



Kadın Âşıkların Müzikal Kimlikleri

Sevilay ÇINAR
Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Kons.
sevilaycinar@gmail.com

Öz

Âşıkların yetiştikleri kültür ortamı kadar, buldukları icrâ ortamları da müzikal kimliklerinin oluşumunda büyük bir rol oynamakta, hatta onlara yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Bu çalışmada kadın âşıkların yetiştikleri kültür ortamları ve buldukları icâ ortamları, müzik kimliklerini belirleyen önemli bir ölçüt olarak görülmüştür. Kadın âşıkların ele aldıkları konular, kadın dillerine özgü müzikal aktarımlar, kadınlara özgü müzikal kimliği sorgulamaya zemin hazırlamıştır. Kadın âşıkların müzikle kurdukları ilişki, yetiştikleri sosyo-müzikal ortam içerisinde konumlanmaları, müzikal kimliklerini oluşturmaları açısından önem arz etmiştir. Amaç, kadın âşıkların icrâ ortamlarının icrâlarına etkilerini ve icrâ örneklerindeki kadına özgü ifadeleri belirlemek ve bu veriler üzerinden kadın âşıkların müzikal kimliğini tanımlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Kadın Âşık, Müzikal Kimlik, İcrâ Biçimi, İcrâ Ortamı, Toplumsal Cinsiyet.

The Musical Identity of Female Minstrels

Abstract

As well as the cultural environment in which the minstrels grown up, their environment of performances plays a major role in the formation of their musical identities and even gives them a new identity. In this study, cultural environment in which female minstrels have grown up and affiliated their performance environment have been considered as an important criterion determining the musical identities of them. Subjects which female minstrels handled, musical transfers specific to woman languages prepared a base to question musical identity of a manner specific to women. Relation of female minstrels with music, positioning socio-musical environment have been important in respect to constitute musical identity. The aim of study, to determine effects of performance environments to female minstrels music performance and specific women expressions and reveal a woman identity with these data.

Keywords: Woman Minstrel, Musical Identity, Performance Style, Performance Environment, Gender.

Giriş

Halk müziği içerisinde önemli bir yer teşkil eden âşık müziği, yöreden yöreye çeşitlilik gösteren edebi biçimi/türüyle, melodik yapısıyla, kaynağını yaşadığı toplumdan beslenerek oluşturan ve zenginleştiren bir sözlü kültür ürünüdür. Âşık sanatında -halk müziği genelinde de olduğu üzere- söz unsuru önde olsa da müzik, bu sanatın ayrılmaz parçasıdır ve saz şairleri için müziğin şiirlere eşlik etmesi vazgeçilmezdir. Bu sanat içerisinde müzik, âşıkların duygularını dile getirmelerinde güçlü bir unsur, dizelerini hatırlatan yardımcı bir öğe, şiirlerini dile getirirken düşünmelerine olanak sağlayan kurtarıcı bir zamanlama aracıdır. Öyle ki söz unsurunun öncelikli olduğu bu edebiyat geleneği içerisinde müzik; geleneksel kalıplarını, türlerini, ezgi karakterini, çalıp-okuma tarzını oluşturabilmiş, sözün ifadedeki en etkili unsurudur.

Kadın âşıklarda ise müzik, sadece sesin temsili değildir. Yaşamlarında müzik, hasretlerini, sevdalarını, sitemlerini dile getirmekle birlikte; yaşadıkları topluma kabul ettirmeye çalıştıkları âşık kimliklerinin ifadesi, topluma dönük yüzlerinin temsilidir. Ancak kendilerini buldukları, kendilerini ifade ettikleri müzik, öğrenmek için en çok çabaladıkları, zamana en fazla ihtiyaç duydukları, kendi kendilerine öğrenmekte büyük zorluklar yaşadıkları ve yaşam koşullarına göre duyurmamaları gereken en zor olandır. Zorluğun başlıca sebebi ise toplumsal cinsiyetlerinin¹ beraberinde geliştirilen roller (ev hanımlığı, annelik) ve sorumluluklarıdır. Şiirlerine, ezgilerine eşlik eden, müzikal kimliklerinin tek görünür parçası olan bağlamaları ise bu roller bağlamında saklamaları gereken, edinmeleri en zor olan, ilk yaşadıkları problemde kırılan, uzaklaştırılan başlıca araçtır. Kimi zaman çevrelerine, yakınlarına duyurmadan katılmaları gereken etkinliklere, müzikal kimliklerini görünür kılan bağlamalarını götürememeleri; diledikleri zaman bağlamaya sahip olamamaları ya da evlerinde, yakınlarında bağlamaları olduğu halde aile büyükleri tarafından el sürmelerinin yasak olması; bir bağlamaya sahip olsalar da yaptıkları en ufak bir hatada bağlamalarının yakını/yakınları tarafından kırılması ya da evden uzaklaştırılması, durumu anlatan örnekler arasındadır. Bu noktada, verilen örnekler, kadın âşıkların müziğini sorgulamamızdaki başlıca nedenlerdir ve çalışmamız içerisinde yer alan âşıkların yaşam hikâyelerinin bir parçası olan eserleri ise kadın âşıkların müzikal kimliklerini anlamamızı sağlayan öncelikli gözlemleyeceğimiz verilerdir.

Sıraladığımız örnekler ve nedenler bağlamında, kadın âşıkların âşık sanatı içerisindeki müzikal kimliklerini anlamak için; “Kadın âşıklar icrâlarını hangi ortamlarda gerçekleştirmektedirler ve bu ortamlar kadın âşıkların icrâ

¹Toplumsal Cinsiyet hakkında daha geniş bilgi için bkz. Herndon, “Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity”, ss. 11-12.



biçimini ne yönde etkilemektedir?”, “Kadın âşıklar, âşık sanatını ne koşullarda öğrenmekte ve geçmiş-gelecek arasında müzikal yorumları nedir?”, sorularına *Kadın Âşıkların İcrâ Ortamları ve İcrâ Biçimleri* altbaşlığı altında; “Kadın âşıklar eserlerinde geleneksel müzik kalıplarını kullanıyorlar mı? Eserleri, geleneksel âşık tür/tarz ve biçimlerini temsil ediyor mu?, Eserlerini meydana getirirken feyzaldıkları meslektaş ya da yakınları var mı?”, “Kadın âşıklar ezgilettikleri eserlerini bağlamalarına nasıl adapte ediyorlar?”, “Değişen yaşam koşullarıyla birlikte kadın âşıkların temsil ortamlarında neler yaşanmakta ve bu gelişim-değişim süreci müzikal kimliklerinde nasıl sonuçlar meydana getirmektedir?”, vb. sorularına da *Çalışma İçerisinde Değerlendirilen Müzik Verileri* vd. altbaşlıklar altında cevaplar aranacaktır.

