



[itobiad], 2022, 11 (3): 1443-1457

<p>Âşıklık Geleneği Kültür Elçisi Âşık Yaşar Reyhanî'nin Müzikal Kimliği Üzerine Tespitler</p> <p>Findings on the Musical Identity of Âşık Yaşar Reyhanî, Cultural Ambassador of Minstrel Tradition</p> <p>Video Link: https://youtu.be/WjscMB8Swk4</p>	
<p>Yakup AÇAR Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Asst. Prof. Title, Kafkas University Dede Korkut Faculty of Education Department of Fine Art Education yakupacar8@hotmail.com ORCID: 0000-0001-8682-6396</p>	

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Type	: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received	: 16.04.2022
Kabul Tarihi / Accepted	: 12.09.2022
Yayın Tarihi / Published	: 13.09.2022
Yayın Sezonu	: Temmuz-Ağustos-Eylül
Pub Date Season	: July-August-September

Atıf/Cite as: Açar, Y. (2022). Âşıklık Geleneği Kültür Elçisi Âşık Yaşar Reyhanî'nin Müzikal Kimliği Üzerine Tespitler . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 11 (3) , 1443-1457 . doi: 10.15869/itobiad.1104619

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, iTenticate yazılımınca taranmıştır. İntihal tespit edilmemiştir/This article has been scanned by iTenticate.

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur/It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited (Yakup AÇAR)

Copyright © Published by Mustafa Süleyman ÖZCAN.

Âşıklık Geleneği Kültür Elçisi Âşık Yaşar Reyhanî'nin Müzikal Kimliği Üzerine Tespitler

Öz

Âşıklar, Türk kültürünün hâkim olduğu coğrafyalarda sözlü gelenekle beraber müzik kültürünü de temsil ve muhafaza etmede önemli bir noktadadır. Sosyo-kültürel yapıya yön vererek toplumun sanatsal ifade ve algısının gelenek ve görenekler içerisinde kalmasını sağlamıştır. Âşık Reyhanî, gelenek bağlılığında âşık edebiyatını ve müziğini bir sonraki nesle aktarma hususunda yetiştirdiği çıraklarla, topluma kazandırdığı usta malı ve kendi ürettiği eserlerle kendinden önceki ve sonraki nesil arasında köprü olmayı başarmış bir âşıktır. Bu çalışmanın amacı, Âşık Reyhanî'nin gerek kuramsal bilgileri ve zengin melodi dağarıyla, gerekse de ses ve saz icra teknikleriyle âşık müziğine olan hâkimiyetini bilgi ve belgeler ışığında ortaya koymaktır. Araştırmanın kuramsal bölümü oluşturma adına; ozan, âşık, âşıklık geleneği, Türk halk müziğinde âşıklık geleneğinin yeri, Erzurum ili âşık müziği ve Âşık Reyhanî'nin sanat yaşamına yönelik literatür taraması yapılmıştır. Âşık Reyhanî'ye ait müzikal bulguları elde etme adına verilerin toplanmasında belgesel tarama modeli kullanılarak Âşık Reyhanî'nin plak-kaset albümleri, video kayıtları, katıldığı televizyon programları, Âşık Reyhanî temalı belgeseller ve yazılı kaynaklardan faydalanılmıştır. Elde edilen bulgulara doğrultusunda; Âşık Reyhanî bağlama sazının icrasına yönelik çeşitli icra tekniğine, tel ve perde düzeni bilgilerine sahiptir. İcralarında ekseriyetle divan sazını kullanmakla beraber tambura sazını da tercih ettiği görülmektedir. Âşık Reyhanî albümlerinde Maya ve Divan gibi Türk halk müziği uzun hava türlerine benzerlik gösteren uzun havalar; Sümmanî ve Köroğlu havaları gibi çeşitli ezgi kalıplarında kırık havalar seslendirmiştir. Âşık Reyhanî'nin seslendirdiği eserlerin diyapazona göre karar sesleri incelendiğinde genel olarak fa# (F#3), fa (F3), ve sol (G3) sesleriyle söylediği görülmektedir. İcra ettiği eserler ekseriyetle bir oktavı aşmayacak şekilde olup 4-5 ve 7 ses aralığındadır. Yörede sık kullanılan Uşşak ve Hüseyini makamlarının dışında Hicaz, Muhayyer, Saba ve Karcıgar makamlarıyla eserler de seslendirmiştir. Âşık Reyhanî kırık havaları en çok 4/4 ve 2/4'lük basit usulde ve 5/8'lik bileşik usulde icra etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Âşık, Âşıklık Geleneği, Âşık Müziği, Âşık Reyhanî.

Findings on the Musical Identity of Âşık Yaşar Reyhanî, Cultural Ambassador of Minstrel Tradition

Abstract

Minstrels play a fundamental role in representing and preserving the oral tradition and music culture in geographies where Turkish culture is dominant. Setting the tone of socio-cultural structure, minstrels have ensured that the artistic expression and perception of the societies have remained within the framework of traditions and customs. Âşık Reyhanî is a minstrel who managed to be an intergenerational bridge between his predecessor and the next generation in terms of passing down the minstrel literature and music through the apprentices he trained, his mentor's works he brought

