

ÂŞIKLIK GELENEĞİ İÇİNDE ÂŞIK MÜZİĞİ VE KİMİ PROBLEMLER

METİN ÖZARSLAN*

Âşık müziğinin yazılı kaynakları azdır. Bunların en eski ve önemlilerinden biri, XVII. yüzyılda Ali Ufkî Bey'in (Albert Bobowsky) hazırladığı Mecmûa-i Saz ü Söz'dür. Bu mecmuuda notaya alınmış eserler arasında âşık müziği örnekleri de bulunmaktadır (Elçin 1976). Bununla beraber âşık müziği üzerinde çalışan araştırmacıların canlı kaynaklarla karşılaşmaları, XX. yüzyılın ilk yıllarında mümkün olabilmıştır. Âşık müziği örneklerinin ses kayıt cihazlarıyla tespit edilmesi ise Cumhuriyet'in ilânından sonradır. 1926-1929 yılları arasında Darüelhan (İstanbul Belediye Konservatuarı) adına Anadolu'nun muhtelif yörelerinde yapılan derleme gezilerinde ve bu kurumun yaptığı özel derlemelerde Âşık Seyfi ve Âşık Veysel'den alınmış destan, koşma ve deyişlerle, Âşık Kerem, Âşık Garip, Köroğlu ve Âşık Sümmanî gibi eski ustaların "mahlâsları tapşırılmış" deyiş ve türküler mahallî sanatçıların ağızından ses kayıt cihazı ile tespit edilmiştir (Şenel 1991).

Ankara Devlet Konservatuarı mensupları 1937-1952 yılları arasında resmî derleme gezileri yapmış, âşık müziği ile ilgili birçok örnekleri ses kayıt cihazına tespit etmişlerdir. Bu gezilerde başta Âşık Yunus, Âşık Dertli, Ercişli Emrah, Erzurumlu Emrah, Âşık Sümmanî, Karacaoğlan, Dadaloğlu, Köroğlu, Eşrefoğlu, Pir Sultan, Bayburtlu Zihni gibi tanınmış âşıklar olmak üzere günümüze varıncaya kadar pek çok şairin mahlâslarının tapşırıldığı peşrev, divan , destan, koşma, satranç, yıldız, semâi, varsağı, kalenderî, vezn-i âher, müstezad, gibi tür ve biçimlerde ezgilerle methiye, mersiye, deyiş, dübeyt, güzelleme, tekellüm, soru-cevaplı muamına ve ceng-i harbî gibi âşık ağzı örnekleri derlenmiştir. Bu arada Kerem ile Aslı, Elif ile Mahmud, Arzu ile Kamber, Elbeylioğlu, Köroğlu Kolları, İsmail Kıssası gibi âşık ağzı halk hikâyeleri de ezgili olarak tespit edilmiştir. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu adına 1961, 1967 ve 1971 yıllarında yapılan resmî derleme gezileriyle bölge radyolarının Türk halk müziği ve oyunları, şube

* Dr. , Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Bilimi Ana Bilim Dalı Öğretim Görevlisi.

müdürlükleri vasıtasıyla gerçekleştirilen özel derlemelerde de pek çok âşıktan yüzlerce âşık müziği örnekleri alınmıştır.

Âşık tarzı şiir geleneği verimlerine eşlik eden ezgiler hususunda, her âşık mahsulünün bir ezgisi olduğu fikrini ortaya atan Fuad Köprülü'ye göre, koşma ve koşuglar hece vezninin en eski ve rağbet gören şeklidir. "Koşmak" kelimesi "güfteye zam ve terdif etmek anlamında kullanıldığı için Divanu Lügat-it-Türk'te "recez, kaside" tarif edilen bu koşugları Türk şiirinin en eski döneminin, bir başka deyişle beste ile güftenin ayrılmadığı zamanların bir kalıntısı olarak kabul etmek gerekmektedir. Köprülü koşmaların sadece bir âşık havası veya beste ile söylendiği kanaatini taşımaktadır:

"Âşık tarzında koşma çok kullanılan bir nazım şeklidir, ayrı bir bestesi hususî bir terennüm tarzı vardır. Bu beste ile söylenen koşmalar son iki asırda ekseriyetle on bir heceli olup murabba şeklinde tanzim olunurdu" (Köprülü 1981: 246-247).