Kadın âşıkların âşık sanatı içerisinde edindikleri müzikal kimlikleri, haklarında yeterli çalışmaların yapılmadığı, bir anlamda büyük ölçüde ihmale uğramış olan söz konusu kadınların eserlerinde ve bu sanatı temsil süreçlerinde aranacak ve kimliklerini taşıdıkları müzikal belleklerinden, yazdıkları-yazmakta oldukları eserler örneklenerek açıklama yoluna gidilecektir. Amaç, âşık sanatı içerisinde, bu oluşuma ve devam etmesine katkıda bulunan kadın âşıkların gelenek içinde taşıdıkları vasıflarından, ürettiklerinden yola çıkarak müzikal kimliklerini tanımlamanın yanı sıra, günümüz koşullarındaki durumlarını irdeleyerek kültürel bilince katkı sağlamaktır. Aynı zamanda âşık sanatının günümüze kadar yapılan çalışmaları içerisinde yeterince değerlendirilmediği kadın temsilcileri, görünür kılmak ve kadın âşıkların sanatsal çalışmalarında farkındalık yaratmaktır.

Kadın Âşıkların İcrâ Ortamları ve İcrâ Biçimleri

Âşıkların bireysel özelliklerinin oluşumunda, bir özgünlük yaratmalarında kısaca kimlik kazanımlarında önemli rol oynayan icrâ ortamlarını tanımaya, icrâ biçimlerinin anlamlandırmaya çalışırken, siyasi, toplumsal, ekonomik koşulların, âşıkların eserlerine ne şekilde yansıdığını, teknolojik gelişmelerin icrâlarını ne çeşit bir değişime uğrattığını gözlemlemek; bununla birlikte, büyükşehirde ikamet etmenin, beslendikleri müzik kültür ortamını nasıl şekillendirdiğini, sanatsal aktivitelerinin hangi icrâ ortamlarında gerçekleştirildiğini, eserlerinin hangi amaçla, ne şekilde icrâ edildiğini de tespit etmek gerekmektedir.

Âşık sanatında duyguların dile getirilmesi, bir edebiyat geleneği bilincini gerektirdiği gibi, müzikal ifade de gelişmiş bir müzikal bellek gerektirir. Bu sayede âşıkların biriktirdikleri ezgileri, geliştirdikleri şiirlerinde vücut bulur. Âşık sanatına dair bilgiye sahip olmak, tecrübe edinmek ise geleneğin gerektirdiği bir takım sosyal ortamlarda bulunmayı, hatta imkânlar dâhilinde usta gözetiminde eğitim almayı gerekli kılar. Ancak âşık sanatını



temsil eden kadın âşıklar bu köklü edebiyat geleneğinin bilgi ve birikimini elde edebilecekleri ortamlardan yoksundurlar.

Geleneğin sosyal ortamları bağlamında, çalışma içerisinde gözlemlediğimiz kadın âşıkların icrâ ortamlarını değerlendirecek olursak; her ne kadar âşık geleneğine bağlı olarak bu sanatı icrâ etseler de kimlik kazanım süreçleri farklılık göstermektedir. Büyük çoğunluğu ekonomik koşulları gereği ya da bir takım ailevi nedenlerle yetiştikleri kültür ortamları dışında, özellikle de büyükşehirlerde yaşamlarını sürdürmektedirler. Örneğin, *Âşık Sinem Bacı* babasının işi gereği İstanbul'a göç etmiş; *Âşık Şahsenem Bacı*, *Âşık Çiçek*, *Âşık Gülsüm* yine ailevi nedenlerle köylerinden göç etmiş; *Âşık Şahturna* muhalif duruşunun sonucu olarak başka bir ülkede yaşamaya başlamış; *Âşık Nurşah Bacı*, *Âşık Gülçınar* evlilikleri gereği köylerinin dışına çıkmışlardır. Dolayısıyla değişen yaşam koşulları ve kültür ortamıyla birlikte icrâ ortamları da farklı olarak şekillenmiştir. Sosyal çevrelerinin değişimiyle birlikte daha önce düğün-kına gecelerinde yer alan kadın âşıklar, büyükşehirlerde dernek geceleri, parti seçimleri, belediye vb. yerel kurumların düzenlediği çeşitli etkinliklerde yer almakta ve hatta radyo-televizyon programlarından gelecek olan davetleri gözetir olmuşlardır.

İcrâ ortamlarının değişimindeki bir diğer önemli faktör de teknolojik gelişimin müzik sektörüne yaptığı büyük etkidir. Yaşadıkları çağın koşulları gereği *Arzu Bacı*, *Gülçınar*, *Sürmelican*, *Ezgili Kevser*, *Sinem Bacı*, *Nurşah Bacı* ve Türk halk müziği yorumcu kimliği âşık kimliğinin önüne geçse de edebi-müzikal anlamda gelenekten beslenen *Çiçek Hanım* gibi kadın âşıklar da, kendilerine kaset çıkarma yoluna giderek icrâ ortamı oluşturmaya çalışmaktadır. Söz konusu icrâ ortamı, âşıklarda bir program hazırlama mantığı geliştirmekte, kimi âşıklarda da ezbere dayalı okumalara zemin hazırlamaktadır.

Özellikle yakın geçmişte yapılan albüm kayıtlarında ise, bağlama² icrâlarının stüdyo ortamında başka icrâcılar tarafından yapıldığına, kimi kadın âşıkların sadece vokal icrâlarını gerçekleştirdiğine tanık olunmuştur. Sözgelimi, geçmiş çalışmalarında yöresel kimliği ağırlıkta olan ve bu kimliğe bağlı olarak orijinal repertuarı dikkat çeken *Arzu Bacı*, 90'lı yıllardaki albüm çalışmalarında sazını kendisi icrâ ederken, son yıllardaki çalışmalarında saz icrâsı başka sanatçılar tarafından gerçekleştirilmektedir. Benzer durum *Sinem Bacı*, *Gülçınar*, *Ezgili Kevser*'de de gözlemlenmektedir ve bu durum âşık kimliklerinden uzaklaşmalarına başlıca etkindir³. Söz

² Kadın âşıkların kullandıkları sazlar, bağlama (kısa sap) ve bozuk (uzun sap) olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bağlama düzeni ve kara düzen/bozuk düzeni olmak üzere iki akort düzeni kullanılmaktadır. Kullanılan bu düzenler, kişiden kişiye değişiklik gösterirken, bir kişi tarafından her iki düzenin de bilindiğine rastlanılmamıştır. Daha geniş bilgi için bkz. Çınar, *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*, ss.111-112, 118.

³Bu durumu anlatan bir başka örnek, Kalan Müzik tarafından yayınlanan (2010) "Kadın Âşıklar" albüm kayıtlarında yaşanmıştır. Günümüz kadın âşıklarının kendi eserlerini çalıp-söyledikleri

konusu kayıtlarda bir başka kimlik değişimi ise, eserlerin düzenlemelerinde gözlenmektedir. Farklı sazların eşliği ile yapılan düzenlemelerde, eserlerin farklı müzikal formda icrâ edilmesine neden olunarak geleneksel icrânın dışına çıkılması, söz konusu durumu bir başka açıdan da örneklemektedir.

Diğer taraftan, kadın temsilcilerin, “âşık” kimliklerini, kaset çalışmalarına taşıdıkları da gözlenmekte ve bu durum hikâyeli, atışmalı okudukları eserleriyle örneklenmektedir. Sözelimi; Nurşah Bacı'nın (*Ağlayan Kadının Hikâyesi*), Arzu Bacı'nın hikâyeli ve atışmalı türküleri (*Mahallemizin Bakkalı, Kız Sosyete mi Oldun*⁴), âşık müziğinin karakteristik özelliklerini günümüze taşıyan eserler arasındadır.