to society, and the works he produced. This study aims to reveal Âşık Reyhanî's mastery of minstrel music with both his theoretical knowledge and rich melody repertoire, as well as vocal and instrumental performance techniques, in the light of information and documents. With this approach; a literature review was made on poet, minstrel, minstrel tradition, the place of the minstrel tradition in Turkish folk music, minstrel music in Erzurum province, and the art life of Âşık Reyhanî so as to create the theoretical part of the research. In order to obtain the musical findings belonging to Âşık Reyhanî, the documentary review method was used to collect the data, and Âşık Reyhanî's record-cassette albums, video recordings, television programs he attended, documentaries with the theme of Âşık Reyhanî, and various written sources were utilized. In line with the findings obtained, Âşık Reyhanî was knowledgeable about various performance techniques, chords, and frets concerning the performance of the baglama instrument. Although he mostly used the divan instrument, it is seen that he also preferred the instrument tambura in his performances. In his albums, Âşık Reyhanî performed unmetered folk songs that resemble Turkish unmetered folk music types such as Maya and Divan, besides Turkish folk songs in various melody forms such as Sümmani and Köroğlu, When the tone of the works performed by Âşık Reyhanî is examined, it is seen that he generally sang with the sounds fa# (F#3), fa (F3), and sol (G3). The works he performed usually do not exceed one octave and are in the range of 4-5 and 7 voices. Besides the Uşşak and Hüseyini that are frequently used in the region, he performed works with the Hejaz, Muhayyer, Saba, and Karcıgar scales. Âşık Reyhanî performed Turkish folk songs mostly in the 4/4 and 2/4 simple, and the 5/8 compound tempo.

Keywords: Culture, Minstrel, Minstrel Tradition, Minstrel Music, Âşık Reyhanî.

Giriş

Kültür, Kültürel Kimlik ve Kültürel Bellek

Kültür, kısaca toplumların sosyolojik olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve manevi ürünlerin bütünüdür ve toplumların değişen medeniyetler içerisinde kendini koruma stratejisidir. Ancak kültürün en önemli dinamiklerinden olan etkileşimi de göz ardı etmemek gerekir, zira etkileşim kültürün bir parçasıdır. Kültürel kimliğe sahip birey etkileşimlerle şekillen giyim-kuşam, yemek, eğlence, yas, oyun, müzik ve dans gibi birçok kültür olgusunu kolektif bilinçle uygular.

Kültürel kimlik; "ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin birleşimi" olarak kabul edilir (Erol 2009, s. 219). "İnsan, yalnızca mantığıyla hareket eden bir varlık değildir ve davranışlarında kültürel kimliğinin teminatı olan kolektif belleği önemli bir rol oynamaktadır. Davranışların ve düşüncelerin ana-babadan ve toplumdan görülerek kazanılan ve kimliği pekiştiren manevi anlamları vardır. Kimlik bilinci öyle güçlüdür ki, kimliğin bir parçası olan tutumların da sorgulanmadan benimsenmesini gerektirir" (Mustan Dönmez, 2011, s.154).

Kültürel kimlik içerisinde bireyin sadece etkileşimde olduğu toplum içerisinde informal bir şekilde kazanabileceği bir kültür ürünü de müziktir. "Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını

oluşturmuştur. Bu anlamların diğerleriyle paylaşılmaya başlandığı anda müzik toplumsallaşmaktadır” (Kaplan, 2005, s. 78).

Türkiye coğrafyasında yaşayan kültürel kimlikler birleşiminin, yani üst kimlik sıfatıyla Türk milletinin tarihi, dili, inancı ve tüm folklorik olgularının kültürel müziğiyle harmanlanması, Türk halk müziği türünü ve onun mahsulü olan türkülerimizi meydana getirir diyebiliriz. Buna bağlı olarak bu Türk müziği türü içerisinde ulusal boyuta ulaşmış yani yurt genelinde yaygın şekilde kullanılagelmiş çalgılar olmakla birlikte yalnızca bir yöreye, etnik gruba veya belli bir inanç sistemine mal olmuş çalgılar da vardır.

Âşık müziği ürünleri ilk defa Cumhuriyet’in ilanından sonra Darüelhan adına yapılan derleme gezilerinde ses kayıt cihazlarıyla kayıt altına alınmıştır. (Şenel 1991, s. 556). Âşıklık geleneğini bu teknolojik imkânlarla kadar koruyan ve yaşatan ise kültürel bellek taşıyıcıları olan âşıklardır. Mustan Dönmez (2010)’e göre âşıklık geleneği, Anadolu’ya özgü somut olmayan kültür ürünlerini akılda tutma stratejilerinden biridir (s. 37). Eş deyişle bir kültürel bellek ürünüdür. “Sözlü geleneğin taşıyıcısı ve yeniden yaratıcısı olan âşıklar, sözlü gelenek ürünlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında, sosyokültürel yapının şekillenmesinde, insan hayatına ilişkin dönemlerin gelenek ve göreneklere göre ifade edilmesinde önemli bir görevi yerine getirmişlerdir” (Cerrahoğlu, 2011, s.143). Âşıklar, şiir söylemede olduğu gibi müzikte de usta malını (kendinden önceki kuşağın eserlerini) kullanmaktadırlar. Dolayısıyla sazlarındaki perde sistemleri, çalım teknikleri, saz boyutları ve kalıplaşmış melodi cümleleri gibi âşık müziğinin birçok müzikal unsurunu kültürel bellek taşıyıcıları olarak aktarmışlardır.

Kültürel bellek taşıyıcılığını layığıyla yapan, kendinden önceki neslin âşık müziğini ve usta malı eserlerini günümüze kadar ulaştıran âşıklardan biri de âşık Reyhanî’dir. Teknolojiden faydalanarak plak veya kaset şeklinde birçok albüm çıkarmış, davet edildiği televizyon programlarına katılmış ve neticesinde kendisine ve kendisinden önceki âşık kuşağına ait eserlerin arşivinin oluşmasını sağlamıştır.

Âşık Reyhanî’nin müzikal yönü konu edinmesi münasebetiyle âşıklık geleneğinin edebî yönü ve tarihsel süreci ile ilgili konulara derinlemesine girilmemiştir. Çalışmada vurgulanmak istenen âşık müziğinin geleneksel Türk halk müziğindeki yeri, Erzurum yöresi âşık müziği ve bilhassa Âşık Reyhanî’nin müzikal yönüdür.

