

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 15.04.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted : 25.05.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ynd.1676313>

e-ISSN : 2792-0178

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.

MODERN OZANLIK ANLAYIŞININ YENİDEN İNŞASINDA UĞUR IŞILAK'IN KONUMU: ESERLERİNE YÖNELİK MÜZİKAL VE KAVRAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

ÖZAVCI, Kemal¹

ÖZ

Ozanlık geleneği, tarihsel süreç boyunca toplumsal hafızayı, kültürel değerleri ve kolektif duyarlılıkları soyut alandan somut ifade düzlemine taşıyan estetik bir aktarım aracı olarak konumlanmıştır. Bu bağlamda ozanlık/âşıklık geleneği, yalnızca bireysel temsilleri değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal olguların sözlü kültür aracılığıyla dolaşıma sokulmasını sağlayan kültürel bir praksis işlevi görmüştür. Ancak modernite, dijital kültür ve popüler müzik endüstrisinin etkisiyle bu gelenek biçim ve işlev düzeyinde bir dönüşüm yaşamıştır. Bu dönüşümün çağdaş yansımalarından biri olan Uğur Işılak, geleneksel halk müziği kodlarını modern prodüksiyon teknikleri, elektronik enstrümantasyon ve çok sesli düzenlemelerle harmanlayarak çağdaş bir müzikal söylem inşa etmektedir. Tematik düzlemde aşk, tarih, vatan ve toplumsal sorumluluk gibi klasik izleklere sadık kalırken, estetik olarak çağdaş müzik anlayışlarıyla bütünleşerek post-tradisyonel bir ozan kimliği sergilemektedir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, kemalozavci@ardahan.edu.tr,

[0000-0003-2478-5853](https://orcid.org/0000-0003-2478-5853)

Bu çalışma, Uğur Işılak örneğinden hareketle ozanlık geleneğinin günümüz müzik sahnesindeki dönüşümünü, gelenek-modernite ekseninde yeniden üretim, temsil ve süreklilik bağlamlarında çözümlemeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Uğur Işılak, ozanlık geleneği, âşıklık geleneği, Türk halk müziği, çağdaş ozanlık.

UĞUR IŞILAK'S POSITION IN THE RECONSTRUCTION OF MODERN MINSTRELSY: A MUSICAL AND CONCEPTUAL EVALUATION OF HIS WORKS

ABSTRACT

Throughout history, the tradition of minstrelsy has served as an aesthetic medium that conveys social memory, cultural values, and collective sensitivities from the abstract realm into a concrete expressive plane. In this context, the minstrel/ashik tradition has functioned not only as a form of individual representation but also as a cultural praxis that circulates historical and social phenomena through oral culture. However, this tradition has undergone significant transformations in terms of both form and function under the influence of modernity, digital culture, and the popular music industry. One contemporary reflection of this transformation is Uğur Işılak, who constructs a modern musical discourse by blending traditional folk music codes with modern production techniques, electronic instrumentation, and polyphonic arrangements. While remaining faithful to classical themes such as love, history, Patriotic sentiment and social responsibility, he embodies a post-traditional minstrel identity by integrating contemporary musical aesthetics.

This study aims to analyze the transformation of the minstrelsy tradition in today's music scene through the example of Uğur Işılak, within the framework of reproduction, representation, and continuity along the axis of tradition and modernity.

Keywords: Uğur Işılak, bard tradition, minstrel tradition, Turkish folk music, contemporary bardism.

GİRİŞ

Günümüzde halk müziği ve onun temel bileşenlerinden biri olan ozanlık geleneği, modernleşme süreçleri, dijital kültürün yaygınlaşması ve popüler müzik paradigmalarının etkisiyle biçimsel ve

işlevsel düzeyde derin bir dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm, halk müziğinin yalnızca geleneksel biçimlerde temsil edilmesini değil, aynı zamanda çağdaş bestecilik teknikleri, karma müzikal yapılar ve farklı estetik anlayışlar doğrultusunda yeniden üretilmesini mümkün kılmıştır. Bu bağlamda, günümüz icracılarından Uğur Işılak gibi sanatçılar, geleneksel ozanlık nosyonunu modern müzikal duyarlılıklarla harmanlayan ve böylece çağdaş ozan kimliğine yeni bir yorum kazandıran figürler arasında değerlendirilebilir. Uğur Işılak gerek besteciliği gerekse şiirsel üretimiyle, geleneksel Türk halk müziği ile çağdaş müzikal yaklaşımlar arasında estetik bir köprü inşa eden önemli bir sanatçı profili çizmektedir. Sanatsal üretiminde halk müziğinin yerleşik formlarını, ezgi kalıplarını ve kültürel motiflerini modern armonik yapı ve düzenlemelerle yeniden yorumlayarak hem geleneksel mirası görünür kılmakta hem de bu mirası çağdaş dinleyiciyle yeniden ilişkilendirmektedir. İçerik zemininde aşk, vatan sevgisi, tarihî bilinç ve toplumsal meseleler gibi temaları işleyen Işılak, sözlerinde yüksek bir retorik güce yaslanarak şiirsel ve politik bir duyarlılık sergiler. Bu yaklaşımıyla sanatçı, yalnızca estetik değil aynı zamanda ideolojik ve kültürel temsil düzleminde de bir pozisyon olarak geleneksel anlatı kodlarını çağdaş sosyo-kültürel bağlamda yeniden üretmektedir.

Bu çalışmada, Türk halk müziğinde ozanlık geleneğinin dönüşümü, Uğur Işılak'ın müzikal anlayışı üzerinden ele alınacaktır. Öncelikle geleneksel ozanlık ve âşıklık kavramı incelenecek, ardından bu geleneğin modern halk müziği içerisinde nasıl bir değişim geçirdiği tartışılacaktır. Son olarak, Uğur Işılak'ın müzikal tarzı, besteciliği, şiirsel anlatımı ve halk müziğindeki yeri detaylı bir şekilde analiz edilerek, çağdaş ozanlık kavramı bağlamında değerlendirme yapılacaktır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Uğur Işılak'ın halk müziğine getirdiği yenilikleri ortaya koymak ve geleneksel ozanlık anlayışının günümüzde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini anlamaktır.

Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı, Türk halk müziği içinde köklü bir geçmişe sahip olan ozanlık geleneğinin, çağdaş müzik üretimi bağlamında nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemektir. Özellikle Uğur Işılak'ın müzikal dili ve tematik yaklaşımı üzerinden, geleneksel ozanlık anlayışının modern dönemdeki yeri değerlendirilmektedir. Çalışma, halk müziğinin modern müzikle etkileşimini analiz ederek, gelenek-yenilik ekseninde şekillenen yeni ozanlık tipolojisini ortaya koymayı hedeflemektedir. Ayrıca, çağdaş sanatçıların kültürel mirasa katkıları ve halk müziğinin geleceğine dair öngörüler geliştirmek de araştırmanın temel amaçları arasındadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, ozanlık geleneğinin dönüşümünü Uğur Işılak özelinde ele almakta ve bu bağlamda ozanlık anlayışının nasıl yeniden inşa edildiğini incelemektedir. Ancak çalışma, yalnızca Uğur Işılak'ın müzikal ve tematik anlayışı çerçevesinde şekillenmektedir. Diğer çağdaş ozanların müzikal kimlikleriyle geniş kapsamlı bir karşılaştırma içermemektedir. Çalışmada Uğur Işılak'ın kendi eserlerinden 10 eserin giriş bölümleri notaya alınarak eserde kullanılan müzikal yapı analiz edilmiştir.

Tarihsel Süreç İçerisinde Ozanlık Geleneği

Türk sözlü kültürünün en eski ve en önemli bileşenlerinden biri olan ozanlık geleneği, tarihsel süreç içerisinde toplumsal belleğin taşıyıcısı, kültürel aktarımın temel unsuru ve sanatsal üretimin başat figürü olmuştur. Geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren bu gelenek, tarihsel süreç içerisindeki değişimlere rağmen özünde sözlü edebiyatın devamlılığını sağlamış, halkın duygu, düşünce ve toplumsal reflekslerini yansıtan bir anlatı formu olarak varlığını muhafaza etmiştir. Nitekim, erken dönemlerden itibaren kültürel hafızada önemli bir yer edinen ozanlık kavramı, yalnızca sanatsal bir kimliğin ötesinde, tarihsel, sosyolojik ve ritüel boyutlarıyla da derinlemesine anlamlar barındırmaktadır. Kavram, köken bilimsel açıdan incelendiğinde, çok katmanlı bir yapıya sahip olduğu görülür. Bu çok katmanlılık, sadece dilsel evrimle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda inanç sistemleri, toplumsal roller ve kültürel aktarım biçimleriyle de şekillenmektedir. Ozanlığın ilk izleri, Orta Asya'daki eski Türk topluluklarının dünya görüşü ve yaşam pratikleri içerisinde, özellikle şamanik kültür çevresinde ortaya çıkmıştır.

Assmann, *Kültürel Bellek* adlı çalışmasında, Afrika toplumlarında yazının henüz gelişmediği dönemlerde tarihsel hafızanın korunması ve kuşaktan kuşağa aktarılması görevlerinin, “griot” adı verilen ve doğaçlama müzik icrası gerçekleştiren müzisyenler aracılığıyla sürdürüldüğünü ifade etmektedir. Bu karakterler, yalnızca müzikle değil, sözlü anlatım, performans ve dramatik öğeleri de içeren çok yönlü sahne pratikleriyle kültürel belleğin taşıyıcısı konumundadır. Nitekim sözlü kültür ortamlarında benzer işlevleri yerine getiren taşıyıcılara, şaman, Kelt geleneğinde *bard* (ozan) adı verilmektedir. Bu durum, kolektif hafızanın sözlü aktarımı bağlamında farklı coğrafyalarda benzer temsilci kişilerin ortaya çıktığını göstermektedir (Assmann, 2022: 62). Şayhan (2020) çalışmasında Korzybski'nin “time binders” (zaman kurucular) kavramından hareketle, anlatıcıların geçmişi tüm boyutlarıyla içselleştiren, ataların sesinden beslenen ve bu sesi

insanî bir forma dönüştürerek yeniden yorumlayan figürler olarak konumlandığını belirtmektedir (s. 1317-1318). Nitekim tanıtımda bahsedilen unsurlar özellikle ozanlık geleneğinde görülen ve geçmişin değerlerini şimdi'ye taşıyıp geleceğe aktarma işlevini üstlenen ozan tipolojisiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda ozan, sadece söz söyleyen ya da saz çalan bir sanatçı değil aynı zamanda topluluğun geçmişle olan bağını kuran, kolektif hafızayı canlı tutan, bu hafızanın aktarımını sağlayan, doğayla ve kutsalla iletişim kurabilen çok yönlü bir figür olarak belirir.

