

**ERZURUM İLİ ÂŞIKLARININ KULLANDIĞI
MAKAM İSİMLERİYLE GELENEKSEL
TÜRK HALK MÜZİĞİ MAKAM
İSİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

Taner ÇALMAŞUR

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU
2013
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI**

Taner ÇALMAŞUR

**ERZURUM İLİ ÂŞIKLARININ KULLANDIĞI MAKAM
İSİMLERİYLE GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ MAKAM
İSİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU**

ERZURUM-2013



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

30.04.2013

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “**ERZURUM İLİ ÂŞIKLARININ KULLANDIĞI MAKAM İSİMLERİYLE GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ MAKAM İSİMLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI**” adlı eser-metin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, eser-metin kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☐ ☐ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ ☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ ☐ Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

30.04.2013

Taner ÇALMAŞUR



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



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU danışmanlığında Taner ÇALMAŞUR tarafından hazırlanan “Erzurum İli Âşıklarının Kullandığı Makam İsimleriyle Geleneksel Türk Halk Müziği Makam İsimlerinin Karşılaştırılması” isimli bu çalışma 30 / 04 / 2013 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL

İmza:

JüriÜyesi : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

İmza:

JüriÜyesi : Yrd. Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

İmza:

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 30 / 04 / 2013

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM

Enstitü Müdür

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
KISALTMALAR DİZİNİ	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

1.1. ÂŞIK, ÂŞIKLIK, ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK MÜZİĞİ	3
1.1.1. Âşık	4
1.1.2. Âşıklık.....	5
1.1.3. Âşıklık Geleneği.....	6
1.2. ERZURUM İLİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ.....	8
1.2.1 Erzurum İli Âşıkları.....	9
1.3. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE ÂŞIKLIK GELENEĞİNE YÖNELİK KULLANILAN TERMİNOLOJİK TERİMLER.....	30
1.3.1. Âşık Edebiyatında Kullanılan Terminolojik Terimler	36
1.3.2. Âşık Müziğinde Kullanılan Terminolojik Terimler	58
1.4. “MAKAM” “AYAK” VE “DİZİ” KAVRAMLARI.....	67
1.4.1. Âşıklık Geleneğinde Kullanılan Âşık Makamları	78
1.4.2. Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında Kullanılan Makam Dizileri	82
1.4.3. Âşıkların Kullandığı Makam İsimleri ile Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Kullanılan Makam İsimlerinin Karşılaştırılması	89
1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	93
1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	93
1.7. VARSAYIMLAR	94
1.8. SINIRLILIKLAR.....	94

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	95
-------------------------------	----

2.2. ÇALIŞMA GRUBU	96
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI	96
2.4. VERİLERİN ANALİZİ	96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. ÂŞIK 1	97
3.2. ÂŞIK 2	98
3.3. ÂŞIK 3	98
3.4. ÂŞIK 4	99
3.5. ÂŞIK 5	99
3.6. ÂŞIK 6	100
3.7. ÂŞIK 7	100
3.8. ÂŞIK 8	101
3.9. ÂŞIK 9	101
3.10. ÂŞIK 10	102
3.11. ÂŞIK 11	102
 SONUÇ ve ÖNERİLER.....	 104
KAYNAKÇA	106
ÖZGEÇMİŞ.....	112

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**ERZURUM İLİ ÂŞIKLARININ KULLANDIĞI MAKAM İSİMLERİYLE
GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ MAKAM İSİMLERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI**

Taner ÇALMAŞUR

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

2013, 112 sayfa

**Jüri: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU (Danışman)
Doç. Dr. Cengiz ŞENGÜL
Yrd. Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ**

Bu araştırma, Erzurum ili âşıklarının kullandığı makam isimleriyle geleneksel Türk halk müziği makam isimlerinin karşılaştırılması amacıyla yapılmış ve araştırma bünyesinde âşıklık geleneği temsilcileri olan âşıkların görüşleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada, nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni kullanılmış, evreni Erzurumlu âşıklardan oluşturulmuş, yüz yüze görüşmeyi kabul eden Erzurumlu 11 âşıktan, makam sorusuna cevaplar aranmış; çözüm ve yorumunda ise betimsel yaklaşım esas alınmıştır.

Araştırmada, âşıkların, âşıklık geleneğinde ezgileri isimlendirmeye yönelik kullandıkları makam isimlerinin 68 tane olduğu, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan makam isimleri ile karşılaştırıldığında ise hüseyini, segâh ve uşşak makam dizi isimlerine göre oluşturulan seyir altında incelenemediği ve âşıkların kullandıkları makam isimleri ile Geleneksel Türk Halk Müziği'nde ki makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği saptanmış, elde edilen bulgular ışığında çözüm önerileri getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makam, Âşıklık Geleneği, Geleneksel Türk Halk Müziği.

ABSTRACT

MASTER THESIS

**COMPARISON OF TUNE NAMES OF TRADITIONAL TURKISH FOLK
MUSIC WITH THE TUNE USED BY PUBLIC MINSTREL OF ERZURUM
CITY**

Taner ÇALMAŞUR

Advisor: Assist. Prof. Dr. M. Can PELİKOĞLU

2013, page 112

**Jury: Assist. Prof. Dr. M. Can PELİKOĞLU (Advisor)
Assoc. Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL
Assist. Prof. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ**

This study was carried out with the aim of comparison of tune names of traditional Turkish folk music with the tune used by public minstrels of Erzurum city and in the study content, we tried to determine tune names used by public minstrel.

In the study, perception science of qualified research designs orienting to situation detection was used, and eleven minstrels accepting face to face interview were asked about the questions on the tunes of Erzurum city and descriptive approach was accepted in the solving and interpretation of the questions.

In the study, it was found out that tune names used by minstrels for folk poetry tradition orienting to the naming of the melodies were 68 names, and when they were compared to traditional tune names used in Turkish folk music, they were able to be examined under a plan formed according to tune names used by the minstrels, and that it was observed that the tune names used by minstrels and those of Turkish folk music weren't overlapped, some solving suggestions under the light of the findings obtained have been brought forward.

Keywords: Tune, Minstrel Tradition, Traditional Turkish Folk Music.

KISALTMALAR DİZİNİ

GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
GTHE	: Geleneksel Türk Halk Edebiyatı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon
vb.	: ve benzeri
yy.	: yüzyıl

GİRİŞ

Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ile Geleneksel Türk Halk Edebiyatı (GTHE) nazariyatı, âşıklık geleneğini de içlerinde barındırarak kültürel mirasın korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır.

GTHM ve âşıklık geleneği, Türk Milleti'nin sosyal ve kültürel yaşamına bağlı; duygu ve düşüncelerini, dünyaya bakış açılarını, zaman içerisinde yaşanan olaylardaki etkilenişlerini, coğrafya ve iklim koşullarını, dilden dile, kulaktan kulağa yayılmasını sağlayarak; sözleriyle, ezgileriyle, ritimleriyle, çalgılarıyla ve icra tarzı ile beraber bir bütünlük oluşturmaktadır.

GTHM, halkın müzik kültürüne paralel olarak oluşan sözlü gelenekleri kendi bünyesinde taşımaktadır. GTHE ise halkın ürünlerini (şiir, hikâye, destan, mani bilmece v.b.) toplamaktadır. Âşıklık geleneği de hem GTHM hem de GTHE nazariyatının içerisinde yer alan dağarcığa kaynak oluşturan sözlü kültürün mirası sayılabilecek konumda bulunmaktadır.

GTHM ve GTHE içerisindeki âşıklık geleneği, âşık kimliğinde ürünlerini sunmaya devam etmektedir. Ancak âşıkların ürünlerinde kullandıkları terimler, zamanla inceleme konusu olmuş ve bu ürünlerdeki söz ve ezgi öbekleri terminolojik olarak günümüz şartlarında büyük bir özveriyle araştırılmaktadır.

Âşıklık geleneği içerisinde melodi veya ezgi hakkında bahsedilirken Halk Edebiyatı araştırmacıları tarafından “Ayak” kavramı yerine “Makam” kavramı kullanılmıştır. Hatta yapılan bu araştırmalar sırasında, günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacılarının “Ayak-Makam İlişkisi” problemine dahi yer verdikleri, âşık edebiyatı ile ilgili tez çalışmaları içerisinde de tespit edilmiştir. Çeşitli araştırmalarda kavram karışıklığını ortadan kaldırma adına, “Ayak” kavramı hakkındaki araştırmalarda halk edebiyatçılarının ve müzik araştırmacılarının birlikte çalışmaları gerektiği dahi ifade edilmiştir (Sümbüllü, 2006:120). Âşıkların söz ve ezgi ürünlerindeki ifadelerinde, bazı problemlerin olduğunu bu gibi araştırmalar göstermektedir. İncelendiğinde GTHM ve âşıklık geleneğinde yer alan ezgi kalıplarının tanımlamasında kullanılan makam isimleri de bu problemlerden birisi sayılmaktadır.

GTHM’de ezgiler; hüseyini, uşşak, hicaz, saba, kürdi, karcığar, rast, eviç gibi dizi ve seyir özelliklerine göre, âşıklık geleneğinde ise; divan, koşma, yolüstü, atüstü, zarıncı, nigahi, kerem, müstezat gibi edebiyat (halk, divan ve âşıklık v.b.) terimi özelliklerine göre şekillenmekte ve çeşitli makam isimleri bu bağlamda oluşmaktadır.

Söze göre ezginin icrasıyla anlam kazanan âşıklık geleneğinde görüleceği üzere; ezgileri tanımlamak için kullanılmakta olan makam isimlerinin, GTHM ezgilerinde kullanılan makam isimleri ile örtüşmemektedir. GTHM’de makam isimleri; makam dizilerine ve seyir kurallarına göre, âşıklık geleneğinde; âşık isimlerine, yöresel ağız ve şivelerine, şiirin tür ve şekillerine vb. ifadelere göre verilmektedir.

Halk şiirinde mani, koşma, varsağı, destan, semai, türkü, dudakdeğmez, güzelleme, koçaklama divan, semai, selis, kalenderi, satranç, vezni-i aher gibi terimler, âşıklık geleneğinde yer alan şiir türleri içerisinde gösterilmektedir. Âşıklar bu türleri makam/hava adı altında saz çalarak söyledikleri görülmektedir (Kaya, 2000:113).

Âşıklık geleneği ve GTHM nazariyatı, ezgi kalıplarında kullanılmakta olan makam isimlerinin daha net tanımlanabilmesi için terminolojik incelemelerin de yapılmasını gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda Erzurum ili âşıklık geleneği âşıklarının kullanmakta olduğu makam isimlerinin, GTHM’de kullanılabilirliğini belirlemeye yönelik bu araştırmanın yapılması gerektiği düşünülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

Araştırmada problem durumu Erzurum ili âşıklık geleneğinde âşıkların kullandığı makam isimlerinin, Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) nazariyatındaki makam isimleriyle karşılaştırılması yapıldığında değerlendirilmesinin nasıl olması gerektiği biçiminde ifade edilmiştir.

Araştırmanın problem cümlesi, Erzurum ili âşıklık geleneğinde âşıkların kullandığı makam isimlerinin Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) nazariyatındaki makam isimleriyle karşılaştırılması sonucunda benzer ve farklı yönler nelerdir? Şeklinde ifade edilmiştir.

Bu temel problem çözümü için alt problemler ise aşağıdadır:

1. Erzurum ili Âşıklık geleneğinde, âşıkların ezgilere verdikleri makam ifadeleri ne şekildedir?
2. Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM)'de kullanılan makam ifadelerinin Erzurum Âşıklık geleneğinde bulunan makam ifadeleriyle karşılaştırılması ne şekildedir?

1.1. ÂŞIK, ÂŞIKLIK, ÂŞIKLIK GELENEĞİ VE ÂŞIK MÜZİĞİ

Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ve Geleneksel Türk Halk Edebiyatı (GTHE) nazariyatları; âşık, âşıklık, âşıklık geleneği ve âşık müziği gibi öğeleri bünyesinde barındırmaktadır.

Nazariyat, bilindiği üzere kültürel ürünlerin toplanıp derlendiği bilgiler sayılmaktadır. İçinde âşık kimliğinin de bulunması ayrı bir önem taşımaktadır. GTHM ve GTHE nazariyatı, âşık ürünlerinden kaynaklanan anlam ve içerik olarak bazı terminoloji sorunları da beraberinde getirmektedir. Ancak bu sorunların çözümü bilimsel gerçekler ile açıklanabilmektedir.

Yapılan araştırmalar, GTHM ve GTHE nazariyatında, sözlü geleneğin devamı olan âşıklık geleneğinin bulunduğunu göstermektedir. Âşık, bu anlamdaki nazariyata kaynak oluşturduğundan dolayı incelenmesi gerekmektedir.

GTHM ve GTHE nazariyatında sözlü geleneğin, söz ve ezgi ürünlerine dağarcık oluşturan âşık, âşıklık, âşıklık geleneği ve âşık müziği gibi başlıklar, çalışmanın bu bölümünde incelenmektedir.

1.1.1. Âşık

Âşık hakkında birçok tanımlar yapılmaktadır. Bazı araştırmacılar, Arapça isim saymakta, "muhabbet-i müfride, alaka, gönül verme" demek olduğunu, âşık'ın da "aşk ve muhabbetle melûf olan, aşka düşen" anlamlarına geldiğini belirtmekle yetinmektedir. (Kadri, 1943:507). Kısaca Arapçada, seven ve gönül veren anlamlarına gelmektedir.

Âşık kelimesinin, "Türkçe, ılık sözcüğünden geldiği" (Dizdaroğlu, 1969:18) belirtilmektedir. "Âşık, 'yüreği aşk ile yanan, kalbi muhabbetle nurlanan kimse' demek olduğu" sonucu da çıkarılmaktadır" (Onay, 1928:12). Yani âşık, Türkçede ılık, anlamına gelmektedir.

Türk kavimlerinde âşık tanımlarına ilişkin çeşitli isimlendirmelere rastlanılmaktadır. "Altay Türkleri; Kam, Kırgızlar; Baksı (Bakşı), Yakutlar; Oyun, Tonguzlar; Şaman, Oğuz Türkleri de, Ozan diyorlardı" (Köprülü, 1989:58). Bu farklı isimlendirmeler âşıkların toplum içerisindeki konumlarından kaynaklanmaktadır.

Âşık, kültür temsilcileri arasında yer almaktadır. Bundan dolayı ilgili her bilim araştırmacısı, ad yakıştırmaları ile konuya yaklaşımlarını sürdürmektedir. Nitekim sınırları kesin hatlarla çizilmemiş olan "Âşık", "Ozan", "Saz Şairi" ve "Halk Şairi" gibi kavramların yanına eklenebilecek birkaç terimle mesele iyice içinden çıkılmaz hale geleceği düşünülmektedir (Sakaoğlu, 1989:260).

Bu görüşlerin aynı anlama geldiğini belirtir nitelikte "âşık ve saz şairi sözcükleri anlamdaştır, aralarında ayırım yoktur" (Köprülü, 1930:246) görüşünün özünde âşık kelimesinin aynı anlam taşıdığı vurgulanmaktadır. Âşık ile sazının önemi, âşık isimlendirmelerinde de görülmektedir. "Âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, bu sanatçılara "saz şairi", "sazlı ozan", "çöğür şairi" gibi adlar da verilmektedir" (Sakaoğlu, 1992:219).

Geçmiş ile günümüz şartlarında âşık kimliğine ozan denildiği de bilinmektedir. "Ozan" denince "Dede Korkut"un, "Dede Korkut" denince de "ozan"ın akla geldiği, bir

kültürel doku da görülmektedir. Hatta bilim insanı ve araştırmacılar bu dokuda “müdrük bilici, müşkül işleri yoluna koyan bir halk içinde mutlaka “ozan”lığın bulunduğunu belirtmektedir” (Efendiyeve, 1992:235). Kültür aktarıcılığı kimliğini taşıyan âşık (ozan), halk ürünlerini yaratan, sunan ve söyleyen, halk sanatçısı ve kültür aktarıcısı görevlerini üstlenen zümrenin temsilcileri sayılmaktadır. Âşık (Ozan) adını aldığı Halk şairlerinin önemi bu şekilde anlaşılabilir.

Âşık, bulundukları toplumun duygu ve düşüncelerine yönelik konular başta olmak üzere söz ve saz unsurları ile topluma hitap etmeye çalışmaktadır. Bundan dolayı âşık, GTHM ve GTHE nazariyatında kültür aktarıcısı konumunda bulunmaktadır.

“Âşıkların bir kısmı ümmîdirler, okuma yazma bilmezler, hiç öğrenim görmemişlerdir. Saz çalmasını bilirler, şiirlerini saz eşliğinde söylerler. İrticai, yani hazırlıksız şiir söyleme, başlıca özellikleridir (Dizdaroğlu, 1969:18). Âşık; irticalen şiir söyleyen, şiirlerini sazı eşliğinde ezgiyle okuyan, gezgin ve usta âşık yanında yetişen vb. halk sanatçısı kimliği taşımaktadır.

Âşık, içinde yaşadığı toplumun ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasi olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerini yansıtmaktadır. Âşık, hangi mekân ve şartta olur ise olsun, halkın yaşadıklarını anlaşılır bir dille anlatmaktadır.

GTHM ve GTHE nazariyatında önemli bir kimlik taşıyan âşık, âşıklık geleneğinde ki değişim ve gelişimler ile faaliyetlerini âşıklık yaparak sürdürmektedir.

1.1.2. Âşıklık

Âşık, âşıklık kimliğine bürünmesi ile geleneksel görevini sürdürebilmektedir. Âşıkların müzik ve edebiyat alanındaki kültürel ürünlerinin, âşıklık faaliyetleri esnasında ortaya çıktığı bilinmektedir.

“Türklerin musikisi ve hikmet piri, Göktürk zamanındaki Oğuz yabguları nezdinde bulunan Türk hâkimi nitelikleri ile tanımladığı Dede Korkud, Oğuzlarda, kopuzun ve genel olarak ozanlığın da piri sayılmıştır. Bu düşünce ile süregelen Âşıklık, Dede Korkut’la başlamıştır iddiası belki yerinde olabilir” (Feyzioğlu, 2006:240).

Halk sanatçıları, türkü yakıcıları, kültür aktarıcısı gibi konumları olan âşıkların, “Âşıklık kimliği ile öne çıktığı, kültürleri ve toplumları, “sözlü-yazılı”, “ilkel-modern”,

“geri kalmış-gelişmiş” veya “köylü-kentli” şeklinde ayırmadan incelemeyi doğru ve geçerli bulan kuramların ve bu kuramların yarattığı” (Oğuz, 2008:5) faaliyetler olarak sürmektedir. Âşık, kültürleri yaşatma ve gelecek kuşaklara sevdirmede göz önünde bulunmak için âşıklık yaptığı anlaşılmaktadır.

GTHM ve GTHE nazariyatında zaman ve mekân farkı gözetmeden saz ve söz ustası rolünde, toplumsal kültürel işlevi yerine getirme adına âşıklar, âşıklık kimliği ile faaliyetlerine devam etmektedir.

“Âşıklık, eskiden yurdun her tarafında bulunan âşık kahvelerinde karşılıklı atışmalarla deyişlerle sürdürülürken, bu geleneğin sadece Anadolu’da Erzurum ve Kars illerinde devam ettiği gözlemlenmiştir” (Özbek, 1985:519). Israrla bu faaliyetlerini sürdürme eğilimi, âşıklık geleneği içerisinde âşıklık için ayrı bir değer kazandırmaktadır.

Kültürel mirasın korunmasını sağlayan âşıklar, âşıklık faaliyetlerindeki geleneksel birikimlerin paylaşılmasını sağlayarak, âşıklık geleneğine de zemin oluşturmuşlardır.

1.1.3. Âşıklık Geleneği

GTHM ve GTHE nazariyatında asırlardır kaynaklardan bilinen ozanlık geleneği, özünü gelişim ve değişim ile sürdürebilmiş âşıklık geleneği adıyla günümüze kadar gelebilmeyi başarabilmiştir.

Özellikle 13. yüzyıldan itibaren Türkiye sahasında kendini hissettirmeye başlamış olan ozanlık geleneği kültürel değişim ve gelişim sebepleri ile ad değiştirmiş, “âşık, terimi çevresinde özde ozanlık geleneğinin devamı kabul edilen bir geleneğin, yani âşıklık geleneğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır” (Yakıcı, 2007: 41).

Âşıkların icra tarzları ve toplum içerisindeki etkinlikleri; kültürel, siyasi, ekonomik, sosyal, bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak zaman içerisinde değiştiği görülebilmektedir. Yüzyıllardır âşıkların bilgi ve tecrübeleri, şiir ve ezgi kaynakları gibi birçok ortak özelliği de beraberinde getirmektedir.

Âşıklık geleneği, Türk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Âşıklık geleneği, çağlar süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü icra töresi, geleneğe

dayalı yapısı, âşık olmak ve âşıklığı sürdürmek için uyulması gereken kurallar ile karşımıza çıkmaktadır. Buna göre her edebi gelenek, kültür birikimini, dünya görüşünü ve yaşama biçimini anlatma ile özgünlüğe kavuşmaktadır (Günay, 1986:101).

Bir toplumda, kuşaktan kuşağa iletilen kültürel kalıntılar, bilgiler, töre ve davranışlar olarak ifade edilmekte olan âşıklık geleneği, belirli bir işlevi yerine getirmek için geleneksel kültürün yarattığı ürünlerin özelliklerine göre hareket etmektedir.

“Âşıklık geleneği içinde âşıkların sanatlarını başkalarına aktarma ve sürdürme isteği, usta-çırak ilişkisinin fonksiyonlarından biridir. Usta âşık kendi sanatının sürekliliğini sağlamak için yanına çırak alarak sanatının tüm inceliklerini öğretir ve ileriki nesillere etkisini aktarmış olur” (Erkal, 1995:257).

Âşıklık geleneği, söz ve ezgi bütünlüğünde gelişimini sürdürmektedir. Ezgilerin önemi âşıkların çalmış olduğu sazıyla daha da anlam kazanmaktadır.

1.1.4. Âşık Müziği

Müzik genel anlamda toplumların zengin kültürlerini yansıtmada önemli bir iletişim aracı rolünü üstlenmektedir. Etkili bir anlatım gücüne sahip olan müzik, bir ülkenin medeniyetini gösterebilmektedir. Âşık müziği de bu anlamda medeniyetin kültürel kaynaklarında bulunmaktadır. İncelemeler esnasında görüleceği odur ki âşık müziği, GTHM ve âşıklık geleneğinde geniş bir kaynak oluşturmaktadır.

Ankara Devlet Konservatuvarı mensuplarının resmi derleme gezileri esnasında, âşık müziği ile ilgili birçok ürünlerin kayıt altına alındığı görülmektedir.

Bu gezilerde başta Âşık Yunus, Âşık Dertli, Ercişli Emrah, Erzurumlu Emrah, Âşık Sümmani, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Köroğlu, Eşrefoğlu, Pir Sultan, Bayburtlu Zihni gibi tanınmış âşıklar olmak üzere günümüze varıncaya kadar pek çok şairin mahlaslarının tapşırıldığı (aktarıldığı) peşrev, divan, destan, koşma, satranç, yıldız, sernai, varsağı, kalenderi, vezn-i üher, müstezad, gibi tür ve biçimlerde ezgilerle methiye, mersiye, deyiş, dübeyt, güzelleme, tekellüm, soru cevaplı muamma ve ceng-i harbi gibi âşık ağzı örnekleri derlenmiştir (Günay, 1986:1).

Âşık müziğinde, şiirsel ifadelerden ağız örneklerine varıncaya kadar çeşitli incelemelerin yapıldığı görülmektedir.

Âşık müziği, “birbirine yakın yörelerde yaygın olup mahalli nitelendirilir. Muhtelif yerleşim merkezlerinde ise genel özelliklere sahiptir. Bu bakımdan âşık

müziğindeki ezgiler, çoklukla mahalli olan kalıp ezgilerdir” (Oransay, 1990:56). Âşık müziğinde ki bu kalıp ezgiler, yöresel zenginlikleri de belirtmektedir.

Âşık müziğinde kullanılan çalgılar da ayrı bir kültürel doku içermektedir. Köprülü, kopuzun millî edebiyatımızdaki yerini, önemini belirtirken, aynı zamanda Hun Türklerinde Mûsikî hayatına dair ilk bilgiyi de vermektedir. Bu bilgiye göre; milattan önce Hun Türklerinde saray erkânına Mûsikî aletlerinin hediye olarak verilmesi millî bir adet halindedir (Ögel, 1991:4). Bundan dolayı kopuz yani bağlama çalgısı âşıkların, en çok kullandıkları çalgılarından birisi sayılmaktadır.

Âşık çalgısı olan kopuzun XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Avrupa’da kullanılan Tambur örnekleri olup, “colachon”, “coluchon”, “colasicione”, “colacio” isimler ile çalgı müzelerinde yer aldığını söyleyen Kösemihal, “Şemsi Yastıman ve Kopuz” isimli yazısında, kopuzun mızrapla çalınan bir saz olduğunu ifade eder (Kösemihal, 1939:295).

Âşık müziğinde kopuz veya saz, “tedavi eden, ruhları dindiren, iradelere güç etkisi veren, aynı zamanda toplulukta birlik yaratan, sosyal aletlerdi” (Ögel 1991, s. 5) ifadesi ile sosyal yaşamdaki âşık çalgısının önemi vurgularken âşık müziğinin de başka bir açıdan özelliği belirtilmektedir.

Âşık müziği, görüldüğü üzere GTHM nazariyatının gelişiminde ve değişiminde kültürel kaynaklardan birisini oluşturmaktadır.

1.2. ERZURUM İLİ ÂŞIKLIK GELENEĞİ

Coğrafi konumu ile Doğu Anadolu Bölgesi’nde yer alan ve merkezi olarak bilinen Erzurum ili, geçmiş tarihi ve kültürü ile ipek yolu üzerinde bulunmasından dolayı âşıklık geleneğinin de en önemli illerinden sayılmaktadır.

Halkımızın yüzyıllar boyunca süren sevinci, aşkı, zevki, kini, nefreti, acısı, çilesi, dünya görüşü, kısacası hayat tarzı, halk şiirinin mısralarında ezgi öbeği ile beraber işlenmektedir. Türkiye’de ve özellikle Doğu Anadolu Bölgesinde yetişen âşıklar, âşıklık geleneğinin yaşatılmasında en önemli rolü oynamaktadırlar.

“Doğu Anadolu Bölgesi’nin âşıklık geleneğinde önemli bir yeri vardır. Bu bölgede XIX. ve XX. Yüzyıllarda âşıklık geleneğinin Bayburtlu

Zihni, Çıldır Şenlik, Kağızmanlı Hıfzı, Posoflu Zülali, Emrah ve Sümmani gibi kuvvetli temsilcileri yetişmiştir. Bunların her birisi birer büyük âşık ve geleneğin ustasıdır” (Aslan, 1975:12).

Sözlü kültürün aktarımında mekânların ve yörelerin önemi bilinmektedir. Bu anlamda sözlü kültürün oluşturduğu âşıklık geleneği, âşıklar ürünleri ile gelecek nesillere aktarılmasında en aktif yaşama ve yaşatma yerlerini oluşturmaktadır.

Türk saz şiirinin tarihi merkezlerinden biri olarak sayabileceğimiz Erzurum, yüzyıllar boyunca yetiştirdiği âşıkları ve bunların çevresinde oluşan âşıklık geleneği ile dikkatimizi çekmeyi başarmıştır. İrşadı, Nefî, İbrahim Hakkı gibi söz ustalarını, ilim ve irfan erbabını yetiştiren Erzurum, Emrah, Erbabî, Sümmanî gibi her biri kendi dönemine damgasını vuran ustaları da kültür tarihimize mal etmiştir (Sezen, 1994:331).

Âşıklık geleneği, Türkiye’de diğer illerde olduğu gibi Erzurum ilinde de sürdürülmektedir. Yöre âşıkları, karşılaştıkları bütün olumsuzluklara rağmen, sanatlarını ısrarla icra ederek geleneği yaşatmaktadırlar. Geleneğin devam etmesinde âşıklar kadar önemli olan dinleyici kitlesinin âşıklara olan ilgisi, geleneğin etkili ve değişmez unsuru sayılmaktadır.

“Yazılı kaynaklarda kesin şeklini kazanmış ve işlenmiş edebiyat örnekleri olarak XVI. Yüzyılda görülmeye başlayan âşık edebiyatının en geç XIV. yüzyılda teşekkül etmeye başladığını Dede Korkut Hikâyelerine dayanarak söyleyebiliriz. Bugün de canlı olarak yaşadığı Doğu Anadolu Bölgesi ve Azerbaycan bu geleneğin başlangıçtan beri merkezi olarak düşünülebilir” (Günay, 1986:21). Görüleceği üzere Erzurum ilinin, âşıklık geleneğindeki tarihi çok eskilere dayanmaktadır.

Âşıklık geleneğinde Erzurum ili âşıklarının, günümüzde büyük bir özveri ile sözlü geleneğin devamına katkıları devam etmektedir.

1.2.1 Erzurum İli Âşıkları

Çalışmanın bu bölümünde, Erzurum ili âşıkları tanıtılmıştır.

Âşık Erzurumlu Emrah: “18. Yüzyılın sonunda Erzurum Tambura köyünde doğdu. Öğrenimini Erzurum’da yaptı. Gerek halk inanışları gerek kendi şiirlerindeki ifadeleri belli olan eserlerindeki öğelerden ve Divan şiiri yolundaki emeğinden anlaşıldığı gibi, hem yeterince öğrenim görmüş, hem tasavvuf yoluna yönelmiştir. Emrah oğulları adıyla anılan ailelerin birbirinden uzak yerlerde yaşamakta oluşları,

birçok yerde adına bağlı mezarların bulunuşu, şiirlerinin dilden dile geçerek yayılış genişliği kazanışı, aruzla yazdıklarının basılışı, asıl mezar taşının Niksar'da bulunuşuna kadar onun ününün yaygınlığını gösteren işaretlerdir. 19. yy.da âşık fasıllarında eserleri en çok okunan sanatçılardan biri olan Emrah, klasik edebiyat bilgisiyle üstünlük kazanarak etki sağlamış, iki yanlı çalışkanlığıyla geniş alanlarda duyulmuştur. 1854'te Niksar'da yaşamını yitirdi” (Köprülü, 1962:391). “Usta–çırak ilişki ile yaşadığı dönemde Âşık kollarının oluşmasını sağlamıştır. Oluşan kollardan birisi de Emrah koludur. Diğer kollar ruhsatı ve şenlik kollarıdır” (Artun, 2002:15).

Bilinen Eserleri:

Çığrışır Bülbüller Gelmiyor Bağban

Aşkın Ezeli Âşık İlhami Huda'dır

Bir Sabah Ugradım Göl Kenarına

Şad ol Deli Gönül Müjdelers Olsun

Salındı Bahçeye Girdi

Şu Karşıkı Karlı Dağlar

Uykudan Uyanmış Gözleri Bir Hoş

Gönül Gurbet Ele Varma

Tutam Yar Elinden

Ne Feryat Edersin Divane Bülbül

(<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Hüseyin Kasımoğulları (Sümmani): “1860-1915 yılında Narman'ın Samikale köyünde doğdu. Asıl adı Hüseyin'dir. Aile lakabı Kasımoğulları olarak bilinmektedir. Küçük yaşlarda âşıklık geleneğini öğrenmeye başladı. Yaklaşık 11 yaşında Erzurum'a giderek âşıklar çevresine girdi. Sümmani, sonuncu veya sona ait anlamlarında olduğundan bu mahlas bir atlı (bir rivayete göre Hızır Aleyhissalam) tarafından verilmiştir. Bu mahlas verilmeden önce gülperi denilen bir kız rüyasında gösterilmiş ve âşıklığın yolunu bade içerek tutmuş olur. Âşık Sümmani, Gülperi denilen kızı büyük bir aşkla son zamanlarına kadar aramıştır. Bu aşkı arayarak âşıklığını devam ettiren Âşık Sümmani, Âşık Hodlu Şamili gibi birçok âşıktan etkilenmesine karşın, Sümmani'nin yetişmesinde dönemin ünlü aşığı Erbabı'nın katkısı farklıdır. Âşık Sümmani, sonraki yıllarda uzun zamandır birbirlerinin âşıklıklarına ilişkin şeyler duyduktan sonra ancak o dönemde özel bir izinle, Rusya'nın işgali altında bulunan

Kars'a gidip Âşık Şenlikle karşılaştı. Günler süren karşılıklı türkü söylemeden sonra birbirlerini etkilediler ve çok iyi arkadaş oldular. Çok araştırmalara kaynak olmuş ve akademisyenler tarafından incelenmektedir. Hüseyin yazıcı adında Bursa'da yaşayan ayaklı kütüphane denilen torunu, en sağlam kaynak olarak yaşamaktadır. Halen canlılığını devam ettiren eserleri yaşatılmaya çalışılmaktadır. Hakkında kitaplar ve tezler hazırlanmıştır. Samikale köyünde 5 Ocak 1915 yılında vefat etmiştir” (Yardımcı, 2008:68). Çok sayıda türküleri TRT repertuarında bulunmaktadır.

Bilinen Eserleri:

Ceylan Gözlerine Kurban Olduğum

Kalksak Bu Yerlerden

Çoktan Beri Terki Vatan Olmuşam

Ervahı Ezelde Levhi Kalemde

Kahpe Felek Sana Nettim Neyledim

(<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Mustafa Gedik (Bardızlı Nihani): “Nihani, Erzurum ilinin Şenkaya eski adı Örtülü ilçesinin Bardız (Gaziler) bucağına bağlı Güreşken köyünde (1885) yılında doğdu. Asıl adı Mustafa olan âşık, Soyadı Kanunu çıkınca "Gedik" soyadını almıştır. Güreşken köyü, sonradan bucak olan Bardız’a (şimdiki adı Gaziler) bağlı olduğundan Bardızlı Nihani olarak da bilinir. 13-14 yaşlarında bade içerek âşık oldu. Nihani mahlası da, yok olma, sır olma anlamındaki »nihani« sözcüğünden gelmedir. Böylelikle Âşık Nihani o günden sonra türkü söylemeye başladı. Nihani’deki değişme ve duygu halini gören köyün ileri gelenleri, onun hak aşığı olup olmadığına karar veremeyince, Nihani’nin şiirlerinden örnekler yollayarak dönemin ünlü aşığı Sümmani’ye danıştılar. Âşık Sümmani, Âşık Nihani’nin köyüne gelerek Nihani’nin gerçek bir âşık olduğunu bildirdi. Zaten sonraki yıllarda da Sümmani, Nihani’ye ilişkin, “Sesimizi duyuracak âşık” olarak söz eder. Âşık Nihani, uzun yıllar sevdiğinin peşinde dolaştı. Ancak ona ulaşamayacağını anlayınca köyüne döndü. Bir süre sonra da evlendi. Bardızlı Nihani’den başka aynı adlı ve Âşık Sümmani’nin etkilediği Şarkışlalı bir Âşık Nihani daha bulunmaktadır. Çeşitli konuları işlemiş olsa da daha çok duygu ağırlıklı gurbet şiirleri belirgin olan Âşık Nihani’nin şiirleri Mehmet Gökalep tarafından »Bardızlı Âşık Nihani« (1988) adıyla yayımlandı. 1967 yılında vefat etmiştir” (Solmaz, 2009:70).

