkilâtı, sazdan sözden anlar ademleri, arûz vezninin bozuk şekilleriyle semâi söyleyen şâirleri vardı. Binaen-aleyh âşık kahvesini kendilerine makarr ittihaz ediyorlardı. Lâkin asıl âşıklar ilim ve edebden daha behredar ve daha ârif, derviş meşreb âdemlerdi. Mühim fasl-ı âşıkâneler asıl onlar tarafından icrâ olunurdu.

Tavuk Pazarı'ndaki bu büyük kahve bilhassa (reis-i âşıkân) makarrı olmak itibariyle mühimdi. Senelerce gezip dolaşmış ve her tarafta kudret-i şâirânesi tasdik edilmiş belli başlı âşıklardan mürekkeb olan Tavuk Pazarı cemiyet-i âşıkânesine, reis-i âşıkân riyâset eder ve hükümetten resmen maaş alırdı. Rumeli ve Anadolu'da âşıkâne keşf ü güzâr eden şâirlerin, hükümet memurları tarafından mazhar-ı himâye olmaları için, bu cemiyetten şehâdetnâme ve itimadnâme almaları muktezidi. Her sene teşrin-i evvel ibtidâsından (Ekim başından) Şubat gâyesine kadar bu çögür âşıklarının mu'temed ve mu'teberlerinden bir kısmı vilâyete gönderilirdi. Âşıklar, o mahâlin vusâ'etine göre merkez vilâyete, livalara, kazalara taksim edilir; nâhiye, köylere de vilâyet ve liva merkezindeki âşıklardan bir kısmı tefrik ve intihâb olunurdu. Bunlar, gittikleri yerin kahvelerinde oturup fasıllar yaparlar...halkın hissiyatını tehyic ve hükümetin istediği cihete imâle ettikleri cihetle hükümet bu âşık teşkilatını himâye eder, onlara tahsilât-ı lâzıme gösterirdi>>(11).

Ahmet Cevat, HBH dergisinin 38. sayfasında çalgılı kahveleri şöyle tasvir ediyor:

(11) Köprülü, "Saz Şâirleri/VI", ikdam, 25.4.1330(1914)

<<Bu çalgılı kahveler ekseriya tulumbacılığın en parlak olduğu semtlerde oldukça belli başlı şahısların delâlet ve muavenetleriyle Ramazanlara mahsus olmak üzere hükümetten izin alınarak açılırdı.

Halkın serbestçe oturmalarına elverişli olarak seçilen bu kahvelerin duvarları ekseriya yangın kuleleri, deniz kızı, Kız kulesi, balıkçı kayıkları, bir yangın ve bunları tamamlayan bir kaç manzara resimleriyle sulu boya olarak tersim edilir ve tavan merkezinden duvarlara rap-tedilen renkli kağıtlardan yapılmış zincirlerin aralarından geçmek üzere, yine tavanın muhtelif yerlerinden sar-kıtılan renkli "yeni dünya" denilen cilalı yuvarlaklarla süslenirdi. Kahvenin içine girildiği zaman en evvel göze çarpacak duvarlardan birisine tulumbanın boru, fener, hortum, baskı kolları, kökün anahtarı ve gümüş kakma iş-lemeli kamçısından ibaret olan aksamı yine renkli ve ince kurdelelerle süslenerek bir arma şeklinde tertip edilirdi. Diğer duvarlarla kahve ocağı bir takım suni çiçeklerle süslenerek hemen hemen duvarlar görünmez hale gelirdi.

Çalgıcılara mahsus yer ise çalgı sesinin her ta-raftan güzelce duyulabilmesi için ekseriya kahvenin ön köşelerinden birisine tıpkı kameriyeler şeklinde yüksekçe yapılarak bunun dört tarafı da bir takım kağıt çiçeklerle süslenir, kapısının üzerine de muamma asılırdı. "Çığirt-kan" ya çalgıcının yanında veya bu mahallin kapısı önünde münâsip bir yerde otururdu.>>(12).

Ozanoğlu da, Kastamonu'da âşık meclislerinin kurul-duğu mekânları şöyle anlatıyor:

<<Saz Şâirleri büyük saz meclislerini geniş çapta kahvelerde kurmak gelenegindedirler. Fakat bu söz ve ses sanatkarları konaklarda, köy odalarında ve münasip olan yerlerde tertip edilen oturmalarda da bir veya bir-kaç şâir buluşarak fasıl yaparlar.>>(13).

(12) Ahmet Cevat, "Meydan Şâirleri/2", HBH, 15/1933, S.27, s.79

(13) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0039

2.3.2.Evler(Odalar/Konaklar): Ev, oda veya konak olarak anılan kapalı ortamlarda yapılan âşık meclisleri için, genellikle varlıklı olan kimselerin veya meclis yapmaya müsait olan seçme bir şahsın haneleri tercih edilir. Zira, bu tür meclisler, meclise katılanlar için olduğu kadar düzenleyen için de bir şeref vesilesi olur.

Kastamonu'da da, âşık meclisi için özel olarak hazırlanan ve daha çok saygın bir şahsa ait bulunan evler yada evlerde özel odalar kullanılır. Bu evlerde yada odalarda yapılan meclise, yörede Perde veya Perde Alemi denir.

Perde Alemleri, sadece âşık meclisi kurmak amacıyla düzenlenmez. Eğlenmek amacıyla, daha çok erkeklerin bir araya geldikleri özel toplantılara da Perde Alemi adı verilir. Bu tür perde alemleri, genellikle gözden uzak evlerde ve daha çok şehir dışında bir evde yapılır. Perde alemi bir-kaç kişi ile olabileceği gibi, kalabalık bir özel davetli grubu ile de yapılır.

Alem yapılan evlerde, çoğu zaman içki içilir ve "Orta Malı" tabir edilen kadınlar da, aleme çoğu zaman iştirak ettirilir ve bu kadınlar, aleme katılanlara hizmet eder, sakilik yapar ve raks eder.

Perde Alemi'ne katılmanın ve icâbet etmenin âdâbı ve erkânı vardır. Alem'de sohbet edilecek, içki içilecek, saz çalınacak ve yöre oyunları da oynanacaktır. Meclise dahil olmanın, oturmanın, kalkmanın, sohbet etmenin, içki içmenin, saz çalmanın, raks etmenin vd. her türlü davranışın kuralı, zamanı, âdâb ve erkânı vardır.

Meclise ancak, davet edilenler katılabilirler. Davet edilenler, ev sahibine hürmeten ve toplantıya katılanlara ikram edilmek üzere, imkanları nisbetinde yiyecek veya içecekler getirir. Getirdikleri yiyecek ve içecekleri ve yanlarında, herhangi bir üzücü olaya sebebiyet verebilecek silah, hançer gibi eşyaları kapıda görevli bekleyen kişiye, teşrifatçıya veya güvendiği herhangi dışardan birine teslim ederler ve içeriye, ancak o şekilde girebilirler. Kimin ne hediye getirdiğini, diğer iştirakçılar bilmemelidir ve bu da bir görgü kuralıdır.

Aleme katılanlar, tam bir aile toplantısı havasında; uyumlu, saygı ve sevgi anlayışı içinde davranırlar. Alemi, en çok hürmet edilen veya herkesin kabul ettiği bir kişi yönetir.

Kastamonu'lu Aşık İhsan Özanoğlu, meclisi idare edecek kişinin sahip olması gereken vasfı şöyle örnekliyor;

<<... "Perde Alemi" eğer bir-iki kişiden oluşmuşsa, bir başkan, bir idareci seçmeye lüzum yoktur. Fakat, sağdan, soldan ünlü bir kadın getirilmiştir. Mesela, bir cümle arzedeğim;

-Bu akşam ne yapalım üstad? Nerde çalalım, nerde içelim, nerde eğlenelim?

-Merak etme Özanoğlu, üç yudum muhallebi yeter.

Bu (cümle), dil bakımından belli başlı bir anlam taşır, ama bu üçü de özel isimdir:

"Üç Yudum" bir kadın adı, "Muhallebi" de bir kadının. "Yeter" de üçüncü kadın. Bunlar, cümle teşkil etmiş. "Üç yudum muhallebi yeter". Cümlenin ifade ettiği amacı tahakkuk ettirebilerseniz, size, "meclisi idare eden Bey" derler ki Bey de hürmet eder, mecliste olanlar da...>>(14).

Meclise, "Bey" seçilen kişinin söz ve emirlerine mutlak surette uyulur ve adabına uygun davranmayanlar, gerekirse, meclis reisinin emri ile dışarı çıkarılabilir.

Mesela, içki sunan kadına, çoğu zaman "orta malı" da olsa hürmetle saygı gösterilir ve teşekkür edilir. İkrâm edilen içki, fincan veya bardakla, ne ile ikram edilirse edilsin, atlamadan içilmelidir, yani hepsi bir dikişte bitirerek, bardak yada fincan boşaltılmalıdır. İçki içmeyen yada içmesini bilmeyenler orada barındırılmaz. Kimsenin kendisini kaybedecek kadar içki içmesine müsaade

---

(14) Özanoğlu, TRT İst.Rad.Arş., BN.16305

edilmez. Davetliler, sakinin ve meclis beyi'nin kontrolü altındadır. Aksi hallerde, uygunsuz davrananlar dışarı çıkarılır. Yine, meclisi idare edenin emir ve sözlerini dinlemeyen yada adap dışı davranışta bulunan olursa dışarı çıkarılır ve bir daha da o meclislere iştirak ettirilmez. Bu özellikleriyle, bu tür toplantılar, bir nevi görgü ve davranış kurallarının öğretildiği özel mekânlar olarak da, yöre insanları için önem taşır.

Bu tür âlemlerin gizli yapılmasının sebeplerinden bazıları; içki içilmesi, mecliste kadın bulundurulması ve saz çalınıp raks edilmesidir. içki, kadın, mûsikî ve raks çevreden genellikle hoş karşılanmayan ve çoğu zaman şikayet unsuru olabilen nesnelere dir. Çoğu yörelerin güvenlik görevlileri de bu tür toplantılara izin vermemekte ve tespit ettikleri evlere baskın düzenleyebilmektedir. Neticede, hiç bir iştirakçinin arzu etmeyeceği üzücü olaylar meydana gelebilmektedir. İste, bu tür üzücü olaylarla karşılaşmamak için, muhtelif önlemler alınır. Bu önlemlerin başında, çevre köylerden yada komşu mahallelerden ağa, bey veya yüksek mevkii sahibi bir yetkili davet edilir. Zira, bu siyaset, baskından korunmanın yollarından biridir. Bununla birlikte, esas tedbir olarak, içerideki sesin dışarıya aksetmesini önlemek amacıyla, pencerelere yorgandan perdeler gerilir. Kapılar kapatılır ve dışarıya gözcü veya gözcüler bırakılır. Zaptiye gezen görevlilerin gelişi, gözcüler vasıtasıyla haber alınır ve haber alındığında önce gürültü azaltılır ve ışıklar biraz kısılır. Eger müzik çalıyorsa, hafifler, ancak; durmaz. Raks eden varsa, o da durmaz ve olabildiğince sessiz olunarak, Zaptiye'nin veya Kol'un geçmesi beklenir.

<<Kol geçtii !>>, ihtarını alınıncaya kadar da, bu hal devam eder.

Kastamonu yöresinde, bu tür meclislere Perde veya Perde Alemi denmesinin sebebi, pencereye yorgandan perde veya kalın örtülerin takılması ve odadaki sesin dışarıya çıkmasının engellenerek perdelenmesindedir.

"Perde Alemi" veya "Perde" terimleri, yörede, bu tür toplantılar için kullanılan genel terimlerdir.

Perde âlemleri, mûsikî ve raks ile zenginleşir ve lezzetleşir. Mûsikî ve raksın yer almadığı bir âlem düşü-  
nülemez. Yörenin en usta çalgıcıları, okuyucuları, rak-  
kas (köçek) ve rakkaseleri bu tür meclislere iştirak  
ettirilir. Bu haliyle, bu tür meclisler adeta, yörelerin  
mûsikî odakları haline getirilmiştir. Bir başka yönüyle  
usta-çırak ilişkisine dayalı eğitimin yapıldığı mûsikî  
okulları gibidir. Perde âlemleri, âşık meclislerinin ya-  
pıldığı, âşık sanatının icra edildiği, âşıklık mües-  
sesesinin yaşatıldığı, korunduğu ve hayat bulduğu kül-  
türel toplantılar olarak, ayrıca çok büyük önem taşımak-  
tadır.

2.3.3.Meydan ve Panayırlar: Yurdun muhtelif yörelerinde  
ve belirli tarihlerde kurulan meydanlar ve panayırlar  
çeşitli yörelerden gelen âşıkların toplandıkları, fasıl-  
lar meşkettikleri ve karşılaşmada buldukları açık me-  
kânlar olarak önem kazanmaktadır. Bu çeşit açık mekânlar,  
gerek âşıkların ustalıklarını gösterdikleri, gerek kay-  
naştıkları ve gerekse şöhretlerine şöhret kattıkları er  
meydanı gibi önem kazanmaktadır.

- Cankırlılı Ahmet Talat, Cankırı'nın Tunt nahiyesinin  
Yapraklı dağının doruğunda, her sene Eylül ayının dolunay  
halinde bulunduğu cuma günü kurulan ve pazar akşamına  
kadar devam eden "Yapraklı Panayırı"ndan şöyle bahsedir-  
yor;

<<Panayır münasebetiyle her taraftan her sınıfa  
mensup erbâb-ı sanatla beraber hokkabazlar, canbazlar,  
köçekler, maskaralar, bilhassa saz şâirleri de gelirdi.  
Hatta son panayırda âşık Ceyhûni, Serdâri ve Hüzni çal-  
mışlardır...Yapraklı ve şehir panayırında da şarktan,  
garptan gelen şâirler, yekdiğeri ile yahut Cankırlılı şâ-  
irlerle müşaare ve müsabakada bulunmuşlar ve binnetice  
saz ve söz sahibi olduklarını göstererek şöhret ihraz ve  
memleketlerinin şanını ila etmişlerdir. O derece ki mem-  
leketine dönen tacir maddi kazancını ailesine teslim veya  
şerikleriyle taksim ederken o miyanda dinlediği âşıkların  
bir iki parçasını da naklederdi. Böylelikle bir şâir,  
hangi tacirin memleketine uğrasa şöhreti daha evvel var-  
dığı için yabancılık duymazdı...Panayıra koşan tacirin  
emtiyası gibi gelen şâirlerin meta-ı eş'ârı da muhtelifi.

Yeni bir tarz vücuda getirenlerin, saz ve sözde iktidar gösterenlerin şiirleri zapt olunur; müzeyyen cönlere itina ile yazılırdı...Panayıra ve Çankırı'ya gelen saz şairleri fasıllarda ekseriya evvelce hazırladıklarını okumakla beraber çok defa irticâlen söylemek zaruriyetini duymuşlar, böylelikle kendi mecmualarında bile mukayyet olmayan bir takım şiirlerinin halk tarafından zapt edildiğini görmüşlerdir.>>(15).

#### 2.4.Aşık Fasıllı

Fasıl kelimesi, arapça "fasıl"dan: ayırmak, ayrıntı, kesme, kesinti; bölüm, mânâlarındadır. <<Mûsıkîde, dar mânâsıyla; bir bestekarın aynı makamda ve 2 Beste 2 Semâi'ye verilen ad (I.Beste'nin yerine "Kâr" da olabilir) eserlere denir... Geniş manasıyla "fasıl", klâsik bir konser programıdır. Bu konserde eserler, aynı makamdan olmak şartıyla, formlarına göre sıralanarak icra edilir.>>(16).

Gazimihal, mûsıkîde fasıl, terimini şöyle açıklıyor:

<<Kelime arapça olmakla beraber, doğuda yalnız Türkiye'de ve hususiyle İstanbul'da türlü saz takımları tarafından tek oturumda icra edilen sıra bestelere "fasıl" denildiği gibi, icra eden takım da "fasıl heyeti" ve icra edilışı "fasıl mûsıkîsi" adını alır.>>(17).

Yurdumuzun muhtelif yörelerinde kurulan Aşık meclislerinde uygulanan adap, erkan ve bazı kurallarla; bu meclislerde çalınan ve söylenen türlerin özellikleri, sırası ve icra tarzları, yöre yöre değişiklik gösterir.

(15) Ahmet Talat, Aşık Tokatlı Nuri, Çankırı, 1933, Çankırı Matbaası, s.8-10

(16) Yılmaz Öztuna, Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi, İstanbul, 1969, Milli Eğitim Basımevi, s.216).

(17) Mahmut R. Gazimihal, Mûsıkî Sözlüğü, İstanbul, 1961, Milli Eğitim Basımevi, s.91).

Aşık meclislerinde büyük önem taşıyan âşık karşılaşmaları ve bu karşılaşmaların hususiyetleri de bu değişikliklerin içindedir. Ancak bunların ortak özellikleri de pek çoktur.

Aşık fasılları, klasik mûsikîdeki fasıllara pek çok açıdan benzemez. Fasla iştirak eden fasıl heyetini, özellikle âşıklar oluşturur. Aşık faslında âşık mûsikîsinin yörelere değişen bir takım türleri, ezgileri ve deyişleri icra edilir. icra edilen ezgilerde, belirli bir makam şartı aranmayacağı gibi, çoğu zaman gelenekten gelen bir sıralamaya uyularak (bazen de uyulmayarak, zevk ve isteğe tabi olarak) fasıl gerçekleşir. Aşık Fasıllarında çalınan çalgı, genel olarak saz, bazı yerlerde bağlama ve iştirak edenlerce kabul edilen herhangi bir çalgıdır (Bkz. Aşıklarda Saz). Ezgiler birbiri ardına çalınır ve okunur. Bununla birlikte, fasılın bütünü içinde, dinlenmeyi temin edecek bölümler de yer alabilmektedir.

Köprülü, Kastamonulu Aşık Fevzi'den aldığı bilgilere dayanarak, İstanbul Tavuk Pazarı âşıklarının husûsi âdâb, erkân ve fasıllarından şöyle söz ediyor;

<<Müteallim ibtidâ meşhur Çukacıoğlu Ali Paşa pişrevini, üstâdının gösterdiği vechile terennüme başlardı. Karcıgar ile başlayan bu pişrev, meyânede hicâz nağmelerine uğrar ve âhengin bu tehâlûfû peşreve başka bir letâfet verirdi. Aşık Fevzi efendi, bundan çeyrek asır evvel Trabzon'da, Orta Hisar'da iki çögür, bir keman bir de santurla bu pişrevi çalarken dinleyenlerin fevkalâde müteheyyic olarak hüngür hüngür ağladıklarını rivâyet ediyor. Muhtelif âşıklar toplanarak icrâ-yı fasıl ettikleri vakit, ibtidâ bu pişrev çalınırdı. Sonra, reis-i âşikan tarafından Hüseyni, Hicâz, Sabâ, Evc, Rast, Uşşak, Kürdi-Hüseyni makamlarından kararı, miyânı yerli yerinde gezinme ve taksimler icra edilerek fasla mübâşeret olunurdu. Taksimi icra eden baş âşık "Yâ Dost" veya "Yâ HÜ" diye başlayarak meşhur bir gazeli lahn-ı mahsûsuyla okuduktan sonra nihayet bir tek beyt-i müfred lâhn-ı teganni eder ve müteâkiben divan denilen bir beste âşıkların iştirâki ile iki inme bir çıkma tertibi üzere okunurdu. Bunu her aşığın ayrı ayrı çaldıkları birer divan tâkib eder ve ba'de reis-i âşikan bir koşma terennüm ederek



taşlama yâdedilen mizâhâmiz tekellümlere başlar, kafiye-  
li, çapraşık, ta'miye kabilinden telmihlerle mâlâmâl olan  
bu taşlamalar, pek eğlenceli olur, diğer âşıklar da reisi  
tâkib ederlerdi. Herhangi bir âşık, reisin suâline cevap  
veremezse, herkesin ortasında ondan cögürü alınır ve bir  
lâtime olmak üzere muvakkaten iskât olunurdu. Bu pek  
eğlenceli olduğu cihetle bazen sun'î olarak da yapılırdı.

Koşmanın hitâmını müteâkiben yine vezn-i milliden  
karcıgar makamıyla Yanık Kerem bestesi altında milli  
neşideler okunur ve hicaz makamıyla okunan garip bestesi  
âhengi tezyid ederdi. Epeyi devam eden bu fasıldan sonra  
yatsı namazı vakti gelir, kimisi namaza gider, kimisi  
istirahat eylerdi. Bir saatten fazla devam eden bu vakfe,  
reis-i âşıkânın okuduğu sabâ makamından bir gazel ve bir  
kalenderi ile ihlâl olunur ve yine reis evç veyâhut  
isfehân makamlarından müseddes yâhut muhammes-i lâtime bir  
semâi söyler. Semâilerden sonra sıra destanlara gider,  
edâ-yı mahsûsuyla ceng-cû yâhut ahlâki bir destan okur ki  
hüzzâr üzerinde onların yeri pek ziyâdedir. Hezl-âmiz  
destanlar bile hüsn-i sûretle telâkki olunur. "Nevâi"nin  
Kerbela destanı, Perveri'nin İbrahim destanı beyne'l-  
ussak pek mağruf ve mergûbdur.

Destan tekmil olunca, dâği makâmından bir bülbül  
koşmasını yahut acemaşiran makâmından bir müstezâdı,  
iki-üc âşık birlikte terennüm ederler, yahut dü-beyt,  
bahr-i tevil, acem ağızı sâkinâme veya Aşık Emrah'ın püs-  
kül ve perçem evsâfını hâvi kalenderisi, bunlar da  
olmazsa Tahir ve Zühre makamı, Köroğlu, Genç Osman,  
Sivastopol, Yemen, Mısır destanlarından biri söylenir.  
Fasıl bu suretle bitince artık sıra âşıklar indinde mühim  
bir meşgale teşkil eden muammaya gelmiş demektir.>>(18).

Ahmet Cevat'ın verdiği malumata göre; İstanbul'daki  
eski çalgılı kahvelerde ve meydanlarda âşık meclisleri  
daha çok, "Muamma" hazırlayan ve asan şöhretli ve usta  
bir âşık tarafından, herhangi bir türde ezginin çalınıp  
okunmasıyla açılır; Daha sonra, mecliste bulunan âşıkla-

---

(18) Köprülü, "Saz Şairleri/VI", İkdam, 25 Nisan 1330  
(1914)

rın en kuvvetlisi veya en kıdemlisine meclisi idare etme görevi devredilirmiş. Bu kahvehânelerde, muammâyı asan ile meclisi idare edene Cıgırtkan denirmiş. Meclislerde Semâi, Divan, Koşma, Yıldız, Destan, Kalenderi ve Mani gibi türler icra edilir ve bu türlerle aşık karşılaşmaları yapılırmış. Şâirlerin birbirleriyle söylemelerine Atışmak, mağlup olana Mat oldu denirmiş (19).

Ahmet Cevat, İstanbul'da, düğünlerde tertiplenmesi adet olan âşık müsabakalarından birinin halk üzerinde yarattığı heyecanı ve müsabakanın ne şekilde geliştiğini de şöyle anlatıyor;

<<...Bugün Anadolu'da düğün gibi sevinçli vesilelerle yapılan ve günlerce devam eden pehlivan ve deve güreşlerini halk nasıl takip ediyorsa, bir zamanlar da İstanbul'da yine düğün vesilesiyle tertibi adet olan saz şâirleri müsabakası halk tarafından öyle sevilir ve müsabakalar pek büyük bir alaka ile takip olunurdu.

Düğün sahibi, düğün gününden aşağı yukarı onbeşyirmi gün evvel meydan şâirlerinin en şöhretlilerinin birisine haber gönderir, meydan şâirleri için zemin ve zamana muvafık güzel güfteler ihzarını temin ettirirdi.

Bu saz şâiri düğün sahibinin gösterdiği fedakarlık nisbetinde zemin ve zamana muvafık, çok defa düğün sahibinin dirayet, hamiyet, şeref, servet ve semahatine taalluk etmek üzere nazmettiği methiyeyi, müselles veya murabba şeklinde yapılmış bir kutunun sath-ı müstevisine okunaklı bir yazı ile yazar ve düğün meydanında göz önü olan bir yere rengarenk kurdele ve kağıtlarla süsleyerek asardı ki bu saz şâirlerinin güftelerine mevzu olan ve şâirler arasında muamma denilen manzumeden ibarettir.

Muamma, bu şekilde ilan edilir ve düğün günü her taraftan sazları koltuklarında şâirler gelerek müsabakaya iştirak ile, düğün meydanında toplanan halk huzurunda akortlu sazlar ile mevki alırlar ve kendi tabirlerince meydanın açılmasını beklerlerdi.

---

(19) Ahmet Cevat, a.g.m./1, S.26, 15/7/1933, s.41

Meydanda evvela muammayı tanzim eden şâir sazını alır, meclisi açacağı şiirin nev'ini gösteren nakaratını diğer şâirlerin de iştirakıyla çalar ve güftesini okumağa başlayarak meydanı açar, son mısra ile hazır bulunan şâirlerin en iktidarlısına, meydanı idare etmek üzere riyaseti kabul etmesini rica edip çekilirdi. Meydana riyaset eden eden şâir, diğer şâirler arasında yapılacak münakaşa ve tarizleri idare eder, güzel şiirler okunur ve nihayet muammayı halledenler, mükafatlandırılarak meydana nihayet verilirdi...Meydan şâirleri Ramazanlarda açılan çalgılı kahvelerde ancak bir ay için yukarıda söylendiği şekilde eğlenceler yaparlardı, bütün tecrübe ve sermayelerinden istifade ederek müsabakayı kazanmağa, rakipleri arasında teferrüde çalışırlardı. Bu çalgılı kahvelerde şiirlerin beste nakaratı sazlarla değil; klarnet, dümbek, darbuka, zilli masa gibi mûsikî aletleriyle yapı- lırdı>>(20).

Doğu Anadolu âşık meclislerinde, en kıdemli âşık başa geçer. Başa geçen âşık, çoğu zaman uyarıcı ve meclisi sürükleyen kişidir. Âşıklık geleneğinde, usta âşıkların ayak açması gelenektir. Bazen usta, cırağından sonra söyleyerek bitirişi yapar. Ayak açılmasıyla, âşık meclisi de açılmış olur. Bu yörede, meclisin açılışı divani havalarıyla olur. Divaniler, adeta aşığın ne güçte olduğunu belli eden bir anahtardır. Divani bilmeyen âşık meclise giremez. İyi bir âşık, en az yirmi-otuz divani, deme, destan gibi türleri bilmelidir.

Azerbaycan âşık meclisinde de, öncelikle divani havaları çalınır. Daha sonra sırasıyla geraylı, güzelleme, üstadnâme, tecnis ve muhammes okunur. Âşık meclisi eğer düğünlerde kurulmuşsa, meclis çoğu zaman duvakkapma ile sona erdirilir.

Erzurum ve Kars yöresinde, bir âşık meclisinde halk hikayeleri anlatılacaksa; meclis yine divani havaları ile başlar. Eğlendirici ve hikayeye hazırlayıcı âşık havalarından sonra, hikaye anlatımına geçilir. Hikaye anlatımından önce üstadname çalınır söylenmesi ve güzel-

---

(20) Ahmet Cevat, a.g.m, s.39

leme havalarının okunması gelenektendir. Anlatıma uygun düşecek âşık havaları, hikaye içinde sık sık seslendirilir. Anlatım sonunda, hikaye bir sonuca bağlanarak **duvak-kapma** veya **bayatı** söylenir. Mutlu sona eren hikayelerde **duvak-kapma**, acıklı biten hikayelerde **bayatı** tercih edilir(21).

İhsan Özanoğlu'da, Kastamonu yöresi âşık fasılları hakkında şu bilgileri veriyor:

«Tarz, usûl, âdâp, erkâne vâkıf görgü ve terbiyeye riâyetkâr âşıklar, üstâd başa geçmek ve mütebâkisi meslekteki irticâl, kıdem ve kudretlerine göre yer almak sûretiyle sıralandıktan sonra, sazlarını teker teker, yani birinden sonra diğeri başlamak suretiyle, düzen verirler. Akort bittikten sonra, Hz.Âdemî, Muhammedî, Mezhap ve Tarikata göre eğilme ve pirânı hayır ve dua ile yâd ederler. Üstâda mahsus olan duâ faslın sonuna bırakılmıştır. Bir kısım âşıkların, zamanımızda riâyet edilmeyen ve tamamen metruk bulunan bu adeti yerine getirmeden fasıl yaptıkları da mervidir. Dini merâsimin başladığı dakikadan itibaren, dinleyiciler istisnâsız yemek, kahve, tütün v.s gibi şeyleri bırakacaklar, âyine lââyık vaziyet alacaklar, ses çıkarmadan, laubâli bir harekette bulunmadan, mâbedlere mahsus bir huşû ve ihtirâm ile dinleyeceklerdir. Hayır-duâ'dan sonra, faslı idâre edecek kâhya, lonca reisi veya üstâd veyâhutta tâzenesi yanık olanlardan biri, ekseriyâ rast veya rasttan şûbeleşen makâmlardan biri ile bir taksim yapar. Taksimde, girizgâhın, meyânın ve kararın eşleştirilmesi ve bağlaştırılması usûldendir. Bazı âşıkların, taksim yapmaksızın, divanın çalınacağı yerlere (perdelere) seri bir mızrap gezindirdikleri de işitilmiştir. Divan'a hemen girilmez. Mûnâcât(Yakarış), Na't, Mersiye ve Methiye, taksim suretiyle inşâd olunur.

---

(21) Şeref Taşlıova, "Kars'ta Âşıklık Geleneği ve Halk Hikayeleri", Türk Halk Edebiyatında ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara, 1985, s.137; Hasan Kartarı, Doğu Anadolu Âşık Edebiyatının Esasları, Ankara, 1977, Demet Matbaası, s.41-49

Fasıl, ikiden fazla âşık tarafından geçilmekte ise, münâcât'a iştirak edemeyen na't'a, na't'a mukâbele edemeyen methiye ve mersiye'den birine katılmış olur. Aynı şekilde divan'dan pay alamayan semâi'ye, sırası ile mutlaka tarzlardan birine iştirak edebilecektir. Bazen, âşıklardan birkaçının kalabalık dolayısıyla, sazdan başkasına iştirak edemediği de olur. Taksim yoluyla dini eserler bitince divan tarzı bir gazel demek olan Peşrev'e geçilir. Bu teganni tarzında da her âşık, karşılıklı ve mütenâdir birer beyit düşmektedir. Peşrevlere müteâkip çalınan divanların geçilmesinde de münâvebe şarttır. Bundan sonra nöbet aruzlu semailere gelmiştir. O şartla ki hangi makamdan semai okunacaksa, o makama ait perdelerle ara taksim yapılmalıdır. Semaileri kalenderiler takip etmektedir. Kalenderilerin arkasından müstezâd çalınacaktır. Bazı saz şâirleri, kalenteri den sonra, mecliste bulunanlara methiye okuyarak fasıla devam edebilmektedirler. Müstezâdların icrâsında, bağlantıda savak başlarında teganni müşterek, başka deyimle koro halindedir. Peşrev, divan, semâi, kalenteri ve müstezâd'ın muhtelif şekilleri bir fasılda söylenmeyip ayrılmakta ve bu surette tenevvü gösterilerek dinleyicilerden devamlı bir alâka sağlanmaktadır. Bundan sonra satrançlar gelmektedir. Bu nazımda teganni şekli, faslın klâsik safhasına bir hatime demektir.

Faslın klasik bahsinden sonra, her bakımdan halk edebiyatının ve halk mûsikîsinin malı demek olan karakteristik kısım gelmektedir. Tamamen, halk edebiyatı ve halk mûsikîsi vasıflarına haiz olarak, araya taksim, tegazzül, peşrev vs. katılmadan geçilecek olan bu ikinci safha, koşma ile başlayacak ve destan ile bitecektir.

Koşmaların vezni 11(6+5) ve 5+5=10 ki bunların haricindeki koşmaları türkû ve semâi diye alırız...

Koşmaları tenevvü ve tevsiminde vezin, kafiye ve sekilden ziyâde, mevzâ ile ilgili teganni tarzı esastır. Bu itibarla koşmalara Kerem, Garip ve Köroğlu gibi isimler verilmektedir ki bunların her birinde beste ile güfte arasında hisımlık sıhhiyet aranmaktadır. 24 tarzda teganni edilebilen koşmaların inşâdı divan ve emsâli hükümlerine tâbidir. Yalnız bir koşmayı iki kişi müşterek-

ken veya karşılıklı söyleyerek, naziri olan bir usta malı okunacak veyahut hiç hazırlanmadan ibda' edilecektir.

Koşmaları bozok veya bozlaklar takip eder ki bunlar vezin ve şekil itibariyle koşma ile aynıysa da, Kerem ve Garip gibi asılları sürûru arasında söylenilmektedir. Ana koşmalara, ayakları bitince, sekiz heceli eski semâi tarzı eklenir. Semâinin arkasından mani okunacaktır. Manilerden sonra destan ve tekerlemeler yapılacaktır. Her bendi karşılıklı söylenen destanlar yerine bazen atışma, taşlama, taşlaşma ve yaygın deyimlerle tekellüm konuşma yapılır. Son kıt'a da bağlandıktan sonra artık fasıl bitmiştir. Hiç bir şey çalınmayacaktır. Hülâsa tam fasıl; taksim, pesrev, divan, semâi, kalenderi, müstezâd, met-hiye, satranc, koşma, semâi, mani ve destân olmak üzere 12 burca mukâbil, 12 ana şekilden ibârettir. Fakat, bütün şekillerin icab ve tegannisini bir hamlede bitirmek mümkün olmadığından, bir fasıl üç celseye ayrılmakta; Birinci celse nerede bitti ise, ikinci celseden takdim ile ondan sonraki tarza geçilmekte, üçüncüde aynı usûl takib edilmektedir. Böyle tam bir fasıldan sonra, ikinci bir fasıl daha yapmak zarûreti hâsıl olmuş ise, aynı sıra tâkib edilmekle beraber, şekil ve tegannide tenevvû itibar nazarına alınır. Bir fasılın tamamen usta malı ile geçilmesi câiz olduğu gibi, mürekkebe veya bilirticâil okunacak parçalarla da ikmâline cevaz vardır ve ekseriyâ imtihân mâhiyetindeki fasıllar, bu tarzda yapılmaktadır (Bkz.Aşık Karşılaşmaları).>>(22).

<<Fasıl bittikten sonra, saz şâirleri aynı zamanda meddah oldukları için meclisi senlendirmek için fıkralar, hikayeler, destanlar anlatırlar.>>(23).

---

(22) Ozanoğlu, a.g.e., s.26-28; HKAGGM, NE.75.0022

(23) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0039

## 2.5.Aşık Karşılaşmaları

Yurdumuzun pek çok yöresinde âşık karşılaşmaları birbirinden ayrılır. Âşıkların karşılaşmaları için uygulanan adap ve erkan da çoğu zaman birbirine uymayabilir. Bununla birlikte, geleneksel an'anelerde benzerlik gösteren yöreler de vardır.

Genel olarak denilebilir ki "Âşık Karşılaşması" bir ustalık ve beceri yarışmasıdır. Çoğunlukla iki âşık arasında veya bir kaç âşık arasında yapılır. Bazı yörelerde muammâ, lûgaz ve manî gibi edebi şekiller, âşık karşılaşmalarında tek başlarına esas teşkil etmekteyse de, bazı yörelerde muhtelif edebi türler, yarışma için esas oluşturur. Denilebilir ki âşık edebiyatı ve mûsikîsi tür ve biçimlerinin çoğu, yarışma esaslı olarak karşılıklı çalınıp söylenebilir. Gerçekte hemen her edebi

şekil ile karşılaşma yapılabilirse de, âşık fasıllarında yer alan başlıca karşılaşma şekil ve türleri Baş-Ayak, Tekellüm(Tekerleme), Dil dönmez, Noktasız, Taşlama ve Manidir.

Âşıklar arasında ve halk arasında karşılıklı söyleşmeye Karşılaşma, Atışma, Taşlama, Taşlaşma, Karşı-beri (deyişme), Tekellüm, ilişme-Takılmaca, gibi adlar verilir. Müsabaka esnasında, âşıklardan birinin hamle yaparak diğerine üstünlük sağlamasına da Karşılama, Kovalama ve Önegeçme (Sözü karşı tarafa bırakma) gibi adlar verilir.

Doğu Anadolu âşık karşılaşmalarında, karşılaşmalar genellikle karşılıklı söylenen üçer dörtlükle başlar. Fasil uzatıldığında, âşıkların her biri, iki kere üçer dörtlük söyler. Karşılıklı söylenen bu dörtlüklerin aynı ayaktan olmasına dikkat edilir. Ayak, "kafiye" anlamındadır. ilk deyişi söyleyen aşığın, ilk iki mısra-da, hangi ayak üzerinde deyişileceğini belirtmesine Ayak Açma denir. Karşılıklı deyişen âşıkların, birbirini mat etmek için kullandığı bazı ayak çeşitleri vardır ki yörelerinde bunlara Dar Ayak, Kapanık Ayak ve Döner Ayak gibi adlar verilir. Dar ayak; pek az kafiyeyle sözlere denir. Dar kapı da denir. Bir deyiş için dört kafiye

olabilecek söze ihtiyac vardır. ikinci aşığın ayak söyleyebilmesi için de aynı kafiyede dört kelimeye ihtiyacı vardır. 8-16 ayak olabilecek sözün kullanıldığı deyişin kafiyesi dar ayak(dar kapı)dır. Dörtten çok kafiyenin kullanılmayacağı kelimelere Kapanık Ayak denir. Kafiyenin redifli kullanılmasına ise Döner Ayak denir(24).

Bir mecliste, birisi, herhangi bir aşığa ayak verirse, mecliste bulunanlardan izin alınması adetten sayılır.

Aşık karşılaşmalarında, ilk âşık ayağı veya ayak açma hakkını aldıktan sonra, sazıyla acıs yapar ve sözünü de açarak ilk haneyi veya deyişin tamamını söyler. Söz çoğu zaman konuşur gibi; bazen uzun hava tarzında ve serbest ritimli, bazen kırık hava tarzında usullüdür. Hane veya deyiş tamamlandığında âşık, saz melodisini, ana melodinin karar perdesinde veya bilhassa asma karar perdesinde susturup, diğer arkadaşına söz bırakarak sıra verir. İkinci âşık, ilk aşığın çaldığı ezgiyi sazıyla seslendirir. Saz ezgisinin ritm, melodi ve biçim yapılarının birbirinin aynı olması gerekir. Bu esnada, verilen ayakta veya konuda söz söyleyecek olan âşık, rakibine cevap vereceğinden, kafasında hazırlanmaya başlar. Saz, âşık karşılaşmalarında, hazırlanmaya vasıta olan bir faktör olarak da önem kazanır. Sazı elinden alınan bir aşığın söz söyleyebilmesi çok zordur.

Karşılaşma sona ereceği zaman, âşıklardan biri, diğerini uyararak, söz melodisini merdiven inişler halinde karara götürerek mahlasını tapşırır. Diğer âşık da buna uyararak kendi mahlasını deyişine tapşırır ve deyişmeyi bitirir. Kuzey-Doğu Anadolu ve Azerbaycan'da, daha çok koşma tarzında ve genel olarak 11'li hece vezniyle karşılıklı söyleşmeye deyişme denmektedir. Deyişmelerde, irticâlen söylemek esastır.

---

(24) Fahrettin Kırzioğlu, "Halk Edebiyatı Deyimlerimiz", Türk Dili, S. 124, 1/1962, s.214; S.126, 3/1962, s.350



Karşılaşmalarda, deyişler genellikle dörtlükler halindeki sözlerle yapılır. Deyişlerde taşlama, öğretme ve soru sorma gibi ifadelere rastlanır. Muammalarda da özel ezgi kalıpları kullanılır.

Umay Günay, Doğu Anadolu Âşık fasıl ve karşılaşmalarının, günümüzdeki şekil ve düzenini şu şekilde tespit etmiştir:

1. Dinleyicileri selamlamak amacıyla Hoşlama,
2. Usta malı deyişlerin okunduğu Hatırlatma,
3. Yarışma amaçlı Tekellüm.

Umay Günay'ın verdiği bilgiye göre; Âşık karşılaşmalarının Hoşlama yada merhabalaşma gibi deyimlerle anılan giriş bölümünde, Âşıklar, dinleyicileri selamlamak ve hoşgeldiniz demek için çok kere "Hoşgeldiniz", "safa geldiniz", "merhaba" gibi rediflere bağlı ayaklarla karşılıklı söyledikleri koşma dörtlükleri veya ayrı ayrı söyledikleri divaniler yer alır. Bu bölümde söylenen deyişlerde dinleyiciler arasında Âşıkların ilgisini çeken kişilerden bahsedildiği gibi toplantının sebebi ve o anda toplantının yapıldığı yerin özellikleri de deyişlerde söz konusu edilir.

Hatırlatma yada canlandırma denilen bölümde, Âşıklar kendilerinden önce yaşamış ve sevilen Âşıkların deyişlerini sıra ile söylerler. Âşık fasıllarının diğer bölümlerinde de zaman zaman usta malı deyişler söylenmekle birlikte Doğu Anadolu bölgesi Âşık fasıllarında usta malı deyişler bu bölümde yer alır.

Hoşlama ve Hatırlatma bölümleri yerine, yörede farklı fasıllar da yapılmaktadır. Bazı Âşık fasıllarında ev sahibi durumunda olan Âşık ilk ayağı açarak, 15 heceli divani ile misafir aşığa "hoşgeldin" der. Misafir Âşık, evsahibinin deyişine üç kıtalık 15 heceli bir divani ile cevap verir. Bundan sonra her iki Âşık sıra ile üçer kıtalık birer tecnis (yedekli koşma) ve birer güzelleme (11 heceli düz ayaklı, bir kişinin veya bir yerin güzelliğinden bahseden bir koşma) söylerler. Tekellümlerin ise: (a) Ayak verme, (b) Öğütleme, (c) Bağlama-muamma, (d) Sicilleme, (e) Yalanlama, (f) Tüketmece (Daraltma),

(g)Ugurlama (Methiye/Güzelleme) gibi muhtelif çeşitleri bulunmaktadır (bkz.Tekellüm/Tekerleme) (25).

Araştırmacı Umay Günay, Çukurova âşıklık geleneği âşık karşılaşmaları hakkında da, Aşık Feymani'den şu bilgileri derlemiştir:

<<...Çukurova âşık karşılaşmaları, merhabalaşma, sanat-ilim-muamma, tasavvuf, öğüt, koçaklama, koltuklama, bozlak okuma yarışı, güzellemede ustalık, ayrılırken gönül alma ve elveda bölümlerinden oluşur. Çukurova'da âşıklık, tasavvufluk ve ledün ilmiyle yapıldığı için taşlama ve hiciv âşık karşılaşmalarında yer almamıştır. Doğulu âşıklara özenenler onlardan öğrenerek taşlama ve hiciv söylerler>>(26).

ihsan Ozanoğlu da, Kastamonu âşık meclislerinde yer alan, âşık karşılaşmaları hakkında aşağıdaki bilgileri vermektedir:

(25) Umay Günay, Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Ankara, 1986, TTK Basımevi, s.57-71),

(26) Umay Günay'ın, Aşık Feymâni'den tespit ettiği bilgiler, bize şüpheli görünmektedir. Zira, Çukurova âşıklık geleneğinde kullandığı belirtilen bu tarzlar ve türler, konu ve şekil olarak doğru olsa bile, terimler ve karşılaşmalarda uyulan sıra, Çukurova âşıklık geleneğine yabancı gibidir ve Kuzeydoğu âşık sanatına daha yakın görünmektedir. Söz gelimi, bildiğimiz kadarıya, Çukurova'da "koçaklama" diye bir tarz yoktur. Yine Kuzeydoğu âşık sanatı ve halk mûsikîsi geleneğinde de "bozlak" yer almamaktadır. "Bozlak okuma yarışı" da biraz tuhaf görünmektedir. En azından, geleneğe dayalı olma ihtimali zayıftır. Yukarıdaki bilgiler, Doğu Anadolu âşıklık geleneğine özenilerek yaratılmaya çalışılmış ve yakın zamanda ortaya çıkarılmış, melez bir âşık sanatı izlenimi vermektedir. Bu arada, Aşık Feymani'nin, 1942 doğumlu olduğunu, 1966 yılından beri Konya'da Aşıklar Bayramı'nın tertiplendiğini ve Doğu Anadolu âşıklarının bu ve benzeri şölen ve yarışmalara ağırlıklı olarak iştirak ettiklerini burada bilhassa belirtelim. Umay Günay, a.g.e., s.77;

<<iki âşık, birbirleriyle imtihan olabilmek için karşı karşıya geçerler. Birer taksim ile, münacat, nat ve mersiye nev'inden mütenazır birer parça okurlar. Mevzu yada ayağı ya âşıklar kahyası yada iki taraftan biri bir-rıza açar. Saza, vezne, lisane hakimiyet, hasılı müzik teknik ve estetik kıymet ayrı ayrı mukayese edilir, ona göre puan verilir. Edebi şekliyle gazel, münacat ve naat'dan peşreve, peşrev'den divana, semaiye, müstezad'a, koşma, mani ve tekerlemeye geçilir. Bu arada haps olan, mat edilen veya baştan beri çok savsalarla(?) fasla iştirak etmiş bulunan âşıkların elinden sazı alınır veya âşık âciz kaldığını idrâk ile sazını dizine koyar.

iki âşık, evvelce tespit edildiği şekilde, tam bir fasıl yaparlar. Fasılın her cüzünde, birinin okuduğunu, öbürü beyit beyit, kıt'a kıt'a tanzir edecektir. Yakarış veya tegannide mağlup edilen âşık, peşreve geçme hakkına haizdir. Peşrevde mat olursa divana geçer. Fasılın eczâsı demek olan şekillerin mecmu'u hesap edilerek yarısında veya çoğunda aksaklık yapıncaya kadar devam edebilir. Böyle bir aksaklık takdirinde ya lonca reisi veya galip âşık, mağlup âşığın elinden sazını alır ve mağlup bir daha o beldede âşıklık edemez.

Mağlubiyetin ihtilâf ve niza'a meydan vermeyecek bir şekilde tespiti için, bir hakem heyeti teşkil olunur. Hakem, her nazım şeklinin edebi ve müzik kıymetine göre not verir. Üstünlüğü görülen âşık, bittabi galip sayılır. İtiraz da vaki' olsa, hakemin vereceği hüküm muteberdir, değişmez. Zaten mat olan âşık taannüd ve mükabeleye düşmekle kendisini kurtarmış ve orada fasıl yapmaya salâhiyet kazanmış değildir ki... Aynı zamanda âşıklıkta, rakibin üstünlüğü görüldükten sonra teslim olmak büyüklüktür.

Bazen, şekillerin birinde aksaklık gösteren aşığı, rakibin taraftarları mağlup sayıp sustururlar. Halbuki, bir tek nazım şeklinde galibiyet ve mağlubiyet iddiası, âşıklık törelerine muhaliftir. Fasılın umumi heyetince galip gelmek veya rakibi kımıldatamayacak şekilde hezimetete ugratmak lazımdır...

Böylece yapılan müsaarelerde iki taraf da mağlup düşmez ve berabere kalırlarsa, mütekabil birer muamma asarlar. Biri, diğerinin muammasını hallettikten sonra kendi muammasını asar. Rakibin halli takdirinde, eşitlik hasıl olur. Aksi halde galibiyet vardır. Bununla birlikte halk, iki âşıktan birinin, diğerinden ne gibi fark ve faiziyeti olduğunu araştırır, tayin eder. Fakat, mukadde- ma imtihan maiyetinde yapılan fasılda, berabere kaldıkları için, hatta iki taraftan biri mağlup dahi olsa, her iki aşığı da i'zâz ve ikramda bir görür. İki âşık bazen doğrudan doğruya muamma asarak, birbirini imtihana davet ederler. Mesela, bir kasabaya müsaare etmek için gelen bir âşık, oranın en yaşlı aşığını ziyaret ettikten sonra, kahvehanelerden birinde mekan tutar. Kasaba âşıklarından biri, burada ehliyetini ispat ettikten sonra, "âşıklık et" demekçesine müretteb bir muamma ile misafir âşıka çatar. Muamma, büyücek bir kâğıda yazılır. Hazırlanan muamma tahtasına yapıştırılır. Tahtanın etrafına mum veya pire balı denilen madde ile çerçeve örülür. Yahut, tahta, kâğıtlarla süslenir ve altına kumbara şeklinde bir kutu yerleştirilir. Mum veya kutu para yapıştırmak ve para atmak içindir. İki rakip âşık, serbest fasıl yapmakla beraber, tekellümü muamma üzerinde yürütürler. Muammanın medlûlünü keşfeden âşık, muvaffakiyyetinden bahsile indirme gecesini ilan eder. O gece ve ondan evvelki gece, dinleyicilerin nakit veya aynıyyat hediyeleri, muammanın asıldığı yerde toplanır. Kim hallederse para ve eşyayı o alır. Muamma halledilmediği takdirde, müterakim hediyeler, bazılarına göre yapanın, bir kısım âşıklara göre de fasıla iştirak edenlerindir. Bununla beraber, halk gerek muammayı tertip edenin olsun, gerekse halledenin olsun, fasıla iştirak edenler arasından, bir nispet dahilinde taksim edilmesini daha doğru bulur ve pek çok usta âşık bu usule riayet ederek, vicdani ve mesleki büyüklüklerini göstermek suretiyle, garip ve fakir meslektaşlarının ellerinden tutmuşlar, gerek methiyelerden, gerek muamma veya doğrudan doğruya fasıl hediyelerinden arkadaşlarına hisse ayırarak, sanatı himâye etmişlerdir.>>(27).

---

(27) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

### BÖLÜM 3.ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE MUSİKİ VE ÂŞIK REPERTUVARINA TOPOGRAFIK BİR BAKIS

#### 3.1.Âşıklık Geleneginde Usta Malı

Âşıklık geleneginde, Usta Malı söyleyişler hakimdir. Usta Malı deyimi, hem edebi ve hem de mûsikî yönünden anlamlar içerir. Edebi olarak; hayatta olmadığı halde, sevilip saygı duyulan ve anılması arzu edilen âşikların, beğenilen şiirlerini söylemektir. Âşiklar her ortamda Usta malı kullanarak, geçmişte yaşamış usta âşikların hatırlanmasını, şöhretlerinin ve eserlerinin yayılarak yaşamasını amaçlarlar. Gerçekte, usta malı söyleme; âşıklık sanatının yaşatılmasında ve kuşaklar boyunca korunmasında riayet edilen bir an'ane ve bir töre olarak yerine getirilen görevlerden biridir. Mûsikî açısından ise; Usta malı, geçmiş ustalar tarafından kullanılan, sazda ve sözde kalıp ezgiler ve özel okuyuş tarzları, ağız kullanımlarıdır. Âşiklar, hem eski usta âşikların deyişlerini ve hem de kendi deyişlerini, hazır kalıp ezgilere döşeyerek icra ederler. Ancak üslup, tavır ve süslemeler, kişiden kişiye veya yöreden yöreye değişiklik ve çeşitlilik gösterir. Âşikların kullandıkları çeşitli okuyuş şekilleri ve ağız kullanımları, âşık mûsikîsinde bir tarz hüviyeti taşır. Bu iki yönden ele alındığında, Usta Malı; Âşık tarzının bir yerde eş anlamı bir ifadesidir.

#### 3.2.Âşık Tarzı, Teganni ve Teganni'de inşâd

Âşık Tarzı; sadece ağız kullanımı ve okuyuş(tegan-ni)'a bağlı bir mana içermez. Belli kurallara, kalıplara, fikirlere bağlı şiir tarzıyla, mûsikî tarzını bünyesinde taşıyan birleşik bir unsur olarak anlaşılır. Âşık

tarzı, aynı zamanda, halk edebiyatı ve halk musıkısı karakterlerini de içinde barındırır. Bu özellikleriyle, çağlar ötesi bir geleneğin, devamı olarak büyük önem taşır.

Aşıklık geleneğinde yer alan belli başlı kalıp melodiler muayyen şekillerde icra edilir. Bu kalıp melodileri seslendirmeye teganni denir ki teganni şekilleri de birer kalıptır. Bu kalıp melodilere ve okuyuş şekillerine, vezin ve nazım şekilleri değişmemek şartıyla, herhangi tarzda ve mevzuda ve her hangi bir aşığa ait olan, şiirler döşenebilir. Aşıklar arasında, hazır kalıp melodilere söz döşeyerek, usta malı telâkki edilen teganni şekilleriyle(okuyuşlarla) icra etmeye, tegannide inşâd ismi verilir(28).

### 3.3.Âşık Ağzı

Yukarıda, âşıkların kullandıkları ezgi kalıpları ile birlikte, ağızların da, âşık mûsikîsinde önem taşıdığını belirttik.

Ağız kullanımları, bir nevi okuyuş uslubudur. Ağız; tek başına hem bir dialekt kullanımı, hem bir melodik

(28) Çankırılı Ahmet Talat, Türk Şiirlerinin Vezni eserinin 59.sayfasında; mûsikîde inşâd konusunda, Kastamonu'lu Aşık Fevzi ile yaptığı bir konuşmayı şu şekilde naklediyor:

<<Kastamonu'lu son asır çögür şâirlerinden Fevzi, bir viladet tarihi söylemiş; altına da şu beyti ilave etmiş:

Yazdığım şi'rin hâfi mânâsı var  
Hindi dolması oğul helvası var

Bu beyitteki (mâ, vâ) hecalarını çekerek takti ettiğime gücendini beyân ederken, benim edebiyat hocalığıma işaretle:

-Hiç yoktan bir (Bahir) bir (Remel) çıkardın; Deniz olur da kum olmaz mı? Varsın benim şiirim de kumlu çakıllı olursun. Benim şâirliğim bahir kenarında kumda ve kumla oynamakla elde edilmiş değil; fitridir! Ben sazımın eski âhenklerini hatırlar, ona uydurarak şiir söylerim, nüktelerini sarfetmişti. >>

kalıp(dizi, seyir), hem bir yöresel tavır ve hem de kişisel bir usluptur. Çoğu zaman, sözle anlatılamayacak bir icra şeklidir. Bu özelliklerden dolayı, âşıklık geleneğinde, yörelere göre değişen, eski usta âşıkların ağızlarıyla okuma yanında, kasaba ve aşiret adıyla anılan ve hususiyetler taşıyan ağız çeşitleri türemiştir (Karapapağ ağızı, Azeri ağızı, Posof ağızı, Kastamonu ağızı, İstanbul ağızı, Arguvan ağızı, Barak ağızı, Sümmani ağızı, Kerem ağızı, Huri ağızı, Hürşit ağızı, Ferhat Ağızı, Karacaoglan ağızı, Garip ağızı, Yiğitleme ağızı, Köroğlu ağızı vs. gibi...).

### 3.4.Âşık Ağızı - Halk Ağızı Münasebeti

Âşık ağızı okuyuşları ile Halk ağızı okuyuşlarının, zaman zaman birbirine karıştığı görülür. Dolayısıyla, bazı âşık havaları-çoğu zaman değişikliğe uğratılarak- halk arasında da okunur. Bu durum, yukarıda da bahsettiğimiz gibi, âşık tarzının, halk edebiyatı ve halk müzik karakterlerini de bünyesinde barındırmasındandır.

Gerçekte, âşıklık halktan kopuk bir sanat değildir. Nitekim, âşıklık geleneğinin en önemli unsurlarından biri de halkı eğitmek ve müzikî-şiir yoluyla halka türlü mesajlar vermektir. Âşık meclisleri ve âşık fasılları, ayrıca halka kapalı da değildir, aksine halkın gözü önünde cereyan etmektedir. Öte yandan, âşık da halktan biridir, ayrıca; gezgincilik vasfı ile âşık, bilgi ve görgüsünü artırdığı kadar, müzikî repertuvarını da geliştirmektedir. Âşıklık geleneğine ve âşık repertuvarına halk ağızı okuyuşlarının karışması veya âşık ağızı okuyuşlarının âşıklık vasfı olmayan kimselerin diline düşmesi son derece normal karşılanması gereken bir hadisedir. Zira halk sanatının her kademesinde yer alan "anonim" karakter, âşık sanatında da yer alır. Neticede, halk müzikinde olduğu gibi, âşık müzikinde de "hazır ezgi kalıplarına söz döşeme" kuralı, ortak özelliklerden biri olarak son derece büyük önem taşır.

### 3.5.Âşıklık Geleneğinde Usta-Çırak Münasebeti ve Müzikî

Âşıklık geleneğinde, bir ustaya bağlanan çırak, ustasından sadece söz söylemenin inceliklerini değil, aynı zamanda, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir. Edebi şekillerin kolay hafızaya alınabilmesi ve

dinleyici üzerinde tesirli olabilmesi, melodi kalıplarının iyi bilinmesine ve mûsikînin söz ile birlikte başarılı kullanılabilmesine bağlıdır. Bilhassa aruz veznine dayalı türlerde vezin kalıplarının nisbeten başarılı kullanılabilmesi, sözle birlikte sunulan bu melodi kalıplarının sağladığı kolaylıklarla mümkün olabilmektedir. Usta Malı Söz ve Usta Malı Mûsikî bilgisi, yetişme çağından itibaren bütün hayatı boyunca, bir aşığa rehberlik eden en büyük manevi cevher olmaktadır. Usta malı melodi kalıpları; çeşitli dizileri, seyirleri, melodi çeşnilerini ve başlıbaşına bir özellik taşıyan ağız kullanımlarını içerir. Deyişlerin konuları bakımından, taşıdığı ifadelerin kullanımında ve Âşık meclisinin gerektirdiği icabları yerine getirmede, bu usta malı melodi kalıplarından yararlanır.

Âşık mûsikîsinin melodi kalıpları, Enstrümental ve Vokal-Enstrümental olabildiği gibi, bu kalıp ezgiler uzun hava tarzında "Tamamen Serbest Ritimli", "Ayaklı Serbest Ritimli", "Ayaklı ve Karma Serbest Ritimli" biçimlerde ve "Kırık Hava" tarzında da olabilir.

### **3.6. Bazı Bölgelerde Âşık Mûsikîsinin Ana Hatları ve Âşık Repertuvarına Bir Bakış**

Âşık mûsikîsinde, genellikle rasitatif söyleyişler hakimdir. Uzun hava tarzında ve konuşur gibi okuma geleneğinin, Âşıklık müessesesinin en eski icra tarzlarından biri olduğuna şüphe yoktur. Bilhassa, aruz vezinli ezgilerin resitatif okunuşlarında, ritm serbest olduğu halde, melodi kalıplarının, gerek vezin ve gerekse söz yapısından dolayı bir iç ritme sahip olduğu görülür. Çoğu zaman, ezgilerin giriş ve kadansa varışlarında bu iç ritm bozulabilir. Serbest okuyuşlardaki durgu ve durak yerleri, söz ve mûsikî cümlelerini, adeta düzenli bir ifade gücüne ulaştırır.

Âşık mûsikîsinde, melodi kalıplarına söz döşenirken, güftenin kalıba uydurulmaya çalışılması ve bunun zorlamayla yapılması, bazı hallerde, güftedeki kelime ve hece vurgulamalarında bozukluklar meydana getirir. Konuşma diline uzak gibi görünen bozuk vurgulamalar, gelenekten gelen melodi kalıplarının kullanımından doğan özellik-



lerden biridir. Bu bakımdan, âşık mûsikîsinde sık görülen prozodi bozuklukları, sadece söz ve melodi uyumu bakımından değil, aynı zamanda, melodi kalıplarının söz yapıları üzerine etkileri konusundan da inceleme gerektirir.

Melodi kalıpları, şiirde zaman zaman daralma veya genişleme meydana getirir; yeni mısra eklenmesi, mısra düşmesi, mısra kısalması veya mısra uzaması gibi durumlara sebep olur.

Aşık mûsikîsinde nüans kullanımları sık sık görülen bir özelliktir. İfadeyi güçlendirici bir unsurdur ve sözün etkili olabilmesi için gereklidir. Konuşma diline yakın bir mûsikî tarzı ile, anlatım verilmeye çalışılırken, nüanslı icra şekillerinden yararlanır. Kars yöresi âşıkları arasında, ezgilerin nüanslı okuyuşlarla ifade edilmesine bazı isimler verilir. Derbeder, Hoşdamak, Bey usulü, At üstü, Üç kollu, Zarıncı, Köroğlu gibi adlarla anılan bu ezgiler, konunun verdiği hisse uygun düşecek nüanslarla seslendirilir ve her biri ayrı hava olarak icra edilir.

Günümüzde, âşıklık geleneğinin sürdürülmekte olduğu yörelerimiz, Kuzey-Doğu Anadolu'da Erzurum-Kars ve civar yöreleriyle, Orta Anadolu'nun doğusunda kalan kesimleri ve Doğu Anadolu'nun batısında kalan kesimleridir.

Kuzey-Doğu Anadolu'da sürdürülen âşıklık geleneğinde, usta malı mûsikî özellikleri, usta-çırak ilişkisi içinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Bu yörede, âşık tarzı ezgilere Aşık havaları, Aşık Makamları, Saz havaları, Saz Makamları ve Aşık Hacavatları (Havacat/ Hecevat)ları denir.

Son yıllarda, âşık havaları (ezgi kalıpları) için Kuzey-Doğu Anadolu âşıkları arasında makam terimi kullanılmaktadır, ancak; bu terimin klasik türk mûsikîsinde kullanılan tarihi makam terimiyle ve âşık havalarının (ezgi kalıplarının), klasik türk mûsikîsindeki makamlarla hiç bir münasebeti bulunmamaktadır. Kısaca tanımlamak gerekirse, "makam" olarak anılan her terim, bir ezgi kalıbını ifade etmek için kullanılmaktadır.

Bu yöredeki âşık havaları, adlarını şiir tür ve biçimlerinden(şekillerinden), halk tarafından yaşadığı kabul edilen âşıklardan, deyişlerin sahibi âşık adlarından, etnik toplulukların adlarından, hikaye kahramanlarından ve yarışmalı tür ve biçimlerden almıştır. Çok bilinen âşık havalardan bazılarına, bir başka yörede, başka bir adla rastlamak mümkündür.

Kars-Erzurum yöresi âşıklarının belli başlı repertuvar elemanları Divani, Güzelleme, Tecnis, Kerem havaları, Muhammes, Satranç, Nasihat, Yanıltma, Taşlama, Tekellüm, Destan, Deyiş, Koçaklama, Derbeder, Hoşdamak, Zarıncı, Civan öldüren, Garibi, Sümmani, Erdiş, Geraylı, Cenkleme, Yedekleme, Şikeste, Üç kollu gibi havalardır. Bu yörede düğün ve derneklerde en çok okunan Divani, Beg usulü, Kesik Kerem, Yanık Kerem; Hicrani Kerem, Yügrük Kerem, Derbeder, Çakışdırma, Keşişoğlu, Tecnis, Dübeyt, Zencirleme, Dodekdegmez, Durnalar, Semayi, Köroğlu, Köroğlu Güzellemesi, Köroğlu Koçaklaması, Yar havası, Maya, Sarı Yıldız, Türkmani gibi hava ve deyişlerin hepsi âşık mûsikîsi ürünleri olarak çalınır ve söylenir(29).

Kuzey-Doğu Anadolu yöresinde yaygın âşık havaları melodi, söz, ritm, edebi ve mûsikî biçim vb. konularda incelenmesi gereken bir konu olarak araştırmacıların ilgisini beklemektedir.

Daha ziyade Sivas, Tokat, Çorum, Malatya, Tunceli, Maraş, Muş, Erzincan ve civar yörelerde sıkça rastlanan ve yörelerin mûsikî karakteriyle, özel uslub ve tavır özelliğinden dolayı önem kazanan âşık havalardan biri de deyişler, diğer söyleyişle Aşıklamalardır.

Aşıklama teriminin, daha çok profesyonel icracıların dilinde yer aldığını ve mahalli bir terim olmadığını dü-

---

(29) Fahrettin Kırzioğlu, "Kars ili'nde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları", Türk Kültürü, s.200; Şeref Taşlıova, "Kars ve Çevresinde Sazla ve Sesle Söylenen Aşık Makamlarının isimleri", Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, s.136,

şünmekteyiz. Zira, "Deyiş" terimiyle de, bu yöre âşıkla-  
rının çalıp söylediği ezgilere, bir kimlik kazandırılmaya  
çalışıldığı anlaşılmaktadır. Ancak, deyiş hemen her yöre  
aşığının dilindeki sözün, genel adıdır.

Türk Halk Müsıkîsinde bir icra tarzı olarak yer et-  
miş ve bu sebeble bir tür özelliği taşıyan, Orta Anadolu  
âşık havaları, bu haliyle âşık müsıkîsinin adeta özel bir  
bölümünü meydana getirmektedir.

Bu tarz âşık havaları, daha ziyade zümre âşıklarının  
sazı ve sesinde yer alır. Ağız kullanımı bakımından da  
özel bir okuyuş şekli vardır. Öğretici, eğitici, nasihat  
edici ve halk üzerinde tesirli sözlerle; hasret, hiciv,  
yakarış, övgü ve sevda konuları çokca işlenmektedir.  
Alevi ve Bektaşî âşıklarının şiirleri yaygın olarak  
kullanılır. Tasavvufi konular, sık sık işlenir.

Aşıklamaları çalan ve söyleyen âşıkların sazları,  
genel olarak Bağlama Düzeni denilen bir akorda sahiptir.  
Selpe denilen ve parmaklarla bileğin tezene yerine kul-  
lanıldığı bir çalış tarzı ile sazdan ses çıkarılır. Böl-  
geye bağlı olarak önem kazanan akort sistemi ve icra tar-  
zı, melodi işleyişlerinde de etkili olur. Aşıklamalarda,  
inici diziler çok yaygındır. Merdiven inişler, kadansa  
varışlarda sıkça görülür. Akort sisteminin verdiği bir  
imkanla, sazda paralel beşli yürüyüşler ve uyumlu ses  
tınıları elde edilerek, basit bir polifoni meydana  
getirilir. Tezene ve parmak kullanımı da, yörenin müsıkî  
karakteriyle ilgili olarak başlıca tavır özelliği  
gösterir.

Adına hayal denilen bir saz figürü, ezginin karar  
sesinde ve aranağmelerde sıkça kullanılır. Bu figür,  
ezgi içinde bazen de köprü olarak görevlendirilir. Karar  
sesinden(Kadans) bir buçuk ton pese genişleyen ve yine  
kadansa varan bu figür, âşıklamalar için de adeta bir  
simge halindedir.

Yurdumuzda, âşık repertuvarında sık rastlanan âşık  
havalarından biri de Kerem Havalarıdır.

Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde ve yurt dışında yaşayan soydaşlarımız arasında okunan pek çok Kerem havasına tesadüf edilmiştir. Kars-Erzurum yöreleriyle, Azerbaycan âşıkları arasında da son derece yaygın bulunan bu ezgilere Kerem veya Keremi Havaları denir. Bu sahada, aynı isimle söylenen kerem havaları da vardır. Bizim tespit edebildiğimiz kerem havalarının sayısı yüz kadar olup, yurdun muhtelif yörelerinde şu isimlerle okunmaktadır; Kesik Kerem, Yanık Kerem, Kandilli Kerem, Kalpaklı Kerem, Açık Kerem, Hicrani Kerem, Antep Keremi, Guba Kerem, Yedekli Kerem, Zencirli Kerem, Yahyalı Kerem, Tatyay Kerem, Düz Kerem, Nuri Kerem, Dik Kerem, Kerem Güzellemesi, Keremi, Kerem Gurbeti (Gurbeti Kerem), Kerem Zarıncısı (Zarıncı Kerem), Kerem Göçtü (Aslı Keremi), Sallama Keremi, Atüstü Keremi (Yorgun Keremi), Dögme Keremi, Yügrük Kerem, Kerem Şikeste (Ehmedi Kerem) v.s.

Kerem havalarının büyük bir kısmı, Aşık Kerem'in deyişleriyle söylenmekle beraber; deyişi Aşık Kerem'in sözleriyle söylenmediği halde ele geçirilmiş örnekler de pek çoktur.

Aşıklar, kendi yörelerindeki anonim ezgi ve türkülerini çalan ve söyleyen kişiler olarak, ayrıca taşıyıcılık görevi de yapmaktadırlar. Nitekim, bilhassa tasavvufi ağırlığı olan semah, coş havası, nefes, mersiye ve şaplak havaları ezgi itibarıyla tür ve biçim özelliği taşıyan ve çoğu zaman da anonim karakteri olan eserleri de çalıp söylemektedirler ki bu eserlerin deyişleri de ya eski ustalara yada yaşayan âşıklara aittir. Aşıkların repertuarında, bölgelere göre değişen halay, horon, bar, karşılama, sallama ve yallı gibi mahalli ezgiler de görülmektedir.

### 3.7.Âşık Müsıkîsinde <<Ayak>> Kavramı

Halk müsıkîsinde Ayak; genellikle, bir takım serbest ritimli vokal ezgilerin önünde çalınan, giriş yada hazırlık diyebileceğimiz usullü, çoğu zaman basit motiv, bölme yada periyotlardan oluşan, kısa süreli ve bir kaç ölçü içinde seyreden, sözsüz, melodik ezgilerdir. Geniş hacimli ve beş-on ölçü arasında değişen genişlikte ayaklar da vardır.

Halk mûsikîmiz örnekleri içinde İbrahîmî (Silmedin göz yaşım aşkın ile ağlayanın), Divan (Yar ile seyrana çıksam ben de bayram günleri), Kerkük Divanı (Men seni seveni nece gün nece ay nece ildi zalım) ve diğerleri gibi ezgiler bu tarzda olup, genellikle usullü bir girişten (ayaktan) sonra, vokal kısımlar serbest ritimle okunur.

Nida Tüfekçi, bu çeşit ezgilerin ayakları için dest-te terimini kullanmaktadır(30). Mehmet Özbek de, ayak terimini, "zemin, temel, yol gösterici ezgi" olarak tanımlamaktadır(31).

Bazı halk mûsikîsi ve halk ağız âşık tarzı ezgilerde "ayak" terimi, ezgi adı ile birlikte yanyana zikredilir(Deli Derviş Ayağı, Beşiri ayağı, Şirvani ayağı, Varsak ayağı vs. veya Divan ayağı, Kalenderi ayağı, Destan ayağı, Müstezad ayağı gibi...). Bu ezgiler genellikle uzun hava tarzındadır. Ayrıca, yukarıdaki örneklerin biçimine benzeyen ve ayak karakterinde görülen bazı ezgiler de vardır. Ancak, bunlardaki giriş ezgileri "ayak" tabiri kullanılmayabilir (Yemek destanı, Hayvanat destanı, Çiçek destanı, Yaş destanı vs. gibi...)(32).

Birbirine bağlı grup ezgileri arasında, serbest ritimli ezgilerin okunması halinde, bir önceki ezgi yada ezginin müzik cümleleri, bağlantıları, bölmeleri veya aranağmeleri de "ayak" görevi yapar.

Bir ezginin girişinde çalınan ayak, aynı zamanda güfte aralarında yada sonunda da yer alabilir. Böyle durumlarda bulunduğu yere göre, bazen küçük değişiklikler de gösterir.

(30) Nida Tüfekçi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.6, İletişim Yayınları, s.1483,

(31) Mehmet Özbek, "Türk Halk Müziğinin Esasları", Türk Halk Müziği ve Oyunları, C.2, S.14, 4-5-6/1985, s.523,

(32) Geniş bilgi için; bkz.Mehmet Özbek, "Türk Halk Müziğinde <<Ayak>> Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine", III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, 1987, s.205,

Bazı ezgilerde, güfte arasında yada sonunda çalınan ayak, giriş ezgisinden farklı olur. Böyle durumlarda, güfte arasında yer alan ayak, melodik seyire göre, güfteler arasında bir geçiş (köprü) vazifesi de görür. Eger ayak, ezgi sonunda çalınıyorsa, melodiyi kadansa götüren, taşıyıcı bir hüviyet arzedebilir.

Aşık mûsikîsinde de, "ayak", tıpkı anonim halk musıkisinde olduğu gibidir. Aslında ayak kullanımları, âşık mûsikîsinin en önemli hususiyetlerinden biridir. Bu haliyle de, anonim halk mûsikîsini etkilemiş gibi görünmektedir.

Ayak terimi, halk arasında ve âşıklık geleneğinde genel olarak kafiye anlamında kullanılır. Mûsikîde de bir bakıma edebi anlamına yakın benzerlik gösterir. Nasıl ki âşıklar ayağa, yani kafiye uyararak, söz söylemek durumunda iseler, çalacakları yada söyleyecekleri ezgileri de, girişte verilen ayak ezgisine bağlı olarak seslendirirler. Buna bir yerde mûsikî kafiyesi yada musıkî ayağı demek yanlış olmaz (Bkz. Aşık Karşılaşmaları). Aşık mûsikîsinde ayak, sadece serbest ritimli vokal ezgiler için değil, her tarz ve şekil için kullanılabilir. Bunun için, her hangi bir isimlendirme de yapılmayabilir. Kısaca ayak, âşık mûsikîsinin önemli unsurlarından biridir.

### 3.7.1. Kastamonu Âşık Mûsikîsinde <<Ayak>>;

Kastamonu yöresi âşık mûsikîsinde kullanılan ayaklar da, daha ziyade serbest ritimli veya usullü ezgiler önünde çalınan, nispeten kısa ve enstrümental tarzda parçalardır.

Genel olarak görülen odur ki ayaklar, tıpkı vokal kısımları gibi birer kalıp hüviyetindedir. Bunlar kolay kolay değişmez. Nerde ve ne zaman çalınacağı gelenekte belirlenmiş gibidir. Bununla birlikte, biçim, tarz ve şekil benzerliği gösteren bazı türlerde ve kalıp ezgilerde de ortak olarak kullanılabilir. Söz gelimi; "destan ayağı" olarak kullanılan bir kalıp melodî, hem "tekerleme ayağı" ve hem de "taşlama ayağı" olarak da kullanılabilir. Nitekim, Kastamonu Aşık mûsikîsi türleri arasında: "Böyük şâir Hakkı Bayraktar için", "Hamd ü şükr ü min-

net gani Hüda'ya" ve "Şavkıla ben sazımı aldım ele" mısralarıyla başlayan destanlarda yer alan ayaklar, ayrıca; "Kulak verin yerin göğün cengine" mısraı ile başlayan tekerleme ile "Hodri meydan işte gerçek Aşıklar" ve "Öyle bir devran ki nerden tutarsın" mısralarıyla başlayan taşlamalarda da yer almaktadır(Bkz.Atışma/Taşlama/Taşlaşma, Destan, Tekerleme). Yine, yörede "Topal koşma" olarak bilinen bir oyunlu türkünün ayağı, "Görünce açılmış gül gibi seni" ve "Halime acımaz geçersin fakat" mısraları ile başlayan kesik keremlerin; "Sensin ey gül cehreli yarım beni nalan eden" mısraı ile başlayan "destur" türünün ayağı, "Pehlivanı aşk olan pazuda kuvvet gezdirir" mısraı ile başlayan istanbul ağzı divanının; "Sen nesin bilmem ki nasıl afetsin" ve "Düşeli bu derde halim yamandır" mısraları ile başlayan Yanık keremlerin ayağı, "Son durağa erdi ömür kervanı" mısraı ile başlayan Yıldızın ayağı olarak da çalınmıştır.

Ayaklar, yapı itibariyle aranağmelere benzer. Tek başlarına birer kalıp melodilerdir. Zaman zaman güftenin kullanım durumuna göre başta, arada veya sonda yer alır. Zaman zaman ezgi içinde giriş ve güfte aralarında farklı melodilerde olabilir ve güftenin bağlantısı melodisi "ayak" olarak kullanılabilir.

Ayak melodisi ezgilerde, zaman zaman küçük değişikliklere uğratılarak çalınır(süsleme, sadeleştirme, figür ve motiv ilaveleri, hatta ezginin herhangi bir yerinde genişletme, daraltma vs.). Bazen yanına, vokal kısmın bir çeşitlemesi sayılacak ezgiler ve vokal melodinin tamamı veya bir kısmı, enstrümantal olarak katılır, ancak; bu durum çoğunlukla, girişlerde görülür. Mesela; "Benden selam olsun Bolu Beyi'ne" ezgisinin girişinde ayak olarak önce güfte melodisi çalınmakta, ardından asıl ayak melodisi seslendirilmektedir. Güfte aralarında ise, sadece, güfte melodisinden farklı ayak melodisi çalınmaktadır. "Kimsenin ardından kem söylemeyiz" koşmasında da, ayak melodisi, güfte içinde yer alan bir bölmenin çeşitlemesi olarak aynen çalınmaktadır.

Bazı âşık tarzı ezgilerde, girişte ayak yerine, serbest ritimde, kısa veya uzun melodilerden oluşan bir enstrümantal açış veya taksim yer alır(Bkz.Aruz Semâi/

"Getir sâki mey-i engûru el tutmaz ayak tutmaz", Yanık Kerem/"Düşeli bu derde halim yamandır"). Bu çeşit icralarda ayak, güfte aralarında yer alır. Bazı ezgilerde de, serbest karakterde açış veya taksimden sonra ayakların çalındığı görülür. Buna göre güfte, açış veya taksimden veya açış veya taksimi takip eden ayaklardan sonra başlar.

Ayaklar, yukarıda belirtilen istisnai durumlar dışında, çoğu zaman güftenin okunduğu melodilerden bağımsızdır, zira güfteye nazaran ritmik, melodik, müzikal biçim, tonalite ve modalite açılarından farklılıklar taşıyabilir. Ambitus da, daha geniş veya daha dar bir yapıda olabilir (Genel olarak dardır). Her ne kadar ayak ve güfte bir bütün gibi değerlendirilip, bazı melodik alışverişlere tesadüf edilse de; ayak ile güfte melodileri arasındaki farklılık, bunları biribirinden bağımsız iki ayrı unsur olarak düşünmemizi, gerektirir. Ve bu düşünce, ezgilerin genel şekline olumsuz yönde bir zarar vermez.

Yukarıda, ayak melodilerinin, güfte melodilerinden çoğu zaman farklı bir karakter gösterdiğini belirttik. Bu özellik, istisnasız yurdumuzun hemen her yöresinde yaygın olarak işletilmekte ve âşık mûsikîsi gibi gezgin ve yaygın bir sanatın yaşatılmasında ayrı bir rol oynamaktadır. Zira, ayak melodilerinin(kalıplarının) nispeten kısa ve basit nağmeler olması; kolayca öğrenilmesi, hafızada kalması ve saklanması için bir avantajdır.

Söz gelimi, yukarıda sözü edilen ve destan, tekerleme ve taşlamalarda ortak kullanılan ayak, Ozanoğlu'nun ifadesine göre "İstanbul Beşiktaş tarzı"dır. Aşık Dertli'den naklen Aşık Figani, Figani'den naklen Aşık Naili, Naili'den naklen de Aşık Yorgansız Hakkı böyle çalmıştır. Ozanoğlu da, bu ayağı önce Aşık Fuadi'den öğrenmiştir. Aşık Fuadi, Devrekani'li olup, 19. asrın sonlarının İstanbul'da, Tavukpazarı'nda bulunmuş ve aşık meclislerine sazı ile iştirak etmiş bir şâirdir.

Bu ayağın gösterdiği şu ki, aşıklık geleneğinde, kalıp ezgiler, şiir tarzları, ağızlar vesair gibi, ayaklar da taşınmakta ve âşıklık geleneğinde, tür, tarz ve ağızlarının yaşatılmasında, büyük önemi olmuştur.



Aşık mûsikîsi tarzındaki ayak ezgilerinin hafızada kolayca kalacak şekilde basit metivlerden meydana gelmesi, halk arasında yaşatılması için de bir vasıtaadır. Ve bu basit ezgiler, yöre farkı gözetmeden yaygın olarak kullanılan anonim karakterli bir unsur gibi görünmektedir.

Kısaca belirtmek gerekirse, ayak melodileri, âşık sanatının herhangi tür, tarz veya kalıp ezgisini hatırlatan, âşıklar için de ezgilerin kolayca hafızada saklanmasına vesile olan en önemli mûsikî unsurlarından biridir. Aşıkların yetişmesinde ve âşık mûsikîsi kalıp ezgilerinin bellenmesinde, bu basit melodilerin önemli rol oynamış olabileceklerini düşünmek pekala mümkün görünmektedir. Bununla birlikte, bilhassa, irticalen şiir okunması esnasında (Söz gelimi; Aşık karşılaşmalarında), çalınan ayakların, Aşık için bir dinlenme ve düşünme imkanı sağlıyor olması da, âşık sanatı için, önemini ayrıca ortaya koymaktadır.

### 3.B.Âşıklarda Saz

Saz çalabilmek, âşıkların önemli vasıflarından biridir. Ancak, bu özellik saz çalamayan şairlerin âşık sayılmayacağı anlamına gelmez.

Aşık, saz çalmayı çoğu zaman intisab ettiği ustasından öğrenir. Sazla birlikte söz söylemenin inceliklerini de ustasından öğrenir. Aşık meclisleri ve yörelerin mûsikîli muhabbet toplantıları, âşıklık geleneğinin inceliklerine vâkıf olma ve söz söyleme konularında olduğu kadar, saz çalma hususunda da âşıklara görgü ve beceri kazandırır.

Aşıklar arasında ustalıkla saz çalanlar azdır. Gerçekte, âşıklar sazlarını bir ilham vasıtası olarak kullanırlar. Yani deyişlerini kafalarında hazırlamak ve sözlerini sazdan çıkarttığı melodilerle süslemek için. Aşıklar için saz, bir ilham vasıtası olduğu kadar, aynı zamanda onlar için kimlik belirten bir aksesuar görevi de görür. Bununla birlikte âşık, kafasında deyişlerini hazırlarken, dinleyenleri oyalama görevi yine saza düşer.

Ancak, bu yaklaşımın her zaman geçerli olmadığı da görülmür.

Aşık, deyişini söyleyeceği melodi kalıbı için sazından yardım ister ve bir atışma anında, ayak açma esnasında yine sazıyla, karşısındaki aşığa ezgi ayağı verir. Genel olarak söylenebilir ki âşıklarda ses güzelliği aranmayacağı gibi, ustalıkla saz çalma becerisi de aranmaz. Aşıklar için duygu zenginliği ve söz hakimiyeti, ses güzelliğinden de, saz becerisinden de önce gelir. Bunun yanında, güzel saz çalan ve hem de güzel sesiyle söz söyleme becerisini birleştiren Aşıklar da, ayrıca saygı ve sevgi görür.

Aşıklar, çoğunlukla gezgin olduklarından dolayı, hem rahat taşıyabilecekleri ve hem de rahat çalabilecekleri büyüklükte bir saz kullanırlar. Sazın ebatları, öncelikle onu kullanacak aşığın fiziki yapısının verdiği imkanlarla doğru orantılıdır. Yöre yöre değişen Aşıklık geleneğinde, sazların ebatları, cinsleri ve çeşitleri de ayrıca değişiklik gösterir.

Aşıklar genellikle tambura denilen saz çeşidini kullanırlar. Tamburanın ebatları, tezeneli saz ailesinin en küçük elemanlarında biri olan cura dan biraz daha büyüktür. Tamburaların taşınması ve kullanımı, diğer büyük sazlara göre daha kolaydır.

Bilhassa, Bektaşî tarikine bağlı Aşıklarda ve bazı meydan şâirlerinde, saz ebatlarının biraz daha büyük olduğu görülür. Bektaşî inanışlarına göre kullanılan bazı remzler, saz cinsinin büyük olmasını gerektirir. Bu inanışlar doğrultusunda, saza takılan tel sırası; çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler ve bu deliklerin sayısı; sap dibinin, gövdeye bittiği kısımlarda görülen bazı şekiller ve sazın bazı parçaları, özel remzler olarak bazı inançları simgeler. Söz gelimi; tellerin üç sıra bağlanması ve sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına üç delik açılması Hz.Allah, Hz.Muhammed ve Hz.Ali üçlüsünü, başka bir deyişle ehl-i beyt'i ifade eder. Saz sapının, gövde ile birleştiği yere yapıştırılan üçgen şekiller de, bu inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşîlik remzleridir. Saz üzerinde, üç sıra tel adedinin oniki olması ise, bu

tellerin Oniki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır ki bir saza oniki telin bağlanabilmesi için, saz ebatının tabiatıyla büyük olması gerekir. Bilhassa, Bektaşî âşıklarının sazları, büyük boydur. Ancak, bu durumda, büyük boy saz kullanan Aşıkların, mutlaka Bektaşî tarikine bağlı olduğu da düşünülemez.

Bilhassa kalabalık halkın bulunduğu geniş meydanlara ve topluluk önüne çıkan Aşıklar Divan Sazı denen büyük boy sazlardan kullanırlar ki bu sazlara Meydan Sazı da denir. Günümüz Aşıklarında da bu divan sazları çok kullanılmaktadır. Ancak, orta boy sazlarda, Aşıklar arasında son derece rağbet görmüştür. Bilhassa Erzurum-Kars yöresi Aşıkları büyük boy sazları tercih etmektedirler. Bazı Karslı Aşıklara göre; Divanî Havalarının, Divan Sazı ile çalınması gelenek olduğundan, büyük boy saz tercih edilir. Ayrıca bu çeşit sazlara, daha çok tel takma imkanı olduğundan, Aşıklar divan sazına rağbet ederler.

Orta Anadolu'nun doğu kesimleriyle; Doğu Anadolu'nun batı kesimlerinde, Aşıklar tarafından yaygın olarak kullanılan saz cinsi cura ve tamburadır. Bu yörelerde, Şelpe denilen, parmak ve bilek kullanarak çalma tekniği yaygın olduğundan, küçük ebatta sazlarda tercih edilir.

Günümüzde, Aşık elinde görülen sazlardan biri de kısa sap veya kısa saplı bağlama denilen sazlardır. Sap boyu, diğer sazlara göre, tiz bölgeden bir buçuk ton daha kısa olan bu sazlarda, çalış kolaylığı sağladığı için bir moda gibi son günlerde yaygınlaşmıştır. Bazı bölgelerimizde, Aşık sazı olarak asırlardır kullanılan bu sazlarda, kullanıldığı yörelerin müzikî karakterine etkili olmuş ve âşık müzikîsine de zenginlik katmıştır.

Aşıkların sazlarındaki akort sistemi de, yöre yöre değişiklik gösterir. Aşık meclislerinde ve halk arasında çok kullanılan "Yanığa bağlama, aşığa saz" deyişindeki bağlama ve saz tabirleri, saz cinslerinin sadece yapı özelliğini değil, bu sazların akort sistemleriyle de özellikler taşıdığı mesajını verir. Gerçekten de, Aşık sazları çoğu zaman kara düzen veya Bozuk düzen denilen akorttadır. Bu düzende orta tel, alt telin tam beşli aralık pesine; üst tel ise, alt telin ikili tam aralık

pesine göre akortlanır. Bu düzene sahip olan çalgılar, kimi yörelerde saz adı ile anılır. Bağlama Düzeni denilen bir başka akort sisteminde, orta tel, alt tele göre tam beşli pese; üst tel ise alt tele göre tam dördütlü pese düzenlenir. Bu akorda bağlı çalgılara ise, bazı yörelerde Bağlama denir. Bağlamalardaki akort sistemi, yurdun muhtelif yörelerinde görülmekle birlikte, daha çok Orta Anadolu'nun doğu kesimleriyle; Doğu Anadolu'nun batı kesimlerinde kalan bir alanda son derece yaygındır.

Bazı Alevi Aşıklarının ve dedelerinin elinde görülen curalarda, iki sıra tel ve toplam dört adet tel olduğuna tesadüf edilmiştir. Alt sıradaki teller ile, üst sıradaki tellerden altta olanı, aynı sese; en üstteki tek tel ise, diğerlerine göre tam beşli aralık pese akortlanmaktadır. Bu yörelerde, daha çok küçük ebatlı bağlama ve curalar, çoğunlukla şelpe tekniği ile çalınmaktadır.

Aşık sazlarının saplarına bağlanan perde adedi, genellikle 17 perde, 18 sestir. Perde sayısı bazı yörelerde, artık 24'e ulaştığı gibi, bazı yörelerde de, eski geleneğe bağlılık sürdürülmekte ve 13-14 perdeye tesadüf edilmektedir.

Kars yöresinde, eski Aşıkların 13-14 perdeli sazı varken, bugün bu yöremizde Aşıkların sazlarındaki perde sayısı 19-20'ye çıkmıştır. Günümüzde Alevi Aşık ve dedelerinin elindeki curalarda ve daha büyük sazlarda perde adedi 14'e kadar inmektedir. Bilhassa zümre Aşıklarının elinde 7-8 perdeli, küçük ebatlı sazların bulunduğu da tesadüf olunmaktadır.

Yakın zamana kadar saz üzerinde rastlanan bir hususiyet de, sazın gövdesine yapıştırılan kamış perdelerdir. Kamış perdeler, sazın ses sahasını genişletmek için, saz sapından gövdeye doğru yapıştırılmakta ve yaklaşık bir oktavlık bir ses sahası kazanılmaktadır.

İstanbul'daki eski semai kahvelerinde, eski Aşıklar, önceleri saz kullanmakta iken, bilhassa yirminci asra girildiğinde klarnet, dümbelek, darbuka ve zilli masa gibi sazlar da kullanılmıştır.

Doğu Karadeniz'de, âşık tipinde gezgin çalgıcı şairlerin, yörenin mûsikî karakterinden dolayı kemence; Doğu Anadolu'nun bazı kesimlerinde de bağlama yerine kaval ve mey çaldıklarına da tesadüf edilmiştir.

### 3.8.1.Kastamonu'da Âşık Sazı;

Kastamonu'lu Aşık Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre; "Aşık Sazı", altı ila oniki telli ve mızraplı sazdır. Bulgarı, bozuk(bozok), bağlama, meydan sazı gibi çeşitleri vardır(33).

Kastamonu Aşık meclislerinde, Aşık sazı'ndan başka ritm, nefesli ve yaylı sazlar yer almamıştır. Ancak, son asırda meydan sazı'na karşılık sine keman'a müsade edildiğini Ozanoğlu bildirmektedir(34).

Ozanoğlu, ayrıca; Aşık sazını medrese ve tekke mensuplarının da merak sardığını, Kastamonu'da Aşık Hasan, Aşık Kemali, Aşık Ali, Alaçam, Mehmet Büyük gibi çok yaşlı kimselerin, saz'a, Cögür dediklerini söylüyor(35).

Yine Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre, Aşık sazı Kastamonu'da, "tek tek", "aşağılı yukarılı", "sarma", "çifte", "çevik" ve "seri" olarak adlandırılan mızrap teknikleriyle çalınırmış(36).

Kastamonu Aşık meclislerinde, genel olarak orta ve büyük ebatlarda sazlar kullanılmıştır. Burada, Aşık Yorgansız Hakkı Çavuş'un sazının ebatlarını vererek, konuyu bitirelim.

---

(33) Ozanoğlu, <<Halk Sazları>>, s.13, Kastamonu Müzesi Arşivi, [Yayınlanmamıştır]. Ozanoğlu, ayrıca; altısı kol içinde, onikisi kol üstünde 18 telli sazı bir sazı olduğunu ve bu sazın Ankara Etnografya Müzesi'nde sergilendiğini ayrıca bildiriyor. Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022,

(34) Ozanoğlu, saz şairi Hafız Mücam ve vaiz İshakzade Aşık Fevzi'nin, arkadaşlarıyla, bir Aşık meclisi fotoğrafında, Devecioğlu isminde bir şahsın, keman'la refakatini gördüğünü anlatıyor. Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022,

(35) Ozanoğlu, <<Halk Sazları>>, s.8 ve 13,

(36) Ozanoğlu, a.g.e., s.8,

**Aşık Yorgansız Hakkı Çavuş'un Sazının Ebatları;**

Saz Boyu	:128 cm
Tel Boyu	:90,5 cm
Sap Boyu	:59 cm
Sap Dibinden Eşige	:31,5 cm
Form Boyu	:42 cm
Eşik Yeri	:10,5 cm
Form Eni	:20 cm
Form Derinliği	:20 cm
Saz Ucundan Üst Eşige	:27 cm
Tel Sayısı	:9 (3 + 3 + 3)
Perde Adedi	:17 + 6(kamış perde) =23
Yapıcısı	:Tekeli Kardeşler (Kastamonu)
Yapım Tarihi	:?

## BÖLÜM 4. TÜR KAVRAMLARI VE ÂŞIKLIK GELENEĞİNDE TÜRLER - BİCİMLER

### 4.1.Âşık Edebiyatında Tür Kavramı

Halk Şiirinde Türler, konusunda geniş çalışması bulunan merhum Dizdaroglu, Tür Kavramı ve Türlerin Doğuşu konusunda, "Halk şiirinde belirli kurallara bağlı nazım biçimleri yoktur. Divan şiirinde görülen ve her biri ayrı bir düzende olan biçimler, halk şiiri için söz konusu değildir. Halk şiirinde nazım biçimleri değil, tür'ler vardır" diyor(37): Yazar, bu fikrini Hikmet İlaydın, Pertev Naili Boratav, Fuad Köprülü, Ahmet Talat, İhsan Özanoğlu, Nurullah Tilgen, İsmail Habib Sevük ve Reşit Rahmeti Arat gibi araştırmacıların görüşleri ile desteklemeye çalışıyor. Zira, Dizdaroglu gibi yukarıda isimleri geçen fikir adamları genel olarak halk şiirinde şekil, biçim ve konu gibi hususiyetlerin, tür unsurunu tek başına belirleyemeyeceğini; musiki karakterinin önem taşıdığını; çeşitli açılardan birbirine benzediği halde farklı isimler alan şiirlerin değişken yapısının mûsikîden kaynaklandığını ve türleri ayıran en önemli hususiyetin ezgide olduğunu bildiriyorlar.

Dizdaroglu, bu görüşlerden yola çıkarak tür konusunda inceleme yapmanın görece bir iş olduğunu, türlerin kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmadıklarını, daima bir

---

(37) Hikmet Dizdaroglu, Halk Şiirinde Türler, Ankara, 1969, TDK Yayınları, s.45

ezginin eşliğinde söylendiklerininve bu ezgilere göre adlandırıldıklarını hatırlatıyor(Geniş bilgi için bkz. Dizdaroglu, a.g.e., s.45-50).

Hikmet ilaydın, Türk Edebiyatında Nazım adlı kitabının 77.sayfasında, "Halk Edebiyatında tür adları aynı zamanda şekil olarak kullanılagelmıştır. Halbuki bu edebiyatta nazım şekillerinin sayısı pek azdır ve bir çok türler, ufak tefek farklarla aynı nazım içinde ifade edilmiştir. Bir türün başka başka şekillerle ifade edildiği nadirdir" diyor. Dipnotunda ise; "Halk edebiyatının türleri nazım şekillerinden ziyade konularıyla veya konuyu ele alışlarıyla(edâ'larıyla), bir de besteleriyle ayırdedilir" şeklinde bir açıklama yapıyor.

Halk şiirinde Tür ve Biçim, edebiyatçıları zaman zaman meşgul eden bir konu olmuştur. Özellikle Hikmet Dizdaroglu ve Pertev Naili Boratav'ın karşılıklı tenkidleri, konuya acıklık getirmesi bakımından büyük önem taşır. Zaten bu konuda, iki araştırmacının yayınladığı malzemelerden başka, zikredecek geniş ve doyurucu kaynaklar yok gibidir.

Öncelikle belirtelim ki Dizdaroglu, yukarıda da verdiğimiz gibi kitabında, gelenekten gelen aşık edebiyatı ürünlerine dayanarak, onları bir tür olarak nitelenmenin doğruluğunu savunmaktadır. Bunu yaparken de, şekil, vezin, biçim ve konuları açısından şiirlerin çoğu zaman benzerlikler gösterebildiğini ve farklılıklar taşıyabildiğini, hatta gerek aşıklar ve gerekse halk arasında isimlendirmede farklılıklar bulunabildiğini, bunda musikinin ayrı bir önemi olduğunu vurgulamaktadır. Boratav ise, biçimlerin ve türlerin kümelenmesinde gelenegin kaypak ve kararsız kurallarına bağlı kalınamayacağını ve onun verilerinden yararlanmak gerektiğini söylüyor. Boratav fikirlerini sürdürerek:

<<...gerçekten de gelenekteki kurallar Türkiye'nin bütün bölgelerine ve bütün tarih çağlarına yayılarak bir birlik, ortaklık göstermezler; halk edebiyatını bir bilim konusu olarak incelemeye kalkışınca, onun çeşitli sorunlarını sistemleştirmek, olguların karmaşıklıklarından arındırarak kümelendirip tanımlamak zorunlu olur.>> gö-



rüşlerini ortaya koyuyor. Boratav bu sözlerin ardından Dizdaroglu'nu tenkid ederek:

<< Dizdaroglu'nun...ileri sürdüğü "halk şiirinde nazım biçimi yoktur, tür vardır" yolundaki yargı, onun bu yöntem zorluğunu hesaba katmamış olmasının bir sonucudur ve yazarın, biçim ve tür sorunlarını birbirine karıştırmasına yol açmıştır. O incelemede (Halk Şiirinde Türler) çok kez, tür kavramı altında biçim sorunları üzerinde durulmuştur>> demektedir.

Boratav, yukarıdaki sözlerinin ardından, aşık edebiyatı türlerini iki kümede topluyor: 1.nazım-nesir katışık anlatı türleri, 2.çeşitlenmeleri hem konuları hem de biçimleriyle şartlanan nazım türleri.

ikinci kümede:1.Destan-anlatı türü; 2.Duyguluk şiir türü:güzelleme, koçaklama, ağıt, taşlama ilenme; 3.Yarışmalı şiir türü: Bilgi ve şairlik gücü yönlerinden aşıklar arasında bir yarışmayı, bir boy ölçüşmeyi şiire nitelik olarak veren tür olarak: Muamma; soru sormak, ya da bulunması güç, nadir uyaklarla şiir söylemeyi önermek şeklinde her biçimde şiirler; 4.Öğretelik şiir türü: öğüt vermek, türlü bilgileri öğretmek, yaşamın çeşitli cilveleri ile edinilmiş tecrübelerden ve onlardan çıkarılabilecek derslerden dinleyicilerini yararlandırmak amacıyla aşıkın söylediği şiirler) gibi türler tespit ediyor(38).

Hikmet Dizdaroglu, Türk Folklor Araştırmaları'nda yer alan "Tür mü, Biçim mi?" başlıklı makalede, Boratav'a cevabında, öncelikle Halk Şiirinde "Tür" kavramını ilk ortaya atan Hikmet İlaydın'ın yukarıda da verdiğimiz gö-

---

(38) Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, s.26-28; Boratav, bu tasnifinden önce, Türk Dili'nde, Aşık Edebiyatı ürünlerini "Anlatı Türü" ve "Şiir Türü" olarak ayırıyor. Anlatı türünde, halk hikayelerini ifade ederken, Şiir türünde konulara göre bir bölüme yapıyor (Destan, Güzelleme, Taşlama, Koçaklama, Ağıt, Muamma gibi...(Boratav, "Aşık Edebiyatı", Türk Dili, s.345-346

rüşlerine katılarak bu terimin doğruluğunu kuvvetlendirmeye çalıştığını ve "tür" kavramını esas aldığını belirtiyor. Dizdaroglu, bu makalesinde, tür ve biçim konularına daha da açıklık getiriyor. Biz buraya, sadece tür ve biçim konusundaki tanımlamasını ve konuya açıklık getiren notlarını almakla yetinelim:

<<ilkin tür ve biçim terimleri üzerinde anlaşmak gerek. Çünkü konunun can alıcı noktası budur.

Doğa bilimlerinde tür, cins'in ayrıldığı bölümler demektir. Edebiyatta ise tür kavramının kapsamı daha geniştir; "belirli çerçeveler anlamına gelir". Tür edebiyatta, biçim gibi, sıkı kurallar çemberi içine alınmamıştır.

Halk Şiirinde tür deyince biz, yüzyıllar boyunca kuruluşu, yapısı, ezgisi hiç değişmemiş, örnekleri birbirinin tıpkısı olan ürünleri anlamıyoruz. Böyle ürünler yoktur çünkü. Halk şiirinde tür, belgelerin verilerine göre, nitelik bakımından andırıışları olan, ama alt dallarında çeşitlenmeleri görülen edebi ürünlerdir. Bunların kesin kuralları, yasaları, ilkeleri yoktur. Yaratıcısının doğactan gelen gücünden doğarlar. Bir ön hazırlığın sonucu olmadıkları, düşünülüp taşınılarak yaratılmadıkları için kesin kurallara uymaları beklenemez ozanlardan...

Halk şiirinin başta gelen bir özelliği de ezgi eşliğinde söylenmesi ve adını bu ezgiden almasıdır. Aynı yapıdaki şiirler, ezgilerine göre, değişik adlar alırlar; Koşma, türkü, türkmani, varsagı...gibi. Halk şiiri ürünleri biçim temeline dayansaydı, bu değişik adlandırmaların olmaması gerekirdi. Temeli biçim özelliğine değil de ezgiye dayanan halk şiirinde biçim'den söz etmek ne derece gerçeklere uyar, düşünölmeye değer.

Nitekim kendileri(P.N.Boratav) de halk şiiri ürünlerini adlandırmada, kullanılan ölçü ile ezgiyi esas almaktadır. Aruzlu halk şiirleri için şöyle diyor: "Bu biçimleri (divan, semai, kalenderi) belirleyen temel öge, uyakların her bent içindeki düzeni değil, kullandıkları ölçü ile adını taşıyan özel ezgidir". O halde, divan,

semai, kalenderi-kendilerince- birer halk şiiri nazım biçimi olduğuna göre, onları belirleyen temel-ögenin de hem ölçü, hem de uyak birliğine dayanması gerekmez mi? Çünkü, nazımda biçim'i oluşturan iki öge vardır: ölçü, ayak. Araya çeşitlenmeler girince ve biçim'i belirleyen ögeler sadece ölçü ve ezgi olunca, ortada biçim denen şey kalır mı? Belirli bir uyak düzeni olmayan şiirlerde biçim'den söz edilebilir mi?

Üstelik, yukarıdaki satırların hemen altındaki paragrafta, biraz önceki görüşüyle bağdaşmayan ve hatta çelişkiye düşen bir başka düşünceyi belirtiyor: Aruzlu biçimlerin, "sadece ezgileri ve uyak düzenleri bakımından" aruzlu örneklerle uyduğunu, ama ölçüleriyle "başka bir seri heceli biçimler meydana getirmiş" olduklarını belirtiyor. Öyleyse, halk şiirinin aruzlu biçimlerini belirleyen ögeler hangileridir? Ölçüleriyle ezgileri mi, yoksa uyak düzenleriyle ezgileri mi?>>>(39).

Pertev Naili Boratav, yukarıdaki görüşlere karşı kendi fikirlerini Yeni Edebiyat dergisindeki bir yazısında şöyle belirtiyor:

<<...halk şiirinin bu arada aşık edebiyatının ürünleri üzerinde dururken, bunları bir bilim konusu olarak ele alıyorsak, kendimizi bu ürünleri gösteren deyimlerin gelenekteki anlamlarına bağlı saymayacağız; onlardan aldıklarımız olursa, bunlara, bilim yönteminin gerektirdiği kesin ve tek birer anlam vereceğiz; ya da sistemleştirme işimizi kolaylaştıracak yeni deyimler bulup olguları onlarla adlandıracağız. Her bilim için bu yöntem bir zorunluluktur...Dizdaroglu bu yöntem zorunluluğunu göz önünde tutmadığı için yanılmıştır...

Dizdaroglu'nun, halk şiirinde biçim diye bir olgunun söz konusu olamayacağı yolunda ileri sürdüğü nedenleri yine de kandırıcı bulamadığımı söyleyeyim. Divan şiirindeki ilkeler neden halk şiirine de uygulanmasın? "biçim"i belirleyen ögeler:uyak, ölçü ve yerine göre ezgi her iki

---

(39) Dizdaroglu, "Tür mü, Biçim mi?", İFA, S.246, 1/1970, s. 5000-5002

gelenekte aynı etkenlik değerini taşırlar: divan şiirinde, örneğin gazel ve şarkı biçimleri ezgi ögesini de hesaba katarak tanımlamak gerekir. Aşık geleneğinde nasıl koşma, kalenderi, semai...biçimlerinin her biri için bir tek ölçü yoksa, divan şiirinin de gazel, şarkı, kaside için birer tek ölçü yoktur. Halk şiirinin kimi biçimlerinde nasıl uyak düzeni dahi tek bir belirleyici kural olamazsa, divan şiirinde de, örneğin musammat - gazelde, müsezâdda, tahmislerde, tesdislerde ...uyak düzeni bakımından da gazel biçimi çeşitlenmeler gösterir. Kıscası halk edebiyatı türlerinin çeşitlenmeleri olduğu gibi (örneğin, aşık geleneğindeki şiir türünün destan, koçaklama, güzelleme, taşlama...çeşitlenmeleri, biçimlerinin de çeşitlenmeleri vardır. (örneğin mani biçiminin: kesik mani, yedi heceli mani, sekiz heceli mani, cinaslı mani...gibi). Yukarıda söylediğim gibi, Dizdaroğlu'nu yarıltan, halk edebiyatı olgularını kümelenendirirken kendisini gelenekte(örneğin cönklerde) kullanılan deyimlere bağlı görmesi olmuştur; bu deyimlerin her yerde ve her zaman aynı anlamı taşınamaları onu halk edebiyatı ürünlerinin biçim yönünden kümelenemeyeceği kanısına götürmüştür. Bunun sonucu olarak da, hecelilerden: koşma (ve çeşitlenmeleri), kalenderi, satranc, vezn-i âhir gibi biçim olgularıyla, türkü ve destan gibi tür olgularını aynı nitelikte olgular gibi, aynı planda inceliyor; yani biçim ve tür kavramlarını birbirine karıştırıyor...

...Genel olarak edebiyatta olduğu gibi, halk edebiyatında da türleri ürünlerin içerikleri, yaratılış şartları, uslupları, yaratıldıkları ve yayıldıkları çevrelerdeki görevleri belirler; yerine göre bir edebiyat ürününün biçimi de türü belirlerici etkenler arasına girer. Edebiyat ürünlerinin dış görünüşleriyle, kuruluşları, teknikleri ile ilişkili öğelerin su yada bu oranda, az ya da çok sayıda bir araya gelmeleri ise onların biçimlerini belirler. Halk edebiyatında nazımlı biçimler söz konusu olunca, dış görünüşle ilişkili öğeler, ölçü, uyak ve ezgi; nesirli biçimler söz konusu olunca, örneğin hikaye, masal gibi türlerde, üçüncü şahıslı anlatı, söyleşmeli anlatım; seyirlik oyunlarda, yine söyleşmeli anlatım, taklit, mim...gibi teknik ve yapı öğeleridir. Aynı bir tür içinde çeşitli anlatım biçimleri bulunabileceği gibi (örneğin: hikaye türünde

nazımlı biçimlere koşma yada mani biçimlerine- bürünmüş ezgili parçalar yanında nesirli düz anlatı biçimi), aynı biçimin çeşitli türlerde kullanıldığı da olur, örneğin: anonim halk şiiri türlerinden türkü'de mani biçiminde metinlere de rastlanır. Söylesmeli anlatım, Karagöz, Ortayunu gibi seyirlik oyunların yanı sıra, tekerleme türünün kimi çeşitlemelerinde de kullanılır...

...ben aruzlu biçimler konusunda iki ayrı olgu üzerinde duruyorum: 1)Aruz ölçüsü ile ezginin belirlendiği, aynı adlarla gösterilen biçimler; 2)Aruz ölçülerine yalnız hece sayısı bakımından uyan hece ölçüsü ile uyakların belirlendiği, aynı adlarla gösterilen biçimler. Bununla da demek istiyorum ki: örneğin, belli bir uyak düzeninde söylenmiş, aruz ölçülü bir semainin aynı uyak düzeninde heceli bir varyantı da olabilir; ama, her semainin ille de bir tek uyak düzeninde olması şart değildir. Yukarda da söylediğim gibi ben, aşıkların şiirlerinde ve anonim halk şiirinde biçimi belirlemeden ögelerin sadece ölçü ve uyak düzeni olmadığını, ezginin de bunlara katılması gerektiğini ve biçimlerin bu üç öğeden, kimi kez her üçünün, kimi kez de ikisinin ortaklığı sonucu meydana çıkan nitelikler olduğunu ile sürüyorum...>>(40).