Köprülü'nün aktardığına göre, “ozan” terimi, tarihsel süreç içerisinde orta Asya toplulukları arasında en eski şair, anlatıcı ve söz ustalarını tanımlamak üzere kullanılan köklü bir unvandır. Ancak bu figür, yalnızca Oğuzlar arasında değil, farklı Türk boyları ve komşu kültür çevrelerinde de benzer işlevleri üstlenen kişiler aracılığıyla varlık göstermiş; her bir kültürel ortamda farklı adlandırmalarla anılmıştır. Nitekim Tonguzlar bu kişilere “Şaman”, Moğollar ve Buryatlar “Bo” veya “Bugue”, Yakutlar “Oyun”, Altay Türkleri ise “Kam” adını vermiştir. Benzer biçimde, Samoyed topluluklarında bu figür “Tadibei”, Finovlar ise “Tietoejoe” (Bakıcı) olarak adlandırılmıştır. Kırgızlar, söz konusu figürü “Baksı” ya da “Bakşı” şeklinde isimlendirirken, Oğuzlar ise hem şiirsel söyleyiş kabiliyetine hem de ritüel yönüyle büyüsel bir otoriteye sahip bu kişileri “Ozan” olarak tanımlamışlardır (Köprülü, 1999: 57). Tarihin erken dönemlerinde farklı adlarla anılan bu figürler; sihirbazlık, kahinlik, müzisyenlik, rakkaslık, bilim adamlığı, din adamlığı, tabiplik ve anlatıcılık gibi çok yönlü nitelikleri aynı bünyede toplayan, toplumsal yapıda hem kutsal hem de sanatsal bir otoriteye sahip kişilerdi. Bulundukları coğrafya ve dönemin kültürel dinamiklerine göre bu kişilere atfedilen roller, giyimleri, kullandıkları müzik aletleri ve gerçekleştirdikleri ritüeller zamanla biçimsel ve işlevsel dönüşümler geçirmiştir. Ancak onların asli görevleri arasında yer alan semavi varlıklara kurban sunma, kötü ruhları defetme, ölümlerin ruhlarını yer altına ya da göğe gönderme, hastalık ve ölüm gibi kötücül güçlere karşı toplumu koruma, sığır, şölen, yoğ gibi törenlerde ezbere destan söyleme, hastaları iyileştirme ve ölümlerin hatırasını yaşatma gibi ritüel merkezli eylemler, uzun süre boyunca sözlü kültür içerisinde muhafaza edilmiştir. Bu işlevler, çeşitli ayinler etrafında icra edilmekteydi ve bu ayinlerin bir kısmı zamanla unutulmuş veya biçim değişikliğine uğramış olsa da Kırgızlar, Altay Türkleri ve Kazaklar gibi bazı topluluklarda izleri hâlâ yaşamaktadır. Ayin esnasında Şaman ya da Baksı/Bahşı adı verilen bu kişiler, trans hâline girerek hem şiirsel söyleyişe dayalı metinler seslendirir hem de bu metinleri kendilerine özgü müzik aletleriyle icra ederlerdi. Beste ile sözün birleştiği, mistik bir anlam yüklenen bu performanslar, aynı zamanda Türk şiirinin en eski ve ritüel

kökenli biçimlerini teşkil ederken halk edebiyatının da ilk örneklerini oluşturmaktadır. (Köprülü, 1999: 57-58; Güzel ve Torun, 2003: 37). Ayrıca İnan ve Köprülü'nün aktardığı diğer bilgilere göre ise, “Şaman” kelimesi etimolojik olarak “Şemen” kökünden türemiş ve tarihsel süreçte özellikle Buda rahiplerini tanımlamak amacıyla kullanılan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Kırgızlar arasında yaygın şekilde kullanılan “Bakşı/Baksı” kelimesinin de yine “Şaman” köküyle ilişkili olduğu; Budist Moğollar arasında ise bu kelimenin “öğretmen” veya “mürşit” anlamlarında kullanıldığı belirtilmektedir. Öte yandan, Türkmenler arasında “saz şairi” anlamında kullanılan “Bağşı” kelimesi, eski Çağatay Türkçesinde “kâtip” gibi anlamlara da gelmektedir. İnan, bu örneklerden yola çıkarak, şaman figürüne Türk kültüründe “kam” denildiğini, ancak “şaman” ve “bakşı” terimlerinin köken itibarıyla yabancı menşeli olduklarını ifade etmektedir (İnan, 1986: 75; İslam Ansiklopedisi, 1991: 520-521). Bu bağlamda söz konusu figürler, yalnızca bir sanat ya da inanç ögesi değil, aynı zamanda toplumun kolektif bilinç yapısını şekillendiren kadim kültürel aracı olarak değerlendirilmektedir. Genel olarak bakıldığında bu adlandırma çeşitliliği, ortaya çıkan sözlü anlatı kültürünün, işlev ve nitelik bakımından büyük ölçüde benzer özellikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Her ne kadar farklı adlarla anılsalar da bu figürlerin tamamı; şiir, müzik, ritüel ve şifa gibi alanlarda toplumsal belleğin taşıyıcısı olmuş; kutsal olanla dünyevi olan arasında bir köprü işlevi görmüşlerdir.

İslamiyet Sonrası Dönüşüm

Türk toplumunun edebiyat ve müzik alanındaki en köklü geleneklerinden biri olan Ozanlık kültürünün, İslamiyet'in kabulüyle ve yaygınlaşmasıyla birlikte sadece biçimsel düzlemde değil aynı zamanda içerik ve anlamsal düzlem bakımından da derin bir dönüşüm sürecine girmiştir. Nitekim ortaya çıkan bu değişim yüzeysel olarak sadece isim farklılığı gibi görünse de temelinde köklü bir inanç sisteminin değerler evreninin ve kültürel kimliğin yeniden inşa edilmesine yönelik çok katmanlı bir dönüşümün göstergesidir.

Eski Oğuz kabileleri arasında İslamiyet'in kabulünden önce ve sonra görülen ozan tipi, zamanla çeşitli toplumsal ve kültürel etkenlerin etkisiyle dönüşüme uğramış ve bu dönüşüm süreciyle birlikte, özellikle XVI. yüzyıldan itibaren “ozan” tabirinin yerini giderek “âşık” kelimesi almaya başlamıştır. Bu değişimde, başta tekke edebiyatının etkisi olmak üzere tasavvufî anlayışın belirleyici olduğu görülmektedir. Zira XIII. yüzyıldan itibaren mutasavvıf şairler, ilham kaynaklarının kutsal ve ilahi niteliğini vurgulamak amacıyla kendilerini “âşık” olarak tanımlamış,

dünyevi tutkuları konu edinen şairlerle aynı düzlemde kalmayı reddetmişlerdir. Bu anlayışa paralel olarak, şiirlerine de “şiir” yerine “ilahi” ya da “nefes” gibi dini içerikli isimler vermişlerdir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda kültürel ve entelektüel seviyenin yükselmesiyle birlikte, büyük şehirlerde yetişen saz şairleri de artık köy ve aşiret çevrelerinin “ozan” adlandırmasını benimsememiş; bunun yerine, tekkelerde yaygın olarak kullanılan “âşık” unvanını tercih etmişlerdir. Böylece, hem dünyevi hem de manevi alanlarda daha kapsayıcı bir kimlik sunan âşıklık, bu dönemde saz şairliğinin yeni ifadesi olarak benimsenmiştir (Köprülü, 2004: 40-43). Böylece eski dönemin mitolojik ve büyüsel yönleri ağır basan ozan kimliği, İslami terminolojiyle yeniden anlamlandırılarak hem dinî hem de dünyevî değerleri yansıtan yeni bir anlatı tipine dönüşmüştür.

Ozanlığın Sosyo-Kültürel Ayrışması ve Âşık Tipinin Oluşması

Ozanlık geleneği, İslamiyet’in kabulüyle birlikte bir kırılma yaşamış olsa da tamamen ortadan kalkmamış; aksine, yeni dinî yapı ve toplumsal düzen içinde dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Fakat bu süreçte ozanın geleneksel olarak üstlendiği şairlik, hekimlik, büyücülük, falcılık, müzisyenlik gibi çok yönlü roller, toplumdaki iş bölümünün gelişmesine paralel olarak farklı uzmanlık alanlarına ayrılmıştır. Artık hastaları tabipler tedavi ederken, müzik icrası musikişinaslara; şiir ve edebiyat ise medrese eğitiminden geçmiş, Arapça ve Farsçaya hâkim entelektüellerin sorumluluğuna geçmiştir. Öte yandan, İslam öncesi döneme ait ozanların anlatıları, menkıbeleşmiş biçimleriyle tasavvuf edebiyatının bünyesine dâhil edilmiş; birçok halk anlatısı zamanla mutasavvıf kişiliklere isnat edilerek yeni bir inanç zeminine oturtulmuştur. Buna rağmen ozanlar, halk arasında müslüman kimliğe sahip halk şairleri olarak yaşamaya devam etmişlerdir. Anadolu’da XV. yüzyıla kadar bu figürlere rastlanmakta; ancak bu yüzyıldan itibaren, özellikle tekke kültürünün etkisiyle şekillenen “âşık” tipi, ozanlık geleneğinin yerini almaya başlamıştır. Böylece ozanlık, doğrudan yok olmamış; fakat içerik, rol ve terminoloji bakımından derin bir dönüşüme uğrayarak âşıklık çatısı altında yeniden şekillenmiştir (Köprülü, 1976: 243). Nitekim bu dönüşüm, geleneksel kültürel yapının yeni dinî ve toplumsal koşullara tamamen teslim olmadığını, aksine bu yeni yapıya uyum sağlayarak varlığını farklı biçim ve işlevlerle sürdürdüğünü göstermektedir. Ozanlık geleneği, sahip olduğu çok yönlü mirası kaybetmeden, onu dönemin değerler sistemiyle yeniden yorumlayarak âşıklık çatısı altında yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu durum, halk kültürünün sadece aktarılan değil, aynı zamanda yeniden

şekillendirilen ve içinde bulunulan çağın ruhuna göre yeniden üretilen dinamik bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır.