Kadın âşıklar, geleneğin âşıklar bayramı/festivali, âşık meclisleri gibi geçerli icrâ ortamlarında çalıp-söyleseler de söz konusu temsilcilerin buldukları etkinliklerde tek başlarına sahne alıyor olmaları ve icrâlarda bir repertuar anlayışına sahip olmaları dikkat çeken icrâ biçimi örneğidir. Kendi eserlerini ve dinledikleri âşıkların eserlerini sıralayarak oluşturdukları bir repertuar hazırlayarak sahne almaları yetiştikleri ortam göz önüne alındığında çok da şaşırtıcı görünmemektedir; fakat kadın âşıklarda görülen söz konusu anlayış, geleneğin vasıflarından olan “irticâli okuma”, “usta malı okuma” ve “karşılaşma”-ki görüştüğümüz kadın âşıklarda sembolik diyebileceğimiz sayıda gerçekleşen karşılaşmalar da, geleneğin oluşturduğu meclis ortamından ziyade, *Âşık Nurşah Bacı, Arzu Bacı, Sarıcakız* örneklerinde görüldüğü gibi çoğunlukla kaset kayıtlarında gerçekleştirilmiştir. “Atışma”, “muamma çözme”, yine bu meclislerde gerçekleştirilen “ustadan mahlas alma” gibi icrâ örneklerinin olmadığı görülmektedir.

Âşıkların hazırladıkları/sundukları repertuvara dinleyicinin ilgisi ise buldukları icrâ ortamına göre, mekâna göre farklılık göstermektedir. Kimi âşıkların kendilerini ifade etme, tanıtmaya çabası; halkın dilinde-kulağında yer etmiş halk türkülerinin, günün moda müziklerinin ilgi görmesi; gelenek bilincinin durumu ve âşıkların icrâ biçimleri hakkında ipuçları vermektedir. Sözelimi; *Âşık Gülçınar*, İstanbul'da bir âşıklar kahvesindeki⁵ programında kendi eserlerini çalıp-söylediğinde ilgiyle dinlenirken; yine İstanbul'da bir düğünde⁶ sahne alan *Sinem Bacı*, icrâsında kendisini dinletmek adına adeta çaba sarf etmiş, repertuarında kendi eserlerinden ziyade halkın dilinde olan anonim türkülere yer vermiştir. Yöresinde gerçekleştirilen dünya barış

bu albüm hazırlığında, birçok kadın âşık stüdyo ortamında bağlamalarını kendilerinin çalacağını öğrenince oldukça şaşırmış, başka icrâcılarının bulunması gerekliliğinden bahsetmiş, hatta ritim, nefesli gibi sazların da eşlik etmesini talep etmişlerdir. Geleneksel icrânın yaşatılmak ve yansıtılmak istendiği bu çalışmada böyle bir talebin gerçekleştirilemeyeceğinin izah edilmesiyle, kadın âşıklar bu çalışmada kendilerinin çalıp-söylemesi konusunda ikna olmuşlardır.

⁴ Eser, Âşık Gül Ahmet ile birlikte karşılıklı olarak seslendirilmiştir (2003).

⁵ Dudullu, Âşıklar Kültür Evi, 2 Eylül 2007.

⁶ La Bella Düğün Salonu, İstanbul-Şişli. 20 Nisan 2007.



itobiad

“İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”
“Journal of the Human and Social Sciences Researches”

Cilt: 5, Sayı: 8
Volume: 5, Issue: 8
2016

günü etkinliği konserinde⁷ ilgiyle dinlenen *Ezgili Keveser'e* seyirciler tarafından eşlik edilirken; Çankırı'da bir düğün gecesinde⁸ yer alan *Arzu Bacı*, gelen istekler (günün moda müzikleri) karşısında kendi repertuarını izah etmeye çalışmakla birlikte kendisinin âşık sanatına bağlı bir icrâcı olduğunu, bir diğer ifadeyle, âşık kimliğini tanımlamak durumunda kalmıştır.

Kadın âşıklarını icrâları bağlamında değerlendirecek olursak, konuyu vokal icrâ ve çalgı icrâsı olarak iki şekilde ele alabiliriz. "Vokal icrâ"nın niteliğini belirleyen, sözel türlerde türü belirleyen en önemli öge ağızdır. Kadın âşıkların değişen sosyal ortamı pek tabii ki yöresel ağızlarına (şivelerine) da yansımıştır. Zaman zaman kendi yöre ağızıyla eserlerini icrâ etseler de dillerinin büyük ölçüde şehirleştirdiğini söyleyebiliriz. Seslendirmelerinde ustaya bağımlı ya da tümüyle yöresel özelliklere bağımlı bir seslendirme, ağız çeşitliliği gözlenmemektedir. Şiirlerinde gündemi yakalayan, özellikle hicivleriyle öne çıkan *Âşık Gülçınar*, vokal icrâsında hançere kullanımıyla bir diğer deyişle okuyuşunda gırtlak süslemeleriyle dikkat çekmektedir.

Âşık sanatı içerisinde icrâ biçimi ve bulunduğu icrâ ortamları ile muhalif duruşunu koruyan *Âşık Şahturna*, zengin ezgi yapısına sahip eserleri ile dikkat çeken bir âşıktır. Âşık, vokal icrâsında, seslendireceği esere hazırlayıcı nitelikteki konuşmaya yakın serbestlikteki (resitatif) seslendirme biçimiyle, haykırır gibi ses atlamalarıyla, muhalif duruşunu hissettiren âşıkların karakteristik okuma özelliklerini taşımaktadır. 1980'li yılların başında âşık kimliği ile tanınan *Nurşah Bacı*, kadın âşıklar içerisinde genç kuşağı temsil eden *Âşık Özlemî*, günümüzde tasavvuf âşığı kimliğini vurgulamakta ve bu kimlikleri, kullandıkları müzik kalıplarında da hissedilmektedir. *Nurşah Bacı'nın* kimi eserlerinde dramatize okuma şekli de vokal icrâ örnekleri içerisinde dikkat çekmektedir. *Âşık Sürmelican*, *Telli Suna*, *Arzu Bacı* ve *Âşık Gülsüm'ün* konuşma dilleri bütünüyle yörelere özgü olmasa da vokal icrâlarındaki ifadeleri yöresel özgünlüğü hissettirmektedir.

Âşık geleneğinde muhalif kimliği ağır basan ve bu kimliğine bağlı olarak icrâlarında karakteristik okuma biçimleri sergileyen bir diğer âşık, *Sinem Bacı*, vokal icrâsında vurgulamak istediği sözlerini konuşmaya yakın serbestlikte ve bu esnada sesin şiddetini kontrol ederek, bol süsleme yaparak icrâ eden bir üsluba sahiptir.

Âşıklık geleneğinde "çalgi icrâsı" bir diğer ifadeyle saz çalabilmek, söz söyleyebilmek kadar olmasa da önemli vasıflardan biridir. Bu geleneğin temsilcileri de söz konusu vasfı genel olarak ustalarından öğrenirler ve üst

⁷Çorum, 1 Eylül 2006.