Köprülü'nün bu görüşü kendisinden sonra gelen bir çok araştırmacı tarafından aşağı yukarı aynen tekrar edilmiştir. Gerek halk şiiri ile ilgili retorik kitaplarında gerekse âşık müziği ile ilgili müstakil yazılarda halk şiiri (âşık tarzı şiir) türlerinden bazılarının özel ezgi eşliğinde okundukları ve halk şiiri türlerinin belirlenmesinde ezginin göz ardı edilmemesi gerektiği vurgulanmasına (Onay 1928; Dizdaroğlu 1969) rağmen bu ikazlar tavsiyeden öteye geçememiştir. Halk şiirinin tür ve şekil meselesi ile uğraşan araştırmacılar âşık tarzı şiir verimleri ile ilgili tanımlar yaparken bu verimlerin özel bir ezgi eşliğinde okunduklarına temas edip geçmişlerdir (Onay 1928, Ozanoğlu 1940; Dizdaroğlu 1969; Dilçin 1995). Bu çalışmalarda özel ezgiden ne kastedildiği meselesinin ucu açık bırakılmıştır. Öte yandan âşık müziği ile ilgili olarak yapılan yayınlarda (Kırzioğlu 1964; Taşlıova 1976; Aslan 1980) âşık tarzı şiir geleneği mahsullerine refakat eden ezgi karşılığı "âşık makamları" terimi ortaya atılmış ve bu terime bağlı bol miktarda isim zikredilmiştir.

Kars yöresinde çalınıp söylenen makamların sayısı ile ilgili olarak araştırmacılar farklı tasniflere dayalı değişik rakamlar vermektedir. Bunlardan Fahrettin Kırzioğlu "ağır havalar (ağırlamalar, uzun havalar) yüz yirmi, orta havalar kırk, hafif (yüngül) havalar elli altı" şeklinde üçe ayırarak tasnif ettiği 216 saz havasının ismini sayar (Kırzioğlu 1964). Şeref Taşlıova 157 saz makamını "ağır sesli divanî makamlar yirmi bir, tecnis makamları dört, güzelleme makamları on iki, orta ve yürük sesli makamlar otuz üç, yanık sesli makamlar kırk yedi, yüksek sesle söylenen makamlar kırk" şeklinde tasnif etmiştir (Taşlıova 1976). Ensar Aslan ise Doğu Anadolu'da

âşıklar arasında 72 makam¹ olduğunu ifade ederek, tespit edebildiği 57 âşık makamını “divanî makamlar yedi, yanık ve uzun makamlar otuz yedi, güzelleme ve hareketli makamlar on üç” biçiminde tasnif etmiştir (Aslan 1980).

Âşıklık geleneği içinde, söz ve ezgi geleneksel özelliktedir. Bu bakımdan âşıklar şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta malı kullanırlar. Âşıklar kendi şiirlerini ve eski usta âşıkların şiirlerini geleneksel özellik taşıyan hazır ezgi kalıplarına döşeyerek icra ederler. Usta malı melodi kalıpları “çeşitli dizi, seyir ve melodileri içine aldığından” (Şenel 1991), âşık çıraklık devresinde ustasından söz söylemeye ait teknik inceliklerin yanı sıra, sözün birleşeceği melodik yapıları ve bu birleştirmenin incelik ve tekniklerini de öğrenir. Manzum söz söylemeye bağlı olarak ortaya çıkan edebî tür ve şekillerin kolay öğrenilebilmesi ve dinleyici üzerinde tesirli olabilmesi, melodi kalıplarının iyi bilinmesine ve müziğin sözle birlikte başarılı bir şekilde kullanılmasına bağlıdır. Özellikle aruz veznine dayalı türlerde vezin kalıplarının doğru kullanılabilmesi, sözle birlikte sunulan bu melodik yapıların sağladığı kolaylıkla mümkündür.

“Âşık musikisinde melodi kalıplarına söz döşemesi sırasında birtakım zorlamalarla güftenin kalıba uydurulması, bazen güfede, kelime ve hece vurgulamalarında bozukluklar meydana getirir. Fakat konuşma diline uzak gibi görünen vurgulamalar, gelenekten gelen melodi kalıplarının kullanımından doğan özelliklerden birisidir. Bu sebeple âşık musikisinde sık görülen prozodi bozukluklarını sadece söz ve melodi bakımından değil aynı zamanda melodi kalıplarının söz yapıları üzerinde olan etkileri yönünden de incelemek gerekir. Ancak üslup, tavır ve süslemeler kişiden kişiye veya yöreden yöreye değişiklik ve çeşitlilik arzeder. Ayrıca değişik okuyuş şekilleri ve ağız özellikleri âşık musikisinde bir “tarz” olmuştur. Bu özelliklerden dolayı eski usta âşıkların ağızlarıyla okuma yanında, kasaba ve aşiret adıyla anılan ve belli özellikler taşıyan Sümmânî ağzı, Karapapağ ağzı, Azerî ağzı, Posof ağzı gibi ağız çeşitleri doğmuştur. Melodi kalıpları şiirde zaman zaman daralma veya genişlemeye sebep olur. Bu hâl, mısra eklenmesi, mısra düşmesi, mısra kısalması veya uzaması gibi durumları ortaya çıkarır” (Şenel 1991: 553).