Gelenekten Güncele: Ozanlığın Yeniden Konumlanması

*“Zaman sana uymaz boşa çalışma,
Gel gardaş zamana uymasını bil...”
Neşet ERTAŞ*

Geleneğin en önemli taşıyıcılarından olan ozanlık geleneği, yüzyıllar boyunca geleneksel yapısıyla modern çağın toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümleri karşısında kendi varoluşsal zeminini yeniden inşa etmek durumunda kalmıştır ki bu süreçte ozanlık, yalnızca bir müzikal ifade biçimi değil, aynı zamanda bir kültürel direniş ve -çağa- uyum aracı olarak da işlev görmeye başlamıştır. Teknolojinin hızla geliştiği, dijital platformların yaygınlaştığı ve bireyselliğin ön plana çıktığı bu çağda, ozanlık geleneğinin hem biçimsel hem de içeriksel düzeyde dönüşüm geçirdiği aşikardır. Modern ozanlar artık sadece mahalli ortamlarda değil, dijital mecralarda da varlık göstererek daha geniş bir kitleye ulaşmakta; geleneksel söylem biçimlerini çağdaş temalarla harmanlamaktadır. Nitekim yakın dönem Türk müzik/edebiyat tarihi incelendiğinde, geleneksel ozanlık geleneğinin modernleşme süreci içerisinde belirgin bir değişim ve dönüşüm evresine girdiği gözlemlenmektedir. Bu dönüşümün en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen Barış Manço, çağdaş ozanlık anlayışının öncü temsilcilerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Günay çalışmasında, Barış Manço'yla ilgili şu ifadelere yer vermektedir;

“Cumhuriyetin kuruluşundan sonra bu gelenek tarihî icra töresi ve estetik anlayışıyla Cumhuriyetin değer ve kabullerini dile getiren Âşık Veysel gibi bir büyük temsilci yetiştirmiştir. XXI. yüzyıla yaklaştığımızda şu yıllarda ise aşıkardan çok farklı bir çevrede yetişen, müzik çevrelerince Hafif Batı müziği sanatçısı veya pop sanatçısı olarak tanıtılan ancak kendisini bu sınıflandırmaların dışında kabul eden ve Türk bestekârı diye nitelendiren Barış Manço'nun çağın ihtiyaç, talep ve estetiğine uygun yeni bir oluşumu temsil ettiğini görüyoruz. Bu oluşum kültürdeki sürekli unsurların çağ ve medeniyet değişiminde nasıl muhafaza edildiğini göstermesi bakımından fevkalâde ilgi çekici bir olgudur.” (Günay, 1992: 3).

Cumhuriyetin modernleşme sürecinde gelenekle çağdaşlığı birleştirme hedefi, Barış Manço'nun sanatında da güçlü bir biçimde kendini göstermektedir. Manço, güftelerinde âşık edebiyatının söylem biçimlerini kullanmış; atasözleri, deyimler ve halk deyişlerini çok sesli bestelerle birleştirerek geleneksel anlatıyı çağdaş müzikle harmanlamıştır. “7'den 77'ye” programı ise, onun âşıkların gezgin anlatıcı kimliğini televizyon aracılığıyla yeniden üretme çabasını yansıtır. Bu yönüyle Manço, geçmişin değerlerini geleceğe taşıyan hem milli hem evrensel bir ozan kimliği

ortaya koymuştur (Günay, 1992: 3). Bu ozan tipi; çağın bilgi ve deneyimine, kendi kültürel mirasına ve bütün bu çizgilerin ortak bilgelik ve irfan birikimine eşzamanlı hâkimiyet gösteren bir karakteri temsil etmektedir (Yıldırım, 1999: 529). Bu çerçevede, Barış Manço’nun sanatsal kimliği yalnızca bir müzikal üretici değil, aynı zamanda Yıldırım’ın ifadesiyle “Dede Korkut’tan Ozan Barış’a” dönüşümünün en somut yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Geleneksel anlatım biçimlerini dönemin sosyokültürel şartlarına uyarlayarak yeniden üreten Manço, ozanlık geleneğini hem yaşatmış hem de dönüştürerek çağdaş bir kimliğe kavuşturmuştur. Bu bakımdan Manço, geleneksel âşıklık geleneğinin taşıdığı melodik, ritmik ve tematik unsurları, modern müziğin armonik yapıları ve güncel prodüksiyon teknikleriyle ustaca harmanlayarak, ozanlık kültürünü geleneksel kırsal bağlamından çıkarıp kentli, bireysel ve evrensel bir boyuta taşımıştır. Böylelikle sanatçı, sözlü kültürün ve toplumsal bellek aktarımının temel aracı olan ozanlık geleneğinin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda işlevsel ve içeriksel dönüşümünü sağlayan bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Barış Manço’nun açtığı kültürel güzergâh, günümüz ozanlarından Uğur Işılak’ta devam etmekte; Işılak, geleneksel ozanlık mirasını hem biçimsel hem de tematik boyutlarıyla yaşatırken, tıpkı Manço gibi modern müziğin ifade olanaklarını da etkin biçimde kullanarak çağdaş ozanlık kimliğini inşa etmektedir. Uğur Işılak’ın sanatsal yaklaşımı, geçmişin kültürel kodlarına derin bir bağlılıkla şekillenirken, çağın ruhunu yansıtan estetik ve teknolojik yaklaşımlarla da harmanlanmaktadır. Özellikle halk şiirinden beslenen lirizmi ve toplumsal temalara verdiği yer, onun geleneksel âşık tipolojisiyle bağımlı güçlü kılarken; dijital platformlardaki varlığı, sahne estetiği, çok sesli düzenlemeleri ve geniş kitlelere hitap eden yapısı ise onu modern bir ozan profiline taşımaktadır. Dolayısıyla Uğur Işılak, ozanlık geleneğini yalnızca sürdüren değil, aynı zamanda dönüştüren ve yeniden yorumlayan bir sanatçı kimliğiyle öne çıkmakta ve bu yönüyle de hem Barış Manço’nun başlattığı çağdaş ozanlık çizgisinin bir devamı hem de günümüzün sosyokültürel ortamında bu geleneğin yeniden inşasını mümkün kılan bir aktarıcı olarak değerlendirilmektedir.

Yüzyıllar boyunca Anadolu’nun sözlü kültür mirasının taşınmasında önemli bir misyon üstlenen ozanlar, tarihsel süreç içerisinde çağın getirilerine ayak uydurarak varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Geleneksel anlatıcı kimlikleri, tarihsel bağlamda bir müzik üreticisinden ziyade hem yaşadıkları toplumun hem de kendinden sonra gelecek kuşakların hafızası, sesi ve vicdanı olarak da işlevselliğini sürdürmüştür. Modern çağın getirdiği -olumlu ve olumsuz- dönüşümler, geleneği sadece biçimsel düzlemde değil, işlevsel olarak da yeniden tanımlama zorunluluğu doğurmuştur.

Bu zorunluluk, geleneğin ya yenilikle bütünleşerek varlığını sürdürmesine ya da değişen ve dönüşen dünyanın gerisinde kalarak silinmesine neden olacaktır. Nitekim tarihsel olarak bakıldığında, ozanlık/âşıklık geleneği özellikle kahvehanelerde, meydanlarda vb. sözlü kültürün canlı olarak aktarıldığı sosyal ortamlarda hayat bulduğu bilinmektedir. Fakat modern dönemde bu tür kamusal anlatı ortamlarının zayıflaması, geleneği “görünürlük ve işlevsellik” bakımından bazı sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Ortaya çıkan sorunlar bir arayış/ı getirmiş ve bunun sonucunda “çağa uyum sağlama” olgusu, “var olma” çabasıyla paralel olarak kendini göstermiştir. Bugünün dünyasında sözlü aktarımın sürdürülebilirliği, teknolojik araçlarla desteklenmedikçe mümkün görünmemektedir. Nitekim geleneksel icra biçimleri eğer dijital platformlara, kayıt teknolojilerine ve çağdaş medya mecralarına taşınmasaydı bu köklü geleneğin ya folklorik bir öge olarak müzelerde yerini almış ya da tamamen kaybolarak hafızalardan silinmiş olacaktı. Bu sebeple, ozanlık geleneğinin yaşatılması artık sadece sözle değil, aynı zamanda görsel ve işitsel araçlarla, yeni nesil anlatım biçimleriyle desteklenmesi var oluşsal bir kaygının somut gerçekliğidir. Korkulanın aksine gelenek ortadan kalkmamış, kendi iç dinamikleriyle dönüşerek çağın iletişim imkânlarına uyum sağlamayı başarmıştır. Bu bakımdan işlevsellik açısından yeni’nin getirilerine uyum sağlama ve kendini geleceğe aktarma endişesi ozanların en büyük sorunlarından birisi olmuştur. Çobanoğlu’nun ifadesiyle elektronik kültür ortamının yaygınlık kazanmasıyla birlikte âşık tarzı şiir ve müzik geleneği yeni bir ifade alanı bulmuş, yazılı kültürün etkisiyle sona eren destan anlatıcılığı, yerini stüdyo ortamlarında kaydedilerek dolaşıma giren âşık ürünlerine bırakmıştır (Çobanoğlu, 2000: 156). Bu bağlamda, geleneğin yeni söylem biçimi teknolojik imkânların sağladığı yeni aktarım araçları aracılığıyla dönüşüm geçirerek farklı mecralara taşınmış ve geleneğin sürekliliği çağın iletişim olanaklarıyla desteklenerek sürdürülebilir kılınmıştır.

Ozanlık geleneğinin -İslamiyet sonrasında olduğu gibi- hangi kültürel, teknolojik ve estetik dinamiklerle yeniden üretildiği sorusu önem kazanmaktadır. Nitekim bu durum, modern müzik/iletişim teknolojilerinin aracılığıyla şekillenen ifade biçimleri ve sanatçının bireysel ya da toplumsal kimlik arayışı, ozanlığın çağdaş temsiline doğrudan etki eden bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneğin taşıyıcısı konumundaki âşıklar modernleşme süreçleriyle birlikte yaşanan kültürel dönüşümün etkisiyle bir kimlik arayışına yönelmiş ve bu arayış içerisinde kendilerini ait hissettikleri geleneksel kültürün çatısı altında öznel varlık alanlarını yeniden inşa etme gayretine girişmişlerdir. Bu yeniden konumlanma sürecinde, zamanın sunduğu teknolojik ve iletişimsel olanaklardan faydalanarak geleneksel âşıklık kimliği içerisinde biçimsel ve işlevsel açıdan

farklılaşan yeni ozan tiplerinin ortaya çıkması mümkün hâle gelmiştir. Nitekim geleneksel (Thm/Tsm) müziklerimizin -tam anlamıyla- yeniden ayağa kalkabilmesi ve dinleyici kitlesindeki dönüşümün sağlanabilmesi açısından, dinlenilebilirliği artırmaya yönelik yeni yöntem ve yaklaşımların uygulanması önemli bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır (Akdağoglu, 2024: 44). Bu çerçevede, geleneksel halk müziği formlarını çağdaş müzik anlayışıyla sentezleyebilen hem kültürel belleği taşıyan hem de çağın estetik beklentilerine yanıt verebilen Barış Manço ve Uğur Işılak gibi sanatçılar, geleneği yalnızca korumakla kalmayıp onu dönüştürerek geçmiş ile gelecek arasında işlevsel bir köprü kuran başat karakterler olarak değerlendirmek mümkündür.