Ozan, Âşık ve Âşıklık Geleneği

Ozan-baksı geleneğinin günümüzdeki temsilcileri olarak düşünebileceğimiz âşıklar, Anadolu coğrafyasının her köşesinde varlığını göstermiş, yaşadığı her dönemde toplumun sözcüleri olmuş ve bağlı bulunduğu kültürü kendi üsluplarıyla temsil etmişlerdir. Âşıklar, halkın dertleri, kederleri, şikâyetleri, özlemleri gibi sıralayabileceğimiz daha birçok sosyal durumlarını büyük bir hassasiyetle ve cesaretle dile getirmeleriyle bilinirler.

“Âşıklık geleneğinin tarihsel gelişim süreci incelendiğinde Âşıklık, İslamiyet öncesi Türklerde Ozan kavramı ile karşımıza çıkmaktadır. Ozan sözcüğü Fuad Köprülü’ye göre uz-oz kökünden çıkmaktadır. Ozmak, “önce gelmek, ileri geçmek” anlamlarındadır. Ozan kavramı ilk zamanlarda büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı ve çalgıcı görevlerini üstlenirken sonraları şiir söyleyen, söylediği şiirleri çalgılarıyla melodi üreterek okuyan

saz şairi olarak kullanılmaya başlamış ve tarih boyunca farklı görevler üstlenmiştir." (Sümbüllü, 2006, s. 8).

İslâmiyet'in kabulünden 16. yüzyıla kadar olan evre, geniş halk kitleleri açısından bir geçiş evresi olmuştur. Bu evrede, eski kültürün aktarıcısı olan "ozan", gerek Azerbaycan'da gerekse Anadolu'da aynı çizgiyi takip ederek yavaş yavaş yerini "âşık" a bırakmıştır. Bu geçiş döneminde bu halk şairleri için, "Ozan", "Dede", "Ağsakal", "Varsag", "Yanşag", "Varsağı-gû" gibi çeşitli adlar kullanılmış, ayrıca 13. yüzyıldan itibaren dinî ve tasavvufî şiirler yazan aydın şairler arasında tamamen farklı bir anlamda "âşık" kelimesi de kullanılmaya başlanmıştır (Düzgün, 2004, s.170).

Yukarıda verilen örneklerin dışında birçok kaynaktan da anlaşılabilceği üzere Anadolu'da varlığını göstermeye başlayan ozanlık geleneği kültürel değişimlere uğrayarak isim değişikliği yaşamış ve âşık adını alarak ozanlık geleneğinin devamı niteliğinde âşıklık geleneği adıyla varlığını sürdürmüştür. Fakat Özdemir (2013) ise; saz çalma, doğaçlama şiir düzme, atışma yapma, dudakdeğmez tarzında şiir düzme, âşık havalara hâkim olma, muamma çözme ve bu uygulamaların olduğu bayram ve şenliklere katılma özelliklerine sahip olanların âşık olduğu; sadece şiir yazma, saz çalma ve türkü söyleme özelliklerine sahip olanların ise ozan olduğu düşüncesindedir (s. 16).

Âşığın yetişmesi usta-çırak eğitim sistemine dayalıdır. Âşık adayları çıraklıktan ustalığa geçene kadar bu eğitim sistemine tabi tutulurlar ve bir takım aşamalardan geçerler. Âşık adayının âşık olma hevesinin yanı sıra öğrenme kabiliyeti, kuvvetli hafıza, üretkenlik, kelime dağarcığının geniş olması, hitabeti ve müzik yeteneği gibi bir takım özelliklere de sahip olması gerekmektedir.

"Âşıklık geleneğinde öğrenme sürecine ilişkin genel bir ifade kullanmak gerekirse, âşık adayının geleneğin içinde dünyaya geldiği andan itibaren, geleneğin tüm unsurlarını yakın kültürel çevresinden görerek ve öğrenerek büyümesiyle başlar ve gelişir diyebiliriz. Ancak modern yaşamda geleneksel çıraklık eğitiminin yanında âşık adayları yakın kültürel çevresinden öğrendikleriyle yetinmiyor ve elektronik ortamı imkânlarını da kullanarak âşık tarzı geleneği öğreniyorlar" (Bektaş, 2016, s.10).

Âşıklık geleneğinin sürdürülmesinde bir önemli unsur da âşık kahvehaneleridir. Bu kahvehaneler; âşıkların sanatlarını icra ettikleri, atışmalarını yaptıkları, hikâyelerini anlattıkları, farklı yörelerden gelen âşıkların birbirilerini tanıma, feyiz alma ve üslup/tavır öğrenme fırsatını yakaladıkları icra mekânları ve okullarıdır.

Kahvehaneler, Anadolu'da ortaya çıkmaya başladığı 16. yüzyıldan bu yana ilk amacına uygun şekilde; Âşık kahvehaneleri de değişen sosyokültürel ve politik şartlara rağmen geleneğin değişmeyen mekânları olarak Türk kültür hayatında varlıklarını sürdürmektedir. (Özdemir, 2016, s. 1163). Âşık kahvehanesinde bulunmak, bir âşık için sanıldığı gibi hemen sazını alıp gidebileceği bir durum değildir. Âşık kahvehanesinde fasıl yapabilmek için âşık adayının geçmesi gereken bir dizi aşama vardır. Âşık için bir fırsat niteliği taşıyan kahvehaneler, sanatın icra edilecek mekânı olmaları nedeniyle, âşıklar için oldukça önemlidir. Çünkü sanatın icra edilmesi tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Çalınan sazın ve söylenen sözün bir de dinleyicisi olmalıdır (Balkaya, 2013, s. 885).

