

ANADOLU SAHASI KÖROĞLU HAVALARI: KARŞILAŞTIRMALI BİR DENEME

Serdar ERKAN*

Özet: Köroğlu, Anadolu sahası halk müziği geleneklerinde “kabramanlık havası” türünde en yaygın icraya sahip müzikli anlatı repertuarıdır. Bu repertuarın “Benden Selam Olsun Bolu Beyine” ve “Mert Dayanır Namert Kaçar” isimleriyle bilinen belli başlı havaları Anadolu’da yaygın olarak bilinmekle birlikte, geniş anlatı repertuarının aşıklik geleneği çerçevesinde başta Azerbaycan aşıklik geleneği ile daimi alışveriş halinde bulunan Doğu Anadolu’da Kars-Erzurum bölgesi ile Güney Anadolu sahasında Gaziantep (Barak), Kabramanmaraş (Barak-Kabramanmaraş Merkez), Toros Dağları-Osmaniye bölgesi ve Kuzeyde Kastamonu ile Orta Anadolu’da Sivas gibi kültür çevrelerinde yoğunlaştığı, yapılan derlemelerde ve öncül çalışmalarda görülmektedir.

Tüm bu yaygınlığına rağmen Köroğlu havalarını müzikal açıdan ele alan çalışmaların sayısı, Ferruh Arsunar’ın muazzam “Köroğlu” (1963) çalışması ve birkaç sempozyum bildirisi istisna olmak üzere (Akçyoloğlu 1983, Atılın 1998) yok denecek kadar azdır.

Bu çalışmanın amacı, Anadolu sahası Köroğlu havalarının müzikal yapısının incelenerek günümüze kadar anlatının icra yapısı, mekânı, icra geleneği ve söz varlığından yola çıkılarak yapılan değerlendirmelere müzikal bakış açısının da eklenerek anlatının ele alınışındaki algıyı zenginleştirmek yönündedir. Araştırmanın sonuçlarının ilgilileri Köroğlu alanında sabit bilgi haline gelmiş kabulleri tartışmak konusunda beveslendirmesi en büyük çıktımız olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Köroğlu, Müzik, Anlatı, Destan Müziği, Aşıklik Geleneği

Anatolian Köroğlu Songs: A Comparative Approach

Abstract: Köroğlu is one of the most performed musical narrative repertoire in “heroic song” category in Anatolian folk music traditions. While songs of this repertoire such as “Benden Selam Olsun Bolu Beyine” and “Mert Dayanır Namert Kaçar” are widely known in Anatolia, monumental narrative repertoire can be seen to be intensified primarily in East Anatolia, specifically Kars-Erzurum region, and Gaziantep (Barak region), Kabramanmaraş (Barak region and city center), Toros mountains-Osmaniye region in South Anatolia, Kastamonu in North

* Dr., Hacettepe Üniversitesi, E-posta: eserdar@hacettepe.edu.tr

Serdar ERKAN

Anatolia and Sivas in Central Anatolia, which have great cultural interactions with Azerbaijan in minstrelsy tradition,

Despite this prevalence of traditional songs, there are few studies considering the musical aspect of Koroğlu except for the particular study of Ferruh Arsumar's monumental Koroğlu (1963) and a few symposium notes (i.e. Akyoloğlu 1983, Atulgan 1998).

This study aims to enrich the perspectives towards Koroğlu songs by adding musical aspect to the existing evaluations on performance structure, place, tradition and textual prosperity. Motivating researchers to judge fixed and pre-established knowledge on Koroğlu would be biggest profit of the study.

Keywords: *Koroğlu, Music, Narrative, Epic Music, Minstrel Tradition*

Giriş

Doğrudan müzikal yapı üzerine yoğunlaşan böyle bir çalışmanın başlıca sorusu, “Koroğlu’nun kendine has bir ezgisi var mıdır?” olmalıdır. Bu soru, halk edebiyatı araştırmalarının “türlerin belirlenmesinde müziğin rolü” şeklinde dile getirerek halk müziği araştırmalarına görev verdiği başlıca sorulardan birisi olması nedeniyle önemlidir.

Bu sorunun şekillenme sürecinin kökeninde, sözlü kültürde *bilgiyi akılda tutma* yolu olarak müziğe ayrılan dikkatin rolü, özellikle halk edebiyatı araştırmalarının başlangıç dönemleri göz önüne alındığında az olsa da halk müziğinin bölgesel kimlikleriyle uyumlu olarak gelişen varsağı, tatyın havaları gibi tür isimlendirmelerinin, diğer bir deyişle coğrafi ve sosyal şartlarla ifade edilen *müzikal sınırlar* algısının rolü baskın görünmektedir.

Bu nedenle bu tek sorunun özünde, bilgi üretimi bakımından verimli muhtemel iki soruyu barındırdığını görmekteyiz. Birinci soru, ezgi eşliği olmadan bu kadar yoğun ve yazıya aktarıldığında sayfalar dolduran anlatıların akılda tutulup tutulamayacağıdır. Diğer bir deyişle müzik, Koroğlu özelinde, anlatıyı hafızada tutmaya yardımcı-mnemonik bir araç mıdır? Eğer böyleyse Koroğlu ezgilerinin, unutulmama kaygısıyla aktarıldığı/öğrenildiği ilk biçimde korunması gerekmektedir.

İkincisi, Koroğlu icralarında müzikal yapının kültür çevrelerinin etkileşimlerinden kaynaklanan benzer ezgiler biçiminde mi var olduğudur. Bu sorunun yanıtının evet olması durumunda anlatıların derlendiği yörelerde yine yapısal benzerlikleri gözlemliyor olmamız gerekir. Ancak icra çevrelerinin bir kültür çevresinden öğrendiği geleneği kendi çevresinde uygularken değişime uğratması ihtimali, değişim karşıtı gözüken mnemonik teori karşısında daha verimli durmaktadır.

Ancak, kültür incelemelerinin açmazlarından biri olan kuramlaştırmanın araştırma sonuçlarını kalıp birer insan davranışı keşfetmeye yönelmesi gibi bir

algıyı ortadan kaldırmak için okuyucuyu şimdiden böyle bir doğrulamanın peşinde olmadığını konusunda uyarmak isteriz.

Çalışmamızın 20. ve 21. yüzyıl aralığında elde edilen ses kayıtları ve notaya alınmış derlemelere dayandığı; ses kayıtlarının, yalnızca bu ekseninde elde edilen verilerden yola çıkılarak bir kültürel harita çizmeye yardımcı olabileceği unutulmamalıdır.

Çalışmamızın örneklemini Dursun Cevlani (2007), Mahgül Kılıç (2012) ve Fırıldak Ökkeş'ten (Arsunar 1963) derlenen tam anlatılar (biz bu anlatı çevrelerini büyük anlatı çevreleri olarak adlandıracağız) ile tam anlatıların derlendiği bölgelerden derlenen parça anlatılar (özellikle TRT repertuarına müstakil olarak kaydedilmiş türküler) ve anlatılardan bağımsız olarak TRT ve Kültür Bakanlığı Kurumları aracılığıyla farklı illerden derlenmiş Köroğlu türkeleri oluşturmaktadır¹.

Bunun yanında, özellikle müzik çalışmalarında örneklemin yalnızca belirli bir çevreden seçilmesinin ezgi-tür ilişkisini tartışmayı imkânsız hale getirebileceği aşikârdır. Bu nedenle karşılaştırma malzememizi yeri geldikçe yörelerin karakteristik ve yaygın ezgi örneklerinden seçeceğiz. Bu örneklemin karşılaştırılarak bölgelerin kendi müzikal yapıları içinde yapısal analize tabi tutulması, Anadolu sahasında Köroğlu ezgilerinin ortaya koyduğu müzikal tabloyu tartışmaya açacaktır.