#### 4.2.Aşık Müsıkîsinde Türü Belirleyen Unsurlar ve Aşıklık Geleneginde Türler

Müsıkîde Tür, yurdumuzda zaman zaman Form, Forma, Sekil ve Biçim tabirleri ile karşılık bulmuş, ancak; yeterince tanımlanmadığı gibi, birbirinden farklı anlamlarda da kullanılmıştır.

Müzikte form; başlıca dört elemana sahip bir bütündür: Genre[Tür(Cins)], Style[Uslup(Tarz)], Sturucture[Yapı(Kuruluş)] ve Forme[Sekil(Biçim)]. Bu elemanların her birinin eser içinde özel görevleri ve anlamları vardır, ancak; görevlerinin nerede başlayıp bittiği, birbir-

---

(40) Boratav, "Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine", Yeni Edebiyat, S.7, 1/1970

leri ile münasebeti ve çoğu zaman kural tanımazlıkları, müzik adamlarını her zaman mesgul etmiştir. Buna karşın, bütün bu elemanların birbirini tamamlayan unsurlar olduğu konusunda müzik adamları fikir birliği içindedir.

Mûsikîde; <<Ortak özellikleri bulunan nesne veya varlıkların meydana getirdiği geniş kümeye, topluluğa tür denir. Ortak özellikleri bakımından bir araya getirilen nesne veya varlıkların oluşturduğu küme, tür adını alır(41). Ortak özellik gösteren unsurlar, eserlerin, enstrümental veya sözlü, dini veya dindışı oluşlarına göre veya biçim, usul vs. gibi özelliklerine göre belirlenebilir. Bununla birlikte aşık mûsikîsi türlerini tespit etmede yukarıdaki unsurlar çoğu zaman yeterli olamamaktadır.

Aşık mûsikîsi türlerini belirlemede büyük zorluklar vardır. Bunların başında öncelikle coğrafya genişliği ve bu genişlikten doğan materyal sıkıntısı gelir ki Orta Asya'ya kadar yaygınlık gösterdiği konusunda fikir birliği edilen bu sanatın, ancak XVI.asır sonrasında, Osmanlı topraklarında genişleyen ve daha çok Anadolu aşık sanatı olarak adlandırılan unsurlarından söz edilebilmektedir.

Bunun dışında, yöre yöre, hatta aynı yöre içinde çeşitlenen gelenek, an'ane, farklı kültürler; birbirine benzeyen yada benzemeyen zengin ve farklı yapılar, ürünler; çoğu zaman değişik yada benzer isimlendirmeler (terimler), tanımlamalar, aşık mûsikîsi türlerini belirlemede, ayrıca zorluklar yaratmaktadır. Edebi ve mûsikî açılarından şekil, biçim, vezin, dil, konu işleyişleri; etnik hususiyetler; yerleşim alanlarının genel mûsikî karakterleri; ayak ve kalıp melodi kullanımları ve üslup gibi faktörler de önem taşıyan diğer etkenler sayılabilir. Bu açılarından aşık mûsikîinde tür kavramının, muhtelif ve son derece karmaşık unsurlara bağlı olduğu söylenebilir.

---

(41) Yalçın Tura, <<Form Bilgisi>>, (Yayımlanmamış Ders Notları

Bütün bu zorluklara karşılık, aşık mûsikîsi: Enstrümantal - Vokal - Vokal + Enstrümantal Türler, Dini-Dindışı (Ladini) Türler; Hece Vezinli-Aruz Vezinli (veya Aruz Veznine Yalnız Hece Sayısı Bakımından Uyan) Türler; Anlatım Türü (Hikayelere Dayalı)-Şiir Türü [Boratav tasnifi]; Yarışma/Karşılaşma Türleri-Bireysel yada Toplu icraya Dayalı Türler vs. gibi ayırımlara tabi tutularak türler, biçimler ve bu bunların alt ve yan dalları belirlenebilir. Bununla birlikte, yukarıdaki gibi ayırımların, sakıncalı yönleri de olmaktadır (Aynı karakterdeki ezgileri bir kaç gruba birden dahil etmek gibi). Bununla birlikte, bu çeşit ayırımlar, genel bir bakışa dayanacağından, karışıklıklar da yaratacaktır. Bu karışıklığı ortadan kaldırmak için Boratav gibi; Anlatım Türü-Şiir Türü şeklinde türleri belirlemek; Şiir Türünü de Dizdaroğlu gibi; Aruz Vezinli Türler(ve Aruz Vezinli hissi veren hece vezinli türler)-Hece Vezinli Türler olarak iki başlık altında ele almak daha yararlı olacaktır.

#### 4.2.1.Türü Belirleyen Unsurlar

Aşık mûsikîsinde türü belirleyen, belki de kimlik veren en önemli unsur edebi özelliklerdir. Nitekim, bilim adamları edebiyat ve mûsikînin birbirinden ayrılmaz iki unsur olduğu konusunda hem fikirdirler ve çoğu zaman birbirlerine sığınma ihtiyacı hissederler. Bilhassa aşık edebiyatı araştırmalarında buna sık tesadüf edilir. Söz gelimi, edebiyatçılar, türleri tanımlarken: "hususî bir ahenk ve tegannisi vardır" yada "mûsikî ve tegannî ile bağlantılıdır" gibi cümlelerle sorulara cevap ararlarken; mûsikî ile uğraşanlar da edebî hususiyetlere, tanımlamalara ve tespitlere başvurma ihtiyacı duyarlar.

Müzikal biçime bağlı özellikler, türleri belirleme konusunda doğrudan etkili bir unsur sayılamamaktadır. Bununla birlikte, iç yapının ortaya çıkmasında, edebî şekillerin önemi olduğu tartışılmaz. Ayrıca müzikal biçime bağlı özellikler, her zaman ortak bir yapı beraberliği de göstermemektedir.

Buna göre aşık mûsikîsi türlerini belirlemede dikkate alabileceğimiz başlıca unsurlar şöyle sıralanabilir:

4.2.1.1.Şekil, Vezin, Biçim;Edebiyat araştırmacılarının tür yada biçimleri belirlemede öncelik tanıdıkları unsurlardan biri şekil, diğeri vezindir. Bazen de edebi biçim önem taşır. Bunlar, mûsikîyi de doğrudan etkileyen unsurlardır.

Bir ezgide edebi şekil ve vezin, hem dış yapı ve hem de iç yapıya doğrudan etkili olur. Zira, aşık mûsikîsi ürünlerinin genel olarak müzikal yapılarına ve biçimlerine göre tasnif edilmesi halinde, bu önem kendiliğinden ortaya çıkar. Söz gelimi, bu çalışmamızda yer alan vokal ezgilerin, iç yapılarına bakıldığında, iki mısralı şiirlerin müzikal şekillerinin genel olarak iki bölmeli veya periodlu; dört mısralıların da yine genel olarak dört bölmeli veya periodlu(Terennüm, genişlemeler, genel yapıya doğrudan zarar vermeyecek ilaveler dışında) olduğu görülür. Bu münasebetler tesadüfi değildir ve bütün geleneksel ezgilerde rastlanabilecek hususiyetlerdir. Bununla birlikte, edebi şekillere bağlı çeşitlilik, müzikal yapılarda her zaman görülmez.

Aşık mûsikîsi türlerinden bazılarında, tıpkı edebiyatçıların yaptığı gibi, şekle bağlı özellikleri göz önünde bulundurmak ve bunu bir ayrıcalık kabul etmek gerekir. Buna göre, gerek halk arasında ve gerekse aşık sanatında geleneksel olarak icra edilen ve Murabba, Muhammes, Müseddes, gibi isimler verilen şekiller, bu çeşit türler sınıfına dahil edilebilir. Bu türler, şekil unsuruna bağlı olarak belirlenmiş olsalar da geleneksel kalıp ezgilerle icra edilir. Değişik mahallerde, farklı kalıp ezgilerle söylenenler, birer çeşitleme sayılır.

Bazı ezgiler, vezin açısından ayrı bir grup oluştururlar ki bunlar Divan, Semai, Kalenderi, Müstezad, Satranc, Vezn-i Aher, Mani ve Koşma olarak belirlenebilir. Bu ezgilerden her biri bir tür hususiyeti gösterirler. Bu çeşit ezgiler, zaman zaman vezinde farklılıklar taşısalar da, bu farklılık, mahalli melodik kullanımlardan kaynaklanır ve yine birbirinin çeşitlemesi sayılırlar.



Bununla birlikte Yedekli(Ayaklı) Koşma, ve Tecnis gibi mani(bayatı)-koşma karışımı şekillere bağlı şiirler de, karışık şekilli türler olarak gruplandırılabilir.

Bu şekillerin biçimlerle de bağlantısı vardır ve bazı türler ayrıca biçim de sayılabilir. Mani ve Koşma gibi.

Edebi şekil, vezin ve biçime bağlı türler olarak belirlenen ezgilerin, muhtelif yörelerde, muhtelif tarz ve yapıda çeşitlerine de rastlanabilir. isimlendirmelerde de farklılıklar görülebilir. Bu ve benzeri durumlarda, mûsıkî açısından hususiyetler olabileceği ve daha ziyade adlandırmanın, mahalli kalıp melodilere ait olabileceği unutulmamalıdır.

**4.2.1.2.Konulu Söyleyiş; Edebiyatçıların tür belirlemelerinde dikkate aldığı unsurlardan biri de şiirlerin işlediği konulardır. Gerek halk ve gerekse aşıklar tarafından, bazı ezgiler için yapılan isimlendirmeler, çoğu zaman, sözün(şiirin) konusundan kaynaklanır. Mersiye, Medhiye, Münâcât, Na't, Güzelleme, Taşlama, Kocaklama, Ağıt, Muammâ, Devriye, vs. gibi...**

ilk bakışta, bu tarz örneklerde, mûsıkîden doğan bir ayrıcalık göze çarpmaz. Edebi yönden de, bu tür ezgilerin güftelerinde, çoğu zaman gazel veya murabba (dört mısra') tarzının dışında şekiller pek görülmez. Mûsıkî yönünden, kalıp ezgi kullanımı dışında, melodilerin birini, diğerinden ayırıcı bir unsur, ayrıca dikkat çekmez ki melodi en fazla, yöre insanının veya yöre aşıklarının ayırabilecekleri belirli bir kalıp ezgi olabilir. Bütün bu hususiyetlerden dolayı ancak, konuya bağlı unsurlar belirlemek, benzer tarzdaki ezgilere de kimlik kazandırılması açısından yarar sağlar.

Buna göre, edebi olarak, Münâcât, Nâ't, Mersiye (Ağıt), Nefes ve Medhiye gibi parçaları, dini ve tasavvufi âşık mûsıkîsi türleri olarak; Taşlama, Kocaklama, Öğme, Muamma, Güzelleme vs. gibi edebi türleri, dindışı(ladini) âşık mûsıkî türleri olarak belirlemek yanlış olmaz. Bu türlerin geleneğe dayalı ve yaygın kullanımları, "tür" tanımına da aykırı bir durum yaratmaz. Bununla birlikte, farklı yörelerde, değişik tabirlerle

zikredilen benzer yapıda ezgiler de birbirinin alt dalı veya çeşitlemesi kabul edilebilir.

**4.2.1.3.Yarışma/Karşılaşma ve Fonetik Unsur; Aşıkların** bir araya geldikleri ortamlarda, birbirlerine ustalıklarını göstermek amacıyla, bir çeşit sinama ve imtihan etmeye dayalı olarak kullandıkları özel şekil ve yapılarda parçalardır ki, son derece sanatlı ve hünere dayalı teknik hususiyetleriyle ayrıcalık gösterirler. Bu çeşit parçalar, sinama amacına uygun vücuda getirildiklerinden, taşıdıkları teknik kural ve kullanımlara uygun tür unsurları barındırırlar. Bunlar: Mani, Muamma, Dudak değmez (Lebdeğmez), Tekellüm, Taşlama(Taşlaşma) ve diğerleridir. Bu türler içinde Muamma ve Dudak değmez (Lebdeğmez) fonetik açıdan özellikler gösterirler.

Aşık karşılaşmalarında kullanılan bu türlerin de yörelerinde kalıplaşmış ezgileri ve ağızları yer alır.

**4.2.1.4.Anlatımla Bağlantılı Unsurlar:**Halk hikayelerine ve hikaye kahramanlarının adına bağlı olan yada bu hikayelerden çıktığı şüphe götürmediği halde halk arasında yayılmış olan bazı ezgiler de ayrıca anlatım ile bağlantılı olarak gruplandırılabilir. Bunlar anlatım türü adı altında zikredilebilecek çeşitli ezgilerdir ki Aslı-Kerem, Şah Senem-Garip, Arzu-Kamber, Şirin-Ferhat, Zühre-Tahir, Leyla-Mecnun gibi yaygın halk hikayelerinden çıkmış ve gerek aşık sanatında ve gerekse halk arasında yaygınlaşmıştır. Bu çeşit ezgiler, daha ziyade Garip havaları, Kerem havaları ve Köroğlu havaları gibi hikaye kahramanlarının adları ile anılırlar. Bu çeşit ezgilerin, yurdun her tarafında farklı isim ve karakterlerde, pek çok çeşitlemeleri bulunur.

Genel olarak koşma biçiminde olan anlatım türüne dayalı parçalar, aynı zamanda aşık ağızları ile de bağlantılıdır. Bu ağızlar, icra şekil ve usupları da yansıttığından, sadece bir hikayeye dayalı ezgiler olarak nitelendirilemezler. Nitekim, bazı bölgelerimizde, sadece ağız hususiyeti olarak icra edilir ve hikaye konusu ile bağını kaybetmiş olduğu görülür. Müsikî yönünden de bölgelere göre gelenekselleşmiş ve bir tarz hüviyetine bürünmüşlerdir. Bir yönden de, halk hikayelerine dayalı

olduğu veya halk hikayelerinden çıktığı için, konulu söyleyişler grubunda da yer alabilir.

Yukarıda zikredilen unsurlar, daha ziyade edebi hususiyetlere dayanırsa da, bu şekiller veya konulu söyleyişler usta malı mûsikî kalıpları ile de bir bütünlük arzeder. Geleneksel ve yaygın kalıp ezgiler, aşık tarzının kalıplaşmış melodileri olmakla beraber mahalli mûsikî karakteri, etnik hususiyetler ve aşık ağızları ile doğrudan bağlantılıdır ve inşâd yani söz döşeme yoluyla kullanılırlar. Bu unsurlar, aşık mûsikîsi tür ve tarzlarının belirlenmesinde önemli rol oynar. Bununla birlikte, pek çok aşık tarzı şiirler ve türler, anonim halk mûsikîsi karakterine bürünmüş ve halk arasında yaygınlaşarak yaşatılmıştır.

Aşık mûsikîsinde pek çok ezgi vardır ki, tür veya biçim özelliği taşımadığı halde aşık mûsikîsi repertuarında yer alır. Hey gaziler, Genç Osman, Cezayir, Sivastopol ve özel mahalli anonim karakterli halk ezgileri, edebi yada mûsikî yönlerinden, aşık mûsikîsi tarzına bürünmüş repertuar unsurları sayılabilecek ezgi çeşitleridir ki bunların da büyük bir kısmı, aşık edebiyatı mahsulü güfteler ile seslendirilir..

Aşıklık geleneğinde, sanatın icra edildiği mekan, amaç ve ortam mûsikî tür ve unsurlarını da belirlemeye vasıta olur. Söz gelimi, aşıkların açık mekandaki icra tarz ve şekilleri ile kapalı mekandakiler arasında fark olabilir. Bununla birlikte, bir tekke aşığı ile yeniçeri aşığı, arasında en belirgin olarak konu, dil, çevre ve mekan açılarından fark bulunur ki bu değişik ortamlar tür faktörünü çeşitli açılardan belirler. Köy, kasaba, şehir gibi geniş mekanlar; Dügün, panayır, tekke ve kahvehane gibi açık ve kapalı mekanlar; halk toplantıları, aşıklar meclisi gibi icra ortamları; Fasıl yapma, Karşılaşma, hikaye anlatma(bu yola halkı eğitme ve eğlendirme) gibi amaçlar; dinleyicilerin ilgisi, kalitesi ve aşıklara takınılan genel tutum gibi faktörler, aşık tarz, tür ve biçimlerini belirleyen ve icraya vasıta olan başlıca unsurlardandır.

#### 4.2.2.Âşıklık Geleneginde Türler

Âşıklık geleneginde, âşıkların iki büyük vasfı vardır. Taşıyıcılık ve Yaratıcılık.

Âşıklık gelenegi âdâb ve erkânına göre yetişip, kendini âşıklık müessesesinin bir ferdi gibi gören ve onu yaşatma gayreti içinde olan her âşık, mesleğin icab ve törelerini canlı tutmak ve yaşatmak gayretindedir. Bu hem ahlaki hem de vicdani bir yükümlülüktür. Ayrıca, geçmiş ustaların adlarını ve sanatlarını yaşatmak, onları her ortamda saygıyla yad etmek ve eserlerini seslendirmek de başlıca görevlerden biridir. Gelenegin bütün değerlerini hafızalarında taşıyarak yaşatan âşıklar, bir bakıma geçmişten geleceğe uzanan bir köprü vazifesi görmektedirler ve bu köprü, taşıyıcılık vasfıyla kurulur.

Âşıklar, taşıyıcılık vasıflarının yanında, kendi sanatlarını ispat etmek ve şöhretlerini yaymak için de gayret göstermek ve yaratıcı olmak zorundadırlar. Bunun için ustalarından öğrendikleri gelenek, görgü, bilgi ve adaba bağlı kalarak, hikaye tasnif ederler veya şiirler söylerler(bazen de yazarlar). Eserlerinin tanınması ve yaşaması için de gezgin hüviyetine bürünerek, diyar diyar gezerler, halk ve âşık meclislerine katılırlar. Bu suretle, hem ustalıklarını ve hem de şöhretlerini artırarak gelenegi yaşatmaya çalışırlar.

Âşıklık geleneginde, âşıkların taşıyıcı veya yaratıcı olarak meydana getirdikleri mahsüller iki ayrı türe ayrılır. Anlatım Türü, Şiir Türü... Mûsikî ise, her iki türün de ortak kullandıkları elemandır(42).

##### 4.2.2.1.Anlatım Türü

Anlatım Türünde, uzun veya kısa türkölü halk hikayeleri yer alır. Bunlar, bilhassa kahramanlık veya aşk konuları işler. Halk hikayelerinde kahramanlar ya hayal

---

(42) Boratav, Türk Dili, s.345

ürünü yada yaşadıkları kesin olan veya yaşadığı kabul edilen kişilerdir. Bu hikayeler çoğu zaman, âşıkların kendi hayatlarından izler taşır.

Türkölü halk hikayeleri, kış geceleri yapılan toplantılarda, ramazan gecelerinde ve günlerce süren düğünlerde anlatılır. Aşık, tek başına, cırağıyla veya yanında götürdüğü bir arkadaşıyla birliktedir. Hikaye, bazı geleneklerin yerine getirilmesi ve dinleyicilerin hazırlanmasından sonra anlatılmaya başlanır. Aşık, hikayeyi anlatırken oturmakta veya ayaktaadır. Çeşitli hareket ve jestlerle gezinir ve kahramanların özelliklerini bazen sesle, bazen de hareketle taklid ederek ustalık sergiler. Hikaye, bir gecede bitebileceği gibi, bir hafta veya bir ay gibi uzun bir sürede de biter. Aşık, hikaye arasına bazen konu ile ilgili veya ilgisiz türküler de katar. Bazı hallerde hikayenin sonu toy türküleri ile bağlanır.

Aşıklık geleneginde, sözün büyük önem vardır. Hikayeci bunun için, sazını susturduktan sonra, türküyü ezgisiz olarak da söyler. Bunu bazen de okumadan önce yapar. Saz çalmasını bilmeyen hikayeci, eline aldığı bir değnekle, saz çalma taklidi yaparak, yine ezgiyle türkülerini seslendirir. Aşıklar, hikayelerin türkülerini, konunun taşıdığı hisse uygun düşecek ezgilerle okurlar. Bu ezgiler, bazen dinleyicilerin istekleri doğrultusunda da olabilir. Ancak, dinleyici, gelenegi bilerek isteklerini bildirir.

Günümüzde, 200 kadar halk hikayesi toplanmıştır ki sadece Kars yöresinde, halen 100'den fazla hikaye anlatılmaktadır. Ele geçen halk müziği örnekleri içinde, halk hikayelerinden çıktığı anlaşılan pek çok türkü ve ezgi bulunmaktadır.

Halk hikayelerinde, sözle anlatılamayacak duygu ve düşüncelerin, mûsıkî yoluyla anlatılması, sadece dinleyicileri etkilemek amacı taşımaz. Mûsıkî âşıklar için de bir zaruriyettir. Mûsıkîsiz halk hikayeleri yavan ve tesirsiz olur. Mûsıkî, dinleyeni geçmişe taşır ve olayı dinleyicilerin ruhunda yaşatır.

#### 4.2.2.2.Şiir Türü

Anlatım Türünde olduğu gibi, Şiir Türünde de söz ön plandadır, ancak; söz, mûsikî ile birleşince esas anlamını kazanır.

Aşıklık geleneğinde, mûsikî-şiir beraberliği, bölgelerin mûsikî karakterlerine göre çeşitlilik ve özellik arz eder. Bazı ezgiler, sadece birbirine yakın yörelerde yaygındır ve mahalli özellik taşır. Bazıları ise, muhtelif yerleşim merkezlerinde görülür. Ancak, muhtelif bölgelerde çalınıp-söylenen ezgilerde(türlerde) dahi, birbirine benzemeyen taraflara rastlanır. Bu bakımdan aşıklık geleneğindeki türlerin tespiti ve tespit edilenlerin hususiyetlerinin ortaya çıkarılması kolay olmamaktadır. Kaldı ki şiir türlerinin mûsikî ile ilişkileri ihmal edilen konu olmuştur.

Aşıklık geleneğinde, başlıca iki tarz şiir türü görülür.

- 1.Aruz Veznine Dayalı Türler
- 2.Hece Veznine Dayalı Türler.

Her iki türde de Tek başına, Toplu, Sıralı ve Karşılıklı söylemeye dayanan icra tarzları vardır. Şiir türlerinin son beyit veya kit'alarında, şairlerin mahlasları yer alır. Buna rağmen, bir şiirin muhtelif şairlere maledildiği ve şairlerinin unutulduğu da olur.

##### 4.2.2.2.1.Aruz Veznine Dayalı Türler

Edebiyat araştırmacılarına göre; aruz vezni kullanımları bilhassa, onyedinci asırdan itibaren Divan Edebiyatının tesiriyle, aşıklık geleneğine girmeye başlamış ve ondokuzuncu asıra gelindiğinde daha da artmıştır. Bu dönemde aruzun kolay vezinlerinin kullanılmasıyla da yeni şiir tür ve biçimleri aşık sanatında ortaya çıkmıştır.

Köprülü'ye göre; aruz veznine dayalı türler, aşıkların aydın zümre yanında yer alabilmek; konak ve saraylarda barınabilmek endişesiyle doğmuştur. Bunun yanısıra, bilhassa eğitilmiş aşıklar, saz çalabilme ve hazırlanmadan

siir söyleyebilme yeteneklerinden dolayı, kendilerini kalem şairlerinden üstün görmeye başlamışlar ve onları taklid ederek, divan edebiyatının vezin, dil, kafiye ve konularını kullanmışlardır. Bu tarz yazma ve söyleme, zamanla âşıklar arasında bir zaruriyet olmuştur(43). Aruz veznine dayalı söyleyişlerin, Anadolu'nun bazı bölgelerinde, âşık faslının zamanla gelenekleşmiş unsurlarını yarattığına şüphe yoktur. Söz gelimi Kastamonu'da, âşık meclislerinde Klasik Fasil denen bir bölüm ortaya çıkarmıştır.

Köprülü, âşık edebiyatında yer alan aruz tesirinden söz ederken şunları söylüyor:

<<...eski Türk edebiyatı an'anelerinin te'siri altında aruzun Osmanlı edebiyatına ait yeni nazım şekilleri vücade getirmesi, klasik şiir sahasından çok, Aşık Edebiyatı dediğimiz edebiyat dairesinde göze çarpmaktadır.

XVI.-XVII. asırlarda şehir ve kasabalarda islam kültürü ile istinas etmiş orta-sınıf halk arasında inkişaf eden ve bir taraftan klasik edebiyat, diğer taraftan tekke edebiyatı ve eski halk edebiyatı unsurlarının birleşmesinden vücade gelen ve mûsıkî ile alakasını saklayan "Aşık tarzı" bu türlü muhtelif şekillerin meydana gelmesi için, şüphesiz, daha elverişli idi. Klasik şairlerin, halk edebiyatı te'sirinden kaçınmak için, gösterdikleri titizliğe karşılık, Aşıklar, yani sazşairleri, eski halk şiiri an'anelerine kuvvetle bağlı idiler; bununla beraber, bilhassa Fuzuli'den sonra, klasik şiirin çekiciliğinden kendilerini kurtaramayan Aşıklar, XVI. asır sonlarından başlayarak, gittikçe artan bir hızla bu büyük te'sir altına düştüler ve XVI. asrın ikinci yarısından önce artık son haddine geldiğini gördüğümüz bu te'sir, iki ayrı kökten gelen bu an'änenin karşılıklı hulul ve nüfuzlarına sebebiyet vererek, Acem aruzu'nda mevcut olmıyan yeni şekiller yarattı. Aruzun hece veznine

---

(43) Köprülü, Türk Saz Şairleri, Cilt:I-V, Ankara, 1962, Milli Kültür Yayınları, s.21

cok yaklařan ve kullanılması nisbeten kolay olan cüz'leri ile tanzim edilen bu yeni řekiller, belli bestelere göre okunmak maksadı ile tertip edildiđi için, bunları sadece birer řiir deđil, belki daha ziyade birer műsıkű saymak daha dođru olur. Ařık tarzı dediđimiz řiir tarzının umumiyetle saz ile okunmaya mahsus olduđu dűřűnűlűnce, bu cihet daha kolay anlařılır...

Klasik řiire hiç yabancı olmıyan sazřairleri, Acem aruzu te'siri altında vűcude getirdikleri bu řekilleri, klasik řairlerin hiç bir zaman caiz gűrmiyecekleri bir-takım teknik kusurlarla kullandıkları için, bazı műellifler bunları, esasen hece veznine mahsus řekiller gibi telakki etmek istemiřlerdir; halbuki, sayı bakımından, hece vezinlerine uygun ve kullanılması nisbeten kolay olan bu vezinlerin Ařık tarzı'na nasıl ve ne gibi amiller te'siri ile girdiđi dűřűnűlűrse, bu iddianın yanlıřlıđı kendiliđinden anlařılır. Saz řairleri klasik řiirin kafiye anlayıřına bađlı kalmıyarak, eserlerinde daha cok yarım-kafiyelere yer vermiřlerdir.>>(44).

Bilhassa Osmanlı Devleti'nin Sancak Beylikleri ve vilayetleriyle, buralara yakın yűrelerde yaygınlařan aruza dayalı řiirlerle Ařık tarzı ezgiler okuma, "Şehir Műsıkűsi"nin tesirine de girerek, Ařık műsıkűsinin ve dolayısıyla Tűrk Halk Műsıkűsinin adeta űzel bir bűlűműnű de oluřturmuřtur. Bu tarz ezgiler, zamanla halk sanatkarları arasında ve anonim karaktere yakın űzel ađızlarla seslendirilir olmuř ve yűrelerin mahalli repertuvarları içinde yer almaya bařlamıřtır. Bununla birlikte bilhassa eđitimi sanatkarların űzel ehemmiyet verdikleri bir icra tarzı olarak geliřmiřtir. O halde ki, bazı halk sanatkarlarının verdiđi bilgilere gűre, bu tarz ezgiler, her ortamda okunmaz ve herkesin de okumasına izin verilmez.

Yurdumuzun muhtelif yűrelerinde gűrűlen bařlıca tűrler; Divan, Semâi, Kalenderi, Műstezâd, Satranc ve Vezn-i Âher'dir. Methiye, Mersiye, Gazel, Műnâcât, Na't

---

(44) Kűprűlű, Edebiyat Arařtırmaları, Ankara, 1966, TTK Yayınları, s.452-453



vd.dir. Bir kısmı divan edebiyatından, âşık mûsikîsi ve edebiyatına sızmış türlerden başka, aruz vezninin kullanıldığı halde özel adı bulunmayan, değişik biçimlerde ve vezinlerde örneklere de âşık mûsikîsinde rastlanır.

Bununla birlikte, yukarıda zikredilen bazı türlerin bir kısım çeşitlemelerinde, aruz veznine sokulabildiği halde, hece vezinli hissi veren örnekler de bulunmaktadır. Hatta bu çeşit ezgilerin, ümmî sayılan âşıkların repertuvarlarında da yer almakta olduğu görülmüştür. Nitekim, Pertev Naili Boratav da bu çeşit ezgilerin varlığından söz etmekte ve bu çeşit ezgileri, "Aruz ölçülerine yalnız hece sayısı bakımından uyan biçimler" olarak gruplandırmaktadır. Bu konuda Ahmet Talat Onay'ın zikretmeye değer bir görüşü de vardır. Şöyle diyor:

«Aruzla yazdığı şiirlerin bahirlerini, vezinlerini bilmeyen bu müstait insanlar(âşıklar), hususi makamla okunan bir şiirin veznini değil, o makamı zihnen zapt ettikleri içindir ki inşaadla beraber iradî şiirde de subet çekmezler. Bu cihetle öteden beri malum ve mütedavel olan vezinlere iltifat ederler, güç ve dolâşık vezinlerde söylemezler ve hatta yazamazlardı.

Her hangi bir saz şairinin divanına bakılırsa onların (Selis) namı verilen (Bahr-i Remel)in:

Fâilâtün feilâtün feilâtün feilün,

bunun başka bir şekli olup (Divan) tesmiye edilen:

Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün

ve (Bahr-i Rezec)den (Semai) denilen:

Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün

ve (Kalenderi) ismi alan:

Mefûlû mefâîlû mefâîlû feûlûn

vezinlerinden başka bir vezin, hele bu vezinlerin cüzlerini olsun kullandıkları görülmemiştir. Ara sıra mari-

fet göstermek maksadıyla değilse bile taklit yollu (Muzari') ve (Cedit)den yazanlar da olmuşsa da bunlar imale ve zihafdan sarfınazar vezinsizlikten kurtulamamışlardır.

Bir de dört (müfteilün) cüz'iyile yazılan ve (Şatranç) ve dört (müstef'ilâtün) veya (müstef'ilün) ile yazılan ve (Vezni-î âhâr) denilen şiirler de yazanlar olmuşsa da bunlar hiç denecek kadar azdır. Hele hüner ibrazı maksadıyla yazdıkları için vezinleri bozuk, manaları düşüktür. Dertli ve Emrah'ın şatrançları, Nûri, Zahmi, Kemteri, Kemâli, Hayri gibi şairlerin (vezni-î âhâr)ları hep böyledir.

Aruzun yukarıdaki dört veznine iltifatlarının sebebi, fikrimce, bunlardan Kalenderinin 14, Selis ve Divanın 15, Semâinin 16 hecalı ve takti itibariyle heca takti'leriyle ayniyet göstermesidir ki bu vezinlere iltifata sâik olmuştur.

Selis ve Divan: 4 + 4 + 4 + 3  
Semâi : 4 + 4 + 4 + 4  
Kalenderi : 7 + 7  
Şatranç : 4 + 4  
Vezni-î âhâr : 5 + 5 ve 4 + 4

şekinde olduğu zahirdir. Binaenaleyh bunların vücuda gelmesinde aruz endişesi değil, ahenkle okumak zarureti hakimdir.>>(45).

Köprülü gibi, Talat ve Boratav da bu çeşit şiirlerin ezgiden gelen bir özellik arz ettiklerini, gerçekte, aruz vezinli hissi verdiren hususiyetin mûsıkîden kaynaklandığını söylüyorlar.

Aruz vezinli şiirleri, irticalen söyleyebilmek son derece zordur. Daha çok eğitilmiş âşıklar tarafından, divan denilen defterlerden ezberlenerek veya yazılarak icra edilir. Dil agdalı ve halk şiiri tarzına yabancısıdır. Kelimelerde, anlam değişiklikleri ve yanlış telaffuzlara çok tesadüf edilir.

(45) Ahmet Talat, Aşık Tokatlı Nuri, s.86-88

Aşık mûsikîsinde rastlanan bu tarz şiirler, bil-hassa gazel ve murabba tarzındadır. Bazı hallerde beyit ve dörtlüklere bağlantılar yapılır. Mısra girişlerine, aralarına veya sonlarına anlamlı ve anlamsız terennümler ilave edilir. Gazel ve murabba tarzlarından başka, muhammes ve müseddes şiirlere de rastlamaktadır.

Aşık mûsikînde yer alan aruz vezinli ezgilerde kolay vezinler tercih edildiği halde, vezinlerin kullanımlarının çoğu zaman başarısız olduğu görülür. Eğitimleri az veya eğitimsiz âşıklarda vezin kullanımı, genellikle kulak dolgunluğuna veya parmak hesabına dayandığından, bu tür şiirlerde vezin kalıplarının nisbeten başarılı kullanılabilmemesinin ve şiirlerin hafızada kolayca kalabilmesinin, onların özel ezgilerle söylenmesiyle doğrudan ilgili olduğuna şüphe yoktur. Bu çeşit örneklerde halk şiiri ifadelerine sık rastlanır. Âşıklar, bu tür eserleri ezgiyle seslendirirken fonetik ve diksiyona büyük önem verir, ancak; prozodide, dialektle de ilgili olarak, bozukluklara rastlanır.

Aruz vezinli şiirlerin konuları çok geniştir. Ancak, çoğu zaman tasavvufane söyleyişler hakimdir. Tekke kültürünün izleri çokça görülür. Ezgi yapısı da dini mûsikî ifade ve üslubunu andırır.

Aruz veznine dayalı parçalar, âşıkların birer ustalık nişanesi sayılır. Aşık meclislerinde veya özel davetlerde okunması tercih edilir. Her âşık bu havaları okuyamayacağı gibi, herkesin yanında ve her yerde de bu havalar okunmaz. icra edilirken de dinlenirken de ibadet ediyormuşcasına bir tavır takınmak adettendir.

Aruz vezinli türlerin herbiri için ayrı ezgi kalıpları kullanılır. Bu ezgiler yörelere göre değişebilir. Ezgi biçimleri, birbirine benzeyebilirse de, melodi işleyişleri birbirine benzemez. Bu ezgilerin çoğu, serbest bir ezgiyle ve ağızla okunur. Serbest ritimli ve uzun hava tarzındaki ezgilerde, vezinden gelen bir iç ritm dikkati çeker. Aruz vezinli türlerin âşık meclislerinde çalınmasında ve söylenmesinde muntazam bir sıra genelde gözetilmez.

Aruz veznine dayalı türlerin hemen hepsi tek başına söylenebildiği gibi, meclise iştirak edenlerce sırayla da söylenir. Aşık, ustalığı nisbetinde bu türlere eşlik eder. Bazı aşık meclislerinde bu türleri seslendirmek veya toplu icralara iştirak etmek, bir yerde yarışma (sınama) amacı da taşıdığından, aşığın bilgi ve becerisi de bu yolla ölçülür.

#### 4.2.2.2.2.Hece Veznine Dayalı Türler

Başlıcaları; Manî, Koşma, Destan, Semai, Varsağı, Güzelleme, Taşlama, Koçaklama, Ağıt, Muamma, Tekellüm (Tekerleme), Tecnis, Dudak degmez(Leb Deymez), Mah'mas (Muhammes) v.d.dir.

Bu türlerden büyük bir kısmı, en eski şekil ve tarzlardadır. Bir kısmı ise ustalık nişanesi olarak, yakın tarihlerde ortaya çıkmıştır. Günümüzde de, bilhassa Doğu Anadolu'da yaşatılmakta olan bu türler, biçim, fonetik yapı ve konularına göre isimler alır. Bunlardan bir kısmı karşılıklı söyleme ve yarışma amacına göre icra edilir.

Halk Edebiyatının ve dolayısıyla Aşık mûsıkîsinin asıl yapısı, hece vezinli türlere dayanır. Aşık vasfına sahip bütün şairler, bu tarzda eserler vermişlerdir. Aşıkların gerçek irtical kudret ve kabiliyetleri bu tarz söyleyişlerle ölçülür. Halkı eğitme görevlerini de bu tarz türlerle, saf, özentisiz ve ağdasız söyleyişlerle yerine getirirler. Kırsal alanlardan, şehirlere gelindikçe, hece veznine dayanan şiirlerde dil bozulur ve ağdalı bir şekle girer. Arapça-Farsça tamlamalar artar, ifadelerde abartılı bir özenti görülür.

Bütün türler, söylendiği yörelerin mûsıkî karakterlerinin etkilerini taşır. Genellikle, yörelerde yaygın ezgi kalıpları kullanılır. Söz, ezgi kalıplarına döşenerek söylenir.

En çok 7, 8, 11, 14, 15 ve 16 heceli mısralar kullanılır. Hanelerdeki mısra sayıları genellikle dördttür. Dörtten az veya çok mısralar da kullanılmıştır. Haneler, bağlantılı veya bağlantısız olur. Mısraların veya bağlantıların giriş, ara ve sonlarında terennümler de yer

alır. Ezgiyle söylenen şiirlerde, mısralar eksik veya fazla heceli olabildiği gibi, mısralar arasında hece sayılarında uyumsuzluklar da görülebilir.

Her şiir türünün muhtelif biçimlerine rastlanabilmekte, biçimi birbirine benzeyen örneklerin değişik isimler aldığına tesadüf edilmektedir. Bazı hece vezinli şiirlerde, aruz vezninin hissedildiği, hatta halk şiiri ifadesinden uzaklaşarak üslubun değiştirildiği görülür. Bu tarz şiirler ve söyleyişler, âşık mûsikîsinde özel bir bölüm meydana getirir. Daha çok şehir kültürünün etkisinde bulunan şairlerin söyledikleri ve yazdıkları bu tarz şiirler, Divan Edebiyatı tesirinde olmasına rağmen, halk şiiri tarzında ve nisbeten hece veznine dayanan bir yapıdadır.

Hece vezinli türler, uzun hava tarzında, serbest bir ritme ve ağızla okunduğu gibi, ritimli bir ezgiyle de okunur. Bunun dışında serbest bölmelerin, ezgi biçimlerinin muhtelif kısımlarında yer aldığı ve bir süre sonra ritme geçtiği örnekler de vardır. Zengin melodik işleyişler, diziler ve çeşniler kullanılır. Türlerin ifadelerine göre, ezgilerin söylenişi ve sazın ezgi üzerindeki tesiri değişir. Hatta ezgilerin, söyleyiş ifadelerinin özel isimler aldığı da görülür(Zarıncı, Bey usulü vs. gibi).

Hece vezinli şiirlerde konular, çeşitli ve geniştir. İnsan hayatını ve hissiyatını ilgilendiren her konuda şiir söylenmiştir. Şiir türleri, konularına göre çeşitli isimler alır ve ezgi yapıları da konuların özelliklerine göre bir karakter taşır. Aşık mûsikîsinde, hece vezinli şiirlerin bir kısmı, halk hikayelerinden alınmış olup, tek başlarına da icra edilir.

## BÖLÜM 5.KASTAMONU YÖRESİ AŞIK FASLINDA TÜRLER-ÇEŞİTLER VE BİÇİMLERİ

### 5.1.D i n i M e r â s i m v e T ü r l e r

Aşık fasıllarının başında ne şekilde bir dini merâsim yapıldığı hakkında dağınık bir kaç bilgi dışında fazla bir malumat yoktur. Ancak bu merâsimlerin bölgelere ve bölgeler içindeki dini unsurlara göre değiştiğine şüphe yoktur. Söz gelimi, Ahmet Talat, Aşık Dertli'den söz ederken şunları diyor:

<<Saz şâirlerinde saz fasılları başlarken mersiye, medhiye okumak adetti. Şâir, kendi eserini okursa daha çok beğendirmiş olacağını düşünürdü...Benim yetiştiğim âşıklar da bu an'aneye riâyet ederlerdi.>>(46).

Kastamonu âşık meclislerinde bu an'anenin nasıl yapıldığı konusunda ise, âşık ihsan Ozanoğlu şunları söylüyor:

<<...akort bittikten sonra Ademi, Muhammedi, mezhep ve tarikate eğilme ve pirânı hayırla yâd ederler. Üstâ-da mahsus dua faslın sonuna bırakılmaktadır. Bir kısım eski âşıkların zamanımızda riâyet edilmeyen ve tamamen metrûk bulunan bu âdeti yerine getirmeden fasıl yaptıkları da mervidir. Dini merâsimin başladığı dakikadan itibaren dinleyiciler bilâistisnâ yemek, kahve; tütün vesâire gibi şeyleri bırakacaklar, âyine

---

(46) Şemsettin Kutlu, Şâir Dertli, Cilt-I, İstanbul, 1979, Tercüman 1001 Temel Eser, s.55

lâyık vaziyet alacaklar ve ses çıkarmadan, laubâli bir harekette bulunmadan mâbedlere mahsâs bir huşû ve ihtirâm ile dinleyeceklerdir(bkz. Aşık Faslı).>>(47).

Aşık Faslı bölümünde de belirtildiği gibi, Kastamonu Aşık Meclislerinde, Dini Merâsim Türleri; Mûnâcât (Yakârış), Na't, Mersiye, Methiye vs.dir ve bu türleri âşıklar, genellikle sıra ile seslendirirler.

### 5.1.1.D u â

Kastamonu'da, aşık meclislerinde, dini merâsim Duâ ile açılır. Fasıl sonunda da âşıklar kahyası tarafından kısa bir kapanış duâsı yapılarak meclis tamamlanır.

Ozanoğlu, âşık meclislerinde yapılan duâ için, şu bilgileri veriyor:

<<Kastamonu'da âşık meclisi, âşıkların yerlerini alması ve sazların bağdaştırılması(akotlanması) ile kurulmuş olur. Meclis kurulduktan sonra, en kıdemli âşık, "e'uzu besmele", "hamdele", "salvele" ve "hamd ü senâ"dan sonra duâ eder.>>(48).

<<...Bidâyette pirimiz Hz.Âdem olduğu için, onun nâmına duâ ederiz. Hz.Adem'den sonra, ikinci pirimiz Hz.Muhammed'dir. Zira Adem, Havvâ'ya, Muhammed, Aîşe'ye âşıktır. Biz aynı yolu, eslâfın tuttuğu bu inancı tatbik etmekteyiz. Bu arada geçen Peygamberlere ve âşık velilere birer duâ ve fâtihâ okuruz. Veliler içinde de değerli âşıklar vardır.>>(49).

Aşık meclislerinde ne şekilde duâ edildiğini gösterecek iki örnek elimizde bulunmaktadır ve bu örneklerden birincisi şöyledir:

---

(47) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.22

(48) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

(49) Ozanoğlu, TRT ist.Rad.Arşivi, BN.16307

<<Aşıklar başı ellerini göğe açar, e'uzu besmele, hamdele ve salveleden sonra niyaz eder;

Haaak Dost.

Cennetten arza halife olarak indirildikten ve 300 sene, biricik sevgilisini, biricik Havvâ'sını arayıp, Serendib adasında vuslat müyesser olduktan sonra, evlâd ve asırlar boyu sayısız kuşaklar sahibi olan pirimiz Hz.Adem Aleyhisselâm'dan, âşık-ı billâh, Habib-i Kibriyâ, Resûl ü müctebâ, Muhammed Mustafâ aleyhi ekberü's salâvâti vettehâyâ efendimize kadar zuhûr eden bütün enbiyâ-yı kirâm ve rusûl-i fihâra salât ü selâm, hakiki âşkıla fenâfillâh, begâbillâh ve mazhar-i illallah olmuş evliyâ-yı kirâma ta'ziz ve ihtirâm, üstadlarımızdan, meslektaşlarımızdan usûl ve furû'muzdan irtihâl-i dâr-ı bekâ edenlerin ve kaffe-i ehl-i imânın ervâhine fâtihâ, ma'as salâvât>>(50).

Duâ örneklerinden ikincisi de şu şekildedir:

<<Pirimiz Hz.Adem Aleyhisselâmın, Peygamberimiz Hz.Muhammed Mustafâ(S.A.Ecmain) efendilerimizin, şimdiye kadar gelip geçen âşıkların, ustalarımızın, anamız, atamız ve ecdâdımızın ve cem'i-i ehl-i imânın ruhuna fâtihâ.>>(51).

Aşık meclisi, âşıklar kahyasının duâsının ardından, meclise iştirak edenlerin fatiha okumalarının ardından açılmış olur.

### 5.1.2.M ü n â c â t ( Y a k a r ı ş )

**Münâcât:** Lugatte;bir kimsenin kulağına bir şey söylemek, fısıldamak; Allah'a yalvarmak, niyaz ve duâ etmek, manalarına gelmektedir.

---

(50) Ozanoglu, HKAGGM, NE.75.0022

(51) Ozanoglu, HKAGGM, BN.75.0038



Edebiyatta;Allah Teala'ya yalvarmak, yakarmak, niyaz ve duâ etmek gayesiyle nazmedilen manzumelerdir.

Araştırmacılara göre; Münâcâtlar, islamiyet'in zuhûr etmesinden sonra ortaya çıkmış ve X-XI. asırlarda İran Edebiyatında ve ardından da Türk Edebiyatında görülmüşlerdir. Divan Edebiyatı şâirleri divanlarına, tevhid, münâcât ve na'tlerle başlar. Bu durum islami eserlerde ve bilhassa divanlarda adeta bir adet haline gelmiş ve hemen hepsinde münâcât yer almıştır. Şâir, münâcâtlarda diğer manzumelerde olduğu gibi ayet ve hadislerden iktibaslar yapmakta ve bazan da bunlara telmihlerde bulunmaktadır. Ana konu şudur: Allah Teala en büyük güç, kuvvet, kudret ve azamet sahibidir. Buna mukabil kullar çaresiz, küçük, fakir u zaruret içinde ve son derece acizdir. Bu durumda kulların her türlü işlerinde Allah'a yalvarmaları ve duâ etmeleri gerekmektedir(52).

Yılmaz Öztuna ve İsmail Hakkı Özkan, klasik musıkıde münâcâtı şöyle tanımlıyor:

<<Klasik şiir-mûsikî'de, dini bir şekil. Allah'a hitâben yakarış ifade eder. Binaenaleyh Tevhid formundan farklıdır. Klasik şiirde kaside formu kullanılarak yazılır. ilâhilerde pek çok Allah'a yakarış varsa da, münâcâtlar, daha tantanalı eserlerdir.>>(53).

<<Bağışlaması için Tanrı'ya yalvaran kaside türündeki şiirlerin bestelenmesinden meydana gelmiş bir türdür. Sözleri Arapça ve Türkçedir. Durak Evferi usulüyle ölçülmüşlerdir.>>(54).

Ahmet Talat da, âşik edebiyatında, münâcâtı, şöyle tanımlıyor:

---

(52) IDEA, C.6, s.468

(53) Öztuna, a.g.e., C.II, s.55

(54) İsmail Hakkı Özkan, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri, İstanbul, 1984, Ötüken Neşriyat A.Ş., s.84

<<Münâcât: Cenab-ı Hakkın afv ve mağfiretini niyaz eden şiiirlerdir.>>(55).

Aşık İhsan Ozanoğlu, Kastamonu âşık meclislerinde, dini merâsiminde duâ ardından okunmakta olan münâcâtın ne şekilde icra edileceğini şöyle anlatıyor:

<<Kastamonu'da âşık meclisinde, âşıklar reisinin (kahyasının) duâsını tamamlamasından sonra, usta âşık sazla taksime başlar. Taksim, okunacak olan münâcât'ın melodik seyri etrafında improvize dolaşması demektir. Taksim, melodinin karar sesine geldiğinde, münâcâtın bir bendi icra edilecek, saz meyanda tekrar doğaçlama gezindikten sonra, münâcât'ın meyan kısmına geçilecek daha sonra güfte kadansa giderek münâcât son bulacaktır. Yakarış, genellikle kaside tarzında olur.>>(56).

Kastamonu âşık meclisinde okunmaktan olan münâcât örneklerinden bir tane ele geçmiştir. Bu örnek, HKAGGM adına yapılan bir derlemede âşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden kaydedilmiş olup, ezginin şiiiri de Ozanoğlu'na aittir. Şiiir aruzun Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün kalıbında ve mütekerrir Muhammes tarzındadır. İlk üç mısra kendi aralarında, diğer iki mısra da nakarat olarak kendi aralarında kafiyelidir. Aşık şiiirde, yaradandan bağışlanmayı dilemekte ve Allah'ın rahmetine sığınan aciz bir kul edasıyla yalvarmaktadır.

Münâcât, genel olarak cami mûsıkîsi tavrı ile ve makama bağlı bir okuyuşla seslendirilmektedir. Makamdan makama geçmeler(modülasyon) sık görülmekte, meyan açmalar ustaca gerçekleştirilmektedir. İcrada dikkat çeken noktalardan biri de sazla taksim yapıldığı halde, güfte okumalarında sazın çalınmamasıdır. Bu durum belki de, dini merâsim ile bağlantılıdır ve Ozanoğlu'nun "kaside tarzında" dediği icra biçimine de uygun düşmektedir. Bu çeşit bir icra ile mistik bir hava yaratılarak, yaradılanın yaradanla ruhi beraberliği güçlendirilmektedir.

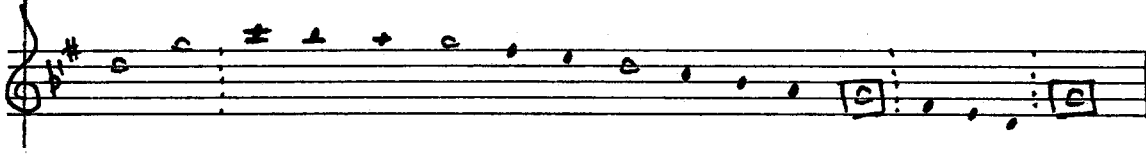
---

(55) Talat, Halk Şiiirlerinin Şekil ve Nev'i, s.90

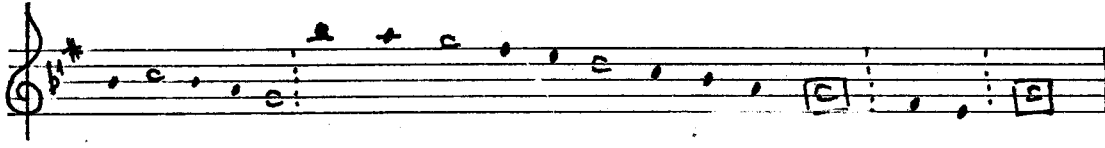
(56) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

Münâcât rast makamının bütün özelliklerini göstermekte ve çıkıcı-inici seyretmektedir. Ambitusu on ses genişliğinde olup taksimde genişlik artmakta ve onbir sese ulaşmaktadır.

"Taksim" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Münâcât serbest ritme icra edilmektedir. Girişte geniş bir taksim(ki kayıt bozuk olduğu için notası yazılmamıştır) ile başlamakta ve bendler arasında, girişe göre daha kısa bir ara taksim yapılmaktadır. Taksimlerin de muhtelif bölmeleri, genişlemeleri ve kadans göstermeleri yerli yerinde görülmektedir.

Ezgi içinde hecelerin açık yada kapalı oluşlarına göre okunmasına özellikle dikkat edildiği gözlenmektedir. Genel olarak, aruz vezinli ezgilerde olduğu gibi vezine uygun takti'lere bağlı okuyuşlara özen gösterilmekteyse de bu durum sık sık bozulmakta ve onun yerini kelime gruplarına bağlı okuyuşlar almaktadır. Bu şekliyle vezine dayalı bir okuyuş değil melodiye dayalı bir okuyuş ağırlık kazanmaktadır. Cüzler, melodiye bağlı icra edilmektedir.

Münâcât genel olarak iki bölümlü ve her bölümde beş bölmeli bir yapıdadır. Bu biçim, güfte şekli ile doğrudan ilgilidir.

Melodi, makamın üçüncü decesinden çıkıcı bir seyirle başlamakta, ilk iki bölmede makamın kadansını göstererek söz gruplarını tamamlamaktadır. Üçüncü bölme beşinci (güçlü) perdeden başlayarak, kadansın altıncı derecesine kadar genişlemekte ve bir gecki ile üçüncü derecede sona ermektedir. Böylece ilk üç bölme basamak basamak yük-

selmektedir. Nakaratin birinci mısraını oluşturan dördüncü bölme, oktav seslerde seyrederek, yine üçüncü bölme gibi benzer bir gecki ile, üçüncü derecede karar vermekte ve nihayet nakaratin ikinci mısraını oluşturan beşinci bölme, oktavdan kadansa inen bir makam seyri ile son bulmaktadır. Böylece birinci bölüm tamamlanmaktadır. Birinci bendin bu haliyle, zemin olarak nitelendirilebilir. Buna göre ikinci bend meyan bölümüdür ve yine birinci bendde olduğu gibi beş mısralı edebi şekil, beş bölmeli bir yapı meydana getirmektedir.

ikinci bölümde de her bölme, oktav civarında ve oktavı aşan seslerde seyretmekte; her bölmede, çeşitli makam geçkileri yapılmakta; bu kez, zeminin aksine, inici bir seyirle başlayan melodi, kademe kademe kadansa yaklaşmakta ve nakarat bölmelerinde kadansta kalışlar göstererek meyan bölümü tamamlanmaktadır. Buna göre, notası tes-pit edilen münâcâtın genel biçimi şöyle gösterilebilir:

NOTA NO: 1

GÜFTE (Genel Sema) :

A ( a + b + c + d + e )

B ( f + g + h + i + i )

1.BEND : A ( a + b + c + [ Nakarat: ( d + e ) ]

1.Mısra: a

2.Mısra: b

3.Mısra: c

4.Mısra: d

5.Mısra: e } (Nakarata)

TAKSİM : T [( t + y + Kodetta (Köprü))

2.BEND : B ( f + g + h + [ Nakarat: ( i + i ) ]

- 1.Mısra: f
- 2.Mısra: g
- 3.Mısra: h
- 4.Mısra: ı
- 5.Mısra: i } (Nakarar)

### 5.1.3.N a ' t - ı S e r i f

Na't, "bir şeyi medhederek anlatma, vasıflandırma" demektir. Edebiyatta, Hz. Muhammed'i övmek üzere yazılan şiirlere bu ad verilir(57).

Ergun, "Camilerde, bazı hankahlarda ve bütün Mevlevi tekkelerinde Hazret-i Peygamber'in medh ü senâsına dair yazılan manzumelerdir. Bu manzumeleri muayyen ezgilerle okuyanlara Na'than derler" şeklinde açıklamaktadır(58).

IDEA'de de, Na't şöyle tanımlanıyor:

<<Edebiyatta Hz. Muhammed'i övmek maksadıyla yazılan "kaside"lere denir. Eğer şâir, kasidenin nesib veya teşbib bölümünde Hz.Peygamberi över ve O'na olan sevgisini dile getirirse bu nevi kasidelere Na't, çok miktarda na't yazan şâirlere Na't-gu, bunları cami ve tekkelerde, güzel sesle, muayyen günlerde okuyanlara da Na't-han denir.

Na'tler, kaside içinde şekillenip vücut bulduklarına göre, kasideden ayrı düşünülemez...

Na'tlerde Hz.Peygamber'in risâletinden, mucizelerinden, hicretinden, din yolunda çektiklerinden, kâfirleri dine davet ederken uğradığı zulümlerden; Allah'ın övdüğü bir kimseyi övmedeki güçlüklerden ve şefaât ümitlerinden en içli kelimelerle bahsedilir.

---

(57) Ferit Devellioglu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara, 1982, Aydın Kitapevi Yayınları, s.969

(58) Sadettin Nüzhet Ergun, Türk Müsiki Antolojisi, İstanbul, 1942, i.Ü.Yayınları, s.468

Bazıları na'ti (Tahirü'l-Mevlevi/Edebiyat Lugatı) genişleterek dört halifenin medhi hakkında yazılan kasidelere de teşmil ederler. Nitekim divanlarında Hz. Peygamber'e na't yer alan şâirlerin bu nevi şiirlerinden sonra Na't-i Çâryâr, Na't-i Hulefâ-yı Râşidin başlığı altında kasidelere rastlanır. Bu başlıkların şâirler tarafından mı yoksa müstensihlerce mi konduğu belli değildir. Ancak Seyyid Nesimi gibi bazı şâirlerin divanlarında Na't-i Ali başlıklı şiirler bulunur.

Bu takdirde na't, güzellik, şeref, ahlak, kemal, cömertlik...kısaca yaratılmışların en mükemmeli ve övülmeye en layık olanı Hz. Muhammed ile onun dört halifesi hakkında yazılan şiirlere verilen ad olur. Zira Türk edebiyatında görüldüğü andan itibaren uzayan asırlar içinde na't, sadece kasidenin bir nevi olarak kalmamış, mesnevi, gazel, rûbai, murabba, müstezad, kıt'a ve tuyuğ gibi nazım şekilleriyle de yazılmıştır.

Bu itibarla na't'e, kasidenin bir nev'i olarak bakmak yerine, edebiyatımızın bir konusu, özellikle Hz. Muhammed'i överek vâsfeden şiirler olarak bakmak daha uygun düşer.>>(59).

Ahmet Talat, âşık edebiyatında Na't hakkında şu bilgileri veriyor:

<<Hz. Peygamberin evsâf-ı âliyyesini ifâde ve şefaatinî niyâz eden şiirlerdir. Âşık ve şâirlerce ismi Na't'dır. Mevzu' itibariyle Mevlid ve Mi'râciyeler de bu kısma dahildir.>>(60).

Kastamonu âşık fasıllarında münâcâttan sonra na't okunur. Ozanoğlu Şöyle diyor:

<<Münâcât'tan sonra sıra nat-ı şerif'e gelmektedir. Nat-ı şerif, saz şâirlerinin çoğunlugunca hicazdan okunur. Başka makamdan da okunabilir ve bu makamda ve bu dizide de, mürekkebe makamlar ve modülasyon yapmak

---

(59) IDEA, C.6, s.529-530

(60) Talat, a.g.e. s.97

câizdir.>>(61).

Kastamonu âşık meclislerinde münâcâttan sonra okunan okunan na'tlardan bir adet tespit edilebilmiş olup, HKAGGM adına yapılan bir derlemede Kastamonu'da ve âşık ihsan Ozanoğlu'nun sesinden banda kaydedilmiştir. Gümte de yine Ozanoğlu'na aittir(?).

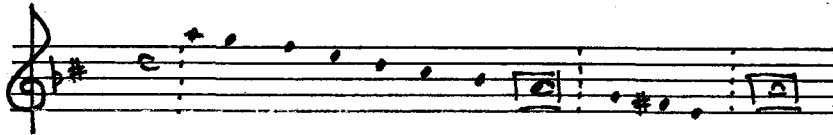
Söz konusu Na't-ı Şerif, gazel tarzında ve aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün veznindedir.

Nat-ı Şerif de, münâcât gibi cami mûsikîsi tarz ve edasıyla seslendirilmekte, ezgi içinde makamdan makama modülasyonlar yer almakta ve gümte icra edilirken saz susturulmaktadır.

Ezgi, hicaz makamının bütün özelliklerini göstermektedir. Girişte, makamın seyriinde improvize bir açış taksimi yapılmakta ve gümte sanki murabba tarzında bir şekle sahipmiş gibi iki beyit birleştirilerek seslendirilmektedir. İlk güftenin okunmasının ardından, ara taksim ile yine iki beyitten oluşan ikinci gümte okunmaktadır.

Na't-ı Şerif'in seyri çıkıcı-inicidir. Güftenin ses genişliği(ambitusu) bir oktav kadar olmakla birlikte, giriş taksiminde ses genişliği iki oktava yaklaşarak tiz mi bemole, ara taksim ise tiz fa diyeze ulaşmaktadır. Taksimde ulaşılan oniki-onüç seslik genişlik, saz sapına bağlanan kamış perdelerle sağlanabilmektedir. Buna göre gümte ve taksim dizileri şöyle gösterilebilir:

"Gümte" Dizisi:



"Taksim" Dizisi:



(61) Ozanoğlu, HKAGGM NE.75.0022

Güfte icrasında, münâcâta olduğu gibi, yine açık ve kapalı heceler özenle belirtilmeye çalışılmakta, veznin takti'li okuyuşuna önem verilmekle birlikte, zaman zaman kelime gruplarına bağlı duraklamalar da dikkat çekmektedir. Cüz yada kelime gruplarının sonuna tekabül eden heceler üzerinde gösterilen duraklar, hecelerin nağmelerle uzatılmasıyla belirginleştirilir.

Vezine bağlı okuyuş hallerinde, açık ve kapalı hecelerin de verdiği bir imkanla zaman zaman iç ritimler oluşmakta ve bu çeşit icralarda syllabic tarza yaklaşılmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi vezin yada kelime gruplarının sonuna rastlayan hecelerin nağmelerle uzatılması ile melismatic bir tarz ortaya konmaktadır. Güfte genel olarak, hybrid tarzda, syllabic-melismatic karışık bir karakterdedir.

Na't-ı Şerif de, genel olarak kaside tarzında icra edilmiştir. Girişte çalınan taksim, adeta üç bölmeli bir yapıdadır. Birinci bölmede çıkıcı-inici seyreden melodi bir oktav civarında bir genişleme ile kadansa inmekte, üçüncü bölmeden itibaren oktavı aşarak tiz mi bemole varan bir genişlikle ve modülasyonlar yaparak oktav sese inmekte ve nihayet karara giden bir seyirle makam tamamlanmaktadır. Karara inen melodi, oktav üzerinde dörtlü bir genişleme ile sona ermektedir.

Na't-ı Şerif de münâcât gibi iki bölümlüdür. Her bölümde ise dört bölme bulunmakta, bu haliyle dört mısralı şekle uyan dört bölmeli müzikal bir biçim ortaya çıkmaktadır.

Birinci bölüm, dördüncü derece üzerinde başlayan, genişleyen ve asma karar yapan birinci bölme ile başlamaktadır. İkinci bölme de birinci bölme gibi beş sesi geçmeyen bir melodi ile işlenmekte, oktav altında fa diyeze kadar inerek durak yapmakta ve üçüncü bölmede de aynı şekilde seyrettikten sonra karar sesinde uzun bir kalış yaparak ve yeden sesinde bekleyerek, dördüncü bölmede, yedenin oktavına çıkmakta ve makamın kısa bir seyri ile bölümü tamamlamaktadır. Birinci bölüm bu haliyle zemin sayılabilir.



ikinci bölüme geçmeden önce bir ara taksim yapılmaktadır. Ara taksim oktav sesinin dördüncü derecesinden başlayarak fa diyeze kadar genişlemekte ve oktav üzerinde durak yaptıktan sonra, bir oktav pese inerek ve yine seri bir şekilde çıkış yapılarak iki bölme halinde ve oktav üzerinde sona ermektedir. Bundan sonra ikinci bölüm başlamaktadır.

Meyan olarak değerlendirilebilecek olan ikinci bölümde de, dördüncü derece üzerinde başlayan bir seyirle yedinci dereceye kadar çıkan ve başlangıç sesinde asma karar yapan melodi, ikinci bölmede de benzer bir seyir ve kalış göstermekte; üçüncü bölmede, yine dördüncü dereceden başlayarak ve birinci bölümün üçüncü derecesinde olduğu gibi, yeden sesine inerek ve dördüncü bölmede oktav seslere kadar genişleyerek kısa makam seyri ile sona ermektedir.

ikinci bölmeden sonra ara taksime benzeyen bir kısa taksim tekrar yapılarak, adeta bundan sonra başlayacak yeni bir güfteye hazırlık yapılmaktadır.

Zaman zaman makam geçkileri ile icra edilen na't-ı şerif'in müzikal biçimini aşağıda şöyle gösterebiliriz:

NOTA NO: 2

TAKSİM : T1 [( x + y ) + z + w )

GÜFTE (Genel Sema) :

A ( a + b + c + d )

B ( e + f + g + h )

1.BEND : A ( a + b + c + d )

1.Mısra: a

2.Mısra: b

3.Mısra: c

4.Mısra: d

TAKSiM : T2 ( p + r )

1.BEND : B ( e + f + g + h )

1.Mısra: e

2.Mısra: f

3.Mısra: g

4.Mısra: h

TAKSiM : T3 ( s + t )

#### 5.1.4.M e r s i y e

Kelimenin lügat manası ölen birinin ardından iyiliklerini sayarak acıyıp ağlamaktır. Ölen birinin ardından duyulan üzüntüyü dile getirmek, o kişinin iyi taraflarını anlatmak ve ölene karşı şâirin ilgisini ifade etmek üzere yazılan lirik şiirlere mersiye denmektedir.

Dini-tasavvufi edebiyatımızda ve özellikle Alevi-Bektaşî edebiyatında ehl-i beyt sevgisini dile getiren Hz.Hüseyin aşkı ve ızdırabı ile yazılan şiirlere de mersiye, Kerbela mersiyesi veya Al-i Şbâ mersiyesi denir...(62). Kerbelâ hadisesi için yazılan makteller de Muharremiye sayılır(63).

Talat, âşık edebiyatında mersiyeler için şunları yazıyor:

<<Hazret-i Hüseyin'in Kerbelâ'da şehadetini musavver şiirlere Mersiye namı verilir. Aruz şâirleri gibi saz ve halk şâirleri de diwanlarının mukaddimesinde herhalde

---

(62) IDEA, C.6, s.272-273

(63) IDEA, C.6, s.424

ilâhi, Mûnâcât, Na't ve Tevhid'den sonra -bir mersiye bulundurulur; ismi Mersiyedir ve ekseriya aruzla yazılır.>>(64).

Ozanoğlu da mersiye hakkında şunları söylüyor:

<<Mersiye deyince, akla faciâ-yı Kerbelâ gelir.\_Kerbelâ fâciâsı, Muharrem ayında ki-bu aya mâtem ayı derler. Aşıklar gibi, sahiler arasında da irticalen mersiyeler okunmak suretiyle, geniş meydanlarda acı gözyaşları dökülerek dinlenir.>>(65).

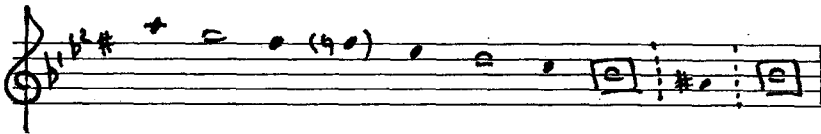
Kastamonu âşık meclislerinde, mersiye çoğu kez Na'tdan sonra okunmaktadır. Bu çeşit örneklerden de bir adet derlenmiş olup, HKAGGM adına yapılan bir derlemede, Kastamonu'da ve yine âşık ihsan Ozanoğlu'nun sesinden banda kaydedilmiştir. Ele geçen mersiyenin şiiri de Ozanoğlu'na aittir.

Mersiyenin güftesi gazel tarzında ve aruzun Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün vezindedir. Şiir, Kerbelâ faciasını işlemektedir.

Ezgi, bir giriş taksimi ile başlamakta ve iki beyit güfte okunduktan sonra yine ara taksim yapılarak bir başka güfteye geçiş sağlanmaktadır. Ne yazık ki, ezgi bir bölüm ve iki beyit olarak tespit edilmiştir. Kaside tarzında seslendirilmiş olan mersiyede, mûnâcât ve na'tde olduğu gibi güfte okunurken saz susturulmaktadır.

Melodi, Segah makamının genel özelliklerini göstermekte, çıkıcı-inici seyretmektedir. Ambitus, yedi ses genişliğindedir. Taksimlerde ise bu genişlik on sese kadar artmaktadır. Güfte ve Taksimlerin dizileri şöyledir:

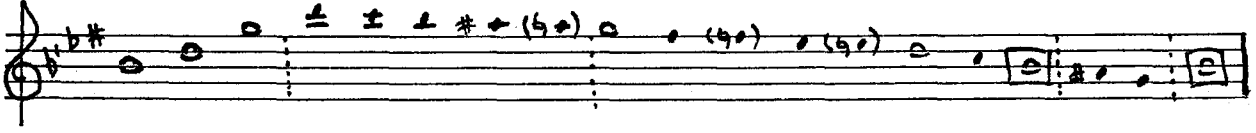
"Güfte" Dizisi:



(64) Talat, a.g.e, s,137

(65) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

"Taksim" Dizisi:



Mersiye de, münâcât ve na't gibi serbest ritimli icra edilmektedir. Melodi içinde açık ve kapalı hecelere rastlayan seslerde vurgulamalar özenle gösterilmeye çalışılırken, na'tde olduğu gibi, vezine bağlı okuyuş bu ezgide pek görülmez. Onun yerine kelime gruplarına göre belirlenen ve genel olarak melodi kalıbına bağlı olarak icra edilen bir seslendirme bulunur. Bu ezgide de hybrid tarz ağırlıklıdır.

Güfte tek bölümlü, bölüm dört bölmeden oluşmaktadır. Taksimler, genel olarak birer müzik cümlesinde ve bir kaç motıvden meydana gelmektedir. Gerek taksimde ve gerekse güftede, çeşitli modülasyonlara da tesadüf edilmektedir.

Taksimden sonra seslendirilen güfte, makamın üçüncü derecesinden başlayarak ve altıncı dereceye kadar genişleyerek yine başlangıç sesinde kalış yapmakta ve birinci bölmeyi tamamlamaktadır. ikinci bölme, beşinci dereceden itibaren yedinci dereceye kadar genişlemekte ve yine üçüncü derecede durak yaparak bölmeyi tamamlamaktadır. Üçüncü bölmede, üçüncü dereceden başlayan ve üçüncü dereceyi asma karar olarak kullanan melodide, karar sesine yakın gezinmelerle, kadansın iki tam ses pesine genişleyerek ve sol sesini yeden gibi kullanarak durak yapmakta ve nihayet dördüncü bölmede karar sesi, üçüncü derece ve altıncı dereceye kadar genişledikten sonra ikinci derece üzerinde kalışlar yaparak kadansta bölümü tamamlamaktadır. Buna göre, mersiye'nin müzikal biçimi şöyledir:

NOTA NO: 3

TAKSİM : T1 ( x + y )

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A [ a(e + f) + b(g + h) + c(i + i) + d(k + l) ]$$

1.Mısra: a ( e + f )

2.Mısra: b ( g + h )

3.Mısra: c ( i + i )

4.Mısra: d ( k + l )

TAKSİM : T2 ( z + w )

Ezginin biçimi şu şekilde de gösterilebilir:

TAKSİM : T1 ( x + y )

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A [ q ( a + b ) + t ( c + d ) ]$$

1.BEYİT: q ( a + b )

2.BEYİT: t ( c + d )

TAKSİM : T2 ( z + w )

### 5.1.5. Medhiye ( Methiye )

<<Bir kimseyi övmek için yazılan şiirlere, yazılara denir. Kaside de aynı manaya gelir. Aralarındaki fark medhiyelerde girizgâh, nesib, taç, tegazzül, fahriye, duâ gibi kasideye mahsus bölümlerin bulunmamasıdır. Aşık edebiyatında Cenâb-ı Hak ve Hz.Peygamber için yazılanların dışındaki övgü şiirlerinin hepsine medhiye denilmektedir. Her vezinde yazılabilir. Genellikle manzum şekli tercih edilirse de mensur medhiyeler de vardır.>>(66).

Ahmet Talat, aşık şiirinde medhiye hakkında aşağıdaki bilgileri vermektedir:

<<Çihâr-ı yâr-ı güzin, ashâb-ı kirâm, evliya'ullah, haklarında medh ü senâ ve rûhâniyyetlerinden istişfa' ve istimdâdı hâvi şiirlerdir. Tarikat müessislerinin medâ-yihini hâvi şiirler de bu kısımdandır. Halk bu nev' şiir-  
lere "ilâhi", aruz şâirleri "istigâse" ismini vermekte-  
dirler. Pek eski bir mecmuada Yakarış kelimesini gör-  
müştüm. istigâseye, saz şâirleri medhiye derler.>> (67).

Talat, ayrıca şu bilgileri de ilave ediyor:

<<Medhiye:Saz şâirlerince fasıl arasında hazır bulu-  
nanlardan ba'zılarını medhederek para ve koparmak adet-  
tir...Şâir Dertli'nin Haymana Beylerinden Alişan Bey  
hakkında bir çok medhiye ve beyitleri, şiirleri varid-  
dir...Medhiyeler, aruz şâirlerinin kasidelerine tekabül  
ederse de (Girizgah, Nesib, Taç, Tagazzül, Fahriye, Duâ)  
gibi .....leri havi bulunmaz; sade bir medhden ibaret-  
tir. Saz şâirleri Cenâb-ı Hak ve Peygamberden başka  
herkes hakkında yazılan şiirlere Medhiye namını verirler.  
Cönklere böyle geçer.>>(68).

Ozanoglu da: "Hz.Ali hakkında methiye söylemek,  
âşıklar için en zaruri bir vazifedir. Saz şâirleri,  
Hz.Muhammed'e bağlılıklarını ifade etmek amacıyla da met-  
hiye okumaktadırlar. Saba makamında okunmaktadır." di-  
yor(69).

Medhiyeler yurdun çeşitli bölgelerinde, daha çok  
bir insanı övmek amacıyla söylenen ezgiler olarak ad-  
landırılmaktadır. Bu çeşit ezgilerde dini bir amaç genel-  
de bulunmaz. Bununla birlikte, Ankara Devlet Konservatu-  
varı derlemeleri arasında "Peygamber Medhiyesi" adıyla  
bir örneğe de rastlanmıştır.

---

(66) IDEA, C.6, s.183

(67) Talat, a.g.e, s.98

(68) Talat, a.g.e, s.135-136

(69) Ozanoglu, HKAGGM, NE.75.0022

Kastamonu âşık meclislerinde medhiyeler çoğu kez mersiyelerin ardından okunur. Bununla birlikte âşık fasıllarında, klasik fasıldan sonra icra edilen hece ve zinli türler arasında, sevilip saygı duyulan birisi için de (Söz gelimi, mecliste dinleyiciler arasında bulunan bir davetli için) medhiye okunmaktadır.

Kastamonu'da iki adet medhiye örneği tespit edilmiştir. Bunlardan biri Hz.Ali Medhiyesi, diğeri Dûvazdeh imam olarak adlandırılabilen ve oniki imandan bazılarının adlarının zikredildiği bir medhiyedir. Örneklerin her ikisi de, HKAGGM adına Kastamonu'da yapılan bir derlemede âşık ihsan Ozanoğlu'nun sesinden tespit edilmiştir ve şiirler Ozanoğlu'na aittir.

Medhiyelerin şiirleri gazel tarzında ve aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün veznindedir. Ezgiler, üçer beyit olarak seslendirilmiştir.

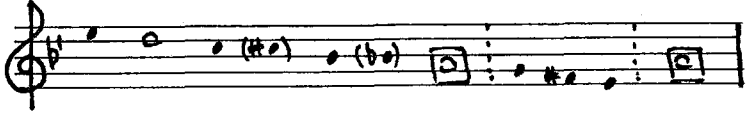
Medhiyelerde, diğeri dini türlerde olduğu taksim yapmak gelenek halini almıştır. Türden türe geçişlerde taksim yapmanın bir gereği de makam değişikliğinden kaynaklanmaktadır. Bu halde bir tür için giriş taksimi sayılan bir gezinti, fasıl icrasında geçiş taksimi olarak da nitelenebilir. Medhiye, taksimden sonra başlar.

Medhiyeler, çıkıcı-inici bir seyir göstermekte ve kaside tarzında okunmaktadır. "Bâb-ı kenzü bir nigarsın yâ Ali senden medet" mısralı ile başlayan Hz.Ali medhiyesinde ambitus beş ses içinde seyretmekte, bir ara karar sesinden dört ses aşağı genişlemektedir. Taksim ise bir oktav içinde gezinmekte, bir bölmede karar sesinden beş ses aşağı inmektedir.

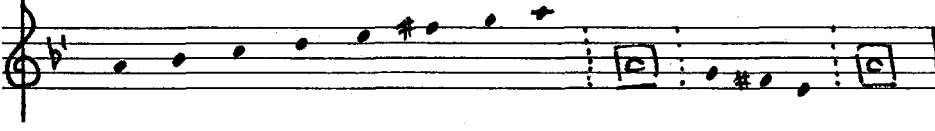
"Tâ ezelden biz Muhammed Mustafa'ya bağlıyız" mısralı ile başlayan medhiyenin ambitusu ise yedi ses içinde tize doğru, bir ses de pese doğru genişlemektedir. Her iki medhiyenin de dizileri şöyle gösterebiliriz:

"Bâb-ı kenzü bir nigarsın yâ Ali senden medet" mısralı medhiyenin;

"Güfte" Dizisi:



"Taksim" Dizisi:



"Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya bağılıyız" mısralı medhiyenin;

"Güfte" Dizisi:



Her iki ezgi de serbest ritimde ve vezine bağılı olarak icra edilmekte olup, açık-kapalı hecelere tesadüf eden değerler özellikle vurgulanmaktadır. Vezine bağılı okuyuşdan ortaya çıkan bir iç ritim de oluşmakta, bu şekilde devam eden düzenli yapı, bilhassa kelime gruplarına tesadüf eden son hecelerde veya satır sonlarında bozulmaktadır. Böylece, vezinin takti' net bir şekilde görülebilmektedir.

iki medhiyede de beyitlerden meydana gelen okumalar, ikişer bölme halinde icra edilmekte, müzik cümlesi ancak, üçer beyit sonunda açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Her beyit ve her beyit içinde yer alan bölmeler, birbirinden bağımsız melodiler halinde okunmakta ve kaside tarzına benzerlik göstermektedir. Bazı beyitler, bir öncesine göre daha tiz yada pes seslerde doluşarak, beyitler arasında, bölümler oluşturmaya çalıştıysa da, bu çeşit bir yapı açık bir şekilde gözlenmemektedir.

Hızlı Ali medhiyesi, kısa bir taksimden sonra üçüncü dereceden başlayarak birbirine yakın seslerde seyretmekte



ve dört ses genişleyerek karar perdesinde duraklamaktadır. Ardından başlayan bölmede birinci bölmeye yakın bir şekilde birbirine komşu seslerde ve beş ses içinde genişleyerek, birinci bölmenin kararda duraklamasına benzer bir şekilde tekrar duraklamaktadır. Üçüncü bölmede, üçüncü dereceden başlayıp dördüncü dereceyi güçlü gibi kullanan melodik seyirden sonra yine, dördüncü bölme iki motiv halinde yeden sesine düşmektedir. Birinci motivde, dördüncü dereceden başlayan melodi, karar sesinde ısrarlı yürüyüşler yapmakta, ikinci motivde yine dördüncü dereceden başlayan bir merdiven melodi ile yedene düşmektedir.

Üçüncü beyitin birinci mısraının okunduğu beşinci bölmede, dördüncü bölme gibi, karar sesinde ısrarlı yürüyüşün ardından melodi bu kez dört ses pese genişlemekte ve altıncı bölmede yeden sesine, yedenden ikinci dereceye sıçrayarak karara ve karardan tekrar dördüncü dereceye genişleyerek ve bir modülasyon yaparak makamın yeden sesinde karar vermektedir. Bu şekilde kalış, rahatsızlık vermekte ise de, güfteyi hemen takip eden taksim ile makamın karar sesi belirtilerek melodi makama oturtulmaktadır. Buna göre bu medhiyenin müzikal biçimi şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: 4

TAKSİM : T1 ( r + t )

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A [ x ( a + b ) + y ( c + d ) + z ( e + f )$$

1.BEYİT: x ( a + b )

1.Mısra: a

2.Mısra: b

2.BEYİT: y ( c + d )

1.Mısra: c

2.Mısra: d

3.BEYİT: z ( e + f )

1.Mısra: e

2.Mısra: f

TAKSİM : T2 ( e )

"Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya bağlıyız"  
mısralı ile başlayan medhiye, sabâ makamında icra edilmiştir. Üç beyit halinde okunmuş olan ezgi tek bölüm-lüdür. Bir bölüm içinde de, altı mısralı yapıya paralel olarak, altı bölme yer almaktadır.

İlk bölme makamın üçüncü derecesinden başlamakta ve ikinci derecede asma kalışıyla tamamlanmaktadır. İkinci bölme de birinci bölmenin bir çeşitlemesi sayılacak şekilde benzer melodilerle tamamlandıktan sonra, üçüncü bölmeye geçmekte ve burada da en çok beşinci dereceye kadar genişleyerek ve önceki bölmelerin bir başka çeşitlemesi olarak aynı şekilde ikinci derecede asma karar ile sona ermektedir. İkinci beyitin ikinci mısralarını teşkil eden dördüncü bölme ise, ilk üç bölmeye göre meyan sayılabilecek şekilde yedinci dereceye kadar genişleyerek yine ikinci derecede asma kararlar son bulmaktadır. İki beyitin son hecelerinde, asma karar olarak kullanılan ikinci derece, diğer bölmelere geçiş notu olarak köprü vazifesi de görmektedir.

Üçüncü beyitin ilk mısralarında melodi, ikinci dereceden başlamakta, bir önceki bölmenin aksine karar sesine inerek ve bu kez yeden sesini köprü gibi kullanarak son bölmeye geçmekte ve en çok dört ses içinde genişleyen bir melodi ile makamın kadansında son bulmaktadır.

Bu medhiyede de serbest ritimle icra edilen ezgide, vezine bağlı bir okuyuş ağırlıklı olarak dikkat çekmektedir. Durgu ve durakların, cüz sonlarına tekabül etmesi tesadüfi olmamakta ve açık-kapalı hecelerin vurgulamalarından doğan iç ritim bu ezgide de ortaya çıkmaktadır. Buna göre, "Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya bağlıyız" mısralı ile başlayan medhiyenin müzikal biçimini de şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: 5

GÜFTE (Genel Sema) :

$$A [ x ( a + a_1 ) + y ( a_2 + b ) + w ( c + d )$$

1.BEYİT:  $x ( a + a_1 )$

1.Mısra: a

2.Mısra:  $a_1$

2.BEYİT:  $y ( a_2 + b )$

1.Mısra:  $a_2$

2.Mısra: b

3.BEYİT:  $w ( c + d )$

1.Mısra: c

2.Mısra: d

## 5.2.Aruz Vezinli/Aruz Veznini Andıran Türler ( Klâsik Fasıl Türleri )

Aşık İhsan Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre; Kastamonu âşık meclislerinde, dini merasim ve bu merasime uygun türlerin okunmasından sonra klâsik fasıl olarak adlandırılan bölüm başlar. Bu bölüm en az altı ayrı ezgiden meydana gelir ve bu altı ezgi, kuruluş itibarıyla altı ayrı tarzdır. Her bir tarz, öncelikle bir kalıp ezgidir. İfade unsuru, tavır, üslup, edebi şekil, biçim ve güfte değişse de müzikal kuruluş, fazla bir değişikliğe uğramaz ve çatı aynen muhafaza edilir. Birinci bölüm taksimden sonra pesrev ile başlar ve satranç ile sona erdirilir.

Klasik Fasılın bütününde yer alan türler ve ezgiler duruma göre artırılarak veya azaltılarak fasıl genişletilebilmekte yada daraltılabilmektedir. Nitekim, Ozanoğlu, klasik fasılda yer alan türlerin her birinin muhtelif çeşitleri olduğunu ve türlerin (pesref, divan, semâî, kalenderi, müstezâd ve satranç vd.) bütün şekillerinin bir fasılda çalınmayıp ayrılabilirdiğini, böylece

çeşitlendirilerek dinleyicilerin ilgisinin canlı tutulmaya çalışıldığını bildirmektedir(70).

Bu bölümde yer alan şiirlerin her biri aruz vezinli ve ağıdalı bir dildedir. Şiirler ustalığa göre hazırlanmadan, irticalen okunabilirse de çoğu zaman ezberlenmiş şiirler seslendirilir. Müzikal açıdan Klasik Türk Mûsikîsi ifade ve tavrında; hece vezinli halk şiiri ve halk mûsikî tarzına yabancısıdır. "Klasik fasıl" olarak adlandırılma da bu yüzdendir. Bilhassa şehir kültürünün bir uzantısı olarak büyük merkezlerde yer alması sebebiyle aşık mûsikîsinin özel bir kısmını teşkil etmektedir.

### 5.2.1. T a k s i m

Taksim, Arapça "kısm"dan türemiş bir kelime olup "bölme, parçalara ayırma" anlamlarındadır(71).

Mûsikîde taksim; daha çok bir çalgıyla, serbest ritimli olarak, hazırlanmaksızın gezinmek anlamına gelir. Taksim yapan bir çalgıya, başka çalgıların, zaman zaman pedal tutarak yada bir melodik motivi ostinato tarzda sürekli tekrarlayarak eşlik ettikleri de olur.

Klasik mûsikîde üç çeşit taksim vardır:

1.Giriş(Gösteri) Taksimi;Çalınacak eserin başında, eserin makamına uyan melodilerle ve makamın seyrinde irticâlen gezinerek yapılır. Makamdan makama geçkiler de kullanılabilir.

2.Ara Taksim; Bir eserden başka bir esere ve bir eser içinde bir başka bölüm veya bölmeye geçmek için yapılır ki, giriş taksimine göre daha kısa ve daha az geçki kullanılması tercih edilir. Başladığı makamda karar eden taksimlerdir.

---

(70) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.25

(71) Şemseddin Sami, Kamus-ı Türki, Dersaadet, 1317, s.426

3. Geçiş Taksimi: Değişik bir makama geçmek amacıyla ve daha ziyade iki eser arasında bağlantı kurmak için yapılır.

Aşık mûsıkîsinde taksim, klasik mûsıkîye özentiden ortaya çıkmıştır. Bilhassa uslub ve tavrın taklid edilmesiyle icra edilir. Şehir halk kültürünün bir ürünü olarak, bazı eski Sancak Beyliklerinde ve Vilayetlerinde yaşayan elit halk tabakası arasında ve daha çok tambur, kanun, ud gibi sazların yer aldığı mûsıkî meclislerde icra edilen taksime; âşık mûsıkîsinde bilhassa aruz vezinli türlerin seslendirilmesinde tesadüf edilir.

Taksim, kırsal kesim mûsıkîsine son derece yabancıdır. Buna karşılık, halk mûsıkî içindeki karşılığı açış yapmak, yol göstermek, gezinmek vs. olarak belirlenebilir. Gerek klasik mûsıkîde ve gerekse halk musıkisinde farklı adlarla zikredilselerde, taksim yapmakla, açış yapmak arasında şekil ve amaç yönünden hemen hiç bir fark bulunmamaktadır. Arasındaki fark genel olarak tavrı ve usluptadır. Nitekim, Suphi Ezgi: <<Pek kuvvetle zannettiğime göre taksim denilen ölçüsüz lahin bugün olduğu gibi eskiden beri mûsıkî bilmeyen köylü ve şehirli halk arasında bir gazelin usulsüz olarak terennüm edilmesi adetinden doğmuştur>> diyerek, taksimin kökünü halk mûsıkîsine dayandırmaya çalışmaktadır(72).

Tambur, kanun ve ud gibi sazların bulunduğu meclislerde klasik türk mûsıkîsi uslubunun tercih edilmesi tabiidir. Aşık meclislerinde de saz ile taksim yapılacaksa çoğu zaman bu çalgıların uslubları taklid edilmeye çalışılır. Söz gelimi Kastamonu da sazdan kanun sesi elde edebilmek için jilet kullanıldığını şahidler anlatmaktadırlar. Tambur ve ud seslerini elde etmek için de sert bir tezene ve buna uydurulan vuruşlar kullanılır. Nitekim bu tarz icra tarzının bilhassa onyedinci asırdan sonra ortaya çıktığı düşünülebilir.

---

(72)Suphi Ezgi, Nazari ve Ameli Türk Mûsıkîsi, III.Kitap, İstanbul, 1937, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, s.53

Aşık meclislerinde taksim, sadece klasik fasılda çalınan bir tür değildir. Dini merasim türlerinde de taksim yapmak bir adet olmuştur. Daha çok tek bir saz la, eşlik olmadan ve hazırlanmaksızın icra edilir.

Taksim yapmak iki tarzda olur. Birinci tarzda icra edilecek sözlü kalıp ezgi, sazla sözsüz olarak seslendirilir. Güfte vezninin taklid edilmesi esas alınarak, cüzler durgu ve duraklarla belirtilir. Söz gelimi, "Pehlivânı aşk olan pâzuda kuvvet gezdirir" mısraı ile başlayan divan, remel bahrinin Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün veznindedir. Güfte adeta takti'li okunmuş gibi icra edilir. Gerek melodik motifler ve gerekse motifler içindeki açık ve kapalı heceler bilhassa vurgulanır. Taksim yapılırken, güftenin melodik kalıbı aynen tekrarlanır. Böylece cüzlerin durgu ve duraklarla belirtilmesiyle, sanki güfte okunuyormuş hissi yaratılır. Her cüz sonunda uzun seslerle veya puandorglarla taksim muhtelif kısımlara ayrılır. Bu çeşit icralarda taksimle, güfte melodisinin bir tekrarı söz konusu olduğundan geçki yapma hali pek görülmez. Hatta, güfte ezgisinin ambitusu dışında da sesler de genellikle kullanılmaz. Bununla birlikte vezine bağlı icra ağırlık kazandığı için olsa gerektir ki, taksimin her bir motivi- ki bu motif bir cüz'e tekabül etmektedir- adeta bir iç ritm gösterir. Bu haliyle taksim, serbest ritimli gibi icra edilmekle birlikte, ritimli bir sözsüz ezgiyi hatırlatır.

Aruz vezinli bir güfte melodisinin taklid edilmesiyle yapılan taksimlerde ortaya çıkan iç ritm hususiyeti, Suphi Ezgi'nin şu sözlerini hatırlatması bakımından ilginç sayılabilir:

<<Şehirlerde muktedir mûsikîciler tarafından yapılan bir taksim dikkat kulağı ile dinlenüp tahlil edildikte onun da ölçülü olduğu belirir; şu kadar ki taksimde muhtelif ölçüler veya düzümler çok serbest bir halde birbirlerine karıştırılmıştır; ve onda bayım ve sukutlar çok kullanılır...>>(73).

---

(73) Suphi Ezgi, a.g.e. s.53

ikinci tarzda taksim, makamın verdiği imkanlar doğrultusunda, makam seyrinin gösterilmesiyle, irticalen ve daha özgür bir icra ile yapılır. Her ne kadar kalıp melodinin makamında gezinilirse de, birinci tarzda olduğu gibi güfte melodisinin taklid edilmesi söz konusu değildir. Birinci tarz taksimin aksine fazla ses kullanımları, tiz seslerde yada pes seslerde genişlemeler ve bol makam geçkisi bulunabilmektedir. Bu çeşit taksimlerde, ses genişliği, hemen her zaman, güftenin ses genişliğinden fazladır. Bölümler ya kısa yada uzun motiv kullanımlarına göre yapılır. Bazen de bir bölme başlı başına bir bütün olarak bölümlenir.

Dini merasim türlerinde çalınan taksimlerle klasik fasıl türlerinde çalınan taksimler arasında da bazı farklılıklar bulunmaktadır.

Dini merasim türlerinde hem giriş taksimi ve hem de ara taksim yer alır. Taksimden sonra güfte okunmakta ve bu esnada saz kesinlikle kullanılmamaktadır. Bu durum belki de, dini merasim adabıyla bağlantılıdır.

Klasik fasıl türlerinde ise taksim, daha çok güfte girişlerinde yer almakta, bendler arasında ve sonlarında taksim yapılmamaktadır. Bu çeşit ezgilerde, güfte melodisinin makamında ve ezgi girişlerinde seslendirilen taksimden sonra çoğu zaman ayak çalınır. Bendler arasında da ara taksim yerine ayak seslendirilir. Dini merasim türlerinde olduğu gibi klasik fasıl türlerinde de taksim yada ayak icrasından sonra ve güfte okunması esnasında, saza yer verilmemektedir.

Taksim esnasında dikkat çeken noktalardan biri, sazın, sanki tambur çalıyormuş hissi verecek şekilde klasik mûsikî tavrı ile çalınmasıdır. Bu özenti tesadüfi değildir. Adeta klasik mûsikî edasıyla çalınan sazdan sonra, güfte icrası da bu tarza uygun olarak, hususi bir ağızla ve klasik mûsikî uslubuyla seslendirilir.

Taksim, "güfteye bir hazırlık" sayılabilir. Bu hazırlık, hem makam kullanımı- güftenin makamına okuyucuyu ısındırmak- ve hem de ezginin okunacağı kalıp ezgiye giriş için bir köprü görevi görmesi yönünden önem taşır.

Zira seyrini tamamlayan taksim bir yerde duracak ve karar verdiği sese göre güfteye geçişi temin edecektir. işte bu geçiş imkanı, makamın genel seyrinin verdiği imkanlara göre, çoğu zaman melodinin güçlüsü veya karar sesinde veya güçlü ve karar sesleri dışında münasip bir derece üzerinde, söz gelimi, üçüncü derece üzerinde olur. Güfteye giriş veren ses, bazen de makamın oktav sesi olur. Bu çeşit köprü kullanımlarında, karara varmış olan bir motiv, oktav seslerde dolaşarak giriş verebilir.

Giriş taksimleri ile ara taksimler arasında da bazı farklılıklar bulunabilmektedir. Söz gelimi, giriş taksimleri, daha çok modülasyonla, daha geniş sesler kullanmakta ve ara taksime göre daha uzun süreli olmaktadır. Bununla birlikte, giriş taksimleri, daha çok kadans veya belirli bazı perdeler üzerinden başlayarak çıkıcı-inici seyretmekte; ara taksimler ise daha çok oktav seslerden veya güçlü görevi gören perdeler üzerinden başlayarak inici bir seyir göstermektedir.

Taksimler arasında son taksim sayılabilecek olanlara da rastlanmaktadır. Zira güftenin tamamlanmasından sonra da ezgi bir taksim ile sona erebilmektedir. Sonda çalınan taksimlerin dikkat çeken hususiyetlerinden biri de, melodiyi kadansa taşımasıdır. Zira, Hz.Ali Medhiyesinde olduğu gibi ezgi, her hangi bir ses üzerinde asma kalışla sona erebilmekte, bundan sonra çalınan taksimle melodi makamın kadansına taşınabilmektedir.

Taksimlerin muhtelif bölmeleri, genişlemeleri ve kadans göstermelerinin yerli yerinde oluşu da, ilgi çeken bir başka hususiyettir. Bölme tamamlamaları daha çok belirli dereceler üzerinde, ya asma kalışlar halinde yada makamın karar sesi üzerinde tam bir istirahat hissi ile olmaktadır.

Taksimler, bütün olarak ya bir veya birkaç bölmeden, tek bir cümleden veya bir kaç motivden meydana gelebilmektedir. Bazen de geniş tek bir motiv halinde bulunabilir. Söz gelimi, Na't-ı Şerif'in giriş taksimi, adeta üç periyod sayılabilecek bir yapıdadır. Ara taksimi ise adeta iki bölme halinde icra edilmektedir. Üç periyodlu giriş taksimi, Suphi Ezgi'nin, başlangıç, meyan



ve nihayette kalmak olarak vasıflandırdığı biçim özelliğine uygunluk göstermektedir(74).

### 5.2.2. P e ş r e v ( P e ş r e f )

Farsça "piş-rev"den gelerek "peşrev" ve halk arasında "peşref" olarak kullanılan kelime "Önde giden, yol gösteren" anlamlarındadır(75).

Mûsikîde peşrev, şöyle tanımlanmaktadır:

<<"Peşrev" sözü muhtelif şekillerle yapılan bir saz eserine verilmiş isimdir ki ya tek bir çalgı veyahut müteaddit sazlar tarafından saz faslı veya umumi fasıl başlarında çalınır; "peşrev" kelimesi, "Önde giden" demektir, faslın başında ilk taksimden sonra geldiği için onlara bu ad verilmiştir; bununla beraber peşrevler âyin-i şerifin sonunda dahi çalınır idi.

Peşrevler, üç parçadan terreküp eder (meydana gelir); onların her birisine hane ve mülâzime isimleri verilmiştir ve birer cümle halindedir; zarb-ı fetih ölçüsü ile yapılan peşrevler ekseriya beş haneli olurlar... Peşrevler, her makamdan ezgilenir; nadiren muhtelif makamları tanıtmak maksadile "fihrîst" adı verilen bir çok makamdan geçkileri yapılmış olur; peşrevlerin ikinci, üçüncü ilah. hanelerinde yakın ve hatta uzak makamlara da geçkiler yapılmıştır... Peşrevlerde nadiren usul geçkileri yapılmıştır; esasen zincir ve zarbeyin ölçülerine geçkili diyebiliriz.>>(76).

Ezgi ayrıca, çeşitli hane sayıları olan bazı peşrevlerin biçimini aynı eserinde sembollerle göstermekte-

---

(74) Ezgi, a.g.e. s.53

(75) Ferhengi Ziya, (Haz.:Ziya Şükun), Farsça-Türkçe Lügat, M.E.Basımevi, ist., 1984, s.527); Şemseddin Sami, Kamus-ı Türki, Dersaadet, 1317, s.367

(76) Ezgi, a.g.e., s.19-37

dir. Söz gelimi, üç haneli peşrev için genel olarak;

$$\begin{array}{ll} 1= a + b & 1= A \\ 2= c + b & 2= B A \\ 3= d + b & \text{ve} \quad 3= C A \end{array}$$

dört haneli peşrev için genel olarak;

$$\begin{array}{ll} 1= a + b & 1= a \text{ mülazime bağlı} \\ 2= c + b & 2= b \text{ mülazime bağlı} \\ 3= d + b & 3= c \text{ mülazime bağlı} \\ 4= e + b & \text{ve} \quad 4= e \text{ mülazime bağlı} \end{array}$$

şekillerini vermiştir(77).

Ekrem Karadeniz de, peşrev hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Bestelendiği makamın seyrine ve yukarıda anlatılan dört bölümlü şemaya göre(aşağıda verildi) yalnız sazlarla çalınmak üzere bestelenmiş mûsikî eseri. Peşrevler mutlaka usulle bestelendiği için çeşitli sazlarla birlikte icra edilebilirler. Düyek ve Sofyan gibi küçük usullerle bestelenmiş Peşrevler de olmakla beraber, genel olarak Aksak Semai usulünden daha büyük ölçülerle bestelenirler. Peşrevde bestekar makamın seyrini tam bir bilgiyle nağmeler arasına yerleştirmeli ve sanatındaki hünerini hakkıyla göstermelidir. Esasen saz eserleri güftesiz olduğu için bestelerinde daha titiz davranmak gerekeceği açıktır. Peşrevler bir saz eseri olarak yalnız dinlenebilirse de çoğunlukla fasıllarda sözlü eserlerden önce çalınır ve genel olarak dört hane ve bir teslimden meydana gelirler. Teslim parçası her haneden sonra tekrarlanır. Bu parçaya "mülazime" adı da verilir. Bununla beraber 2, 3 veya 5 haneli ve başlıbaşına bir teslimi olmayan peşrevler de vardır. Bu durumda her hanenin son karar kısmı birbirinden az-çok farklı da olsa teslim yerine geçer.>>(78).

(77) Ezgi, a.g.e, s.19-37

(78) Ekrem Karadeniz, Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Ankara, 1982(?), s.159

Karadeniz'in bahsettiği dört bölümlü şema şu şekildedir:

Birinci Bölüm : ZEMİN  
ikinci Bölüm : ZAMAN  
Üçüncü Bölüm : MEYAN  
Dördüncü Bölüm : KARAR

İsmail Hakkı Özkan da peşrevler hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<...peşrevler, bir faslın en başında çalınan saz eserleridir. Her birine "Hane" denilen kısımlardan meydana gelmişlerdir. Her hanenin sonunda nağmeleri karara götüren "Teslim" veya "Mülâzime" denilen, melodisi hiç değişmeyen bir kısım vardır. Peşrevler 1. hanedeki makamın adıyla anılırlar ve bu makama bağlı olurlar. Diğer hanelerde başka makamlara geçki yapılır, fakat teslim ile yine ilk makama dönülür. Genellikle her hanenin sonunda, o hanede kullanılan makamın güçlü perdesi üzerinde yarım karar yapılır. Eğer yarım karar hane sonunda değilse, mutlaka hanenin içinde yapılır. Peşrevler genel olarak 4 hanelidirler. Az sayıda 2, 5, 6 haneli olanları da vardır.

Peşrevler çok zaman büyük usullerle ölçülmüşlerdir. Bununla beraber küçük usullerle ölçülmüş olanları da az değildir. Fakat bu usuller hiç bir zaman aksak usullerden olamaz. Bazı peşrevler bir saz ile bütün sazların karşılıklı sualli cevaplı icrası için hazırlanmıştır. Bunlara "Batak" veya "Karabatak" peşrevi adı verilir.>>(79).

Ezgi, Karadeniz ve Özkan'ın verdiği bu bilgiler dışında konumuzun sınırlarını aşmamak için başka kaynaklara müracaat etmiyoruz. Zira, bu konuda muhtelif kaynaklarda yer alan bilgiler, az-çok birbirine benzemektedir. Hatta konular arasında çelişkili ifadeler ve tenkidler de bulunmaktaysa da, bunlar bizi burada bağlamamaktadır.

---

(79) Özkan, a.g.e., s.80

Kastamonu âşık mûsikîsinde icra edilen Peşrev'den söz etmeden önce, hemen belirtelim ki, Yurdumuzda yapılan halk mûsikîsi derleme faaliyetleri sırasında, çeşitli yörelerden "Peşrev" ve "Peşref" adlarıyla pek çok ezgi derlenmiştir. Söz gelimi; Ankara Devlet Konservatuvarı Derleme Fişlerinden topladığımız bilgilere göre; Tokat'ta, "Konya Peşrefi"; Konya'da, "Konya Peşrefi", "Çuhacıoğlu Peşrefi", "Bülbül Peşrefi"; Kütahya'da, "Bülbül Peşrevi"; Sivas'ta, "Harput Hoyratı ve Peşrevi", "Hoyrata peşrev"; Denizli'de, "Peşrev"; Antalya'da, "Peşrev", "Korkuteli Peşrevi", "Elmalı Peşrevi" gibi ezgiler tespit edilmiştir.

Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi, "peşrev/peşref" kelimesi, kimi yörelerde "Mecliste yada fasılda ilk çalınan ezgi"; kimi yörelerde de, bir kısım havaların girişinde çalınan "bir ön ezgi" anlamlarında kullanılmaktadır.

Bununla birlikte, mesela Konya'da, "peşrev" kelimesi "ilk" manasındadır. "İşlenti" ve "Bağlama" gibi terimler de, peşrev terimi ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Daha açık bir ifade ile "peşref", ilk çalınan ezgidir. Saz alemlerinde, saz durduğu zaman, boşluk olmasın diye, "interlüd" gibi ortada çalınmasına "işlenti"; sonda çalınmasına ise "Bağlama" denmektedir.

Tokat'ta ise, halay havalarının kavuştaklarına da "peşref" adı verilmektedir. Bunun bir başka eş anlamlısı da "toplamaşı"dır.

Görüldüğü gibi, peşrev olarak isimlendirilen ezgilerin çoğu, kelime anlamına uygun yer ve zamanlarda icra edilmektedir ve büyük ihtimalle de, bu havalar, yörelerin herhangi bir türküsü, ezgisi veya gelenekselleşmiş bir kalıp ezgisidir.

Peşrev adıyla anılan edebî bir tür var mıdır? Biz böyle bir türün varlığına kaynaklarda rastlayamadık. Ancak; bazı cönklerde "Peşrev" adıyla, şiirlerin bulunduğu; söz gelimi, Tarsuslu Sıtkı ve oğlu Ali Baki'nin divanlarında "Peşrev" adıyla yazılmış şiirlere rastladığını ve bu şiirlerin değişik bir edebî şekil ve biçim

hususiyeti göstermediğini, araştırmacı İbrahim Aslanoglu'ndan öğrendik. Bu konuda yeni çalışmaları araştırmacılarından beklediğimizi belirtmekle yetineceğiz.

Peşrev, Kastamonu yöresi âşık mûsikîsinde, meclis kuran âşıkların, meclis başında dini merasim (Ademi, Muhammedi, Mezhep ve Tarikata göre, eğilme ve piranı hayır-dua ile yad etme) icablarını yerine getirdikten sonra, klasik faslın, en başında çalılıp okudukları bir kalıp ezgi (tarz)dir(80).

Aşık İhsan Ozanoğlu, "Peşrev" hakkında şu bilgileri veriyor:

<<... "Peşrev", divan tarzı "gazel" demektir. Vezni, bahr-i remel feriyatından "Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün" 'dür. Mûsikî yönü "düm-tek" esaslarına tabidir. Aşık peşrevlerini, teknik kıymeti haiz, klâsik türk mûsikîsi'nden ayırmak lazımdır. Aşık peşrevleri, klasik mûsikî fasıllarını taklidden doğmuş bir mûsikî ve nazım şeklidir. Aşık faslına katılan âşıklar, sırasıyla peşrevin birer beyitini seslendirirler(81).

Kastamonu'da âşık meclisinde okunmakta olan bir peşrev ezgisi ele geçmiştir. Bu peşrev ezgisi, Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde, Nida Tüfekçi'nin yaptığı bir derlemede ve HKAGGM adına yapılan özel bir derlemede, üç ayrı tarihte tespit edilmiştir. Kaynak kişisi, HKAGGM adına yapılan derlemede, ezgiyi kendi deyişle, diğer iki derlemede de, Kastamonu'lu âşık Meydâni'nin iki beyitlik deyişle seslendirmiştir. Kalıp ezgi aynıdır(Bkz. NOTA NO:6 ve NOTA NO:7/EKLER).

Kastamonu'da âşık meclislerinde okunan "Aşık Peşrevi", aruzun "Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün" vezninde ve "gazel" tarzındadır. Ancak, şiirin murabba tarzında olma ihtimali de vardır. Şiirin, sadece iki beyiti derlenebilmiştir. Öncelikle, güfteli olması ile, klasik türk mûsikîsi peşrevlerinden ayrılmaktadır.

---

(80) Ozanoğlu, TRT ist. Rad. Arşivi, BN.16307

(81) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

Ozanoğlu, <<"Peşrev", divan tarzı "gazel" demektir>> sözleri ile, ezginin edebi hususiyetlerini vurgulamaktadır. Bu tanımlama ile, peşrevleri bir nazım şekli gibi ifade etmekteyse de, edebi yapı "Divan" dan başka bir şey değildir.

Bu açıdan baktığımızda diyebiliriz ki, "peşrev", Kastamonu âşık meclislerinde , dini merasim türlerinden sonra çalınan bir "kalıp ezgi"den başka bir şey değildir. Ancak, bu ezgi yörede oturmuş ve bir gelenek unsuru olmuştur. Peşrev, Klasik Fasılda, taksimden sonra, sözlü bölüme bir başlangıç ifadesi taşımakta, bu amaçla fasılın en başında çalınmaktadır. Bu yönü ile, yurdun her hangi bir yerinde "Peşrev" adıyla çalınan veya okunan bir ezgiden farkı yoktur, edebi metin de konu açısından bir ayrıcalık taşımamaktadır.

Ozanoğlu, Klasik Fasıl türlerinin sıra koşulu ile icra edildiğini bildirmektedir. "Sıra koşulu", bir fasılda ezgilerin ardarda sıralanması yanında, bir türün güftelerinin, farklı kişiler tarafından okunması veya âşık faslında sırası gelen türlerin, sırası gelen kişiler tarafından seslendirmesi anlamlarını da taşımaktadır. Peşrevin, fasıla katılanlar tarafından, sırayla seslendirilmesi, ezginin, aynı zamanda fasıla toplu bir "ön giriş" manasını da ortaya çıkarmaktadır. Nitekim, bazı yörelerde (Mesela, Konya'da), peşrev, mecliste bulunanlar tarafından topluca seslendirilmektedir. Bu çeşit icra tarzı da, toplu bir "ön giriş" manasını güçlendirmektedir. Bu bakımdan, Kastamonu âşık meclisinde, peşrevin diğer yörelerle müsterek bir icra benzerliği gösterdiği söylenebilir.