Bilinen Eserleri:

Çıkarım Bakarım Efgan Görünmez

Hazin Hazin Esen Gece Yelleri

Bir Mektup Yaz N'olur Şehr-i Afgan'a

Keklik Gibi Kanadımı Üzmedim

Ben Mecnun'um Bir Leyla'ya Vurgunum

Gurbetin Ey Kardeşler Size Tarif Edeyim

(<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Yusuf Polatoğlu (Polatoğlu): “1956 yılında Oltu’da doğdu. İlk ve ortaöğrenimini orada tamamladı. Küçük yaşlardan beri öğrenmeye başladığı âşıklık geleneği, yörenin birçok aşığının da etkisiyle şiir yazmaya, türkü söylemeye dönüştü. 1972’de gittiği Almanya’da, Maden Meslek Okulu bünyesinde eğitim gördü. Ozan Polatoğlu, şiirlerinde sevgi, özlem, gurbet ve tasavvuf gibi çok çeşitli konuları işlememektedir. Son dönemde, birçok konunun yanında, Türkiye’den Almanya ve öteki Avrupa ülkelerine göçün öyküsü niteliğindeki şiirlere ağırlık vermektedir. Özellikle Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde konserler veren Polatoğlu, Türkiye’deki birçok yarışmada birincilikler de olmak üzere birçok ödül aldı. Bugüne dek 11 albüm hazırlayan Ozan Polatoğlu’nun, değişik konulardaki yazı ve şiirleri, incelemeleri çeşitli gazete, dergi ve araştırmalarda aktarıldı. Konserlerinin yanında, halk şiiri ve müziği üzerine çeşitli seminerlere de katılan Polatoğlu, şiirlerinin bir bölümünü, Düşmeyen Bayrak (1978), Gönlümü Dinlerken (1988) ve Göç Göç Oldu (1996), Burası Feşmekistan (2000) ve Söz İkliminde (2000) adlı kitaplarda topladı. Ayrıca Âşık Reyhani’ye ilişkin Mızrabın İstırabı-Âşık Reyhani (1996) adlı bir araştırması yayınlandı” (Solmaz, 2009:59).

Bilinen Eserleri:

Bu Sıra (Rüzgara Kapıldı Dalım Budağım)

Var (Bir Yol Düşün Benim Gönlüm)

(<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Mevlüt Şafak (İhsani) : “1928 yılında, Şenkaya’nın (1950 yılına dek Sarıkamış’a bağlı olan) Çermik (Kaynak) köyünde doğdu. Asıl adı Mevlüt Şafak’tır. Resmi kayıtlarda 1933 geçmesine karşın, gerçek doğumunun 1928 olduğunu belirtmektedir. Mevlüt İhsani, ilkokul 3. sınıfa gittiği dönemde bulduğu bir kapsülün

patlaması nedeniyle gözlerini yitirdi ve sol elinin 3 parmağı yaralandı. 13 yaşında ise köy imamının yardımıyla Kuran öğrenmeye başladı. Gördüğü bir rüyadan sonra, doğaçlama söylemeye başladı. 25 yaşlarında ise rüyasında Mehmet Lütü Efendi'yi gördü. Erzurum'a giderek Lütü Efendiyle görüştü. İhsani mahlası da Lütü Efendi tarafından verildi. Âşıklık geleneğinin üstadlarından Erzurumlu Âşık Mevlüt İhsani 07 Kasım 2010 pazar günü Hakk'ın rahmetine kavuştu” (Düzgün, 1997:11).

Bilinen Eserleri:

Döne Döne (Haftalar Devrolur)

Bilmem (Nice Yıldır Yürümeyen Kervanım)

Gelmedi (Nazlı Yara Canım Kurban Dedim De)

(<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Yaşar Yılmaz (Reyhani): “1932 Hasankale'nin Alvar köyünde doğdu. Asıl adı Yaşar Yılmaz'dır. İran'dan göçen babası önce Kars'a daha sonra Erzurum'a yerleşti. Âşık Reyhani'nin çocukluğu köyünde geçti. Zaman zaman komşu köylere gitme olanağı bulduysa da daha başka yerlere gidemedi. Okuma yazmayı okula gitmeden öğrendi. Sonraki yıllarda ise dışarıdan sınava girerek diploma aldı. Küçük yaşlarda köyüne gelen âşıklardan etkilendi. Hem âşıklardan dinleyerek hem de eline geçen kitapları okuyarak birçok halk hikâyesini öğrendi. Kendi âşıklığı ve şiir yazmaya başlaması 18 yaşından sonradır.

Reyhani, rüyasında gördüğü bir kıza âşık oldu. Kısa bir süre sonra da kızı kaçırdı. Birkaç ay geçmeden evliliği geçimsizliğe ve huzursuzluğa dönüştü. Bunun üzerine karısının ailesi kızlarını alarak başka biriyle evlendirdiler. Âşık Reyhani, bu dönemden sonra “Dertli mahlasını kullandıktan sonra Bayburtlu Hicrani senin ismin çiçek ismine benzesin diye Reyhani mahlası verir” (Bali, 1968:226). İran'dan Avrupa'ya birçok ülkede türkü söyleyen Âşık Reyhani, katıldığı yarışmalarda da birçoğu birincilik olmak üzere çeşitli ödüller aldı. 1980'li yılların başında Erzurum'da bulunan Doğu Ozanları Derneğinin başkanlığına getirildi. Âşık Reyhani birçok ülkeye konser ve konferanslara katıldı. Ayrıca ABD'nin Michigan Üniversitesinde katıldığı bir konferansta kendisine fahri öğretmenlik unvanı verildi. Bursa'da 2006 yılında vefat etti.

Âşık Reyhani, şiirlerinin bir bölümünü topladığı Alvarlı Reyhani (1962), Böyle Bağlar (1966), Kervan (1988) ve bazı düşünce ve şiirlerinden oluşan Şu Tepenin

Arkasında adlı kitapları, Dilaver Düzgün tarafından hazırlanan Âşık Yaşar Reyhani, (1997), Ozan Yusuf Polatoğlu tarafından hazırlanan Mızrabın İstirabı, Âşık Reyhani-Hayatı ve Şiirleri, (2003) ve Muhsin Koç tarafından hazırlanan Ölümünden Sonra Âşık Yaşar Reyhani (2007) adlı kitaplar bulunmaktadır” (Düzgün, 1997:11).

Bilinen Eserleri:

Ey Rüzgâr Gider İsen Canana Söyle Beni
Bugün Sabah İle Visali Yardan
Diyarı Gurbette Düş Oldu Yolum
Akşam Olup Guş Yuvaya Dönende
Gül İçin Bülbül Olsaydım
Erzurumlu gelin
Hasan Hüseyin
Yattım gurbet elde gam yastığına Dağlar başında

(<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>)

Âşık Mustafa Temel (Ruhani): “1931 yılında Erzurum'un Tortum İlçesinde doğdu. Asıl adı Mustafa Temel'dir. 9 yaşında türkü söylemeye başladı. 10 yaşında ise elinde patlayan bir kapsülden dolayı sol gözünü ve sağ elinin 3 parmağını yitirdi. Bu olayın olumsuz etkisiyle uzun bir süre türkü söylemeyen Ruhani, 20 yaşlarında yeniden türkü söylemeye başladı. Bağlama çalmayı da 20 yaşlarında öğrendi. Bade geleneğine inanmasına karşın kendisini badeli âşık olarak görmemektedir. 1955 yılında geçirdiği bir ameliyattan sonra öteki gözü de görmez oldu. Doğaçlama konusunda yetenekli bir âşık olan Ruhani, mahlasını da sonraki yıllarda aldı. Gözleri görmediğinden dolayı ruh haliyle algılaması gerçeğinden yola çıkarak kendisine bu mahlasın verildiğini aktarmaktadır” (Solmaz, 2009:148). Şuan âşıklık geleneği temsilcilerinin en yaşlısı konumundadır. Hizmetleri halen sürmektedir.

Bilinen Eserleri:

Başım Sana Birkaç Sözüm Var
İzin Ver Elime Alayım Sazı
Erzurum

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Hüseyin Yazıcı (Sümmanioğlu): “Narman kazasının Samikale Köyünde 1937 yılında doğdu. Âşık Sümmani'nin torunudur. Asıl adı Hüseyin Yazıcı' dır. Babası Kurtuluş Savaşı gazilerinden Şevket Çavuştur. Hüseyin'in iki kardeşinin tifodan ölümleri, dedesinin etkisi ve yetiştiği çevre şiire başlamasında temel etkenler olmuştur. Köyüne gelen âşıkların da rolü önemlidir. Evli ve beş çocuk babası olan Hüseyin Sümmanioğlu Bursa'da yaşamaktadır. Yurdun çeşitli yörelerinde âşıklık geleneği bünyesinde ki saz, şiir, yarışma ve toplantılarına katılmış olup birçok ödül almıştır” (Yardımcı, 2008:77).

Bilinen Eserleri:

Güneş Var (Bir Çark Var Yorulmaz Durmadan Döner)

Vardır (Sakın Başkasını Gel Görme Hakir)

Kar Çiçeklerden

Saklar (Bugün Derdim Doksan Dokuz)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Nuri Merami (Merami): “1940 yılında Horasan'ın Hoşap (şimdiki adı Dönertaş) köyünde doğdu. Asıl adı Nuri Kâşıkçı'dır. İlkokulu köyünde okudu. Sonraları köylerine gelip giden âşıklardan etkilenecek ve eski âşıklara ilişkin kitapları okuyarak âşıklık geleneği ve şiirle ilgilendi. İlk gençliğinde şiir yazmaya başladı. Âşıklık geleneğine ilişkin bilgileri ve bağlama çalmayı Âşık Reyhani'den öğrendi. Mahlası Reyhanî'nin kızı Yasemin Şahbazoğlu tarafından verildi. Zamanla kendini geliştiren Âşık Merami Türkiye'nin değişik yerleri ve Türkiye dışında birçok şenlik ve konsere katıldı” (http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621).

Bilinen Eserleri:

Gönül (Dedim Gönül Çok Dolandın)

Kafadır Kafa (Vücut Bir Gemidir Kafa Bir Kaptan)

Köye Dön

Kadar (Kader Kervanını Çektim Yürüdüm)

http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621

Âşık Nusret Sümmanioğlu (Toruni): “1945 yılında Erzurum'un Narman ilçesinin Samikale köyünde dünyaya geldi. Babası Sümmani'nin ortanca oğlu olan ve hikâye ustalığıyla da bilinen Fahri Çavuş'tur. Çocukluğunu çiftçilikle ve ailesine yardım ederek

geçirmiştir. Küçük yaşta ailesindeki geleneğe uyarak âşıklığa heves salmış, daha sonraları babası Fahri Çavuş onu yanına alarak hem dedesinin mirasını devamını hem de küçük Nusret'in kabiliyetini geliştirmek için, sazı eline vererek civar kasabaları gezdirmiştir. Toruni mahlasını dedesine özenmesinden alan Sümmanioğlu, böylece âşıklığa adımını atmıştır. Genç yaşında rahmetlik olan âşık Nusret dedesinin izinden gitmiştir” (Yardımcı, 2008:371).

Bilinen Eserleri:

Duman Üstünde (Yine Bahar Geldi Söküldü Dağlar)

Halinden Senin (Yalan Dünya Sana Daha İnanmam)

Değişmem (Her Yönüyle Güzel Ana Vatanım)

Sıladan Bir Haber

Senden İzinsiz (<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?k=172>)

Âşık Nuri Çırağı (Çırağı): “Âşık Nuri Çırağı 1948 yılının onuncu ayında Erzurum'un ili Şenkaya ilçesinin Kaynak köyünde doğmuştur. Asıl adı, Nuri Cihan Karataş'tır. İlkokuldan 1961 yılında mezun oldu. Mezun olduğu yıl Erzurum Yavuz Sultan Selim Öğretmen Okulunu kazandı. 1962 yılında Âşıklar sanatına başladı. 1976 yılında Âşık Reyhanî ile Erzurum'da "Âşıklar Kahvesi"ni açar ve bu kültürün gelişmesine hizmet ederler. Reyhanî ile olan birliktelikleri Reyhanî ölene kadar devam eder. Bu kahve 1993 yılına kadar kültüre hizmet eder. 1993 yılında Kocaeli'nin Darıca beldesine taşınır. 1994 yılında İstanbul'da "Gülhane Parkı Âşıklar Kahvesi"ni açar. Bu kahve âşıkların İstanbul'a taşınmasını sağlar. Bu kahve aynı zamanda İstanbul'da kurulan ilk âşıklar kahvesidir. 1999 yılına kadar devam eden bu kahve 2000 yılında "Gebze Âşıklar Kahvesi" olarak açılır ve hala devam eder. Âşıklar kahvesi zincirine 2001 yılında açılmak üzere olan "İzmit Çene Suyu Parkı Âşıklar Otağı" eklenir. Âşıklar Bayramı başta olmak üzere birçok kutlama, şenlik, tören gibi programlara katılmıştır. Türkiye'de gezmediği il yok denecek kadar azdır. Bunun yanında yurt dışında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde turnelere katılmıştır. Özel televizyon kanallarında ilk âşıklar programını yapan Âşık, halen bu tür programlara katkı sağlamaktadır. TRT dahil birçok radyoda da değişik programlara katılmıştır. Ayrıca TRT'nin radyosunun kadrolu sanatçısıdır. Yüzün üzerinde ödülü olan âşık, ulusal bir televizyon kanalında program

yapmaya devam etmektedir” (<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>).

Bilinen Eserleri:

Gördüklerim

Kar Çiçekleri

Oğul (Yaratılan Kulu Ufak Göremem)

Fakir (Kazanı Kaynamaz Eleği Dönmez)

(<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?k=170>)

Âşık Fuat Özdemir (Çerkezoğlu): “1952 yılında Narman’ın Koşa (şimdiki adı Toygarlı) köyünde doğdu. Asıl adı Fuat Özdemir’dir. İlkokulu köyünde, ortaokulu Narman’da tamamladı. Âşıklık geleneğini küçük yaşlardan itibaren köylerine gidip gelen âşıklardan ve köyündeki bazı kimselerden âşık tarzı türküler, hikâyeler dinleyerek öğrendi. Kısa sürede çevresinde adı duyuldu. Âşıklık geleneğindeki tüm biçimler konusunda başarılı olan Çerkezoğlu’nun kendi düzenlediği 2 türkölü anlatısı bulunmaktadır. Âşıklık geleneğine bağlı olarak ve özellikle Erzurumlu Emrah üzerine yoğunlaşan Âşık Çerkezoğlu bu anlamda bir arşiv oluşturmuştur” (Solmaz, 2009:85).

Bilinen Eserleri:

Bir Leyla’ya Âşık Oldum Engelli Yoldayım Ben

Çakır Diken Batmış Sevdiğim Güle

Beni Böyle Âşık Eden Güzelden

Mehmedim (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Sıtkı Eminoğlu (Eminoğlu): “1950 yılında Hasan kale’nin Göl buluş (şimdiki adı Yayladağ) köyünde doğdu. Asıl adı Sıdkı Emin’dir. İlkokulu köyünde okudu. Âşıklık geleneğine ve şiire küçük yaşlarda ilgi duymaya başladı. Köylerine gelip giden, özellikle Reyhanî, Mevlüt İhsanı ve eniştesi Hasankaleli Gülhani gibi âşıklar aracılığıyla bilgisini pekiştirdi. Zamanla âşık meclislerinde yerini alan Eminoğlu’nun şiirleri değişik gazete, dergi ve araştırmalarda yayınlandı. Makam ve âşık anlatıları konusunda adını duyuran Eminoğlu, çeşitli şenlik ve yarışmaya katıldı, değişik ödüller aldı” (<http://ozanlar.biz/eminoglu.html>).

Bilinen Eserleri:

Kara Bahtım

Kapısında (<http://ozanlar.biz/eminoglu.html>)

Âşık Erol Ergani (Ergani): “1954 yılında Şenkaya'nın, sonradan bucak olan Bardız (şimdiki adı Gaziler) köyünde doğdu. Asıl adı Erol Aydın'dır. İlkokulu ve ortaokulu köyünde okudu. Âşıklık geleneği ve şiirle küçük yaşlarda ilgilenmeye başladı. Yaklaşık 13 yaşında bağlama çalmayı öğrendi. Âşık Merami'nin yardımıyla da bilgisini pekiştirdi. Yaklaşık 13 yaşında şiir yazmaya ve türkü söylemeye başladı. Türkiye ve Türkiye dışında birçok yerde yarışma ve şenliklere katıldı. Bu yarışmalarda değişik dereceler alan Erol Ergani'nin şiirleri çeşitli gazete, dergi ve araştırmalarda yayınlandı” (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Dağlar (Geldim Sizin İle Sohbet Etmeye)

Çoruh Evladımı Ver Bana

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık İsrail Daştan: “1958 yılında Tortum'un Esen Durak köyünde doğdu. Asıl adı İsrail Daştan'dır. İlkokulu köyünde, ortaokulu Tortum'da bitirdi. Âşıklık geleneğine küçük yaşlarda ilgi duymaya başladı. Köylerine gidip gelen âşıklar aracılığıyla kendini geliştirdi. Sonraki yıllarda Âşık Toruni'ye çıraklık ederek bilgisini pekiştirdi. Önceleri usta malı türküler okuyan Âşık İsrail, giderek kendi eserlerine ağırlık vermeye başladı. Yörede ve Türkiye'nin başka bölgelerinde birçok şenliğe katılan Âşık İsrail, bugüne dek başkalarıyla birlikte ve yalnız olmak üzere birkaç albüm hazırladı” (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Diyorlar (Hey Candan Sevdığım Gül Yüzlü Yarım)

Yunus Emre (Taptık Bahçıvanın Emre Bağında)

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Ayhan Kırbaş (Yanık Ayhan): “1962 yılında Erzurum'un Çat ilçesi Yavi köyünde dünyaya geldi. Herhangi bir okul eğitimi almadı. Doğuştan ama olan Âşık Ayhan Kırbaş'ın dünya gözleri kapalı, ancak gönül gözleri açık olup, âşıklık dalında

çok güzel eserleri vardır..Âşık Ayhan Kırbaş Âşık Reyhani'yi kendisine örnek alarak âşıklığını geliştirmiş ve saz çalıp söyler. Yanık Ayhan Mahlasını kullanmaktadır” (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Ölsem De (Akşamın Zifiri Karanlığında)

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Feyzullah Taştekin (Pervani): “1952 yılında Oltu’nun Narman kale (şimdiki adı Ünlü kaya) köyünde doğdu. Asıl adı Feyzullah Taştekin’dir. İlkokulu köyünde okudu. Âşıklık geleneği ve şiirle küçük yaşlarda ilgilenmeye başladı. Köylerine gelip giden âşıklar ve bazı yaşlı insanları dinleyerek ve özellikle Narmanlı Sümmani’nin şiirlerini okuyarak kendini geliştirdi. Yaklaşık 15 yaşından itibaren şiiri yazan Pervani, sonraki yıllarda birçok âşık meclisine katılarak çeşitli âşıklarla dostluk kurdu. Ayrıca asıl İsmail Çelik olan Yusufelili bir Âşık Pervani daha bulunmaktadır” (Solmaz, 2009: 59).

Bilinen Eserleri:

Emrah (Bu gün benim hatırıma) (<http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>)

Âşık Erol Şahiner (Şahiner): “1963 yılında Erzurum’un Oltu ilçesinin Çatak Köyünde doğdu. Annesinin adı Sedef, babasının İdris’tir Dokuz kardeşirler kendisi de evli olup üç çocuğu bulunuyor. İlkokulu köyünde, ortaokulu İstanbul’da okudu. Liseyi birinci sınıftan terk etmiştir. Esas mesleği âşıklıktır. 1977’den bu yana Âşık Mevlüt İhsani, Âşık Reyhanî, Âşık Davut Sularî gibi âşıklarla birlikte oldu. Denilebilir ki âşıklık sanatını bunlardan öğrendi. Âşık Mevlüt İhsani Şafak amcasıdır. Âşık şiirinin hemen her türünde yazan Erol Şahiner’in “Anadolu’dan Esintiler” adıyla yayımlanan bir kitabı bulunuyor. Dört yüzün üzerinde başarı plaketi bulunan aşığımızın; yarışmalarda kazandığı pek çok ödülü bulunuyor. Esas soyadı Şahin’dir ama bunun sonuna “er”sözcüğü eklenerek “Şahiner”i mahlas olarak kullanmaktadır”

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Muhabbeti Can Evimde Saklarım

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Selami Yağar (Selami): “1965 yılında Erzurum’un Pasinler ilçesinde doğmuştur. Baba mesleğinin hayvancılık olması münasebetiyle küçük yaşta hayvan gütmeye başlayan ozan o dönemden itibaren Erzurum İlinde tanınmış âşıklardan Sümmani, Reyhanî, Ruhani ve İhsani gibi ustaların türkülerini dinleyerek âşıklık geleneğine aşinalık kazanıp kendiside o gün ki bakış açısı ile çeşitli sözler ve türküler terennüm etmeye başladı. Bundan sonra geçmiş ustaların ekseriyetini hayattakilerin eserlerini dinleyerek tanımaya çalışmıştır. Aktif olarak 2004 yılında Erzurum’un Halk Edebiyatı ve Âşıklar derneğini kurup başkanlığını üstlenmiştir. Hala bu derneğin başkanlığını sürdürmektedir. Âşık, aynı zamanda bazı televizyon kanallarında canlı program yapıp şu anda bir kamu kuruluşunda çalışıp evli ve 7 çocuk babasıdır”

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Müstezat (Hale İçin Gözyaşı Dökmeyen Kalpler Kuraktır)

Çağa Uyduk

Hakkı Üstün Tut

Sarıkamış Destanı (Analar Kuzusu)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Rahim Sağlam (Rahimi): “1961 yılında Aşkale’nin Dereköyü’nde doğdu. İlköğrenimi köyünde tamamladı. Küçük yaşlardan itibaren âşıklık geleneğini, halk şiirini ve bağlama çalmayı öğrenmeye, yaklaşık 16 yaşlarında şiir yazmaya başladı. Bir süre Âşık Mihmani’ye bir süre de Âşık Reyhani’ye çıraklık ederek bilgisini pekiştirdi. Değişik bölgelerde yarışma şenliklere katılan Rahim Sağlam, şiirlerinde bazen adını, bazen de Rahimi mahlasını kullanmaktadır. Rahim Sağlam bugüne dek 10 kadar albüm hazırladı” (<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>).

Bilinen Eserleri:

Kaldı (Telefon Hatları Kapandı Yarım)

Yaylaya Yaylaya (Bahar Geldi Bizim Eller)

(<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>)

Âşık Ertuğrul Ataç (İmamoğlu): “1961 yılında Narman’ın Başkale köyünde doğdu. Asıl adı Ertuğrul Ataç’tır. İlkokulu köyünde okudu. Âşıklık geleneği ve şiirle

küçük yaşlarda ilgilenmeye başladı. Köylerine gelip giden âşıklar aracılığıyla bilgisini pekiştirdi. Özellikle Âşık Sümmani geleneğinden etkilendi ve kendine örnek aldı. Bağlama çalmayı ise kendi kendine öğrendi. 1983 yılından itibaren girdiği âşık meclislerinde kendini geliştirerek bilgisini pekiştirdi ve çevrede adını duyurdu. .Özellikle kendi ilinde olmak üzere çeşitli şenlik ve konserlere katıldı. Bu dönemde hem yöresinden hem başka yerlerden birçok âşıkla tanışıp dostluk kurdu. Âşık Ertuğrul'un şiirleri değişik gazete, dergi ve araştırmalarda yayınlandı” (http://www.dadaslar.net/forum/forum_posts.asp?TID=10274).

Bilinen Eserleri:

Tükenir Mi (İlahi Aşk İle Âşık Olanlar)

Gönül (Beni Taştan Taşa Çaldın)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Hüseyin Firakı (Erbabı): “Hüseyin Firakı Efendi, Bekir Efendi, ibni Veli namında birinin oğludur. 1220’de (1804 veya 1805) Erzurum'a bağlı Ilıca'nın köylerinden "Kara Arz (Karaz-Kahramanlar) köyünde doğdu. Bilahare Erzurum'a nakli mekanı eyledi. Ecdadı Konya'lıdır. Genç iken intisap ettiği Şeyh, "Erbab" dediğinden manzumelerinde “Erbabi" mahlasını kullandı. Sultan Abdülmecid devrinde İstanbul'a geldi. Askerlik müddetinin hitamında Erzurum'da Caferiye mahallesindeki hanesinde ikametle şiir söyler, kahvehanelerde şiirlerini sazla terennüm ederdi. 1300'de Erzurum'da vefat eyledi. Üç Kümbedler civarında medfundur. Mezar taşı yapılmamasını vasiyet eyledi. "Erzurum Şairleri" ünvanlı eserde Erbabı'nın "Tuhfe-i Vehbi" yi çok okuduğu, Fuzuli'yi pek sevdiği, mürettebi divanı eş'arının hafitlerinden polis komiseri Hüseyin Bey nezdinde bulunduğu ve parmak hesabı ile söylediği manzumelerin divana dahil olmadığı muharrerdir. Çağdaşlarından Erzurumlu Emrah, Tokatlı Nuri, Âşık Dertli gibi Erbabı'nın de şiirlerinden, yaşadığı devrin temayüllerine uygun olarak Divan edebiyatına yabancı olmadığı yabancı kelimeye terkipler, Divan teşbihleri, kullanarak hem aruz hem hece vezniyle yazdığı anlaşılmaktadır” (Solmaz, 2009:141).

Bilinen Eserleri:

Zibadır Sevdiğim Kadd-u Kametin

Hatadan Saklasın İslam'ı Allah

(<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?k=163>)

Âşık Fazıl Mancılık: “1958 yılında Aşkale’nin Halit Paşa (şimdiki adı Yeniköy) köyünde doğdu. İlköğrenimini Aşkale’de, ortaöğrenimini Erzurum’da tamamladı. Geçmiş Tercan yöresinden gelen bir aileye dayanmaktadır. 7 yaşına kadar köyünde yaşayan Mancılık, daha sonra ailesiyle birlikte Aşkale’ye yerleşti. Âşıklık geleneği ve şiirle küçük yaşlarda ilgilenmeye başladı. Özellikle Âşık Reyhanî’den etkilenecek lise yıllarında bağlama çalmayı öğrendi ve şiir yazmaya yöneldi. Askerlikten sonra bir Bursa’ya yerleşen ve bir devlet kurumunda göreve başlayan Fazıl Mancılık bu dönemden sonra müzikle daha da yoğunlaştı. 1980 yılında İstanbul Radyosu bünyesinde açılan halk müziği sınavını kazandı. Ancak polislik görevinde kalmayı tercih etti. 1985 yılında görevinden ayrılarak başka bir kurumda çalışmaya başladı, 2000 yılında da emekli oldu” (<http://ozanlar.biz/mancilik.html>).

Bilinen Eserleri:

Beni (Ah Çekerim Geçip Giden Ömrüme) (<http://ozanlar.biz/mancilik.html>)

Âşık Nuri Kâşıkçı (Merami): “1940 yılında Horasan'ın Hoşap (şimdiki adı Döner Taş) köyünde doğdu. Asıl adı Nuri Kâşıkçı’dır. İlkokulu köyünde okudu. Köylerine gelip giden âşıklar etkilenecek ve eski âşıklara ilişkin kitapları okuyarak âşıklık geleneği ve şiirle küçük yaşlardan ilgilendi. İlk gençliğinde şiir yazmaya başladı. Âşıklık geleneğine ilişkin bilgileri ve bağlama çalmayı Âşık Reyhanî’den (1932-2006) öğrendi. Mahlası Reyhanî’nin kızı Yasemin Şahbazoğlu tarafından verildi. Zamanla kendini geliştiren Âşık Merami Türkiye’nin değişik yerleri ve Türkiye dışında birçok şenlik ve konsere katıldı. Ayrıca genç kuşaktan birçok aşığın yetişmesine katkıda bulundu. 10 kadar türkölü anlatı bilen Âşık Merami’nin şiirleri değişik gazete, dergi ve araştırmalarda yayınlandı” (<http://ozanlar.biz/mancilik.html>).

Bilinen Eserleri:

Oldum (Elime Saz Alalı Ben)

Sen (Bir El Beni Dinle Gel Ey Koca Dünya)

(<http://ozanlar.biz/mancilik.html>)

Âşık Zakir Algöl (Zakiri): ”Zakir Algöl, 12.12. 1956 yılında Erzurum'un Narman ilçesi, Ergazi köyünde dünyaya gelmiştir. Baba Hakkı Algöl ile anne Havva Algöl’ün en küçük oğulları olan Zakir Algöl, aynı zamanda üç erkek kardeşinde en küçükleridir. Ailesi bazı nedenlerden dolayı Osmaniye'ye göç etmiş. Zakir Algöl de ilk ve orta

öğrenimini Osmaniye'de tamamlamıştır. Orta öğretimden sonra eğitim hayatına devam etmeyen Zakir Algül için artık hayat mektebi başlamıştır. Algül'ün sazla tanışması ve saz'a karşı büyük ilgi duyması, ortaokul üçüncü sınıfta müzik öğretmenin aracılığı ile gerçekleştirmiştir. Önceleri her ne kadar babası saz çalışmasına karşı ise de zamanla kabullenmiştir. Kendisine küçük bir saz temin eden Algül, yakın çevresinde saz ustası bulunmamasına rağmen üç sene gibi kısa bir sürede kendi kendine saz çalmayı öğrenmiştir. Kara düzen (Âşık tarzı) çalan Algül kendini o kadar geliştirmiştir. Zaman zaman âşıklık etkinliklerine katılmakla kendini yetiştirmeye çalışan aşığımız, Zakir Algül'ün hayatında da elbette diğer âşıkların da rolü vardır. Özellikle Erzurumlu olmanın verdiği avantajlar göz önünde bulundurularak başta Erzurumlu Yaşar Reyhanî ve Mevlüt İhsani gibi âşıkların da eserlerini dinleyerek yetişmiştir”

(http://www.dadaslar.net/forum/forum_posts.asp?TID=10274).

Bilinen Eserleri:

Ayırma Beni

Yarabbi

Başladık (İlim İrfan Oldu Bizlerden Uzak)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Temel Şahin (Türabi): “Türkiye’de Âşık geleneğinin sürdürülmesi konusunda çabalarıyla tanınan Âşık Temel Türabi, 1966 yılında Erzurum’un Oltu İlçesi Ünlükaya köyünde doğdu. İlkokulu köyünde, ortaöğrenimini Karacabey’de tamamladı. Âşıklık geleneğine ve şiire küçük yaşlarda ilgi duyarak yaklaşık 11 yaşlarında bağlama çalmayı öğrenmeye başladı. Asıl adı Temel Şahin olan sanatçı Türabi’ye izafeten Âşık Türabi mahlasını aldı. Âşıklık geleneği ve şiire ilişkin bilgisini Âşık Toruni aracılığıyla pekiştirdi. Temel Türabi’nin şiirlerinin bir bölümü ‘Begim’, (2002) adıyla yayınlandı. Ayrıca Âşık Temel Türabi’ye ilişkin Şevket Saran ve İsmail Soysal tarafından hazırlanan ‘Erzurumlu Âşık Temel Türabi’, (1998) adlı bir araştırma da bulunmaktadır”

(http://www.dadaslar.net/forum/forum_posts.asp?TID=10274).

Bilinen Eserleri:

Gönül (Ne Olursun Beni Dinle)

Kitabım (Her Akşam Hasretle Aldım Okudum)

Evladım (Yürürken Ayağının Bastığı Yere)

Göç Türküsü (Bizim Köyden Giden Geri Gelmiyor)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Yıldırım Çoşkuner (Burhani): “Erzurum’un Oltu ilçesinde 1960 yılında doğdu. Doğuştan gözleri görmeyen âşık 1980 yılında saz çalmaya başladı. Aşığa mahlasını Âşık Dermani vermiştir. Evli ve iki çocuk babasıdır”
(http://www.dadaslar.net/forum/forum_posts.asp?TID=10274).

Bilinen Eserleri:

Benim Bir Anım Bir Ana Uymaz

Sakın Dağlar Gibi Yüceyim Deme

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Mehmet Sarıgül (Gülhani): “1946 yılında Hasankale’nin Yayladağ köyünde doğdu. Asıl adı Mehmet Sarıgül’dür. Köyünün ilk öğretmenlerinden olan babası İskender Sarıgül’den âşıklık geleneğini ve şiire ilişkin bilgileri edindi. İlkokulu köyünde okuduktan sonra ortaöğrenimi Erzurum’da tamamladı Gül adlı bir kıza sevdalanan Âşık Gülhani 17 yaşından itibaren şiir yazıp türkü söylemektedir. Gülhani mahlasını da sevdiği kızın adından esinlenerek kullanmaya başladı. Âşık Gülhani yörenin tanınmış âşıklarından Mevlüt İhsani ve Âşık Reyhani’den âşıklığın inceliklerini öğrendi. Hemen her konuyu işleyen ve eserleri değişik gazete dergi ve araştırmalarda yayımlanan Gülhani’nin şiirlerinden oluşan "Gülhani Divanı" (1979) adlı bir kitap Ensar Aslan tarafından hazırlandı (Dinç, 2006:18). Âşıklık geleneği temsilcilerinden olan Gülhani, 2010 tarihinde hayatını kaybetmiştir.