Özetleyecek olursak, malzememizi şu 4 noktaya dikkat ederek değerlendireceğimizi belirtmek isteriz:

- Coğrafi bölgeler ve müzikal icralar
- Anlatılar ve yerel repertuar
- Bölgesel analiz
- Bölgeler arası analiz.

İlk olarak, büyük anlatı çevreleri olarak adlandırdığımız, anlatıcının (âşığın/ icracının) hikâyeyi bütün olarak, başlangıçtan bitişe doğru aralıksız icra ettiği anlatılara yer vermek istiyoruz.

1. BÜYÜK ANLATI ÇEVRELERİ

a) Karşı Âşık Dursun Cevlani Bolu Beyi ve Silistre Kolları

Dursun Cevlani'nin sanatı hakkında yazılı kaynaklarda yeterli bilgi olmamakla birlikte Kars'ın Sarıkamış ilçesine bağlı Akyar köyünde 1900 yılında dünyaya geldiği, yedi yaşında saz çalmaya heves ederek komşuları Yusuf Ağa'nın yanında çırak olarak uzun süre aşık geleneğini ve saz çalmayı öğrendiği bilinmektedir. Ustasının ölümünden sonra Kars'ın Oluklu Köyü'nden Aşık Bektaş'a çırak olmuş,

¹ Çalışmanın sınırları dolayısıyla kaynak kişiler hakkında geniş bilgiye yer verememekle birlikte ilgilileri konuyla ilgili doktora tez çalışmamıza (Erkan 2012) yönlendirmek istiyoruz.

bu sıralarda kendi şiirlerini de söylemeye başlamıştır² Cevlani'nin Köroğlu'nun 12 kolunu bilen tek âşık olduğu da çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir ancak doğrulanmamaktadır.

Dursun Cevlani'nin doğup büyüdüğü ve sanatını öğrendiği bölge, Anadolu sahası âşıklık geleneğinin en önemli ve en fazla temsilci yetiştirdiği (Günay 2005:85) bölgelerden biri olarak bilinmekle birlikte, bölgede âşıklık geleneğinin ne kadar gerilere gittiği bilinmemektedir. Umay Günay, ozan-baksı geleneğinin İslamiyet'in etkisiyle birlikte eserlerini göremediğimiz beş yüzyıllık bir sessizlik dönemine girdiğini; bunun ardından prototipini XIV. yüzyıl Dede Korkut boylarından alan ve XVI. Yüzyılda ilk örneklerini vermeye başlayan âşıklık geleneğinin merkez olarak Doğu Anadolu bölgesi ve Azerbaycan'da ortaya çıktığını belirtmektedir (Günay 1993:18).

Bahsi geçen bu ortaya çıkışın Anadolu sahasındaki başlıca merkezleri âşık kolları olarak adlandırılan ve bir aşığın ekolünde yetişen çıraklarını ifade eden kurumlar aracılığıyla adlandırılmakta ve 18-19. Yüzyıllardan itibaren takip edilebilmektedir. Bu âşık kolları Anadolu ile Azerbaycan âşık sahaslarının iletişim noktaları olmaktadır. Doğan Kaya, bu kolları Şenlik Kolu (Doğu Anadolu, Azerbaycan), Sümmani Kolu (Erzurum Yöresi), Ruhsati Kolu (Sivas Yöresi), Emrah Kolu (Tokat, Kastamonu yöreleri), Dertli Kolu (Bolu, Kastamonu, Çankırı yöreleri), Huzuri Kolu (Artvin), Derviş Muhammed Kolu (Malatya yöresi) ve Deli Derviş Feryadi Kolu (Sivas-Kangal) (Kaya 1997:9-10) olarak sınıflandırmaktadır.

Doğu Anadolu ve Azerbaycan âşıklık geleneklerini aynı potada ve birbiriyle etkileşerek gelişen bir kültür çevresi olarak görenler (Özarslan 2001; Oğuz 1995; Günay 1993) olmakla beraber Azerbaycan kültür çevresinin kesinlikle Türkiye sahası âşıklık geleneğinin kaynağı olduğu (Makas 2000) yönünde de görüşler vardır.

Bu birlikteliğin müzikal olarak takip edilebilen izleri Azerbaycan ve Doğu Anadolu bölgesi arasındaki müzikal yapı etkileşimleridir. Bu etkileşimlerin ritim yapısı, melodik kalıplar, türler, makamlar, ayaklar ve diğer müzikal yapı elementleri bakımından bir süreklilik arz ettiği gözlemlenmiştir³.

Anlatıya dönülecek olursa, Dursun Cevlani'nin Bolu Beyi ve Silistre anlatılarını aralıksız icra edilmesinin önemi büyüktür. Çünkü bu bütünlük bize anlatının savaş sahnelerinin, kahramanın esir olduğu sahnelerin ve diğer tasvirî durumların kahramanlık, hüznün vs. gibi kendilerine ait müzikal duyularının uzun bir süre boyunca icra edilen anlatı boyunca değişip değişmediği fikrini sınama fırsatı vermektedir.

² <http://www.ihsanozturk.com/halk-muzik.asp?id=289>

³ Konu bir bibliyografya çalışması oluşturacak kadar geniştir. Bazı örnekleri için Bkz. Özarslan 2002; Kafkasyalı 2005; Makas 2000; Şen-Şen 1999; Şen 1999; Öncül 2011; Aras 1998.

Dursun Cevlani'nin anlatılarındaki manzum kısımların hangi makamlardan yahut hangi aşığın havasından okunduğunu belirtilmediği için biz müzikal değerlendirmelerimizi genel makam ve ritim sınıflandırmaları üzerinden yapacağız. Bunun yanında internet videoları yahut ses kayıtlarından yola çıkılarak yapılacak karşılaştırmalarla Cevlani'nin anlatısındaki türkülerin hangi yerel makamlarla okunduğunun bulunabileceği fikrine karşılık Mısri Köroğlu, Cengi Köroğlu ile Meydan Köroğlu gibi örneklerin aynı makamın farklı seyir özellikleriyle profesyonel bir âşık tarafından ayırt edilebilecek olmasına rağmen, aynı eğitimden geçmemiş kulakların eserlerin icrası sırasında açıklamaya ihtiyaç duyacaklarını söylememiz gerekir.

Buna ek olarak, Kars-Erzurum çevresi âşıklık geleneğinin müzikal yapısı üzerine inceleme, tasnif ve karşılaştırma çalışmalarında müzikal dilin makul biçimde kullanılmamış olması da⁴ Cevlani'nin icralarını makamsal gelenek açısından sınıflandırmamızı engellemektedir.

Kars yöresinde, Azerbaycan ve Erzurum'la benzer şekilde 5-6-7-8-9-10-12 vd. bileşik ritimli ezgilerin baskın olduğunu gerek TRT repertuarında ve gerekse diğer çalışmalarda (örn. Turhan vd. 2010) görmekteyiz.

Cevlani icrasını, her müzikal yapıda olduğu gibi, iki açıdan ele almak mümkündür. Bunlardan ilki ritmik, ikincisi melodik yapıdır.

Cevlani anlatısında yer alan türküler ritmik açıdan serbest ölçülü türküler⁵ ve 5/8'lik türküler, 6/8'lik türküler gibi sabit ritimli bir sınıflandırmaya koymak çoğu türkü için mümkündür. Bununla birlikte bazı türkülerin söz kısımlarının kendi içindeki ritim değişiklikleri ve çoğu türkünün giriş kısımlarındaki enstrümantal ezgi ile devamındaki söz kısmının farklı ritimlerde olması bu sınıflandırmayı zor hale getirmektedir.

Bu türküler karma ritim yapısına sahiptir ve 5,6,7,8,9,10,11 ve 12/8 ölçü birimlerinden birden fazlasının sözün ve melodinin bağdaştırılıp eserin tamamlanmasında kullanıldığını görmekteyiz. Bu yapı, halk müziği repertuarlarında görmeye alışkın olduğumuz serbest+ritmik yapı⁶ yahut örneğin 5/8+6/8 ritim kalıplarıyla tamamlanan ikili ritim yapısıyla veya da icracının eklediği “ah, hey, aman” gibi hecelerden kaynaklanan veznin uzaması durumuyla benzerlik göstermemektedir.

