

PAPER DETAILS

TITLE: Âsik Müziginde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği

AUTHORS: İnanç ARAS

PAGES: 55-85

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1176998>



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 14.05.2020

Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.06.2020

Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ÂŞIK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI VE ANLAYIŞI: KARS ÖRNEĞİ

ARAS İnanç ¹

ÖZ

Türk halk müziğinin aktarımında önemli bir role sahip olan âşıkların bir kısmı, çıraklık döneminden itibaren ustalarından öğrenmiş oldukları ezgileri kendi aralarında makam olarak adlandırmaktadır. Yörelere ve âşıklara göre farklı isimlerle adlandırılan bu makamların hem ezgilerine hem de Türk edebiyatı türlerine göre sınıflandırıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, âşık müziğinde kullanılan makam anlayışının açıklanması amaçlanmaktadır. Yapılan literatür taraması sonucunda, bu konuya ilişkin, yeteri kadar araştırma yapılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, âşık müziğinde makam anlayışının incelenmesi ve ileride bu konu üzerine araştırma yapacak olan akademisyenlere kaynak olması bakımından önem arz etmektedir.

Makam anlayışının Kars civarında yoğun olarak görülmesi ve halen canlılığını koruması nedeniyle, bu çalışma Kars yöresinde kullanılan âşık makamlarıyla sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu

¹ Doktora Öğr. İ. Aras, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD, Ses Eğitimi Bölümü, inancaras7@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3886-080X>.

çalışmada, nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Kars yöresinde tespit edilen yüz atmış sekiz makam çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise bu makamların içerisinde derlenmiş olan yetmiş makamdan oluşmaktadır. Makamlar, âşıklar arasında eserlerin konularına göre ağır, orta ve yüngül olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır. Elde edilen veriler sonucunda Kerem, Köroğlu, Mehmet Bağır, Meşedi Rüstem, Merdanoğlu, Sümmani, Nuri Seyyah ve Mine Geraylı gibi makamların âşıkların kullanmış olduğu tavır, ezgiler ve yaşadığı olaylar üzerinden, muhammes, güzelleme, şikeste ve dübeyit gibi makamların ise âşık edebiyatı türlerine göre tanımlandığı görülmektedir. Ayrıca Türk halk müziğinin geleneğinde var olan ancak Cumhuriyet Dönemi'nden sonra anlam değiştirerek makam yerine kullanılan ayak kavramının âşıklar tarafından ayak olarak adlandırıldığı da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Müziği, Makam, Türk Halk Müziği, Âşık Makamları, Kars.

THE CONCEPT AND UNDERSTANDING OF MAKAM IN ÂŞIK MUSIC: THE EXAMPLE OF KARS

ABSTRACT

Some of the âşıklar, who have an important role in the transfer of Turkish folk music, call the melodies they learned from their masters since the apprenticeship period. These authorities, which are named with different names according to the regions and âşıklar, are classified according to both their melodies and the types of Turkish literature.

In this study, it is aimed to explain the understanding of makam used in âşık music. As a result of the literature review, it is seen that there is not enough research on this subject. Therefore, this study is important in terms of examining the understanding of makam in âşık music and being a resource for academicians who will research on this subject in the future.

This study has been limited to the minstrel maqams used in the region of Kars since the understanding of the authority is seen intensely around Kars and it still maintains its vitality. In addition, the descriptive survey model of the qualitative research method was used in this study. Eight hundred and six authorities in the Kars region constitute the universe of the study. The sample of the study consists of seventy makams compiled from these makams. The authorities were gathered under three main titles, namely heavy, medium and woolly, among the âşıklar. As

a result of the data obtained, Kerem, Köroğlu, Mehmet Bağır, Meşedi Rüstem, Merdanoğlu, Sümmani, Nuri Seyyah and Mine Geraylı, the attitudes, melodies and events that the âşıklar used, according to the types of âşık literature by muhammes, beauties, complaints and couples appears to be defined. In addition, it was determined that the concept of foot, which exists in the tradition of Turkish folk music, but was used as a substitute after the Republican Period, was called rhyme by âşıklar.

Keywords: Minstrel Music, Maqam, Turkish Folk Music, Minstrel Maqams, Kars.

GİRİŞ

Âşıklık geleneğinde makam kavramı, müzikal bir olgunun yanı sıra forma da ilişkindir. Dolayısıyla makamlar, yöreden yöreye ve kişiden kişiye değişebilmektedir. Bu makamlar edebi türlere, kalıplaşmış müzik cümlelerine ve âşıkların sık kullandığı ezgilere göre divani, karaçi, sümmani, tecnis, kerem... gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Örneğin tecnis Elazığ'da okunan bir uzun hava, kerem Türk halk müziği geleneğinde ayak, sümmani Erzurum yöresinde kullanılan bir tavır, divani ise Türk halk müziğinin en büyük büyük formlarından biri olan divan yerine kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu durum Türk halk müziği nazariyatına zenginlik katmaktayken bir yandan da terminolojide karışıklıklara neden olmaktadır. Ayrıca âşıkların makam yerine farklı terimler kullanmaları da konuyu iyice içinden çıkılmaz bir hale getirmektedir. Nitekim Âşık Şeref Taşlıova makam yerine “hava”, Âşık Reyhani ise gaide / gayde (Erdener, 2019: 80) terimini kullanmaktadır. Bunlara ilaveten Melih Duygulu, âşıkların hava ve gayde dışında âşık hecevatı (hacavat) (2014: 51) terimini de kullandıklarını dile getirmektedir. Âşıklar tarafından “âşık makamları” olarak adlandırılan kavram, hem ezgi anlamında bir ses gurubuna, hem de güftenin konusuna ve hece veznine bağlı olarak farklı adlar almaktadır. Makamların seyirleri incelendiğinde, genellikle Türk sanat müziği makam anlayışına göre hüseyini, uşşak, segâh ve hicaz makamlarında seyrettikleri görülmektedir. Ancak Türk sanat müziğinde kullanılmakta olan makam kavramının oluşumu ile âşıklık geleneğindeki makam kavramının oluşumu birbirinden farklıdır². Türk sanat müziğinde makamlar seyir özelliklerine göre belirlenirken, âşık makamlarında sözlerin ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır. Nitekim âşık makamlarına verilen adlar göz önüne alındığında sözlerin ezginin önüne geçtiği açıkça

² Cinuçen Tanrıkorur, âşık makamlarının çok az bir kısmının Türk sanat müziği makamlarıyla benzerlik gösterdiğini dile getirmektedir (Özarslan, 2001: 166).

görülmektedir. Ezgi ise âşıkların sözleri düzmesinde araç görevi görmektedir. Âşıkların atışma esnasında ezgi olmadan söz düzmede zorlanmaları, ezgi ile sözlerin bir bütün olduğunu gösterse de ezginin sözleri hatırlatmada aracı olduğunu ispatlar niteliktedir. Ayrıca atışma sırasında verilen ezginin üzerine düzülen sözler müziği de somutlaştırmaktadır.

Âşık makamlarında söz unsurunun önemini gösteren diğer bir husus ise atışma sırasında sözleri özenle seçen âşıkların hece vezinlerini ustalıklı kullanmaya çalışmalarıdır. Örneğin divani makamında atışan bir âşık, on beş hece veznini kullanmışsa, diğer âşığın kazanabilmesi için on altı hece veznini kullanması gerekmektedir. Ayrıca âşık makamlarının hece vezinlerine göre belirlenmesi de söz unsurunun ön planda olduğunu kanıtlamaktadır. On bir hece vezni ile söylenen şiirlere karaçi makamı, sekiz hece vezni ile söylenenlere muhammes makamı adı verilmektedir. Ancak on bir heceli her şiire karaçi makamı diyebilir miyiz? yoksa diyemez miyiz? Karaçi makamını oluşturan başka özellikler de var mıdır? bilinmemektedir. Karaçilerin söylemiş olduğu ezgilere verilen bu isim ağıt özelliği taşıması haricinde herhangi bir açıklaması bulunmamaktadır. Bu özelliklerin yeteri kadar bilinmemesi âşıklık geleneği içerisindeki makam kavramının anlaşılmasına ket vurmaktadır. Yapılan araştırmalar incelendiğinde de makamlar hakkında yeteri kadar verinin olmadığı görülmektedir.

Âşık makamlarını ele alan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Nitekim bu çalışmaların ilki Fahrettin Kırzioğlu tarafından kaleme alınmıştır. “Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları” adlı makalesinde makamlar, “hava” olarak ele alınmış, ağır havalar, orta havalar ve yüngül havalar olarak üç ana başlıkta toplanmıştır. Burada makamların / havaların konularına göre tasnif edildiği görülmektedir. Ağır havalar ayrılık, ölüm ve acı; orta havalar övme, yerme ve öğüt; yüngül havalar ise sevinç, güzelleme ve oyun olmak üzere sınıflandırılmıştır. Konu üzerine kaleme alınmış bir diğer çalışma Eckhard Neubauer’e aittir. Şeref Taşlıova tarafından yapılan bir çalışmada ise yüz elli yedi adet makamın var olduğu belirtilmektedir. Makamlar, ağır sesli divani makamlar, tecnis havalar, güzellemeler, orta ve yürük sesli havalar, yanık sesli havalar ve yüksek sesle söylenen havalar olarak sınıflandırmıştır. Kurt Reinhard ise Sivas bölgesinde derlenen âşık ezgilerinde ezgi ile güfte arasında bir bağlantı olduğunu dile getirmektedir.

Konuya ilişkin bir diğer çalışma da Hasan Kartarı tarafından yapılmış olup yetmiş adet makamdan söz edilmesine rağmen sadece on sekiz adet makam adına yer vermiştir. Benzeri bir çalışma yapan Ensar Aslan, yetmiş iki ana makamın varlığından bahsederek Kars yöresinde elli yedi adet makam tespit etmiştir. Bu makamları divani makamları, yanık ve uzun makamlar, güzelleme ve hareketli

makamlar olarak sınıflandırılmıştır. Nida Tüfekçi tarafından yapılan bir çalışmada ise âşık makamlarının nota değerleri hakkında bilgi ve notalara yer verilmiştir (Oğuz, 1992; 179-199).