⁸Çankırı, 11 Ağustos 2006.



düzyer bir icrâ gerektirmeyen icrâlarını yetiştikleri ortam ve yetenekleri doğrutusunda geliştirebilirler.

Çalışmamız içerisinde yer alan kadın âşıklar, usta-çırak öğretisi içerisinde değil; kendi gözlem, yetenekleri doğrutusunda sazlarını çalmayı öğrenmişlerdir. *Âşık Nurşah Bacı, Arzu Bacı, Maralî, Telli Suna* meslektaşlarından bir takım geleneksel müzik kalıplarını öğrenen; *Âşık Şahturna, Şahsenem Bacı, Sinem Bacı* yetiştikleri ortamdan beslenen, gözlemleri doğrutusunda kendilerini geliştiren; *Âşık Çiçek, Sarıcakız, Özlemî* bağlama kurslarında ders almış olan; *Âşık Gülsüm, Sürmelican* yakın akrabaları vasıtasıyla gelişimini sağlayan; *Âşık Ezgili Keozer, Gülçınar* geleneğin doğal ortamlarında icrâları yakından gözlemleyerek öğrendiklerini uygulayan kadın âşıklardır. İcrâları da geleneğe de aranmayacağı üzere üst bir düzeyde değildir. Saz icrâlarında, yöresel özgünlükten ziyâde, dinledikleri âşıkların, halk sanatçılarının üslûpları hissedilmektedir. Ayrıca, bağlamaları vokal icrâlarının önüne geçmemiştir dolayısıyla bağlamalarının ses şiddeti de vokal icrâlarının üstünde değildir.

Sazlarını kendi ürettikleri sözlü eserlerine, eşlik amacıyla kullanmakta olan kadın âşıkların çalış tekniklerinde dikkat çekici bir unsur bulunmamaktadır. Sazlarını tezene kullanarak çalmakta, “pençe” ya da “şelpe” tekniği kullanmamaktadırlar. Aynı zamanda, tezeneli icrâlarda görülebilen “çırpma”, “düz”, “fırıldak”, “okşama”, “sıyırma”, “silkme”, “vurma”⁹ gibi karakteristik bir tavır özellikleri de görülmemektedir. Kimisi *Âşık Gülçınar, Sinem Bacı, Maralî*’da görüldüğü gibi tellerin hepsini kullanmak yerine, yoğun olarak alt tel grubunu kullanmakta; kimi de *Âşık Sürmelican, Çiçek* ve *Şahsenem Bacı*’da görüldüğü gibi gelenek içerisinde tabir edilen ve kendilerinin de bu şekilde tarif ettiği, tüm tel gruplarına vurarak çaldıkları “âşıklama” icrâ tarzını kullanmaktadırlar.

Çalışma İçerisinde Değerlendirilen Müzik Verileri¹⁰

Kadın âşıkların müzikal kimlikleri değerlendirilirken, söz ve müziği çalışmamız içerisinde yer alan kadın âşıklara (14 kadın âşık) ait eserler (65 eser) dikkate alınmıştır. Notaya alınan eserlerin donanımları, içerilerinde kullanılan değiştirme işaretleri (altere işaretleri), geçkileri (modülasyon) dikkate alınarak; melodik ve ritmik yapıları incelenmiştir. Eserlerin¹¹ usûlü, melodik yapıyla birlikte söz unsuru da dikkate alınarak belirlenmiştir.

⁹Daha geniş bilgi için bkz. Şenel Kastamonu’da *Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*, ss. 85.

¹⁰Kadın âşıkların müzikal kimliklerini değerlendirmek üzere ele alınan müzik verileri, 2002–2012 yıllarında gerçekleştirilmiş olan alan kayıtlarından ve kadın âşıkların kaset-CD çalışmalarından elde edilmiştir. Ayrıca, notaya alınmış olan eserlerin büyük çoğunluğu *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye’de Kadın Âşıklar* (Çınar, 2008) konulu doktora çalışmasından alınmıştır.

¹¹Eserler, halk müziğindeki notasyon sistemine bağlı kalınarak “la” (sol anahtarına göre ikinci aralık) karar notaya alındığından, eserlerin dizisi de bu ses üzerinden açıklanmaktadır.



Eserlerde, yöresel müzik kalıplarının, geleneksel usûl kalıplarının kullanım biçimleri ve kullanım sıklıkları değerlendirilmiştir.

Eserlerde Ritim

Ritimli ezgiler, serbest ritimli ezgiler, karışık (karma) ritimli ezgiler¹² şeklindeki sınıflandırmaya bağlı olarak incelenen eserler, büyük ölçüde “ritimli ezgiler”dir. Ancak, ezgi içerisinde ritmik yönden değişkenlik gösteren, “arada serbestlik¹³” özelliği gösteren eserler de mevcuttur. Örneğin, arada serbestlik sınıfına dâhil edebileceğimiz Âşık Gülçınar’ın *Baba* eseri 2/4’lük saz bölümü ile başlamakta, vokal icrâ başladığında ezgi serbest ritimli olarak devam etmekte, vokal icrânın bitişine doğru tekrar 2/4’lük usûlle devam ederek saz bölümüne geçilmektedir.



Baba [Baba mektubumuz seni tez bulsun] (Çınar, 2008; Nota No: 40)

Arzu Bacı’nın *Deniz Rengini Vermiş* eseri de 4/4’lük usûlle giriş sazını icrâ etmekte ardından sazın verdiği serbest ritimle söze başlamakta ve bağlantı (nakarat) bölümünün 4/4’lük devam etmesiyle ezgi arada serbestlik özelliğini göstermektedir.

Mûsikîli hikâyelerde görülen sürekli yer değiştiren serbestlik sınıfına dâhil edebileceğimiz bir örneği de Nurşah Bacı’nın hikâyeli türküsü *Ağlayan Kadının Hikâyesi*’nde görülmektedir. Eser, Nurşah Bacı’nın hikâyeyi anlatımından sonra 5/8’lik saz bölümü ile başlamakta, vokal bölümü de bu usûlle okunduktan sonra eserin ikinci kıtasına geçmeden hikâyenin bir diğer bölümü yine serbest bir şekilde anlatılarak tekrar aynı usûlle icrâ edilmektedir. Benzer müzikal form mûsikîli hikâye örneği olmasa da Sinem Bacı’nın didaktik üslûpla okuduğu *Utan İnsanoğlu* eserinde de görülmektedir. Melodik bölümlerin icrâsının yanı sıra şiirin resitatif okunması, âşığın dile getirmeye çalıştığı sitemine, isyanına daha güçlü ifade katma çabası olarak da yorumlanabilir.

Âşık Şahturna’nın *Neden Ses Çıkarmaz Kadınlarımız* da âşığın eseri ezgisiz olarak okunmasıyla başlamaktadır. Bu arada, şiir okunurken, bağlama fonda,

¹²Daha geniş bilgi için bkz. Şenel, “Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler” ss. 65–66.