⁴ Makamların yalnızca adlarının verilip müzikal herhangi bir bilgiye haiz olmamasını Öcal Oğuz da eleştirmiştir. Bkz. Oğuz 2001:26.

⁵ Uzun hava kavramına yüklenen “acı, hüznün duygusu” gibi bir içerik Köroğlu anlatılarında temelsiz kalmaktadır. Bunu ilerde açıklamak üzere serbest ritim kavramını kullanacağımızı belirtmek isteriz.

⁶ Bilinen en yaygın örnekleri Çiçek Dağı (TRT rep no. 3239); Gerali Türküsü (TRT rep. No. 3517)

Sabitleşmiş ritim yapısının en açık örneğini Köroğlu anlatısının “Uca Dağların Başında⁷”, “Yiğitler Silkinip Ata Binende (Çeşitleme)⁸”, “Mert Dayanır Namert Kaçar⁹”, “Benden Selam Olsun Bolu Beyine (Çeşitleme)¹⁰”, “Kızıroğlu¹¹” gibi derlenip notaya alınmış ve yaygınlık kazanmış türkülerinde görmekteyiz. Bu türküler alışılmış biçimin dışında icra edildiğinde dinleyici üzerinde “icracı yanlış okuyor” izlenimi uyandırabilir.

Bu durumda, sabit ritim yapısına sahip olmayan türkülerde, anlatıcıya eşlik edecek bir ritim çalgısının olmadığını eklemek, ritmin belirleyiciliğinin yine anlatıcının ellerinde olduğunu, “hafızasındaki melodi kalıplarını kullanarak eser bütünlüğünü prozodik olarak sağladığını” söylemeliyiz. Tahminimizce, anlatı ritim eşliğinde icra edilseydi yaygın ezgiler dışında sorunlar yaşayacak, ritim-çalgı-söz uyumsuzlukları meydana gelecekti.

Âşıklık geleneğinde birden fazla ritim unsurunun söz ile müziği bağdaştırmak üzere kullanımı, Süleyman Şenel’in;

“Âşık musikisinde, ezgi kalıplarına söz dösenirken, güftenin vezin kalıbına uydurulmaya çalışılması ve bunun zorlamayla yapılması, bazı hallerde, güftedeki kelime ve hece vurgulamalarında bozukluklar meydana getirir. Konuşma diline uzak gibi görünen bozuk vurgulamalar, gelenekten gelen ezgi kalıplarının kullanımından doğan özelliklerden biridir. Bu bakımdan, âşık musikisinde az da olsa prozodik bozukluklar görülür; ancak, bu durum sadece söz ve ezgi uyumu bakımından değil, aynı zamanda, ezgi kalıplarının söz yapıları üzerine etkilerinden de kaynaklanır” (2009:67).

ifadesiyle netlik kazanmaktadır. Buna göre, âşık, ustasından öğrendiği melodi kalıplarını nazma uygularken bu yapısal hatalara düşmektedir. Ancak, şunu belirtmek gerekir ki müzik biliminin prozodi gibi, sabit yapıları incelemek ve üretimin kurallarını ortaya koymak için kullandığı bir yöntemi, âşığın müziğini değerlendirmek ve “hata yapıyor” gibi bir sonuca varmak, sözlü geleneğin yapısal özelliklerini birebir taşıyan müzik gelenekleri için yanlıştır.

Diğer taraftan âşık musikisinde önemli olan icra biçimlerinden biri de “konuşur tarzda” icradır. Metin Özarlan’ın bu noktadaki tespitleri önemlidir;

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

⁷ Trt Repertuar no: 75, Erzurum 1973/ Yöre Ekibi

⁸ Trt Repertuar no: 205, Sivas 1973/ Âşık Veysel

⁹ Trt Repertuar no: 339, Kars 1973/ Âşık Dursun Cevlani

¹⁰ Trt Repertuar no: 374, Kastamonu 1973/ Âşık İhsan Ozanoğlu

¹¹ Trt Repertuar no: 390, Kars 1973/ Âşık Dursun Cevlani

gerekse söz yapısına dayalı bir iç ritme sahiptir. Giriş ve bitirişlerde bu iç ritmin bozulduğunun görüldüğü serbest okuyuşlardaki vurgu ve durak yerleri, söz ve müzik cümlelerinin hemen hemen düzenli bir ifade gücüne kavuşmasını sağlamaktadır (Özarslan 2001:401)

Dursun Cevlani anlatısındaki Köroğlu türkülerinin karma ritimli olanlarına bakıldığında söz-ezgi-ritim birlikteliğın yakalanması için sabit bir ritim yerine birden çok ritmin kullanıldığını görüyoruz. “Tekrarlanan kalıp ritim” düşüncesinin yaygınlığı ve müzik eğitiminin ritim-ezgi birlikteliği düşüncesi bu durumda bilgi üretme aracı olmaktan çıkmaktadır.

Örnek olarak Cevlani'nin Bolu Beyi anlatısında icra ettiği “Bizim Tekkenin Beyleri” türküsünün ilk dört mısraını ele alabiliriz;

Bizim Tekkenin Beyleri

Söz-	Bizim tekkenin beyleri yar
Ritm-	Serbest.....
Söz-	Kolu kışaklı merd olur
Ritm-	10/8..... 8/8.....
Söz-	Her vakit şikâr eylerler,
Ritm-	8/8.....
Söz-	Aslı merd olur merd olur
Ritm-	8/8..... 10/8

Burada icracının icraya serbest ölçülü mısradaki “yar”, “ah”, “ey” gibi hece ölçüsünün uzamasına neden olacak heceleri eklemeyi, her mısraın 8 hece ölçüsüyle ancak değişen ritim kalıplarıyla tamamlandığını görmekteyiz. Aynı şekilde Çardaklı Yerleri Ne Irak ettin sözleriyle başlayan türküyü; saz: 12/8+15/8+12/8+5/8+12/8 söz: 13/8+5/8+13/8+14/8 ritim kalıplarının söz ile uyum noktalarına göre sınıflandırmak mümkündür.

Bu söz-ritim uyumsuzluğunun nedeni müzikal tema kavramıyla açıklanabilir. Bu türkülerde anlatıcının müziği kullanımının bugünkü “türkünün ezgisi” kavramıyla açıklanması mümkün olmayacağı gibi “türkünün ritmi” gibi bir kavramın da ezgileri sınıflandırırken zorluk çıkaracağı görülecektir. Anlatıcı, anlatının nazım kısmını melodi ile seslendirirken belleğindeki motiflerden/temalardan yararlanacaktır, bunu yaparken de müzikal temanın ritmini terk etmediğinden dolayı bazı prozodi kusurları¹² ortaya çıkacaktır.

Karma ritimli ezgilerden sonra gelen ezgiler sabit ritimli, diğer bir deyişle ezgisel ve ritmik sınıflandırma ve karşılaştırmaya müsait ezgilerdir. Biz, ritim kalıplarının

¹² Bahsedilen kusur kesinlikle anlatıcının kusurlu bir icrada bulunduğunu değil, belirlenmiş müzikal kurallara uymadığı için bu durumu okur-yazar zihinlerin kusur olarak algıladığını belirtmek isteriz.

ayrı sınıflandırılması yerine melodi ile birlikte ele alınarak yaygın kullanıma sahip motifleri ve temaları göstermek istiyoruz.

Dursun Cevlani'nin Bolu Beyi ve Silistre Kollarını icra ederken kullandığı birkaç müzikal temayı şöyle gösterebiliriz;

Bu kalıp melodileri, icra edilen türkülerin yaygınlığı göz önünde bulundurularak ikiye ayırmak mümkündür. Yaygın tanınırlıklarını ve sınıflandırmamızı kolaylaştırmasını göz önünde bulundurarak birinci türkü örneğini Mert Dayanır Namert Kaçar¹³, ikinci türkü örneğini de Benden Selam Olsun Bolu Beyine¹⁴ başlıklarıyla adlandırmakta bir sakınca görmüyoruz.