Geleneğin İzinde, Zamanın Ruhunda: Uğur Işılak'ın Sanatçı Kimliğinin Oluşumu

*“Tozludur yolları datlı dilleri,
Gönümde tütüyor Koçhisar elleri...”*

Uğur IŞILAK

Uğur Işılak, ozanlık âşıklık geleneğini yalnızca bir miras olarak değil, aynı zamanda yaşanmakta olan bir anlatı biçimi olarak gören ve bu geleneği çağın ruhuyla buluşturarak yeniden yorumlayan çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Şiirle müziğin iç içe geçtiği bir aile ortamında yetişmiş ve küçük yaşlardan itibaren bağlamayla kurduğu bağ, onu sadece bir müzik icracısı değil, aynı zamanda onun bir söz ustası olarak da biçimlenmesini sağlamıştır. Almanya gibi kültürel çok katmanlılığın yoğun biçimde yaşandığı bir coğrafyada doğup büyümesi, ona hem yerel hem evrensel duyarlılıkları aynı potada eritebilme yetisi kazandırmıştır. Işılak, sanatını yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak değil; aynı zamanda kimlik, aidiyet ve toplumsal hafızayı taşıyan ve bu unsurlar etrafında şekillenen kültürel bir direniş alanı olarak değerlendirmektedir. Bu yönüyle, modern çağda ozanlık/âşıklık geleneğini yaşatan ve dönüştürerek sürdüren bir sanatçı profili sergilemektedir.

Aslen Ankara'nın Şereflikoçhisar ilçesine bağlı Hamzalı köyünden olan Işılak, Ahmet ve Arife Işılak çiftinin dört çocuğundan biri olarak 15 Haziran 1971 tarihinde Almanya'da dünyaya gelmiştir. İlköğretim ve lise öğrenimini Almanya'da tamamlamıştır. Sanata olan ilgisi henüz çocuk yaşlarda şekillenmeye başlamış ve sekiz yaşında ilk şiirini kaleme almış, 12-13 yaşlarında ise bağlama çalmayı öğrenmiştir. Bağlama icrasının yanı sıra ud, gitar, piyano ve çeşitli vurmali çalgılara da hâkim olduğu bilinmektedir. Özellikle dayısı Bahtiyar Aksoy'un yönlendirmeleriyle edebiyat ve müziğe duyduğu ilgi erken yaşlarda gelişmiş ve sonraki sanat hayatına zemin hazırlamıştır. Uğur Işılak, çocukluk yaşlarından itibaren şiirin ve müziğin iç içe geçtiği bir kültürel

atmosferde yetişmiştir. Özellikle ağabeyi Abdullah Işılak'ın bağlama icrası ve dayısı Bahtiyar Aksoy'un halk ozanlarına duyduğu derin ilgi, sanatçının estetik duyarlılığının erken yaşlarda şekillenmesinde belirleyici olmuştur. Bu kültürel çevrede yoğrulan Işılak, zamanla âşıklık geleneğine yönelmiş; özellikle Mahzuni Şerif'e duyduğu hayranlık, onun sanatçı kimliğinin oluşumunda önemli bir dönüm noktası teşkil etmiştir. Tanıştığı ilk âşık da yine Mahzuni Şerif olmuştur. Genç yaşta Mahzuni Şerif'in bir sahne programına katılan Işılak'ın usta karşısındaki mahcubiyeti ve saygılı tavrı, büyük ozanı derinden etkilemiş, Işılak'ın elini öperek “*Siz geleceğin büyükleri olacaksınız*” sözleriyle ona olan takdirini dile getirmiştir. Bu süreçte dayısının aracılığıyla Almanya'da yaşayan ve aslen Erzurum kökenli bir halk ozanı olan Yusuf Polatoğlu ile tanışan Işılak, bu tanışıklık sayesinde hem sanatsal hem de insani yönden derin bir dostluk kurmuştur. Henüz 15 yaşında olmasına rağmen, sözü etkili bir biçimde kaleme alabilen genç sanatçıya Polatoğlu büyük bir hayranlık duymuş ve onu desteklemiştir. Bu dostluk, başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerini kapsayan uzun soluklu konser turnelerine dönüşmüş ve yaklaşık 7-8 yıl süresince birlikte sahne almışlardır. Yine ozan Yusuf Polatoğlu ile kurduğu sanatsal ilişkiye benzer şekilde, Ozan Arif'le de tanışmış ve yaklaşık dört yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde birlikte turnelere çıkmıştır. Bunun yanı sıra Âşık Reyhani, Mevlüd İhsani, Erol Ergani ve Kul Nuri başta olmak üzere pek çok halk ozanıyla tanışıklık kuran Işılak, birlikte olduğu ustalarla âşıklar meclisine katılarak irticalen (doğaçlama) şiir söylemiş ve ozanlık geleneğinin her ayrıntısını öğrendiği ustalardan halk hikayelerini dinleyerek sanat yolculuğuna yön vermiştir (Aslanoğlu, 2020: 12-15).² Işılak'ın yaşadığı bu deneyim ve etkileşimler onu yalnızca teknik bir icracı olarak değil aynı zamanda geleneği özümseyerek sürdüren ve halkın sözlü hafızasını taşıyan bir ozan/âşık kimliğiyle biçimlenmesine büyük katkı sağlamıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yaklaşımıyla yürütülmüştür. Araştırmanın temel amacı, sanatçı Uğur Işılak'ın müzikal üretimleri üzerinden modern ozanlık geleneğine dair çok katmanlı bir çözümleme sunmaktır. Bu doğrultuda, sanatçının seçilen 10 eseri, tematik bütünlükleri ve müzikal özellikleri bakımından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Eserlerin

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Recep Aslanoğlu, (2020). Uğur Işılak'ın Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan.

seçiminde, Uğur Işılak'ın müzikal karakterini yansıtan, geleneksel ozanlık ile modern müzik anlayışı arasında köprü kuran nitelikteki yapıtlar dikkate alınmıştır.

Çalışmanın ilk aşamasında literatür taraması gerçekleştirilmiş; modern ozanlık kavramı ve bu kavramın tarihsel gelişimi kuramsal bir çerçevede ele alınmıştır. Ardından, seçilen eserler üzerinden sanatçının üretim ve müzikal form anlayışı analiz edilmiştir. Bu süreçte, veriler doğrudan alıntılar, tematik kodlamalar ve müziksel yapıların çözümlenmesi yoluyla değerlendirilmiştir.

Elde edilen bulgular, Uğur Işılak'ın geleneksel ozanlık geleneğini nasıl yeniden yorumladığı ve geleneği modern müzikle nasıl sentezlediğine dair derinlemesine bir anlayış sunmayı amaçlamaktadır.

BULGULAR

Uğur Işılak'ın Bestecilik ve Müzikal Dili

Uğur Işılak'ın bestecilik pratiği ve müzikal dili, yalnızca geleneksel formların tekrarından ibaret olmayan ve halk müziği mirasını çağdaş duyarlılıklarla yeniden yoğuran özgün bir eser karakterinin olduğu gözlemlenmektedir. Yerel melodik unsurlarla evrensel tınıları bir araya getiren bu özgün yapısı, onun duyuş tarzının çok yönlü oluşunun bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının müzikal üretimi hem tematik hem de biçimsel açıdan incelendiğinde, Anadolu'nun sözlü kültüründen beslenen derin bir estetik anlayışın, bireysel ifade biçimleriyle harmanlanarak özgün bir bestecilik kimliği oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Uğur Işılak'ın müzikal üretimini belirli bir tür ya da forma indirgemeye çalışmak, sanatçının çok katmanlı müzikal yaklaşımını göz ardı etmek anlamına gelecektir. Onun eserlerini yalnızca halk müziği, arabesk ya da protest vb. müzik kategorilerinden biriyle sınırlı biçimde tanımlamak hem üretim çeşitliliğini hem de estetik çeşitlenmeyi yansıtmada yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamda, Uğur Işılak'ın sanatsal çizgisi, biçimsel ve tematik yönleriyle çok yönlülüğü esas alan bir karakter sergilemektedir. Bu noktada Işılak ile Orhan Gencebay arasında anlamlı bir paralelliği kurmak mümkün olabilir. Zira Orhan Gencebay da müzikal kariyeri boyunca tek bir kalıba indirgenemeyecek kadar geniş bir repertuar geliştirmiş; eserlerinde hem yöresel ezgi kalıplarını hem de ulusal ölçekte farklı müzik türlerinin melodik ve ritmik unsurlarını ustalıkla bir araya getirmiştir. Gencebay'ın müziğinde Türk sanat müziğinden halk müziğine, arabeskten klasik Batı armonisine kadar birçok unsurun iç içe geçtiği görülmektedir.

Özbek, İlhan Başgöz ile gerçekleştirdiği kişisel görüşmesinde, Orhan Gencebay'ın müziğinin kategorik konumunu belirlemek açısından dikkate değer tespitlere yer vermektedir. Başgöz'e göre geleneği doğru bir şekilde anlayabilmek için üç temel unsur dikkate alınmalıdır: “1. *Form (biçim)*, 2. *Gelenek Taşıyıcısı*, 3. *Seyreden, dinleyen kesim (toplumsal çevre)*” olarak üç maddede toplamaktadır (Özbek, 2012: 174). Özbek, Başgöz'ün geleneği anlamaya yönelik önerdiği üçlü yöntemi form (biçim), gelenek taşıyıcılığı (toplumsal çevre) esas alarak, Orhan Gencebay'ın müzikal kategorisini bu eksenler üzerinden değerlendirmektedir.³ Başgöz'ün önerdiği bu yöntem, geleneksel bir türün sadece yapısal yönlerini değil, aynı zamanda onu üreten kişiyi ve bu üretimin gerçekleştiği sosyal bağlamı da dikkate alarak çok boyutlu bir çözümleme olanağı sunmaktadır. Bu yöntem, özellikle melez ya da geçiş formlarına sahip müzikal türlerin analizinde önemli bir kuramsal çerçeve sağlamaktadır. Bu yaklaşımdan hareketle, biz de Işılak'ın müzikal üretimini değerlendirdiğimizde; onun müzikal formunun tarihsel ve estetik akışını aynı üçlü eksenle şu şekilde tasnif etmek mümkündür:

1. Biçimsel (Form) Özellikler

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, temelde Türk Halk Müziği'nin geleneksel formlarına dayansa da bu temel üzerinde şekillenen çok katmanlı bir yapı dikkat çekmektedir. Bu yapıda arabesk, protest müzik ve Anadolu rock gibi farklı müzikal türlerin etkileri de açıkça gözlemlenmektedir. Özellikle Orta Anadolu bölgesi ile Alevi-Bektaşî havzasına özgü ezgisel ve melodik unsurlar, Işılak'ın eserlerinde belirgin biçimde yer almakta ve Batı müziğinin armonik düzenlemeleriyle bir araya getirilerek hem yerel hem evrensel ölçekte yorumlanabilecek özgün bir müzikal dil oluşturulmaktadır. Müzikal üretiminde enstrümantasyonun seçkin ve işlevsel bir biçimde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Işılak'ın eserlerinde özellikle yaylı sazlar, bağlama ve elektro gitar başat çalgılar olarak öne çıkmakta ve bu enstrümanlar aracılığıyla geleneksel tınılar korunurken hem de çağdaş bir müzikal zemin oluşturulmaktadır. Özellikle son dönem çalışmalarında ise elektronik pop ritimlerine yer verilmesi, sanatçının çağın müzikal yönelimlerini takip ettiğini ve kendi müziğine entegre etme konusunda esnek bir tutum sergilediğini göstermektedir.