Melodi kalıpları uzun hava veya kırık hava tarzında veyahut da her iki tarzın özelliğini taşıyan bir biçimde olabildiği âşık müziğinde genellikle usulsüz (resitatif) söyleyişlerin hâkim olduğu bilinmektedir. Uzun hava tarzında ve konuşur gibi okuma geleneği âşık müziğin en eski icra tarzlarından biri olması dolayısıyla bu tür okuyuşlarda ritim serbest olduğu halde, melodi kalıpları gerek vezin gerekse söz yapısına dayalı bir iç ritme sahiptir. Giriş ve bitirişlerde bu iç ritmin bozulduğundan

¹ Hasan Kartarı'ya göre Kars âşıkları arasında 70 makam vardır (Kartarı 1977).

görüldüğü serbest okuyuşlardaki vurgu ve durak yerleri, söz ve müzik cümlelerinin hemen hemen düzenli bir ifade gücüne kavuşmasını sağlamaktadır.

“Âşık musikisi nüans kullanımı ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak sık sık görülen bir özelliktir. Konuşma diline yakın bir musiki tarzı ve anlatımı verilmeye çalışırken nüanslı anlatımlardan ve ifadelerden faydalanılır” (Şenel 1991: 553).

Bilindiği gibi âşık tarzı şiir geleneğinde müzik ve söz birbirini tamamlayan ve ayrı düşünülmesi mümkün olmayan iki unsurdur:

“İslâmiyet’ten önce ve sonra şiir daima müzik ile birliktedir. Anonim, âşık ve tekke şiiri her zaman ezgilidir. Müzik aletleri zaman zaman farklılaşmış fakat şiir hiçbir zaman ezgiden ayrılmamıştır” (Günay 1986: 6).

Bu şiir ve ezgi birlikteliği, bölgelerin müzik karakterlerine göre çeşitlilik ve özellikler göstermektedir. Bazı türler sadece birbirine yakın yörelerde yaygın olup mahallî, bazıları ise muhtelif yerleşim merkezlerinde görülen daha genel özelliklere sahiptir. Bu bakımdan âşık müziğinde kullanılan ezgiler çoklukla mahallî özellikteki kalıp ezgilerdir. Makam kelimesinin “halk ağzında kalıp ezgi anlamında” kullanılması (Oransay 1990: 56-58) dolayısıyla, bu kalıp ezgiler, âşıklar tarafından makam olarak adlandırılmaktadır.

Âşıklık geleneğinin kuzeydoğu Anadolu bölgesi, orta Anadolu bölgesi ve güneydoğu Anadolu bölgesinin batısında kalan bazı kesimlerde sürdürüldüğü günümüzde kuzeydoğu Anadolu’da sürdürülen âşıklık geleneğinde usta malı söz ve müzik özellikleri, usta-çırak ilişkisi içinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Erzurum-Kars ve yöresinde âşık ezgilerine âşık havaları, âşık makamları veya âşık hacavatları (hecevat) adı verilmektedir. Özellikle Azerbaycan etkisinde kalan kuzeydoğu Anadolu bölgesinde âşıkların kullandığı ezgi kalıpları için “makam” terimi kullanılmaktadır. Ancak bu terimin/terimlerin klâsik Türk müziğindeki makamlarla hiçbir ilgisinin bulunmadığını, ve bu tip kavramların âşık dinleyici çevre ilişkisinde ortak adlamalarla ortak refras noktası oluşturduğunu belirtmek gerekir:

“Âşıklar türküyü müzik özelliklerine değil de, metne ait konulara göre sınıflandırdıkları için Civan Ölüren makamı, Atüstü makamı, Osmanlı makamı gibi birçok ilginç başlıklar ortaya çıkmıştır. Bu isimler ve ezgiler âşık ve dinleyicilerin dağarcığındaki bilgilerin ayrılmaz bir parçasıdır. Kavhvehânedeki dinleyicilerin birçoğu bu ezgileri ezberlemiştir. Çünkü onları daha önce defalarca dinlemişlerdir. Atışmaları isimleriyle ve ezgi kalıplarıyla tanıyabilmek dinleyiciye estetik bir zevk verir ve âşıklarla aralarındaki bağı kuvvetlendirir. Atışmalarda bu bağ dolayısıyla iki âşığın ayrı ezgilerle çalıp söylemesi dinleyici açısından mühim bir husus değildir. Önemli olan katılımcıları birbirine bağlayan ortak müzik dağarcığının ortak bir sosyal tecrübeye dönüşmesidir” (Erdener 1995: 80).