Cevlani anlatılarında icra edilen türkülerin 6 tanesi Benden Selam Olsun Bolu Beyine ezgi kalıbıyla; 8 tanesi ise Mert Dayanır Namert Kaçar ezgi kalıbıyla icra edilmiştir. Bu türküler;

Benden Selam Olsun ezgi kalıbıyla;

- Bolu Beyi anlatısında;
 - Gidi Türküsü
 - Gerektir Türküsü
- Silistre Anlatısında;
 - Kırat Beni Yaradadı Seversen Türküsü
 - Hasan Paşa Der Düşmüşsün Peşime (Koroğlu'nun havası)
 - Kırat Fiyatını Duymak İstersen Türküsü

Mert Dayanır Namert Kaçar kalıbıyla;

- Bolu Beyi Kolu'nda
 - Adı Mert Olur Türküsü
 - Bugün Bir Haber İşittim Türküsü
 - Meydan Başında Duranda Türküsü
 - Öyle bir Yiğit İsterim Türküsü
 - Koşunu Çektim Üstüne Türküsü
- Silistre Kolu'nda
 - Canım Kırat Gözüm Kırat Türküsü
 - Ayvaz Gelir Otağından Türküsü
 - Anka Bezirgan Yolmuşsan Türküsü

Bu iki modelin kullanımını belirleyen koşul ise 8 heceli ve kahramanlık edasına sahip olanların, Mert Dayanır Namert Kaçar; 11 heceli olanların ise Benden Selam Olsun ezgi kalıbıyla okunmasıdır. Bu durumda iki farklı modelin Dursun Cevlani anlatısının büyük çoğunluğunu şekillendirdiğini söylemek doğru olacaktır. Yalnız, bu şekillendirme melodinin asla değişikliğe uğramadığı anlamına gelmemelidir.

¹³ Trt Repertuar no: 339, Kars 1973/ Âşık Dursun Cevlani

¹⁴ Trt Repertuar no: 374, Kastamonu 1973/ Âşık İhsan Ozanoğlu

Eserler incelendiğinde, Cevlani'nin bazı icralarda ilk olarak “kendine has” enstrümantal kısımlar eklediği; arkasından gelen söz kısmında ise model ezgiyi ve onun motiflerini şekillendirerek kullandığını görüyoruz.

Bu durumu “destan manzumlarının” yahut “koçaklama” bölümlerinin özel bir ezgiyle okunduğunu söylemek için kullanmak yanlış olacaktır. Bunun nedeni ilerleyen kısımlarda ele alacağımız Gaziantep anlatılarında kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Şimdilik Gaziantep'te anlatının manzum kısımlarının uzun hava biçiminde okunduğunu ipucu olarak vererek yetineceğiz. Aynı şekilde bu iki türkünün melodisinin bire bir Kars âşıklık geleneği içinde farklı icralarda da kullanıldığını görüyoruz ki bu durumda “Köroğlu'nun kendine ait ezgisi” gibi bir sav kendiliğinden çürümekte; yalnızca, yörede 8 veya 11 heceli, kahramanlık edalı türküleri okurken tercih edilebilecek yaygın bir melodi kalıbı olduğundan söz edilebilir hale gelmektedir.

Bu durum Köroğlu türkülerinin değerini düşürmemekle birlikte Köroğlu anlatılarının eda-melodi işbirliğinin en yoğun kullanıldığı veyahut kahramanlık edalı türkülerin melodi bankası durumunda bir anlatı olduğu söylenebilir.

Cevlani'nin mevzu bahis anlatılarda kullandığı diğer ezgilerin, anlatının genelinde yer alan ezgilerle herhangi bir benzerlik taşımadığı için tek başlarına, âşık'ın icra anının anlık üretimleri olabileceği gibi derinlemesine bir inceleme böyle olmadığını da ispatlayabilir.

b) Fırıldak Ökkeş- Bolu Beyi Kolu

Ferruh Arsunar'ın Maraş'tan derleyip notaya almış olduğu Fırıldak Ökkeş'in Köroğlu Bolu Beyi anlatısında (Arsunar 1963) 26 türküyü ele aldık. Bu 26 türkünün genelinin 5/8-10/8 ritimli ve saz kısımlarıyla şan girişi hariç La-Mi 5'li aralığında icra edildiği görülmektedir ki Doğu Anadolu bölgesinin 1,5 oktavı aşan ezgileriyle karşılaştırıldığında bu beşli aralık, icranın durgun veyahut coşkulu olmayan yapısına işaret eder.

On türküde ise söz girişlerinin Sol² ile başlayıp ya Re¹'e ya da Mi¹'e doğru “hay hay” sesleriyle başlangıç yapıp asma karar verdiği görülmektedir. Bu motif Kars yöresinden ele aldığımız Köroğlu türkülerinde görülen ve “hey hey” ile başlayan söz girişlerindeki motifin yöreye göre adapte edilen bir hali olmalıdır. Bunun yanında Arsunar derlemesinde yer alan Köroğlu-Beyler havası (1963:114, ek1) “Benden Selam Olsun” ezgi kalıbında söylenmiş; yalnızca saz kısımları icracı tarafından alışıktır olduğu beşli la-mi aralığında ve 5/8 ritimde icra edilmiştir.

Ritmik açıdan Kars bölgesiyle tam bir örtüşmeden söz etmek mümkünse de icranın yöre repertuarında baskın olduğu görülen la-mi aralığında büyük ölçüde şekillendiği görülebilir. Bu durumda ritim, anlatının müzikal yapısını belirlemede daha önde duruyor denilebilir. Ritmin sabitliği konusunun daha sonra da farklı yörelerde karşımıza çıkacağını; Kars bölgesinin, Anadolu sahası Köroğlu icralarında daima belirleyici taraf olduğunu belirtmek isteriz.

Kahramanmaraş bölgesi müzik kültürü üzerine gerek bilimsel ve gerekse özgün çalışmaların yok denecek derecede az olması daha fazla karşılaştırma yapmamızı engellemektedir.

c) Mahgül Kılıç- Bolu Beyi Kolu

Gaziantep ili ve özellikle Nizip ilçesi sınırları ile Kilis arasındaki Barak köylerinde gerçekleştirdiğimiz derleme gezilerinde karşılaştırma yapmaya yetebilecek kadar bir repertuar elde edemediğimizi belirtmeliyiz. Kaynak kişiler 10-20 yıl öncesinin saz çalıp İskân türküleri okuyan ve destan-hikâye anlatan ustalarının izlerinin bile kalmadığını ifade etmekte ve hayatta olan onlarca icracı ise Köroğlu bildiklerini ancak havalarını hatırlamadıklarını; Barak yöresinde Köroğlu havalarını en iyi bilen kişinin Mahgül Kılıç olduğunu söylemektedirler. Bunun yanında Mahgül Kılıç'ın öğrencisi ve yeğeni Şaban Kılıç ile yakın arkadaşı Şido Hanifi'nin, "Mahgül" gibi okumakla gurur duyduklarını belirttiklerini ancak ikisiyle de gerçekleştirilen derleme çalışmalarının farklı bir bilgi üretmediğini belirtmek isteriz.

Şaban Kılıç arşivinde bulunan (Kılıç 2012) Köroğlu Bolu Beyi Kolunda melodik yapıyı şu şekilde ele almak mümkündür;

Anlatının müzikal açıdan en önemli noktası saz eşliğinde ve tam ritimsiz-takip edilemeyecek kadar belirsiz ritimli olarak icra edilmesidir.