Yapılan çalışmalar incelendiğinde âşık makamlarının kaç adet olduğu net olarak belirtilemese de makamların genellikle Kars ve Erzurum civarında kullanıldığı görülmektedir. Pertev Naili Boratav, âşık hikâyecilerin makamların sayısını yetmiş ikiye çıkardıklarını ancak her makamın birden fazla çeşidinin olması dolayısıyla bu sayının iki yüz civarına ulaşabildiğini belirtmektedir. Ayrıca makamları konularına göre tasnif eden Boratav, sevdâ ve neşeli türküleri “güzelleme” olarak sınıflandırmakta ve örnek olarak Kars güzellemesi, Şavşat güzellemesi ve Acem güzellemesini vermektedir. Matem havalarının lelinci, zarinci, lelemendi; yalvarma türkülerinin derbeder ve Acem Şikestesî; ağır ve feryatlı türkülerin Tatyân makamı; kavga ve döğüş konulu türkülerin ise Köroğlu makamı olduğunu belirtmektedir. (Erdener, 2019, s.81). Verilen bilgiler sonucunda lelinci, zarinci, lelemendi, derbeder, Acem Şikestesî, tatyân ve köroğlu makamlarının konularına göre adlandırıldığı görülmektedir.

Âşık Gurbetî (Mustafa Akbaş), dört adet makam bildiğini, bu makamların bozlak, ağıt, ağırlama / uzun hava ve kırık hava adlarını taşıdığını, Âşık Emîni de dört adet makam bildiğini bu makamların hicaz, ağıt, müstezat ve divânî makamları olduğunu dile getirmektedir (Oğuz, 1992, s.200). Verilen bu makam adları incelendiğinde Türk halk müziği türleri ile makamların aynı adı taşıdığı örneklerle rastlandığı görülmektedir. Burada adı geçen hicaz makamı için örnek türkî adı verilmediğinden Türk sanat müziği makam anlayışıyla aynı olup olmadığı bilinmemektedir.

Âşık atışmalarında verilen ayaklar da âşık makamlarının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu ayak kavramı Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk halk müziğinde makam karşılığı olarak kullanılan ayak kavramıyla aynı değildir. Âşıklarda atışma sırasında bir ayak verilir ancak burada ayak: uyak olabileceği gibi kalıp bir ezgi de olabilir. Bu uyak veya ezgi bütünü belirli kurallar çerçevesinde oluşturulduğu için güzelleme, divânî, muhammes, kerem, sümmanî gibi birçok makamın temelini oluşturmaktadır.

Problem Durumu

Âşıkların makamları adlandırırken kullanmış oldukları kelimeler her ne kadar geniş bir terminolojiye sahip oldukları kanısını uyandırır da söz konusu terimlerde bir birlik olmadığı görülmektedir. Ancak âşık makamlarının sadece âşıklar arasında bilinmesi, her ne kadar usta çırak ilişkisi içerisinde bir eğitim almış olsalar da nota bilgilerinin olmaması ve dönem şartlarına göre

kayıt cihazlarının sağlıklı olması, âşık ezgilerinin gelecek nesillere aktarılmasına engel teşkil etmektedir. Ancak güftelerinin yazılmış olduğu günlükler ve çırakların eğitim sırasında tutmuş olduğu defterler³ sayesinde birçok âşığın şiirleri günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu şiirler vezinlerine, konularına ve âşık edebiyatı türlerine göre sınıflandırılarak çeşitli makam adlarıyla anılmaktadır. Bazı makamların şiirlerden, bazı makamların ise âşıkların en çok kullandığı ezgilerden yola çıkarak adlandırıldığı görülmektedir. Nitekim kimi ezgilerin âşıkların ismi ile adlandırıldığı tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen makamların içeriği hakkında yeteri kadar bilgi olmaması nedeniyle yapılan çalışmalarda örnek eserler verilemeyerek sadece makamların isimleri anılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, âşık müziğinde kullanılan makam kavramının açıklanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taraması sonucunda konu hakkında yeterli veri olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma âşık müziğinde makam anlayışının incelenmesi ve ileride bu konu üzerine araştırma yapacak olan akademisyenlere kaynak olması bakımından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Kars yöresinde tespit edilen yüz altmış sekiz makam çalışmanın evrenini, tespit edilen makamların içerisinden derlenmiş olan yetmiş makam ise çalışmanın örneklemi oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Âşıklar arasındaki makam anlayışının genellikle Kars civarında görülmesi ve halen canlılığını koruması nedeniyle bu çalışma Kars yöresinde kullanılan âşık makamlarıyla sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada betimsel tarama modeliyle elde edilen bilgiler, fişleme yöntemiyle not edilip daha sonra yazıya geçirilmiştir.

³ Bu defterlere cönk adı verilmektedir. Cönkler, ulaşılabilen en ezki yazılı kaynaklardan biri olup, tarihin incelenmesi ve açıklanması bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

Kars Yöresi Âşıklarının Kullandığı Makamlar

Kars yöresi, âşıklık geleneğinin canlı olarak sürdürüldüğü bir yöredir. Birçok usta âşığa ev sahipliği yapan Kars, ayrıca âşıklık geleneğinde yer alan terminolojiye de hâkim olan yörelerden biridir. Nitekim âşık makamlarının yoğun olarak Kars yöresinde kullanılması bu görüşü destekler niteliktedir.

Kars yöresinde âşık havaları / makamları “âşık hacavatları (hecevat) olarak da bilinmekte ve Azerbaycan etkisinde olan bölgelerde ise ezgi kalıpları için makam terimi kullanılmaktadır (Özarslan,2001: 163). Kars yöresi âşıkları bu makamları oluştururken söz unsurunu ön plana çıkartmaktadır. Müziği ise sözlere eşlik ederken kullanmaktadır. Karşı âşıklar makamların sayı olarak yüz yirminin üzerinde olduğunu ancak icra ettikleri eserlerde sadece yirmi tanesini kullandıklarını dile getirmektedir (Sümbüllü, 2007: 51).

1.Kerem / Keremî Makamı (Havaları): Kerem makamı, Âşık Kerem hikâyelerindeki koşmaların söylendiği ezgilerdir (Özbek, 2014: 107). Sözlük anlamı itibarıyla soyluluk, ululuk, büyüklük, asalet; bağış olarak verme, iyilik ve lütuf anlamlarına gelmektedir (Evin, 2002: 55). Türk halk müziğinde ayak olarak da bilinen kerem makamı, Türk Sanat Müziğinde uşşak, hüseyini, bayati, gerdaniye, gülizâr, muhayyer, muhayyer kürdi, tahir, neva, karcıgar, araban (inici karcıgar seyrinde olan araban tarifi), gibi birçok makamla örtüşebilmektedir. Mehmet Özbek, Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yöresi âşıklarının on bir heceli koşma biçimindeki şiirlerle seslendirmiş oldukları makama Keremî makamı demektedir (2014: 108). Kerem havaları, yöreden yöreye farklılık gösteren ses örgüsü, üslûp, müzikal biçim özellikleri taşıyan ezgilerdir. Söz konusu ezgiler Âşık Kerem’in ezgileri olabileceği gibi farklı âşıklara da ait olabilmektedir. Kerem havaları serbest tartımlı veya ritmik ezgilerden de oluşabilmektedir (Duygulu, 2014: 282).

Hasan Tahsin Sümbüllü, Kars yöresi âşıklarıyla yapmış olduğu röportajda “Kerem” kavramı hakkındaki düşünceleri sorduğunda, âşıklar bu kavramın makam – hava olduğunu söylemişlerdir (2007: 51).

Süleyman Şenel, kerem makamının âşıklar arasında Keremî olarak da bilindiğini ve kesik kerem, yanık kerem, kandilli kerem, kalpaklı kerem, açık kerem, hicranî kerem, antep keremi, guba (kuba)

kerem, yedekli kerem, zencirli kerem, yahyalı kerem, tatyan kerem, düz kerem, nuri kerem, dik kerem, kerem güzellemesi, keremî, kerem zarıncısı (zarıncı kerem), kerem göçtü (Aslı keremi), kerem gurbeti (gurbetî kerem), sallama keremi, at üstü keremi (yorgun keremi), döğme keremi, yüğrük kerem, kerem şikeste (ehmedî kerem) gibi birçok kerem çeşidinin olduğunu dile getirmektedir (1991: 553-556).

Kerem makamının karar sesi düğâh (la) perdesi, donanımında ise uşşak (si bemol 2) perdesi yer almaktadır. Türküler içerisinde eviç perdesi (fa dört koma diyez) yer alabilmektedir. Seyri kerem çeşitlerine göre çıkıcı, inici veya inici-çıkıcı olabilmektedir.

Aya Baktım Ay Hani, Bu Dağlar Kömürdendir, Yaylalarda Üç Atım Var, Bağa Girdim Üzüme, Can Maral Can, Dağdan Kestim Dirgenlik, Bayırda Gezen Bacılar, Beğim Gözün Aydın Olsun, Saraydan İndi Yeridi, Garsa Giderim, Başına Döndüğüm Kurban Olduğum, Yaylasından inmişler, Dağdan Küze İndirdim, Dağda Kırarlar Cevizi, Ana Beni Gönder Dedim Ormana, Gine Bahar Oldu, Ölüm İle Ayrılık, İki Döne, Gemiler Gelende, Bahçalara Geldi Bahar, Ay Dağlar Vay Dağlar, Ana Meni Yaz Ağla, Sarıkamış Yaylaları, Senemi Gördüm Yayla Yolunda adlı türküler Kars yöresinde kerem makamında okunan türkülere örnek olarak gösterilebilmektedir. Ancak bu türkülerin hepsi âşıklardan alınmamıştır. Nitekim âşıkların kullanmış olduğu ezgiler aynı zamanda yörenin ezgilerini de oluşturduğu için türkülerin kaynak kişilerinin, yöredeki âşıklardan etkilenme ihtimali oldukça yüksektir.