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Meral Özbek, (2012). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski (10. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.

Uğur Işılak'ın sözlü üretimlerinde, toplumsal sorunlar, aşk, sevgi ve özellikle millilik temelli duyarlılıkların belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Bu tematik yapı, onun geleneksel şiir anlayışıyla olan bağını sürdürdüğünü gösterirken; aynı zamanda çağdaş Türkçede kullanılan güncel deyimlerin, kelime gruplarının ve söyleyiş biçimlerinin şiirlerinde yer alması, sanatçının çağın dilini yakalayabildiğini ve gelenekle modernite arasında başarılı bir denge kurabildiğini ortaya koymaktadır. Aslanoğlu'nun çalışmasında, Uğur Işılak'ın şiirlerinde biçimsel açıdan geleneksel halk şiiri nazım türlerinin izleri ayrıntılı biçimde incelenmekte; özellikle koşma, semai, varsağı, taşlama, güzelleme, koçaklama, türkü ve sınırlı düzeyde de olsa destan ile ağıt türlerinin kullanımına yer verildiği vurgulanmaktadır (Aslanoğlu, 2020: 89-97). Şiirlerinde genellikle hece ölçüsüne bağlı kalınmakta, 7, 8 ve 11'li hece kalıplarıyla yazılmış metinler ön plana çıkmaktadır. Bu durum, onun halk edebiyatı nazım anlayışıyla olan bağını sadece tematik düzeyde değil, biçimsel düzeyde de koruduğunu göstermektedir.

2. Gelenek Taşıyıcılığı

Işılak, kendini hem bir bestekâr hem de bir söz taşıyıcısı olarak konumlandırır. Türk milletinin kültürel hafızasını şiirle, müzikle ve sözle diriltme amacı taşıyan bir sanatçı olarak, gelenekten beslenirken onu yeniden üretmeyi hedefler. Özellikle geçmiş dönemde yaşamış halk ozanlarının tematik mirasını modern bir anlatım diliyle birleştirir. Bu yönüyle hem halk şiiri geleneğini çağdaş söylemle buluşturan hem de güncel olaylara geleneksel reflekslerle yaklaşan bir “müzikal anlatıcı” rolü üstlenir.

Özellikle 90'lı yıllarda Türkiye'ye gelerek profesyonel albüm çalışmalarına başlayan Uğur Işılak'ın müzikal kariyerinde dikkat çeken en temel özelliklerden biri, yaptığı eserlerin tamamına yakınında söz ve müziğin kendisine ait olmasıdır. 90'lı yılların öncesinde yayımladığı “Haykırış” serisi albümleri dışarıda tutulacak olursa, Işılak'ın neredeyse tüm müzikal üretimlerinde kendi imzasının yer aldığı görülmektedir. Tam anlamıyla kendi eserlerine yönelmeden önce ise, Abdurrahim Karakoç, Ozan Yusuf Polatoğlu gibi önemli şairlerin şiirlerini bestelemiş olması, onun halk edebiyatı ve şiir geleneğiyle olan bağını açıkça ortaya koymaktadır. Bu noktada şu sorunun sorulması kaçınılmazdır: Sözü ve müziği kendisine ait olan birçok sanatçı varken, Uğur Işılak'ı neden âşıklık geleneği içerisinde değerlendirmekteyiz? Bu soruya verilecek yanıt, onun sanatında gözlemlenen geleneksel öğelerin kapsamı ve derinliğiyle doğrudan ilişkilidir. Âşıklık geleneği içinde yer alan bir sanatçıyı “âşık” olarak nitelendirebilmek için, yalnızca şiir ve müzik

üretimi yeterli değildir; aynı zamanda geleneğe özgü birtakım karakteristik unsurların da sanatçının pratiğinde bulunması gerekmektedir. Bu unsurlar arasında bade içme, mahlas alma, usta-çırak ilişkisi, saz çalma, leb değmez, atışma ve hikâye anlatıcılığı gibi geleneğin kurucu öğeleri yer almaktadır. Elbette bu niteliklerin tamamını her âşığın tam anlamıyla karşıladığı söylenemez; ancak sanatçının bu özelliklerin bir kısmını taşıması, onun âşıklık geleneği içerisinde değerlendirilmesini mümkün kılar. Uğur Işılak'ın müziği ve şiir anlayışı derinlemesine incelendiğinde, gelenekten gelen bu pek çok özelliği bünyesinde barındırdığı görülmekte; bu da onu yalnızca çağdaş bir müzisyen olarak değil, aynı zamanda modern zamanlarda âşıklık geleneğini sürdüren bir temsilci olarak değerlendirmeyi anlamlı kılmaktadır.

Âşıklık Geleneği Unsurları	Uğur Işılak'ta Görünen Özellikler
Bade İçme	Yok
Mahlas	Var (Artık kullanmıyor)
Usta - Çırak İlişkisi	Var
Saz Çalma	Var
Leb Değmez	Yok
Atışma	Var
Hikâye Anlatıcılığı	Yok
İrticalen (Doğaçlama) Şiir Söyleme	Var

Tablo 1. Âşıklık geleneğinin temel unsurları.

Hazırlanan tablo doğrultusunda değerlendirildiğinde, Uğur Işılak'ın âşıklık geleneği içerisinde yer alan özelliklerin çoğunu taşıdığı görülmektedir. Özellikle usta-çırak ilişkisi, saz çalma ve atışma gibi gelenekte belirleyici öneme sahip unsurların Işılak'ın sanat pratiğinde karşılık bulması, onun bu kültürel yapıyla organik bir bağ kurduğunu göstermektedir. Her ne kadar bade içme geleneği ve leb değmez gibi ritüelistik ve teknik öğeler sanatçının pratiğinde yer almasa da bu unsurların günümüz âşıklık anlayışında artık zorunlu görülmediği de dikkate alınmalıdır. Öte yandan hikâye anlatıcılığı unsurunun yokluğu ise, onun gelenekten beslense de modern müzikal biçimlere ve doğrudan şarkı formuna yönelen bir tarzı tercih ettiğine işaret etmektedir. Sonuç olarak, Uğur Işılak, klasik anlamda tüm özellikleriyle bir “âşık” olmasa da geleneğin çağdaş bir temsilcisi olarak pek çok yönüyle âşıklık geleneği içerisinde anlamlı bir konuma sahiptir. Tabloda da görüldüğü üzere Işılak'ın farklı dönemlerde üç ayrı mahlâs kullandığı bilinmektedir. “Mertoğlu” mahlâsı Ozan Arif tarafından, “Hilâlî” mahlâsı Ozan Yusuf Polatoğlu tarafından, “Geylânî” mahlâsı ise dayısı Bahtiyar Aksoy tarafından verilmiştir. Ancak sanatçının, özellikle bir dönem “Geylânî” mahlâsını aktif biçimde kullanmasına rağmen, daha sonraki süreçte mahlâs kullanımını tamamen bıraktığı görülmektedir (Aslanoğlu, 2020: 25). Ayrıca Işılak'ın mahlas kullanmaması ve birçok

şiiirini doğrudan bestelemek amacıyla kaleme alması, onu gelenekten uzak biri gibi gösterebilir; fakat ele aldığı temalar, şiiirlerinde hece ölçüsünü ve çoğunlukla dörtlük formunu tercih etmesi, sade ve anlaşılır bir dil kullanması ile icra ettiği çalıp-söyleme geleneği, sanatçının geleneğe güçlü şekilde bağlı olduğunu ortaya koymaktadır (Tozlu ve Aslanoğlu, 2021: 241).

3. Toplumsal Çevre (Dinleyici Kitlesi)

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, sadece sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal kesimin kimliksel temsiline imkân veren kültürel bir araç olarak değerlendirilmelidir. Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren dindar-muhafazakâr çevreler, milliyetçi duyarlılığa sahip bireyler ve geleneksel değerlerle modern yaşam tarzı arasında denge kurmaya çalışan orta sınıf gruplar, Işılak'ın müziğini yoğun biçimde benimsemişlerdir. Bu dinleyici kitlesi, söz konusu müziği yalnızca estetik bir beğeni alanı olarak değil, aynı zamanda toplumsal aidiyetlerin, değerler dünyasının ve ideolojik duruşların müzikal düzlemde yeniden üretildiği bir temsil alanı olarak görmektedir.

Sanatçının özellikle milli romantik duyuş tarzını öne çıkaran eserleri, dinleyiciler tarafından bir tür “sözel manifesto” gibi algılanmakta, bu müzik aracılığıyla kendi kültürel ve inançsal kimliklerini görünür kılma imkânı bulmaktadırlar. Bu yönüyle Işılak'ın müziği, arabesken farklı olarak edilgen bir duygusal boşalım değil, moral yükseltici ve kimlik inşa edici bir araç olarak öne çıkar. Bu bakımdan sanatçının bu noktada toplum kurucu işlevi ile ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Arabeskin karamsar, içe dönük anlatısına karşılık Işılak'ın şarkıları, bir değer inşası ve geleceğe dönük bir umut dili taşımaktadır. Bu da müziğin, kentleşme sürecine dâhil olmuş ama geleneksel değerlerinden kopmamış dinleyici profilleriyle örtüşmesini sağlamaktadır. Ayrıca Analog dönemin teknik sınırlılıklarının geride bırakılmasıyla birlikte, dijital teknolojilerin müzik alanına dahil edilmesi, prodüksiyon sürecinde daha önce erişilemeyen ses derinliklerinin ve çok katmanlı yapının oluşturulmasına imkân tanımıştır. Bu teknolojik gelişim, yalnızca müziğin üretim biçimini değil, dinleyiciyle kurulan ilişkiyi ve algı biçimini de köklü bir biçimde dönüştürmüştür (Tanyeri, 2024: 918). Kentin merkezine taşınan ama kimliğini taşraya borçlu hisseden bireyler için bu yeni dönem hem nostaljik bir aidiyet hem de güncel bir temsil alanı işlevi görmektedir.