Yedi türkünün, 8 heceli olan 4 tanesi aynı ezgiye söylenmiştir ve ne Kars-Erzurum, ne de Kahramanmaraş anlatısındaki türkülerle benzerlik taşımaktadır. Bunun yanında Gazi Bayındır'ın verdiği "Köroğlu elbette başka havayla okunur"¹⁵ bilgisi ve bunu kendisine dinletilen kayıtlarla onaylaması ile yukarıda Mahgül Kılıç'ın "doğru" okuduğuna dair yer verdiğimiz kanılar bu ezginin ve bahsedeceğimiz diğer iki ezgi çeşidinin Köroğlu için kullanılan ezgi kalıpları olduğunu varsaymamızı sağlamaktadır.

Sekiz heceli ve aynı ezgi kalıbına okunan dört türkü şunlardır;

- Anam Döne Bacım Döne
- Bir Yiğit Benim Diyende
- Çamlıbel'in Koyağında
- Yüce Dağların Başında

İkinci gruba alacağımız ezgiler ise Benden Selam Olsun Bolu Beyi'ne türküsü temel alınarak uzun hava halinde okunmuş iki türküdür. Bunlardan ilki, yine, Benden Selam Olsun; ikincisi ise Ayak Attım Merdivanın Birine olarak adlandırabileceğimiz türkülerdir. Bu iki türkünün yalnızca söz giriş kısımları ana motif olarak kullanılmakla birlikte devam eden kısımları farklılaşmaktadır.

Geriye kalan bir türkü ise diğer ezgilerle benzerlik taşımamaktadır.

¹⁵ Gazi Bayındır ile yapılan görüşme kayıtları şahsi arşivimizdedir.

Barak yöresi Köroğlu anlatılarında uzun hava formunun korunmasının nedeni, yerel müzik kültürünün neredeyse tamamının uzun hava formu üzerine kurulu olması olmalıdır. İlk olarak yörenin sözlü tarih anlatıları olarak değerlendirilen İskân havaları; diğer hikâyeler ile çok yaygın icra edilen ve yörede saz çalıp söz söyleyebilen amatör-profesyonel çoğu icracının yaratıcılık denemelerini üzerinde gerçekleştirdiği “dertli” türü tamamen uzun hava formundadır. Bu durumda Köroğlu anlatılarının da bu kültürel çerçeve içinde; genel Anadolu kalıbı olarak adlandırabileceğimiz iki motifi değiştirip kullanarak şekillendiği söylenebilir.

2. HİKÂYESİNDEN AYRI İCRA EDİLEN TÜRKÜLER

Bu kısımda vereceğimiz türküler, araştırmacı ve derlemecilerin farklı zamanlarda derleyip hikâyelerinden ayrı bir şekilde notaya aldıkları türkülerdir. Bununla beraber bu türkülerin büyük çoğunluğu Doğu Anadolu-Azerbaycan icralarında yoğun olarak gördüğümüz ezgilerle okunan türkülerdir.

a) Kastamonu Derlemeleri

Kars, Kahramanmaraş ve Gaziantep'ten sonra Köroğlu türkülerinin en yoğun derlendiği bölge Kastamonu'dur ve bu derlemeler Süleyman Şenel'in çalışmalarında (1992; 2009) yer almıştır.

Bu türkülerin 4'ü Âşık İhsan Ozanoğlu'ndan, 1'i Âşık Mümin Meydanî'den ve diğer 1'i ise Kemal İlerici tarafından Âşık Yorgansız Hakkı Çavuş'tan derlenmiştir. Süleyman Şenel, çalışmasının ekler bölümünde iki adet Köroğlu anlatısına (Kiziroğlu-Köroğlu karşılaşması ve Bir Faciaya Dayanan Kastamonu ağzı Köroğlu hikayesi) yer vermiştir. Ancak, bu anlatıların karşılaştığımız temalardaki bütünlüğü koruyabilmiş olduğunu söylemek zordur.

Âşık İhsan Ozanoğlu'nun Dursun Cevlani ve Posoflu Âşık Müdamî ile âşık usulü atışmalarda bulunduğu bilinmekle birlikte (Şenel 2009), Köroğlu ezgilerini bu iki isimden öğrenip öğrenmediği yahut Kastamonu âşıklık geleneğinde Köroğlu anlatılarının bu kaynak aracılığıyla gelip gelmediği hakkında bir bilgi mevcut değildir.

Derlenen ezgilerin altısı da Benden Selam Olsun ezgi kalıbında olmakla birlikte temanın bu ezgi kalıbına okuyup tanınmasını sağlayan İhsan Ozanoğlu'nun kendisidir. Manzumlar 11 ve 8 heceli olup diğer yörelerde gördüğümüz gibi 11 heceli türküler Benden Selam Olsun ezgi kalıbıyla; 8 heceli olan tek türkünün ise yine aynı ezgi kalıbıyla, ancak prozodik zorlama nedeniyle mecburen değiştirilerek ve neredeyse rast makamının düğâh kararlı bir uyarlaması halinde aynı kalıp üzerine okunduğu görülmektedir. Bu zorlamanın nedeni neredeyse Anadolu sahasında alışkanlık haline gelmiş olduğunu gördüğümüz 11 hece ölçüsünün yaygın ezgisinin 8 heceli bir türküye uyarlanıyor olmasıdır.

Kiziroğlu Mustafa Bey türküsünün Azeri sahası Cengi Köroğlu havasına okunduğunu görmemize rağmen Kastamonu icrası uzun hava biçiminde ve motif benzerliği olmadan icra edilmektedir.

Derlenen türküler;

- Nice Methetsem Yeridir (Kızıroğlu Mustafa Bey)
 - Yetiş Ayvaz Yetiş Gitti Namımız
 - Benden Selam Olsun Bolu Beyine
 - Ben Bir Köroğlu'yum Dağda Gezerim (İhsan Ozanoğlu)
 - Ben Bir Köroğlu'yum Dağda Gezerim (Yorgansız Hakkı Çavuş)
 - Siyah Kâküllerin Dökmüş (Şenel 2009).
- b) Bolu Derlemeleri

Bolu'dan üç adet Köroğlu havası derlenmiştir ve bu türkülerin âşıklık geleneği dâhilinde derlendiğine dair bir bilgi yoktur. Bahsi geçen bu üç türkünden biri, 1948 yılında Halil Bedii Yönetken, Rıza Yetişen ve Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen Ben Bir Köroğlu'yum adlı türküdür. Diğer ikisi ise konuyu sempozyum bildirisini olarak sunan Bolu Kültür Müdürlüğü Folklor Araştırmacısı İsmail Hakkı Akyoloğlu (1983) tarafından Bolu Avşar'da, Nazım Akbaba'dan derlenen iki kaval havasıdır ve hiçbir fark olmadan birbirinin aynıdır.

Üç türkünün ritmi de 5/8 olmakla birlikte Ben Bir Köroğlu'yum Dağda Gezerim türküsü anormal olmayan bir şekilde 11'li hece ölçüsünün ezgi kalıbı olarak kullanıldığını gördüğümüz Benden Selam Olsun türküsü üzerine şekillenmiştir. Bahsi geçen türkü Köroğlu anlatılarında yaygın olarak gördüğümüz bir türküdür ve birden çok tema içerisinde kullanımıyla dikkat çeker.

Bolu ve çevresinin bu kadar az bir verimle Köroğlu dünyasında yer alması Halil Atılğan'ın da dikkatini çekmiştir. Atılğan;

“Köroğlu havaları genelde 5 vuruşlu aksak ölçüler olup, mertliğin ve yiğitliğin sembolüdür. Müzik terminolojisinde 5/8'lik olarak bilinen usulü Klasik Türk Müziğinde adı Türk Aksağı'dır. Köroğlunun Bolu ve Civarında yaşamış olmasına rağmen Bolu Türkülerinde bu usulden bir örneğin çıkması ve Köroğlu türkülerinin başka bölgelerden TRT repertuarına girmesi oldukça enteresan olup, araştırmaya değer bakir bir konudur” (Atılğan 1998:138).

diyerek yaygın inanış olan Köroğlu-Bolu ilişkisinin neden müzikal yahut anlatı çevresi açısından aynı coğrafi idealizmle ele alınamayacağını tartışmıştır.

c) TRT Derlemeleri

TRT repertuarında toplam 18 adet Köroğlu türküsü bulunduğu görülmektedir. Bunlar aşağıdaki tabloda görüleceği üzere çeşitli yerlerden ve çeşitli zamanlarda derlenmiş/ notaya alınmış; türkü isimleri çoğu zaman türkünün ilk mısrasıyla adlandırılmıştır.