2.Kesik kerem: Araştırmalarda bu makamın seyri ile ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Bu görüşlerden ilki, makamı Türk sanat müziğinde kullanılan makamlarla ilişkilendirmektedir. Örneğin kesik kerem hakkında yapılan tanımlamalardan birinde makamın nikriz makamını (Duygulu, 2014:284), bir diğerinde ise hüseyini aşiran makamını andıran bir ezgi seyrine sahip olduğu belirtilmektedir (Aldemir, 1995:121). Bunlara ilaveten herhangi bir makam adı anmaksızın gerdaniye ile rast perdeleri arasında seyreden ve hüseyini aşiran perdesinde karar eden bir makam olduğunu belirten açıklamalara da rastlanmaktadır. Ancak her ne kadar makam ismi belirtilmese de perde isimlerinin kullanılması, kesik kerem açıklanmaya çalışılırken kullanılan terminolojinin diğer örneklerde kullanılan terminoloji ile ortak olduğunu göstermektedir (Hoşsu, 1997:34)

Bir diğer görüş ise kesik kerem makamını kerem dizisi üzerinden açıklamaktadır. Nitekim kesik kerem, kerem dizisinin çargâh perdesinde kesilmiş ya da dört ses göçürülmüş hali (Yücel, 2011: 12) olarak açıklandığı gibi, kerem dizisinin sofyan usulüyle bestelenmiş kıtalarına kesik denildiği

ve her satırın sonunda bir veya iki usûl devam eden ara nağmelerin çalınmasından dolayı güftelerin arasının kesilmesi üzerine bu adla anıldığı (Evin, 2002: 57) yönündeki açıklamalar da kesik kerem makamı hakkında verilen bilgiler arasında yer almaktadır.

Bu açıklamalara ilaveten kesik keremi yöresel ağız üzerinden tanımlayan görüşlere de rastlanmaktadır. Örneğin kesik keremin urfa ağız ve barak ağız olmak üzere iki farklı yöresel ağızla okunduğu (Türk Ansikolpedisi, 1983: 189) konusunda bilgilere rastlanması bu duruma verilebilecek örnekler arasında yer almaktadır.

Kesik kerem makamı hakkında yapılan açıklamalara göre kesik kerem üç farklı dizi üzerinden tanımlanmaktadır. Karar perdesi olarak da iki farklı perdenin adı geçmektedir. Bu perdelerden ilki hüseyini aşiran perdesidir. Nitekim yapılan açıklamalarda nikriz makamının ve kerem dizisinin hüseyini aşiran perdesinde karar etmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Diğer ise çargâh perdesi olup kerem dizisinin çargâh perdesinde karar ettiği yönündeki açıklama bu duruma işaret eder.

Ancak TRT repertuarı tarandığında yukarıdaki tanımlara uyacak şekilde hüseyini aşiran perdesinde karar eden bir türküye rastlanmamaktadır. Bu nedenle konu ile ilgili olarak bir tek Özbek'in yapmış olduğu tanım dikkate alınmıştır. Nitekim yöre ezgilerinden olan Dost Bağında Gül Açılıp, Asker Olup Vatana Hizmet Eylerem Men, Ayrı Düşeli Senden, Akşam Ezan Vaktı, Gelin Gelir Karşıya ve Kağızmanda Tuz Dağı adlı türküler, Özbek'in yapmış olduğu tanıma uymaktadır. Fakat türkülerin birçoğunda si bemol iki ve fa diyez (evîç) perdeleri kullanılmamaktadır. Dolayısıyla bu durum derleme esnasında ezgilerin, derlemecinin o anki akord düzenine uygun olması bakımından çargâh perdesi üzerine yazılmış olma ihtimalini düşündürmektedir.

3.Zencirli (Zincirli) Kerem: Kars, Erzurum, Artvin, Ağrı illeri ve çevrelerinde yaygın olan bir âşık makamıdır. Zencirli kerem, özel ezgisiyle yanık bir üslupla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 209). Hasan Tahsin Sümbüllü, zencirli kerem makamını yanık sesli havalar içerisinde sınıflandırmıştır (2006: 30). Yanık havalar, acıklı, duygu yoğunluğu fazla olan ezgilere verilen isimdir. Bu ezgiler sözlerin anlamıyla uyumlu bir şekilde seçilmektedir. Yanık havalar deyimi ayrıca Kars âşıklarının makamları içinde de ayrı bir sınıf oluşturmaktadır (Duygulu, 2014: 464). Güfteler birbirine zincir gibi bağlandığı için zencirli kerem adını almıştır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 96).

Makamın zincir halinde birbiri içine geçen güftelerden oluştuğu ve türkünün yanık sesle okunmasından dolayı içerisinde hicaz çeşnilerinin var olduğu tahmin edilse de dizisi bilinmemektedir.

4.Yanık Kerem: Yanık kerem makamı, Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde yaygın olarak kullanılan bir makamdır. Kendisine özgü bir ayağı yoktur ancak dört + dört + üç ölçüsüyle ve yedekli koşmayla uzun hava biçiminde okunmaktadır. Yanık kerem makamının seyri hakkında iki farklı görüş vardır. Bunlardan ilki makamın segâh makamını andırdığı (Özbek, 2014: 198), diğeri ise “yanık” adının, içinde hicâz çeşnisi bulunduran makamlara verildiğidir.

Yüzün Dönder Bana adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir. Örnek verilen türkünün segâh makamında olması dolayısıyla ilk yapılan tanımla örtüştüğü anlaşılmaktadır.

5.Guba Kerem: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde seslendirilen bu makam yedekli koşma biçimindeki kendisine özgü şiirlerle yanık bir biçimde seslendirilmektedir. İsminin ise Azerbaycan’ın Guba şehriyle ilişkili olduğu düşünülmektedir (Özbek, 2014: 82).

Âşık Şevki Halıcı, bu makamın ustası Âşık Müdâmi tarafından sıklıkla seslendirdiğini söylemektedir (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 95).

6.Hicranî Kerem: Âşık Kerem türkülerinin yanık bir şekilde seslendirildiği bu makam Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerine aittir (Özbek, 2014: 92).

Makam hakkında yeteri kadar bilgi edinilememiştir ancak hicrani aynı zamanda Bayburtlu bir âşığın adıdır. Dolayısıyla birçok ezginin, ezgiyi kullanan âşık adıyla makam olarak adlandırılması, hicrani kerem makamının Âşık Hicrani tarafından seslendirilen kerem makamı olabileceğini düşündürmektedir.

7.Kerem Güzellemesi: Âşık Kerem’e düzülen güzellemelere verilen bu makam, koşma biçiminde olup Kars yöresi âşıkları tarafından bu forma özgü bir ezgiyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 108).

Âşık Şeref Taşlıova tarafından seslendirilen “Güzel senin gözlerini görende bayram ederem” adlı kerem güzellemesi bulunmaktadır.

8.Divan / Divanî: Divan; büyük meclis, divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları eser, beylerin meclisi, kurultay (Evin, 2002: 36), Türk halk müziğinde on sekiz perdelik ses alanı, bağlama ailesi çalgılarından büyük boyda olanı, halk edebiyatı şiir biçimi ve Türk halk müziğinde uzun hava türü olarak birçok anlama tekabül etmektedir.

Araştırmacılar divanları ikiye ayırmaktadır. İlki Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde canlılığını korumakta olan bir türdür. Bu türler kendi içerisinde Yerli Divanisi, Osmanlı Divanisi, Yüğrük Divani, Mereke Divanisi gibi çeşitlere ayrılmaktadır. Bir diğeri ise, makam fikrine dayalı olup klasik müzik biçimindedir. Divan türü geçmişten günümüze kadar eğitim görmüş kişiler arasında kullanılmakta ve kültürlü çevrelerin zevk ve anlayışına seslenmektedir. Dolayısıyla beylik yönetim ve kültür merkezi olarak görev yapmış olan Urfa, Elazığ, Konya, Kastamonu ve Erzurum gibi yörelerde görülmektedir (Özbek, 2014: 61 – 62).

Divanlar aruz vezninin failâtün – failâtün – failâtün – failûn kalıbıyla yazılmaktadır. Başta, arada ve sonda “ayak” adı verilen usullü çalgısal bölümler bulunmaktadır. Bu çalgısal bölümler genellikle iki zamanlı (nim sofyan) veya dört zamanlı (sofyan) usullerinde çalınmaktadır. Konya Divan Ayağı ve Urfa Divan Ayağı gibi yörelere özel icra edilen divanların ayak bölümünün tek başına enstrümantal olarak icra edildiği de görülmektedir. Divanların gazel, murabba, muhammes, müseddes biçiminde yazılan şiirleri mevcuttur. Gazel biçimindeki divanlar aa / xa / xa / xa..., Murabba biçimindeki divanlar Aaba / ccca / ddda / eeea ayak düzenindedir. Gazel biçimindeki divanların dizelerinin sonuna fa’ilatün fa’ilatün kalıbı eklendiğinde yedekli divan oluşmaktadır ve uyak düzeni a(a) a(a) / b(b) a(a) / c(c) a(a) şeklindedir (Emnalar, 1998: 342-343).

Divanlar, Kars ve Erzurum âşıkları tarafından bu forma özgü bir ezgiyle kırık hava olarak seslendirilmektedir. Nitekim Çıldır Divanisi ve Karabağ Divanisi örnek olarak gösterilebilir (Emnalar, 1998: 343). Ayrıca divanlar Kars yöresi âşıkları tarafından “Divanî” olarak adlandırılmakta olup, Terekeme Divanisi, Erzurum Divanisi, Merakeme Divanisi ve Ömer Divanisi olmak üzere beş adet divani seslendirilmektedir (Halıcı, 2001: 83).

Kars yöresinde seslendirilen divanların saz bölümü genellikle ritmiktir. Nadir de olsa saz bölümü ritmik olmayan yani serbest ritimli olan divanlar da mevcuttur. Fakat söz kısmı serbest yani uzun hava formundadır. Her divanın kendisine ait ezgi kalıpları bulunmaktadır (Duygulu, 2014: 158). Divanların zemin, meyan ve karar şeklinde ezgi seyri vardır. Geniş ve gür sesle icra edildiği için erkek edasıyla okunduğu söylenmektedir (Özgül, Turhan, Dökmüş, 1996: 40).

Âşıklar tarafından seslendirilen ve Behri Divani adıyla bilinen “Bayram Günleri” adlı eser bu makama örnek gösterilmektedir. Ancak bu divani Kars yöresinde seslendirilen divaniden farklı olarak söz kısmı da saz kısmı gibi ritmiktir.

9. Erzurum Divanisi: Bu divani her ne kadar yöre adıyla bilinse de Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından ağır bir biçimde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 75). Aşkın Ezeli Aşık İlham-ı Hüdadır adlı divan bu makama örnek eser olarak gösterilebilir.