¹³*Arada serbestlik*: Usullü başlayan ezgi, bir süre sonra yerini serbest ritimli bir ezgiye –genellikle kısa süreli– bırakır, daha sonra yine usullü bir ezgiye döner ve son bulur (Şenel, 2000; 78-79).



eserin ana melodisini çalmakta ardından melodik olarak şiirin tamamı icrâ edilmektedir. Âşık Şahturna'nın *Almanya'da Yurttaşlarım* eseri de benzer form fakat farklı yorumla örneklenmektedir. Bu sefer anlatıcı âşık değil, esere konu olan Almanya yurttaşını temsil eden bir kadındır. Almanya'da yaşanan hayat mücadelelerini bu yurttaşın sesinden dinledikten sonra Âşık Şahturna sazı ve sözüyle eserini icrâ etmektedir.

Çalışmamız içerisinde yer alan bu tür eserlerde sanatçı, söz konusu eserin icrâsına başlamadan önce, dinleyici ile sohbet eder gibi, türkünün/şiirin oluşumunu anlatmakta, yaşadığı/gözlemlediği bu olayı adeta hikâyeleştirmektedir. Âşık Nurşah'ın *Ağlayan Kadının Hikâyesi*, durumu benzer şekilde örnekleyen bir diğer eserdir.

Notaya alınan bir başka örnek ise farklı ezgi kalıpları ile de dikkat çeken Âşık Sarıcakız'ın *Bacım* isimli eserinde gözlemlenmektedir. Eserin ritmik yapısında sürekli bir değişkenlik olduğu ve bu değişkenliğin de kendi içerisinde bir düzeni olduğu görülmüştür. Sözgelimi, saz bölümünde 5/8'lik başlayarak 3/8'lik devam edilmiş ve bu bölümde 2/4'lük karar verilmiştir. Güfte kısmında da usûl gideri aynı formdadır. Bu formal yapı eserin başından sonuna aynı şekilde tekrar edilmiştir¹⁴.

Söz unsuru ve melodik yapının değerlendirilmesiyle usûlünü belirlediğimiz ritimli ezgilerin büyük çoğunluğunda, ezginin ritmik hızı (metronom) değişkenlik göstererek, kimi zaman artmakta kimi zaman azalmaktadır. Arada serbestlik sınıfına dâhil ettiğimiz eserlerde, hızın bu şekilde olması eserlerin ritmik yapısından kaynaklanmaktadır. Sözgelimi, Sinem Bacı'nın *Utun İnsanoğlu*, Şahsenem Bacı'nın *Bu Devr-i Âlemin* eserlerinde ritim belirli bir hızla başlamakta ikinci kıta ya da ara sazda hız azalmaktadır. Yine Ezgili Kevser'in *Sevdalı Başım*, Telli Suna'nın *Kara Toprak* isimli belirli bir ritimle başlayan eserlerinde hız, bir aşamadan sonra artmaktadır. Âşık Şahturna'nın *Gamlı Gönül*, Âşık Sürmelican'ın *Çekene Sor* eserleri ise yaygın olarak uzun hava olarak nitelendirilen "serbest ritimli ezgiler" kategorisinde sıralayabileceğimiz eserler olarak örneklenmektedirler.

Eserlerde Melodik Yapı ve Geleneksel Müzik Kalıplarının Kullanılma Biçimleri

Enstrümantal mûsikî (saz mûsikîsi), vokal mûsikî (sözlü mûsikî), vokal-enstrümantal mûsikî¹⁵ sınıflaması içerisinde incelenen eserler, vokal mûsikî grubundadır. Üç ila on ses arasında seyretmekte olan eserlerde iki ayrı melodik temadan oluşan saz-güfte melodileri yerine, iki aynı melodinin bu bölümleri oluşturduğu, bir diğer deyişle, söz kısmının saz kısmında sözsüz

¹⁴Eser örnekleri hakkında daha geniş bilgi için bkz. Çınar (2008), age.ss. 113-114.

¹⁵Daha geniş bilgi için bkz. Şenel, "Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler" ss. 65.

olarak ifade edildiği âşık mûsikisinde¹⁶ genel olarak görülen karşılık gelen örnekleri görülmektedir. Örneğin, *Şahsenem Bacı*'nın Bir Cahilden Bir Daş Geldi; *Âşık Sarıcakız*'ın Kâh Yaralı Kâh Yashıym; *Âşık Maralî*'nin Yaranamadım; *Âşık Şahturna*'nın Pir Sultan; *Nurşah Bacı*'nın Anla Beni Sen Yaradan; *Sinem Bacı*'nın Genlerinde Varolmalı Âşıklık; *Telli Suna*'nın Ben Bir Kulum; *Âşık Sürmelican*'ın Dem Ali'den; *Âşık Gülçınar*'ın Döne; *Arzu Bacı*'nın Hu Allahım; *Âşık Çiçek*'in Dost Bahçesi; *Ezgili Kevser*'in; Yâre de Bak; *Âşık Gülsüm*'ün Unutmak İstiyom; *Âşık Özlemî*'nin Muhannete Muhtaç Olmayın eserlerini sıralayabiliriz.

The image shows a musical score for the song 'Yâre de Bak' by Ezgili Kevser. The score is written in staff notation with lyrics in Turkish. The lyrics are: 'BEN YÂRE DE BAK SÂÇ LA MU NİN A RA SİN DA DI LEY DI LEY'.

Yâre de Bak [Eğleneyim eğleneyim] (Çınar, 2008; Nota No: 56)

Sınırlı bir ses sahası içerisinde birbirini takip eden melodilerin, geleneksel müzik kalıplarının kullanıldığı eserler, kimi halk türküleri ile benzer karakter (donanım, ritim-usûl, seyir yapısı, kullanılan ton, ses sahası vd.) sergilerken, anonim/geleneksel bir karakter de göstermektedir. Âşık geleneğinde de sık rastlanılan eserler arasındaki benzerlik durumu, söz konusu kişilerde kimi zaman bilinçli olarak icrâ edilse de, kimi zaman okudukları eserin hangi kaynak kişinin eseriyle benzer nitelik taşıdığına dair bilgilerinin olmadığına tanık olunmuştur. Sözelimi, *Âşık Şahturna*'nın *Pir Sultan* isimli eseri *Âşık Daimî*'nin *Seherde Bir Bağa Girdim*¹⁷ türküsünün saz kısmı ile benzer ritim ve melodi özelliği göstermektedir. Bu eserlerde dikkat çeken ve âşığın özgünlüğünü ortaya koyduğu durum ise; *Seçim* isimli eserinde de olduğu üzere türkünün özellikle karara giden seslerinde ses atlaması yaparak sözlerde vermek istediği mesajı vurgulaması, haykırışını karakteristik vokal icrâsı ile dile getirmesidir. Yetiştigi kültür ortamına has söyleyiş, çalış biçimi ile dikkat çeken Sürmelican, söz konusu çevresinin müzik yapısına bağlı ezgi kalıpları kullanmaktadır, ayrıca âşığın *Aldırma*

¹⁶Âşık mûsikîsi hakkında daha geniş bilgi için bkz. Şenel, *Kastamonu'da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler*, ss. 91-113.