Bilinen Eserleri:

Felek (Çok Aradım Bulamadım Mekanın Yerin Felek)

Gidiyor (Sevdiceğim Göç Eylemiş Gidiyor Yurdundan)

Âşıklık (Âşıklık Adem’le Havva’dan Kaldı)

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık İbrahim Topal (Dermani): “1944 yılında Erzurum Pasinler İlçesi’nin Porsuk Köyü’nde doğdu. Bir yaşında annesini, dokuz yaşında da babasını kaybetti. Buruk bir yaşamadan sonra büyük abisinin yanında çeşitli işlerde çalıştı, daha sonra

marangoz olarak hayatını kazanmaya başladı.1974 yılında iş değişikliği yaparak saz ustası olarak atölye açtı. Erzurum’da ilk defa saz imalatına başladı birçok saz çeşidi yapmaktadır. İyi derecede bağlama çalan şair bu yıllarda şiir yazmaya ve okumaya başladı. Halk Ozanları ile yakın temas kurdu. Âşık Reyhanî tarafından kurulan Halk Ozanları Kültür Derneği’nin Başkanlığı’na, Reyhanî’nin 1989 yılında göç etmesi nedeniyle seçildi. Yaşadığı yıllarda 1993 yılında Kadir’i, Üveysi ve Nakşî Şeyhi Hacı Maksut Baba’nın halifelerinden Dursun Baba’dan ilham alarak tarikata intisap etti. O yıllarda mana aleminde gördüğü bir rüyada kendisine ikram edilen hurmayı yedikten sonra tasavvufi şiirler yazmaya başladı. Dursun Baba tarafından kendisine DERMANİ mahlası verildi. Dermani Erzurum yerel televizyonlarında “Sevgi pınarı ve Aşığın gönül penceresi” adı altında programlar yapmaya başladı ve bu program dört yıl kadar sürdü. 1989 yılından ölümüne kadar Erzurum Geleneksel Türkiye Âşıklar yarışması düzenledi. Daha sonra İbrahim Hakkı Hazretleri’nin Marifetname isimli eserinde açık bir şekilde işaret ettiği Dutcu Köyü’nde bulunan Taptuk Emre ve Yunus Emre’nin mezarlarındaki kitabeleri gündeme getirerek, Yunus Emre’yi anmak şenlikleri düzenledi. Dermani gerek Türkiye genelinde ve gerekse Avrupa ülkelerinde Halk Ozanlığı geleneğini sürdürülmesi için çeşitli etkinlikler yaptı. Çeşitli türde üç yüze yakın şiiri bulunan Dermani daha çok tasavvufi ağırlıklı şiiri bulunmaktadır. Belli bir süre Dermani Erzurum Halk Ozanları Kültür Dernek Başkanlığı’nı yürüttü. Kendisine özgü makam ve tavır bilen Dermani notaya alınmış birçok eseri vardır. Dermani, 2004 yılında Erzurum da rahmetlik oldu” (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Zikret Mevla’yı Mevla’yı

Hoşgörülü İnsan Olmak Ne Güzel

Derttir Dediler

Muhannet

(http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621)

Âşık Cengiz Ay (Yareni): “Cengiz Ay 18.10.1946 tarihinde Erzurum’un Oltu ilçesine bağlı Topkaynak köyünde dünyaya geldi. Ailesinin tek evladı olup babasının adı Şehri annesinin adı Hediye’dir. Yareni beş yaşında iken babası vefat etti. Daha sonra annesi tarafından babaannesi ve amcasının yanına bırakıldı. İlkokulu kendi köyünde

okul olmadığı için köyüne yarım saat mesafedeki Bahçecik köyü ilkokulunu bitirdi. 1958 yılında henüz 12 yaşında bir çocukken Erzurum'a geldi ve çeşitli işlerde çalıştı. 1963 yılında eşi olan Türkan hanımla evlendi. Bu evlilikten üçü erkek, altısı kız, çocuğu dünyaya geldi. Cengiz yareniye Mevlid İhsani, Yasar Reyhanî ve Nuri Çırağının bulunduğu bir dost meclisinde "Yareni" mahlası verilmiştir. 21 yıl zücadeye ve hırdavat işleriyle uğraştı. Daha sonra Nuri Çırağından kongre caddesindeki âşık kahvesini 1993 yılında devraldı ve 1996 yılına kadar işletti. 1997 yılında İstanbul'a göç etmiştir. Halen daha İstanbul'da ikamet etmektedir. Yareni'nin hayatı yukarıda azda olsa belirttiğimiz üzere zorluklar içinde geçmiştir. Cengiz yareninin ilk ustası dedesi Mahmut Efendi olmuştur. Dedesinden dinlediği âşık hikâyeleri ve onlara ait şiirlerle büyümüştür. Böylece Yareni'de daha küçükken âşıklığa bir hevesle bağlanmıştır. Daha sonra kendisini yetiştirmek için gerek âşık hikâyelerini dinlemiş gerek kitaplarını okumuş ve gerekse âşıkların sohbetlerinde bulunmuştur. Cengiz Yareninin belli bir ustası olmamıştır. Ancak etkilendiği âşıklar mevcuttur. Âşıkların şiirleri ile kendini yetiştirmiştir" (<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>).

Bilinen Eserleri:

Benim anam Erzurumludur

Çok şehitler verdik aldık vatani

Aşk ile bezedim gönül bağımı

(<http://www.turkulerleerzurum.com/forum/showthread.php?t=236>)

Âşık Vehbi Polat (Mihneti): "1929-1993. Şenkaya'nın sonradan bucak merkezi olan Bardız (şimdiki adı Gaziler) köyünde doğdu. Asıl adı Vehbi Polat'tır. İlkokulu köyünde okuduktan sonra 1948 yılında Kılavuz Köy Enstitüsünü bitirdi. Âşıklık geleneğini küçük yaşlarda ilinin ve Anadolu'nun öteki usta âşıklarını okuyarak öğrendi. Bunun yanında köylerine gelip giden âşıkları da izleyerek bilgisini geliştirdi. 1958 yılına dek Karayazının Söylemez köyünde öğretmenlik yaptı. 1959 yılında askere gitti. Dönüşünde ise önce Turhal'da sonra Tokat'a bağlı Ortaköy'de öğretmenliğe devam etti. 1974 yılında emekli olduktan sonra Ankara'ya yerleşen Mihneti, aşk, doğa, gurbet, hasret konularını işleyen şiirlerinin yanında toplumsal konularda da birçok şiir örneği verdi. Âşık Mihneti'nin şiirleri ve değişik yazıları 1965'ten itibaren yaşadığı bölgelerdeki yerel gazetelerde yayınlandı. Şenkayalı Mihneti Ankara'da öldü ve orada

toprağa verildi” (<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>).

Bilinen Eserleri:

Olur (Kırk Yılın Birinde İki Laf Etsem)

İnilti

Bu Nasıl Haldir

(<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>)

Âşık Garip Bektaş (Garip): “Âşık Garip Bektaş 1940 yılında Erzurum’un Aşkale İlçesinin Özler köyünde dünyaya geldi. 1952 yılında köyünden ayrılarak İstanbul’a gitti, burada gördüğü saz ustalarına heveslenerek saz çalmayı öğrendi ve ufak, ufak şiirler yazmaya başladı. Âşık Garip Bektaş İstanbul’da bir türlü doğru dürüst iş bulamaz, askerlik çağına gelerek, askere gider. 1965 yılında terhis olduktan sonra tekrar İstanbul’a döner ve bir müddet seyyar işlerde çalıştıktan sonra 1976 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi’nde kadrolu işçi olarak işe girer ve buradan 1999 yılında emekli olur. Bu zaman içinde şiir deki ve saz çalmadaki yeteneğini ilerleten Âşık Garip aranılan ozanlardan olmaya başlar. Çağımızın en verimli ozanlarından biri olan Âşık Garip Bektaş’ın ellinin üzerinde kasetlere okunmuş eseri vardır. Gezdim, Gidiyorum, Yazdım adlı isimli üç şiir kitabı Can Yayınları’nca yayınlanmıştır. Âşık Garip 68 yaşında iken 26.05.2008 tarihinde vefat etmiştir”

(<http://www.turkuler.com/ozan/garipbektas.asp>).

Bilinen Eserleri:

Gel Gidelim Hacı Bektaş Veli’ye

(<http://www.turkuler.com/ozan/garipbektas.asp>)

Âşık Ali Çırçır (Rahmani): “1942-25 Ekim 1993 Erzurum’da doğdu. Asıl adı Ali Çırçır’dır. İlkokulu Erzurum’da okudu. Küçük yaşlardan itibaren âşıklık geleneği ve şiirlere ilgilenmeye başladı. Aynı dönemlerde bağlama çalmayı öğrendi. Önceleri usta malı türküler söylenen Âşık Rahmani, yaklaşık 23 yaşından sonra kendi şiirlerini seslendirmeye yöneldi. Uzun yıllar Atatürk Üniversitesi bünyesinde çalıştıktan sonra emekli oldu. İlinde duyulmaya ve tanınmaya başladıktan sonra Türkiye’nin başka bölgelerine de gitti. Konya Âşıklar Bayramına bazı aralıklarla katılan Âşık Rahmani,

özellikle lebdeğmez dalındaki atışmalarda başarılı oldu. Şiirlerinin bir bölümü »Okul Şiirleri« adıyla yayınladı. Çeşitli yarışmalarda ödüller alan Âşık Rahmani, ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından açılan bir yarışmada “Öğütler Destesi” (1988) adlı kitabıyla üçüncü oldu. Âşık Rahmani Konya Âşıklar Bayramına katılmak üzere giderken, bindiği otobüsün yolu Erzincan yakınlarında kesildi ve burada teröristlerce öldürüldü” (Solmaz, 2009:152).

Bilinen Eserleri:

Dadaş (“Vatan vatan” diyerek)

Var (Aciz gönlüm ne yaşarsın dünyada)

Aramızda (Kavuşmamız İmkansızdır Sevdığım)

Ne Olur (Kurban Olam Bülbül Senin Sesine)

Olur (Eğer Adam İsen Kalpleri Kırma)

Başta Akıl, Bir Öğretmen, Bir Okul

(<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?k=169>)

Âşık İhsan Yavuzer (Yavuzer): “1960 yılında Oltu’nun Aşağıçamlı köyünde doğdu. Asıl adı İhsan Yavuz’dur. İlkokulu köyünde okudu. Âşıklık geleneğine ve türkölere ilgisi küçük yaşlarda başladı. Köylerine gelip giden âşıklar aracılığıyla ilk bilgileri edindi. Daha sonra âşıklığa ve bağlama çalmaya ilişkin temel bilgileri Mevlüt İhsani’den öğrendi. Aynı zamanda âşık havaları ve hikâye geleneğini öğrendi. Eserleri birçok yerde aktarılan ve çeşitli şenlik ve yarışmalara katılan Yavuzer bugüne dek yaklaşık 25 albüm hazırladı” (<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>).

Bilinen Eserleri:

Aramızda (Kavuşmamız İmkansızdır Sevdığım)

Ne Olur (Kurban Olam Bülbül Senin Sesine)

Neden Âşıkların Gözü Yaş Olur

(<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?K=169>)

Âşık Hakkı Akgün (Kul): 1949 Kasım ayında dünyaya gelmiş İlkokulu doğduğu Çat ilçesi Başköy’de okumuş 16 yaşlarında iken âşıklık sevgisi sarmıştır. O yıllarda mecazı bir aşka tutuldu. Sevdikini alam ayıca kendini saz çalmaya verip artık her şeyi

sazı olur. Yıllarca tek başına çalıp söyler Davut Suları ve Yaşar Reyhanî'den etkilenir. Daha sonra bir vesile ile dost âşıklar derneği yöneticisi. Hüseyin Efendi ile tanışır. Hüseyin Efendi aracılığı ile saz ustası Mihrali Çelik ve Âşık Mehmet Üryani gibi ustalardan tavır öğrenerek çalıp söylemektedir.

Bilinen Eserleri

Hele Seyir Eyleyin Alemi

Elli Yıllık Yol Nedir Ki

Âşık Mihrali Çelik (Mihrali): 07.09.1956 Erzurum ili Aşkale Kazasının Yeniköy Beldesinde dünyaya geldim ilkokulu Yeniköy'de bitirdim. Ortaokul lise tahsilimi Aşkale'de yaptım çiftçi bir ailenin çocuğuyum.12-13 yaşına kadar ailemin verdiği kültürle büyüdüm. Radyo programlarını çok severek, istekli dinliyordum. Çabuk ezberliyordum unutmuyordum. Müzikli programlarını hiç kaçırmadım. Sonrada siyah beyaz televizyonlar çıktı ve programları seyrettim. Bu yüzden hevesim daha da çoğaldı. Bende saz çalabilir miyim diye denemek istiyordum. İmkânlarım kısıtlı olmasına rağmen kendime bir saz edinebildim.

Ustam olmadığından çok zorlandım. Ama okuma kabiliyetim beni çok rahatlatıyordu. Orta öğrenim sıralarında iyi saz çalan, klarnet çalan usta arkadaşlarımdan dersler aldım. Çok uğraştım derken biraz uyum sağladım. Radyo, televizyon ve âşık programlarını hiç kaçırmazdım. Şiirlerimde konu olarak tabiat ve sevgiyi ön plana aldığımı söyleyebilirim. İnşaat ustası olarak geçimimi sağlamaya çalışırken âşıklık mesleğini de sevdiğimden dolayı sürdürmekteyim. Dost Âşıklar Derneği yönetiminde görevim halen sürmekte olup programlara katılmaya devam etmekteyim.

Bilinen Eserleri

Gül Bülbüle Bülbül Güle

Rüzgar İle Duman Dağa Yaslanır

Âşık Mevlüt Culfa (Merdoğlu): “1964 yılında Aşkale'nin güllü dere köyünde doğdu. Asıl adı Mevlüt Culfa'dır. İlk ve orta öğrenimini Aşkale'de okuyan âşık Mevlüt Merdoğlu daha sonra babasına yardım için geçim sıkıntısına destek olmak için inşaatlarda çalışmaya başladı. Çalıştığı dönemde Âşık Reyhanî ve Âşık Ruhani'ye

hayranlığından dolayı âşık meclislerinde bulunarak âşıklık geleneğini tanımaya başladı. Âşık olmak istemesi ve bu geleneğinin âşıklarını sevmesi onu âşık olmaya sevk etti. Âşık Gülhani ile âşık meclislerinde kendini tanıtmaya, şiir yazıp sesiyle ve sazıyla dinleyicilerin karşısında ilgi görmeye başladı. Âşık yarışmalarına katılarak, ödüller alarak kendini ifade eden Âşık Merdoğlu, mahlasını Âşık Ruhani'den alarak usta âşıklar arasına girdi. Ayrıca İpek Yolu Halk Ozanlar Derneği'nin kurucularındandır" (<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>).

Bilinen Eserleri:

Beyim Ben Aşkale'liyem

Neyini Sevdim

Yaydı Bu Felek

Kerbela'ya Ağıt

Methiye (Hz. Muhammed (S.A.V.))

Erzurum ili âşıklarının, âşıklık geleneğine tarihin derinliklerinden günümüze kadar bir anlam ve değer kazandırdıkları ürettikleri eserlerde ve türkülerde gözlenmektedir. Bu anlamda Erzurum ilinin özellikleri âşıklık geleneğinde hissedilebilmekte, kültür ve nazariyata kazandırdıkları da halen devam etmektedir.

1.3. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE ÂŞIKLIK GELENEĞİNE YÖNELİK KULLANILAN TERMİNOLOJİK TERİMLER

Çalışmanın bu bölümünde, Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) bünyesinde kullanılan terimlerin âşıklık geleneğine yönelik müzikal anlamları ile ilgili bilgiler verilmektedir.

Dünyada, halkbilimi (folklor) araştırmalarının önem kazanmasıyla Türkiye'de de halk müziği konusunda çalışmalar yapılmış, ezgiler derlenmiş, müzik dernekleri, konservatuarlar, TRT vb. gibi kurumlarla planlı programlı şekilde Halk müziği eğitimi ve öğretimi başlamıştır. Günümüzde bu daha da yaygınlık kazanmış, artık Türk Halk Müziğinin her yönden incelenerek gerekli terminolojisinin oluşturulması zorunlu hale gelmiştir (Yener, 2001:68).

GTHM, toplumun ihtiyaçlarını ifade eden ve kültürün vazgeçilmez en önemli öğelerinden biridir. Türkiye’de GTHM zerine birçok tanım yapılmıştır. GTHM, kendine özgü algıları, alış ve söyleyiş tavrıları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla i içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Coşkun, 1984:4).

GTHM’nin içinde yer alan terimler, müzikal ve edebi anlamlar taşımaktadır. Kültürel bir takım değişik ifadelerle birlikte kullanılsa da teorik ve icra boyutu ile anlatım gereksiniminden doğduğu görülebilmektedir. Makam terimi bu bağlamda gösterilebilecek en uygun örneklerden sayılabilir.

Makam kendi başına terminolojik olarak incelendiğinde birçok sonuçları ile kaynak oluşurmaktadır. “Mantıksal ve sistematik bir müziksel organizasyonun sembolü olarak kullanılmamaktadır, analitik değildir. Teorik ve akademik anlamda tam olarak ihtiyaı karşılayamasa da geleneksel Türk sanat müziği terminolojisi, Geleneksel Türk Halk Müziği alanında da etkin bir rol üstlenmiştir” (Stokes, 1996:115). Yani müzik terminolojisinde etkileşimlerin doğal bir sonuç olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir.

Çalışmanın bu kısmında GTHM’nin terminolojisinde kullanılan terimlerin anlam ve kullanım şekilleri, çeşitli kaynak taramalarına göre aşağıda verilmektedir.

Açış: alınacak veya söylenecek bir kırık havadan önce, o ezginin seyrini verecek şekilde bir halk çalgısıyla ezgiyi hazırlayıcı zgr bir ölçü ve ritim yapısı gösteren doğaçlama çalınan ezgilerdir (Coşkun, 1984:3).

Aşıt: Yüksekliklerine göre dizilmiş seslerin oluşturduğu bütündür. Aşıtların en önemli özelliği kendilerinden makam elde edilebilmeleridir. Aşıtlar iki oktav genişliği içinde (15 ses) gösterilirler. Bu iki oktav içindeki sesler ve aralıklar değişmez. Aşıtın dışında kalan pes ya da tiz yöndeki diğer iki oktavlar içinde bulunan sesler, aşıtın seslerinin simetrisidir (Coşkun, 1984:3). Bilindiği gibi, uluslararası müzikte diziler, bir oktav içinde gösterilir ve diğer oktavlardaki sesler dizinin simetrisidir.

Askıda Karar (Asık Durak): Bir ezginin bağlı bulunduğu makamın asıl durak sesinin dışında bir seste yaptığı bitiş (zbek, 1998:15).

Asma Karar (Asma Duruş): Bir ezginin akışı içinde geçici olarak yapılan duruş (zbek, 1998:15).

Ayıtma-Aytınma: Türkü, şarkı söyleme demektir (Özbek, 1998:19).

Bağrı Yanık: Hüseyini makamının yaprağı olan, hüseyini dizisi içerisinde seyreden bir uzun hava türüdür (Özbek, 1998:22).

Biçim: Müzikte, bir bütünün yapısıyla ve kuruluşuyla ilgili durumu, ilk göze çarpan özelliğidir. Türk halk müziğinin iki önemli biçiminden biri uzun havadır. Bozlak, maya, mani, hoyrat vb. türlerdir (Özbek, 1998:29).

Bezeme, Bezek, Bezekli Ezgi: Çekirdek ezgiyi oluşturan seslerin üzerine ya da altına daha küçük süreli bir veya birkaç sesin eklenmesi işlemine bezeme, bu seslere bezek, böyle bir ezgiye de bezekli ezgi denir (Akdoğan, 1996:21).

Çatal (Varyant-Başkandı): Bir ezgiyi oluşturan motif ya da motiflerin bir veya birkaç sesine yeni sesler ekleme, yani bezeme veya motifin ses sürelerinden birkaçının süresini değiştirme işlemine 'çatal', motifin bu şekline 'çatal motif (çam)' bu tür motiflerle oluşturulmuş ezgiye de 'çatal ezgi (çez)' denir. Çatal, yalnızca aynı makam ve usuldeki ezgiler ya da eserler arasında olabilir (Akdoğan, 1996:22).

Çeşitleme (Varyasyon): Başkalık, değişimdir. Belli bir müzik parçasını özünden ve ana özelliklerinden ayrılmadan, değişik söz, ezgi ve ölçüyle yeniden üretme (Özbek, 1998:46).

Darmankaha: Hicaz makamı dizi içerisinde gezinen ve Kerkük'te okunan bir hoyratın adıdır (Özbek, 1998:54).

Derbeder: Hicaz ve Saba makamı dizileri içerisinde özel bir ezgiyle seslendirilen bir âşık makamıdır (Özbek, 1998:58).

Dizi: Bir makamın içerdiği sesleri ve perdeleri gösterir Eş deyişle, belli bir müzik sisteminin kurallarına göre, perdelerin sıralı ve belirli ardılığdır (Sun, 1998:2).

Doğaç-Doğaçtan-Doğaçlama: Ezgi, şiir ya da sözü birden bire, içe doğduğu gibi çalmak, söylemek, konuşmak (Özbek, 1998:65).

Düzen: Bir çalgı aletinin belirli titreşimdeki seslere göre ayarlanmalarına ve gereken sesleri verebilmesi için düzenlenişinde uygulanan perdeler kalıbına ve akort şekline denir. Örneğin, bağlamada üç tel grubunun alttan üste doğru "la-re-sol" seslerini verecek şekilde düzenlenmesiyle 'kara düzen', "la-re-mi" seslerini verecek şekilde

düzenlenmesiyle 'bozuk düzen' oluşur (Coşkun, 1984:4). Mahmut Ragıp Gazimihal ise 'düzen / tüzeni saz tellerini kendi perdelerine göre kurup tanzim etmek anlamına gelen ve Türkçede yüzyıllar boyunca kullanılagelen tabir olarak açıklamıştır (Gazimihal, 1928:67).

Düzümlü Makam: Girişte ve kanatlar (eser) arasında çalınmak üzere kendi-sözüğü ölçülü bir ayağı (ezgisi) olan, uzun hava biçiminde seslendirilen ve sözlü bönü serbest ağızla söylenen makamlardır (Özbek, 1998:70).

Ezgi (Melodi): Değişik yükseklikteki (frekanstaki) seslerin, bir anlam bütünü oluşturacak şekilde, insanın aklına ve duygularına hitap edecek biçimde, birbiri ardı sıra sıralanmasıdır. Eş deyişle, aralarında bağlantıları olan sesler toplamına, ses çizgisine ezgi denir (Pelikoğlu, 1998:4).

Garip (Garip Havası): Âşık Garip'e ait türkülerin okunduğu çeşitli halk makamlarıdır. Âşık Garip'in türkülerini yöreden yöreye farklı makamlarda söylenir. Bu farklı makamlarda söylenen ezgilerin kalıplarına Âşık Garip'ten dolayı 'Garip' ya da 'Garip havası' denir (Özbek, 1998:78).

Gayda: Kaide, usul, nizamdır: ezgi kalıbı, ezgi formülü. Halk ağzında müzik, ezgi, makam anlamına gelir (Özbek, 1998:79).

Genişlik: Bir ezginin, bir dizinin veya insan ya da bir çalgı sesinin en kalın ve en ince sesleri ile sınırlı alanıdır. Örneğin, Türkmen bozlağının bir buçuk sekizli genişliği vardır. Bu da halk ezgileri için büyük bir genişliktir (Özbek, 1998:80).

Gezinti: 1. Bir makamın seslerini ve seyrini belirtmek, bir ezgiye yol göster-1 inek ya da ayak tutmak üzere çalgı ile yapılan doğaçlama ezgi; 'gezinme, taksim. 2. Bu amaçla bestelenmiş küçük ezgiler: Hüseyini makamını okuyacak kimseye ya saz ile bir gezinti yapmak ya da doğrudan çalmak gerekir (Özbek, 1998:81).

Hava: Halk ağzında müzik; ezgi, ezgi kalıbı, ezgi formülü, makam: Halk, müziği ya da musiki yerine hava terimini kullanır (Özbek, 1998:90). Uzun Hava: Serbest ritimle söylenen türkölere uzun hava denilmektedir. Kırık Hava: Serbest olmayan belli bir ritmi olan türkölere ise kırık hava denilmektedir.

Kalenderi: Daha çok âşıklar tarafından kullanılan ve saba makamı dizisinin bir makamıdır. Özel bir ezgiyle (ayakla) seslendirilen uzun havadır. Kırık hava çeşitleri de bulunur (Özbek, 1998:103).

Kalıp Motif: Makamsal ezgi akışı içinde, gerek durak, gerek güçlü seslerine kolayca ulaşabilme isteği sonucu, seyir kurallarına uyularak kullanılan bezekli motiflerdir. Genel olarak, geleneksel Türk müziklerimizde özellikle de geleneksel Türk halk müziği, geleneksel Türk sanat müziği ve Cami Müziğinde kullanılmıştır (Akdoğan, 1996:47).

Karar (Durak): Türk halk müziğinde, bir türkünün bittiği son ses, müzik cümlesinin bitim noktası, karar sesidir (Özbek, 1998:106).

Kerem-Kerem Havası: Âşık Kerem hikâyelerindeki koşmaların söylendiği ezgilerden her biridir Âşık Kerem'in türküleri yöreden yöreye farklı makamlarda söylenir. Bu farklı makamlarda söylenen ezgilerin kalıplarına Âşık Kerem'den dolayı Kerem veya Kerem Havası denir. Kesik, yanık, güzelleme, keremi, hoyrat, mani, matar, şikeste, türkü gibi çeşitlemeleri de bulunmaktadır (Özbek, 1998:111).

Kostak: Edebi anlamda, yiğit ve kabadayılardan ağırbaşlılığını, oturaklı hareketlerini belirtmede kullanılır. “Müzikal anlamda ise, daha çok Türk halk müziğinde bir eserin temposunu belirtmek anlamında ifade edilir ve oturaklı, orta hızda anlamında kullanılır. Batı müziğinde, büyük oranda hız (tempo) anlamındaki 'andante' terimini karşılamaktadır” (Pelikoğlu, 2012:29).

Misket-Misket Ayağı: Eviç makamı dizisiyle benzerlik gösteren, adını Ankara'nın misket türküsünden alan ve bu türküyle oynanan özel oyunun ve ezginin adıdır (Özbek, 1998:135).

Motif: En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise duygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikrine denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir (Akdoğan, 1996:15).

Muhalif-Muhalif Ayağı: Segah ve hüzzam makamı dizileri ile benzerlik gösteren ve dizi içerisinde söylenen hoyratlar, havalar, halk ezgileri anlamındadır. Hoyrat ve Tatyân gibi çeşitlemeleri vardır (Özbek, 1998:136).

Müstezat-Müstezat Ayağı: 1. Yapı bakımından gazele benzeyen ve aruz ölçü kalıbında söylenmiş şiir biçimi. 2. Mahur makamı dizisi içerisinde seyreden ve özel bir ezgiyle (ayakla) seslendirilen uzun hava (Özbek, 1998:138).

Oturak-Oturak Havası: 1. Arkadaşlar arasında düzenlenen edep ve terbiye çerçevesi içinde ve çok sıkı bir disiplin altında yapılan, sohbet, müzik ve oyunun önemli bir yer aldığı ahlaki ve sosyal bir toplantı; oturak âlemi. 2. Oturak âleminde çalıp söylemeye özgü ezgi: Karadeniz İlinde halka oluşturularak söylenen türkülere verilen ad (Özbek, 1998:147).

Ova Garibi-Ova Havası: Hicaz makamı dizisiyle benzerlik gösteren, uzun hava gibi usulsüz söylenen, Karadeniz bölgesinde, Ordu, Giresun, Trabzon yörelerinin iç kesimlerinde okunan hava (Özbek, 1998:147).

Şirvan-Şirvan Hoyratı: Hicaz makamı dizisi içerisinde söylenen, Elazığ İlinde yaygın olan, kendine özgü bir ezgisi (ayağı) olan, cinaslı manilerden oluşan bir hoyrattır (Özbek, 1998:172).

Tavır (Üslup): Geleneksel Türk halk müziğinde ezgilerin kendilerine özgü çalmış ve söyleniş biçimidir. Ağız olarak da adlandırılan sözlü ezgilerin seslendirilmesinde süsleme ve gırtlak kullanış, sözsüz ve çalgısal ezgilerde ise tezene kullanış biçimi tavrı belirler. Tavır yörelere göre değişik özellikler taşır. Örneğin; sözsüz çalgısal ezgilerde Konya tavrı ve tezenesi, Yozgat tavrı ve tezenesi, zeybek tavrı ve tezenesi gibi özelliklerdir. Sözlü ezgilerde ise Sümmani tavrı (ağzı), Karadeniz tavrı (ağzı) gibi. Geleneksel Türk sanat müziğinde ise; icracının sanatçıya has özelliğidir (Pelikoğlu, 1998:5).

Türkü: 1. Türk halk müziğinin en tanınmış şekli (forme musicale). Farsça Türki'den (Türkçe, Türk'e ait, Türk'e mahsus) Türkçe telaffuza uydurulmuştur (Öztuna, 2000:535). 2. Hece ölçüsüyle yazılmış, çok defa kavuştaklı olan bir halk şiiri biçimi; bu biçimdeki şiirle özel ezginin oluşturduğu bir bütün (Özbek, 1998:188). 3. Daha çok hece vezni, az da olsa aruz vezni ile yazılmış halk edebiyatına ait sözlerin, genel olarak kolayca anlaşılabilir ve küçük soluklu ezgilendirilmesidir (Akdoğan, 1996:148).

Yol Gösterme (Gezinti): Geleneksel Türk halk müziğinde genellikle uzun havaların söylenmesinden önce ve söz aralarında uzun havanın seyri ve tavrını verecek biçimde özgür bir ölçü ve ritim yapısıyla doğaçlama olarak bir çalgıyla çalınan ve

söyleyeni hazırlayıcı ezgidir. Âşık faslında saz şairlerinden birinin, ayak açarak deyişin hangi makam veya dizide olacağını belli etmesidir (Coşkun, 1984:5).

Yukarıda belirtilen tanımlardan anlaşılacağı üzere zengin bir dağarcığa sahip olan GTHM nazariyatı, terminolojik açıdan da zengin bir kültürel birikimini göstermektedir. GTHM nazariyatının içerisinde yer alan sözlü geleneğin oluşturduğu terminolojik terimlerin, anlam ve içerik olarak incelenmesi ile daha geniş bir kültürel kazanımlar elde edilebilecektir.

1.3.1. Âşık Edebiyatında Kullanılan Terminolojik Terimler

Çalışmanın bu bölümünde âşık edebiyatında günümüze kadar gelen terimlerin Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ve Geleneksel Türk Halk Edebiyatı (GTHE) nazariyatı içerisinde bilinen anlamlarıyla beraber oluşumundaki süreçler göz önünde bulundurularak bilgilendirilmeye çalışılmıştır.

“Âşık edebiyatı, Ozan-Baksı geleneğinin Anadolu'da yaşama biçiminin değişmesiyle ortadan kalkması üzerine 15. yy.dan sonra Anadolu'da başlamıştır” (Köprülü, 1989:57). Bu oluşumla GTHE ve GTHM nazariyatının içerisinde de önemli bir konumda bulunan âşık edebiyatı, tarihsel süreçteki birçok birikimi beraberinde getirerek, geniş bir dağarcığı ile gelişimini günümüzde de sürdürmektedir.

“XIV. yüzyılda yazıya geçirildiği kabul edilen Dede Korkut Hikâyelerindeki ozan tipi ve şiir icra geleneği ayrıca hikâye kahramanlarının zaman zaman karşılaştıkları olayları ve duygularını anlatmak için sazlarını ellerine alarak deyişler söylemeleri XVI. yüzyıldan günümüze kadar izlediğimiz âşık edebiyatından farklı değildir” (Günay, 1986:21). Bu durum âşık edebiyatının geniş bir alana sahip olduğunu ve daha önceki yüzyıllara dayandığını ispatlamaktadır.

Âşıklık geleneği de “geniş bir coğrafyaya yayılan ve pek çok kültür ve dinin tesiri altında kalan, ayrıca farklı medeniyet seviyelerinde ve her zaman hareket halinde yaşayan Türk milletinin millî geleneğe bağlı edebiyat geleneği” içerisinde yer almaktadır (Günay, 1986:1).

“Âşık edebiyatı, günümüz âşıkları tarafından yeni boyutlar kazandırılarak sürdürülmektedir. Âşık şiiri, gerek biçim, dil, ölçü, kafiye, gerek içerik yönüyle günümüze kadar gelmiştir. Âşığın bağlı bulunduğu

gelenek ve çevre şiirin oluşmasında belirleyicidir. Âşık şiiri geleneğinin kendine özgü kavramlarını karşılayan motifler, mecazlar, semboller, remizler vb. gibi özel ve dolaylı anlatım dili vardır. Âşık şiiri günümüzde de süren gelenektir. Âşık şiirinin dış yapısı ve içyapısıyla ilgili araştırmalar azdır. Birçok araştırma da monografik çalışmalara dayanmayıp belli örneklerden yola çıkılarak yapılan değerlendirmelerdir. Araştırmacılar âşık şiiri geleneğinin kurallarını, inceliklerini, özelliklerini günümüzde yapılan araştırmalar ışığında yeniden değerlendirmelidir. Âşık şiiri belli kurallar içinde işlenişine, iç güzelliğine, ahengine bağlı olarak süreklilik özelliği göstermiştir. Âşık şiiri, bireysel bir şiir olduğu kadar bir gelenek edebiyatıdır. Âşıklar, bağlı bulundukları geleneğin kurallarına uymak zorundadırlar. İcra şekli bölgelere göre farklılıklar gösterir (Artun, 2002: 65).