Geleneksel Türk Halk Müziğinde Âşıklık Geleneğinin Yeri

Geleneksel Türk halk müziği, yaratıcısının bilinmemesi doğrultusunda halka mal edilmiş anonim türküler ve yaratıcısının eserin son dörtlüğünde mahlasına yer verdiği; dolayısıyla bu yolla kime ait olduğu bilinen âşık türküleri olmak üzere iki ana kaynaktan beslendiği bilinmektedir.

Bu iki grup halk sanatçıları, çeşitli kadim ezgilerden, akıllarında kalanları, bilerek veya bilmeyerek, bir başka söz ile birleştirmek suretiyle yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olurlar. Bu işi yaparken daha önceden bilinen kuralları uygulamayı düşünmezler, uygulayamazlar. Zira nazari müzik bilgileri yoktur. İçgüdü ile yaparlar bu işi. Âşıklardan birçoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, yetiştikleri yörenin müziği ile söylerler (Emnalar, 1998, s. 28).

Türkülerin son dörtlüğünde mahlas kullanımı olan türküler, Türk halk müziğinde yer alan âşıklık geleneğine ait bir koşuldur. Mahlas, bir türkü ya da deyişin yaratıcısının, o yaratının altına attığı sözlü bir imzadır. Âşıklık geleneğinin doğal bir parçası olan mahlas, Aleviler tarafından gerek törensel (cem), gerek dünyasal yaratılarda daha etkin olarak kullanılır (Mustan Dönmez, 2010, s. 35).

Âşıklık geleneğinde âşık, şiirlerini sazı ile çalıp okurken diğer taraftan da ustasından öğrenmiş olduğu veya genelde usta kabul edilen önceki dönem âşıkların okumuş oldukları, usta malı denilen eserleri de bilmek ve icra etmek zorundadır. Usta-çırak ilişkisine dayanan âşıklık geleneğindeki bu olaya Türk müziğinde de rastlamak mümkündür. Özellikle geleneksel Türk müziği türlerinde iyi bir hanende olmanın yolu repertuardan geçmektedir. Daha önceki bestekârlara ait ve anonim eserleri sayı bakımından ne kadar çok hafızaya alırsanız o kadar iyi bir hanende olabilirsiniz. Bu olay Türk Müziğindeki usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sisteminden kaynaklanmaktadır. Âşıklık Geleneği ve Türk Müziği arasındaki bu ilişki gayet önemlidir (Sümbüllü, 2006, s. 13).

Âşıklık geleneğinin önemli mihenk taşlarından biri de saz çalmaktır. Sazın âşıklar ve dinleyiciler açısından da farklı işlevleri olduğunu ifade eden Durbilmez (2010) sazın işlevlerini şöyle sıralamıştır;

- Doğmaca (doğaçlama) söylerken saz şairine düşünme ve şiirini oluşturma imkânı verir.
- Saz eşliğinde oluşturulan saz havaları, şiirin ölçüsünü belirleyen bir unsurdur.
- Saz havası şiirin nazım türünü büyük ölçüde belirler.
- Dinleyicinin ilgisini artırır.
- Sözün etkisini artırır (s. 157).

Âşıklar, belirli bir düzende kalıplaşmış melodileri “makam” olarak nitelendirmektedirler. Âşık müziğinde ezgi niteliğini belirtmek için kullanılan makam ismi, ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak âşık tarzını ve anlatımını kuvvetlendirmeye çalışırken oluşmaktadır. (Çalmaşur, 2013, s. 65).

“Âşık makamı” teriminin uğradığı anlam değişikliğiyle birlikte araştırmacılar arasında kullanımının yaygınlaşmasının nedeninin sorgulanması oldukça önemlidir. Öncelikle, belli bir adla anılan “hava” ile farklı söz katmanlarına eşlik edilmesi, araştırmacıyı müziksel bir yaratma formülü ile karşı karşıya kaldığını düşünmeye itmiştir. Gerçekten, ortada adlandırılması gereken ve farklı yaratmalarda tekrarlanan bir yapı unsuru bulunmaktadır. Bir formül olduğu düşünülen sözünü ettiğimiz müzik yapıları ise, zaten yerel olarak “At üstü”, “Karaçi”, “Hoşdamak” gibi çeşitli isimlerle anılmaktadır. Buna bağlı olarak, başta yaratmanın müzikli olduğuna işaret etmek için kullanıldığı düşünülebileceğimiz “âşık makamı” teriminin, bir boşluğu doldurduğu anlaşılmaktadır (Tutu, 2012, s. 98). Geleneksel Türk halk müziğinde makam dizilerine karşılık olarak “ayak” terimi kullanılmıştır. Ancak “bu terim âşıklık geleneğinde söz unsuru olarak ele alınmakta ve kafiye (uyak) anlamında kullanılmaktadır” (Sümbüllü, 2007, s. 57).

Erzurum İli Âşık Müziği

Âşık Reyhanî'nin müzikal kimliğini tüm boyutlarıyla anlayabilmek için öncelikle yaşadığı yöredeki âşık müziğini anlayabilmek gerekir. Dolayısıyla Âşık Reyhanî Erzurum yöresi âşıklık geleneğinde yetişen bir âşık olduğu için o yörenin âşık müziğini değerlendirmek gerekmektedir.

Müziğin evrensel bir dil olması, müzikteki kimlik kodlarının bölgesel bir değişkenliğe sahip “olmaması” anlamına gelmektedir, oysaki aksine sosyal ya da cemaatsel birliktelikle ilişkili olmakla birlikte müzik de diğer kültür öğeleri gibi bölge bölge değişmektedir. Bölgesel müzik kültürlerini biçimlendiren en önemli faktör de, bu etnisitelere ait bölgesel demografidir. Bu nedenle bölgesel müzik kültürleri, özgün karakterleriyle etnik kimliğin bir göstergesi, kültürel kimliğe ait diğer etnik kodların da bağlamsal bir devamıdır (Mustan Dönmez, 2011, s.157).