Peşrevin, "divan" vezninde ve "gazel" tarzındaki sözlerinin tamamı şöyledir:

Gam değil versem eğer dostun yolunda cân ü baş  
Baş verir münkişlere etmem gine esrârı faş

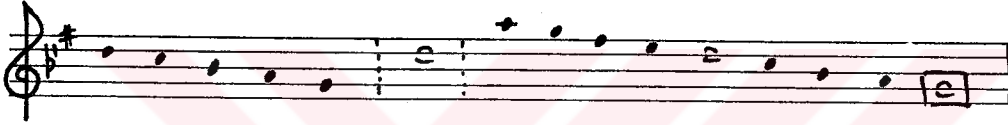
Fâş eder esrârı halka etme izhâr bi-haber  
Bi-haberdir nâr-ı aşktan nerm olur mu bağrı daş

Şiir edebi adıyla "Zincirleme Divan"dır.

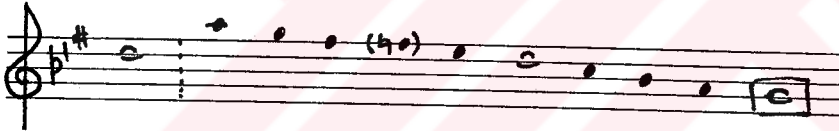
Peşrev ezgisi, "güfte" ve "ayak" tan meydana gelen iki ayrı parça gibidir. Ayak, ezgi girişinde, güfte melodisinin sözsüz olarak çalınmasının ardından çalınmakta, bu haliyle birleşik bir yapıda bulunmaktadır. Nitekim, güfte aralarında çalınan ayaklarda, güfte melodileri yer almamaktadır. Bununla birlikte, Ankara Devlet Konservatuvarı adına derlenen peşrevde, ayak melodisinin, güfte melodisi ile birleşik olarak çalınmadığı görülmektedir (NOTA NO:7).

Güftenin ambitusu beş ses (pentokord), "ayak" ise; dokuz ses genişliğindedir. Ezginin, güfte ve ayak dizileri şöyledir:

"Ayak" Dizisi;



"Güfte" Dizisi;



Ezgi, genel olarak çıkıcı-inici bir seyire sahiptir. Ayak melodisi ise çıkıcı bir karakterdedir. Ezgi bütünü içinde beşinci derece, güçlü olarak kullanılmaktadır.

Peşrevde, vezin - ritm ve cümle münasebeti dikkat çekmektedir. Ezgide her ölçü 7/4'lük bir usule sahiptir ve her ölçüde aruz vezninin iki cüzü yer almaktadır. Böylece iki cümlecikten (iki ölçüden) oluşan her müzik cümlesi bir satırı ortaya çıkarmaktadır.

Bir müzik cümlesi içinde vezin, ritm ve güfte münasebeti şöyle gösterilebilir:

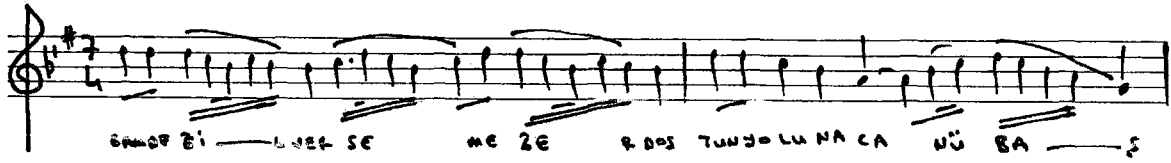
Ritm: (7/4),  
{7/4=2 cüz=Cümlecik},  
{2 Cümlecik=Cümle/Satır/Vezin}

Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün // Fâ i lâ tün/

Gam de gil ver / sem e ger dos // tun yo lu na/

Fâ i lün//

cân ü baş//



Ezginin, vezin-ritm münasebetinde ilgi çeken noktalardan biri de, bir ölçü içinde iki veznin uyumlu bir şekilde yer almasıdır ve bu uyum, aruz vezinli hiç bir türde görülmemektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi ezginin usulü 7/4'dür. Bu usulün ritmi ise (3+2+2) 'dir. Bir ölçüde, ilk vezin üçlü birim, diğer vezin dördü birim içinde yayılmıştır.

(Ritm / 7/4 = 3 + 2 + 2 ) ;

1 1 1 / 1 1 1 1

(Gam de) gil ver / se me ger dos

Genel olarak, diyebiliriz ki vezni, divan kalıbında olan usullü ezgilerde, veznin verdiği bir imkanla, karşımıza bir cüz içinde yedi veya nadiren sekiz zamanlı bir metrik yapı çıkmaktadır. Eğer ezgi uzun hava tarzında ve serbest ritimli icra edilmekte ise, yine de vezine bağlı güftelerin icralarında bu çeşit metrik kuruluş, bir iç ritm olarak görünmektedir. Ancak, iki veznin yedi zamanlı bir metrik yapı içinde ve uyumlu bir şekilde bulunması son derece dikkat çekici bir durumdur. Bu tarz bir özellik, divandan başka türlerde de bulunabilir (Bkz; Divan, Destûr, Semâi).



Peşrev ayağının ezgisi, güftenin ezgisinden adeta ayrı bir yapıdadır. Bu ezginin bir "kalıp ayak" olması sebebiyle, güfte melodisi ile farklı yapıda bulunması normal karşılanabilir. Zira, diğer türlerde de buna benzer bir durum vardır. Ozanoğlu, peşrevi tanımlarken; <<"Peşrev", divan tarzında "gazel" demektir. Mûsıkî yönü düm-tek esasına tabidir>> diyordu. Bu cümlede, musıkı yönü düm-tek esasına dayanan ezginin "ayak" ezgisi olması ihtimali kuvvetle mümkündür. Çünkü, güfte ezgisinde düm-tek esası bulunmamakta ve bu hususiyet ayak ezgisinde yer almaktadır. Ayak melodisinin metrik yapısı son derece düzenli olarak düm-tek kalıbına uyan 2/4'lük bir düz yapıdadır ve güftede olduğu gibi, bir aksak karakter yoktur. Burada yeri gelmişken bir daha belirtelim ki Üzanoğlu, peşrevi, güftenin edebi biçiminden dolayı bir nazım şekli olarak ele almaktaysa da, güftedeki edebi biçim, bir divandan farklı bir ayrıcalık göstermemektedir. Buna göre, bu ezginin hem edebi ve hem de mûsıkî açısından bir tür sayılması mümkün değildir. Peşrev, kendine has bir kalıpla âşık repertuvarında gelenekselleşmiş bağımsız ezgidir.

Peşrevin güftesindeki müzikal biçimi incelediğimizde, iki cümleden meydana oluşan bir yapıyla karşılaşmaktayız. Bu yapıya, "gazel" tarzındaki ezgilerde ender rastlanmaktadır.

Peşrev girişindeki enstrümental ezgi, güftedeki ilk iki mısraın seslendirildiği ezginin bir çeşitlemesidir. Bu şekilde çalınan bir müzik cümlesi daha sonra ezginin ayağı ile birleşmekte, ardından güfte okunmaktadır. Güfte aralarında çalınan "ayak"ta, girişte olduğu gibi, güfte ezgisi sazla seslendirilmemektedir. Bu açıdan, ezginin girişindeki enstrümental ezginin tamamını ayak olarak kabul etmek mümkün değildir. Peşrevin ayağı, güfte ezgisine bağlanan ve daha sonra güfte aralarında bozulmadan çalınan üç bölmeli bir ezgidir.

Buna göre peşrevin müzikal biçimini, sembol harflerle şu şekilde gösterebiliriz:

NOTA NO: (6)

AYAK : {[ x(a + b) + x1(a1 + b1)] + [ Q(t + r + r1) ]}

1.BEYİT:

1.Mısra: { x2 (a2 + b2) }

A

2.Mısra: { x3 (a3 + b3) }

AYAK : [ Q1 (t1 + r2 + r3) ]

2.BEYİT:

1.Mısra: { y (c + d) }

B

2.Mısra: { z (e + b3) }

AYAK : [ Q2 (t2 + r4 + r5) ]

Bu peşrev, aralardaki ayakla bölünmeler dikkate alınmazsa, Klasik Türk Müsıkîsindeki dört haneli peşrevlere de benzetilebilir. Buna göre her mısra bir hane kabul edilirse, karşımıza "zemin", "zaman", "meyan" ve "karar" haneleri ile dört bölmeli ve basit kuruluşlu bir peşrev çıkar. Bu durumda, "Karar" bölümündeki ikinci cümlecik, "zemin" ve "zaman"ın ikinci cümlecığı ile aynı olması sebebiyle, "teslim" kabul edilebilir.

Şurası bir gerçek ki kuruluşu, ritmi, icra tarzı, güfteli olması veya olmaması ve daha başka farklı yada benzer hususiyetleri açısından denebilir ki "peşrev", hem terim ve hem de bir icra tarzı olarak, Klasik Türk Müsıkîsinden özenilerek ortaya çıkarılmış ve gelenekleşmiş bir müzikal unsurdur. Zira, peşrev ezgilerinin derlendiği alanlar, şehir halk kültürünün yoğun olarak yaşatıldığı, Osmanlı merkezîyetçiliğinin son derece sıkı hissedildiği yöreler ve Sancak Beylikleridir.

### 5.2.3. Divan

Aşık Edebiyatı ve Aşık Mûsikîsinin, en yaygın türlerinden biridir. Bilhassa âşık meclislerinde ilk okunan türlerin başında gelir. Bazı yörelerde, "divan çalmak ve okumak" usta âşık olmanın bir işareti sayılır. Edebi ve mûsikî hususiyetlerinden dolayı âşıklık geleneğinde başlı başına bir tarz kabul edilmektedir.

Ahmet Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i eserinde, bu tür için şunları yazmaktadır:

<<Aruzun: (Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün) cüzüne tevâfuk eden gazel şekillerindeki şiirlere halk şâirleri "Divan" derlerse de hakikatde divan; onbeş heceli, imâle ve zihaf sayesinde aruza tetâbuk eden şiirlerdir. Saz şâirlerince husûsi bir âhenkle okunur, tesmiye başlıca bu âhenkten münbaistir.

Gazel ve divanları tefrik için şekilden ziyâde mâ-nâya, bilhassa teganniye dikkat şarttır. Gazel; sevk ve garâmi, hissiyât ve hicrânı; divan ise lâkaydı ve laubâliligi ifâde eder.

Eski cönklerde, halk şâirlerinin matbu' divanlarında "divan" ünvanı çok tesâdüf olunur ve "bahr-i remel" ile yazılmış şiirlere itlâk olunduğu görülür.

Divanın da murabbâ, muhammes, müseddes...şekilleri vardır.>>(82).

Köprülü, Divan hakkında Edebiyat Araştırmaları'nda şu bilgileri vermektedir:

<<"fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün vezni ile yazılan ve belli bir beste ile okunan şiirlere verilen umumi isimdir. Ekseriyetle klâsik nazmın murabba' şekli ile ve her dörtlüğün sonunda ilk parçanın son mısraının kafiyesine bağlı kalınmak şartıyla yazılır. Bazan her

---

(82) Talat, a.g.e., s.79-80

dortluğun sonunda aynı mısra'ın tekrar edildiği de olur. Hece vezninin 8+8 şekline uyan ve klâsik edebiyattaki murabba' (şarkı) şeklinin bir taklidinden ibâret olan bu Divanların, yukarıda işaret ettiğimiz gibi, aruzun bütün Türk lehçeleri edebiyatlarında en çok kullanılmış bir vezni ile yazılması dikkate layıktır. Daha XVI. asır sazşâirlerinde gördüğümüz bu Divanlar, sonradan gazel, muhammes müseddes v.b. gibi nazım şekilleri ile de yazılmış ve mısra'ın iki veya dört kısma ayrılarak, iç kafiyeler de kullanıldığı olmuştur; bununla beraber Divan adını taşıyan bütün bu muhtelif şekillerde vezin, besteye uymak için, daima sabittir(83).

Ahmet Cevat, HBH dergisinde ve "Meydan Şâirleri" adlı makalesinde, İstanbul Çalgılı kahvelerde meydan şâirlerinin okudukları "Divan"lar hakkında şunları yazmaktadır.

<<...Divan, umumi heyeti dört beyitten aşağı olmamak üzere ekseriya hakikat, bazen de senâ, târiz ve hicve müteallik, her mısraı vezn-i mahsusla onbeş heceden ibâret manzumedir. Divanda ilk beyitin son mukaffâ heceleri üçten aşağı olmaz, her beytin son mısraı, ilk beytin kafiyeleriyle tetâbuk eder. Divanın son beytinin ilk mısraında muharrir mahlasını zikrederek eserin kendisine aidiyetini işaret eder. Divanın gerek çalgı ile yapılan beste nakaratı, gerekse güftesinin okunuş tarzı gayet âşıkane ve garibânedir.>>(84).

Kaygılı, divanların hece ile arasına da aruzla yazıldığını, hece vezinli divanların 6+5=11 hece vezinli olduğunu bildirmektedir(85). Ahmet Talat da, İstanbul'da basılmış bazı eserlerde, onbir heceli nefes ve kalenderâne şiirlere "Divan" dendiğini, ancak, bu isimlendirmenin neye davandığının anlaşılamadığını yazmaktadır(86).

---

(83) Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, s.353

(84) Cevat, a.g.m./2, s.73

(85) Kaygılı, a.g.m., s.10, 19

(86) Talat, a.g.e., s.81

Dizdaroglu, Halk Şiirinde Türler de, divanın gazel, murabbâ, muhammes, müseddes, musammat ve ayaklı (yedekli) denilen ve bir tür "Müstezâd" sayılan çeşitleri olduğunu belirtmektedir(87).

Yurdumuzun muhtelif yörelerinde yapılan halk musıkisi derleme çalışmalarında Ankara, Malatya, Urfa, Kars, Amasya, Çankırı, Adıyaman, Konya, Trabzon, Tokat, Kayseri, Çorum, Rize, İstanbul, Artvin, Elazığ, Giresun, Sivas, Mardin, Kerkük, Muş, Yozgat, Gaziantep ve Kastamonu'dan altmış kadar divan örneği ele geçirilmiştir. Bu divanlar, genellikle aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezniyle veya 15'li hece vezniyle çalınıp söylenmektedir. Aruzun, "Mefâilün Mefâilün FeGlün" ve 11'li hece vezniyle okunan divan örnekleri de bu derlemelerde tespit edilmiştir. Ele geçen divanlar, genellikle gazel ve murabba tarzındadır. Muhammes, Müseddes, Murabba ve Ayaklı divan biçimlerinde, ezgili örnekler derlenememiştir.

Mehmet Özbek'e göre, âşıklar; aruzla yada aruz hissi vererek hece ile söyledikleri bütün şiirlere "Divan" demektedirler.-Bu isimlendirme, bir ihtimal, şiirlerin Divan denilen, şiir defterlerinden alındıkları içindir.

Divanlar, âşık mûsikîsinin en yaygın türlerindedir ve yurdumuzun pek çok yöresinde, âşık meclislerinin başında çalınan ve söylenen ezgilerden biridir. Kars-Erzurum yöreleriyle, Azerbaycan âşıkları arasında bu tür Divanı olarak adlandırılır.

Doğu Anadolu bölgesinde; Osmanlı divanisi, Mereke divanisi, Yerli divanisi, Borçalı divanisi, Çıldır divanisi, Yürük divanisi, Azeri divanisi, Terekeme divanisi, Esme Sultan divanisi, Şahnaz divanisi, Semai divanisi, Erzurum divanisi, Kağızman divanisi, Kars divanisi, Melike divanisi, Karabağ divanisi, Türkmen divanisi, Karapapağ divanisi, Sezai divanisi, Hasta Hasan divanisi, Gazeli divanisi, Müstezad divanisi, Reisoglu divanisi, Bektaşî divanisi, Dudak degmez divanisi gibi

---

(87) Dizdaroglu, a.g.e., s.124

örnekler bulunur. Bu divaniler özel divanı havalarıyla (makamlarıyla) okunur. Boratav'a göre divaniler, aslında aruzun "Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün" vezninde olmalıdır, ancak; âşıklar aruzu beceremedikleri için hece vezniyle okunmaktadır. Bu durumda divanilerde 4+4+4+3 vezinli bir nazım meydana gelmektedir(88).

Azerbaycan âşık sanatında da, divaniler 15 heceli sözlerle söylenir. Gezeller de divanilere benzer. Azerbaycan'da nazım şekli olarak, Divanı Mühemmes ve Divanı Müseddes gibi çeşitler bulunur. Baş Divanı(Şerhata/Şah Hatâyi), Orta divanı, Ayak divanı, Bahri divanı, Revan Çukuru divanı, Cıldır divanı gibi örnekleri vardır.

Yurdumuzda diğer bölgelerde de, bilhassa Konya ve Kastamonu'da Düz divan, Hicaz divan ve Yenikapı divanı ve pek çok "divan" adıyla örnekler tespit edilmiştir.

Doğu Anadolu bölgesi ve Azerbaycan'da âşık meclisleri divanilerle açılır. Diğer yörelerde de divanlar, âşık meclislerinde öncelikle çalınan havalardandır.

Divanlar, her bölgede, özel ezgilerle okunur. Divan güfteleri, özel ezgi kalıplarına döşenerek söylenir. Saz girişleri, genelde ritmli bir melodik cümle, cümlecik veya bölmeler halindedir. Genellikle kısa melodilerden veya bir kaç ölçüden meydana gelen bu ezgilere "Divan ayağı" denir. Güfte, çoğu zaman, uzun hava tarzındadır ve serbest ritmlidir. Zaman zaman ya ritmli güfteye yada ritmli enstrümantal melodiye (ayağa) yer verilir. Divanların, ayak olmaksızın, doğrudan serbest ritmli bir güfte ile başladığı da olur. Güfte bazen de serbest ritmli başladıktan sonra değişikliğe uğrayarak yerini ritmli bir saz melodisine bırakır. Özellikle, Elazığ yöresinde, fasıl adabı içinde Maya, Tecnis ve Elezber gibi türlerin yanında, divanlar da birbiri ardına bağlı parçalar olarak icra edilir ve ezgiler ritmli bir biçime dönüşür.

---

(88) Boratav, Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, Ankara, 1946, MEB, s.49).

Divan metinleri, uzun hava tarzında ve serbest bir ağızla okunduğunda yedi veya sekiz zamanlı iç ritimler hissedilir. Ancak, bu iç ritimler, ezginin girişinde ve karara varışlarda bozulur. Usta okuyucular ve az-çok eğitilmiş âşıklar, vezine bağlı okuyuşa özellikle dikkat ederler. Bazı yörelerde usullü divanlara da rastlanmıştır.

Divan ve divaniler, pek çok konuda söylenmişse de eğitici ve öğretici konularla, dini ve ahlaki mevzular çokca işlenmiştir.

Yurt sathında derlenmiş divan ve divanilerde Aşık Senlik, Aşık Sümmani, Aşık Fahri, Aşık Dertli, Semsettin Sivasi, Erzurumlu Emrah, Aşık Şem'i, Aşık Kenzi, Seyyid Nigari, Öksüz Ömer, Aşık Ömer, Aşık Hakkı ve başka eski ustaların mahlaslarının tapşırılmış olduğu görülür.

Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre Divan, Kastamonu âşık meclisinde, Peşrev'den sonra, Aruz Semâiden önce okunur.

Ozanoğlu, Divan hakkında şunları söylemektedir:

<<Divanların nazım şekli, peşrevlerde olduğu gibidir. Müzik vezni, aruza tetâbuk etmekle beraber, muhtelif ve mütevennidir. Hakikatte âşık malı olarak kabul edilen divanların şekli muhtelif ise de, şâyi ve en çok kullanılmış olanı, birinci kıt'ada 1, 2, 4 mukaffa, 3 serbest; ikinci, üçüncü ve dördüncü bentlerde 1.ila 3. mısralar aralarında, 4.mısra, 1.kıt'anın ilk beyitiyle kafiyeli olmaktadır. Bu tarz nazımda kıt'a sayısı üçten aşağı olmaz ise de, dört ila onikiye cevaz vardır.

Divanların geçilmesinde de münâvebe şarttır. Divanlardan sonra, bir ara taksim ile aruzlu semâilere geçilir...

Divan tarzının bir kaç melodisi vardır. En eski Kastamonu ağız, son asırda kullanılan ağız ve istanbul

ağız gibi...>>(89).

Kastamonu'dan yapılan derlemelerde ona yakın divan ezgisi tespit edilmiştir. Bunlardan bir tanesi, Dârü'l-Elhân adına 1928 yılında; iki tanesi, Ankara Devlet Konservatuvarı adına, 1948 yılında; bir tanesi Nida Tüfekçi tarafından, 1970'li yıllarda; dört tanesi de HKAGGM adına, 1970'li yıllarda ve bir tanesi de Nurettin Çamlıdağ tarafından derlenmiştir.

Çeşit kurum ve şahıslar tarafından derlenen divanlar içinden sadece dört tanesi çalışmamıza alınmıştır ve dört divandan iki tanesinin notası tarafımızdan yazılmıştır. Bir kısım divanlar, aynı ezgi ile fakat farklı güftelerle derlenmiş olduğundan; bir kaçının da, güftesi anlaşılamadığından notaya alınamamıştır. Özellikle HKAGGM Arşivinde bulunan divanlardan bir kısmı bu şekildedir. Diğer iki tanesi ise derleyiciler tarafından notalanmıştır.

Notaya aldığımız divanlardan biri Ankara Devlet Konservatuvarı adına ve Aşık Yorgansız Hakkı Çavuş'un sesinden, diğeri ise Nida Tüfekçi tarafından Aşık İhsan Ozanoğlu'ndan derlenmiştir. Ayrıca, Nurettin Çamlıdağ tarafından derlenerek notası yazılan divan, Ahmet Cevdet Yazıcı'dan tespit edilmiş, Dârü'l-Elhân adına derlenen divan ise Ferruh Arsunar tarafından notalanmış ve kimden alındığı ise belirtilmemiştir(90).

Aşık Hakkı'dan alınan divan, murabba tarzında ve şiir kaynak kişinin; Ozanoğlu'ndan alınan divan, gazel tarzında ve şiir Konyalı Aşık Sem'i'nin; Ahmet Cevdet Yazıcı'da alınan divan murabba tarzında ve şiir Seyyid Nigârî'nindir. Dârü'l-Elhân derlemesi divan ise gazel tarzındadır, ancak; mahlassız olduğundan şiirin kime ait olduğu belirlenememiştir.

Ele geçen divanlardan üçü aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezninde, biri ise 6+5 duraklı, onbirli

---

(89) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

(90) Halk Türküleri, Defter:10, İstanbul, 1929, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası, s.3



hece veznindedir (Çamlıdağ derlemesi). Aruz vezinli üç divan, usullü bir ayak melodisi ile başladıktan sonra, güfte, serbest ritme icra edilir. Güfte serbest ritimli olsa da, ezgilerde ilgi çeken vezin ve melodi kullanımları vardır. Güfte vezine bağlı olarak takti'li okunmaya çalışılmaktadır. Cüz sınırları son hecede uzatma yada puandorglarla belirlenmekte, okuyuşda, aruza bağlı kalındığından, kelime ve kelime grupları parçalanmakta, bu şekilde bilinçli bir durgu ve durak hali yaratılmaktadır. Cüzlere tekabül eden küçük motiflerde, düzenli bir iç ritm görülür. Hece vezinli divanda ise, bir iç ritm yer almamakta ve durgu ve duraklar 6+5 düzenine uygun olarak daha çok altıncı hecenin son hecesi üzerinde, uzatma seslerle gösterilmektedir.

iç ritm, aruz vezinli ezgilerde sık rastlanan bir durumdur. Yurdumuzun bazı yörelerinden derlenen divan kalıbındaki örneklerde, daha çok 7/16'lık bir iç ritm görülmekle birlikte, Aşık Hakkı ve Ozanoğlu'ndan alınan divanlarda, ezgi içinde görülen düzenli iç ritm, 8/16 (3+2+3) kuruluşundadır ve bu iç ritm son derece düzenli sürdürülmektedir. Ancak, bilhassa mısra sonlarına tekabül eden son hecelerde, melodik genişleme yapılarak, bu yapı bozulmaktadır. Dârü'l-Elhân derlemesinde ise, notalama sağlıklı olmasına karşın, iç ritmin 7/16 olduğu hissedilmektedir. Zira divan, sanki 2/4 usulünde imiş gibi zorlanarak notalanmıştır. Bu divanda da diğer aruz vezinli iki divan olduğu gibi mısra sonlarında melodik genişleme ile iç ritmin bozulduğu görülür.

Aşık Hakkı ve Ozanoğlu'ndan alınan iki divanda, ezgiler içinde görülen vezin ve güfte ile bağlantılı bölünme, şu şekilde gösterilebilir.

(Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün

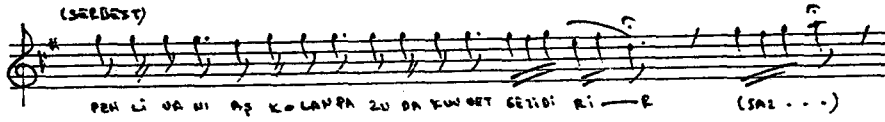
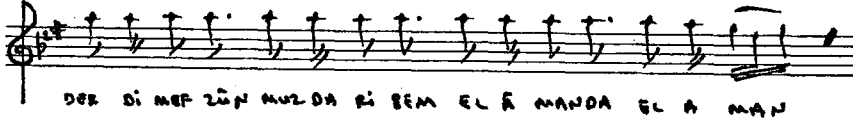
- Der di mef zûn / muz da ri bem / el- a man da/

- Peh li vâ nı / aşk o lan pâ / zu da kuv vet/

Fâ i lün)

- el -a man //

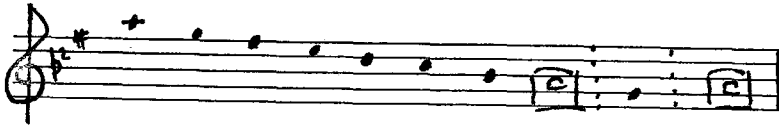
- gez di rir //



Aşık Hakkı'dan alınan "Derdim efzûn muzdaribem el-aman da el-aman" mısralı ile başlayan divan, oktavi aşır on sese ulaşan bir genişlikte seyretmektedir. Ayak genişliği ise bir oktav kadardır. Ezgi genelinde dördüncü derece güçlü olarak kullanılmaktadır.

"Derdim efzûn muzdaribem el-aman da el-aman" mısralı divanın;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:

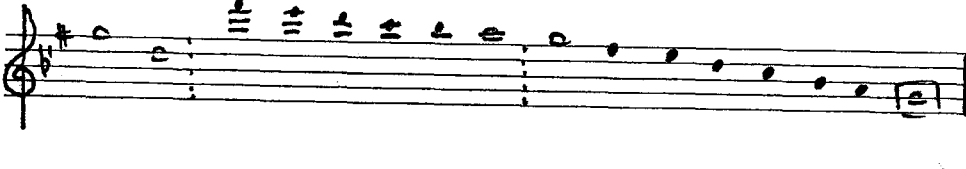


Ozanoglu'dan alınan, "Pehlivân-ı aşk olan pâzuda kuvvet gezdirir" mısralı ile başlayan divanın güftesi bir oktavlık bir ses genişliğine sahiptir. Ayaktaki ses genişliği ise onüç sese kadar ulaşmaktadır. Kaynak kişi, sazın sapına bağladığı kamış perdelerle bu ses genişli-

gini kolayca sağlamaktadır. Ezgi içinde dördüncü derece güçlü olarak kullanılmaktadır.

"Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet gezdirir" mısralı divanın;

"Ayak" dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Dârü'l-Elhân tarafından derlenen "Yenikapı divanı" güftesi, yedi ses içinde seyrederken, ayak genişliği bir oktava ulaşmaktadır. Bu divanda beşinci derece güçlü olarak kullanılmaktadır.

Yenikapı Divanı'nın;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Nurettin Çamlıdağ tarafından derlenen "Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh" mısra ile başlayan divanın güftesi beş ses içinde seyretmekte ve dördüncü dereceyi güçlü gibi kullanmaktadır. Ezginin ayacı yoktur veya derlenememiştir.

"Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh" mısralı divanın;

"Güfte" dizisi:



Aşık Hakkı ve Ozanoğlu'ndan derlenen iki divanda da, ayak 4/4'lük bir usule sahiptir. Yenikapı divanı ise 2/4'lük notalanmışsa da, doğrusu 4/4 olmalıdır. Güfteler ise serbest ritimli ve uzun hava tarzındadır. Buna göre üç divan da bütün olarak "Ayaklı Serbest Ritimli Ezgiler" grubundadır. Seyyid Nigari'nin divanı ise ayak melodisi olmadığından, sadece "Vokal Serbest Ritimli Ezgiler" grubuna dahil edilebilmektedir. Divanlar tiz seslerden başlayarak inici bir seyir göstermektedir.

Aşık Hakkı'dan alınan divan, edebî yapıdaki murabba tarzına uygun olarak dört bölmeli bir biçimdedir. Tiz do sesinden başlayan "aman aman" terennümünden sonra, sazın verdiği kısa köprü ile güfte başlamakta ve her bir bölme, kademe kademe karara inmektedir. Birinci bölmede oktav ses üzerinde seyreden ezgi, ikinci ve üçüncü bölmelerde dördüncü derece üzerinde kalışlar yapmakta ve ikinci derece üzerinde yeden göstererek kadans vermektedir. Ayak ise, güfte kadansının aksine bir ses aşağıda karar kılmaktadır.

Buna göre "Derdim efzûn muzdaribem el-aman da el-aman" mısralı ile başlayan divanın müzikal biçimi, sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO: (B)

AYAK : A ( a + b )

GÜFTE (Genel Şema) :

[ ( x + köprü ) + ( y + köprü ) + ( q ) + ( w ) ]

Terennüm: ( aman aman + köprü )

- 1.Mısra : x + köprü
- 2.Mısra : y + köprü
- 3.Mısra : q
- 4.Mısra : w

Ozanoğlu'ndan alınan ve "Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet gezdire" mısraı ile başlayan divan, sazla, ancak; tambur tavrıyla çalınan bir giriş taksimi ile başlamaktadır. Taksim genel olarak, güfte melodisinin sözsüz olarak taklidinden ibarettir. Tıpkı, güftede, cüzle-re bağlı olarak motiv sonlarında duraklar yapılması gibi, taksimde de puandorglarla sözsüz motifler ayrılmakta ve takti'li güfte okunuyormuşcasına sazla bölümlenmektedir. Taksim, güftede olduğu gibi karar etmektedir. Taksim, bütün olarak birinci beyitin bir tekrarı hüviyetinde olduğundan, iki bölme halinde çalınmakta, daha sonra yerini ayağa bırakmaktadır.

Ayak, usullü olarak iki bölme halinde ve çıkıcı-İNİCI olarak çalınmakta, ayak melodisinin kadansında oktav seslerle ısrarlı tekrarlar yaptıktan sonra, serbest ritimli bir köprüyle, güftenin başlangıç sesinde giriş vermektedir.

Divan güftesi, edebi yapıdaki gazel tarzına uygun olarak iki bölmeli görünmektedir. Ancak ikinci güftede, birinci mısra tekrar edilerek melodi ve biçim genişletilmektedir. Birinci mısraın okunduğu bölmeler içindeki başlangıç ve bitiş melodilerine benzer figürler kullanıldığından ezgi, üç bölmeli gibi görülmekteyse de, yakın seslerde seyreden tekrar ezgilerinin, dikkatle bakıldığında birbirinden ayrı olmadığı anlaşılmaktadır. Buna göre birinci mısradaki bu tekrar halinden doğan ve ilk anda şaşırtan bu özellik, ezginin genelinde görülen "gazel tarzında, iki bölmeli yapı" karakterine yabancı düşmemekte ve müzikal biçimi zorlamamaktadır. Ayrıca, HKAGGM arşivinde bulunan, ancak buraya almadığımız benzer ezgili divanlarda da, bu karakterin korunduğu görülmüştür.

Buna göre, "Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet gezdirir" mısraı ile başlayan divanın müzikal biçimi sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO : (9)

TAKSİM : T ( t + v )

AYAK : [ a ( s + s ) + ( b ) + köprü ]

GÜFTE (Genel Şema) :

{ [ 1.Beyit: x + köprü + y ( p + r ) ]  
[ 2.Beyit: x1+ x2 ( c + r1 ) + w ( d + r2 ) ] }

1.BEYİT :

1.Mısra : x + köprü

2.Mısra : y ( p + r )

AYAK : [ a1 ( s1 + s1 ) + köprü ]

2.BEYİT :

1.Mısra : x1

(Tekrar): x2 ( c + r1 )

2.Mısra : w ( d + r2 )

AYAK : b1 + s2

Dârü'l-Elhân adına Kastamonu'da dikte edilerek yayımlanan Yenikapı divanı, şüpheli notasına karşın, yukarıda zikredilen divanlara büyük benzerlikler göstermektedir. Gazel tarzında ve aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezninde olan divan, usullü ve kısa bir melodi(ayak) ile başlamakta ve güfte birbiri ardına bağlı iki beyit halinde seslendirilmektedir.

Divanın başında çalınan ayak üç kısa motivden oluşmaktadır. Güfte edebî yapıdaki gazel tarzına uygun olarak iki bölmeli biçimde görünmektedir.

Yedinci derece başlayan "ah" terennümünden sonra başlayan güfte, beşinci derece üzerinde kalıs yaparak

durak göstermekte ve yine beşinci derece üzerinde kalarak birinci bölme tamamlamaktadır. İkinci bölmede, yedinci dereceden başlayan melodi, güçlü görevi gören dördüncü derece üzerinde ısrarlı yürüyüşler yaparak, kadansın bir derece yukarısında (si üzerinde) karar vermektedir. İkinci beyitin birinci bölmesinde, bu kez üçüncü derecesinden başlayan melodi, kadansın bir ses altına triole ile inerek güfteyi tamamlamakta; ikinci bölme de, birinci bölmenin bir benzeri gibi okunarak karara varmaktadır.

Buna göre "Bahr-i aşkım şüphesiz bahr-i hebâyı oynatır" mısraı ile başlayan "Yenikapı divanı"nın müzikal biçimi, sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO: (10)

AYAK : A ( a + b + a1 )

GÜFTE (Genel Sema) :

{ [ 1.Beyit : x + y ] + [ 2.Beyit : z + z1 ] }

1.BEYİT: ( x + y )

1.Mısra: x

2.Mısra: y

2.BEYİT: ( z + z1 )

1.Mısra: z

2.Mısra: z1

Nurettin Çamlıdağ tarafından derlenerek dikte edilen, "Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh" mısraı ile başlayan divan, onbirli hece vezninde ve 6+5 duraklı olması açısından yukarıda zikredilen divanlardan, farklılıklar taşımaktadır. Herşeyden önce hece vezinli olması ve aruz kalıbına bağlı olmaması, "divan" isimlendirmesinin, mahalli melodi kalıbından veya şiir içinde sıkça yer alan arapça-farsça kelime ve tamlamalardan dolayı olduğunu düşündürmektedir. Buna karşın, aruz vezinli divanlar gibi güfte serbest ritmlidir. Açık ve kapalı hecelere bağlı okuyuşlar, bu divanda da vardır. Ancak, kelime ve kelime gruplarının parçalanması hali görülmemektedir.

Bilakis durgu ve durak göstermeler kelime veya kelime gruplarının son hecelerine tekabül eden sesler üzerinde olmaktadır.

Güfte edebî yapıdaki murabba tarzına uygun olarak dört bölmeli biçimde görünmektedir. Her bir bend, dört bölme halinde seslendirilmektedir. İlk üç bölme birbirinin bir yerde tekrarı olarak çeşitleme haline okunmakta ve sadece dördüncü bölme ilk üç bölmeden melodi (itibariyle ayrılmaktadır).

Güfte, güçlü gibi kullanılan dördüncü derece üzerinde başlamakta, 6+5 durak haline göre uzun bir figür ile bölmeyi bölümlenmekte ve üçüncü derece üzerinde asma kalış yaparak bölmeyi tamamlamaktadır. Birbiri ardına bu şekilde tekrarlanan üç mısradan sonra, dördüncü mısra, üçüncü dereceden başlayarak ve yine altıncı hece üzerinde figürle melodiyi kadansta tutarak, bölme içinde durak yapmakta ve kısa bir motifle karar vermektedir.

Buna göre "Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh" mısraı ile başlayan divanın biçimi, sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: (11)

GÜFTE (Genel Şema) :

{ [ 1.Bend : A ( a + a1 + a2 + b ] +  
[ 2.Bend : A1 ( a3 + a4 + a5 + b1 ] }

1.BEND : A ( a + a1 + a2 + b )

1.Mısra: a

2.Mısra: a1

3.Mısra: a2

4.Mısra: b

2.BEND : A1 ( a3 + a4 + a5 + b1 )

1.Mısra: a3

2.Mısra: a4

3.Mısra: a5

4.Mısra: b1



#### 5.2.4.D e s t ũ r

Gerek Halk Edebiyatı ve gerekse Halk Mũsıkîsi araştırmacılarının adını duymadıkları bir tarzdır.

ihsan Ozanoğlu, HKAGGM arşivinde bulunan bir bandda, bu tarz hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Bu tũr yaygın değildir. En eski saz şâirlerinden ōđrendiđim "destũr" biraz ōvũnme, biraz tarif ve biraz da rindane bir eda taşımaktadır. Aşıkane olduğu gibi, meydan okuma cinsinden de parçalar bu kalıpla iraz edilir. Mesela;

"Kâh giderem medreseye ders okuram hak için  
Kâh giderem meyhâneye derd çekerem sineme"

yahut;

"Sensin ey gũl çehreli yârim beni nâlân eden  
Bin dili bir demde mecrũh gũnde yũzbin kân eden"

diye çok yanık edâ ile sũylenmiř parçalar da bu kalıpla okunabilir(91).

Ozanoğlu, HKAGGM arşivinde bulunan B.75.0039 numaralı bandda da şu bilgileri vermektedir:

<<Saz şâirlerinin dini şiirler sũyleyebilmesi için bir tarikate intisâb etmeleri şart değildir. Zaten âşık faslı dini bir tŕenle başlar...Usta rasttan bir taksim geçer ve bir mũnacat okur. ikinci âşık bir methiye okur. Bu taksim, mũnâcât, na't ve medhiyeden sonra, sırası ile divan, semâi, destũr, kalenderi, mũstezâd ve satranç çalınır. Bu melodilerin gũfteleri dini ve ahlâki olabileceği gibi ladini nitelikte de olur>>.

ihsan Ozanoğlu, HKAGGM arşivinde bulunan bandlarda bu bilgileri vermiş olmakla ve hatta bu tarz için ōrnek ezgi çalıp sũylemekle birlikte, 1940 yılında yayımladığı

---

(91) Ozanoğlu, HKAGGM. NE.75.0022

Aşık Edebiyatı kitabında Destûr' dan hiç söz etmemiştir. Ayrıca, bütün araştırmalarımıza karşın, bu tarz hakkında bilgiye, Ozanoğlu'ndan başka hiç bir yerde tarafımızdan rastlanamamıştır.

Ozanoğlu'nun HKAGGM Arşivindeki NE.75.0022 numaralı kaynakta örnek verdiği; "Sensin ey gül çehreli yârim beni nâlân eden" mısralı bir ezgi, 16 Temmuz 1948 tarihinde Ankara Devlet Konservatuvarı adına gerçekleştirilen On-ikinci Halk Müsıkîsi Derleme Çalışmaları sırasında, Aşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden "1540 a-2" numaralı banda kaydedilmiştir. Bu şiir derleme fişine iki beyit halinde yazılmış olup tamamı şöyledir:

Sensin ey gül çehreli yârim beni nâlân eden  
Bin dili bir demde mecrûh günde yüzbin kân eden

Gerçi çokdur âşıkın lâkin güzel insâf gerek  
Rahmi veş uğrunda var mı söyle terk-i can eden(?)  
(Bu kelime derleme fişinde yoktur).

Bu ezgi, derleme fişine "Semâi (Rahmi'den)" başlığıyla yazılmıştır. Rahmi 19.asırda yaşadığını tahmin ettiğimiz Kastamonu'lu saz şâirlerinden biridir. Derleme fişine, ezginin "Semâi" olarak yazılmış olması her halde edebi biçiminin dikkate alınmış olmasındandır. Oysa bu şiir, her ne kadar "Semai" olarak yazıldıysa da, gerçekte aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün veznindedir ve bu vezin bir "Divan" veznidir. Eger, bilemediğimiz özel bir sebebi yoksa bu başlık yanlıştır, zira şiirin ezgisi, yörede okunan "Aruz Semâi" ezgilerine benzememektedir. Fakat, bu şiirin kalıp ezgisi, Ozanoğlu'nun HKAGGM bandına "Destûr" olarak okuduğu kalıp ezgi ile tıpatıp aynıdır. Bu yanlışlık kaynak kişiden mi yoksa derlemecilerden mi kaynaklanıyor? Bunu bilmek mümkün değildir. Eger kaynak kişiden kaynaklanıyorsa, kaynak kişi bunu HKAGGM'ne doldurduğu bandla düzeltmiş olmaktadır.

Ozanoğlu'nun "Destûr" türüne örnek olarak verdiği şiir, aruzun Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezninde ve gazel tarzındadır. Derleme fişine iki beyit olarak yazılmışsa da, tek beyit olarak seslendirilmiştir. Ezginin ayak melodisi ile güfte melodisi, iki ayrı parça gibi gö-

rünmektedir, zira ayak melodisi, kerem ayaklarından birini hatırlatmaktadır.

Ezgi, genel olarak bir oktavlık bir ses sahasına sahiptir:

Ayak Dizisi :



Güfte Dizisi:



Ezgi ayacı 4/4 lük bir metrik yapıdadır. Güfte ezgisinde ise düzenli bir 7/8 (3+2+2) ritm görülmektedir. Fakat ikinci mısraın son hecesinde 7/8'lik ritm bozularak, ayak ritmine dönmektedir.

Bu parça, Satranc, Semâi ve Vezn-i Âher türlerinde olduğu gibi ritm, vezin, motiv ve ölçü beraberliği göstermesi bakımından ilgi çekiyor. Veznin her bir cüzü yedi zamanlı bir ritme sığmakta, her bir ritm bir motive oturmakta ve her dört motiv bir mısra bütünlüğü sağlayarak bir bölmeyi oluşturmaktadır. Mısra içindeki durgu ve duraklar sadece vezin sonlarına tekabül eden kelimeler üzerinde meydana gelmektedir.

Ezgi içindeki bir mısra bölünmesini şöyle gösterebiliriz:

Sensin ey gül / çehreli yâ / rim beni nâ / lân eden  
Bin dili bir / demde mecrûh / günde yüzbin / kân eden

Her bir cüze isabet eden durgu ve duraklarda, 7/8'lik bir ölçü ve bir melodik motiv tamamlanmaktadır.



Yukarıdaki portede de görüldüğü gibi, ezginin her bir bölmesi, dört cüze karşılık dört motivden meydana gelmektedir. Böylece oluşan iki bölme bir müzik cümlesini ortaya çıkarmaktadır. Buna göre, ezginin genel biçimi, mısra tekrarları dikkate alınmazsa, gazel tarzındaki ezgilerde görülen iki bölmeli bir yapıda olmaktadır.

Ezgi, çıkıcı bir seyir göstermekte, dördüncü dereceyi güçlü olarak kullanmaktadır. Bilhassa ikinci mısra, üçüncü derece üzerinde ısrarlı kalışlar yapmakta ve üç cüz, üçüz motiv olarak kullanılmaktadır. Son cüz kadansa giderken, son hece kararı bir süre geciktirmekte ve ezgi son bulmaktadır. Güfteyi takip eden "ayak" da üç motiv ile bir müzik cümlesi oluşturarak kadansta kalmaktadır.

Buna göre ezginin biçimini, sembol harflerle şu şekilde gösterebiliriz:

NOTA NO : (12)

GÜFTE (Genel Sema) :

$$[ x(a+b+c+d) + x1\dots + y(e+e+e+f+g) + y1\dots ] = [x + y]$$

1.Mısra : { x ( a + b + c + d ) }

1.Mısra : { x1..... }

2.Mısra : { y [ e + e + e + f + g (4/4) ] }

2.Mısra : { y1..... }

AYAK : { A ( q + w + z ) }

{ A1..... }

### 5.2.5.S e m â i ( A r ũ z )

Aşık Mûsıkîsinin aruz vezinli türlerinden biridir. Hece Semâilerle karışmasını önlemek için, alimlerce "Arũz Semâi" olarak da adlandırılır.

Ahmet Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i kitabında, "Semâi" hakkında şunları yazmaktadır:

<<Bu da gazel tarzında bir şekildir. Mısralarının aded-i hecası onaltıdır. Saz ve halk şâirleri aruzun dört "Mefâilün" cüzüne tevâfuk eden şiirlere; istanbul'da, "Efendim" mukaddemesiyle başlayan Tekerlemelere itlak olunur. Ünvanı şunlardır: Semâi, Musammat Semâi, Ayaklı Semâi.

**Semâi:** Gazel tarzında onaltı heceli ve dört "Mefâilün" cüzüne tevâfuk eden şiirlerdir. Divan gibi Semâilerinde murabba', muhammes, müseddes şekilleri vardır.

**Musammat Semâi:** Her bendi dört parçadan ibâret şiirlerdir. Diğer Semâilerin vezin ve şekilce aynıdır. Cönlere bu namla geçer.

**Ayaklı Semâi:** Bir nev'i müstezâddan ibârettir. Cönlere bu ünvânla geçer.>>(92).

Ahmet Talat, Türk Şiirlerinin Vezni kitabında da, "Semâi" hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Fikrimce, Divan-ı Lugat'teki şiirlerden de anlaşıldığı vechile, aruzun dört "Mefailün" cüz'üne tevâfuk eden ve âşıklarca "Semâi" denilen tarz-ı şiir aslında onaltı heceli ve 8+8 taktili Musammatlar iken sonraları Arapça, Acemceden çok kelime iktibasında bulunulması ve Aşık edebiyatının Fuzûlî'den fazla müteessir olması üzerine incele incele bu şekli almıştır. Bu hususta musammatların tekkelerde, Semâilerin âşıklar arasında okunurken tâbi oldukları makamların, bestelerin de çok dahli

---

(92) Talat, a.g.e., s.81-82

olmuştur.>>(93).

Ahmet Cevat, "Meydan Şâirleri" adlı makalesinde, istanbul Çalgılı kahvelerde okunan Semâiler hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Semâinin mevzuu ekseriyâ âşıkın dildâdesine karşı tazallûmu ile mâşukânın güzelliği ve meziyetleri veya rakibin hicvidir.

Semâiler umumiyetle her mısraı vezn-i mahsusla onaltı hece üzerine üç veya dört mısraı bir kıt'a ve her kıt'anın nihâyetine ilâve edilen bir veya iki mısradan ibâret nakaratile heyet-i mecmuası üç kıt'adan aşağı olmamak şartile tanzim olunurlar.

ilk kıt'a ile mukaffâ bulunan nakaratin ikinci, üçüncü veya dördüncü kıt'aların manalarile mütabakatına son derece dikkat edilmesi lazımdır.

Semâilerin, son kıt'alarının birinci ve üçüncü mısralarından birisine muharrer mahlasını koymak suretiyle eserin kendisine ait olduğunu işâret eder.

Şimdiye kadar görülen Semâiler içinde vezninde bazan eksiklik ve fazlalık olanlara, binaen-aleyh kâideye uymayanlara tesâdüf edilmiş ise de, bu gibi hatalar, zapt edenlerin, eseri güzel muhafaza edemediklerinden ileri geldiği kanaati umûmi olup, okunurken bestenin âhengile, hecenin çabuk veya ağır olarak telâffuzu sayesinde bu noksanların hissettirilmemesine çalışılır.

Semâi, gerek bestesi, gerek güftesile -hele bestesine iyice vukûfu olup sesi güzel birisi tarafından okunduğu takdirde- diğer şiirlerden ziyâde zevk ve neş'e uyanırdır...

Meydan şâirlerinin ustaları bir Semâiyi okumadan evvel, mevzuunun mâhiyetini imâ eden bazı manzum başlangıçlardan sonra esas güfteye geçerler.

---

(93) Talât, Türk Şiirlerinin Vezni, istanbul, 1933, Ahmet İlhan matbaası Ltd, s.214

Mesela, Semâinin mevzuu hakikate dair olur ise evvela:

Yıkıldı meşreb-i dünyâ çekildi bir kenâr oldu  
Muhabbet kandili söndü gönül bir türbedâr oldu

diye bir başlangıç okuduktan sonra esas güfte başlar.

Şâyet maksat lâtife ise o zaman:

Efendim hoş nâsibim boş tecelli taksirât meyhoş  
içüp aşkın şarâbını bu şep ben olmuşum serhoş

der.

Yok, birisini tezyîf etmek istiyorsa o takdirde de:

Efendim nâr-i nâsib artar tecelli taksirât mantar  
Senin o bildiğin kantar Bursa'da kestâne tartar

diye söyledikten sonra hicvine başlar.>>(94).

Kaygılı da, İstanbul Çalgılı kahvelerde okunan Semâiler hakkında şöyle diyor:

<<Kalenderi ve destandan sonra çalgılı kahvelerde en hatırı sayılan nazım şekli "Semâiler" idi. Aruzun dört "Mefâilün" vezni ile yazılan bu Semâilerin en güzellerini gene Üsküdar'da hala kahvecilik yapan Vasıf ile, Ciroz Ali, Bahriyeli Osman Nuri, Arnavudun Mehmet, Dolmacı Mihran yapar ve söylerlerdi. Fakat Dolmacı Mihran'ınkilere "Ermeni ağız Semâiler" denilirdi ki, eski halk şâirleri zamanında "Ermeni aşuğları" gibi bunlarda şive ve lehçe biraz değişir, kendine mahsus bir başkalık, bir ahenk gösterirdi.>>(95).

Anadolu'da yapılan halk mûsikîsi derleme çalışmalarında Urfa, Elazığ, Malatya, Erzurum, İstanbul, Kars ve Kastamonu gibi yörelerden çeşitli "Semâi" örnekleri der-

---

(94) Cevat, a.g.m./1, s.41-43

(95) Kaygılı, a.g.e., s.26

lenmiştir. Bu Semâiler, Aşık Şenlik, Aşık Sümmani, Aşık Ömer ve Fuzuli'nin bazı şiirleri ile okunmaktadır. Şiirler, aruzun "Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün" veya 16'lı hece vezniyledir.

Yörelere has özel ezgilerle okunan Semâiler, genel olarak "gazel" biçimindedir. Bunlar da, divanlar gibi, usullü bir ayakdan sonra, serbest ritimli bir ağızla okunur. Ancak, usullü Semâiler de vardır. Semâiler, genel olarak âşık fasıllarında, divandan sonra icra edilir..

Kastamonu aşık fasıllarında semâiler, kalenderi'den önce okunur. Ozanoğlu, âşık fasıllarında, Semâilerin icra tarzı hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<...Divanlardan sonra, bir ara taksim ile, hangi makamdan Semâi okunacaksa, o makama ait ara taksimi yapılmalıdır. Makamdan makama geçebilmek için, bir köprü mahiyetinde olan bu taksim, Semâinin anahtarında karar ettiği sırada, aruzun takdilerini duyurarak ihsas ettirecek şekilde tertipli, mürekkebe veya bilirticâl bir parça okunur. Parçada vezin, bahr-i hezecin aslı ile dört kere "Mefâîlün" 'dür. Şekil muhtelif, makamları mütenezzih ise de, mevzuları çoğunlukla aşkı ve garâbidir. inşâd tarzı, divan'da olduğu gibi, müstakil yada karşılıklıdır.>>(96).

<<Divan tarzında olduğu gibi, Semâilerin de muhtelif varyantları vardır. Konya ağızı, Sivas ağızı, İstanbul ağızı, Kastamonu ağızı gibi...>>(97).

Derlemelerde Kastamonu'da okunan iki Semâi örneği ele geçmiştir. Bu Semâilerden biri Fuzûli'nin "Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı" mısraıyla başlayan şiiriyle, diğeri Aşık Dertli'nin "Getir sâki meyi engûru el tutmaz ayak tutmaz" mısraıyla başlayan şiiriyle okunmaktadır. Şiirlerin ikisi de gazel tarzında ve aruzun dört "Mefâîlün" kalıbındadır. Bu arada, Aşık Dertli'nin şiiriyle okunan Semâi'nin farklı tarihlerde alınmış iki

---

(96) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0022

(97) Ozanoğlu, TRT ist.Rad.Arş., BN.16307



kayıdı da notaya alınarak bu çalışmada verilmiştir. Bu kayıtlardan biri Ankara Devlet Konservatuvarı derlemesi; diğeri, Nida Tüfekçi derlemesidir. Tüfekçi derlemesi, diğesine göre daha sağlıklı olduğu için tercih edilmiş, ancak; zaman zaman Konservatuvar derlemesine de müracaat edilmiştir. Çünkü, ikisi arasında "edition critique" yapmamızı gerektirecek farklılıklar vardır.

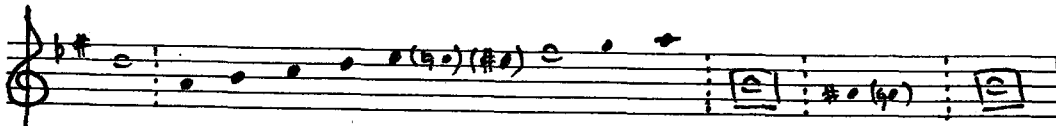
Semâilerde, genel olarak ayak ve güfte birbirinden ayrı iki parça gibidir. "Ayaklar," diğ türlerde de olduğu gibi usullü, güfte ise serbest ritlidir ve güfteler arasında çalınmakta ve bazen köprü vazifesi de görmektedir.

Diğ aruz vezinli türlerde olduğu gibi Semâilerde de vezin, söz ve ritm münasebeti ilgi çekmektedir. Her iki ezgide de güfte serbest ritme okunmakta ise de mısra, veznin takti'ine uygun olarak seslendirilmekte, kelime ve kelime grupları da buna göre durgu ve durak yaratılarak icra edilmektedir.

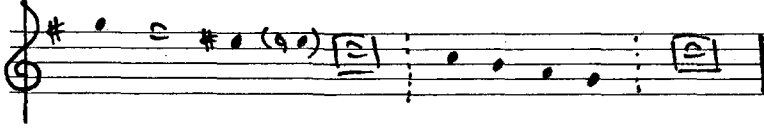
Her satırda, iki "Mefâilün" cüzünden sonra "durak" yapılması ve satırın ikiye bölünmesi, Semâilerin ortak özelliklerindedir. Bununla birlikte, cüzlerin bilhassa son heceleri üzerinde, uzatma yada puandorg kullanma yoluyla, "durgu" da yaratılmaktadır. Bu şekilde serbest ritimli güftede, takti'li okumaya paralel olarak, 8/16'lık (3+2+3) bir iç ritm ortaya çıkmaktaysa da, bilhassa son cüzde, son hecelerden biri yada bir kaçının uzatılması, cümle sonunun genişletilmesi ve kadansın geciktirilmesi ile bu iç ritm bozulabilmektedir. iç ritmin bozulması, zaman zaman ezgi girişlerinde de görülebilmektedir.

"Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı" mısralı Semâi'de, "ayak" ezgisi, yedi ses (heptakord) genişliğindedir. Güfte ise bir oktavlık bir ses sahasına sahiptir.

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



"Getir sâki mey-i engûru el tutmaz ayak tutmaz" mısralı Dertli'nin Semâi'inde ise "ayak" melodisi bir oktav, güfte yedi ses içinde genişlemektedir.

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Her iki Semâi'de de ezgi çıkıcı-inici seyir göstermekte, ezgiler genelde beş ses içinde işlenmekteyken, karar sesinden bazen üç, bazen de dört ses aşağı genişlemektedir. Bu durumda çoğunlukla üçüncü derece güçlü gibi kullanılmaktadır.

Semâi'lerde güfte serbest ritmlidir. "Ayak" ezgileri, birbirine benzemekte ise de sürekli değişen bir ritme sahiptir. Fuzûli'nin Semâi'sinde ayak;  $7/8(3+2+2)$ ,  $9/8(2+2+2+3)$ ,  $6/4(2+2+2)$ ,  $5/4(3+2)$  ve  $13/8(3+2+2+2+2)$ ; Dertli'nin Semâi'sinde ise ayak;  $9/8(2+2+2+3)$  ve  $6/4(3+3)$  gibi karışık bir usuldedir. Dertli'nin bu Semâisininin Ankara Devlet Konservatuvarı Derlemesinde aynı ayak melodisi  $9/8(2+2+2+3)$ ,  $7/4(2+2+3)$  ve  $4/4$ 'lük bir usuldedir (Bkz.EKLER: NOTA NO.15). Her iki Semâi de, "Ayaklı Serbest Ritimli ezgiler grubundadır.

"Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı" mısralı Semâi, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın imkansızlıkları sebebiyle banda, bir beyit kaydedilmiştir. Bu ezgi, doğrudan güfte ile başlamakta ve iki mısra (beyit) icra

edildikten sonra yerini ayak melodisine bırakmaktadır. Gümte gazel tarzına uygun olarak iki bölmeli bir biçimdedir. Ayak melodisi de, son derece bozuk ritm ve melodi sebebiyle yapısını tam göstermemektedir. Bununla birlikte, iki bölmeli bir biçime uydurulabilmektedir.

Buna göre ezginin müzikal biçimi sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO: (13)

Terennüm: (ah)

1.Mısra : { x ( a + b ) }

2.Mısra : { y ( c + d ) + (Terennüm / dostum ey) }

AYAK : { z ( r + t + u + ı ) + k ( o + p + tı + ü ) }

Ankara Devlet Konservatuvarı derlemesi olan "Getir saki mey-i engürü el tutmaz ayak tutmaz" mısralı ezgi, doğrudan güfte ile "Ah, aman aman" terennümüyle başlamakta ve yerini ayak melodisine bırakmaktadır. Bu ezgiye göre daha derli toplu olan ve iki beyit halinde seslendirilmiş bulunan Nida Tüfekçi derlemesi ise, fasıl âdâbı yansıtılmaya çalışıldığı için, bu geleneğe uygun olarak önce bir taksimle başlamakta, terennüm kullanmayarak doğrudan güfte okunmakta ve yerini ayağa bırakmaktadır. Semâinin en başında yer alan taksim, gerçekte bu Semâinin ayak gibi bir unsuru değildir ve "giriş taksimi" hüviyetindedir. İki güfte arasında çalınan ayaktan sonra ise ikinci beyit okunmakta ve daha sonra yerini yine ayak melodisine bırakmaktadır. Bu Semâi de, diğeri gibi, gazel tarzındaki edebi yapıya uygun olarak iki bölmeli bir müzikal yapıya sahiptir.

Buna göre, bu Semâi'nin müzikal biçimi de, sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: 14

Taksim : { t ( f + k ) }

## 1.BEYİT

1.Mısra: { x (a + b ) + (Serbest ara gezinti) }

2.Mısra: { y (c + b1) + (Terennüm / dostum of ) }

AYAK : { q + q1 + köprü }

## 2.BEYİT

1.Mısra: { x1 (a1+ b1) + (Serbest ara gezinti) }

2.Mısra: { y1 (c1+ b2) + (Terennüm / yandım of ) }

AYAK : { q2 + q3 + w + q4 }

## 5.2.6.K a l e n d e r i

Fuad Köprülü'ye göre; "19.asırdan önceki zamanlarda pek tesadüf edilmeyen ve son zamanlara ait bir şekil" olan Kalenderiler(98), Aşık Edebiyatı ve Mûsikîsinin, önemli tür ve şekillerinden biri sayılmaktadır.

"Kalenderi" kelimesinin ne anlama geldiğini ve edebi hususiyetlerini Çankırı'lı Ahmet Talat şöyle anlatıyor:

<<Halk şâirlerince ismi "Kalendari"dir. Aruzun, "Mefûlü Mefâilü Mefâilü Feûlün veznine tevâfuk eden şiirlerdir. Aşıklar hususi bir ahenkle okurlar. Tesmiye bu ahenk ve vezinden münbaisdir. Ahenkler tenevvü' eder. Bu cihetle "Acem Kalendarisi" vesaire gibi namlar alırsa da, bunların şekle ta'liki yokdur. Kalenderiler de gazel tarzında yazılır...

Son senelerde bazı rindane şiirlere de kalenderi sernâmesi verildiği görülmektedir. Bu ismin mana itibarıyla verilmiş olduğunu ve son zamana aid bulunduğunu zannediyorum...

"Kalenderi" kelimesinin Ahilik, Babâilik, Alevilik,

---

(98) Köprülü, Edebiyat Araştırmaları, s.354

Abdallık, Hayderilik...gibi mezhep ismi olduğunu tarihçilerden anlıyoruz.

Sufli, rind meşreb indinde nik ü bedsiyân olan kimselere "kalender" denilmesi, kalender ta'ifesinin hiç olmazsa şekil haricileri hakkında bir fikir vermektedir. Bu tarzdaki şiirlere bu ismin verilmesi ihtimal, şiirin kalenderlere mahsus ayinlerde okunan nefes veya nutukların ahengiyle okunmasından ileri gelmiştir(99).

Vahit Lutfi Salcı; HBH dergisinin 233.sayfasında, <<..."kalenderi" nev'inin de "Kalender" adlı şâire izâfeten isim almış olması çok varittir" diyerek, kelimenin bir şâir adı ve bu şâirin tavır ve edasına istinâd ettiğini ileri sürmektedir(100).

ihsan Ozanoğlu da, Kalenderiler hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<...vezni bahr-i remel'in Fâilâtün ve Feilâtün cüzleri ile ve ekseriyet bahr-i hezec'in "Mefûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün" vezn-i fârisiyle giden bu tarz şiir ve tegannide, divan ve Semâilerde olduğu gibi makam muhtelif, mevzûlar pek geniştir. Aşıklar maskaralanmayı, alay etmeyi, târiz, telmih, kınama, nükte vesâireyi en ziyâde kalenderilere ayırmakta ve bu tarz, çoğunlukla şen, şuh ve rindâne bir edâyla söylenilmektedir.>>(101).

<<Kalenderi, rindlerin sözüdür. Serbest, baba ve dedeler gibi hatimâne, alaylı ve herhangi bir konuda irşâd edilebilen parçalardır.>>(102).

Dizdaroğlu, Kalenderilerin: Aruzun özel bir kalıbı ile gazel, murabba, muhammes, müseddes biçimlerinde;

---

( 99) Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i, s.83

(100) Salcı, "Kızılbaş Şâirleri", HBH, 9/1940, S.106

(101) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.24; HKAGGM, NE.75.0022

(102) Ozanoğlu, TRT ist.Rad.Arşivi, BN.16307

Ayaklı(Yedekli) Kalenderi (Müstezâd); Hece ölçüsüyle ve dörtlük biçiminde çeşitleri olduğunu belirtmektedir(103).

Köprülü ve Ozanoğlu kalenderinin aruz vezinli; Talat ve Salcı ise aslen hece vezinli olduğunu belirtir. Ancak, Talat, önce hece vezinli olmasına rağmen, sonradan yerine aruz vezninin geçtiğini, Salcı ise halk şâirlerinin aruzdan habersiz olduğunu, şiirin parmak esasına dayanılarak okunduğunu söyler. Burada Edebiyatçıların birleştikleri bir nokta ise, Kalenderilerin de, diğer türler gibi ezginin teganni ve ahenginin yardımıyla kolayca söylenebildiği ve hafızada saklanabildiğidir.

Ahmet Cevat, İstanbul çalgılı kahvelerde okunan kalender(kalenderi)ler hakkında da şu bilgileri veriyor:

«Meydan şâirlerinin ustalarından bir kaçı ya tesadüf eseri, ya davet suretiyle bir çalgılı kahvede, yahut bir cemiyette buluştukları vakit, çalgının iştirakiyle hep bir ağızdan sabâ makamile hazin hazin okudukları bir manzume daha vardır ki buna "kalender" ismi verilir.

Bu manzumenin her mısraı onüç ila onbeş gibi muhtelif hecelerle, iki mısraı bir beyit veya iki beyti bir kıt'a halinde olarak tanzim edilmişlerine tesadüf edilir ise de, meydan şâirlerinin asıl "kalender" diye okudukları manzumenin şekli ötekine nazaran pek başkadır.

Her mısra yedi hece, her iki beyti bir kıt'a olmak üzere yazılan bu manzumelerde şâir âşıkın, sevgilisine karşı olan alakasını, sevgilisinin nezaketini, güzelliğini, bîlcümle iyi huy ve adetlerini ballandıra ballandıra sena ederek derdini döker. Bu mevzu dahilinde tertip edilen kalenderlerin birinci, ikinci ve dördüncü mısraı da başka kafiye de olup, bu mısra kendinden sonra gelen kıt'anın birinci mısraı olur. Bu suretle her kıt'anın üçüncü mısraı, ondan sonraki kıt'anın esas mevzuunu teşkil ederek kıt'anın aynı kafiye ile nihayetlenmesini icap ettirir.

---

(103) Dizdaroglu, a.g.e., s.131-137

Kalender, diğer manzumeler gibi yalnız okunmayarak, behelmehal, bir kaç şâirin iştirakiyle okunur, sonunda manî yerine, içlerinden sesi en müsait olan biri tarafından bir gazel okunarak güfteye nihayet verilir.>>(104).

Osman Cemal Kaygılı, İstanbul Semâî kahvelerinde okunan kalenderiler hakkında şu bilgileri veriyor:

<<..."Kalenderi"lerin vezni de hem hece olurdu, hem de aruz.

Fakat bunlarda şart, muhakkak her kıtanın, yani her dört satırın üçüncü mısraı o kıtadan sonraki kıtanın birinci satırında aynen tekrarlanmak olduğu gibi, her kıtanın son mısraları da kafiyece biribirinden başka idi...

Kalenderi denilen bu biçim manzumelerin bir başkalığı da bunların manî, koşma, Semâî, divan, gibi yalnız bir tek kişi tarafından okunmaması, en aşağı üç beş kişi tarafından bir ağızla okunmasında idi.

Mesela Üsküdarlı Vasıf, Acem İsmail, Zil İzzet, Ciroz Ali, Arnavudun Mehmet bir araya gelip hep bir ağızdan kalenderi okumağa başlayınca bu pek eşsiz, menentsiz bir manzara halini alır ve dinleyenler baştan aşağı mest olurdu.>>(105).

Kalenderiler, yurdumuzun hemen her yöresinde, âşık meclislerinde okunan türlerden biridir. İstanbul, Çankırı, Konya, Kars, Erzurum, Tokat gibi yörelerin âşık meclislerinde okunduğunu, çeşitli araştırmacılar bildirmektedir.

Muhtelif yörelerde yapılan halk müzikîsi derleme çalışmalarında da, İstanbul, Ankara, Balıkesir, Kars, Erzurum, Urfa ve Kastamonu gibi yörelerden kalenderi örnekleri, ezgiyle birlikte tespit edilmiştir.

---

(104) Cevat, a.g.m./2, s.75

(105) Kaygılı, a.g.e., s.19-20

Derleme çalışmalarında ele geçen kalenderilerin hemen hepsi, tasavvufane mevzular işlemekle birlikte içlerinde sathiyeler gibi şaka yollu mizahi anlatımlara da rastlanır. Bu çeşit örneklere dayanarak, Ozanoğlu'nun, "Kalenderilerin işlediği mevzular" hakkında verdiği bilgiler, tutarlı sayılabilir Çoğunlukla "gazel" ve "murabba" tarzlarında ve tipik saba makamında görünmekte olan Kalenderiler, genellikle "Tamamı Serbest Ritimli Ezgiler", "Ayaklı Serbest Ritimli Ezgiler" veya "Ayaklı ve Girişte Serbestlik Gösteren Kısa Süreli Serbest Ritm Kuruluşlu Ezgiler" grubunda ve uzun hava tarzında, bir ibadet mûsikîsi edasıyla okunmaktadır.

Kalenderi, Kastamonu âşık fasıllarında bilhassa aruz Semâi'den sonra icra edilen bir türdür.

Ahmet Talat, Saz fasılları arasında kalenderi okunurken, her beytin ikinci mısraının son hecesinin, kâtilanların iştirakile teganni olunduğunu belirtmektedir (106). Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre de; Kastamonu'da, âşıklar, aruz vezinli ezgileri sıra koşuluna uyarak da seslendirmektedirler. "Sıra koşulu", bir ezginin güftelerinin ya bir âşık tarafından yada beyit veya bendlerin muhtelif âşıklar tarafından seslendirilmesidir. Sıra koşuluna uyularak icra edilen bir ezginin münasip bir yerinde, toplu olarak icra edilmesi mümkün görülmektedir, zira müstezâd ve dini merâsim türlerinde, bu geleneğin bulunduğunu yine Ozanoğlu bildirmektedir(107).

Kastamonu âşık fasıllarında icra edilen iki kalenderi örneği elimizde mevcuttur. İki kalenderi de Aşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden muhtelif tarihlerde tespit edilmiştir.

Kalenderilerden biri, 1948 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı adına Kastamonu'da, diğeri 70'li yıllarda Ankara'da Nida Tüfekçi tarafından banda tespit edilmiştir.

---

(106) Talat, a.g.e., s.83

(107) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.23



1948 yılında alınan Kalenderi, Erzurumlu Emrah'ın "Sofî hele gel meclise bir dinle bu sâzı" mısraı ile başlayan meşhur şiiri ile; ikincisi, şâiri bilinmeyen ve "Alemde lisâne beni bir gül yayıverdi" mısraı ile başlayan bir şiirle okunmaktadır. Her iki kalenderi ezgisi de, gerçekte birbirinin çeşitlemesi olup, birinci kalenderi bir beyit, ikinci kalenderi iki beyit halinde seslendirilmiştir.

Burada yeri gelmişken, Aşık Emrah'ın, elindeki sazı yeren bir sofî'ya, cevap niteliğinde okuduğu kalenderinin hikayesini, Ahmet Talat'ın kaleminden anlatalım:

<<Emrah'ın, Çankırı ulemasında Yüklü Köylü Hacı Ali Efendi ile, saz hakkında geçen munakaşaları, bilahare etrafa yayılarak her beldenin müftüsü ile vuku' bulmuş gibi rivâyet edilmektedir. Aşık Dertli'nin, sazını "şeytan işi" diye tarif eden zamanın müftüsüne: "Şeytan bunun ne-resinde?" nakaratlı hicvi meşhurdur.

Bunun gibi Emrah da Hacı Ali Efendi tarafından bir vaızda sazının tahkir edildiğini duymuş, hoca ile aralarında bir muhavere geçmiştir. An'aneye nazaran, Emrah'a "Seyr-i Sülûk"u sormuş, o da elindeki sazın telini göstermiş ve sonra bu telin ibtidâ topraklar altında bir madden olduğunu, eritilip kalıplara döküldükten, haddeden geçirildikten sonra bu hali aldığını ve şimdi Hakk'ı, zikr ü ve tevhit ettiğini söylemiş. Bunun üzerine Hoca da târiz ve taarruzdan vazgeçmiş. Fakat Emrah;

Gel meclise söfi hele bir dinle bu sâzı  
Fehmet ki bu sâzın nedir Allâh'a niyâzı

Hak Hak çağırır telleri burdukça kulağın  
Arif olan anlar bu rumûzâtı bu râzı

Müftü ânı fetvâ ile nehyeylemiş ammâ  
Kâdiyâ danışdım bugün ol verdi cevâzı

Sal boynuna cürmün ânı tapşır bir imâma  
Bilmezse eger kâide-i şartı namâzı

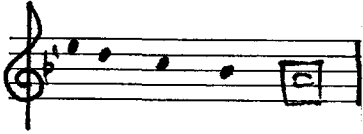
Emrah bu sülûk ile eren erdi kemâle  
Tahkıkâ erer gün be gün elbette mecâzi

Şiirini söylemiştir. Bu şiirin Tokat müftüsü Boz-  
de'ye hitaben söylendiği mahallinin iş'ârı cümlesinden-  
dir. Her yerde medrese âlimleri tarafından istiskal gören  
Emrah'ın şiirini her uğradığı yerde okumuş olması muhak-  
kaktır.>>(108).

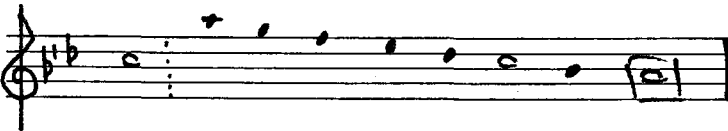
Kastamonu'da okunan, Emrah'ın, bu tasavvufâne şiiri-  
nin aksine, ikinci kalenderinin sözleri, nükteli ve bi-  
raz da çapkınca bir ifadeye sahiptir. Bu haliyle, hüzün,  
keder ve dindarlık duygusu aşıl原因an saba makamındaki  
ezgiyle tam bir tezat oluşturmaktadır. Ozanoğlu da, Ka-  
lenderiyi tanımlarken bu noktaya özellikle değinmiş ve  
âşıklar arasında bu tarz icranın, bir gelenek olduğunu  
belirtmiştir. Nitekim, Ankara'dan derlenmiş olan "Asâlet  
bir altın idi pul oldu" mısralı ezgi de, hem melodi ve  
hem de güfte itibariyle aynı tarzda bulunmaktadır.

Kastamonu'dan ele geçen kalenderilerin kalıp ezgisi,  
bir oktav içinde seyreden bir ambitusa sahiptir. Ezginin  
"ayağı" ise beş ses içinde seyreden (Pentakord) bir  
genişliktedir.

"Ayak" dizisi:



"Güfte" dizisi:



Kalenderilerde "Ayak", dokuz zamanlı usulün (d)  
tipinde (2+2+2+3), bir metrik yapıdadır. Güfte ezgisi ise  
serbest ritimde, "Syllabic - Melismatic Karışık (Hybrid)

(108) Talat, Aşık Tokat'lı Nuri, s.19-20

tarzıdır. Ancak, özellikle beyitlerin son mısraındaki son bir kaç hece kadansa varırken, serbest ritm karakterinden çıkarak, ayak ritmine dönüşmektedir. Bu açıdan, her iki kalenderi de bütün haliyle, "Ayaklı-Kısa Süreli (Değişken) Serbest Ritimli Ezgiler Grubunda" bulunmaktadır.

Ezgi, melodi itibariyle çıkıcı-inici bir seyir göstermekte, oktavi aşmayan dizi genişliği içinde üçüncü dereceyi güçlü gibi kullanmaktadır. İki kalenderi de, gazel kuruluşundaki güftelerde sık görülen iki bölmeli bir yapıya sahiptir.

<<Söfi hele gel meclise bir dinle bu sâzı>> mısralı "Kalenderi"de melodik yapı ve biçim:

Ezgi, "Ah" nidasıyla başlıyor. Aşık müzikîsi geleneğinde, ezgiye nida veya muhtelif terennümlerle başlamak bir duygu ifadesi, bir iç çekiş simgesi gibi kalıplaşmıştır. Diğer türlerde de "dost", "aman aman", "Ah" gibi nidalar görülüyor.

Emrah'ın bu kalenderisi, gazel tarzında olmasına karşın ilk bakışta "üç bölmeli biçim" hissi vermektedir. Oysa, birinci mısraın ikinci tekrarında, mısraın durak yerine kadarki melodi, kadansın oktavına kadar genişletmekte, durak sonrası sözler, ilk okuyuşun çeşitlemesi gibi seslendirilmektedir. Bu haliyle, birinci mısra, tekrar cümlecigiyle biraz genişletilerek okunuyor olmaktadır. İkinci mısra ise, birinci mısra gibi tekrar edilmeden eksik dörtlüye kadar genişleyip kadansa varmakta, ancak; özellikle mısraın onuncu hecesi durak gibi kullanıldıktan sonra -ki durak, herhangi bir kelime ve mana parçalanması yaratmıyor 9/8'lik bir ritme dönüşmektedir. "Aman aman" terennümü ise 7/8'lik bir motivle kadansı geciktirerek, müzik cümlesini genişletmektedir.

Burada özellikle, ezgi içinde durak kullanımlarına bir göz atmak yararlı olacaktır. Öncelikle belirtelim ki aruz vezinli ve serbest ritimli ezgilerin çoğunda, mısra içindeki duraklamalar, cüzler üzerinde, çoğunlukla da cüzlerin son hecesinde biraz da nağme yapılarak gerçekleşir. Açık duraksama olmasa da, cüzleri belirleyen ses-

ler, cüz içindeki diğer hecelere nazaran daha uzun olur. Bununla birlikte, vezin kalıbının doğal olarak verdiği bir iç ritm kolayca hissedilebilir. Nitekim, çalışmamızda yer alan, serbest ritimli ve aruz karakterli ezgi örneklerinde bu durum açıkça görülebilir. Ancak, Kalenderilere bu açıdan bakıldığında, böyle bir durumun olmadığı anlaşılmaktadır. Mısra içinde duraklar ne vezinle ne de vezin içi ritmle alakalı görünmemektedir. Duraklar, sadece kelime gruplarının son hecesinde ve genellikle düzenli bölünmeler halinde olmaktadır. Söz gelimi; "Sōfi hele gel meclise bir dinle bu sâzı" mısraı ile başlayan kalenderinin birinci mısraında durak, sekizinci hecede; ikinci mısraında durak, altıncı hecede görülüyor, ancak; bu mısrada, durak sonrası metinde, ritmik bir değişim olduğundan, melodik asımadan dolayı kelimedede bir parçalanma oluyorsa da, bu durum bir durak hadisesi sayılmamalıdır. Şimdi, ezgi içinde, mısralar üzerindeki durak yerlerini, yan çizgi ile bölerek gösterelim:

Sōfi hele gel meclise / bir dinle bu sâzı  
Fehmeyle bu sazın / nedir Allah'e niyâzı

Burada dikkatimizi çeken noktalardan birini daha belirtmekte fayda bulunmaktadır. Söyle ki; Kaynak kişi ezgiyi yukarıdaki sözlerle söylemiştir. Bu iki mısra kendi arasında "duraksız"dır. Eğer, bu beyitin birinci mısraı, Ahmet Talat'ın verdiği şiirdeki gibi olsaydı, yani; "Gel meclise sofi hele bir dinle bu sazı" şeklinde olsaydı, bir beyit içindeki iki mısra, kendi aralarında "duraklı" olacaktı. Bu durak, ezginin biçimini de belki etkileyecekti.

Gel meclise sōfi / hele bir dinle bu sâzı  
Fehmeyle bu sâzın / nedir Allah'e niyâzı

Bununla birlikte eğer ezgide, aruz vezinlerinin hakimiyeti hissedilseydi, mısra içindeki aşağıdaki bölünmelerden en az bir kaçı, ezgi içinde de hissedilecekti.

(Mef G lü / Me fâ î lü / Me fâ î lü / Fe G lün)

Sō fi he / le gel mec li / se bir din le / bu sâ zı  
Fehmeyle / bu sâ zın ne / dir Al lâh' e / ni yâ zı

Oysa, ezgi içinde, metinde böyle bir bölünme görünmemektedir. Şiirin, bir de bütününe baktığımızda karşımıza çıkan tablo gerçekten dikkat çekmektedir. Zira, şiir, her ne kadar tamamında "duraksız" bir yapıdaysa da, çoğunlukla mısraların, 6+8 şeklinde bir durak hali ortaya çıkmaktadır. Bu biçim, bize tesadüfi gelmiyor. Bu gözle, ikinci kalenderinin edebî yapısını da inceledik. "Alemde lisâne beni bir gül yayıverdi" mısraı ile başlayan ezginin şiirinde de "duraksız" hali mevcuttur. Buna rağmen, kelime grublarını parçalamadan, bir kaç mısrada da olsa, 6+8'i sağlayan bir durak hali belirlenebilmektedir.

"Durak" konusuyla, burada vurgulamak istediğimiz nokta şudur ki Kastamonu'dan derlenmiş olan iki kalenderide, aruz vezinli görünmüyor. En azından metin, sanki hece vezinli bir güfte gibi seslendiriliyor. Kalenderinin kalıp ezgisi de, aruz vezinli ezgi yapısını vermiyor. Bu açıdan, Kalenderilerin aruzlu değil hece vezinli olduğunu savunan Ahmet Talat Onay ve Vahit Lutfi Salcı'nın fikirlerine katılmak mecburiyeti ortaya çıkıyor. Ancak, hemen belirtelim ki bu fikrin doğruluğu için iki ezgi incelemek yeterli sebep sayılmamalıdır.

Dikkat çeken bir başka nokta, "ayak" melodisinin, güfte melodisinin aksine hüseyini beşlisi içinde seyretmesidir. Bu, bir modülasyon olayı değildir ve "ayak" melodisinin bu çeşit ezgilerde çalınan bir "kalıp ezgi" olduğu ortaya çıkmaktadır. Güftenin, kadansta ayak ezgisine bağlanması da dikkate değer bir konudur, zira ikinci mısraın son dört hecesi, ezgi kadansa giderken "ayak" ritmine dönüşmektedir. Ritm, terennümde bozuluyorsa da, aksaklık usul girişindeki 1/4'lük bir eksiklikten kaynaklanmaktadır ve bu aksaklığın önemli sayılmaması gerekir.

"Ayak", iki kalenderide de aynı kalıp ezgi ile çalınmaktadır. Bu arada bir hususu daha belirtmek gerekir, şöyle ki; ezgi, 1948 yılında o zamanki teknik imkansızlıklara bağlı olarak bir beyit kaydedilmiştir. Kaynak kişi, ezgiye direkt sözle başlamakta ve ayak, ezginin en sonunda çalınmaktadır. Ancak, ayağın ezgi sonunda olması önemli değildir, zira; yörede, ayak melodileri gerek ezgi girişinde ve gerekse güfteler arasında çalınmaktadır. Bazen, ayakların, sadece ara melodi olarak çalınması da

söz konusudur ve "Âlemde lisane beni bir gül yayıverdi" mısralı ile başlayan kalenderi, bu şekildedir. Bu ezgi, bir taksim ile başlamakta, taksimi söz takip etmekte ve daha sonra sadece beyitler arasında "ayak" çalınmaktadır.

Buna göre, "Sofi hele gel meclise bir dinle bu sazı" mısralı kalenderinin müzikal biçimi, sembol harflerle şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

NOTA NO : (16)

(Terennüm) : (Ah)

1.Mısra (Serbest):

{ x (a + b) + (köprü) }

1.Mısra (Tekrar) :

{ x1 (c + b1) }

2.Mısra : {[ y (d + e / Serbest) + (f/Ritm=9/8)] +

[Terennüm(aman aman)/Ritm=7/8]}

Ayak : { q (p + r) + q (p1 + r) }

Bu biçime göre ezgi, mısra tekrarını dikkate almazsak, "gazel" tarzındaki diğer ezgilerin biçimine büyük bir benzerlik gösterecek şekilde ve iki bölmeli bir müzikal yapıdadır.

<<Âlemde lisâne beni bir gül yayıverdi>> mısralı "Kalenderi"de melodik yapı ve biçim:

Bu kalenderi, diğerine nazaran giriş ezgisi, beyitlerin birbirini takibi, ayakların yerli yerinde görülmesi açılarında daha bütün bir tarzda görülüyor. Ezgi, genel olarak, birincisi ile aynı kalıpta, bir çeşitleme hüviyetinde.

Ezginin girişindeki kısa taksim, şehir halk kültürünün bir özelliği olarak dikkat çekiyor. Bu kısa serbest ritimli ezgiye "taksim" diyoruz. Çünkü, gerçek bir klâsik türk mûsikîsi tavrında enstrümantal gezinti karakterindedir. Söz gelimi, bazı koşma ve kerem havalarındaki acışlardan tavır itibariyle son derece farklıdır. Kaynak kişi

de, taksimi, bir saz tavrı gibi değil, adeta tanbur tavrı ile icra etmiştir.

Birinci beyit, iki bölme halinde, tıpkı ilk kalenderide olduğu gibidir. Mısra tekrarı yoktur. Ayak, yine aynı kalıp ezgidir, ancak; özellikle ikinci cümlecüğün son ölçüsünde, ölçü tamamlanmadan ritm serbestleşerek köprü gibi ikinci beyite giriş vermektedir. Bu tarz ritm değişimleri, güfte girişi serbest olan ezgilerde çok sık görülmektedir.

Ezginin ikinci beyitinin biçimi, birinci kalenderinin biçimi gibidir. Sadece, birinci mısraın tekrarında, melodi yine kadansın oktavına çıkmakta ve ezginin üçüncü derecesinde kalmaktadır. Bu haliyle ikinci beyit, yine üç bölmeli bir yapı görüntüsü vermektedir. Ancak, bu farklılığın, yine de ezginin iki bölmeli genel biçimini etkilediğini düşünmemek gerekir. Üçüncü beyit de, birinci beyitin bir tekrarı niteliğindedir.

Buna göre, "Alemde lisane beni bir gül yayıverdi" mısralı kalenderinin müzikal biçimi, sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO : (17)

Taksim : { T (t1 + t2) }

Terennüm: (Dost)

1.BEYİT :

1.Mısra : { x (a + b) }

2.Mısra : { y (a1+ c/Serbest) + (d/Ritm=9/8) }

AYAK : { q (p + r) + q1 [(p1+ r1 +(Köprü/Serbest))]

2.BEYİT :

1.Mısra : { x1 (a2+ b1) + (Saz + Köprü/Serbest) }

1.Mısra : { w (m + n) }

2.Mısra : { y1 (a3+ c1/Serbest) + (d1/Ritm=9/8) }

AYAK : { q2[(p2+ r2)] + q3 [(p3+r3)+(Köprü/Serbest)] }

Terennüm: (Ah)

3.BEYİT :

1.Mısra : { x2 (a3+ b2) }

2.Mısra : { y2[(a4+ c2/(Serbest))] + [d2/Ritm=9/8)+  
[Terennüm(Aman aman)/Ritm=7/8]] }

### 5.2.7.A y a k l ı K a l e n d e r i ( M ü s t e z â d )

Kalenderi veznine, fazladan vezin ilave edildiği için, bazı araştırmacılar tarafından, kalenderi çeşitlerinden biri sayılan bu tür, divan edebiyatındaki Müstezadlarla şekil ve vezin itibariyle benzerlik göstermesinden dolayı Müstezâd olarak da isimlendirilir. Müstezâd, kelime olarak "ziyade"den gelen "artırılmış, fazlalaştırılmış" anlamındadır. ilave edilen vezin, asıl veznin ziyadesidir ki, âşıklar ve halk bu fazlalığa "ayak" veya "yedekli" adı verirler..

Ahmet Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i eserinin 87. sayfasında "Ayaklı Kalenderi" hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Kalenderi vezniyle yazılan bir şiirin her mısrasının nihayetinde "Mefûlü Mefâîl" yahud "Mefûlü Feûlün" gibi bir ziyâde ilave edilerek vücuda gelen şekile aruz ve halk şâirleri "Müstezâd" ve saz şâirleri ve halk "Ayaklı Kalenderi" derler. Cönkere "Kalenderi Ayaklı, Ayaklı Kalenderi" şekillerinden biriyle geçer. Hususi bir ahenkle okunur. Ma'mafih, "Müstezâd" ismi saz şâirlerince de ma'lum ve müsta'meldir.

Aruz şâirleri, müstezâdı yalnız bir vezne hasrettikleri halde, şâyân-ı dikkattir ki saz ve halk şâirleri semai ve kosmalara da ziyade terdif etmişler ve buna "ayaklı" namını vermişlerdir.>>

Ahmet Talat'ın verdiği bu bilgiye göre Ayaklı Kalenderi, Kalenderi'nin vezni olan "Mefûlü Mefâîlü Mefâîlü



Feğlün" kalıbına, "Mefğlü Feğlün" veya "Mefğlü Mefâil" ziyâdelerinden birinin eklenmesiyle meydana gelmektedir. Bu kalıp, divan edebiyatındaki müstezâd türünün veznidir.

Müstezâd, âşık edebiyatında genellikle gazel tarzında ve kafiyesinde söylenmiştir. Hikmet İlaydın'a göre; Müstezadlarda bir beyit; ikisi büyük, ikisi küçük dört mısra demektir(109).

Yurdun muhtelif yörelerinde yapılan halk mûsikîsi derleme çalışmalarında, Kars, Erzurum, Elazığ, Konya, Erzincan ve Kastamonu vilayetlerden az sayıda Müstezad örnekleri derlenmiştir. Ezgilerde Aşık Ömer, Erzurumlu Emrah ve Aşık Şenlik gibi âşıkların şiirleri kullanılmıştır.

Ele geçen müstezadlar, yurdun çeşitli yörelerinden derlenmiş olmasına rağmen, pek çok ortak özelliğe sahiptir ve bu durum son derece şaşırtıcıdır. Burada, çalışmamızın sınırını zorlamamak için, müstezâdlar arasındaki ortak özelliklere kısaca değinmekle yetinelim.

Öncelikle belirtelim ki, ezgiyle tespit edilmiş müstezadların tamamı gazel tarzında ve biri dışında ele geçenlerin hepsi "Ayaklı Serbest Ritimli Ezgiler" grubundadır. Ritimli bir saz bölümünden sonra -ki buna ayak denir- serbest ritimli uzun hava tarzında güfte okunur. Güfte, ritimli lafzi terennümlerle ve bağlantılarla tamamlanır. Bilhassa, beyitlere bağlanan terennümler ve bağlantı mısraları, eserin de adeta ziyadesi (kodettası) gibi görünmektedir ve bütün müstezad çeşitlemeleri majör tondadır. Klasik türk mûsikîsi makamlarıyla izah etmek gerekirse mahur veya acemaşiran makamlarında icra edilmektedir.

İlgi çeken ortak noktalardan biri de, bazı yörelerde okunan müstezadların benzer güfte ile okunmasıdır. Söz gelimi, Elazığ, Erzurum ve Kastamonu'dan derlenen müste-

---

(109) Hikmet İlaydın, Türk Edebiyatında Nazım, ist., 1964, Yeni Matbaa, (4.Baskı), s.106

zâdlar, Erzurumlu Aşık Emrah'ın, "Aşk-ı ezeli âşık il-hâm-ı hüdâdır/Bir neşve nümâdır" mısraı ile başlayan şiiriyle söylenir. Ahmet Talat, Çankırı âşık fasıllarında da bu sözlerle müstezad okunduğu bilgisini vermektedir. Son olarak da, müstezad ezgilerinin tamamında, tasavvufi şiirlerin tercih edilmesi, yurt sathındaki müstezadların ortak özelliklerinden bazıları sayılabilir. Şurası bir gerçek ki müstezadlar arasındaki münasebetin, araştırılarak ortaya çıkarılması son derece yararlı bir hizmet olacaktır.

Müstezad, Kastamonu yöresi âşık fasıllarında, Kalenderi' den sonra okunan aruzlu, klasik fasıl türlerinden biridir. Elimizde, Kastamonu'dan derlenmiş iki adet müstezad örneği vardır ve bu iki ezgi, birbirinin çeşitlemesi olarak, benzerlik gösterir. Müstezadlardan biri, Aşık Yorgansız Hakkı Çavuş'un sesinden, diğeri de Aşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden tespit edilmiştir.

İhsan Ozanoğlu, Kastamonu'da müstezâd'ın icra edilmiş tarzını şöyle anlatıyor:

<<...Bu tarz nazımda şekil, aslında olduğu gibi. Makam ve mevzu muhtelifdir. Perde alemlerinde, bülbül gibi işin yağına inildiği bir sırada çalınan müstezadlarda, bağlantıda, savak başlarında teganni müşterek, başka deyimle koro halindedir. Bundan sonra, sıra satrançlara gelmektedir. Bazı saz şâirlerinin, kalenderi' den sonra, mecliste bulunanlara Methiye okudukları ("Müstezâd" yerine) ve bu şekilde fasıla devam ettikleri, topladığım rivayetler arasındadır.>>(110).

<<Tek varyantı vardır. Bu babda, deyme saz şâirleri parça hazırlamamışlardır.>>(111).

---

(110) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.25; HKAGGM, NE.75.0022

(111) Ozanoğlu, TRT İst.Rad.Arşivi, BN.16307

Kastamonu'da derlenmiş müstezâdlar, Erzurumlu Emrah'ın "Aşk-ı ezeli âşık ilhâm-ı hüdâdır/Bir neşve nümâdır" mısraı ile başlayan meşhur şiiri ile okunmaktadır. Şiir, gazel tarzında ve aruzun "Mefûlû Mefâilû Mefâilû Feûlûn/Mefûlû Feûlûn" kalıbındadır. Her iki ezgi de ikişer beyit halinde ve saz eşliğinde seslendirilmiştir.

Her iki ezginin ambitusu da bir oktavyı aşmakta ve on seslik bir genişliğe ulaşmaktadır.

#### "Ayak" Dizisi:



#### "Güfte" Dizisi:



Kastamonu'da derlenmiş her iki müstezâd da usullüdür. Bu halleriyle, yurdumuzun diğer yörelerinde rastlanan "Ayaklı Serbest Ritimli Müstezâdlar" grubunun dışında kalan, çeşitlemeler olarak önem taşımaktadır.

Aşık Yorgansız Hakkı Çavuş'dan alınan Müstezâd, vezin ve usul yönünden son derece değişik bir yapıya sahiptir. Bu değişik yapı, aruz vezinli bir metnin usule sokulması problemi ile bizi karşı karşıya bırakmıştır ki bu problem, klasik halk mûsikî notalama sistemine ters gelen vezin, söz grubu ve müzikal parçaları bölmeden ve birbirinden uzaklaştırmadan notalama hususiyetidir ve odak nokta, ezginin aruz vezinli olmasıdır.

Öncelikle belirtelim ki, gerek Aşık Hakkı'dan ve gerekse Ozanoğlu'nda alınan müstezâdlar, kolayca iki yada dört zamanlı olarak, notaya alınabilir. Ancak, bu durumda, bilhassa, âşık Hakkı'dan alınan müstezâd'da; bazı motiflerin başlangıç ve bitiş sınırlarını; bu sınırlar içinde görülen mükemmel ritmik yapıyı; bir motive açıkça yayılan söz gruplarını ve bunlardaki mana

bütünlüğünü parçalama tehlikesi ortaya çıkmaktadır. Bu riskli durum, Ozanoğlu'ndan alınan müstezâdda nisbeten en aza indirgenebilmektedir.

Aşık Hakkı'dan derlenmiş müstezâd, notaya geçirilirken, metrik yapının ortaya çıkarılması amacıyla üç ayrı seçenek denenmiş ve şu sonuçlar alınmıştır:

1.Ezginin giriş sazı (ayağı), bir aksaklığa meydan vermemek ve melodik kuruluşun bütünlüğünü muhafaza etmek amacıyla dört zamanlı (4/4) yazılmış; Beyitin birinci mısraı, güçlü üzerindeki kısa duraksaması dikkate alınarak bir bütün olarak düşünülmüş ve bu satıra tekabül eden nota değeri, porte başına, o satırın usulü olarak (12/4) şeklinde belirlenmiştir. Bu mısraın ziyadesinin usulü de, aynı şekilde düşünülerek sekiz zamanlı (8/4) tespit edilmiştir. Güfteden sonra başlayan ara saz, giriş sazında olduğu gibi her hangi bozulma olmadan (4/4)'lük usulle, ara sazı takip eden beyitin ikinci mısraı (16/4) ve ziyadesi, "aman aman"lı terennümler sebebiyle (17/4) olarak tespit edilmiştir.

Bu notalama tarzı, melodi ve özellikle mısra bütünlüğünü korumaya yönelik, halk mûsikîsi nota yazım tarzıdır ve bu çeşit bir notalama, ezginin gerçek metrik yapısını vermekten uzaktır. Bilhassa bölmeler içinde görülen düzenli melodik bölünmeler, bu tarzla ortadan kaybolmaktadır. Belki, mısra bütünlüğü ve müzikal bölme bütünlüğü sağlanmıştır ama gerek mısra içindeki kelime grupları ve mana bütünlüğü ve gerekse bölme içindeki melodik iç parçalanmalar ortadan kaybolmuştur. Bu durum, bizi ezginin gerçek ritminden uzaklaştırdığı gibi, gereksiz ve yorucu bir ritm kalabalığına da getirmiştir (Bkz.EKLER: NOTA NO.18).

2.Mertebesi ağırlaştırılan ezginin giriş sazı, birinci şıkda olduğu gibi yine (4/4) olarak yazılmış; birinci mısraıdaki melodik motiflerin ve söz grubunun parçalanmasıyla, mısraın ziyadesini de içine alan düzenli bir (6/4)'lük ritmik yapı ortaya çıkarılmıştır. Güfteden sonra gelen arasaz, yine 4/4' lük usulle ve onu takip eden diğer satır 6/4' lük usulle kolayca yazılabilmektedir (Bkz.NOTA NO.19).

3.Son olarak, yine mertebesi ağırlaştırılan ezgi, klâsik türk mûsikîsinin "Yürük Semâi"usulünde, 6/4'lük yazılmış, ancak; usul, özellikle son darbdan başlatılmıştır. Bu şekilde bir bölmeye usul, ezgiye, sanki bir bestekarın elinden çıkmışcasına mükemmel oturmuştur. Bu yolu tercih etmemizin sebebi, bilhassa klasik türk mûsikîsi bestekarlarının, hezec bahrinde şiirler için çoğunlukla 6 zamanlı usullerden birini seçmeleri ve bunu bir gelenek haline getirmiş olmalarıdır. 18.asırdan itibaren, bu yolla beste yapmak, bestekarlar için geleneksel bir metot olmuştur. Biz de, bu ezgide aynı yolu kullanarak, ezginin metrik yapısını belirleme yoluna gittik. Ne yazık ki, klâsik türk mûsikîsindeki bestelerde olduğu gibi, bu ezgide de veznin ve söz grublarının parçalanmasının önüne geçemedik (Bkz.EKLER: NOTA NO.20).

Ozanoğlu'ndan derlenmiş müstezâd, aşık Hakkı'dan alınan müstezâda nazaran, daha sade bir usul sahiptir. Ezginin genel usulü 4/4'tür. Bununla birlikte, bilhassa birinci ve ikinci mısraların son cüzlerindeki melodik genişleme 4/4'lük ritmi bozmakta ve genişleme yaratmaktadır(6/4). 4/4'lük usulün bozulduğu alanlardan biri de, beyitlerin ikinci mısralarının birinci cüzünde görülmektedir (3/4). Bunların dışında, 4/4 usul düzenli olarak sürmektedir(Bkz.NOTA NO.21; EKLER:NOTA NO.22).

Ozanoğlu'ndan alınan ezgideki metrik bölünme, ezginin melodik yapısına göre belirlenmiş olduğundan, kelime gruplarının ve mana bütünlüğünün bozulması gibi prozodik uygunsuzlukların ortaya çıkmasına engel olunamamıştır. Bu açıdan bakıldığında, her iki müstezâd'da da, Satranç ve Vezn-i Aher gibi türlerdeki ritm, vezin, motiv ve söz grubunun uyumlu beraberliği görünmemektedir.

Şurası bir gerçek ki aruz vezinli ezgileri notaya almak, zaman zaman problem yaratmakta ve halk mûsikîsindeki klasik notalama tarzları dışına çıkmayı gerektirmektedir. Bununla birlikte, güftedeki takdi' ve veznin sağladığı tabii ritm sebebiyle, bazan da melodiyi notaya almada büyük kolaylık sağlamaktadır (Bkz.Satranç, Vezn-i Aher). Bu kolaylı sadece usullü ezgilerde değil, serbest usullü uzun hava tarzındaki ezgilerde de görülür. Ezgi

serbest ritimle okunsa da, vezinden gelen bir iç ritm, ezgi içinde kendini sürekli hissettirir (Bkz; Divan, Arûz Semâi, Kalenderi, Destûr).

Her iki müstezâd, ezgi içinde inici bir seyir göstermektedir. Beyitlerin ilk mısraları, tiz seslerde do-laştıktan sonra oktav üzerinde bir süre istirahat etmekte; ikinci mısra inici bir seyirle güçlü üzerinde ısrarla gezinmekte ve nihayet merdiven inişlerle kadansda karar vermektedir. Ezgide, beşinci derece güçlü gibi kullanılmaktadır.

Edebi yapısı, gazel tarz ve biçiminde olan müstezâdların, müzikal biçimleri de iki bölmeli bir yapıdadır ve bu haliyle edebi yapı ve müzikal biçim uyumlu bir beraberlik içinde görülmektedir. Sadece, her bölme arasında kısa ve iki güfte arasında köprü vazifesi gören bir arasazı bulunmaktadır. Aşık Hakkı'dan alınan müstezâd'da bu ara sazı daha uzundur. İki müstezâd arasında, ritmik hususiyetten ayrı görülen bir fark da, ayak ezgilerinin biçimlerindedir. Yorgansız'dan alınan müstezâd'da, giriş ve beyitler arasında çalınan uzun ayak üç bölmeli; Ozanoğlu'nda alınan müstezâd'ın uzun ayağı iki bölmelidir.

Her iki müstezâd'da dikkat çeken bir nokta da, beyit sonlarında, ziyade cüzlere bağlanan "aman aman" terennümleridir. Bu terennümler, her beyitte ve ikinci bölmelerin en sonunda yer almaktadır. Mûsıkî dilinde "koddetta" olarak adlandırılan ve "küçük kuyruk" anlamına gelen bu fazlalık, bu haliyle, ezginin ziyadesi olarak son derece ilginç bir durum yaratmaktadır. Başka bir deyişle, âşık mûsıkîsinde müstezâd; hem metinde, hem de ezgide ziyadeli bir tarz olmaktadır.

Müstezâdların biçimi sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO : (18)/(19)/(20)

AYAK : A { a ( p + r ) + a1 ( p1+ r1 ) + b ( t+t1 ) }

1.Mısra : x { q ( c + d + e ) + Ziyade = (w) }

(8,.....)

AYAK : b ( t2 + t3 )

2.Mısra : y { m ( f + g + h ) + Ziyade = (z) } +  
[ Kodetta = (k1+k2) ]

NOTA NO : (21)/(22)

AYAK : A { a ( p + r ) + a1 ( p1+ r1 )

1.Mısra : x { q ( b + c + d ) + Ziyade = w ( e + f ) }

Ayak : t ( t1 + t2 )

2.Mısra : y { m ( g + h + ı ) + Ziyade = (z) }  
[ Kodetta = (k) ]

#### 5.2.8.S a t r a n c ( S a t r a n c )

Halk ağzında Satrañç, Satırañç, Santıraç olarak da anılan Satrañç, edebiyat araştırmacılarına göre, 19. asırda ortaya çıkmış türlerden biridir. Gerek âşık edebiyatı ve gerekse âşık mûsıkîsi içinde, örnekleri son derece azdır.

"Satrañç" kelimesinin etimolojisi ve edebi hususiyetleri konusunda, Çankırılı Ahmet Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i isimli kitabının 68. sayfasında şu bilgileri vermektedir:

<<...bu isim "sad-renc" kelimesinden yahud meshur oyunun oynandığı tahtanın şeklinden almış olsa gerektir. Bu şekilde irticalen şiir söylemek suubeti mucib olduğu için "sad-renc"’den veyahut bendlerin adedi onaltıyı ekseriya tecavüz etmediği için "satrañç" tahtasının şeklinden almış olması muhtemeldir. Cöñklere "Satrañç" yazılır.

Satranclar ekseriya onaltı musammat beyitler yahut her beyitden bir bend vücuda gelen bir şekildir. Musammat parçasının hecesi sekizdir. Aruzun "Müfteilün Müfteilün" cüzüne tevâfuk eder. Şu halde her mısra dört "Müfteilün" den mürekkebe gibidir...Fakat dikkatli bir takti' bunun hece ile yazıldığını, hususi ahenkle okunduğu zaman aruza tevâfuk ettiğini meydana çıkarır. Tıpkı destan şeklindedir. Vezin ve teganni ile tefrik olunur. Numunesi pek azdır>>.

Ahmet Talat, "Satranç"ların esasen hece ölçüsünde olduğunu savunmaktadır. Nitekim Türk Şiirlerinin Vezni kitabının 60. sayfasında şu bilgileri vermektedir:

<<Aruzun diğer vezinlerine de hecâyı tatbik mümkündür. Mesela bahr-i seri'in "Müfteilün" cüz'üne hecanın dörtlü şekli her vakit tevâfuk eder; bu vezinle ekseriya "Satranç" yazarlar>>.

Ahmet Talat, aynı eserin 59. sayfasında da şu notu düşmektedir:

<<...bir de "Satranç" namı verilen ve her iki mısraı iki "Müfteilün" cüz'üne tevâfuk eden şeklini istimal etmiştir ki mahiyet itibariyle heca vezni demektir>>.

İhsan Özanoğlu da, Satranç konusunda muhtelif kaynaklarda şu bilgileri vermektedir:

<<...Satranclar, en ziyade "Müfteilün" bazen de "Müstef'ilâtün" vezinlerinde ve koşma biçiminde olur. Bu nazımda teganni şekli, faslın klasik safhasına bir hatime demektir.>>(112).

<<"Satranç" yahut halk diliyle "Santıraç", rind, neş'eli ve irşâde çok elverişli bir şekildir.>>(113).

---

(112) Özanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.25; HKAGGM, NE.75.0022

(113) Özanoğlu, HKAGGM, B.75.0038



<<Satranç, aruzun "Müfteilün Müfteilün" vezniyle söylenir. Söz, lirik, rindâne ve biraz da çapkındır>>(114). Mehmet Halit Bayrı, İstanbul Folkloru'nun 78. sayfasında "Şatrançlı Divan" adı ile, divan kalıbında yazılmış bir örnek vermektedir ki "Şatrançlı Divan"dan ne Ahmet Talat ne de Dizdaroglu bir satranç çeşidi olarak bahsetmemektedir. Mehmet(Halit) Bayrı da Folklor Postası'nda "İkrari ve Sabri" başlıklı bir makalesinde, bir cönkte rastladığı "Nami" adlı bir şâirin "Şatrançlı Divan" yazmakta çok maharetli olduğunu ve aynı cönkte "Şatrançlı Divan"ın şöyle izah edildiğini bildirmektedir:

<<Gazel vadisinde ve "Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün" vezninde yazılan şiirlere çalgılı kahve tabirince "Divan" derler. Bu divanların ufki ve amudi "Fâilâtün"-leri birbirine benzediğinden bunların her kıt'ası soldan sağa ve yukarıdan aşağı okunursa hep aynı mısralar meydana çıkar. İşte "Şatrançlı Divan" budur ki bir adı da "Murabba Divan"dır.>>(115). Bizi bu konuda uyaran Sayın Sabri Koz, bu haliyle "Satranç"ın bir edebi tür olarak değil, bir şiir biçimi olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir(Görüşme; 3.3.1992).

Aşık mûsıkîsi türlerinden biri olan Satranç örneklerine, yurdumuzun muhtelif yörelerinde yapılan halk müziği derleme çalışmalarında rastlanmıştır; Tokat, Kars, Erzurum ve Kastamonu'dan çeşitli ezgiler derlenmiştir. Bu ezgilerin, gerek edebi ve gerekse mûsıkî açılarından hususiyetlerinin ortaya çıkarılması son derece yararlı olacaktır. Biz, burada çalışmamızın sınırlarını aşmamak için, ayrıntıya girmekten kaçınıyoruz. Bununla birlikte, genel olarak söyleyebiliriz ki; çeşitli yörelerden ele geçen satranç örnekleri birbirine tam olarak benzememekte, satrançlar arasında gerek edebi yapı ve biçim ve gerekse mûsıkî karakterleri açısından farklılıklar bulunmaktadır. Söz gelimi; Kars'ın Posof ilçesinden derlenmiş bir ezgi, "Satranç-ı Murabba" adıyla kayıtlara geçmiştir.

---

(114) Ozanoğlu, TRT İst.Rad Ars., BN.16307

(115) Mehmet Halit Bayrı, "İkrari ve Sabri", Folklor Postası, 1/1945, S.4, s.6

Bu ezgi, aruzun "Mefâilün Mefâilün Mefâilün Mefâilün" vezninin başarısız bir söylenişini andıran, 16 heceli bir satranç örneğidir. Dörtlükler halindeki bu satranç tasavvufi sözlerle, musammat söyleyişler halinde ve divan ağzıyla okunmakta olup, ritmli bir yapıdadır. Ezgi, bir nev'i hicaz makamını andırır. Nitekim, "Satranç-ı Murabba", bugüne kadar tanımlaması yapılan satranç türüne taban tabana zıt bir konuma sahiptir ve özelliğinin edebi yapısından mı yoksa mûsikî yapısından mı kaynaklandığı bilinmemektedir.