10.Terekeme Divanisi: Karapapak Divanisi olarak da bilinen bu divani, Kars yöresinde sıklıkla seslendirilmekte olup (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83) ağır bir biçimde okunmaktadır (Özbek, 2014: 182).

11.Mereke Divanisi: Mereke, âşıkların yaptığı toplantıya verilen isimdir. Çıldır yöresine ait olan bu divani, âşıklar tarafından karşılıklı atışarak yedi zamanlı usulün sekizlik mertebesinde on beşli hece vezniyle seslendirmektedir (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83). Ağır bir biçimde seslendirilen bu makamın iki zamanlı nim sofyan usulünde bir ayağı bulunmaktadır. Divaninin güfte kısmı da bu usulde seslendirilmeye başlar daha sonra altı zamanlı usule dönüşüp tekrar iki zamanlı usulle karar eder (Özbek, 2014: 128-129).

Âşıklar tarafından seslendirilen “Derdim Ondur” adlı divan, mereke divani makamına örnek olarak gösterilmektedir.

12.Osmanlı Divanisi: Doğu Anadolu’nun yerlilerine Osmanlı adı verildiğinden ve bu divanın de yöre halkı tarafından icra edilmesinden dolayı Osmanlı Divanisi olarak adlandırılmaktadır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83). Osmanlı divanisi ağır biçimde icra edilen divaniler arasında olup, düğün, şölen gibi toplantılarda önemli ve değerli kişileri karşılarken seslendirilmektedir. Beş zamanlı usulde olan bu makamın kendisine özgü bir ezgi ayağı vardır. Kanatlar serbest bir tartımla ve hece ölçüsüyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 143 – 144).

“Gönül Aşkın Şarabı Eyledi Mestan Seni ve Ey Gönlüm Uyan Gafletten” adlı divanlar Osmanlı Divanisi makamına örnek olarak gösterilmektedir.

13.Kağızman Divanisi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı çevresinde âşıklar tarafından ağır biçimde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 99). Makam hakkında başka bir bilgi bulunamamıştır.

14. Çıldır Divanisi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde yaygın olan bu makam, halk hikâyelerinde sıklıkla söylendiği için şenlik divanisi olarak da bilinmekte olup ağır bir biçimde seslendirilmektedir. (Özbek, 2014: 46-47).

“Ey Felek Senin Elinden” adlı divan Çıldır Divanisi makamına örnek gösterilmektedir.

15.Kağızman Bozuğu: Kağızman Bozuğu, yöre âşıkları tarafından yüksek sesle ve bu forma özgü bir ezgiyle söylenen âşık makamlarından biridir (Özbek, 2014: 99). Ancak türkü örneği olmadığı için ezginin özellikleri bilinmemektedir.

16.Şahnazî / Şehnazî: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından ağır biçimde seslendirilen bir divan türüdür (Özbek, 2014: 167).

17.Destani: Destani, uzun anlatımlarda ve destan havasında söylenen makamdır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 111). Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde seslendirilen bu makam orta ve yürük bir hızla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 57).

18.Şikeste: Şikeste, Azerbaycan kültürünün hâkim olduğu sahada kullanılan ezgileri ve ritmini ifade eden bir terimdir. Kelime anlamıyla Farsçada kırılmış – kırık anlamına gelmektedir. Şikestelerin makamsal seyrinden daha fazla ritmine vurgu yapılmaktadır. Şikesteler iki zamanlı (nim sofyan) olup ve bölümlerinin oyun havası olarak da adlandırılması Anadolu’da yaygın olarak seslendirilen kırık havalarla yakından ilişkilidir. Başka bir görüşe göre on birli hece ölçüsüyle icra edilen kalıplaşmış bu ezgiler serbest tartımlı olup genellikle Alevi âşıklar arasında kullanılmaktadır (Duygulu, 2014: 408-409).

Mehmet Özbek bu makamın Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde yaygın olduğunu, bu forma özgü bir ezgisel seyrinin olduğunu ve “yanık bir biçimle” seslendirildiğini söyleyerek aynı zamanda Azerbaycan halk müziğinde iki zamanlı usulün dörtlük mertebesinde seslendirilen zerbi makam olduğunu dile getirmektedir (Özbek, 2014: 170). Konusu bakımından hüzn ve

duygusallık içermekte olup, Mehmet Bağır, Yeddi Yol ayrımı, Bala Memmed, Civan Öldüren, Yedekli Şikast, Bayatı ve Diligam önemli şikestelerdendir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 80). Şikestelerin âşık sanatı bünyesinde XIX. Yüzyılda Keşiyolu⁴, Koroğlu, Kesme Şikeste, Şirvan Şikestesi ile birlikte toplam otuz beş adet şikeste türü bulunmaktadır (İmrani, 2017: 13). Şikestelerin birçok çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan birisi Garabağ Şikestesidir.

19.Garabağ (Karabağ) Şikestesi: Segâh faslı gurubunda icra edilen ritmik mugamlardan biridir. Dört mısradan ibaret olup her mısradan sonra usullü ara sazı çalınmaktadır (Özgül, Tuhan, Dökmetaş, 1996: 41). Bu makam yüksek havaların çeşitlerinden birisidir (Cemiloğlu& Atalay, 2001: 102). Yüksek hava, tiz perdelerden başlamakta olup bir oktav ses sahasından daha geniş bir ses alanına sahiptir. Genellikle serbest tartımlıdır (Duygulu, 2014: 481). Konusu bakımından Karabağ Şikestesi, 1980 yıllarının sonunda Azerbaycan'da Ermenistan tarafından yaratılan “Karabağ problemi”nin daha sonra savaşa çevrilmesinden, “20 Ocak” ve “Hocalı” soykırımlarından etkilenmiştir (Asgerov, 2014: 14). “Azizinam Qarabağ” adlı şikeste Garabağ Şikestesi olarak seslendirilmektedir.

20.Yedekli Şikeste: Diğer şikesteler içerisinde “en ağır” söylenen şikestedir ve diğerleri gibi yüksek makamda yani tiz perdelerden seyretilmektedir.

21.Diligam / Dilgem Şikeste: Hayatıyla ilgili hikâye tasnif etmiş olan Yahya Bey’in hikâyesi olarak bilinmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 94). Bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde âşıklar tarafından yanık bir biçimde bu forma özgü bir ezgiyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 60).

22.Bala Memmed / Bala Memmed Şikeste: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin illerinde yaygın olan bu âşık makam bu forma özgü bir ezgiyle yanık bir şekilde okunmakta olup kanatlar serbest, bağlantılar ölçülü ve düzümlü seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 24). Âşık Şevki Halıcı bu makamı “yaralı söz” olarak adlandırmaktadır. Bala Memmed, zengin olduğu dönemde ağa olarak adlandırılırken fakirliğinde sadece Bala Memmed olarak seslenilmiştir. Bu durumun eşinden

⁴ Kaynaklarda geçen Keşişoğlu yanlış yazılmıştır

dolayı olduğunu anlayan Bala Memmed bir türkü yakmıştır. Böylece türkü makam adı olarak Bala Memmed adıyla anılmıştır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 93). “Gezdiğim Yerde” adlı eser bu makama örnek olarak gösterilebilir.

23.Bayatı (Ağıt): Bayatı ise bir halk şiiri türüdür. Ağlamaklı okunup bir bendi dört mısradan oluşan sözlü halk müziği çeşididir. Her mısrası aaba şeklinde kafiyeli olan yedi heceden oluşmaktadır. Bayatı, Azerbaycan’da yaşayan Türk Bayat halkıyla ilişkilidir. Zerbi muğamlardan olan Karabağ şikestesini de bayatıdan etkilenmektedir. Başına bayatı terimini alan Bayatı İsfahan ve Bayatı Acem gibi birçok muğam şubesi bulunmaktadır (Soysal & Toker, 2014: 8). Kars yöresi âşıkları haricinde yöre halkının kadınlarının da bu makamı kullandıkları bilinmektedir. Nitekim kadınlar ölüm olayı üzerine bayatı makamında ağıt yakmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 94).

24.Güzelleme: Genellikle erkekler tarafından karşı cinsi öven, güzel olan vasıflarını ayrıntılarıyla ortaya koyan türkü çeşididir. Âşıklar aşk, sevdâ gibi karşı cinsi övmenin yanında at, silah ve tabiatla da güzelleme düzmektedir (Duygulu, 2014: 215). Güzellemeler ne üzerine düzülüyorsa onun adıyla anılmaktadır. Nitekim Azerbaycan Güzellemesi, Yörük Güzellemesi, Göğçe Güzellemesi ve Koroğlu Güzellemesi örnek olarak gösterilebilir.

Âşık Şenlik’ten alınan “Gezdim Gurberteli” adlı türkü, güzelleme makamına örnek gösterilmektedir.

25.Göğçe / Gökçe Güzellemesi: Gökçe, Âşık Elesker’in memleketidir ve bu güzelleme Elesker Güzellemesi olarak da bilinmektedir. Gökçe Güzellemesi bazen Terekeme Güzellemesi olarak da karşımıza çıkabilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 86-105). Bu makam koşma biçimindeki şiirlerle Kars yöresinde kendine özgü ezgilerle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 82).

26.Şöregel Güzellemesi: Bu makam koşma türünde olup, Kars yöresi âşıkları tarafından serbest bir ağızla söylenmektedir. Şöregel Güzellemesinin kendisine özgü düzümlü bir ayağı yoktur. Âşık serbest gezintiyle ayak tutmaktadır (Özbek, 2014: 170).

Dur Yerinde Ğanım adlı türkü, Şöregel güzellemesine örnek türkü olarak gösterilebilir.

27.Kocanene Güzellemesi: Kars yöresi âşıkları tarafından kendisine özgü bir ezgiyle koşma biçimindeki şiirlerle icra edilmektedir (Özbek, 2014: 115).

28.Koçaklama: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde yaygın olan bu makam, yiğitçe bir edayla seslendirilmektedir. Koçaklamaların kendisine özgü bir ara nağmesi vardır. Âşık sazıyla gezinerek ayak tuttuktan sonra “bir kanat okumakta” ve beş zamanlı usulde ara nağmeyi çalmaktadır. Daha sonra gelen sözler daima askıda kalarak bitmekte ve sazla makamın durak seyrine gidilmektedir (Özbek, 2014: 115). Koçaklamalar, koşma tarzı şiirlerden oluşmakta olup genellikle aksak usullerde seslendirilmektedir. Koçaklama türünün en güzel örneklerinin Köroğlu tarafından verildiği söylenmektedir (Halıcı, 1992: 12).