Umay Günay, bu sahada çalışan edebiyatçıların eldeki yazılı kaynaklara dayanarak XVI. yy.da cereyan eden âşık edebiyatının teşekkülüyle ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır:

“İslamiyet’in kabulü ile terk edildiği kabul edilen Ozan-Baksı geleneğinin beş asır sonra birdenbire İslami biçimde ortaya çıkması kanaatimizce mümkün değildir. Bu edebiyatın geçiş devri ile ilgili örneklerinin şimdiye kadar tespit edilememiş olması şanssızlıktır. İslamiyet’in kabulünden sonra yeni bir yurt edinme gayreti ve mücadelesi içinde olan Türklerin bu dönemde yeni dini benimseme ve yayma çabası ile bugün tekke edebiyatı adı ile anılan tarzda eser vermeleri ve bunlara daha çok itibar etmeleri makul bir düşüncedir. Ancak unutulmamalıdır ki bu konudaki ilk eserler de Arap- Fars Edebiyatından daha sonraki yüzyıllarda alınan nazım şekilleri ve nazım unsurları ile değil millî nazım şekillerimiz ve unsurlarımız dâhilinde meydana getirilmiştir. Ozan-Baksı geleneği ise bu arada bir ölçüde tekke tarzında tesirli olurken diğer taraftan yok olmama çabası göstermiş ve kendi kural ve kalıplarını daima sahip olduğu bir esnekliği kullanarak yeni şartlara uydurmuştur” (Günay, 1986:1).

Âşık edebiyatı ile ilgili araştırmaların folklorik önemine değinen bir araştırmacı, araştırılması gereken terimlerin “Folklor Çalışmalarının Anadolu Ağızlarının Derlenmesindeki Rolü” yazılarında terminolojik olarak “sözlü kaynaklara yönelmek”, bu kaynaklarda bulunan “kültür varlıklarını ortaya çıkarabilmek”, “ağız ve halkbilimi araştırmalarının hedefidir” konularına değinmektedir. Konularla ilgili görüşleri şöyledir: “Her ne kadar ayrı birer bilim dalı olsa da, dayandıkları malzeme kaynaklarının müşterek olmasından dolayı folklor ve ağız araştırmacıları bir noktada birleşmek zorundadır. Ağız çalışmalarının da yöneldiği hedef halk olup, malzemeleri de halkın içinden çıkmaktadır” (Gülensoy, 1981:103).

Bizi ilgilendiren âşıkların kullandığı yöresel ağız ve folklorik içeriğinde var olan müzikal terimlerdir. Ağız ve folklor çalışmalarının derleme safhası dediğimiz birinci safhası tam bir birlik içindedir. Yalnız, her iki alanda gayeye varmak için izlenen inceleme ve değerlendirme yolları değişmektedir. Bunun tek çözüm yolu, her iki bilim dalı arasında derleme görevinin yürütülmesi bakımından bir yakınlık ve işbirliği kurmaktır. Ağız araştırmacısı ile folklorcu bu tespitlere göre hareket etmelidir.” (Gülensoy, 1981:110).

Yöresel zenginliklerin varlığını ve bu zenginlik içerisinde ulusal kimlik kazanma adına GTHE nazariyatının oluşumunda önemli bir alana sahip olan âşık edebiyatını, ağız gibi özelliklerine ait ürünlerinde değişim ve gelişim sürecine bağlı olarak terminolojik anlamda incelenmesi de gerekmektedir.

Âşık edebiyatı araştırmalarında âşık müziği ile ilgili düşünceler de bulunmaktadır. GTHE içerisinde tür ve biçim olarak oluşan terimler, âşık müziğinde kullanılmaktadır. Âşık müziğinde ezgi için kullanılmakta olan makam terimleri âşık kaynaklarında bulunmaktadır. Ağıt, başayak, destan, divan, lebdeğmez, duvak kapma, geraylı, güzelleme, hiciv, heybe zorba, hurufat, kalenderi, kıta, koçaklama, koşma, muamma, muhammes (muhanne), satranç, selis, semai, tekellüm (tekerleme), taşlama, tecnis, üstadname, varsağı, vezni-i ahir, vücudname, yanılma, yıldız (Düzgün, 1996: 44) gibi terimler örneklendirilebilir.

Âşık müziği, âşık edebiyatı nazariyatının gelişimine önemli katkı sağlamaktadır. Ezgi ve edebi çalışmalar bunu gösterebilmektedir. Örneğin, Halk şiirinde tür ve biçim konusunda bazı araştırmacılar, şeklin olmadığını sadece türün varlığını kabul etmektedir. Özellikle “halk şiirinde nazım biçimleri değil, türler vardır” görüşü savunulmaktadır. Dizdaroğlu’na göre “Saz şairleri için önemli olan, örneğe uygun deyişler söylemek değil, irticalen gerektirdiği hava içinde duygularını hiçbir kurala bağlı olmaksızın, dile getirmektir” (Dizdaroğlu, 1969:45) görüşüyle hava anlamında kastettiği makamın, şiirsel bir kurala bağlı olmadığını, ezginin şiirden ayrı bir alanda değerlendirilmesinin gerekliliğini belirtmektedir.

Âşık edebiyatı, âşıklık geleneği ve âşık tarzı şiir geleneğinde kültürel verilerin oluşturulduğu bilinmektedir. Bundan dolayı âşık tarzı şiir geleneğinde âşık müziği ile ilgili çok sayıda kültürel veri olarak makam isimlerinin bulunduğu görülmektedir.

Âşıklık geleneğindeki incelemelerde, şiirdeki tür ve şekil açısından araştırmaların da yapıldığına rastlanılmaktadır. Çobanoğlu, şiirdeki; türün, şeklin, ezginin, hacmin ve icra bağlamındaki etkilerini formüle etmektedir.

“Âşık şiirinde türün formülü: şekil+ezgi+biçim+icra= tür şeklinde ifade etmektedir. Âşık şiirinde şeklin formülü: nazım birimi+ölçü+kafiye veya uyak= şekil “ (Çobanoğlu, 2000:14) diyerek türü belirtmektedir. Şekil hacim ve icra bağlamında formülün içerisinde ezgi bağımlılığının bulunması ne kadar doğru veya yanlış olduğu araştırmalarla daha net açıklanabilmektedir.

Şiirsel özellikleri belirten kavram olarak tür, âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı nazariyatı içerisinde terminoloji de çeşitli terimlerle beraber kullanılmaktadır. Uyak, ezgi ve hava diye tür içerisinde belirtilen âşık müzikleridir ki anlamları aynı olmasına karşın tür içerisinde başka anlamlara gelebildiği görülmektedir. Âşık tarzı şiir alanında çalışma yapan bütün araştırmacılar, tür ve şekil kavramı ile ilgili bir takım sorunlarının olduğunu ve halk şiirinde şeklin dış yapı, türün ise içyapı bilgisi olduğu nazari bilgilerde belirtilmektedir.

Bu alanda bir araştırmacı olan Aslan'a göre, “dış yapı bilgileri; şiirin uyak sırası, hece, dize ve kıta sayısı, içyapı bilgileri ise şiirin konusu ve ezgisi” diye sınıflandırma yapmaktadır. Ancak tasnif yaparken, şekil ve tür ayrımında şekil, tür, ezgi vb. unsurlarla ilgili bir gruplandırmaya gitmemektedir. Tasnifini "Âşık Tarzı şiir Geleneğinde Tür ve şekil" başlığı altında verdiği görülmektedir. (Aslan, 1980:52).

Bu kaynaklar nazarında anlaşılan odur ki, ezgisel boyutuyla terimler geri planda bırakılmış edebi terimler tasnif olarak sadece şiir niteliğine bağlı değerlendirilmektedir.

Âşık edebiyatı içerisinde yer alan âşıklık geleneğinde ki terimleri yalnız başına tanımlamak yetmemektedir. Gelenek içindeki verileri ve işlevleri örneklerle belirtilmesi gerekmektedir. “Gelenekte yer almayan, kullanılmayan terimler çıkarılmalı ve karşılıksız terimler gelenekteki karşılıkları bulunduktan sonra alfabetik listelere bağlanmalıdır. Her bilim dalı, kendi özel kavramlarına karşılıksız olan terimlerini, ancak o bilim mensuplarınca kabul gören ortaklaşa bir genellik kazanmasıyla yüksek bir anlatım düzeyine ulaşabilir” (Artun, 2008:209).

Tasnif yapılanmasında “Âşıklık geleneği ve âşık şiiri ile ilgili kaynakları tarayarak yapılacak terim sözlüğü ön çalışması yetersiz kalacaktır. Âşıklık

geleneğindeki âşık toplantıları, âşık fasılları, atışmalar nadiren kaydedilmekte ama büyük bir bölümü unutulmaktadır” (Artun, 2008:209). Âşık edebiyatında birçok açıklanması beklenen terimlerin olduğu da bu kaynaklar ışığında gözlenmektedir.

Âşık edebiyatında yer alan ve âşık tarzı şiir geleneğinde kullanılan söz ve ezgi beraberliğindeki edebi terimlerden oluşan makam isimlerinin terminolojik açıklamaları alfabetik sırayla aşağıda yapılmaktadır.

Acem Koşması: Divan şiirinin "failatün, failatün, failün", kalıbıyla özel bir ezgiyle söylenen şiirler (Artun, 2008:210).

Acem Şikestesi: Âşıkların özel bir ezgiyle şiirlerini okumaları, bir tür türkü makamıdır (Artun, 2008:210).

Acem Güzellemesi: Doğu Anadolu âşıklık geleneğinde, âşıkların Azerî ağzını taklit ederek özel bir ezgiyle türkü söylemelerine denir (Artun, 2008:210).

Ağırlama: Âşık fasıllarında, âşık toplantılarında birbirleriyle yeni tanışan âşıklar sazla ve sözle bir birlerini irticalen (doğmaca) övmelerine ağırlama adı verilir (Artun, 2008:210).

Ağıt: Aslında bir acı üzerine söylenmiş olmakla beraber, genellikle âşıkların ölen bir kişinin arkasından söyledikleri onun ölümünün ardından duygularını anlattıkları, düşüncelerini sıraladıkları koşmalardır. Ağıtlar ölüm olmadan da çeşitli konular üzerine söylenebilir (Artun, 2008:210).

Âşık Fasılları: Âşık fasılları çeşitli bölümlerden oluşur. Fasıllar, yöre âşıklık geleneğine göre değişir. Fasıla merhabalaşma ile başlanır, hatırlatmadan sonra fasıla geçilir. Fasıldan sonra tekellüm bölümüne geçilir. Fasil gönül alma ve elveda bölümüyle sona erer (Artun, 2008:210).

Âşık Fasılı: Âşıklar sistemli bir şekilde bir araya gelerek çalıp söyleyerek fasıl yaparlar. Âşık fasılları yörelere göre değişir. Fasıla katılan âşıkların hünerlerine göre tekellüm bölümü belirlenir Âşıklık geleneğinde âşıkların sazlı sözlü şiir toplantılarıdır. Buna meclis kurmak da denir. Bu meclislerde semaîler, muammalar, destanlar, koşmalar söylenir, atışmalar yapılır (Artun, 2008:210).

Âşık Kahveleri: Âşıkların sanatlarını icra ettikleri mekan. Âşıklar belli kahvelerde toplanıp âşık fasılları yapıp, saz çalıp söylerler. Buraları âşıkların yetişmesinde ve geleneğin aktarılmasında yararlı olmuştur (Artun, 2008:210).

Âşık Kolu: Kol; çıraklık geleneği içinde, birbiri ardınca yetişen âşıklar tarafından, odak hüviyetindeki usta aşığa bağlılık duyarak, ona ait üslup, dil, ayak, ezgi, konu, hatıralar ve hikâyelerin devam ettirildiği okuldur. Çıraklık geleneği çerçevesinde birbiri ardınca yetişen âşıklar, usta aşığın üslûp, dil ve konularına bağlı kalır. Zamanla bu gelenek zinciri içinde âşıklar kolu oluşur (Artun, 2008:211).

Âşık Makamları: Her türün özel bir ezgisi vardır. Buna makam adı verilir. Fasıla katılan âşıklar ve dinleyiciler makamdan hangi konu ve türde şiir söyleneceğini tahmin ederler (Artun, 2008:211).

Âşıklar Bayramı: Âşıklar belli tarihlerde bir araya gelerek âşık fasılları düzenlerler. Âşıkların birbirlerini tanımaları, yurdun çeşitli yörelerinde oluşan âşıklık geleneklerinin diğer yörelere taşınması açısından yararlıdır. İlk âşıklar bayramı Ahmet Kutsi Tecer'in önderliğinde 1931'de Sivas'ta yapılmıştır (Artun, 2008:211).

Âşıklık Geleneği: Âşıklık geleneğinde sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla kalemle(yazarak) veya bir kaç özelliği birden taşıyan geleneğe bağlı olarak şiir söyleyenlere "âşık", bu söyleme biçimine "âşıklık-aşıklama", âşıkları yönlendiren kurallar bütününe "âşıklık geleneği" adı verilir (Artun, 2008:211).

Aşuğ: Türkçe şiirler yazıp söyleyen Ermeni âşıklara verilen ad. Âşık kelimesinden bozmadır. Ermeni şairleri 18. yy.dan başlayarak âşıklık geleneğini benimsemişlerdir. Bunlar şiirlerini sazlı söylerler, çoğu ümmidir, gezginci âşıklardır, evlenmezler. Aşk, doğa ve toplumsal konulu şiirler yazmışlardır (Artun, 2008:211).

Atışma (Karşılama, Deyişme, Karşı Beri -Müşaare): Yörelere göre çeşitli adlar altında toplanan sistemli deyişmeler en az iki aşığın dinleyiciler huzurunda veya herhangi bir yerde karşı karşıya gelerek birbirlerini sazda ve sözde belli prensipler içinde denemeleri esasına dayanır. Aşığın tanınması ünlü bir âşıkla atışıp, yenmesine bağlıdır. Atışmalar, ezgilerden ve icra geleneğinden ayrılmaz (Artun, 2008:211).

Ayak - Ana Kafiye: Âşık şiirinde genellikle ilk dörtlüğün ikinci dizesinde başlatılan bütün dörtlüklerin son dizelerinde yarım, tam, zengin hatta cinaslı kafiyeyle

vücuda getirilen yahut dizenin tamamında aynen tekrarlanan sözlerle oluşturulan ve dörtlüklerin mihengi durumunda olan kafiye denir (Artun, 2008:211).

Ayak Uydurmak: Âşıklık geleneğinde, âşıkların deyişme ve karşılaşmalarında, açılan ayağa uygun deyişle karşılık vermeleridir. "Muaşere" veya "müşaare" adı da verilir (Artun, 2008:211).

Ayak Açma: Âşık karşılaşmalarında, âşıklardan biri tarafından ilk dörtlüğün ikinci mısraında şiire ayak olabilecek kafiye söz söyleme (Artun, 2008:212).

Ayak Alma: Âşık karşılaşmalarında, ikinci aşğın, önceki âşık tarafından açılan ayağı kapması (Artun, 2008:212).

Ayak Arama: Âşık karşılaşmalarında yahut bağımsız olarak icra edilen şiirlerde âşıkların sanatlarını daha iyi icra edebilmek, sağlam bir şiir söyleyebilmek için saz nağmeleri eşliğinde kuvvetli ayak tasarlaması (Artun, 2008:212).

Ayak Beyiti: Şiirin ilk dörtlüğünün ilk iki mısrasına verilen ad (Artun, 2008:212).

Ayak değiştirmek: Önceki ayakla söylenen şiire/deyişmeye son verip yeni bir şiir için farklı ayak kullanmak (Artun, 2008:212).

Ayak Düşürme: Âşık şiirinde ayak meydana getirme. Bu terim yerine *ayak hazırlama* yahut *ayak kurma* sözleri de kullanılır (Artun, 2008:212).

Ayak İkileme: Aynı ayağı tekrar kullanma (Artun, 2008:212).

Ayak isteme: Dinleyiciden şiirde işlemek üzere ayak talep etme (Artun, 2008:212).

Ayak Söyleme: Karşılaşma yapan âşıklara, dinleyicilerden biri tarafından yeni bir ayak bildirme (Artun, 2008:212).

Ayak Tekrar Etme: Daha önce kullanılmış ayağı tekrar kullanma (Artun, 2008:212).

Ayak Tüketme: Ayağı oluşturan kafiyeleri son sınırimıza kadar kullanıp başka kafiye kelime bırakmamak. Daha ziyade dar ayakla yapılan karşılaşmalarda rastlanılan bir durumdur (Artun, 2008:212).

Ayak Uydurma: Âşık karşılaşmalarında, sonraki âşık veya âşıkların açılan ayağa aynı ayakla cevap vermesi. Ayak uydurmayı başaramayan âşık, başarısız ve zayıf âşık olarak nitelendirilir (Artun, 2008:212).

Ayak Verme: Âşıklara, onların güçlerini, ustalıklarını sınamak için dinleyiciler tarafından ayak sunma (Artun, 2008:212).

Ayaklı Koşma: Musammat koşmanın ilk dörtlüğünün ikinci ve dördüncü, diğer dörtlüklerin yalnızca dördüncü dizelerine beş hecelik küçük dize, ayak (ziyade) eklemekle oluşturulan koşmalardır. Musammat ayaklı koşma, "musammat müstezat" adını da alır. Bu koşmalar cönklerde koşma ayaklı, ayaklı koşma olarak adlandırılır (Artun, 2008:212).

Ayaklı Saya: Masalların tekerleme bölümü ile halk hikâyelerinin bazı bölümlerinde söylenen tekerlemeler. Divan edebiyatındaki seci ve seçili nesir yerine kullanılan müsecca karşılığıdır (Artun, 2008:213).

Ayaktan Çıkma: Şiirde yahut deyişmelerde ilk dörtlükte ortaya konulmuş ayağa bağlı kalmadan farklı bir kafiye kullanma. Ayaktan çıkan aşığın bu tip başarısızlıkları, onun şiir vadisinde gücünün zayıf olduğunu gösterir (Artun, 2008:213).

Bade: Bade, şarap, kadeh anlamındadır. Ancak rüyada içilen bir mayi olarak tasavvur edilir ve bunu içen sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçer, yani âşık olur. Hatta rüyada âşık olma "bade" olarak nitelendirilir. Dinî-tasavvufî âşıklar badeyi mecazî olarak ilahî aşk, muhabbet anlamlarında kullanırlar (Artun, 2008:213).

Badeli Âşık: Rüyada bade içtikten sonra âşık olmuş kişi (Artun, 2008:213).

Bağırma- Çığırma: Aşığın saz eşliğinde şiir söylemesi (Artun, 2008:213).

Bağlama: Karşılaşma sırasında rakip aşığı kafiye veya cevap verilecek konu yönünden daraltıp mat etmesi (Artun, 2008:213).

Baş Hane: Söylenen şiirlerin her dörtlüğüne hane, kıta veya dörtlük adı verilir. Şiirin ilk dörtlüğü baş hane olarak adlandırılır (Artun, 2008:213).

Bayatî: Türkölü hikâyelerde, türkünün her dörtlüğünden sonra ezgi ile söylenen maniye verilen ad. Ayrıca doğu Anadolu'da maniye "bayatî" denir (Artun, 2008:213).

Bent: Manzum eserlerin her bölümüne, her parçasına verilen addır. Bunlar dörütlü, beşli, altılı dize olabilir (Artun, 2008:213).

Bireysel Taşlama: Âşıkların bireysel taşlama şiirleri hiciv özelliğı gösterir. Bu tür taşlamalar, kızgınlık, kırgınlık, eleştiri vb. amacıyla söylenir. Âşıkların toplumun değerlerinden yana tavır alması yönüyle bu taşlamalar işlevsel boyut kazanır. Aşığın iç dünyasını yansıtır (Artun, 2008:213).

Boy: Âşıkların anlattıkları halk hikâyelerinin yörelere göre değişik bir biçimde anlatılması. Bazen çok uzun halk hikâyelerinin bölümleri olarak da adlandırılır (Artun, 2008:213).

Bozlak: Ağlamak, sızlamak, ağıt yakmak, feryat etmek anlamındaki bozlamaktan gelir. Önceleri sadece sonu acıklı biten aşk hikâyelerini, kan davalarını, aşiretlerin kavgalarını anlatan türküler bozlak diye adlandırılırken, giderek hem türküyü hem de türkünün bir çeşit açıklaması demek olan nesirli hikâyeyi anlatan bir terim olmuştur. Ayrıca türkünün makamı olarak da kullanılır. Bozlak, Güney Anadolu âşıklık geleneğinde âşıkların anlattıkları türkölü halk hikâyelerine verilen addır. Genel olarak türkölere bağılı hikâyedir. Aynı zamanda Çukurova İlinde özel ezgiyle söylenen türküdür. Bunlar Türkmen, Yörük, Avşar ve Varsak hayatından izler taşıır (Artun, 2008:213).

Buta Gösterme: Rüyada dolu içildikten sonra pirlir aşığa sevgilinin resmini yahut iki parmağının arasında kendisini gösterir. Âşıklar bu resimdeki güzele âşık olup diyar diyar onu ararlar. Buta puttan bozmadır (Artun, 2008:214).

Caize: Âşıklar beyleri, ağaları, öven şiirler yazarlar. Bu şiirlerinin karşılığı olarak aldıkları bahşişe "caize" adı verilir (Artun, 2008:214).

Cığa: Cinas anlamında, Doğı Anadolu âşıklarınca kullanılan terimdir. (11 heceli şiirlerde dörütlük aralarına getirilir. Bu şiirlere de Cıgalı tecnis denilir. Cinaslı söyleyişe cıgalı adı verilir (Artun, 2008:214).

Cönk: Âşık şiirini sevenlerce âşıkların şiirlerinin ve diğier bilgilerin sıralandığı uzunlamasına açılan deri kaplı defterdir. Âşık edebiyatı alanında önemli yazılı kaynaktır (Artun, 2008:214).

Çapraz Kafiye: Kafiye'nin dizelerde birer aralıkla sıralanarak yapılmasıdır (1-3, 2-4) (Artun, 2008:214).

Çift Kafiye'li Ayak: Dörtlükte iki ayrı kelimeyle çift manalı olarak yapılan kafiyelerdir. Usta âşıklar, bazen bir dörtlükte dört manalı kelime kullanarak da şiir söylerler (Artun, 2008:214).

Çöğür: Âşıkların kullandıkları bir saz türüdür. İri gövdeli sapı kısa, on iki telli sazdır. Yeniçeri âşıkları kullanırlardı. Meydan sazı adı da verilir. Çöğürle türkü ve destan söyleyen aşığa çöğürcü adı verilirdi (Artun, 2008:214).

Dalhane-Mühürhane: Âşıkların şiirdeki son dörtlük için kullandıkları söz. Âşıklar şiirlerinin her dörtlüğüne hane; son dörtlüğüne "dalhane", "mühürhane" adını verirler (Artun, 2008:214).

Dar Ayak: Bir döner ayak çeşidi olup aynı sesi taşıyan fakat sayısı az olan kelimelerle yapılan ayaktır. Dar ayağa kimi zaman *zor ayak* da denilir (Artun, 2008:214).

Dedim-Dedi: Âşıklık geleneğinde, âşıkların koşma ve semaîlerde âşık ile sevgiliyi karşılıklı konuşturan anlatım biçimidir. Hemen her konuda ve çok çeşitli şekillerle vücuda getirilir. Bu tür şiirlerde mizah sezilir, takılmalar şaka yolludur (Artun, 2008:214).

Demeli: Âşıkların canlı, cansız, zıt varlıkları 'der ki' ibareleriyle karşılıklı konuşmalı anlatım biçimidir. Bu tür şiirlerde 'yer ile gök', 'öküz ile gelin', 'yaz ile kış' vb. karşılıklı konuşturulur (Artun, 2008:214).

Destan: Âşıkların, kimi olaylar üzerine hikâye kimliği taşıyan koşmalarıdır. Temel özelliği olay anlatmadır. Bir olaya dayanması koşmadan uzun olmasıyla diğer koşmalardan ayrılır (Artun, 2008:214).

Devirli Ayak: Âşıkların atışmalarda dörtlüğün 2 ve 4. dizelerinde nakarat (mısra halinde redifi) kullanmaları (Artun, 2008:215).

Deyiş: Deme, türkü, şiir söyleme. Genel olarak türküler ve âşıkların saz eşliğinde söyledikleri şiir anlamındadır. Alevî-Bektaşî edebiyatında dinî-tasavvufî konulu şiir. Bu gelenekte yüksek anlamlı şiir anlamında kullanılır (Artun, 2008:215).

Deyişetçi: Sazıyla âşıklık gezisine çıkarak deyişler söyleyen âşık (Artun, 2008:215).

Deyişme-Çıkışma: Âşıkların saz eşliğinde karşılıklı olarak bir konuda şiirle sohbet etmesi (Artun, 2008:215).

Deyişme: Âşıkların yarışma amacı gütmenden karşılıklı olarak şiirle sohbet etmesi (Artun, 2008:215).

Divan: Doğulu âşıklar, fasılları divanla açar. Divan mani tipi kafiyeyle 15 heceli özel makam ve ezgisi olan bir türdür. Ancak 16 heceli örnekleri de vardır (Artun, 2008:215).

Divani: Divan şairlerinden etkilenmiş âşıkların aruzun failatün (3) failün (1) kalıbıyla gazel, murabba, muhammes, müseddes, musammat şekliyle yazdıkları şiirler. Ayaklı divan şekilleri de vardır. Özel bir ezgiyle okunur (Artun, 2008:215). Divan çeşitleri yörelere göre farklı isimlerle adlandırılmaktadır (yedekli divan, cigalı divan, Erzurum divanisi).

Doğaçlama Türkü: Aşığın bağlı bulunduğu geleneğe göre genellikle Karacaoğlu, Dadaloğlu, Sümmani havalarında söyledikleri türkülerdir. (Artun, 2008:215) Dokuma - Yakıştırma. Halk hikâyesinde unutulmuş eksik kalan deyişlerin usta âşıklarca eklenip, onarılıp metin tamiri yapılmasıdır (Artun, 2008:215).

Dönderme: Doğu Anadolu âşıklarınca "kavuşmak" karşılığı kullanılan bir terimdir (Artun, 2008:215).

Döner Ayak: Aynı sesi ihtiva eden farklı kelimelerle meydana getirilen ayaktır. Kafiyeyle kelimelerin çok veya az oluşuna göre geniş ayak, dar ayak ve kapanık ayak olmak üzere üçe ayrılır (Artun, 2008:215).

Döşeme: Halk hikâyelerinin başında ayak izi, saya diye de adlandırılan seçili sözler. Döşemelerde dinleyicinin mezhebine göre, Sünnîlerde dört halife; Şiîlerde şah-ı merdan ile 12 imam; Alevîlerde ise Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin övülür (Artun, 2008:215).

Durgu-Durak: Hece ölçüsüyle söylenmiş şiirlerde kelimelerin belli gruplarda bir araya getirilmesi. Divan şiirinde "takti"nin karşılığıdır. Kelimeler, genellikle, 7 heceli şiirlerde (4+3), 8 heceli şiirlerde (4+4, 5+3), 11 heceli şiirlerde de (6+5, 4+4+3)

şeklinde grup oluştururlar. Dizeler belli bölümlere ayrılarak monoton söyleyiş giderilir, duyguların daha belirgin verilmesi sağlanır (Artun, 2008:215).

Dübeyt: İki beyittir. Âşıklar, fasıllarda 14 heceli şiirler söylerler. (7+7) özel bir ezgisi vardır (Artun, 2008:216).

Düz Kafiye: Kafiye dizelerin sıralanmasıyla yapılmasıdır (Artun, 2008:216).

Düzme: Saz eşliğinde şiir söyleme (Artun, 2008:216).

Düzüm: Şiirin tamamına verilen ad. Bir düzüm en az üç hane (kıta) olur. Takım ve katar da denir (Artun, 2008:216).

Elveda: Âşık fasılları uğurlama bölümüyle sona erer. Âşıklar faslı içinde elveda, güle güle kelimelerinin yer aldığı koşmalarla bitirir (Artun, 2008:216).

Eyzan: "Yine, öyle, keza, bu dahi, öteki gibi" gibi anlamlara gelip daha ziyade cönklerde tek ayak için kullanılır (Artun, 2008:216).

Fasıl: Halk hikâyesi anlatan âşıklar, hikâyeye başlamadan önce başlangıç, giriş olarak bir divan söylerler, buna fasıl adı verilir (Artun, 2008:216).

Geniş Ayak: Bir döner ayak çeşidi olup kökünde aynı sesi taşıyan ve sayısı çok olan kelimelerle yapılan ayaktır (Artun, 2008:216).

Girizgâh: Fasıla, divana başlamadan önce âşıkların yaptıkları gönül sohbetidir. Dinleyiciler, âşıklar, hane halkı, bazen misafirler tanıtılır. Girizgâhlar aman, aman, aman, aman; yar ey, yar, yar yar; Yarab, Yarab aman ey ile başlar (Artun, 2008:216).

Gönül Alma: Âşık fasıllarında taşlama ve takılmalardan sonra âşıklar atıştıkları âşıkları kırdıysa özür diler (Artun, 2008:216).

Gönül Sohbetleri: Âşıkların, bir araya gelerek karşılıklı deyiş söylemeleri, atışmaları (Artun, 2008:216).

Güldeste: Âşıkların şiirlerini bir araya toplayan antoloji (Artun, 2008:216).

Güzelleme: Bir kişiyi bir güzeli, bir yeri, tabiatı övmek amacıyla söylenen koşmalardır. Güzellemeler, sevinciyle, acısıyla, aşkıyla ayrılığıyla sevdanın ezgi eşliğinde âşıklarca anlatımıdır (Artun, 2008:216).

Ham Ayak: Hiç kullanılmamış, ilk defa kullanılan ayak (Artun, 2008:216).

Hana: Doğu ve İç Anadolu bölgelerinde halkın dörtlük yerine kullandığı söz. Hane (dörtlük) teriminin halkça bozulmuş şeklidir (Artun, 2008:216).

Hava: Âşıkların yöreye özgü ezgileriyle şiirlerini sazla söylemeleridir. Hava, yörenin özel ezgisi anlamını taşır (Artun, 2008:216).

Hece Ölçüsü: Hecelerin sayısına göre kurulmuş bir ölçüdür. Eskiden bu ölçüye parmak hesabı veya " Vezn-i Benan" denirdi (Artun, 2008:216).

Hezel: Âşıkların şaka ve latife yollu, karşısındakini incitme amacı gütmeyen söylenen şiirlerdir (Artun, 2008:217).

İcazet: Usta bir aşğın yanma çırak olarak giren genç bir âşık adayının, ustalaştıktan sonra kendisine izin verilip tek başına âşıklık yapması, icazet için, meydana çıkma, hikâye anlatma, kuralına göre şiir söyleme, âşık makamlarını bilme gibi şartlar aranır (Artun, 2008:217).

İç Kafiye: Dizelerin sonundaki kafiyeyle ayrı dizenin ortasında yapılan ikinci bir kafiye (Artun, 2008:217).

İlişme - Dokundurma: Karşılıklı atışan âşıklar şiirlerinde sakalı kinayeli üslûp kullanırlarsa, "ilişme"; tarizli bir üslûp kullanırlarsa "dokundurma" adını alır (Artun, 2008:217).

İp Germe: Âşıkların atışma yapıp yarıştıkları, muamma astıkları kahvehane gibi toplantı yerlerine bir ip gerilir. Zenginler bu gerilen ipe kumaşlar asarak bahşiş verirler (Artun, 2008:217).

İşlenmiş Ayak: Daha önce başka âşıklar tarafından da kullanılmış olan ayak (Artun, 2008:217).

Kafiye-Uyak: Nazımda dizelerdeki ses benzerliğidir. Âşıklar, şiirlerini doğmaca saz eşliğinde söyledikleri için yarım kafiyeyle yetinirler. Ses benzerliği kimi zaman yeterli sayılır. Dizelerde redif dışında bir sessiz harfin benzeşmesiyle "yarım kafiye", bir sesli bir sessiz harfin benzeşmesiyle "tam kafiye", en az üç ses ve fazlasının benzeşmesiyle oluşturulan kafiye "zengin kafiye" adı verilir (Artun, 2008:217).

Kalem Şairi-Kalem Şuarası: Halk edebiyatı nazım şekilleri ve türleri dışında, aruz ölçüsüyle divan edebiyatı nazım şekilleriyle şiirler yazmış âşık. Bu âşıklar okuma yazma bilirler (Artun, 2008:217).

Kalenderi: Divan şairlerinden etkilenmiş âşıkların aruzun mefulü, mefailü, mefailü, failün kalıbında gazel, murabba, muhammes, müseddes şekliyle yazdıkları şiirler. Özel ezgiyle söylenir. Kalenderi vezniyle yazılan bir şiirin her dizesinin sonuna mefulü, failün gibi bir ziyade katılarak meydana getirilen şiire "ayaklı kalenderi" adı verilir (Artun, 2008:217).

Kapanık Ayak: Bir döner ayak çeşidi olup, birbiriyle kafiye olabilecek kelime sayısı üç-beşi geçmeyen kelimelerle yapılan ayaktır (Artun, 2008:217).

Kara Hikâye: Usta âşıklar tarafından hikâyenin konuya uygun yerlerine henüz türküler yerleştirilmemiş, kesin şeklini almamış hikâye (Artun, 2008:217).

Karaçi Havası: Âşık fasıllarında, doğulu âşıklar divani ve tecnisten sonra karaçi havasında usta malı türküler söylerler (Artun, 2008:218).

Karavelli: Âşık, halk hikâyesi anlatırken hikâyenin ortalarında her hikâye anlatışta değişik kıssa ve serencam, sonra da düğüm denilen neşeli deyiş yerleştirir. Bunlara karavelli adı verilir (Artun, 2008:218).

Kargış-Karış Vermek: Âşıkların sevgiliye beddua ettikleri şiirleridir. Kargıştan bozma "karış verme" şeklinde de kullanılır (Artun, 2008:218).

Karşılama: Âşık fasıllarında, âşıkların ev sahibini misafirlerin adını geçirerek övdüğü şiirlerdir. Fasıl yapıldığı yer, tarih ve âşıkları konuk edene övgü düzülür (Artun, 2008:218). Karşılıklı atışan âşıklardan birinin şiirle sorulan sorunun cevabını şiirle ve aynı ayakla karşılık verememesi. Karşılaşmada rakip aşığı konu veya ayak yönünden daraltıp mağlup etme (Artun, 2008:218).

Kaside: Az sayıda, bazen bir tek türkünün etrafında meydana gelmiş küçük hikâyelere Kuzey Doğu Anadolu'da "kaside" denir. Bunlar bir efsaneden, masaldan veya gerçek hayattan alınmış olay ve olaylar çevresinde örülmüş, yapısı basit anlatılar olup türküleriyle birlikte 1-2 saatte anlatılabilirler. Bunlara serkeşte, kıssa veya kaside denir (Artun, 2008:218).