2000'li yıllarla birlikte özellikle televizyon programları, siyasi kampanyalar, mitingler ve dijital medya aracılığıyla daha görünür hale gelen sanatçı, bu dönemde hem kültürel endüstrideki varlığını pekiştirmiş hem de farklı sosyal tabakalardan dinleyicilerle bağ kurmuştur. Konserler,

albümler, dijital yayınlar ve görsel medya üzerinden kurulan bu etkileşim, sanatçının üretimini yalnızca sanatsal bir faaliyet değil, aynı zamanda kitlesel bir kültürel iletişim süreci olarak da değerlendirmeye olanak tanır.

Uğur Işılak'ın müziği, dinleyiciyle kurduğu ilişki bakımından edilgen bir alımlama biçiminden çok, aktif bir katılımı önceleyen bir yapı sergilemektedir. Dinleyici yalnızca “duyan” değil, aynı zamanda “eşlik eden”, “yorumlayan” ve “sahiplenen” konumdadır. Bu bağlamda müzik; bireysel tefekkür, kolektif kimlik inşası, duygusal birliktelik ve politik aidiyet gibi pratiklerin taşıyıcısı hâline gelir. Söz konusu dinleyici topluluğu, çoğu zaman şarkı sözleri üzerinden gündelik hayat pratiklerini anlamlandırmakta; kendini bu sözlerde bulmakta ve bu yolla bir “biz duygusu” inşa etmektedir. Böylelikle Uğur Işılak'ın müziği hem bireysel hem de toplumsal düzlemde anlam kazanan, çok katmanlı bir kültürel deneyim sunmaktadır.

Uğur Işılak'ın Örnek Eserlerinin Müzikal Analizi

Uğur Işılak'ın müzikal üretimi, içerdiği tematik yoğunluk kadar biçimsel yapısıyla da dikkat çeken çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Sanatçının eserlerinde halk müziği geleneğine ait makam ve usûl yapılarıyla, çağdaş müzik anlayışının armonik ve ritmik düzenlemeleri bir araya gelmektedir. Bu bağlamda Işılak hem geleneksel müzikal formları koruyan hem de güncel duyarlılıklara hitap eden bir söylem kurmayı başarmıştır. Bu bölümde sanatçının seçili eserleri üzerinden makamsal seyir, ritmik yapı, form düzeni, çalgı kullanımı ve vokal teknikler gibi temel müzikal unsurlar analiz edilerek, onun genel müzik estetiği çözümlenmeye çalışılmıştır.

Örnek Eser İncelemeleri

Feda Ettim

1. Mey
2. de yaylılar ve mey

Söz-Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

5 Yaylılar

9 Bağlama-Kaval ve Yaylılar

13

17

Nota 1. “Feda Ettim” eser notası.

Eser, genel ezgi seyri itibarıyla Uşşâk makamı karakteri taşımaktadır ve usûlü, 7/8'lik (3+2+2) aksak ritim kalıbıdır. Ses aralığı, la ile fa arasında seyrederek toplamda altı seslik bir genişlik göstermektedir. Ezgisel yapı, kısa ve tekrara dayalı motiflerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. İlk yedi ölçülük giriş bölümünde, ilk tekrar yalnızca mey ile icra edilmekte, ikinci tekrar sırasında yaylı çalgılar eklenerek çok güçlü bir yapı kurulmakta, üçüncü tekrar itibarıyla ise mey, yaylılar ve kaval birlikte kullanılarak daha zengin bir ses örgüsü elde edilmektedir. 8. ölçüde yalnızca yaylı çalgıların icrası dikkat çekerken, 9. ölçüden itibaren bağlama, kaval ve yaylıların birlikte yürüttüğü toplu çalgı icrası eserin temel dinamik yapısını oluşturmaktadır.

Dizginle Aşkını

Söz-Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

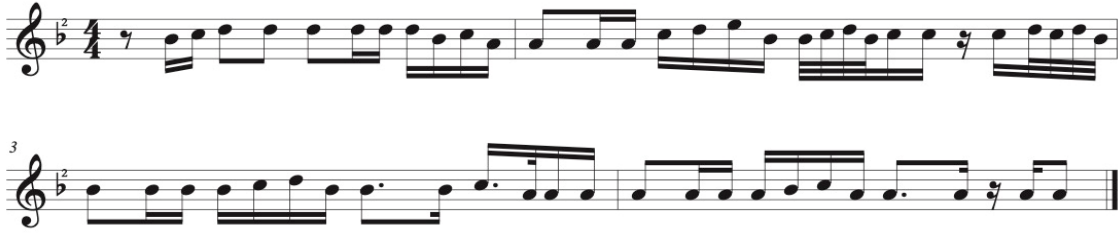


Nota 2. Eserin giriş bölümü.

Eser, Uşşâk makamına karşılık gelmektedir. Makamın temel seyri, Uşşâk dizisine özgü olarak la-sib2-do-re dörtlüsü ve onu takip eden mi-fa-sol beşlisi çerçevesinde şekillenmektedir. Usûl yapısı 4 zamanlıdır ve eserde hem deyiş hem de semah tavrına yakın bir icra anlayışı gözlemlenmektedir. Eserin ilk iki ölçüsü, intro niteliğinde çalınmakta; ardından gelen kısımda ana ezgi yapılandırılmaktadır. Özellikle nakarat bölümünde ses sahasının yedinci dereceye kadar yükselmesi, eserin toplamda yedi seslik bir melodik alana sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca eserin karar bölümlerinde, Türk halk müziğinde sıkça karşılaşılan fa-sol-la dizilimine dayalı klasik karar motifi kullanılmış; bu motif eserin geleneksel yapısını pekiştirirken, dinleyicide aşinalık duygusu yaratmaktadır.

Yıllarıma Vay

Söz-Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI



Nota 3. “Yıllarıma Vay” eserinin saz bölümü.

Eserin, Uşşâk makamına karşılık gelmektedir ve usûl yapısı olarak sofyan tercih edilmiş, böylece eserin ritmik yapısı hem sade hem de icra kolaylığı sağlayan bir zemin üzerinde kurgulanmıştır. Eserin ses sahası beş seslik bir genişlik göstermektedir. Eserin saz bölümü ile nakarat kısmı aynı ezgisel yapıya dayanmaktadır ve bu durum, halk müziğine özgü tekrarlayıcı form anlayışı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir özelliktir. Ezgi motiflerinin oluşumunda ise klasik halk müziğinde sıkça karşılaşılan sekilemelerin etkili olduğu gözlemlenmektedir. Bu sekilemeler, ezgisel sürekliliği sağlayan ve parçanın melodik dokusunu zenginleştiren unsurlar olarak işlev görmektedir. İncelenen bu üç eser, genel anlamda Türk halk müziği repertuvarında “deyiş, semah vb.” tavrılarıyla icra edilen parçalara örnek teşkil etmektedir. Bu eserlerde kullanılan makamsal dizilimler, ritmik yapılar ve sınırlı ses sahaları; geleneksel âşık tarzı söyleyiş biçiminin geleneksel yorumları olarak değerlendirilebilecek bir müzikal dil ortaya koymaktadır.

Bir Olana Bağlanmışım

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI



Nota 4. Eserin saz bölümü.

İncelenen bu eser, Uğur Işılak'ın müzikal üretimi içinde Orta Anadolu tavrına yakınlığı ile öne çıkan örneklerden biridir. Sanatçının Orta Anadolu kökenli oluşu, bölgeye ait müzikal kodlara olan hâkimiyetini yansıtmakta; bu durum hem ezgi yapısında hem de icra biçiminde kendisini göstermektedir. Eser, Kürdî makamı karakteri taşımaktadır ve bu durum Orta Anadolu yöresel

türkülerinde yoğunlukla kullanılmasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. 4/4'lük usûl, o bölgenin yaygın ritmik kalıplarından biridir ve burada da eserin yapısına uygun biçimde tercih edilmiştir. Ezgi yapısı toplamda dokuz seslik bir genişlik taşımakta ve bu genişlik içerisinde anlamlı motifler aracılığıyla melodik gelişim sağlanmaktadır.

Eserin saz bölümü ile nakarat kısmı, yapı bakımından örtüşmektedir. Özellikle ilk iki ölçü, küçük varyasyonlar dışında birbirine yakın seyretmekte; 3., 4. ve 5. ölçülerde ise açıkça görülebilen sekileme teknikleri ile ezgiye hareket ve canlılık kazandırılmaktadır. Bu sekilemeler, parçanın hem geleneksel bağlamla kurduğu ilişkiyi güçlendirmekte hem de anlatısal yapısına katkı sağlamaktadır.

Yalan da Olsa

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI



Nota 5. Eserin saz bölümü.

Bu eser de tıpkı benzer nitelikler taşıyan diğer örnekler gibi, Orta Anadolu tavrıyla üretilmiş ve icra edilmiş bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Kürdî makamına karşılık gelen yapısı ve 4/4'lük usûl kullanımı, eserin yöresel müzikal etkisini ortaya koymaktadır. Ezginin hareketli ve ritmik yapısı, Orta Anadolu bölgesine ait oyun havalarına benzer bir akış sunmakta; bu da eseri yalnızca tematik değil, yapısal açıdan da yöreye özgü kılmaktadır. Nakarat bölümü, tiz bölgeden başlamakta ve inici bir seyir izlemektedir. Bu bölümdeki ses sahası, 8 seslik bir genişlik sunmakta ve melodik çeşitliliği artırmaktadır. Eserin saz bölümü ile vokal bölümü arasında yüksek düzeyde benzerlik bulunmakta, bu da geleneksel halk müziğinde sık karşılaşılan “ezgi-söz birlikteliği” ilkesini desteklemektedir. Uğur Işılak, bu parçada Orta Anadolu’ya özgü melodik kalıpları belirgin biçimde kullanmakta; özellikle süslemeler, geçki biçimleri ve vurgularda bu yöresel tavır net biçimde hissedilmektedir. İcra sırasında kullanılan bağlama tonu, Neşet Ertaş ekolünü

anımsatmakta; elektro tambura bağlama ile oluşturulan bu tını, son yıllarda Orta Anadolu'da sıklıkla tercih edilen çağdaş icra tarzının bir örneğini sunmaktadır. Özellikle 3. ölçüdeki kromatik iniş, esere hem renk katmakta hem de melodik olarak beklenmeyen bir geçiş yaratarak dinleyicinin ilgisini diri tutmaktadır. Bu özellikler doğrultusunda eser hem yapısal hem de tavır açısından Orta Anadolu müzik geleneğinin modern bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Güzel Dost

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI



Nota 6. Eserin giriş ve ara saz bölümü.