Âşık Şenlik’ten alınan “Ehl-i İslâm Olan Eşitsin Bilsin” ve “Vurun Evlatlarım” adlı türküler koçaklama makamına örnek olarak gösterilmektedir.

29.Köroğlu Makamları: Köroğlu’na ait ilk bilgiler Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesinde yer almaktadır. Evliya Çelebi, Köroğlu’nu ilk olarak saz ve çöğür çalan ünlü usta ve ozan olarak tanımlamaktadır (Atmaca, 2016: 361). Köroğlu kahramanlığı ve yiğitliğiyle Türk boyları arasında ün salarak destanlaşmıştır. Ferit Ragıp Tuncer, âşık olan Köroğlu ile destan kahramanı olan Köroğlu’nun aynı kişi olduğu söylenmektedir (Yakıcı, 2017: 107). Destanlar genellikle nazım veya nazım ile nesrin birlikte kullanılmasıyla düzenlenen epik şiirlerdir (Çınar, 1996: 353).

Âşıklarda destan ve hikâye atlatma geleneği oldukça yaygındır. Köroğlu’nun hem âşıklar arasında yer alması ve hem de destanının Kars yöresinde oldukça yaygın olması, o yörenin âşıkları tarafından ilgi görmesine neden olmuştur. Kars yöresi âşıkları Köroğlu Destanı’nı gelenek içerisindeki ritüelleri gerçekleştirirken sıklıkla anlatmıştır. Köroğlu’nun kahramanlıklarını, yiğitliğini anlatan türküler de Köroğlu Ezgileri olarak adlandırılarak âşıklar tarafından seslendirilmiştir. Bu ezgiler kendi içerisinde Köroğlu Güzellemesi, Köroğlu Koçaklaması, Köroğlu Solağı, Köroğlu Cirit Havası olarak türlerine ve konularına göre ayrılmaktadır. Kars yöresine ait Köroğlu ezgileri incelendiğinde hemen hemen hepsinin âşıklar tarafından seslendirildiği ve TRT repertuvarında bulunan Köroğlu ezgilerine bakıldığında ise kaynak kişilerin genellikle âşıklar olduğu görülmektedir. Bunun nedenlerinden birisi de Köroğlu ezgilerinin âşıklar tarafından makam olarak adlandırılmasıdır. Kars yöresi kahvehanelerinde Köroğlu ezgileri Hüseyini makamında (Özarslan, 2001: 404) seslendirilmektedir. Köroğlu makamları kendi içerisinde ayrılmaktadır.

30.Köroğlu Ağır Havası: Bu makama Köroğlu ağırlaması da denilmektedir. Köroğlu başı sıkıştığında, dara düştüğünde bu havayı söylemektedir. Makam girişte ağır başlayıp yedeği yürük söylemektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 97).

31.Köroğlu Koçaklaması: Koçaklamalar genellikle on birli hece ölçüsüyle söylenmekte ve kahramanlık ve yiğitlik konularını ele almaktadır. Köroğlu kahramanlığını anlatan ezgiler Köroğlu Koçaklaması olarak âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Köroğlu Koçaklamaları genellikle beş zamanlı usullerde seyretnmektedir. Beş zamanlı usul “Türk Aksağı” olarak bilimektedir. Ancak Köroğlu koçaklamalarında son darpların yer değiştirmesi nedeniyle “zafer” usulünde olduğu görülmektedir.

“Mert Dayanır Namert Kaçar ve Tan Yeri Atanda Şafak Sökende” adlı türküler Köroğlu Koçaklamalarına örnek olarak gösterilmektedir.

32.Köroğlu Yürük Havası: Yürük Köroğlu olarak da bilinen bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illeri çevresinde görülmekte olup yüksek sesle yani tiz perdelerden seyreterek seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 204). Yürük terimi, bir ezginin hızını belirtmek için kullanılmaktadır. Yürük Köroğlu makamı hareketli ve coşkulu seslendirilmektedir (Duygulu, 2014: 482).

33.Köroğlu Cirit Havası: Cirit, Anadolu’nun birçok yöresinde oynanan bir oyundur. Bu oyuna davul ve zurna eşlik etmektedir. Özel bir repertuvara sahip olan cirit havaları serbest olabildiği gibi ritmik bir ezgiyle de başlayabilmektedir. Davulun sert ve keskin ritmik vurgularıyla dört zamanlı (sofyan) veya iki zamanlı (nim sofyan) usulünde icra edilmektedir (Duygulu, 2014: 103). Bu makama cirit gaydası ve atlı gaydası adı da verilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 99). Gayda halk arasında makam ve ezgi kalıbı anlamına gelmektedir (Özbek, 2014: 78). Cirit havası genellikle at üstünde oynanmaktadır. At, davulun verdiği ritme göre oynanmaktadır. Bu oyun kültürel bir gelenek olup günümüzde Kars yöresi ve çevresinde hala sürdürülmektedir.

34.Köroğlu Güzellemesi: Bu makam, Köroğlu’nun aşk ve sevda gibi duygularıyla birlikte Kırat, Ayvaz, silah ve bazen de rakiplerini övdüğü şiirlere verilen isimdir (Duygulu, 2014: 305). Kars yöresine ait olan “Ayvaz Gelir Otağından” adlı türkü Köroğlu güzellemesine örnek verilebilir.

35.Cırıtlama Köroğlu: Bu makam genellikle Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından bu forma özgü bir ezgiyle ve yüksek sesle söylenmektedir (Özbek, 2014: 37). Buradan da anlaşılacağı üzere bu makam tiz perdelerde seyretmektedir. Âşık Murat Çobanoğlu’ndan alınan “Kızıroğlu” adlı türkü, Cırıtlama Köroğlu Havasına örnek olarak gösterilmektedir. Kızıroğlu türküsünün ezgisel seyri incelendiğinde basit gülizâr makamında olduğu görülmektedir.

36.Tecnis: Cinaslı şiirlere tecnis adı verilmektedir. Kars ve Ardahan’dan Adıyaman’a kadar uzanan bir sahada kullanılan Tecnis, şiirin yapısına ve yörelere göre farklı adlandırılabilir (Duygulu, 2014: 420). Her ne kadar cinaslı kafiyeyle yazıldığı söylene de Elazığ’da cinaslı kafiyede olmayan birçok ezgi tecnis olarak adlandırılmaktadır.

Tecnisle ilgili birçok tanım bulunmaktadır. Nitekim cinas yapmak, bütün uyakları cinaslı olan on birli koşma biçimindeki halk şiiri, hece ölçüsünün altı + beş kalıbıyla yazılmış olup uyak düzeni aaab olan ve dizeler arasında cinas bulunan dört dizeli tek kanatlı halk şiiri biçimi, tek kanatlı tecnis biçimindeki şiirlere ve bu forma özgü bir ezgiyle kendine has ayağıyla söylenen ayrıca kulakta uşşakta bırakan bir halk makamı veya uzun hava türü (Özbek,), Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde söylenen yaygın bir âşık makamı (Evin, 2002: 62) gibi açıklamalar, tecnis üzerine yapılan tanımlamalardan birkaçıdır.

Âşık makamlarında tecnise geçmek için öncesinde divan seslendirilmektedir. Başta divan olmak üzere tecnis; nevrüz, hüseyini, uşşak ve müstezat makamlarıyla da yakından ilişkilidir. Nitekim tecnisten hemen sonra nevrüz makamında bir gazel okunabilmektedir (Sunguroğlu, 2013: 73). Bu bilgilere ilaveten ecnisin “Neva makamının bütün seyir özelliklerini gösterdiği” (Ekici, 2009: 37) söylenmektedir.

Tecnisin güftesi koşma dörtlüklerinden oluşmaktadır ve üç + üç + beş veya altı + beş lik duraklarla hece ölçüsüyle yazılmaktadır. Son dize haricinde diğer dizeler ikişer defa okunmaktadır. Girişlerde genellikle “ah ağam”, “of” gibi doldurma sözcükler bulunmaktadır (Abacı, 2013: 83).

“Eser Hiddetine Dolan Aşığın” adlı eser tecnis makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

37.Cığalı (Cigani) Tecnis: Ciğa /Cığa halk şiiri biçimlerinde dizelere eklenen ve o dizeleri süsleyen kısa dizelere verilen addır (Özbek, 2014: 36). Âşık edebiyatının şiir türlerinden olan cıgalı tecnis ise on birli hece ölçüsüyle söylenen tecnislerin arasına cinaslı maninin getirilmesiyle oluşmaktadır (Duygulu, 2014: 100-101).

“Kadir Mevlam Budur Senden Dileğim” adlı eser ciğani tecnis makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

38.Muhannes / Muhammes: Muhammes, kelime anlamıyla beşli demektir. Azerbaycan kültürünün hâkim olduğu sahada yaygın olan bu nazım şekli aynı zamanda bir âşık makamıdır. On altılı hece ölçüsüyle yazılmış olan muhammesler bazen ortadan ikiye bölünerek sekizli hece ölçüsüne dönüşmektedir (Cemiloğlu & Atalay,2001: 107). Bu nedenle Kars yöresinde muhannes olarak bilinen bu makam bazı yörelerde semai adını alabilmektedir. Muhannes makamı âşıklar tarafından yürük ve orta olmak üzere sekizli hece ölçüsüyle seslendirilmektedir (Oğuz, 1992: 205). Bu makam âşık meclislerinin sonunda, özellikle halk hikâyelerinin bitiminde söylenmektedir (Özbek, 2014: 135). Muhammes kendi içinde beşe ayrılmaktadır.

“Allah’tan Devlet İsterem ve Divana Gelsen Çıldır’a” adlı eserler muhammes makamına örnek olarak gösterilmektedir.

39.Ağır Muhammes: Âşıklar arasında yapılan atışma bu makamla yapılmaktadır. Muhammes makamının ritmik olarak ağır seslendirilmesi nedeniyle bu adı aldığı düşünülebilir.

40.Yürük Muhammes: Muhammesin bu türü kırık hava olup, mutlu sonla biten hikâyelerin sonunda yer alan eğlenceler / toylar bu makamla söylenmektedir.