Kerem: Âşıkların türkülerini söyledikleri özel bir ezginin adıdır (Artun, 2008:218).

Kervankıran: Ünlü bir türkölü halk hikâyesinin adıdır. Aynı zamanda acıklı bir ezgisi olan ünlü bir türkölün adı (Artun, 2008:218).

Koçaklama - Yiğitleme: Yiğitlik, kahramanlık, savaş konularında yazılan koşmalara verilen addır (Artun, 2008:218).

Koçaklamalı Hikâye: Halk hikâyesinin konusu ve hikâyede okunan türköl kahramanlık üzerine olursa koçaklamalı hikâye adını alır (Artun, 2008:218).

Koltuklama: Âşıklara, âşık fasıllarından ayrı düzenledikleri sazlı sözlü toplantılardır. Çeşitli türköl, uzun havalar, bozlaklar çalınıp söylenir (Artun, 2008:218).

Kopuz: Orta Asya kökenli bir saz türüdür. Anadolu'da yerini saza (bağlama) bırakmıştır (Artun, 2008:218).

Koşa Cığalı: Doğu Anadolulu âşıkların çift cinasla söyledikleri şiirlere verilen addır. Bir dörtlükte iki cinas yapma esasına dayanır (Artun, 2008:218).

Koşma-Şarkı: Koşmanın ilk dörtlüğölün son dizesi diğör dörtlüklerin son dizesi olarak tekrar edilirse "koşma-şarkı" adını alır (Artun, 2008:218).

Koşmak: Âşıkların yazdıkları şiiri ezgiye bağlamaları, bestelemeleri (Artun, 2008:218).

Köroğlu Okumak: Köroğlu halk hikâyesi anlatılırken hikâyedeki türköl Köroğlu denilen besteye okumaktır. Köroğlu, ezgilerine göre, kaba Köroğlu, sert Köroğlu, Köroğlu güzellemesi, Köroğlu cenklemesi, Köroğlu koçaklaması adını alır (Artun, 2008:219).

Leb Değmez-Dudak Değmez: Dudak ünsüzleri kullanılmadan (b, m, p, f, v) söylenen şiirlere verilen addır. 8'li, 11'li koşmalardır. Azerbaycan ve Doğu Anadolu'da yaygındır. Âşık fasıllarında, iki dudağın arasında iğne konularak yapılma esasına dayanır. Dudağa iğne konarak yarışma yapılır (Artun, 2008:219).

Lugaz: Bir çeşit muammadır. Bir adı değil, bir şeyi gizlemek için düzenlenen hünerdir. Halk bilmecelerinin edebî şeklidir. Çoğu kez soru yoluyla oluşturulur. Çözüm bilmecenin içindedir (Artun, 2008:219).

Mahlas Alma: Mahlas yerine kullanılan takma âşıklık adıdır. Tahallüs etme, son dörtlükte mahlasını geçirme anlamı da vardır. Tapşırması olmayan şiir eksik sayılır. Anonimleşmiş şiirlerde mahlas bulunmaz. Gelenekte mahlası âşıklara ustaları verir. Usta âşıklar üç ayrı kağıda üç ayrı mahlas yazarlar; kağıtlar fese konulur, çekilir, çıkan ad aşığa mahlas olarak verilir (Artun, 2008:219).

Mahlas: Şairlerin şiirlerinde kullandıkları addır. Bu Arapça nispet eki ile yapılmış bir kelime olmakla beraber, bizzat şairin adı ve soyadı da olabilir (Artun, 2008:219).

Merhabalaşma-Hoşlama: Âşık fasıllarının ilk bölümüdür. Bu bölümde giriş yapılarak dinleyiciler selamlanır. Hoş geldiniz, safa geldiniz merhaba gibi rediflere bağlı koşma dörtlükleri söylenir. Faslı düzenleyenler ve fasıl yapıldığı yer övülür (Artun, 2008:219).

Meşk: Usta âşıkların çıraklara ders vermeleri, saz ve söz çalışmalarıdır (Artun, 2008:209).

Methiye: Âşık fasıllarının sonunda ev sahibinin övüldüğü şiirlere denir (Artun, 2008:219).

Meydan Etmek: Âşıkların saz çalıp şiir söylemeleri, âşık faslı kurmalarına denir (Artun, 2008:219).

Meydan Şairi: Meydanlarda halk arasında saz çalıp, atışan âşıklara verilen addır. (Artun, 2008:219)

Meydana Çıkma-Meydan Edilme: Gezginci âşıklar gittikleri yerlerde şöhret bulmak, tanınmak için o yörenin âşıklarıyla yarışmalara girerler. Buna "divana çıkma, meydan edilme" adı verilir (Artun, 2008:219).

Muamma-Askı Asmak-Askı İndirmek: Âşıklar hece ölçüsüyle oluşturdukları bilmeceler dışında divan edebiyatında görülen muamma ve lugazlar da yapmışlardır. Muammalar belli kurallara göre düzenlenen ve cevabı (Artun, 2008:219), Allah'ın sıfatlarından biri ya da bir insan adı olan manzum bilmecelerdir. Bazı âşık

kahvehanelerinde, oda sohbetlerinde duvarlara muamma asılır. Muamma bir dörtlükte rumuz olarak işlenir. Bir kutu veya mendilin içine konulup asılır. Gece sonunda askı indirilip halkın huzurunda yüksek sesle okunur. Âşıklar muammanın cevabını sazlı ve sözlü olarak söylerler (Artun, 2008:220).

Muamma: Âşık karşılaşmalarının en önemli bölümlerinden biridir. Âşıklar, birbirlerini dinî-tasavvufî konular ve menkıbeler konusunda sınarlar. Bu bölümde zor ayaklara başvururlar. Âşıklar, birbirlerini hem bilgi hem de sanat yönünden zorlarlar. Fasıllarda bağlama grubuna giren muammalar 'ol nedir kim ' ibarelerinin kullanıldığı muammalardır. Cevabı veremeyen âşık mat olur (Artun, 2008:220).

Muhammes: Âşıkların atışmalarda 16 heceli ve 6, 8, 10, 12 dizeden oluşan şiirlerine verilen addır. Özel bir makamı, ezgisi vardır (Artun, 2008:220).

Murabba: Doğulu âşıklar on dört heceli şiirler söylerler. Kafiye düzeni koşma gibidir. Özel ezgisi vardır (Artun, 2008:220).

Musammat Koşma: Dizenin ortasında da ayrı bir kafiyesi bulunan koşmalara verilen addır (Artun, 2008:220).

Müstezat: Doğulu âşıklar, fasıllarda 13lü dizelerin aralarına 5 heceli aynı kafiye dizeler koyarlar. Makamı, söylenişi, biçimi kendine özgüdür (Artun, 2008:220).

Nasihat-Öğütleme: Âşıkların öğüt verme, bir düşünceyi tanıtip yaymak için yazdıkları koşmalardır (Artun, 2008:220).

Nazire: Âşıklar, bir önceki aşğın şiirinde işlediği konuyu aynı kafiye ve aynı redifle işlemesi. Âşık karşılaşmalarında sıkça karşımıza çıkar. Nazire bir atışma türüdür (Artun, 2008:220).

Nefes: Alevî-Bektaşî edebiyatında dinî şiirdir. Âşıklık geleneğinde, âşıklar fasıllarda 5 heceli nefesler söylerler, bu nefesler mani tipi kafiyevidir (Artun, 2008:220).

Ozan: İslamiyet öncesi Türk halk edebiyatında kopuz eşliğinde epik şiirler söyleyen sanatçıya Oğuzlarda verilen ad. Ozan- baksı geleneğinde, destan devri Türk halk edebiyatı sanatçısı olan ozan, yerini Anadolu'da yeni kültürle oluşan âşıklık geleneğinin sanatçısı aşığa bırakmıştır. Türk dünyasında ozana çeşitli adlar verilmiştir: Ozan: (Oğuz), aşig: (Azerî), âşık, hustar. (Özbek), kam:(Altay), âşık, gâşık, akın:

(Kazak) âşık, bahsi, akın: (Kırgız) ğaşığ, bulusı: (Başkurt), oyun: (Yakut), bağşı, âşık: (Türkmen), âşık: (Uygur), ğaşiy, buluçı: (Tatar), şaman: (Tunguz) (Artun, 2008:220).

Örtmece: Âşıkların açık ve kaba konuları, açık ve kaba kelimeler kullanmadan dolaylı anlatma şekli (Artun, 2008:221).

Peşrev: Aşığın, halk hikâyesi anlatırken hikâyedeki türkü parçalarının arasına mani gibi küçük türküler katmasına peşrev denir (Artun, 2008:221).

Peşrevi: 11 heceli şiirlerde dörtlük aralarına getirilen cinaslı mani (Artun, 2008:221).

Redif: Şiirde kafiye den sonra tekrarlanan eş görevli kelime veya eklerdir. Kompozisyon ve ahengin yanı sıra konu bütünlüğünü, şiirlerin birbirinden ayrılmasını sağlar (Artun, 2008:221).

Rüya Motifi: Rüya motifi âşıklık geleneğinde, sık karşılaşılan bir motiftir. Bazı âşıklar maddî aşktan manevî aşka geçerken, saz çalıp söylemeğe başlarken ilahî araçlarla yani bir mürşidin, bir pirin, Hızır Peygamber'in vb. rüyada tecellisiyle âşık olup saz çalmağa başladıklarını söylerler. Halka göre bütün âşıkların ilham kaynakları ilahî, kendileri de ilahî âşıklardır. Âşıklık geleneğinde rüyada bade(dolu) içme veya badesi sunulma diye adlandırılan bir olayın gerçekleştiğine inanılır. Âşıklar, şiir söylemeye rüyada kendilerine pirlerin sunduğu badeyle dillerinin çözülüp şiir söylemeğe başladıklarını söylerler. Geleneğe iki dolu vardır: 1- Er dolusu, 2- Pir dolusu (Artun, 2008:221).

Saçı: Âşıklar muamma asarlar. Muamma birden fazla âşık tarafından çözülürse ödül dağıtılır. Buna "saçı" adı verilir (Artun, 2008:221).

Sad Hikâye: Türküsüz nesir olarak anlatılan hikâyeler (Artun, 2008:221).

Satranç: Divan şiirinden etkilenmiş âşıkların aruzun muhtelif kalıplarıyla ama öncelikle müfteilün kalıbıyla gazel, murabba, musammat, müseddes şekilleriyle söyledikleri şiirler. Bu şiirlerin en belirgin vasıf taktilerin satranç tahtası düzeninde olduğu gibi yukarıdan aşağıya aynı sıra ile yerleştirilmesi esasını taşımasıdır. Dizelerin kafiyeli parçaları alt alta dizilince müfteilün ölçüsünde ve dörtlüklerden oluşan bir şekil ortaya çıkar (Artun, 2008:221).

Saz Sohbeti-Gönül Sohbeti: Âşıkların bir yerde toplanarak atışmalarına verilen ad (Artun, 2008:221).

Saz: Büyüklüğüne göre divan, bağlama, cura adlarını alır. Âşıkların kullandıkları müzik aletidir. Bazı âşıklar (Bilhassa Kırıkkale ve Keskin İlinde) şiirlerini/türkülerini keman eşliğinde okumaktadırlar. Karadeniz İlinde kemence eşliğinde türkülerini okuyan sanatçılar var. Bu bakımdan keman ve kemençeyi de burada değerlendirebiliriz (Artun, 2008:221).

Selis: Divan şairlerinden etkilenmiş âşıkların aruzun feilâtün, fe'ilün kalıbıyla yazdıkları şiirler. Gazel, murabba muhammes, müseddes şekilleri vardır (Artun, 2008:221).

Semaî: Doğulu âşıklar, 16'lı heceyle atışırlar. 5'li dizelere 2 dizelik nakarat eklenerek yedi dizeli olur. Kendine özgü, makamı ezgisi vardır. Âşıkların 8'li hece ölçüsüyle ve koşma nazım biçimiyle söyledikleri şiirleridir. Semaîlerde sevgi, doğa güzelliği gibi konular işlenir, canlı bir üslup kullanılır. Aruz ölçüsüyle semaî adıyla söylenen şiirler de vardır. Divan şairlerinden etkilenmiş âşıkların aruzun mefaîlün kalıbıyla yazdıkları şiirler. Gazel, murabba, muhammes, müseddes şekillerinde yazılır. Bunların yanı sıra musammat ve ayaklı şekilleri de vardır. Özel bir ezgiyle okunur (Artun, 2008:222).

Serküşte Hikâye: Âşıkların anlattıkları kısa hikâyelerdir (Artun, 2008:222).

Sır Olma: Halk hikâyelerinde, aşığın herhangi bir nedenle ortadan kaybolarak uzun süre meydana çıkmaması motifi. Hikâyelerde kahramanlar Hızır veya onun yardımıyla ortadan kaybolur (Artun, 2008:222).

Sicilleme: 7-16 hece ile aynı kafiye ile en az 10 mısradan oluşan bent yahut bentlerle söylenen; nasihat, millilik, mistik ve belli bir inanç konularında söylenmesi gerekenlerin sayılıp döküldüğü şiirlerdir. Bunun yanında âşık fasıllarında, bağlama-muamma bölümünde rekabet halindeki âşıklardan yenen âşık, yenilen âşığı soyu ve kişiliğiyle ilgili ağır sözler söyleyerek taşlar. Âşıklar sicillemeyi kırgınlığa yol açacağı için tasvip etmezler (Artun, 2008:222).

Sofu: Usta âşık olmalarına rağmen saz çalamayan bazı âşıklar yanlarında saz çalan birini gezdirirler. Bu kişilere sofı adı verilir (Artun, 2008:222).

Sorgulama: Âşıkların âşık fasıllarında soru cevaplı atışmalara verdikleri ad (Artun, 2008:222). Ders verilir şekilde yapılmaktadır. Lider âşık, yönlendirmektedir.

Sorulu Ayak Açma: Âşık fasıllarında, usta âşık sorulu ayak açmışsa diğer âşıklar soruya cevap verip soru sormak zorundadır (Artun, 2008:222).

Soylama: Saz eşliğinde şiir söyleme, yazılı kaynaklarda özellikle Dede Korkut Hikâyeleri'nde sıkça kullanılır. Kars ili âşıklık geleneğinde nazım, manzume, şiir anlamında kullanılır (Artun, 2008:222).

Tapşırma: Şiire son vermek için mahlasını söyleme. Bilhassa âşık karşılaşmalarında kullanılır (Artun, 2008:222).

Taşlama-Takılma: Âşıklar, âşık fasıllarında ve toplantılarında koşma dörtlüklerinin paylaşılması esasına dayanan karşılıklı deyişlerle birbirlerine takılırlar. Bu şiirler fasıllarda çok beğenilen mizahî bölümlerdir. Takılmalar kırııcı olmadan yapılan şakalaşmalardır. Âşıklar, taşlamayla takılmayı birbirinden ayırırlar. Takılma, karşılıklı gönül almayla biter (Artun, 2008:222).

Taşlama: Âşıklar, toplumsal ve kişisel aksaklıkları taşlama adını verdikleri koşmalarında dile getirirler. Önceleri felekten ve kaderden yakınma şeklinde ortaya konan tepki, sonraları kuralları bozanlara yönlendirilmiştir (Artun, 2008:223).

Tecnis: Dörtlüklerde her dizesi cinaslı kelimelerle kafiye yapılan şiirlere verilen addır. Âşıklar ustalık göstermek için tecnisler yazmışlardır. Büyük ustalık gerektirdiği için örnekleri azdır. Âşık fasıllarında doğulu âşıklar divandan sonra eski usta âşıklardan cinaslı usta malı türküler okurlar. Azerbaycan ve Kars âşıklık geleneğinde özel bir makamla söylenir. Her dizede cinas yapmak zor olduğu için tecnis, dörtlüğün ortasına yerleştirilen ve kafiyesini ikinci mısradan alan cinaslı şiirlerdir (Artun, 2008:223).

Tek Ayak: Bütün dörtlüklerin sonunda aynen kullanılan ayaktır. Fahrettin Kırzioğlu'na göre buna "döne döne" yani tekrar tekrar söylendiğinden döndürme de denilir. Divan şiirinde şarkı şeklinde kullanılan "nakarat"ın karşılığıdır (Artun, 2008:223).

Tekellüm: Âşık fasıllarının en geniş ve en çok beceri isteyen bölümüdür. Belli bir düzen içinde yapılır. Âşıklar sırayla kendilerini tanıtırlar, övünürler, hüner gösterirler. Çeşitli bölümlerden oluşur (Artun, 2008:223).

Toplumsal Taşlama: Bu tür taşlamalarda toplumsal ilişki ön plandadır. Toplumda değerlerin değişmesi yapılan haksızlıklar, aksayan yönler taşlanır. Eleştiri, mizahî öğelerle yapılır (Artun, 2008:223).

Toy: Halk hikâyelerinin sonunda âşıklar ezgisi oynak, neşeli bir türkü okur, buna toy adı verilir (Artun, 2008:223).

Türkmeni: Bir ezgi adı. Bu ezgiyle söylenen şiirlere "Türkmeni" adı verilir. Türkmen ezgisi olarak da anılır (Artun, 2008:223).

Usta-Üstat: Âşıklığa hevesli gençler, yetişkin, usta âşıklara kapılanarak hizmet ederler, ders görürler, saz ve söz öğrenirler. Çırak âşıklar, yetişkin âşıklara usta denir (Artun, 2008:223).

Usta-Çırak İlişkisi: Âşık edebiyatının yüzyıllar boyu yaşatılan geleneklerinden biri de çırak yetiştirme geleneğidir. Usta âşık, saza ve söze yeteneği olan istekli bir genci çırak edinir, buna "kapılanma" adı verilir. Usta âşık, çırağı yanında gezdirir, saz ve söz meclislerine sokar, günü gelince mahlasını verir. Çırak, meclislerde ustasının şiirleriyle söze başlar, izinden gider (Artun, 2008:223).

Ustamalı: Usta ve ünlü âşıkların şiirlerine verilen ad. Âşık fasıllarında usta malı şiirler söylenir. Bu gelenek sayesinde yüzyıllar öncesi söylenen âşıkların şiirleri günümüze taşınmıştır. Kişilerin âşıklığa yönelmesinde büyük rol oynar (Artun, 2008:223).

Üstadname-Hatırlatma: Âşık fasıllarında doğulu âşıklar divan, tecnis, karaçi havasında usta malı türkülerden sonra nasihat içeren üstadname veya güzelleme adı verilen eski üstatların nasihat konulu türkülerini okurlar (Artun, 2008:224).

Üçlü Kafiye Ayak: Âşıklar, âşık fasıllarında, atışmalarda 2. ve 4. dizede üç ayrı kelimeyle kafiye yaparak hüner gösterip yarışır (Artun, 2008:224).

Üstadname: Halk hikâyesi anlatan âşıklar, hikâyeye başlamadan önce usta malı şiir okurlar. Bunlara üstadname adı verilir (Artun, 2008:224).

Varsağı: Çukurovalı âşıkların yiğitçe bir eda ve özel ezgiyle söyledikleri türkü çeşididir. Koşma tipi nazım biçimine sahiptir. Diğer kucaklamalardan yiğitçe ünlemlerle ayrılır (Artun, 2008:224).

Yalanlama-Mübalâğa: Âşıklar, kimi şiirlerinde ve âşık fasıllarında karşılıklı paylaşılan dörtlüklerle en inanılmaz yalanlar bulup mübalâğa yaparlar. Yalanlamalarda abartma, mizah, sosyal mizah iç içedir. Bu tür şiirler şaşırtma ve abartma üzerine kurulmuştur (Artun, 2008:224).

Yaprak: Doğu illeri âşıklarının dize karşılığı kullandıkları terim (Artun, 2008:224).

Yatılacak Yer: Âşıklar, halk hikâyesi anlatılması sırasında kısa süren bir dinlenme verir, dinleyiciler sigara, çay içer. Hikâyenin kesildiği yere yatılacak yer ya da yatılan yer adı verilir (Artun, 2008:224).

Yeni Ayak: Âşık karşılaşmalarında bir deyişmenin bitirilmesinden sonra tekrar açılan farklı ayak (Artun, 2008:224).

Yol Gösterme: Âşık fasıllarında, usta âşıklardan birinin sazla ayak açarak deyişin hangi ayakla olacağını belli etmesidir. Ezginin makamı, hangi türde atışılacağını belirler (Artun, 2008:224).

Zor Ayak: Âşık şiirinde dörtlüklerin son dizelerini birbirine bağlayan dörtlüklerdeki kafiyelerden ayrı ana kafiye. Âşık şiirinde ayağa göre şiir söylenir. Kafiyeler şiirde kompozisyon bütünlüğü, ahenk sağlar; şiirin akılda kalmasına yardımcı olur (Artun, 2008:224).

Zora Düşürme : "Âşıklar, âşık fasıllarında zor kafiye seçerler, atışan âşık kafiye bulmada zorlanır. Buna zora düşürme adı verilir (Artun, 2008:224).

Terminolojik terimler, alanına göre daha genişçe de açıklanabilmektedir. Âşık edebiyatı, âşıklık geleneği ve âşık şiiri terim sözlüğü gibi alanların üç koldan beraberce yürütülmesi, terminolojik çalışmaları daha da verimli açıklanabilir şekle getirmektedir (Artun, 2008:209).

Bütün ilimlerde olduğu gibi çalışmanın tamamlanması için bir yöntem ve teknik geliştirmek gerekmektedir. Terminolojinin bu anlamdaki önemi de her araştırmacı tarafından bilinmesi gereken ilke sayılmaktadır. Âşıklık geleneğinde kullanılan terimlerin, isimlerin ve kavramların araştırılması bundan dolayı ayrı bir özellik teşkil etmektedir.

1.3.2. Âşık Müziğinde Kullanılan Terminolojik Terimler

Bu bölümde terminolojik olarak âşık müziğinde kullanılan, ezgiyle ilgisi olabilecek terimleri incelemeye çalışılmıştır.

Âşık müziğinin yazılı kaynakları azdır. Bunların en eski ve önemlilerinden biri, XVII. yüzyılda Ali Ufki Bey olarak bilinen yabancı asıllı Albert Bobowsky'nin hazırladığı Mecmua-i Saz ü Söz'dür (Elçin 1976:19).

GTHM nazariyatının içeriğine bakılarak, âşıklık geleneği kaynaklarından ve usta-çırak ilişkisi ile devam eden temsilcileri olan âşıklardan elde edilen isimler ve bilgiler, âşık müziğinde terimleri açıklamaya olanak sağlamaktadır.

Âşık müziğinde kullanılan terimler, birçok etmenle şekillenmektedir. İcraları esnasındaki şiir türleri, hikâyeleri, ezgileri, aşk ve kahramanlık şiirlerinin özellikleri, bu şekillenmeye etki yapmaktadır.

Âşık müziğinde, ezgilerin ifadelendirilmesi anlamında çeşitli çalışmaların ele alındığı incelemeler âşıklık geleneğinde halen sürdürülmektedir. Makam ifadelerinin, şiirle, müzikle olan ilişkisi günümüzde farklı görüşlerle ortaya çıkmaktadır.

Âşıklar ezgiyi müzik özelliklerine değil de, metne ait konulara göre sınıflandırdıkları için Civan Öldüren makamı, Atüstü makamı, Osmanlı makamı gibi birçok ilginç başlıklar ortaya çıkmıştır. Bu isimler ve ezgiler, aşığın dağarcığındaki bilgilerin ayrılmaz bir parçasıdır. Önemli olan âşıkları birbirine bağlayan bu ortak müzik dağarcığının ortak bir sosyal tecrübeye dönüşmesidir (Erdener, 1995:80). Bu değerlendirme de görüldüğü gibi makamların ifade edilmesindeki açıklamalar, GTHM nazariyatı makam ifadeleri ile ilgisinin bulunmadığını göstermektedir.

Âşıkların kullandığı ezgi kalıplarına makam denildiği görülmesine karşın makam ifadelerinin anlamları şiirsel niteliklere dayanmaktadır. Ancak bu terimin GTHM nazariyatında ki makamlarla hiçbir ilgisinin bulunmadığını ve bu benzer kavramların âşıklar arasında edebi anlamlarda kullanılan terimler olduğu görülmektedir.

Âşık Taşlıova, 157 saz makamını "ağır sesli divani 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" (Taşlıova, 1976:136) çeşittir şeklinde tasnif etmiştir.

Ensar Aslan ise Doğu Anadolu'da âşıklar arasında 72 makam olduğunu ifade ederek, tespit edebildiği 57 âşık makamını "divani makamlar yedi, yanık ve uzun makamlar otuz yedi, güzelleme ve hareketli makamlar on üç" biçiminde tasnif etmiştir (Aslan, 1980:57). Görüleceği üzere çeşitli âşık makamlarının tasnifleri, araştırmacılar tarafından farklı rakamlar ile günümüz şartlarında kullanılmaktadır.

Bu bağlamda, âşıkların makam isimlerinin tespit edilebilmesi için etnomüzikolojik bir çalışma ile değerlendirilmesinin yapılması gerekmektedir.

Âşık müziğinde, ezgi kalıplarına yönelik kullanılan makam isimlerinin alfabetik sıraya göre açıklamaları aşağıda yapılmıştır.

Acem Şikeste: Erzurum, Kars, Artvin ili âşıklarının kullandıkları güney Azerbaycan kökenli bir makamdır (Özbek, 1998:4).

Afşarı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:6).

Aşıroğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:16).

Atlı Kaydası: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:16).

Avaran Keşişoğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:16).

Bayatı: Halk Müziğinde kullanılan bir makamdır. Uşşak makamında olduğu gibi uşak dörtlüsüne buselik beşlisinin eklenmesi ile oluşur. Uşşak makamının inici biçimidir. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:26).

Bayramı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:26).

Behmani: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır. Behmani makamı hece ölçüsünün 11'li kalıbıyla söylenmiş şiirlerle seslendirilir (Özbek, 1998:27).

Bektaşî Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:27).

Borçkalı Yanığı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:31)

Borçkalı Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:31).

Cengi Köroğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:36).

Ciratlama Köroğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:37).

Çenge: Gelin alma gelin çıkarma türküsü. Doğu Anadolu da düğün törenlerinde, gelini baba evinden alırken âşıkların mani biçiminde sözlerle söyledikleri, özel ezgili hüznü parçalar (Özbek, 1998:45).

Çeper Çukuru: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:45).

Çukurova: Daha çok Çukurova bölgesi Yörüklerinin söylediği türküler, Türkmen bozlağına verilen 2. bir ad. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:52).

Deyişme: Âşık atışmalarının en yaygın türlerinden biri. Birkaç kısımlı olan değişmelerde, her kısmı kendinden öncekilere göre daha ustalık isteyen, sanatlı ve etkili sözlere bezenir ve daha ateşli bir şekilde seslendirilir (Özbek, 1998:59).

Dilgem Şikeste: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:61).

Döşkaya: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava. (Özbek, 1998:65)

Edalı Tecnis: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Tecnis biçimindeki şiirlerle söylenen bir hava (Özbek, 1998:71).

Erdiş Makamı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:74).

Garibi: Âşık garip havalarının genel adı. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava. Kerkük İlinde de okunan bir hoyratın adı (Özbek, 1998:78).

Gazel: Divan edebiyatında şiir biçimi, gazelin uzunluğu 5 ile 15 beyit arasında değişir. İlk beytinin dizeleri birinci beyitle uyaklıdır. Sonraki beyitlerin 2. dizeleri birinci beyitle uyaklıdır (Özbek, 1998:79).

Gevheri: Çiçekdağı adı verilen türkünün ezgi anlamındaki Ankara yöresindeki bilinen ismidir. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:81).

Guba Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık havası. Yedekli koşma ile söylenen yanık sesli bir hava (Özbek, 1998:84).

Gülbeyi (Güle Beyi): Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık havası, Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir hava. 6/8 lik ölçüde kendine özgü bir ayağı vardır. Koşma biçimindeki şiirler ile söylenir (Özbek, 1998:85).

Gülgezi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:85).

Gürcistan Gazeli: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Segah makamının bir dalı (Özbek, 1998:85).

Hicrani Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık havası. Âşık kerem türkülerinin yanık bir biçimle seslendirildiği havadır (Özbek, 1998:92).

Hüseyini: Türk Müziğinde bir makam Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:94).

İbrahimi: Tahir makamının bir dalı. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava. Şanlıurfa İlinde okunan nevrüz makamının 5. aşaması (Özbek, 1998:97).

İrevan Zarıncısı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:98).

Kaçak Nebi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:102).

Kağızman Bozuğu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:102).

Kağızman Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir havadır (Özbek, 1998:102).

Karabağ: Segah makamının bir dalı. Kerkük ili uzun havalarından Kuzey Azerbaycan'daki Karabağ bölgesinin düzeni olduğundan bu adla adlandırılmaktadır. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:104).

Karaçi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık havası. Segah makamının bir yaprağı Özel ezgisiyle uzun hava biçiminde söylenen bir havadır (Özbek, 1998:105).

Kars Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir divan türüdür (Özbek, 1998:106).

Kayabaşı: Uzun hava türüdür. Elazığ İlinde söylenen Şirvan hoyratının diğer adıdır. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:108).

Keçecioğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:109).

Keremi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde âşıkların 11'li heceli koşma biçimindeki şiirlerle seslendirdikleri bir halk makamı (Özbek, 1998:112).

Kesik Kerem: Âşık keremin deyişleriyle biçimlenmiş bir halk ezgisi kalıbı. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Koşma biçimindeki şiirle kendine özgü ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:112).

Keşişoğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:114).

Küba Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Âşık kerem türkülerinin yanık bir biçimle söylenmesidir (Özbek, 1998:124).

Meşti Rüstem (Meşedi Rüstem): Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamıdır. Orta ve yürük bir biçimde seslendirilen bir havadır (Özbek, 1998:133).

Mansuri: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Hicaz makamının bir yaprağıdır. Koşmalarda uzun hava biçiminde seslendirilen yanık bir biçimdir (Özbek, 1998:131).

Osmanlı Bozuğu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:146).

Osmanlı Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Ağır bir biçimde seslendirilen divan türüdür. Düğün ve şölen gibi büyük toplantılarda değerli kişileri karşılariken çalınan bir havadır. 5 süreli ezgiden oluşan kendine özgü bir ayağı vardır (Özbek, 1998:146).

Reisoğlu Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir divan türüdür (Özbek, 1998:154).

Revan Çukuru: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:154).

Salatın (Selatin): Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Orta ve yürük bir biçimde seslendirilen bir yapraktır (Özbek, 1998:157).

Seyyahı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:165).

Sezayi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Lirik söylenir. Âşık, divan türü ağır ezgiyle seslendirir. Makamını âşık serbest bir şekilde kendisi oluşturur (Özbek, 1998:165).

Süsenberi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:169).

Şehnazi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir divan türüdür (Özbek, 1998:171).

Şikeste: Azerbaycan halk müziğinde 2/4 lük ölçüsünde zerbli makam. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:172).

Terekeme Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamıdır. Özel ezgisiyle ağır biçimde söylenen divan türüdür (Özbek, 1998:185)

Türkistan: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:188).

Türkmen Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir divan türüdür (Özbek, 1998:188).

Yanık Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Âşık Kerem, türkülerinin yanık bir biçimle seslendirildiği hava. Yanık kerem kendine özgü düzümlü bir ayağı olmayan 4+4+3 ölçüsünde yedekli koşma ile uzun hava biçiminde okunan bir makamdır (Özbek, 1998:202).

Yedekli Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Yedekli koşma biçimindeki şiir ve özel ezgisi ile yanık bir hava (Özbek, 1998:204).

Yedekli Koşma: Teleklerin arasına aynı uyakta mani ya da 7 heceli başka dörtlükler konularak söylenmiş birden çok bentli koşma (Özbek, 1998:204).

Yedekli Şikeste: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:204).

Yedekli Tecnis: Telekleri arasına aynı uyakta cinaslı mani konularak söylenmiş Tecnis. Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yedekli Tecnis biçiminde şiirlerle söylenen özel ezgili bir âşıklık makamı (Özbek, 1998:205).

Yerli Divanisi: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır biçimde söylenen bir divan türüdür (Özbek, 1998:206).

Yerli Yanığı: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:206).

Yetimi Şikeste: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:206).

Yorgun Maya: Erzurum İlinde söylenen maya çeşitlerinden biridir (Özbek, 1998:207).

Yügrük Divani: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle ağır bir biçimde söylenen bir divan türüdür. 7 süreli ezgiden oluşan kendine özgü bir ayağı vardır. Bu ayaktan sonra söz başlar. Sözde bu düzum dahilinde seslendirilir (Özbek, 1998:207).

Yürük Köroğlu: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:208).

Yürük Türkmani: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Özel ezgisiyle orta ve yürük hızla söylenen bir havadır (Özbek, 1998:208).

Zincirli Kerem: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşıklık makamı. Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:213).

Züverek: Erzurum, Kars Artvin Ağrı illerinde yaygın bir âşık makamı. Segah makamının bir yaprağıdır (Özbek, 1998:215).

Âşık müziğinde ki bu isimlendirmeler, âşık müziğinin edebi ve müzikal anlamda değerlendirilmeleri için yapılmaktadır. GTHM ve GTHE nazariyatlarında, söz ve ezgi bütünlüğünde incelenen bu isimler kültürel zenginliğin göstergesi sayılmaktadır.

Âşık müziğinde ezgi niteliğini belirtmek için kullanılan makam isimi, ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak âşık tarzını ve anlatımını kuvvetlendirmeye çalışırken oluşmaktadır. Âşık müziğinde kullanılan bu tür makam isimleri, Erzurum ili âşıklık geleneğinde de kullanılmaktadır.

Âşık müziğinin etkileşiminde âşıklık geleneğinin içerisinde yer alan toplantılardaki faaliyetlerde göz önünde bulundurulmaktadır. Âşıkların katıldıkları âşık fasılları klasik edebiyat ve müzik makamları yanında, Mevlevi tarikatının tesiri altında şekillenmiştir. Doğu Anadolu ve Adana âşık fasıllarında ise Klasik Osmanlı Kültürü ve Tekke Edebiyatı etkilerinden büyük ölçüde uzaklaşıldığı, halk diliyle söylenmiş âşık tarzı söyleyişlerin egemen olduğu ve bunların kendi ezgileri eşliğinde sunulduğu görülmektedir (Düzgün, 2004:169). Bu durum meclislerde âşık ezgileri hakkındaki şiir ve makam ilişkilerinin, nasıl oluştuğunu gösterebilir.