Âşıklarca “makam” olarak adlandırılan “kalıp ezgi” özelliğindeki melodik yapılar için uygun isim “hava” olmalıdır. Çünkü, halk müziği içinde zaten “kırık hava, “uzun hava”, “oyun havası” olarak belli adlamalar bulunmaktadır. Bunların hiçbirisi “oyun makamı”, “uzun makam” veya “kırık makam” şeklinde adlandırılmaz ve bu havalarla âşıkların kullandıkları melodik yapılar arasında hiçbir fark yoktur. Ancak, âşıkların makam olarak adlandırdıkları melodik yapı ile klâsik Türk müziğindeki “makam” da aynı değildir (Özarlan 1999). Bilindiği gibi, klâsik Türk müziğinde kullanılan bir terim olan makam, dar anlamda bir “dizide ve lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete” verilen isimdir. Başka bir ifade ile “makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur” (Arel 1993: 30).

Klâsik Türk müziğinde makamlar basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılırlar. Halk müziğinde makama karşılık müzikal anlamda yanlış olarak “ayak”² terimi, âşık müziğinde ise makamı karşılamadığı halde makam terimi kullanılmaktadır. Bu ayak veya makam olarak adlandırılan kalıp ezgi niteliğindeki bu melodik yapıların çok az bir kısmı tam ve düzenli bir seyir gösteren bir dizi olma hususiyeti taşırlar. Bu bakımdan âşık makamı olarak adlandırılan melodik yapıları klâsik Türk müziğindeki makamlar gibi algılamak gerekir.

Âşık müziğinde Kerem (Kesik Kerem, Yanık Kerem), Garip, Müstezat, Misket, Kalenderî gibi ayaklar yaklaşık olarak klâsik Türk müziğindeki makamlara tekabül etmektedirler. Mesela klâsik Türk müziği ile Türk halk müziği melodik yapılar bakımından mukayese edilirken basit ve bileşik makamlardan Rast, Nîkrîz, Mahur, Zâvil, Acemşîran, Nihavend, Sultanîyegâh, Ferahfezâ, Büselik, Hisar-büselik, Şehnâz-büselik, Tâhir-büselik, Bayatî-büselik, Nevâ-büselik makamlarının Müstezat; Hicaz, Uzzal, Şehnâz, Zîrgûle, Hicazkâr, Şedarabân, Süzîdil, Evcârâ makamlarının Garip; Segâh, Müste’ar, Hüzzam, Evç, Ferahnâk makamlarının Misket; Sabâ, Dügâh, Bestenigâr makamlarının Kalenderî; Uşşak Bayatî, Nevâ, Tâhir, Hüseyinî, Gül’îzâr, Muhayyer, Muhayyer-kürdî, Kürdîlihiczakâr, Karcıgar, Bayatî-araban makamlarının Kerem ayağına tekabül etmektedirler (Tanrıkorur 1985: 564-565)³. Ancak günümüzde âşık arasında isimleri dolaşan melodik yapıların,

² Yukarıda sayılan isimler genellikle yanlış bir adlama ile ayak kelimesi ile kullanılmaktadır. Oysa ayak müzikal anlamda açış veya ara taksimi karşılar. Bize göre ayak yerine de açış teriminin kullanılması daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

³ Yukarıdaki mütekalibiyette görüleceği üzere halk müziğinin -dolayısıyla âşık müziğinin- de makamsal yapıda olduğu görülmektedir. Halk müziğinde klâsik müzikte olduğu gibi geniş bir isimlendirme ve buna bağlı nazariyat çalışmalarının yeteri kadar yapılmamış olmasından dolayı halk müziği ve klâsik Türk müziğinin ayrı köklerden gelen iki farklı müzik türü şeklindeki anlayışa bir cevap (Tanrıkorur 1985, 1998) niteliğindedir. Buna benzer karşılaştırmalar için ayrıca bz. (Şenel 1997).