41.Zencirli Muhammes: Uzun olan destan türü muhammesler bu makamla seslendirmektedir. Bu makam da diğer muhammesler gibi toyda söylenmektedir.

42.Sicilleme Muhammes: Hikâye sonunda toya gelenlerin adlarının ve özelliklerinin sayıldığı muhammes türüdür (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 107-108).

43.Satranç: Aruz kalıbının müfteilün müfteilün müfteilün müfteilün kalıbı ile söylenen bu şiir türü halk şairleri tarafından kullanılmaktadır. Hece vezninin sekiz+sekiz kalıbın uyan bu şiirler âşıklar tarafından kullanılmış olsa da rağbet görmemiştir (Duygulu, 2014: 377). Her mısra uyaklı olarak iki eşit parçaya bölünerek parçalar alt alta yazılmaktadır. Bu dörtlüklerden yeni bir şekil

elde edilmektedir (Özbek, 2014: 155). Musammat gazel biçiminde yazılan şiirlere satranç adı verilmektedir (Halıcı, 1992: 13).

44.Sümmani: Âşık Sümmani'nin asıl adı Hüseyin olup, çocukluk dönemi köy imamından menkıbe ve cenk hikâyeleri dinleyerek geçmiştir. Erzurum'da yetişen âşık, babasıyla birlikte Erzurum ve çevresindeki meclislerde bulunmuştur. XIX. Yüzyılda yaşayan âşık deyişlerinin ve makamlarının büyük bir kısmını kendisi bestelemiştir (Günay, 1992: 131-133). Bu ezgiler âşığın tavrını ortaya koymaktadır. Kendisine has bir tavrı ve ezgilerinde karakteristik özellikler barındırdığı için bu ezgiler Sümmani Ağzı, Sümmani tavrı, Sümmani Makamı olarak adlandırılmaktadır. Sümmani ezgilerinin söze giriş kısımları genellikle serbest ritimlidir. Makamsal seyrine baktığımızda ise ezgilerin genellikle hüseyini makamında olduğu görülmektedir. “Duldalanma Yar Mevlayı Seversen” adlı türkü Sümmani Makamına örnek eser olarak seslendirilmektedir.

45.Seyyah (Segâh): Segâh makamı, segâh (si bir koma bemol) perdesi üzerinde segâh beşlisine, eviç (fa dört koma diyez) perdesi üzerinde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Makamın güçlüsü neva perdesidir. Yedeni ise kürdi perdesidir. Donanımında si, mi bir koma bemol ve fa dört koma diyez perdeleri bulunmaktadır. Makamın seyri çıkıcıdır. Durak perdesi civarından seyre başlayıp güçlü perdesinde yarım karar verir ve segâh perdesinde karar eder (Kaçar, 2012: 246 - 247).

Âşık Şevki Halıcı'ya göre bu makam “Azari'nin Divanisi” sayılmaktadır ve ağır bir havadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 88).

Makam genellikle Azerbaycan kültürünün yaygın olduğu yörelerde görülmektedir. Kars yöresi de bu yörelerden biridir.

46.Mehmet Bağır / Seyyah Mehmet Bağır: Bu makam bir âşığın bestesidir ancak Âşık Şevki'ye göre Mehmet Bağır, daha önce yaşamış olan aynı yörenin âşığıdır. Bu makam, uzun hava ile başlayan âşığın türkünün sonuna mani kıtaları eklemesiyle oluşmaktadır. Manilerin kıtalarına yedek ya da çiçek adı verilmektedir. Kıtalar yürük havada çalınmaktadır. Âşık Şevki Halıcı sonunda yedek bulunan makamların / havaların hepsinin şikeste olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 80-92).

47.Garaçi / Karaçi: Güneydoğu Anadolu’da yaşayan Karaçiler’in kullanmış oldukları kalıplaşmış ezgilerden oluşan bu makam Karaçi’ler dışındaki topluluklar tarafından da kullanıldığı gibi Kars yöresi âşıkları tarafından da kullanılmaktadır (Duygulu, 2014: 266). Karaçi makamı segâh makamında olup uzun hava formunda seslendirilmekte ve yanık havalar içerisinde yer almaktadır (Özbek, 2014: 101). Âşık Şevki Halıcı garaçinin yalvarış, ağlama ve boyun eğmek olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 89).

“Hicran Alayları” adlı eser Karaçi makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

48.Sefil Bayguş: Bu makam, adını bir âşığın yaşadığı olaydan almıştır. Nişanlısının mezarının üstüne baykuşun tündüğünü gören Kağızmanlı Âşık Hıfzı “Sefil Bayguş” adlı bir türkü yakmıştır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 111). Bu türkü ölüm karşısındaki çaresizliği, sefilliği anlatmaktadır. Şairin “Sefil Baykuş” şiiri genel anlamda dünyayı tanımlamaktadır. Öznel anlamda ise içten kopuşu yani mezarı anlatmaktadır. Âşık bu ağıtı özel bir kavrayışla dile getirmektedir. Mezar virane bir mesken, göçüp konan insan ise sefildir ve acınası baykuşa benzemektedir (Şahin, 2018: 113).

Âşık Hıfzı’dan alınan “Ah Hele Sefil Bayguş Ne Gezersin Bu Yerde” adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir.

49.At Üstü: Sefil Baykuş makamı gibi adını yaşamış bir olaydan almıştır. At üstünde göç ve ayrılık konularını işlemekte ve özel ezgisiyle yüksek sesle söylenmektedir. At üstü makamı yedili ve on birli yedekli koşmalarla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 18). Âşık Şevki Halıcı bu makamın Rusya’dan kaçıp malını, mülkünü ve çocuklarını geride bırakıp Türkiye’ye sığınanlar tarafından at üstünde ayrılık acısını anlatmak için söylenen ezgiler olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 91). Bazı kaynaklarda bu makamın adı At Üstü Şikeste olarak geçmektedir.

Âşık Diligam’dan alınan “Şad Olan Dağlar” adlı türkü ve “Kaldı” adlı türkü bu makama örnek olarak seslendirilmektedir.

50.Civan Öldüren: Civan mert ve yiğit anlamına gelmektedir. Halk arasında “civanca” tabiri mertçe, kahramanlık edasıyla türkü söylemek (Duygulu, 2014: 103) anlamına gelmektedir. Bu makam Erzurum, Kars, Artvin ve Ağrı illerinde yüksek sesle yani tiz perdelerden başlayarak

seslendirilmektedir. Kimi kaynaklarda ise bu makamın ağlamak havası olduğu söylenmektedir (Cemiloğlu & Aydın, 2001: 93).

51.Meşedi Rüstem / Meşt-i Rüstem: Meşedi Rüstem bir âşıktır. Rusya’da idama götürüleceği sırada âşık olduğunu ve radyoevine gitmek istediğini dile getirmektedir. Söylediği türküler Meşedi Rüstem makamı / havası olarak adlandırılmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 109). “Gezdim Alemi” adlı eser Meşt-i Rüstem makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

52.Süsenberi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde seslendirilen bu makam orta ve yürük bir hızla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 167). Süsenber bir çiçek adı olup, bu makam tabiat güzelliklerini konu edinmektedir. Çıldır Süsenberi ve Gökçe Süsenberi gibi çeşitleri vardır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 104).

“Aylar İller” ve “Gadan Alım” adlı eserler Süsenberi makamına örnek olarak seslendirilmektedir. Ezgiler Azerbaycan ezgileriyle benzerlik göstermektedir. Ezgisel seyrin ise segâh makamında olduğu görülmektedir.

53.Behmanî: Orta ve yürük bir hızla seslendirilen bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Behmanî on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Uşşak makamında seyreden ve bir beşli içerisinde dolanan saz girişinden sonra beş zamanlı usulle söz kısmı seslendirilmektedir. Behmanî aynı zamanda bir perde ismidir. Alt teli do perdesine göre düzenlenen Azerbaycan sazının onuncu sesi olan la perdesine Behmanî perdesi adı verilmektedir (Özbek, 2014: 27). Bir başka görüşe göre bu makam Behmanî adında bir âşığın seslendirdiği ezgilere verilen isimdir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 99).

54.Bey Usulü: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makamın konusu edep ve terbiyenin erdemidir. Bu makam on bir heceli koşma türünde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 29).

55.Derbeder: Bu makam âşıklar arasında olduğu gibi halk arasında da bilinmektedir (Duygulu, 2014, s.141). Derbeder Türk halk müziğinde ayak olarak bilinmekte olup hicaz makamında seyretilmektedir. Derbeder aynı zamanda Kalenderi olarak da bilinmektedir.

56.Dübeyt / Dübeyti: İki beyitten oluştuğu için âşıklar arasında dübeyt olarak anılan bu makam sekizli veya on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Dübeyt, koşma türündeki deyişlerden meydana gelmektedir. Genellikle âşık edebiyatında kullanılan bu makam anonim halk edebiyatında az da olsa kullanılmakta olup, Divan şiirine öykülenerek yazılan “vezn-i âher’e” de bu ad verilmektedir. Ayrıca İran edebiyatında ve Ermeni âşık geleneğinde de bu terim kullanılmaktadır. Fakat Türk âşıkların kullanmış oldukları terimden farklı anlamda kullanılmaktadır. Dübeytin kendisine özgü karakteristik bir ezgisinin olmadığı söylene de (Duygulu, 2014: 168). Özbek, dübeyti anlatırken kendisine özel ezgisinin olduğunu ve yüksek sesle söylendiğini dile getirmektedir (Özbek, 2014: 69).

Âşık Şenlik’ten alınan “Geçen Günler” adlı eser dübeyti makamına örnek olarak gösterilmektedir.

57.Hoş Damak / Demah (Hoş Dimah): Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam koşma türünün on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Yanık bir biçimde seslendirilen makam, bir tür güzelleme çeşididir (Özbek, 2014: 93). Âşıklar, coşkulu, akıcı ve eğlenceli deyişleri hoş damak makamı olarak adlandırmaktadır. Ayrıca bu makam âşıklar arasında edilen sohbetlere gelen dinleyicilere “hoş geldiniz” demek için söylenen deyişleri içermektedir (Duygulu, 2014: 239).