İncelenen bu eser, Uğur Işılak'ın repertuvarında yer alan ve Orta Anadolu tavrını yansıtan başarılı örneklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır ve Kürdî makamına karşılık gelmektedir. Ezgi seyri içerisinde yer yer Hüseyinîde saba, Nevada Karcıçar dizilerinin etkisi hissedilmekte; özellikle karar bölgesinde Saba Zemzeme çeşniyle oluşturulan iniş, esere güçlü bir yöresel karakter kazandırmaktadır. Bu durum, Orta Anadolu müziğinde sıkça rastlanan bir özelliktir ve makamlar arası geçişlerle sağlanan duygu zenginliği, eserin anlatı gücünü derinleştirmektedir. Eserin usûlü 2/4'lüktür; fakat bu kısa ölçü yapısına rağmen oldukça ağır ve ritmik bir seyir izlemektedir. Ezgi yapısı, la ile tiz si bemol arasında 9 seslik bir genişliğe sahiptir. Geniş ses sahası, vokalın dramatik yükselişler ve inişlerle ifade gücünü artırmasına olanak tanımaktadır. Saz bölümü ile nakarat kısmı arasında yüksek düzeyde ezgisel benzerlik bulunmakta ve ara saz bölümünde söz girişinin ilk

ezgisel cümlesi birebir tekrar edilerek melodiyle söz arasında güçlü bir bağ kurulmaktadır. İcra yönüyle bakıldığında, eser orkestral anlamda oldukça sade bir yapıya sahiptir. Ana enstrüman olarak yalnızca bağlama ön planda tutulmuştur ve bu tercih, eserin söz odaklı yapısına ve geleneksel sadeliğe uygun bir anlatım zemini oluşturmuştur.

Gelsen de bir Gelmesen de

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

Nota 7. Eserin armonik giriş bölümü.

Eser Kürdî makamı ile örtüşmektedir ve özellikle ezgisel seyir ve karar yapısıyla bu makamın karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Diğer örneklerden farklı olarak eserde 9/8’lik aksak usûl kullanılmıştır ki, bu durum parçaya ritmik dinamizm kazandırmaktadır. Aksak ritmin kullanımı bu eserde sözlerin ağır duygusal yüküne karşın hareketli bir akış sağlamaktadır. Eserin genel yapısı itibarıyla sadelik esas alınmış, ancak bu sadelik içinde bağlama ile kavalın oluşturduğu armonik yürüyüşler belirgin biçimde ön planda yer almıştır. Eser, 2 ölçümlük bir intro ile açılmakta; bu giriş bölümü, doğrudan nakaratın iniş ezgisiyle örtüşen bir yapıdadır. Bu durum, Türk halk müziğinde sıkça görülen “ezgi bütünlüğü” anlayışına uygun düşmekte; dinleyicinin ezgiyle hızlı bağ kurmasını sağlamaktadır. Parçanın ses sahası, 1. Derece (karar) la ile 2. Derece do arasında 10 seslik bir genişlik sunmaktadır. Bu da melodik anlatımda geniş bir alan yaratarak özellikle vokal

icrada esnek bir yorum imkânı sağlamaktadır. Söz içerikleri ise genel hatlarıyla sevda teması etrafında şekillenmiş ve bu yönüyle eser hem yapısal hem de tematik açıdan Uğur Işılak'ın “âşıklama tavrını” çağdaş bir biçimde sürdürdüğü örnekler arasında yer almaktadır.

Vatan Sağolsun

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

Bağlama



Gitar



Nota 8. Eserin giriş bölümü.

Kürdî makamı ve 4 zamanlı (4/4) usûl ile kurgulanan eser, bağlama ve elektro gitarın birlikte kullanıldığı Anadolu rock tarzında bir düzenlemeye sahiptir. Bu çalgı kombinasyonu hem geleneksel hem de modern anlatım biçimlerini bir araya getirerek esere güçlü bir ifade derinliği kazandırmaktadır. Giriş bölümü, bağlama ile icra edilmekte ve doğrudan nakarat ezgisiyle örtüşen bir yapıda ilerlemektedir. İkinci tekrar itibarıyla elektro gitar devreye girmekte; sade ve alt yapıyı destekleyici bir biçimde eserin atmosferine katkı sunmaktadır. Söz giriş bölümü, serbest ritmik yapı içerisinde tiz bölgede seyretmekte, bu da dramatik bir vurgu oluşturarak dinleyicinin dikkatini çekmektedir. Devamında, ritim yapısının belirginleşmesiyle birlikte nakarat bölümü çalınmakta ve eserin melodik yapısı sabitleşmektedir. Ezginin ses sahası, la (1. derece) ile si bemol (2. derece) arasında uzanmakta ve toplamda 9 seslik bir genişlik sunmaktadır. Şiirsel içerik bakımından eser, kahramanlık teması etrafında şekillenmekte; sözlerinde vatan sevgisi gibi yüksek anlam katmanlarına yer verilmektedir. Bu yönüyle parça, Uğur Işılak'ın eserlerinde sıklıkla karşılaşılan milli ve manevî duyarlılıkları barındırmakta; sanatçının çağdaş bir ozan olarak toplumsal bilinç, direniş ve aidiyet duygularını ön plana çıkaran karakterini yansıtmaktadır.

Birleşmiş Milletler

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

Yay.1

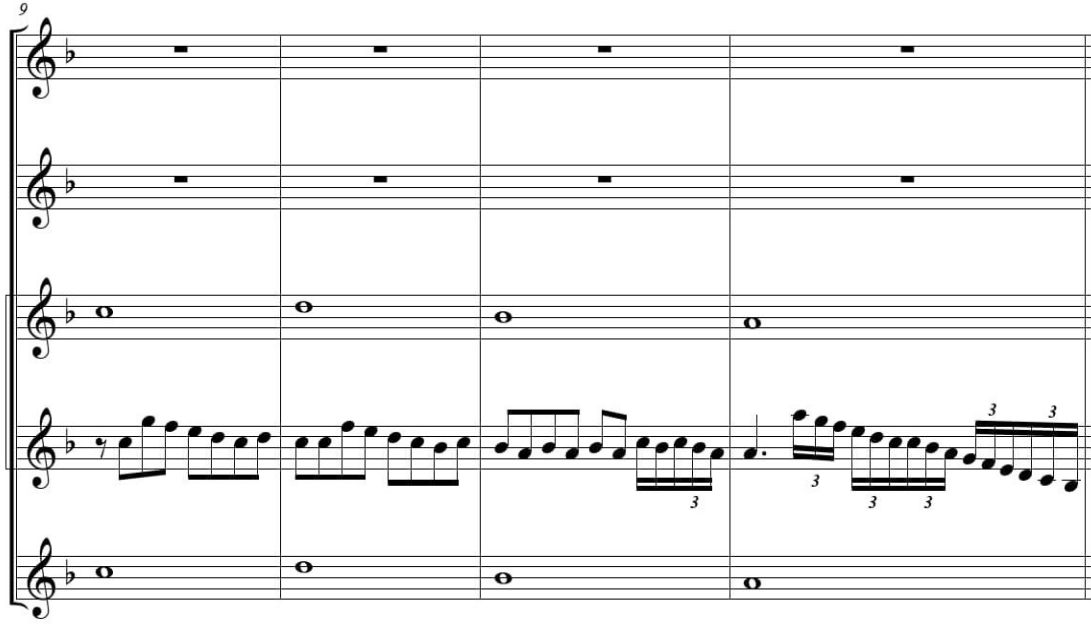
Yay.2

Bağ.

E.Git.1

E.Git.2

5



Nota 9. Eserin armonik giriş bölümü.

Kürdî makamı ve 4/4'lük ölçü birimiyle ilerleyen eser, özellikle yaylı çalgı kompozisyonları, kaval, bağlama ve elektro gitarın bir arada kullanılmasıyla oluşturulan güçlü, millî bir orkestral yapı içerisinde icra edilmiştir. Eserin ilk 4 ölçüsü, yaylı çalgılar ve bağlamanın partisonlu biçimde eşlik ettiği sinematik bir giriş bölümü sunmakta; bu giriş, dramatik etkiyi artırarak dinleyiciyi hazırlayan bir atmosfer oluşturmaktadır. 5. ölçüden itibaren elektro gitarın solo eşliğinde devreye girmesiyle eser nakarat bölümüne geçiş yapmakta, ardından vokal icraya bırakılmaktadır. Melodik yapı itibarıyla eser, 7 seslik bir ses sahası içerisinde şekillenmektedir. Bu sınırlı fakat etkili ses alanı, özellikle vokal icrada anlam ve vurgu kazandırma açısından işlevsel bir yapıya sahiptir. Şiirsel teması, İslam dünyasına yönelik bir uyanış çağrısı niteliği taşımakta; sözlerde yer alan ifadeler, zulme karşı bir itiraz ve direniş refleksi barındırmaktadır. Bu yönüyle eser, sadece bireysel bir söylem değil, aynı zamanda toplumsal bir kaygının ve bilinç oluşturma çabasının müzikal ifadesi olarak değerlendirilebilir. Millî ve dinî değerler üzerine kurulu söz yapısı, Işılak'ın karakteristik davudî ses tonu ile birleştiğinde, yüzyıllardır süregelen ozanlık geleneğinin “sanatsal direniş manifestosu” işlevi görmekte ve sanatçının çağdaş ozanlık misyonunu güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Sonsuza Dek Burdayım

Söz- Müzik: Uğur IŞILAK
Notaya alan: Kemal ÖZAVCI

Bağ.

Yay.

Bağlama

Nota 10. Eserin giriş bölümü.