Kastamonu yöresi âşık mûsikîsi örnekleri arasında bir adet "Satranç" 'a rastlanmıştır. 1948 yılında Kastamonu' da, Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan Onikinci Derleme Gezisinde, Aşık İhsan Özanoğlu'nun sesinden kaydedilen Satranç'ın güftesi, Emzurum'lu Emrah'ın meşhur "Terzi Güzeli" şiiridir. Bu şiire yörede "Terzi Güzeli Destanı" da denmektedir. Ezginin sözleri, derleme fişine her satırı iki "Müfteilün" olacak şekilde dörtlükler halinde ve üç dörtlük olarak yazılmıştır. Nitekim, araştırmacı İbrahim Aslanoğlu'nun verdiği bilgiye göre, âşık Emrah'ın elinden çıkmış bir cönkte de, şiir bu şekilde yazıya geçirilmiştir (Görüşme; 4.2.1992).

"Terzi Güzeli" şiiri, Çankırılı Ahmet Talat'a göre, aruzun "Müfteilün" kalıbına uydurulması mümkün olabilen 4+4=8 heceli şiiri türlerden biridir(116). Özanoğlu'na göre ise, aruzun "Müfteilün Müfteilün" vezninde söylenen tipik bir aruzlu şiirdir.

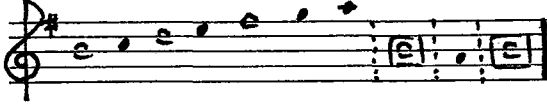
Terzi Güzeli şiirinin, her mısraı dört "Müfteilün" cüzünden meydana geldiği düşünülürse gazel tarzı ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, şiir, musammat bir yapıya sahip görünmekte ve şiirin musammat haline göre kafiyesi: a b a b, diğer beyitlerin kafiyeleri de c c c b ve d d d b olmaktadır.

---

(116) Talat, Türk Şiirlerinin Vezni, s.60

Metrik yapısı altı zamanlı bir biçimdedir (3+3=6). Ritm altı vurgulu kullanılmıştır. Ezginin ambitusu, oktavi aşmayan bir genişlikte, yedili (heptakord) bir diziyeye sahiptir:

Dizi:



Ezgide ilgi çeken noktalardan biri, aruz vezninin, ritm, söz ve motiv ile olan münasebetidir. Aruz vezninin tabii ritmi, ezginin ritmi ile mükemmel bir uyum göstermekte ve sözdeki anlam bütünlüğü de vezin-ritm münasebetiyle korunmaktadır. Ezgi içinde, her vezin, bir ölçüyü doldurmakta ve her ölçü bir melodik motivi oluşturmaktadır. Başka bir deyişle dört heceden meydana gelen her "Müfteilün" vezni, ritmin dört vurgusu ile paralellik göstermekte, bu paralellik, ezgi içindeki her motívde düzenli olarak sürmektedir.

Ritm içinde, her heceye tesadüf eden vurgular, ezgi içinde prozodik ve estetik bir güzellik yaratmaktadır. Bu şekilde oluşan her iki motiv, "cümlecige" ve her iki cümlecik (dört motiv), "bölmeyi" meydana getirmektedir. Eger, edebi metnin, gazel tarzında olduğu kabul edilirse her mısra, bir bölmeyi; beyit ise iki bölmeli bir yapıyı, yani ezginin müzikal yapısını verecektir. Bu halde, gazel tarzındaki şiirin her mısraındaki musammat yapı, bir cümlecige eşit olacaktır.

Satranc, çıkıcı olarak seyretmekte ve üçüncü dereceyi güçlü gibi kullanarak yarım kalışlar yapmaktadır. Melodi içinde genelde fazla süsleme sesler kullanılmamaktadır.

Ezginin müzikal biçimi, sembol harflerle aşağıdaki gibidir:

NOTA NO: (23)

[1.Mısra(1.Cümlecik)]                      [2.Mısra(2.Cümlecik)]  
x    {    q   (   a   +   a   )   +   w   (   a   +   b   )   }  
[3.Mısra(3.Cümlecik)]                      [4.Mısra(4.Cümlecik)]  
y    {    z   (   c   +   d   )   +   t   (   e   +   b   )   }  
y1   {    z1   (   c1   +   d   )   +   t   (   e1   +   b1   )   }

Nida Tüfekçi'nin, İhsan Özanoğlu'nun sesinden tespit ettiği bir Satranç daha vardır ki, bu Satranç'ın sadece şiiri Özanoğlu'na aid olup, "Terzi Güzeli şiirinin okunduğu ezgiye döşenmiştir. Kalıp ezgi aynıdır (Bkz.EKLER: NOTA NO.24). İki ezgi arasındaki tek fark, ikinci ezgide aranağme vardır ve bu aranağme, güftenin okunduğu ezginin bir benzeridir. Aranağme de güfte gibi iki bölmeli bir yapıdadır ve yine her bölmede dört motiv yada iki cümlecik bulunmaktadır. Ritm ve melodik biçim aynı olduğundan burada tekrar edilmeyecek ve sadece nota verilerek yetinilecektir. Aşık mûsikîsinde, kalıp ezgi kullanma (hazır ezgi kalıbına söz döşeme) hadisesine güzel bir örnek olduğu için buraya alınmıştır.

### 5.2.9.V e z n - i    Â h e r (Vezn-i Âhar/Vezn-i Âhir)

Türk Halk Edebiyatı Araştırmacıları tarafından "Vezn-i Âher", "Vezn-i Âhar" yada "Vezn-i Âhir" olarak adlandırılan ve 19. asırda ortaya çıktığı kabul edilen bu nazım şekli, aruzlu Aşık Edebiyatı türlerinden biridir.

Kelime anlamı hiç bir kaynakta verilmemiştir. Bununla birlikte, "diğer, başka vezin(117)" anlamını tespit ettiğimiz Vezn-i Âher, Çankırılı Ahmet Talat tarafından şöyle tanımlanmaktadır:

---

(117) Develioğlu, a.g.e., s.19

<<Bir mısra'nın her parçası zahirde aruzun bir "Müstef'ilâtün" cüzüne tevafuk eden ve her mısraı dört parçadan mürekkebe olan ve bir bendden musanna' dört bend vücuda gelen musammat şiirlerdir. Cönklere "Vezn-i Âhar" ünvanıyla geçer. Bazıları bunlara "Dübeyt" de diyorlarsa da ünvan-ı şayi'i Vezn-i Ahâr'dir.>>(118).

Ahmet Talat, Türk Şiirlerinin Vezni kitabının, 60. sayfasında da şu bilgileri veriyor:

<<...aruzun "Recz" bahrinin "Müstef'ilâtün" cüzüne de beşliler tevafuk eder ki âşıklar buna "Vezni Ahâr" derler>>

Vezn-i Âher'de her dize, ilk üçü birbiyle uyaklı, dört eşit parçaya bölünmüştür. Her parça, ardından gelen dizelerin başında tekrarlandığı gibi, öteki parçalar da aynı dizede birbirini izler(119)..

Araştırmacılar, Vezn-i Aher'in değişik dizeli ve farklı biçime sahip çeşitlerini tespit etmişlerdir: Her Bendi Dört Mısralı Vezn-i Âher, Her Bendi Üç Mısralı Vezn-i Âher, Divan Tarzında Vezn-i Âher ve Zincirleme Vezn-i Âher gibi...(120).

Vezn-i Aher, Türk Halk Müziği camiasında, bugüne kadar örneğine rastlanmadığı için bilinmemekteydi. Bu çalışmamızda notasını verdiğimiz ezgi, ele geçen tek örnektir. Divan, Kalenderi, Müstezâd, Semâi ve Satranç türlerinde olduğu gibi, Vezn-i Âher de, müzikal bir tür olarak, adını edebi hususiyetinden almaktadır.

Vezn-i Âher, Kastamonu ili, Araç ilçesinde, 1948 yılında ve Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan on-

---

(118) Talat, a.g.e., s.70

(119) Dizdaroglu, a.g.e., s.140

(120) Geniş bilgi için Bkz.Dizdaroglu, a.g.e., s.140-145

ikinci derleme gezisinde, âşık Mümin Meydani'nin sesinden derlenmiştir. Ezginin, Kastamonu âşıkları arasında yaygınlığı ve âşık fasıllarındaki icra tarzı konusunda elimizde tatminkar bir belge bulunmamaktadır. Bununla birlikte, kaynak kişiden alınarak, derleme fişine yazılan bilgiler bir ölçüde fikir vermektedir.

"Ey cân-ı âlem her sırra mahrem vay gonca güllüm gâyet güzelsin" mısraı ile başlayan ezgi, derleme fişine "Sıntraç (Satrañç)" adıyla tespit edilmiştir. Ancak, bu ezginin edebî yapısı bir satrañç değil, Vezn-i Aher'dir (Bkz. Satrañç-Vezn-i Âher ilişkisi). Kaynak Kişi, ayrıca; ezgiyi "Annesinden öğrendiğini" ve "Beş on halk şâirinin bir araya geldiklerinde, Peşrev 'den önce bu ezgiyi çaldıklarını" derleyicilere söylemiştir.

Ezginin, derleme fişine "Sıntraç" adıyla derleme fişine yazılması dışında, peşrev'den önce çalındığı bilgisi bize anlamsız gelmektedir. Bu bilgiler, ezginin, Kastamonu âşıkları arasında yaygınlığı ve âşık fasıllarındaki konumu açılarından tatmin edici değildir.

Ezgi, ses kayıt cihazına -o zamanki şartlara göre ne yazık ki tek kıt'a olarak alınmıştır. Kaynak kişi, ezgiyi sazıyla seslendirmekte, ezgi girişinde, ortasında yada sonunda, herhangi bir saz payına yer vermemektedir. Her dört "Müstef'ilâtün" den oluşan dizeleri seslendirdikten sonra, bir süre bekleyerek, diğer mısra'a geçiş yapmakta, böylece bir nev'i mısra'daki cümle bütünlüğünü, melodide de sağlamaktadır.

Ezgiyle derlenen Vezn-i Âher'in bendinde bulunan mısra sayısı dördtür. Çeşitli kaynaklarda ise şiir "Her Bendi Üç Mısralı Vezn-i Aher" kuruluşundadır. (Bkz. Talat, Halk Şiirinin Şekil ve Nev'i; Talat, Aşık Tokat'lı Nuri; Oral, Tokat'lı Aşık Nuri; Dizdaroğlu, Halk Şiirinde Türler). Kaynak kişi, şiirin muhtelif bentlerindeki cüzleri karıştırarak, Dört mısralı bir bend halinde ezgiyi seslendirmiştir. Monografilerde yer alan şiirin tamamı şu şekildedir;

Ey cān-ı âlem bir ince belsin her sırra mahrem  
sen bi-bedelsin  
Ey cān-ı âlem her sırra mahrem vay gonca gül-fem  
gâyet güzelsin  
Gâyet güzelsin sen bi-bedelsin bir ince belsin  
tûl-i emelsin

Ey çeşm-i fettan anladım bildim yok sende imân  
beyhûde yeldim  
Ey çeşm-i fettan yok sende imân katlime fermân  
ben revâ kıldım  
Ben revâ kıldım beyhûde yeldim anladım bildim  
âhir ecelsin

Çok derde düştüm var söyle yâre aşkınla piştim  
yandım ne çâre  
Çok derde düştüm aşkınla piştim yandım tutuştum  
bir şivekâre  
Bir şivekâre yandım ne çâre var söyle yâre  
durmasın gelsin

Bir vasla ermek hubların şahı yüz yüze sürmek  
diller penâhı  
Bir vasla ermek yüz yüze sürmek yok mudur görmek  
sen hüsn-i mâhı  
Sen hüsn-i mâhı diller penâhı hubların şahı  
burc-i hilâlsin

Durdunsa bensiz âferin Nûri gülsüz dikensiz  
etme gurûri  
Durdunsa bensiz âferin Nûri istemem sensiz  
cennât ü hûri  
Cennât ü hûri etme gurûri âferin Nûri  
sâhip-gazelsin

Yukarıdaki şiirin her dizesini oluşturan parçaları  
(cüzleri) harflerle gösterdiğimizde, üç mısralı bir ben-  
din iç kafiye yapısını şöyle gösterebiliriz;

a b c d  
a c e f  
f d b g

ilk bendin genel kafiye şemasını da şöyle gösterebiliriz;

a a b  
c c b  
d d b

Örnekte görüldüğü gibi iç kafiyelerin durumu, şu özellikleri gösterir;

a) Her bendin birinci mısraındaki ilk parça, ikinci mısraın başında,

b) Her bendin birinci mısraındaki ikinci parça, üçüncü mısraın üçüncü parçası olarak,

c) Her bendin birinci mısraındaki üçüncü parça, ikinci mısraın ikinci parçası olarak,

ç) Her bendin birinci mısraındaki son parça, üçüncü dizenin ikinci parçası olarak,

d) Her bendin ikinci mısraındaki son parça, üçüncü mısraın başında tekrarlanır,

e) İkinci mısraın üçüncü parçası başka yerde tekrarlanmaz (121).

Üç mısralı Vezni Aher'in iç kafiyelerin durumu, diğer Vezni Aher çeşitlerinden farklılık gösterir.

#### Satranç-Vezni Aher ilişkisi;

Yukarıda yapısı verilen şiir, kaynak kişi'nin ağzından "Sıntraç" adıyla alınmış ve derleme fişine işlenmiştir. Bu kelime, "Satranç"ın mahalli ağızla ifâdesidir. Tespit edilen ezginin sözleri, derleme fişine, iki "Müstef'ilâtün" cüzünden meydana gelen mısralar halinde şu şekilde yazılmıştır:

---

(121) Dizdaroglu, a.g.e., s.142



Ey cân-ı âlem bir ince belsin (a)  
Her sırra mahrem sen bi-bedensin (a)

Ey cân-ı âlem her sırra mahrem (b)  
Vay gonca gülüm gâyet güzelsin (a)

Gâyet güzelsin sen bi-bedensin (a)  
Bir ince belsin tûl-i emelsin (a)

Çok derde düştüm var söyle yâre (a)  
Aşkıyla pistim yandım ne câre (a)

Durdun ki bensiz gülsüz dikensiz (c)  
istemem sensiz cennet-i hûri (d)

Cennet-i hûri etme gurûri (d)  
Aferin Nûri sâhip-gazelsin (a)

Satranç, aruzun "Müfteilün Müfteilün" kalıbında olmasına rağmen, Ozanoğlu, Satranç'ın kimi zaman "Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün" kalıbında olduğunu ve koşma tarzında bir ezgiyle okunduğunu belirtmektedir(122).

Öncelikle belirtelim ki, Ozanoğlu, "Satranç" adı altında ve Müstef'ilâtün kalıbında hiç bir örnekten bahsetmemekte ve doldurduğu bantlarda da böyle bir örnek vermemektedir (Bkz. Satranç),

Bununla birlikte, söz konusu tarzdaki satrançların "koşma tarzında bir ezgiyle okunduğu" ifadesi bize şüpheli gelmektedir ki, Kastamonu'da "koşma" adıyla bilinen bir kalıp ezgi mevcuttur, ancak; bu koşmalar yörede esas olarak onbirli hece vezniyle okunur. Bu açıdan, öncelikle "Müstef'ilâtün" vezinli güfthenin, koşma kalıp ezgiye dönüşebilmesi ihtimali zayıftır. Gerçi, yörede sekiz heceli yada on heceli şiirlerin okunduğu kalıp ezgiler vardır, ancak; bunlara ne "koşma" denir, ne de "koşma tarzında ezgi" ifadesi kullanılır. Sekiz hecelilere "semai" veya "türkü", on veya onbir hecelilere ise "Yıldız" denir ve

---

(122) Ozanoğlu, Aşık Edebiyatı, s.107

yıldızlar da, musammat haliyle Satrançlara benzerse de, bunlar koşma şeklinde olmasına karşın koşma tarzında okunmazlar; üstelik aruz vezinli değil, hece vezinli bir şiir türüdür (Bkz. Koşma ve Yıldız). Bununla birlikte, Ozanoğlu'nun "Satranç" adıyla verdiği ezgilerle, koşma tarzı ezgiler arasında melodik, ritmik ve ağız kullanımları açısından hiç bir yakınlık bulunmamaktadır.

Yukarıda verilen , derleme fişine yazılmış şiirin mısraları ikişer "Müsef'ilâtün" vezninden oluşmakta, bendler, beyitler halinde ve gazel tarzında sıralanmakta, buna karşılık kafiye yapıları adeta mesnevi gibi, düzensiz ve zaman zaman kendi arasında kafiyeli bir yapıda görülmektedir. Şiir, ne gazel tarzında, ne de dört dizelik bendler halinde birbirleriyle düzenli bir kafiyeyle sahip değildir. Sadece musammat haliyle bir iç kafiyeyle sahiptir ve belki bu açıdan satranç ile bir ortak özellik taşıdığından söz edilebilir.

Nitekim Çankırı'lı Ahmet Talat, Aşık Tokatlı Nuri adlı eserinin 171. sayfasında bu şiirden bahsederken, bir dipnotta şu bilgileri veriyor:

<<Cemâli, bu şiiri Kadir Beyefendi'ye "Satranç" olarak yazdırmıştır. Fakat satrançların vezni her mısradaki iki "Müfteilün" cüz'üne uyan nazımlardan ibarettir. Vezni-âhar'lar umumiyetle dört mısralı oldukları halde bunun üçle olması, şâirin eski an'aneyle itibar etmediğini gösterir. Nuri, bu eserinde muvaffak olamamıştır>>

Zeki Oral da, Tokatlı Aşık Nuri adlı eserinin 37. sayfasında; <<(Tokatlı Nuri'nin) Satrançları dört (Müstef'ilâtün) veznindedir>>, dedikten sonra, dipnotta, Ahmet Talat'ı destekleyen şu bilgileri veriyor:

<<Kimi kitaplarda (Vezni-âhar) diye yazılan bu şekle halk (Satranç) diyor. Cönklerde de (Şatranç) yazılmıştır>>(123).

---

(123) Zeki Oral, Tokatlı Aşık Nuri, Ankara, 1936, Köyöğretmeni basımevi, s.37

## Vezn-i Âher'in Edebi Yapısında Görülen Değişiklikler;

Vezn-i Aher'in monografilerde yer alan tam metnini ve ezginin derlenmesi esnasında, kaynak kişinin ağzından fişe yazılan, asıl metinden farklı şiiri yukarıda vermiştik.

Biz, derleme fişine, iki "Müstef'ilâtün" vezinli olarak yazılan şiiri, yapı değişikliğine uğratarak, her mısraı dört "Müstef'ilâtün" vezninden oluşan bir kalıba dönüştürdük. Bu haliyle, derleme fişine tespit edilen şiiri, asıl metinle karşılaştırılarak mısralar halinde inceledik ve neticede, asıl metinden farklı bir dizilişle karşılaştık. Bazı mısraların, yer değiştirmiş olduğunu; muhtelif bendlerde bulunan mısraların, asıl yapıdan farklı yerlere taşındığını ve şiirin üç mısralı bend yapısından uzaklaşarak, gazel tarzında, beyitler halinde bir edebi yapıya büründüğünü gördük. Kafiye hususiyeti de gazele benziyordu;

Ey cân-ı âlem bir ince belsin her sırra mahrem  
sen bi-bedensin (a)  
Ey cân-ı âlem her sırra mahrem vay gonca gülüm  
gâyet güzelsin (a)

Gâyet güzelsin sen bi-bedensin bir ince belsin  
tûl-i emelsin (a)  
Çok derde düştüm var söyle yâre aşkıyla piştim  
yandım ne câre (b)

Durdum ki bensiz gülsüz dikensiz istemem sensiz  
cennet-i huri (c)  
Cennet-i hûri etme gurûri âferin Nûri  
sâhip gazelsin (a)

Fişe tespit edilen şiiri, asıl metin üzerine döşediğimizde eksik ve değişik mısralar daha açık görülmektedir;

### 1. Bend

Ey cān-ı âlem bir ince belsin her sırra mahrem  
sen bi-bedensin (a)  
Ey cān-ı âlem her sırra mahrem vay gonca gülüm  
gâyet güzelsin (a)  
Gâyet güzelsin sen bi-bedensin bir ince belsin  
tûl-i emelsin (b)

2.Bend

.....  
..... (c)  
.....  
..... (c)  
.....  
..... (b)

3.Bend

Çok derde düştüm var söyle yâre aşkıyla piştim  
yandım ne câre (d)  
.....  
..... (d)  
.....  
..... (b)

4.Bend

.....  
..... (e)  
.....  
..... (e)  
.....  
..... (b)

5.Bend

.....  
..... (f)  
Durdunsa bensiz gülsüz dikensiz istemem sensiz  
cennet-i hûri (f)  
Cennet-i hûri etme gurûri âferin Nûri  
sâhip-gazelsin (b)

Yukarıda görüldüğü gibi, kaynak kişiden fişe tespit edilen şiir, asıl yapısından farklı olarak, değişik bendlerdeki mısraların birleşmesinden meydana gelmiştir. Bu değişiklik, kaynak kişinin, şiiri unutmasından veya eksik öğrenmesinden olsa gerektir. Bununla birlikte, kaynak kişi, ezgiyi, fişe yazılan metinden de farklı icra etmiş ve dört mısralı bend halinde ses kayıt cihazına seslendirmiştir. Bu dört mısralı bendin biçimi de a a b b olarak ortaya çıkmış; musammat kafiye ise a b c d şeklinde oluşmuştur. Bu durum da, şiirin asıl yapısından farklı olarak, Vezni Aher'in edebi yapısındaki değişikliklerden biri olarak görülmektedir.

Dört mısra halinde ezgiyle okunan güfte, yukarıdaki şiirin:

a) Birinci dize, asıl şiirin, birinci bendinin ikinci mısraından,

b) İkinci dize, asıl şiirin, birinci bendinin, üçüncü mısraının iç yapılarının yer değiştirmesinden,

c) Üçüncü ve dördüncü mısralar, asıl şiirin, üçüncü bendinin birinci ve ikinci mısralarından alınarak birleştirilmiş ve iki beyitlik bir yapıya sokulmuştur.

Ezgiyle seslendirilmiş Vezni Aher'in, asıl şiirden farklı yönlerinden biri de, bazı kelimelerin, vezine zarar vermeden anlam değişikliğine uğratılmış olmasıdır. Dolayısıyla, gerek mısra ve gerekse cüzlerdeki anlatıma ters düşen ; çoğu zaman da anlamsız kılan bir ifade tarzı ortaya çıkmıştır ki, bu durum, halk muhayyilesinin, kendisine yabancı olan bir şeye karşı ne kadar farklı oluştuğunu, bununla birlikte kendisine uygun düşecek ne enteresan yakıştırmaların ortaya çıktığını göstermesi bakımından güzel bir örnektir.

Değişikliğe uğratılmış kelimeler, cümle içindeki kullanışlarıyla birlikte şunlardır:

Yanlıs;

Doğru;

sen bî-bedensin

sen bî-bedelsin

vay gonca gülüm

vay gonca gül-fem

aşkıyla piştim

aşkınla piştim

durdun ki bensiz

durdunsa bensiz v.s.

Derleme fişine geçirilen şiirle, icra edilen şiirin yapıları niçin farklıdır? Bu soruya verilecek cevaplar muhtelifdir. Öncelikle, şiirin, ezgiyi seslendirmeden önce veya sonra fişe geçirilmesinden olabilir. Zira, ezgiyi derleyen Muzaffer Sarısözen'i yakından tanıyanlar, Sarısözen'in derleme sırasında, kaynak kişilere bir ezgiyi okutmadan önce, ezginin sözlerini fişlere yazdığını ve okuyucunun şaşırması veya takılması halinde, fişe yazılan metinden, yardımcı olduğunu anlatırlar (Görüşme; Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı.). Kaynak kişi, büyük ihtimalle, hafızasındaki şiirin tamamını yazdırmış, buna karşılık, yazdırdığından farklı bir yapıda okumuştur. Bu durum, şiirin, sonradan mahalli bir kalıp ezgiye döşenmiş olması ihtimalini düşündürüyor. Mısraların yer değiştirmesi ve bazı kelimelerin farklı anlamlara bürünmesi ise, zamanla sözlerin unutulup, yerine anlamları değişik kelimelerin, kişinin zevk ve algılaması doğrultusunda kullanmasından kaynaklanmış olmalıdır.

Vezn-i Aher, Kastamonu'ya nasıl ulaşmıştır? Bunun için önce, Kaynak kişinin, sonra da yörenin coğrafi konumuna göz atmak lazımdır.

Kaynak kişi, derleyicilere, ezgiyi annesinden öğrendiğini bildirmiştir. Kaynak kişi âşık Mümin Meydâni, Kastamonu'nun meşhur Bektaşî halk şâirlerinden âşık Meydâni'nin torunudur. âşık Meydâni de, Vezni-î Âher'e mahlasını taşıyan Tokat'lı Nûri gibi 19. asır âşıklarındandır. Gerek âşık Meydâni [H.1230 (M.1815)-H.1314 (M.1896)] ve gerekse Tokat'lı Nûri [M.1820-25(?) -H.1299 (M.1882)] her ikisi de Erzurum'lu âşık Emrah'ın çırağıdır ve aynı devrin iki gezgin âşığı, belki de arkadaşlarıdır. âşık Meydâni'nin şiiri veya ezgiyi âşık Nûri'den dinlemiş ol-

ması ve Kastamonu'ya getirmiş olması uzak bir ihtimal değildir. Zira, Âşık Mümin Meydâni'nin annesinin, Vezni Aher'i babası Âşık Meydâni'den öğrenmiş olması ihtimali dahilindedir.

Bir başka ihtimal ise; Kastamonu ve Çankırı'nın iki komşu vilayet olması, iki yöre Âşıklarının, zaman zaman aynı Âşık meclislerine (söz gelimi; panayırlara) iştirak etmeleri ve birbirlerini dinlemiş olmalarıdır. Bilhassa gezgin Âşıklar arasında alış-veriş olması ihtimali her zaman vardır. Bu da, ezginin, komşu vilayet Çankırı'dan Kastamonu'ya taşınmış olabileceğini de düşündürmektedir.

Edebi yapıda, asıl metine göre değişiklik olmasına karşılık vezin, ritm ve melodik yapı uyumunun böylesine sanatlı anlatımı; halk dehasının, zevk ve estetik güzelliğinin bir ürünü olarak dikkat çekicidir.

Ezginin metrik yapısı, (2+3+2+2)dokuz zamanlı aksak biçimdedir. Bir başka deyişle, türk halk mûsikîsi tasnifine göre, dokuz zamanlı usullerin (b) tipindedir.

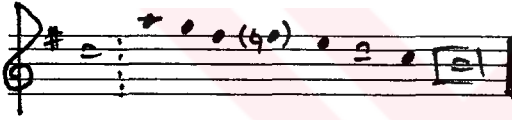
Diğer aruz vezinli türlerde olduğu gibi bu ezgide de, aruz vezninin, ritm ile münasebeti ilgi çekicidir. Bu münasebete göre, açık ve kapalı heceler, kendi içinde vurgulamalarıyla bünyelerinde bir ritm oluşturmakta ve bu ritm, ezginin de gerçek usulü olarak kullanılmaktadır. Nitekim bu ritm, hem aruz cüz'ü, hem bu cüz içindeki kelime grubu ve hem de motiv ile, bütün halinde olarak ortaya çıkmaktadır.

"Müstef'ilâtün" kalıbına oturan beş heceli söz grubunun, kendi içinde anlam bütünlüğüne sahip olması ve veznin, söz ile ilişkisinin yanında, ezgideki ritm kalıbının, veznin doğal ritmine uyması; kısaca vezin, söz grubu ve ritmik yapının aynı motiv içinde başlayıp bitmesi, müzik estetiği ve prozodik açılardan, ayrı bir güzellik yaratmaktadır. Buna göre, ortaya çıkan dış yapıda açıkça görülmektedir ki, şiirin her mısraı bir müzikal bölmeyi meydana getirmektedir. Vezni Aher'in dört mısralı yapısı, dört bölmeli müzikal yapıyı oluşturmaktadır.

Vezn-i Âher, melodi itibariyle çıkıcı bir seyir göstermekte, oktavi geçmeyen ambitusu içinde, üçüncü dereceyi güçlü gibi kullanarak yarım duruşlar yapmaktadır. Melodi içinde pek fazla bir süsleme yoktur ve bu haliyle syllabic tarzda bir karaktere sahip bulunmaktadır. Sazdaki tezene vuruşları da melodi akışıyla paralel ve sadelik taşımaktadır.

Ezginin ambitusu, altı ses(heksakord) genişliğinde ve melodi, dört bölmeli bir yapıdadır. Bölmeler, ayrıca; kendi içinde dört motivden oluşmaktadır. Bölmelerin her biri de, adeta ikiser parçadan (ölçüden) oluşan bir cümlecik gibidir. Buna göre ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şu şekilde gösterilebilir:

Dizi:



Biçim:

NOTA NO: (25)

1.Mısra: x ( a b c d )  
2.Mısra: x1 ( a1 b c d )  
3.Mısra: y ( e f c d1 )  
4.Mısra: x2 ( a2 b c d1 )

İç parçalardaki küçük değişiklikleri normal sayarak, dikkate almadığımızda ise biçim şeması şöyle olmaktadır;

1.Mısra: x ( a b c d )  
2.Mısra: x ( a b c d )  
3.Mısra: y ( e f c d )  
4.Mısra: x ( a b c d )

Her bölmeyi meydana getiren 3. ve 4. motivlerin, adeta melodi itibariyle terennüm gibi her bölmede tekrar edildiği görülmektedir. Ezginin, bu açıdan bakıldığında



iki bölmeli şarkı formu gibi bir yapıya sahip olduğu görülür.

1.Mısra: ( 1.- 2.ölçü) ( 3.- 4.ölçü)

x { a + b }

2.Mısra: ( 5.- 6.ölçü) ( 7.- 8.ölçü)

x { a1 + b }

3.Mısra: ( 9.- 10.ölçü) (11.- 12.ölçü)

y { c + b }

4.Mısra: (13.- 14.ölçü) (15.- 16.ölçü)

x { a2 + b }

Bu şemayı, şu şekilde de gösterebiliriz;

1.Mısra: x { a(q + w) + b(z + m) }

2.Mısra: x { a(q1 + w) + b(z + m) }

3.Mısra: y { c(r + t) + b(z + m) }

4.Mısra: x { a(q2 + w) + b(z + m) }

#### **Vezn-i Âher'in Satranç ile Biçim Açısından Karşılaştırılması:**

Vezn-i Âher, yukarıda da belirtildiği gibi, müzikal açıdan dört bölmeli bir yapıya sahiptir. Her mısra, bir bölmeyi meydana getirmekte, her iki cüz, bir cümlecığı oluşturmaktadır. Satranç ise, gazel tarzında olursa; bir mısra bir bölmeyi meydana getirmekte ve bir beyit iki bölmeli bir müzikal yapı ortaya çıkarmaktadır. Satranç'ın bendlerini dört mısralı kabul ettiğimizde ise, vezni-i aherden farklı olarak bir mısra, ezginin bir bölmesini oluşturan iki cümlecikten birine eşit olmaktadır. Bu haliyle, her iki türde de iki cüz, bir cümlecik oluşturmakta ve bu cihetten iki tür arasında bir benzerlik ortaya çıkmaktadır. Zira, Vezn-i Aher'in dört mısradan, gazel tarzındaki Satranç'ın iki mısradan meydana gelmesi bir dezavantaj gibi görünmemektedir (Bkz. Satranç)

### 5.3.Hece Vezinli Türler

#### 5.3.1.K o ş m a

Edebiyatçılara göre koşma; "koşmak" masdarının türevidir. Bazı edebiyatçılar kelimeyi; "zam ve ilâve etmek, güfteye beste ilâvesi"; "ilhâk, tefrik, tertip, vasl, rekâbet eylemek"; "zam ve izâfe etmek, yakıştırmak, isnât etmek"; "tertif etmek, ilâve ve ilhâk etmek"; "nazm etmek, ilâve etmek"; "koşuk, bir nev'î raks havası" vs. olarak açıklamaktadırlar(124).

Aşıklık geleneğinin en yaygın türü koşmalardır. Edebiyat araştırmalarında koşmalar hakkında ilk çalışmayı yapan alimlerden biri olan Mehmet Fuad (Koprülü), İkdam'da yayımlanan "Saz Şâirleri" makalesinde şunları yazmaktadır:

<<Hece vezninin en eski ve en margûb bir tarzı da şüphesiz koşmalardır. "Koşmak"; zam ve ilâve etmek, inşâ ve şiir etmek mânâlarına gelir. Ondan müştâk olan "koşuk" yâhut eski mecmualarda kullanılan şekliyle "koşu" veya bugünkü isti'mâline göre "koşma", âşıklara mahsus milli bir tarzdır. "Koşuklar", Şark Türkleri arasında da gâyet mağrûf ve mergûbtur. Hatta şâir-i meşhûr emir-i kebîr Ali Şir Nevâyi bile "Anlamıyan sözde tuyuk bahrini/Kaysi tuyuk belki koşuk bahrini" diyerek bu tarzın mevcûdiyetine vukûfunu gösteriyor; diğer bir şâir de "Bir koşuk söylemedi ol âşık-ı zâr/Sâzının başına yıgnaldı hezâr" mezmûnuyla bu tarzın halk şâirleri, âşıklar nezdinde ma'rûf olduğunu anlatıyor. Dokuzuncu asr-ı hicri şâirlerinden olan Nevâi'nin yukarıdaki beyiti, Şark Türkleri arasında "Koşuk"ların daha o zamandan beri ma'rûf ve mütedâvil olduğunun yani âşık tarzının eskiliğini göstermektedir.

---

(124) Dizdaroğlu, a.g.e, s.69

Aşık tarzında "koşma" müstakil ve çok müsta'mel bir nev'idir; ayrı bir bestesi ve husûsi tarz-ı terennümü vardır. işte bu beste ile söylenen milli şiirler daha umûmiyetle onbir heceli murabbâ tarzında olur. Eski âşıklar, başka vezinlerde koşmalar da inşâd ederlerdi; fakat muahharan koşmaların onbirli olması adetâ kâide-i umûmiye hâlinde girmiştir. Bizim âşıkların en ziyâde atf-ı ehemmiyet ettikleri koşmalar, hakikaten âşık tarzının en güzel ve en şâyân-ı dikkat mahsulleridir. Bu tarzın bütün husûsiyetleri koşmalarda göze çarpar. Tıpkı koşmalar gibi murabbâ tarzında ve onbirliyle tanzim edilen bazı manzûmeler de vardır ki divan bestesiyle terennüm edildikleri için "divan" ismini alırlar. Halbuki onlarla koşmalar arasında beste farkından başka hiçbir fark yoktur. Evvelce de söylediğimiz gibi âşık tarzının hakiki taksimi-yâtı esâsât-ı mûsikîyeye yani bestelere göredir. Onbirliyle yazılan koşma ve divanların takdi' dâimâ muttarid degildir. Ekseriyâ 6+5 tarzında olmakla berâber bazen 4+4+3 şeklinde de olur. Birinci tarz daha âhenkdar olduğu halde âşıklar bir manzâmenin muhtelif mısralarını muhtelif sûretde takdi' etmeyi daha kolay bulurlar.

Dörder mısralık bendlerden terekküb eden koşma ve divanlarda bendlerin adedi muayyen degildir. Fakat âşıklar arasında üç hatta dört bendden aklolan koşmalar müteber addedilmez. Kuloglu, Gevheri, Aşık Ömer, Dertli gibi ma'rûf âşıkların koşmaları lâkil dört bendden mürekkeb olur. Aşık tarzının en lirik mahsûlâtı olan koşma divanlar eski mevki'-i itibârı hâlâ muhâfaza etmektedir.>> (125).

Köprülü, Türk Edebiyatında ilk Mutasavvıflar adlı eserinin, 247. sayfasında da, yukarıdaki bilgilere ilave olarak şunları yazmaktadır:

---

(125) [Köprülü], Mehmed Fuad, "Saz Şâirleri II/2" ikdam, 31/Mayıs - 6/Haziran/1914

<<Koşma veya Şark Türkler'indeki telaffuzu ile koşug, hece vezninin en eski ve en rağbet gören bir şeklidir. Divan-ı Lügati't - Türk'de "rezec, kaside" diye ta'rif edilen bu koşugları, Türk şiirinin en eski yani beste ile güftenin ayrılmadığı zamanlara ait bir kalıntısı olarak kabul edebiliriz...>>(126).

Köprülü, Türk Edebiyatı Tarihi'nin 273. sayfasında da Koşma yı şöyle tanımlıyor:

<<Anadolu Türklerindeki, "Koşma" şekli, Doğu Türklerinde mevcut "Koşuk"larla Altaylılardaki "Kojun"lardan başka birşey değildir...

Anadolu Türklerinde "Koşma" adıyla tanınan bu şekil, diğer bütün Halk Edebiyatı şekilleri gibi, asıl bestesinin hususiyetiyle ayrılır. Böyle olmakla beraber XVII. ve XVIII. yüzyıllarda "Aşık" denilen Saz Şâirleri Edebiyatının kaideleri layıkıyla yerleştikten sonra, onbir heceli dörder mısralık muhtelif kıt'alardan meydana gelen ve dördüncü mısraları kafiyeli olan bu manzumelere tahsisen bu isim verilmiştir. Hemen hemen yine aynı şekilde ve mahiyette olan "Türkü, Türkmani, Varsağı" gibi şekillerle bu "Koşma" şekli arasındaki fark, bilhassa beste husûsiyetlerine dayanıyordu.>>(127).

Ahmet Talat, Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev'i eserinde koşma hakkında şunları yazmaktadır:

<<Koşma, ekseriya birinci bendin birinci, üçüncü mısraları yekdiğeriyle ve ikinci, dördüncü mısraları di-

---

(126) Köprülü, Türk Edebiyatında ilk Mutasavvıflar, Ankara, 1981, Diyanet işleri Başkanlığı Yayın., s.246-247, 4.Basım

(127) Köprülü, Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1981, Ötüken Yayınları, s.274), 3.Basım

ger bendlerin son mısralarıyla ve sonra gelen bendlerin ilk üç mısraı yekdiğeriyle mukaffâ olan şekildir. Ba'zen birinci bendin birinci, üçüncü mısraları kafiyesiz olur.

Bendlerin adedi, ale-1-ekser üçtür. Dört, beş de olabilir. Vezinler umumiyetle onbir hecedir. Ba'zen beş, altı, yedi, sekiz, on hecelilere de tesâdüf edilir. Müteammim olan sekiz ve onbir hecelilerdir.

"Koşma" kelimesinin manası, güfteye beste zam terdif etmek olduğundadır ki saz şâirleri, koşmaları husûsi bir âhenkle okurlar.>>(128). Ahmet Talat, aynı eserde Şarkı, Musammat Koşma, Ayaklı Koşma ve Zincirbend Ayaklı Koşma gibi şekillerin bulunduğunu da bildirmektedir.

Ahmet Cevat da, Semâi Kahvelerinde okunan koşmalarla ilgili şu bilgileri veriyor:

<<Koşma; umûmi hey'eti üç kıt'adan aşağı olmamak üzere hakikat, nasihat, meth ve hiciv gibi mevzûlara dâir her mısraı onbir hece, birinci ile üçüncü, ikinci ile dördüncü mısraları hem kafiye olan ve dört mısraı bir kıt'a teşkil eden manzûmelerdir. Bunlar da her kıt'anın son mısraları, birinci kıt'anın ikinci ve dördüncü mısraları gibi kafiyelenmesi lazımeden olduğu gibi, hecesinin azlığı itibarile de her mısraın birbirine râbîta ve mütâbakatlerine son derece dikkat edilmesi iktizâ eder. Bu manzumelerde de muharrir mahlasını son kıt'anın ilk veya üçüncü mısralarının münâsîp yerlerine koymak suretiyle eserin kendine âidiyetini kaydeder.>>(129).

Kaygılı da, Semai kahvelerinde okunan koşmalara aşağıdaki bilgileri ilave ediyor:

<<Koşmalar da divanlar, yıldızlar, destanlar, manîler gibi hece veznile söylenirdi ve bunlarda en çok kul-

---

(128) Talat, a.g.e., s.47-49

(129) Cevat, a.g.m./2, s.74

lanılan vezinler eski halk şâirlerinin kullandıkları gibi ekseriya (altı-beş), (dört- dört- üç) ve bazen de (beş-altı) idi.>>(130).

Boratav, islam Ansiklopedisinde yer alan "Koşma" maddesinde, Köprülü ile birlikte Rıza Nur ve Kowalski'nin de, Doğu Türklerindeki "koşuk" ve Altay Türklerindeki "kojon (koşan)"la koşmaların, münasebeti olduğu iddiasına dikkat çekerek, Anadolu'da 11 heceli ve koşma tarzındaki halk şiirleri örneklerini tam bir katiyetle XV.asrın sonlarından daha gerilere götürmenin güç olduğunu belirtmektedir(131).

Hikmet Dizdaroğlu da, Boratav'ın bu iddiasına karşılık:

<<Anadolu halk şiirinde, onbeşinci yüzyıl ve daha öncesine ilgili, sazşâirlerinin malı olan koşmaların varlığından haberli değiliz. Ancak bu durum, koşma türünün daha önceki yüzyıllarda bilinmediğini değil, sözlü geleneğe dayanan halk şiirinin bir sonucu olarak, metinlerin bize dek gelmediğini gösterir. İleride bulunacak belgeler, belki de koşma türünün daha eski örneklerini bize kazandıracaktır.

Saz şâirlerinin malı olan, onbeşinci yüzyıl ve daha öncesine ilişkin koşmalardan yoksun bulunmamıza karşın, tekke edebiyatı mensuplarının koşma biçiminde yazılmış şiirlerini biliyoruz. Onbeşinci yüzyıl mutasavvuf şâirlerinden Emir Sultan'ın bir kısım şiirleri koşma biçimindedir. Onbir heceli olmayan koşma tipinde şiirleri de yine onüçüncü, ondördüncü ve onbeşinci yüzyıl tekke şâirlerinin (Şeyh Hamza, Aşık Paşa, Yunus Emre, Şeyh Hamid-i Veli, Somuncu Baba, Hacı Bayram Veli, Akşemsettin, Eşrefoğlu

---

(130) Kaygılı, a.g.e, s.19

(131) Boratav, "Koşma", islam Ansiklopedisi, C.6, ist., 1977, MEB, s.880

lu Rumi, İbrahim Tennuri, Kaygusuz Abdal vb.) eserleri arasında rastlamaktayız.>> demektedir(132).

Boratav, İslam Ansiklopedisindeki maddesinde, koşma konusunda verilen bilgilerin genel bir kritiğini ve tahlilini yaptıktan sonra, sonuç olarak; koşmaların tam bir tarifi yapılamadığı fikrini açıklıyor. Bu fikre göre: "Koşmayı sadece mevzu, vezin ve şekil bakımından tarife imkan yoktur; ancak müzik hususiyeti ile birlikte onun tam bir tarifini vermek mümkün olur"(133).

Dizdaroğlu da, daha önce Köprülü, Talat, Kaygılı ve Cevat'ın fikirlerine benzer bir şekilde, koşmaların ezgisiyle doğrudan bağlantılı olduğunu söylüyor:

<<Onbirli kalıbın dışındakilerin koşma diye adlandırılışları, ezgilerinden doğmaktadır. Çünkü hece ölçüsünün herhangi bir kalıbı ile söylenmiş bir parçayı, ezgisini bilmeden, sadece biçimine bakarak adlandırmak yanıltıcı bir davranıştır. Böyle yapılırsa, türleri birbirinden ayırmak olanağı ortadan kalkar. Daha önce de işaret ettiğimiz gibi, koşma terimi, aynı zamanda bir ezgiyi de bildirir. Şu halde hecenin onbirli kalıbı dışındaki parçalara koşma diyebilmek için, ezgisini yani o şiirin koşma havasıyla söylenip söylenmediğini bilmek zorundayız...

Hece sayısı ne olursa olsun, özel bir ezgiyle okunan parçalar, halk arasında koşma diye anılır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde, değişik ezgilere bağlı parçalar, sonlarına koşma sözcüğü eklenerek adlandırılır. Bu ezgilerle söylenen şiirlerin bir kısmı tür olarak da koşmadır, ama bir kısmı başka türdür. Hatta kimi oyun havaları da koşma sözcüğüne bağlanmıştır.

---

(132) Dizdaroğlu, a.g.e., s. 84

(133) Boratav, a.g.e., C.6, s.876-880

Özel ezgiyle okunan koşma adına bağlı başlıca ezgiler şunlardır: <<Acem koşması, Kerem, Kesik Kerem, Gevheri, Ankara koşması, Elpük koşması, Yelpük koşması, Bayındır koşması, Sivrihisar koşması, Sümmani, Cem koşması, Bülbül koşması, Topal koşma.>>(134).

Dizdaroglu, kitabında ayrıca koşmaların yapılarına göre Düz Koşma, Yedekli Koşma, Musammat Koşma, Ayaklı Koşma, Zincirbent Ayaklı Koşma, Zincirleme, Koşma-Sarkı (Türkü) gibi çeşitleri bulunduğundan bahsetmiştir(135).

Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı adlı eserinin 28.sayfasında, "koşma" teriminin, bugün teknik bir deyim olarak kullanıldığını belirtmektedir:

<<...koşma deyimi, Kastamonu bölgesi halk edebiyatı geleneginde 11 heceli ve belli bir ezgiyle söylenen bir şiir çeşidini gösterir; başka bölgelerde ve çeşitli çağlarda değişik biçim ve ezgilere de ad olmuştur; biz onu, yalnız 11'lileri değil, 8 hecelileri de kapsayan ve ezgileri hesaba katmadan, nazım biçimi olarak 1.bend: a b a b ya da a b c b, 2.bend: d d d b... uyak şemasına uygun bütün şiirleri kapsayan bir "teknik deyim", bilimlik söz olarak kullanıyoruz...>>

Yurdumuzun muhtelif yörelerinde yapılan derleme çalışmalarında İstanbul, Kars, İçel, Yozgat, Artvin, Çankırı, Erzurum, Tokat, Malatya, Çorum, Konya, Sivas Manisa vd. yörelerden "Elpik koşması", "Yelpük koşması", "Topal koşma", "Bayındır koşması", "Ankara koşması", "Bülbül koşması", "Sivrihisar koşması", "Ardahan koşması", "Sümmani koşması", "Maradit koşması" ve "koşma", "goşma", "Emrah'dan koşma", "Bad-i sabah (koşma)" gibi isimlerle koşma örnekleri derlenmiştir. Bununla birlikte, özel ad

---

(134) Dizdaroglu, a.g.e., s.73-74

(135) Dizdaroglu, a.g.e., s.74-83



verilmediği halde, koşma biçiminde bulunan yüzlerce ezgi tespit edilmiştir. Genel olarak denilebilir ki koşma biçiminde türküler, Türkiye'nin hemen her yöresinde, hatta Türkiye dışında yaşayan soydaşlarımız arasında son derece yaygındır.

Halk mûsikîsi derlemelerinde ele geçen koşma örneklerinin büyük kısmı 11 heceli ve genel koşma kafiyesindedir. Yedi ve sekiz heceli olduğu halde "koşma" adıyla derlenmiş örnekler ve koşma tarzında olduğu halde şeklen bozulmuş ezgiler de tespit edilmiştir. Söz gelimi; Kastamonu ve Çankırı'da okunan "Kahve bişdiği yerde" mısralı "Yelpik koşması" yedi heceli ve mani kafiyesindedir. Yine 7 heceli ve divan tarzında bir koşma da Ankara Devlet Konservatuvarı derlemeleri arasında görülmektedir. Araştırmacılar tarafında koşma tarzına dahil edilen sekiz heceli ezgiler de pek çoktur ki bunlara semâî veya türkû; Doğu Anadolu bölgesinde Gereyli; Azerbaycan âşıkları arasında Geraylı denir.

Koşma ezgileri genel olarak en az üç kıt'a tespit edilmiş veya en az bir kıt'ası bandlara kaydedilmiştir. Edebi biçimde genel vezin 11'li olduğu halde giriş, ara ve sonlara eklenen terennümler, katma sözler ve kelime gruplarına fazladan ilavelerle, serbest vezinli hissi veren koşmalar da vardır.

Derlenen koşma tarzındaki ezgilerin büyük bir çoğunluğu "Vokal-Enstrümantal" tarzda ve genellikle usüllü ve kırık hava şeklindedir. Bir kısmı ise "Ayaklı Serbest Ritimli Ezgiler" grubundadır ve bu çeşit koşmalarda güfte serbest ritimli, ayaklar (ezgi girişleri ve ara-sazlar) ise ritlidir. Bu tür ezgilerde ritimli saz girişlerinden(ayaklardan) sonra, çoğu zaman terennümlerle ve serbest ritimde haykırıışlarla güfte, uzun hava tarzında ve resitatif olarak icra edilir. Güfte, genel olarak kıt'alar halindedir. Kıt'alara, zaman zaman bağlantı ilave edildiği de görülür. Bağlantı, bir kaç mısra veya farklı sayıda mısralardan oluşan bentlerden oluşabilir. Güfte bu şekilde okunduktan sonra, yine ayak çalınır. Güfte ara-

sında yer aldığı için, aranağme olarak da kabul edilebilecek ayak, giriş melodisinin tekrarı mahiyetinde olabileceği gibi, farklı bir melodi de olabilir. Bu tür koşmalarda müzikal biçim, edebi yapı, kıt'adaki eksik veya fazla mısralar ve bu mısraların tekrarlanmasına göre değişebilmekle birlikte, en çok iki bölümlü; iki veya dört bölmeli bir yapıda görülmektedir.

Koşmaların, Kastamonu halk ağzında olduğu gibi vokal olarak seslendirildiği de olur, ancak; bu ezgiler ister "kadın ağzı", isterse "erkek ağzı" olsun, tamamen serbest ritimli olmaktadır (Bkz. Kastamonu'da Koşma).

Biçimleri birbirine benzemeyen pek çok koşma ele geçmiştir. Bunun yanı sıra anlatım, şekil ve mûsikî biçimi yönünde birbirine benzediği halde, konu bakımından farklı olan koşma tarzında örnekler de bulunmaktadır. Bunlar, yöre yöre farklı isimler almaktadır. Taşlama, Güzelleme, Tekellüm, Destan, Koçaklama, Ağıt, Muamma ve Nutuk konuları itibariyle tür özelliği taşımakla birlikte; şekil, edebi biçim ve anlatım yönünden koşma yapısındadır. Doğu Anadolu yörelerimizle, Azerbaycan âşık sanatında rastlanan Herbe-zorba, Şikeste, Vücutnâme, Gıfılbend, Duvakkapma, Üstadrnâme, Hecv gibi örnekler de, koşma tarzında olduğu halde, yine konusu itibariyle tür özelliği taşımaktadır.

Ayrıca, yine bilhassa kuzey-doğu ve doğu Anadolu yörelerimizle, Azeri âşık sanatında çok rastlanan Yedekli (Ayaklı) Koşma, Zincirleme Koşma, Zincirbent Ayaklı Koşma, Yedekli Beşli Koşma, Musammat Koşma, Musammat Ayaklı Koşma, Cıgali Tecnis gibi biçimler, Mani (Bayatı)-Koşma karışımı yapılara sahip âşık şiiri örnekleri olarak kabul edilebilir.

Dodakdegmez Cıgali Tecnis, Zencirli Cıgali Tecnis, Goşma Müstezâd (Ayaklı Koşma), Evvel-Ahir Zencirleme, Cıgali Zencirli Müseddes ve Cıgali Mühemmes gibi biçimler de, Azerbaycan âşık sanatında yer alan Mani (Bayatı)-Koşma karışımı yapılara sahip örneklerdir.

Dodakdeğmez, Dilkerpetmez gibi söze dayalı türlerle; Ayaklı Cıgalı Koşma Mühemmes, Dodakdeğmez Zencirleme Tecnis, Goşma Müstezad Evvel-Ahir Zencirleme, Zencirleme Divani Dodakdeğmez, Sallama Goşma, Goşma Yarpag Goşma gibi örnekler, Azeri âşık sanatında yer alan koşma çeşitleri sayılmaktadır.

Halk mûsikîsi derlemelerinde ele geçen koşmaların bir kısmı eksik kıt'alı derlendiğinden mahlassızdır. Bununla birlikte, bazı yörelerde âşıkların mahlaslarını 3., 5., 7. veya 12. hanelerde (Malatya yöresinde...); veya 3., 6., 9. ve 11. hanelerde (Kars, Erzurum vs.) verdikleri görülür.

Burada yeri gelmişken, edebiyatçıların her vesilede örnek verdikleri bazı koşma adları (Bülbül koşması, Bayındır koşması, Yelpük koşması, Topal koşma, Sümmani, Kerem, Kesik Kerem, Ankara koşması vs.) ve bu örnekler hakkında yapılan yorumlara bir parantez açmak, yararlı olacaktır.

Söz gelimi, Dizdaroğlu, "Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde, değişik ezgilere bağlı parçalar, sonlarına koşma sözcüğü eklenerek adlandırılır" diyor.

Dizdaroğlu, yer ve yöre bildirmeden ortalama bir sözle aktardığı bilgi ile ne anlatmak istiyor?

1.Eğer, "her hangi bir ezgiye veya ezgi adına "koşma" kelimesi ilave edilerek adlandırılır" demek istiyorsa, hemen belirtelim ki Anadolu'da ezgilere ad takma gelenegi pek görülmez. Bununla birlikte, yöre içinde ezgi tarzı veya konuyla ilgili tür, biçim vb. hususiyetleri hatırlamak yada hatırlatmak için genel adlar kullanılır ("Yakım yakmak", "iki diş okumak", "beyit okumak", "türkü yakmak", "mani söylemek", "deyiş okumak", "goşma söylemek" vs. gibi). Bu genel adların taşıdıkları mana ise, öncelikle "ezgi tarzı" değil, güftedir. Nitekim, bir kadına; "bir türkü söyle, bir beyit oku" dendiğinde; kadın, hemen ezgisi olmayan bir şiir söyleyecektir. Ancak,

kayde(gayda, gada, gaide, vb.)", hava vs. gibi ezgiyi hatırlatacak mahalli terimlerle bir türkü, mani vs. okuması istendiğinde; şiir o zaman, melodi ile birlikte söylenecektir. Ve okunacak ezgi, o yörenin bir kalıp ezgisi olarak ortaya çıkacak, kaç bend okunursa okunsun, hep aynı kalıp ezgi veya o kalıp ezgiye yakın bir varyant ezgi üzerine, söz döşenecektir. Bununla birlikte, bu durumu bir istisna kabul edelim, her hangi bir tarzda, sözle birlikte, otomatik olarak, yöresel bir kalıp ezgi, yine kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Tespit ettiğimiz hususiyetlerden biri de şudur ki; özel kalıp ezgilere döşenen şiir de, genel olarak, yöre için kalıplaşmış ve zaman, mekan, olay ve beceriye göre değişikliklere uğratılmış bir söz kümelerinden başka bir şey olmayacaktır.

Halk arasında, zaman zaman, bilinçli yada bilinçsiz olarak birbirine bağlı kelimeler halinde adlandırmalar da görülür (Müstezâd divan, Müstezâd gazel, İbrahimi divan, vd. gibi). Yada, güfte içinde geçen bir kelime(kişi adı, yer adı, aşiret adı, herhangi bir olay vs.) ezgilere ad olarak kullanılır. Bu tanımlamalar da, ilk olarak doğrudan ezgiyi bağlamamaktadır. Ama, hatırlanmak istenen şey ne ise, o tarzı anlatan bir terimle bütünleşen, bir kalıp ezgi de birlikte dir. Bu sözsöz ezgiler için de böyledir, sözlü ezgiler için de. Yine söz gelimi, bir güreş meydanında, pehlivanlar, güreş öncesi peşrev tarken, davul-zurna da peşrev havası veya onun yerine gelenekselleşmiş bir ezgi, mesela Köroğlu, ceng-i harbi, Cezayir vs. çalar. Bu ezgilere, bu şekilde isim verilmesi, sözsöz olmalarına karşın, bu adlarla benliklere işlemiş bazı olaylar-daha ziyade kahramanlık mevzuları-hatırlandığı içindir. Ancak, ezgilerde mutlaka "ad takma gelenegi olacaktır" diye bir şey söz konusu olmaz. Üstelik, böyle bir şey beklemek, bizi çoğu zaman yanılgılara da götürür. Yine söz gelimi, bir ekin biçme havasının ardından, aynı ortamda(tarlada) söylenen bir ilâhiyi, ekin biçme havası olarak adlandırmak bizi nasıl ya-

nılgıya düşürürse, bazı ezgi tanımlamaları ardında koşma terimi aramak da, aynı şekilde yanılığa düşürür.

Kısaca, söylemek gerekirse, gerek şiir ve gerekse ezgi için, Anadolu'da özel bir ad takma geleneği yaygın olarak görülmez. Önemli olan, o yöre içinde, yaygın olan tarzı hatırlatacak bir terimdir ve bu terim ezgi adlarının sonuna bir kalıp gibi kullanılmaz. Dahası, çoğu zaman kişi, ne okuduğunun farkında bile değildir. Sadece, yörede o tarzı anlatan bir terim gayri ihtiyari kullanılır. Bu arada, bu çeşit isimlendirmeleri, zaman zaman araştırmacıların yapma gayretinde olduğunu da unutmamak gerekir.

Burada bir noktayı daha belirtelim ki Dizdaroğlu, sözleriyle çelişkiye de düşmektedir. Özel ezgiyle okunan koşma adlarını sıralarken, **Kerem, Kesik Kerem, Gevheri** gibi ezgi adlarını, ardına "koşma" kelimesini bağlamadan veriyor. Çünkü, bu bilgileri aldığı kaynakta da böyle bir bağlama verilmiyor. Talat, şunları yazıyor:

<<Çankırı'da âşık Gevheri'nin koşmaları,"ey yâr ey" nağmesiyle başlayan bir ahenkle okunduğu için bu nağmelerle okunan koşmalara da "Gevheri" derler. Ma'haza bu tesmiyenin, Gevheri'nin koşmaları ekseriyetle dört bendden mürekkep olduğu için itlak edildiği zannolunur.

& Koşmalar bir başka ahenkle de okunur ki **Kesik Kerem** derler.

& Ankara'da koşma, bir nev'i raks havasına denilmektedir ki **Ankara koşması** ta'bir edilir.

& Çankırı'da bir raks havasına da "**Topal koşma**" derler.>>(136).

Talat, **Gevheri** ve **Kesik Kerem** ile ilgili bilgileri, daha çok ezgilere bağlı olarak veriyor. Şiir biçimleri koşma yapısına uygun olsa da, koşma kelimesiyle bağlı bir tanımlaması olduğunu söylemiyor.

---

(136) Talat, a.g.e., s.48

Nitekim *Gevheri*, *Çankırı'da Çiçek dağı* havasına benzer bir ezgi ile seslendirilmektedir. Özel bir kalıp ezgidir ve Orta Anadolu'nun ve bölgeye komşu bölgelerin hemen her tarafında yaygındır. Nitekim "*Kastamonu'da Koşma*" kısmında gerek halk ağzı ve gerekse âşık ağzı koşmalar için verilen örneklerle büyük bir yakınlığı vardır. *Kesik Kerem* de bir kalıp ezgidir ve Türkiyenin pek çok yöresinde kullanılan bir terimdir ve müzikal yapıları, her bölgede farklı olabilmektedir (Bkz. *Kesik Kerem*). Bununla birlikte, *Ankara Koşması* da, *Topal Koşma* da, özel kalıp ezgilerden başka bir şey değildir. Bu örneklerden başka *Bayındır Koşması*, bilhassa *Ödemiş* taraflarında kullanılan, uzun hava karakterinde bir kalıp ezgidir. *Sümmani* de, *Erzurum-Kars* ve *Sivas* gibi bölgelerde özellikle âşıklar tarafından kullanılan özel bir ağız ve kalıp ezgiden başka bir şey değildir. Bu örnekleri artırmak mümkünse de sözü fazla uzatmadan söyleyebiliriz ki bu ezgilerin ortak bir özelliği, güftelerinin koşma tarzında ve biçiminde bulunmasıdır, ancak; bu ortak özelliği bozacak istisnalar da olabilmektedir. Bununla birlikte, onbir heceli, koşma kafiye ve biçiminde olduğu halde, koşma adıyla anılmayan; çok farklı adlar verilen yada hiç ad verilmeyen yüzlerce örnek vardır elimizde. Bu durumda, bu çeşit ezgilerin de, bu sıralamaya dahil edilmeleri gerekir ki *Dizdaroğlu* gibi, hemen her edebiyatçının "koşma" tanımlamasında özellikle verdikleri bu çeşit örneklere, bir ayrıcalık tanımak büyük bir yanılğı olur.

2. Eger, *Dizdaroğlu*, yukarıdaki sözleriyle, "bazı ezgilere bağlı olarak koşma okunduğunu ve bu koşmanın, önceki koşma ile anıldığını bildirmek istiyorsa"- ki bu zayıf bir ihtimaldir- bu görüşe bir yere kadar katılmak gerekir. Zira, Anadolu'nun bazı yörelerinde, birbiri ardında ezgilerin seslendirildiğine ve bunların adlarının zaman zaman birbirine bağlanarak tanımlandığına şahid olunmaktadır. Söz gelimi; *Köroğlu ve Solacı*, *Osman Paşa ve Yerleşmesi*, *Kandilli Kerem ve zahması*, *Tokat divanı ve sağması*, *Yalı havası ve düzerlemesi* vs. gibi. Burada kullanılan *Solak*, *Yerleşme*, *Zahma*, *Sagma*, *Düzerleme* gibi terimler, ilk ezgilerden farklı ezgileri ifade eder ve bu

tarz örneklerine benzer olarak, özellikle Konya'da, Hicaz Divan ve Koşması, Yeni Kapı Divanı ve 1.Koşması, 2.Koşması gibi tanımlamalarla, koşma kelimesi, önceki ezgiye bağlanarak kullanılmaktadır. Ancak, bu tanımlamalar istisnadır ve daha çok âşık tarzı ifadelerdendir.

Genel olarak söylemek gerekirse, koşmalar, her yöre- nin mûsıkî karakterine uygun ezgilerle çalınıp söylenir. Bu ezgiler, yörelere ait kalıp ezgilerdir ve farklı yöre- lerde, çeşitli isimlerle anılırlar.

iftiharla söyleyebiliriz ki halk edebiyatının pek çok konusunda olduğu gibi, koşma konusunda da bugüne kadar yapılan çalışmalar ve elde edilen bilgiler, Edebiyatçıların özverili çalışmaları ile ortaya konmuştur. Halk Mûsıkîsi derleme çalışmalarında ele geçen koşma tarzında veya koşma olarak adlandırılan ezgiler üzerinde ne yazık ki mûsıkî açısından ciddi bir çalışma yapılamamış olduğundan, edebiyatçıların elde ettiği sonuçlar yeterince desteklenememiştir.

Nitekim Boratav da, koşmaların mûsıkî açısından ele alınması ve incelenmesi gerektiği fikrindedir ve bu konuda bizim düşüncelerimizi teyid etmektedir. Şöyle diyor, Boratav:

<<...Gerçekten de koşma üzerinde müzik bakımından hemen-hemen hiç durulmamış denilebilir. Ankara Devlet Konservatuvarı halk müziği arşivinde plaklara alınmış malzeme vardır. İstanbul Konservatuvarınca tespit edilip, bazıları plağa alınmış, bazıları da notaları ile bu müessenin neşriyatı arasında çıkmış bir kaç koşma bulunmaktadır. Krş.Halk Türküleri, defter 13, nşr. İstanbul Konservatuvarı, İstanbul, 1930: Ankara koşması; Anadolu koşması, defter 7, İstanbul, 1929; Elpük koşması; Yelpük koşması, topal koşma; Yusuf Ziya Demirci, Anadolu köylerinin türküleri, İstanbul, 1938, s.173; Bayındır koşması, s.191'de: Bülbül koşması. Bunlardan Yelpük koşması adını taşıyan metnin nazım şekli ve vezin bakımından (şekli 7 heceli manidir), umumiyetle koşma adı ile adlan-

dırılan manzumelerin şekline uymadığı görülür. Bunlara ilave olarak, şu örnekleri de zikrederim:Sivrihisar koşması ve topal koşma(Kastamonu) adlı oyun havalarının güftesi 11 heceli ikişer mısra ile bunlara eklenmiş, mısra hususiyeti göstermeyen nakarat sözlerinden (ikincide sadece saz ara-nağmesi) meydana gelmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı arşivindeki malzeme arasında, koşma adı ile kaydedilmiş ve nazım şekli bakımından divani'ye tekbül eden bir metne de rastlanır. Bütün bu örneklerde koşma, her halde, sadece besteyi vasıflandıran bir kelimedir.

Ahmed Adnan Saygun(Rize, Artvin, Kars havalisi türkü, saz ve oyunları, istanbul, 1937, s. 32)'un Rize türküleri arasında koşma adı ile ve melodisi ile birlikte tespit ettiği bir parça vardır ki, müellifin de işaret ettiği gibi, hem güfte, hem de beste bakımından, başka yerlerin koşmalarından büsbütün ayrı bir hususiyet gösterir. Bu, kız ile erkek arasında karşılıklı mizahi bir konuşmadır. Her bendde erkeğin ağzından söylenen mısraların sayısı artar. Rize'den başka yerlerde de söylenildiğini bildiğimiz bu parçanın bu örneği dışında koşma diye adlandırıldığına rastlamadık. Mahmud Ragıp Kösemihal'in, istanbul Konservatuvarı müzik öğretmeni Ekrem Besim'den naklen verdiği bilgiye göre, koşmanın müzik kuruluşu: saz ara-nağmesi + resitatif + usüllü ve güfteli kısım saz ara-nağmesinden ibarettir (M.R.Kösemihal, Anadolu Türküleri ve Müsıkî istikbalimiz, istanbul, 1928, s.194. Müellifin bize verdiği şifahi izahata göre, bu tarif cenub-i şarki Anadolu sahasındaki koşmaya aittir). Ahmed Adnan Saygun'un görebildiği malzemeye dayanarak, bize vermek lutfunda bulunduğu malumata göre, koşmanın müzik itibarı ile kuruluşu şudur:1.Ekseriya, saz ile, oldukça belirli bir ritme uygun ve daha ziyade oyun havası karakterinde bir giriş; 2.sözlü kısım:a.sözün ritmini yakından takip eden kuru bir resitatif 4. mısraa kadar devam eder, karar perdesine doğru saz ile birlikte daha bariz bir ritme dönerek, karara varır. b.aynı vasıfta bir resitatif (melodiyi askıda bırakır ve saz ara-nağmesi (burada giriş melodisidir) melodiyi karara götürür; c.sözlü kısım yine



resitatif karakterinde, fakat daha geniş bir melodi hattı takib eder ve yine askıda kalıp, melodiyi saza bırakır; 3.ikinci ve üçüncü mısralar arasında kısa bir saz nağmesi veya aman, of gibi kelimeler.

Ayrıca koşmanın müzik bünyesinde şu hususiyetlerin de görüldüğü oluyor: 1.söze başlarken ve bitişte yine aman, of, efendim...gibi kelimeler de gelebilir.; 2.bir çok koşmalarda resitatif karakterinin bulunmasına karşılık, bazılarının da tempo guisto ile söylenen raks melodileri olduğu vakidir (bk.Ahmet Adnan Saygun, Karacaoğlan, nşr.Ses ve tel birliği, Ankara, 1952, s.XXXVI: Cem koşması); Yukarıda işaret edilen Rize'da tespit olunan koşma tamamiyle ayrı bir yapıdadır; onu öteki koşmalara bağlayan sadece resitatif vasfıdır; 3.koşma ekseriya mahdut perdeler üzerinde dolaşan bir melodi ile söylenir (ayn. mll., göst. yer., Cem koşması); 4.bazı koşmalarda (msl. Kastamonu'nun Topal koşması, Sivrihisar koşması) serbest ritimli ve resitatif vasfındaki söz kısmı bittikten sonra, melodinin bir oyun havasına geçtiği olur [NOT. Kastamonu'da okunan Topal koşma, resitatif bir karakterde değildir. Hem ayak hem de güfte melodisi usullü bir tarzdadır (Bkz.Topal koşma).(S.Şenel)]. Sözlü kısımda oynayanları durdurduklarını veya ağır hareketler yaptıklarını, bazan bu kısımları kendilerinin veya seyircilerin söylediklerini görürüz; bu kısım bitip, oyun havası başlayınca, raks canlanır. Mamafih bu karakter sadece koşmaya has olmayıp, başka oyun havalarında da (bazı halaylar ile Sepetçioğlu havası gibi) vardır; 5.bazı alevi zümrelerinde "ayin-i ceme" bir koşma ile başlanır: dört saz bir araya gelir ki, buna sazları koşmak derler; sazlar ile birlikte bir "öğüt demesi" okunur; bu deme koşma adını alır.>>(137).

---

(137) Boratav, a.g.e., C.6, s.877-878

### 5.3.1.1.K a s t a m o n u ' d a K o Ő m a

ihsan Ozanoğlu, yukarıdaki görüşlerden farklı olarak koşmalar hakkında Şu bilgileri vermektedir :

<<Koşmaların vezni (6+5=11) ve (5+5=10) ki bunların haricindeki koşmaları\_Türkü veya Semai diye alırız. Koşmanın Şekli, birinci kıt'ada 1-3 yani 1. ila 3. mısralar kafiyeli veya kafiyesiz; 2-4 kafiyeli, 2. ve 3. kıt'a-larda, 1-2-3 mısralar, aralarında kafiyeli, 4.mısralar 1.bendin 2.veya 4.mısraları ile kafiyelendirilmiş olacaklardır.

Yıldızlarda ise bu vasıflar mevcut olmakla beraber, fazla olarak takdi'lerde, bölümlerde dahi kafiye gözetilecektir.

Koşmalarda kıt'a adedi 3'ten aşağı, 12'den yukarı olamaz. Ücten yukarısı, 12'yi aşkın gazel beyiti 100'ü müteceviz kasideler gibi hoş görülmez. Koşmalarda mevzu pek geniş olup, zaman, mekan ve muhatap neyi icab ettiriyorsa, o yönde meram ifade edilecek ise de aşk ve hikmet ve felsefe ile yüklü olması daha makbuldür. Koşmaların tenevvü ve tevsiminde vezin, kafiye ve Şekilden ziyade, mevzu ile ilgili teganni tarzı esastır. Bu itibarla koşmalara Kerem, Garip ve Köroğlu gibi isimler verilmektedir ki, bunların her birinde beste ile güfte arasında hısımlık sıhhiyet aranmaktadır. 24 tarz teganni edilebilen koşmaların inŐadı divan ve emsali hükümlerine tabidir. Yalnız bir koşmayı iki kişi müŐtereken veya karşılıklı söylemiyerek nazire olan bir usta malı okunacak veya hiç hazırlanmadan ibda' edilecektir.

Koşmaları Bozuk veya Bozlaklar takip eder ki bunlar vezin ve Şekil itibariyle koşma ile aynıysa da, Kerem ve Garip gibi asılların süruru arasında söylenilmektedir. Ana koşmalara, ayakları bitince 8 heceli eski semai tarzı eklenir.>>(138).

---

(138) Ozanoğlu, AŞık Edebiyatı, s.26; HKAGGM, NE.75.0022

Ozanoğlu'nun, Kastamonu yöresi âşıklık geleneğiyle ilgili bu sözleri, Ahmet Talat'tan sonra, bu konudaki en geniş ve farklı bilgileri içermektedir. Ozanoğlu'nun, âşıklık geleneğinin içinden gelmesi de, konuya ayrı bir önem katmaktadır. Nitekim, Boratav da; <<Kars civarında, âşıkların hikaye anlatma ananesinde koşma, hikayeden evvel giriş mahiyetindeki saz faslında hususi bir beste ile okunan ve vezni, şekli, mevzuu uzunluğu bakımından, yukarıdaki tavsiflere(Ozanoğlu'nun anlatımına) uyan parçalar<> diyerek, yukarıdaki bilgileri geliştirmekte ve desteklemektedir(139).

Kastamonu'da koşma, sadece âşıklar arasında değil, halk arasında da yaygın olarak icra edilir. Ancak, gerek âşık tarzı ve gerekse halk ağız koşmalar arasında bazı benzer ve farklı yönler bulunur.

Kastamonu'da halk arasında okunan ve adına *goşma* ya da *koşma* denilen ezgiler, her şeyden önce, anonim karakterli sözlerin döşendiği yaygın bir kalıp melodidir. icra edildiği ortam ve icra ediliş şekline göre çeşitli hususiyetler gösterir.

Halk ağız koşmalar da, kendi aralarında bazı ayrı hususiyetler taşırlar. Zira, bazı ezgiler âşık repertuarından alınarak ve az-çok değişikliğe uğratılarak yaygınlaştırılmıştır.

Yurdumuzun muhtelif yörelerinde ve bilhassa şehir merkezlerinde, bir takım âşık ağız ezgiler, anonim karakterli ezgiler olarak icra edilir. Mahalli halk sanatkarlarının mûsikî meclislerinde ve hatta okuma-yazması olmayan ümmi halk arasında da bu çeşit ezgilere tesadüf edilir ve bunlar tavır, üslup, mevzu, şekil vs. gibi değişikliklerle, âşık tarzına yabancılaşmıştır. Bu halleriyle anonim halk mûsikîsi tarzına bürünmüşlerdir. Hatta,

---

(139) Boratav, a.g.e., C.6, s.877

bu ezgiler, bazen de bir halk oyununun müziği olarak da icra edilebilir. Bazen de, anonim karakterli bir halk ezgisinin, âşık repertuvarına dahil edilerek âşıklar arasında icra edilmesi söz konusu olabilir. Şurası bir gerçek ki, bu çeşit ezgilerde, etki yönünü bulabilmek son derece zordur ve bunları, âşık yaşayışının, toplumla içiçe olduğunu gösteren bir zenginlik unsuru saymak doğru olur. Aşık ve halk tarzının ortak veya farklı kalıplarda kullandıkları örnekler halk musıkisi içinde pek çoktur ve koşma tarzında ezgiler de, az sayılamayacak orandadır.

Herşeyden önce, kendi tabii yaşayışında, daha sade, özentisiz ve katıksız bir ezgiyi "koşma" adıyla ve kendi yöresinin özel bir kalıbıyla okuyan birisinin, mûsıkî dışında, güfteye imza koyma ve icra tarzıyla, bir başkasına benzeme mecburiyeti yoktur. Halk arasında okunan âşık ağzı koşmalar, araştırmacıların kural koyma ve kural arama endişelerinden de uzaktadır.

Aşık ağzı havalarla, halk ağzı havalar arasındaki münasebet, sadece koşmalarda görülmez. Söz gelimi koşma tarzında olmasına karşın, bazı Kerem, Garip ve başka halk hikayelerine dayanan ezgilerde de vardır. Ve ister halk arasında ve isterse âşık meclisinde okunsun, mutlak surette, okunduğu ortam ve tavra dönüştürülerek icra edilir.

Yurdumuzun hemen her bölgesinde rastlanan bu hususiyetler, Kastamonu halk mûsıkîsi ve âşık mûsıkî için de geçerlidir. Söz gelimi, oyunlu bir türkü olarak yörede son derece yaygın olan Topal koşma ve Aşağı imaret olarak bilinen türküler, yörenin âşık repertuvarında muhtelif varyantlar halinde okunur. Bu ezgiler en azından ayak kullanımları açısından büyük benzerlik gösterir (Bkz. Topal koşma, Kerem Havaları, Garip Havaları, vs.). Yine, halk arasında son derece yaygın icra edilen Hey Gaziler, Genc Osman, Cezayir, Köroğlu, Bülbül gibi ezgiler de, âşıkların istisnasız repertuvar elemanlarıdır.

Yörede koşma adıyla okunan ezgiler de, bunlar arasında önemli yer tutar. Ancak, bu ve benzeri ezgiler, ne âşık meclisinde okunduğu gibi bir perde aleminde, ne de perde aleminde okunduğu şekilde bir âşık meclisinde okunmazlar.

Bütün bu hususiyetler göz önünde bulundurulduğunda, âşık tarzı ezgilerle, halk ağzı ezgileri birbirinden ayırmak, ilmi yönden, büyük yarar sağlar.

### 5.3.1.1.1. Tek Kıt'alı Halk Ağzı Koşmaları;

Rize'de, "Başum ağrıyo demeyesin" mısraı ile başlayan ve bir kız ile erkek arasında karşılıklı konuşmaya dayanan, mizahi tarzda bir koşma derleyerek, Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları kitabında yayımlayan Adnan Saygun, dipnota, şu sözleri yazmıştı:

<<Buna koşma adı verilmesi belki garip bulunabilir. Muhakkak ki eğlence türkülerinin burada şayan-ı dikkat bir örneğini buluyoruz. Her bendde mısraların birer birer artması dikkati celpetmektedir.>>(140).

Koşma, gerçekten de dikkate şâyândı, zira; ezgide hem edebi ve hem de müzikal açıdan farklı hususiyetler vardı. Söz gelimi mısralar, daha çok sekiz hece üzerine kuruluyor, buna karşın her bendin ilk mısraı dokuz heceli söyleniyordu. Bendler, a b b b biçiminde kafiyeleydi ve bendlerde dört mısra yer alıyordu. Bendlerin ardından ise bağlantı mısraları okunuyordu. Adnan Saygun'un da belirttiği gibi, koşmanın şekil açısından en önemli özelliği de burada idi ve her bendin arkasında okunan bağlantı sözlere bir mısra ilave ediliyordu. Buna göre bağlantı mısralarda da kafiye, sayısı kadar "c" idi. Güfte anonim karakterdeydi ve herhangi bir mahlas taşımıyordu. Parça, derlendiği yer olan Rize'nin yakın yörelerinde de çeşit-

---

(140) A.Adnan Saygın[Saygun], Rize, Artvin ve Kars Havâlisi Türkü, Saz ve Oyunları, İstanbul, 1937, Nümune Matbaası, s.32

li varyantlar halinde okunmaktaydı, ancak; hem söz ve hem de melodi açılarından başka bölgelerin koşmalarına da benzemiyordu. Kısaca, "koşma" tanımlamaları uymuyordu.

Adnan Saygun'un, Rize'den, bu koşmayı derlemesinin üzerinden, yarım asırdan fazla zaman geçti. O yıllarda, ülkemizde halk mûsikîsi derleme çalışmaları yeni başlamıştı.

Aradan geçen yarım asırdan fazla zaman içinde, ülkemizin hemen her yöresinden binlerce halk mûsikîsi numuneleri derlendi ve teknik olarak da büyük ilerlemeler sağlandı. Koşma tarzı ezgilerin çeşitli şekilleri ve varyantları da gerek halk ağzından, gerek âşık ağzından ve gerekse, başka mahalli sanatkarlardan tespit edildi.

Adnan Saygun'un Rize'de tespit ettiği koşma gibi, başka koşma örnekleri de ele geçti. Böylece koşmaların sadece âşık sanatında değil, halk arasında da özel bir tarzda icra edilmekte olduğu anlaşıldı. Nitekim, Ödemiş ve yöresinde, uzun hava tarzında ve anonim sözlerle okunan Bayındır koşması ve yine uzun hava tarzında Kastamonu'da okunan goşmalar, tıpkı Rize'de olduğu gibi halk ağzı icra edilmekteydi ve âşık tarzı koşmalardan çok farklı yönleri sahip görünüyordu.

Özellikle belirtmek gerekir ki Kastamonu'da okunan halk ağzı koşmalar, edebiyat araştırmaları içinde önemli bir yerde bulunmaktadır. Üzerinde, hemen hiç araştırma yapılmayan bu ezgilerin adı, halk edebiyatı terminolojisine bir teknik terim olarak armağan edilmiştir. Boratav'ın bu konuda ki sözlerini tekrar hatırlamakta fayda vardır. Şöyle diyordu Boratav:

<<...koşma deyimi, Kastamonu bölgesi halk edebiyatı geleneginde 11 heceli ve belli bir ezgiyle söylenen bir şiir çeşidini gösterir; başka bölgelerde ve çeşitli çağlarda değişik biçim ve ezgilere de ad olmuştur; biz onu, yalnız 11'lileri değil, 8 hecelileri de kapsayan ve ezgileri hesaba katmadan, nazım biçimi olarak 1.bend: a b a b ya da a b c b, 2.bend: d d d b...uyak şemasına uygun bütün şiirleri kapsayan bir "teknik deyim", bilimlik söz olarak kullanıyoruz...>>.

Bizim, bu bölümde sözünü edeceğimiz koşma, Boratav'ın bir teknik terim ele aldığı tek kıt'alı halk ağız koşmaları ve halk ağız koşmalarıyla büyük benzerlik gösteren ve mûsikî meclislerinde aynı adla okunan varyantları olacaktır.

İhsan Ozanoğlu tarafından Tek kıt'alı halk koşmaları olarak tanımlanan halk ağız koşmaları, Kastamonu'da; bir kendir tarlası, bir köy düğünü, bir kına gecesi vs. gibi toplu ortamlarda kadın veya erkekler tarafından özel bir kalıp melodi ile okunan ve adına "koşma, goşma vs." denilen bir mahalli bir halk ağızıdır ki, âşık ağız koşmalarından farklılık gösterir. Yazar, bu konuda şunları söylemektedir:

<<..Halk, âşık edebiyatı şekillerinden olan koşmalara iltifat etmeyip muayyen bir fikri, muayyen bir duyguyu beyan için üç değil müstakillen birer deyiş olarak nazım söylemekte ve bunlara "koşma" ismini vermektedir...>>

Halkın koşma telakkisi, muhtelif şekilde, muhtelif vezin ve kafiye muhtelif mevzularla ve yine muayyen bestelere terfikan söylenen nazım şekillerinden ibarettir. Şu halde koşmaları, Âşık koşmaları, Folklorik koşmalar diye iki sınıfa ayırmak ve bu esas üzerine incelemek gerekmektedir.

Müstakilen birer kıta olarak söylenen halk koşmalarının kendilerine mahsus şekilleri, vezinleri, kafiye-leri, tekniği: imajları ve temleri ve estetiği ayrı ayrı birer bahis konusu teşkil eder.>>(141).

Halk ağız koşmalarda, kadın ve erkek ağızları da, bazı farklılıklar gösterir. Bilhassa, ağız kullanımları, okuyuş üslupları ve işlenen konularda değişiklikler vardır. Bu arada, kadın-erkek ağız halk koşmaları ile, perde âlemlerinde okunan koşmalar arasında da bazı farklar vardır ki, bu da icra tarzı, konu, üslup ve edebi şekilde kendini gösterir.

---

(141) Ozanoğlu, "Tek Kıt'alı Halk Koşmaları", Ecevit, Yıl.1, S.1, 1/ikincikanun/1944, Kastamonu

Kadın yada erkek ağı okunan halk koşmaları öncelikle vokal mûsikî tarzında olup, herhangi bir enstrüman kullanılmaz. Son derece tiz seslerden başlayarak, yanık nağmelerle ve konuşur gibi serbest ritimli ve daha çok bir periyot halinde icra edilir. Periyot içinde de, bendlerde yer alan mısra sayısına göre bölmeler meydana getirilir. Vokal tarzda olduğu için, usullü bir kısım ve ayak kullanımları yoktur.

Halk ağı koşmalarda, temel olarak mısralar onbir hece üzerine kurulur. Bununla birlikte, çoğu zaman, mısra içinde terennüm, kelime ilaveleri, tekrar kelime kullanımları ve kelime gruplarında, ısrarla anlam bütünlüğünü sağlama ve ifade tarzını güçlendirmeye yönelik sözlü genişletmeler, şiiri serbest vezinli bir yapıya sokar. Şiir istisnasız irticalen, hazırlanmaksızın okunur. Ancak melodinin, yöre için bir kalıp ezgi olması gibi, güftede de benzer kalıp söz kullanımları görülür. Söz kalıpları, zaman, mekan ve olayın çeşidine değiştirilerek ve içinde bulunulan şartlara uydurularak kullanılır.

Okunan güfteler konu olarak birbiri ile bağlantılı olabilir yada olmayabilir. Buna karşın, her bir bend kendi içinde bağımsız bir yapıdadır. Bendler içinde mısraların hece sayıları değişebilir. Uzun cümleler sonunda daha ziyade yarım ve zengin kafiye kullanılır. Bazen de, mısralar uzun cümlelerden olsa gerek, mesnevi tarzında, karışık kafiye veya kafiyesiz de olabilir.

Halk ağı koşmalar, çoğu zaman hey, ah, aman aman, yâr yâr ey, of yârey, yandım ey gibi terennüm ve nidâlarla başlar. Satır aralarında ve sonlarında da, benzer terennümler ve başka katma sözler kullanılır. Bendlerin son satırlarından sonra ise, melodiyi kadansa taşıyan, anadan yosmam ey ey veya Şhinen(Şh ilen) geçen ömrüme ey ey gibi bağlantılar kullanılır.

Kastamonu'dan derlenen bir "kadın ağı goşma"nın güftesi şöyledir;



aman aman

Ahiderim ahiderim ahim dutar seni yâr

ah

Bir incecik dalidim yavrum sen egdin beni yâr

Güzeller içinde deste gülüdüm

Çirkinlere ar ettin sen beni güzel(yâr)

Ahinen geçen ömrüme ey ey

Erkek ağzı bir halk koşmasının güftesi de şöyledir:

hey

ah

Karşıdan karşıya zelvi boyun görünür a sevdiğim görünür  
of

ah!

Canı de benden beni de senden ayıranlar a güzel mahşerde  
kiyâmetin sonuna kadar sürünür a sevdiğim

sürünür.

Anadan yosmam ey ey

Kadın ve erkek ağzı halk koşmaları, yarışma esasına dayanarak karşılıklı şataşmalarla da okunur. Bu haliyle anonim halk edebiyatı ve mûsikîsinin, halk ağzı yarışma türlerinden biri sayılabilir. Güfte, her zaman anonimdir. Aşık sözlerinin kullanılması tercih edilmez. Güftenin tek kıt'alı bağımsız kullanılmasının ve güfte konuları arasında zaman zaman kopukluklar olmasının sebebi belki de bundandır.

Goşma, hemen her zaman terennüm ve nidalarla başlar. Ezgi daha çok saba makamını hatırlatacak nağmelerle, tiz seslerden okunur. Terennüm veya nidalardan sonra okunan güfte, çoğunlukla bir oktavi geçmeyecek bir ses genişliğinde olur. Sözler, açık ve kapalı hecelerin vurgulamalarına dikkat edilerek ve az oranda durak yapılarak, bir solukta sıralanır. İlk bölmeler, üçüncü derece üzerinde asma kalış yapılarak tamamlanır. İkinci bölme, terennümlü veya terennümsüz üçüncü derece veya yakın ses üzerinden başlayarak, bazen kadans üzerinde ısrarlı yürüyüşler yapar ve melodi, yeden sesinde tamamlanır. Bend sonuna ilave edilen katma bir bağlantı ve üçüncü dereceden başlayan bir melodi ile karara basamak basamak inilerek goşma bi-



Bicimi;

NOTA NO: (27)

Terennüm: ( hey, ah )

1.Mısra : x

Terennüm: ( ah )

2.Mısra : y + terennüm ( of of )

Bağlantı: w

Kastamonu'da, perde âlemi olarak adlandırılan musiki kili meclislerinde de, bir araya gelen halk sanatkarları, çeşitli çalgılar eşliğinde ve zaman zaman toplu olarak koşma okurlar. Bu çeşit ortamlarda okunacak koşmalar da ya irticalen yada daha önce hafıza kalmış sözlerle söylenir. Ancak sözler, çoğunlukla anonim karakterdedir. Halk sanatkarları arasında okunan koşmanın ezgisi, tek kıt'alı halk koşmalarının kalıp melodisiyle hemen hemen aynıdır.

Perde alemlerinde icra edilen koşmalar, genellikle vokal-enstrümantal bir tarzdadır. Halk ağzı diğer koşmalardan farklı olarak, gerek saz ve gerekse sözle çeşitli ilaveler bulunur. Güfte, bunda da onbirli hece vezni temel alınarak ve çoğu zaman tek kıt'alar halinde söylenir. Zaman zaman mısraların vezinlerinde eksiklik yada fazlalık olursa da, daha disiplinli bir yapıdadır. Dörtlükler halinde okunan bendler, tipik koşma kafiyesinde a b a b, a b c b veya a a a b şeklindedir. Dörtlü mısralara bazen tek satırlık bir bağlantı mısraları ve bunlara ilave edilen nakarat mısralar bulunabilir. Müzikal açıdan, bu haliyle iki bölümlü bir yapıya sahiptir. Birinci bölüm, açış ve ayak gibi saz kısımları dışında, terennümler dahil güfte, serbest ritimli ve uzun hava okunur. Birinci bölüme bağlanan, nakarat bölümünde melodi usullü ve kırık hava tarzındadır. Bu haliyle koşma tarzı, girişteki serbest ritimli açış dışında, "Ayaklı ve Karma Ritimli Ezgiler" grubunda sayılabilir. Mûsikî meclislerinde icra

edilen koşmalar da, karşılıklı söylemeye dayanan bir tarzda, zevke göre okunabilir.

Bu koşmalar, çoğunlukla bir saz tarafından yapılan serbest ritimde gezinme ile (acışla) başlar. inici karakterde olan acış, güfte melodisinin seyrinde gezindikten sonra, güftenin başlangıç sesi üzerinde köprü yaparak giriş verir. Giriş çoğu zaman modülasyonla olur.

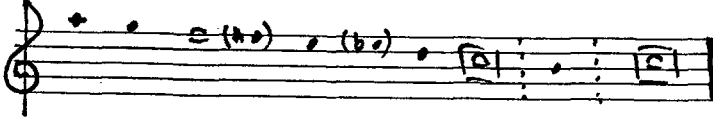
Güfte, bir kişi tarafında okunur. Önce terennümle başlanır, ezginin üçüncü derecesi üzerinde asma karar yapılarak bir süre beklenir ve sazın tekrar köprü vermesi ile söze geçilir.

Birinci mısraın vurgulu syllabic tarzda ve üçüncü derece üzerinde okunmasından sonra başlayan ikinci mısra, yine birinci mısra gibi seslendirilir, ancak; son iki hece üzerinde nağme yapılarak karar sesine inilir ve bölme tamamlanır. Sazın, tekrar köprü vermesi ile başlayan üçüncü mısra ve ardından dördüncü mısra, karar sesi üzerinde yine vurgulu syllabic tarzda icra edildikten sonra, bende dahil edilen bir bağlantı söz ile ve dördüncü dereceden merdiven inişler halinde kadansa düşülerek bölüm sona erer. Koşmanın ilk bendi sona erdikten sonra sazla ya kısa bir koşma ayağı çalınır veya doğrudan nakarat okunur. Koşma ayağı da, nakarat da ilk bendin aksine usullü ve hareketli bir bağımsız ezgidir. Bu kısımda, çoğu zaman, solo yapan şahsa herkes katılarak toplu icra yapılır. Toplu icradan sonra (Nakaratin sona ermesinden sonra) saz veya sazlar, tekrar koşma ayağı çalmaya başlar. Koşma ayağında sonra, bir bir çalgı tekrar serbest ritimde gezinerek veya gezinmeyerek, yeni bir güfte okunması için giriş verir veya başka birisi yada aynı kişi başka güfte ile koşmaya devam eder. Bundan sonra okunacak koşma güftelerinde de aynı yol takip edilir. Yarışma yapılsa da benzer şekilde olur.

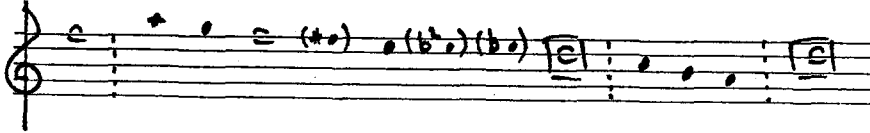
Aşağıda notası verilen bu şekilde icra edilmiş bir koşmada, acış, güfte ve ayakların ambitusları beş ses genişliğinde görölmektedir. Zaman zaman, kadans altına genişlemeler de olabilir. Ezgi bütününde üçüncü derece güçlü gibi kullanılmaktadır. Bu koşmanın, acış, güfte ve ayak dizileri ile müzikal biçimi şöyledir:

"Uzun kavak ne uzarsın boşuna" mısraı ile başlayan  
koşmanın:

"Acıs" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



"Ayak" Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO : (28)

ACIS : ( g + h + j + köprü )

Terennüm: T ( yâr yâr ey )

GÜFTE (Genel Şema) :

A : [T + a + (x1 + köprü) + y + y1 + z(Bağlantı mısra)]

B : [ ( w3 + w4 + w5 ) ] = Nakarat

1.BEND : A [ ( x + ( x1 + Köprü ) + y + y1 + z ]

1.Mısra : x

2.Mısra : x1 + köprü

3.Mısra : y

4.Mısra : y1

Bağlantı: z

AYAK : [w ( a + b ) + w1 ( c + b1 ) + w2 ( a1 + b2 )]

NAKARAT : B [ w3 + w4 + w5 ]

1.Mısra : w3 ( a2 + b3 )

2.Mısra : w4 ( a3 + b4 )

3.Mısra : w5 [ ( c1 + b5 ) + (Tekrar = w6 ( a4 + b6 ) ]

AYAK : [ w6 ( a5 + b7 ) + w7 ( a6 + b8 ) ]

### 5.3.1.1.2.Âşık Ağzı(Tarzı) Koşmalar

Kastamonu âşık mûsıkîsinde icra edilen koşmalar, hem halk ağzı koşmalara, hem de mûsıkî meclislerinde icra edilen koşmalara büyük benzerlik gösterir. Bununla birlikte onlardan ayrılan yönleri de vardır.

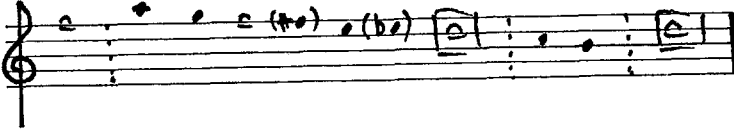
Aşık tarzı koşmalarda da, halk ağzı koşmalarda olduğu gibi benzer bir kalıp melodî kullanılır. Genel olarak halk ağzı koşmalar, âşık tarzı koşmalardan ve mûsıkî meclislerinde çalgı yada çalgılar eşliğinde icra edilen koşmalardan daha ilkel bir kuruluştadır.

Aşık tarzı koşmaların şiirleri öncelikle, halk ağzı koşmalar gibi anonim karakterde olmayıp bir usta aşığa aittirler ve en az üç kıt'a okunur. Son kı'tada, sahibinin imzası, yani mahlası yer alır. Kıt'alar daha çok dörtlükler halinde, onbir heceli ve tipik koşma kafiyesindedir. Mısralardaki hece yapısı, tek kıt'alı halk koşmalarına nazaran çok daha disiplinlidir. Bozukluklar olabilirse de, bu duruma ender rastlanır. Kıt'a sonlarında, nakarat mısra-mısralar yada kıt'alar görülmez veya çok az rastlanır. Ayak kullanımları hemen her zaman bulunur. Güfteye, bir improvize açış yerine daha çok ayakla başlanması tercih edilir ve güfte serbest ritmi ve uzun hava tarzında icra edilir. Güftenin okunmasından sonra yine ayak çalınmaya başlar.

Aşık tarzına örnek verilebilecek "Yârdan ayrılalı durmaz kan gider" mısraı ile başlayan bir koşmanın güfte ve ayak dizileriyle müzikal biçimi şu şekildedir:

"Yârdan ayrılalı durmaz kan gider" mısraı ile başlayan  
koşmanın:

"Güfte" Dizisi:



"Ayak" Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO : (29)

ACIŞ : (g + h + köprü)

Terennüm: [ T (Yar yar ey) + köprü ]

GÜFTE (Genel Sema) :

[ T + a + (x1 + köprü) + y + y1 + z = Bağlantı mısra ]

1.BEND : [ x + w + y + q + z (a + b) ]

1.Mısra : x

2.Mısra : w

3.Mısra : y

4.Mısra : q

Bağlantı: z (a + b)

AYAK : c + d + e + d1 + f + köprü

Terennüm: ( ah )

2.BEND : [ x1 + w1 + y1 + (y2 + a1 + b1) ]

1.Mısra : x1

2.Mısra : w1

3.Mısra : y1

4.Mısra : y2 + a1 + b1

AYAK : c1 + d2 + e1 + d3 + f1 + köprü

3.BEND : [ x2 + w2 + y3 + (y4 + b2) ]

1.Mısra : x2

2.Mısra : w2

3.Mısra : y3

4.Mısra : y4 + b2

Kastamonu'da, gerek halk ağzı ve gerekse âşık ağzı okunan koşmaların genel özellikleri yukarıda örneklerle gösterildiği gibidir. Bunlar arasında en önemli özellik, yukarıda da bahsedildiği gibi, kalıp ezgi üzerine söz döşenmesi hadisesidir ve genel olarak değişmeyen bir kalıp melodi vardır. Bu melodi, icra edildiği ortam ve şartlara uygun olarak genişletilmiş ve bazı ilavelerle çeşitli kalıplara sokulmuştur.

Kastamonu'da okunan koşmalar sadece bunlar değildir kuşkusuz. Gerek halk arasında ve gerek âşıklar arasında hem koşma adıyla okunan ve hem de koşma tarzında olduğu halde başka adlarla icra edilen veya yine koşma tarzında okunduğu halde bir ad verilmeyen örnekler de pek çoktur. Bununla birlikte, edebi olarak teknik açıdan koşma sınıfına sokulan bazı tarzlar vardır ki bunlardan da söz etmek gerekir. Önce koşma adıyla anılan ve Topal Goşma, Elpük Koşması, Yelpik Koşması olarak isimlendirilen koşma çeşitlerine bir göz atalım.

#### 5.3.1.2. T o p a l G o ş m a

Topal koşma, sadece Kastamonu'da değil, aynı zamanda Çankırı'da da okunmaktadır. Ayrıca, Ankara Devlet Konservatuarı adına yapılan derlemelerde, Çorum ve Sivas'da da bu adla okunan ezgiler tespit edilmiştir.

Ozanoğlu, Kastamonu'da okunan topal koşma hakkında şu bilgiyi vermektedir;

<<Topal koşma, Kastamonu'nun orijinal oyunlarından birinin türküsüdür. Fakat, aslında, bu bir âşık ağzıdır. Kastamonu sazçıları bunu düzenlemişler, bazı motifleri değiştirerek oyun havası haline getirmişlerdir. (Bu tür-



küde), âşık ağzı deyişler kullanılmaz, iki beyitle yetinilmektedir.>>(142).

Ozanoğlu, ezgiye, niçin "topal koşma" dendiğini de şöyle anlatıyor:

<<Bu goşmaya topal goşma denilmesinin sebebi, ustam Aşık Hasan'dan ve Ahmet Talep'in rivâyetinden öğrendiğime göre; Tokatlı Nûri, Çankırı'da bir âşık meclisinde bu goşmayı kesik kerem diye, asıl kesik kerem'in arkasından çalar. Dinleyiciler arasında bulunan Nekre ve nükteci Zahmi-Topal Zahmi diye meşhur olan bu zat-sorar;

-Bu ne goşmasıdır? Tokatlı Nûri cevap verir;

-Topal goşma...Zahmi kendisine taş atıldığını ve sa-  
taşıldığını anlayarak, şu cevabı verir;

-Tokat'tan bir sığa geldi, bizim Çankırı'nın eşek-  
lerini de yoldan çıkardı. Böyle âşık ağzı olur mu? Bu bir  
türküdür,der.>>(143).

Ahmet Talat da, Tokatlı Nuri adlı kitabının 32. say-  
fasında topal koşma hakkında aşağıdaki bilgiyi vermekte-  
dir:

<<Nûri, Çankırı'ya ilk geldiği zaman Çankırı şâirle-  
rince malum olmayan topal koşmayı okumuştur. Yeni bir  
tarz inşâd ve tavr-ı mûsikî olan topal koşmayı Bezmi, Ye-  
sâri, Mecmeri gibi âşıklar da okuyarak Nuri'yi taklide  
başlamışlar. Zahmi buna fena halde hiddetlenmiş ve ne za-  
man bu makamı duysa;

-Tokat'tan bir eşek geldi, bizim sıpaların ağzını  
bozdu, diye söylemiş. Zahmi, medrese mensubu olmasına  
rağmen iyi saz çalan, mûsikîye vukûfu olan bir şâirdir.>>

---

(142) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0038

(143) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0038

Ozanoğlu'nun, Kastamonu âşık tarzında çalıp okuduğu "topal goşma"nın şiiri yine Ozanoğlu'na ait olup, dörtlü bendler halinde, onbir heceli ve koşma kafiyesinde, a b a b biçimindedir. Melodi ise, kırık hava tarzında ve ayaklıdır.

Topal goşma, kısa bir ayak melodisi ile başlamakta, güftenin okunduğu sesler üzerinde bir köprü ile giriş verildikten sonra, birinci mısra seslendirilmekte ve kadans olarak görülen si sesinin üçüncü derecesi üzerinde asma karar yaparak birinci cümlecigi tamamlamaktadır. ikinci cümlecik, birinci cümlecigin ikinci motivine benzer bir motivle başlamakta ve bir başka motivle periyodu tamamlamaktadır. Güftenin üçüncü ve dördüncü mısraları ile okunan birinci cümlelerin bir benzeri ile iki cümleli bir yapı oluşturulmaktadır.

Ozanoğlu'nun âşık tarzı olarak çalıp okuduğu bu ezgi ile, "Sana öğreteyim dağdan aşmayı" mısraları ile başlayan oyunlu topal koşma ezgisi arasında, bendlerdeki mısra adedi ve üslup dışında hiç bir fark görünmemektedir (Bkz. EKLER:NOTA NO.31).

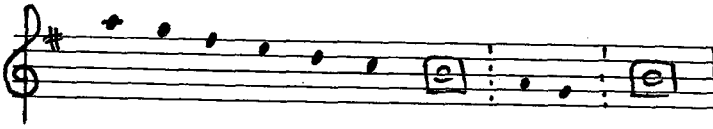
Muzaffer Sarısözen'in, âşık Mümin Meydani'nin sesinden derleyip notaya aldığı, "Sana öğreteyim dağdan aşmayı" mısralı topal koşmanın bendleri, ikişer mısradan meydana gelmektedir. Sarısözen'in notaya aldığı ezgi ile, bizim notaya aldığımız ezgi arasında metrebe farkı varsa da, bu önemli olmayıp, müzikal biçim yönünden aynı yapı her iki ezgide açıkça görünmektedir.

Ozanoğlu'nun çaldığı topal koşmanın ayakları iki ayrı parça gibidir. Buna karşın, Meydâni'nin çaldığı ezgide bir bütün halinde icra edilmiştir. Ozanoğlu'nun çaldığı ayak, güftelerin ardarda çalınması halinde ise, Meydâni'nin çaldığı ayak gibi bir şekle girmiş olacaktır ki bu açıdan, Ozanoğlu'nun, ezgiyi tek kıt'a seslendirdiği göz önüne alınmalıdır. Topal koşma ayağı, her iki ezgide de, ikinci satırınların son hecesine tekabül eden rediflerin, melodik motiflerinin bir çeşitlemesi olarak çalınmaktadır.

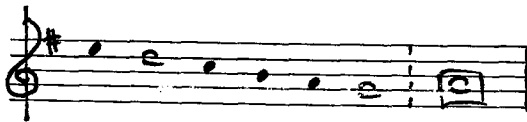
Ozanoğlu, yukarıda yaptığı açıklamada, topal goşmanın, kesik kerem tarzında olduğunu söylemektedir. Gerçekten de, topal koşmanın, kesik keremle bir bağlantısı vardır, ancak; bu bağlantı, her iki tarzın da aynı ayağı kullanmasında kaynaklanmaktadır. Nitekim, Ozanoğlu'nun, kesik kerem için verdiği, "Halime acımaz geçersin fakat" ve "Görünce açılmış gül gibi seni" mısralı ezgilerde, aynı ayak çalınmaktadır.

Topal goşma'nın güftesi, yedi seslik bir genişliğe sahiptir. Ayak melodisi ise, köprü olarak kullandığı iki motiflik melodiler dışında, genel olarak üç ses içinde seyretmekte, özellikle motiv sonlarında, kadans gibi görülen si sesinin iki tam ses altına inerek, solre beşli intervallerle motivden motive köprü yaratmaktadır. En son sesinde, sazla, si değil lâ üzerinde kalış yapıldığı görülmekteyse de, bu melodi için gerçek değil, suni bir kalış özelliği göstermektedir ve yörede bu ezgi hiç bir zaman lâ üzerinde karar vermez, daha çok, re üzerinde kalışla parça tamamlanır. Nitekim, "Görünce açılmış gül gibi seni" mısralı kesik keremde, bu çeşit bir kadans söz konusudur. Diğer kesik keremde ise, parça tamamlanmadan, ayağın son motivinde bir gezinmeyle ve bu kez sol sesi üzerinde bitirilmiştir ve bu da suni bir kalış halidir. Buna göre, topal koşmanın güfte ve ayak dizileri şöyle gösterilebilir:

"Güfte" Dizisi:



"Ayak" Dizisi:



Parçanın müzikal biçimi de sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO: (30)

AYAK : a + a1 + b + b + köprü

GÜFTE (Genel Şema):

$$A + A = [ A ( x + y ) + A1 ( x1 + y1 ) ]$$

1.Mısra: x

2.Mısra: y

3.Mısra: x1

4.Mısra: y1

AYAK : c + c1 + c2 + c3

### 5.3.1.3.E l p ü k K o ş m a s ı

Elpük koşması, Kastamonu'nun komşu vilayetlerinden Çankırı'da da okunmaktadır. Nitekim, Dârü'l-Elhân adına 1928 yılında Çankırı'da derlenen ve neşredilen ezgiler arasında elpük koşması da bulunmaktadır (Bkz.EKLER:NOTA NO.33).

Kastamonu'dan derlenen Elpük koşması, Nida Tüfekçi tarafından, İhsan Ozanoğlu'nun sesinden tespit edilmiştir.

"Elpük"; kaynak kişinin verdiği bilgiye göre, "çürümüş meyva, aza, organ" anlamlarında kullanılan mahalli bir terimdir. Bu terimin, bir ezgiye ad olarak kullanılması, belki de şiirin konusu ile ilgilidir. Zira, şiir, gücünü yitirmiş bir insanın geçmişteki sağlıklı haline olan özlemini anlatmaktadır.

Şiir, 6+5 duraklı onbir heceli ve koşma kafiyesinde a b a b biçimindedir.

Elpük koşması, âşık şiiri tarzında ve dörtlüklerden meydana gelen iki bend halinde okunmuştur. Şiirde, mahlasın yer aldığı bend yoktur ve şiirin kime ait olduğu da tarafımızdan bulunamamıştır.

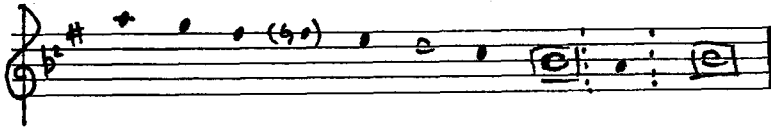
Ezgi, bir ayakla başlamakta ve ayagın bir köprü vermesiyle güfte okunmaktadır. İlk mısra, bir müzikal bölme meydana getirmekte; melodi, güftenin kadans sesinin ikinci derecesi üzerinde asma kalış yaptıktan sonra, bir motiflik bir saz çalınmakta ve tekrar köprü ile ikinci mısraya geçilmektedir. Böylece, iki mısraın seslendirilmesiyle bir müzik cümlesi oluşmaktadır.

iki mısraya karşılık gelen iki bendin, meydana getirdiği müzik cümlesinin ardından, tekrar ayak çalınmakta ve bir benddeki son iki mısraın da aynı şekilde seslendirilmesiyle, iki cümleli bölümlü bir müzikal yapı ortaya çıkmaktadır.