Erzurum ili âşık müziğinin ayırt edici özelliklerini şu şekilde sıralamak mümkündür;

- Çalgılar yöresel müzik kültürünü gösteren temel müzik araçlarıdır. Erzurum yöresi âşıkları bağlama ailesinden “divan” ve “tambura” sazlarını bozuk düzende (la-re-sol) icra etmektedirler.¹
- Makam bakımından Hüseyini ve Uşşak yoğunlukta kullanılmaktadır,²
- Yoğun olarak bir oktavı aşmayan ses genişliğinde eserler icra edilir,³
- Çoğunlukla uzun hava (serbest ritimli) türünde eserler seslendirilmektedir,⁴

¹ Ekici (2012)'ye göre günümüz ölçütler içerisinde geleneği sürdüren (Sünni) âşıklar çoğunlukla 45 ile 50 cm ebadında tekneye sahip divan sazlarını bozuk düzende icra etmektedirler.

² Çalmaşur, (2013) çalışmasında Erzurum ilinde yaşayan 11 âşık ile görüşme yapmış ve âşıkların çalıp söyleyerek verdikleri örnek ezgilerin Hüseyini, Uşşak ve Segâh makamlarında olduğunu tespit etmiştir.

³ Feyzioğlu, (2012) Erzurum türküleri ile ilgili yaptığı çalışmada türkülerin karar sesinden itibaren en fazla yedinci derecedeki sese kadar genişlediği görülmektedir. Bunun en mühim sebebinin Erzurum yöresi halk müziğinin kaynağını oluşturan ve ses genliği en az olan âşık müziğine bağlamaktadır.

- Çalgısal (enstrümantal / sözsüz) müzikleri yoktur,
- Canlı performanslarında divan sazı dışında (üfleli-yaylı-vurmalı gibi.) farklı bir çalgı eşlik etmemektedir.

Erzurum âşıkları kullandıkları makam dizilerini ve melodik olarak kalıplaşmış ezgi cümlelerini “makam” ya da “hava” olarak nitelendirmektedir. Fakat kullandıkları dizileri ve ezgi kalıplarını “Hüseyni”, “Uşşak” gibi makam isimleriyle değil de “Sümmani Baba Divanı Makamı”, “Müstezat Havası” gibi isimlerle sınıflandırmaktadırlar. (Özarlan, 2001; Sümbüllü, 2006; Çalmaşur, 2013).

Âşık Yaşar Reyhanî (1934 - 2006)

Asıl adı Yaşar Yılmaz olan Âşık Reyhanî Erzurum’un Hasankale (Pasinler) İlçesi, Alvar Köyü’nde doğmuştur. Şiirinden de anlaşılacağı üzere çok sevdiği Erzurum’dan ayrılıp Bursa’ya yerleşmiş ve orada vefat etmiştir. İran coğrafyasına bağlı Güney Azerbaycan’dan göçen bir ailenin çocuğudur. Babası önce Kars’a daha sonra Erzurum’un Hasankale ilçesi Alvar Köyü’ne yerleşmiş ve aşığımız da burada dünyaya gelmiştir. Okuma- yazmayı kendi çabasıyla okula gitmeden öğrenmiş, daha sonraları dışarıdan sınava girerek ilkokul diploması almıştır (Altınkaynak, 2018, s. 320).

Geleneğe olan ilgisi çocuk yaşlarda başlayan Reyhanî, 16-17 yaşarına gelince, sık sık çevre köylerdeki âşık kahvehanelerine gider, âşıkları dinler ve ilk şiir denemelerine bu yaşlarda başlar. Yine aynı çağlarında, köy yakınlarındaki bir türbenin orada ineğini otlatırken uykuya daldığı, rüyasında önemli dini şahsiyetlerin yer aldığı ve Reyhanî’ye bade sundukları rivayet olunmaktadır (Yılmaz, 2015, s. 978-979). Badelenip aşka tutulan ve ürettiği şiirlerle günlerini geçiren Reyhanî kısa bir süre içerisinde çevresine kendisini âşık olarak kabul ettirmiştir. Reyhanî artık geleneğe hâkim, yakın çevresinden çeşitli toplantılara davet edilir duruma gelmiştir. Katıldığı âşık meclislerinde ortaya koyduğu hazırlıksız şiir söyleme yeteneği ve karşılaşmalardaki ustalığı ile dikkat çekmiştir. Daha sonra âşık tarzının tüm şekil ve türlerini deneme başarısı göstererek 20. yüzyıl Türk saz şairleri içerisinde haklı yerini almıştır (Düzgün, 1997, s.19).

Doğup büyüdüğü çevre, sözlü kültür açısından oldukça zengin bir bölgedir. Öncelikle çevrede tanınan ve türküleri söylenen âşıkların yanı sıra, Huzurî Baba, Nihanî, Cevlanî, Efkarî ile Gülistan Çobanoğlu gibi âşıklardan gelenek ve usul öğrenmiştir (Altınkaynak, 2018, s. 320).

Âşık Reyhanî’ye mahlasını ustası olarak kabul ettiği Âşık Hicrani vermiştir. Reyhanî bu mahlası almadan önce şiirlerinde Dertli mahlasını kullanmıştır (Aşır, 2009, s. 8).

Reyhanî tek yönlü bir âşık olmamış, hayatı boyunca kendini geliştirmiştir. Sadece şiir söylemekle kalmamış, oldukça usta bir hikâye anlatıcısı da olmuştur. Muamma çözmede, atışmalarda, irticalen şiir söylemede bileğini bükecek bir âşık çıkmamıştır. Bunun dışında son derece üretken bir âşık olması, sesini sadece Türkiye’nin dört bir yanına duyurmakla kalmayıp dünyaya açılan bir sanatçı olmuştur (Aşır, 2009, s. 14).