ANADOLU SAHASI KÖROĞLU HAVALARI: KARŞILAŞTIRMALI BİR DENEME

Tablo 1. TRT Köroğlu derlemeleri

EZGİ ADI	YÖRESİ	KAYNAK KİŞİSİ	DERLEYEN
UCA DAĞLARIN BAŞINDA (KÖROĞLU SOLAĞI)	ERZURUM	A.Yörükümen	Nida Tüfekçi/Mustafa Hoşsu
YİĞİTLER SİLKİNİP ATA BİNİNCE	Şarkışla	Veysel Şatıroğlu	Muzaffer Sarısözen
MERT DAYANIR NAMERT KAÇAR	KARS	Dursun Cevlani	Muzaffer Sarısözen
BENDEN SELAM OLSUN BOLU BEYİNE	KASTAMONU	İhsan Ozanoğlu	Muzaffer Sarısözen
BİR HIŞMINANAN GELDİ GEÇTİ (KIZIROĞLU)	KARS	Dursun Cevlani	Muzaffer Sarısözen
BİR HIŞMINANAN GELDİ GEÇTİ (KIZIROĞLU)(2.Ömek)	KARS	Murat Çobanoğlu	TRT Müzik Dai. Md.
ÇAMLİBEL'E SÜREYDİM YOLUNU	SİVAS/Şarkışla	Ali İzzet Özkan	Muzaffer Sarısözen
TAN YERİ ATANDA ŞAFAK SÖKENDE	KARS	Dursun Cevlani	Muzaffer Sarısözen
HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN	ARTVİN/Şavşat	Cevri Altıntaş	Nida Tüfekçi
ÇAMLİBEL'DEN DE BAKTI KÖROĞLU	AFYON/Dinar	Yusuf Durulmaz	Ankara Konservatuarı
HAY EDÜBEN MEYDAN	AMASYA	Âşık Musa Aslan	Ankara Konservatuarı
ALA BOZ DUMANLI KARLI DERELER	ERZURUM	Müslim Abay	Yücel Paşmakçı
BOZ AT SENİ SER TÖVLEDE BAĞLARAM (Kaçak Nebi)	AZERBAYCAN/ Tebriç	Kazım Eşkiriz	Mehmet Özbek
BEN BİR KÖROĞLU'YUM DAĞDA GEZERİM	BURDUR/Yeşilo va	Ali Urhan	Salih Urhan
HAN NİGAR'IM BENDEN YÜZÜN	KARS	Fikret Ünlü	TRT Müzik Dai. Md.
CANIM KIR AT GÖZÜM KIR AT	ELAZIĞ/Baskil	Mustafa Tosun	Gani Pekşen
AYVAZ GELİR OTAĞINDAN	KARS	Rüstem Alyansoğlu	Banttın Yazıldı
İSABALI DİNLE BENİM SÖZÜMÜ	KARS	Şeref Taşlıova	TRT Müzik Dai.

Yukarıdaki tabloda Muzaffer Sarısözen tarafından Dursun Cevlani'den 1943-1946 tarihleri arasında derlenmiş ve notaya alınmış üç türkü gözükmektedir ve üçü de Anadolu sahasında örneklerini gördüğümüz Köroğlu türkülerinin kalıp ezgisi durumundadır.

Daha önce bahsettiğimiz Kastamonu-Kars bölgeleri müzikal alış-verişine dayanarak Tan Yeri Atanda türküsünün, Benden Selam Olsun adıyla Kastamonu'dan derlenen türkünün asıl motif kaynağı olduğu iddia edilebilir. Mert

Dayanır Namert Kaçar türküsü 8 heceli koşmaların tercih edilen ezgi kalıbıdır. Bir Hişminan Geldi Geçti türküsü ise Mert Dayanır Namert Kaçar türküsü kadar yaygın olmamakla birlikte yine 8 heceli türkülerde kullanılan ezgi kalıbıdır. Bununla birlikte, Kızıroğlu Türküsü'nün söylendiği kalıba Azerbaycan âşıklık geleneğinde Cengi Köroğlu havası denildiğini ve 6/8 ritmiyle ve ezgi yürüyüşüyle Anadolu-Azerbaycan Köroğlu anlatım geleneğinde öne çıkan ortak noktaların başında geldiğini söylemek gerekir.

Bu türküleri yine kendi içlerinde ezgi benzerliğine dayalı bir tasnif sistemine dâhil ettiğimizde şu tabloyla karşılaşırız;

Tablo 2. Köroğlu ezgi benzerlikleri

TRT No. BENDEN SELAM OLSUN (11 heceliler)			
205	YİĞİTLER SİLKİNİP ATA BİNİNCE	SİVAS/Şarkışla	Âşık V. Şatroğlu
374	BENDEN SELAM OLSUN BOLU BEYİNE	KASTAMONU	İhsan Ozanoğlu
1902	HAY EDÜBEN MEYDAN	AMASYA/Merzifon	Âşık Musa Aslan
4001	İSABALİ DİNLE BENİM SÖZÜMÜ	KARS	Şeref Taşlova
763	TAN YERİ ATANDA ŞAFAK SÖKENDE	KARS	Âşık D. Cevlani
544	ÇAMLİBEL'E SÜREYDİM YOLUNU	SİVAS/Şarkışla	Ali İzzet Özkan
2435	KÖROĞLU OYUN HAVASI	BURDUR/Yeşilova	Salih Urhan
KİZİROĞLU (8 heceliler)			
958	HAYKIRDI ÇIKTI MEŞEDEN	ARTVİN/Şavşat	Cevri Altıntaş
390	BİR HIŞMINANAN GELDİ GEÇTİ	KARS	Murat Çobanoğlu
3994	AYVAZ GELİR OTAĞINDAN	KARS	R. Alyansoğlu
11 heceliler			
2399	BOZ AT SENİ SER TÖVLEDE BAĞLARAM	Tebriz	Kazım Eşkiriz
3035	HAN NİGAR'IM BENDEN YÜZÜN ÇEVİRME	KARS/Sarıkamış	Âşık Fikret Ünlü
MERT DAYANIR NAMERT KAÇAR (8 heceli)			
339	MERT DAYANIR NAMERT KAÇAR	KARS	Âşık D. Cevlani
BENZERLİK TAŞIMAYANLAR			
1897	ÇAMLİBEL'DEN DE BAKTI KÖROĞLU	AFYON/Dinar	Yusuf Durulmaz
2085	ALA BOZ DUMANLI KARLI DERELER	ERZURUM	Müslim Abay
3880	CANIM KIR AT GÖZÜM KIR AT	ELAZIĞ/Baskil	Mustafa Tosun

Tasnif, görüldüğü üzere dörde ayrılmaktadır ve ezgi kalıplarına göre söylenmiş türküler yanında bu türkülerden herhangi birine benzerlik göstermeyen 2 türkü vardır. Bu iki türküden biri olan ve Elazığ Baskil'den derlenen “Şıh Hasan Ağırması” 8/8 ritimli ve 8 heceli; kahramanlık edası taşımayan, Köroğlu'nun kıratından ayrıldığı anlatıyla (Cevlani 2007) tema benzerliği taşıyan bir türküdür. Yörede “ağırlama” haline gelecek kadar yaygın olduğunu düşünmekle beraber derleme notlarında herhangi bir bilgi olmadığı için bu savımızın kuvvetli olmadığını belirtmek durumundayız.