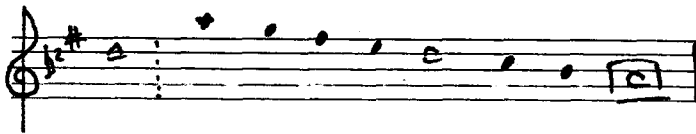
Bu ezgiden de açıkça anlaşılmalıdır ki aruz vezinli türlerde olduğu gibi, hece vezinli türlerde de ayak melodileri ile güfte melodileri iki ayrı parça halinde görülmektedir. Güfte melodisinde kadans, si sesi iken, ayak; melodinin sonunda, lâ üzerinde karar vermektedir.

Elpük koşmasında güfte ve ayak ambitusları yedi ve sekiz seslik bir genişliktedir. Güfte üçüncü dereceyi, ayak ise dördüncü dereceyi (re sesini) güçlü gibi kullanmaktadır. Buna göre, elpük koşmasının güfte ve ayak dizileri şöyle gösterilebilir:

**"Güfte" Dizisi:**



**"Ayak" Dizisi:**



Ezginin, müzikal biçimi de sembol harflerle şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

NOTA NO: (32)

AYAK : x (a+a1+ba+ba+a) + y (c+d+e+f+f+f)

GÜFTE (Genel Sema) :

$$A + A = A ( z + q ) + AYAK ( w + y ) + A ( z + q )$$

1.Mısra: z

2.Mısra: q

AYAK : w (g+g+h+h1+i) + y (c+d+e+f+f+f)

3.Mısra: z

4.Mısra: q

#### 5.3.1.4.Y e l p i k K o ş m a s ı

Yelpik koşması da, Elpük koşması ve Topal koşma gibi, Kastamonu'nun komşu vilayetlerinden Çankırı'da okunan ezgilerdendir. Dârü'l-Elhân adına, 1928 yılında Çankırı'da derlenen ve neşredilen notalar arasında elpük koşmasına da rastlanmıştır(Bkz.EKLER:NOTA NO.35).

Kastamonu'da okunan Yelpik koşması, Nida Tüfekçi tarafından, İhsan Ozanoğlu'nun sesinden, 1974 yılında derlenmiştir.

"Yelpik"; kaynak kişinin verdiği bilgiye göre, "Nefes darlığı, göğüs hastalığı; Yelpikli: Öksürüklü" anlamında kullanılan mahalli bir terimdir. Bu terimin, bir ezgiye ad olarak kullanılmasının sebebi öğrenilememiştir.

Yelpik koşmasında, güftenin, özel bir yapısı vardır. Şiir, koşma tarzında değil, mani tarzındadır. Dört mısradan meydana gelen benlerde, her mısra yedi heceli ve mısralar kendi aralarında a a b a mani biçimindedir. Şiir, âşık tarzı değil, tamamen anonim tarzdadır. Dolayısıyla mahlas da bulunmamaktadır.

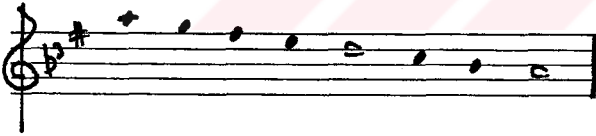
Edebi şekilde görülen bu durum ilgi çekicidir. Buna karşın, bu ezgiye "koşma" denmesinin sebebi güfteden

değil ezgiden olsa gerektir. Zira, melodinin iç ve dış yapısı, genel olarak koşma tarzında görünmektedir. Topal Koşma ve Elpük koşması gibi, bu ezgide de güfte melodisi iki cümleli bir yapıdadır ve güftenin okunmasından önce çalınan bir ayak melodisi de parçada bulunmaktadır.

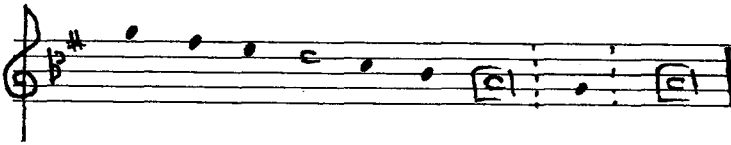
Yelpik koşması, iki ölçüden oluşan ve bir müzik cümlesi ifadesi taşıyan ayagın, kadans üzerinde karar vermesinin ardından inici karakterde bir ezgiyle başlamaktadır. Yedinci derece üzerinde oluşan ve güçlü perdesine inen bir motivle birinci mısra okunmakta, böylece birinci bölme tamamladıktan sonra, ikinci mısraya geçilerek, iki mısradan oluşan bir periyot ortaya çıkarılmaktadır. İlk periyot gibi okunan üçüncü ve dördüncü mısralarla, dört mısralı bir bendde, iki cümleli bir müzik yapısı oluşturulmaktadır.

Yelpik koşmasında ayak, yedi ses; güfte bir oktav ses genişliğindedir. Dördüncü derece güçlü gibi kullanılmakta, melodi inici olarak seyretmektedir. Buna göre, yelpik koşmasının güfte ve ayak dizileri şöyle gösterilebilir:

"Güfte" Dizisi:



"Ayak" Dizisi:



Ezginin, müzikal biçimi de sembol harflerle şu şekilde ortaya çıkmaktadır:

NOTA NO: (34)

AYAK : X ( y + z )

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A + A = A ( z + q ) + A ( z_1 + q_1 )$$

1.Mısra: z ( a + b )

2.Mısra: q ( c + d )

3.Mısra: z<sub>1</sub>( a<sub>1</sub> + b )

4.Mısra: q ( c<sub>1</sub> + d<sub>1</sub>)

### 5.3.1.5.Diger Âşık Tarzı Koşmalar

Kastamonu yöresi âşık mûsikîsinde goşma=koşma adıyla ve Topal koşma, Elpük koşması, Yelpik koşma gibi adlarla okunan ve daha çok kalıp melodi olarak beliren parçalardan başka, koşma tarzında olduğu halde özel ad verilmeyen veya kısaca "koşma" olarak tanımlanan eserler de vardır. Söz gelimi, Genç Osman, Cezayir, Hey Gaziler, Bülbül, Bozlak vs. gibi tek ezgiler, daha çok âşık tarzında şiirlerle okunur. Çoğunlukla onbir heceli ve koşma kafiyesinde olan şiirler, ya olay kahramanın yada şiir içinde geçen ve konuyla bağlantılı olan bazı terimlerin ad olarak kullanılmasıyla, halk arasında tanınırlar. Âşık meclislerinde koşma tarzında ve özel ezgiler olarak okunur.

Bu bölümde, koşma tarzına uyan ve özel adı bulunmayan iki örneği daha gözden geçirebiliriz.

Söz konusu edeceğimiz, koşma tarzında örneklerden ikisi de Âşık Mümin Meydâni'nin sesinden, Ankara Devlet Konservatuarı adına, 1948 yılında ve Kastamonu'da derlenmiş.

İlk koşma, âşık Meydâni'nin bir şiiriyle, ancak; tek kıt'a olarak seslendirilmiştir. "Bu dil mahşere dek huş-yâr gezer" mısraı ile başlayan parça için, derleme fişine, (Âşık ağzı bir koşma/Meydâni'den) şeklinde bir not düşülmüştür. Âşık Meydâni, Âşık Mümin Meydâni'nin dedesi olmaktadır. Şiir, 6+5 duraklı onbir heceli, ve a b a b biçimindedir.

Parça, usullü bir ayakla başlamakta ve saz güfteye serbest ritimde bir gezinmeyle ve köprü yaparak giriş ver-

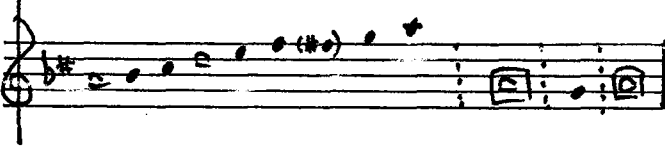


dikten sonra, güfte serbest ritimli ve bir bend halinde seslendirilmektedir. Derlenme esnasında, her halde teknik bir nedenle olacak, ezginin son mısraı kaydedilmemiştir. Buna karşın müzikal biçim, dört mısrada, dört bölmeli bir yapıdadır.

Ezginin güfte ve ayak dizisi ile müzikal biçimi şöyledir:

"Bu dil mahşere dek huş-yâr gezer" mısraı ile başlayan koşmanın;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Biçimi:

NOTA NO: (36)

AYAK : A (a+a) + (b+c) + (d+e)+ köprü/serbest ritimde

GÜFTE (Genel Şema) :

B ( x + y + z + q )

1.Mısra: x

2.Mısra: y

3.Mısra: z

4.Mısra: q

ikinci koşma ezgisi, Tokatlı Nûri'nin bir şiiriyle seslendirilmiştir. "Yüz çevirme benden ey gül-ü rânâ" mısraı ile başlayan şiirin, son kıt'asının okunduğu bu

ezgide de, güfte, 6+5 duraklı onbir heceli ve a b a b biçimindedir.

Bu parçanın melodi kalıbı, yörede "Aşamaret/Aşşaa maret(Aşağı imaret) olarak da bilinen ve Aşık Hakkı Bayraktar'dan alınmış, onbir heceli ve üçleme bir güfteye sahip, "Evlerine varamadım arımdan" türküsünün melodi kalıbı ile aynıdır. Nitekim, kaynak kişiler, koşmanın "Aşâmaret ayagında" okunduğunu söylemişlerdir ki bu ayak, yörede okuna türkünün arasazıdır.

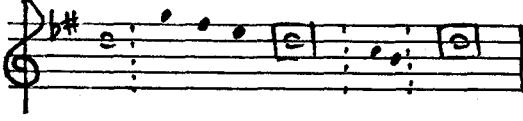
Koşma, usullü bir ayakla başlamaktadır. Ayak melodisi güfte melodisinin ikinci ve dördüncü bölmelerinin bir çeşitlemesi olarak çalınmaktadır. "Ah" nidâsından sonra başlayan usullü güfte melodisi, bir motiv halinde okunduktan sonra, ikinci mısranın da okunmasıyla birinci cümle tamamlanmakta; diğer iki mısra da iki bölme halinde seslendirilerek, iki cümleli bir biçim ortaya konmaktadır.

Ezgide, usul yönünden bir aksama vardır. Daha ziyade 4/4 olarak kullanılan usul, birinci bölmede, ancak "ah" terennümünün dahil edilmesiyle 4/4'lük yapıya kavuşmaktadır. Terennüm olmaksızın usul 6/4'dür. Üçüncü mısra da, terennümün kullanılmamış olmasından dolayı, 6/4'lük bir usuldedir. Birbirine simetri teşkil eden birinci ve üçüncü bölmelerde usul yönünden görülen bu dengeşizlik nedeniyle, girişteki 2/4'lük terennüm, güfte melodisi harici kabul edilmiştir. Bu bölmeler dışında kalan, gerek ayak melodisi ve ikinci ve dördüncü bölmeler, düzenli bir 4/4'lü usul yapısındadır.

Birinci güftenin ardından çalınan ayaktan sonra, saz, serbest ritimde kısaca gezinerek ve köprü vermekte; köprü ardından, serbest ritimde, tek kıt'alı halk koşması biçim ve melodisinde ve Aşık tarzını andıran tek kıt'a bir güfte ile koşma okunmakta ve tekrar bir ayak ile ikinci usullü güftenin okunmasına sıra gelmektedir. Kaynak kişiler, arada okunan koşmaların, muhtelif şâirlerin şiirlerinden olabileceğini söylemişlerdir. Görünen o ki bu ara koşma, melodinin asıl şiirinden farklı, herhangi bir dörtlük olacaktır. Buna göre, ezginin güfte ve ayak dizisi ile müzikal biçimi şöyle gösterilebilir:

"Yüz çevirme benden ey gül-ü rânâ(Kimsenin hakkında kem söylemeyiz)" mısraı ile başlayan koşmanın;

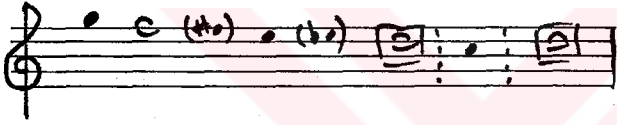
"Ayak" Dizisi:



"Usullü Güfte" Dizisi:



"Serbest Güfte Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO : (37)

AYAK : ( figür + a + a1 )

Terennüm: ( ah )

GÜFTE (Genel Sema) :

$A+B+A=[A(a+a2+y+a4)+B(z+z1+z2+q+figür)+A(a+a2+y+a4)]$

1.BEND : A ( x + a2 + y + a4 )

1.Mısra : x

2.Mısra : a2

AYAK : a3

3.Mısra : y

4.Mısra : a4

AYAK : a3 + a5 + köprü (serbest ritimde)

Terennüm: ( of )

2.BEND : B ( z + z1 + z2 + q + figür )

1.Mısra : z

2.Mısra : z1 + köprü

3.Mısra : z2

4.Mısra : q + figür

3.BEND : A ( x + a2 + y + a4 )

### 5.3.2.Halk Hikâyelerine Dayalı Koşma Tarzı Ezgiler

Kastamonu âşık sanatında, yukarıda bahsedilen koşmalardan ve koşma tarzında ezgilerden başka, yine koşma tarzında şiirlerle okunduğu halde, bazı âşık adlarıyla bütünleşmiş çeşitli ezgiler de vardır. Kerem, Garip, Köroğlu vs.

Ozanoğlu'nun, "koşma" tanımlamasında: "Koşmaların tenevvü ve tevsiminde vezin, kafiye ve şekilden ziyade, mevzu ile ilgili teganni tarzı esastır. Bu itibarla koşmalara Kerem, Garip ve Köroğlu gibi isimler verilmektedir ki bunların her birinde beste ile güfte arasında hısımlık sıhhiyet aranmaktadır." sözleriyle de izah ettiği gibi, âşık meclislerinde, daha ziyade âşık adlarıyla okunan koşma tarzında ezgiler, bu adlarla bütünleşen bir kalıp melodi ve belirli konularla birlik içinde görülür.

Koşma tarzında ve bazı âşık adlarıyla okunan ezgilerde, dikkat çeken ortak noktalar bulunmaktadır. Bunların başında, bu ezgilere adlarını veren ve güftede olay kahramanı olarak görülen âşıkların, aynı zamanda çok yaygın ve çok sevilen halk hikayelerinin de kahramanları olması gelir.

Bu çeşit ezgilerde okunan şiirler de ya halk hikâyelerinden alınmış yada melodi kalıpları muhafaza edilerek, sonradan başka şâirlerin şiirleriyle okunur olmuştur.

Şiirlerin halk hikayelerinden alındığı açıkça görülen âşık tarzı ezgilerde, hikaye içinde yer alan bir epizot kendini belli eder. Bu çeşit ezgilerde, ezgiye adını veren ve hikaye içinde de olay kahramanı olan âşıkların şiirleri okunur (hem ezgi adı, hem mahlas aynıdır) ve bunlar ya hikaye içinde yada tek başlarına seslendirilirler. Hikaye içinden çıktıkları halde tek başlarına okunan ezgilerde de, hikaye içindeki hüviyet, çoğu zaman muhafaza edilir.

Halk hikâyelerine dayanan yada halk hikâyelerinden çıktığı halde bağımsız okunan ezgilerde, güftelerin kime aid olduğunu belli etmek için "Kerem'den", "Garip'ten" gibi deyimler de kullanılır.

Bunun dışında kalan ve halk hikayelerine dayandığı halde kalıp melodi ve ağız kullanımı dışında hiç bir münasebeti bulunmayan âşık tarzı ezgiler de vardır ki bu ezgiler, âşıklar dışında halk arasında da yaygın olarak okunabilir. Bu çeşit ezgilerde orjinal şiir zamanla unutulmuştur yada küçük izler taşır. Geriye, melodiye ad olarak kullanılan bir terim ve kalıp ezgiden başka bir şey kalmamıştır. Bu yüzden hâtırâ gibi muhafaza edilen âşık adı, kalıp melodiye ve okuyuş tarzına zamanla bir ad olarak kullanılmaya başlar. Zira, bunlarda da esas olan, kalıp melodi ve ağız kullanımlarıyla, üslup ve tavırdır. Söz gelimi, Kerem ağzından okunacak bir deyişin sözlerinin de mutlaka âşık kereme ait olması gerekmez.

Buna göre, koşma tarzında olduğu halde, âşık adlarıyla anılan ve daha çok bir halk hikayesine dayanan yada o halk hikayesinden çıkmış olan ezgilerle; şiirlere mahlas veren, belli bir hikayede olay kahramanı olan veya ezgilerde sadece ad olarak zikredilen âşıkları-âşık adlarını, niteliklerine göre birbirinden ayırarak, gruplar halinde ele almak gerekir. Ozanoğlu'nun, aşağıda gösterilen bölümlenmesi, âşık havalarının tasnif edilmesinde de büyük kolaylıklar sağlayabilir.

A.Pir dolusu için âşıkların koşmaları; Bu çeşit koşmaların başında Yanık Kerem, Kesik Kerem, Açık Kerem, Dik Kerem, Tatyân Kerem, Kerem Ayakları, Garip ve Garip ağzı, Hürşit ağzı, Karacaoglan, Bey Böyrek vd. gelir.

B.Er dolusu için âşıkların koşmaları; Köroğlu, Ferhat, Dadaloğlu gibi âşıkların koşmaları bu gruba dahil edilebilir.

#### 5.2.2.1.Pir Dolusu için Âşıkların Hikâyelerine Dayalı Ezgiler

#### 5.3.2.1.1.Kerem Havaları (Kerem Ağzı / Kerem Tarzı)

"Âşık Faslı" bölümünde de bahsettiğimiz gibi; âşık tarzında, halk hikayelerine dayalı en yaygın parçaların başında Kerem havaları gelir. Kerem havalarının büyük bir kısmı, Aslı ile Kerem'in aşk hikayesinden çıkan yada bu hikâyelere dayanan münferid parçalardır.

Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde ve yurt dışında yaşayan soydaşlarımız arasında okunan pek çok kerem havasına tesadüf edilmiştir. Kars-Erzurum yöreleriyle, Azerbaycan âşıkları arasında da son derece yaygın bulunan bu ezgilere Kerem veya Keremi Havaları denir. Bu sahada, aynı isimle söylenen kerem havaları da vardır. Bizim tespit edebildiğimiz kerem havalarının sayısı yüz kadar olup, yurdun muhtelif yörelerinde şu isimlerle okunmaktadır: Kesik Kerem, Yanık Kerem, Kandilli Kerem, Kalpaklı Kerem, Açık Kerem, Hicrani Kerem, Antep Keremi, Guba Kerem, Yedekli Kerem, Zencirli Kerem, Yahyalı Kerem, Tatyan Kerem, Düz Kerem, Nuri Kerem, Dik Kerem, Kerem Güzellemesi, Keremi, Kerem Gurbeti (Gurbeti Kerem), Kerem Zarıncısı (Zarıncı Kerem), Kerem Göçtü (Aslı Keremi), Salama Keremi, Atüstü Keremi (Yorgun Keremi), Dögme Keremi, Yügrük Kerem, Kerem Şikeste (Ehmedi Kerem) vs...

Kerem havalarının çoğunluğu, âşık Kerem yada Aslı ağzı deyişlerle söylenmekle birlikte; zamanla, asıl şiiri unutulmuş yada sadece bir kalıp melodi olarak kullanılmış olarak da görülebilir.

Yurdumuzun hemen her bölgesinden kerem havaları derlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı adına derlenmiş olup, bizim derleme fişlerinden tespit ettiğimiz kerem havaları: Artvin, Yozgat, Urfa, Kars, Giresun, Erzu-

rum, Kastamonu, Trabzon, ve Maras'tan derlenen "Kesik Kerem"; Yozgat'tan derlenen "Açık Kerem"; Artvin, Gaziantep, Kayseri, Kars, Erzurum ve Kastamonu'dan derlenen "Yanık Kerem"; Giresun, Maras, Tokat ve Kayseri'den derlenen "Kandilli Kerem"; Maras'tan derlenen "Kalpaklı Kerem"; Kars, Manisa ve Antalya'dan derlenen "Hicrani Kerem"; Bolu, Van ve Muş'tan derlenen "Kerem'den" adlı ezgi; Afyon'da derlenen "Kerem ağzı"; Giresun Isparta ve Antakya'dan derlenen "Kerem"; Sivas'tan derlenen "Kandilli'den bir parça"; Urfa'dan derlenen "Kesik keremden bir mersiye"; Balıkesir'den derlenen "Kerem havası" ve "Gaziantep'ten derlenen "Kerem'den bir gezinti", ele geçenlerden bir kısmı sayılabilir.

Aşık ağzı kerem havalarının yanında, zamanla halk ağzına dönüşmüş kerem havaları da vardır. Bunlar pek çok yönden, âşık ağzı havalardan farklı bir yapıda bulunurlar. Bu şekilde pek çok varyantların ortaya çıktığı sanılmaktadır.

Aşık ağzı kerem havalarının, zamanla halk ağzında şekil değiştirerek okunabilmesine karşın, halk ağzı kerem havalarının, âşık meclislerinde pek rağbet görmediğine tesadüf edilmiştir.

Kastamonu âşık meclislerinde yada halk ağzında okunan kerem havalarının başında Kesik Kerem, Yanık Kerem, Tatyân Kerem/Dik Kerem, Açık Kerem ve Kerem ağzı veya Kerem tarzı olarak da anılan çeşitli ezgiler gelir. Bu havaların, pek çok çeşitleri ve varyantları vardır.

#### 5.3.2.1.1.1.Kesik Kerem:

Yurdun pek çok yöresinde, bilhassa âşık sanatında, Kesik Kerem adıyla okunan parçalar vardır. Ankara Devlet Konservatuarı derlemelerinde Artvin, Yozgat, Urfa, Kars gibi yörelerden, bu adla anılan ezgiler tespit edilmiştir. Bundan başka, Kesik keremden bir mersiye (Urfa) ve Kesik Makamı (Urfa) gibi isimlendirilen havalar da elde edilmiştir. Diyarbakır'lı Celal Güzelses'in okuduğu "Bahar olur yeşillenir bu dağlar ve "Karşiki dağlar beyaz-

lara bürünmüş" mısraları ile başlayan parçalarla; Nizip'li Deli Mehmet'ten derlenmiş "Duman duman olmuş karşıki dağlar" mısraı ile başlayan ezgi yine "Kesik Kerem" adıyla uzun hava tarzında okunan kalıp melodilerdir. Bu derlenen ezgilerin büyük bir bölümü âşık ağzı olmakla birlikte, bir kısmı da anonim mahalli havalardır.

Yurt sathında okunan Kesik Keremler, bazı yönlerden birbirine benzerlerse de, bunlar birbirinden farklı hususiyetler de taşırlar. Ortak olan yönleri ise güftelerin çoğunlukla, koşma tarzında olmasıdır. Dar bölgelerde okunan Kesik Keremlerde ise, ortak kalıp melodi kullanımları daha yaygın görülür.

Kesik Kerem, âşık sanatında başlıbaşına bir tarz olmuş ve yaygınlaşmış özel âşık ağzlarındanadır. Fuad Köprülü, Ahmet Talat ve başka araştırmacılar, "Aşık Fasılları" bahsinde, bu tarzın, âşık sanatı repertuvarında yer alan, yaygın ağzlardan biri olarak söz etmektedir. Kesik Kerem, Erzurum-Kars âşıkları arasında ve bilhassa Azerbaycan âşık sanatında son derece değer verilen âşık havalarındanadır.

Araştırmacılar, İstanbul'da, Semâi kahvelerinde de Aşık Dertli'nin "Sâkıyâ câmında nedir bu esrâr" mısraı ile başlayan Kesik Kerem'in, halk arasında son derece sevilip yayıldığını bildirirler. Nitekim, bu parçaya dayanarak Kesik Kerem'i tanımlayan merhum Ekrem Karadeniz sunları söylemektedir:

<<...Kerem'e nazire olarak Sofyan usulü ile bestelenmiş kıt'alara "Kesik Kerem" denir. Her satırın sonunda bir veya iki usül devam eden aranağmelerin çalınmasıyla güftelerin arası kesildiği için bu ad verilmiştir. İkinci ve dördüncü mısra, şarkılarda olduğu gibi nakarat şeklinde aynı beste ile söylenir. Üçüncü mısra birinciye nazire olarak meyan kısmını meydana getirir. Başta ve sonda aranağme çalınır.>>(144).

---

(144) Karadeniz, Türk Müşikîsinin Nazariye ve Esasları, s.178



Kastamonu âşık sanatında okunan kesik kerem örneklerinden bir kaç tane derlenmişse de, biz bunlardan üç tanesini sağlıklı görerek notaya aldık. Notaya aldığımız parçalar, sırasıyla, Ankara Devlet Konservatuarı adına derlenen "Görünce açılmış gül gibi seni"; Nida Tüfekçi tarafından derlenen "Halime acımaz geçersin fakat" ve HKAGGM adına derlenen "Dalyan boylum seni gördüğüm zaman" mısraıyla başlayan ezgilerdir. Üç parça da Aşık İhsan Özanoğlu'nun sesinden bandlara kaydedilmiştir. HKAGGM arşivinde yer alan 75.0038 numaralı bandda "Halime acımaz geçersin fakat" mısralı Kesik Kerem'in bir çeşitlemesi yer almaktaysa da, daha sağlıklı görülen Nida Tüfekçi derlemesi tercih edilmiştir.

Öncelikle belirtelim ki, notaya aldığımız her üç ezgi de, aynı kalıp melodiye sahiptir. Bunların en belirgin farkları, bu kalıp melodilere döşenen güftelerindedir ki, güfteler de koşma tarz ve kafiyesindedir. Bununla birlikte banda okuyuş sırasında ortaya çıkmış olduğuna kuvvetle inandığımız son derece küçük ve önemsiz farklar da vardır ki, bunlar; ezgilerde değişik sayılarda güfteler okunması; güfte başında açış yada ayak çalınması; ayaklar içinde yer alan motiv veya motivlerin farklı tekrarlarla cümlenin genişletilmesi veya dört mısralı kıt'alarda, iki mısra arasında açış yapılması gibi küçük ve müzikal yapıyı etkilemeyen değişikliklerdir. Buna göre üç parçayı bir bütün gibi görerek ve bir genelleme yaparak diyebiliriz ki Kesik Kerem, diğer koşma ve umumiyetle âşık tarzı ezgilerde çok görülen ayak ve güfte gibi iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir ve aynı çatı üzerine kurulmuştur.

Aynı kalıp melodiye sahip üç ayrı parça, derlemeler esnasında "Aşık Tarzı Kesik Kerem", "Kesik Kerem" ve "Kesik Koşma (Kesik Kerem) adlarıyla derlenmiştir. Ezgilerin güfteleri 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b koşma kafiyesindedir.

Ezgi zevke göre açışla ve ayakla başlayabilir (çoğunlukla bir ayakla başlar). Ayak, usullü olur ve ayağın ardından güfte okunur. Kesik Kerem'in ayağı "Topal Koşma" ayağı ile aynıdır. Topal koşma ayağı, temel olarak dört figüre dayalı bir kısa motive ve bu tek motivin zevke gö-

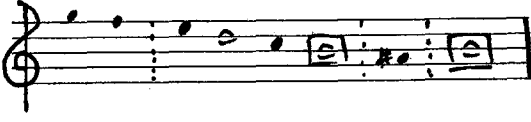
re tekrarlanmasıyla-çoğu zaman ikiz motiv olarak kullanılmasıyla-oluşur. Güfte okunmasına geçmek üzere iken, motivin son figürü bozularak serbest ritimde köprü çalınır ve güfte okunmaya başlar. Serbest ritimli güftelerde, usullü olarak çalınan ayaklar, güfte girişlerinde usulü bozma pahasına köprü ile giriş verebilmektedir. Köprü çoğu zaman karar sesi veya güfte giriş sesi üzerinde olmaktadır. Güfte, ayağın aksine serbest ritimde icra edilir. Güfte başlangıcında "ah" veya "dost" gibi terennümler kullanılabilir. Güfte içinde de bilhassa beyit veya kıt'anın tamamlanmasından sonra "aman aman" terennümleri katılabilir. Bazen hiç terennüm kullanılmaz ve mısralar serbest ritimde ya ardarda yada ortada sazın tekrar köprü vermesinden sonra okunarak tamamlanır. Güfte ardından, tekrar ayağa yer verilerek diğer güfteye geçiş için zemin oluşturulur.

Her üç parçada da benzer kalıp melodi kullandığından, seyir ve dizi de benzerlik gösterir. İnci karakterde bir seyir vardır. Ayak melodisi beş ses içinde, güfte melodisi de genel olarak beş ses içinde seyretmektedir, ancak; hem güfte ve hem de ayak melodilerinin kadansları farklılık gösterir. Güfte melodisi si sesini kadans gibi kullanmakta iken, ayak melodisi, açık bir şekilde kadans göstermemekte ve sol-re intervalini sürekli kullanarak güfteye geçmektedir. Üç parçada da ayak melodisinin kalıpları birbirinden farklıdır. Aşık tarzı Kesik Kerem'de kadans re sesi üzerinde, Kesik Koşma'da sol sesi üzerinde, üçüncü parça "Kesik Kerem'de ise serbest ritimde bir gezinme ile ve sol sesi üzerinde kadans olmaktadır. Buna göre, üç ezginin ortak ayak ve güfte dizilerini şöyle gösterilebilir:

"Ayak" Dizi:



"Güfte Dizisi:



Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından derlenmiş ve bir kıt'a seslendirilmiş Kesik Kerem'in esas alınmasına göre, belirleyebileceğimiz müzikal biçimi de sembol harflerle şöyle gösterebiliriz:

NOTA : (38)/(39)/(40)

AYAK : X + X1

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A + A1 = A(a+b+terennüm) + A1(a1+b1+terennüm)$$

Terennüm: (ah) veya (dost)

- 1.Mısra : a
- 2.Mısra : b + terennüm(aman aman) + köprü
- 3.Mısra : a1
- 4.Mısra : b1 + terennüm(aman aman)

5.3.2.1.1.2.Yanık Kerem:

Yanık Kerem de yurdun pek çok yöresinde, bilhassa âşık sanatında, yaygın olarak okunan parçalardandır. Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde Artvin, Gaziantep, Kayseri, Kars, Erzurum, Kastamonu gibi yörelerden, bu adla anılan ezgiler tespit edilmiştir. Yanık kerem, Azerbaycan âşık sanatında da en yaygın âşık havalarından biridir.

Yanık Kerem havaları da uzun hava tarzında okunan birer kalıp melodilerdir. Bu derlenen ezgilerin büyük bir bölümü âşık ağzı okunmakla birlikte, bir kısmı da anonim mahalli havalarla seslendirilir.

Yurt sathında okunan Yanık Keremler de, bazı yönlerden birbirine benzemekle birlikte, umumiyetle birbirinden farklı hususiyetler taşırlar. Ortak yönleri, güftelerin çoğunlukla koşma tarzında olmasıdır. Dar bölgelerde okunan yanık keremlerde de, kesik keremler ise, ortak kalıp melodi kullanımları yaygın görülür.

Aşık sanatında başlıbaşına bir tarz olmuş yaygın ezgilerden biri de yanık keremlerdir. Kesik Keremlerle birlikte Yanık Keremler de, Fuad Köprülü, Ahmet Talat ve başka araştırmacıların "Aşık Fasılları"nda sözünü ettiği yaygın âşık tarzı çeşitlerindendir. Benzetilebilir ki Kesik Kerem'in adının geçtiği her ortamda Yanık Kerem de zikredilir. Erzurum-Kars âşıkları arasında ve bilhassa Azerbaycan âşık sanatında son derece değer verilen âşık havalarından biridir.

Kastamonu âşık Sanatında okunan Yanık Kerem örneklerinden bir kaç tane derlenmişse de, biz bunlardan iki tanesini sağlıklı görerek notaya aldık. Notaya aldığımız ezgiler sırasıyla Nida Tüfekçi tarafından derlenen "Düşeli bu derde halim yamandır" ve Ankara Devlet Konservatuvarı adına derlenen "Sen nesin bilmem ki nasıl afetsin" mısralıyla başlayan ezgilerdir. İki parça da Aşık İhsan Ozanoğlu'nun sesinden bandlara kaydedilmiştir. HKAGGM adına yine Ozanoğlu'nun sesinden derlenen ve B.75.0038'de bulunan "Halimden bilmedin daş yürekli yar" mısralı bir Yanık Kerem daha varsa da, diğer ikisi ile aynı olduğundan notaya alınmamıştır.

Öncelikle belirtelim ki, notaya aldığımız ve de almadığımız ezgilerden üçü de, aynı kalıp melodiye sahiptir. Bunların en belirgin farkları bu kalıp melodilere döşenen güftelerdedir ki, güfteler de koşma tarzında ve kafiyesindedir. Bununla birlikte banda okuyuş sırasında ortaya çıkmış olduğuna kuvvetle inandığımız son derece küçük ve önemsiz farklar vardır ki bunlar; kıt'a sayılarının farklı okunması; güftenin acış yada ayaktan sonra okunması; ayak melodilerinin kısa yada uzun motifler halinde çalınması ve bölmelerde arada yada sonda genişlemeler yapılması ve ritme etkileyen farklılıklar taşınması gibi küçük sayılabilecek ve müzikal yapıyı değiştirmeyen değişikliklerdir. Nida Tüfekçi'nin derlediği Yanık Ke-

rem'de ezgi açışla başlamakta, buna karşın güfteden güfteye geçişlerde ayak kullanılmaktadır. Bu haliyle ezgi, enteresan bir biçim özelliği göstermektedir. Buna benzer icralar, bazı aruz vezinli türlerde de görülmektedir. Bu hususiyetin fasıl adabı içinde ortaya çıkan bir icra tarzı olduğu düşünülünce fasıl melodî ile doğrudan bağlantılı olmadığı ve değişken bir yapı oluşturduğu kolayca anlaşılır. Dikkat çeken hususiyetlerden biri de, Yanık Kerem'de olduğu gibi bir açışla, aruz vezinli bir türde yapılan açış=taksim arasındaki üslup farkıdır. Bu fark, şehir sanatı ile kırsal kesim sanatı arasındaki üslup ve tavır farkını da ortaya koymaktadır. Üç parçanın da bir bütün olarak değerlendirilmesiyle, Yanık kerem'in de, diğer koşma ve umumiyetle âşık tarzı ezgiler gibi iki ayrı kısımdan (ayak ve güfte) meydana geldiği söylenebilir.

Aynı kalıp melodiye sahip üç ayrı parça, derlemeler esnasında "Âşık Tarzı Yanık Kerem/Âşık Tarzı Kerem Ayağı" ve "Yanık Kerem" adlarıyla derlenmiştir. Ezgilerin güfteleri 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b koşma kafiyesindedir.

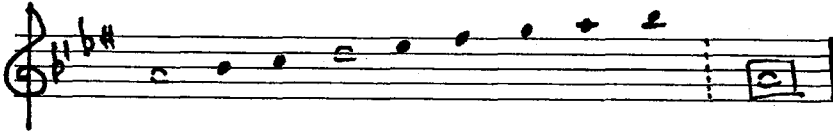
Ezgi zevke göre açışla ve ayakla başlayabilir (çoğunlukla bir ayakla başlar). Ayak, usullü olur ve ayığın ardından güfte okunur. Güfte okunmasına geçmek üzere iken motivin son figürü bozularak serbest ritimde köprü çalınır ve güfte okunmaya başlar.

Ayak melodilerinde usul değişiklikleri dikkat çekmektedir. Gerek motivlerin ve gerekse bölmeyi meydana getiren diğer figürlerin tekrar ve genişlemeleriyle ortaya çıkan bozukluklar, ayak melodilerinde düzenli görülmemesine karşın yine de temel bir usule dayanmaktadır. Güfte, ayığın aksine serbest ritimde icra edilir. Güfteye, bilhassa kıt'anın son mısraında "oy oy" terennümleri katılır ve mısralar serbest ritimde ardarda okunarak tamamlanır. Güfte ardında yine ayağa yer verilerek diğer güfteye geçiş için zemin oluşturulur.

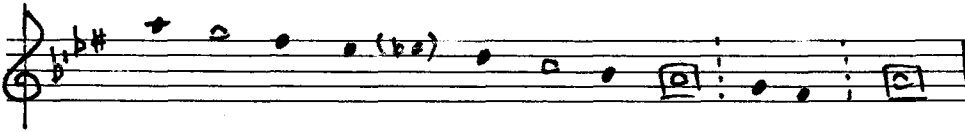
Her üç parça da benzer kalıp melodî kullandığından, seyir ve diziler de birbirine benzer. inici karakterde bir seyir vardır. Ayak melodisi dokuz ses içinde, güfte melodisi de bir oktav ses içinde seyretmekte, bilhassa

kadassa varırken yeden sesine veya kadans altına genişleme göstermektedir. Başta çalınan açışlarda ise ses sahası farklı olabilmektedir. "Düşeli bu derde halim yamandır" mısralı yanık kerem'de açışın ambitusu onbir sese kadar ulaşmaktadır.

"Ayak" Dizisi:



"Güfte Dizisi:



Yanık kerem ezgilerinde ayak melodisi, genel olarak bir bölmenin iki kez tekrarında oluşmaktadır ve iki bölmeli bir biçimde görünmektedir. Güftenin ise son iki mısraın genişlemesi ile üç bölmeli bir yapıdadır. Buna göre, Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından derlenmiş ve bir kıt'a seslendirilmiş yanık kerem'in esas alınmasına göre belirleyebileceğimiz müzikal biçim sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA : (41)/(42)

AYAK : q(m + m1+n)+q1(m+n+köprü)

GÜFTE (Genel Şema) :

$x(a+b+köprü) + y(c+b1)+z(c1+d)$

1.Mısra : a

2.Mısra : b + köprü

3.Mısra : c

4.Mısra : b1

3.Mısra : c1 (Tekrar)

4.Mısra : d (Tekrar)

### 5.3.2.1.1.3.Tatyan Kerem/Dik Kerem:

a)Tatyan Kerem: Tatyan kerem, Nida Tüfekçi'nin, ih- san Ozanoğlu'ndan yaptığı bir derlemede ele geçmiştir ve istanbul Radyosu Arşivinde, 16306 numaralı bandda yer al- maktadır. Ozanoğlu'nun verdiği bilgiye göre: Tatyan Ke- rem, Kastamonu yöresi âşık meclislerinde yada özel mûsıkî meclislerinde (Perde Alemlerinde) çalınan ezgi çeşitle- rinden biridir. Meclise bir misafir geldiğinde, o zata hürmet göstermek amacıyla çalınır. Bu haliyle, bir çeşit "Karşılama" havasıdır.

Gıyâm edin dostlar kalkın ayağa  
Secaat tahtının sultânı geldi  
Beyim söyle geçin geçin makâma  
Taam kadeh ikrâm zamanı geldi

sözleriyle tek kıt'a okunan güfte koşma tarzında, 6+5 du- raklı 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir.

Ezginin sözleri âşık Kerem'e ait değildir. Ozanoğlu, şiirin Tokatlı Nuri'ye ait olabileceğini belirtmekteyse de, Tokatlı Nuri'nin yayınlanmış şiirleri arasında bu dörtlüğe rastlanamamıştır. Bu haliyle tatyan kerem, Kas- tamonu yöresi âşık repertuvarında yer etmiş bir "kalıp ezgi" olarak düşünülebilir. Zira, HKAGGM arşivinde bulu- nan bandlardan birinde, aynı kalıp ezgiyle, Ozanoğlu mah- laslı şiirlerin döşenerek okunduğuna tesadüf edilmiştir ve bu parça, o bandda, "kerem ağzı" olarak adlandırıl- mıştır.

Kaynak kişi, "tatyan" teriminin etimolojisi ve ne anlamda kullanıldığı hakkında bilgi vermemiştir. Bu konu, öncelikle dilcilerin sahasına girmektedir.

Ozanoğlu, bir başka bandda, tatyan kerem'e, mecmua- larda, ayrıca; Dik Kerem dendiğini bildirmektedir. (Bkz: Dik Kerem)(145).

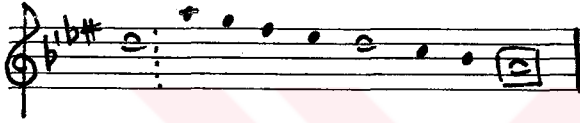
---

(145) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0038

Ezgi, usullü ve bir bölmeli bir ayakla başlamakta, ayağın ardından güfte okunmaktadır. Güfte de, ayak gibi usullüdür ve beyitler halinde icra edilmektedir. Beyitin sona ermesinden sonra arada tekrar ayak çalınmakta, ayaktan sonra yine güftenin ikinci beyitine geçilmektedir. Kıt'anın tamamlanmasından sonra yine ayağa yer verilerek, diğer güfteye geçiş için zemin hazırlanmaktadır.

Tatyan Kerem'in inici karakterde bir seyri vardır. Ayak melodisi bir oktav içinde, güfte melodisi de altı ses genişliğinde seyretmektedir. Ezginin ayak ve güfte dizileri şöyle gösterilebilir:

"Ayak" Dizi:



"Güfte Dizisi:



Tatyan Kerem'de ayak melodisi, bir bölmeli, güfte ise iki cümleli bir yapıdadır. Birinci cümlelerde, ilk bölme tekrar ediliyorsa da, bu ezginin genel biçimine zarar vermemektedir. Buna göre, ezginin müzikal biçimi sembol harflerle şöyle gösterebiliriz:

NOTA : (43)

AYAK : q+w

GÜFTE (Genel Şema) :

$$A + A1 = [A (a + a1 + b) + AYAK + A1 (a2 + b1)]$$

1.Mısra : a

1.Mısra : a1(Tekrar)

2.Mısra : b



AYAK : q1+w1

3.Mısra : a2

4.Mısra : b1

AYAK : q+w

b)Dik Kerem; Ozanoğlu, "mecmualarda, bu ağıza tatyā kerem derler" sözleriyle, tatyā kerem ile dik kerem'in aynı şeyler olduğunu belirtmektedir(146). Buna karşın Ozanoğlu'nun, B.75.0038'de verdiği örneklerle, bu iki tarzın aynı şeyler olmadığı yada bu ağzın muhtelif varyantları olduğu anlaşılmaktadır.

Ozanoğlu, HKAGGM arşivinde bulunan bantlarda dik kerem adıyla iki parça okumaktadır. Bunlardan biri "Menzile yaklaştı ömür kervanı (NOTA NO.44)", diğeri "Dalyān gibi boyun endamın düzgün (NOTA NO.45)" mısralarıyla başlamaktadır. Ozanoğlu'nun, dik kerem olarak çalıp okuduğu bu iki parça da, yukarıda örneği verilen tatyā kerem ile melodi işleyişi ve ritm açılarından benzerlik göstermektedir. Buna karşın dizi, müzikal biçim ve güfte, tatyā kerem'de de, dik kerem ezgilerinde de büyük benzerlik göstermektedir.

Dik kerem olarak adlandırılan ezgilerin şiirleri de koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir. Her iki parçada da şiir, Ozanoğlu'na aittir.

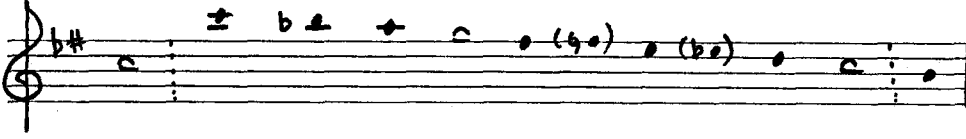
Bandlara birer kıt'a okunmuş olan Dik Keremler, uzun hava tarzında ve serbest ritimde icra edilmektedir. Kaynak kişi, icra esnasında açıs yada ayak çalmamış ve ezgileri vokal olarak seslendirmiştir. "Menzile yaklaştı ömür kervanı" mısraı ile başlayan dik kerem'in ambitusu bir oktav; "Dalyān gibi boyun endamın düzgün" mısraı ile başlayan ezginin ise ambitusu dokuz ses kadardır. Melodi, kadans altına da iki ses genişlemektedir. Her iki ezginin de dizisi şöyledir:

---

(146) Ozanoğlu, HKAGGM, BN.75.0038

"Menzile yaklaştı ömür kervanı" mısraı ile başlayan dik kerem'in;

Dizisi:



"Dalyan gibi boyun endâmın düzgün" mısraı ile başlayan dik kerem'in;

Dizisi:



Her iki ezgide de müzikal biçim iki cümleli bir yapıdadır. "Menzile yaklaştır ömür kervanı" mısralı parçada, ikinci bölmede bir modülasyon yapıldığından, cümlelerin, sadece birinci bölmelerinde sazla köprü yapılarak, ikinci bölmelere giriş verilmektedir. Buna göre, her iki ezginin de ortak olan müzikal biçimleri sembol harflerle şöyle gösterilebilir:

NOTA NO : (44)/(45)

GÜFTE (Genel Şema):

$$A + A1 = [ A (a + b) + (a1 + b1) ]$$

5.3.2.1.1.4. Açık Kerem;

Elimizde açık kerem olarak adlandırılmış iki örnek bulunmaktadır. İki örnek de HKAGGM arşivinde bulunan, 75.0038 numaralı banddan temin edilmiştir. "Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin(NOTA NO.46)" ve "Varlıktan beni soy dedimse tanrım(NOTA NO.47)" mısralarıyla başlayan ezgiler, Kastamonu'da, İhsan Ozanoğlu'nun sesinden derlenmiştir ve her iki ezginin şiiri de Ozanoğlu'na aittir.

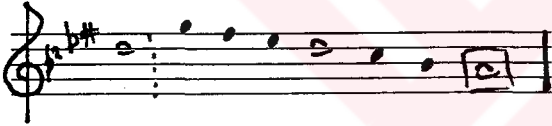
iki ezginin güftesi de koşma tarzında, 6+5 duraklı ve 11 heceli olup, a b a b biçimindedir.

"Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin" mısraı ile başlayan açık kerem, usullü olarak kırık hava tarzında okunmaktadır. Ezgi, bir ayakla başlamakta ve ardından güfte okunmaktadır. Güfte üç kıt'a seslendirilmiş olmakla birlikte, ilk iki kıt'a anlaşılamadığından, sadece son kıt'ası notalanmıştır. Güfteler arasında, yine girişte çalınan ayak seslendirilmektedir.

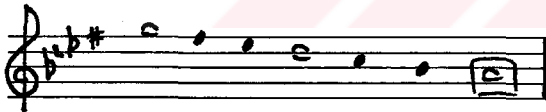
Parçada ayak melodisi ve güfte yedi seslik bir genişlik içinde ve inici olarak seyretmektedir:

"Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin" mısraı ile başlayan açık kerem'in;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Ezgi dört mısralı güftede iki müzik cümlesinden meydana gelmektedir. Her cümlede iki mısra okunmakta, ancak; mısralar zaman zaman tekrarlanarak müzikal genişleme yapılmakta ve cümle içinde bölmeler oluşturulmaktadır. Buna göre, müzikal biçim, sembol harfler şöyle gösterilebilir:

NOTA NO : (46)

AYAK : x + köprü

GÜFTE ( Genel Sema ) :

A + A1 = A ( a + b + c ) + A1 ( d + b1 + e + c1 )



- 1.Mısra : a
- 2.Mısra : a1
- 3.Mısra : a2
- 4.Mısra : b

SAZ : x

2.BEND : A1 ( a3 + a4 + a5 + b1 )

- 1.Mısra : a3
- 2.Mısra : a4
- 3.Mısra : a5
- 4.Mısra : b1

SAZ : y

3.BEND : A2 ( Terennüm + a6 + a7 + a8 + b2 + b3 )

Terennüm: (dost)

- 1.Mısra : a6
- 2.Mısra : a7
- 3.Mısra : a8
- 4.Mısra : b2
- 4.Mısra : b3

#### 5.3.2.1.1.5.Kerem Ayakları ve Diğer Kerem Ezgileri;

Kastamonu'dan âşık ağzı ele geçen bazı ezgiler de vardır ki bu ezgiler "Kerem", "Kerem'den", "Kerem Ağzı" yada "Kerem Ayağından" terimleriyle tanımlanmaktadır. Bu ezgilerden bir kısmı, esas olarak âşık ağzı okunmaktaysa da, zamanla halk ağzı üslubuna da bürünmüş olarak da seslendirilmektedir.

"Kerem" veya "Kerem'den" tanımlamaları, daha çok okunacak ezginin güftesinin âşık Kerem'e ait olduğunu belli etmek içindir. Bu ezgiler, çoğu zaman bir halk hikâyesine de dayanabilir. Bununla birlikte, özellikle "Kerem" tanımlaması ile, "Kerem Ağzı" ve "Kerem Ayağından" deyimleri, kalıp melodinin bir tarz olarak kullanılmakla beraber, güftenin âşık Kerem'e ait olmadığı mesajını da taşır ve bu ezgilerden bir kısmı da, halk ağzı Kerem havalarını ifade eder. Bu çeşit ezgilerde halk hikayelerine dayanma düşünülmemeyebilir.

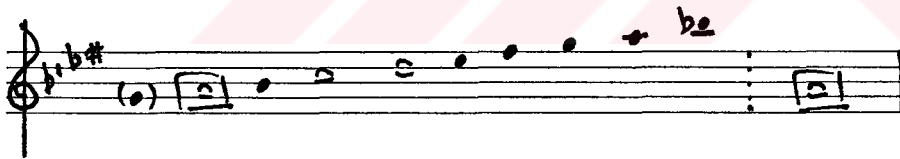
Kerem ayakları ve diğer kerem ezgilerinin hepsi koşma tarzında, 6+5 duraklı ve 11 hecelidir. Kıt'alar dörtlülüklere dayanır ve a b a b, a b c b, a a a b biçimlerindedir.

Bu kısımda, "Kerem", "Kerem'den", "Kerem Ağzı" veya "Kerem Ayağından" olarak adlandırılan ezgilerden, dizileri, genel özellikleri ve müzikal biçimleri verilerek söz edilecektir.

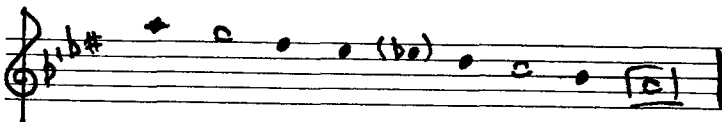
1.Kerem(Bilmem bu ayrılık gider mi böyle):Parça, ayak ve güfte, iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usulü, güfte serbest ritmlidir. Ayak melodisi, "yanık kerem" in ayak melodisi ile hemen hemen aynıdır. İki parçada da ortak ayak kullanılmış gibidir. Güfte de bazı bölmelerde yanık kerem ile büyük benzerlik göstermektedir. Ezgi bütün olarak, yanık kerem'in bir çeşitlemesidir (Bkz:NOTA NO.41-42). Güfte, koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 hecelidir ve üç heceli olarak icra edilmiştir.

"Bilmem bu ayrılık gider mi böyle" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicim:

NOTA NO : (48)

AYAK : X + X1 = [ X (a + b) + X1 (a + b1) ]

GÜFTE ( Genel Şema ) :

$$A = ( y + z + y1 + z1 + q )$$

Terennüm: ( hey + köprü )

1.Mısra : y

2.Mısra : z

3.Mısra : y1

2.Mısra : z1 ( Tekrar )

3.Mısra : q ( Tekrar )

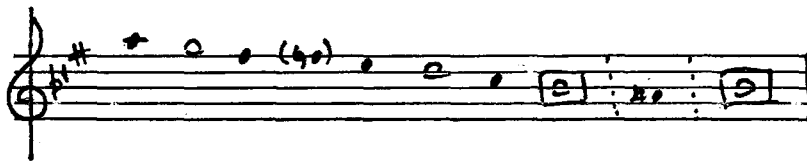
2.Kerem(Lâleli dağında yolum azıttım): Parça, ayak ve güfte olarak, iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usullü, güfte serbest ritmlidir. Ayak melodisinin çalınmasından sonra, serbest ritimde bir köprü ile güfteye girilmektedir. Güfte, beyitler halinde okunmakta ve arada kadans üzerinde bir arasaz çalınmaktadır. inici olarak seyreden güfthenin ardından, yine ayak çalınarak diğer güftelere hazırlık yapılmaktadır. Siir, koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b biçimindedir. Ezgi, bir kıt'a icra edilmiştir.

"Lâleli dağında yolum azıttım" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



**Biçim:**

NOTA NO: (49)

AYAK : X + köprü

GÜFTE ( Genel Sema ) :

$$A = ( a + b + c + d )$$

1.Mısra : a

2.Mısra : b

3.Mısra : c

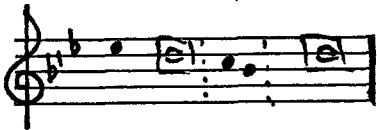
4.Mısra : d

AYAK : X

3.Kerem (Anamdan çekmişem nice zahmeti) : Parça, ayak ve güfte iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak ve güfte usullüdür. Ayak melodisinin çalınmasından sonra güfteye geçilmektedir. Güfte "hey" terennümü ile başlamakta, ilk beyitin seslendirilmesinden sonra, güçlü üzerinde ritimli bir sazla ara verilmekte ve ikinci beyit okunarak kıt'a tamamlanmaktadır. İnci olarak seyreden güftenin okunmasından sonra, yine ayak çalınarak diğer güftelere hazırlık yapılmaktadır. Ayak, bandda, güfte ardından çalındığı için, notaya da, güfte ardında yazılmıştır. Bu parçada da şiir koşma tarzında, 6 + 5 duraklı 11 heceli ve a a a b biçimindedir. Ezgi, bir kıt'a icra edilmiştir.

"Anamdan çekmişem nice zahmeti" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:





"Güfte" Dizisi:



Biçim:

NOTA NO : (50)

AYAK : z

GÜFTE ( Genel Sema ) :

$A(x+x_1+x_2) = A [x(a + b) + x_1(a_1 + b_1) + x_2(a_2 + b_2)]$

Terennüm: ( hey )

1.Mısra : a

2.Mısra : b

3.Mısra : a1

4.Mısra : b1

3.Mısra : a2 ( Tekrar )

4.Mısra : b2 ( Tekrar )

4.Kerem'den(Su karşiki yüce dağlar): Ankara Devlet Konservatuvarı adına Kastamonu'dan derlenen bu parça, derleme fişinde, "Garip'ten" başlığıyla yer almaktadır. Oysa şiir, Sadettin Nüzhet imzasıyla yayımlanan bir makalede, "Aşık Kerem" mahlasında görülmektedir(147). Parçanın melodik yapısı da "Garip" tarzı ezgilere benzemediğinden buraya, "Kerem'den" başlığıyla alınmıştır.

Parça ayak ve güfte olarak, iki ayrı kısım halindedir. Ayak usüllü, güfte serbest ritmlidir. Ayak melodisinin çalınmasından sonra, serbest ritimde bir köprü ile güfteye geçilmektedir. Güfte, ikişer beyitin okunmasından sonra, kadans üzerinde usüllü ve bir kaç ölçüyü geç-

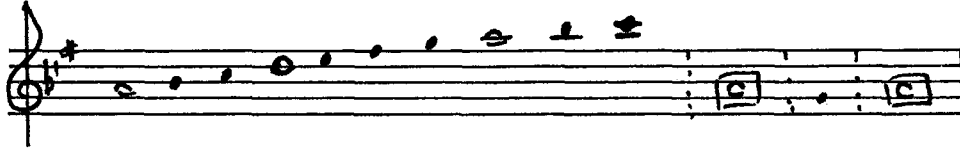
---

(147) Sadettin Nüzhet[Ergun], "Aşık Kerem'in Şiirleri", HBH, S.28, s.89

meyecek ara sazlarla ayrılmaktadır. inici olarak seyreden güftenin okunmasından sonra, yine ayak çalınarak diğer güftelere hazırlık yapılmaktadır. Bu parçada şiir, koşma tarzında, 4+4 duraklı, 8 heceli ve a b a b biçimindedir. Ezgi, bir kıt'a olarak icra edilmiştir.

"Su karşıki yüce dağlar" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicim:

NOTA NO : (51)

AYAK : z + w + q + köprü

GÜFTE ( Genel Sema ) :

A + A1 [ (x(a + b) + y(a1 + b1) )

- 1.Mısra : a
- 2.Mısra : b
- 3.Mısra : a1
- 4.Mısra : b1

5.Kerem'den (Akşam oldu yine bastı kareler) : Parça, ayak ve güfte olarak iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usullü, güfte serbest ritmlidir. Ezgi, serbest ritimde bir gezinme ile köprü yapılmasının ardından başlamaktadır. Bu saz, aslında ayak sonrasında güfte için verilen köprü niteliğindedir. Notaya ayağın, güfte sonrasında ya-

zılmış olması, sadece bandda bu şekilde seslendirilmiş olmasındandır. Zira ayak, başta çalınmaktadır. Serbest ritimde bir köprü ile güfteye giriş verilmesinin ardından, mısralar seslendirilmekte, zaman zaman mısra sonlarında yine köprü verilmektedir. Parça, genel olarak dört bölme halinde okunmaktadır. Melodi, inici olarak seyretmektedir. Şiir, koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 hecelidir ve a a a b kafiyesindedir. Ezgi, bir kıt'a olarak icra edilmiştir.

"Akşam oldu yine bastı kareler" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicim:

NOTA NO : (52)

AYAK : X ( y + z + q + köprü )

GÜFTE ( Genel Şema ) :

A = ( a + b + c + d )

1.Mısra : a

2.Mısra : b

3.Mısra : c

4.Mısra : d

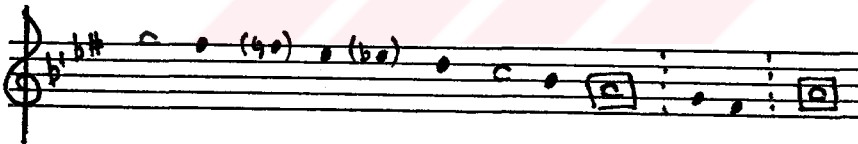
6.Kerem Ağzı(Yârdan bir selâm yok ne bir haber var): Parça, ayak ve güfte olarak iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usullü, güfte serbest ritmlidir. Bu parçanın ayağında, diğer koşma tarzındaki ezgilerin ayaklarından farklı bir hususiyet vardır. Koşma tarzındaki ayaklarda usul, genel olarak aksak değildir. Bunun dışında bazı istisnalar olabilmektedir ki bu parçanın ayağı da bu istisnalardan biridir. Zira ayak melodisi 5/8'lik bir usuldedir. Ayağın ardından, mısralar dört bölme halinde okunmaktadır ve melodi inici olarak seyretmektedir. Siir, koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 hecelidir ve a b c b kafiyesindedir. Ezgi, bir kıt'a olarak icra edilmiştir.

"Yârdan bir selâm yok ne bir haber var" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



**Biçim:**

NOTA NO : (53)

AYAK : X [y(m+n) + y1(m1+n1) + q(t+r) + w(s+s )]

GÜFTE ( Genel Şema ) :

$$A = ( a + b + c + d )$$

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



- 1.Mısra : a1
- 2.Mısra : b1
- 3.Mısra : a2
- 4.Mısra : b2

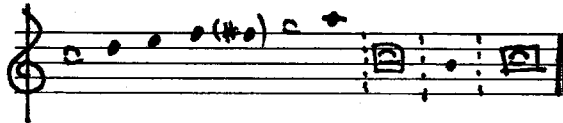
AYAK : Y1 (g + b1 + c1 + d)

**B.Kerem Ayagından(Gönlüm şâhâ kalkmış bir küheylândır):**

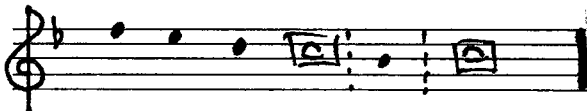
Parça, ayak ve güfte olarak iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak ve güfte usullüdür. Ayak, güfte melodisinin bir benzeri olarak çalınmaktadır. Ayak melodisinin çalınmasından sonra güfteye geçilmektedir. Güfte iki beyit halinde icra edilmekte olup her beyit "hey" terennümü ile başlamakta ve ikişer bölme halinde okunan müzik cümleleri ardından, ara sazlar çalınmakta ve ara sazlar bir köprü ile diğer beyite geçiş imkanı sağlamaktadır. İnci olarak seyreden güftenin okunmasından sonra, yine ayak çalınarak diğer güftelere hazırlık yapılmaktadır. Bu parçada da, şiir koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b biçimindedir. Ezginin şiiri Ozanoğlu'na aittir.

"Gönlüm şâhâ kalkmış bir küheylândır" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



**Biçim:**

NOTA NO : (55)

AYAK : x + y + z

GÜFTE ( Genel Sema ) :

$$A + A1 = [ A(a + b) + A1(a1 + b1) ]$$

Terennüm: ( hey )

1.Mısra : a

2.Mısra : b + Saz ( x + köprü)

Terennüm: ( hey )

3.Mısra : a1

4.Mısra : b1

#### 5.3.2.1.2.Garip Havaları (Garip Ağzı/ Garip Tarzı)

Yurdumuzda, âşık repertuvarında sık rastlanan âşık havalarından biri de Garip Havalarıdır.

Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde ve yurt dışında yaşayan soydaşlarımız arasında okunan pek çok Garip havasına tesadüf edilmiştir. Kars-Erzurum yöreleriyle, Azerbaycan âşıkları arasında da son derece yaygın bulunan bu ezgiler bir hikaye kahramanı olarak âşık Garip'in adıyla anılmaktadır.

Ankara Devlet Konservatuvarı adına yapılan derleme çalışmalarında ülke sathında âşık Garip(Manisa); "Garip'ten" (Kars, Antalya, Muş); "Garip" Gaziantep, Giresun, Tokat, Kayseri, Çorum); "Garip havası" (Aydın); "Garip ağzı"( Çorum); adlarıyla pek çok ezgi derlenmiştir.

Garip havalarının büyük bir kısmı, âşık Garip'in deyişleriyle söylenmekle beraber; deyişi âşık Garipin sözleriyle söylenmediği halde ele geçirilmiş örnekler de pek çoktur.

Garip havaları çoğu zaman bir hikayeye dayanırlar. Aşık Garip'in Şâh Senem'e olan aşkının işlendiği hikayede, bazı epizotlara dayalı ezgiler, âşıklar arasında olduğu kadar, bağımsız olarak halk arasında da icra edilmektedir. Bunun dışında gerek âşıklar arasında ve gerekse halk arasında, garip ağzı olarak kalıplaşmış ve yaygın-

laşmış bir hususi tarz ortaya çıkmıştır ki, bu tarz da "Garip" yada "Garip ağız" olarak adlandırılmaktadır.

Garip havalarının en belirgin özelliklerinin başından, bir hikaye ezgisi olarak çalınmasının yanında melodik kalıp ve ayak kullanımları gelmektedir. Zira, yurdun hemen her yöresinde birbirine çok benzeyen bir melodik kalıp kullanılır ve bu melodik kalıp, hicaz makamına benzer. Alt tetrakortun ikinci ve üçüncü dereceleri, artık ikili aralığındadır. Bu özellik, yurt sathında icra edilen bütün garip havaları için geçerli olan değişmez bir kural değildir. Bunun yanında, çok farklı diziler ve seyirler gösteren garip havaları da vardır. Öncelikle, diğer âşık tarzı ezgilerde olduğu gibi mahalli müzik karakterleri, garip havaları için de etkili ve önemli bir unsurdur. Hatta bir yörede birden çok garip ağız melodiye de rastlanabilmektedir.

Kastamonu'da gerek âşık ağız ve gerek halk ağız bir kaç garip çeşitlemesi vardır. Bunlar içinde, garip havaları çeşidinden sayılan ve "Hürü hikayesi" olarak adlandırılan mûsikîli bir mahalli hikayenin kalıp melodileri de "garip ağız" ile anılmakta ve Hürü ağız olarak da adlandırılan bu ağız, garip ağız çeşitlerinden biri olarak zikredilmektedir. Garip ağız ezgilerde de ayak kullanımları vardır ve muhtelif çeşitlemeler için de benzer ayaklar çalınmaktadır.

Kastamonu'dan, Garip ağız olarak beş örnek tespit edilmiştir. Bunlar, Ankara Devlet Konservatuvarı ve HKAGGM vasıtasıyla derlenmiştir. Her ezgi de birbirine az çok benzemekte olduğundan, ezgiler birer kıt'a notaya alınmış ve bazılarının ayakları, aynı olduğundan, ayrıca notaya alınmamıştır.

Ele geçen bu tarz ezgilerin hepsi koşma tarzında, 6+5 duraklı ve 11 hecelidir. Kıt'alar dörtlüklere dayanır. Dörtlükler, a b a b ve a a a b biçimlerindedir.

Bu kısımda, "Garip", "Garip'ten" yada "Garip Ağız" olarak adlandırılan ezgilerden, sadece dizileri, genel özellikleri ve müzikal biçimleri verilerek söz edilecektir.



1.Garip (Var otur yerine zülfünü düzelt): Aşık Garip hikâyesine dayanan bu ezgi, ayak ve güfte olarak iki kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usüllü, güfte serbest ritmli. Ayak melodisinin çalınmasından sonra güfteye geçilmektedir. Çıkıcı-inici seyreden güftede dört mısra ardarda seslendirmektedir. Güftenin okunmasından sonra, yine ayak çalınarak diğer güftelere hazırlık yapılmaktadır. Bu parçada şiir koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a a a b biçimindedir. Parça, bir kıt'a olarak icra edilmiştir.

"Var otur yerine zülfünü düzelt" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicim:

NOTA NO : (56)

AYAK : x + x1

GÜFTE ( Genel Şema ) :

A ( a + a1+ b + c )

1.Mısra : a

2.Mısra : a1

3.Mısra : b

4.Mısra : c

## 2.Garip/HÜRÜ Ağzı(Beyhüde çekinme kaçma ne var ki):

Hürü Hikayesi, Kastamonu'da anlatılan ezgili bir aşk hikayesidir. Hikaye kısaca şöyledir:

Hacı Dursun Ağa, hacca giderken kızını hocaya emanet eder. Bir süre sonra iftiraya uğrayan kız, kardeşi tarafından ormana atılır. İyi bir tesadüf sonucu bu güzel kız derebeyi ile evlenir, fakat çocuğu olmaz. Derebeyi, kızı tekrar ormana götürür, fakat kıyamaz ve tekrar geri getirir. Bu sefer de derebeyinin anası: "Bu kız uğursuz", diye tekrar ormana gönderir ve bey yine geri getirir. Anası yine dirlik vermeyince nihayet bey, kendi uşaklarından birine bu kızın ormana atılmasını emreder.

Kız bir çobanla elbisesini değiştirerek ve kendi babasının köyüne gider ve orada çoban durur. Fakat kimse, çobanın Hürü olduğunu bilemez. Bir müddet sonra Hac'dan gelen Hacı Tosun Ağa, konağına bir âşık davet eder. Gelen âşık, orada bulunanların hepsini mat eder. Hacı Tosun Ağa kızar. Köylüler, "bir kere de şu çobanla karşılaşsın" derler.

Tarifli, kinâyeli bir kaç beyitle, çoban, aşığı susturur ve titremeye başlar. Sığırtmac aşığa der ki:

-Suçu susası yokken sevgilisini evinden kovana yiğit mi derler? Onun üzerine âşık, çoban ile sarmaş dolaş olur ve;

-Bu çoban değil, kızdır. Hem benim karım, sevgilimdir, der. Meğer, âşık pınarbaşındaki derebeyi imiş. Çoban başından geçeni, âşık da çektiklerini anlatırken Hacı Dursun Ağa işin sırrını öğrenir öğrenmez, "Vay benim evlâdım" diye ağlamaya başlar >>(148).

Bu hikayede, çoban(Hürü) ile aşığın(Derebeyi'nin) karşılıklı deyişmelerinde kullanılan kalıp ezgi, yörede

---

(148) Ankara Devlet Konservatuvarı Derleme Fişiden; Anlatan: İhsan Ozanoğlu

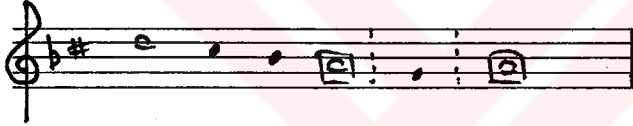
"Hürü ağızı" olarak adlandırılmakta ve bu ağız "Garip ağızına" çok benzemektedir. Garip ağız ile özdeşmiş olarak bu ağıza "Garip" de denmektedir.

"Beyhüde çekinme kaçma ne var ki" mısraı ile okunan "Hürü ağızı garip havası"nın güftesi, Ozanoğlu'na aittir ve bir kıt'a seslendirilmiştir. Sadece kalıp melodi kullanımı açısından bu adla anılmaktadır. Güfte, koşma tarzında, 6+5 duraksız 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir.

iki müzik cümlesinde meydana gelen ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Beyhüde çekinme kaçma ne var ki" mısraı ile başlayan ezginin;

Dizisi:



Biçimi:

NOTA NO : (57)

GÜFTE (Genel Şema):

$$A + A1 = [ A ( a + b ) + A1 ( a1 + b1 ) ]$$

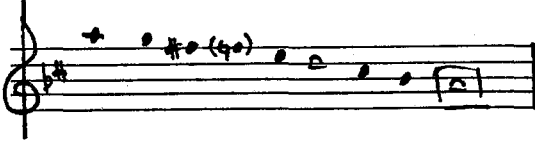
3.Garip Ağızı (Hayâlin her lâhza gözümde tüter) :

"Hayâlin her lâhza gözümde tüter" mısraı ile okunan garip ağızı ezginin güftesi de, Ozanoğlu'na aittir ve bir kıt'a seslendirilmiştir. Aşık ağızı okunan ezgi, sadece kalıp melodi kullanımı açısından "Garip" adıyla anılmaktadır. Güfte, koşma tarzında, 6+5 duraksız 11 heceli ve a a a b kafiyesindedir.

Dört bölmeden meydana gelen ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Hayâlin her lâhza gözümde tüter" mısraı ile başlayan ezginin;

Dizisi:



Biçimi :

NOTA NO : (58)

GÜFTE (Benel Şema):

A ( a + b + c + d )

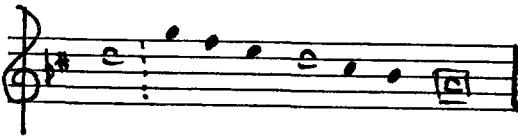
4.Garip Ağzı (Ele av(u)ca sığmaz kaçarsın amma) :

"Ele av(u)ca sığmaz kaçarsın amma" mısraı ile okunan garip ağzı ezginin güftesi de, Ozanoğlu'na aittir ve bir kıt'a seslendirilmiştir. Aşık ağzı okunan bu ezgi de, sadece kalıp melodi kullanımı açısından "Garip" adıyla anılmaktadır. Güfte, kosma tarzında, 6+5 duraksız 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir.

Dört bölmeden meydana gelen ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Ele av(u)ca sığmaz kaçarsın amma" mısraı ile başlayan ezginin;

Dizisi:



Bicimi :

NOTA NO : (59)

GÜFTE (Genel Sema):

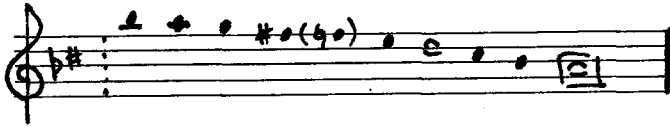
A ( a + b + c + d )

5.Garip Agzı (Ne mihnet isterim senden ne vuslat):

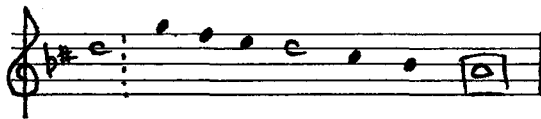
Ozanoglu'nun, kendi şirini döşeyerek okuduğu bu ezgi de, ayak ve güfteden oluşan iki kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usüllü, güfte serbest ritmlidir. Ayak melodisi, "Var otur yerine zülfünü düzelt" mısralı garip havasının ayak melodisi ile benzerlik göstermektedir. Ancak, bu ezgide, aynı ayak, başta, arada ve sonda bazı motiflerinin genişletilmesi ile çeşitleme halinde çalınmaktadır. Ayak melodisinin çalınmasından sonra, güçlü üzerinde serbest ritimde bir köprü ile giriş verilerek güfteye geçilmekte ve güftenin dört mısraı ardarda seslendirilmektedir. Güfte, çıkıcı-inici olarak seyretmektedir. Bu parçada da şiir koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b biçimindedir. Melodi, bir kıt'a icra edilmiştir.

"Ne mihnet isterim senden ne vuslat" mısra ile başlayan ezginin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicim:

NOTA NO : (60)

AYAK : [ X(t+t1+r) + Y(m+m1)+köprü ]

GÜFTE ( Genel Şema ) :

A [ (x ( a + b ) + y ( a1 + b1 ) ]

### 5.3.2.1.3.Tâhir Ağzı:

Kastamonu yöresi âşık sanatında, Tahir ağzına örnek verilebilecek tek örnek, Ankara Devlet Konservatuvarının 1948 yılında Kastamonu'da yaptığı derleme esnasında İhsan Ozanoğlu'nun sesinden ele geçmiştir. Parçanın, banda bir kıt'a kaydedilmiş olması bir şanssızlık ise de, yine de bir fikir vermektedir. HKAGGM Arşivinde de Tahir ağzı bir örneğe rastlanmıştır, ancak; kayıt son derece kötü olduğundan notaya alınamamıştır.

Derleyicilerin, derleme fişine yazdıklarına göre, Ankara Devlet Konservatuarı tarafından derlenen Tahir ağzı ezginin güftesi; Tâhir'in, siyaset meydanında parçalanması esnasından, Zöhre(Zühre)'nin, pencereden haykırışını anlatıyormuş:

Hey tatarlar tatarlar  
Oturup da ok atarlar  
Çarşının eti tükenmiş  
Tâhirin etin satarlar

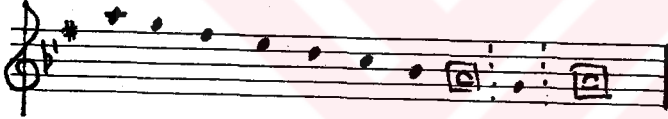
Bu kıt'a görüldüğü gibi 7 heceli mısralar halinde ve a a b a manî kafiyesindedir.

Ezgi, âşık tarzında çokca görüldüğü gibi, bir ayakla başlamakta ve ardından güfte okunmaktadır. Güfte ardından yine ayak çalınarak, yeni bir güfteye hazırlık yapılmaktadır. Ayak melodisi, güfte melodisinin adeta kısaltılmış bir tekrarı gibidir.

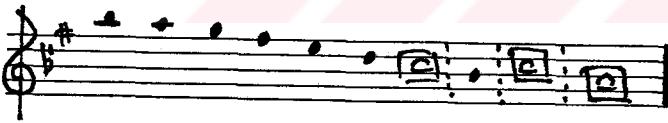
Ayak melodisinde ilgi çeken hususiyetlerden biri, ezginin 5/8'lik bir usulde olması, buna karşın güftenin (3+2+2+3)=10/8'lik bir usul yapısı göstermesidir. Aslında güfte, ayakta olduğu gibi 5/8'lik bir kalıba da rahatlıkla sokulabilmektedir. Ancak, bilhassa açık-kapalı hecelerle, kelimelerin bütün olarak vurgulamalarında, ısrarlı bir ritmik kullanımlar olduğundan, notalamada vurgulamaya dayalı okuyuş esas alınmış ve güfte 10/8 usulünde yazılmıştır.

Tâhir ağzı ezgide, ayak bir oktav, güfte altı ses genişliğine sahiptir ve melodi inici bir seyir göstermektedir. Güfte, do üzerinde bir asma kalışla sona ermekte, güfte sonunda çalınan kısa bir ayak ezgisi ile melodi, parçanın asıl kadasına taşınmaktadır. Buna göre ezginin ayak ve güfte dizileri aşağıda gösterildiği gibidir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Ayak melodisi, güfte melodisinin kısaltılmış bir tekrarı olduğundan, denilebilir ki parça iki bölmeli bir yapıdadır ve müzikal biçim de sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: (61)

AYAK : a + b + e

GÜFTE (Genel Sema):

x ( a + b ) + y ( c + d )

- 1.Mısra: a1 + a2(Tekrar)
- 2.Mısra: b1
- 3.Mısra: c
- 4.Mısra: d

AYAK : f

#### 5.3.2.1.4.Hürşit Ağzı:

Kastamonu âşık sanatında halk hikayelerine dayanan veya bağımsız olarak da okunan parçalardan biri de Hürşit ağzı ezgilerdir. Hürşit ağzı ezgiler, öncelikle Mah-i Mir Mehru-Hürşit adıyla anılan halk hikayelerinden alınmıştır. Bu çeşit ezgilerden de bir adet ele geçirilmiş olup; Kastamonu'da, Ankara Devlet Konservatuvarı adına 1948 yılında yapılan derlemede İhsan Özanoğlu'nun sesinden banda alınmıştır.

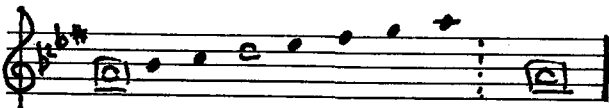
Bu parça da bir kıt'a kaydedilmiş olup, metin, koşma tarzında, 6+5 duraklı 11 heceli ve a a a b biçimindedir.

Bir ben ölmeyince âlem bay olmaz  
Kaf dağın yükletsen derde tay olmaz  
Sen bir iy(i)lik eyle iylik zây olmaz  
Mevlânın aşkına öldürme beni

Parça, usullü bir ayakla başlamakta ve güfte serbest ritimde okunmaktadır. Ayak, bandda, güfte sonrasında çalındığı için, notaya da banda kaydedildiği gibi yazılmıştır. Ayagın ardından çalınan, serbest ritimli bir girişten sonra, güfte başlamaktadır. Ayagın usulü esas olarak 3/4'dür. Son motivde melodik genişleme ile kadans geciktirilmekte ve usul 5/4'e çıkmaktadır.

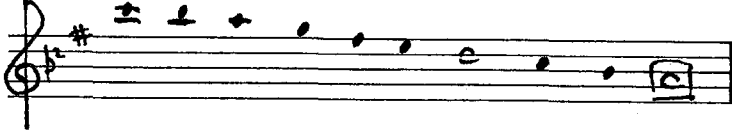
Ayak ve güfte melodisi, kerem ayaklarına benzemekte ve inici bir karakterde icra edilmektedir. Ayak ve güfte de ambitus, bir oktav genişliğindedir:

"Ayak" Dizisi:





"Güfte" Dizisi:



Hürşit ağzı ezginin müzikal biçimi de sembol harflerle aşağıdaki gibidir:

NOTA NO: (62)

AYAK : a + a1 + c + d + köprü(serbest ritimde)

GÜFTE (Genel Şema) :

A [x (e + f + köprü) + y (g + h) + z (ı + i)]

- 1.Mısra: e
- 2.Mısra: f + köprü
- 3.Mısra: g
- 4.Mısra: h
- 3.Mısra: ı (Tekrar)
- 4.Mısra: i (Tekrar)

#### 5.3.2.1.5.Bey Böyrek

Bey Böyrek, Oğuz Destanı'nın izlerini taşıyan ve Anadolu'nun pek çok yöresinde dilden dile geçen tarihi bir destanın, efsanevi kahramanıdır. "Bey Böyrek hikâyesi" olarak da adlandırılır. Bu mûsikîli destan, zengin epizotlarıyla aşkı, vefayı, sadakatı, iyiliği ve yigitliği anlatır ve bütün bu vasıfları Bey Böyrek üzerinde simgeleştirir.

Kastamonu'da gerek halk arasında ve gerekse mahalli âşıklar arasında anlatılan Bey Böyrek destanı'ndan alınmış bir örnek, Ankara devlet Konservatuarı adına Kastamonu'da, 1948 yılında yapılan bir derlemede ele geçmiştir. Ezgi, İhsan Özanoğlu'nun sesinden bir kıt'a olarak banda seslendirilmiş olmasına karşın, derleme fişine iki kıt'a güfte tespit edilmiştir. Ayrıca, derleme fişine yazılan; "Bey Böyrek hikayesinin deyişmeleri ekseriya böyle

söylenir" notu ile, destan içinde geçen karşılıklı konuşmaların da, aynı melodi ile okunduğu belirtilmiştir.

Derleme fişine yazılan iki kıt'alık güftede, destan içinde geçen şu epizot anlatılmaktadır:

Padişah oğlu Bey Böyrek, yedi yıl tutsak kaldığı zindandan, kendisine âşık olan tekfur kralının kızı tarafından kurtarılır. Bu arada, yoldan geçen bir bezirgan (veya keloglan)dan, babasının topraklarının Baltacı Kel Vezir tarafından istilâ edildiğini ve sevgilisi Akkavak kızına da yakında yapılacak bir düğünle zorla sahip olacağını öğrenir. Bey Böyrek bitkindir. Vefâkar atı "benliboz"dan yardım dilemektedir. Kaleden çıkışının ardından, Kel Vezir'den, Akkavak kızını geri almak üzere, babasının topraklarına gidecektir. Güfte şöyledir.

Atlar egerlendi çadır kuruldu  
Kel Vezir'in çifte topu atıldı  
Tâkatim kalmadı belim büküldü  
Gelindi hey benlibozum gelindi

Çok şükür ki çıktık biz de kaleden  
Başımız kurtuldu türlü belâdan  
inâyet yetiştirdi âhir Mevlâ'dan  
Gelindi hey benlibozum gelindi

Güfte, koşma tarzında, 6+5 duraksız, onbir heceli ve a a a b kafiyesindedir.

Ezgi usullü bir yapıda ve 5/8'lik ritmedir. Güfte, ayrıca; ayak olarak da çalınmakta; melodi, inici karakterde seyretmektedir. Ezgi, yedi ses genişliğindedir.

Dizisi:



Ezginin müzikal biçimi sembol harflerle aşağıdaki gibidir:

NOTA NO: (63)

AYAK : a + b + a1 + (b1 + c)

GÜFTE (Genel Şema) :

A [ x ( a + a1 ) + y ( b2 + b3 + c ) ]

1.Mısra: a2

2.Mısra: a3

3.Mısra: b2

4.Mısra: ( b3 + c )

#### 5.3.2.1.6.Karacaoglan:

Hikaye kahramanlarından biri de Karacaoglan'dır. Yörede okunan bu tarzda tek ezgi, semai(hece) kısmında bahsedilen "Bana kara diyen dilber(NOTA NO.72)" mısraı ile başlayan koşma tarzında ezgidir.(Bkz.Semâi(Eski Semâi Tarzı)).

#### 5.3.2.2.Er Dolusu için Aşıkların Hikayelerine Dayalı Ezgiler

Araştırmacılara göre; Aşık Ferhat ve Köroğlu gibi âşıklar "Er Dolusu" içmiş âşıklar olarak kabul edilmektedir.

Kastamonu yöresinden ele geçen muhtelif örnekler arasında Şirin ile Ferhat hikayesine dayanan ezgilere rastlanamamıştır. Köroğlu Hikayesine dayanan ezgilerin ise muhtelif çeşitleri ve varyantlarına tesadüf edilmiştir.

#### 5.3.2.2.1.Köroğlu Havaları

Yurdumuzda, âşık repertuvarında ve halk ağzında en çok yaygınlık gösteren ezgi çeşitlerinden biri de Köroğlu Havalarıdır.

Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde ve yurt dışında yaşayan soydaşlarımız arasında, bir çeşit yiğitlik sembolü olarak nitelenen Köroğlu'nun, dileden dile dola-

san yüzlerce hikayesi; hikayeler içinde okunan ezgileri; zaman zaman bazı epizotlara dayandığı halde halk ağzında varyantları olan bağımsız ezgileri ve enstrümantal olarak çalınan çeşitleri vardır.

Balkanlar'dan Orta Asya'ya kadar yayılan bir alan da dağılmış Köroğlu efsanesi, yarı tanrılaşmış bir halk kahramanının, asırlardır dilden dile dolayan cesaretini, dürüstlüğünü, yigitliğini, adaletini ve aşklarını anlatmaktadır. Halk mûsikînde çok özel bir tarz olan kalıp ezgilerin, yöreden yöreye değişen müzik karakterleri de, bu halk kahramanını adını taşır. Köroğlu adı, hususi bir tavır, üslup ve ağzın da karşılığıdır.

Yurdumuzda yapılan halk mûsikîsi derlemelerinde, hikayesiyle birlikte veya bağımsız ezgiler halinde sözlü/sözsüz, vokal, enstrümantal veya vokal-enstrümantal, yüzlerce Köroğlu ezgisi derlenmiştir. Sadece, Ankara Devlet Konservatuvarı derlemelerinde Yozgat, Bolu, Van, Adana, Manisa, Kars, Amasya, Afyon, izmit, Muş, Balıkesir, Aydın, Giresun, Tunceli, izmir, Maraş, Tokat, Antakya, Kayseri, Kütahya, Burdur, Sivas, Kastamonu, Erzurum, içel ve daha başka pek çok yöreden bu tarzda ezgiler bandlara kaydedilmiştir. Yörelerin müzik karakterlerine göre bu havalara, Zeybek, Halay, Semah, Deyiş, Pehlivan havası, Güreş havası, Cirit havası gibi adlar verdiğine tesadüf edilmiştir.

Köroğlu havalarının büyük bir kısmı, Köroğlu veya Köroğlu'nun yanbaşında bulunan diğer olay kahramanlarının deyişleriyle söylenmiştir. Bununla beraber, bir kalıp melodi olarak, bazı âşıkların şiirlerinin de döşendiği ezgiler göze çarpmaktadır. Bu haliyle âşık ağzı Köroğlu havaları ile halk ağzı Köroğlu havaları, daha çok tavır ve üslup açılarından zaman zaman farklılıklar gösterir.

Köroğlu havalarının en belirgin özelliklerinin başından, bir hikaye ezgisi olarak çalınmasının yanında melodik kalıp ve ayak kullanımları ve usul özellikleri gelir. Öncelikle, yurdun hemen her yöresinde birbirine çok benzeyen bir kalıp melodi olarak icra edilir. Bu kalıp melodilerin usulleri, 5/4, 5/8, 5/16 gibi tartımlar halinde değişmez bir kural gibi belirgin olarak dikkat çe-

ker. Usul özelliği buna karşın bölgelere göre değişiklik de gösterir. Söz gelimi, Erzurum ve Kars yöreleriyle, Azerbaycan âşık sanatında Köroğlu havaları, 6/4, 6/8, 6/16 gibi altı zamanın mertebeleri halinde icra edilir. Ayrıca, Köroğlu havalarının bir kısmı da, serbest ritimde ve uzun hava tarzında icra edilmektedir.

Köroğlu havalarında, birbirine benzeyen yada benzemeyen yüzlerce müzikal biçim de görülebilir. Kalıp melodiler birbirine benzese de, yine bölgelere göre değişikliğe uğrar. Farklı diziler ve seyirler gösteren Köroğlu havaları da pek çoktur. Diğer âşık tarzı ezgilerde olduğu gibi mahalli müzik karakterleri, Köroğlu havaları için de etkili ve önemli bir unsurdur. Hatta bir yörede birden çok Köroğlu ağına da rastlanabilir.

Ayak kullanımları da, diğer âşık tarzı ezgilerde olduğu gibi önem taşıyan unsurlardan biridir. Her Köroğlu havası için birbirine benzeyen yada birbirinin çeşitlemesi olabilecek ayaklar kullanılabilir. Değişmez bir kural olmamakla birlikte, girişlerde çalınan ayaklara, güfte-lerde yer alan motiflerin de katıldığı görülür. Güfte melodisinin, sazla, sözsüz olarak seslendirilmesinden sonra, ayak melodisi çalınmaktadır. Hatta, serbest ritimli ezgilerde de bu ayaklar çalınabilir. Ancak, ayak kullanımlarının olmadığı parçalar da vardır.

Kastamonu'dan, gerek halk ağı ve gerekse de âşık ağı, pek çok Köroğlu havası tespit edilmiştir. Bu havalar, Ankara Devlet Konservatuvarı ve HKAGGM vasıtaları ile derlenmiştir.

Ele geçen Köroğlu ezgilerinin hepsi koşma tarzında, 6+5 duraklı/duraksız ve 11 heceli veya 4+4 duraklı veya duraksız 8 hecelidir. Kıt'alar dörütlüklere dayanır ve a b a b, a a a b biçimlerindedir.

Bu kısımda, Köroğlu havalarından, hikaye içindeki epizotları; dizileri, genel özellikleri ve müzikal biçimleri verilerek söz edilecektir.

Kastamonu yöresinde anlatılan pek çok Köroglu hikayesi olduğu kesindir ve bu hikayelere dayanan çeşitli ezgiler olabileceği şüphe götürmez.

Ozanoglu'nun verdiği bilgilere göre, Kastamonu'da anlatılan Köroglu hikayelerinde, muhtelif "Köroglu ağızları" okunmaktadır. Biz de burada, önce iki Kastamonu ağızlı Köroglu hikayesine yer verelim ve hikaye içindeki söz ve mûsıkî beraberliğini yerinde gösterelim:

### **Kiziroglu Mustafa ve Köroglu Karşılığıması**

<<Tayfasıyla Erzurum yolunda giderken, geniş omuzlu, henüz bıyıkları gaşları kadar olmamış bir genç;

-Ey efem, eylenin. Hepinize sesleniyorum.

Köroglu önde,

-Ne istiyorsun delikanlı?

-Yigitligi ayırt etmek.

-E...Sen anasının verdiği süt ağzında gokan adamsın. Hangi yigitlik bu?

-Hangi yigitlig olduğu iş başında belli olur. "Dalaşkan köpek" derler,"ey başında. Yigitlik iş başında".

(Köroglu) tekrar yigit ve körpe delikanlıyı teskin etmek gayretine düşmüş.

-Yavrucağızım, dövüşmeye bir sebep olmalı. Seninle ne alış-verişim var ki. Daha yeni karşılışıyoruz. Sen yoluna git, biz de yolumuza devam edelim. Müsaade et evlâdım, yigidim.

-Hayır, sebep mi? Yigitlikten başka ne ararsın? Ayırt edelim. Köroglu mu yigit, ben mi?

-Sen kimsin oglum?

-Bağa Kızıroğlu Mustafa derler. Ayırt edelim bakalım, anlaşalım. Sen de atlı, ben de atlı. Eğer gözün kesmezse dayfayla beraber hücum et. Hepinizi de gözüm alıyor.

-Hah hah hah, Köroğlu gülmüş.

-Bu delikanlı galiba hap yutmuş. Hepimizi de gözü alıyormuş. Ne dersiniz?. Ayvaz demiş ki;

-Sen çekil, ben döğüşeyim.

-Hayır hayır. O, bana meydan okuyorken vekalet veya set olur mu yigidlikte Ayvaz, ne söylersin sen? Dövüşelim. Peki delikanlı, kabul. Madem ki meydan okuyan sensin, haydi hücumla kalk bakalım. Görelim kahramanlığını. Fakat canını yakarım, sonra gücüne gitmesin ha! İkiye biçerim.

-He he he tamam. Ben mi seni biçeceğim Köroğlu, yoksa sen mi? O, elemeye belli olur. Cıvcivi gözün sayarlar, yazın saymazlar-kuluçkanın altında-haydaaa!

-Küüüüt

Yigit, Köroğlu'nu öyle vurmuş ki, Köroğlu'nun kolu sallanmış, kalkan tutan kolu...o zaman anlamış ki, bu oğlan harika bir delikanlı. Köroğlu mukabil hücumda bulunmuş. Kızıroğlu boş vermiş.

-Haydi usta, ikinci hamle benim, kabul edersin değil mi?

-Elbette, elbette, hadi hünerini göster.

Bu sefer, Kızıroğlu öyle bir kılıç vurmuş ki Köroğlu'nun elindeki çelik kalkan ikiye bölünmüş. O zaman Köroğlu, çok tehlikeli bir pozisyona girdiğini anlamış. Köroğlu'nun ikinci hücumu da, mukabil hücumu boşa çıkınca, üçüncü hücumda Köroğlu'nun atın sol taraftaki dizginini bastırınca, yandaki çayın öbür tarafına atlamış.

-Ha ha ha, hey ulan hey Köroğlu, efelik sende değil, atında atında. Atın yiğit, sen yiğit değilsin. Eyvallah, anlaşıldı, devam edecek değiliz. Hadi yolumuza.

Köroğlu, tayfasıyla Erzurum'a gelmiş. Erzurum'da, bey hanımları, ağa hanımları erkek gibidirler.

Köroğlu'nu, Erzurum'lu meşhur Hatun Sultan davet etmiş. Bütün hanımlar oturmaktalar.

-E, Köroğlu, bir söz işittik, dedikodu yada iftira olmasın bu söz. "Kiziroğlu" diye bir delikanlı-onaltı, bilemediniz onbeş yaşlarında-sizin kalkanınızı parçalamış, sizi kavga dışı etmiş, saf dışı olmuştunuz siz. Sizin gibi dünyaya ün salmış bir yiğidin, böyle 15 yaşındaki bir delikanlıya yenilmesi aklıma uymadı. Ne dersiniz, bize bilgi verir misiniz?

-Çok doğru, dedikodu değil. iftira hiç değil. Öyle bir efe ki o delikanlı. Hem kılıç vurmamak, kıyınmayacak kadar güzel. Bel ince, omuzlar geniş, hancı gibi bakışları var ki bir erkek aslanın avına bakması gibi. Biraz yüzüne bakınca, adamın teslim olacağı geliyor, hanımefendi. Meydan okudu, ben çok öğüt verdim, utandım. Bir çocuğa, yani torunum yerinde bir delikanlıya kılıç sallamaktan. Fakat, "Sade sana değil, hepinizi de gözüm alıyor. Burada aşağı yukarı kırk kişi varsınız, hepiniz hücum edin, eğer hepinizi de sıraya getirmesem, anamın verdiği süt helal olmasın" demesin mi? Ayvaz, "Ben çıkayım" dedi. Müsaade etmedim. Çünkü bana meydan okumakta. Çatışma başladı. İlk defa o hücum etti, meydan okuduğu için. Ben def'e çalıştım, ama kolumu kırdılar zannetdim. Kökünden kolum çıkıyordu az kaldı. Ben mükabil hücumla gectim, delikanlı boş verdi. İkinci hücumda-benim kalkanım meşhurdur, nice savaşlara girdim. İran'da, Kafkasya'da, Suriye'de, her tarafta keyfi döğüşler çıkardım. 300 kişi, 500 kişi, 1000 kişi, 2000, 3000 kişiye meydan okuduk biz, fakat kalkanımı ikiye bölecek adamı daha anası doğurmadı. Doğuran öyle yiğit ki, böyle yitmiş, elini öpeceğim geliyor-benim kalkanı ikiye bölmesin mi? Tüylerim ürperdi. Bir, iki, üçüncü hücumda ben ikiye biçilecektim. Fakat, atım çok mahirdir, çok savaşa girdiği



için korunmasını bilir. Dizginini yoklayıverdim, çayın öbür tarafına atladı. Delikanlı demesin mi hanımefendi;

-Köroğlu, sen yigit degilmişsin, anladık, anladık. Senin kırat...yigitlik senin kıratta. Tamam, artık kavgayı sürdürülecek degiliz, efelik belli oldu, sen efe degilsin. Ve Köroğlu;

-Hanımefendi, saz varsa bir de söyleyim de öyle gideyim. Eline sazı alan Köroğlu;

Nice methetsem yeridir Kiziroğlu Mustafa Bey  
Yigitlerin baş eridir Kiziroğlu Mustafa Bey(NOTA NO:64)

Derken, karşı dolaptan bir yigit atlamaz mı?

-Köroğlu, erkeklik sakalla, bıyıkla olmaz. Sen bütün varlığınla erkeksin, her zerren ile yigitsin. Erkekler genellikle kadın yanında alçak yerlerini vermezler, böbürlenirler. Sen bilakis hiç böbürlenmedin, kendine pâyeye çıkarmadın. Ben seni mat ettiğim halde, senin aleyhinde birçok dedikodulara ve iftiralara yol açmama rağmen, sen beni methettin. Olanı, olmuşu, varı, yoğu hepsini tam bir mertlikle dile getirdin. Ver elini öpeceğim.

Köroğlu;

-Hayır yigidim, hayır. Eli öpülecek adam sensin oğlum, ben degil. Ben, yigide aşık. Hay gibi, hoylu gibi, Kenan gibi, Ayvaz gibi tayfalarımı sevgili halinde karşılarım, hürmet ederim, sayarım. Bunların hepsi de yigitdirler. Sen onlardan da yigitsin.

-Köroğlu, ömrümün sonuna kadar senin hizmetindeyim. Dedik ya, efelik sakalla, bıyıkla olmaz. Mertlik sende kemâlini bulmuş. Sen versen de, vermesen de ayaklarını öperim.

Sarıldılar, dolandılar ve Kiziroğlu, Köroğlu'nun mâhiyetine geçti, kahramanlıklar yaptı. Köroğlu'nu biraz daha bütün dünyaya tanıtmış oldu.>>(149).

---

(149) Ozanoglu, HKAGGM, B.75.0039

## Bir Faciaya Dayanan Kastamonu Ağzı Köroğlu Hikayesi

<<Çamlıbel'den bakmış ki bir kervan geçmekte. Biraz mesâfesi var amma kervan kalabalık.

-Bu kervanı vurmak lazım ay ağalar, demiş (Köroğlu).

-Haydi görelim. Bu kervanı dümdüz ediverin de gelin.

-Usta çok yorulduk, daha terimiz kurumadı. Geçerse geçsin. Öyle nice kervanlar geçer.

Köroğlu buna gızmış. Tek başına kervanın önüne durmuş.

-Ey kervancı başı! Ağzını beri çevir. Çek dizginleri, yakarım canını haa...Bana\_Köroğlu derler.

Kervancı başı eline bir demir parçası almış; sanki onunla Köroğlu'nun kafasını ezecek. Gafil Köroğlu öyle zannederken, o demir ateş püskürmüş. Galdırdığı kılıçlı elinin kanadığını görünce şu beyitleri söylemiş;

Yetiş Eyvaz yetiş getti nâmımız...

Çamlıbel önüne aktı kanımız

Gahpe Ermeni'ye teslim canımız

Düşeni ağlatan olmaz Eyvaz'ım

Gahpe Ermeni'ye teslim canımız

Düşeni ağlatan gülmez Eyvaz'ım (NOTA NO.65)

Vak'a üzerine Eyvaz, ve soylu diğer efeler atlarına bindikleriyle 40-50 kişilik kafile, kervanı yamyassı etmişler. Ortalık sükûnet bulunca Köroğlu toplamış;

-Ağalar, yigitler. Delüklü demir çıktı mertlik bozuldu. Bu gavurun attuğu, ha elinde estigi nedür bilmem. Ne derler?

-"Çifte" derler.

-Sen gördün mü?

-Bir yerde gördüm amma, size haber vermedim.

-E...bu çifte olduktan sonra yedi yaşındaki göbel de efedir. Doksan yaşındaki garı da efedir. Şimdi başınızın çaresine bakın. Herkes memleketine, işine gücüne. Efelik devri değil oğlum, kahpelik devri başladı. Hadi hakkınızı helal edin. İyi gördüğünüzü söyleyin. Bu vak'a üzerine Camlıbel dağılır. Bu deyişler işte bu vak'a üzerine söylenmiştir:

Hey hey yine de hey hey

Benden selâm olsun Bolu Beyine  
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır  
At kişnemesinden kalkan sesinden  
Dağlar sedâ verip seslenmelidir

Hey hey yine de hey hey

Düşman geldi tabur tabur dizildi  
Alnımıza kara yazı yazıldı  
Tüfek icâd oldu mertlik bozuldu  
Egri gılinc kında paslanmalıdır

Hey hey yine de hey hey

Köroglu düşer mi yine şanından  
Ayırır coğunu er meydanından  
Kırat köpüğünden düşman kanından  
Çevre dolup salvar ıslanmalıdır>>(NOTA NO:66) (150).

Hikayeye dayalı ezgilerle bağımsız okunan ezgilerin genel özellikleri, dizileri ve biçimleri aşağıdadır:

1.Nice methetsem yeridir: Serbest ritimde okunan bu ezginin güftesi 4+4=8 heceli, duraksız ve koşma kafiyesinde a b a b biçimindedir. Ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

---

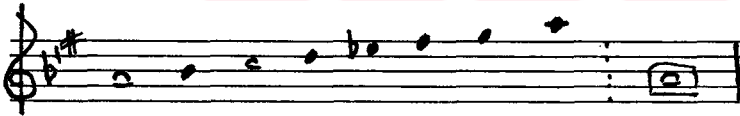
(150) Ozanoğlu, HKAGGM, B.75.0039



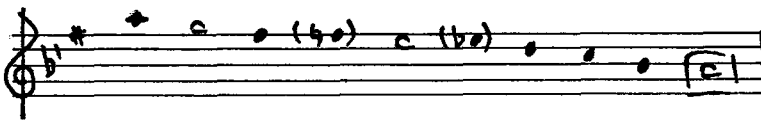
- 1.Mısra: a
- 2.Mısra: b
- 3.Mısra: c
- 4.Mısra: d
- 3.Mısra: c1(Tekrar)
- 4.Mısra: d1(Tekrar)

3.Benden selam olsun Bolu Beyi'ne: 5/8'lik bir usulde okunan bu meşhur Köroğlu havasının güftesi 6+5 duraklı, 11 heceli ve a b c b koşma kafiyesindedir. Ezgi de güfte melodisinden bazı motiflerin çalınmasına dayalı bir de ayak bulunmaktadır. Ezgi girişlerindeki "hey hey yine de hey hey" terennümleri, adeta bir meydan okuma ifadesi taşımakta ve her güfte başında tekrarlanmaktadır. inici olarak seyreden melodinin beyit sonlarında ara sazlar kullanılmakta ve güfteler arasında da bu arasazlar daha geniş olarak çalınmaktadır. Güfte, birinci mısraın bir çeşitlemesi gibi kullanılan terennümlerle başlamakta ve ezgi bütün olarak dört bölme halinde icra edilmektedir. Üç kıt'a seslendirilen Köroğlu havasının bütün kıt'aları aynı kalıp melodi ile seslendirilekte olduğundan birinci kıt'anın esas alınmasına göre ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Biçimi:

NOTA NO : (66)

SAZ : x (köprü)

GÜFTE ( Genel Sema ) :

A [ a + b + c + d ]

Terennüm: a + arasaz (x)

1.Mısra : a1

2.Mısra : b + arasaz (x)

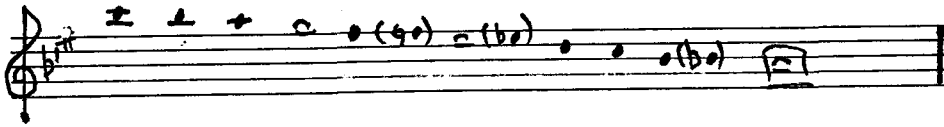
3.Mısra : c + arasaz (y)

4.Mısra : d

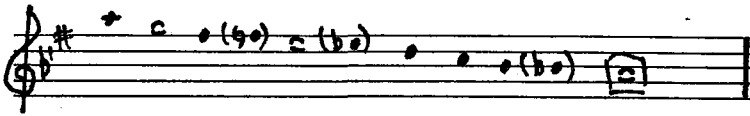
AYAK : y + z

4.Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim:Bu ezgi de 5/8'lik bir usulde okunmakta olup, güftesi 6+5 duraklı, 11 heceli ve a a a b koşma kafiyesinde. Ezgide güfte melodisinden bazı motifleri içeren bir ayak da bulunmaktadır. Ayak genel görünümüyle iki ayrı yapıdadır. Birinci kısımda daha çok güfte ezgisi çalınmakta, ikinci kısımda ise esas ayak melodisine geçilmektedir ve güfte aralarında da bu ayak seslendirilmektedir. Bu ezgide de, güfte girişlerinde "hey hey" terennümleri yer almaktadır. inici olarak seyreden melodinin beyit sonlarında köprü niteliğinde arasazlar kullanılmakta ve güfteler arasında da ayak çalınmaktadır. Güfte birinci mısraın bir çeşitlemesi gibi kullanılan terennümlerle başlamakta ve ezgi bütün olarak dört bölme halinde icra edilmektedir. Bu haliyle, melodi bütün olarak, "Benden selam olsun Bolu Beyine" mısraı ile başlayan Köroğlu havasının bir varyantı görünümündedir. Tek kıt'a seslendirilen Köroğlu havasının dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



**Biçimi:**

NOTA NO : (67)

AYAK : T+R=[T(Güfte=x+y+z+q+w) + R(Ayak=r+w1+köprü)

GÜFTE ( Genel Şema ) :

A [ a + b + c + d ]

Terennüm: ( hey hey )

1.Mısra : a1

2.Mısra : b + köprü

3.Mısra : c

4.Mısra : d

AYAK : R ( r + w2)

**5.Siyah Kâküllerin dökmüş:** Diğer Köroğlu havalarında olduğu gibi 5/8'lik bir usulde okunan bu ezgi de, diğer iki ezgi gibi aynı kalıp melodidedir. Ezginin güftesi 4+4 duraksız, 8 heceli ve a b a b koşma kafiyesindedir. Ezgi de çalınan, ayak melodisinde adeta iki kısım bulunmaktadır. Birinci kısım güfte melodisinin bir tekrarı, diğeri ise asıl ayak kalıbıdır. inici olarak seyreden melodinin güfteleri arasında asıl ayak melodisi çalınmaktadır.

Bu ezgide, dikkat çeken noktalardan biri güfte dörtlüklerine bağlanan bağlantı mısralarıdır. Ezgi bağlantı mısraları ile birlikte, ikişer mısradan oluşan üç bölmeden meydana gelmektedir.

Üç kıt'a okunan Köroğlu havasının bütün kıt'aları aynı kalıp melodi ile seslendirilmekte olduğundan, birinci kıt'anın esas alınmasına göre, ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyledir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO : (68)

AYAK : (Güfte = x + köprü)

GÜFTE ( Genel Sema ) :

A [ y(a + b) + z(c + d) + q(e + e1) ]

1.Mısra : a

2.Mısra : b

3.Mısra : c

4.Mısra : d

Bağlantı:

1.Mısra : e

2.Mısra : e + terennüm

2.Mısra : e1 (tekrar)

AYAK : w



### 5.3.3.Y ı l d ı z

"Yıldız" konusunda, bazı makale köşelerine sıkışmış tek tük notlardan ve kırık dökük bilgilerden başka, geniş bir kaynağa rastlanamamaktadır. Aşık edebiyatı çalışmaları arasında da bu adla yayımlanmış az sayıda örnek vardır. Ayrıca, Ahmet Talat Onay, Fuad Köprülü, Hikmet Dizeroglu ve daha başka pek çok araştırmacının çalışmaları arasında adından bile söz edilmemektedir.

"Yıldız" nedir ve âşık sanatında yeri var mıdır? Bir tür sayılabilir mi? Aşık mûsikîsinde adından söz edilebilir mi? Bunlara benzer daha pek çok soru sormak mümkünse de, elimizdeki bilgilerle bu sorulara tatmin edecek cevaplar bulmak son derece güçtür. Biz bu kısımda, ipuçları bulabilmek amacıyla tesadüf ettiğimiz notlarına bir göz atalım:

Ahmet Cevat, HBH dergisinde yayımladığı "Meydan Şâirleri makalesinin 74. sayfasında şunları söylüyor:

<<Yıldızın mevzuu diğerleri gibi olup, tertip ve tanzim kaideleri de tıpkı koşmanın aynıdır. Yalnız bunlardan başka meydan şâirlerinin "zincirleme" diye isim verdikleri bir nevi daha vardır ki, suret-i tanzimleri koşmalar gibi sade olmayıp, bunların her mısraından onbir hecesinin altı hecesi bir, beş hecesi de başka mana ifade eden ve birinci ile üçüncü mısralarında mutabakat bulunmak şartıyla meydana getirilen eserdir. Bu manzumede de şâir mahlasını, son kıtanın birinci veya üçüncü mısralarından birine koyar. Mamafih, çok defalar güzel yazılmış koşmaların, yıldız kaidesine meydanlarda okunduğuna tesadüf edilmiştir.>>(151).

Osman Cemal Kaygılı da, Ahmet Cevat'ın sözlerine şunları ilave ediyor:

<<...Yıldız denilen şeyi herkes söyleyemezdi; çünkü makamı ötekilerden büsbütün başka idi. O, "Müstezad"a çok

---

(151) Cevat, a.g.m/2, s.74

benzeyen birşeydi. Lakin bunların söyleniş ve çalış tarzı güctü.>>(152).

Kastamonu'lu ihsan Ozanoğlu, Kastamonu Âşık fasıllarında çalınan yıldız havaları hakkında aşağıdaki bilgileri veriyor:

<<...Yıldızlarda şekil, biçim ve kafiye koşmalarda olduğu gibidir. Ancak, takdilerde ve bölümlerde dahi kafiye gözetilmektedir.