¹⁷TRT Repertuar No: 13



itobiad

"İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi"
"Journal of the Human and Social Sciences Researches"

ISSN: 2147-1185

Gönül isimli eserinde Ali Ekber Çiçek'in *Gül Yüzlü Sevdiğim*¹⁸ deyişinin birinci bölümü ile benzer müzikal motifler gözlenmektedir.



Aldırma Gönül [Eğer ki var ise gönlünde iman] (Çınar, 2008; Nota No: 33)

Âşık kimliği ile varolduğu kültür ortamından uzaklaşmadan gelenek bilgisine yenilerini ekleyen *Özlemî*, irticali yaratıcı kimliği ağır basan, genç kuşağın âşıkları arasındadır ve geleneksel müzik kalıplarını sıklıkla kullandığı görülür. Sözelimi, Âşık Özlemî'nin *Muhannete Muhtaç Olmayın* isimli eseri Muhlis Akarsu'nun *Bundan Sonra Ben O Yâre Kuskünüm*¹⁹ türküsü ile benzer melodi kalıbındadır. Âşık kimliği ile var olmaya çalıştığı bu sanat içerisinde sosyal çevresinin değişmesine ve ihtiyaçlarına bağlı olarak icrâ ortamı farklılaşan, sahne sanatçısı kimliği ağır basan Âşık Gülsüm'ün *Unutmak İstiyom* eseri ise Süleyman Sökmen'in *Kanatlı Kapının Demir Sürçüsü*²⁰ isimli türküyle benzer melodi kalıbındadır. Âşık Sinem Bacı'nın *Analar Semahı*'nda da Âşık Daimî'nin *Dem Geldi Semahı*²¹ ile benzer melodi kalıpları kullanıldığı görülmektedir.



Analar Semahı [Ali Fatma gör beni Hak aşkına] (Çınar, 2008; Nota No: 21)

Geleneksel müziklerden yararlandığını gösteren bu eserler; çeşitli süslemelerden, çarpmalardan uzak ezgi kalıpları şeklindedir. İncelenen eserlerin icrâlarında iniş ve çıkışın oldukça nadir olduğu da görülmektedir.

Bununla birlikte, buldukları koşullar, icrâlarında farklı üslûpların yer almasına, hatta müzikal-söz unsurlarında arabesk²² öğelerin oluşmasına neden olmuştur. Bize bu izlenimi veren ve bu nitelendirmeyi yapmamıza neden olan, özellikle kaset kayıtlarında şahit olduğumuz örneklerden biri Âşık Gülçınar'ın *Vicdansız* isimli eseridir. Kaynak kişinin okuma üslûbu,

¹⁸TRT Repertuar No: 1265

¹⁹TRT Repertuar No: 2915

²⁰TRT Repertuar No: 3829

²¹TRT Repertuar No: 3131

²²Arabesk: Ezgi, ritim ve söz unsuru yönünden de Arap müziğinden ve Batı müziğinden esintiler taşıyan ezgiler. 'Arabesk'in tanımında daha geniş bilgi için bkz. Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*. Nazife Güngör, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*.



başlamanın dışında kullanılan sazlar ve bu sazların icrâ biçimi, söz konusu sazların katılımıyla birlikte stüdyo düzenlemesi düzeyindedir. Oysaki âşğın, konser, festival vb. etkinliklerde bu sanatın geleneksel müzik örneklerini icrâ etmesine, temsil etmesine rağmen; bu çalışmasında, bağlama dışında başka sazlar (klavye, darbuka, keman) eşlik etmekte, eserler başka saz sanatçıları tarafından icrâ edilmekte ve düzenleme anlayışı ile çalınan bu eserlerin birçoğunda –yapımcı firmanın da ticari kaygılarından olsa gerek– eserin müzikal karakterinin dışına çıkmaktadır.

A TIP GİTİN SEVDA DENEN A TE SE SAZ..... CANEVİM DE GÖZÜN KALDI
 VİC DAN SIZ SAZ..... VİC DAN SIZ SAZ..... ZALIM AY RI LI GI GE TİR
 DİN BA SA YÜ RE GİM DE Sİ ZİN KAL DI VİC DAN SIZ ZALIM AY RI

Vicdansız [Atıp gittin sevda denen ateşe] (Çınar, 2008; Nota No: 44)

Çalışmamız içerisinde yer alan kadın âşıklar bir usta terbiyesinde eğitim göremediklerinden, takip ettikleri âşıkların, halk sanatçılarının eserlerini “usta malı” tabiriyle icrâ etmektedirler. Bu eserlerden de melodik ve söz unsuru açısından beslenmiş oldukları ve bir etkileşimin olduğu açıkça gözlenmektedir. Usta malı tabir ettikleri bu eserleri öğrenme biçimleri ise dikkate değerdir. Örneğin *Sinem Bacı*, *Âşık Çiçek*, *Nurşah Bacı*, *Şahsenem Bacı* usta malı tabir ettikleri eserleri büyük ölçüde dijital ortam (kaset, CD) vasıtasıyla dinledikleri âşıklardan öğrenmişlerdir. *Ezgili Kevser*’in bu tür eserleri öğrenme biçimi ise diğer kaynak kişiler gibi dijital ortam ya da yazılı ortamdaki yararlanmasının yanı sıra, kimi zaman yöresinin köylerine giderek derleme yapmakta ve kendisine bu şekilde orijinal bir repertuar hazırlamaktadır. *Âşık Sürmelican*’ın özellikle uzun hava formundaki eserlerinin açışları, Arif Sağ’ın kullandığı melodi kalıpları ile; ve yine her ne kadar günümüzün bilinçli âşık tipini temsil etse de *Ezgili Kevser*’in kimi eserlerinin *Âşık Sümmanî*’nin kullandığı ritmik ve melodik yapı ile benzerlikler göstermesi, söz konusu etkileşimi örnekler niteliktedir.


Halk türkülerinin genel karakterinde de görüldüğü üzere ikili aralıkların yoğunlukta olduğu birbirini takip eden melodiler, yoğun motif tekrarları görülmektedir. Nurşah Bacı’nın *Dünya Dolu Zehir İçim*, Şahsenem Bacı’nın *Gine Yaşlar Doldu Didelerime*, Telli Suna’nın *Bir Uyudum Bir Uyandım*, Ezgili Kevser’in *Sevdalı Başım* müzik cümlelerinin yoğun şekilde tekrar edildiği bu eserleri örnekler niteliktedir.



GI NE YAŞ LAR DOL DU Dİ DE LE Rİ ME
A ĞU LAR KAT TI LAR BA DE LE Rİ ME

Dİ DE LE Rİ ME COŞ MA SAM BİR TÜR LÜ COŞ SAM BİR TÜR LÜ DOST (SAZ.....
BA DE LE Rİ ME İC ME SEM BİR TÜR LÜ İC SEM BİR TÜR LÜ DOST (SAZ.....