Benden Selam Olsun ezgi başlığı altında toplanan türkülerin ortak özelliği, Sivas/Şarkışla, Kastamonu, Amasya/Merzifon, Kars ve Burdur/Yeşilova gibi farklı yerlerden derlenmiş olmalarına rağmen ezgilerin ana yapısını koruyarak varlıklarını sürdürmeleridir. Ezgilerin bu sınıflandırmaya tabi tutulması asla “aynı” oldukları anlamına gelmemektedir. Notalar okundukça farklılıklar görülecektir. Ezgilerin aynı olmadıkları, icracı elinde iskelet bir yapının (Benden Selam Olsun, Mert Dayanır Namert Kaçar, Kızıroğlu vs.) bulunduğu ve icracının bu iskelet üzerine yöresel yahut bireysel bazı eklemeleri yapmakta sakınca görmediğini belirtmek isteriz.

Aşağıda vereceğimiz türkülerini, bu ezgi kalıplarına göre icra sistemini en iyi şekilde gösteren örnekler oldukları için burada ayrıca vermekte fayda görüyoruz.

Hay Edüben Meydan (Köroğlu): Hay Edüben Meydan ismiyle Merzifon'dan Derlenen (Rep. No. 1902) türkü, Dursun Cevlani ve Fırıldak Ökkeş anlatısında ve hatta Köroğlu anlatılarının genelinde Köroğlu'nun başı sıkıştığında, kuyuya hapsedildiğinde söylediği yaygın türkülerden biridir. Derleme notlarında da “Köroğlu'nun İstanbul'da yakalanıp kuyuya atıldığında söylediği şiir. Çamlıbel'den ziyaretine geleni bildiği takdirde Döne Sultan, kuyudan çıkacağını söyler” notu düşülmüştür.

Tema, Köroğlu anlatı repertuarında yaygın temalardan biri olmakla birlikte Merzifon derlemesi haricinde hiçbir yerde, kahramanlık edası taşıyan melodi kalıplarıyla okunmamıştır. Çünkü türkülerin sözleri kahramanlık edasını yansıtmamakta, Köroğlu'nun başının derinde olduğunu göstermektedir. Bu durumda Amasya'dan derlenen türkünün aşık geleneğinin canlı olduğu bir gelenekten değil, derlemenin kaynak kişinin şiiri yaygın ezgi kalıplarından biriyle birleştirilerek icra ettiği tahmin edilebilir.

Çamlıbel'e Süreydim Yolunu: Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından 1946 yılında Şarkışla'da Ali İzzet Özkan'dan derlenmiştir. Aynı türkünün Dursun Cevlani'nin Silistre Kolu anlatısında da yer aldığını ve Köroğlu'nun kıratını aramak için geldiği Silistre'de düzenlenen “kırata türkü yakma” yarışması kısmında kullanıldığını görmekteyiz. Türkünün saz kısmının kuruluşunda ve her mısradaki tekrarlanan ezgi, Benden Selam Olsun ezgi kalıbının, genelde saz kısmında kullanılan motiftir ve temel yapının diğer motifleri alınmamıştır. Motifin türkü girişinde kullanımı şöyledir;

Serdar ERKAN



Söz kısmında kullanımı ise şöyledir;

1- CAH LI BE LE SÜ RE
2- YÖ KU SA YU KA RI
3- BA ŞI Nİ BA ŞİM DAN
Yİ DİM YO LU NU YAV RUM YO LU NÜ
TAY ŞAN BU KÜŞ LUM YAV RUM YU KÜŞ LUM
YU KA RI TU TAR YU KA RI TU TAR

Aynı motifin Şarkışlalı Aşık Veysel Şatıroğlu'ndan yine Muzaffer Sarısözen tarafından derlenen bir türküdeki kullanımı da şöyledir;

LUR (Saz.....)

Bu kullanımın yanında bizim için önemli olan diğer husus kısım türkünün “yeldirme”¹⁶ kısmıdır. Yeldirme kısmında şaşırtıcı bir biçimde, ikinci bir Köroğlu türküsü karşımıza çıkar.

Kır atım meydan yerinde
Gezer horlayı horlayı
Bir kötü, az bir kavgadan
Kaçar zorlayı zorlayı

Yeldirme kısmındaki bu türkü, Dursun Cevlani, Mahgül Kılıç, Fırıldak Ökkeş anlatılarında ve muhtemelen diğer anlatılarda “horlayı horlayı/ şorlayı şorlayı/ parlayı parlayı” son mısralarıyla her anlatıda kafiye üzerine farklı bir şekilde karşımıza çıkan türküdür.

Bu durumda türkü, 11 heceli Çamlıbel'e Süreydim Yolumu ve 8 heceli, yeldirmede kullanılan türkünün birleştirilip Köroğlu ezgisinin kullanımını

¹⁶ Yeldirme, genel olarak Alevi-Bektaşî semahlarının bir bölümü olup “Ağırlama-Canlanma-Yeldirme” şeklinde (Korkmaz 2005:84-86; Gazimihal 1999:128) veya bir halay (Gazimihal 129) ve oyun (Gazimihal 203) bölümüdür ve genelde oyunun/halayın/semahın hızlı oynanan) bölümünün başlangıcına işaret eder.

göstermek için çok önemli bir örnektir. İcracı, hafızasındaki türkü kalıbını yahut bu durumda kalıba ait bir motifi alıp icraya adapte etmiştir.

Mert Dayanır Namert Kaçar ezgi kalıbıyla söylenen türkü örneği, görüldüğü üzere bir tanedir. Ancak, TRT repertuarında yer aldığı için verdiğimiz bu örnek tek değildir. Başka bir repertuara girmemiş olsa da Dursun Cevlani anlatılarında gördüğümüz üzere Bolu Beyi kolu anlatısında 5, Silistre Kolu anlatısında ise 3 türkü aynı ezgi kalıbıyla söylenmiştir

TRT repertuarlarındaki türkülerde dikkat çeken diğer bir ortak nokta ise Kızıroğlu ezgi kalıbıdır ki az yukarda bahsettiğimiz üzere bu model 8'li hece ölçüsünün 6/8 ritimde kullanımları için tercih edilebilecek bir model oluşturmaktadır ve Azeri yöresi icralarında “Cengi Köroğlu” olarak adlandırılmaktadır¹⁷

TRT repertuarında görülen tüm türkülerin istisnası olmayacak şekilde Köroğlu anlatısı içinde âşıklar tarafından kullanılan havalar olduğunu söylemek gerekir. Anlatının icra edilmediği yahut derlenmediği yörelerde bile Köroğlu havalarının varlık göstermesi, ezgilerin Kars-Erzurum gibi geleneğin daha yoğun olduğu bölgelerden taşındığını yahut icracının bölge âşıklarından öğrendiği Köroğlu havasını icra ettiğini ancak bu anlatı kültürünün bütün halinde yöre kültüründe yer bulmamasından ötürü yaygınlaşmadığı düşünülebilir.

Bunun yanında Köroğlu havalarının dans ezgisi ve oyunu olarak Adana, Amasya, Artvin, Bolu, Bursa, Erzurum, Elazığ, Gümüşhane, Isparta, İçel, Kahramanmaraş, Kars, Kastamonu, Tunceli, Afyon, Ankara, Aydın, Balıkesir, Edirne, Kayseri, Muğla, Samsun, Uşak, Zonguldak bölgelerinde icra edildiği (Özarslan 2011: 486-490) belirtilmektedir. Bu noktada dansın ve yerel eğlence geleneklerinin, âşık tarzı edebiyat geleneğinin zayıf olduğu bölgelerde ezginin korunması için rol üstlendiği tahmin edilebilir.