Yıldız Koşmalar çok türdür. Bu tür içerisinde 5+5=10 vezinli ve her bölümü her mısraın yarısı, öteki yarı ile kafiyeli. Mûsikî bakımından ise çok da orjinaldir. Bu tarz yıldızlar, vaktiyle çok çalınırdı.>>(153).

Ekrem Karadeniz de, mûsikî açısından yıldız hakkında şu bilgileri veriyor:

<<YILDIZ:Güfteye uygun sadelikte ve gazel tarzında okunur. Mısraları 11 heceli kıt'alar arasında Düyek ve Sofyan gibi usüllerle bestelenmiş parlak aranagmeler çalınır. Yıldızın kendine mahsus bir okunuş tavrı vardır. Tiz perdelerden ve parlak makamlardan okunur.>>(154).

Yukarıda yer alan sözlerden, yıldızların koşma tarzında olduğu açıkça anlaşılıyor. Nitekim araştırmacılar, makalelerinde yıldızlara örnek olarak bazı güfteler de yayımlamışlardır ki bu örnekler de, yıldızların koşma tarzında olduğunu açıkça ispatlıyor. Söz gelimi, Ahmet Cevat, yıldızlara örnek olarak iki şiir vermektedir ki bu şiirler yapı ve biçim itibariyle koşmalar ile aynıdır:

---

(152) Kaygılı, a.g.e., s.10

(153) Ozanoğlu, HKAGGM, NE.75.0038

(154) Karadeniz, a.g.e., s.179

Dilber etme gurur ahdında kusur  
Bir gün hitâm bulur bu pâyen senin  
Uşşaka bakma hor bunlar sorulur  
Beş arşın bez olur sermâyen senin  
(Aranagme)

Bu dünya alçaktır sanma oynaktır  
Mihmâna konaktır encâm firaktır  
Ecel pek kıyaktır cana müştâktır  
Bir avuç topraktır nihâyen senin  
(Aranagme)

Vefâ eyle cânân nâm ü şân kazan  
Lâzımdır bir insan bıraksın nişân  
Söyle Behçet heman Semâi Divan  
Yâd olsun bir zaman hikâyen senin

Kaygılı'nın, Deruni Ahmet'ten verdiği bir başka yıldız örneği ise, yukarıdakilerden hece sayısı bakımından farklı görünmektedir:

Düşme dâvâya âhır kavgaya  
Girme araya o bendlerdeniz  
Silah çekmeye yakıp yıkmaya  
Yıkıp gitmege nöbetlerdeniz(155).

Bu örnek de koşma tarzında a b a b biçiminde görünmekteyse de, diğerleri gibi onbir heceli değil on hecelidir ve musammat tarzdadır. Bu haliyle de, İhsan Özanoğlu'nun vermiş olduğu bilgiye uymaktadır.

İhsan Özanoğlu, her ne kadar 5+5=10 heceli mısralarda, takti'lerde dahi kafiye gözetileceğini söylemekteyse de, HKAGGM arşivinde bulunan bandlarında yer alan dört yıldız örneğinden ikisi 6+5 duraklı onbir heceli, diğer ikisi ise 5+5 duraklı on hecelidir. Şiirlerin tamamı kendisine aittir. Onbir heceli yıldızlarda ayrıca musammat özelliği yer almamaktadır.

---

(155) Kaygılı, a.g.e., s.14

Dilber etme gurur ahdında kusur  
Bir gün hitâm bulur bu pâyen senin  
Uşşaka bakma hor bunlar sorulur  
Beş arşın bez olur sermâyen senin  
(Aranagme)

Bu dünya alçaktır sanma oynaktır  
Mihmâna konaktır encâm firaktır  
Ecel pek kıyaktır cana müştâktır  
Bir avuç topraktır nihâyen senin  
(Aranagme)

Vefâ eyle cânân nâm ü şân kazan  
Lâzımdır bir insan bıraksın nişân  
Söyle Behçet heman Semâi Dîvan  
Yâd olsun bir zaman hikâyen senin

Kaygılı'nın, Deruni Ahmet'ten verdiği bir başka yıldız örneği ise, yukarıdakilerden hece sayısı bakımından farklı görünmektedir:

Düşme dâvâya âhır kavgaya  
Girme araya o bendlerdeniz  
Silah çekmeye yakıp yıkmaya  
Yıkıp gitmeğe nöbetlerdeniz(155).

Bu örnek de koşma tarzında a b a b biçiminde görünmekteyse de, diğerleri gibi onbir heceli değil on hecelidir ve musammat tarzdadır. Bu haliyle de, İhsan Özanoğlu'nun vermiş olduğu bilgiye uymaktadır.

İhsan Özanoğlu, her ne kadar 5+5=10 heceli mısralarda, takti'lerde dahi kafiye gözetileceğini söylemekteyse de, HKAGGM arşivinde bulunan bandlarında yer alan dört yıldız örneğinden ikisi 6+5 duraklı onbir heceli, diğer ikisi ise 5+5 duraklı on hecelidir. Şiirlerin tamamı kendisine aittir. Onbir heceli yıldızlarda ayrıca musammat özelliği yer almamaktadır.

---

(155) Kaygılı, a.g.e., s.14

maktadır. Gerçi bu sözlerden, "Yıldız kaidesinde okumanın" nasıl olduğu anlaşılammamaktadır ama, söz konusu şiirler için, "Yıldız" adıyla âşıklar tarafından kullanılan ezgi kalıplarının, diğer koşma tarzı şiirler için de kullanıldığı anlamı çıkarılabilmektedir. Nitekim, Ozanoğlu'nun bizi şaşırtan açıklamalarına da buna benzer bir yaklaşımla cevap aramaktan başka bir şey elimizden gelmemektedir ki, âşık ezgi kalıplarının, özellikle edebi metinlerin yapı ve biçiminin uygun olması şartıyla değişik adlarla kullanılabileceği, mantık dışı sayılmamalıdır. Belki de, şiir biçimi koşmalar ile aynı olmakla birlikte, ezgi içinde geçen, söz gelimi; "Yıldız" veya başka bir takım terennümlerle, ezgiye kimlik kazandırılmaktadır. Bu bilgilerden ne yazık ki mahrumuz. Ancak, şu notu da hemen belirtelim ki, Ozanoğlu, "Son durağa erdi ömür kervanı" mısraı ile başlayan yıldızın kalıp melodisini ve ayak melodisini "Yanık Kerem" in kalıp melodisi ve ayak melodisi üzerine döşemektedir. Âşık tarzı koşma havalarının kalıp melodiler halinde başka tarzlarda da kullanılabilmesi, âşık sanatına aykırı bir durum yaratmaktadır. Eski âşık meclislerinde, yıldızların, âşık tarzı kalıp melodilerle yada halk ağzı okunan bazı yıldız havalarının melodileri ile okunup okunmadığı bilinmiyorsa da, bunun imkansız bir durum olmadığı kabul edilmelidir.

Ozanoğlu'nun HKAGGM arşivinde yer alan yıldız örneklerinden üç tanesi notaya alınarak çalışmamıza dahil edilmiştir. Bu yıldız havalarının genel özellikleri, dizileri ve müzikal biçimleri aşağıdadır:

**1.Yıldız (Son durağa erdi ömür kervanı):** Bu ezgi güfte ve ayak olarak iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usüllü, güfte serbest ritmlidir. Melodi genel olarak güfte ve ayak ile Yanık Kerem çeşitlerinin bir varyantı olarak icra edilmiş, başka bir deyişle, güfte, bu kalıp ezgiye döşenmiştir. Şiir, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b koşma kafiyesindedir. Ezgi bir ayakla başlamaktadır. Ayak melodisi, yanık kerem ayağı ile merteye farklılığı taşımaktadır. Yanık kerem 8'lik tartıma göre icra edilmiştir. Ayağın ardından (dost) terennümü ile güfte okunmaya başlanmaktadır. Güfte, ayağın aksine serbest ritimde icra

maktadır. Gerçi bu sözlerden, "Yıldız kaidesinde okumanın" nasıl olduğu anlaşılammamaktadır ama, söz konusu şiirler için, "Yıldız" adıyla âşıklar tarafından kullanılan ezgi kalıplarınının, diğer koşma tarzı şiirler için de kullanıldığı anlamı çıkarılabilmektedir. Nitekim, Ozanoğlu'nun bizi şaşkırtan açıklamalarına da buna benzer bir yaklaşımla cevap aramaktan başka bir şey elimizden gelmemektedir ki, âşık ezgi kalıplarınının, özellikle edebi metinlerin yapı ve biçiminin uygun olması şartıyla değişik adlarla kullanılabilceği, mantık dışı sayılmamalıdır. Belki de, şiir biçimi koşmalar ile aynı olmakla birlikte, ezgi içinde geçen, söz gelimi; "Yıldız" veya başka bir takım terennümlerle, ezgiye kimlik kazandırılmaktadır. Bu bilgilerden ne yazık ki mahrumuz. Ancak, şu notu da hemen belirtelim ki, Ozanoğlu, "Son durağa erdi ömür kervanı" mısraı ile başlayan yıldızın kalıp melodisini ve ayak melodisini "Yanık Kerem" 'in kalıp melodisi ve ayak melodisi üzerine döşemektedir. Âşık tarzı koşma havalarının kalıp melodiler halinde başka tarzlarda da kullanılabilmesi, âşık sanatına aykırı bir durum yaratmaktadır. Eski âşık meclislerinde, yıldızların, âşık tarzı kalıp melodilerle yada halk ağzı okunan bazı yıldız havalarının melodileri ile okunup okunmadığı bilinmiyorsa da, bunun imkansız bir durum olmadığı kabul edilmelidir.

Ozanoğlu'nun HKAGGM arşivinde yer alan yıldız örneklerinden üç tanesi notaya alınarak çalışmamıza dahil edilmiştir. Bu yıldız havalarının genel özellikleri, dizileri ve müzikal biçimleri aşağıdadır:

**1.Yıldız (Son durağa erdi ömür kervanı):** Bu ezgi güfte ve ayak olarak iki ayrı kısımdan meydana gelmektedir. Ayak usüllü, güfte serbest ritmlidir. Melodi genel olarak güfte ve ayak ile Yanık Kerem çeşitlerinin bir varyantı olarak icra edilmiş, başka bir deyişle, güfte, bu kalıp ezgiye döşenmiştir. Şiir, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b koşma kafiyesindedir. Ezgi bir ayakla başlamaktadır. Ayak melodisi, yanık kerem ayağı ile mertebeye farklılığı taşımaktadır. Yanık kerem 8'lik tartıma göre icra edilmiştir. Ayağın ardından (dost) terennümü ile güfte okunmaya başlanmaktadır. Güfte, ayağın aksine serbest ritimde icra

edilir. Mısralar, serbest ritimde ve ardarda okunarak yerini yine ayağa bırakır. Mısraların seslendirilmesinde, koşma tarzında çok görülen duraklara göre durgu yapma ha-

disesi burada da dikkat çekmektedir. Ayak, diğer güfteye geçiş için zemin oluşturmaktadır.

inici karakterde bir seyir vardır. Ayak melodisi dokuz ses içinde, güfte melodisi de yedi ses içinde seyretmektedir.

"Ayak" Dizisi:



"Güfte Dizisi:



Ayak melodisi, genel olarak bir bölmeli bir biçimde, güfte ise dört bölmeli bir yapıdadır. Buna karşın, kıt'aların birbirinden farklı icra edildikleri halde ortalama bir yapı ile, ilk üç mısraın ve bölmenin birbirinin çeşitlenmesi olduğu dikkat çekmektedir. Buna göre ezginin müzikal biçimi sembol harflerle şöyle gösterebilir:

NOTA NO : (69)

AYAK : A [ x(m + m1 + n) + q(o + ö + p) ]

GÜFTE (Genel Sema) :

(a + b + a1 + c) + (a2 + a3 + d=a4 + e)

Terennüm: (dost)

1.BEND : ( a + b + a1 + c )

1.Mısra : a

2.Mısra : b

Terennüm: (ah)

3.Mısra : a1

4.Mısra : c

Terennüm: (ah)

2.BEND : ( a2 + a3 + d=a4 + e )

1.Mısra : a2

2.Mısra : a3

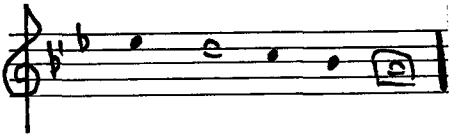
3.Mısra : d=a4

4.Mısra : e

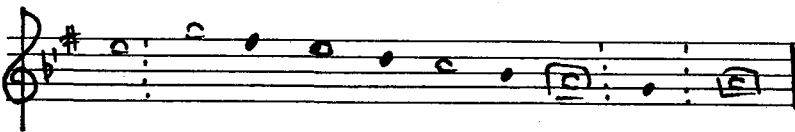
AYAK : A [ x1 ( m2 + m3 + n1 ) + q ( o1 + ö1 + p )

2.Yıldız (Akma bir su gibi her yana gönül): Bu ezgide de güfte ve ayak olarak iki ayrı kısım vardır. Ayak usüllü, güfte serbest ritmlidir. Güfte, 6+5 duraklı ve 11 hecelidir. Koşma tarzında olan şiir a b a b biçimindedir. Güftenin okunmasında, şiirdeki duraklara bağlı icra ile arada durgu yapılmakta veya duraga tekabül eden hece üzerinde, bazen nağme, bazen de puandorgla kalış yapılmaktadır. inici karakterde ve dört bölme halinde okunan ezginin dizisi ve müzikal biçimi şöyledir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:





**Biçimi:**

NOTA NO: (70)

AYAK : a + a1 + b

GÜFTE (Genel Şema):

A (x + y + z + q)

**3.Yıldız (Gorgunc bir salgın kanlı bir akın):** Bir destan olarak uzun güftelerle okunan bu ezgi bir fikir vermesi için bir güfte olarak notaya alınmıştır. Serbest ritimde okunan bu ezgide güfte koşma tarzında, 5+5=10 heceli ve a b a b kafiyesindedir. Dört bölme halinde icra edilen ezginin dizisi ve müzikal biçimi şöyledir:

**Dizi:**



**Biçim:**

NOTA NO: (71)

GÜFTE (Genel Şema) :

A( a + a1 + a2 + d )

#### **5.3.4.S e m â i [Eski Semâi Tarzı/Hece Semâi]**

Aşık mûsıkisinde yaygın kullanılan türlerden biri de semailerdir. Aruz vezinli semailerden farkı, hece vezinli olmasıdır. Kimi araştırmacılara göre, aruz semailer 8+8 ölçüsünde musammat şeklinde de olabilir. Ancak, aruz semailerle hece semailer arasında özel ifadeler, vezin kullanımları açılarından farklar vardır. Kimi araştırmacılara göre de özel bir ezgiyle okunurlar.

Hece vezinli semailer, sekiz hecelidir. Şekil olarak koşma tipindedir. Dizdaoglu; koşmalarla, semâilerin, biçimce aynı olmasına karşın hece sayısı bakımından ayrıldıklarını ve ilaydın gibi 3-5 dörtlük arasında bulunduğunu bildirmektedir(156).

ihsan Ozanoğlu, semailer hakkında aşağıdaki bilgileri vermektedir:

<<Aşık semailerini aslında hece vezniyledir. Aruzla olan semailer 16.asırdan sonra zuhur etmiştir. Aşık semâilerinin asıl adı koşma ayağıdır....Elimden geçen 450 cönkten 19.asra kadar çoğunlukla semailer türkû başlığı altında bulunmaktadır.

Semâilerin şekilleri, koşma tarzındadır. Yalnız vezin farkı vardır. 4+4=8 vezinli olmak lazımdır. Konular koşmalarda olduğu gibi lirik, âşıkâne, pastoral, hakimâne, her türden olabilir.>>(157).

<<...bu nazım tarzı, 19.asırda maniler arasına katılmış ve bazı müverrihlerimiz tarafından türkû veya koşma ismi verilmiş ve Halk Edebiyatı karikatürü mahiyetinde eser verenler için makbul görülmemiştir. Muhtelif surette okunan bu tarzın, şekilde koşmadan hiç bir farkı yoktur.

Hece semailerini de, koşmalar gibi en az üç kıt'adır. Kafiye ve şekil koşma gibidir.>>(158).

Kastamonu âşık sanatında bu tarzda okunan ezgilerden iki tanesini burada sunuyoruz.

Tespit ettiğimiz semailerden birinin şiiri Ozanoğlu'na diğeri Karacaoğlan'a ait.

Karacaoğlan'a ait ve "Bana kara deyen dilber(NOTA NO.72)" mısralı ile başlayan semâi ile, Ozanoğlu'nun; "Muhabetin tadı çıkmaz(NOTA NO.73)" mısralı semâileri koşma

---

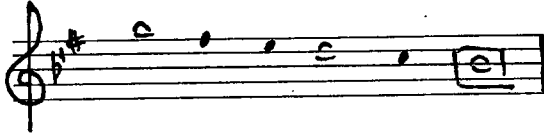
(156) Dizdaroglu, a.g.e., s.89

(157) Ozanoğlu, HKAGGM, B.75.0039

(158) Ozanoğlu, HKAGGM, 75.0022

kafiyesinde, 8 heceli, 4+4 duraksızdır. Ezgiler, serbest ritimde okunmakta, güfte de herhangi bir terennüm veya bağlantı sözler bulunmamaktadır.

"Bana kara deyen dilber" mısraı ile başlayan semâi, iki dörtlük halinde ve vokal olarak serbest ritimde ve inici karakterde okunmaktadır. Altı ses içinde seyreden ezginin dizisi şöyledir:



Müzikal biçimi de sembol harflerle şu şekilde gösterilebilir:

NOTA NO: (72)

GÜFTE (Genel Şema) :

$A + A1 = A (x + x1 + y + z) + A1 (x2 + w + x3 + z1)$

1.BEND :  $A (x + x1 + y + z)$

1.Mısra: x

2.Mısra: x1

3.Mısra: y

4.Mısra: z

2.BEND :  $A1(x2 + w + x3 + z1)$

1.Mısra: x2

2.Mısra: w

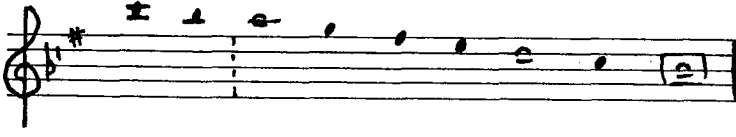
3.Mısra: x3

4.Mısra: z1

"Muhabbetin tadı çıkmaz" mısraı ile başlayan semâi de genel olarak, ilk semâinin kalıp melodisine benzemektedir. Melodi, adeta genişletilerek okunmuş gibidir.

Ezgi, önce serbest ritimde bir açıyla başlamakta ardından güfte, yine serbest ritimli olarak okunmaktadır. Bu

semâinin ambitusu on ses içinde seyretmektedir. Melodi inici karakterdedir. Dizisi şu şekildedir:



Ezginin biçimi de sembol harflerle aşağıda gösterildiği gibidir:

NOTA NO: (73)

AÇIS : W ( a + b + c + köprü )

GÜFTE (Genel Şema) :

A ( x + ( y + köprü ) + z + q )

- 1.Mısra: x
- 2.Mısra: y + köprü
- 3.Mısra: z
- 4.Mısra: q

### 5.3.5.M â n i

Gerek halk arasında ve gerekse âşık meclislerinde, okunan en yaygın türlerden biri de manilerdir. Bilhassa 7 heceli sözlerle ve 4'lü mısralar halinde söylenir. Âşık meclisinde en çok ilgi çeken ve yarışmaya yönelik olarak çeşitli şekillerde icra edilen bir türdür. Kafiye yapısı itibariyle (a a x a) bir özellik taşır. Manilerde, başka kafiye yapılarının kullanıldığı da görülür.

Anadolu'nun bazı yerlerinde Türkü olarak da anılan mani, cinaslı sözlerle söylendiğinde daha çok ilgi uyandırır. Kuzey-Dogu Anadolu'nun bazı yörelerinde manilerin

cinaslı olanına **Bayatı** denir. Cinassız bayatılar da vardır. Bayatıların da maniler gibi 1.,2., ve 4. mısraları kendi arasında kafiyeli, 3.mısraı serbesttir. Mani şeklindeki cinaslı söyleyişe, Güney-Doğu Anadolu'nun bazı yöreleriyle, Kerkük ve civarında **Hoyrat** veya **Horyat** denir.

Maniler "düz mani", "cinaslı düz mani" veya "kesik mani" gibi şekillerde bulunur. Bayatı ve Hoyrat gibi cinaslı manilere "Kesik Mani" de denir. Kesik manilerin ilk mısraları eksik heceli olup, bazı sözlerle tamamlanır. Bayatıların ilk mısralarında, söylenecek ayağa göre "Azizim", "Aziziyem" "Aşıgam", "Aşıg", "Bu aşıg", "Men aşıg", "Men aşıgem" gibi tamamlayıcı sözler çok kullanılır. Bayatılar, genellikle ikili veya dörtlü mısraların arasında yer alır. Mısralar, çoğu zaman 8'li veya 11'li hece veznededir. 14, 15 ve 16 heceli mısraların arasına da kullanılır. Kars'da bazı türlerin beyit veya kıt'aları arasında cinaslı mani okunmasına **Döşeme** denir. Bu cinaslı maniler her beyit veya kıt'a arasında aynı sözlerle okunmayabilir. Döşemeli biçimlere çeşitli isimlerin verildiği de görülür. Hoyratlar da, bayatılar gibi eksik mısraları tamamlanarak söylenir. Eksik mısralar "Zalım zalım", "Baba bugün", "Oğul oğul" gibi sözcüklerle tamamlanır. İlave edilen sözler, ezgiyle birlikte seslendirildiğinde, mısraların hece sayılarında bozulmalar olduğu hissedilir.

Maniler, bilhassa uzun hava tarzında, serbest bir ağızla okunur. Saz girişleri ritimli olmakta, söz aralarında da, giriş melodisi kullanılmaktadır. Hanelerin birbirine bağlı olarak okunduğu ve aranağmelerin kullanılmadığı da olmaktadır. Maniler, kırık hava tarzında ritimli de olur.

Aşık tarzı maniler, bazı açılardan halk ağızı manilerden ayrılırlar. Ahmet Talat, âşık tarzı manileri şöyle tanımlamaktadır:

<<Manilerin bir de İstanbul'da söylenen şekli vardır ki, bunların hemen hepsi bir takım lâfzi cinasları hâvidir. Böyle bir maniye muhâtâb ya aynı tarzda, yâhud başka

cinaslı bir maniyle cevap vermek mu'tad idi. Bu manilerin eskiden bir çok gavgaları, gürültüleri intac ettiği olurdu(159).

Ahmet Cevat da, Semâi kahvelerinde okunan maniler ve mani atışmaları hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<..destandan sonra, meydan şâirlerinin, şiir tertibindeki istidat ve kabiliyetlerini halk huzurunda isbata çalışarak, rakiplerile hatır ve hayale gelmedik eserleri irticalen meydana getirdikleri mani gelir ki bunun tertip ve tanziminde en büyük amil zeka ve sür'at-i intikaldir.

Mani her mısraı ondört hece olmak üzere iki mısra olup son mukaffa kelimesi üç heceden aşağı olmamak şartıyla tertip olunur. Bunun tertibinde kafiye düzgünlüğü araştırıldığı gibi, kafiye kelimesinin bir söylenişinde iki mana anlaşılması da elzemdir. Bu kaide haricinde tertip edilen maniler şâirlerce kat'iyen kabul edilmez...

Sırası gelmişken söyleyelim ki çalgılı kahvelerde meydan şâirlerinin müsabakaları esnasında okudukları şiirlerden en ziyade ehemmiyet verdikleri manidir.

Zira, bir meydan şâiri okuduğu manzumelerden sonra evvelce söylenmiş, ezberlenmiş, ancak bir veya iki mani söyleyebilir. Atışmak esnasında okunacak maniler ekseriya mecliste hazır bulunan şâirlerden birisinin açtığı geniş ayak üzerinden takip edilir. Bu münasebetle birbirinden çekinen şâirler okudukları şiirlerin sonunda ekseriya dösemeli cevaplı ve ayaksız maniler okurlar...

Bir de (leb değmez ve noktasız) maniler vardır ki bunların da her kafiyesi bir mana ifade eder, yalnız okunurken dudaklar birbirine değmez ve her iki mısraında da nokta bulunmaz. Bu gibi maniler tabii, evvelce dudak değmiyen harflerden birleştirilmiş kelimeler ile vücuda getirilmiş bir mevzu üzerine tertip edilirler.

---

(159) Talat, a.g.e., s.46

Bu gibi maniler her zaman söylenmeyip şâir sıkıştığı vakit elinde silah gibi kullanır ve her şâirde bulunmaz. Bilumum maniler okunmadan evvel, çalgı bestesini çalar; güfteye başlamadan, güftenin ilk kafiyesinin üç hecesini "adam aman" başlangıcile okur, ondan sonra ilk misrain güftesini okuyarak maniye ikmal eder.

Leb değmez manilerde "adam aman" başlangıcı yerine "leleyli laleyli" diye dudak değmiyen bir başlangıçtan sonra maniye geçilir.

Mani okuyan meydan şâiri, maniden sonra okumak istediği şiirin bestesini çalgıcıdan şu manilerle ister. Mesela semâi okuyacak ise:

Adam aman semâi  
Urdu felek sillesin dört dolaştım semayı  
Şu manimin peşinden bağlayıver semâi....

Sayet divan okunacak ise:

Adam aman divane  
Göçtü kervan buradan zannımca indi Van'a  
Şu manimin peşinden bağlayıver divâne....

Koşma isteyecek ise:

Adam aman koşmaya  
Pek küçükten başladım yangınları koşmaya  
Şu manimin arkasından bağlayıver koşmaya...

Destan okumak istediği zaman da:

Adam aman destane  
Bir kez adu olmuşum verirmiyim dest ana  
Şu manimin arkasından bağlayıver destana

diye bestenin çalınmasını isterler(160).

---

(160) Cevat, a.g.m/2, s.78-79

Osman Cemal Kaygılı da, İstanbul Semâi kahvelerinde okunan maniler hakkında şunları söylemektedir:

<<Koşmalar, kalenderiler, yıldızlar, maniler hep olduğu gibi, yazıldığı gibi doğrudan doğruya söylendiği halde, ayaklı mani denilen bu maniler hep "adam aman" diye başlar, ondan sonra yazılış ve söylenişte bir olan, fakat manaca ayrılan bir kelime-ki bu manilerin kafiyesidir,-o söylenir, arkadan, asıl mani olan iki mısra okunurdu...

Çalgılı kahvelerde önce işe mani ile başlanırdı. Fakat asıl mani, koşma, semâi faslı başlamadan önce muzika başlar...arkasından da kahve her taraftan gelen misafirlerle tamamıyla yükünü alınca mani havası ile manilere başlanırdı. Bazan yarım, bazan bir saat kadar süren mani faslı çok defa alaylar, kahkahalar arasında bir takım atışmalar, birbirini bastırmalar, birbirini tehzil ve hicvetmeler içinde geçer. Sonra sırasile koşma semâi, divan yıldız destan, kalenderiye geçilirdi.>>(161).

Ozanoğlu'da, türlü türlü teganni edilen manilerin, hece semâiler gibi, fasıl içerisinde eskisi kadar değeri kalmadığını ve Anadolu'nun birçok yerlerinde terk edildiğini bildirmektedir(162).

Aşık meclisinde söylenen maniler, çoğu zaman uzun dörtlükler halindedir. Son haneye, âşıklar mahlaslarını da tapşırmaktadır. Bayatılara da mahlas tapşırıldığı olur.

Bazı halk hikayelerinin manzum kısımları, baştan aşağı mani şeklinde bulunur.

Kastamonu âşık sanatında ele geçen bir tek mani örneği vardır ki, bu, araştırmacıların yukarıda İstanbul ağzı olarak niteledikleri "adam aman" sözleriyle başlayan cinstendir. Adam aman sözleriyle başlayan bir mani örne-

---

(161) Kaygılı, a.q.e., s.15, 20-21

(162) Ozanoğlu, HKAGGM, 75.0022



gi, halk mûsıkî derleme çalışmalarında başka hiç bir yerde ele geçmemiş olduğundan önemli bir örnek sayılabilmektedir. Bu örnek, bazı aruz Semâi, Divan, Destan ve bazı dini türler gibi yörede zamanla bir hatıra olarak kalmış istanbul ağızı olarak önem taşımaktadır.

Kastamonu'lu âşıkların, istanbul Semâi kahvelerindeki âşık sanatı ve bu sanat içindeki muhtelif ortak tür ve ağızları kullanmış olmaları ve bu iki sanatın taşınma yoluyla yaşatılması, üzerinde araştırılması gereken bir konudur. Buna ayrı bir açıdan daha bakmak için, Kastamonu'da okunan halk ağızı manilere iki örnek verelim. Bu örneklerden biri kadın ağızı, diğeri erkek ağızı olsun.

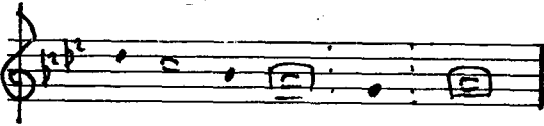
Halk ağızı manilerle, âşık tarzı maniler arasında en önemli fark ayak hususiyetindedir. halk ağızı manilerde, ayak yoktur ve maniler vokal olarak seslendirilmektedir. Maniler, yörede kalıplaşmış ve herkes tarafından çok iyi bilinen ve her manî okunuşunda döşedikleri ezgi kalıpları kullanmaktadırlar. Bu ezgiler, yörenin mûsıkî karakterini, ağız hususiyetini ve uslubunu taşımaktadır. Müzikal biçim ve dizi kullanımları açılarından da birbirinden ayrılırlar. (Bkz."Mani benim ezberim(NOTA NO.74)" ve "Revâ değil su gatmak(NOTA NO.75)").

Bu iki ezginin dizileri ve müzikal biçimleri şöyledir:

#### Kastamonu'da Halk Ağızı Mani:

1. "Mâni benim ezberim" mısraı ile başlayan kadın ağızı maninin;

Dizisi:



Biçimi:

NOTA NO: (74)

GÜFTE (Genel Sema) :

$$A = [ x (a + b) + y (a1 + b1) ]$$

2."Revâ degil su gatmak" mısraı ile başlayan erkek ağız maninin:



Bicimi:

NOTA NO : (75)

GÜFTE (Genel Sema) :

$$A [ x (a + b) + y (a1 + b1) ]$$

Aşık tarzı mani, 5/8'lik bir ritimde bir kaç motivden oluşan bir periyodun tekrarlanması ile başlamakta, serbest ritimde bir köprü verildikten sonra güfteye geçilmektedir. Serbest ritimde okunan ve cinaslı sözlerin yer aldığı güfte, 7 heceli ve her kıt'ada bir mısra eksik olarak üç mısralı bir bend halinde okunmaktadır.

Birinci mısra eksik hecelidir. Güfte, "adam aman" sözleriyle başlamakta, eksik olan ilk mısraın üç heceli sözleri yedi heceye tamamlanarak bir bölme meydana getirilmektedir. ikinci ve üçüncü mısralar da ilk bölme gibi seslendirilerek birbirinin çeşitlemesi olan üç bölmeli bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Buna göre ezginin dizisi ve sembol harflerle müzikal biçimi şöyle gösterilebilir:

---Le "Tekerleme"(Contribution a l'étude typologique et stylistique du conte populaire turc), Paris, 1963, Cahiers de la Société Asiatique, XVII,

---"Aşık Edebiyatı", Türk Dili/Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, S.207, 11/1968,

---"Halk Edebiyatında Tür ve Biçim Sorunu Üzerine", Yeni Edebiyat, s.7, 7/1970,

---Folklor ve Edebiyat I/II, İstanbul, 1982, Adam Yayıncılık,

---"Koşma", İslam Ansiklopedisi, C.6, İstanbul, 1977, Milli Eğitim Basımevi,

---100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, İstanbul, 1982, (Dördüncü Baskı), Gerçek Yayınevi,

Cevat, Ahmet, "Meydan Şairleri/1-2", Halk Bilgisi Haberleri, S.26, 15/7/1933 ; S.27, 15/8/1933,

Devellioglu , Ferit, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara, 1982, Doğu Ltd. Şti. Matbaası (5.Baskı),

Dizdaroglu, Hikmet, Halk Şiirinde Türler, Ankara, 1969, TDK Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi,

---"Tür mü, Biçim mi?", İFA, S.246, 1/1970, s.5000,

Elçin, Prof.Dr.Şükrü, "Şairnameler ve Sun'î'nin Şairnamesi", Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı, Belleten-1974, Ankara, 1975, MiFAD Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, s.65-68,

---"Hızri'nin Şairnamesi", Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı/1976, MiFAD Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, s.55-75,

Aşık Tarzı Maninin;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO: (76)

AYAK : X + X + köprü

GÜFTE (Genel Sema):

1.Mısra: [Terennüm(Adam aman) + eksik hece(sinemi)] = a

2.Mısra: a1

3.Mısra: a2

AYAK : X + X + köprü

### 5.3.6.D e s t â n

Aşık edebiyatı ve mûsıkîsinin en önemli ve en yaygın türlerinden biri olan destan, hayali yada hakiki bir olayın manzum olarak ifadesi sayılabilir. Hikaye tarzındadır. Çoğu zaman 7, 8 ve 11 heceli uzun manzumeler halinde söylenir. En az üç dörtlükten meydana gelir. Yüz dörtlüğü aşan örnekler de vardır. bilhassa meclislerde, dinleyenleri fazla sıkmamak için kısa manzumeler kullanılırsa da, çoğu zaman uzun manzumeler tercih edilir. Ancak, kimi araştırmacılara göre 12 kıt'adan az olmamalıdır.

Destanların, âşık fasıllarında önemli bir yeri vardır. Bir kişi tarafından söylenebileceği gibi, her kıt'a karşılıklı da okunabilir. Aşıkların repertuvarında yer aldığı kadar, halk sanatkarlarının dilinde de yer almıştır. Konuları değişik ve çeşitlidir. Savaş, deprem, yangın, salgın, kıtlık, kuraklık, göç gibi olayların yanında; güldürü, taşlama, tenkid, öğüt ve hicv gibi nitelikli destanlar bulunmaktadır. Ayrıca Şehir, Kasaba, Köy destanları; Yaradılış destanı, Harf destanı, ilaçlar destanı, Yemekler destanı, Esnaf destanı, Meyveler destanı, Yol destanı, Aşıklar destanı, Ölüm destanı, Yaş destanı, Hayvanlar destanı, Çiçekler destanı, Bekçi destanı ve Deyişmeli destanlar gibi örneklere tesadüf edilmektedir (163).

Araştırmacıları her zaman meşgul etmiş olan destan konusunun aydınlatılmasında, edebiyatçıların büyük hizmetleri olmuştur. Bunlar içinde, Köprülü'nün görüşleri, araştırmacılar için bir rehber hüviyeti taşır. İkdam gazetesinde yayımlanan aşağıdaki bilgiler, bu konuda yazılmış en eski ilmi görüşlerden biri kabul edilebilir. "Destân" hakkında Köprülü, şu bilgileri vermektedir:

<<Aşık tarzının en eski ve en vasi' bir kısmı olan "destânlar", büyük bir tehâlûf arz eder. Çünkü şimdiye kadar vücûda gelen destânlarda-şekl-i nazm müşâbeheti nazar-ı itibâre alınmazsa-meâlen hemen hemen hiç bir nokta-i iştirâk yok gibidir. "Fasl-ı âşikânenin" mühim bir devresini teşkil eden destânların yalnız muayyen bir bestesi vardır. Fakat mevzu' itibariyle onları bir nokta etrafına toplamak dâire-i imkanda değildir. Çünkü hayât-ı hariciyenin her safhası, hâdisesi bir destân mevzu' olabilir. Harbler, sulhlar, büyük hâdis-e-i semâviye, bir vefât, bir ihtilâl, yâhut eski vak'â-yı târihiye, bütün bunlar destâncı için bitmez tükenmez bir mevzu'dur.

İşte bizim saz şâirleri bu tenevvü'leri dâimâ nazar-ı itibâre almışlar ve her vesile ile destânlar tanziminden geri durmamışlardır. Sultan Selim'in Mısır seferi, Ferhad Paşa'nın İran muzafferiyeti, Sultan Mehmed-i Râbi'in halli, Alemdar vak'ası, Sultan Mecid'in cülûsu, Mısır'ın Napolyon tarafından zabtı, Avusturya ve Rusya muhârebâtı, Vehhâbî meselesi, hülâsa Osmanlı Tarihinin hemen her hâdisesi âşıklar için bir destân mevzu' olmuş-

---

(163) M.Sabri Koz, "Aşık Edebiyatımızda Destan ve Destan Konuları", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara, 1985, s.92

tur. Eger, bu tarzın vücûda getirdiği mahsuller eskiden bari dikkat ve ehemmiyetle tasnif ve muhâfaza edilseydi, destânı yazılmamış hiç bir vak'a bulunmazdı. Bunlardan başka diğer husûsi meseleler, mesela bir yerde bir âfet-i semâviye tehaddisi, sâri bir hastalık zuhûru, yâhud mühim bir adamın, bir vâli'nin, bir derebeyinin katli de destâncılara mevzu' teşkil edebilir. Hayât-ı içtimâiyede vücûda gelen inkılâbât ve teceddüdâtı, her devrin ahlâk ve âdâtını zabt ve kaydeden destâncılar, buldukları ve ziyâret ettikleri şehirler hakkında da destânlar vücûda getirirler ve tabii ki klâsik şâirlerin "Şehrengiz"lerinde olduğu gibi oraların mesireleri, eglenceleri, âdetleri, güzelleri, esnafları hakkında tasvirat ve tav-sifatda bulunurlar. Bir şehir, bir kal'a hatta Akdeniz, Karadeniz hakkında söylenmiş destânlar pek çoktur.

Destânların diğer bir kısmı tarihi olmakla beraber az çok dini, tasavvufi bir mahiyeti haizdir. Mesela Hazret-i Yusuf'un kıssası ve ekseriyetle Bektâşi dervişleri tarafından tanzim edilen vâkıâ-i Kerbelâ'ya, Alibeyte, Hazreti-i Ali'nin vefâtına, Hacı Bektâş-ı Veli ile sâir a'zâm-ı bektâşiyenin menâkıbına aid destânlar bu kısımdandır. Mesela, "Aşık Mir'ati"nin bir Kerbelâ destânı vardır ki bu nev'e güzel bir numûne teşkil edebilir. Bu gibi eserler, bir tarikin, bir zümre-i müctem'ânın mahsûl-ü müşteriki olmak hasebiyle husûsi bir kıymeti de hâizdir. Kâdirilerin vesâir tariklere mensûb dervişlerin de nâdir olarak onlarda âdâb, tarikat-ı ahkâm-ı şerâitle te'lif edildiği cihetle bektâşi eserlerindeki husûsiyet-i mümtâzeye diğerlerinde pek tesâdüf edilemez. Hülâsâ tarik-i dinimizin bir çok vak'â-yı mühimmesi destânlara mevzu' teşkil etmiş ve muhtelif şâirler tarafından türlü türlü tevsi' ve tesvir olunmuştur.

Öyle bir ta'ifenin, bir zümre-i müsterekenin mahsûlü olan nim mezhebi bir mâhiyeti hâiz destânlar meyânında meselâ Şiri'nin meşhur devriyesiyle "Azmi Baba"nın destânı gibi eserler de mevcuddur ki onlar asıl âşıklardan ziyâde âşık tarzında yazan Tekke şâirlerine aid ve daha ârifânedir. Destânların bu tarzından ma'ada bir de tekerlemeler, mizâhi destânlar, esnaf destânları vardır: Mesela, tiryâkilerin garip hallerini tasvir ve tenkid yolunda yazılmış tiryâki destânları yahut Bekri destânları gibi. Bütün bunlardan başka kuş ve hayvan destânları gibi şeylere de tesâdüf edilebilir. Kezâlik destân tarzında şahsi mersiye ve medhiyeler de yazılmıştır. Bir memleketin zulme-i esrâfından yahut a'zâm-ı erkânından şikâyeti müşa'ar destânlar arasında bazıları hakikaten bir kıymet-i târihiyeyi hâizdir. <<Niş>> fethi hakkında [1151] bir destân tanzim etmiş olan <<Kabasakal Mehmed>>in bu yolda diğer bir destânı vardır ki cidden şâyân-ı dikkattir. Bu

destânlar muayyen bir sınıfın muayyen bir zamandaki hâlet-i rûhuyesini göstermek itibariyle de birer vesika kıymetini hâizdirler.

<<Destân>> şekli târih-i mevcûdiyet itibariyle diğer şekillere takaddüm etmese bile herhalde onlardan muahhar da değildir. Altıncı asrın nisf-ı âhîrinde vefât eden en eski Türk şâirlerinden "Hoca Ahmed Yesevi" Kitâb-ı eş'âr'ında <<üçyüz altmış destân>> yazdığını söylüyor. Fi'l-hakika onun ekser manzûmeleri hece vezninin oniki veya ondörtlüsüyle ve tıpkı destân tarzında yazılmıştır.

Nesâyih-i ahlâkiye (ahlak nasihatları) ve menâkıb-ı sūfiyâneneden ibâret olan o destânlar "Yunus Emre"nin divânındaki destânlardan ancak lehçe itibariyle ayrılır, yoksa rûh u edâ, tarz-ı tanzim birbirinden farksızdır. Bizim âşıklar nasıl "Yunus Emre" ve muakkıplarınınin âsârından müteessir olmuşlarsa, Şark Türkleri arasında yetişen âşıklar da aynı sūretle "Ahmed Yesevi" ve muakkıplarınınin tesiri altında kalmışlar ve bizimkilerden her itibariyle farksız destânlar vücûda getirmişlerdir. Fi'l-hakika tafsilen arz ve izah olunursa, meselâ, Kırgızların destânlarıyla Osmanlı Türkleri'nin destânları arasında, hemen hiç bir fark olmadığı derhal anlaşılır. Binaen-aleyh <<destân>> tarzınının pek eski ve pek müteammim bir tarz-ı milli olduğuna kemâl-i kat'iyetle hükmedebiliriz.>> (164).

Ahmet Talat da, âşık sanatında yer alan destânlar hakkında, tespit ettiği şu bilgileri vermektedir:

<<Dâsitân, kosma şeklindedir, onbir hecelidir; bendlerinin adedi muayyen değildir. Bir vak'âyı, bir hâdiseyi, kâinâtın yaradılışını, vesâireyi hâvi bir tarz-ıdır. ifâde ettiği mevzu'a göre isim alır: Harbden, musibetten bahis ise (destân); hilKate ya'ni mebbe' ve meâda dâir bektâşi şiirleri ise (devriye); Kerbelâ hâdisesini musavver ise (mersiye); rindâne ve kalenderâne ise (nefes) namını alır...Dâsitânların halk arasında ismi (destân)dir; Cönklerle bu suretle yazılır; öyle telâffuz olunur.

---

(164) [Köprülü], Mehmed Fuad, "Saz Şâirleri II/2" ikdam, 31/Mayıs - 6/Haziran/1914

Destânları saz şâirleri husûsi bir makamla, istanbul semâi kahvelerinde başka bir âhenkle okurlardı....

Destânların diğer şekli daha vardır ki bir mısra' her bendin nihâyetinde nakarat gibi bulundurulurlar. Tabii ki koşmalarda olduğu gibi her bendin son mısraı birinci bendin birinci dördüncü mısralarıyla mukaffâ olan mevzu'a bir şeyler ilâve ve ma'nâyı ikmâl eden mısra'lar olur, ki asıl destân şekli budur...

Saz şâirleri garip ve güldürücü mevzuları tevsi' ederek pek çok destân vücûda getirmişlerdir...>>(165).

Son asırda, istanbul Semai kahvelerinin, son araştırmacılarından ve şahitlerinden sayılan Ahmet Cevat ve Osman Cemal Kaygılı da, gerek Çalgılı kahvelerde ve gerekse Semai kahvelerinde okunan destânlar hakkında şu bilgileri vermektedir:

<<Destânda şiir mevzuu, bir hakikati, bir acıklı vak'âyı veya gülünecek mâcerâyı, av yahut tarihi bir hâdiseyi en küçük noktasına varıncaya kadar izah eder. Destân, dinleyenlere ibret verecek bir takım nasihatleri de ihtivâ eder, tanzimi tıpkı koşmanın aynıdır.>>(166).

<<...destânlarda ekseriyetle kabadayılıklar, hazin, feci ölümler, ara sıra harpler terennüm edilirdi

Eski külhanbeylik edebiyatının epik kısmına girebilecek ne kadar böyle vakalar varsa hemen hepsinin bu kahvelerde birer destânı yapılmış ve bunlar gâh hiddetler, tehevürler, küfürler, naralar gâh ta ahlî, oflu göz yaşları içinde yıllarca okunup dinlenmiştir. Bu destânlar arasında mesela şunlar vardır:

"Ciroz Ali'nin ölüm destânı" ki bu bir çeşit mersi-yedir. "Sandıklı Şükrü destânı", "Yorgancı Sadık Destânı", "Pamukçu İhsan Beyin destânı", "Komiser Hüsamettin'in

---

(165) Talat, a.g.e., s.62-64

(166) Cevat, a.g.m./2, s.76



destânı", "Feshânedede makine arasında kalıp parçalanmış Atıf'ın destânı", "Yemen destânı", "Esrarkeşlerin destânı" ki bu da bir esrarkeşin çok tuhaf, çok gülünç hulyâlarını gösteren şathi ve mizâhi bir destândır. Sonra daha eskilerden meşhur "Zampara destânı", bir zampanın başına gelen rezâlet ve maskaralıkları tasvir eder.

Bunların arasında söylenen bir de "Er-Avret" destânı vardır ki bu baştan başa evlenme hayatını ve evlenen bir erkeğin yavaş yavaş nasıl kadının hakimiyeti altına girdiğini gösteren didaktik ve zamanına göre kuvvetli bir eserdir>>(167).

Yurdumuzun muhtelif yörelerinde yapılan halk mûsikîsi derleme çalışmalarında: Kars, Artvin, Van, Çanakkale, Konya, Kastamonu, Trabzon, Rize, Giresun, Erzurum, Kırşehir, Muğla, Sivas, Elazığ, Diyarbakır, Zonguldak, gibi yörelerden savaş, deprem, göç gibi olayların yanında; güldürü, taşlama, tenkid, öğüt ve hicv gibi nitelikli destânlar ele geçmiştir. Ayrıca Şehir, Kasaba, Köy destânları; Yaradılış destânı, Yemekler destânı, Esnaf destânı, Meyveler destânı, Yol destânı, Ölüm destânı, Yaş destânı, Hayvanlar destânı, Çiçekler destânı, Kerbela Destânı ve Deyişmeli destânlar gibi örneklere tesadüf edilmiştir. Söz gelimi, Kars'dan "Kaz Destânı", Kars ve Artvin'den "Tavuk Destânı", Konya'dan "Kerbela Destânı", Elazığ, Diyarbakır, Zonguldak, Kastamonu gibi yörelerden "Yaş(Hayat) Destânı", Sivas ve Muğla'dan "Çiçekler Destânı", Kırşehir, Kastamonu gibi yörelerden "Yemekler Destânı" ile Van ve Çanakkale'den "Destân" adıyla parçalar derlenmiştir.

Aşık mûsikîsinde destânların okunduğu özel ezgi kalıpları vardır. Konuları muhtelif olan destânlar, bu melodi kalıplarına döşenir. Zaman zaman, konunun ifade tarzına göre, farklı melodi kalıpları da kullanılır.

Kars-Erzurum yöresi âşıkları tarafından icra edilen destânlar, bilhassa "Destâni Havaları(Makamlar)" ile oku-

---

(167) Kaygılı, a.g.e., s.21

nur. Anadolu'nun bazı yörelerinde ve eski İstanbul hayatında, mahalle mahalle gezen ve yanık ezgilerle destân okuyan şahıslar bulunmaktaymış. Bu çeşit destân okuyucularına ender de olsa günümüzde de tesadüf edilmektedir.

Destânlar genellikle uzun hava tarzında, serbest bir ritme ve konuşma diline yakın bir şekilde icra edilir. Herhangi bir çalgı olmadan da okunabildiği gibi, genellikle saz eşliğinde seslendirilir. Sazdan başka çalgıların kullanıldığı da olur (Söz gelimi; Karadeniz kemençesi veya kemane gibi). Bu tarz destânlarda sazla giriş melodileri çoğu zaman ritmli olur. Bu ritmli saz melodilerine **destân ayacı** denir. Güfte genellikle dörtlü mısralar halinde okunur. Zaman zaman dörtlükler birbirine bağlanır ve bu durumlarda melodik biçim son derece genişler. Ancak, kıt'alar çoğu zaman tek bölümlü ve dört bölmei bir şekildedir. Bazen kıt'alar arasında saz melodileri (ayaklar) kullanılabildiği gibi, beyitler arasına da ayaklar serpiştirilebilir. Ayaklar, çoğu zaman kısa ve bir kaç ölçüyü geçmeyecek uzunluktadır. Her mısraın okunusundan sonra, diğer mısra'a geçmek için sazla bir köprü yapılır. Bu köprü de genellikle serbest gezintiler halindedir. Usüllü destânlar da vardır. Bu tarz destânlarda ayak kullanımları daha çok dörtlükler arasında veya birden çok kıt'anın birbiri ardına bağlı okunmasından sonra anlatıma uygun düşecek bir bölümde yapılır. Anlatım gücünü artırmak için hareket, mimik ve nüanslar kullanılır. Bilhassa âşıkların icralarında saz, raks, mûsıkî, mimik ve nüanslar anlatımı güçlendirmek açısından son derece büyük önem taşır. Güfteye bazen bağlantı mısraları ilave edilerek biçim, değişikliğe uğratılır. Güfte girişlerinde, aralarında veya sonlarında anlamlı veya anlamsız terennümler de yer alır. Destân metinlerinde, cınas sanatının da zaman zaman işlendiği görülür.

Kastamonu yöresi âşık meclislerinde destân, bilhassa fasıl sonunda çalınmaktadır. Destân yerine bazen de tekerleme (tekellüm) ve atışma/taşlama/taşlaşma denilen ve yine uzun manzumelere dayanan türler icra edilir. Destânlar, âşık fasıllarında bir kişi tarafından okunabileceği gibi, karşılıklı söyleme esasına göre de icra edilebilir.

Kastamonu âşık mûsıkînde icra edilmiş dört adet destân elimize geçmiştir. Bununla birlikte, "destân" olarak adlandırılan tekerleme tarzında "Saat destânı" gibi uzun

manzumeler de vardır ki, bunları burada sadece zikretme yetineceğiz.

Elde ettiğimiz destânlardan ikisi "Yaş destâni yada "Hayat destâni" denilen tarzdadır. Üçüncüsü, "Perhizli destâni" ve öteki de "Aşık Hakkı Bayraktar'ın ölümü üzerine söylenmiş "medhiye" tarzında bir destândır. Bu dört destândan başka, destân ayağı ve kalıp melodisi ile söylenmiş, koşma tarzında, iki kıt'alık bir başka ezgi de ele geçmiştir ki, bu parça, destân ayak ve kalıp melodisinin, başka şiir tür ve tarzlarında da kullanılabilceğini göstermesi bakımından önemli sayılabilir. Nitekim ezgi, "Destân ayağında deyiş" adıyla derleme fişlerine geçirilmiştir.

Yukarıda zikredilen, destânların, pek çok ortak noktaları vardır. Her şeyden önce edebi olarak bunlar koşma tarzındadır. "Onbirinde bir yar sevdim" mısraı ile başlayan "Yaş destâni" 4+4 duraksız 8 heceli, diğer deyiş ve destânlar 6+5 duraksız veya duraklı 11 heceli sözlerle söylenmektedir. Bütün şiirler, a b a b kafiyesindedir.

Destânlar müzikal açıdan da büyük bir benzerlik içindedir. Öncelikle parçalar, ayak ve güfte melodileri olarak iki kısım halinde icra edilmektedir. Destânlarda da, inşad hali söz konusu olduğundan, her bir şiir, yörede belirli ve yaygın olan kalıp melodiler üzerine döşenmiştir. Nitekim, destân kalıp melodileri ile başka tarz şiirlerin de söylenmiş olduğuna tesadüf edilmiştir. Söz gelimi, destân kalıp melodileri ile tekerleme ve taşlama da icra edilmiştir.

Kalıp melodi kullanımları, ayrı tarzlar olarak ele alınan başka şiir türlerini de birbirine yaklaştırmaktadır. Bu yakınlaşma, edebi açılardan da oluşmakta, birbirinden farklı sayılabilen tür ve tarzların akrabalık konumunu ortaya çıkarmaktadır. Bu şekilde, yakınlık içinde olan türlerin başında da destân, tekerleme ve taşlamalar gelir. Bu üç tarzın genel yapılarına göz attığımızda, öncelikle güftenin, uzun kıt'alardan meydana gelmiş olduğunu görürüz. Koşma tarzında olan şiirlerde şekil, hece sayısı, kafiye ve kıt'alarda yer alan mısra adedi hemen hemen aynıdır. Konu kullanımlarında bazı farklar vardır ki bu yönden de bu üç tarz birbirine girmiş gibidir. Söz gelimi tekerleme tarzında olan "saat destâni"; "taşlama" ve "taşlaşma" olarak adlandırılan, karşılıklı konuşma ve sataşmaya dayalı şiirler ve yine konuşma yada konuşurmaya

dayalı tekerlemeler çoğu zaman üç ayrı kimliğin birbirine karıştırılmış şekilleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daha çok, konu kullanımına dayalı farklar taşıyan her bir tarz, müzikal açıdan çok büyük bir yakınlık göstermektedir ki ayak ve güftede kalıp melodi kullanımları ile, üslup ve müzikal biçim birbirinin kopyası gibidir. Söz gelimi, "destân ayağı" olarak kullanılan kalıp melodi, hem "tekerleme ayağı" ve hem de "taşlama ayağı" olarak da kullanılabilir. Güftede de aynı kalıp melodi icra edilebilmektedir. Üstelik, ağız kullanımları, tavır, üslup ve ritmik yönden benzerlikler de dikkat çekmektedir ki bu da tekerleme, destân ve taşlamaların zamanla birbirine karıştığını yada en azında Kastamonu yöresinde birbirine yakın şeyler olduğunu gösteren genel hususiyetler olarak dikkat çeker. Bu tarzları, Kastamonu âşık sanatında, birbiriyle münasebeti olan ayrı türler olarak kabul etmek ve temaları açısından farklılıklar taşıdıklarını göz önünde bulundurmak gerekebilir (Bkz. Tekerleme, Atışma/Taşlama/ Taşlaşma).

"Böyük şâir Hakkı Bayraktar için", "Hamd ü şükr ü minnet gani Hüdâ'ya" ve "Şavkıla ben sazımı aldım ele" mısralarıyla başlayan destânlar ve destân ayağında deyişle; "Kulak verin yerin göğün cengine" mısraı ile başlayan tekerleme ve "Hodri meydan işte gerçek âşıklar" ve "Öyle bir devran ki nerden tutarsın" mısralarıyla başlayan taşlamalar arasında, yukarıda bahsedildiği gibi bir yakınlık bulunmaktadır. Bu parçaların tümünde de de, aynı ayak ve güfte kalıp melodileri kullanılmakta ve sadece birbirinin çeşitlemesi olarak icra edilmektedir. Tabii, müzikal biçim de birbirinin aynı olarak ortaya çıkmaktadır.

Aşık Hakkı Bayraktar destânı, Hayat destânı ve destân ayağında deyiş, aynı kalıp melodileri kullandığından bunların her birinde ayak melodisi 5/8 usulünde, güfte ise serbest ritimlidir. Ayak melodisi yedi ses genişliğinde, güfte ise dört ses genişliğinde bulunmaktadır. Ayak ve Güftede melodi, kadans altına da genişleme göstermektedir. Buna göre, bu üç ezginin ortak olan ayak ve güfte dizileri şöyledir:





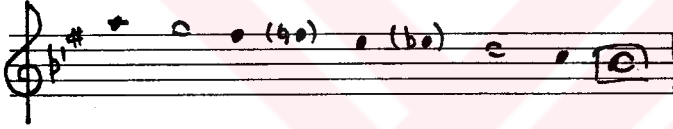
Terennüm: ( dost )

- 1.BEND : B [x(c + d) + x1(c1 + d1)]
- 1.Mısra : c
- 2.Mısra : d
- 3.Mısra : c1
- 4.Mısra : d1

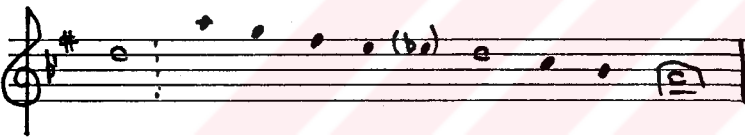
"Onbirinde bir yar sevdim(NOTA NO.81)" mısraı ile başlayan Yaş Destanı, yukarıda zikredilen dört destândan usul yönünden farklıdır. Zira, parçada ayak 4/4'lük bir usulde, güfte ise (2+2+3+2+2)=11/8'lik bir karma usuldedir. kalıp melodi de diğer destânlardan farklıdır. Ayak, iki bölmeli, güfte ise dört mısrada dört bölmeli bir müzikal yapıdadır. Güfte de, diğerleri gibi koşma tarz ve kafiyesinde olmasına karşın, onbir heceli değil sekiz hecelidir. Ezginin ayak melodisinde ambitus yedi ses, güftede ise altı sesdir. Parçanın ayak ve güfte dizileri ile sembol harflerle müzikal biçim aşağıda gösterilmiştir:

"Yaş Destanı'nın;

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Biçimi :

NOTA NO: (81)

AYAK : A [(a + a1) + b ]

GÜFTE (Genel Sema) :

B [c + d + e + d1] veya B [x(c + d) + x1(e + d1) ]

- 1.Mısra: c
- 2.Mısra: d
- 3.Mısra: e
- 4.Mısra: d1

### 5.3.7. T e k e l l ü m ( T e k e r l e m e )

Tekerleme veya tekellüm olarak adlandırılan bu tür, âşık sanatında, destanlar gibi uzun kıt'alardan oluşan manzumelerdir. Diğer uzun manzumelerden farkı, benzerlikleri, özellikleri ve âşık sanatındaki yeri konusunda, araştırmacıların tam bir fikir birliği içinde olmadıkları bu tür için Ahmet Talat, Halk Şiirinin Şekil ve Nev'i kitabında şu bilgileri vermektedir:

<<Tekerleme: "tek" kelimesinin aded-i tevzi'yesi olan "teker" kelimesinden alındığı kuvvetle muhtemeldir. Bu halde "tek tek", "teker teker" ma'nâsını, ya'ni mütekâbilan ve sıra ile söylemek mefhûmunu ifâde ediyor demektir. Araba tekerleklerinin yuvarlanması gibi hasmın da mağlûben faslı bırakması, sadber-i ikbâlinden yuvarlanması vaki' olduğundan "araba tekeri" kelimesinden alındığı da vârid-i hatr olabilirse de bu çok baid bir te'vil olur. Halk şâirlerinin "tekellüm" dediklerine bakılırsa halkın bu kelimeyi "tekerleme" kelimesiyle mübâdele ettikleri yâhud Türkçeleştirdikleri ve pek musib bir harekette buldukları da dermiyân olunabilir. Ancak, "tekellüm"ün "mükâleme" ma'nâsında kullanıldığı ve "tekerleme"nin de aynı ma'nâyı ifâde ettiği düşünülürse, kelime mübâdelesi olmadığı, binaen-aleyh "tekerleme" kelimesi halkın mahsûlü olduğu ve tekellüm kelimesini az çok tahsili olan şâirlerin bir zerâfet ibrâz etmek maksadıyla ortaya attıkları bihakkın iddia edilebilir...(168).

Saz şâirlerinin fasıl nâmını verdikleri müşterek icrâ-yı âhenk esnâsında müsâbaka mâhiyetinde ettikleri müsaareye halk tekerleme, şâirler tekellüm derler(169). Te-

---

(168) Talat, a.g.e., s.93

(169) Talat, s.90 'da, dipnotta ayrıca, şu açıklamayı yapıyor: <<Halbuki benim bildiğim "tekerleme", "üçleme" nin ta'bir-i diğeridir. Kocakarılar, tandır başında böyle tekerleme söyleyerek meclis-i münbasit ederlerdi. Ba'de hazır cevap adamların verdikleri mensur cevaplara, ekseriya Bektâşilerin mübâlâtsiz cevaplarına bile "Bektâşi tekerlemesi" denir oldu



kellüm, telâffuzu müşkil kelimelerde mürekkeb tahriri yâhud dar bir kafiye ile ta'riz şeklinde olur; cevâben böyle bir şiir irad ve inşâd edemeyen mağlub sayılır. Fasıll arasında dar kafiye ile tekellüme-i ibtidâre "ayak açmak" derler..(170).

Tekerlemelerin diğeri bir nev'i vardır ki oldukça müşkildir ve hakiki tekerlemeler bunlardır. Çünkü müşâare arasında birbirini imtihân ve hicvetmek âşıklarca adettir. Söz altında kalan mağlûp addolunur. Ba'zen âşıkların evvelce sözleşerek ve tekerlemelerin mevzuunu kararlaştırarak müşâarede buldukları olur, ki halkın "kavilli döğüş" dedikleri hilelerdendir.>>(171).

Pertev Naili Boratav, tekerlemelerin, nasıl tanımlanacağı konusunda aşağıdaki bilgileri vermektedir:

<<Tekerlemeyi tanımlamak oldukça güçtür. Onun birçok başka türlerle: türkü ile, âşık şiiriyle, masalla, oyunla, hikaye ile, Karagöz ve orta oyunu gibi seyirlik oyunlarla yakın ilişkisi vardır. Ama tekerleme, hangi türden halk edebiyatı ürünlerine bağlanmış olursa olsun, bir takım biçim, anlatım ve içerik özellikleriyle onlardan ayrılır. Kimi tekerlemeler ise başka türlerden bağımsız olarak da varlıklarını gösterirler.

Tekerleme daha çok çocuk geleneklerinde yeri olan bir türdür; tekerlemelerin konularındaki ve yapılarındaki çocuksu eda bu olgunun bir görüntüsüdür. Bununla beraber birçok hallerde örneğin âşıkların kimi türkülerinde, masallarda ve düpedüz "tekerleme" diye adlandırılan güldürücü konuşmalarda büyüklerin de bu şiirli anlatım yoluna başvurdukları olur.

---

(170)Ahmet Talat, s.93'ün dipnotunda, "Ayak açmak" deyimini şöyle açıklıyor: <<"Ayak" kelimesinin "kafiye" mânâsına geldiğini arzetmiştim. "Ayak açmak" ta'biri ise "söze ibtidâr" demektir: bahse ayak açmak, kavgaya ayak açmak gibi ki "ön ayak oldu" demektir.

(171) Talat, a.g.e., s.92

Bu türün başlıca niteliği, herhangi bir ana-konudan yoksun oluşudur. Tekerleme, baş-uyaklar ve uyaklarla elde edilen ses oyunları ile ve çağrışımlarla birbirine bağlanıvermiş, belirli bir şiir düzenine uydurulmuş, birbirini tutmaz birtakım hayallerle düşüncelerin sıralanmasından meydana gelmiştir. Tekerlemede düşünceye sadece bu şiirlik öğeler kılavuzluk eder; içerik öteki halk edebiyatı türlerinde olduğundan daha kararsız, daha kaypaktır. Tekerleme, birbirine aykırı düşünceleri, olmayacak durumları bir araya yığıp, mantık-dışı birtakım sonuçlara varmakla şaşırtıcı bir etki yaratır. Örgüsü ve konusu bakımından bu özellik tekerlemenin başlıca vazifesini de belirler: o, beklenmedik hayal oyunlarının boşanıvermesiyle şaşırtmak, eğlendirmek, keyiflendirmek için başvurulan bir söz canbazlığıdır. Yukarıda belirttiğimiz üzere masalda, bir de belirli şartlar içinde sürdürülen kimi konuşmalarda, anlatıya dinleyicileri hazırlayan bir giriş, ya da sözü edilen özel durumların bir yorumu vazifesini görür; masal veya hikayenin uydurma, gerçekdışı hayal ürünü olduğunu belirtir. Oyunlarda ise tekerleme, ellerin, kolların v.b. hareketleriyle oyunun bölümlerinin birlikte yürütülmesini sağlar.>>(172).

Boratav, yukarıdaki sözleriyle, "tekerleme" adı verilen âşık tarzı şiirlerle, anonim karakterli ve daha çok çocuk geleneğinde yer alan halk tekerlemeleri arasındaki ilgiyi ortaya koyuyor. Zaman zaman, Ahmet Talat'ın bazı fikirlerini de teyid ediyor. Bununla birlikte Boratav; Barak Baba, Kaygusuz, Yunus Emre gibi tasavvufi âşıkların bazı şiirlerinde ve şathiyelerinde, masal tekerlemelerinin bazı nakışlarını andıran ifade tarzlarına rastlandığını ve bu derviş-şâirlerin, analarından, ninelerinden öğrendikleri tekerleme uslubuyla, "ilahi hakikat", "mutlak hakikat" gibi metafizik soruları çözülemeyi denediklerini söylüyor. Boratav'a göre derviş-şâirler, tekerleme tarzını, XV. yüzyıldan önce ve sonra da, bazı konulara en uygun ifade şekli sayarak, şiirlerinde kullanmışlardır.>> (173).

---

(172) Boratav, 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, s.134-135

(173) Boratav, Zaman Zaman içinde, İstanbul, 1958, Yükseklen Matbaası, s.35-49

Aşık sanatında bir atışma biçimi olarak kullanılan ve kesin bir tanımlaması yapılmamış olan Tekellüm yada Tekerleme; destan tarzı şiirlerle büyük benzerlik göstermektedir. Genel olarak denilebilir ki, kısa manzumeler için değil, daha çok destan tarzında uzun şiirlere tekerleme denmektedir. Nitekim, yazmalardaki bazı örnekler de, en az 17.asırdan beri, bazı destan tarzı şiirlere, "tekerleme" başlığı atıldığını göstermektedir. Söz gelimi, Sadettin Nüzhet Ergun'un yayımladığı, 17.asır şâirlerinden Aşık Ömer'e ait şiirler arasında, "Tekerleme" adıyla iki şiir bulunmaktadır ve bu örnekler arasında, "benzer" redifli olanı 12 kıt'adan; "ne güzel uymuş" redifli diğer şiir ise 22 kıt'adan meydana gelmektedir (174).

Yine, 17.asırda yaşamış olan Sun'i'nin, Şâirnâmesindeki "Tekerleme Sun'i"(175) ve 19.asrın birinci yarısında yaşadığı tahmin edilen Hızri'nin, Cemü'-ş-şâirân'ında yer alan "Tekerleme-Hızri Cem'ü-ş-Şâirân"(176) gibi "Tekerleme" başlıklı şiirler, "Tekerleme" teriminin 17.asır ve sonraki dönemlerde kullanıldığını göstermektedir. Bu şiirlerin ortak özellikleri, destan tarzında olduğu gibi uzun manzumelerden meydana gelmesi, 11 heceli, koşma tarz ve kafiyesinde olması ve gerek bazı şahıs adlarını, gerekse bazı olayları ve gerekse konu içinde ele alınan herhangi bir unsuru(söz gelimi meslekleri) birbiri ardına bağlayarak sıralamasıdır. Bu sıralamada, nasihat, övgü, tasvir gibi sanatlar da dikkat çekmektedir.

Günümüzde, özellikle Kuzey-Doğu yöresi âşıklık geleneğinde de, bir karşılaşma türü olarak yaşatılan tekerleme(tekellüm)ler, bu yöre âşık sanatında, sesleri birbirine benzeyen değişik anlamlı kelimelerin istif edilerek söylendiği oldukça zor bir şekil olup, usta âşıklar tarafından da seyrek kullanılmıştır. Umay Günay, Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi adlı kitabında, Kuzey-Doğu Anadolu âşıklık geleneğinde yaşatılan tekerleme(tekellüm) ve çeşitleri konusunda şu bilgileri vermektedir:

(174) Sadettin Nüzhet Ergun, Aşık Ömer, İstanbul, (?), Semih Lutfi Matbaa ve Kitabevi, s.43-49

(175) Şükrü Elçin, "Şâirnâmeler ve Sun'i'nin Şâirnâmesi", Türk Folkloru Araştırmaları Yıllığı/Belleten-1974, Ankara, 1975, MİFAD Yayınları, s.65

(176) Şükrü Elçin, "Hızri'nin Şairnamesi" Türk Folklor Araştırmaları Yıllığı-1976, Ankara, 1977, MİFAD Yayınları, s.55

<<Tekellüm, âşık fasıllarının en geniş ve en çok hüner isteyen bölümüdür. Koşma dörtlüklerinin paylaşılarak sıra ile karşılıklı olarak çeşitli konularda ve çeşitli ayak düzenlerine uyularak daha çok yarışma psikolojisi ile yapılan karşılaşmalar bu bölümde yer alır. Bu bölüm kendi içinde 8 gruba ayrılmaktadır. Her fasılda bu sekiz grubun her birinin yer alması şart değildir.

a.Geleneğe göre en yaşlı veya ev sahibi durumunda olan âşık düz ayak veya geniş ayak denilen kafiyeyi sağlayacak kelimelerin bol olduğu bir ayakla deyişmeyi açar. Bu bölümde konu tahdidi ve kıta sayısı tahdidi yoktur. Aşıklar karşılaşma sebeplerini dile getirdikleri gibi istedikleri herhangi bir konuda açılan ayağa uyararak sohbet tarzında söyleşirler...islami inançlar dahilinde islami olaylar ile ilgili menkıbelere dayanarak sohbet de tekellümün bu giriş kısmında yer almaktadır.

b.Öğütleme adı verilen tekellümün bu ikinci kısmında düz ayakla iki âşık birbirine nasihatle yol gösterir ve tecrübelerini birbirine anlatırlar. Dörtlük sayısı sınırlı değildir.

c.Bağlama-muamma, âşık karşılaşmalarında çok önemli sayılan bu bölümde iki âşık birbirlerini dini, tasavvufi ve islami menkıbeler konusunda imtihan ederler. Bu bölümde çok kere zor ayaklara da başvurulur(Dar ayak, Kapalı ayak, ikili ayak, Üçlü ayak vd.). Aşıklar birbirlerini hem bilgi hem de sanat yönünden zorlarlar... Bağlama, çok kere muamma adıyla anılan bu tür deyişmelerde âşıkların biri diğerine soru sorar, ikinci âşık birinci aşığın açtığı ayağa bağlı olarak sorulan sorunun cevabını taşıyan bir dörtlük söyler. Dörtlük sayısı kısıtlı olmadığı gibi ikinci âşık birinci aşığın sorusuna cevap verdiği dörtlük içinde karşısındakine soru da yöneltebilir. Birinci aşığın soruları bitip hepsi doğru olarak cevaplanmışsa o zaman ikinci âşık yeni bir ayak açarak kendisini sorguya çekmiş olan aşığı imtihan eder.

Soru-cevap şeklinde diyaloga dayanan bu bölüm çok kere muamma adıyla da anıldığı için âşık tarzı şiir gele-

neğinde yer alan askı-muamma ile karıştırılmaktadır. Askı şeklindeki muammalar, daha çok anonim bilmece karakterindedir. Soruların cevapları canlı veya cansız cisimlerdir. Bağlama grubuna giren muammalar ise iki aşığın birbirinin, bilgisini ve sanattaki hünerini yoklama esasına dayanmaktadır...

d.Sicilleme, çok kere bağlama bölümüne iddialı giren âşıklardan biri başarısız olduğu takdirde mat eden âşık, karşısındakini hicvetmet için onun soy ve kişiliğini tenkit eder, acı sözler söyler. Aşık fasılları dışında da âşıkların kızdıkları kimselere bu tür deyişler söylemeleri olağan sayılır. Sicillemede deyişler karşılıklı değildir. Sicilleme özellikle Doğu Anadolu bölgesinde yaygınlık göstermektedir.

e.Yalanlama, âşık fasıllarında yalan söylemeğe dayanan en çok ve inanılmaz yalanları bulup söyleme sanatı aynı zamanda kelime hazinesindeki zenginliği ortaya koyma bakımından da ilgi çekici bir bölümdür. Anonim halk edebiyatı ürünleri arasında çok kere yalana dayalı tekerleme türü ile âşık deyişleri arasındaki yalanlamalar arasında bir bağ olduğu düşünülebilir. Tekellümün bu kısmı da karşılıklı paylaşılan koşma dörtlüklerinden oluşur. Aşık fasılları içinde çok sık yer alan bir deyişme çeşidi dendir.

f.Taşlama veya takılma denilen bu bölümde âşıklar bir topluluğun, bir yerin veya birbirlerinin kusurlarını, ayıplarını, kötü ve çirkin taraflarını veya kendilerine garip gelen olayları dile getirirler. Taşlamalar müstakil şiirler olabildiği gibi koşma dörtlüklerinin paylaşılması esasına dayalı karşılıklı deyişler şeklinde de söylenebilir. Aşık fasıllarında çok kere âşıklar birbirlerine takılarak mizahi bir hava yaratırlar.

g.Tüketmece veya daraltma gibi terimlerle ifade edilen bu bölümde yukarıda söz konusu ettiğimiz zor ayakların yanında dudak degmez adı verilen b, p, m, f, v gibi dudak ünsüzlerinin yer almadığı ayaklarla deyişme ya-

pılır. Birbirlerinden üstün olduklarını bu bölüme kadar ispatlayamayan âşıklar bu zor ayaklardan biri veya birkaçı ile deyişerek hünerlerini göstermek için bu tarzı seçerler.

h. **Uğurlama** veya **methiye** gibi isimlerle anılan tekellümün bu son kısmında âşıklar birbirlerini rahatlatmak, beraberliği kabul etmek için **güzelleme** adı verilen birer koşma söyledikten sonra gene bir koşmanın dörtlüklerini paylaşarak birbirlerini meth ederler veya ayrı ayrı müstakil birer deyişle işi tatlıya bağlarlar.>>(177).

Tekerlemeler, Kastamonu âşık fasıllarının da önemli türlerinden biridir. Âşık fasıllarında, destan yerine veya destandan ayrı olarak, fasıl sonunda ve daha çok bir **karşılaşma** türü olarak çalınır. İhsan Ozanoğlu, son asırda Kastamonu âşık fasıllarında çalınan tekerlemelerin genel hususiyetleri hakkında aşağıdaki bilgileri veriyor:

---

(177) Umay Günay, a.g.e., s.59-71). Yukarıda zikredilen bölümlerin bazıları, âşıklık geleneğinin birbirinden bağımsız ve bilinen türlerindedir. Günay, bu türlerin, tekellümlerle hangi açılardan bağlantıları olduğunu, niçin "tekellüm" adı ile bunların sıralandığını açıklamıyor. Bununla birlikte, her bir şiir tarzını, tekellümün bir bölümü ve parçası olarak, biraz da fasıl adabına uyarak sıralıyor. Gerçekte, tekellüm çeşidi olarak bahsedilen kısımlar, bir fasılın gelenekselleşmiş parçaları mıdır, yoksa, tespit edilen bu elemanlar, birbirinden bağımsız olduğu halde yazar tarafından sıralanarak, tekellümün bölümleri olarak mı zikredilmiştir?

Yukarıdaki bilgilerde, tekellüm bölümleri olarak sıralanan bazı tür ve tarzların (Söz gelimi, dudak değmez (leb değmez), güzelleme, taşlama vs.) ikinci plana itilerek, yöreye bağlı bir âşık karşılaşmasının muhtelif bölümlerinin ön plana çıkarılmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir. Bu yapılırken dudak değmez ile tüketmece veya daraltma; güzelleme ile uğurlama veya methiye gibi türlerin birbiri ile benzer ve ayrı noktaları belirtilmemiştir. Bu terimler, birer tür müdür yoksa aynı türün

<<Tekerleme, tahkiye veya tavsif vaziyetinde olmayıp, en ziyade didaktik mahiyetinde, çok vakit tatrava cinsindedir. Bu tarzda vezin, kafiye ve şekil koşmanın aynısı, yalnız, destan gibi tekerlemelerin de 12 kıt'adan aşağı olmaması şarttır. Her bendi karşılıklı söylenen destanlar yerine bazan Atışma, Taşlaşma ve yaygın deyişle Tekellüm konuşma yapılır. "Şah beyit" ve "Tapşırma" gibi türlü isimler verilen son kıt'a bağlandıktan sonra artık fasıl bitmiştir. Hiç bir şey çalınmayacaktır.>> (178).

Kastamonu Âşık sanatında, tekerleme hüviyetinde olan ve şekil olarak tekerlemelerden farklı olmayan bir de taşlama vardır. Yörede, taşlama yerine, atışma veya karşılıklı söz söylemeyi ifade eden taşlaşma terimi de, yaygındır. Ozanoğlu'na göre; son asırda yaşamış, çok yaşlı saz şâiri, bilhassa Tekellüm terimini kullanmışlarsa da, zamanla yeni ve uydurma sözler olarak "Taşlama" ve "Taşlaşma" terimleri tercih edilmeye başlanmıştır. Nitekim, Ozanoğlu; <<Her bendi karşılıklı söylenen destanlar yerine bazan Atışma, Taşlaşma ve yaygın deyişle Tekellüm konuşma yapılır.>> şeklindeki sözlerle, Tekellüm ve Taşlamanın, Âşık fasıllarında aynı amaç için icra edildiğini ve benzer anlamlarda kullanıldığını bildirmektedir(Bkz.Atışma/Taşlama/Taşlaşma)(179). Kastamonu'lu Âşık Mümin Meydani de, Ankara Devlet Konservatuarı derleme fişlerinde; "tekellümlerin, semâi, divan, destân ve hatta dagbaşı ayağında söylebileceğini" bildirmektedir. Bu sözler de, Âşık tarzı ezgilerde, ayak kullanımlarının önemini ve ayakların, muhtelif türlerde ortak kullanılabileceğini, açıkça göstermektedir.

---

mahalli isimleri midir? Ya da bir Âşık karşılaşmasının muhtelif bölümleri midir? Belli değildir. Araştırmacılar tarafından, konuları, ifade tarzı veya şekilleri itibarıyla tür özelliği taşıdığı kabul edilen, güzelleme, taşlama, dudak değmez, methiye vs. gibi örnekler, yine konusu itibarıyla tür sayılan bir başka tarzın bölümleri olarak kabul edilebilir mi? Bu da açıklanmamıştır.

(178) Ozanoğlu, HKAGGM, 75.0022

(179) Ozanoğlu, HKAGGM, 75.0039

Ozanoğlu'na göre, tekerleme; bir fikir ifedesidir ve mutlaka didaktik olması gerekmez. Komedi tarzında da olabilir. Ta'riz, nükte, komedi, sosyal bir konu, bir din konusu, ahlak konusu, tekerlemelerde işlenebilir(180).

Kastamonu âşık mûsikîsinde okunan tekerleme çeşitlerinden bir adet ele geçmiştir(NOTA NO.82). Şiir, "Yer" ve "Gök"ün karşılıklı konuşturulmasına dayanmakta ve "Yer-gök Cengi" veya "Yer-Gök Destanı" olarak da adlandırılmaktadır. Altı kıt'adan meydana gelen "Yer-Gök Cengi/Tekerlemesi"nde, "Saydi" mahlasının taşırılmış olduğu görülür.

Bu örnek, "destan" ve "tekerleme" terimlerinin birbirine karıştığını göstermesi bakımından da güzel bir numune teşkil etmektedir. "Yer-Gök" karşılaşması, muhtelif devirlerde pek çok âşık tarafından ele alınmış ve bol çeşitlemesi bulunan bir şiir konusudur. Söz gelimi, Sadettin Nüzhet tarafından yayımlanan, Aşık Ömer'in şiirleri arasında da, bu çeşit bir örnek, "Destan" olarak yer almaktadır(181).

Kastamonu âşıklık geleneğinde Tekerleme olarak okunan "Yer-Gök Cengi", bir ayakla başlamaktadır. Ayak usulü, güfte ise serbest ritmlidir. Ayak melodisinin çalınmasındanın ardından verilen serbest ritimde bir köprü ile güfteye geçilmekte ve diğer güfteler arasında da aynı ayak çalınmaktadır. Tekerleme ayağı ve güftenin okunduğu kalıp melodi,"Hodri meydan işte gerçek âşıklar" ve " öyle bir devran ki nerden tutarsın" mısraları ile başlayan taşlamalarla ve "Böyük şâir Hakkı Bayraktar için", "Hamd ü şükr ü minnet gani Hüda'ya" ve "Savkıla ben sazımı aldım ele" mısralarıyla başlayan ve destan olarak adlandırılan ezgilere benzer güfte ve ayak kalıp melodi melodilerine sahiptir.

---

(180) Ozanoğlu, HKAGGM, 75.0039

(181) Sadettin Nüzhet, a.g.e., s.15



Yer-Gök Tekerlemesi, banda, bir kıt'a olarak seslendirilmiştir. Şiir, koşma tarzında, 6+5 duraksız 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir.

Ezginin ayak melodisinde ambitus yedi ses, güftede ise dört ses genişliğindedir. Güfte yeden sesine de genişlemektedir.

"Ayak" Dizisi:



GÜFTE (Genel Şema) :

$$[x+(y+ayak=1/2a3)+x1+(y1+ayak=a1)]$$

1.BEND : x + y + x1 + y1 / (Tekrar = x2 + y2)

1.Mısra: x

2.Mısra: y + (ayak = 1/2a3)

3.Mısra: x1

4.Mısra: y1 + (ayak = a1)

3.Mısra: x1 (Tekrar)

4.Mısra: y2 (Tekrar)

AYAK : A2 (1/2a1 + b2 + c2)

### 5.3.8.A t ı ş m a / T a ş l a m a / T a ş l a ş m a

Toplum yada bir kimseyi ilgilendiren konularda yergi ve eleştiri yapan deyişlere Taşlama denir. Koşma tarzında olan taşlamaların, Kuzey-Doğu Anadolu âşıkları arasında Batırma ve Boyama gibi daha ağır olanları da vardır. İgneleyici ve takılmalı sözlerle, bazen karşılıklı söylenir. Ezgi yapısı çoğu zaman uzun hava tarzındadır. Saz melodileri de serbest bir yapıda olabilir.

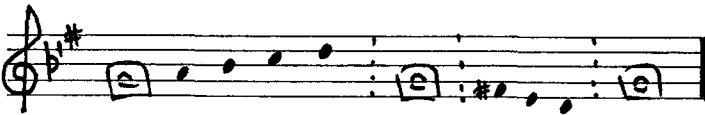
Kastamonu âşıkları ve halk arasında, âşıkların karşılıklı yarışması ve birbirini imtihan ederek, üstünlük sağlamaya çalışmasına genel olarak "Atışma" denir. Karşılıklı olarak taşlama söylemeye ise, yörede Taşlaşma adı verilir. Taşlaşmalarda, ilk güfteyi söyleyen bir âşık, karar sesine geldiğinde veya asma karar perdesinde sözü, rakibe devrederek sırasını beklemeye başlar. Rakip de aynı kurala uyarak cevap verir. "Tekerleme" kısmında da bahsedildiği gibi, taşlama ve taşlaşma, yörede yeni terimlerden kabul edilmektedir. Bunlar, eski âşıkların dilinde "tekellüm" olarak adlandırılır. Yergi ve hicv gibi özel konulu söyleyişler dışında tekellümlerden hem edebi ve hem de müzikal yönden fark taşımazlar. Bu tarzın kullanımında, iki rakip aşığın karşılıklı imtihan olmaları esas amaç olmakla birlikte, dinleyenler için eğlenceli bir bölüm özelliği de taşır. Aşık fasıllarının en sonunda icra edilen türlerdendir.

Kastamonu âşık mûsıkisinde icra edilen taşlamalara örnek olmak üzere iki taşlama tespit edilerek notaya alınmıştır. Bu taşlamaların şiirleri, Ozanoğlu'na aittir ve parçalar, HKAGGM adına Ozanoğlu'ndan yapılan bir derlemede banda kaydedilmiştir.

iki taşlamadan "Öyle bir devran ki nerden tutarsın (NOTA NO.83)" mısraı ile başlayan bir kıt'a; "Hodri meydan işte gerçek âşıklar(NOTA NO.84)" mısraı ile başlayan taşlama ise üç kıt'a olarak notalanmıştır.

Her iki parçada da güfte, 6+5 duraklı 11 heceli ve a b a b kafiyesindedir. Parçalar, ayak ve güfte melodilerinden meydana gelmektedir ve her iki ezgide de birbirinin çeşitlemesi bir kalıp melodi kullanılmıştır. Ayak melodisinde yer alan bazı motiflerin zaman zaman tekrar ve genişlemelerle kullanılması; güfte girişlerinde serbest ritimde köprü ile giriş vermesi ve bazen mısra sonlarında, yine sazla köprü yapması gibi önemsiz farklar dışında, aralarında biçimi etkileyecek bir değişiklik bulunmamaktadır. Taşlamalar, ayrıca, "Kulak verin yerin göğün cengine" mısraı ile başlayan "tekerleme ve "Şavkıla ben sazımı aldım ele", "Hamd ü şükr ü minnet gani Hüdâ'ya" ve "Büyük şair Hakkı Bayraktar için" mısralarıyla başlayan destanların da bir çeşitlemesi olarak icra edilmektedir. Ayak ve güfte melodilerinden her ikisi de ikişer müzik cümlesi taşımaktadır. Buna göre, her iki ezginin de ortak olarak kullandıkları ayak ve güfte dizileri ile, bir kıt'alık icraya göre, sembol harflerle gösterebileceğimiz müzikal biçimleri şöyledir:

"Ayak" Dizisi:



"Güfte" Dizisi:



Bicimi:

NOTA NO: (83)

AYAK : A [ x(a + a1 + a2) + y(b + c) ]

GÜFTE ( Genel Şema ) :

B [ z(t + d) + q(w + p) ]

1.Mısra: t

2.Mısra: d

3.Mısra: w

4.Mısra: p

NOTA NO: (84)

AYAK : A [ x(a + a1) + y(b + c + köprü) ]

GÜFTE ( Genel Şema ) :

B [ z(t + d) + q(w + p) ]

1.Mısra: t

2.Mısra: d + köprü

3.Mısra: w

4.Mısra: p

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Yurdumuzda, bilhassa 16.asır sonrası hakkında fikir sahibi olduğumuz âşık sanatı, kendi içinde âdâb, erkân ve gelenekleri olan ve usta-çırak münasebetiyle yaşatılan sistemli bir müessesedir. Bu müessesede, âşıkların yetiştirme tarzları, karşılaşmaları, fasılları, söz ve mûsikîyi kullanma ve ondan yararlanma yöntemleri, sıkı sıkıya belirlenmiş ve değişmez kaideler gibi geçmişten geleceğe sözlü bir sanat olarak aktarılmaya çalışılmıştır. Bu halıyla âşık sanatı, kendi içinde programlı ve tertipli bir düzen içersinde görülür.

Âşık sanatında büyük önem taşıyan söz ve mûsikî, âşıklık geleneğinin vazgeçilemez elemanlarıdır ve bu sanatın varolmasını sağlayan unsurların başında gelir. Söz ve mûsikî beraberliği yanında hareket, mimik ve estetik değerler de bu sanatın yaşatılmasında önem taşıyan unsurlardandır.

Yurdumuzda yaşamını halk arasında sessizce sürdüren, ancak; toplumumuzun sanayileşme sürecinde varolma mücadelesi veren âşık sanatı günümüzde, yurdumuzun bazı bölgelerine sıkışmış bir geleneksel sanat olarak yaşatılmakta ve günden güne, son temsilcilerini yitirmek suretiyle yok olma tehlikesiyle karşılaşmaktadır. Hatta, pek çok yöremizde de son temsilcilerle birlikte bu gelenek sona ermiştir. Nitekim, son temsilcilerini yaklaşık çeyrek asır evvel yitiren yörelerimizden biri de Kastamonu'dur.

Bu çalışmada, arşivlerden temin edilen materyallerle Kastamonu yöresi âşıklık geleneği ve musıkı hususiyetleri açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu haliyle, her şeyden önce bölgesel bir araştırma hüviyetinde bulunmaktadır.

Araştırmamız bölgesel bir hüviyet taşısa da, yurdumuzda yaşayan âşık sanatı dikkate alınarak, âşıklık geleneği ve bu gelenek içindeki mûsikî hususiyetleri belirlenmeye çalışılmış ve bu amaçla çalışma içinde büyük bir bölüm meydana getirilmiştir. Aşık mûsikîsi geleneğine giriş mahiyetinde olan bu bölümde, âşık mûsikîsine doğrudan tesir eden faktörler ele alınmış, tespit edilen faktörler, tümden gelim yöntemiyle incelenmiş ve bunların Kastamonu âşık sanatı içindeki konumları da karşılaştırma yoluyla belirlenmiştir.

Tezin asıl konusunu oluşturan Kastamonu yöresi âşık mûsikî türleri ve biçimleri ikinci büyük bölüm olarak işlenmiştir. İkinci bölümde yer alan âşık mûsikî türleri, âşıkların asırlardır dilinde yer alan edebî ve mûsikî değerlerdir ki, bunların tespit edilmesi ve sınıflara ayrılması, araştırmacıları uzun zaman meşgul eden bir konu olmuştur. Bu çalışmanın belki de en önemli amaçlarından biri, âşık sanatında yer alan tür ve biçimlerin belirlenmesinde bazı unsurların tespit edilmesi ve bu yolla âşık mûsikîsi tür ve çeşitlerinin sınıflandırılmasıdır.

Çalışmamız, başlı başına bir mûsikî çalışması değildir. Genel hatlarıyla, ele alınan hemen her konu mûsikî açısından olduğu kadar edebî yönden de incelenmiş, uzmanlarının görüşleri aktarılmış ve konular bir sentez varlıklar olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmaya alınan ve incelenen türler, her şeyden önce Kastamonu bölgesi âşıklık geleneğinde yer alan ve yaşatılan değerlerdir. Ancak, âşık sanatının yurt sathında ve hatta yurt dışında yaşayan soydaşlar arasında da yaşatılan bir sanat olduğu düşünüldüğünde, konunun boyutları milletler arası bir düzeye ulaşmaktadır. Buna karşılık, bu çalışmada, bölgesel bir alan içinde kalmaya özen gösterilmiştir.

Aşık mûsıkîsi türlerinin belirlenmesinde müzikal biçime bağlı özellikler, doğrudan etkili bir unsur sayılmamaktadır. Edebi şekil ve hususiyetlerin de büyük önemi vardır. Müzikal biçime bağlı özellikler de, her zaman ortak bir yapı beraberliği göstermezler. Bu düşüncelerle âşık mûsıkîsi türlerinin belirlenmesinde, öncelikle tespit ettiğimiz dört ana unsur vardır. Bunlar: "Şekil, Vezin, Biçim", "Konulu Söyleyiş", "Yarışma/Karşılaşma ve Fonetik Unsur" ve "Anlatımla Bağlantılı Unsurlar" şeklindedir. Bunun yanında etnik yada yörelere bağlı hususiyetlerle, âşık fasıllarında icra edilen ezgilerin sıralanması, türü belirleyen diğer unsurlar olarak önem tespit edilmiştir.

Kastamonu âşık sanatında yaşatılan türler, genel olarak: "Dini Merâsim Türleri", "Arûz Vezinli Türler" ve "Hece Vezinli Türler" olarak üç ana bölüm altında ele alınmıştır. Bu üç bölüm, aynı zamanda, âşık faslının da muhtelif bölümlerini meydana getirmektedir.

Aşık sanatının genel hatlarını, türlerini ve Kastamonu aşık sanatında yer alan çeşitlemelerini, dahil olduğu bölümler içinde değerlendirerek, varılan sonuçları maddeler halinde şöyle gösterebiliriz:

1.Kastamonu âşık sanatında da türler, gelenekten gelen özel kalıp melodiler halinde seslendirilmektedir. Bu kalıp melodiler sabit kalmak üzere, bunlara muhtelif şiirler döşenebilmekte ve yine gelenekten gelen bir icra tarzıyla seslendirilmektedir. Bu âşık tarzı kalıp melodiler, sadece bir bölgede değil, farklı bölgelerde de kullanılabilen ve âşık sanatının ulaşabildiği bütün alanlara taşınabilmektedir.

Aşık sanatında kullanılan kalıp melodiler usta malı tabir edilen tarzda olmaktadır ki, sazda ve sözde kullanılan bu kalıp melodiler, geçmiş ustaların kullandığı, özel okuyuş tarzları, ağız kullanımları ve sazda özel icra tavırlarını içerir. Bunlar ayrıca, hususi bir tarz hüviyeti de gösterir: nitekim âşık tarzı; ağız kullanımı ve teganniye bağlı olmakla birlikte, belli kurallara, kalıp-

lara ve fikirlere bağlı şiir tarzı ile, mûsikî tarzını bünyesinde taşıyan birleşik bir anlam da kapsar.

2.Aşıklık geleneğinde yer alan belli başlı kalıp melodiler muayyen şekillerde icra edilir. Kalıp melodileri seslendirmeye teganni denir ki teganni şekilleri de birer kalıptır. Bu kalıp melodilere ve okuyuş şekillerine, vezin ve nazım şekilleri değişmemek şartıyla, herhangi tarzda ve mevzuda ve her hangi bir aşığa ait olan şiirler döşenebilir. Aşıklar arasında, hazır kalıp melodilere söz döşeyerek, usta malı telakki edilen teganni şekilleriyle (okuyuşlarla) icra etmeye, tegannide inşad denmektedir.

3.Kastamonu âşık sanatında bir de, Ağız kullanımları vardır ki bu da bir nevi okuyuş uslubudur. Ağız; tek başına hem bir dialekt kullanımı, hem melodik kalıp(dizi, seyir), hem yöresel tavır ve hem de kişisel bir usluptur. Çoğu zaman, sözle anlatılamayacak bir icra şeklidir. Bu özelliklerden dolayı, âşıklık geleneğinde, yörelere göre değişen, eski usta âşıkların ağızlarıyla okuma yanında, kasaba ve aşiret adıyla anılan ve hususiyetler taşıyan ağız çeşitleri türemiştir. Kastamonu âşık sanatında kullanılan âşık ağızları yöresel bir uslub özelliği taşımakla birlikte, başka yörelerin âşık ağızlarıyla da ortak özellikler gösterir.

4.Yurdun pek çok yöresinde olduğu gibi, âşık ağız okuyuşlar ile halk ağız okuyuşlar, zaman zaman birbirine karışmıştır. Bazı âşık havaları -çoğu zaman değişikliğe uğratılarak- halk arasında da okunur. Bu durum, âşık tarzının, anonim halk edebiyatı ve halk mûsikîsi karakterlerini de bünyesinde barındırmasından kaynaklanmaktadır. Kastamonu âşık sanatında da, halk ağız okuyuşlara benzeyen icra şekillerine rastlanmıştır. Bunun aksi olarak da, âşık meclislerinde okunan ezgilerin, halk ağız ile bazen kalıp ve şekil değiştirmiş olarak, bazen de oyun havası olarak kullanılmakta olduğuna tesadüf edilmiştir.

5.Kastamonu yöresi âşık mûsikîsinin en önemli hususiyetlerinden biri de "Ayak" kullanımlarıdır. Ayak kullanımları, âşık mûsikîsi tarzı ile, halk mûsikîsi tarzını



birbirinden ayıran önemli unsurlardan biridir. Kastamonu yöresi âşık mûsikîsinde kullanılan ayaklar daha ziyade serbest ritimli veya usullü ezgiler önünde çalınan, nispeten kısa ve enstrümental tarzda parçalardır.

Ayaklar, tıpkı vokal kısımlar gibi birer kalıp hüviyetindedirler. Bunlar kolay kolay değişmez. Nerede ve ne zaman çalınacağı gelenekte belirlenmiş gibidir. Bununla birlikte, biçim, tarz ve şekil benzerliği gösteren bazı türlerde ve kalıp ezgilerde de ortak olarak da kullanılabilir.

Ayaklar, güftenin kullanım durumuna göre başta, arada veya sonda bulunabilir. Bazen, küçük değişikliklere de uğratıldığı görülür. Bazen de yanına, vokal kısmın bir çeşitlemesi sayılacak ezgiler ve vokal melodinin tamamı veya bir kısmı, enstrümental olarak katılır. Ancak, bu durum çoğunlukla, girişlerde görülür. Güfte aralarında ise, sadece, asıl ayak melodisi çalınır. Bazen de, vokal bir ezginin "bağlantı" kısmı da, "ayak" olarak çalınabilmektedir.

Bazı âşık tarzı ezgilerde, girişte ayak yerine, serbest ritimde, kısa veya uzun melodilerden oluşan bir enstrümental açış veya taksim de yer alabilir. Bu çeşit icralarda ayak, güfte aralarında yer alır. Bazen giriş ayakları, yine serbest karakterde açış veya taksimden sonra da başlayabilir.

Ayaklar, yukarıda belirtilen istisnai durumlar dışında, çoğu zaman güftenin okunduğu melodilerden bağımsızdır, zira güfteye nazaran ritmik, melodik, müzikal biçim, tonalite ve modalite açılarından farklılıklar taşıyabilir. Ambitus(Ses genişliği) da, daha geniş veya daha dar bir yapıda olabilir (Genel olarak dardır). Her ne kadar ayak ve güfte bir bütün gibi değerlendirilip, bazı melodik alış-verişlere tesadüf edilse de; ayak ile güfte melodileri arasındaki farklılık, bunları birbirinden bağımsız iki ayrı unsur olarak düşündürür. Ve bu düşünce, ezgilerin genel şekline olumsuz yönde bir zarar vermez.

Ayak kullanımları, âşık mûsikîsi gibi gezgin ve yaygın bir sanatın yaşatılmasında ayrı bir rol oynamaktadır. Zira, ayak melodilerinin(kalıplarının) nispeten kısa ve basit nağmeler olması; kolayca öğrenilmesi, hafızada kalması ve saklanması için bir avantaj sağlar. Aşıklık geleneğinde, kalıp ezgiler, şiir tarzları, ağızlar vs. gibi, "ayak"lar da taşınmakta ve yaşatılmaktadır. Bunlar, âşıklık geleneği tür, tarz ve ağızlarının yaşatılmasında ayrıca, önemli görevler yüklenmektedir.

6.Kastamonu âşık sanatında icra edilen ezgilerin tamamı, "taksim" yada "açışlar" dışında sözlüdür. Sözlü ezgiler bir kaç istisna dışında âşık şiirine dayalı güftelerle okunmaktadır. Bir kısmı anonim şiirlerle ve bir kısmı da halk şiirine dayalı olarak yine de anonim güftelerle okunur.

7.Sözlü âşık tarzı eserlerde, hem aruz vezni ve hem de hece vezni kullanılmıştır. Aruz vezninin kullanıldığı türler: "Dini Merâsim Türleri" ve "Klâsik Fasıl Türleri" olmak üzere iki ayrı tarzdadır. Bu türlerde, "Fâilâtün Fâilâtün Fâilün", "Mefûlû Mefâîlû Mefâîlû Feûlün", Mefûlû Mefâîlû Mefâîlû Feûlün/Mefûlû Feûlün", "Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün" ve "Müfteilün Müfteilün" gibi kolay vezinler kullanılmıştır. Bunun yanında, hece vezinli tarzda olduğu halde, bu kalıplardan bir kısmının, zorlamayla da olsa hissedildiği örnekler de vardır.

7.1.Aruz vezinli ezgilere, şehir muhitlerinde ve özellikle Osmanlı Devletinin eski büyük vilayetleri ve Sancak beyliklerinde veya buralara yakın yörelerde rastlamak mümkündür.

Gerek klasik fasılda ve gerekse dini merasimlerde okunan türlerin, şehir kültürünün bir ürünü olarak ve daha çok 17.asırdan itibaren kullanılmaya başlandığı sanılmaktadır. Aşık şiirinde aruz vezninin kullanılması, âşık meclislerinde divan şâirlerinin ve bazı mutasavvıf şâirlerin şiirlerine yer verilmesi bir özenti olarak görülmektedir. Bununla birlikte, âşık fasıllarında Peşrev, Gazel ve Taksim gibi türlerin varlığı ve bunlarla birlik-

te diger türlerin de klasik türk musıkisi tavrı ve uslubunun icralarda kullanılması, musıkide de bu özentinin varlığını göstermeye yetecek hususiyetlerdir. Dini merasim türlerinde de, ağırlıklı olarak cami mûsikîsi izleri dikkat çekmektedir.

Aruz vezinli ezgilerde kullanılan şiirler, daha çok beyitler halinde kullanılmıştır. Bunun yanında dörtlüklere dayalı murabba tarzında yada beşliklere dayalı muhammes tarzda olan örnekler de vardır.

7.1.1.Aruz vezninin kullanıldığı dini merasim türleri: **Münâcât, Na't, Mersiye ve Medhiye**dir. Bunlar, kaside tarzında ve serbest ritimde icra edilmektedir.

Dini merasim, önce bir duâ ile başlamaktadır. Duâ, ayrıca, fasıl sonunda da tekrarlanır.

Duanın ardından sıra koşuluyla icra edilen türler, genel olarak cami mûsikîsi tavrı ile ve makama bağlı bir okuyuşla seslendirilir. Makamdan makama geçmeler ve meyan açmalar sık görülür.

Dini merasim türleri bir taksim ile başlar. Klasik fasıl türleri ve hece vezinli türlerde çok görülen ayak kullanımları bu tarzda yer almamaktadır. icrada dikkat çeken noktalardan biri sazla taksim yapıldığı halde, güfte okumalarında sazın çalınmamasıdır. Bu durum belki de, dini merasim ile bağlantılıdır ve bu haliyle "kaside tarzı" icraya da uygunluk taşır. Bu ezgiler, cami mûsikîsi edâsı ile icra edilmekte olup, güfte icrasında saz susturulmakta ve sadece taksim için kullanılmaktadır.

7.1.2.Klasik Fasılda yer alan aruz vezinli türler: **Pesrev, Divan, Destûr, Semâi, Kalendarî, Satranç ve Vezn-i Aher**dir. Bu türlerden bir kısmı serbest ritimde ve uzun hava tarzında bir kısmı da usullü melodilerle okunur.

Klâsik fasıl türleri, çoğunluk aruz vezinli şiirlerle okunur. Bunun yanında hece vezinli şiirlerle, aruzlu hissi veren yada aruz veznine dayanan, ancak; hece vezin-

li sayılabilecek şiirler de kullanılmaktadır. Aruz vezinli şiirlerin her birinde söz ağıdalıdır. Arapça ve farsça terimler ve tamlamalar çok kullanılmıştır. Hece veznine dayalı şiirlerde de bu çeşit kullanımlar vardır. Şiirler ustalığa göre hazırlanmadan, irticalen okunabilirse de çoğu zaman ezberlenerek seslendirilir. Müzikal açıdan klasik türk mûsikîsi ifade ve tavrında; hece vezinli halk şiiri ve halk mûsikî tarzına yabancısıdır. Klâsik Fasıl olarak adlandırma da bu yüzdendir. Bilhassa şehir kültürünün bir uzantısı olarak büyük merkezlerde yer alması sebebiyle âşık mûsikîsinin özel bir kısmını teşkil etmektedir.

Klasik fasıl türleri, dini merâsim türlerinin aksine çoğu zaman bir ayakla başlar. Bazen, ayak öncesinde taksim yapılması veya taksimin ayak yada güfteye yerini bırakması söz konusu olabilir. Taksim, halk mûsikîsinde bir çeşit acıs, yol gösterme olarak nitelenen icra tarzı ile şekil ve yapı olarak benzerlik gösterir. Ancak, tavır ve üslup farklıdır.

Aruz vezinli türlerde, dikkat çeken hususiyetlerden biri de, ezgi içinde çoğu zaman bir kural gibi karşımıza çıkan vezin, söz, ritm ve melodi işleyişleridir.

Aruz vezinli türlerin icralarında özellikle takti'li okuyuş önem kazanmaktadır. Bu, vezine bağlı bir okuyuş tarzıdır ki, melodi içinde, her bir cüz hissettirmeye çalışılır ve söz grupları da buna göre parçalanır. Bu çeşit icralar, bilhassa cüz sonlarına tekabül eden heceler üzerinde uzatma, nağme yada puandorglu kalışlar yapılarak belirginleşir. Vezine bağlı okuyuşlarda, açık ve kapalı hecelerin bilhassa belirtilmeye çalışılması, dikkat çeken bir başka hadisedir. Buna göre, vezine bağlı okuyuşlarda, melodi içinde her bir cüze dayalı gizli bir iç ritm oluşur ki, ezgi, dikkatli dinlendiğinde, serbest ritimli olmasına karşın usullü gibi seslendirilir. Ancak, bu ritm, bilhassa ezgi girişlerinde, durgu ve duraklarda veya melodi sonlarında çoğu zaman lâfzi veya ikâi terennümlerle bozulur.

Serbest ritimli ezgilerde görülen iç ritm hadisesi, usullü ezgilerde, başka bir boyut kazanmakta ve ezgilerin genel usullerinin belirlenmesinde, vezin kullanımlarını ön plana çıkarmaktadır. Söz gelimi, "Sensin ey gül cehreli yârim beni nâlân eden" mısraı ile başlayan Pesrev" içindeki her bir "Fâilâtün" cüzü, bir motiv içinde 7/4'lük usülle; "Sevdi gönül bir püseri" mısraı ile başlayan Satranç'daki bir "Müfteilün" cüzü bir motiv içinde 6/8'lik usulle ve "Ey cân-ı âlem her sırra mahrem vay gonca gülfem gâyet güzelsin" mısraı ile başlayan Vezn-i Aher'in her bir "Müstef'îlâtün" cüzü bir motiv içinde 9/8'lik usulde sona ermektedir. Üstelik bu usullerin ritmik kuruluşları da, vezin içindeki açık-kapalı hecelerin vurgularına göre şekillenmiş gibi görünmektedir.

Ezgide takti'li okuma yanında, bir de kelime gruplarını ayırarak okuma(bölümlenme) tarzı vardır. Bu çeşit ezgilerde, hece vezinli ezgiler gibi, mısraın münasip bir yerinde duraklar yapılmakta, ancak; kelime içindeki heceleri parçalamamaya özen gösterilmektedir.

Kelime gruplarına bağlı kalınarak okunan aruz vezinli ezgilerde, vezin kullanımları çoğu zaman ikinci plana düşmektedir ki bu hususiyet; bazı ezgilerde, aruz ve hece vezinleri arasındaki kullanım farklarını ezginin teğannisine dayandırarak, âşıkların aruz bilmediklerini ve mûsıkîdeki ahenkle şiir söylediklerini ileri süren bir kısım edebiyatçıların fikirlerini hatıra getirir. Yukarıda bahsedilen icra şekli, edebiyatçıların bu fikirlerine destek vermek açısından ayrıca önem taşıyabilir. Kabul etmek lazımdır ki aruz vezninin, türlerde kullanım tarzları ve takti'li okuma hususiyetleri çok fazla yaygın değildir. Ayrıca, kudretli bazı âşıklar dışında, aruz kullanımlarının da çok başarılı olduğu kabul söylenemez.

7.2.Hece vezinli türler ise, âşık sanatının en önemli ve en eski tarzını oluşturmakta ve gerçek âşık, mûsıkîsi çeşitlerini bunlar meydana getirmektedir. Hece vezinli türler içinde, halk hikayelerine dayalı olan çeşitli ezgilerle, bağımsız okunan âşık tarzı deyişler de yer almaktadır ki bunlar arasında da muhtelif yönlerden farklılıklar bulunur.

Kastamonu âşık sanatında kullanılan başlıca hece vezinli türler ve ezgiler: **Koşma, Halk Hikâyelerine Dayalı Koşma Tarzı Ezgiler, Yıldız, Semâi, Mani, Destân, Tekelleme ve Taşlama** olarak zikredilebilir. Bu türlerden büyük bir kısmı koşma şekil ve tarzındadır. Bunlar: genellikle konulu söyleyiş ve vezin kullanımlarına göre tür özelliği taşırlar.

Hece vezinli ezgiler, her şeyden evvel geleneksel halk müziği tarzındadır. Tavır ve üslup, yörelerin genel musıkı karakterlerine yabancı değildir. Gerek söz ve gerekse musıkı yapılarıyla herhangi bir özentî hissi vermezler.