yukarıda sayılan ve halk müziği terminolojisinde ayak olarak adlandırılan Kerem, Garip, Müstezat, Misket, Kalenderî terimlerinden farklı oldukları bir gerçektir. Âşıkların ifade ettikleri isimler mahallî özellik taşıyan kalıp ezgi patronlarıdır. Meselâ Kars ve Erzurum yöresi âşıkları arasında adı makam olarak anılan “At üstü”, “Bey usulü”, “Civan öldüren” “Derbeder”, “Divanı”, “Hoşdamak,” “Koroğlu”, “Üç kollu”, “Yıldız”, “Zarıncı” gibi ezgilerin her biri ayrı bir havada ve konunun verdiği duyguya uygun düşecek nüanslarla seslendirilmelerine rağmen klâsik müzikteki makama tekabül etmemektedirler.

Bu ezgilerle ilgili olarak Erzurumlu yaşayan 18 âşığa ait verimlerin müzikal çözümlenmeleri yapılmıştır. Bu çözümlenmelerde âşıkların kullandıkları melodik yapılar, genellikle Sı^b2 arızası alan (Şengül 1996) Hüseyinî makamı veya Kerem ayağına tekabül eden radyo repertuarına girmiş türkü havalalarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Kars ve Erzurum âşıklarının kullandıkları kalıp ezgilerin çoğunlukla Hüseyinî makamında olduğu benzer bir çalışmada ortaya konmuştur:

“Karşılaşmada iki <veya daha fazla sayıda M.Ö.> âşık da şiiirlerini makam diye adlandırdıkları çok iyi bilinen geleneksel nağme/ezgilerle söylerler. Aslında âşıklar herhangi bir geleneksel türküyü veya bunun ezgisini makam olarak adlandırır ve karşılaşma süresince çok fazla makam kullandıklarına inanırlar. Karsta’ki kahvehanelerde genellikle kullanılan geleneksel ezgi Hüseyini makamındaki Koroğlu türküsüdür. Fakat âşıklar onu Koroğlu makamı diye adlandırırılar. Koroğlu destanı çerçevesindeki diğer türküler de, - bir çoğu Hüseyini makamında olmadığı hâlde - Koroğlu makamı olarak kabul edilir” (Erdener 1995: 79).

Âşık müziği içinde görülen ağıt, başayak, destan, divan, lebdeğmez, duvak kapma, geraylı, güzelleme, hiciv, herbe zorba, hurufat, kalenderî, kıta, koçaklama, koşma, muamma, mühemmes (veya muhammes), satranç, selis, semaî, tekellüm (veya tekerleme), taşlama, tecnis, üstadname, varsağı, vezn-i âher, vücudname, yanılma, yıldız gibi isimler altında tür ve biçimler için kullanılan isimler zaman zaman ezgi için de kullanılmaktadır.

“Âşık havaları adlarını şiiir tür ve biçimlerinden, halk tarafından yaşadığı kabul edilen âşıklardan, deyişlerin sahibi âşıkların isimlerinden, yer ve etnik topluluk adlarından, hikâye kahramanlarından, deyişmelerden almıştır. Ayrıca çok bilinen âşık havalardan bazılarında bir başka yörede değişik bir isimle rastlanabilmektedir” (Şenel 1991).

Âşık havaları hem uzun hem de kırık hem de her iki tarzın karma olarak kullanıldığı tarzda icra edilir. Uzun hava tarzındaki okuyuşlarda sazla sese eşlik edilmekte, daha çok karar seslerinde veya duraklamalarda saz modelleri ön plâna çıkarılmaktadır.

“Kars-Erzurum ve yöresi âşık havalarının belli başlıları şunlardır: Divanî güzelleme, tecnis, Kerem havaları, muhammes, satranç, nasihat, yanılma, taşlama, tekellüm, destan, deyiş, koçaklama, derbeder, hoş damak, zarıncı, civan öldüren, garibî, Sümmânî, erdişgeraylı, cenkleme, yedekleme, şikeste, üç kollu, beg usulü, çakırdama, keşişoğlu dübeyt, zencirleme, dudak değmez, durnalar, semâyi, Köroğlu, Köroğlu güzellemesi, Köroğlu koçaklaması, yâr havası, maya, sarı yıldız ve Türkmanî” (Şenel 1991).