SONUÇ

Yukarıda verilen incelemeden yola çıkılarak şunları söylemek mümkündür;

Çalışmamızın başlangıcında ortaya konulan sorulardan birincisi, Köroğlu özelinde ezgi eşliğinin anlatıyı hafızada tutmaya yardımcı-mnemonik bir araç olup olmadığı idi. Eğer böyle ise Köroğlu ezgilerinin, unutulmama kaygısıyla aktarıldığı/öğrenildiği ilk biçimde korunması gerektiği doğrulamasından bahsedilmişti. Ele alınan bölgeler arasındaki ezgi benzerliği ve ezgi kalıbı olarak adlandırdığımız, bölgeler arasında Köroğlu ezgilerinin temel şeklini almasını sağlayan kültürel kod aslında bu sorunun yanıtının “evet, Köroğlu'nun kendine

¹⁷ Cengi Köroğlu ve Bolu Beyi ezgilerinin aynılığı hakkında İrfan Gürdal'ın açıklaması için bkz. http://www.youtube.com/watch?v=vx5i_BwpQeg; Cengi Köroğlu ezgi örnekleri için bkz. Геронические мелодии Азербайджана (Azerbaycan Gehremanlig Negmeleri” albümü içinde “01.Cengi” vd.

özel, hatırlamaya yardımcı bir ezgi biçimi vardır” şeklinde olmasını gerektirir. Ancak, ilk olarak Köroğlu ezgilerinde görülen kalıpların gerek Azerbaycan ve gerekse Doğu Anadolu âşıklık sahalarında Köroğlu’ndan farklı anlatılar için de kullanılıyor olması; ikinci olarak Köroğlu ezgilerinin bölgeler arasındaki geçişlerde özellikle Maraş ve Gaziantep çevrelerinde yörenin öteki baskın ezgi kalıplarına bürünmesi ve üçüncü olarak tam anlatı icralarının nazım kısımlarında müzikal yapının daima birbirini tekrar eden ezgiler biçiminde işe koşuluyor olması bu cevabı “hayır” olarak vermemizi gerektirmektedir. Diğer taraftan Anadolu sahasında gerçekleştirilen, metne döküldüğünde en hacimli Köroğlu derlemesinin Meddah Behçet Mahir’den yapıldığı gerçeği müzik eşliği olmadan da (elbette müzikli icra ile var olan nazım-nesir yoğunluğu farklarını göz ardı etmeden) gerçekleştirebileceğini göstermektedir.

İkinci olarak ortaya atılan, kültür çevresi (kulturkreis) yaklaşımı ise kültürel yapı benzerlikleri açısından daha akla yatkın görünmektedir. Köroğlu anlatı çevreleri, aynı müzikal dili kullanabilen icra çevreleri açısından birbirlerinden sanat öğrenebilecekleri kültür çevreleri (kulturkreis) olarak ele alındığında gerek ezgi-ritim gibi yapısal unsur benzerliklerinin ve farklılıklarının neden-sonuç gereksinimleri yanıtlarını bulmakta ve gerekse icra biçiminin tarihi arka planını oluşturan, az yukarıda bahsettiğimiz 16. Yüzyılda eşzamanlı olarak ortaya çıkan Azerbaycan-Doğu Anadolu etkileşimi bahsi müzikal olarak doğrulama sağlamaktadır. Aynı zamanda, Doğu Anadolu âşıklık çevresinden uzaklaşan, Anadolu’nun diğer bölgelerindeki tekil ortaya çıkışlar, bu ortaya çıkışların metinsel (gerek hikâyelerin bulunmaması ve gerekse müzikal özellikler) benzeşmezlikleri de gelenekten uzaklaşma ile açıklanabilir hale gelmektedir.

Bu iki sorunun yanıtı dışında müzikal okumanın ortaya çıkardığı diğer sonuçlar ise şöyledir;

- 1- Anadolu sahası Köroğlu ezgi ve ritim kalıplarının, kullanım yaygınlığı bakımından ögesi olduğu Doğu Anadolu-Azerbaycan müzik kültürü çevresinden yayıldığı kuvvetle varsayılabilir.
- 2- Anadolu genelinde derlenen Köroğlu havalarında ritim, melodiden daha baskın bir şekilde korunmuş ancak Barak yöresi (resitatif/ yarı ritimli), Malatya ve Sivas örneklerinde görüldüğü gibi, bu yörelerdeki baskın melodi biçimlerine dönüşmüştür.
- 3- Daha derin araştırmalara ihtiyaç duymakla birlikte, bazı Köroğlu ezgilerinin, dans eşliği nedeniyle âşık tarzı edebiyat geleneğinin olmadığı yerlerde korunduğu ihtimali bulunmaktadır.

KAYNAKLAR

- AKYOLOĞLU, İsmail H. (1983), “Köroğlu Türküleri Üzerine Bir Çalışma”, *Köroğlu Semineri Bildirileri*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- ARAS, Enver (1998), “Azerbaycan Âşık Havaları”, *Milli Folklor*, S:40: 31-40.
- ARSUNAR, Ferruh (1963), *Köroğlu*, Ankara: Türkiye İşbankası Yayınları.
- ATILGAN, H. (1998), “Bolu Türküleri”, *Bolu’da Halk Kültürü ve Köroğlu Uluslararası Sempozyumu* (135-142), Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yayınları.
- CEVLANİ, D. (2007), Köroğlu Ses Kaydı, Ankara: Milli Kütüphane Başkanlığı.
- ERKAN, Serdar (2012) *Anadolu Sahası Köroğlu Anlatılarında Tema ve Ezgi Meselesi*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1999), *Türk Halk Oyunları Kataloğu III*, (Ed. Nail Tan ve Ahmet Çakır). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÜNAY, Umay (1993), Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Ankara: Akçağ Yayınları.
-, (2005), Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KAFKASYALI, Ali (2005), “İran Türkleri Âşık Muhitleri”, *Milli Folklor*, Yıl 17, Sayı 68, 110-126
- KAYA, D. (1997) “Edebiyatımızda Âşık Kolları ve Şenlik Kolu”, *Türk Kültürü*, XXXV (412): 499-508.
- KILIÇ, Mahgül (2012) Amatör Kayıt. Şaban Kılıç’tan alınan ses kayıtları kişisel arşivimizdedir.
- KORKMAZ, Esat (2005), *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anahtar Kitaplar.
- OĞUZ, M. Öcal (1995), “Azerbaycan ve Türkiye Sahasında Âşık Edebiyatının XVI. Yüzyılına Dair”, *İpekyolu Uluslararası Halk Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
-, (2001), *Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÖNCÜL, Kürşat (2011), “Kars Bağlamında Âşık Tarzı Şiir Geleneğinin Sorgulanması”, *Turkish Studies*, VI, 3: 1117-1123.
- ÖZARSLAN, Metin (1999), “*Erzurum ve Çevresinde Âşık Geleneğinin Bugünkü Durumu*”, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Bilim Dalı Doktora Tezi (Basılmamış).
-, (2001), *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
-, ((2001), “Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler”, *Erdem*, 13: 38.
-, (2011), “Türk Halk Danslarında Köroğlu” Uluslararası Köroğlu, *Bolu Tarihi ve Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (484-492). Bolu: Bamer Yayınları
- MAKAS, Zeynel A. (2000), *Çağdaş Azerbaycan Âşık Şiiri Biçimleri*, İstanbul: Kitabevi.
- ŞEN, Yavuz (1999), “Azerbaycan’ın Müzik Yapısı ve Ses Sistemi Üzerine Bir Araştırma”, *Milli Folklor*, 4, 70-73.

Serdar ERKAN

-, Şen, Ülkü Sevim (1999), “Türkiye ve Azerbaycan Halk Müziğindeki Usullerin Karşılaştırması, *Milli Folklor*, Yıl 11, Sayı 43: 47-50.
- ŞENEL, Süleyman (1992), *Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
-, (2009).*Kastamonu’da Âşık Fasulları*. Kastamonu; Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını:12
- TURHAN S., Şahin, S., Şimşek G. (2010), *Kars-Ardahan-Iğdır Türküleri ve Oyun Havaları*, Ankara: Kültür Ajans.