⁴ Melodi kalıpları uzun hava veya kırk hava tarzında veyahut da her iki tarzın özelliğini taşıyan bir biçimde olabildiği âşık müziğinde genellikle usulsüz (resitatif) söyleyişlerin hâkim olduğu bilinmektedir (Özarlan, 2001, s. 401-402).

Sanat yaşamı boyunca birçok başarıya imza atan Âşık Reyhanî, Konya'da düzenlenen Türkiye Âşıklar Bayramı'na aralıksız katılan yedi âşık arasına girmiş ve birçok kez çeşitli kategorilerde birincilik ödülü almıştır. 1972 yılında Tarla Mecmuası tarafından yılın şairi seçilmiştir. 2 Nisan 1992'de ABD'deki Michigan Üniversitesi bünyesinde bulunan Orta Doğu ve Kuzey Afrika Bölümü'nün Türk Dili ve Edebiyatı kürsüsünde profesör olan James Stewart Robinson tarafından "fahri öğretmenlik" unvanı verilmiştir. (Aşır, 2009, s. 23).

Âşık Reyhanî katıldığı televizyon programında, şiirleri ve makalelerinden oluşan "Şu Tepenin Arkasında", yine şiirlerinden oluşan "Kervan" ve hikâyelerden oluşan "Böyle Bağlar" isimli üç kitabının olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca Âşık Reyhanî'nin hayatı, sanatı ve şiirlerini konu edinen çok sayıda kitap, tez, makale ve tebliğ gibi bilimsel çalışmalar bulunmaktadır.

Reyhanî hayatının son yıllarını hastalıklarla boğuşarak geçirmiştir. Bursa'ya göç ettikten kısa bir süre sonra kalp rahatsızlığı yaşamıştır (Aşır, 2009, s. 23). Hayatının son bir buçuk ayını bilinci kapalı bir şekilde geçiren Reyhanî, 10 Aralık 2006'da hayata veda etmiştir. Cenazesi Bursa'da Cumalıkızık Mezarlığına defnedilmiştir (Gündüz, 2017, s. 6).

Araştırmanın Amacı ve Yöntemi

Âşık Reyhanî yazmış olduğu etkili şiirlerinin yanı sıra sazıyla ve sesiyle de kendini bir adım öne çıkarmayı başarmıştır. Araştırma, müzikal açıdan yeniliklere açık ve zengin melodi dağarcığına sahip olan Âşık Reyhanî'nin müzikal karakteristiklerini ortaya koyma amacındadır.

Araştırmanın kuramsal bölümünü oluşturma adına; ozan, âşık, âşıklık geleneği, Türk halk müziğinde âşıklık geleneğinin yeri, Erzurum ili âşık müziği ve Âşık Reyhanî'nin sanat yaşamına yönelik literatür taraması yapılmıştır.

Âşık Reyhanî'ye ait müzikal bulguları elde etme adına verilerin toplanmasında belgesel tarama modeli kullanılarak Âşık Reyhanî'nin plak-kaset albümleri, video kayıtları, katıldığı televizyon programları, Âşık Reyhanî temalı belgeseller ve yazılı kaynaklardan faydalanılmıştır. "Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar; geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtları bantlar, araç - gereç, bina heykel, vb. kalıntılarla; olgular hakkında, sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı yaşam öyküsü ve benzerleridir" (Akbaş, 2005, s. 1). Elde edilen veriler içerisinde Âşık Reyhanî'nin kullandığı bağlama türü, tel ve perde düzeni, kullandığı makamlar, ses genişliği ve usul türleri nitel boyutta incelenmiştir.

Görsel, İşitsel ve Yazılı Arşivler Işığında Âşık Reyhanî'ye Ait Müzikal Bulgular

Âşık Yaşar Reyhanî'nin müzikal kimliğini tespit etmek adına, plak ve kaset albümleri, kişisel video kayıtları, katıldığı televizyon programları, yarışmalar, Âşık Reyhanî'yi ele alan belgeseller ve yazılı kaynaklar incelenmiştir. İncelenen kaynaklar neticesinde Âşık Reyhanî'ye ait müzikal saptamalar aşağıda ifade edilmiştir.

Âşık Reyhanî en fazla Uşşak (Virane) ve Hüseyini (Gidirem) makamlarında kırık hava, uzun hava ve her iki türü de içinde barındıran Divan türünde (Turnalar) uzun havalar

seslendirmiştir. Bu makamların âşığın yaşadığı yöredeki âşıklık geleneğinde en yaygın kullanılan makamlar oldukları bilinmektedir. Bu makamlar dışında Hicaz (Mest Oldum), Muhayyer (Yaktı Bıraktı), Saba (Ey Rüzgar), Segâh (Bir Halı Dokumuş) ve Karcıgar (Kurban Olam Sevdiceğim) makamlarda eserler seslendirildiği tespit edilmiştir. Âşık Reyhanî'nin kullandığı makamlara yönelik yapılan çalışmalar incelendiğinde; Yılmaz (2015) Âşık Reyhanî'ye ait kırık hava türünde toplam 47 eser, Ediş (2019) ise 44 eser incelemiştir. Yılmaz (2015)'in makamsal açıdan incelediği eserler en fazla Neva, Hüseyini ve Muhayyer makamlarda, Ediş (2019)'in incelediği eserler ise en fazla Uşşak ve Hüseyini makamlarda olduğu belirtilmiştir. Gülebenzer (2019) ise Âşık Reyhanî'nin uzun hava türündeki eserlerini makamsal açıdan incelemiş ve söz-müziği kendisine ait olan eserleri Hüseyini makamında, sözü kendisine ait olmayan eserleri ise Bayati ve Hüseyini makamlarında seslendirdiğini belirtmiştir. Uşşak, Neva ve Bayati makamları dizi bakımından birbirilerine benzerlik gösteren makamlardır. Âşık Reyhanî eserlerini makamsal açıdan değerlendiren çalışmaların bu çalışma ile örtüştüğü görülmektedir.