Bunlardan Divanî güzelleme, Kerem havaları, nasihat, taşlama, destan, koçaklama, derbeder, zarıncı, civan öldüren, garibî, Sümmânî, cenkleme, beg usulü, keşişoğlu, dübeyt, zencirleme, dudak değmez, durnalar, semâyi, Köroğlu, Köroğlu güzellemesi, Köroğlu koçaklaması, yıldız vb. havalar Erzurum âşıkları tarafından bilinmekte ve kullanılmaktadır.

“Âşık havaları içinde özellikle hüseyinî, uşşak ve hicaz makamını hatırlatan havalar çoktur. Adına hayal denen bir saz figürü, ezginin karar sesinde ve ara nağmelerde sıkça kullanılır. Bu figür ezgi içinde bazen “köprü” olarak görevlendirilir. Karar sesinden (kadans) bir buçuk ton peste genişleyen ve yine kadansa varan bu figür, deyişler için âdeta bir simgedir” (Şenel 1991).

Kerem havalarının çok önemli bir yer tuttuğu âşık müziğinde Anadolu ve Anadolu dışında pek çok yörede Kerem havasına tesadüf edilmektedir. Kars-Erzurum yöreleriyle Azerbaycan âşıkları arasında son derece yaygın olan Keremî makam adıyla da anılan bu havalardan günümüze kadar tespit edilenlerin sayısı 100 civarında olup muhtelif yörelerde şu isimlerle okunmaktadırlar: Kesik Kerem, Yanık Kerem, Kandilli Kerem, Kalpaklı Kerem, Açık Kerem, Hicranî Kerem, Antep Keremi, Guba (Kuba) Kerem, Yedekli Kerem, Zencirli Kerem, Yahyalı Kerem, Tatyan Kerem, Düz Kerem, Nuri Kerem, Dik Kerem, Kerem Güzellemesi, Keremi, Kerem Zarıncısı (Zarıncı Kerem), Kerem Göçtü (Aslı Keremi), Kerem Gurbeti (Gurbeti Kerem), Sallama Keremi, Atüstü Keremi (Yorgun Keremi), Döğme Keremi, Yüğrük Kerem, Kerem Şikestesı (Ehmedî Kerem) vb. Kerem havalarının büyük bir kısmı Âşık Kerem’in deyişleriyle söylenmekle beraber Âşık Kerem’e ait olmayan örnekler de çoktur.

Gerek âşıklar ve gerekse kimi araştırmacılarca “makam” olarak isimlendirilen bu melodik yapıların makam özelliği göstermediği ve bu konuda yapılan yayınlarda ifade edilmiş (Bartok 1976; Erdener 1995; Şenel 1991, 1997; Tüfekçi 1983) ve bu melodik yapıların hava olduğuna işaret edilmiştir. Âşık makamı olarak anılan bu melodik yapıların çok cüzî bir kısmının klâsik Türk müziğindeki makam adları ile yaklaşık olarak uygunluk gösterdikleri de bilinmektedir (Tanrıkorur 1985). Öte yandan konu ile ilgili olarak âşıklara sorulan sorulara verilen cevaplardan âşıkların tamamına yakın bir kısmının çeşitli isimler saydıkları ve bunları bildiklerini

söylemelerine rağmen bu havaları isimlendirmede kendi aralarında çelişkiye düştüğü gözlemlenmiştir.

“Âşıklar, çoğunlukla bu saydıkları makamların adlarını bilirler. İcrasını istesenez, usta âşıklar bile 15-20 den fazlasını icra edemezler; konuya aşına olmayan araştırmacıyı yanıltırlar” (Düzgün 1996).

Bu konuda şu hususu da vurgulamak gerekir ki, genel olarak halk müziğinde, özel olarak da âşık müziğinde adı makam olarak zikredilen âşık havalarının müstakil veya daha geniş kapsamlı araştırmalar içinde ele alınarak (Bartok 1976), (Erdener 1995), (Gazimihal 1928), (Günay 1986; 1993), (Markoff 1983, 1986), (Oğuz 1990), (Özbek 1975, 1985a, 1985b, 1987, 1998), (Reinhard 1974, 1983, 1992), (Şenel 1991, 1992, 1997), (Toraganlı 1983), (Tura 1987), (Tüfekçi 1983), (Üngör 1979) tahlil edilmesi yoluyla bu meseleye çözüm getirilen yetkin çalışmalar da yapılmıştır. Ancak bu konuyu aydınlatmaya yetecek özellikteki bu çalışmalara ek olarak, âşık tarzı müziğin günümüz âşıklarından yeniden derlenmek suretiyle tesbit edilmesi ve bu müzikal malzemenin müzik tekniği ve terminolojisine göre yeniden kapsamlı olarak ele alınması hâlâ zaruridir. Böyle bir çalışma “âşık müziği” meselesinin çözümünde kesin sonuç alınmasını sağlayacaktır.