Bu eser de tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi Kürdî makamında bestelenmiş ve 4 zamanlı (4/4) usûlle icra edilmiştir. Eserin yapısı, makamın hüznü ama kararlı karakteri ile ritmin dengeleyici akıcılığı arasında bir uyum kurarak dinleyiciye güçlü bir anlatım alanı sunmaktadır. Vokal giriş bölümü, oktav la perdesinden başlamakta ve inici seyir özelliği göstermektedir. Vokal icranın ses sahası toplamda 9 sese yayılarak hem dramatik hem de güçlü bir ifade alanı yaratmaktadır. Eserin ilk 4 ölçüsü, yaylı çalgılarla desteklenen sinematik bir bağlama eşliği ile açılmakta; bu bölüm, armonik zenginliğiyle parçaya yoğun bir atmosfer katmaktadır. 5. ölçüden itibaren bağlama solo olarak devam etmekte, eserin tempolu nakarat ezgisi icra edilmektedir. Bu geçiş, eserin yapısal dinamiğini yükselten bir unsur olarak değerlendirilebilir. Tematik açıdan eserde, millet bilinci, tarihsel kimlik ve toplumsal hafıza gibi kavramlar ön plana çıkmakta; sözler, içinde bulunulan toplumun geçmişten günümüze uzanan şanlı tarihsel mirasını vurgulamaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, sanatçının geleneğini yalnızca aktaran değil, aynı zamanda yeniden yorumlayan ve çağdaşlaştıran bir ozan/âşık profili ortaya koyduğunu göstermektedir. Öncelikle, Uğur Işılak'ın müziği temelde Türk halk müziği formlarına

dayanmakla birlikte, Arabesk, Anadolu Rock ve protest müzik gibi türlerin etkilerini de barındıran çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu yapı, sanatçının hem yerel kodlara bağlı hem de evrensel müzik anlayışının varlığını ortaya koymaktadır. Analiz edilen eserler bağlamında, en çok Kürdî ve Uşşâk makamlarının tercih edildiği tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra tüm eserlerine bakıldığında hicaz, buselik ve muhayyer kürdi makamlarının da kullanıldığı görülmektedir. Ritmik yapıda ise 2/4, 4/4, 7/8 ve 9/8 gibi halk müziği usûllerine dayalı yapıların kullanıldığı görülmüştür. Fakat diğer eserlerinde 5/8 ve 6/8 gibi halk müziği usullerinin yanı sıra Batı usullerinin kullanıldığı da görülmektedir. Eserlerin ses sahaları genellikle 5 ile 10 ses aralığında şekillenmiş; bu durum, anlatı odaklı ve söz merkezli icra geleneğiyle doğrudan ilişkilendirilmiştir.

Işılak'ın tüm eserleri genel olarak incelendiğinde; THM çalgılarından bağlama ailesi (cura bağlama, kısa sap bağlama, tambura bağlama, divan), davul, zurna, kaval, cümbüş, kabak kemane, TSM çalgılarından ise keman, yaylı tambur, ney, ud, klarnet ve kanun gibi çalgılarının kullanıldığı görülmektedir. Bunların yanı sıra Batı müziği çalgılarından piyano, gitar (bas, elektro, akustik), yan flüt, bateri, çello, yaylı kompozisyonlar, dijital ses ve efektler kullanıldığı da tespit edilmiştir. Özellikle bazı eserlerde kullanılan sinematik yaylı kompozisyonlar, bağlama ile yapılan armonik yürüyüşler, eserlerin dramatik yapısını destekleyen unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Saz bölümleri ile nakaratlar arasındaki yüksek benzerlik oranı, halk müziğine özgü “ezgi-söz birlikteliği” ilkesini yansıtmaktadır.

Tematik açıdan bakıldığında ise Işılak'ın eserleri, klasik halk şiiri geleneğinden beslenerek aşk, gurbet, ayrılık, vatan, tarih, din, zulme isyan, millet bilinci ve toplumsal sorumluluk gibi temaları güçlü biçimde işler. Sanatçının birçok eserinde, sözlerin doğrudan bir uyanış çağrısı, millî duruş ya da manevî direnç olarak işlev gördüğü görülmektedir. Bu anlamda, Işılak'ın üretimleri sözlü kültürün güncel izdüşümünü temsil eder niteliktedir. Tüm bu yönleriyle Işılak'ın müziği, tıpkı Orhan Gencebay'da olduğu gibi tek bir türe indirgenemeyecek kadar estetik ve tematik çeşitlilik barındırmakta ve Barış Manço örneğinde olduğu gibi de geleneksel anlatıyı çağdaş formlarla bütünleştirerek hem evrensel hem de millî bir ozanlık örneği sunmaktadır. Eserlerinde Türk ve Batı çalgılarının birlikte kullanılması, geleneksel olan ile çağdaş olanın bir arada var olabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle sanatçı, Barış Manço'nun sözlü anlatı geleneğini popüler formatlarla buluşturma yaklaşımıyla, günümüz ozan tipinin modern temsilcisi olarak değerlendirilebilir. Sanatçının eserleri, sadece birer müzikal üretim değil; aynı zamanda millî ve manevî değerlerin, toplumsal hafızanın ve kültürel kimliğin müzikal temsilleri olarak okunmalıdır. Bu temsil biçimi,

Işılak'ın etkili müzikal yapıları ve ezgi-söz bütünlüğüne dayalı hem gelenek hem de çağdaş tavrıyla birleşerek, onu çağın içinde şekillenen “yeni ozan” tipi olarak konumlanmasını sağlamaktadır. Bu doğrultuda öneri olarak, benzer bir metodoloji ile farklı çağdaş halk müziği sanatçıların da makamsal, tematik ve sosyokültürel bağlamda analiz edilmesi önerilmektedir. Ayrıca, müzik eğitiminde geleneksel formların çağdaş yorumlarının örneklendirilmesi; genç kuşaklara kültürel kökleriyle bağ kurabilecekleri bir anlatı ortamı sunulması açısından önem arz etmektedir. Uğur Işılak örneği, geleneksel halk müziği mirasının çağdaşlaştırılarak hem korunabileceğini hem de yeniden üretilbileceğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

KAYNAKLAR

- Akdağoglu, T. (2024). Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler ve Yaklaşımlar. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(1), 35-47.
- Aslanoğlu, R. (2020). *Uğur Işılak'ın Hayatı ve Şiirlerinin Tematik İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan.
- Assmann, J. (2022). *Kültürel Bellek* (4. bs). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Günay, U. (1992). Cumhuriyet Terkibi ve Barış Manço. *Milli Folklor*, (13), 2-3.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar* (3. bs). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, M. F. (1976). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (3. bs). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004). *Saz Şairleri* (3. bs). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* (10. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şayhan, F. (2020). Etkin Geleneğin Taşıyıcısı-Altaylardan Bir Masal Anası: Mariya Mihaylovna. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13(32), 1316-1326.
- Tanyeri, B. (2024). 1990'lardan 21. Yy'ın İlk Çeyreğine Kadar Olan Süreçte Müzik Üretimindeki Gürlük Evrimi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4), 916-934.
- Tozlu, N., & Aslanoğlu, R. (2021). Çağdaş Ozan Uğur ıslak ve Şiir Dünyası. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 9(25), 225-242.

Yıldırım, D. (1999). Dede Korkut'tan Ozan Barış'a. *Türk Dili*, (570), 505-530.

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the transformation of the traditional Turkish minstrelsy tradition within the context of contemporary music practices, with a specific focus on the works and artistic identity of Uğur Işılak. Historically, Turkish folk music has long functioned as a powerful medium for translating social memory, cultural values, and collective emotions into concrete musical expression. Central to this function has been the ozan, a cultural figure who simultaneously assumed the roles of poet, musician, historian, and storyteller. Going far beyond entertainment, the ozan served as a living transmitter of cultural heritage and a representative of collective consciousness.

Rooted in the shamanic rituals of Central Asian Turkic societies, the ozan evolved through various historical layers-undergoing significant transformation after the adoption of Islam. The ozan's role shifted from ritualistic performance to a more poetic and spiritual representation, eventually merging with the identity of the âşık, or religious minstrel, who composed and performed poems in the vernacular. This shift reflected broader sociocultural and religious changes and marked the beginning of a long-lasting tradition in Turkish oral literature and music.

However, in the face of modernity, digitization, and the rise of popular music industries, the minstrelsy tradition has undergone both formal and functional changes. The decline of communal storytelling spaces such as village gatherings and coffeehouses, alongside the rapid spread of mass media, necessitated a reimagining of the ozan identity. In the modern era, minstrelsy is no longer confined to local contexts but instead finds resonance in digital platforms, concert halls, and political campaigns.

Uğur Işılak stands out as a significant contemporary figure who embodies this transformation. Born in Germany to Turkish parents and raised in a musically and poetically rich environment, Işılak synthesizes the tradition of folk music with modern compositional techniques, electronic instrumentation, and polyphonic arrangements. His music spans genres including traditional folk, arabesque, protest music, and Anatolian rock-yet remains rooted in the motifs of classical Turkish folk minstrelsy: love, homeland, history, and social responsibility.

Işılak's musical language is shaped by regional aesthetics, especially from Central Anatolia, while also incorporating global sensibilities. His lyrics often employ rhetorical strength and poetic symbolism, reflecting both personal emotion and collective identity. The integration of modern

harmonic structures with traditional melodic forms allows his work to resonate with both conservative and modern audiences, positioning him as a post-traditional minstrel. This hybridity is not merely stylistic but conceptual: Işılak reinterprets the ozan figure not as a relic of the past, but as a cultural agent capable of bridging history and modernity.

The study methodologically analyzes ten of Işılak's original compositions in terms of their melodic structures, rhythmic patterns, instrumental arrangements, and lyrical content. These works reflect strong ties to folk music traditions while simultaneously pushing the boundaries of those traditions through contemporary production values. Elements such as the use of bağlama alongside electronic beats, or the employment of traditional poetic forms with modern political commentary, exemplify this dynamic synthesis.

Beyond musical analysis, the study also situates Işılak within a broader socio-cultural framework. His audience primarily consists of nationalist, conservative, and religiously inclined segments of Turkish society-groups that find in his music both a reaffirmation of cultural identity and a response to the complexities of modern life. Işılak's performances often function as cultural rituals that connect individual sentiment with national consciousness. His songs are not only aesthetic expressions but also vehicles of ideological and emotional communication.

In conclusion, Uğur Işılak represents a modern iteration of the ozan tradition-one that both preserves and transforms. He does not imitate the past but rearticulates its values in new cultural languages. His music stands as an example of how folk traditions can be reimagined in the 21st century without losing their foundational meanings. The ozan in the digital age may no longer recite epic tales in village squares, but through artists like Işılak, the voice of tradition keeps evolving, adapting to new media, audiences, and sensibilities while remaining faithful to its historical and cultural roots.

Moreover, Işılak's artistic persona aligns with a broader cultural narrative that seeks to revitalize national identity through musical memory. His ability to merge poetic storytelling with musical innovation not only contributes to the preservation of intangible cultural heritage but also introduces a renewed relevance to traditional forms. In this sense, his work can be viewed as a form of cultural continuity achieved through creative transformation.

Ultimately, this study positions Uğur Işılak as more than just a performer or composer; he emerges as a cultural mediator someone who navigates between past and present, tradition and innovation, locality and universality. By navigating the aesthetic and ideological dimensions of folk music, he

reinvents the role of the ozan for contemporary society, offering a model for future generations of artists who seek to draw from tradition while speaking to the present.

This positioning of Işılak highlights the transformative role of the artist in reconfiguring tradition within a contemporary cultural matrix. By fusing inherited forms with present-day sensibilities, he not only sustains the relevance of folk aesthetics but also redefines their expressive potential. His music becomes a dialogic space where memory, identity, and innovation intersect, enabling a renegotiation of cultural values. In this regard, Işılak exemplifies how the ozan figure can operate as a cultural conduit, translating collective memory into a living tradition responsive to evolving social, political, and technological realities, while inspiring new artistic vocabularies grounded in heritage.