Bu tarz ezgilerde, söz, sade ve ağıdasızdır. Zaman zaman arapça-farsça terimler ve tamlamalara rastlansa da, bu durum daha çok şehir merkezlerinde görülür ve fazla yaygın değildir. Halkın kulağına yabancı gelen kelimeler, yine halkın zevkine göre değişikliğe uğratılarak okunabilir. Bu tarz ezgilerde, irticalen okuma daha yaygındır.

Hece vezinli ezgiler de, aruz vezinli ezgiler gibi bir ayakla başlar. Bazen de, bir açışın ardından okunur. Ancak, güfte aralarında yine ayak çalınır. Ayak kullanımları, klasik fasıl türleri gibi, hece vezinli ezgilerin de en önemli unsurlarında biridir. Bu ezgilerde ister ayak ve isterse açışlar, tavır ve üslup açılarından klâsik türlerden farklıdır.

Hece vezinli türlerde, daha çok kelime gruplarına ve özellikle güftedeki duraklara göre okuma yaygındır. Kelime gruplarının ve kelimelerin parçalanmamasına özen gösterilir. Açık-kapalı hecelere tekabül eden seslerde uzunluk derecelerine göre vurgulamaya ayrıca dikkat edilir. Duraklarda, yine son hece üzerinde ses uzatma, nağme yapma, puandorglu kalış gibi icra özellikleri yer alır.

Hece vezinli türlerin büyük bir kısmı koşma tarzındadır. **Destan, taşlama ve tekellüm** gibi uzun manzumelere dayalı olanlar dışında kalan türler, çoğunlukla en az üç

kit'a halinde okunur. Kit'alar dörtlükler halindedir. Mısralar, çoğu zaman onbirli hece vezninde, 6+5 duraklı ve a b a b biçiminde görülür.

Halk hikâyelerine dayalı ezgiler, âşık tarzı şiirlerle seslendirildiği gibi, anonim tarzda şiirlerle de okunur. Bunun dışında, hikaye kahramanlarının adıyla anılan bazı ezgiler ve ağızlar da vardır ki bunlar da genellikle koşma tarz ve şeklindedir.

Âşık meclislerinde okunan bir takım repertuar elemanları da (Hey Gaziler, Sivastopol, Cezayir, Genç Osman, Bülbül gibi..) koşma tarz ve şeklindedir.

8.Kastamonu yöresi âşık musıkisinde çeşitli müzikal biçimler görülür. Bunlar, aruz vezinli ezgilerle, hece vezinli ezgilerde farklıklar taşır. Ayaklar, çoğunlukla güftelerden ayrı karakterde olduğundan, bunların yapıları birbirine benzemez. Güftelerin müzikal biçimleri, hece vezinli ezgilerle aruz vezinli ezgilerde de farklılıklar taşır. Genel olarak söylenebilir ki müzikal biçimler, edebi yapıların kuruluşuna göre şekillenmektedir.

8.1.Aruz vezinli türler çoğunlukla, beyitler halinde okunur. Bunun dışında az sayıda ezgilerde dörtlükler de görülür.

8.1.1.Dini merâsim türleri, müzikal biçim olarak, klâsik fasıl türlerinden farklıdır. Bu ezgilerde ayak kullanımları görülmez. Taksimlerin ardından güfte okunmaktadır ki bu parçalar yapı olarak "Tamamen Serbest Ritimli Ezgiler" tarzındadır.

Dini merâsim türlerinde güfte, münacat ve na't dışında mersiye ve medhiyelerde beyitler halinde ve gazel tarzındadır.

**Münâcât:**Ezginin edebi yapısı "mütekerrir muhammes" tarzındadır. Bir bend üç mısradan oluşmakta ve iki mısra da bağlantı gibi kullanılmaktadır, ancak; şiir, ezgi içinde

beş mısralı bir bend gibi seslendirilmektedir. İki kıt'a okunan münacat, iki bölümlü bir müzikal biçim gösterir ve her kıt'a, yine birbirine benzemeyen beş ayrı bölmeden oluşur. Güftede müzikal biçim şöyledir:

1.BEND=A(a+b+c+d+e)

2.BEND=B(f+g+h+i)

**Na't:**Ezgi her bendi dört mısradan oluşan mısralar halinde okunmaktadır ve her bend birbirine benzemeyen dört bölmeden meydana gelmektedir. Birbirini takip eden iki kıt'alık ezgi, iki bölümlü bir müzikal yapı gösterir. Bu haliyle, münâcât'a benzemektedir. Güftede müzikal biçim aşağıdaki gibidir:

1.BEND:A(a+b+c+d)

2.BEND:B(e+f+g+h)

**Mersiye:**Ezgi gazel tarzında bir güfte ile okunmaktadır. Ancak, melodi, iki ayrı beyit gibi değil, sanki dört mısradan oluşan bir kıt'a gibi okunmaktadır. Bu haliyle münâcât ve na't'ın müzikal biçimine büyük benzerlik göstermektedir. Zira, ezginin müzikal bölümü, dört bölmeli bir biçimdedir. Ne yazık ki parça, iki beyit tespit edilebilmiştir. Mersiye'nin ezgi biçimi şöyledir: A(a+b+c+d)

Münâcât, Na't ve Mersiye'nin, okuyuş uslubu ve müzikal biçim yönünden taşıdığı bu benzerlik, her üç türünde, "kaside tarzında" seslendirilmiş olmasındandır. Buna göre, Kastamonu yöresi aşık fasıllarında yer alan dini merâsim türleri içinde, hususi bir okuyuş şekli olarak "kaside tarzını" özellikle kaydetmek gerekir. Bunun dışında, bilhassa beyitler halinde okuyuş tarzının da kendi içinde özel yapıları vardır. Nitekim medhiye ve klasik fasıl türlerinin çoğu beyitler halinde okunmaktadır ve bu ezgilerde de birbirine yakın müzikal biçimler görülmektedir. Nitekim, mersiye'nin, dört bölmeli yapı dışında, beyitler halinde okunduğu düşünülürse;  $A(x(a+b)+y(c+d))=A(x+y)$  şeklinde, ikişer bölmeden oluşan iki cümleli bir biçim elde edilmektedir.

**Medhiye:**Medhiyeler, gazel tarzında beyitler halinde okunmaktadır. Her beyit taksimler vasıtasıyla bölümlenmiş ikişer müzik cümlesinden meydana gelmektedir. Ezginin ta-



mamı ikişer bölmeden oluşan üç müzik cümlesinden oluşmaktadır. Müzikal biçim şöyledir: A(1.Beyit=x+2.Beyit=y+3.Beyit=z)

8.1.2.Klâsik fasıl türlerinde öncelikle ayak kullanımları söz konusu olduğundan müzikal biçim, dini merasim türlerinden farklı yapılara sahiptir. Bu türlerde güfteler, eğer serbest ritimde icra edilmekte ise ezgiler, "Ayaklı serbest ritimli ezgiler" tarzında; usullü ise "Ayaklı Usullü ezgiler" tarzında bulunurlar. Bunun dışında, bu tarzlardan başka örnekler de vardır. Söz gelimi, güfteler arasında ayak kullanıldığı halde başlangıç serbest ritimde bir acıyla başlıyorsa, müzikal biçim yukarıda zikredilenler dışında olmaktadır.

Klâsik fasıl türlerinin çoğu gazel tarzında beyitler halinde seslendirilmektedir. Bunun dışında murabba tarzında ve dört mısradan meydana gelen bendlerle okunan örnekler de vardır. ilgi çeken bir nokta: dörtlü mısralar halinde seslendirilen ezgilerin güfteleri, hece vezinli yada aruz vezinli hissi veren, ancak; hece veznine dayanan güfteler olmasıdır.

Gazel tarzında ve beyitler halinde okunan klâsik fasıl türleri, müzikal yapı yönünden birbirine çok benzemektedir. Bu ezgilerde, zaman zaman görülen terennüm kullanımları, mısra yada beyitlerin tekrarları dikkate alınmazsa, türlerin hemen hepsi; A(a+b) şeklinde ve bir beyitte iki mısraa tekabül eden iki bölmeli biçim ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, birbirini takip eden beyitler farklı melodiler halinde olabilmektedir.

Bu türlerin taksim yada ayak kullanımları bu biçimlerin dışında bırakılmaktadır ki, çoğu ezgi "Ayaklı Serbest veya Ayaklı Usullü Ezgiler tarzındadır.

Dörtlüklerin kullanıldığı ezgilerde ise biçim, dört bölmeli bir yapıya dönüşmektedir. Bu çeşit ezgilerde: A(a+b+c+d) ve A(a+a+a+b) şeklinde iki ayrı biçim tespit edilmiştir. Birinci biçim; na't ve mersiye'nin biçimine benzemektedir.

Bununla birlikte, kıt'alar halinde okunduğu varsayılarak incelenen ve  $A(a+b+c+d)$  şeklinde bir yapıda görülen Satranç, beyitler halinde okunmuş gibi düşünüldüğünde yine  $A[x(a+b)+y(c+d)]=A(x+y)$  ikişer bölmeden oluşan iki cümleli bir yapıda kendini gösterir. Aynı şekilde, dört satırlı bir kıt'a gibi okunan Vezni Aherde de  $A(a+a+b+a)$  şeklinde dört bölmeli bir biçim ortaya çıkmaktadır. Güftenin beyitler halinde okunduğu düşünüldüğünde de  $A[(x(a+a)+y(b+a))]=A(x+y)$  şeklinde iki cümleli bir yapı elde edilmektedir. Bu da gazel tarzına yabancı değildir.

Gazel tarzında okunan müstezâdda da, gazel tarzına yabancı gibi görülen farklı bir yapıyla karşılaşılır. Zira, mısralara bağlanan ziyadeler, adeta müzikal yapıda da kendini gösterir. Buna karşılık bu ezgide de müzikal biçim, yine gazel biçimine benzer. Müstezâd'da müzikal biçim şöyledir:  $A[(x+ziyade)+(y+ziyade)]=A(x+y)$ .

8.1.3.Hece vezinli türlerin hemen hepsi dört mısradan oluşan kıt'alara sahiptir. Bu çeşit ezgilerde de birbirine yakın müzikal biçimler elde edilmiştir.

Bu tarzda okunan ezgilerin de tamamına yakını ayaklarla okunmakta ve dörtlü mısralar kullanılmaktadır. Ancak bu mısralarında zaman zaman ikişer mısra gibi seslendirildiğine tesadüf edilir. Nitekim, bazı ezgilerde, ikişer mısra arasında ayak çalınmakta ve ezgi parçalanmaktadır. Bir Köroğlu havasında ise, güfteye iki mısradan oluşan bir ayak bağlanmıştır. Bu bağlantı da müzikal biçime etki yapan ve diğerlerinden farklı kılan bir özellik arz eder.

Dörtlükler halinde ve koşma tarzında okunan hece vezinli ezgilerin büyük çoğunluğunda ortak biçimler elde edilmiştir. Bu ezgilerde görülen en yaygın biçimler:  $A=x(a+b)+y(ab)$ ,  $A+A=A(a+b)+A(a+b)$  ve  $A=(a+b+c+d)$  şeklinde, iki cümle veya dört bölmeden oluşmaktadır.

iki müzik cümlesinden meydana gelen ezgilerde ayrıca;  $A=x(a+b)+y(c+d)$ ,  $A=x(a+b)+y(c+b)$ ,  $A=x(a+b)+y(a+c)$ ,  $A=x(a+a)+y(b+c)$  ve ayrıca mısra yada beyit tekrarlarından

veya değişik melodilerden oluşan  $A=x(a+b)+y(c+d)+z(e+f)$  ve  $A=x(a+a+b)+y(d+d+c+c)$  gibi müzikal biçimler elde edilmiştir.

Yukarıdaki yapılardan başka, dört bölmeden meydana gelen ezgilerde:  $A(a+a+a+b)$ ,  $A(x+a+a+b/c+c+c+d)$  ve  $A(a+a+b+c)$  şeklinde değişik biçimlere de rastlanmıştır. Üç mısra halinde seslendirilen manide ise biçim; Terrenüm+a+a1+a2 olarak ve dört mısralı kıt'aya iki mısraın bağlantı olarak kullanıldığı Köroğlu ezgisinde de  $A(a+b+c+d+/Bağlantı=e+e)$  olarak belirlenmiştir.

Buna göre denilebilir ki, daha çok koşma tarzına ve dörtlüklere dayalı aşık tarzı hece vezinli ezgilerde iki cümleden yada dört bölmeden oluşan biçimler yer almaktadır.

9.Kastamonu yöresi aşık fasılları ile istanbul "semâi kahveleri" veya "çalđılı kahveler"de icra edilen aşık fasılları arasında tespit edilen münasebet ilgi çekicidir. Bu münasebet, öncelikle fasılda yer alan tür ve diğer ezgilerin aynı tarzda, şekilde ve sıralamada birbirine yakın olması; fasıl adabının, tavır ve uslubuna benzer tarzda bulunması vs. gibi yönlerden sayılabilir. Bunun dışında, Kastamonu aşık meclislerinde kullanılan "istanbul ağzı" okuyuş uslubu da bu münasebeti gösterecek başka bir hususiyettir. "istanbul ağzı" okuyuş, aruz semâi, mani, divan, destân gibi türlerde ve bazı ayak kullanımlarında belirginleşmektedir.

Söz gelimi, istanbul aşık fasıllarında icra edilen taksim, divan, koşma, taşlama, muammâ, , kalenderi, aruz semâi, müstezâd, Tâhir-Zhre makamı(Tâhir ağzı), Medhiye gibi türlerin yanında okunan; mahalli havalar/anonim türküler),bülbül koşması, Köroğlu, Genç Osman, Sivastopol gibi ezgiler, Kastamonu aşık fasıllarında birbirine yakın şekillerde icra edilmektedir. Bunun yanında, "çalđılı kahvelerin" önemli karşılaşma türlerinden sayılan ve "adam aman" sözleriyle başlayan cinaslı mani, Kastamonu aşık meclisinde "istanbul ağzı mani" olarak seslendirilmektedir.

Yukarıda verilen örneklerden çıkarılabilecek netice, iki yöre aşık sanatı arasında, bir kültür alış-verişi olduğudu cihetindedir. Aslında bu yöreler birbirinden ayrı tarzlara da sahip değildir, ancak; bu alış-verişin boyutları ayrıca incelemeye değer bir konudur. Buna karşın, bizim ilk etapta söyleyebileceğimiz bazı hususlar da bulunmaktadır. Bu hususları maddeler halinde verelim:

9.1.istanbul, Osmanlı Devletinin pây-i tahtıdır. Devletin hemen her yöresinden aşıklar kendilerini ispatlamak ve biraz da şöhret bulmak için istanbul'a gelirler ve tutunabildikleri kadar kalıp tekrar memleketlerine dönerler. Gezgün olduklarından, bu geliş ve gidişlerde, vardıkları yörelere, öğrendiklerini taşırlar.

Bilinen bazı Kastamonu'lu âşıkların da istanbul'a gittikleri ve bir süre sonra Kastamonu'ya döndükleri bilinmektedir. Dolayısıyla, istanbul aşık meclislerinde çalınan bazı türler, ezgiler, ağızlar ve bunların çalış, okuyuş tavır ve uslupları da bu yolla Kastamonu'ya taşınmış olabilir.

9.2.Kastamonu, siyasi, idari ve kültürel yönden bir merkez hüviyetinde olduğundan, yöreye gelen bazı aşıklar vasıtasıyla, ayrıca Kastamonu'ya taşınmış olabilir. Söz gelimi, Kastamonu'da bir süre kalan ve hatta cıraklar yetiştiren Aşık Emrah ve Aşık Dertli'nin, Kastamonu'lu aşıklar üzerinde önemli nüfuzu olduğu malumdur. Son asıra kadar, aşık meclislerinde Emrah ve Dertli mahlasıyla okunan bazı türler, Cumhuriyet döneminde derlenerek arşivlere kazandırılmıştır.

9.3.Bu iki ihtimal dışında kalan ve önemli sayılabilecek başka ihtimaller de vardır. Bu ihtimallerden biri, İhsan Ozanoğlu'nun, 1940 yılında yayımlanan Aşık Edebiyatı adlı kitabında, "Kastamonu aşık fasılları" hakkında verdiği malumatla ilgilidir. Zira, Ozanoğlu'nun, kitabında yer alan bilgilerle, Fuad Köprülü'nün, İkdam gazetesinde yer alan "Saz Şairleri" tefrikasındaki bilgiler birbirine pek çok açıdan benzemektedir. Ozanoğlu da kitabının "Kitabiyat" kısmında, Köprülü'nün söz konusu ma-

kalesine yer vermektedir. Kısaca, Ozanoğlu'nun, bu bilgileri, Köprülü'den almış olabileceği ihtimali de hatıra gelmektedir. Nitekim Umay Günay da Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi adlı doçentlik tezinde bu benzerliğe temas etmiş ve buna karşın, Kastamonu aşık fasıllarının İstanbul aşık fasıllarından bölgeye has özelliklerle değişik bir görünüm gösterdiğini bildirmiştir.

Bu ihtimalin zayıf olabileceği düşüncesi, yine Köprülü'nün makalesinde verdiği bir malumatla daha da kuvvetlenmektedir. Zira, Fuad Köprülü, aşık fasılları bahsinin yer aldığı makalesinin dipnotunda, makaledeki bilgileri Kastamonu'lu Fevzi Efendi'den aldığını bildirmekte ve ona teşekkür etmektedir. Şöyle diyor Köprülü:

<<Bu husûsât hakkında bana irtâ-yı mâlûmât etmiş olan Kastamoni eşrâfından ve bakıyyetü's selefi âşıkândan Fevzi Efendi'ye alenen teşekkür benim için bir borçtur.>>

Köprülü'nün, malumat aldığını bildirdiği Fevzi Efendi, meşhur Kastamonu'lu âşık Fevzi'dir. Bilindiği kadarıyla âşık Fevzi iki kere İstanbul'a gelmiştir ve tespit edilene göre hayatının ikinci seyahatine 1891 yılında çıkmış ve memleketinden tam yedi yıl ayrı kalmıştır. Birinci Dünya savaşı yıllarında da vefat etmiştir.

Bu durum, önce Kastamonu'lu aşıkların İstanbul'a uğradıklarını, sonra da İstanbul'da öğrendiklerini memleketlerine taşıdıklarını açıkça göstermektedir. Ancak, âşık Fevzi'nin, Köprülü'ye verdiği malumat, Kastamonu aşık faslı ile doğrudan olmasa da bağlantılı olabilir mi? Bu çözülmesi gereken önemli sorunlardan biri olarak kendini göstermektedir.

10.Kastamonu, âşıklık geleneği ve musıkısı konusunda ülkemizin en zengin yörelerinden biridir. Bölge; gelenek, âdâb, an'ane, erkân, türler, âşık tarzı ezgi çeşitliliği, icrâ tarzları ve ağız kullanımları yönünden, İstanbul Semai kahvelerinde icra edilen aşık sanatıyla olduğu kadar, kendisini çevreleyen yörelerin âşık sanatıyla da yakın benzerlik içindedir. Bu yakınlık, adeta Batı'dan,

Orta Anadolu'ya uzanan bir sahada yaygınlık gösteren ortak tarzda bir sanatın mevcudiyetini de ortaya koymaktadır. Yörelere arasındaki bu münasebet, Fuad Köprülü'nün de bahsettiği gibi, âşık sanatında bir merkezîyetçiliğin olabileceği ihtimalini hatıra getirmektedir. Diğer bir deyişle, Osmanlı Devletinin büyük vilayetlerinde, Sancak beyliklerinde ve bu yörelere yakın alanlarda, birbirine çok yaklaşan bir âşık sanatının oluştuğu ihtimali ortaya çıkmaktadır ve yakınlaşmayı sağlayan merkezin, İstanbul olması, akla daha yakın gelmektedir.

Başka yörelerde yaşatılan âşık sanatının incelenmesi ve karşılaştırılmasıyla, âşık sanatındaki merkezîyetçilik ihtimali, net olarak açığa çıkarılabilecektir. Bununla birlikte İstanbul'da, Semai kahvelerini mesken tutan veya İstanbul'a kadar giden gezginci âşıkların, saraya olan yakınlığı da, ayrıca araştırılması gereken konulardan sayılabilir.

11. Bazı edebiyatçılara göre, Âşık Edebiyatı; Halk edebiyatından soyutlanamayan, ancak; kendi içinde barındırdığı hususiyetlerle ayrılıklar gösteren büyük bir konudur. Biz de, bu çalışmamızda elde ettiğimiz fikirlere dayanarak ve konuya musıkî açısından yaklaşarak diyebiliriz ki âşık mûsikîsi, anonim halk mûsikîsinden soyutlanmaması şartıyla ayrı konularda ele alınabilecek; tarih boyunca usta çırak geleneğiyle sistemleştirilmeye çalışılmış; yaşatılan âdâb, an'ane, erkânıyla günümüze kadar ulaşabilmiş ve bu haliyle anonim ve geleneksel halk mûsikîsinden ayrı ele alınması gereken büyük bir sözlü sanattır.

Âşık tarzı ezgiler, âşıklar arasında yaşatıldığı kadar, halk sanatkarlarının mûsikîli meclislerinde de yer bulmuş ve hatta zamanla farklı karakterlere bürünerek şekil değiştirdiği de olmuştur.

Her şeyden önce, gerek anonim halk mûsikîsi ve gerekse âşık mûsikîsi, kalıp melodi kullanımı yönünden anonim bir karakter göstermektedir. Bununla birlikte, âşık şiirlerinin ve ezgilerinin yörelerin mûsikî meclis-

lerine girmesi ve âşık tarzından zaman zaman ayrı bir yapı göstermesi, halk sanatkarları ve âşıkların ne kadar içiçe olduklarını göstermesi bakımından da ilgi çekicidir. Bu durum, aşık sanatının, halkın her kesimine hitap eden ve kendi içinde kapalı olmayan bir sanat olmasından kaynaklanmaktadır. Söz gelimi Kastamonu'da, **topal koşma** havasının, hem âşık tazi **kesik kerem** ve hem de oyunlu halk ağzı bir türkü olarak okunuyor olması; yine **koşma** adıyla anılan bazı ezgilerin hem halk ağzında ve hem de âşık ağzında, aynı yöre içinde olmasına karşın, yapıda, farklı bir kimliğe dönüşmesi (Mesela, âşık tarzında bağlantı mısralar hemen hemen hiç kullanılmaz iken, halk ağzında bağlantı mısraları ilave edilmesi); mevzu değiştirilmesi; bunun yanında, aşık repertuvarında, anonim karakterli halk türkülerinin yer alıyor olması ve meclislerde bunların çalınıp okunması gibi hususiyetler, aşık ağzı ile halk ağzının ne kadar birbirine yakın olduğunu ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır.

Aşık tarzı ezgilerle, yörelerin anonim karakterli geleneksel ezgilerini birbirinden ayrı ele almak ve en azından birbirleri ile olan münasebetlerini belirlemeye çalışmak, müzikolojik açıdan büyük yarar sağlayacaktır.

## K A Y N A K L A R

Akalın, L. Sami, Edebiyat Terimleri Sözlüğü, İstanbul, 1966, Varlık Yayınları,

Ali Ufki, [Haz.Prof.Dr.Şükrü Elçin], Mecmua-i Saz ü Söz, MEB, İstanbul, 1976,

Aslan, Ensar, "Doğu Anadolu'da Söylenen Aşık Makamları Üzerine Bir Araştırma", Köz, S.3, 2/1980,

Aslanoğlu, İbrahim, Sivas Halk Şairleri Bayramı, Sivas, 1965, Güven Matbaası,

[Bayrı], Mehmet Halit, "İkrari ve Sabri", Folklor Postası, C.1, S.4, 1/1945,

Bayrı, Mehmet Halit, İstanbul Folkloru, İstanbul, 1947, Türk Yayınevi,

Boratav, P. N.-Fıratlı, Halil Vedat, İzahlı Halk Şiiri Antolojisi, Ankara, 1943, Maarif Matbaası,

Boratav, Pertev Naili, Folklor ve Edebiyat, İstanbul, 1939, Arkadaş Basımevi,

---Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği, Ankara, 1946, Milli Eğitim Basımevi,

---"Mani", İslam Ansiklopedisi, C.7, İstanbul, 1957, İstanbul Maarif Basımevi,



--- Halk Edebiyatı Araştırmaları, Cilt I-II,  
Ankara, 1988, Kültür ve Turizm Bakanlığı  
Yayınları,

Ergun, Sadeddin Nüzhet, Türk Müsıkîsi Antolojisi I/II,  
İstanbul, 1942/1943, Rıza Koşkun Matbaası,

---Aşık Ömer, İstanbul(?), Tarihsiz, Semih Lütfi  
Matbaası ve Kitap Evi,

---"Aşık Kerem'in Şiirleri", HBH, S.28, s.89),

Ezgi, Suphi, Nazari, Ameli Türk Müsıkîsi, III.Kitap,  
İstanbul, (Tarihsiz/193?), İstanbul Konservatuvarı  
Neşriyatı, Bankalar Basımevi,

Ferhengi Ziya (Gencineî Güftar), (Haz.: Ziya Sükün),  
Farsça-Türkçe Lugat, İstanbul, 1984, Milli Eğitim  
Basımevi,

Gazimihal, Mahmut R[agıp], Müsıkî Sözlüğü, İstanbul,  
1961, Milli Eğitim Basımevi,

Günay, Dr.Turgut, "Doğu Karadenizde Atma Türkü  
Geleneği", I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi  
Bildirileri, II.Cilt, Halk Edebiyatı,

Günay, Umay, Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi,  
Ankara, 1986, Ankara Kültür, Dil ve Tarih Yüksek  
Kurumu Yayınları, TTK Basımevi,

Halk Türküleri, Defter:9-10, İstanbul, 1929, İstanbul  
Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası,

Hodeir, André, [Çev.(Prof)İlhan Usmanbaş], Müzikte  
Türler ve Biçimler, İstanbul, 1971, Milli Eğitim  
Basımevi

İlaydın, Hikmet, Türk Edebiyatında Nazım, İstanbul,  
1964, Yeni Matbaa, (Dördüncü baskı),

ilerici, Kemal, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, İstanbul, 1981, Milli Eğitim Basımevi, (2.Basım),

Karadeniz, Ekrem, Türk Müsıkîsinin Nazariye ve Esasları, Ankara, (Tarihsiz/1982?), Türkiye İş Bankası Yayınları,

Kartarı, Hasan, Doğu Anadolu Aşık Edebiyatının Esasları, Ankara, 1977, Demet Matbaası,

Kaygılı, Osman Cemal, İstanbulda Semai Kahveleri ve Meydan Şâirleri, İstanbul, 1937, Bürhaneddin Basımevi,

Kendi, İbrahim Aczi, Konyalı Aşık Şem'i Konuşuyor, Konya, 1951, Yeni Kitap Basımevi,

Kırzioğlu, M.Fahrettin, "Kars İli'nde Halk Saz ve Oyun Havalalarının Adları", Türk Kültürü, S.22, 8/1964,

---"Halk Edebiyatı Deyimlerimiz", Türk Dili, S.124, 1/1962 ; S.126, 3/1962,

Koray, Fuad, Müzik Formları, İstanbul, 1957, Maarif Basımevi,

Koz, M.Sabri, "Aşık Edebiyatımızda Destan ve Destan Konuları", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara, 1985, s.92,

[Köprülü], (Ord.Prof.Dr.) Mehmed Fuad, "Saz Şâirleri/1-11", İkdam, 3, 7,11,16,19,25 Nisan; 2,7,9,31 Mayıs; 6 Haziran, 1330 (1914),

---Türk Saz Şâirleri, Cilt: I-V, Ankara, 1962, Milli Kültür Yayınları, Güven Basımevi,

---Edebiyat Araştırmaları, Ankara, 1966, TTK Yayınları, TTK Basımevi,

---Türk Edebiyatında ilk Mutasavvıflar, Ankara, 1981, Diyanet işleri Başkanlığı Yayınları, Gaye Matbaacılık Sanayi, (Dördüncü Basım),

---Türk Edebiyatı Tarihi, İstanbul, 1981, Ötüken Yayınları, (Üçüncü Basım),

Kutlu, Semsettin(Haz.), Şâir Dertli-1-2, İstanbul, 1979, Tercüman Gazetesi Yayınları,

Oral, Zeki, Tokat'lı Aşık Nuri, Ankara, 1936, Köyöğretmeni Basımevi,

Ozanoğlu, İhsan, Aşık Edebiyatı, Kastamonu, 1940,

---Turistik Kastamonu, Kastamonu, 1958, Doğrusöz Matbaası,

---"Tek Kıtalı Halk Koşmaları", Ecevit, Y.1, S.1, 1/ikincikanun/1944, (Kastamonu),

---<<Halk Sazları>>, Kastamonu Müzesi Arşivi, [Yayınlanmamıştır]].

Özbek, Mehmet Avni, "Türk Halk Müziğinin Esasları", Türk Halk Müziği ve Oyunları, C.2, S.14, Nisan-Mayıs-Haziran/1985,

---"Kars Yöresi Aşık Makamlarının Ezgisel Çözülmesinde Metod", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara, 1985,

---"Türk Halk Müziğinde <<Ayak>> Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine", III.Milletlerarası Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara, 1987, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları,

Özder, M.Adil, "Doğu illerimizde Aşıklık Geleneği", Türk Folkloru, S.75, 10/1985 ; S.76, 11/1985,

- Ozkan, ismail Hakkı, Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velveleleri, istanbul, 1984, Ötüken Nesriyat,
- Öztuna, Yılmaz, Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, istanbul, 1969, M.E.Basımevi,
- Sakaoglu, Doç.Dr.Saim, "Ozan, Aşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", III.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C.I, Ankara, 1986,
- Salcı, Vahit Lutfi, "Kızılbaş Şairleri", Halk Bilgisi Haberleri, S.106, 8/1940,
- Sami, Şemseddin, Kamus-ı Türki, Dersadet, 1317, İkdam Matbaası,
- Saygun, A.Adnan, Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları, istanbul, 1937, Nümune Matbaası,
- Sevengil, Refik Ahmet, Yüzyıllar Boyunca Halk Şairleri, istanbul, 1965, Tan Gazetesi ve Matbaası,
- Şenel, Süleyman, "Aşık Mûsikîsi", İslam Ansiklopedisi, C.3, istanbul, 1991, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları,
- <<Türk Halk Mûsikîsinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler>>, 4.Milletlerarası Folklor Kongresi Bildirisi, Kültür Bakanlığı HKAGGM, Mayıs 1991/Antalya, (Yayınlanmadı).
- Talat, Ahmet (Çankırılı), Halk Şiirinin Şekil ve Nev'i, istanbul, 1928, Devlet Matbaası,
- Aşık Tokat'lı Nuri, Çankırı, 1933, Çankırı Matbaası,
- Türk Şiirlerinin Vezni, istanbul, 1933, Ahmet İhsan Matbaası Ltd.,

Taşlıova, Şeref, "Kars ve Çevresinde Sazla ve Sesle Söylenen Aşık Makamlarının isimleri", Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri, Ankara, 1976,

---"Kars'ta Aşıklık Geleneği ve Halk Hikayeleri", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, Ankara, 1985,

[Tecer], Ahmet Kutsi, Sivas Halk Şairleri Bayramı, Sivas, 1932, Kamil Matbaası,

Tura, Yalçın, <<Form Bilgisi>>, (Yayımlanmamış Ders Notları)

Tüfekçi, Nida, "Aşıklarda Müzik", II.Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, III.Cilt, Ankara, 1983, Kültür Bakanlığı, Milli Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları,

---"Halk Müziği", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.6, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, İstanbul, 1977, C.1-2-3-4-5-6, Dergah Yayınları,

Türkmen, Doc.Dr.Fikret, Tahir ile Zühre, Ankara, 1983, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,

---"Halk Şiirinde Az Kullanılan Nazım Şekilleri ve Türleri", Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler, (Haz.Feyzi Halıcı), Ankara, 1985,

Usmanbaş, [Prof] İlhan, Müzikte Biçimler, İstanbul, 1974, Milli Eğitim Basımevi,

Yaman, Talat Mümtaz, Kastamonu Tarihi I, İstanbul, 1935, Ahmed İhsan Matbaası,

Yönetken, Halil Bedi, Derleme Notları I, İstanbul, 1966, Orkestra Yayınları,

Yücel, Prof.Dr.Yaşar, Çoban-oğulları, Candar-oğulları  
Beylikleri, Ankara, 1980, TTK Basımevi,

**Yararlanılan Resmi ve Özel Arşivler :**

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı  
Folklor Arşivi,

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Folklor  
Arşivi

Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve  
Geliştirme Genel Müdürlüğü Arşivi,

TRT Müzik Dairesi THM ve Oyunları Arşiv-Diskotek ve  
Repertuvar Yayınları,

TRT İstanbul Radyosu THM ve Oyunları Müdürlüğü Arşiv ve  
Diskoteği,

Özel Arşiv (Süleyman Senel),

Özel Arşiv (Nida Tüfekçi),



N O T A L A R













(SERBEST)

(H2. ALI MEDHİYESİ)

(SARZ . . . . .)

BÂ Bİ KEN ZÜ BİR Nİ GÂR Sİ - N YÂ A Lİ - SEN DEN ME DE - T

MAH ZÂ Rİ FİY Lİ Cİ HA - R Sİ - N YÂ A Lİ SEN DE ME DE T

EU Lİ YÂ VÜ EN Bİ YÂ HAY RAN O U LU SA Nİ NÂ

CÜM LE YE - PER TEV Nİ GÂR SİN YÂ A Lİ SEN DEN ME DE T

FEH Rİ İL MİN BÂ BU DUR "EL HAK" DE Bİ FAN RÂ RÜ SÜ

KÜMME Lİ . . . . . YÂ A Lİ SEN DEN ME DE T

(SARZ . . . . .)

(NOTA NO. 5)

(MEDHIYE)

(SERBEST)

TR E ZEL DEN GIL MU NAM MED MUSTA PA YA DAĞ LI YI 2

MEN BA I IL NÜ MA Ğ ESE MUR TA ZER YA BAĞ LI YI 2

GIL MU HÜ Dİ Ğ LI EULĀ Dİ A LI YIL Ā ŞI KĀ R

ÇĀ NÜ Dİ L ŞĀ Hİ ŞE NĪ Dİ ZEF DE LĀ YA DAĞ LI YI 2

ÇĀ Fİ LĀ GIL Kİ MU OAK KAR DIR DE SEK İS NA 'A ŞE R

KEÇ Fİ PĀ ÇET MEL YA PAS MA 2 GIL Fİ ZĀ YA DAĞ LI YIL

(NOTA NO. 6)

[M. (!) SL]

(PEȘREV)

(SA2)

GAMDE ZI — L VER SE — ME ZE — R DOS TUNYO LUNDA CA — NŪ BĂ — S

BAȘ VE RI — R MŪN KI — R LE RG ET NEMVI NE GS PA — RI FĂ — S

FÂ SE DER ES RA RI HAL KA ETMO IZ HAP Bİ HA BE R

Bİ HA BE R DIR NÂ RI AS K DAN NEEMOLUKMUS RI DA S

(SAZ ...)



(NOTA NO. 8)

(DĪVĀN)

Handwritten musical notation on seven staves, including lyrics in Hindi and musical directions like (SAR) and (SAR2).

[M. (1) 240]  
 (SAR) .....  
 ~ .....  
 (SAR2 .....)  
 AN NA HA NA ..... N ..... (SAR2 .....)  
 DER DI NEF JAN NAU DA BI DEM EL Ā MAN DA EL A MAN (SAR .....)  
 SI ES MUL MAL DER DE DŪZ DŪM HA — LI MAL DU PER — YA MAN (SAR .....)  
 HAZ KI YĀ YĀF EL LI OL DU YAK LA SI BŪ LŪ MI NA — N  
 NAU KI BE GĀ YA YĀ NEU DI GAY PA KER YA NIM DE NI ME .....

(NOTA NO. 9)

(DĪVĀN)

(SARĪRĪ)  
Allegro

(m. (1) da)

Allegro

Allegro

(SARĪRĪ)  
POŪ ĶĀ MI PĒ KĀLĀPĒRĀ ZU DĀ KĀMĀRĒS ĒSĪS: RĪ—E (SARĪRĪ)

(m. (1) da)

(SARĪRĪ)

IS TĒ MĒS KĀM SE RĪ LA DĪS LA DĪS RĪ GĀRĒ TĪ—

IS TĒ MĒS KĀM SE RĪ LA DĪS LA DĪS RĪ GĀRĒ TĪ—

R— SO MĀ PĒSĒPI ĒSĪS. ĀS TĀ MĀ KĀMĀRĒS: RĪ: RĪ

Handwritten musical score for three staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *al. mos.* and *dim.*. The first staff begins with the instruction *(Cm. 1/2) (mod)*. The score is written in a cursive, handwritten style.

# yeni kapı divanı *kaestomoni*

ya bahri aşkım eşsiz ke eiz bahri ke bu  
yi..... oy na dir du di a him ta fe lehi di ma hi ta bi  
ağ lu tir ilm i le a mil de ğil der ne za hi di  
bed ru si ya ..... miic mel is tir da di ir fan  
dört hi ta bi oy na tir

bahri aşkım eşsiz bahri kebaşi oynadı  
dudi ahim ta felehte mahitaki ağılatır  
ilim ile amel değil ne zahit yet ruzi sıyah  
miicmel ister dâdi işfan dört kitabı oynadı

(NOTA NO. 11)

(SERRA)

(DĪVĀN)

BĪL BĪL TERĀ U SĀD DĪ... M BĒ SE HĒR NĀ CĀ... H...  
CĪF GĀM NĪ NĒ PĀ MĀ SĀ... M BĒE MĒRĀK NĀ PĒ...  
A NĪ TUN DĀM BĒ DĒ... M TĀ TUN TĪ MĒS GĀ... N...  
SĀ NĪL DĪM SĀD DĪ... M NĒ BĪ BĪ NĒ NĒ... CĒ...  
CĒ... BĒ NĪ HĒ LĪ QĒ PĪ GĀ... N...  
CĀM A L DĪ... A PĪ TO CĒ LĪ TUN LĒL NĀ... N...  
NĀB U MĀ BĒ UĒR DĪ... BĒ BĒ TA BĒ... N...  
BĒ DĪ LĒF BĒR MĀ... N... SĀL GĀ NĀ HĒ CĀ PĒ

(NOTA NO. 12)

(DESTUR)

[m. 11] 112]

SEN SI MEY GUL CE - H DE LI - YA RI - M DE NI NA LA - ME DEN (SAZ -)

SEMSI NE - Y GUL CE - H DE LI - YA RI - M DE NI NA LA - ME DEN (SAZ -)

SIN DI LI - BIL DE ME - C RUM GUNDE YU - Z SIN SA - ME DE

(NOTA NO. 13)

(ARÚZ SEMÁI)

Handwritten musical score for 'ARÚZ SEMÁI'. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of traditional Indonesian gamelan notation, featuring a series of rhythmic patterns and melodic lines. The second staff contains the lyrics 'DE NI CAWDAU U SANG DE NI CE PE DAW ZAP U SANG MAZ NI'. The third staff contains the lyrics 'FE UEL UEL ZAP DI A NIM DAW ANO PE DAW ZAP U SANG MAZ NI'. The fourth staff contains the lyrics '(M. (1) (10)'. The fifth staff contains the lyrics '(SAR...'. The score is written in a clear, legible hand, with notes and rests clearly defined. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

(NOTA NO. 14)

(ARJUN WOMAN)

Handwritten musical score for 'ARJUN WOMAN'. The score consists of ten staves of music, each with lyrics in Hindi written below. The lyrics are:
   
1. SE TIL SA HA ME SE TU HO BUALE TUM HO A SHAKTI
   
2. A HI TA HO SHAKTI HI SE RAJEN HI NA SHAKTI
   
3. SE SHAKTI...
   
4. SE SHAKTI...
   
5. SE SHAKTI...
   
6. SE SHAKTI...
   
7. SE SHAKTI...
   
8. SE SHAKTI...
   
9. SE SHAKTI...
   
10. SE SHAKTI...
   
The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings like '(SAR...)' and '(M...)'.



(NOTA NO. 16)

(KALĒNDĒRĪ)

A — H

SO FĪ NE LE GELMEČĻI SE BĪR DĪN LE BU SA 21 (SAL...)

SO FĀ NE LE GELMEČĻI SE BĪR DĪN LE BU SA 21

[M. (S) 112.]

FRĀ MĀU LE BU SA 21-N VĒDĀ NĻ LA NĒ NI SA 21 A MA ĒIA M MĀN

(SAL...)



(Soprano) (Soprano)

Gib dich nicht auf, denn du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben.

(Soprano) (Soprano)

Gib dich nicht auf, denn du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben.

(Soprano) (Soprano)

Gib dich nicht auf, denn du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben.

(Soprano) (Soprano)

Gib dich nicht auf, denn du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben.

(Soprano) (Soprano)

Gib dich nicht auf, denn du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben, du wirst dich nicht aufgeben.





(NOTA NO. 21)

(m. 1) 6a)

(MÚSTELAD)



(NOTA NO. 25)

(VEZNI-Ā HER)

[M. (F)246]

EY CĀ NI Ā LĒM VEĒS JĀRĀ MAH BĒM VĀS GĀRĀ GĀRĀM  
 GĀ VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM  
 GĀ VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM  
 GĀ VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM  
 GĀ VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM  
 GĀ VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM VEĒS GĀRĀM





(NOTA NO. 27)

[COSMA (EPIKOR A2.1)]

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of seven staves. The first staff is a piano introduction with a dynamic marking of *f*. The second staff begins with the vocal line, marked *me* and *4*. The third staff contains the lyrics: "την οὐρανὸν καὶ τὴν γῆν καὶ τὰ ἕρποντα ἐν αὐτοῖς καὶ τὰ ἐκείνη". The fourth staff continues the lyrics: "καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη". The fifth staff continues the lyrics: "καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη". The sixth staff continues the lyrics: "καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη καὶ τὰ ἐκείνη". The seventh staff concludes the piece with a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

(NOTA NO. 28)

(SECRET)

(HARK ALBU K-9MA)

Handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes treble clefs, notes, rests, and slurs. The lyrics are written below the staves. The score includes several dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *rit.* and *rit. a. 2/4*. The lyrics are in Vietnamese and appear to be a religious or patriotic hymn.

Lyrics (from top to bottom):

HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA  
 HARK ALBU K-9MA

Handwritten musical score consisting of six staves. The lyrics are in Indonesian and are written below the notes. The music is written in a single system across the staves.

Lyrics:

A TA — LIM MI KAPPE PE LEL A TA — LIM MI BEL (SRA —)

KAN SI DA SA LA — Oh KATA — LIM MI ONG (SAL —)

SEWU I KAW MA PAJ LAL PA — SA TA LIM MI ONG (SRA...)

TES LEL A MA — IS YUWAH MA WAU PA TA — LIM MI BEL (SRA —)

(SRA...)

(NOTA NO. 19)

(RABIE AIZU KOSMA)

Handwritten musical score for 'RABIE AIZU KOSMA'. The score consists of 11 staves of music. The first staff is marked '(CREMANT)'. The lyrics are written below the staves:

SHE YA SE ————— Y DAST- (SIA . . . . .)

SHE DA WAG SI LAU, SUR MAI WAD CI DE — A

TAU KUN DA A AI LAU DE RUP YA RA — SHAI

WASER DE AI, ET SI WEE LU — A, OIE DE DE — A

AK LI DE WA DE YAK. AK THU WA SA DAI WAD DI WAD OY

WADA GA LU —————

The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are also some markings like '(SIA . . . . .)' and '(Lm. . . . .)' interspersed within the musical lines.

. . . . .  
 p  
 SO LE DE VOR DU WÄ FE UER ZU LE SI  
 WAM SE CE LE MAL BU DEE DI AI LE SI  
 COU US NÖU VA BI SE TEN DE AI LE SI  
 WAM DE TUD WAM SU DÖS LA BI A SA WA — A SA — A SA  
 (LARGO)  
 . . . . .  
 WÄ R TÖS TIF SAR DI VÖL DE YA NI NI  
 TIF FE SU WAM ÖL FÖL DÖS KE SO WAM WAM



(NOTA NO. 30)

(TOPAL KOŞMA)

[M. (J) 60]

(SAZ . . . . .)

HEYGARA GA SI NA GURBA OL DU BU - m

TE SO CE YA NI NA VARSAM O L MAZ MI

HEYTAT LI DI LI NE HAYRAN OL DU BU - m

BIR KE - 2 DO YA DO YA SAKSAM O L MAZ MI (SAZ . . . . .)

(8~ . . . . .)



(NOTA NO. 32)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 1823  
İNCELEME TARİHİ 10.3.1974

YÖRESİ  
KASTAMONU-ÇANKIRI  
dolayları

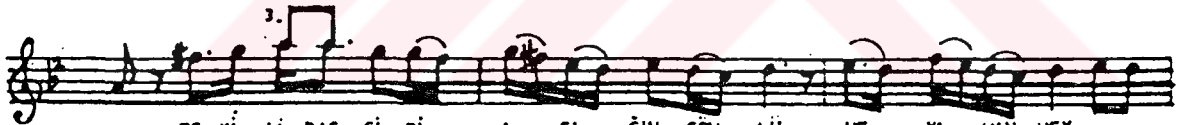
KİMDEN ALINDIĞI  
İHSAN OZANOĞLU

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

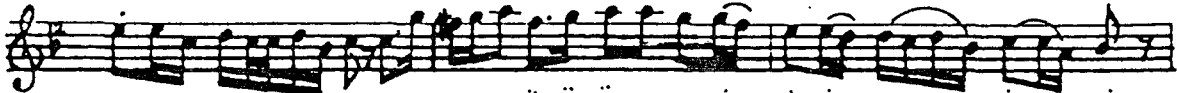
DERLEME TARİHİ  
10.3.1974

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

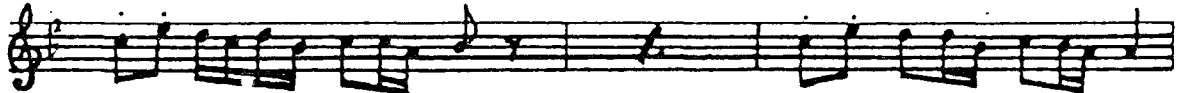
ESKİ LİBAS GİBİ  
(ELPÜK KOŞMASI)



ES Kİ Lİ BAS Gİ Bİ A SI ĞİN GÖN LÜ HE YA MAN HEY  
HER ME KA DAR OL SA GER DA Nİ BEN Lİ .. ..  
EY YEL MEY HA NE DEN CI KA MA Zİ KEN .. ..  
EV YEL SA DA KAT LI YA RIN BE Nİ KEN .. ..



SÖ KÜ LÜR SE GE Rİ Dİ KİL ME Zİ MİŞ  
HER GÜ ZE LİN KAH Rİ ÇE KİL ME Zİ MİŞ  
ŞİM Dİ BİR KA DE ME Çİ KA MA ZOL DUM  
ŞİM Dİ KA Pİ LA RA .. ..



(NOTA NO. 34)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 1965  
İNCELEME TARİHİ 7.11.1978

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ  
KASTAMONU-Çankırı

KAHVE BİŞDİĞİ YERDE  
(YELPİK KOŞMASI)

DERLEME TARİHİ  
10.3.1974

KİMDEN ALINDIĞI  
İHSAN OZANOĞLU

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ: 72

KAH VE BİŞ Dİ Ğİ YE DE N YE GE R DE LİR SİN  
KAH VE YE MEN DE N GE R DE LİR SİN  
KAH VE YE MEN NE Y LE

TEL VE D A S D İ Ğ İ YER DE A  
BUL BÜL Ç İ ME N DE N GE LİR RA M  
BUL BUL Ç İ ME N NE Y LE Lİ Sİ NA M

MAN MAN GÜ ZE L Ç İ R K İ NA RA N  
MAN AK T O P U K B E YA Z GE R D A N  
MAN YA R I G Ü Z E L O Z LA N

MAZ DAN GÖ NÜ L DÜ S D U Ç Ü YE Y  
L A R H E R G Ü N S E Y R A N D A N GE LİR  
H E R G Ü N YA B A N D A N N E Y L E

DE Lİ Sİ A RA M M A N H A N M A N

Kahve bişdiği yerde.  
Telve daşdığı yerde Aman  
Güzel çirkin aranmaz.  
Gönül düşdüğü yerde Aman

Kahve yemenden gelir.  
Bülbül çimenden gelir Aman  
Ak topuk beyaz gerdan.  
Her gün seyrandan gelir Aman

Kahve yemen neylesin.  
Bülbül çimen neylesin Aman  
Ak topuk beyaz gerdan.  
Her gün yabandan gelir Aman

[M. (M) 260]

SAL . . . . .

. . . . .

. . . . .

(SERBEST)

. . . . .

(SERBEST)

BU DİL MAH SE EF DEK HÜŞYAR GE İE - R

PEY MA NE Sİ AŞ KI - N MEŞ TA NE Sİ Dİ - R (SAL - - - - -)

AŞ KO DU NA YAN SA DA ÇY LE MİZ İZ HAR

HA KİŞ KAT ŞEM E Sİ Nİ - N

[M. (1) 60]

(SAZ . . . . .)

. . . . .)

A ——— H  
A ——— H

KİMSE — NİHNĀK YĀDA KEMĀY LĒNE — SĀZ —  
SŪLE — ŪR NE BENDŪBY GŪ LŪRĀ — NĀ

EHLİDE HAKİ — KATİ — ZEMŪY LĒNE — SĀM NĀY (SAZ —)  
SŪLEDE HAKİ — KATİ — ZŪLFŪZ DEĞİ — LİZĀM NĀY (SAZ —)

(SAZ . . . . .)

E LĪN YĀRİ — NĒDE — BE NĪN — DE NE — SĪ —  
BİZ DE DE BU — LU NU — R SĪRĀ — QĪLE — Y LĀ

(SON).

KĀNĀ — T EN LĪYİ — Z AR SİZ — DE Ğİ — LİZĀN DİM (SAZ . . . . .)  
NĀ Lİ — MİL CE SĪRĀ — YAKSİL — DE Ğİ — LİZĀN DİM

(SAZ . . . . .)

(SERBEST)

. . . . .)

D - F

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: CAJ RI BAN GA LAR DA JAK RA YIL ÖT MEZ

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: BÜL BÜLĞİ Bİ CÜLTA RIN DEN AY RI LA — N (SAZ . . . . .)

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: DÜN YÂ DA GÖ ZF Lİ NE TE NELLÜL ÖY LE MEZ

Handwritten musical notation on a single staff with lyrics: KÜL LÜ VÂ RIN DEN NEP ŞÜ LE AY RI LARA MA — N A MAJ HARABER — Y EŞ (SAZ . . . . .)

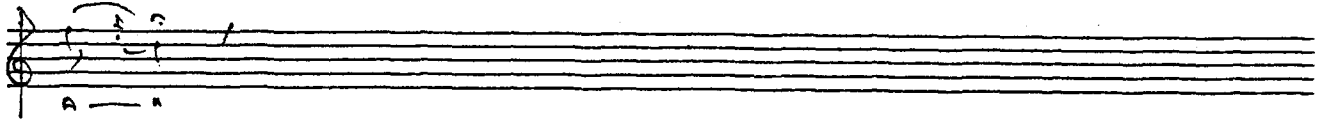
Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic patterns.

(NOTA NO. 38)

(AŞIK TARZI KESİK KEREM)

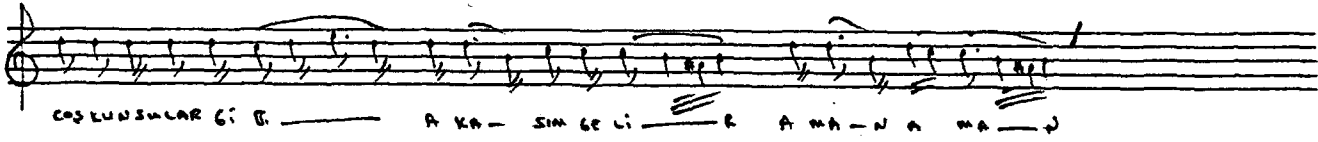
(SERBEST)



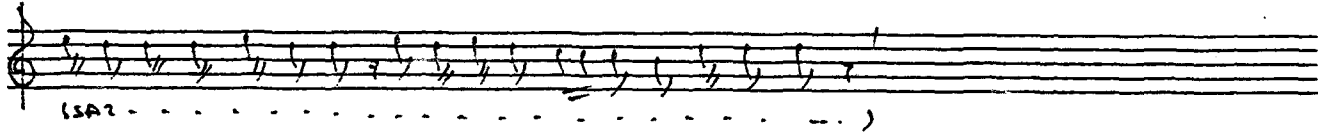
A - A



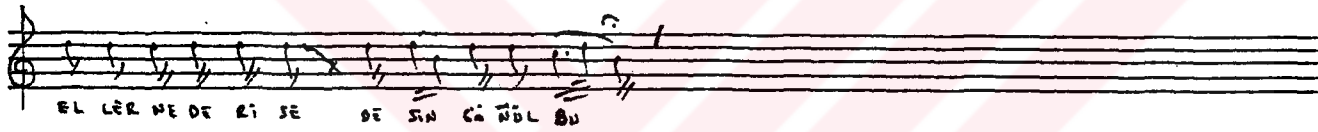
GÖ RÜN CE A GIL MIS GÜ L Gİ Bİ SE Nİ



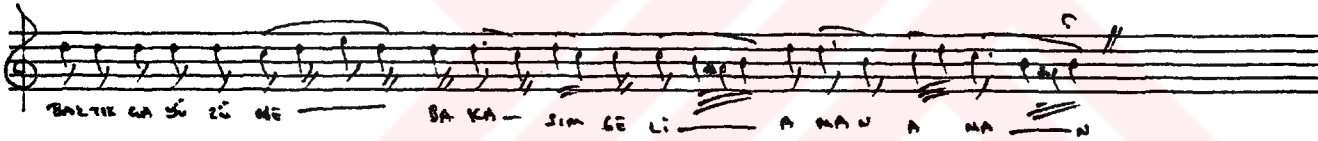
GÖ RÜN SÜ LAR Gİ Bİ - - - A KA - SIM GE LI - - - R A MA - N A MA - N



(SAZ - - - - -)

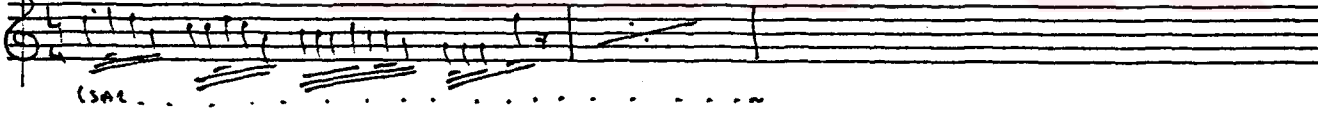


EL LER NE DE Rİ SE DE SIN GÖ NÜ L BÜ

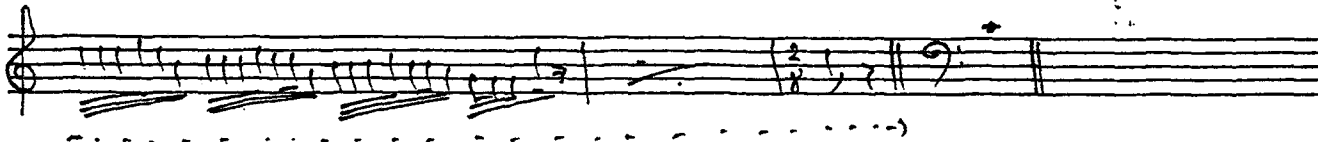


BALIK CA SÜ ZÜ ME - - - BA KA - SIM GE LI - - - A MA N A MA - N

[M. (1) 60]



(SAZ - - - - -)



(SAZ - - - - -)

(NOTA NO. 39)

(Serbest)

(KESİK KEREM)

(SAZ ...)

DO — ST

HA LI ME A CI MAZ CE GER SIN FA BAT

U YAR SIN SÖ ZÜ ME — BİR ZA MAN O LU — R

KAL BI Mİ ZA RAR YAK DUR NA DAN KA NAT

DÜ GER SIN İ Zİ ME — BİR ZA MAN O LU-R A MA Nİ A NA — N

[M. (1) 60]

(SAZ ...)

DO — ST

NE Zİ YAN VAR SA NA O ZA NOĞ LUN DAN

SÖ LE CÜ NA NİM NE Ö PE NE LİN DEN

HA YIR BENEKE LI SIM DON ME YO LUN DAN

BA HAR SIM YU TU ME ——— Y BIR ZANA NO LU ——— P A MA NI A MA NI

[M. (1) 60]

(SAL . . . . .)

. . . . .

. . . . .



(NOTA NO. 40)

(KESİK KEREM/KESİK KOŞMA)

[M.(1)60]

(SAR...)

(SAR...)

(SERBEST)

DAL YAN BOY LUM SE Nİ GÖR DÜ GÜM ZA MA — N

AY DOĞ MUŞ SA Nİ RİM FA FAK ÜS TÜN DE

NA SİL DA YA NIP TA ET ME YİM Fİ GAN

GÜL LER TU TU SUR Kİ — N YA NA KÜSTÜN DE —

[M. (1) 60]

(SAL . . . . .)

. . . . .

. . . . .

. . . . .

. . . . .

(SREBEST)

SEN NE SÜZ BİLMEYİ NA SİL A FET SÜZ (SAL . . . . .)

BALKİ GÂ DÜ SÜL NA Z YÜ ZÜ NÖ SE NİN (SAL . . . . .)

AK LI MI YİZ KİN DE N ÖY NA DA ÇAK SİN

GÖZ LÜ RİN DEY DİK ÇEY ÖÖ ZÜ NÖ SE NİN ÖY

AK LI MI YİZ KİN DE N ÖY NA DA ÇAK SİN

GÖZ LÜ RİN DEY DİK ÇEY ÖÖ ZÜ NÖ SE NİN VEY E - Y ÖY

[M. (1) 60]

(SAL . . . . .)

Handwritten musical score consisting of four staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/8 time signature. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The music is written in a dense, rhythmic style with many beamed notes and rests. There are some markings below the staves, possibly indicating fingerings or breath marks.





Handwritten musical score consisting of seven staves. The lyrics are in Vietnamese and appear to be a religious or liturgical text. The notation includes notes, rests, and some markings like 'C' and 'F'.

Lyrics (from top to bottom):

- ... ..
- ... .. (C)
- ... .. (C)
- ... .. (C)
- ... .. (C)
- ... .. (C)
- ... .. (C)

(TATYAN KEREM)

[M. (J) 112]

GI YA — ME DIN DOSTLAR GALAIN A YA — ZA (SAL . . . . .)

GI YA — ME DI — N DOSTLAR — GALAIN A YA — ZA A YA — ZA

SE CA AT TAN TO DIN SUL TA NI GEL DI

(SAL . . . . .)

BE DI — M FOU LE GE CIN SE CIN MAGA — MA (SAL) MAGA — MA (SAL . . . . .)

TA AM VA DEH İZ BARLA MA NI GEL DI

(SAL . . . . .)

AFIN

(SAL . . . . .)

(NOTA NO. 44)

(DIK KEREM / TATYAN KEREM)

(SERBEST)

Handwritten musical score for 'DIK KEREM / TATYAN KEREM'. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff begins with '(SERBEST)'. The lyrics are: MEN U LE YAK LA TI — Ö MÜR KER VA — NI — (SAR. . . . .) — (SAR. . . . .). The second staff continues: BEN Hİ LÄ Gİ DE CE — K SOL BU LA NA DI — M. The third staff continues: FE LE ÇİN ÜS TÜ ME — GÖK TÜ HA — ZA NI — (SAR. . . . .). The fourth staff concludes: SAK SA YIP Ö TE CE — K DAĞ BU LA NA DI — M. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some handwritten annotations like 'Hem' and '6 p'.

(NOTA NO. 45)

(DİK KEREM / TATLIYAN KEREM)

(SERBEST)

DAL YAN GI Dİ BO SU — N EN DİR MUR DÜR GÜ —  
SÜ GÜR VAPİR Dİ Dİ — BRE Dİ Şİ AS LA — N Gİ Dİ Şİ NUG O — R OY  
HAN GER BA HAL TIN DA — GÖZ LE BAK SÜR SÜR  
O SA RA GÖZ LER LE —

Not 15 18 19 Not 20 21 22



(NOTA NO. 46)

(AÇIK YEREM)

[M. (1) 92]

(SAZ . . . . .)

MAHVET Tİ O ZA Nİ SENİNİ MİHNƏ Tİ—N

GÖSTER DAHA NE VAR SA MAĞ Rİ FƏ Tİ—N

GÖSTER DAHA NE VA—R SA MAĞ Rİ FƏ TİN (SAZ—)

NE VUJU LATİN LÂ ZİM NE MÜ RÜVVE Tİ—N

NE VUJU LATİN LÂ ZİM NE MÜ RÜVVE Tİ—N

Dİ LE RİMMEV LÂ DAN YERE GƏGÜ ZƏ—L

Dİ LE RİMMEV LÂ DAN YE RE GƏGÜ ZƏLL (SAZ—)

(SERBEST)

VAR LIK TAN BE NI SO — Y DE DIM SE TAN RI — M

GAL KIP DE RI MI DE YÜZ DE ME DIM YA

A RUT BE NI DE YE VAR DIM BU SA AT

E LI MI AU CU MU YÜZ DE ME DI YA

(SAZ - - - - -)

GÖK MA BAN BA HÂ RİN SÜM DÜL LE Rİ Nİ

ES TİR DİN BA SİM DA GÜZ YEL LE Rİ Nİ

GE Vİ RİP TE YÜ CE DAĞ SEL LE Rİ Nİ

BA ĞI MI BÂ ĞA MI BOZ DE ME DIM YA

(SAZ - - - - -)

DO ST

O ZAN GÖK HA VA DAN UÇ TUN KUŞ GI Bİ

GENÇ LİK GEL Dİ GEC Tİ EY VAH KUŞ GI Bİ

YÜ CE TAN RI İÖ NÜL KA TIN TAŞ GI Bİ

Bİ RAZ İN CELT DE DİM ÜZ DE ME DİM YA

Bİ RAZ İN CELT DE DİM ÜZ DE ME DİM YA RI YAR

(NOTA NO. 48)

(KEREM)

Handwritten musical score for the song 'KEREM'. The score consists of ten staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations like '(M. 1) 6' and '(SAR)'. The lyrics are as follows:

HE - : HE E E S HE - - - - - HE - - - - - HE - - - - -  
 SIL MEMBU NY PA LI - - - - - K GI DER MI BSA LE CAP KUN - - - - - BA - - - - -  
 BEN MI TED SI KIM DE - - - - - EY LE DIM HOL SA - - - - -  
 SUN SA TE CEL LA RI - - - - - KA DER MI BSA LE - - - - -  
 BEN MI TED SI KIM DE - - - - - EY LE DIM HOL SA - - - - -  
 SUN SA TE CEL LA RI - - - - - KA DER MI BSA LE - - - - -

(NOTA NO. 49)

(KEREM)

Handwritten musical score for the piece 'KEREM'. The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also performance instructions in brackets: [M. (1) 60] and (SAR. ...). The lyrics are: 'LA LU SI DA ZIH DA YO LUM A ZIT TI', 'SIA SI EI SAN LA DIE MULANA NANGE', 'TA YAN DAN KAL SEPER SIP JA HUN TU PA', and 'BEWIA HA SI M JAMP KOLU YA MAW HE Y HE'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

[M. (1) 60]

(SAR. ...)

LA LU SI DA ZIH DA YO LUM A ZIT TI

SIA SI EI SAN LA DIE MULANA NANGE (SAR. ...)

TA YAN DAN KAL SEPER SIP JA HUN TU PA

BEWIA HA SI M JAMP KOLU YA MAW HE Y HE

[M. (1) 60]

(SAR. ...)

HE YI

[M. (1) 92]

A NAM DAN GER MI ZEM NI LE — ZAHME TI

INSAF SIZ BA BAYIN YAKMER HA ME — TI (SAL . . . . .)

VERSE LE RIS TEMEM SEN SİL CEN NE TI

SENSİL CENNET DEĞİL GIL MAN İS TE — MEM HES (SAL . . . . .)

VERSE LER İS TEMEM SEN SİL CEN NE TI —

SENSİL CENNET DEĞİL GIL MAN İS TE — MEM ES (SAL . . . . .)

(SAL . . . . .)

(SAL . . . . .)

(SAZ . . . . .)

ZUKAR SI KI YU CE DAĞ LA ———

A CAP BI ZİM DAĞ LARI MO - LA ——— (SAZ . . . . .)

AKPÜR GEX LI DE NİM A NAM

O GÜL DER DE AĞ LAR MO - LA ——— (SAZ . . . . .)

.....

.....





(NOTA NO. 53)

(KEREM A221)

(Sesest)

YAR DA NI BIR SE LAM YOK NE GI - R HA DER VA - R

AS LA SI RA - K MA DI NIM ZA - N AL LA HI - M

AU RI LUK DER OI NI GE KE NI LER SI LI - R

YOK NU BU DE - R DE DER MAN AL LA HI - M

[M. (7) 2/4]

(Saz)

[M. 1] 196

(SAL - - - - -)

12

Bi Ra NUL HAL DE DE DÜS TUM

13

YA NA RI MAS I LI NA YA NA - - - - - (SAL - - - - -)

11

DEBİN LEKAY NA YI - P COS TUM

15

YA NA RI MAS LIM YA NA - - - - - R (SAL - - - - -)

11

(SAL - - - - -)

13

(NOTA NO. 55)

(KEREM AYAĞINDAN)

[M.] 96

HE Yİ —

GÖLÜM ZAHNE KALMISSEYİN HEYLAN DİR

SİMA E LE ANCA ANCA OLMA Z SA HE Y (SAL- . . . . .)

HE Yİ —

AŞKIN Lİ TA ZİÇİ GEÇER ARICAN DİR

TA KİL MAZHER AVA ARICAN OLMA Z SA VAY — (SAL- . . . . .)

(NOTA NO. 56)

(GARİP)

(SERBEST)

VAR O TUR YE Rİ NE İÇL FÜ NÜ DÜ ZELT

HU MA BU ŞU Gİ Bİ GEN DÜ NÜ ZE ZET

YE Şİ Yİ LA Şİ Şİ — N YO LU MU GÖ ZET

Gİ DİR OĞRUL ME Yİ — M BİL Kİ GE — L ME YEM

[M.(1)90]

(JAZZ . . . . .)

(JAZZ . . . . .)

(NOTA NO. 57)

(GARİP / HÜRÜ ABZİ)

(SERBEST)

BEN HÜ DE ÇE KİNME GAGMA NE — VA-R Kİ

EV VEL Ā HİŞ BA ŃP YA RO LA — ÇAK SİN

HAL DEN BİL MEZ Gİ Bİ DUR MAK NE — Y SAN Kİ

BEN DEN SUN FA A HÜ ZAR O LA — O LA — ÇAK SİN

(NOTA NO. 58)

(GARİP AĞZİ)

(SERBEST)

HA YA LI — N̄ HER LÂH ZA BÖ ZÜM DE TÛ TER

ZAN NET NĒ BU SEU DA BI — GÜ NO LU — R BI TER

BİR CE VÂ DET YE TER GEK Tİ ĞİM YE TER

GE GER SİN E Lİ MĒ — BİR ZA MA NO LUR

(NOTA NO. 59)

(GARİP AĞZİ)

(SERBEST)

E LE A U U CA Sİ MAZ GA GER Sİ NAM MA —

GÖ NAR SİN DA LI MA BİR ZA MA NO LUR

SÖ ZÜ ME AL DIR MA — GE GER Sİ NAM MA —

A CİR SİN HA Lİ MĒ — BİR ZA MA NO LUR

[M. (J) 112]

(SA2 . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .

(SERDEST)

NE MIH NE TIS TE RIM SENDEN NE UUS LA ——— T

YAL NIZ A CI BA ĞA A CI SE — U di ĞİM

GENG LI ĞİM BA ĞI İ ĞÜN ĞY LE MER HA MET

ĞAL BI ME VER ME ĞE ——— L SAN CI SE — U di Ğİ MOY

(NOTA NO. 61)

(TĀHİR AĒ21/ TĀHİR'DEN)

[N.(S) 254]

(SAL . . . . .)

. . . . .)

HEY TA TAR LAR TA TAR LAR HEY TA TAR LAR TA TAR LAR

O TUEMUS DAK A TAR LAR

GARSI NI NETI TŪ KŪMİS

TĀHİRİ NETİN SA TAR LAR

(SAL . . . . .)

(NOTA NO. 62)

(HURŞİT AĞZI / HURŞİT'TEN)

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Above the staff, there is a handwritten word "Arzu". Below the staff, there is a handwritten note "(SAZ . . . . .)".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "BİR BE NÖL ME Yİ LE Â LEM BA YOL MAL".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "KAR DA ĞİN YÜK LETSEN ÖER DE TA YOL MA". There are some additional markings below the staff, including a "2" and "(SAZ . . . . .)".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "SEN Bİ RİY LİK EDİ CE İY LİK TA YOL MA - 2".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "MEV LA Nİ PAŞ Kİ NA ÖL DÜRÜ KE DE ME - 2 NE - 2".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "SEN Bİ RİY Lİ KEŞ LE İY LİK TA YOL MA - 2".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten line of lyrics: "MEV LA Nİ PAŞ Kİ NA Yİ ÖL DÜRÜ KE DE - Nİ - YAR DE Nİ".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Above the staff, there is a handwritten note "[M. (3) 6-]". Below the staff, there is a handwritten note "(SAZ . . . . .)".

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature is one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, and a final quarter note. Below the staff, there is a handwritten note "(SAZ . . . . .)".



[M. (1) 216]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .)

ATLAR E YERİ GENİ Dİ — GA DİR KURUL DU (SAZ —)

KERNE ZİRİN GİF TE — TO PU ATIL DI (SAZ —)

TAKA TİM KAL MA DI BE LİM BÜ KÜL DÜ (SAZ —)

GEÇİN Dİ HEY BEN Lİ BO ZUM GEÇİN Dİ — HEY VA — H GEÇİN Dİ —

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .)

~ . . . . .)

(NOTA NO. 64)

(Soprano)

MI SE ME TET STOM SE SI BI-E SI SI BOE LU MUSTA PA SI

SI LIT VE BIAN BA SE SI DIA SI SI BOE LU MUSTA PA SI

SI LIT VE BIAN BA SE SI DIA SI SI BOE LU MUSTA PA SI

(NOTA NO. 65)

(KÖRÖĞLÜ)

[M. (5) 215]

YETİŞ EYVAZ YETİŞ (SAZ) GETTİ NAMİ MİZ (SAZ) GETTİ NAMİ MİZ (SAZ)

GAMLI BELÖ NÜ NE ALTI KANI MİZ (SAZ - - - - -)

GAPPE ERME Nİ YE TESLİM CANI MİZ (SAZ)

DÜŞE Nİ AĞ LA TAN OLMA ZEYVA ZI M OL MAZ EYVA ZIM (SAZ)

GAPPE ERME Nİ YE TESLİM CANI MİZ (SAZ)

DÜŞE Nİ AĞ LA TAN GÜLMER EYVA ZI M ÇAKIR EYVA ZIM (SAZ)

(NOTA ND. 66)

(ΚΟΡΟΪΛΟ)

[m.] [rit]

HEY HE -> SI NE DE MESI HEY HEY (SAL...)

SEU OUFECI AN AL SUU Q LU BE SI - NG (SAL -) Q LU BE SI - NG (SAL -)

CI PAFI SUNE LA RA YSI ANI MALI - DIA (SAL -) YSI ANI MALI - DIA (SAL...)

ATSI PE NE SI - N DEN KALANAFI SIU OBU (SAL -) NE LE SE SIU OBU (SAL...)

PA TALE PEA N VE SI - P SE SIU ME LI SI - P SE SIU ME LI SI - R (SAL...)

HEY HE -> SI NE DE ME HEY HEY (SAL...)

DIMANAFI SI TA SU TA NE BE LI SI (SAL) NE LE SI LI SI (SAL -)

AL SI MI LA LA RA - SAI YSI ANI SI (SAL...)

YSE RE I CIO AL DU NAFI SIU SIU - S OBI (SAL) NE LE SI SIU SIU - S OBI (SAL -)

LELEI LUNG DAN DA - PERANMALLI DIE (SAL)...

VES WE - (SAL... ) J'HERREY WEY - (SAL... )

YE KEE LU KU FEE ME - SIE SHAW DAN (SAL) WEI SHAW DAN (SAL)

NYI ELEGO TU UN EMBODHIN DAN (SAL) ...

KIEAT KEE PU TUM DEU BISHAWERAN DAN (SAL) WEI SHAW DAN (SAL)...

GEWE DEWUP SAL VA - E ULAMALI DI - E ULAMALI DIE (SAL)

KIEAT KEE PU TUM DEU BISHAWERAN DAN (SAL) WEI SHAW DAN (SAL)

GEWE DEWUP SAL VA - E ULAMALI DI - E ULAMALI DIE

(NOTA NO. 67)

(KÖROĞLU)

[N. 1) 270]

SAZ

HEŞİ HE

BENİM KÖRÜZ LÜ YUM DÜĞDA GEZE RİM (SAZ) DÜĞDA GEZE RİMİ (SAZ)

EŞİM RÜLİ ÇAR DAN HİLE SEZE RİM (SAZ) HİLE SEZE RİM (SAZ)

BENİM YOLUN PAĞI Nİ DA A LİR KİŞİ Yİ N ALİR KİŞİ YİM (SAZ)

VEŞİM LUNFA GİMİ DA BELGEG BEZİR ÇA N ÇEL GEG BEZİR ÇA N

SAZ

(M. ♪ !!! : 60)

(KÖROĞLU)

(SA2 - - - - - ~

- - - - - ~

- - - - - ~

- - - - - ~

- - - - - ~

- - - - - ~

SI YAH KAN KÜL LE RİN ÖK MÜŞ

KI ZUL GÜL LE RE GÜL LE RE

E LÂ GÖZ LE Rİ Nİ DİK MİŞ

İN CE YOL LA FA YOL LA RA

GEL EY VA ZİM DO LA FA LİM

GAM LI BEL LE RE BEL LE RE HE

3

GAM LI BEL LE RE BEL LE RE VA

(SA2-

2

)

O KUR SUN AF KIN KI TA BIN

KO WA DIN A FI. KIN TA BIN

A KIZ TIN GEF MI MIN A BIN

BAN BU SEL LE RE SEL LE RE

CEL EY VA LIM DO LA SA LIM



GAM LI BEL LE RE BEL LE RE HE

HEY

GAM LI BEL LE RE BEL LE RE JAY

(NOTA NO. 69)

(YILDIZ)

(SERBEST)

DO ST

SÖN DÜ RÂ ZÂ ER Dİ Ö MÜR KEE VÂ Nİ

SÜ RÜ LÜPSAV RUL DUK EĞ ZİK HAR MA Nİ —

A — H

SEV DA Bİ RÂ FET ZİK UER MEL A MA Nİ —

SEN BU SE LE GAR SU — DURA BİL MEL SİN

[M. (J) 120]

(SAZ ...)

(SERBEST)

A — A — H

O LA NÖZ LU GER Kİ BU EN YAP RAK DIR

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major (one sharp), and common time. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: SEU DI ĒİM U NUT MA ————— SA NUN TOP RAK TI — R

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major. The melody continues with quarter and eighth notes. The lyrics are: ET TIL LE RİŃ BİR Bİ ————— R SA RU LA CAK Dİ — R

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major. The melody concludes with a double bar line. The lyrics are: BE NİM HE SÄ Bİ Mİ ————— VE RE BİL MEZ SİN

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major, and a 6/4 time signature. It features a dense texture of sixteenth notes. The lyrics are: (M. (1) 120) (SA2 . . . . .)

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major, and a 6/4 time signature. It features a dense texture of sixteenth notes. The lyrics are: . . . . .

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major, and a 6/4 time signature. It features a dense texture of sixteenth notes. The lyrics are: . . . . .

Handwritten musical notation on a staff with treble clef, key signature of B major, and a 6/4 time signature. It features a dense texture of sixteenth notes. The lyrics are: . . . . .

(NOTA NO. 70)

(YILDIZ)

(SERBEST)

AK MA BİR SU Çİ Bİ HER YA NA ÇO NÜ L

YOL LAR SAPP MEN Çİ LE - E RE BİL MİZ Sİ - N

US LAN VE TER US LA - N Oİ VÂ NE ÇO NÜ L

BUN DAN SÖ RA SON CA DE RE BİL MİZ Sİ - N

[M. (1) 60]

(SAR)

~ ~ ~ ~ ~

~ ~ ~ ~ ~

(NOTA NO. 71)

(YILDIZ)

(SERBEST)

GOR KUNU BIR JAL GI ————— N KANLI BIR A KI ————— N

HER TA RAF YAN GI ————— N HER KÖ FE A TA

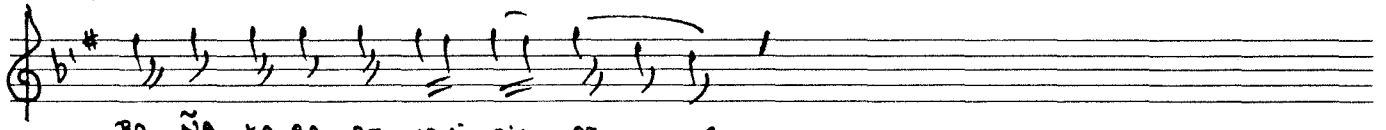
NE RA SI HAL KI ————— N FER YA DI HAK KI ————— N

OL MUŞ TU YA KI ————— N TÄ AL SA A TA

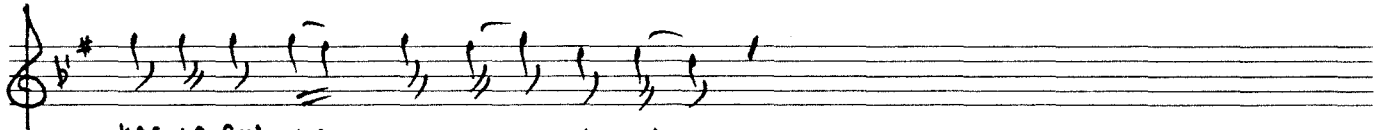
(NOTA NO. 72)

(SEMĀi)

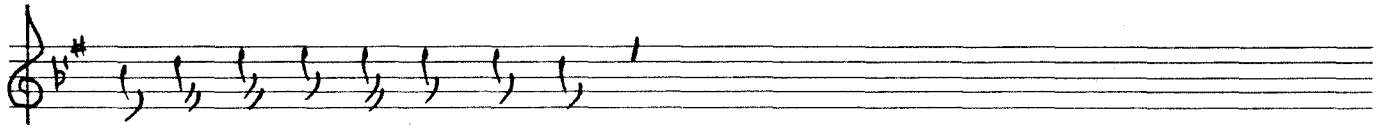
(SERBEST)



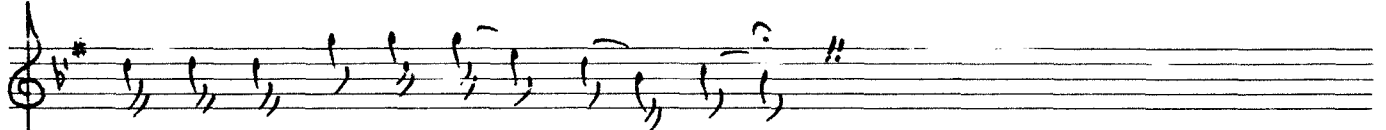
BA ÑA KA RA DE YENİ DİL BE — R



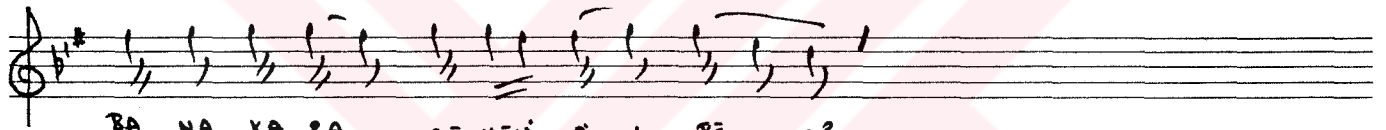
KAŞ LA RIN KA RA DE YİL MI —



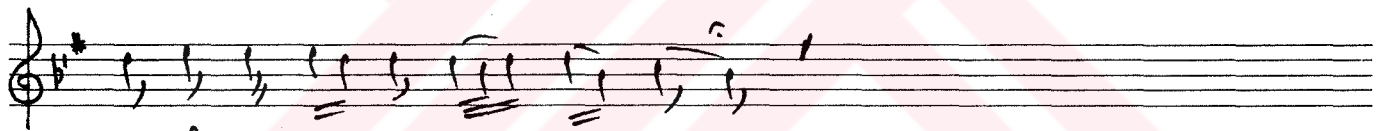
TÜR LÜ TA Ā MA GA TI LİR



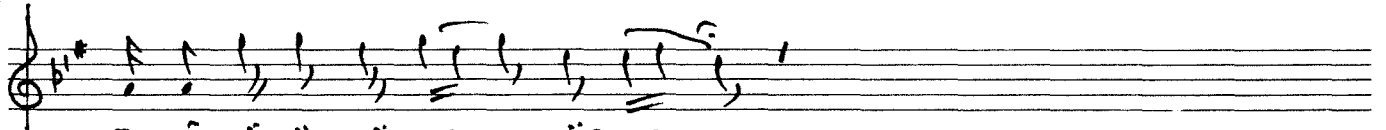
Bİ BER DE GA RA DE YİL MI —



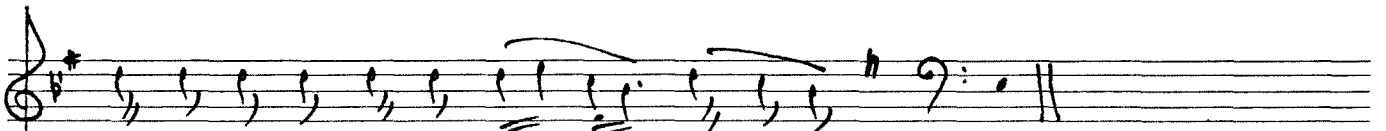
BA NA KA RA DE YENİ Dİ - L BE — R



MEU LĀM YA RATI MİŞ HOR GÖR ME —



E LĀ GÖ ZÜS TÜ NE — SÜR ME —



GE Kİ LİR GA RA DE Yİ — L MI —

(NOTA NO. 73)

(SEMRAI)

(SEE ORST)

The musical score consists of ten staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections by dotted lines. The lyrics are:

NO MAL BE TUD DA OI SIK MAL  
 YA MAL BE DAH BE MA YUD CA  
 LA BI SIK HESSE SI' AN MAL  
 BE DAH LAM MA YUD CA  
 (SAR)

(NOTA NO. 74)

(SERBEST)

(KADIN AĞZI MÂNİ)

MÂ Nİ BENİ M EL BE RİM

KA NAĞ LI YO R GÖZ LE RİM

U NUT TUN MU SA NI YO N

HE P DU RU YO SÖZ LE Rİ N

Gİ Dİ YON YO LUN BA YIR

GÜ LÜ Dİ KEN DÜ NA YIR

SEN Bİ RAŞ KA DÜŞ MÜ S SÜ

YA NI YON CA YIR CA YIR

Gİ T ME O LU R SUN PİŞ MAN

VAL LAR AR DI NA DÜ Ş MEN

DOST DI YI CA ZAN DI İN



O DA MI SA ZA DÜŞ MÂN

BOŞ YA YUK Ü MÜ LE - R Mİ

DEŞ SÜZ BA ŞI Nİ LE - R Mİ

GU - R DEŞ TE YÂ Kİ O LAN

HA HA Yİ DEŞ GÜ LE - R Mİ

(NOTA NO. 75)

(SERBEST)

(HALK AĞZI MÂNİ)

RE VÂ DE Ğİ - L SU ĞAT MA K

E LİN BİŞ Mİ - Ş A ŞI - NA

Yİ ĞÜT İ GÜ - N KİM SE - NİN

GÜL Mİ ĞÖL NA - Z LE Şİ - NE -

(NOTA NO. 76)

(ISTANBUL AĞZI MÂNİ)

[M. (♩) 162]

(SAZ . . . . .)

(SERBEST)

A DA MA MAN YAN DI MA MA — N SI NE MI —

DÜN GE CE YA — R GÖZ NÜ — N DA

ĞÜ RÜT TÖ TÖ — R SI — NE MI

[M. (♩) 162]

(SAZ . . . . .)

(SERBEST)

A DA MA MAN YAN DI MA MA — N SI NE MI

ZEM HE Lİ DE — TER LE — N MEZ

HER İ SİN TE — R

[M. (♩) 162]



DÜN YÄ YA GE LIP CE ————— İŞ Fİ GÄ NO LUR (SAL . . . . . trm.)

E BE YUR A RU DUR TUZ LA NIR MÄ SUM

GÖ BE Ğİ KE Sİ LİB SA Rİ LİR MAH DUM

A NA LAR EM Lİ BİR AN VÄ Lİ MÄ LUM

GE ZE RE LDE NE LÄ Ä Lİ ŞAN O LUR (SAL . . . . . trm)

BE ŞİK TE SALLA NIR BİR KÖR PE ARS LAN

İ SİM LE MÜ SEM MÄ O LUR NÜ MÄ YAN

AL TI AY DA SÖY LER Lİ ŞA Nİ SÜR YAN

BİR YA ŞIN DA TÜ Tİ'İ ZE BÄ NO LUR (SAL . . . . .)

BİR BU ÇUK YA ŞIN DA SÜ RÜ NÜR GE ZER

İ Çİ SİN DE SÜT TEN KE Sİ LİR BE ZER

ÜÇ YA ŞİN DA Şİ RİN KE LÂ MIN ÖÜ ZER

DÖRT YA ŞİN DA SÖY LER HOŞ Lİ SAN O LUR

[M. (2) (50)]  
(SAL - - - - - ~)

~ . . . . . ~

~ . . . . . ~

BE ŞİN DE FAR KE DER YAK Şİ YA MA Nİ

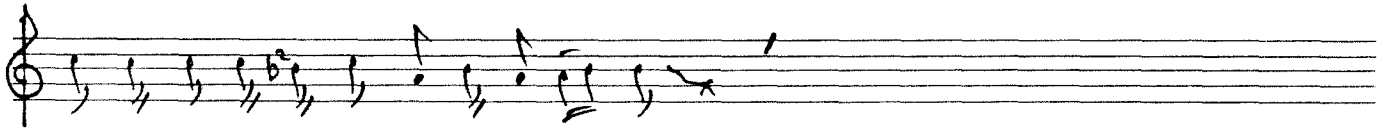
AL TI DA O YU NA CE KI UR CA Nİ

ŞE Dİ ŞİN DE O KU LO LUR ME KÂ Nİ

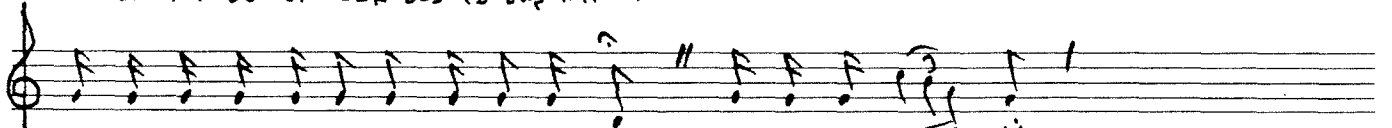
ŞE Kİ ZİN DE O KUR PÜR İL'ÂN O LUR (HAL - - -)

DO ZU ZUN DA Bİ LÜR ŞARTI ER KÂ Nİ

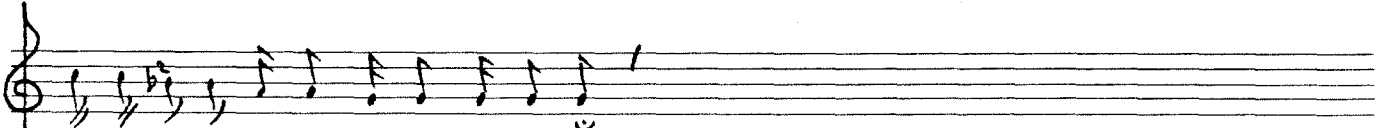
ÖÜ YA ŞİN DA ŞİT MEL AS LA YA BÂ Nİ



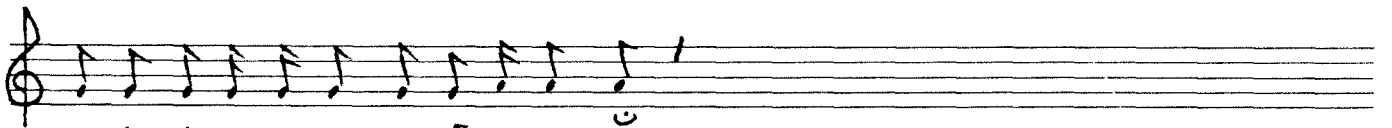
ON BI RİN DE Bİ LÜR DÖS TU DÜŞ MA NI



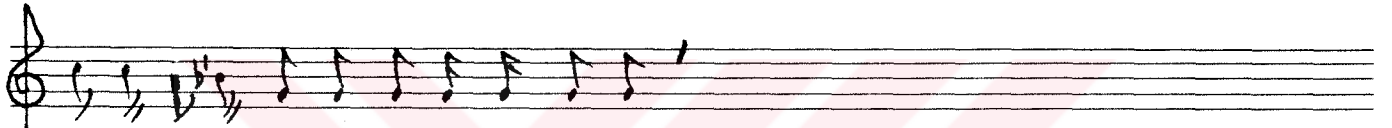
ON NI Kİ DE Hİ HAL KAŞ KĒ MĀ NO LUR (JAZ - - - - -)



O NÜ GÜN DE E DER GÜ ZEL LE ÜL FET



ON DÖR DÜN DE KU PAR TEN HĀ DA ŞEH BİR



ON BE ŞİN DE ET MEL KİM SE YE MİN NET

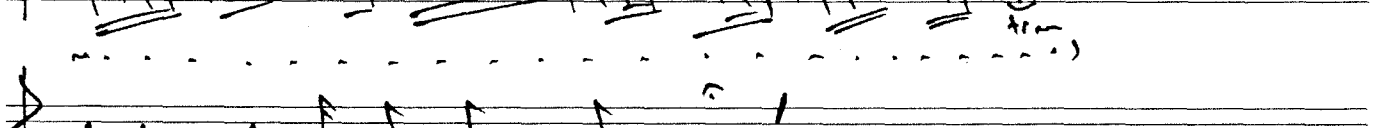
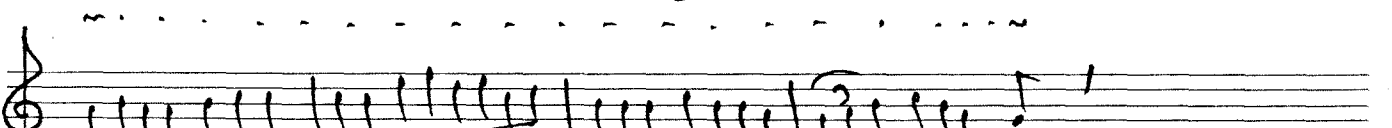


ON AL TI YA ŞIN DA NEV Cİ VĀ NO LUR

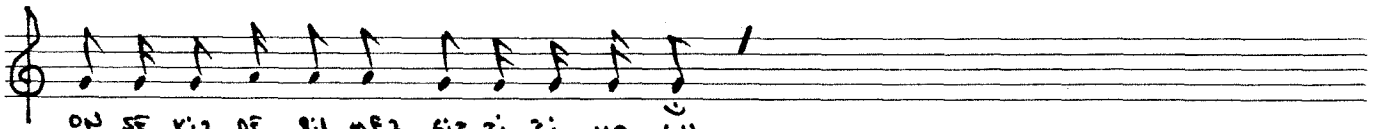
[M. (5) (50)]



(SAZ - - - - -)



ON YE Dİ DE O LUR BİR DE Lİ DÖ LÜ



ON SE KİZ DE BİL MEZ BİR Tİ Zİ YO LU

ON DO KUZ DA BEL LI DIR YI ĒI DĪN OĒ LU

YIR MI SIN DE MES TŪ SER GER DĀ NO LUR (SAZ - - - - -)

YIR MI BEŠTE O LUR BIR KA BA DA YI

O TU ZUN DA JAY MAZ BE LĀ KA ZĀ YI

O TUL BEŠTE BELLO LUR A DA MIN PA YI

KIRK YA ŠIN DA KĀ MI L BĪ RIN ŠĀ NO LUR

[M.(D)150] (SAZ - - - - -)

~ ~ ~ ~ ~

~ ~ ~ ~ ~

KIRK BE ŠIN DE YI ĒIT E RER KE MĀ LE

EL LI SIN DE DŌ NER RŪS TE MI ZĀ LE

EL Lİ BEŞ TE Gİ RER BAŞ KA BİR HÂ Lİ

AT MI ŞİN DA AK LI PE Rİ SA NO LUR (SAZ . . . . .)

DO — ST

ALT MIŞ BEŞ TE AK İK O LUR SA KA LI

YET MI ŞİN DE Ö LÜM O LUR HA YÂ Lİ

YET MIŞ BEŞ TE AS LÂ KAL MAZ ME CÂ Lİ

ŞEK ŞE Nİ NE Gİ RER NÂ TÛ VÂ NO LUR (SAZ . . . . .)

ŞEK ŞEN BEŞ TE Â CİZ KA LİR Cİ HAN DAN

DOK SA NIN DA HA TÂ ÇIK MAL Lİ SAN DAN

DOK SAN BEŞ TE GE ÇER ŞEH RETÛ SAN DAN

YÜR YA ŞI NA Gİ RER GÖ ZÛ KÂ NO LUR (SAZ . . . . .)



DO — ST

YÜZ BE ŞE GR DİR SE A NI GİR DÜ GÂR

YÜZ ON DA CÜR MÜ NÜ AŞ VE DİR GAF FAR

YÜZ ON BEŞ YA ŞIN DA SÜR'Â TI NA GAR

YÜZ YİR Mİ YA ŞIN DA KÜL LÜ FÂ NO LUR

[M. (S) 160]

(SAR . . . . .)

[M. (♩) 150]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

(SERBEST)

BÖ SİK SÂ İR HAK KI BAY RAK TA RI GÜ

ŞE RİN DÜ YO LUN DA BE YÂ NİM VAR DIR

Â SİK HAK KI Kİ EM SÂ LI YOK BU GÜ - N

HAK KIN DA Nİ CE Bİ R DİŞ TA NİM VAR DIR

[M. (♩) 150]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

(SERBEST)

BAY RAK TA RİN DO ZU MU BİN ÜÇ YÜZ Ö Nİ Kİ

BAY RAK TA RI GEK MEZ TE RA ZI GE Kİ

HÂ LÂ DA YA Fİ YOR GÖ LÜM DE SAN Kİ

GER Gİ BU ŞÂ İ Rİ - N İ ZA Nİ VAR DIR

[M. (1) 160]  
(SAZ . . . . .)

. . . . .

. . . . .

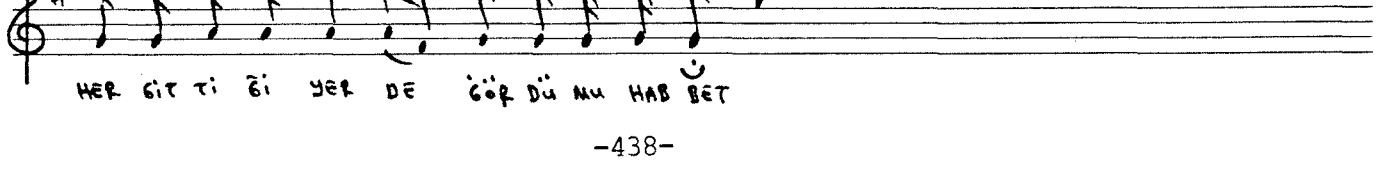
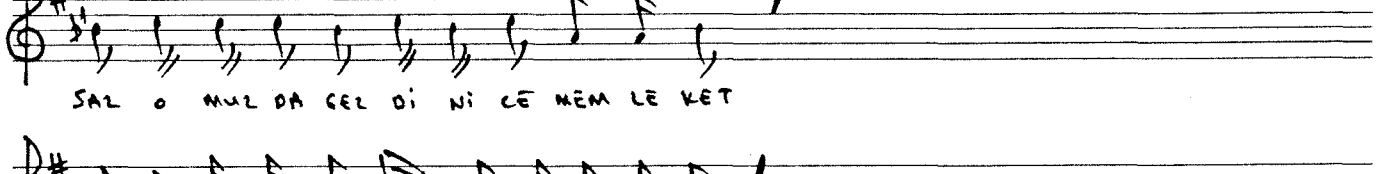
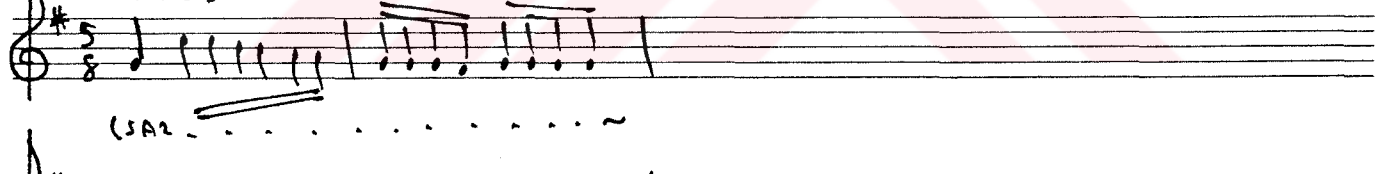
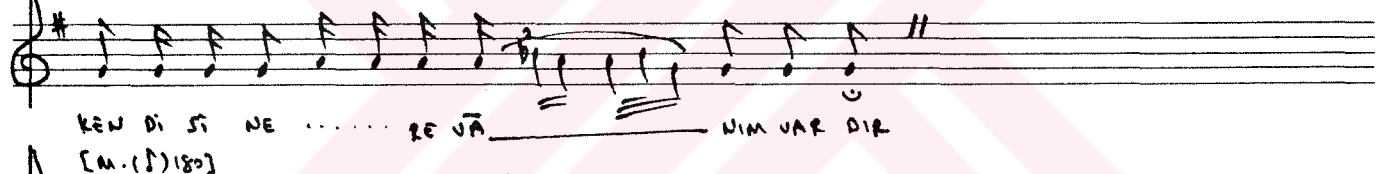
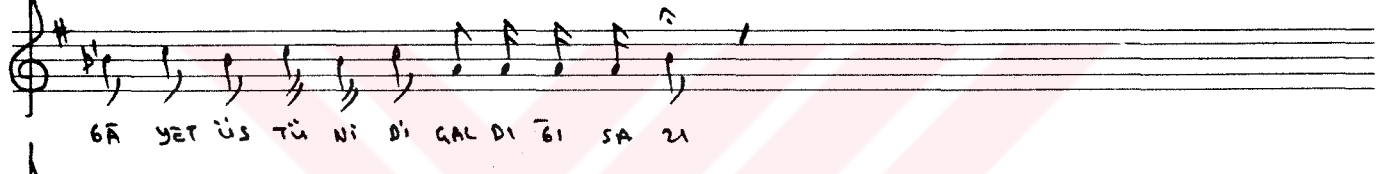
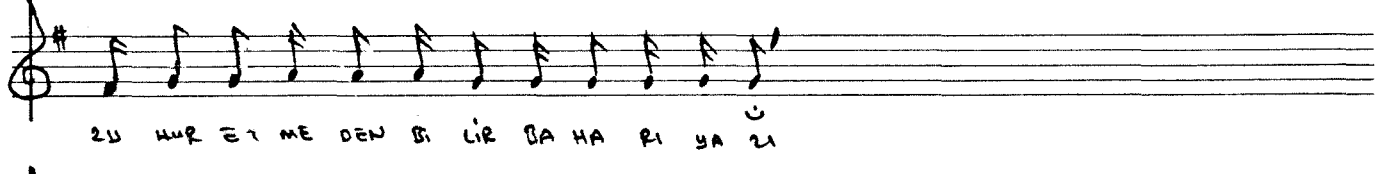
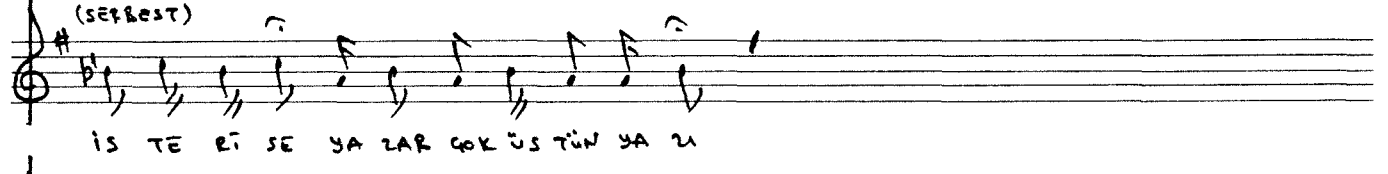
(SERBEST)  
BE LİN DE Sİ LAHLIK SIR TIN DA MAR KA

GE VİR ME Dİ AS LA KİM SEYF AR KA

GER GEK Â SIK İ Dİ BİL MEZ Dİ CA GA

Bİ ZİM Nİ CE GER GEK - BE YÂ NİM VAR DIR

[M. (1) 180]  
(SAZ . . . . .)



SA ZIN DA SÖ ZÜN DE ÜS TÜN DÜ SA NA ÂT

E ZEL DE NE BE DE — MAY RÂ NIM VAR DIR

[M. (♩) 180]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .)

(SEBEST)

BİR Yİ GİT Kİ Sİ İ Dİ BİL MEZ Dİ Eİ YÂ

AĞ Zİ VA SÜR MEZ Dİ BİR YA LA MAS LA

DÖ MA DÂŞ AŞ GU SEV DA YA NÜP TE LA

GÜ LIS TA NIN DA ÇO — K Fİ GÂ NIM VAR DIR

[M. (♩) 200]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .



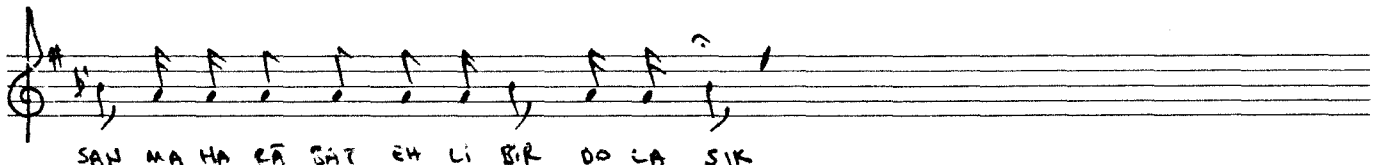
(SERBEST)



NE KA RAN LIK TA DIR NE DE BİR İ SİK



GA LAR DI SA ZI NI U YA NI KÂ SİK

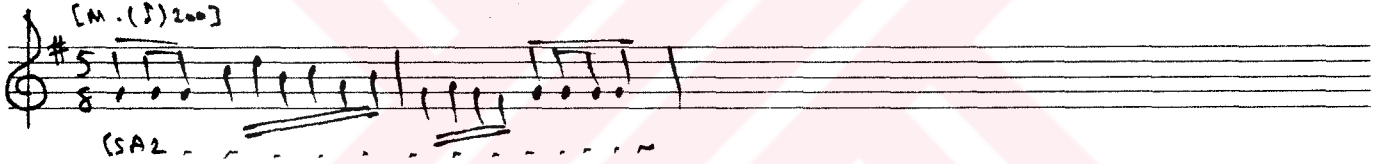


SAN MA HA RÂ SÂ T EH LI BİR DO LA SİK

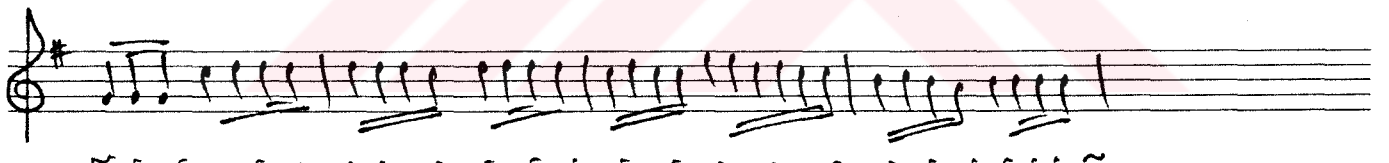


YÜK SEL RU HU NA BE NİM İ MÂ NİM VAR DIR

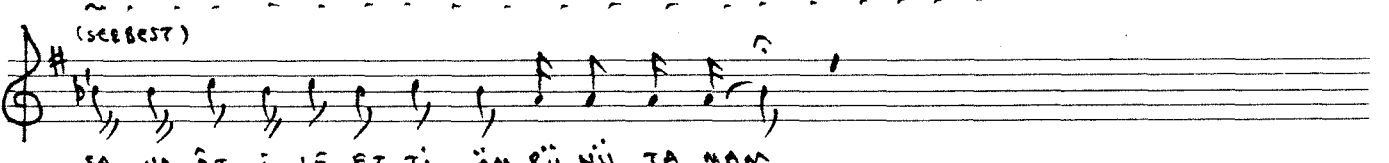
[M. (J) 200]



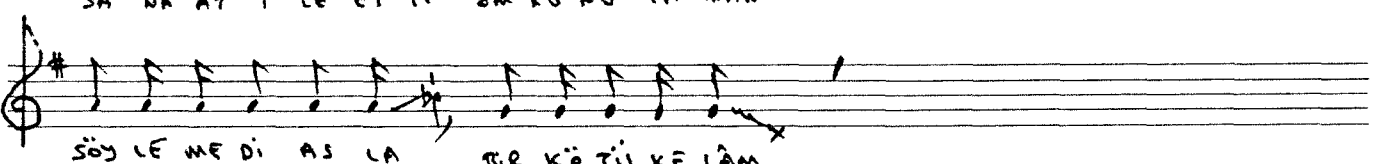
(SAZ - - - - -)



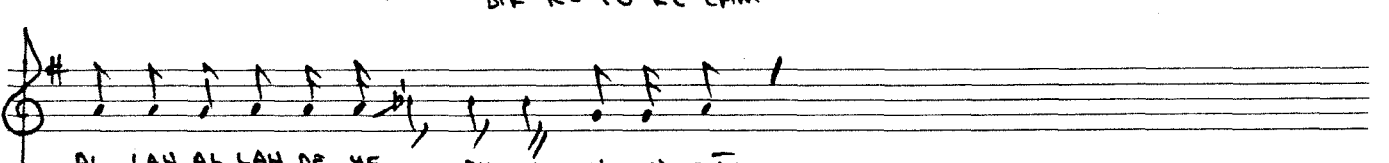
(SERBEST)



SA NA Â T İ LE ET Tİ ÖM RÜ NÜ TA NAM



SÖY LE ME DI AS LA BİR KÖ TÜ KE LÂ M



AL LAN AL LAN DE YE EY LE DI Hİ TÂ M

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in uppercase letters: NI CE KE RĀ MĀ TĀ ————— Y İZ' Ā NİM VAR DİR. A double bar line is at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is for a guitar accompaniment, starting with a 5/8 time signature. Above the staff, it says [M. (♩) 200]. Below the staff, it says (SA2) followed by a series of dots and a tilde symbol (~).

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, with a tilde symbol (~) below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, with a tilde symbol (~) below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth notes, some beamed together. Above the staff, it says (SERBEST). Below the staff, the lyrics are: BEN Ö CÜM HĀ LIP DE GEL Dİ YA Nİ MA.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth notes, some beamed together. Below the staff, the lyrics are: O NUN CE Lİ Sİ CAN VERDİ CANI MA.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth notes, some beamed together. Below the staff, the lyrics are: ÜS TĀD Gİ DE CE ĞİM Ö TE YA Nİ MA.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of eighth notes, some beamed together. Below the staff, the lyrics are: BU SÖ ZĒ BE NİM GÖK HAY RĀ NİM VAR ÖİR.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is for a guitar accompaniment, starting with a 5/8 time signature. Above the staff, it says [M. (♩) 200]. Below the staff, it says (SA2) followed by a series of dots and a tilde symbol (~).

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, with a tilde symbol (~) below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a series of eighth notes, some beamed together, with a tilde symbol (~) below the staff.