Âşık havaları adlarını şiir tür ve biçimlerinden, âşıklardan, deyişlerin 'sahibi âşıkların isimlerinden, yer ve etnik topluluk adlarından, hikâye kahramanlarından, deyişlerden almıştır. Ayrıca çok bilinen âşık havalarından bazılarına bir başka yörede değişik bir isimle rastlanabilmektedir (Şenel, 1997:376).

Gazimihal, 'halk şarkısı' tabirini "chant populaire" karşılığı kullandık, fakat Almanların kendi halk şarkılarına "liede" dedikleri gibi, bizde kendi halk şarkılarımıza genellikle "türkü" dedik' (Emnalar, 1998:25) söylemi ile GTHM nazariyatındaki söz ve ezgi ürünlerini tek kelime ile tanımlamaktadır.

Türkü, "Türk milletinin kendine özgü çalış ve söyleyiş tarzı olan, tarih boyunca her dönemde duygu ve düşüncelerini yansıttığı bir halk sanatıdır" (Şengül, 2007:928). Halk sanatının temsilcileri olan türkü yakıcılar ve âşıklar, çoğunlukla kendi sözlerini veya başka âşıkların sözlerini, çalgıyla veya çalgısız söylemektedir. Bu anlamda âşıklar yerel müzik kültürünün dışında olmamakla birlikte, kendilerine özgü stillerde çalıp söylediklerinden dolayı söz kalıpları gibi müzik kalıpları da anonim nitelikte bulunmaktadır.

Ezgilerin "Türkü" ifadesi etrafında tanımlanmaları genellenerek, GTHM'de ve âşık ezgilerinde, türkü adı altında ki ezgi değerlendirilmesin de olabileceği görülmektedir. Türkülerin ezgi incelemelerini makam adı altında toplayan GTHM nazariyatı, bu makamların her birisinin ayrı bir makam dizisi yapısı ve kuralları günümüze kadar gelebilmiştir. Söz ve konu gibi unsurlar ile değerlendirilmemesi gereken makam ifadelerinin, GTHM ve GTHE nazariyatlarında da araştırmacılar tarafından gözlenmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere ki, GTHM ve âşık müziği alanında ki makam ifadelerinin, geniş bir şekilde irdelenmesi gerekmektedir.

"Türküler, Türk halkının dünya görüşünü inancını hayat ve ahlak anlayışını özetler" (Yılar, 2006:68). GTHM nazariyatının içerisinde türkü, genel anlamı ile öz ve sade bir şekilde ezgileri ve sözleri halka müziksel olarak ifade etmektedir.

GTHM nazariyatı içerisinde "birçok ezgi ortaya çıkmış, türküler, ağıtlar söylenmiş ancak çoğu zaman ya kişisel ya da yöresel olarak kalmış, isimlendirilip belirtilmemiş" (Pelikoğlu, 2012:73) şekilde bulunduğundan dolayı incelenmesi gereken türkülerin varlığından bahsedilmektedir.

Terminolojik olarak âşık müziği içerisinde yer alan isimleri, GTHM ve GTHE nazariyatına bağlı olarak açıklayabilmek ve araştırabilmek için âşık camiasının hepsi ile görüşüp ortak bir sözlük şeklinde kaynak taraması yapılması gerekmektedir. Bundan dolayı âşık müziğinde kullanılan terminolojik incelemelerdeki makam isimlerinin araştırılması, ezgi kalıplarına göre isimlendirilmesi ayrı bir önem taşımaktadır.

1.4. “MAKAM” “AYAK” VE “DİZİ” KAVRAMLARI

Çalışmanın bu bölümünde başlıkta belirtilen “makam” “ayak” ve “dizi” terimlerin, terminolojik ifadelerine yönelik geniş şekilde açıklamaları yapılmıştır.

Ezgi veya melodi kalıplarının ifade edilmesinde ses kümelerini belirleyebilmek için dizi terimi genel anlamda kullanılmaktadır. “Diziye oluşturan sesleri batı müziği kurallarına göre ezgi içinde işlenmesine ton, Türk sanat müziği kurallarına göre işlenmesine makam, Türk halk müziği kurallarına göre işlenmesine ayak denir” (Akkaş, 2005:41). Bu görüşün ana kaynağı olarak dizi teriminin bir ses kümesi olduğu bildirilmektedir.

Batı müziği kurallarına göre bir dizinin yani ses kümesinin bütün özelliklerini belirtmeye tonalite, Türk Müziği’nde ise makam denilmektedir. Tonalite, majör veya minör diziler olarak isimlendirilmektedir. Türk müziğinde ise makam; hüseyini, kürdi, hicaz vb. gibi makam dizileri şeklinde isimlendirilir. GTHM’nde de bu şekilde kullanılan makam dizilerinin ayak terimi ile ilişkilendirildiği de bilinmektedir.

Makam: Arapça kama kökünden türemiş bir sözcük olan ve durulan yer, bulunulan yer anlamlarında Türkçede karşılık bulan makam sözcüğü, ilk kez Maragalı Abdulkadir tarafından kullanılmıştır. “Türk musikisinin şekillenmesine üsluplaşmasına nazariyatının bir düzene sokulmasına birinci derecede yardımcı olmuş en büyük musikişinaslardan biridir” (Ak, 2004:56). Ezgilerin bir kurala bağlı olarak sistematik yapıda incelenebilmesi için çeşitli ifadelendirmelerin yapılması gerekmektedir.

Ezgilerin bir oktav içerisinde aldığı ses değiştirici işaretlerine göre ifadelendirilmesine makam denir. Bu konudaki makam tanımlarını müzik bilim adamları çeşitli şekilde tanımlamışlardır.

Oransay tarafından makam kelimesinin Mûsikî yönünden değerlendirilmesi şöyledir:

"Makam kelimesinin başlangıçta ezginin üzerinde durduğu perde anlamında kullanıldığı anlaşıyor. Bu kavram kısa sürede genişletilmiş ve ezgisel çığırın yalnız perdelerini değil, tümünü kapsayan bir kavrama dönüştürülmüş, ancak 12 ana çığır için kullanılmıştır. 15.-16. yüzyıllarda yaşayan 12 makam 6 (veya 7) avaze 4 (veya 24) şube belirsiz sayıda terkibe ayrımı giderek silinmiş, en son makam-terkib ayrımı da 18. yüzyıl sonlarında kalkınca makam terimi doğrudan ezgisel çığır anlamına gelir" (Oransay, 1990:26).

Bununla birlikte Rauf Yekta'nın, Hüseyin Sadeddin Arel'in, Suphi Ezgi'nin ve İsmail Hakkı Özkan'ın makam kavramına yönelik tanımlamaları ise şöyledir:

Yekta'ya göre makam, "... Bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden müzik yelpazesinin hususi bir şeklidir" (Yekta, 1986:67).

Arel'e göre makam, "... Bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur" (Arel, 1993:30).

Ezgi'ye göre makam, "... Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır" (Ezgi, 1933:48).

Özkan'a göre makam, "Bir dizide durak ve güçlünün belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmektir" (Özkan, 1984:94).

Makam kelimesi günümüzde çeşitli anlamlarda kullanılsa da Yekta'ya, Arel'e Ezgi'ye, Özkan'a ve Oransay'a göre tanımlarının özünde biçimsel olarak "kalıp ezgi" anlamına eşdeğer sonuç çıkarılmaktadır.

"Kırsal kesimin tanımadığı 'makam' terimi, şehir halk kültürü içinde varlığını Cumhuriyetten önceki dönemlerde de belli eder. Hatta Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, Trakya, Ege, Akdeniz ve İç Anadolu bölgelerimizdeki illerindeki musiki meclislerinde" (Pelikoğlu, 2012:55) makam terimin geçerliliğini koruduğu görülmektedir.

"Makam, Türk müziğinde bir ezgiyi oluşturan dizi, ses ilişkileri, duruculuk-yürüyücülük, güçlü perde, inicilik-çıkıcılık, perdeler, koma değerleri ve ses genişliği gibi birçok öğeyi içeren ve o ezginin ses dünyasını ifade etmede çok belirli bir

tanımlamadır” (Tuğcular, 2002:4). Görülen odur ki dizi, içerisinde seslerin tanımlanabilmesi için ezginin özelliklerine göre oluşturulmuş ve bu ses kümeleri ayrıştırmalarının yapılabilmesi için dizi isimlerinin de verildiği ezgi kalıpları sayılmaktadır. GTHM, ezgi kalıplarını ve söz unsurlarını göz önünde bulundurarak genel anlamda bu tür ezgileri ve sözleri “türkü” adı altında da incelemektedir.

Ancak, bazı Türküler, sahip oldukları melodik yapıdan dolayı kolayca adlandırılmazlar. Yine de bu ezgileri beş ana başlıkta Pelikoğlu örnekler ile inceleyerek bir bakış açısı kazandırmıştır. Şöyle ki:“Makamın bütün kurallarına bağlı kalmamakla birlikte belli bir makamın dizisi içinde seyreden ezgiler; sözgelimi, "Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden", 'hicaz'; "Yangın Olur Biz Yangına Gideriz", 'uşşak'; "Yağmur Yağar Taş Üstüne", 'hüseyni'dir (Pelikoğlu, 2012:56). Verilen örneklerde de görülen, türkülerin makam dizisinde değerlendirmeleri yapılmaktadır.

“Makamın bütün seslerini kullanmayıp, bazı sesler içinde seyreden ezgiler; örneğin, "Suda Balık Yan Gider", 'uşşak'; "Havada Bulut Yok Bu Ne Dumandır", 'hüseyni'; "Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar", 'hicaz'; “Ferayî'dir Gizin Adı Ferayî” nikriz'dir” (Pelikoğlu, 2012:56).

“Makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte makamın geleneksel kurallarına uymayıp, birinci derece yerine, dizinin başka bir derecesinde asma kararla bitiş yapan ezgiler; sözgelimi, "Bulutlar Oynar Oynaşır", 'karcığâr' dizisinin seslerinde seyrettiği halde dizinin dördüncü derecesinde asma kararıyla bittiğinden karcığâr etkisi yapmamaktadır” (Pelikoğlu, 2012:56).

“Kısa geçkilerle birden çok makam dizisinde seyreden ezgiler; sözgelimi, "Menevşesi Tutam Tutam" adlı Bursa türküsü 'hüseyni-karcığâr' dizilerinde seyretmektedir” (Pelikoğlu, 2012:56).

Bu kaynaklar nazarında türkü ezgilerinin incelenmesi halinde makamsal diziler, seyirleri esnasında tasnife de gerek duyulması gerektiğini belirtmektedir.

”Makam, müzikal anlamda bir müzik parçasının, şarkı veya türkünün işleniş biçimidir. Belirli köklerin oluşturduğu bir dizi içinde bir kurala dayalı olarak gezinmeyle oluşan ezgi kalıbıdır” (Özbek, 1998:129).

Bu bağlamda makam terimine ilişkin anlamların, henüz net bir sonuç oluşturmadağı ve bu konunun incelenmeye açık bırakıldığı görülmektedir.

Ayak: Edebi bir terim olarak ayak, bir çeşit kafiyeleşmedir. Âşık şiirinde ses benzerliği iki şekilde olur. Bunlardan ilki bir dördlük içerisindeki mısraların birbiriyle benzeşimidir. Bu benzeşime kafiye denir. Diğerisi ise şiirde bütün dördlüklerin son mısralarının kendi aralarındaki benzeşimidir. Buna da ayak denir (Dizdaroğlu, 1969: 31).

“Ayağın halk şiirinde değişik fonksiyonları vardır. Umay Günay, ayağın şiirde ahengi sağlamanın yanında anlam bütünlüğünün kurulmasına da yardımcı olan bir unsur olduğunu vurgular”. Ayak kavramı şiirde dördüncü mısraların sonlarındaki kafiyeleşme için kullanılan dördlüklerin sonuna eklenen, sonuna eklendiği dördlük ile kafiyeleşen, kısa mısralar için de kullanılabildiğini belirtebiliriz (Günay 1993:571).

Âşık şiiri ezgi dizileri için de bu ayak kavramı kullanılmaktadır. Müzikal anlamda bir türkü, şarkı, divan vb. okunmasına başlamadan veya başladıktan sonra aralarda çalınan müzik için kullanılan ayak, âşık şiirinde kimi zaman makamın karşılığı sayılmaktadır. Bu yüzden çeşit olarak ve sayı olarak tasnifi çok geniş bir araştırma gerektirmektedir.

1950 yılından önceki dönemde 'ayak' terimi, hem yazılı kaynaklarda hem de Türk halk müziği çevrelerinde bilinmez ve kullanılmazken, radyo istasyonlarının da açılmasıyla genel bir terim üzerinde anlaşma, birleşme kaygısı ve ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış, Türk halk müziği icracıları arasında, bilimsel sakıncası düşünülmeden 'makam' karşılığı olarak 'ayak' terimi kullanılmaya başlanmıştır. Bu düşünüş, bir eğilim olarak, kalıp ezgi ve dizi adlandırması anlamında bugün de devam etmektedir. (Kutluğ, 2000:517).

Halk müziğinde makama karşılık müzikal anlamda yanlış olarak "ayak 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 anlamı taşırlar. Bu bakımdan âşık makamı olarak adlandırılan melodik yapıları Türk müziğindeki makamlar gibi algılamamak gerekir (Özarslan, 2001:38).

“Geleneksel Türk halk müziğinde ayakların çok olmasının nedeni, olasılıkla, coğrafi açıdan yöreselliğe dayanmaktadır. Çünkü her yörenin (bu yöreler bazen çok dar bir alanı kaplar) saz şairlerinin (âşıklarının) o yöre için verdikleri isimler dolayısıyladır. Denebilir ki, ne kadar yöre varsa o kadarda ayak ismi vardır. Bu itibarla her birinin ayrı ayrı tetkik edilmeleri çok zor ve neredeyse imkansızdır. Geleneksel Türk halk müziğine 'ayak' terimi nereden gelmiştir? Sorusunun cevabını vermek için toplumun yaşayış biçimine, adet ve görgülerine ve özellikle kültürel alandaki yaşayış tarzına bakmak gerekir. Yaşamlarını kırsal alanda, küçük topluluklar halinde devam ettiren bireyler, adet ve göreneklerine ziyadesiyle bağlı kalmakta, bunlardan ayrılmak veya uygulamayı azaltmak ya da kesmek gibi bir faaliyette bulunmayı düşünmemekte, eski görenek ve bu göreneklere uyan yaşam tarzlarında değişiklik kabul eder bir düşünce içinde olmamaktadırlar” (Pelikoğlu, 2012:54).

GTHM nazariyatında makam dizilerinin ayak isimleri ile de ifade edildiği bilinmektedir. Ayak ezgi veya melodi kalıpları adı altındaki oluşumu yani isimlendirilmeleri araştırmacılar tarafından incelenmektedir.

Ezgi adlandırılmasında ayak veya makam isimlerinin, kırsal kesimde, küçük topluluklardaki saz şairlerinin de kullandıkları görülmektedir. Bu konuda Sümbüllü, “Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi” isimli çalışmasında, çeşitli illerde âşıklarla yapmış olduğu görüşmelerde, âşıkların 'makam' ya da 'hava' terimlerini melodik anlamda kullandıklarını belirtmiştir (Sümbüllü, 2006:118).

Ayak terimi terminolojik olarak incelendiği zaman GTHM’de, GTHE’de ve âşık edebiyatında farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Fakat görüldüğü kadarıyla müzikal anlamda ifade edilmeye çalışılsa da edebi anlamda ayak teriminin kullanılması daha uygun olduğu bilimsel araştırmalarda yer almaktadır.

GTHM ile uğraşanların bir bölümü makam sözcüğünü kullanmasına karşın bir kısmı türküleri tanımlamada ayak sözcüğünü kullanmaktadır. Ancak bu sözcük bir türküyü yani ezgiyi dizi, ses ilişkileri, duruculuk-yürüyücülük, güçlü perde, inicilik-çıkıcılık, perdeler, koma değerleri gibi makamı oluşturan unsurları ifade edememektedir (Tuğcular, 2002:4). Bu bağlamda ayak terimi anlam ve içerik olarak terminolojik incelenmesi gereken ve GTHM nazariyatındaki kullanımından ayrılması doğal bir sonuç oluşturacağı düşüncesini etkinleştirmektedir.

Bu kapsamda anlaşılabileceği üzere ayak tanımları ve kullanımları arasındaki farklılıklara göz atmak gerekir ise edebi anlamda ayak tanımları:

Ayak: Ayak vermek, ayak açmak, ayak uydurmak, kafiye, kafiye vermek, söze başlamak, cevap vermek

Ayak: Samimi komşu (Balıkesir ili)

Ayak: Kadeh, bardak uzun kulplu maşrapa (bursa, samsun ili) (Emnalar, 1998:526)

Müzikal anlamda ayak tanımları:

Ayak: Perde

Ayak: Ayak vermek, ayak açmak: melodik anlamda ön müzik, giriş müziği, kalıp ezgi, beylik aranağme (Şenel, 1996:10).

Ayak teriminin makamla birlikte anılmasının doğruluğu hakkında henüz net bilgilerle ortaya konulmuş ve tasnifi tam olarak yapılabilmiş olduğu görülememektedir. Sümbüllü bu konuda şöyle açıklama yapmıştır: “Geleneksel Türk Halk Müziği’nde karmaşık yapıya sahip olan ve dizi olarak adlandırdığımız “Ayak” teriminin anlamı ve içeriği güncelliğini halen korumaktadır. “Ayak” kavramı yerine “Makam” kavramının kullanılmasını savunanlar olmasına rağmen, “Ayak” kavramının kesinlikle “Makam” olmadığını, hatta “Ayak” ve “Makam” yerine farklı bir kavram kullanılması gerektiğini düşünen kişilerle karşılaşmakta mümkündür” (Sümbüllü, 2006:138).

Görüldüğü gibi ayak teriminin çeşitli edebi ve müzikal anlamda anlamları vardır. Bu anlamların hiç birisi makam terimi ile özdeşleşmediği görülmektedir. Fakat geleneksel süreç içerisinde kullanıldığı ve bu kullanımın yanlış olabileceği düşünülerek müzik bilim adamlarınca araştırma konusu olmuştur. Âşıklarımız ve sanatçılarımız farklı anlamlarda, edebiyatçılarımız ise daha başka anlamda tanımlar ile gelişimi ve değişimi sağlamaktadır.

Âşıklarımız ayak terimini müziklerinde kullanarak dile getirmişse de aslında edebi anlamda ifade etmeye çalışmaktadırlar.

Cumhuriyetimizin kuruluşundan sonra toplumumuzda, özellikle şehirlerdeki yeni yaşam tarzına uyum gösterilmeye, daha medeni bir anlayış içinde gelişimlere

uymaya-yavaş da olsa-başlanmasına karşı, kırsal kesimin dağınık toplumlarında, bu değişiklik çok daha sonra, şehirli ile temasların artmasıyla başlamış ve gerek medeniyet ve gerekse kültürel alanda, yenileşme ve yükselme devrine girebilmiştir (Pelikoğlu, 2012:54).

Anadolu'da yapılan halk müziği eserlerinin derlemelerinde adı geçen kalıp melodilerinden örnekler de derlenmiştir. Örneğin; Urfa'da 'Kesik Makamı', Gaziantep'te 'Köroğlu makamı', Çorum'da 'Misket makamı', Malatya'da 'Dağ makamı', Tokat'ta 'Atatürk Makamı (Havası)' veya 'Fazilet havası' bunlardan bazılarıdır. Bunların dışında yine makam deyimini kullanan bazı edebiyatçıların 'âşık makamları' adı altında bir makam türünü yaydıkları görülür. Türk sanat müziğinde kullanılan makamın aslı ile âşık makamlarının bir ilişkisi olmadığı ve âşık makamlarının melodik ezgi itibarıyla bir kalıp ezgi niteliği içinde olduğu, diğer taraftan da bu terimin uydurularak kullanılması 20. yy. ikinci yarısında ortaya çıkmıştır (Kutluğ, 2000:517).

Ayakların ezgi için kullanımının, GTHM'ndeki makam ilişkisine ait benzerliğin olmadığı görülmektedir. Literetuar da yer alan ve uygulanan ayak terimlerinin, GTHM'nde kalıp melodilere uyarlanması yani makam dizilerine göre düzenlenmesi gerekmektedir. İçerik olarak beste sözlerinin niteliğine göre bu kalıp melodilerin ilişkilendirilmesi yanlış sayılmaktadır. Makam veya makam dizilerinin, ayak terimleri arasındaki anlam kargaşasının bilimsel araştırmalarla açıklığa kavuşturulması son derece önemli sayılmaktadır.

1987 yılında yayınladığı, Bağlama Öğretim Metodu I-II-III, adlı kitaplarında Yener, GTHM dizilerine önemli çapta yer vererek bu dizileri 'kerem ayağı dizisi', 'garip ayağı dizisi' vb. isimlerle ifade etmiş; söz konusu dizilerin her biri için Geleneksel Türk sanat müziğindeki makam karşılıklarını dizi olarak göstermiştir. Ancak, Bağlama Öğretim Metodu III adlı kitabının 1999 tarihli 3. baskısında, Türk halk müziği dizilerini Türk sanat müziğindeki makam isimleriyle yeniden ele alan Yener, GTHM dizilerinin 'ayak' terimiyle ifade edilmesinin yanlışlığından söz etmiştir. GTHM dizilerinin, makam kurallarıyla değil, makam dizileri içinde ifade edilmesinin şimdilik isabetli olacağını söyleyerek, dizilerin adlandırılmasında 'hüseyni dizi', 'hicaz dizi', 'uşşak dizi', 'segah dizi' vb. gibi adlandırmanın yapılabileceğini belirtmiştir (Pelikoğlu, 2012:58).

“Şanlıurfa valiliğince Ekim 1999 yılında yayınlanan, Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanan Şanlıurfa Halk Müziği adlı kitapta Türk halk müziği dizileri doğrudan makam adıyla ifade edilmesi dikkat çekicidir” (Yener, 2001:69).

Bir başka ilginç tespit, “Harput-Elazığ ezgilerini meydana getiren ve icra edenlerin, makam kavramını öne çıkarmasıdır ki, İshak Sunguroğlu'nun 1965 tarihli, Harput Yollarında adlı eserinin 3. cildinde, Harput-Elazığ ezgilerinin bir kısmını mahalli, bir kısmını da geleneksel Türk sanat müziği makamlarına göre tasnif etmiştir” (Pelikoğlu, 1998:8).

Ayak ve kalıp melodilerinin Geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makamlarla ne derece yakınlık ve benzerlik gösterdiğine dair, Rauf Yekta Bey, 1926 yılında yazdığı Anadolu Halk Şarkıları adlı mecmuanın birinci defterinde şöyle ifade etmektedir:

Geleneksel Türk halk müziği besteleri içinde -daha çok kırık havalarda- türküyü besteleyen saz şairi, formasyonu (biçimlenme) genellikle küçük olan eserinde, birden fazla makamda dolaşmakta ve Türk sanat müziğinde bugün için bilmediğimiz bir makam türü içinde eserini tamamlamaktadır. Bu itibarla Geleneksel Türk halk müziğinde az da olsa görülen bu bestelerin, bir makam ile ilişkilerinin tayin ve tespit edilmeleri mümkün olmamaktadır. Ancak Türk halk müziğinde mevcut notaya alınmış bestelerdeki melodik yapıların makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğunu ve hatta pek çok Türk halk müziği bestesinin makamlara uyularak bestelendiği görülmektedir (Aktaran: Kutluğ, 2000:518).

Bu şekildeki eserlerin ezgi karşılığı kullanılmakta olan ayak; Hüseyini Ayağı, Engin Hüseyini Ayağı, Garip Ayağı, Kerem Ayağı, Engin Kerem Ayağı, Kesik Kerem Ayağı, Yahyalı Kerem Ayağı, Bozlak (Abdal) Ayağı, Yanık Kerem Ayağı, Bozlak Ayağı, Kalenderi Ayağı, Müstezad Ayağı, Misket Ayağı, Abdal Ayağı, Azeri Ayağı, İbrahimi Ayağı, Lavik Ayağı, Yörük Ayağı, Çubuk Uzun (Çiçek Dağı) Ayağı, Fidayda Ayağı gibi isimler adı altında çeşitlendirilmektedir (Kutluğ, 2000:515).

Bu kadar büyük bir kültür hazinesine sahip olan Türk Milleti'nin müziğinin düzenin bir doku içerisinde olması tartışılmaz. Ancak bu zenginlik bir takım sıkıntılara da sebep olmaktadır. Kuramsal olarak Geleneksel Türk Halk Müziği içerisinde

çözölmeyi bekleyen birçok problem bulunmaktadır. İrdelenmesi gereken konulardan birisi de ezgi tanımlamasındaki ayak terimi gösterilmektedir.

“Makam ve Ayak Terimlerinin Ezgisel ve Teknik Açından Karşılaştırılması” adlı bir makalede: Ayak kavramının 1950 yıllarına kadar kullanılmadığını ve bu yıllardan sonra uydurma bir kavram olduğunu, Makam kavramını da tam olarak karşılamadığını ifade etmektedir (Kutluğ, 2000:515).

Atınç Emnalar, 1998 yılında yayınladığı Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı adlı kitabında, "Ayak-Makam ilişkileri ve Bu Konudaki Görüşler" başlığı ile konuya geniş yer vermiş, çeşitli görüşleri tartışmış ve Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin anlatımında 'makam' terimini savunmuştur (Pelikoğlu, 2012:58).

Mustafa Hoşsu, ayağın makamsal bir özellik taşıdığını fakat makam olmadığını, Türk beste müziği makamlarına benzemekle birlikte, karar, güçlü ve seyir özelliklerinin Türk beste müziğindeki gibi olmadığını söylemiştir (Pelikoğlu, 2012:58).

Yücel Paşmakçı, ayağın, Türk sanat müziğindeki makam karşılığında olduğunu, halk müziğinde makamın tam gelişmemiş olabildiğini, sanat müziğindeki ses dizilerinin kuralları dışına çıkabildiğini söylemiştir (Pelikoğlu, 2012:58).

Adnan Ataman, halk müziği dizisine 'ayak' dendiğini, ayağın, Türk müziğindeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişi olduğunu, halk müziğinin ise kuralların içinde olmayan, özgür bir müzik olduğunu, ezgileri mutlaka bir makama koymak gerekmediğini savunmuştur (Aktaran: Pelikoğlu, 2012:58). Bu görüşe göre makam adı altında ezgilerin tanınması gerekmediğini sadece kuralsızda olsa ezgi olarak bilinip ayak denilmesinin yanlış olmayacağını belirtmek amacı ile söylemektedir.

Geleneksel Türk halk müziği dizilerinde 'ayak' terimini savunan Emnalar, Hoşsu, Paşmakçı ve Ataman'ın yansıra, 'ayak' terimine karşı çıkıp 'makam' terimini savunanlar da bulunmaktadır.

Coşkun Gülay ayaklan, dizi olarak düşünmenin ve değerlendirmenin doğru olmadığını söylemiştir (Yener, 2001:70).

Cinuçen Tanrıkorur, müstezat, divan, garip, kürdi, kesik vb. gibi isimlerin birer hava, birer ezgi isimleri olduğunu, bunların Türk müziğindeki makam terimleri karşılığı

kullanılamayacağını, bu isimlerin ezgisel çözümlemelerinde ise zaten var olan Türk dörütlü ve beşlilerinden yararlanılması gerektiğini vurgulamıştır (Yener, 2001:70).

Özbek, ayağın makam anlamında olmadığını, bugünkü anlayışla anlatılan ayakların eksik ve yetersiz olduğunu, bir yörede bulunan ayak adını tüm ülke ezgilerine genelleştirmenin hatalı bir hareket olacağını, Ankara'nın misket ezgisinin misket ayağında olduğunu söyler. Urfa'nın aynı diziyi kullanan ezgisine de misket demenin yanlışlığını, masa başında garip, misket gibi ayak adları sayarak onları bir dizi ile açıklamanın yetersiz bir işlem olduğunu, belki halk ezgilerinin makamlar yardımıyla açıklanabileceğini belirtmiştir (Yener, 2001:70)

“Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi adlı doktora tezinde ise, geleneksel Türk halk müziği dizilerini isimlendirmede hem makam dizilerinden hem de makam isimlerinden faydalanılmasının müzikte birlik beraberlik sağlayabilmek adına daha tercih edilebilir yol olacağını” (Pelikoğlu, 1998:55) belirtmektedir.

Günümüzde, dizilerin adlandırma konusu giderek daha da fazla önem kazanacağını göstermektedir. Çünkü ezgi tanımlamalarını bilimsel bir biçimde geleneksel müziklerimiz açısından açıklanması eğitim ve öğretim kurumlarında, akademik kurumlarda önem arz etmektedir. GTHM dizilerinin adlandırılması ve ortak bir dil kullanılması, müzik eğitiminde bir netlik kazandırmaktadır.

Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin isimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar, isimli yüksek lisans tezinde Pelikoğlu, durum değerlendirmesi niteliğinde olan çalışmasının sonuç bölümünde 'ayak' teriminin 'makam' karşılığı kullanılamayacağını, Türk halk müziği dizilerini isimlendirmede makam dizilerinden faydalanılmasının daha doğru yol olacağını belirtmiştir (Aktaran: Yener, 2001:69).

Pelikoğlu (1998), halk müziği mensubu kişilerle yaptığı görüşmeler ile 1990'lı yılların sonunda ayak-makam-dizi olgusuna bakış açısının ne olduğunu görünür kılmıştır. Yavuz Top, Süleyman Şenel, Can Etili, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek ve Koksal Coşkun 'ayak' terimini kullanmanın yanlışlığını savunmuş; Serbülent Yasun 'ayak' teriminin kullanılmasına taraftar olduğunu belirtmiş; Mehmet Erenler, 'ayak' teriminin kullanılabileceğini söylemiş; Arif Sağ, ayağın dizi karşılığı olmadığını belirtmiştir. Onur Akdoğu ise, geleneksel Türk halk müziğinde bir terminoloji sorununun yaşandığını, geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan terminoloji ile müzik sanatında kullanılan terminolojinin

birbirine karıştırılmaması gerektiğini, büyük problemler doğuran 'ayak' terimine yer verilmeksizin, daha bilimsel olan ve hareket alanımızı daha da genişleten 'makam' teriminin kullanılması gerektiğini vurgulamıştır. (s. 53)

Makam ve ayak ilişkisinin bu denli geniş bir araştırma gerektirdiği ve terminolojik olarak incelenip anlamlarıyla ilişkilendirilmesi bilimsel bir yol görülmektedir.

Dizi: Müzikte belli kurallar çerçevesinde 8 notanın birbiri ardına sıra ile dizilmesinden oluşan ses kümesine dizi denir. Bir dizi herhangi bir ses ile başlar ve aynı adı taşıyan 8 ses sonraki ince seste biter. Diziyi oluşturan bu seslere dizi sesleri denir. (örneğin: do-re-mi-fa-sol-la-si-do(ince)) (Akkaş, 2005:40). Dizi seslerinin dizilişinde belli kurallar zinciri oluşturulmuştur. Nazariyat bilgilerine bağlı kalarak her bir dizilişin özelliklerine göre dizi isimleri ayrı ayrı ifadelendirilmektedir.

Ses sistemleri her ulusun kendi kültürel yapısına göre değişebildiğinin göstergesi olarak bir oktav içerisinde do, re, mi, fa, sol, la, si, do (ince) dizisi, batı müziği formlarında do majör dizisi olarak isimlendirildiği fakat GTHM’de bu dizi, çargah makamı dizisi olarak isimlendirilmektedir.

Dizinin makamla ilişkisi belirtilmek istenilirse, ikisi de belli bir kurala ve sisteme dair nazariyat temellerine dayanmaktadır. GTHM’de bu kurallar bütünlüğüne bağlı ezgiler “makam”, batı müziğindeki ezgiler ise “tonalite” başlıkları içerisinde isimlendirilmektedir. Sonuçta her ikisi de birer ezgi kümesi sayılmaktadır. Bu kümelerdeki seslerin basitçe indirgenerek dizilişine ise GTHM’de makam dizisi (hüseyini, hicaz, kürdi saba dizileri vb.), batı müziğinde ise ton (majör ve minör dizisi) olarak değerlendirilmektedir. Dizilerin bu şekilde adlandırmalar ile tarif edilmesi, GTHM nazariyatında makam veya makam dizileri olarak isim verilmesi, bu nazariyata bağlı olarak müzik eğitiminin de dizi isimlerini bu şekilde kullandığı bilinmektedir.

TRT İzmir Radyosu sanatçılarından Bahattin Turan Çöğür Metodu adlı kitabında Geleneksel Türk Halk Müziğindeki dört ayrı diziyi ele almış ve bunların her birini 'hüseyini dizi', 'kerem dizi', 'bozlak dizi' ve 'garip dizi' olarak ifade etmiştir (Aktaran: Pelikoğlu, 1998:19). Geleneksel Türk halk müziğindeki makamları dizi adı altında çalışıldığı görülmektedir.

“Son yıllarda, geleneksel Türk halk müziği dizileri konusunda yapılan araştırmalar, konuya ilişkin akademik çalışmalar ve uzman kişilerin belirttikleri görüşler neticesinde, 1960 yılların başına kadar hiçbir yazılı kaynakta rastlayamadığımız “ayak” teriminin, “makam” veya “dizi” terimi ile eş anlamlı kullanılmadığı anlaşılmaktadır” (Pelikoğlu, 2012:57). Bu durum makam dizisi ve dizi terimlerinin müzik biliminde birlikte kullanılabileceğini göstermektedir.

Görüldüğü üzere makam, dizi ve ayak terimlerinin; araştırmacılara, sanatçılara, âşıklara vb. birimlere göre anlamlar oluşturabildiğini göstermektedir.