Seslendirdiği eserlerin en fazla 4, 5 ve 7 ses genişliğinde olduğu, 6, 8, 10 ve 11 ses genişliğinde eserler de seslendirdiği bulgusuna ulaşılmıştır. Seslendirilen eserlerin ses genişliği Yılmaz (2015)'in çalışmasında en fazla 4 ve 5 ses genişliğinde olduğu, Ediş (2019)'in çalışmasında en fazla 4-5 ve 6 ses genişliğinde olduğu, Gülebenzer (2019)'in çalışmasında ise söz-müziği kendisine ait olan eserlerin en fazla 5 ses genişliğinde, sözü kendisine ait olmayan eserlerin ise 4 ve 7 ses genişliğinde olduğu belirtilmiştir. Âşık Reyhanî eserlerini ses genişliği açısından değerlendiren çalışmaların bu çalışma ile örtüştüğü görülmektedir. Âşık Reyhanî, üç ve dört ses aralığındaki bazı uzun havaları yerinden çalıp bir oktav tizinden seslendirirken bazı uzun havaları da bu durumun tam tersi olan bir oktav tizinden açışlar yapıp yerinden söylemektedir. Bu durum Âşık Reyhanî'nin çalış söyleyiş biçiminde dikkat çekici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir dikkat çekici unsur ise eserlerinde yeden perdesini çok az kullanmasıdır.

Âşık Reyhanî'nin seslendirdiği kırık hava türünde eserlerin en fazla 4/4 (Allah Aşkına), 2/4 (Hep Deli) ve 5/8 (Neyi Var) usulde olduğu; bununla birlikte 6/4, 10/8, 8/8, 7/8 ve 6/8 usullerde de eserleri olduğu tespit edilmiştir. Bazı 7/8 usuldeki eserlerde ise cümle sonlarında 5/8 ve 13/8 usulleriyle devam eden çoklu usul kullanılmıştır. Yılmaz (2015) çalışmasında Âşık Reyhanî'nin seslendirdiği kırık hava türündeki eserlerin en fazla 4/4, 2/4 ve 7/8 usulde olduğunu, Ediş (2019) ise en fazla 4/4 ve 10/8 usulde olduğunu belirtmiştir. Çalışma usul değerlendirmesi açısından Yılmaz (2015)'in çalışması ile büyük ölçüde (4/4 v 2/4) benzerlik göstermekte iken, Ediş (2019)'in çalışmasıyla ise (4/4) kısmen benzerlik göstermektedir.

Âşık Reyhanî'nin eserlerinde ele aldığı konulara bakıldığında en fazla; adalet, Allah aşkı, ayrılık, doğa, dostluk, gurbet, hasret, hastalık, kahramanlık, keder, nasihat, ölüm ve sevgi ve sitem gibi konularda eserler yazdığı gözlemlenmiştir. Ele aldığı konulara bakıldığında Âşık Reyhanî'nin yaşadığı toplumda halkın dili ve kültür temsilcisi olması gereğiyle topluma örnek bir vatandaş olma çabası olduğu görülmüştür. Eğitim, inanç, hoşgörü ve adalet gibi milli değerleri konu eden hikâyeler anlatmış ve de şiirler yazmıştır. Gülebenzer (2019) çalışmasında Âşık Reyhanî'nin konu bakımından sözü kendisine ait olan eserlerde sitem, ayrılık ve nasihat konularının işlendiğini belirtmektedir. Bu durumda Gülebenzer (2019)'in bulguları ile çalışmanın bulguları örtüşmektedir.

Âşık Reyhanî albümlerindeki hikâyeleri 6-8 bölümde anlatmaktadır ve her bölüm arasında kırık hava veya uzun hava türlerinde eserler söylemektedir (Âşık Gürüni İle Nergiz). Anlattığı hikâyenin ara bölümlerinde uşşak başlaması ve her bir sonraki bölüme (uşşak-hüseyni-muhayyer) şeklinde giderek daha geniş ses aralıklarıyla devam etmesi ve son bölümü tekrar uşşaklı olarak bitirmesi ortak bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Gülebenzer (2019) çalışmasında Âşık Reyhanî'nin (içerisinde uzun hava olan) anlattığı hikâyelerin Bayati, Hüseyni, Gülizar, Gerdaniye, Uşşak, Muhayyer ve Hicaz makamlarının kullandığını belirtmiştir. Âşık Reyhanî'nin anlattığı hikâyelerin makamsal değerlendirmesinde Gülebenzer (2019)'in çalışması ile bu çalışma benzerlik göstermektedir.

Taşlıova (2018) çalışmasında Yıldray Erdener ile Âşık Reyhanî'nin söyleşisini kaleme almıştır. Yapılan söyleşide Erdener'in "sazın düzeni nasıl oluyor?" sorusuna Reyhanî; "radyo evinde çalınan sazların düzeninden hiç değişmez. Alt tel boş La⁵ sesidir. "La" da bitiririz. Sözü bitirdiğimiz son ses "La"ya uygundur. Doğuda mikrofon olmadığından eskiden kahvelerde bu iş için "La"dan söylenen saz sesi daha şamatalı, gürültülü ve karşıya daha fazla bağırarak söylenmesi amacıyla başlamıştır. Onun için "La"dan başlarız "La"da bitiririz. Orta tel Re'dir. Üsteki de Sol perdesi oluyor" (s. 925-926). Bu durumdan anlaşılacağı üzere Âşık Reyhanî nota isimlerini kullanmaktadır ve bağlama sazı içerisindeki akort düzeni konusuna da hâkimdir. Aynı söyleşide "Sümmani Ağzı-Havası"nın makam olup olmadığı sorulmuş ve Reyhanî; "bir hava notaya alınırsa makam olur, eğer notaya alınmaz sadece seslendirilirse o usul / üsluptur" şeklinde yorumlamıştır. Reyhanî'ye göre âşık ezgisi notaya alınınca makamlaşır ve hava olmaktan çıkar. (s. 947).