Edebiyat ve müzik hemzemininde yer alan âşıklık geleneği mahsullerinin etraflıca tasnifi ve tahlili; ve bu mahsullerin hem şiir hem de müzik sanatı açısından ele alınıp daha geniş ve detaylı olarak incelenmesi gerekmektedir. Çözümlemesi gereken kimi problemleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Halk müziği radyo repertuarına giren ve âşıkların adlarıyla veya âşıklık geleneğine bağlanan ezgiler müzik tekniği açısından yeniden ele alınmalıdır. Bu ezgilerin müzikal değerleri ve varsa farklı özellikleri ortaya konmalıdır.
2. Yaşayan âşiklerden âşık ezgileri derlenerek bu ezgilerin -varsa- makamsal değerleri hem âşığın verdiği isimlendirme hem de müzik tekniği göz önüne alınarak irdelenmelidir.
3. Halk şiiriyle ilgili retorik kitaplardaki tarifler ışığında eldeki malzeme yeniden gözden geçirilmeli ve bu şiirlere eşlik eden müzikal değer gözardı edilmeden beraberce incelenmelidir. Elde edilen bilgilerle gerekirse yeni tariflere gidilmelidir. Bu yeni incelemede şiirin iç ve dış özellikleri yanında icrada kendisine eşlik eden müzik unsurunun değeri ve katkısı somut olarak ortaya konmalıdır.
4. Âşık tarzı şiirine refakat eden ezgilerin bir skalası çıkarılarak, bugün dilde dolaşan isimlendirmelerin hangi ölçütlere göre verildiği ortaya konmalıdır. Bu konuda karanlıkta göz kırparcasına verilen hükümlerin gerçek değeri ortaya çıkarılmalıdır.

5. Bu tür bir inceleme ile atüstü makamı diye adlandırılan bir ezginin bey usulü diye adlandırılan bir ezgiden hangi temel farklılıklarla ayrıldığı teshit edilmelidir. Bu cümleden olarak Kerem, Kesik Kerem, Yanık Kerem, Guba Kerem gibi isimler taşıyan ezgilerin makamsal değerleri ve aralarındaki farklılıklar ortaya konmalıdır.
6. Divan, semaî, müstezat gibi hem şiir hem de müzik terimi olan unsurların bu isimlerini verilme ölçütleri ortaya konmalıdır. Bu konu enine boyuna araştırılarak divan veya divanî (divana ait, belki de divanda okunan) denen şiirler ile müzikal terim olan divan (Kerkük divanı, Urfa divanı, Osmanlı divanı, Mereke divanı) arasında nasıl bir ilinti olduğu belirlenleştirilmelidir.
7. Semaî olarak adlandırılan şiirler ile saz semaîsi arasında temel bağımlılığı oluşturan semaî teriminin bu iki unsur arasında kurduğu bağıntıya açıklığa kavuşturulmalıdır.
8. Gerek klâsik şiirde ve halk şiirinde tür olarak, gerekse halk müziğinde ezgi adı veya bağlamada akort/düzen adı olan müstezat teriminin arasında nasıl bir ilişkinin olduğu tespit edilmelidir.

KAYNAKLAR

AREL, Hüseyin Sâdeddin, 1993, *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, (Haz. Onur Akdoğan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ASLAN, Ensar, 1980, "Doğu Anadolu'da Söylenen Âşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma" *Köz*, C. 1, S. 3, Şubat: s.52-57.

BARTOK, Béla, 1976, *Turkish Folk Music From Asia Minor*, Princeton: Princeton University Press.

DİLÇİN, Cem, 1983, *Türk Şiir Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

DİZDAROĞLU, Hikmet, 1969, *Halk Şiirinde Türler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

DÜZGÜN, Dilaver, 1996, "Dilaver Düzgün", (Erzurum, 1960, Yüksekokul, Evli) ile 20.02.1996 tarihinde Erzurum'da yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin M.Ö. arşivindedir.

ELÇİN, Şükrü, 1976, *Mecmua-i Saz ü Söz - Tıpkı Basım -*, İstanbul: Millî Eğitim Basım Evi.

ERDENER, Yıldırım, 1995, *The Song Contests of Turkish Minstrels - Improvised Poetry Sung to Traditional Music-*, New York and London: Garland Publishing, Inc.