1.4.1. Âşıklık Geleneğinde Kullanılan Âşık Makamları

Çalışmanın bu bölümünde, âşıklık geleneğinde âşıkların sözlü gelenekten gelen kültür taşıyıcılarından günümüze kadar gelmiş ve şuanda da kullandıkları makamlar hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Âşıklık geleneğinde kullanılan âşık makamları âşıklara göre usta çırac ilişkisiyle günümüze kadar çeşitli isimlendirmelerle gelebilmiştir. Âşıklık geleneğinin içerisinde âşıkların kullandıkları makam isimleri anlamlarına bakıldığında edebi özellikler taşımaktadır. GTHM nazariyatında ise makam isimleri, müzikal açıdan değerlendirildiği ve makamın özelliklerine göre yani yapısal ve biçimsel incelenmesi sonucu olduğu bilinmektedir.

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-çırac ilişkisi içinde yaşatılmaya çalışılmaktadır. Erzurum Kars ve İlinde âşık ezgilerine âşık havaları, âşık makamları veya âşık hâcevatları (hece vat) adı verilmektedir. Özellikle Azerbaycan etkisinde kalan kuzeydoğu Anadolu bölgesinde âşıkların kullandığı ezgi kalıplan için "makam" terimi kullanılmaktadır. Ancak “bu terimin/terimlerin klasik Türk müziğindeki makamlarla hiçbir ilgisinin bulunmadığını ve bu tip kavramların âşık dinleyici çevre ilişkisinde ortak adlamalarla ortak referans noktası oluşturduğunu belirtmek gerekir” (Erdener, 1995:80).

"Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme" adlı yazısında araştırmacı, klasik müziğimizdeki makam ve nota gibi teknikleri bilmeyen âşıkların aynı makamda yaptıkları besteleri farklı makam zannetme yanılgısına düştüklerinden söz eder. Türk halk müziğinde de saz şairlerinin hemen hepsinin aynı sebeple, Türk halk müziğinde ana

temalarda bir değişikliğe veya Türk sanat müziğinin temellerinden biri olan makamların öğrenilmesine uygulanmasına ihtiyaç duymadığını iddia eder. Ne yazık ki, bu anlayış ve zihniyet, Cumhuriyet tarihimizin yakın zamanlarına kadar ustadan çırağa aşılanarak, halk müziğimizin esasları bilimsel yönden incelenmemiş, uydurma kavramların kullanılmasına devam edilmiştir (Oğuz, 1992:202).

Bu kaynaklar ışığında Âşıklık geleneğinde kullanılan makam isimleri, ezgiye bağımlı olarak günümüzde farklı anlamlarda kullanılmaktadır.

Bu konuda Karabulut, âşık makamlarını incelediğinde, aynı ezgi yapısı ve dizisi içinde olduğu halde değişik makam olarak söylendiğini belirtmektedir. “Sözelimi bir usul değişikliği aynı ezginin başka bir ad almasına neden oluyor. “Gülbeyi” denen bir makamı, Şeref Taşlıova’dan ve İslam Erdener’den ayrı ayrı tespit edildiğini ancak bunların aynı ritmik ve ezgi yapısı içinde olmadığını belirtiyor” (Karabulut, 1995:56).

Âşıklık geleneğine mensup âşıklardan edinilen bilgiler ışığında, âşıklık geleneğinde âşıkların ezgilerinde kullandıkları müzikal makam ifadelerinin, müzikal anlamda olmadığını ve dizi denilen ezgi yapısı hakkında bilgilerinin olmadığı gözlemlenmiştir. GTHM’de dizi, ayak ve makam kavramlarındaki belirsizlik âşıklık geleneğinde kullanılan diziler ve makamlar yönünde de devam etmektedir. Bu yüzden nazariyat içinde değişik adlarla edebi türlerden esinlenerek ifade edilen âşık makamları bulunmaktadır.

Âşık makamlarına yönelik araştırmalar çeşitli yörelerde farklı olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Bu illerden birisi de Erzurum ili gelmektedir. Erzurum ili âşıkları arasında adı makam olarak anılan "At üstü", "Bey usulü", "Civan öldüren" "Derbeder", "Divani", "Hoş damak," "Köroğlu", "Üç kollu", "Yıldız", "Zarancı" gibi ezgilerin her biri ayrı bir havada ve konunun verdiği duyguya uygun düşecek nüanslarla seslendirilmelerine rağmen GTHM nazariyatında bulunan makamlara isim olarak benzememektedir. Bu ezgilerle ilgili olarak “Erzurumlu yaşayan 18 aşığa ait verilerin müzikal çözümlemeleri yapılmıştır. Bu çözümlemelerde âşıkların kullandıkları melodik yapılarda, genelde Hüseyini makamı veya Kerem ayağına tekabül eden radyo repertuarına girmiş türkü havalarının kullanıldığı tespit edilmiştir” (Şengül, 1996:10).

Görüldüğü gibi âşık müziği çeşitli görüşler ve incelemeler sonucunda nazariyatta bir önem teşkil etmektedir. Söz ve ezgi bütünlüğü içerisinde Erzurum ili âşıklarının bu

konudaki icraları ta geçmişten günümüze kadar süregelenmiş, sözleri ve ezgileri ise halkın duygularını anlatmaktadır.

Âşıklık geleneğinde, kullanılmakta olan makamlar aşağıda sıralanmaktadır.

Ağıt: Ölen bir kimsenin arkasından, üzüntüsünden duyulan duyguları ifade etmek amacı ile ezgi ile söylenen şiir yada sözler (Özbek, 1998:7).

At Üstü: Ezgi ile yüksek sesle söylenilen göç ve ayrılık konularının ele alındığı bir hava (Özbek, 1998:16).

Bala Memmet: Ezgi ile yanık biçimde seslendirilen hava (Özbek, 1998:23).

Bey Usulü: Edep ve terbiyenin erdeminden söz eden bir hava (Özbek, 1998:29).

Cenkleme: Ordu için söylenen özel ezgiler (Özbek, 1998:36).

Cıgalı Tecnis: Dörtlüklerinin telekleri arasına, ikinci dizeler ile uyumlu cinaslı bir mani yerleştirilmesiyle oluşan ezgili şiir (Özbek, 1998:37).

Civan Öldüren: Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava. (Özbek, 1998:38)

Cirit Havası: Cirit karşılaşmalarında davul zurna ile çalınan ezgi (Özbek, 1998:38).

Çıldır Divanisi: Ağır bir biçimde seslendirilen bir divan türü. Diğer bir adı da Şenlik Divanisi'dir (Özbek, 1998:47).

Destanî: Orta ve yürük bir biçimde seslendirilen bir havadır (Özbek, 1998:59).

Derbeder: Özel ezgisiyle yanık bir biçimde seslendirilen havadır (Özbek, 1998:58)

Divan: Yerli divanisi, yüğrük divani, Mereke divanisi gibi çeşitleri vardır. Her divanın başında ve aşamaları arasına çalınmak için düzenlenmiş ayak denilen kendine özgü bir çalgısal ezgisi vardır (Özbek, 1998:62).

Dudak Değmez: “b” ”m” “p” gibi dudakların birbirine değmeyecek kelimelerle düzenlenerek hazırlanan şiirsel ezgi (Özbek, 1998:65).

Dübeyt: Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:67).

Erzurum Ağzı: Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir dal (Özbek, 1998:75).

Esme Sultan Divanisi: Ağır bir biçimde seslendirilen divan türü (Özbek, 1998:75).

Güzelleme: Tabiat, Kadın, Yiğit, At gibi sevilen değeri olan varlıkları övmek amacı güden ezgisel şiir (Özbek, 1998:86).

Hicrani: Yedekli koşma ile söylenen yüksek sesli bir hava (Özbek, 1998:92).

Horavelleme: Çift sürerken hayvanları sakinleştirmek için söylenen ezgi (Özbek, 1998:93).

Hoşdemah: Yanık bir biçimde seslendirilen özel bir ezgi (Özbek, 1998:93).

Kalenderi: Uzun hava şeklinde söylenilen özel bir ezgidir (Özbek, 1998:103).

Kerem: Âşık Keremin söylediği özel halk ezgiler (Özbek, 1998:111).

Koçaklama: Âşıklar tarafında yiğitçe bir edayla seslendirilen kahramanlık ezgileri (Özbek, 1998:117).

Koçaklama Köroğlu: Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen hava (Özbek, 1998:118)

Koşma: 8'li ve 11'li hece ölçüsü ile söylenen ezgiler (Özbek, 1998:121).

Köroğlu: Özel ezgisiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:124).

Köroğlu Solağı: Âşıklar tarafında özel bir ezgiyle yüksek sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:124).

Maya: 11'li hece ölçüsüne göre söylenen uzun hava (Özbek, 1998:131).

Mereke Divanisi: Ağır bir biçimden söylenen divan türü ezgiler (Özbek, 1998:132)

Muhammes: Orta ve yürük biçimde seslendirilen ezgiler (Özbek, 1998:137).

Saat Çukuru: Özel ezgisiyle yanık sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:156).

Müstezat: Uzun hava şeklinde seslendirilen ezgiler (Özbek, 1998:138).

Satranç: Özel bir şiire göre ezgiler (Özbek, 1998:159).

Semai: Özel ezgisiyle sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:162).

Narman Sallaması: Narman iline ait özel ezgiler Bayburt ve Erzurum yörelerinde erkeklerin oynadığı 9 süreli (ölçülü) bir oyun (Özbek 1998:158).

Sicilleme Muhannes: Orta ve yürük biçimde seslendirilen ezgiler (Özbek, 1998:166).

Sultani: Yedekli koşmalarla uzun hava biçiminde seslendirilen ezgiler (Özbek, 1998:168).

Sümmani: Narmanlı Âşık Sümmani'nin kendine ait özel ezgiler (Özbek, 1998:169).

Tabıştama: Özel ezgisiyle sesle söylenen bir hava (Özbek, 1998:174).

Taşlama: Serzeniş amacı ile söylenen özel ezgiler (Özbek, 1998:178).

Tatyan: Erzurum iline ait özel ezgi (Özbek, 1998:178).

Tecnis: Lirik özel ezgi ile ve koşma söylenir (Özbek, 1998:179).

Türkmeni: Âşıkların özel ezgisiyle söylediği bir havadır (Özbek, 1998:188).

Üç Kollu: Mani ve koşma ile söylenen uzun hava ezgileri (Özbek, 1998:195).

Zarınçı: Yanık ve içli bir şekilde söylenen ezgiler (Özbek, 1998:210).

Erzurum ili âşıklık geleneğinde yöre âşıklarının kullandıkları âşık makamlarına yönelik isimler, geleneksel zenginliğin birikimini göstermektedir.

1.4.2. Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında Kullanılan Makam Dizileri

Çalışmanın bu bölümünde Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) nazariyatında kullanılan makam dizileri hakkında günümüz şartlarındaki kullanımına yönelik teoriksel boyutuyla incelenerek araştırma yapılmıştır.

GTHM'yi ezgisel yapısına göre inceleyen araştırmacılar, bugüne kadar sistematik bir yapı oluşturmaya çalışmışlardır. Çünkü dünya müziklerini geleneksel müziğimizle ilişkilendirebilme amaçlanmaktadır.

GTHM’de kullanılan ezgi tanımlamalarına yönelik terimler, makam, makam dizileri, ayaklar ve sadece dizi gibi adlar ile tanımlanabilmektedir. Fakat bu zenginlik içerisinde karmaşıklığa sebep olabilecek bilgilerin analizini yapmak gerekmektedir.

GTHM’de kendine özgü komalı sesler (bir tam ses arasında 9 koma sesin bulunması) özel bir ses sistemini oluşturmaktadır. Bundan dolayı GTHM nazariyatı, makam dizilerini ve ayakları genel bir çatı altında toplamaya çalışmaktadır.

Geleneksel süreç incelendiğinde bu isimlendirmeler dizi, ayak ve makam olarak karşımıza çıkmaktadır. Âşık müziğinde Kerem (Kesik Kerem, Yanık Kerem), Garip, Müstezat, Misket, Kalenden gibi ayaklar yaklaşık Türk müziğindeki makamlara tekabül etmektedirler. Mesela klasik Türk müziği ile Türk halk müziği melodik yapılar bakımından mukayese edilirken basit ve bileşik makamlardan Rast, Nikriz, Mahur, Zavil, Acemaşiran, Nihavent, Sultanîyegâh, Ferahfeza, Buselik, Hisar-buselik, Şehnaz-buselik, Tahir-buselik. Bayati buselik, Neva-buselik makamlarının Müstezat; Hicaz, Uzzal, Şehnaz, Zırgüle, Hicazkâr. Şedaraban, Suzidil, Evcara makamlarının Garip; Segâh, Müstear, Hüzzam, Eviç, Ferahnâk makamlarının Misket; Saba, Dügâh, Bestenigâr makamlarının Kalenderi; Uşşak Bayati, Neva, Tahir, Hüseyini, Gülizar, Muhayyer, Muhayyer-kürdi, Kürdîlihiczâkâr, Karcığâr, Bayati-araban makamlarının Kerem ayağına tekabül etmektedirler (Tanrıkorur, 1985:564).

GTHM’de dizi, makam ve ayak öğeleri kültürel yapıyı bünyelerinde barındırmaktadırlar.

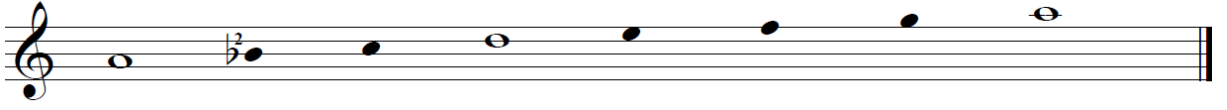
GTHM, dünya halk müzikleri ile etkileşim içinde olduğu yapı ve biçimsel isimlendirilmesine karşılık kendi bünyesinde çeşitli tanımlamalarla ifade edilmektedir. GTHM’de ezgi kalıpları, makam dizileri ve ayak terimleri aynı anlamda kullanıldıkları görülebilmektedir.

GTHE nazariyatında makam terimlerinin, halk şiirinde; mani, koşma, varsağı, destan, semai, türkü, dudakdeğmez, güzelleme, koçaklama divan, semai, selis, kalenderi, satranç, vezni-i ahir gibi âşıklık geleneğinde yer alan şiir türleri içerisinde edebi anlamlarda zikredilen terimler olduğu görülmektedir.

GTHM nazariyatında ise ifade edilmekte olan makam isimleri, ezgi niteliğini belli etmek amacıyla kullanılmaktadır (Yardımcı, 2008:38). Anlaşılan odur ki, ezgi kalıpları, makam isimlerini ve makam dizilerin oluşumunu sağlamaktadır.

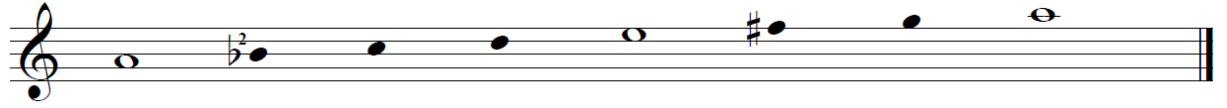
GTHM nazariyatında, 21 kalıp ezgiden oluşan makam isimlerine yönelik makam dizileri ve seyir özellikleri, porte üzerinde aşağıdaki gibi gösterilmektedir.

1. Uşşak Makamı Dizisi



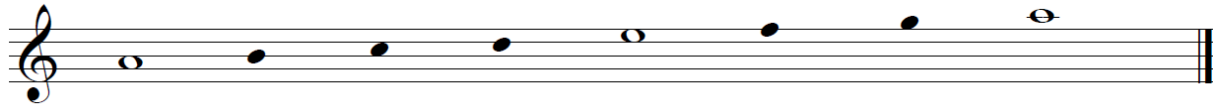
Uşşak Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 4.derecesindeki RE perdesidir. Makamın seyri çıkıcıdır. Çıkıcı seyir; seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

2. Hüseyinî Makamı Dizisi



Hüseyinî Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki Mİ perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir; seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

3. Buselik Makamı Dizisi



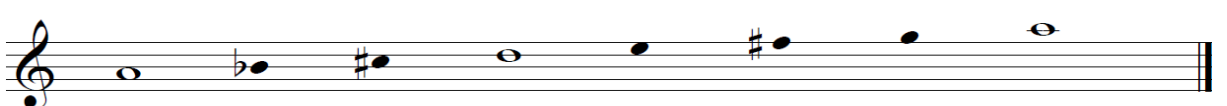
Buselik Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki Mİ perdesidir. Seyir olarak çıkıcı bir özellik taşır. Çıkıcı seyir, seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

4. Muhayyer Makamı Dizisi



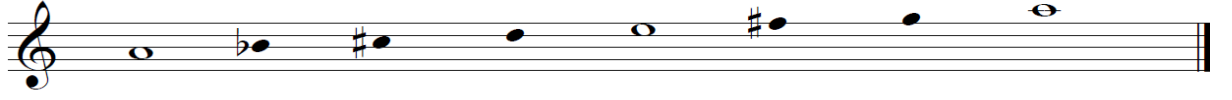
Muhayyer Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 8.derecesindeki LA perdesidir. Seyir olarak inici bir özellik taşır. İnici seyir, seyre tiz durak perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

5. Hicaz Makamı Dizisi



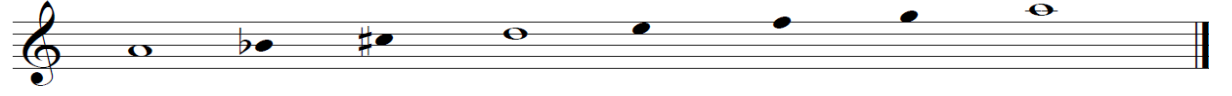
Hicaz Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 4.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

6. Uzzal Makamı Dizisi



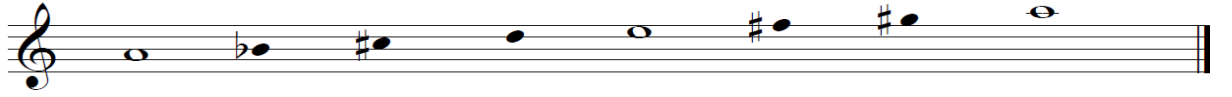
Uzzal Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki Mİ perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

7. Humayun Makamı Dizisi



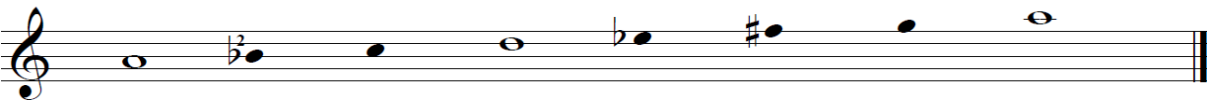
Humayun makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 4.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

8. Zırgüleli Makamı Dizisi



Zırgüleli Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki Mİ perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

9. Karcığar Makamı Dizisi



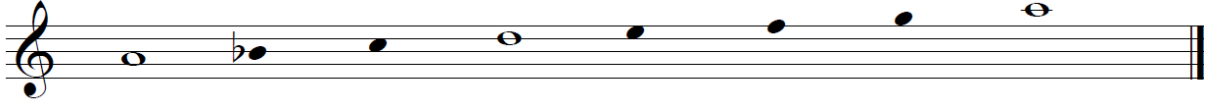
Karcığar Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 4.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

10. Saba Makamı Dizisi



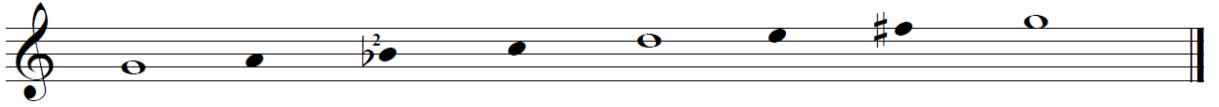
Saba Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 3.derecesindeki DO perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

11. Kürdi Makamı Dizisi



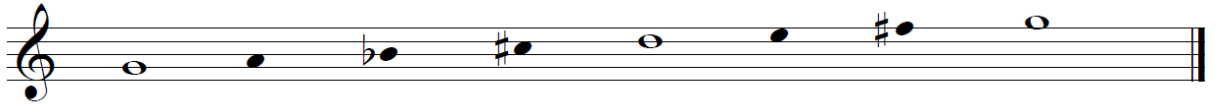
Kürdi Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 4.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak çıkıcı bir özellik taşır. Çıkıcı seyir, seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

12. Rast Makamı Dizisi



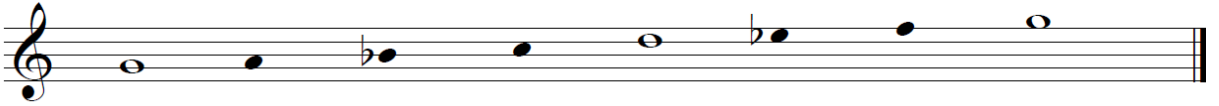
Rast Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak çıkıcı bir özellik taşır. Çıkıcı seyir, seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

13. Nikriz Makamı Dizisi



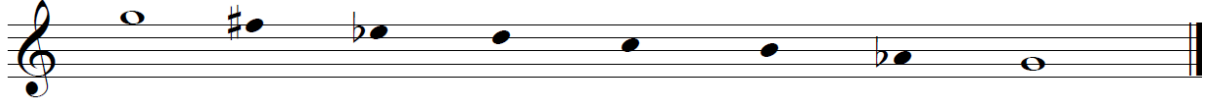
Nikriz Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak çıkıcı bir özellik taşır. Çıkıcı seyir, seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

14. Nihavent Makamı Dizisi



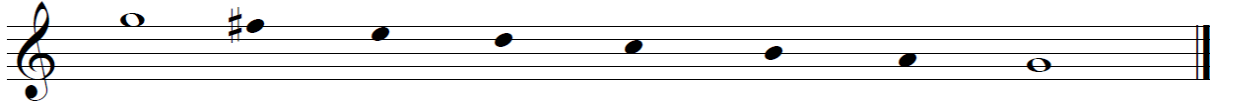
Nihavent Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

15. Hicazkâr Makamı Dizisi



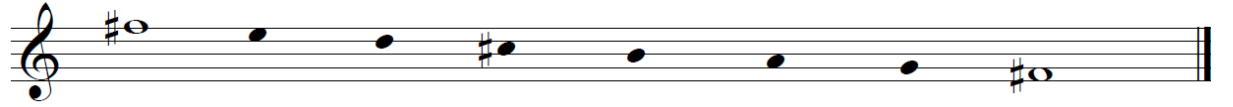
Hicazkâr Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 8.derecesindeki SOL perdesidir. Seyir olarak inici bir özellik taşır. İnici seyir, seyre tiz durak perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

16. Mahur Makamı Dizisi



Mahur Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 8.derecesindeki SOL perdesidir. Seyir olarak inici bir özellik taşır. İnici seyir, seyre tiz durak perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

17. Evîç Makamı Dizisi



Evîç Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 8.derecesindeki FA# perdesidir. Seyir olarak inici bir özellik taşır. İnici seyir, seyre tiz durak perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

18. Segâh Makamı Dizisi



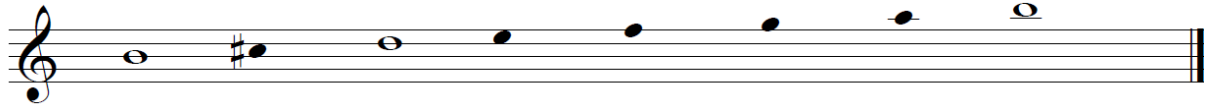
Segâh Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 3.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak Çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

19. Hüzam Makamı Dizisi



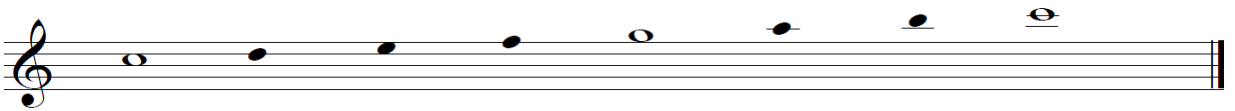
Hüzam Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 3.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

20. Nişabur Makamı Dizisi



Nişabur Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 3.derecesindeki RE perdesidir. Seyir olarak Çıkıcı bir özellik taşır. Çıkıcı seyir, seyre karar perdesi veya genişletilmiş pes bölgeden başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

21. Çargâh Makamı Dizisi



Çargâh Makamı dizisinin güçlü sesi, dizinin 5.derecesindeki SOL perdesidir. Seyir olarak inici-çıkıcı bir özellik taşır. İnici-Çıkıcı seyir, seyre güçlü perdesi veya civarından başlaması demektir (Gerçek, 2009:24).

Yukarıdaki makam dizileri; GTHM'de 21 ezgi kalıbının bulunduğunu, seyir şeklinde gösterilebildiğini belirtmektedir. Âşık müziğinde de ezgi kalıbı olarak formüle edilen bu makam dizilerinin kullanıldığı bilinmektedir.

Seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak ifade etmeyen, belirli bir makamın ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içinde seyreden ezgiler; böylesi ezgiyi makamsal olarak tanımlamak ve ifadelendirmek zordur. Örneğin, "Bir Kararda Durmayalım Gel Gidelim Dosta Gönül" ilahisinin ezgisi 'hüseyni dizisinde gezinir, ancak seyir bakımında tam bir hüseyni tarifi yapmaz. Hüseyni ailesinden 'muhyayyer', 'tahir', 'neva' gibi makamların dizileri de hüseyni dizisi ile aynıdır. Biraz seyir farklılığı vardır. Söz konusu ezginin seyri tam olarak bunlardan herhangi birine de uymamakta, ancak, hüseyni ya da hüseyni ailesi makamlarının dizilerinde seyrettiği görülmektedir (Pelikoğlu, 2012:56).

Aynı şekilde örneğin; "Tamburam Rebap Oldu" Urfa türküsü ve "Çiğdem Derki Ben Alayım" Sivas türküleri de hüseyini ailesi makamı dizilerinde seyretmektedir. Seyir sırasında makamın dördüncü derecesi (RE) bir parça önemsenmekte ise de, tam olarak bir neva etkisi sezilmemektedir. Ancak söz konusu türkülerin hüseyini ya da hüseyini ailesi makam dizisinde seyrettiği ortadadır. Buna karşılık "Söğüdün Yaprağı Narindir Narin (Zeynebim)" türküsü hüseyini ailesi makam dizisinde seyretmekte ve seyir özelliğinden dolayı muhayyer etkisi uyandırmaktadır. Hicaz ve hicaz ailesi makamlarda da benzer örnekler çoktur (Yener, 2001:72).

Türk Müziğinde kullanılan makam, dar anlamda bir “dizide ve lainde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete verilen isimdir ve bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Arel, 1993:30). Makam tanımlarından yola çıkılarak yapılan bu yorumlamalar ezginin âşıklar için önemini anlattığını belirtmekle beraber niteliksel olarak müzik biliminde de incelenmesinin gerektiğini vurgulamaktadır.

GTHM nazariyatında makam dizilerinin, çeşitli yönleri ile seyir özellikleri ile geniş olarak irdelenerek incelenmesi ise ulusal bir görev sayılmaktadır.

1.4.3. Âşıkların Kullandığı Makam İsimleri ile Geleneksel Türk Halk Müziği’nde Kullanılan Makam İsimlerinin Karşılaştırılması

Çalışmanın bu bölümünde âşıkların ve araştırmacıların görüşlerine yer verilerek âşıkların kullandığı makam isimleri ile Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM)’de kullanılan makam isimlerinin benzer ve farklı yönleri araştırılmıştır.

Âşıklık geleneğine tabii olan âşıkların, tarih sürecinde ustalarından ve edebi akımlardan etkileşim sonucu makam bilgileri bulunmaktadır. Usta çırak ilişkisi, bu anlamda makam isimlerini şekillendirmektedir. Âşıkların ezgi çalımında ki duygu ve düşünceleri genel anlamda söz unsurlarına eşlik etmek için bir araç olarak günümüze kadar gelebilmiştir. Ezgi karşılığında karşımıza çıkan müzikal ifadeler (makamı, seyiri, dizisi) gibi nitelikleri fazlaca ele alınmamıştır. Âşıklardaki ezgiler, teorik açıdan araştırıldığında, edebi araştırmalara göre daha az incelendiği görülebilmektedir.

Gerek halk şiiri ile 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 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, 1928:5).

Âşıkların makam diye saydıkları aslında birer ezgi niteliğindedir. Fakat âşıklar ezginin karşılığı olarak makam yerine genelde hava terimini de kullanmaktadır. Âşık makamı kavramındansa âşık havası kavramını kullanmak âşıklara göre daha doğru sayılmaktadır. Ancak burada "âşık havası" kavramının, yanlış anlamalara sebep olmaması için tanımını vermek gerekmektedir. Âşık havası, ezgi veya melodi kalıbı olarak gerek icra edildiği yöre veya bu yörenin özellikleriyle (Çıldır Divanisi, Borçalı Güzellemesi, vb.), gerek icra eden aşğın adıyla bilinen (Hasta Hasan, Sümmani, vb.), hatta kimi zaman âşık adlarıyla anılan (Kerem, Yanık Kerem, vb.), içerisinde tavrı da barındıran âşık şiiri seslendirme biçimine denilmektedir (Özbek, 1998:90).

Bizim tespit ettiğimiz ve makamlar üzerine yapılan çalışmalarda adları bulunmayan makamların varlığının yanında, yaygın olarak kullanılan makam adını bilmeyen veya hatırlamayan âşıkların o makamda icra ettikleri şiirin veya makamı ilk dinledikleri aşğın adını da makama ad olarak verdikleri gözden uzak tutulmamalıdır (Sarıkamışlı Mevlüt İhsani, söylediği şiirlerdeki ezgilere, Mevlüt İhsani Han Makamı, Uyan Ali Makamı, Bardızlı Nihan Havası, Şenkaya Dilber Havası., gibi isimler vermektedir ki, bu tarz adlandırmalar diğer âşıklar içinde az-çok geçerlidir) (Oğuz, 2001:27).

GTHM de kullanılan genel olarak makamlar; hüseyini, hicaz, segah, çargah, kürdi, uşşak gibi isimler adı altında müzikal ifadeler olduğu anlaşılabilmektedir. Fakat âşık müziğinde âşıkların kullandığı makamlar edebi olarak şiir tür ve şekil anlamında değer görerek isimlendirilmektedir. Şiir, şekil ve tür bakımından tasnif edilirse bu anlamdaki isimlendirmeler görülebilmektedir. Tür bakımından koşma, divan, varsağı, semai, ağıt gibi makam terimleri, âşık tarzı şiirinin içeriğinde bulunan ezgi kalıplarında yer almaktadır.

Buna bağlı halk şiirinde yapılan tür tasnifinin için de, “dinsel şiirler, ahlakîyat, kahramanlık, aşk şiirleri, güzelleme, tasvir, hikâye, mehdiye, mersiye, hicviye, nazire ve muamma gibi ifadeler kullanılır. Bu durumda yapılan tasnifin başvurduğu unsur konudur. Ancak tasnife müziğin de dâhil edilmesi gerektiğini” (Onay, 1928:8)

söylemektedir. Bu maksatla yapılacak olan tasniflerin araştırma ortamlarında daha net bir şekilde açıklanabileceği düşünülmektedir.

Öte yandan âşık müziği ile ilgili olarak yapılan yayınlarda âşık tarzı şiir geleneği mahsullerine refakat eden ezginin karşılığı olarak "âşık makamları" terimi ortaya atılmış ve bu terime bağlı bol miktarda isimler kullanılmaktadır. Her yörede çalınıp söylenen makamların sayısı ile ilgili olarak araştırmacılar, farklı tasniflere dayalı değişik rakamlar verdiği de incelendiği zaman görülmektedir.

Âşıkların bir özellikleri ise yeni havalar ile yeni makamlar yaratabilmektir. “Âşıklık sanatında bilinen iki yüzden fazla klasik saz havalarının icrasında, şüphesiz ki bu âşıkların hususi emeği ve unutulmaz hizmetleri olmuştur”. Yani bu sanat alanındaki yenilik ve ilaveler sebebiyle de âşık araştırmacıları onlara "Yaratıcı Âşıklar" da demiştir” (İmamverdiyev, 2003: 149).

Görüleceği üzere terminoloji araştırmalardaki âşık makamlarının sayısı, tasnifi ve makam isimleri gibi bilgilerin, nazariyat içerisinde zenginlik göstermesine karşın, birbirini tamamlamayan anlamlarla ifade edilmektedir. GTHM’de ise makam içeriğindeki ezgilerin ses kalıbı olarak bilinen makam dizilerinin, sayılabilirliği ve teoriksel anlamda kullanılabilirliği açıklanabilmektedir.

Çeşitli tasniflerle nazım şekilleri ve türleri üzerine çalışmalar yapılmış fakat müzik ifadeleri olarak ele alınması gereken terimler, halk edebiyatının ve âşık edebiyatının içinde farklı anlamlara yol açabilecek şekilde kullanılmıştır. Doğan kaya bir tasnifinde “makamlarına göre âşık şiiri” başlığı adı altında makamları, uzun havalar ve kırık havalar diye 2’ye ayırmıştır. Görülen o ki makamları şiirin bir türü olarak değerlendirmiştir. Bu türü türkölere yani makamlara eş tutmuştur. Müzik kültürümüzde böyle anlaşılabilecek bir kanı olmaması gerekir. Çünkü makam kalıp ezgi niteliğinde bir kavramdır. Dolayısıyla makamların edebi anlatımlarla ilgisi olmadığı, kalıp ezgilerinin oluşturduğu bir anlatım biçimidir denilebilir (Kaya, 2000:112).

Âşıkların makam konusunda kullandıkları ezgi bilgilerine ait yapılan görüşmeler ve araştırmalar, ezgilerin ifadelendirilmesindeki kullanılan makam isimlerinin, âşıklara göre ve usta âşıkların kendilerine göre aktardıkları edebi anlamdaki terimler olduğu, müzikal terimlere ait olmadığı anlaşılmaktadır.

Bu kullanımlarla ilgili Günay bir araştırmasında “19. yy. Kastamonu âşık fasıllarında giriş bölümünde rast, mahur, hüseyini, hicaz, hüzzam, eviç, ferahnâk, şedaraban, uşşak, neva ve buselik makamlarından taksim kullanılırdı” yazısıyla benzerlik gösteren bir çalışmayı bize bildirmektedir. Müzikal değerlendirme yapılması anlamında makamların bu şekilde işlenmesi doğru sayılmakta iken âşıkların bu derece de makam bilgilerinin olmadığı, taksimlerde kullandıkları makam ifadelerinin edebi anlamlara daha yakın olduğu görülecektir (Günay, 1993:68).