Gine Yaşlar Doldu Dîdelerime (Çınar, 2008; Nota No: 4)

Âşıkların karşılıklı okumalarında, atışmalarında aynı ezgi kalıplarını sıklıkla kullandıkları görülmektedir. Sözelimi; *Âşık Maralî*'nin Dertli Şinasi ile 50. Yıl Lisesi²³ için yaptığı karşılıklı okumalarında kullandığı müzik kalıbı diğer atışma örneklerinde de görülmektedir, yani bu eser farklı isimlerle fakat aynı ezgiyle sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca yine gelenek içerisinde  gibi farklı şekillerde ve isimlerde karşımıza çıkan "hayal"²⁴ olarak adlandırılan bu figürün de eserin kararında ya da aranağmelerde sıklıkla kullanıldığı, ağırlıklı olarak *Âşık Sürmelican*, *Telli Suna*, *Özlemî*, *Gülsüm*, *Çiçek* ve *Şahsenem Bacı*'nın icrâ örneklerinde görülmektedir. Değerlendirilen eserler hem edebi hem de müzikal anlamda her icrâda farklılıklar göstermektedir ki bu durum, sözlü kültür ürünlerinin, halk müziğinin genel karakteristik özellikleri arasındadır.

Sonuç

Kadın âşıklarının müzikal kimliklerinin ele alındığı bu çalışmada, kadın âşıkların kimlik oluşturma süreçleri, müzikal tarzlarını belirleyen önemli bir ölçüt olarak değerlendirilmiştir. Kadın âşıkların, bu gelenek içerisinde konumlanmaları, âşık kimliklerini oluşturmaları açısından önem arz etmiştir. Bu bağlamda, sosyal çevrelerine, yetiştikleri kültür ortamlarına paralel olarak değerlendirilen müziği icrâ becerileri, icrâ biçimleri farklılık göstermiştir. İcrâ ortamlarına bağlı olarak müzikal belleklerinin zenginliği paralelinde ise, müzikal dağarcıkları icrâ gelişimleri için yeterli olmadığından zengin bir müzikal çeşitlilik görülmemiştir. Ancak, kullandıkları ezgi kalıplarının, şiirlerindeki ifadelerinin âşık kimliklerini temsil ettiğini düşünürsek; kadınca söylemlerinin, müzikal vurgulamalarının bu gelenekte kadın âşık tarzının, kadın âşık müzikal kimliğinin bahsedilebilirliğini göstermiştir. Bu çerçevede, kadın âşıkların geleneğin sosyal ortamlarına, icrâ ortamlarına girme çabası, bir taraftan özgünlüklerini yakalama, müzikal kimliklerini oluşturma çabası olarak yorumlanmalıdır.

Kadın âşıkların müzikal kimliklerinin oluşum sürecinde son olarak değinilmesi gereken bir diğer nokta da kadın kimliklerinin, müzikal

²³Tüpraş 50. Yıl Lisesi, Kocaeli-Körfez. 30 Kasım 2011.

²⁴Daha geniş bilgi için bkz. Duygulu, *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler*, ss. 29.



kimliklerinin oluşum sürecindeki etkisi üzerine durulmasını, özetle konunun toplumsal cinsiyet bağlamında değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda, âşıkların yakın dönem tarihi içinde temsil edildiği icrâ ortamları tamamen erkekler arası bir iletişim, eğlence ve sohbet ortamlarıdır. Kadının sosyal konumu bu ortama girmesini engellemektedir. Kadının yeri toplumsal koşullara göre belirlenmiştir, kadın âşıklar, erkek egemen diye nitelendirebileceğimiz bu ortamlarda kendilerine yeterince yer bulamamışlardır. Bu durum beraberinde, teknik bilgi yoksunluğuna, meslekî özgüvenlerini kazanamamalarına da sebep teşkil etmiştir.





Kadına biçilen roller ki sosyal bilimlerde toplumsal cinsiyetin tanımında açıklanan toplumun yüklediği annelik, ev hanımlığı gibi kadın rolleri, kadının sanat yaşamında engel teşkil etmiştir. Örneğin, kendilerini ifade ettikleri sazlarını bırakmak zorunda kalmışlardır. Sazlarını icrâ etmeye, kadın kimliklerinin beraberinde getirdiği sorumluluklarının büyük bir kısmını yerine getirdikten sonra başlamışlardır, aile büyükleri, eşleri izin vermediğinden sazlarıyla oldukça geç tanışmışlardır. Bu noktada, kadın âşıkların, söz konusu durumlarına dönük çeşitli yöntemler belirlediklerine tanık olunmuştur. İl dernek geceleri, âşık geceleri, âşıklar şöleni, âşıklar bayramı vb. etkinliklere izleyici olarak katılarak sözlü kültür ortamından beslenmişler; folklor dergileri, kitap, gazetelerden âşık edebiyatını öğrenme gayretiyle şiir yazma becerilerini geliştirmişler; bağlama kurslarında, halk evlerinde saz çalmaya başlamışlar; radyo, televizyon, müzik CD ve kasetlerinden müzikal belleklerini zenginleştirmiş, tazelemişlerdir. Nihayetinde sadece söz değil, ezgi de üreten saz şairleri kimliklerini kazanmışlarsa da edebi konu dağarcıkları müzikal dağarcıklarının üzerindedir. Edebi ifadeleri, tarzları gelenekte kendisini kabul ettirir nitelikte olsa da müzikal tarzlarının ancak gelişiminden bahsedilebilir.

Çalışma konumuzla ilgili öneri bağlamında ise kadın âşıkların sanatları vasıtasıyla kendilerini ifade edecekleri icrâ ortamları sağlıklı bir şekilde oluşturularak, halk kültürü içerisinde kadın âşıkların farkındalığı, görünürlüğü sağlanmalıdır. Kültür mirasımızın temsilinde kadın âşıklarımıza eşit olma şansı sunulmalı ancak gerekli organizasyon ve sanat ortamlarında, -kadın âşıkların gelenekte birçok ortamdan mahrum kaldıklarını düşünürsek- günümüzde sosyal bilincin gelişmesiyle birlikte benimsenmiş olan pozitif ayrımcılığın da uygulanmasına olanaklar tanınmalıdır.

Çalışma İçerisinde Değerlendirilen Eserler Tablosu

AD-SOYAD	ESER ADI	RİTMİK	MELODİK YAPI
MAHLAS		YAPI	SES ALANLARI
DOĞUM TARİHİ			
YERİ			



<p>Şah Senem Akkaş (Şahsenem Bacı) 1943 – ... Kars</p>	<p>1. Bir Cahilden Bir Daş Geldi 2. Bre Şaşkın Ne Bakarsın Yüzüme 3. Bu Devr-i Âlemin Pîri Hünkârı</p>	<p>1. 4/4 2. 5/8 (3+2) 3. 4/4 4. 5/8 (2+3) 5. 2/4</p>	
<p>İlkin Manya (Sarıcakız) 1948 – ... Eskişehir</p>	<p>1. Aradım 2. Bacım 3. Kadının Türküsü 4. Kâh Yaralı Kâh Yaslıyım 5. Taşlarım Seni</p>	<p>1. 2/4 2. 5/8, 3/8 ve 2/4 3. 7/8(3+2+2) 4. 5/8 (2+3) 5. 6/8 (3+3)</p>	
<p>Şaziye Çelikler (Maralî) 1949 – ... Bingöl</p>	<p>1. 50. Yıl Lisesi 2. Yaranamadım 3. Diller Ata'yı Söyler 4. Sazım Seninle</p>	<p>1. 2/4 2. 5/8 (2+3) 3. 5/8 (2+3) 4. 4/4</p>	
<p>ŞahTurna Ağdaşan (Şahturna) 1953 – ... Sivas</p>	<p>1. Almany'a'da Yurttaşlarım 2. Gamlı Gönül 3. Neden Ses Çıkarmaz Kadınlarımız 4. Pir Sultan 5. Seçim</p>	<p>1. 7/8 (2+2+3) 2. Uzun Hava (Serbest Ritim) 3. 4/4 4. 2/4 5. 9/8 (2+2+2+3)</p>	






itobiad




"İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi"
"Journal of the Human and Social Sciences Researches"