58.Üç Kollu: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, yedekli koşma türünde olup, uzun hava tarzındadır (Özbek, 2014: 192). Bu makamın seyri ve kullanım yerlerine dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

59.Yıldız: Yıldızla ilgili birçok farklı tanımlamalar mevcuttur. Bunlardan ilki İstanbul’daki semâî kahvehanelerindeki fasıllarda icra edilen ezgi türlerinden birine verilen ad olmasıdır. Ara nağmeleri yani saz bölümleri iki, dört veya sekiz zamanlı usullerden meydana gelen bu ezgilerin güfteleri ise genellikle serbest tartımlı kalıp ezgilerden oluşmaktadır. Bu güfteler on bir heceli koşma türüyle aynı yapıya sahiptir. Diğer bir görüşe göre ise yıldız, kervancıların yıldız vasıtasıyla yönünü bulmaya çalışırken yanılması sonucunda yaşanan dramatik olayı anlatan hikâyeyi temsil etmektedir. Bu hikâye ayrılık ve bu ayrılığın yıldızlarla ilişkisi üzerine kuruludur. Hikâyeyi konu edinen türküler genellikle serbest tartımla başlamaktadır. Bu türküler hikâyeden dolayı “Kervankıran” adıyla da bilinmektedir (Duygulu, 2014: 476).

60.Zarıncı: Zarıncı, “feryat eden, sızlayan, yakınan” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, yanık bir biçimle söylenmektedir. Zarıncı makamı uzun hava türünde olup her kanattan sonra bağımsız bir bayatı eklenmektedir. Böylece yedekli birer koşma elde edilmektedir. Ölenin ardından okunabildiği gibi aynı zamanda gelinin baba evinden çıkarıldığı zaman âşıklar ve erkekler tarafından icra edilmektedir. Halk arasında bu gelenek “ağlatma gaydası” olarak yer edinmiştir. Bu makam sadece erkekler tarafından değil, davul zurna eşliğinde kadınlar tarafından da seslendirilebilmektedir. Ancak kadınların seslendirdiği zarıncı, ağıt niteliğinde olup, âşıkların seslendirdiği makam anlayışından farklıdır. Kars yöresinde seslendirilen bu makamın kendisine özgü bir düzümlenmiş ayağı bulunmamaktadır. Âşık çargâh beşlisi içerisinde ağır gezinirken zarıncı makamını seslendirmektedir. Kanatlardan önce “deyir bele” gibi dolgu sözcüklerin kullanılması zarıncı makamının özelliklerinden birisidir (Özbek, 2014: 205).

Melih Duygulu, zarıncı makamının mahur ve rast çeşnileriyle örüntülü olduğunu dile getirmektedir (Duygulu, 2014, s.486). Bir başka görüşe göre zarıncı, çingene demektir. Çingenelerin dilenirken kendilerine acınmalarını sağlayacak yakınmalarını âşık bu makamla sağlamaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 20001: 80).

Âşık Murat Çobanoğlu’ndan alınan “Geçirdim Ömrümü Neden Boşuna” adlı eser ve “Kesildi Nişanım” adlı eser zarıncı makamına örnek teşkil etmektedir.

61.Erdiş Makamı: Erdiş makamı, koşma türünde olup Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yöresi âşıkları tarafından yüksek sesle icra edilmektedir. Kars yöresinde kullanılan bu makamın kendisine özgü bir ayağı bulunmamaktadır. Makamı seslendirecek olan âşık, hüseyini beşlisi içerisinde ayak tutarak divanı seslendirmektedir (Özbek, 2014: 74).

“Ben Deyim Derdimi Sen Al Kaleme” adlı eser, erdiş makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

62.Geraylı: Kars yöresinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, sekiz heceli olup dörderli mısralardan oluşan kalıplaşmış ezgilerden meydana gelmektedir (Duygulu, 2014: 201). Yüksek avazla seslendirilen bu ezgiler, kıvrak ve coşkulu bir edayla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 80). Ezgilerin ayak düzeni xaxa bbba ccca şeklindedir. Ezgilerin güftesinde ise tabiat sevgisi, aşk, töre, özlem, ağıt ve taşlama konuları işlenmektedir (Özbek, 2014: 80).

Âşık Elesker'den alınan “Küsme A Bi – Müret Gözel” adlı eser bu makama örnek olarak seslendirilmektedir.

63.Mine Geraylı: Bu makam yüksekte söylenmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 106). Geraylı makamından ne gibi farklılık veya benzirliklerinin olduğu bilinmemektedir. Makama ait yeteri kadar bilgiye ulaşılamamıştır.

64.Gevherî / Gevharî: Gevheri ile ilgili birden fazla tanım bulunmaktadır. Bu tanımların ilki “Çiçekdağı” ezgisinin Ankara yöresindeki diğer adı, ikinci olarak ise Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yöresi âşıklarının bu forma özgü bir ezgiyle yüksek sesle icra ettiği makam olduğu, diğer bir görüşe göre ise (Özbek, 2014: 80) XVII. yüzyıl âşıklarından biri olan Gevheri'nin deyişlerinden oluşan güftelerle söylenen kalıp ezgiler olduğu ve Alevi – Bektaşî topluluklarında “dışarı muhabbetlerinde” çalınan deyişlere verilen ad olduğudur (Duygulu, 2014: 201 – 202). Yapılan tanımlamalara ilaveten başka bir görüşe göre ise Çıldır havalarından biri olup Gevheri adını taşıyan âşığın makamıdır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 103).

65.Merdanoğlu: Kars yöresinde kullanılan bu makam, yöre düğünlerinde icra edilmektedir. Ağır ve yürük olmak üzere iki farklı türü olan bu makam, Âşık İsmail Merdanoğlu tarafından bestelenmiştir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 87). A Terlan Gözel adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir. Ezgi segâh makamında olup, Azerbaycan mahnılarını andırmaktadır. Dolayısıyla bu makamın Kars yöresi âşıklarına Azerbaycan âşıkları tarafından taşındığı söylenebilir.

66.Aşıroğlu: Bu makam yalvarmalarda ve üzüntülerde söylenen bir makam olmasından dolayı Diligam makamıyla benzerlik göstermektedir. Âşık Şevki Halıcı, Aşıroğlu'nun bir âşık olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 91). Ancak Âşık Aşıroğlu ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır.

67.Gülebeyi / Güle Beyi: Orta ve yürük bir hızla seslendirilen bu makam, Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Bu makam koşma biçimindeki şiirlerle söylenmektedir. Kendisine özgü bir ayağı bulunan güle beyi makamı, altı zamanlı usulle sekizlik mertebede icra edilmektedir. Ancak sözü edilen ayak kalıp ezgi anlamında mı yoksa âşıkların

kullandığı biçim olan uyak anlamında mı bilinememektedir. Makamın ezgisel seyri segâh makamında dolaşp segâh (si bir koma bemol) ve çargâh (do) perdelerinde seyrettikten sonra la (dügâh) perdesinde karar etmektedir (Özbek, 2014: 83). Yapılan bu tanımdan yola çıkılarak Türk sanat müziği makam anlayışına göre ezginin maye makamında olduğu söylenebilir.

Gülebeyi makamı genellikle Âşık Gülistan Çobanoğlu tarafından sevgili güzelliğini ifade eden şiirlerde kullanılmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 100).

“Âşık İslamî Erdener’den alınan “Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele” adlı eser, Gülebeyi Makamına örnek olarak seslendirilmektedir. Ancak türkü yukarıda tarifi yapılan maye makamının özelliklerini taşımamaktadır.

68.Sultanî: Yedekli koşma biçimindeki şiirlerle seslendirilen bu makam segâh makamında olup, Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerindeki âşıklar tarafından uzun hava türünde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 166).

69.Revan Çukuru: Ermenistan’ın başkenti olan Revan’ın adını alan bu makam Ermeni âşıkları tarafından bulunmuştur. Revan Çukuru makamı genellikle neşeli havalarda icra edilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 102). Kars yöresine göç eden Ermeni âşıklar tarafından Kars âşıklarına taşındığı düşünülebilir.

70.Mugana Ceylan: Neşeli duyguları ifade etmekte kullanılan bu makam, Azerbaycan havası olarak bilinmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 100). Ezginin seyrine dair bir bilgiye ulaşılamasa da Azerbaycan’dan alınan ezgilerinin birçoğunun segâh makamında olması nedeniyle, mugana ceylan makamının da segâh makamında olduğu düşünülebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Âşıkların geçmişten günümüze kullanmış olduğu terminolojinin ve icra ettikleri eserlerinin Türk halk müziği nazariyatı ve repertuvarında önemli bir konumda olduğu açıkça görülmektedir. Elde edilen bulgular sonucunda tanımlanmaya çalışılan yetmiş adet makamın ezgiler, olaylar, âşıklar, şehir adları ve âşık edebiyatı nazım şekilleri ve formları üzerinden adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bu adlandırmalar sonucunda bir tablo oluşturulduğunda;

kerem, kesik kerem, yanık kerem, hicrani kerem, şahnazî, köroğlu makamı, seyyah, derbeder, sümmani, gevherî, merdanoğlu, aşiroğlu gülebeyî, sultanî, mugana ceylan, erdiş, makamlarının ezgilerine ve âşıkların kullanmış olduğu ezgi kalıplarına göre, zincirli kerem, divanî, şikeste, yedekli şikeste, bayatı, güzelleme, tecnis, cigalı tecnis, muhammes, dübeyit satranç, zincirli muhammes'in güfte ve edebî türlerine göre, guba kerem, erzurum divanîsî, çıldır divanîsî, terekeme divanîsî, merékeme divanîsî, osmanlı divanîsî, kağızman divanîsî, kağızman bozuğu, garabağ şikestesî, göğçe güzellemesî, şöregel güzellemesî, karaçi, revan çukuru adlı makamların seslendirildiği yöre ve seslendiren topluluklara göre adlandırıldığı, kerem güzellemesî, destanî, kocanene güzellemesî, koçaklama, köroğlu koçaklaması, diligam şikeste, köroğlu cirit havası, Bala Memmed şikeste, köroğlu güzellemesî, cırıtlama köroğlu, sicilleme muhammes, Mehmet Bağır, sefil bayguş, at üstü, civan öldüren, meşt-i rüstem, süsenber, bey usulü, hoş damak, üç kollu, yıldız, zarıncı, geraylı, mine geraylı makamlarının olay örgüsü ve konusuna göre adlandırıldığı, Köroğlu ağır havası, Köroğlu yürük havası, ağır muhammes, yürük muhammes makamlarının eserin usulüne göre adlandırıldığı tespit edilmiştir.