Hikmet Dizdaroğlu, Ahmet Talat Onay, M. Öcal Oğuz adlı araştırmacılar, âşık tarzı şiirlerin tür ve şekillerinin belirlenmesinde “saz havaları” ve “âşık makamları” adı verilen ezgilerin önemine değinmişlerdir. “Sazın âşıklık gelenekleri içindeki yeri ve işlevleri konusunda ise müstakil çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır” düşüncesine gereksinim olduğunu ifade etmeye çalışmışlardır (Oğuz, 2001:26).

"Âşık musikisinde melodi kalıplarına söz döşemesi sırasında birtakım zorlamalarla güftenin kalıba uydurulması, bazen güftede, 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 yapılan üzerinde olan etkileri yönünden de incelemek gerekir. Ancak üslup, tavır ve süslemeler kişiden kişiye veya yöreden yöreye değişiklik ve çeşitlilik arz eder. 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 Sümmani ağız, Karapapağ ağız, Azeri ağız, Posof ağız gibi ağız çeşitleri doğmuştur. Melodi kalıplan şiirde zaman zaman daralma veya genişlemeye sebep olur" (Şenel, 1991:553).

Şenel'in bu paragrafta, ezginin ve güftenin oluşumunda ikisinin bir bütün olduğunu vurgulamaktadır. Hâlbuki, GTHM nazariyatında makam ifadeleri, 8 ses içerisinde notaların değiştirici işaretlerine vb. özelliklere göre bir anlam kazanmaktadır. GTHE nazariyatında edebi anlamdaki makamın, şiirin tür ve şekil bakımından ifade edilmektedir. Gösteriyor ki müzikal anlamdaki ifade edilen makam ile edebi anlamdaki ifade edilen makam aynı bir anlamı ifade etmemektedir.

“Folk (Amerikan halk müziği) müziğinde, eğitimsiz ve şehirle ilgili popüler kültür müziği, performansta (icrada / gösterimde) daha belirgindir; çünkü performansın bir parçası olan kuralcı notalama ve

parçanın bütün akustik özelliklerini ortaya koyma gibi bir gayretleri yoktur. [...] Her nasılsa, bütün notalama sistemlerinin ardında zaman ve mekâna göre değişim gösteren dinamik sözlü geleneği yatar” (Behaque, 2005:11).

Makam isimlerine yönelik kullanımlar, yabancı müzik bilim adamları tarafından da dikkat çeken bir konu olduğu yukarıdaki paragrafta da görülmektedir.

GTHE nazariyatı içerisinde yer alan âşık edebiyatı ve âşıklık geleneğinde görülen odur ki, makam isimleri bulunmaktadır. Makam, kimi yerlerde ayak isimleriyle (kerem, garip, kalender vb.), kimi yerlerde edebi terimleriyle (ağır, varsağı, koşma, koçaklama müstezat vb.) beraber kullanılmaktadır. Hâlbuki GTHM’de makam isimleri ezgi kalıplarıyla (hüseyini, hicaz, saba, vb.) seyir özelliklerine göre oluşturulmuştur.

1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma, “âşıklık” geleneğinde kullanılan “makam” terimleri ile Geleneksel Türk Halk Müziği’nde ki halk ezgilerinin bilimsel ve teorik olarak daha anlaşılır tanımlanabilmesi için kullanılan makam terimlerinin ve makam dizilerinin farklı anlam, kullanım ve içerik yapısı ifadelerinin karşılaştırılması, bununla birlikte Erzurum ili âşıklık geleneğinde bilinen ve bilinmeyen makam isimlerinin anlam ve içerik açısından incelenerek, ezgisel olarak karşılaşılan sorunların çözümü konusundaki önerileri, Erzurum ili âşıklık geleneğinde kullanılan makam ifadelerinin, Geleneksel Türk Halk Müziği açısından değerlendirilmesi amacını taşımaktadır.

1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma, Erzurum ili âşıklık geleneğinde âşıkların kullandıkları makam terimlerini ne şekilde kullandıklarını, âşıkların kullandıkları makam terimlerinin, Geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatında ezgilerin ifadelendirilmesindeki makam ifadeleriyle ne oranda örtüşüp örtüşmediğini belirlemek açısından önemlidir.

Olgubilim araştırmaları nitel araştırmanın doğasına uygun olarak kesin ve genellenebilir sonuçlar ortaya koymayabilir. Ancak bir olguyu daha iyi tanımamıza ve anlamamıza yardımcı olacak sonuçlar sağlayacak örnekler, açıklamalar ve yaşantılar ortaya koyabilir. Bu yönüyle hem bilimsel alanyazına hem de uygulamaya önemli katkılar getirebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:74). Bu açıdan olgubilim deseni üzerinde

desenlenmiş bu araştırmanın âşıkların makam olgusuna yönelik bakış açılarıyla ilgili hem bilimsel alanyazına hem de uygulamaya katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.7. VARSAYIMLAR

Bu araştırma;

- Ulaşılan sözlü ve yazılı verilerin gerçeği yansıttığı,
- Belirlenen yöntemin problemin çözümü için uygun olduğu,
- Kullanılan veri toplama araçlarının araştırmada belirlenen sorulara cevap aramak için uygun olduğu,
- Örneklem grubunun evreni temsil ettiği temel varsayımlarına dayanılmıştır.

1.8. SINIRLILIKLAR

Bu araştırma; Erzurum ili âşıklık geleneği temsilcileri arasında bulunan, yaşayan, icra ettikleri ezgi ve sözlerini âşık makamları ile ifade edebilen, 11 halk âşığıyla sınırlıdır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması ve verilerin analizi konularına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırmada nitel araştırma desenlerinden olgubilim deseni kullanılmıştır. Araştırılan olgu hakkında derinlemesine betimleme ve katılımcıların bakış açılarını anlama amaçlandığı için nitel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Nitel araştırmalar, üzerinde araştırma yapılan kişilerin sahip oldukları deneyimlerden doğan anlamların sistematik olarak incelenmesinde kullanılan bir tekniktir (Ekiz, 2003:17).

Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:48). Lincoln ve Denzin'e göre ise nitel araştırma, araştırdığı konuya yorumlayıcı ve doğal olarak yaklaşan ve birden fazla metotta odaklanan araştırmadır (Aktaran: Işıkoğlu, 2005:5). Nitel araştırma tekniğinin doğal ortama duyarlılık sağlaması, araştırmacının katılımcı rolünün olması, algıların belirlenmesini sağlaması ve araştırma deseninde esnekliği olması ve tümevarımcı bir analize sahip olması önemli özelliklerindendir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:47).

Olgubilim deseni, farkında olduğumuz, ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaya olanak sağlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:72). Olgubilim araştırmalarında veri kaynakları araştırmanın odaklandığı olguyu yaşayan veya bunu ifade edebilecek birey ya da gruplardır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:74).

Bu açıdan Erzurum ili âşıklarının bakış açılarına göre “makam” olgusunun incelenmesinin amaçlandığı bu araştırmada olgubilim deseni tercih edilmiştir.

2.2. ÇALIŞMA GRUBU

Araştırma, Erzurum ili âşıklık geleneği temsilcileri içerisinde yaşayan âşıklar üzerinde gerçekleştirilmiştir. Araştırma nitel bir çalışma olduğundan, çalışma süresince sınırlı sayıda kişi üzerinde ve zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine incelenmesi amacıyla “amaçlı örnekleme” yolu izlenmiştir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:107; Balcı, 2009:98). Araştırmanın çalışma grubu, yüz yüze görüşmeyi kabul eden Erzurumlu 11 âşıktan oluşmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu araştırmada veriler, âşıklarla görüşmeler yapılarak toplanmıştır. Olgubilim araştırmalarında başlıca veri toplama aracı görüşmelerdir. Olgulara ilişkin yaşantıları ve anlamları ortaya çıkarmak için görüşmenin araştırmacılara sunduğu etkileşim, esneklik ve sondalar yoluyla irdeleme özelliklerinin kullanılması gerekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:74). Bu nedenlerle bu araştırmada Erzurum ili âşıklık geleneği temsilcileri içerisinde yaşayan 11 âşık ile görüşme yapılmıştır. Görüşmeler makam hakkında, sohbet tarzında yapılmıştır. Sohbet tarzı görüşmelerde önceden belirlenmiş sorular yoktur, görüşmenin hangi yöne gideceği kesin hatlarıyla önceden kestirilmez. Sorular konuşmanın anlık akışı içinde kendiliğinden gelişir (Yıldırım ve Şimşek, 2011:121). Çalışmada veriler, tez hazırlayan tarafından birebir görüşme yoluyla gerçekleştirilmiştir.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Verilerin analizinde birey temelli bir yaklaşım izlenerek her bir âşığın “makam” olgusu hakkındaki görüşleri ayrı ayrı analiz edilmiş ve bulgular karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Birey temelli bir veri analizinde elde edilen bulguların ilgili bireyin özellikleri çerçevesinde algılanması ve yorumlanması amaçlanır (Yıldırım ve Şimşek, 2011:75). Bulguların sunulmasında betimsel yaklaşım esas alınmıştır. Makamların, Erzurum ili âşıklarının ifadelerindeki edebiyat terimlerine ve terminolojik ifadelerine göre karşılaştırmaları yapılarak “makam” olgusu betimlenmeye çalışılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma bulguları ve bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır. Araştırmada elde edilen bulgular ve yorumlar, araştırmmanın alt problemleri doğrultusunda aşağıda verilmiştir.

Erzurum ilinde yaşayan 11 aşığa, Erzurum ili âşıklık geleneğinde kullandıkları makam hakkındaki bilgileri sorulmuş ve görüşleri alınmıştır. Alınan görüşler doğrultusunda, Geleneksel Türk Halk Müziğinde (GTHM) kullanılan makam ifadeleri ile karşılaştırılması yapılarak yorumlanmıştır.

3.1. ÂŞIK 1

Âşık 1'in "makam" hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

"Makam, âşıklarda hava anlamına gelir. Türkünün ezgisine karşılık kullanılan bir terimdir. Makam, Geleneksel Türk Halk Edebiyatı (GTHE) ve âşık edebiyatının şiirsel özelliklerine bağlı; kafiye, uyak, hece ölçüsü gibi unsurlardan kaynaklanır. Yol Üstü Makamı, Yerli Divan, Sultani Divan, Keşiş Divanı Havası ezgi tamamlanması için lazımdır. Sümmani Havası (Narman Havası), Bektaşî Divanı, Cengi Köroğlu, Bey Usulü, Cenkleme, Cırathane, Köroğlu, Cirit Havası, Derbeder, Destanî, Divan, Dudakdeğmez, Dürbeyit, Erzurum Ağzı Makamı, Esne Sultan Divanisi, Galibi, Gazeli, Gürcistan Gazeli, Güzelleme, Hicrani, Hicran, Horabetleme, Hoşdemah, Kalenderi, Kerem, Keremi, Kesik Kerem, Koçaklama, Koçaklana, Koşma, Solaklama, Mansuri, Küba Kerem, Maya, Mereke Divanisi, Müstezat, Narman Sallaması, Saat Çukuru, Semai, Sultani, Şikeste, Tabışlama, Taşlama, Tatyan, Tecnis, Türkmen Divanisi, Yanık Kerem, Yedekleme, Yedekli Şikeste, Yerli Divanisi, Zarıncı, Sallama, Ağıt, Sallama, Serpme Makamı gibi makam isimleri vardır".

Âşık 1 ile yapılan görüşme sonucunda "makam" ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde GTHM'de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir.

Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 1’in vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.2. ÂŞIK 2

Âşık 2’nin “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Âşıklarda makam yoktur, hava vardır. Öğrendiğim yüzden fazla hava olmakla beraber özünde 10 makam isimini kullanmaktayım. Divanlara benzer tekke makamını da kullanırım ve tekke makamında medrese havası vardır. Sultani Divanisi makamı satırlar arası kafiyelerden kaynaklanır. Tekke makamı, yıldızeli makamı, nigahi makamı, hicran makamı, derbeder makamı hece ölçüsü ve kafiye üzerine yapılır”.

Âşık 2 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde GTHM’de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 2’nin vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.3. ÂŞIK 3

Âşık 3’ün “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makam konusunda yeterli bilgim yoktur. Diğer âşıklar için de bu konunun araştırıldığında benim gibi olduklarını düşünüyorum. Çünkü usta çırak ilişkisiyle âşık olunur”.

Âşık 3 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamıştır. GTHM’deki makam bilgileri hakkında âşıkların özel olarak bir çalışma veya araştırma içinde olmadığını savunmaktadır. Yani makam isimlerini araştırmacılara yanlış yön verebileceğini düşünerek belirtmekten kaçınmıştır. Eserlerini çalıp söylerken âşıkların kullandığı makam isimlerini bilmediğini, çalıp söylediği eserlerin GTHM’de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir.

3.4. ÂŞIK 4

Âşık 4'ün “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makamlar hakkında ayrıntılı olarak bir bilgim yoktur. Ustamdan öğrendiklerimi söylerim. Cinas makamı vardır ama bu makamı “Feryat Makamı” olarak biliyorum. Köroğlu makamı “Lirik Makamı” türündedir. Kahramanlık konularını işleyen, Güzelleme makamı veya Lirik makamıdır. Bu makamlar dışında Turna makamının da araştırılması gereken bir makam olduğunu da söylemek isterim”.

Âşık 4 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde GTHM’de kullanılan hüseyni makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 4’ün vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.5. ÂŞIK 5

Âşık 5’ün “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makam bir nazım şeklidir. GTHM de kullanılan makamlarla, âşıklık makamları farklıdır. Âşıklardaki makam, “ağız”, “hava” anlamındadır. Yani âşıktaki makam yoktur ağız vardır. Sümmani ağzı bir makam okuyayım. Aşığın bulunduğu yörede hüseyni makamı dizisi çok kullanılıyor ise, müziğini hüseyni makamı dizisinde işler. Ağızlar farklı bile olsa müzik biliminde makam dizisi, eser ezgisi ile tarif edilir. Âşık makamlarındaki hava farklılıkları, şiveden kaynaklanır. Kültür Bakanlığı’nda yapılan makamsal bir araştırmada bulundum. Makam hakkında bir çalışma idi. Makam isimleri, edebiyat ve halk bilimi nazariyatında kullanılan terimler olduğunu söyledim. Bu çalışmada isminin belirtilmesini istemediğim usta âşıklarımızda bulunmuştu. Âşık makamları hakkındaki araştırmayı yapan kişileri, usta âşıklarımızla beraber yanlış yönlendirdiğimizi açıkça itiraf etmek isterim. Ayrıca bu konuda, benimle aynı düşünen usta âşık arkadaşlarımda bulunmaktadır”.

Âşık 5 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamıştır. Çalıp söylediği eserlerinde ezgiye karşılık makam isimi

kullanmamıştır ancak GTHM’de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir.

3.6. ÂŞIK 6

Âşık 6’nın “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makam, ezgi eşittir şiire denir. Konularına göre ezgi değişebilir. Şiire göre ezginin yapılması gerekir. Örnek olarak, At Üstü makamının konusu doğadan kaynaklanır. Âşıkların kullandığı makam isimlerinde; hüseyini, hicaz vb. makam isimleri kullanılmaz”.

Âşık 6 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde GTHM’de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 6’nın vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.7. ÂŞIK 7

Âşık 7’nin “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makam isimlerinin müzikle ilgisi yoktur. Makam edebi anlamda kullanılır. Müzikle ilgisi yoktur. Âşık makamları, âşık isimlerine göre, edebi türlere göre, yöresel özelliklere göre isimler alır. Çalışma esnasında çekim yapılmamasını rica ediyorum. Makam konusunda detaylı bir bilgiye sahip değilim. Yöre âşıklarının hepsi Sümmani babadan ilham almıştır. Erzurum ağzı makamı, hem Sümmani makamı olur hem de Reyhanî makamı olur”.

Âşık 6 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde, GTHM’de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 7’nin vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.8. ÂŞIK 8

Âşık 8'in "makam" hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

"Makam bir anlık ilhamdır. Bağlama çalgısını bilmediğimizden ezgileri makam olarak isimlendiremiyoruz. Hareketli makam, lirik makamıdır. Hicran makamının, sözleri tasavvuf içerir. Ezgi ve söz makamı oluşturur. Usta âşıklardan böyle öğrendik. Civan öldüren makamı, hicran makamı ile aynıdır. "Kalkın Duman Kalkın Van'dan Sökülün" türküsü örnek verebilirim. Nigahi makamı, Âşık Nigahi adından gelir. Dudakdeğmez makamı, âşıklık geleneğinde kullanılan makam değildir. Makam bir yoldur, âşık tarafından üretilmez. Makamların âşıklar tarafından üretilmesini günümüzde Âşık Taşlıova yapmış".

Âşık 8 ile yapılan görüşme sonucunda "makam" ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Verdiği örnek ezgiler incelendiğinde GTHM'de kullanılan hüseyini makam dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM'de kullanılan makam isimleri ile Âşık 8'in verdiği makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.9. ÂŞIK 9

Âşık 9'un "makam" hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

"Âşıklık geleneği içerisinde faaliyetlerin sürdürüldüğü kurallar çerçevesinde fasıllarda, âşıkların seslerini kontrol için 3-4 ses aralığında dolaşırlar ve sonunda Köroğlu hareketli ezgisiyle bitiriler ben buna makam diyorum. Fakat ayak dediğimiz bir konuyu belirteyim. Ayak kafiyelendirme ile ilgilidir, makamla alakası yoktur. Makam, bir ifade şeklidir. Okuma tarzlarına göre makam değişebilir ve ağız ile ilgisi vardır. Aşığın ifade tarzına makam denir. Aşığın bulunduğu yer, icra ettiği tarz, işlediği konu aşığın makamıdır. Makamın müzikle yani ezgisiyle alakası yoktur. Örneğin, Maya makamı yol havasına benzer, yolculuk yaparken oluşan makamdır".

Âşık 9 ile yapılan görüşme sonucunda "makam" ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Verdiği örnek ezgiler incelendiğinde GTHM'de kullanılan hüseyini ve segah makamı dizisinde olduğu tespit

edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 9’un vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.10. ÂŞIK 10

Âşık 10’un “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Makam konusunda bildiklerimi anlatırken kayıt yapmanızı istemiyorum. Makam, ruhani duyguya göre belirlenen bir ezgi ile seslendirilmesidir. Âşık makamları, âşıklara göre çeşitlilik oluşturur, Erzurum âşıklarının kullandığı makam özelliklerini belirlemek zordur. Erzurum ilindeki her makamı duydum ama divan edebiyatı ile ilişkilendirmek gerekir. Divan edebiyatının nazım ölçüleri arasında bulunan terimler, makam isimleridir”.

Âşık 10 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve bunlara birer örnek vermiştir. Vermiş olduğu örnek ezgiler incelendiğinde GTHM’de kullanılan hüseyini ve segah makamı dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 10’un vermiş olduğu makam isimlerinin birbiriyle örtüşmediği görülmüştür.

3.11. ÂŞIK 11

Âşık 11’in “makam” hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Âşıktaki makam yoktur. Âşık, yazdığı şiirin konusuna göre makam isimlerini verir. Usta âşıklar konusunun veya hikâyesinin oluştuğu esnada at üstünde ise bana göre bu eserini şiir ve ezgiyi bütünleştirmek için atüstü makamı diyerek âşıklık geleneğinde bu gibi kavramların oluşumunu sağlamıştır. Eğer yolda giderken veya yolculuk esnasında bir eser üretmiş ise buna âşıklık geleneğindeki kurallara uydurma zorunluluğu varmış gibi yolüstü makam ismini vermektedir. Müziğin yapısal olarak özelliklerini bilinmediği için bir isim takma zorunluluğu varmış gibi eserlerine âşıklık geleneğinde makam isimleri verilir. Erzurum İlinde âşıkların kullandıkları makamların da böyle oluşmuştur. Makam isimlerinin âşıklık geleneğinde yerleşmiş ve âşık dinleyicisi olan halk bunu böyle bilir. Sayabileceğim âşıkların ve usta âşıkların kullandıkları makamların hepsi bu mantıkta ortaya çıkar ve usta âşıklardan biri olan Reyhanî gibi usta âşıklarla oturup kalktığımda bu makamların böyle oluştuğuna şahidim. Halk

müziğindeki uşşak makamı, hüseyini makamı gibi makamların müzikle ilgisi vardır. Âşıklar, bunları bilmediği için makamları, konularına göre oluşturur”.

Âşık 11 ile yapılan görüşme sonucunda “makam” ile ilgili düşüncelerini yukarıda görüldüğü gibi açıklamış ve GTHM nazariyatındaki makam dizilerini bilmediği için yapılan âşık makamlarına da örnek verememiştir. Dolayısıyla GTHM’de kullanılan makam isimleri ile Âşık 11’in veremediği makam isimlerinin birbiriyle örtüşüp örtüşmediği görülememiştir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

SONUÇLAR

Bu araştırmada, problem ve alt problemler doğrultusunda elde edilen bulgulara dayalı olarak şu sonuçlara varılmıştır:

1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

Bu araştırma sürecinde, Erzurum ilinde yaşayan 11 âşık ile görüşme yapılmıştır. Âşıklarının çalıp söyleyerek örnekler verdiği ezgilere yönelik makam isimleri şunlardır: Yol Üstü, Yerli Divan, Sultani Divan, Keşiş Divanı Havası, Sümmani Havası (Narman Havası), Bektaşî Divanı, Cengi Köroğlu, Bey Usulü, Cenkleme, Cırathane, Köroğlu, Cirit Havası, Derbeder, Destanî, Divan, Dudakdeğmez, Dürbeyit, Erzurum Ağzı, Esme Sultan Divanisi, Galibi, Gazeli, Gürcistan Gazeli, Güzelleme, Hicrani, Hicran, Horabetleme, Hoşdemah, Kalendarı, Kerem, Keremi, Kesik Kerem, Koçaklama, Koşaklana, Koşma, Solaklama, Mansuri, Küba Kerem, Mereke Divanisi, Müstezat, Narman Sallaması, Saat Çukuru, Semai, Sultani, Şikeste, Tabışlama, Taşlama, Tatyan, Tecnis, Türkmen Divanisi, Yanık Kerem, Yedekleme, Yedekli Şikeste, Yerli Divanisi, Zarıncı, Sallama, Ağıt, Serpme, Sultani Divanisi, Tekke, Yıldızeli, Nigahi, Cinas, Feryat, Lirik, Turna, At Üstü, Civan Öldüren ve Maya makamı.

Yukarıda da görüldüğü üzere, Erzurum ilinde yaşayan 7 âşık, toplam 68 tane farklı makam isimi telaffuz etmişlerdir. Buna karşılık 4 âşık ise makam isimi bildirmemiştir.

Âşıklarla yapılan görüşme sonucunda tamamı kullandıkları makam isimlerini ustalarından duyduklarını belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra âşıklar, bu makam isimlerinin, edebi terimlerden, ritimsel özelliklerden, şiirin konusundan, tür ve şekil yapısından, ağız ve şive farkından oluştuğunu açıklamışlardır. Makam isimlerini belirtmeyenlerin ise, bu konu hakkında yeterli nazari bilgilerinin olmadıklarını, diğer âşıkların kullandığı makam isimlerinin ezgi ile ilgisinin olmadığını bildirmişlerdir.

2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

Erzurum ilinde yaşayan 11 âşık ile yapılan görüşme sırasında çalıp söyleyerek örnekler verdikleri ezgiler incelendiğinde, yukarıda isimi geçen makamsal eserlerin hüseyini, uşşak ve segâh makamı dizilerinde olduğu tespit edilmiştir.

ÖNERİLER

1. Kültürümüzün gelecek nesillere aktarılmasında âşıklara çok önemli görevler düşmektedir. Bu nedenle âşıklık geleneği içerisinde yer alan müzikal terimlerin Geleneksel Türk Halk Müziği terimleri ile örtüşmesi için âşıklarımıza bu anlamda kurs, seminer gibi bir takım projeler kapsamında çalışmaların organize edilmesi,

2. Mesleki müzik eğitimi kurumları bünyesinde, âşıklık geleneğinin yaşatılması ve gelişmesi için, âşık müziği, âşık edebiyatı alanlarının içereceği derslerin konulması veya bölümlerin kurulması,

3. Giderek kaybolmaya yüz tutan âşıklık geleneğinin yaşatılması için devlet tarafından âşıkların desteklenmesi,

4. Âşıkların, eserlerinin ve terminolojik bilgilerinin arşivlenerek bir kütüphane oluşturulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin (2004). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, Onur (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları,
- Akkaş, Salih (2005). *Müzik 2*. Ankara: Bilgi Ders Kitapları Yayınevi.
- Arel, Hüseyin Sâdeddin, (1993). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. (Haz. Onur Akdoğu). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Artun, Erman (2008). *Âşık Edebiyatı ve Araştırmaları*. İstanbul: Bayrak Matbaası Kitabevi.
- Artun, Erman (2002). *Uluslararası Türk Dünyası Halk Edebiyatı Kurultayı Bildiriler*. 26-28 Mayıs 2000. Ankara.
- Aslan, Ensar (1980). “Doğu Anadolu'da Söylenen Âşık Makamları Üzerinde Bir Araştırma”. *Atatürk Üniversitesi Folklor ve Haber Dergisi “Köz”*, 1(3), Erzurum.
- Balcı, Ali (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. (7. Baskı), Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Bali, Muhan (1968). “Atışma Birincisi Âşık Reyhanî”. *Türk Folklor Araştırma Dergisi*, Cilt: 11, Ankara.
- Behaque, Gerard Henri (2005). “Müzik Performansı”. (Çev. Mustafa Sever). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. Ankara: Millî Folklor Yayınları.
- Coşkun, Köksal (1984). *Türk Halk Müziğinde Ayaklar*. (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.
- Çobanoğlu, Özkul (2000). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Destan Türü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dinç, Abdülkerim (2006). *Âşık Gülhani*. Erzurum: Palandöken Belediyesi Yayınları. Kültür 3.
- Dizdaroğlu, Hikmet (1969). *Halk Şiirinde Türler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Düzgün, Dilaver (1997). *Âşık Mevlüt İhsani*, No.851. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, Atatürk Üniversitesi Basımevi.

- Düzgün, Dilaver (1997). *Âşık Yaşar Reyhanî*, No.852. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Düzgün, Dilaver (2004). *Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. (Ed. M. Öcal Oğuz). Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Düzgün, Dilaver (1996). “Dilaver Düzgün”, ile 10..02.1996 tarihinde Erzurum'da yapılan görüşme. Görüşmenin ses kaydı ve deşifre edilmiş metin Metin Özülkü arşivindedir.
- Efendiye, Paşa (1992). *Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı*. Bakü: Maarif Neşriyatı.
- Ekiz, Durmuş (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metotlarına Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Elçin, Şükrü (1976). *Mecmua-i Saz ü Söz*. İstanbul: Milli Eğitim Basım Evi.
- Emnalar, Atıncı (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erdener, Yıldırım (1995). *The Song Contests of Turkish Minstrels Improvised Poetry Sung to Traditional Music-*, New York and London: Garland Publishing, Inc.
- Erkal, Mustafa (1995). *Sosyoloji Dergisi*. İstanbul: Sosyoloji Dergisi Yayınları.
- Ezgi, Saip (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Feyzioğlu, Nesrin (2006). “Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da Kopuz (Kopuz In The Turkish World And Anatolia)”, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 12(31), Erzurum.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Maarif Matbaası.
- Gerçek, İsmail Hakkı ve Haşhaş, Sinan (2009). *Türk Müziğinde Basit Makamlar ve Bu Makamların Bağlama Sazında İcrası*, İstanbul: Bakanlar Medya.
- Gülensoy, Tuncer (1981). “Folklor Çalışmalarının Anadolu Ağızlarının Derlenmesindeki Rolü”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, Yıl: 2, Sayı: 12 (Haziran), İstanbul.
- Günay, Umay (1986). *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu*. Sayı: 16. Ankara: AKM Yayını.
- Günay, Umay (1993). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Işıkoğlu, Nesrin (2005). *Eğitim Araştırmaları*, Ankara: Eğitimde Nitel Araştırma.

- Kadri, Kazım (1943). *Türk Lügati*. Cilt: III. İstanbul: TDK Yayını.
- Karabulut, Murat (1995). *Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Köprülü, M. Fuad (1930). *Edebiyat Araştırmaları*, Not: 8, İstanbul.
- Köprülü, M. Fuad (1962). *Türk Saz Şairleri*, Ankara: Güven Matbaası.
- Köprülü, M. Fuad (1989). *Edebiyat Araştırmaları -I-*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kösemihal, M. Ragıp (1939). “Halk Musikisi Araştırmalarının Mûsikî Tarihine Yardımı”, *XIII. Beynelmilel Antropoloji ve Prehistorik Arkeoloji Kongresi, Tebliğler Kitabı*, Ankara.
- Kutluğ, Y.,F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Oğuz, Mehmet Öcal (1992). *Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme, Türk Halk Müziği Üzerine Çeşitli Görüşler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: Türk Tarihi Kurumu Basımevi.
- Oğuz, Mehmet Öcal (2001). *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oğuz, Mehmet Öcal (2008). *UNESCO ve Geleneğin Ustaları, Millî Folklor Dergisi*, Sayı: 77, Ankara.
- Onay, A. Talat (1928). *Halk Şiirlerinin Şekil ve Nevi*, İstanbul: Ofset Matbaası.
- Oransay, Gültekin (1990). “Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı”, *Belleten Türk Küğ Araştırmaları*, -Prof. Gültekin Oransay Derlemesi/J-, [Hazırlayan: Yavuz Daloğlu-Serhat Durmaz], İzmir.
- Ögel, Bahattin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özarslan, Metin (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbek, Mehmet (1985). "Türk Müziğinin Esasları", *Türk Halk Müziği ve Oyunları, Folklor Dergisi*, II(14), Ankara.
- Özbek, Mehmet (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I, Terimler Sözlüğü*, Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Özkan, İsmail Hakkı (1984). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri – Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Öztuna, Yılmaz (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

- Pelikoğlu, Mehmet Can (1998). *Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pelikoğlu, Mehmet Can (2007). *Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlerinin Değerlendirilmesi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Pelikoğlu, Mehmet Can (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*, Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık, San. Tic. Ltd. Şti, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (1989). "Sümmani", *Büyük Türk Klasikleri*, Cilt: 9, İstanbul.
- Sakaoğlu, Saim (1992). "Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine", *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, (Hzl. Salih Turhan), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sezen, Lütfü (1994), *Erzurum Şehir Folkloru*, Erzurum: Er-Vak Yayınları.
- Solmaz, Gürsoy (2009). *Erzurumlu Ünlüler*, Erzurum: Hakikat Matbaası.
- Stokes, Martin (1996). "Kural Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası", *Dans Müzik Kültür, Folklor Doğru Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Sun, Muammer (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri Piyano İçin*, Ankara: Önder Matbaası.
- Sümbüllü, Hasan Tahsin (2006). *Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Sümbüllü, Hasan Tahsin, (2006). "Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ayak Problemi ve Geleneksel Türk Halk Müziği Eğitimine Yansımaları", *AÜ. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), Bayburt.
- Şenel, Süleyman (1991). "Âşık Musikisi". *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt: 3, İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Şenel, Süleyman (1996). "Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında", *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, Ankara.
- Şenel, Süleyman (1997). "Türk Halk Müziğinde «Beste», «Makam» ve «Ayak» Terimleri Üzerine", *V. Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi [Halk*

- Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyonu/ Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şengül, Cengiz (1996). “Erzurum Halk Ozanları ve Kırık Havaları”, (Lisans Tezi). Erzurum.
- Şengül, Cengiz (2007). “Kültürün Yaygınlaşmasında Müziğin Yeri ve Önemi”, *Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildirileri -2*, Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık.
- Tanrıkorur, Cinuçen (1985). “*Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi*”, İstanbul: Erdem Yayınları.
- Taşlıova, Şeref (1976). “Kars ve Çevresinde Sazla Sesle Söylenen Âşık Makamlarının isimleri”. *Uluslararası Folklor ve Halk Edebiyatı Semineri Bildirileri*, Ankara: Konya Turizm Derneği Yayınları.
- Tuğcular, Erdal (2002). *Halk Ezgileriyle Solfej*, Ankara: Rekmay Ltd. Şirketi.
- Yakıcı, Ali (2007). “Dede Korkut Kitabı’nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi”, *Millî Folklor*, Yıl: 19, Say: 73, Ankara.
- Yardımcı, İlhan (2008). *Âşık Sümmâni, Milli Folklor Araştırmaları*. Konya: Dizgi Ofset Tesisleri.
- Yekta, Rauf (1986). *Türk Musikisi*. (Çev: Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yener, Sabri (2001). “Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi”, *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yılar, Ömer (2006). *Halk Bilimi ve Eğitim*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı), Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, Dursun (1998). *Türk Bitiği Araştırma / İnceleme Yazıları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

İnternet Kaynakları:

Âşık Nuri Çırağı. Erişim Tarihi: 2.11.2012.

<http://www.turkulerleerzurum.com/videolar/asik-nuri-ciragi-erzurum.html>.

Âşık Nihani. Erişim Tarihi: 22.11.2012. <http://www.turkuler.com/ozan/asiknihani.asp>

Âşık Nihani' nin Bilinen eserleri, Erişim Tarihi: 2.11.2012.

http://www.dadaslar.net/forum/forum_posts.asp?TID=10274 .

Erzurum Âşıkları, Erişim Tarihi: 2.11.2012. <http://ozanlar.biz/kaleli.html>.

Erzurum Âşıkları, Erişim Tarihi: 15.12.2012.

http://www.erzurumlusairler.com/4/forum/viewthread.php?thread_id=621

Erzurum Âşıkları, Erişim Tarihi: 15.12.2012.

<http://www.obayayla.com/forum/konu.php?k=170>.

Garip Bektaş, Erişim Tarihi: 07.1.2013. <http://www.turkuler.com/ozan/garipbektas.asp>.

Sıtkı Eminoğlu, Erişim Tarihi: 12.12.2012. <http://ozanlar.biz/eminoglu.html>.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Taner ÇALMAŞUR
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum 3.5.1971
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	A.Ü. K.K.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
Y. Lisans Öğrenimi	A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Atatürk Üniversitesi, Tercan Lisesi
İletişim	
E-Posta Adresi	tanercalmasir@hotmail.com tanertccalmasir@atauni.edu.tr
Tarih	30.04.2013