Cilt: 5, Sayı: 8
Volume: 5, Issue: 8
2016





[3139]

<p>Durşen Mert (Nurşah Bacı) 1954 – ... Eskişehir</p>	<p>1. Ağlayan Kadının Hikâyesi 2. Anla Beni Sen Yaradan 3. Atamız Olmasa Ne OlurdukBiz 4. Gel Keremim Gel 5. Olur mu</p>	<p>1. 5/8 (2+3) 2. 2/4 3. 5/8 (2+3) 4. 4/8 5. 4/4</p>	
<p>Filiz Yurdakul (Sinem Bacı) 1954 – ... Sivas</p>	<p>1. Analar Semahı 2/4 2. Canlarına Okuyacağım 3. enlerindeVarolmalıÂşıklık 4. Tevhit 5. Utan İnsanoğlu</p>	<p>1. 2/4 2. 2/4 3. 7/8 (3+2+2) 4. 4/4 5. 4/4</p>	
<p>Telli Gölpek (Telli Suna) 1956 – ... Eskişehir</p>	<p>1. Ben Bir Kulum 2. Kara Toprak 3. Özüüm Sensin Sözüüm Sensin 4. Yüzümüz Muhammed Ali'ye Doğru</p>	<p>1. 4/4 2. 2/4 3. 4/4 4. 4/4</p>	



Sürmelican Kaya (Sürmelican) 1959 – ... Çorum	1. Aldırma Gönül 2. Ali Yar 3. Çekene Sor 4. Dem Ali'den 5. Niçin İnanmazsın Ey İnsanoğlu	1. 7/8 (2+2+3) 2. 2/4 3. Uzun Hava (Serbest Ritim) 4. 5/8 (2+3) 5. 4/4	
Ayten Çınar (Gülçınar) 1960 – ... Sivas	1. Baba 2. Döne 3. Koca 4. Olsaydım 5. Vicdansız	1. 2/4 + Arada Serbestlik 2. 4/4 3. 2/4 + Arada Serbestlik 4. 6/8 (3+3) 5. 2/4	
Arzu Yiğit (Arzu Bacı) 1964 – ... Adana	1. Bizim Oğlanın Gelini 2. Deniz Rengini Vermiş 3. Gelmezsen Gelme 4. Hu Allahım 5. Kız Sosyete mi Oldun	1. 4/4 2. 4/4+ Arada Serbestlik 3. 4/4 4. 2/4 5. 5/8 (2+3)	



<p>Çiçek Ayyıldız (Çiçek) 1966- ... Sivas</p>	<p>1. Dost Bahçesi 2. Gönül 3. Mevla'dan Olsun 4. Viran Ettin Bağımı</p>	<p>1. 5/8 (2+3) 2. 4/4 3. 7/8 (3+2+2) 4. 7/8 (3+2+2)</p>	
<p>Kevser Ezgili (Ezgili Kevser) 1969 - ... Çorum</p>	<p>1. Öyle Gel 2. Sevdalı Başım 3. Türkiyem 4. Yâre de Bak 5. Yol</p>	<p>1. 7/8 (3+2+2) 2. 2/4 3. 5/8 (2+3) 4. 6/8 (3+3) 5. 5/8 (2+3)</p>	
<p>Gülsüm Kahraman (Gülsüm/Sedaî) 1971 - ... Çorum</p>	<p>1. Aşım Çorumlu 2. Bugünlerde Değmen Bana 3. Senin Sevgin 4. Unutmak İstiyom</p>	<p>1. Uzun Hava (Serbest Ritim) 2. Uzun Hava (Serbest Ritim) 3. 2/4 4. 7/8 (2+2+3)</p>	
<p>Özlem Olgaç (Özlemî) 1982- ... Sivas</p>	<p>1. Alın Yazım Buymuş 2. Dünya 4/4 3. Muhannete Muhtaç Olmayın 4. Yandırdı Gitti</p>	<p>1. 7/8 (2+2+3) 2. 4/4 3. 7/8 (3+2+2) 4. 4/4</p>	

Kaynakça

Çınar, Sevilay, *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar*
İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi. 2008.

Duygulu, Melih, *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler*, İstanbul: Sistem Ofset, 1997.

Güngör, Nazife, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

Herndon, Marcia, 1990. "Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity", *Music, Gender, and Culture*, Intercultural MusicStudies 1, Florian NoetzelVerlag Wilhelmshaven, Germany, s.11–12.

Stokes, Martin, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Şenel, Süleyman, "Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 55–81, 2000.

Şenel, Süleyman, *Kastamonu’da Âşık Fasılları Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler, c. I-II*, Kastamonu: Kastamonu Valiliği Özel İdare Yayınları, 2007.

TRT Müzik Dairesi Yayınları, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı

Ses Kayıtları

Ağdaşan, Şahturna (Şah Turna), *Acılar Birgün Bal Olur*, İstanbul: Öz Diyar Müzik Yapım, 1995.

Çınar, Ayten (Gülçınar), *Kan Kusturdun–Vidansız*, Ankara: Sezgi Müzik Yapım, 2003.

Çınar, Sevilay, *Hazırlayan. *Kadın Âşıklar*, İstanbul: Kalan Müzik, 2010.

Kaya, Sürmelican (Sürmelican), *Niçin İnanmazsın Ey İnsanoğlu*, İstanbul: Bahar Müzik Yapım, 199?.

Manya, İlkin (Sarıcakız), *Sarıcakız–Emircan 1*, İstanbul: Şah Plak ve Kasetçilik, 1986.

Mert, Durşen (Nurşah Bacı), *Âşık Nurşah ve Âşık Reyhanî*, İstanbul: Harika Plak ve Kasetçilik, 1981.

Mert, Durşen (Nurşah Bacı), *Âşık Nurşah*, İstanbul: Harika Plak ve Kasetçilik, 1981.

Yiğit, Arzu (Arzu Bacı), *Bizim Oğlanın Gelini*, İstanbul: De-Ka Müzik Yapım, 1992.

Yiğit, Arzu (Arzu Bacı), *Kız Sosyete mi Oldun*, İstanbul: De-Ka Müzik Yapım, 2003.

Yiğit, Arzu (Arzu Bacı), *Asker Oğlum*, İstanbul: De-Ka Müzik Yapım, 2004.



itobiad

"İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi"
"Journal of the Human and Social Sciences Researches"

Cilt: 5, Sayı: 8
Volume: 5, Issue: 8
2016