Bu makamlar sadece yetmiş adet makamla sınırlı kalmamaktadır. Birçok âşık, makamların iki yüzün üstünde olduğunu dile getirirse de zamanla unutulmuştur. Ayrıca makamlar hakkında yeteri kadar bilgi edinilememesi nedeniyle her birinin dizisi belirlenememiş olsa da genel olarak bakıldığında düğâh, segâh ve hüseyinî aşîran perdesinde karar eden makamların dizilerinde seyrettikleri görülmüştür. Kars yöresi âşıkların söylediği âşık makamları incelendiğinde ise genellikle segâh makamında seyrettiği görülmektedir.

Ayrıca Türk halk müziği geleneğinde var olan ancak Cumhuriyet Dönemi'nden sonra anlam değiştirerek makam yerine kullanılan ayak kavramının âşıklar tarafından uyak olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bunun nedeni ise âşık atışmalarında verilen ayağın uyak olarak verilmesinin yanı sıra yer yer kalıp ezgi olarak da verilmesi olabilir. Verilen kalıp ezgiler atışmanın ayağını belirlemektedir. Bu ezgiler, sözleri farklı birçok âşık değişlerinde karşımıza çıkmaktadır. Köroğlu makamı / havaları olarak adlandırılan köroğlu ezgileri içerisindeki “Benden Selâm olsun” ile “Ben Bir Köroğlu'yum” adlı türkülerin, sözleri farklı olsa da ezgilerinin aynı olması örnek olarak verilebilir. Diğer bir örnek ise, “Güzelliğin On Par'etmez” , “Eşref Oğlu Al Haberi” ve “Özkanoglu Bundan Sonra” adlı türkülerdir. Üç türkünün de ezgileri aynı ancak sözleri farklıdır. Türkülerin yörelerinin farklı olmasında ise âşık kahvehanelerinin, âşık şenliklerinin ve gezgin âşıkların rolü büyüktür. Bir diğer etken ise savaş ve iskân politikalarıdır. Nitekim Kars ve Rus

savaşı sırasında Karşlı âşıkların Sivas’a göçmesi âşık ezgilerinde benzerlik göstermesine neden olmuştur. Bu ezgiler her ne kadar benzese de Kars yöresi âşıkları icra tavırlarıyla diğer âşıklardan kolayca ayırt edilebilmektedir.

Âşıklar arasında kullanılan Kerem makamı / havaları, Türk halk müziğinde ayak olarak adlandırılmaktadır. Her ne kadar benzer tanımlarla anlatılsa da aralarındaki fark, Kars yöresi âşıklarının genellikle Kerem ile Aslı destanını anlatırken aralarda duraksayarak Kerem makamında türkü seslendirmeleridir. Destan anlatım sırasında türkü seslendirme geleneği sadece Kars yöresi âşıklarında değil, diğer yörelerdeki âşıklarda da görülmektedir. Ayrıca destanın âşıklar tarafından “destani” olarak adlandırılarak makam / hava olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aynı durum divanlar için de geçerlidir. Divanlar âşıklar arasında “divani” olarak adlandırılmaktadır. Âşık edebiyatı nazım türleri olan divanlar, genellikle saz kısmı ritmik, söz kısmının ise serbest tartımlı olduğu görülse de Kars yöresinde icra edilen Çıldır Divansinin sözleri de ritmik icra edilmektedir. İncelenen birçok makamın birbirinin türevi olarak yer aldığı görülmektedir. Nitekim kesik kerem, zencirli kerem, guba kerem, hicrani kerem ve kerem güzellemesi kerem makamının türevleri olarak adlandırılabilir. Şahnazi, Erzurum, Terekeme, Mereke, Osmanlı, Kağızman ve Çıldır divanilerinin ise divani makamın örnek eserlerin olduğu ancak ayrı bir makam adı olarak anıldığı görülmektedir. Aynı şekilde Garabağ, yedekli, diligam ve Bala Memmed şikesteleri de şikeste makamının türevleridir. Diğer bir örnek ise Köroğlu, güzelleme ve muhammes makamlarıdır. Nitekim Köroğlu ağır havası, Köroğlu koçaklaması, Köroğlu yürük havası, Köroğlu cirit havası ve Köroğlu güzellemesi Köroğlu makamının; Göğçe, şöregel, hoş damak ve kocanene güzellemeleri güzelleme makamının, ağır, yürük, zencirli ve sicilleme muhammesler ise muhammes makamının türevleridir. Türevlerin usullerine, türlerine, konularına göre birbirinden farklı adlar aldığı tespit edilmiştir.

Birbirlerinin türevi olmasına rağmen farklı adlarla anılan diğer makamlar ise diligâm, bayatı ve karaçi makamlarıdır. Bu makamlar ağıt, yalvarış ve yakarış olarak alarak tanımlanmaktadır. Diligam ve bayatı kullanılan hece ölçüsü ile birbirinden ayrılırken, karaçi makamının ise Karaçiler tarafından seslendirilen ağıt olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Çalışmanın başında sorulan “her on bir heceli şiire Karaçi diyebilir miyiz?” sorusuna cevaben yapılan bu açıklama sonucunda bazı makamların hece ölçüsüne göre ayrıldığı görülse de şiirlerin konusu ve ezgiyle birlikte seslendiren topluluğun da dikkate alındığı görülmektedir. Dolayısıyla her on bir heceli şiirlere karaçi makamı

diyemeyiz ancak Karaçiler tarafından icra edilen her on bir heceli şiirle seslendirilen ezgilere karaçi makamı diyebiliriz.

Bahsi geçen yetmiş makam içerisinde birçoğu hakkında yeterli veri elde edilememiştir. Her ne kadar makamlar Kars yöresinde icra edilse de makamlar hakkında elde edilen veriler genel olup Kars yöresine uyarlanamamaktadır. Örnek olarak veriler eserlerde de aynı durum söz konusudur. Makam Kars yöresine ait olsa da verilen türkü örnekleri başka yörelere ait olabilmektedir. Bunun nedeni ise Kars yöresi âşıklarının çevre illerde âşıklarla etkileşiminden kaynaklanmaktadır.

Âşık müziği hakkında yapılan çalışmaların birçoğunun edebiyat alanında olduğu, müzikal anlamda ise yeterince veri olmadığı görülmektedir. Müzisyenlerin ve edebiyatçıların bir araya gelerek âşık müziği alanında daha detaylı bir çalışma yürütmesi, geleneğin tam anlamıyla olmasa da belirli bir kısmının gelecek nesillere aktarılmasında kaynaklık edeceği düşüncesiyle alanında uzman olan akademisyenlerin bir araya gelerek bu konu üzerine çalışmalar yapması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abacı, T. (2013). Harput / Elazığ Türküleri (2. Baskı). İstanbul: İkaros Yayınları.
- Aldemir, M. (1995). Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Asgerov, M. (2014). Türkiye ve Azerbaycan İlkokullarında Müzik Derslerinde Nota Öğretiminin Karşılaştırılması. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Anabilim Dalı Sınıf Öğretmenliği Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı.
- Atmaca, S. (2016). Azerbaycan ve Türkiye’de Köroğlu Destanının Karşılıklı Analizi. KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 13(2). 353-370.
- Cemiloğlu, M. Atalay, A. (2001). Âşık Şevki Halıcı’da Âşık Makamları. Erdem. 13(17). 73-116.
- Çınar, A. A. (1996). Türkmenistan Halk Edebiyatı Türleri. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi (2). 353-370.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. Ankara: Pan Yayıncılık
- Ekici, S. (2009). Elazığ – Harput Müziği. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Erdener, Y. (2019). Kars’ta Çobanoğlu Kahvehanesi’nde Âşık Karşılaşmaları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Evin, A. (2002). Uzun Havalalar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Günay, U. (1992). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Akçağ. Ankara.
- Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. İzmir.
- İmrani, R. (2017). Kafkasda Medeniyet ve Kültürün Oluşması ve Gelişesinde Türk Halklarının Önemi. I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı. (9-11 Ekim 2017). Kars.
- Soysal, F. Toker, H. (2014). Üzeyir Hacıbeyli’nin Maarif ve Medeniyet Mecmuasındaki Beş Makalesinin İncelenmesi. Diyarbakır.
- Sunguroğlu, İ. (2013). Harput Yollarında (3. Baskı). İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Sümbüllü, H. T. (2006). Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Sümbüllü, H. T. (2007). Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Âşıklık Geleneğinde Kullanılan “Ayak” Kavramı. Sanat Dergisi (12). 45-59.
- Şahin, V. (2018). Kağızmanlı Recep Hıfzı’nın Şiirlerinde Tabiat ve Mekâna Dönüş. Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 1(1) 108-122.
- Şenel, S. (1991). Âşık Mûsikisi. TDV İslam Ansiklopedisi (3). İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası
- Oğuz, M.Ö. (1992). “Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme”. Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. (Der. T. Salih). Ankara: Kültür Bakanlığı 1414.
- Özarslan, M. (2001). Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler. Erdem. 13-38.
- Özarslan, M. (2001). Erzurum Âşıklık Geleneği. Ankara. Akçağ.
- Özbek, M. A (1992). Türk Halk Musikisinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine. Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. (Der. T. Salih) Ankara: Kültür Bakanlığı 1414.
- Özbek, M. A. (2014). Türk Halk Müziği Terim Kitabı 1 Terim Sözlüğü (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özgül, M. Turhan, S. Dökmetaş, K. (1996). Notalarıyla Uzun Havalarımız. Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Türk Ansiklopedisi (1983). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara: Maya Akdemi Yayınları
- Yakıcı, A. (2017). Türkiye’de Köroğlu Çalışmalarının Tarihi Boyutu / Tarihi Bölgelerde Köroğlu Konusunda Yapılan Çalışmaların Dünü, Bugünü ve Yarını. Bolu’dan Türk Dünyasına

Köroğlu Çalışmalarının Dünü, Bugünü ve Yarını Uluslararası Çalıştayı Bildiri Kitabı. AİBÜ Bolu Halk Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi (BAMER) Yayınları no:19.

Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. Akademik Bakış Dergisi (26), 1 -13.