(SERBEST)

BE NİM BU SÖ ZÜM DE SİR LEN Sİ HİR

HA YÂ TI MA BİR BEND OL MUSTU ZE HİR

KİM SE YE EY LÊ NEM BEN AS LÂ BA HİR

Â LÊ Nİ UH RÂ YA RE VÂ NİM VAR DIR

[M. (1) 203]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .

~ . . . . .

(SERBEST)

YİR Mİ SÖ - AT SA AT SON RA GEL ME ZAL TA Sİ MA



BİR Sİ İR O KU DA ————— GE NİM BA Sİ MA

FE LİK A ĞU BAT TI — DAT LU A Sİ MA —

BU HİC FETTE AS LÂ ĞÜ VÂ NİM JAR DIR

[M. (1) 2x2]  
(SAZ - - - - -)

(SERBEST)

HAK KI CA UŞ ÜS TÜN Bİ RÂ Nİ GÖR DÜ

FÂ BÂ Nİ VE Lİ YE YÜ ZÜ NÜ SÜR DÜ

AL LAM HU ZÂ RUNDA EL PEN GE DUR DU

CEN NET LİK Kİ Sİ DİR İ MÂ — NİM JAR DIR

[M. (1) 3x2]  
(SAZ - - - - -)

~ ~ ~ ~ ~

(SERBEST)

AL LAH TAN DI LER O ZAN DA İM NAĞ FI RÛT

BİZ LE RÛ BAY RAKTAN OL SUN SE FA ÂT

AL LAH EV LÂ DI NA VER SIN ÖM RÛ Â FI YE T

LÛ TUĞ LAR HÛ DA Sİ YER DÂ NİM JAR DIR

CAF FA REL ZÛ NÛB İ YER DÂ NİM JAR DIR

[M. (1) 2]

SAZ

[M.(1)282]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

ŞAU KI LA BİN SA ZI MI AL DIM E LE

BÜ AŞ KIN REH BERİ GAL DE DI BA NA

BİR KÂ MIL İN SAN DAN GOK HİM METAL DIM

AŞ KI RE VA Nİ HE — M SUN DU BA NA

[M.(1)282]

(SAZ . . . . .)

~ . . . . .

~ . . . . .

MAH CA SIM KÜL HA Nİ E ZEL DEN YA NIK

HA RÂ BAT EH LI DI - L GEV RE DA YA NIK

GÖZ LE RI MİN YA SI - KA NA BO YA NIK

AZ LA RİM GÜ LER LER A MA - LAZ SA NA

[M. (1) 300]

(SAR - - - - -)

~ ~ ~ ~ ~

~ ~ ~ ~ ~

[M. (1) 60]

(SA2 . . . . .)

. . . . .

(SERBEST)

DO - ST

PER HIZ DE SIM GOK YE MEK TEN HA ZET MEM

E NA ZIN DAN ALT MIS BIR SA HA NOL SUN

YE TI SIR SIM DI LUK PEK FAZ LA GIT MEM

DI LE RI SE BUN DA HAN HA KAN OL SUN

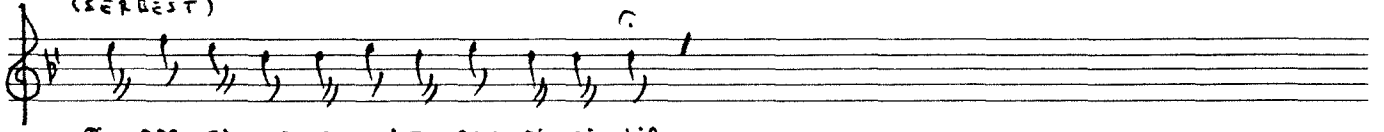
[M. (1) 60]

(SA2 . . . . .)

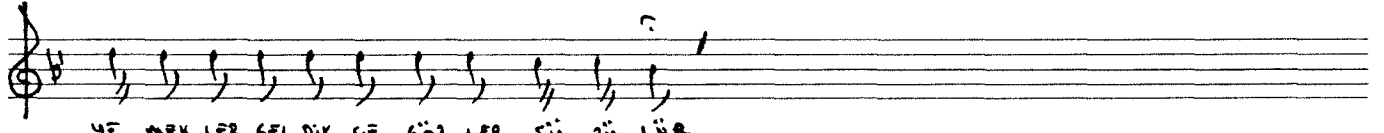
. . . . .

. . . . .

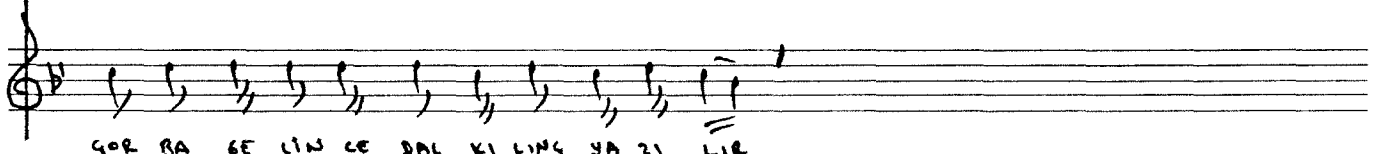
(SERBEST)



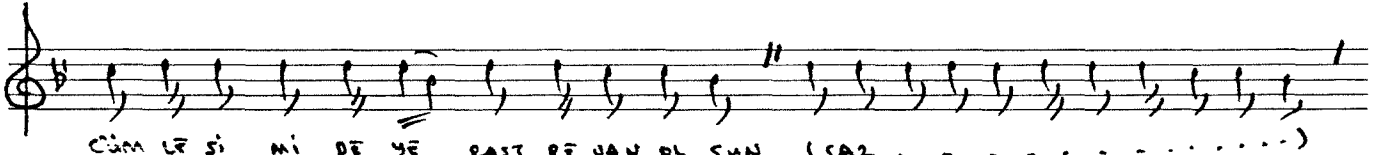
Bİ RER Bİ RER SAHAN TA BAK DI Zİ LİR



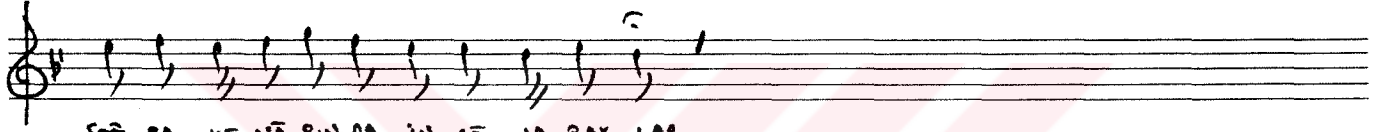
YE NER LER GEL DİK GE GÖZ LER SÜ ZÜ LÜR



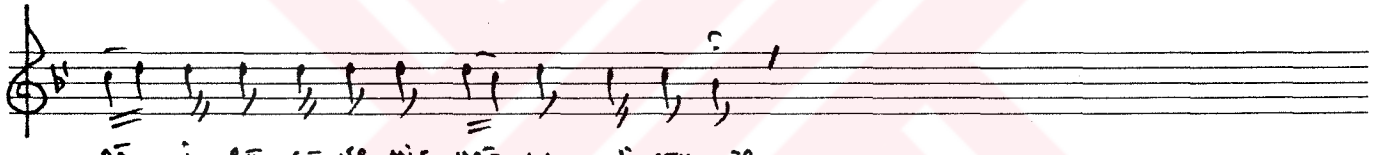
GOR BA GE LİN CE DAL KI LİNG YA Zİ LİR



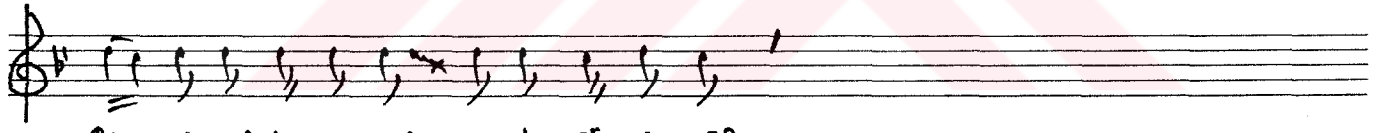
CÜM LE Sİ Mİ DE YE PAST RE VAN OL SUN (SAZ - - - - -)



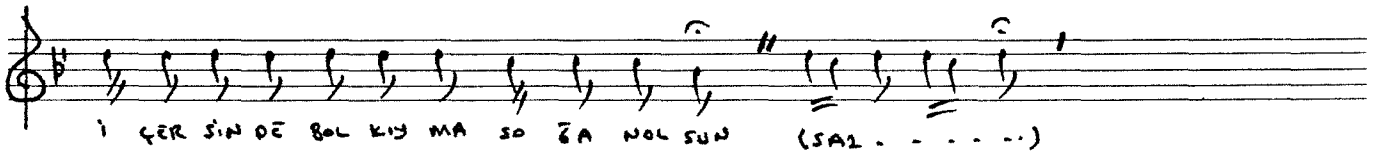
SOF BA KE NÂ BİN DA İN CE VA RAK LAR



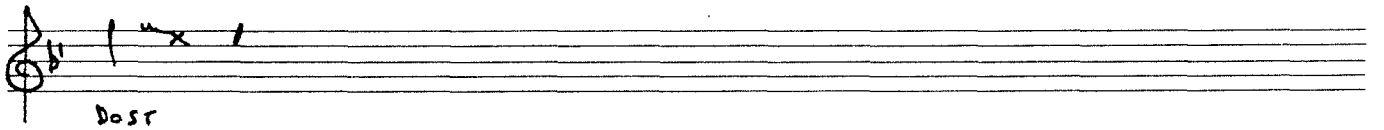
DÂ İ RE GE VR MİŞ YAĞ LI GÖ REK LER



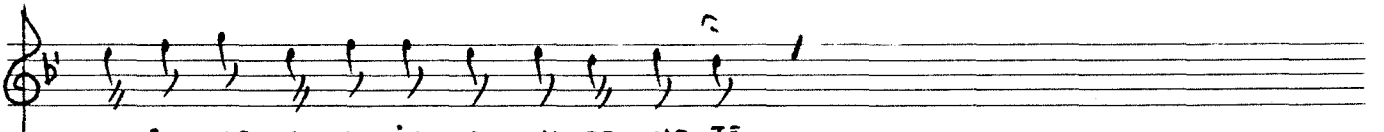
BİL DİR CİN KI ZAR MA ET Lİ BÖ REK LER



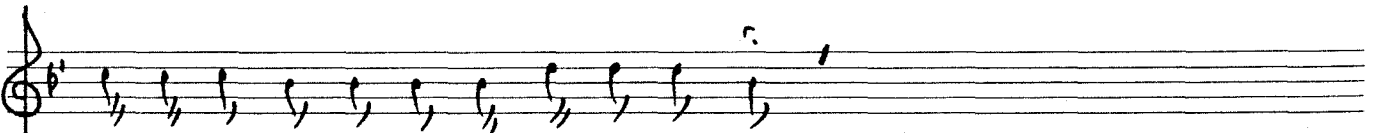
İ GER SİN DE BOL KİY MA SO EA NOL SUN (SAZ - - - - -)



DOST



TA BAK LAR Bİ ZİL SİN HEM CİF TÖ CİF TÖ



MA YA VOF CİN SİN DEN E DE LİM SİF TÖ

PE SİN DEN VE TİŞ SİN GÜ Şİ Lİ KÖP TE

DOL MA YER KEN GÜN LÜM ŞA DU MA — NOL SU — N

[M. (1)60]  
(SAZ . . . . .)

(SERBEST)

HE LE TEL GE TI RİN SİZ SU GÖ VE Lİ

ŞA RİM SAK LI PA GA GEL Dİ PE KA CI

A ĞI LIR SAL TAY LA A DA MI Nİ Ğİ

VER MİK LA MA YI SEN CA Rİ BÂ NOL SUN (SAZ . . . . .)

SU CUK LA PAS TIR MA GEL SİN MEY DA NA

YU MUR TAY LA PİŞ SİN GİR SİN ŞA HA NA

İ MAM BA YIL DI YA OL MAL BA HÂ NE

ET LI BAK YA DEE DI ME DEE MA NOL SUN (SAZ . . . . .)

DO - ST

SO GA NI LE SA E - SAK PEK O LUR A CI

MA LU BU GAK O LAU DEE DIN I LA CI

OL MA SIN US TUN BE HIN DI SA LA CI

BE DIK GE KAE BUN GO DEE SI MA NOL SUN (SAZ . . . . .)

DO ST

MUT VA EIN O CA EI TUE LA TA SI DI R

HAE BE TI BAK LA JA TA AM BA SI DI - R

BAL HEL VA SI BAK LA JA NIN E SI DI - R

BEN YI DIK GE KAE NIM SI MA - N OL SU - N



[M. (1) 60]

(SAZ . . . . .)

[M. (1) 120]

(SERBEST)

O ZAN IN CI LI DEN NAK LEN İŞ LE RİM

TA VUK DÜL MA Sİ Nİ SE VER DİŞ LE Rİ—M

KA VUR MA İ LE BEN CEN GE BAŞ LA Rİ—M

Dİ LE YEN GE NİM LE ——— İM Tİ MA Nİ OL SU ——— N

(NOTA NO. 84)

[M. (♩) 2|2]

(YAŞ DESTANI)

(2+2+3+2+2)

ON Bİ RİNDE BİR YAR SEN DİM

SENİ AĞMIŞ GÜ LE BEN ZER

ON İ KİDE ŞE LER ZER BET

O GÜL ZERMIŞ BALA BEN ZERİ

(SAZ . . . . .)

. . . . .)

O NÜ KÜNDE GÖ ZÜN SÜ ZER

ZÜLFÜ NÜ GER DA NA Dİ ZER

LALGI KANLI GI Bİ U ZAR

BO YU ZELVİ DA LA BEN ZER

(SAZ . . . . .)

ON DÖRÜNDÜ PER DER BE DER

DOSTUN İKRA NI NI GÜ DER İ

NERE GELSEN O RA GI DER

UOJ NU TOKLU KU LA BEN ZER

SAZ . . . . .

. . . . .

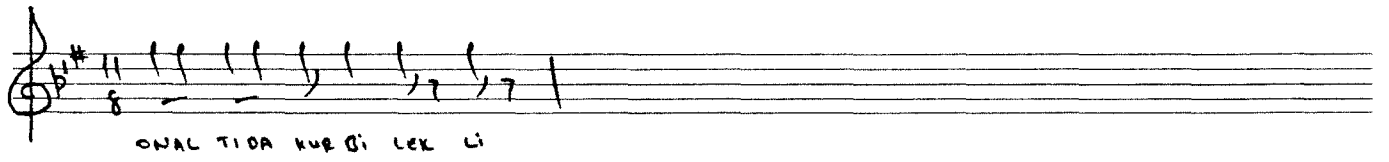
ON BE ŞİNDE YA SAR YA ŞIN

HER ÖR NENTEN BAĞ LAR BA ŞIN

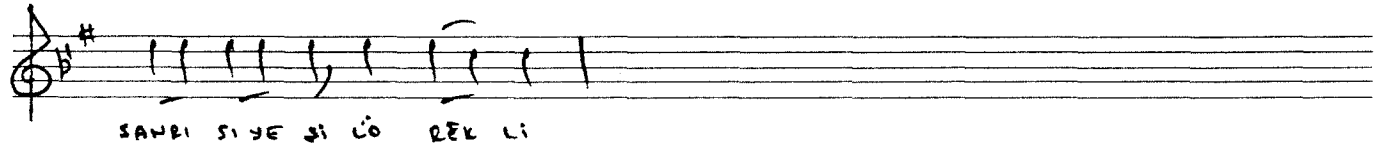
TEN HA LAEDA A RAE E Şİ — N

TE ZA LIŞIN DÖ LE BEN ZER

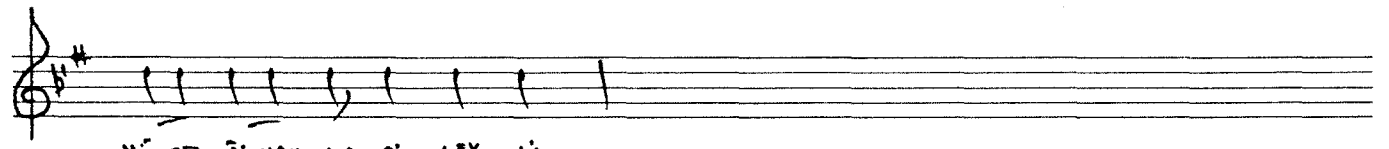
SAZ . . . . .



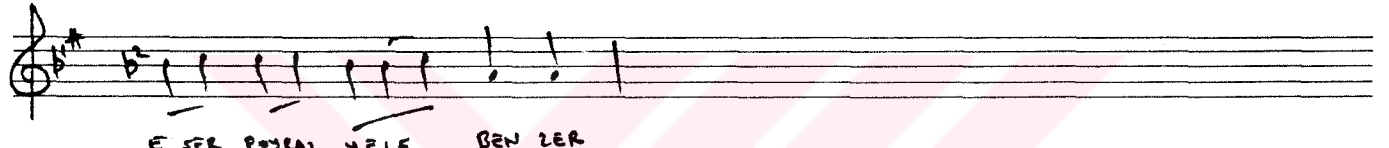
ONAL TIDA KUR BI LER LI



SANBI SIYE SI LÖ RER LI



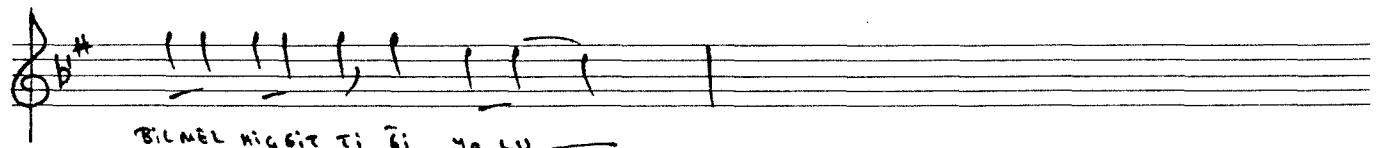
YÜ RE Bİ HAK KA SI LER LI



E SER POSEAL YELE BEN ZER



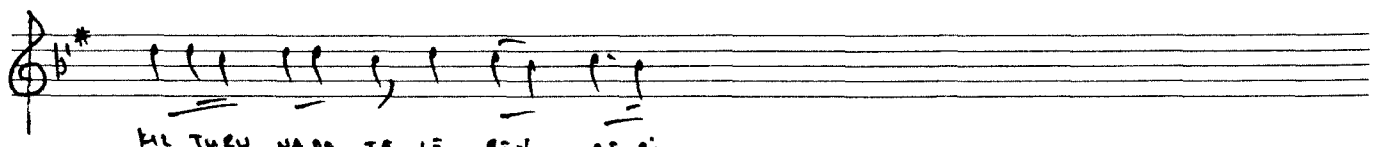
ON YE DI DE DE LI DO LU



BİLMEL KİGGİT Tİ Bİ YO LU —



KASRAH GANIN GON CA BÜ LÜ —



KIL TURU NABA TE LE BEM ZE Rİ

LSA2

3



[M(♩)216]

(SAL . . . . .)

. . . . .

. . . . .

. . . . .)

(SERBEST)

KU LAK VE RIN YE RIN GÖ BÜN CEN CI NE

VER DER KI BÖ CÜN FIR SAT BE NİM DİR (SAL . . . . .)

GÖK DER KI CEN BÜ NÜ SAL MA EN GÜ NE

EU VE Lİ A HI Rİ KUD RET BE NİM DİR (SAL . . . . .)

FÖK DER KI CEN BÜ NÜ SAL MA EN GÜ NE

EU VE Lİ A HI Rİ KUD RET BE NİM DİR REY EU //

(SAL . . . . .)

. . . . .)

(NOTA NO. 83)

(TAŞLAMA)

*f.* [M. J. 300]

USA2 . . . . .

(SERBEST)

ÖS LE BİR DEU RAN KI HER DEN TU TAR SIN

RA MAT DE DI ĞİN SEY BE ŞİK TE KAL DI

FAL LA DE NET ME DER DE DERT KA TAR SIN

MÂ LI HÜL YÂ KA BA DÖ ŞEK TE KAL DI

*f.*

(NOTA NO. 84)

(TAŞLAMA)

[M. ♩ = 300



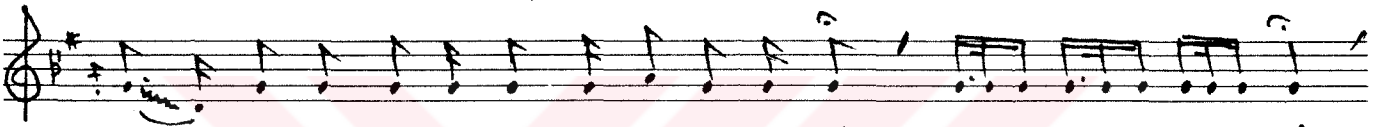
(SAZ . . . . .)



(SERBEST)



HOD RI MEY DAN İŞ TE GER ÇEK Â SIK LAR



TO—S KİS BET OR TA YA GE LEN LER DE NİZ (SAZ . . . . .)



SAN' Â TA BİL Gİ YE DO YUP KA NIK LAR



BİL LER SAY GI SA YI Bİ LEN LER DE NİZ

[M. ♩ = 310



(SAZ . . . . .)



(SERBEST)

. . . . .)



GÖR ME YIL BİL AS LA KİM SE Yİ HA KİR

Â SIK LİK TA VA TAN SAT HI TAM TA KİR

Bİ RÂ FİL Kİ SAN' AT VE DİL DE FA KİR

PE Rİ SAN HA LI NE GÜ LEN LER DE NİL

[M. 1:330]  
(SAR)

(SERBEST)

(FIN.)

BİZ Kİ MİZ EU VE LÂ NEY DÜ GÜ MİZ BİL

İL ME VER DİK LEN Dİ Mİ Zİ ALT MIŞ YIL

MEY A FİK İ Yİ BAK GA PA Ğİ Mİ SİL

ER MEY DA NIN DA TEK KA LAN LAR DA NİL



E K L E R ( N O T A L A R )

[M. (S) 60]

(PEŞREV)

CAMDEĞİL VERSE — M E ĞE — P DÖS TUNYO LU NA CA — NÜ BA — S

BAŞVE RI — R NÜN Kİ — R LE RE — ET MEMGİ NEEŞ RA — Kİ FA — S

(SAR . . . . .)

. . . . .)

. . . . .)

FAŞE DER ES FA RI HA — L KA ETME İZ HAR Bİ — HA BE — R

Bİ — HA BE — R DİR HA — Kİ AŞ — K DANNERMOLUR MIŞ BA Ş RI DA — S

(SAR . . . . .)

(S . . . . .)

. . . . .)













(NOTA NO. 24)

(SATRANÇI)

[m. (1), 160]

MEY LI O LAN BİR GÜ ZE LE

ÖN CE Bİ RAZ YOK LA MA LI

ET ME SA KIN PEK A CE LE

RAN DE VU YU SI KI LA MA LI

(SAZ . . . . . ~

SEĞÜ ZE LİN İN CE Sİ Nİ

KAL GA Sİ DOL GÜN CA Sİ Nİ

TA ZE A CAN GÜN CA Sİ Nİ

TAR LI CA BI - R KOK LA MA LI

(SA2 . . . . .)

. . . . .

. . . . .

. . . . .)

AŞK CÜ RE Şİ SAN MA KI DÜŞ

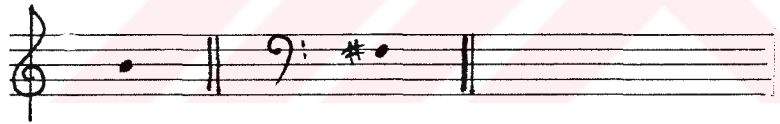
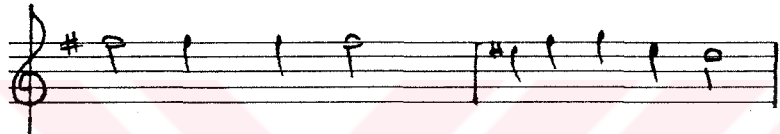
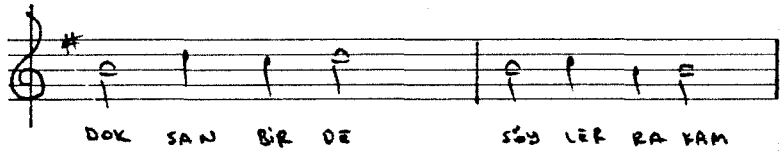
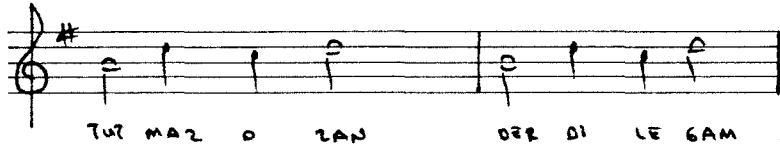
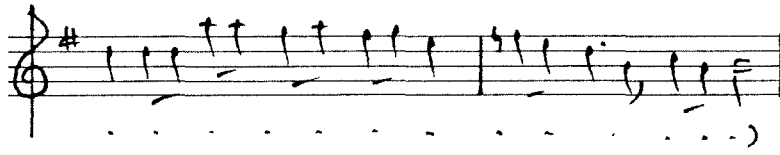
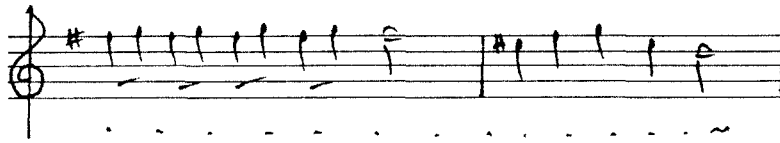
US TA ŞI KAL MAL İ Lİ BOŞ

GAŞ PA Zİ GEÇ OL SA DA HOŞ

KÜN DE TU TU P ŞAKI LA MA LI

(SA2 . . . . .)

. . . . .



(NOTA NO. 31)

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 924  
İNCELEME TARİHİ 10.2.1975

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ  
—

YÖRESİ  
KASTAMONU

KİMDEN ALINDIĞI  
AŞIK MÜMİN MEYDANI

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

SÜRESİ: SANA ÖĞRETEYİM DAĞDAN AŞMAYI  
(TOPAL KOŞMA)

Saz.....



SA NA ÖÇ RE TE YİM DAĞ DAN  
DAĞ İİ DAN ÖÇ DA CA BA AS MA DAĞ DAN  
Yİ Çİ DAN DA CA BA SI MA Yİ Yİ ME DAĞ DAN  
BEN DE DE BİL DİM BAH TİM OL MA  
EL LE RİN BE CE NİP AL MA

AS MA Yİ MAZ BİR SEN SÖY LE BİR BEN  
YOL OL MAZ AL TIN YE RE DÜS BEN  
Dİ KOL MAZ İŞ BA YE CE LİN ME  
Dİ Çİ Nİ DA HI Çİ LE LE Tİ US LE Tİ

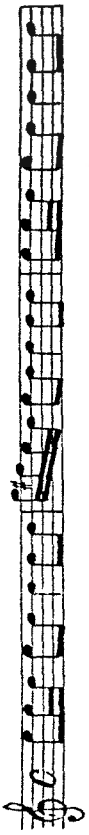
TO PAL KO KÜ ŞU MA Yİ Yİ  
CE NEN PUL OL MAZ LE  
DOL KI LİR BÖY LE  
MA LET TİN FE Nİ LEX

(Saz.....)

N. UYER

# EİPük koşması

Şangaylı



Her ge



Her ge



Her ge

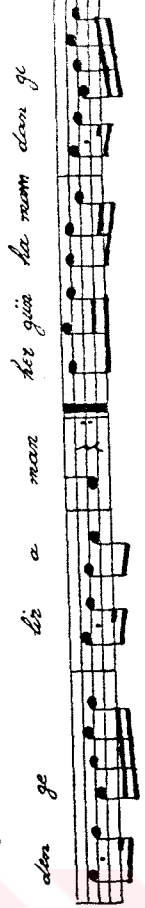
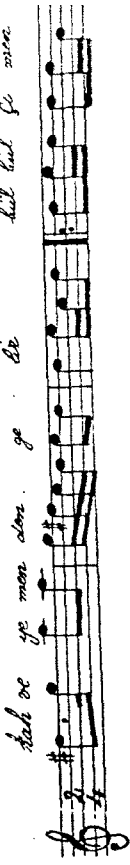


Her ge  
Her ge  
Her ge  
Her ge

Her ge  
Her ge  
Her ge  
Her ge

# YEİPük koşması

Şangaylı



Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

Her ge

## EZGİLERİN BİLGİ FİŞLERİ

NOTA NO: (1)

Türü :Münâcât(Yakarış)  
Birinci Mısraı:Dırıgâ geçti gafletle bütün ömr-ü  
perişânım  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk/B.74.0082  
Derleme Tarihi:1974  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:10.11.1991  
Mahlas :ihsan

Güfte:

Dırıgâ geçti gafletle bütün ömr-ü perişânım  
Günahkârım begâyet hadden aştı cürm ü isyânım  
Beni affet ilâhi ben ne yaptım peşimânım

Huzûrundan beni tardetme geçme benden Allâhım  
Hidâyet magfiret lûtf u inâyet senden Allâhım

Yüzüm yok gerçi senden kim recâ-yi afve ey Gaffâr  
Elimde hüccet-i "Lâ teknâtü min rahmetillah" var  
Fuâd-ı lûtfuna lâyıık edip koyma beni nâçâr

Huzûrundan beni tardetme geçme benden Allâhım  
Hidâyet magfiret lûtf u inâyet senden Allâhım

NOTA NO: (2)

Türü :Na't-ı Şerif  
Birinci Mısraı: Ey vücûd-ı bâis-i hilkat Habib-i Kibriyâ  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına Yaşar Doruk/B.74.0082  
Derleme Tarihi:1974  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:12.1.1992  
Mahlas :ihsan

Güfte:

Ey vücûd-ı bâis-i hilkat Habib-i Kibriyâ  
Ey kudûmü âleme rahmet Habib-i Kibriyâ

Oldu teklifinle nûrâ nur zemin ü asumân  
Ey bize Hak'tan büyük devlet Habib-i Kibriyâ

Öyle hürsidsin ki doğdun onsekiz bin âleme  
Sensin her bir zerreye nimet Habib-i Kibriyâ

Kıldı izhâr makdem-i pâkin nice bin bir bahar  
Andelib-i gülşen-i vahdet Habib-i Kibriyâ

Sefkatinden eyleme mahrûm bizi yevme'l-kıyâm  
Kıl şefâat sâhib-i re'fet Habib-i Kibriyâ

Eyleriz hamd ü senâ Mevlâ'ya ihsan dâimâ  
Bizleri kıl sana ümmet Habib-i Kibriyâ

NOT:Son iki beyit ezgiyle okunmamıştır.

NOTA NO: (3)

Türü :Mersiye  
Birinci Mısraı:Muharrem mâh-ı mâtemdir ten aqlar tende  
cân aqlar

Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına Yaşar Doruk/B.74.0082  
Derleme Tarihi:1974  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:28.2.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Muharrem mâh-ı mâtemdir ten ağlar tende cân ağlar  
Muhıbb-ı Haydar-ı kerrâr olan uşşak kan ağlar

Derindir yâre dilde tâ be-maşer mâcerâ bitmez  
Bu hicrâna değil insan zemin ağlar zamân ağlar

Muharrem on sabahı dikkat et eflâk ü âfâka  
Hüdâ hakkı bugün firkatle arz ü âsumân ağlar

Nasıl kan ağlamaz insan nasıl tākāt eder yārâb  
Şehid-i Kerbelâ'ya ser-beser kevn ü mekân ağlar

Kesik başıyla gördükde olub zar ü virân endâz(?)  
Hüseyn-i Kerbelâ'ya kâfir ağlar müslümân ağlar

Delil(?) süfyâne insin âsumandan haşre dek lânet  
Muharremdir kesilmez gözlerimden yaş Ozan ağlar

NOT: Mersiye, iki beyit okunmuştur.

NOTA NO: (4)

Türü :Medhiye  
Birinci Mısraı:Bâb-ı kenzü bir nigarsın yâ Ali senden  
medet (Hz.Ali Medhiyesi)

Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına Yaşar Doruk/B.74.0082  
Derleme Tarihi:1974  
Derlendiği Yer:Kastamonu



Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:27.2.1992  
Mahlas :ihsan

**Güfte:**

Bâb-ı kenzü bir nigârsın yâ Ali senden medet  
Mazhar-ı feyz-i cihârsın yâ Ali senden medet

Evliyâ-vü enbiyâ hayrân o uluv(?) şânına  
Cümleye pertevnigarsın yâ Ali senden medet

Şehr-i ilmin bâbıdır "el hak" didi Fahru'r-Rüsûl  
Kümmel-i.....yâ Ali senden medet

**NOT:(1)** Üçüncü beyt ezgiyle okunmamıştır.  
**(2)** (...) ile gösterilen kısımlar, banddan  
anlaşılamadı.

**NOTA NO: (5)**

**Türü** :Medhiye  
**Birinci Mısraı:**Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya  
bağlıyız  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :HKAGGM Adına Yaşar Doruk/B.74.0082  
**Derleme Tarihi:**1974  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**26.2.1992  
**Mahlas** :Aşık ihsan

**Güfte:**

Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya bağliyyız  
Menba-ı ilm ü maârif Murtazâ'ya bağliyyız

Biz muhibb-i âl-i evlâd-ı Ali'yiz âşikar  
Cân ü dil şâh-ı şehid-i Karbelâ'ya bağliyyız

Gâfilâ bil ki muvakkardır desek isnâ 'aşer  
Keşfi râz etmek yaraşmaz biz Rızâ'ya bağlıyız

Oldular hikmet nedir baştan aşığı hep vehim  
Gerçi biz ahkâm-ı zât-ı Kibriyâ'ya bağlıyız

Aşık ihsan der ki ey Mevlâ bu ezdâd(?) nedir  
Hallü fasla elde yok kudret Hudâ'ya bağlıyız

NOT:Son iki beyit ezgiyle okunmamıştır.

NOTA NO: (6)

Türü :Peşrev  
Birinci Mısraı:Gam değil versem eğer dostun yoluna  
cân ü baş  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:26.2.1992  
Mahlas :Meydani

Güfte:

Gam değil versem eğer dostun yoluna cân ü bâş  
Baş verir münkiirlere etmem yine esrâr-ı fâş

Fâş eder esrârı halka etme izhâr bi-haber  
Bi-haberdir nâr-i aşkdan nerm olur mu bağrı dâş

NOT:Divan tarzındaki bu siire, "Zencirleme" deniyormuş.

NOTA NO: (7)

Türü :Peşrev

**Birinci Mısraı:**Gam değil versem eğer dostun yoluna  
cân ü bâş

**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu

**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1939 B-3

**Derleme Tarihi:**16.7.1948

**Derlendiği Yer:**Kastamonu

**Notaya Alan** :Süleyman Şenel

**Notaya Alma Tarihi:**15.10.1991

**Mahlas** :Meydâni(Kastamonu'lu)

**Güfte** :Nota No.6'daki gibi...

**NOTA NO:** (8)

**Türü** :Divan

**Birinci Mısraı:**Derdim efzûn muzdaribem el-aman da  
el-aman

**Kaynak Kişi** :Aşık Hakkı Bayraktar (Yorgansız Hakkı  
Çavuş)

**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1538 B-2

**Derleme Tarihi:**14.7.1948

**Derlendiği Yer:**Kastamonu

**Notaya Alan** :Süleyman Şenel

**Notaya Alma Tarihi:**25.5.1986

**Mahlas** :Hakkı(Kastamonu'lu)

**Güfte:**

Hoş görün Sâhip Atâ siz varsa noksânım benim  
Mest-i aşgım zâil oldu şu'r u iz'ânım benim  
Gerçi her bir derde vardır bir tabib-i çâre-sâz  
Hâzık-ı aşktandır ey dil derde dermânım benim

Hayli dem gezdim dolaştım bir vefâdâr bulmadım  
Yâr vefâsın gördümüşe neydüğünü bilmedim  
Rahm-i mâderden düşeli ağladım hiç gülmedim  
Bir günüm geçmez kedersiz gamlı her ânım benim

(Amman aman)

Derdim efzûn muzdaribem el-aman da el-aman  
Bir onulmaz derde düstüm hâlim oldu pek yaman  
Hakkıyâ yaş elli oldu yaklaşır ölüm inan  
Mülk-i begâya yöneldi gayrı kervânım benim ey

NOT:(1) Şiirin son kıt'ası seslendirilmiştir.

(2) Ezginin kaydı bozuk olduğundan, ayak, tamamen yazılamamıştır.

NOTA NO: (9)

Türü :Divan

Birinci Mısraı:Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet  
gezdirir

Kaynak Kişi :İhsan Özanoğlu

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş./BN.16306

Derleme Tarihi:1973

Derlendiği Yer:Ankara

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:30.11.1991

Mahlas :Şem'î (Konya'lı)

Güfte:

Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet gezdirir  
imtihân olmaklığa hasmıyla kisbet gezdirir

istemez kimse rızâsıyla diyâr-ı gurbeti  
Ab u dâne serpilir insanı kısmet gezdirir hey hey,

NOT: Şiirin tamamı için bkz.; Kenzi, İbrahim Aczi,  
Konyalı Aşık Şem'î Konuşuyor, Konya, 1951, s.24.

NOTA NO: (10)

Türü :Divan (Yenikapı Divanı)

Birinci Mısraı: Bahr-i aşkım şüphesiz bahr-i hebâyı  
oynatır

Kaynak Kişi : (?)

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı: Saz(?)

Derleyen : Dârü'l-Elhân Adına; Yusuf Ziya (Demirci),  
Ekrem Besim, Muhittin Sadık (Sadak),  
Ferruh Arsunar

Derleme Tarihi: 1928

Derlendiği Yer: Kastamonu

Notaya Alan : Ferruh Arsunar(?)

Notaya Alma Tarihi: 1928

Mahlas : (?)

Güfte:

(Ah)

Bahr-i aşkım şüphesiz bahr-i hebâyı oynatır  
Dûd-i âhım tâ felekte mâh-i tâbı aglatır

İlm ile âmîl degildir ne zâhid-i bed rûz-i siyah (Bozuk)  
Mücmel ister dâd-i irfân dört kitâbı oynatır

NOT: İkinci beyitin ilk satırı, nota üzerinde  
düzeltilerek; "İlm ile âmîl degil ne zâhit yet rûz-i  
siyah" şeklinde yazılmış.

NOTA NO: (11)

Türü : Divan

Birinci Mısraı: Bûlbûl tek uyandım bir seher nâgâh

Kaynak Kişi : Ahmet Cevdet Yazıcı

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı: (?)

Derleyen : Nurettin Çamlıdağ

Derleme Tarihi: (?)

Derlendiği Yer: Kastamonu

Notaya Alan : Nurettin Çamlıdağ

Notaya Alma Tarihi: (?)

Mahlas : Seyyid Nigâri

**Güfte:**

Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh  
Gördüm ki uğramışam bir merk zâre  
Alışdım dem be dem tutuştum eyvâh  
Yakıldım yandım nâr ü hezâre

Gördüler ki beni hâl-i perişân  
Cem oldu Aristo Eflâtun Lokman  
Nabzıma el vurdu bir bir tabibân  
Dediler dermân yok buna ne câre

Zehrâbını çekdim zülf-ü şâhmarın(?)  
Fitnesine düşdüm çeşm-i sahharın  
Vaktâki uğradım köyüne(küyine) yârin  
Mansûr-u tek oldum çekildim dâre

Feleği serkeşde eylemiş ünüm  
Arş-ı muallâda oynar tütünüm  
Uçuptur siddârın batuptur günüm  
Ne câre eyleyem ben günü kâre

Ey Seyyid Nigâri ey âşık-ı zâr  
Ey âşık-ı şeydâ derde giriftâr  
Bilmedin mi seni eyler târ u mâr  
Bezme der uğradım küy-i nigâre

**NOT:**Şiirin ilk iki kıt'ası seslendirilmiştir.

**NOTA NO: (12)**

**Türü** :Destûr

**Birinci Mısraı:**Sensin ey gül cehreli yârim beni nâlân  
eden

**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu

**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1540 a-2

**Derleme Tarihi:**16.7.1948

**Derlendiği Yer:**Kastamonu

**Notaya Alan** :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:15.10.1991

Mahlas :Rahmi(Kastamonu'lu)

Güfte:

Sensin ey gül çehreli yarim beni nâlán eden  
Bin dili bir demde mecrûh günde yüzbin kân eden

Gerçi çoktur âşıkın lâkin güzel insâf gerek  
Rahmi veş ugrunda var mı söyle terk eden(1)

NOT:(1) Derleme fişine "terk-i cân" olarak yazılmış.

NOTA NO: (13)

Türü :Aruz Semai

Birinci Mısraı:Beni candan usandırdı cefâdan yâr  
usanmaz mı

Kaynak Kişi :ihsan Ozanoglu

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :Ank. Dev. Kon. Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1540 B-1

Derleme Tarihi:16.7.1948

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:20.10.1991

Mahlas :Fuzûli

Güfte:

Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı ahımdan muradın şem'i yanmaz mı

Fuzûli rind-ü şeydâdır hemişe halka rüsvâdır  
Görün kim bu ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı

NOT:(1) Birinci beyit seslendirilmiştir.

(2) Aşıklar, Fuzûli'ye; (Sultânü'l âşıkân)  
derlermiş.

NOTA NO: (14)

Türü :Arûz Semâi  
Birinci Mısraı:Getir sâki mey-i engûru el tutmaz ayak  
tutmaz  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:18.11.1991  
Mahlas :Dertli

Güfte:

Ah, aman aman  
Getir sâki mey-i engûru el tutmaz ayak tutmaz  
Anı zâhid yasak ettiyse aşk ehli yasak tutmaz  
Bizimçün tahtalar döğme riyâkârâne kürside  
Harâbât ehli pend-ü nüshûna aslâ kulak tutmaz

NOTA NO: (15)

Türü :Arûz Semâi  
Birinci Mısraı:Getir sâki mey-i engûru el tutmaz ayak  
tutmaz  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1540 a-1  
Derleme Tarihi:16.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:19.11.1991  
Mahlas :Dertli  
Güfte :Nota No.14'deki gibi...

NOT :Bir beyit seslendirilmiştir.



NOTA NO: (16)

Türü :Kalenderi  
Birinci Mısraı:Sofi hele gel meclise bir dinle bu sâzı  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1540 B-2  
Derleme Tarihi:16.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:19.11.1991  
Mahlas :Emrah (Erzurum'lu)

Güfte:

Ah  
Sofi hele gel meclise bir dinle bu sâzı  
Fehm eyle bu sâzın nedir Allâh'a niyâzı aman aman  
Hak hak çağırır telleri burdukça kulağı  
Arif olan anlar bu rümûzâtı bu zârı  
Emrah bu tarik ile eren erdi kemâle  
Tahkikâ erer gün olur elbette mecâzi

NOT:ilk beyit seslendirilmiştir.

NOTA NO: (17)

Türü :Kalenderi  
Birinci Mısraı:Alemde lisâne beni bir gül yayıverdi  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Ars.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:21.11.1991  
Mahlas :(?)

**Güfte:**

Alemde lisâne beni bir gül yayıverdi  
Bir kez yüzünü görmeye dil kaynayıverdi

iftâr için üç bûse vâdetti inandım  
Akşam yanaşınca o sözünden cayıverdi

Bin fend ile vardım yanına eyledim âgûş  
Bir bûsesini almayınan ağlayıverdi

**NOTA NO: (18)/(19)/(20)**

**Türü** :Ayaklı Kalenderi (Müstezâd)  
**Birinci Mısraı:**Aşk-ı ezeli âşık ilhâm-ı Hüdâdır  
Bir neşve nümâdır  
**Kaynak Kişi** :Aşık Hakkı Bayraktar  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Şemsi Yastıman  
**Derleme Tarihi:**1958  
**Derlendiği Yer:**istanbul  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**15.7.1985  
**Mahlas** :Emrah(Erzurum'lu)

**Güfte:**

Aşk-ı ezeli âşık ilhâm-ı Hüdâdır  
Bir neşve nümâdır (aman)  
Tahkik-i gönül şehrine pür nûr u ziyâdır  
Minhâc-ı Hüdâdır (aman aman aman yar aman)

Bil dil ki bilür aşk-ı hakikat haberinden  
Söyler eserinden  
Elbette o dil beyt-i nazargâh-ı Hüdâdır  
Kal ehl-i cüdâdır

Sofi beni dahleyleme kim mescide gelmez  
Hak râhını bilmez  
Ben mütefikem gûşe-i meyhâne banadır  
Mescit de sanadır

Sofi beni men eyleme cünûniyet-i aşktan  
Ver dersim o meşkten  
Bir cezbe-i aşk âşıkâ bir özge edâdır  
Bilsen ne safâdır

Sofi bana vasfeyleme o cennet ile hûri  
Bilmen o huzûri  
Aşık olana aşk ile matlûba rızâdır  
Bâkisi hebâdır

Emrah hüner izhâr edip ehl-i hüner ister  
Yâni dürer ister  
Hak-ı der-i dildâdede belki fukarâdır  
Amma şuerâdır

NOT: (1) 18 ve 20 nolu notalar, EKLER bölümündedir.  
(2) ilk iki beyit seslendirilmiştir.

NOTA NO: (21)

Türü :Ayaklı Kalenderi(Müstezâd)  
Birinci Mısraı:Aşk-ı ezeli âşıkâ ilhâm-ı Hüdâdır  
Bir neşve nümâdır

Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:20.11.1991  
Mahlas :Emrah(Erzurum'lu)

Güfte:NOTA NO:18/19/20'deki gibidir. Ancak, birinci ve üçüncü beyitler seslendirilmiştir.

NOT : "Sofi beni dahleyleme kim mescide gelmez /Hak râhını bilmez" mısraı; "Zâhid beni taneyleme..." şeklinde okunmuştur.

NOTA NO: (22)

Türü :Ayaklı Kalenderi (Müstezad)  
Birinci Mısraı:Aşk-ı ezeli âşıkâ ilhâm-ı Hüdâdır  
Bir neşve nümâdır  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:16.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:12.11.1991  
Mahlas :Emrah(Erzurum'lu)

Güfte: 18, 19, 20, 21 Numaralı ezgilerle aynı olup, bir beyit seslendirilmiştir.

NOTA NO: (23)

Türü :Satranç(Şatranç)  
Birinci Mısraı:Sevdi gönül bir püseri  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1540 A-3  
Derleme Tarihi:16.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:24.5.1986  
Mahlas :Emrah(Erzurum'lu)

Güfte:

Sevdi gönül bir püseri  
San'ati terzi güzeli  
Hüsnünü bir muhtasarı  
Serh edüben söylemeli

Yoktur işinin kötüsü  
Yüzünün ağı ütüsü  
Kendi küçük misk kutusu  
Alup anı nişlemeli

Çagırır Emrah'ı Habib  
Koyma beni böyle garib  
ister isen derde tabib  
Zikrede gör Lem-Yezel'i

NOTA NO: (24)

Türü :Satranç(Satranç)  
Birinci Mısraı:Meyli olan bir güzele  
Kaynak Kişi :İhsan Özanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:11.1.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Meyli olan bir güzele  
Önce biraz yoklamalı  
Etme sakın pek acele  
Randevuyu sıklamalı

Seç güzelin incisini  
Kalçası dolguncasını  
Taze açan goncasını  
Tatlıca bir koklamalı

Her güzele dalma sakın  
Sirretine olma yakın  
Eyleme her yerde akın  
Tenha bulup haklamalı

Aşk güneşi sanma ki düş  
Ustası kalmaz eli boş  
Çaprazı geç olsa da hoş  
Künde takip şaklamalı

Bağrına çekmişse seni  
Soy anadan doğma teni  
Saz gibi yâr sinisini  
Okşamalı tıklamalı

Biz ki güzel bestesiyiz  
Bezm-i visâl hastasıyız  
Gayrı yeter ustasıyız  
Gönlümüzü paklamalı

Tutmaz Ozan derd ile gam  
Tam dokuzan birde rakam  
İsmi kendi gibi hem  
Sinemize saklamalı

NOT:1., 2., 4. ve 7. kıt'alar seslendirilmiştir.

NOTA NO: (25)

Türü :Vezni-i Aher (Vezni-i Ahar/Vezni-i Ahir)

Birinci Mısraı: Ey cân-ı âlem her sırra mahrem  
vay gonca gülfem gâyet güzelsin

Kaynak Kişi :Aşık Mümin Meydâni

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı: Saz

Derleyen :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen

Derleme Tarihi: 19.7.1948

Derlendiği Yer: Araç/Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Senel

Notaya Alma Tarihi: 17.12.1986

Mahlas :Nuri (Tokat'lı)

**Güfte:**

Ey cân-ı âlem her sırra mahrem vay gonca gülfem  
gâyet güzelsin  
Gâyet güzelsin bir ince belsin tûli emelsin  
sen bi-bedelsin  
Çok derde düştüm var söyle yâre aşkıyla piştim  
yandım ne çâre  
Çok derde düştüm aşkıyla piştim yandım tutuştum o  
şivekâre

**NOT:**Şiirin tamamı ve bozukluklar için:bkz.**VEZN-i AHER**

**NOTA NO: (26)**

**Türü** :Goşma(Kadın Ağzı Tek Kıt'a Halk Koşması)  
**Birinci Mısraı:**Ahiderim âhiderim âhim dutar seni yâr  
**Kaynak Kişi** :Şaziye Yılmaz  
**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1538 a-3  
**Derleme Tarihi:**14.7.1948  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**23.3.1992

**Güfte:**

Aman aman  
Ahiderim âhiderim âhim dutar seni yâr  
Ah  
Bir incecik dalidim yavrum sen egdin beni yâr  
Güzeller içinde deste gülüdüm  
Çirkinlere ar ettin sen beni güzel(yâr)  
Ahine geçen ömrüme ey ey

**NOTA NO: (27)**

**Türü** :Goşma(Erkek Ağzı Tek Kıt'a Halk Koşması)  
**Birinci Mısraı:**Karşıdan da karşıya zelvi boyun görünür

Kaynak Kişi :Niyazi Çelebi(Azdavay'lı)  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısozen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen/BN.1536 a-4  
Derleme Tarihi:14.7.1948  
Derlendiği Yer:Gölköy/Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:23.3.1992

Güfte:

hey,  
ah,  
Karşıdan da karşıya zelvi boyun görünür a sevdiğim  
görünür of of  
ah  
Seni de benden beni de senden ayıranlar a güzel  
mahşerde kıyâmetin sonuna kadar sürünür a sevdiğim  
sürünür of of  
Anadan yosmam ey ey

NOTA NO: (28)

Türü :Goşma(Halk Ağzı Koşma)  
Birinci Mısraı:Uzun gavak ne uzarsın boşuna  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:24.3.1992

Güfte:

Yâr yâr ey  
Uzun gavak ne uzarsın boşuna  
Hiç yanıkluk gelmedi mi senin başına  
Onbeşinde düştüm ben bu yolun peşine  
Yâr sefâda ben cefâda hoşundu yar hoşundu kara bahtım  
gel



Atalım mı kahpe felek atalım mı gel  
Rakıyı da şaraba katalım mı vay  
Senin için mapuslarda yatalım mı gel

NOTA NO: (29)

Türü :Koşma(Aşık Ağzı Koşma)  
Birinci Mısraı:Yârdan ayrılalı durmaz kan gider  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Ars.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:24.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu(?)

Güfte:

yâr yâr ey, dost  
Yârdan ayrılalı durmaz kan gider  
Bağrımda açılan derin yaradan  
Hasret beni etti meflûç(?) derbeder  
Hâlâ bir haber yok aktan karadan yandım oy  
Karagözlüm, sevdiğim gel

Öyle bir vurdu ki felek silleyi  
Kimse çekemez bu derdi çileyi  
Gönlümün var ise bir tek dileği  
Kaldır tanrım şu dağları aradan

Bir ateştir sardı dört bir yanı  
Titreyorum düşündükçe sonumu  
Ya bu aşkı söndür ya al canımı  
Ya kavuştur yâre beni yaradan oy

NOTA NO: (30)

Türü :Topal Koşma

Birinci Mısraı:Hey gara gaşına gurban olduğum  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.003B

Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:20.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Hey gara gaşına gurban olduğum  
Bir gece yanına varsam olmaz mı  
Hey tatlı diline hayrân olduğum  
Bir kez doya doya sarsam olmaz mı

NOT: Bir kıt'a okunmuştur.

NOTA NO: (31)

Türü :Topal Koşma  
Birinci Mısraı:Sana öğreteyim dağdan aşmayı  
Kaynak Kişi :Aşık Mümin Mevdâni  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Muzaffer Sarısözen  
Derleme Tarihi:?  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Muzaffer Sarısözen  
Notaya Alma Tarihi:?

Güfte:

Sana öğreteyim dağdan aşmayı  
Bir sen söyle bir ben topal koşmayı

Dağdan dağa aşmayınan yol olmaz  
Altın yere düşmeyinen pul olmaz  
Yigidin başına gelmedik olmaz  
İş başa gelince çekilir böyle

Ben de bildim bahtım olmadığını  
Dahi çilelerim dolmadığını  
Ellerin beğenip almadığını  
Getirdin üstüme malettin felek

NOT:TRT Müzik Dairesi Yayınları, THM Repertuarı  
No.924

NOTA NO: (32)

Türü :Elpük Koşması  
Birinci Mısraı:Eski libas gibi aşığın gönlü  
Kaynak Kişi :İhsan Özanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi  
Derleme Tarihi:10.3.1974  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Nida Tüfekçi  
Notaya Alma Tarihi:?  
Mahlas :?

Güfte:

Eski libas gibi aşığın gönlü hey aman hey  
Sökülürse geri dikilmez imiş  
Her ne kadar olsa gerdanı benli hey aman hey  
Her güzelin kahrı çekilmez imiş

Evvel meyhânedenden çıkamaz iken hey aman hey  
Şimdi bir kademe çıkamaz oldum  
Evvel sadakatlı yârin ben iken hey aman hey  
Şimdi kapılara çıkamaz oldum

NOT:TRT Müzik Dairesi Yayınları, THM Repertuar No.1823

NOTA NO: (33)

Türü :Elpük Koşması  
Birinci Mısraı:İskilibli(Eski libas gibi) aşığın gönlü

Kaynak Kişi :?  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz(?)  
Derleyen :Dârü'l-Elhân Adına; Yusuf Ziya[Demirci],  
Ekrem Besim, Muhittin Sadık(Sadak),  
Ferruh Arsunar  
Derleme Tarihi:1928  
Derlendiği Yer:Çankırı  
Notaya Alan :Ferruh Arsunar  
Notaya Alma Tarihi:1928  
Mahlas :?

**Güfte:**

iskilibli âşıkın gönlü hey aman hey  
Sökülürse dahi dikilmezim  
Her ne kadar olsa gerdanı benli hey aman hey  
Her güzelin kahri çekilmezmiş

Evveli meyhâneden çıkamazken hey aman hey  
Şimdi bir kademe çakamaz oldum  
Evveli sadâkatli yârin ben iken hey aman hey  
Şimdi kapılara bakamaz oldum

**NOTA NO: (34)**

Türü :Yelpik(Yelpük) Koşması  
Birinci Mısraı:Kahve bişdiği yerde  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi  
Derleme Tarihi:10.3.1974  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Nida Tüfekçi  
Notaya Alma Tarihi:?

**Güfte:**

Kahve bişdiği yerde  
Telve daşdığı yerde aman  
Güzel çirkin aranmaz  
Gönül düşdüğü yerde aman

Kahve Yemen'den gelir  
Bülbül çimenden gelir aman  
Ak topuk beyaz gerdan  
Her gün seyrandan gelir aman

Kahve Yemen neylesin  
Bülbül çimen neylesin aman  
Ak topuk beyaz gerdan  
Her gün yabandan gelir

**NOT:** TRT Müzik Dairesi Yayınları, THM Repertuvar  
No.1965

**NOTA NO:** (35)

**Türü** :Yelpük Koşması  
**Birinci Mısraı:**Kahve Yemen'den gelir  
**Kaynak Kişi** :?  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Dârü'l-Elhân Adına;Yusuf Ziyâ [Demirci],  
Ekrem Besim, Muhittin Sadık(Sadak),  
Ferruh Arsunar  
**Derleme Tarihi:**1928  
**Derlendiği Yer:**Çankırı  
**Notaya Alan** :Ferruh Arsunar  
**Notaya Alma Tarihi:**1928

**Güfte:**

Kahve Yemen'den gelir  
Bülbül çimenden gelir  
Ak topuk beyaz gerdan  
Her gün hamamdan gelir

Kahve piştiği yerde  
Telve taşıdığı yerde aman  
Güzel çirkin aranmaz  
Gönül düştüğü yerde

Çayır çıktı dizime  
Dolaş da gel izime aman  
Yarım bana darılmış  
Hiç bakmıyor yüzüme

NOTA NO: (36)

Türü :Aşık Ağzı Koşma  
Birinci Mısraı:Bu dil mahşere dek hüş-yâr gezer  
Kaynak Kişi :Aşık Mümin Meydâni  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönötken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:19.7.1948  
Derlendiği Yer:Araç/Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:14.3.1992  
Mahlas :Meydâni(Kastamonu'lu)

Güfte:

Bu dil mahşere dek hüş-yâr gezer  
Peymâne-i aşkın mestânesidir  
Aşk oduna yansa da eylemez izhâr  
Hakikat şem'inin pervânesidir dost

Her nâre kendini yakmaz gönlümüz  
Su gibi her yana akmaz gönlümüz  
Dünya gözeline bakmaz gönlümüz  
Bir peri-peykerin divânesidir dost

Bülbül aglar gülün hazânı için  
Ehl-i dil can verir cânânı için  
Kılı kırk yararız biz insan için  
Meydâni muhabbet merdanesidir

NOT: (1) Aşık Mümin Meydâni, Aşık Meydâni'nin torunudur.

(2) Ezgi tek kıt'a olarak okunmuş ve ilk kıt'anın son mısraı, teknik bir sebepten olsa gerek, derleme esnasında banda kaydedilmemiştir.

derleme esnasında banda kaydedilmemiştir.

NOTA NO: (37)

Türü :Aşık Ağzı Koşma/Aşamaret(Arada Tek Kıt'a  
Halk Ağzı Koşması)

Birinci Mısraı:Kimsenin hakkında kem söylemeyiz

Kaynak Kişi :Aşık Mümin Meydâni ve Enver Turan-Ahmet  
Pencereci

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen

Derleme Tarihi:19.7.1948

Derlendiği Yer:Araç/Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:21.12.1991

Mahlas :Nuri (Tokat'lı)

Güfte:

Kimsenin hakkında kem söylemeyiz  
Ehl-i de hakikati zemmeylemeyiz amman  
Elin yârine de benim demeyiz  
Kanaat ehliyiz arsız değiliz yandım

Yüz çevirme benden ey gül-ü rânâ  
Öyle de hakikatsiz yolsuz değiliz  
Bizde de bulunur bir saçı Leylâ  
Hâlimizce biz de yarsız değiliz

(Arada okunan halk ağzı koşma)

Gayrı bahçalarda şakrayık ötmez  
Bülbül gibi gülzârinden ayrılan  
Dünyada güzeline tenezzül eylemez  
Küll-ü vârenden hep böyle ayrılan aman aman yar yar ey

Bâri insâf versin Hazret-i Mevlâ  
Niçin açılmazsın ey gül-ü rânâ  
Bir pûse murâdım vermedin hâlâ  
Uyurken almayız hırsız değiliz

Nuriyâ eyle sen Hak'a itaât

Ol Hak erenlere versin beşâret  
Hacı Bektaş gibi sâhib-kerâmet  
Erkânımız vardır pirsiz değiliz

- NOT:(1) Tokat'lı Nûri'ye ait olan "Yüz çevirme benden  
ey gül-ü rânâ" mısraı ile başlayan şiirin,  
iki kıt'ası, ezgiyle okunmuştur.
- (2) Ezgi, yörede, "Aşâmâret" adıyla bilinen bir  
parçanın çeşitlemesidir.
- (3) Parça okunurken, kıt'alar arasında, halk ağız  
tek kıt'a koşmalar okunmaktadır. Ayrıca, kaynak  
kişinin verdiği bilgiye göre; arada okunan  
kıt'alar, muhtelif şâirlerin şiirlerinden de  
seçilebilirmiş.

NOTA NO: (38)

Türü :Koşma Tarzında (Aşık Tarzı Kesik Kerem)  
Birinci Mısraı:Görünce açılmış gül gibi seni  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen

Derleme Tarihi:17.7.1948

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:22.2.1992

Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Görünce açılmış gül gibi seni  
Coşgun sular gibi akasım gelir aman aman  
Eller ne der ise desin gönül bu  
Baktıkça yüzüne bakasım gelir

Kimse görmüş değil senin mislini  
Keklik bakışını tatlı dilini  
O tombul göksünü ince belini  
Alıp kucağıma sıkasım gelir



Ozanoğlu nasıl dayansın yürek  
Meger ki yüzünü görmemek gerek  
Geçti benden artık tahammül etmek  
Dağlara ay deyip çıkasım gelir

NOT:Ezgide, birinci kıt'a seslendirilmiştir.

NOTA NO: (39)

Türü :Koşma Tarzında (Aşık Ağzı Kesik Kerem)  
Birinci Mısraı:Halime acımaz geçersin fagat  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Ars.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:30.1.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Halime acımaz geçersin fagat  
Uyarsın sözüme bir zaman olur  
Kalbimi zarar yok durmadan kanat  
Düşersin dizime bir zaman olur aman aman

Kaş çatar göz eder yan yan bakarsın  
Gönlümü boş yere durmaz yıkarsın  
Suçum yok velâkin yüzlü çıkarsın  
Yüz süren izime bir zaman olur

Ne ziyân var sana Ozanoğlu'ndan  
Söyle günâhım ne öpem elinden  
Hayır ben râziyım dönme yolundan  
Bakarsın yüzüme bir zaman olur aman aman

NOT: (1) Birinci ve üçüncü kıt'alar seslendirilmiştir.

(2) HKAGGM BN.75.0038'de de okunmuştur.

NOTA NO: (40)

Türü :Koşma Tarzında [(Aşık Ağzı Kesik Kerem)  
(Kesik Koşma)]  
Birinci Mısraı:Dalyan boylum seni gördüğüm zaman  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:22.1.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Dalyan boylum seni gördüğüm zaman  
Ay doğmuş sanırım şafak üstünde  
Nasıl dayanıp da etmeyim figân  
Güller tutuşurken yanak üstünde

Harâmi gözlerin kesti yolumu  
Kaşların yay gibi büktü belimi  
Ne zaman lûtf edip tutsan elimi  
Duramaz olurum ayak üstünde

Gögsün hünkâr köşkü incedir belin  
Ozan'ı çileden çıkardır dilin  
Ne hoş yaraşırdı alsam emelim  
Ravak balı gibi kaymak üstünde

NOT: Birinci kıt'â seslendirilmiştir.

NOTA NO: (41)

Türü :Koşma Tarzında (Yanık Kerem)  
Birinci Mısraı:Sen nesin bilmem ki nasıl âfetsin  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu

**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

**Derleyen** :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısozen,  
HB.Yönetken, R.Yetişen/BN.1545 B-1

**Derleme Tarihi:**17.7.1948

**Derlendiği Yer:**Kastamonu

**Notaya Alan** :Süleyman Şenel

**Notaya Alma Tarihi:**21.1.1992

**Mahlas** :Ozanoglu

**Güfte:**

Sen nesin bilmem ki nasıl âfetsin  
Baktıkça doyulmaz yüzüne senin  
Aklımı yerinden oynadacaksın  
Gözlerim deydikçe gözüne senin oy

Gören dayanamaz çekme kaşını  
Tombul yanağını inci dişini  
Bulamadım menendini eşini  
Gurban olam ayak tozuna senin

**NOT:** (1) Birinci kıt'a seslendirilmiştir.

(2) HKAGGM BN.38'de de "Halimden bilmedin das  
yürekli yâr" sözleriyle bir çeşitlemesi  
okunmuştur.

**NOTA NO:** (42)

**Türü** :Koşma Tarzında (Yanık Kerem)

**Birinci Mısraı:**Düşeli bu derde hâlim yamandır

**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoglu

**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

**Derleyen** :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Arş.BN.16306

**Derleme Tarihi:**1973

**Derlendiği Yer:**Ankara

**Notaya Alan** :Süleyman Şenel

**Notaya Alma Tarihi:**22.3.1992

**Mahlas** : ?

**Güfte:**

Düşeli bu derde hâlim yamandır

Bulmadın derdime derman sevdiğim  
Yanalı aşkına yerim kül-handır  
Vermedin bir nefes aman sevdiğim

Aşkınla sen beni bi-karar ettin  
Akranım içinde kem ayar ettin  
Usandırdın candan hem bi-zâr ettin  
Gülmedin yüzüme bir an sevdiğim

**NOTA NO: (43)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Tatyan Kerem)  
**Birinci Mısraı:**Gıyâm edin dostlar galkın ayağa  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Nida Tüfekçi/ist.Rad.Arş.BN.16306  
**Derleme Tarihi:**1973  
**Derlendiği Yer:**Ankara  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**11.11.1991  
**Mahlas** :?

**Güfte:**

Gıyâm edin dostlar galkın ayağa  
Secaat tahtının sultânı geldi  
Beyim şöyle geçin geçin mağâma  
Taam kadeh ikram zamânı geldi

**NOT:**HKAGGM BN.75.0038'de aynı ezgi "Yıldız" varyantı  
olarak okunmaktadır.

**NOTA NO: (44)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Dik Kerem/Tatyan Kerem)  
**Birinci Mısraı:**Menzile yaklaştı ömür kervanı  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu  
BN.75.0038

Derleme Tarihi:1975

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:13.3.1992

Mahlas :Ozanoglu

**Güfte:**

Menzile yaklaştı ömür kervanı  
Ben hâlâ gidecek yol bulamadım  
Feleğin üstüme çöktü hazânı  
Sakrayıp ötecek dağ bulamadım

NOT: Bir kıt'a notalanmıştır

NOTA NO: (45)

Türü :Koşma Tarzında (Dik Kerem/Tatyan Kerem)

Birinci Mısraı:Dalyan gibi boyun endâmın düzgün

Kaynak Kişi :ihsan Ozanoglu

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :HKAGGM Adına Yaşar; Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038

Derleme Tarihi:1975

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:13.3.1992

Mahlas :Ozanoglu

**Güfte:**

Dalyan gibi boyun endâmın düzgün  
Yürürken bir dişi aslan gibisin oy oy  
Hancer gaş altında gözlerin süzgün  
O gara gözlerle ceyran gibisin

NOTA NO: (46)

Türü :Koşma Tarzında (Açık Kerem)  
Birinci Mısraı:Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:13.3.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin  
Göster daha ne varsa mârifetin  
Ne vuslatın lâzım ne mürüvvetin  
Dilerim Mevlâ'dan yere geç güzel

NOT:Bandda, ilk iki kıt'a anlaşılamadığı için, son  
kıt'anın notası yazılmıştır.

NOTA NO: (47)

Türü :Koşma Tarzında (Açık Kerem)  
Birinci Mısraı:Varlıktan beni soy dedimse Tanrım  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:13.3.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Varlıktan beni soy dedimse Tanrım  
Galkıp derimi de yüz demedim ya  
Arut beni deye vardım bu saat  
Elimi avcumu yüz demedim ya

Gokmadan baharın sümbüllerini  
Estirdin başımda güz yellerini  
Çevirip de yüce dağ sellerini  
Bağımı bahçemi boz demedim ya

Ozan çok havadan uçtun kuş gibi  
Gençlik geldi geçti eyvah kuş gibi  
Yüce Tanrı gönül katın taş gibi  
Biraz incelt dedim üz demedim ya yâr yâr

**NOTA NO: (48)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Kerem)  
**Birinci Mısraı:**Bilmem bu ayrılık gider mi böyle  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Arş.BN.16306  
**Derleme Tarihi:**1973  
**Derlendiği Yer:**Ankara  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**13.2.1992  
**Mahlas** :Kerem(?)

**Güfte:**

Hey hey hey hey hey  
Bilmem bu ayrılık gider mi böyle can kurban  
Ben mi tedbirimde eyledim noksan  
Yoksa tecellâ-yı kader mi böyle

**NOT:**Kit'anın bir mısraı eksik

**NOTA NO: (49)**

Türü :Koşma Tarzında (Kerem'den)  
Birinci Mısraı:Lâleli dağında yolum azıttım  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen

Derleme Tarihi:17.7.1948

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:14.3.1992

Mahlas :Kerem

**Güfte:**

Lâleli dağında yolum azıttım  
Çağırırım kadir mevlam aman hey  
Bir yandan kar yağar bir yanım tûfan  
Benim halim yaman oldu yaman hey

Yigit odur meydanda at oynada  
Aşık odur gendü gendün gaynada  
Kerem der ki ölüm hakdur dünyâda  
Ahirette garşu gele iman hey

**NOTA NO: (50)**

Türü :Koşma Tarzında (Kerem)  
Birinci Mısraı:Anamdan çekmişem nice zahmeti  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen

Derleme Tarihi:17.7.1948

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:20.3.1992

Mahlas :Kerem(?)

**Güfte:**



(hey)

Anamdan çekmişem nice zahmeti  
insafsız babanın yok merhameti  
Verseler istemem sensiz cenneti  
Sensiz cennet değil gilman istemem

NOTA NO: (51)

Türü :Koşma Tarzında Kerem(Kerem'den)  
Birinci Mısraı:Şu karşiki yüce dağlar  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen,  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:25.2.1992  
Mahlas :Kerem

Güfte:

Şu karşiki yüce dağlar  
Acap bizim dağlar m'ola  
Ak pürçekli benim anam  
Oğul der de ağlar m'ola

Kâbeden gelir hacılar  
Yürekde çoktur acılar  
Evdeki çifte bacılar  
Kardeş der de ağlar m'ola

Yol üstünde biten otlar  
Her gelen biri öğütler  
Kavım kardeş koc yigitler  
Yoldaş der de ağlar m'ola

Nedir cürmüm nedir hatam  
Nice bir gurbette yanam  
Ak sakallı benim atam  
Kerem der de ağlar m'ola

NOT: Birinci kıt'a seslendirilmiştir.

NOTA NO: (52)

Türü :Koşma Tarzında Kerem (Kerem'den)  
Birinci Mısraı:Akşam oldu yine bastı kareler  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:18.3.1992  
Mahlas :Kerem

Güfte:

Akşam oldu yine bastı kareler  
Aslıhan oturmuş zülfün areler  
Aslı kaçmış Kerem ardından ağlar  
Yol vermeyin başı dumanlı dağlar ey ey ey ey

NOTA NO: (53)

Türü :Koşma Tarzında Kerem (Kerem Ağzı)  
Birinci Mısraı:Yârdan bir selâm yok ne bir haber var  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:20.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Yârdan bir selâm yok ne bir haber var  
Asla bırakmadın imkân Allahım  
Ayrılık derdini çekenler bilir  
Yok mu bu derde bir dermân Allahım

NOTA NO: (54)

Türü :Koşma Tarzında (Kerem'den Bir Ayak)  
Birinci Mısraı: Bir onulmaz derde düştüm  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:21.3.1992  
Mahlas :Kerem

Güfte:

Bir onulmaz derde düştüm  
Yanarım aslım yanar(ım)  
Derdinle kaynayıp coştum  
Yanarım aslım yanar(ım)

NOTA NO: (55)

Türü :Koşma Tarzında (Kerem Ayağından)  
Birinci Mısraı:Gönlüm şâhâ kalkmış bir küheylândır  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Calgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarisözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:12.10.1991  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Gönlüm şâhâ kalmış bir küheylândır  
Sığmaz ele avca arslan olmazsa

Aşk ehli tâ ezel gerçek arslandır  
Takılmaz her ava ceylan(arslan) olmazsa

Hayat bir şüledir âkıbet söner  
Sönmeden zevkını almaktır hüner  
Ne el ayak tutar ne dilim döner  
Akşamdan akşama duman olmazsa

Sanma ki dünyadan el çektik cânâ  
Gönlümüz gençtir biz kocadık ammâ  
Ozan bülbül olup öter mi aslâ  
Ya bir orman ya bir gülşen olmazsa

**NOT:** (1) Birinci kıt'a seslendirilmiştir.  
(2) HKAGGM EN.75.0038'de de okunmuştur.

**NOTA NO: (56)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Garip)  
**Birinci Mısraı:**Var otur yerine zülfünü düzelt  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
**Derleme Tarihi:**17.7.1948  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Senel  
**Notaya Alma Tarihi:**10.10.1991  
**Mahlas** :Garip

**Güfte:**

Var otur yerine zülfünü düzelt  
Huma guşu gibi gündünü bezet  
Yedi yıla değin yolumu gözet  
Gidem dost gelmeyim(eğlenem) belki gelmeyem(1)

Gitme Garip gitme yollar çamurdur  
Senin bağrın daştan gatı demurdür  
Yedi yıla değin haylı ömürdür  
Var Garibim sağlığıla gelesin

NOT:(1) Derleme fişinde "eğlenem" olarak yazıldığı halde, "gelmeyim" şeklinde okunmuştur.

NOTA NO: (57)

Türü :Koşma Tarzında (Garip/Hürü Ağzı)  
Birinci Mısraı:Beyhüde çekinme kaçma ne var ki  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:22.2.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Beyhüde çekinme kaçma ne var ki  
Evvel âhir bana yâr olacaksın  
Halden bilmez gibi durmak ne sanki  
Benden sonra ah ü zâr olacaksın

NOTA NO: (58)

Türü :Koşma Tarzında (Garip Ağzı)  
Birinci Mısraı:Hayâlin her lâhza gözümde tüter  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:28.2.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

**Güfte:**

Hayâlin her lâhza gözümde tüter  
Zannetme bu sevdâ gün olur biter  
Bir cevâbet yeter çektiğim yeter  
Geçersin elime bir zamân olur

NOT:Ozanoglu, bu ezgiye, "Garip'in basit şekli" diyor.

**NOTA NO: (59)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Garip Ağzı)  
**Birinci Mısraı:**Ele av(u)ca sığmaz geçarsın amma  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoglu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
**Derleme Tarihi:**1975  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**25.3.1992  
**Mahlas** :Ozanoglu

**Güfte:**

Ele av(u)ca sığmaz geçarsın amma  
Gonarsın dalıma bir zaman olur  
Sözüme aldırılmaz geçersin amma  
Acırsın halime bir zaman olur

**NOTA NO: (60)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Garip Ağzı)  
**Birinci Mısraı:**Ne mihnet isterim senden ne vuslat  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoglu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
**Derleme Tarihi:**1975

Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:25.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

**Güfte:**

Ne mihnet isterim senden ne vuslat  
Yalnız acı bana acı sevdiğim  
Gençliğin başı için eyle merhamet  
Galbime verme gel sancı sevdiğim

inan senin aşkın her şeyden beter  
Hayâlin gözümde uçuşup tüter  
Râzıyım yüzünü görsem de yeter  
Belâlı başımın tâcı sevdiğim

Ozanoğlu der ki sana doyamam  
Ne garip aşk ki öpmeye kıyamam  
Bu sevdâdan ölmedikçe ayamam  
Sensiz yaşamak çok acı sevdiğim

**NOT:**Birinci kıt'a notalanmıştır.

**NOTA NO: (61)**

Türü :Tâhir Ağzı (Tâhir-Zühre Hikâyesinden)  
Birinci Mısraı:Hey tatarlar tatarlar  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:17.11.1991

**Güfte:**

Hey tatarlar tatarlar  
Oturmuş da ok atarlar

Carşının eti tükenmiş  
Tâhir'in etin satarlar

NOTA NO: (62)

Türü : (Hürşit Ağzı/Hürşit'ten)  
Birinci Mısraı: Bir ben ölmeyince âlem bay olmaz  
Kaynak Kişi : İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı: Saz  
Derleyen : Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısozen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi: 17.7.1948  
Derlendiği Yer: Kastamonu  
Notaya Alan : Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi: 25.11.1991

Güfte:

Bir ben ölmeyince âlem bay olmaz  
Kaf dağın yükletsen derde tay olmaz  
Sen bir iy(i)lik eyle iylik zâyolmaz  
Mevlâ'nın aşkına öldürme beni

NOT: HKAGGM BN.75.0038'de de okunmuştur.

NOTA NO: (63)

Türü : Koşma Tarzında (Bey Böyrek Hikâyesinden)  
Birinci Mısraı: Atlar eyerlendi cadır kuruldu  
Kaynak Kişi : İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı: Saz  
Derleyen : Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısozen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi: 17.7.1948  
Derlendiği Yer: Kastamonu  
Notaya Alan : Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi: 25.11.1991



**Güfte:**

Atlar eyerlendi çadır kuruldu  
Kel Vezir'in çifte topu atıldı  
Takatim kalmadı belim büküldü  
Gelindi hey benli bozum gelindi hey vah gelindi

Çok şükür ki çıktık biz de kaleden  
Başımız kurtuldu türlü belâdan  
İnayet yetişti ahir Mevlâ'dan  
Gelindi hey benlibozum gelindi gel gel gelindi

**NOTA NO: (64)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Köroğlu)  
**Birinci Mısraı:**Nice met(h)etsem yeridir Kızıroğlu  
Mustafa Bey  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039  
**Derleme Tarihi:**1975  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**20.3.1992

**Güfte:**

Nice metetsem yeridir  
Kızıroğlu Mustafa Bey  
Yigitlerin baş eridir  
Kızıroğlu Mustafa Bey

**NOTA NO: (65)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Köroğlu)  
**Birinci Mısraı:**Yetiş Eyvaz yetiş getti nâmımız  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz

Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039

Derleme Tarihi:1975

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:22.3.1992

Mahlas :Koroğlu

Güfte:

Yetiş Eyvaz yetiş getti nâmımız  
Camlibel önüne aktı kanımız  
Gahpe ermeniye teslim canımız  
Düşeni ağlatan olmaz Eyvazım çakır Eyvazım

NOT:ilk kit'alar anlaşılamadığından tek kit'a olarak  
notaya alınmıştır.

NOTA NO: (66)

Türü :Koşma Tarzında (Koroğlu)

Birinci Mısraı:Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne

Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu

Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz

Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039

Derleme Tarihi:1975

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:25.3.1992

Mahlas :Koroğlu

Güfte:

Hey hey yine de hey hey

Benden selâm olsun Bolu Beyine  
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır  
At kişnemesinden kalkan sesinden  
Dağlar sedâ verip seslenmelidir

Hey hey yine de hey hey

Düşman geldi tabur tabur dizildi  
Alnımıza kara yazı yazıldı  
Tüfek icâd oldu mertlik bozuldu  
Egri gılınç kında paslanmalıdır

Hey hey yine de hey hey

Köroğlu düşer mi yine şanından  
Ayırır çoğunu er meydanından  
Kırat köpüğünden düşman kanından  
Çevre dolup şalvar ıslanmalıdır

**NOT:**Ankara Devlet Konservatuvarı, 1948 derlemeleri  
arasında da aynı ezgi vardır.

**NOTA NO: (67)**

**Türü** :Koşma Tarzında (Köroğlu)  
**Birinci Mısraı:**Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim  
**Kaynak Kişi** :Aşık Mümin Meydâni  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
**Derleme Tarihi:**19.7.1948  
**Derlendiği Yer:**Araç/Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**24.2.1992  
**Mahlas** :Köroğlu

**Güfte:**

Heyi hey  
Ben bir Köroğlu'yum dağda gezerim  
Esen rüzigârdan hile sezerim  
Ben bu yolun paçını alır kişiyim  
Ver yolun paçını gel geç Bezirgân

Bezirgân değilim tüccar başıyam  
Acem ölkesinin şahin kuşuyam

Ben bu yolun paçını vermez kişiyem  
ilişme kervana gel geç Köroğlu

NOT:Ezginin birinci kıt'ası seslendirilmiştir.

NOTA NO: (68)

Türü :Koşma Tarzında (Köroğlu)  
Birinci Mısraı:Siyah kâküllerin dökümü  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN:75.0039

Derleme Tarihi:1975

Derlendiği Yer:Kastamonu

Notaya Alan :Süleyman Şenel

Notaya Alma Tarihi:23.2.1992

Mahlas :Köroğlu

Güfte:

Siyah kâküllerin dökümü  
Kızıl güllere güllere  
Elâ gözlerini dikmiş  
ince yollara yollara

Bağlantı:

Gel Ayvazım dolaşalım  
Çamlı bellere bellere

Okursun aşkın kitâbın  
Komadın âşıkın tâbın  
Akıttın çeşmimin âbın  
Döndü sellere sellere

Bağlantı:

Doldur elinden içeyim  
Mest olup serden geçeyim  
Seninle bile göçeyim  
Çamlı bellere bellere

Bağlantı:

Köroglu der budur derdim  
Sarardı cehre-i zerdim  
Benim şu nihâni derdim  
Düştü dillere dillere

Bağlantı:

NOTA NO: (69)

Türü :Koşma Tarzında (Yıldız)  
Birinci Mısraı:Son durağa erdi ömür kervanı  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:22.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

dost  
Son durağa erdi ömür kervanı  
Sürülüp savrulduk geçtik harmanı  
ah  
Sevda bir âfettir vermez amanı  
Sen bu sele garşu durabilmezsin

ah  
Ozanoğlu gerçi guru yapraktır  
Sevdiğim unutma sonun topraktır  
Ettiklerin bir bir sorulacaktır  
Benim hesâbımı verebilmezsin

NOTA NO: (70)

Türü :Koşma Tarzında (Yıldız)  
Birinci Mısraı:Akma bir su gibi her yana gönül  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:23.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Akma bir su gibi her yana gönül  
Yollar sarp menzile erebilmezsin  
Uslan yeter uslan divâne gönül  
Bundan sonra gonca derebilmezsin

NOTA NO: (71)

Türü :Koşma Tarzında (Yıldız)  
Birinci Mısraı:Gorgunc bir salgın kanlı bir akın  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN:75.0038  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:23.3.1992  
Mahlas :Ozan

Güfte:

Korkunc bir salgın kanlı bir akın  
Her taraf yangın her köşe Ata

Nârası halkın feryâdı hakkın  
Olmuştu yakın tâ arşa Ata

Bi-tâb ü tüvan düştük perişân  
Gönüller virân yok elde dermân  
Böyle bir zaman Samsun'dan heman  
Doğup verdin can her başa Ata

ihsansın Hak'tan yükseldin Şarktan  
Vârettin halktan varlığı yoktan  
Kurtulduk kökten biz yok olmaktan  
Garp şaştı ilkten bu işe Ata

Millet seferber vatan serbeser  
Etmedi diz yer hasma seraser  
Bu eşsiz zafer bu bin bir eser  
Senden bergüzâr her köşe Ata

Ozan bu millet bilmez esâret  
Verdik nihâyet dünyâya hayret  
Büyük emânet bizimçün hayat  
Yok müsterih ol endişe Ata

**NOTA NO: (72)**

**Türü** :Semâi(Eski Tarz Semâi/Hece Semâi)  
**Birinci Mısraı:**Bana kara deyen dilber  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0041  
**Derleme Tarihi:**1975  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**24.2.1992'  
**Mahlas** :Karacaoğlan

**Güfte:**

Bana kara deyen dilber  
Kaşların kara deyil mi

Türlü taama gatılır  
Biber de gara deyil mi

Bana kara deyen dilber  
Mevlâm yaratmış hor görme  
Elâ göz üstüne sürme  
Çekilir gara deyil mi

NOTA NO: (73)

Türü :Semâi(Eski Tarz Semâi/Hece Semâi)  
Birinci Mısraı:Muhabbetin tadı çıkmaz  
Kaynak Kişi :İhsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:24.2.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Muhabbetin tadı çıkmaz  
Üç beş kadeh atmayınca  
İçkinin neş'esi olmaz  
Bir kaç lokma yutmayınca

NOTA NO: (74)

Türü :Halk Ağzı Mânî (Kadın Ağzı)  
Birinci Mısraı:Manî benim ezberim  
Kaynak Kişi :Reşide Erdoğan  
Derleyen :Süleyman Şenel  
Derleme Tarihi:11.3.1986  
Derlendiği Yer:Taşköprü/Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:18.3.1992



**Güfte:**

Mani benim ezberim  
Kan ağlıyor gözlerim  
Unuttun mu sanıyon  
Hep duruyo sözlerin

Gidiyon yolum bayır  
Gülü dikenden ayır  
Sen bir aşka düşmüşsün  
Yanıyon cayır cayır

Gitme olursun pişman  
Vallah ardına düşmen  
Dost diyi gazandığın  
O da mı sağa düşman

Boş yayuk gümüler mi  
Derdsüz baş iniler mi  
Gurbette yâri olan  
Ha hay ider güler mi

**NOTA NO: (75)**

**Türü** :Halk Ağzı Mânî  
**Birinci Mısraı:**Revâ değil su katmak  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039  
**Derleme Tarihi:**1975  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**23.3.1992

**Güfte:**

Revâ değil su katmak  
Elin pişmiş aşına  
Yiğit için kimsenin  
Gülmek olmaz leşine

NOTA NO: (76)

Türü :Aşık Tarzı Mâni(istanbul Ağzı)  
Birinci Mısraı:Adam aman yandım aman sinemi  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Ank.Dev.Kon. Adına M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
Derleme Tarihi:17.7.1948  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:25.3.1992  
Mahlas :?

Güfte:

Adam aman yandım aman sinemi  
Dün gece yâr koynunda  
Çürüttü ter sinemi

(Cevap)

Adam aman yandım aman sinemi  
Zemheride terlenmez  
Her işin tersinemi

NOT: HKAGGM BN.75.0039'da da bir çeşitlemesi  
okunmuştur.

NOTA NO: (77)

Türü :Destân (Hayat Destânı)  
Birinci Mısraı:Hamd ü şükr ü minnet gani Hüdâ'ya  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Arş.BN.16306  
Derleme Tarihi:1973  
Derlendiği Yer:Ankara  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:12.11.1992  
Mahlas :?

Güfte:

Hamd ü şükr ü minnet Gani Hüdâ'ya  
Hikmet-i kudreti râyegân olur  
Kismeti veren odur bâye gedâye  
Bâb-ı tevekkülde mü'minân olur

Akıl fikir yetmez sırr-ı Sübhâne  
Kaderin neyise gelir meydâne  
Dokuz ay on günde doğurur ana  
Dünyâya gelince işfiğân olur

Ebe yur arıdur tuzlanur mâsum  
Göbeği kesilib sarılır mahdum  
Analar emzirir ahvâli mâlûm  
Gezer elden ele âlişân olur

Beşikte sallanur bir körpe arslan  
isimle müsammâ olur nümâyân  
Altı ayda söyler lisân-ı Süryân  
Bir yaşında tûti-i zebân olur

Bir buçuk yaşında sürünür gezer  
ikisinde süttten kesilir bezer  
Üç yaşında şirin kelâmın düzer  
Dört yaşında söyler hoş lisân olur

Beşinde fark eder yahşı yamanı  
Altıda oyuna çekilir canı  
Yedisinde okul olur mekânı  
Sekizinde okur pür iz'ân olur

Dokuzunda tanır şartı erkânı  
On yaşında gitmez asla yabâni  
Onbirinde bilür dostu düşmanı  
Onkide hilâl kaş kemân olur

Onüçünde eder güzelle ülfet  
On dördünde kurar tenhâda sohbet  
Onbeşinde etmez kimseye minnet  
Onaltı yaşında nevcivân olur

Onyedide olur bir deli dolu  
Onsekizde bilmez gittiği yolu  
Ondokuzda bellidir yigidin oğlu  
Yirmisinde mest-ü sergerdân olur

Yirmibeşte olur bir kabadayı  
Otuzunda saymaz belâ kazâyı  
Otuzbeşte bellolur adamın payı  
Kırk yaşında kâmil bir insan olur

Kırkbeşinde yiğit erer kemâle  
Ellisinde döner Rüstem-i Zâl'e  
Ellibeşte girer bir başka hâle  
Altmışında akli perişân olur

Altmışbeşte ak-pak olur sakalı  
Yetmişinde ölüm olur hayâli  
Yetmişbeşte kalmaz asla mecâli  
Seksenine girer nâtüvân olur

Seksenbeşte âciz kalır cihandan  
Doksanında hatâ çıkmaz lisândan  
Doksanbeşte geçer şöret-i şandan  
Yüz yaşına girer gözü kan olur

Yüzbeşe erdirse ânı girdügâr  
Yüzonda cürmünü afv eder Gaffar  
Yüzonbeş yaşında sür'ati nâçar  
Yüzyirmi yaşında küllü fân olur

NOTA NO: (78)

Türü :Destân (Aşık Hakkı Bayraktar Destânı)  
Birinci Mısraı:Boyuk şâir Hakkı Bayraktar için  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Banda Kaydeden:Lütfi Bayraktar/Kastamonu  
Kayıt Tarihi :1971(?)  
Notaya Alan :Süleyman Senel  
Notaya Alma Tarihi:7.1.1985  
Mahlas :Ozan

**Güfte:**

Böyük şâir Hakkı Bayraktar için  
Yerinde yolunda beyânım vardır  
Aşık Hakkı ki emsâli yok bugün  
Hakkında nice bir destânım vardır

Bayraktarın doğumu bin üçyüz oniki  
Bayraktarı çekmez terâzi çeki  
Hâlâ da yaşıyor gözümde sanki  
Gerçi bu şâirin iz'ânı vardır

Belinde silahlık sırtında marka  
Çevirmedi asla kimseye arka  
Gerçek âşık idi bilmezdi çağa  
Bizim nice gerçek beyânım vardır

İster ise yazar çok üstün yazı  
Zuhûr etmeden bilir bahârı yazı  
Gayet üstün idi çaldığı sazı  
Kendisine emr-i revânım(?) vardır

Saz omuzda gezdi nice memleket  
Her gittiği yerde gördü muhabbet  
Sazında sözünde üstün bir san'at  
Ezelden ebede hayrânım vardır

Bir yigit kişi idi bilmezdi riyâ  
Ağzına sürmezdi bir yalan asla  
Doğmadan aşg u sevdâya müptelâ  
Gülistanında çok figânım vardır

Ne karanlıktadır ne de bir ışık  
Çalardı sazını uyanık âşık  
Sanma harâbât bir eli dolaşık  
Yüksek rûhuna benim imânım vardır

San'at ile etti ömrünü tamam  
Söylemedi asla bir kötü kelâm  
Allah Allah deye eyledi hitâm  
Nice kerâmâta iz'ânım vardır

Ben ölüm halinde geldi yanıma  
Onun gelişi can verdi canıma  
Üstâd gideceğim öte yanıma  
Bu söze benim çok hayrânım vardır

Benim bu sözümde şiirlen sihir  
Hayatıma bir bend olmuştu zehir  
Kimseye eylemem ben asla gahir  
Alem-i uhrâya revânım vardır

Yirmidört saat sonra gel mezar taşıma  
Bir şiir oku da benim başıma  
Felek ağu gattı datlu aşıma  
Bu hicrette asla güvânım vardır

Hakkı Çavuş üstün bir ânı gördü  
Şaban-ı Veli'ye yüzünü sürdü  
Allah huzûrunda el-pençe durdu  
Cennetlik kişidir imânım vardır

Allah'tan diler Ozan dâim mağfiret  
Bizlere Bayrak'dan olsun şefaât  
Allah evlâdına versin ömr ü âfiyet  
Lûtuflar hüdâsı Yezdânım vardır  
Gaffar-üz zünubbi Yezdânım vardır

**NOTA NO: (79)**

**Türü** :Destân Ayağında Deyiş  
**Birinci Mısraı:**Şavkıla ben sazımı aldım ele  
**Kaynak Kişi** :Aşık Mümin Meydâni  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Ank.Dev.Kon. Adına; M.Sarısözen,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
**Derleme Tarihi:**19.7.1948  
**Derlendiği Yer:**Arac/Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**24.2.1992  
**Mahlas** :Külhani

**Güfte:**

Savkıla sazımı ben aldım ele  
Bu aşkın rehberi çal dedi bana  
Bir kâmil insandan çok himmet aldım  
Aşkın revânını hem sundu bana

Mahlâsım Külhâni ezelden yanık  
Ehl-i harâbattır çevre dayanık  
Gözlerimin yaşı kana boyanık  
Ağlarım gülerler âmâlar bana

**NOTA NO: (80)**

**Türü** :Destân [Perhizli (Yemekler) Destânı]  
**Birinci Mısraı:**Perhizdeyim çok yemekten hazetmem  
**Kaynak Kişi** :ihsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Arş.BN.16306  
**Derleme Tarihi:**1973  
**Derlendiği Yer:**Ankara  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**8.11.1991  
**Mahlas** :Ozan

**Güfte:**

Perhizdeyim çok yemekten hazetmem  
En azından altmışbir sahan olsun  
Yetişir şimdilik pek fazla gitmem  
Diler ise bunda han hakan olsun

Birer birer sahan tabak dizilir  
Yemekler geldikçe gözler süzülür  
Çorba gelince dal kılınc yazılır  
Cümlesi mideye rast-revân olsun

Sofra kenarında ince varaklar  
Daire çevirmiş yağlı çörekler  
Bildircin kızartma etli börekler  
İçersinde bol kıyma soğan olsun

Tabaklar dizilsin hem çifte çifte  
Mayahoş cinsinden edelim sifte  
Peşinden yetişsin eyşili köfte  
Dolma yerken gönlüm şadumân olsun

Hele tez getirin siz şu göveci  
Sarımsaklı paça geldi pek acı  
Açılır saltayla adamın içi  
Ver mıklamayı sen gariban olsun

Sucukla pastırma gelsin meydâne  
Yumurtayla pişsin girsin sahana  
imam bayıldıya olmaz bahâne  
Etli banya derdime dermân olsun

Sogan ile sarımsak pek olur acı  
Maluzu çok pilav derdin ilacı  
Olmasın üstünde hindi salâcı  
Yidikçe karın göbek şişman olsun

Mutvağın ocağı tuğla taşıdır  
Hazret-i Baklava taam başıdır  
Bal helvası baklavanın eşidir  
Ben yidikçe karnım şişman olsun

Ozan incili'den naklen işlerim  
Tavuk dolmasını sever dişlerim  
Kavurma ile ben cenge başlarım  
Dileyen benimle imtihan olsun

**NOTA NO: (81)**

**Türü** :Destân (Yaş Destânı)  
**Birinci Mısraı:**Onbirinde bir yâr sevdim  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Nida Tüfekçi/İst.Rad.Arş.BN.16306  
**Derleme Tarihi:**1973  
**Derlendiği Yer:**Ankara  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**9.11.1991



Mahlas :Karacaoğlan

**Güfte:**

On birinde bir yâr sevdim  
Yeni açmış güle benzer  
On ikide şeker şerbet  
Oğul vermiş bala benzer

On üçünde gözün süzer  
Zülfünü gerdana dizer  
Kargı karnış gibi uzar  
Boyu selvi dala benzer

On dördünde pek derbeder  
Dostun ikrârını güder  
Nere çeksen ora gider  
Boynu toklu kula benzer

On beşinde yaşar yaşın  
Her örnekten bağlar başın  
Tenhâlarda arar eşin  
Tez alışgın döle benzer

On altıda kurt bilekli  
Sanrısı yeşil örekli  
Yüregi Hakka dilekli  
Esen poyraz yele benzer

Onyedide deli dolu  
Bilmez hiç gittiği yolu  
Has bahçenin gonca gülü  
Kız turnada tele benzer

Onsekizde geçer gücü  
Kız oglana bulur suçu  
Gelinin ibrişim saçı  
Kızın altın tele benzer

Öndokuzda olur hasta  
Zülüfleri deste deste  
Gelin şeker şerbet tasta  
Kız petekte bala benzer

Naçar Karacoglan naçar  
Aşkın kitâbını açar  
Yirmisinde vakti geçer  
Gitmez akca pula benzer

**NOT:** Son üç kıt'a seslendirilmemiştir.

**NOTA NO: (82)**

**Türü** :Aşık Tarzı Tekerleme (Yer-Bo. Dengi)  
**Birinci Mısraı:**Kulak verin yerin göğün cengine  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :Ank.Dev.Kon.Adına; M.Sarısoy,  
H.B.Yönetken, R.Yetişen  
**Derleme Tarihi:**16.7.1948  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**10.11.1991  
**Mahlas** :Saydi(Isparta'lı)

**Güfte:**

Kulak verin yerin göğün cengine  
Gök yere der ki bugün fırsat benimdir  
Yer der ki gündünü salma engüne  
Evveli-âhiri kudret benimdir

Gök der ki kaddini kemân eylerim  
Yakar yıkar seni virân eylerim  
Rüzigârla tozu duman eylerim  
Kara bulut çehre heybet benimdir

Yer der ki yüceden yüceyim sanma  
Yüksekteyim deye sakın aldanma  
İçerim lavdalı(?) ateşe yanma  
Savlet sende ise kudret benimdir

Gök der ki yakandan şimdi tutarım  
Hışma gelip bir yıldırım atarım

Her âzânı birbirine katarım  
Evveli âhiri dehşet benimdir

Yer der ki sıdk ile sığındım HÜ'ya  
Bilmez misin yardım eder doğruya  
Attığın yıldırım gark olur suya  
Bunca deniz deryâ satvet benimdir

Saydiyâ derd ile haylı yarıştı  
Yer ile gök birbirine karıştı  
Evvelâ cenk oldu sonra barıştı  
Ara yerde derd ü mihnet benimdir

**NOT:**Birinci kıt'ası seslendirilmiştir.

**NOTA NO:** (83)

**Türü** :Taşlama  
**Birinci Mısraı:**Öyle bir devran ki nerden tutarsın  
**Kaynak Kişi** :İhsan Ozanoğlu  
**Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:**Saz  
**Derleyen** :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039  
**Derleme Tarihi:**1975  
**Derlendiği Yer:**Kastamonu  
**Notaya Alan** :Süleyman Şenel  
**Notaya Alma Tarihi:**16.3.1992  
**Mahlas** :Ozanoğlu

**Güfte:**

Öyle bir devran ki nerden tutarsın  
Rahat dediğin şey beşikte kaldı  
Fazla dem etme oerde dert katarsın  
Mâl-i hülyâ kaba döşekte kaldı

**NOT:**Birinci kıt'a notalanmıştır.

NOTA NO: (84)

Türü :Taşlama  
Birinci Mısraı:Hodri meydan işte gerçek âşıklar  
Kaynak Kişi :ihsan Ozanoğlu  
Kaynak Kişinin Kullandığı Çalgı:Saz  
Derleyen :HKAGGM Adına; Yaşar Doruk-Mustafa Mutlu,  
BN.75.0039  
Derleme Tarihi:1975  
Derlendiği Yer:Kastamonu  
Notaya Alan :Süleyman Şenel  
Notaya Alma Tarihi:16.3.1992  
Mahlas :Ozanoğlu

Güfte:

Hodri meydan işte gerçek âşıklar  
Tos kisbet ortaya gelenlerdeniz  
San'ata bilgiye doyup kanıklar  
Bizler saygı sayı bilenlerdeniz

Görmeyiz biz asla kimseyi hakir  
Aşıklıkta vatan sathı tamtakır  
Bir âşık ki sanat ve dilde fakir  
Perişân hâline gülenlerdeniz

Biz kimiz evvela neydüğümüz bil  
ilme verdik kendimizi altmış yıl  
Hey âşık iyi bak çapağını sil  
Er meydanında tek kalanlardanız

NOT:Diğer kıt'alar notalanmamıştır.

BİRİNCİ MISRAINA GÖRE EZGİLERİN ALFABETİK DİZİNİ

Adam aman yandım aman sinemi (MANİ)  
(NOTA NO:76)

Ahiderim âhiderim âhım dutar seni yâr (GOŞMA)  
(NOTA NO:26)

Akma bir su gibi her yana gönül (YILDIZ)  
(NOTA NO:70)

Akşam oldu yine bastı kareler (KEREM'DEN)  
(NOTA NO:52)

Alemde lisâne beni bir gül yayıverdi (KALENDERİ)  
(NOTA NO:17)

Anamdan çekmişem nice zahmeti (KEREM)  
(NOTA NO:50)

Aşk-ı ezeli âşıkâ ilhâm-ı Hüdâdır (AYAKLI KALENDERİ)  
(NOTA NO:18-19-20-21-22)

Atlar eyerlendi çadır kuruldu (BEY BOYREK'TEN)  
(NOTA NO:63)

Bâb-ı kenzü bir nigârsın yâ Ali senden medet (MEDHİYE)  
(NOTA NO: 4)

Bahr-i aşkım şüphesiz bahr-i hebâyı oynatır (DİVAN)  
(NOTA NO:10)

- Bana kara deyen dilber (SEMAİ)  
(NOTA NO:72)
- Ben bir Koroğlu'yum dagda gezerim (KOROĞLU)  
(NOTA NO:67)
- Benden selâm olsun Bolu Beyi'ne (KOROĞLU)  
(NOTA NO:66)
- Beni candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı (SEMAİ)  
(NOTA NO:13)
- Beyhûde çekinme kaçma ne var ki (GARİP/HURİ AĞZI)  
(NOTA NO:57)
- Bilmem bu ayrılık gider mi böyle (KEREM)  
(NOTA NO:48)
- Bir ben ölmeyince âlem bay olmaz (HURŞİT'TEN)  
(NOTA NO:62)
- Bir onulmaz derde düştüm (KEREM'DEN BİR AYAK)  
(NOTA NO:54)
- Böyük şâir Hakkı Bayraktar için (DESTAN)  
(NOTA NO:78)
- Bu dil mahşere dek hüş-yâr gezer (KOŞMA)  
(NOTA NO:36)
- Bülbül tek uyandım bir seher nâgâh (DİVAN)  
(NOTA NO:11)
- Dalyan gibi boyun endâmın düzgün (KESİK KEREM)  
(NOTA NO:40)
- Dalyan gibi boyun endâmın düzgün (DİK/TATYAN KEREM)  
(NOTA NO:45)
- Derdim efzûn muzdaribem el-aman da el-aman (DİVAN)  
(NOTA NO: 8)

Diriğâ geçti gafletle bütün ömr ü perişânım (MUNACAT)  
(NOTA NO: 1)

Düşeli bu derde hâlim yamandır (YANIK KEREM)  
(NOTA NO:42)

Ele avuca sığmaz geçarsın amma (GARİP AĞZI)  
(NOTA NO:59)

Eski libas gibi âşıkın gönlü (ELPÜK KOŞMASI)  
(NOTA NO:32)

Ey cân-ı alem her sırra mahrem... (VEZN-i AHER)  
(NOTA NO:25)

Ey vücûd-ı bâisi hilkat Habib-i Kibriyâ (NAT-I ŞERİF)  
(NOTA NO: 2)

Gam değil versem eğer dostun yoluna cân ü bâş (PEŞREV)  
(NOTA NO: 6-7)

Getir saki mey-i engûru el tutmaz ayak tutmaz (SEMAİ)  
(NOTA NO:14-15)

Gıyâm edin dostlar kalkın ayağa (TATYAN KEREM)  
(NOTA NO:43)

Gorkunç bir salgın kanlı bir akın (YILDIZ)  
(NOTA NO:71)

Gönlüm şâhâ kalkmış bir küheylândır (KEREM AYAGINDAN)  
(NOTA NO:55)

Görünce açılmış gül gibi seni (KESİK KEREM)  
(NOTA NO:38)

Halime acımaz geçersin fakat (KESİK KEREM)  
(NOTA NO:39)

Hamd ü şükr ü minnet Gani Hüdâ'ya (DESTAN)  
(NOTA NO:77)

Hayâlin her lâhze gözümde tüter (GARİP AĞZI)  
(NOTA NO:58)

Hey gara gaşına gurban olduğum (TOPAL KOŞMA)  
(NOTA NO:30)

Hey tatarlar tatarlar (TAHİR DEN)  
(NOTA NO:61)

Hodri meydan iste gerçek âşıklar (TAŞLAMA)  
(NOTA NO:84)

İskilibli âşıkın gönlü (ELPÜK KOŞMASI)  
(NOTA NO:33)

Kahve bişdiği yerde (YELPİK KOŞMASI)  
(NOTA NO:34)

Kahve Yemen'den gelir (YELPÜK KOŞMASI)  
(NOTA NO:35)

Karşıdan karşıya zelvi boyun görünür (GOŞMA)  
(NOTA NO:27)

Kimsenin hakkında kem söylemeyiz (KOŞMA)  
(NOTA NO:37)

Kulak verin yerin göğün cengine (TEKERLEME)  
(NOTA NO:82)

Lâleli dağında yolum azıttım (KEREM)  
(NOTA NO:49)

Mahvetti Ozan'ı senin mihnetin (AÇIK KEREM)  
(NOTA NO:46)

Mani benim ezberim (MANİ)  
(NOTA NO:74)

Menzile yaklaştı ömür kervanı (DİK/TATYAN KEREM)  
(NOTA NO:44)

Meyli olan bir güzele (SATRANÇ)  
(NOTA NO:24)

Muhabbetin tadı çıkmaz (SEMAİ)  
(NOTA NO:73)

Muharrem mâh-ı mâtemdir ten ağlar tende... (MERSİYE)  
(NOTA NO: 3)

Ne mihnet isterim senden ne vuslat (GARİP AĞZI)  
(NOTA NO:60)

Nice metetsem yeridir (KÖROĞLU)  
(NOTA NO:64)

Onbirinde bir yâr sevdim (DESTAN)  
(NOTA NO:81)

Öyle bir devran ki nerden tutarsın (TAŞLAMA)  
(NOTA NO:83)

Pehlivân-ı aşk olan pâzûda kuvvet gezdirir (DİVAN)  
NOTA NO: 9)

Perhizdeyim çok yemekten hazetmem (DESTAN)  
(NOTA:(80)

Revâ değil su gatmak (MANİ)  
(NOTA NO:75)



- Sana öğreteyim dağdan aşmayı (TOFAL KOŞMA)  
(NOTA NO:31)
- Sen nesin bilmem ki nasıl âfetsin (YANIK KEREM)  
(NOTA NO:41)
- Sensin ey gül çehreli yârim beni nâlân eden (DESTUR)  
NOTA NO:12)
- Sevdi gönül bir püseri (SATRANÇ)  
(NOTA NO:23)
- Siyah kahküllerin dökmüş (KOROĞLU)  
(NOTA NO:68)
- Sofi hele gel meclise bir dinle bu sâzı (KALENDERİ)  
(NOTA NO: 16)
- Son durağa erdi ömür kervanı (YILDIZ)  
(NOTA NO:69)
- Şavkıla ben sazımı aldım ele (DESTAN AYAGINDA DEYİS)  
(NOTA NO:79)
- Şu karşıkı yüce dağlar (KEREM'DEN)  
(NOTA NO:51)
- Tâ ezelden biz Muhammed Mustafâ'ya bağılıyız (MEDHİYE)  
(NOTA NO: 5)
- Uzun kavak ne uzarsın boşuna (KOŞMA)  
(NOTA NO:28)
- Var otur yerine zülfünü düzelt (GARİP)  
(NOTA NO:56)
- Varlıktan beni soy dedimse Tanrım (AÇIK KEREM)  
(NOTA NO:47)
- Yârdan ayrılalı durmaz kan gider (KOŞMA)  
(NOTA NO:29)
- Yârdan bir selâm yok ne bir haber var (KEREM AĞZI)  
(NOTA NO:53)
- Yetiş Eyvaz yetiş getti nâmımız (KOROĞLU)  
(NOTA NO:65)

## Ö Z G E Ç M İ S

21.8.1963 tarihinde İstanbul'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra, bir süre İstanbul Belediye Konservatuarına devam etti. 1982 yılında, İTÜ Türk Müzikîsi Devlet Konservatuarına girdi. 1986 yılında mezun oldu ve aynı yıl içinde mezun olduğu okulda "Türk Halk Müzikîsi Bilgileri" dersleri vermeye başladı. 1988 yılında Araştırma Görevlisi oldu.

1986 yılında, Türk Halk Müzikîsi alanında, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Sanat Dalı Yüksek Lisans öğrenimine başladı ve 1988 yılında mezun oldu. 1988 yılında, yine THM alanında, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikî Sanat Dalı'nda başladığı "Sanatta Yeterlik" öğrenimini 1992 yılı tamamlayarak mezun oldu. Halen, İTÜ T.M.D.Konservatuarında Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.