GAZİMİHAL, Muhmut Ragıp, 1928, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Maarif Matbaası.

GÜNAY, Umay, 1986, *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu AKM Yayını-Sayı 16.

GÜNAY, Umay, 1993, *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

KARTARI, Hasan, 1977, *Doğu Anadolu’da Âşık Edebiyatının Esasları*, Ankara: Demet Matbaacılık.

KIRZIOĞLU, M. Fahrettin, 1964, “Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının İsimleri”, *Türk Kültürü*, S. 22.

KÖPRÜLÜ, M. Fuad, 1981, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (Üçüncü Basım), İstanbul: Ötüken Neşriyat.

MARKOFF, Irene Judyth, 1983, “The Turkish Saz Family and Its Balkan Counterparts in Bulgaria and Yugoslavia- A Comparative Wiew”, *II. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları .

MARKOFF, Irene Judyth, 1986, “Musical Theory, Performance, and The Contemporary Bağlama Specialist In Turkey”, Doctoral Dissertation, University of Washington (Unpublished).

OĞUZ, M. Öcal, 1990, “Âşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Millî Folklor*, C. I, S. 7.

ONAY, A. Talat, 1928, *Halk Şiirlerinin Şekil ve Nev’i*, İstanbul.

ORANSAY, Gültekin, 1990, “Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı”, *Belleten Türk Küğ Araştırmaları 1990* -Prof. Gültekin Oransay Derlemesi/1-, [Hzl.: Yavuz Daloğlu-Serhat Durmaz], İzmir.

OZANOĞLU, İhsan, 1940, *Âşık Edebiyatı*, Kastamonu, Şenkıral Matbaası.

ÖZARSLAN, Metin, 1999, “Erzurum ve Çevresinde Âşık Geleneğinin Bugünkü Durumu”, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Bilim Dalı Doktora Tezi (Basılmamış).

ÖZBEK, Mehmet, 1975, *Folklor ve Türkülerimiz*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ÖZBEK, Mehmet, 1985a, “Türk Müziğinin Esasları”, *Türk Halk Müziği ve Oyunları*, C. II. S. 14.

ÖZBEK, Mehmet, 1985b, “Kars Yöresi Âşık Makamlarının Ezgisel Çözümlemesinde Metod”, *Türk Halk Edebiyatı ve Folklorunda Yeni Görüşler*, (Hzl.: Feyzi Halıcı), Ankara: Güven Matbaası.

ÖZBEK, Mehmet, 1987, “Türk Halk Müziğinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine”, *IV. Milletler Arası Folklor Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÖZBEK, Mehmet, 1998, *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

REINHARD, Kurt, 1974, "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri", *I. Uluslar Arası Folklor Semineri Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

REINHARD, Kurt-Ursula REINHARD, 1983, "Güney Türk Ağıtlarının Biçimleri", *II. Milletler Arası Folklor Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

REINHARD, Ursula, 1992, "Türk Müziği Çağlar Boyu Değişmeden Mi Kalmıştır", *IV. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ŞENEL, Süleyman, 1991, "Âşık Musikisi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 3, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

ŞENEL, Süleyman, 1992, "Türk Halk Musikisinde «Uzun Hava», Tanımı ve Bu Tanım Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", *IV. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ŞENEL, Süleyman, 1997, "Türk Halk Müziğinde «Beste», «Makam» ve «Ayak» Terimleri Üzerine", *V. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi [Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörünü] Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ŞENGÜL, Cengiz, 1996, "Erzurum Halk Ozanları ve Kırık Havaları", Erzurum: Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü Lisans Tezi (Basılmamış).

TANRIKORUR, Çinuçen, 1985, "Türk Halk Musikisi ve Klâsik Türk Musikisi", *Erdem*, C. 1, S. 2, Mayıs 1985'ten ayrı basım.

TAŞLIOVA, Şeref, 1976, "Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Âşık Makamlarının İsimleri", *Uluslar Arası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, Ankara: Konya Turizm Derneği Yayınları.

TORAGANLI, Hasan, 1983, "Türk Halk Musikisinde Anal (Hüseyni) Türecinin (Makam) Yapısal Özellikleri", *II. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

TURA, Yalçın, 1987, "Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi", *III. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri [III. Cilt Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence]*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

TÜFEKÇİ Nida, 1983, "Âşıklarda Müzik", *II. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÜNGÖR, Etem Ruhî, 1979, "Halk Ezgilerini Notaya Almada Makamla İlgili Sorunlar", *Halk Ezgilerini Notaya Alma Semineri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