Âşık Reyhanî'ye göre tavrı, üsluptur. Kendi deyimiyle süslemedir ve sanattaki parmak tavrıdır. Bir ezgiyi en iyi kim yorumluyorsa ona mal olur ve onun tavrı denmektedir (Taşlıova, 2018, s. 948).

Erişilebilen kaynaklar içerisinde değinilmeyen ve bu araştırma sonucunda elde edilen diğer bulgular ise şöyle sıralanabilir;

Âşıklık geleneğinde bağlama ailesinden divan ve meydan sazları kullanılmaktadır. Divan ve meydan sazlarının en büyük özellikleri tekne (gövde) boylarının büyük olmasıdır ki tercih edilme sebebi de tekne büyüklüğünden kaynaklanan daha gür (şiddetli) bir ses çıkarabilmesidir. Divan sazının tekne boyu 49 cm, meydan sazının ise 52 cm ve üzeridir. Günümüzde meydan sazı yaygın olarak kullanılmamakla birlikte 52 cm ve üzeri bağlamalar divan ismi ile nitelendirilmektedir. Âşık Reyhanî tambura sazını kullandığı durumlar olsa da genelde divan sazını tercih etmiştir.

Âşık Reyhanî'nin albümleri incelendiğinde, tek başına divan sazıyla çalıp söylediği gibi kendisinin dışında ikinci bir bağlama, kaval, mey (Nenni Nenni), keman (Yenik Pehlivan) ve elektrikli bağlama (Evlialar) gibi çeşitli nefesli, mızraplı ve yaylı sazlar eşlik etmiştir. Bazı albümlerine ise yukarıda bahsedilen sazların dışında bendir (Ağlayalım) ve zilli tef (Bir Dert Var) gibi vurmali sazlar da eşlik etmiştir. Öte yandan "Su Su" isimli eserinde kadın vokal ile düet yapmıştır.

⁵Burada belirtilen "La" sesi, Türk halk müziğinde karar sesi olarak referans alınan sestir, diyaazona göre karar sesi değildir.

Âşık Reyhanî'nin hüseyini makamında seslendirdiği uzun havalar incelendiğinde; uzun hava açışlarında hüseyini makamına bağlı fa#³ olması düşünülen perde ekseriyetle fa# olarak kullanılmıştır (Belki Dünya Düzelir). Âşık Reyhanî'nin yaşadığı yöredeki kullanılan bağlamalar 17'li perde sisteminde olduğu ve dolayısıyla fa#³ perdesinin kullanılan divan sazlarında mevcut olduğu bilinmektedir. Öte yandan incelenen görsel arşivlerde kullandığı sazlarında fa#³ perdesinin var olduğu tespit edilmiştir. Bahsedilen fa#³ perdesinin kullanılmama durumunun Âşık Reyhanî'ye özgü olup olmadığını incelemek amacıyla Âşık Reyhanî'nin yaşadığı yöredeki diğer âşıkların kayıtları ele alınmıştır. Diğer âşıkların da özellikle uzun hava açışlarında genellikle Fa#3 yerine Fa# kullandıkları tespit edilmiştir. Bu durumun yöreye özgü kulak aşinalığıyla kalıplaşmış melodi motiflerinden kaynaklanabileceği ya da gelenek kapsamında bir önceki kuşaktan yani ustalarından gözlemlemiş olabilecekleri düşünülmektedir. Bazı inisi seyir karakterindeki hüseyini eserlerde ise dönüştürülerek fa# yerine fa natürel kullanılmıştır. Ayrıca bazı hüseyini-uşşak eserlerde Si b² perdesi yerine Si b²'den daha dik perde olan Sib¹ perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Âşık Reyhanî'nin âşıklık kültürünü yaşadığı yörede bağlamaların 17'li sistemde olduğu yukarıda belirtilmiştir. Bu durumun bağlamanın perde ayarının değişmesi ile ilgili olabileceği düşünülmektedir. Çünkü çalınmış Si b¹ perdesi iken okunmuş daha pes perde olan Si b² perdesidir.

Âşık Reyhanî, eserlerini diya-pazon karar sesine göre en fazla fa# (F#3), fa (F3) ve sol (G3) karar seslerinden seslendirmiştir. Meyanlı eserleri Sib (Bb3) ve do# (C#3) karar seslerinden, melodi yapısı olarak 3 ve 4 ses aralığında olan eserleri ise lab (Ab4) ve la (A4) karar seslerinden söylemiştir. Bu durumda Âşık Reyhanî'nin erkek ses türleri içerisinde en tiz ses olan tenor ses türüne sahip olduğu söylenilebilir.

Geleneksel Türk halk müziği icrasında "Sümmani Ağzı" olarak bilinen Âşık Sümmanî'nin kendisine has bir üslupla ve özel bir tavırla çalıp söylediği 5/8 usulünde ve oldukça ritmik bir üslup vardır. Âşık Reyhanî bu özel çalış ve söyleyiş tavrında (üslubunda) sözlerinin kendisine ait olduğu türküler de seslendirmiştir (Ezgin Pek Fazla). Bu duruma benzerlik gösteren "Koroğlu Çeşitlemeleri" gibi özel melodi kalıplarında eserler de icra etmiştir (Dağlar Başında).

Âşık Reyhanî şiirlerinde sanat, müzik, saz, sazende, perde, düzen, yay, nağme, güfte, beste, bozlak, tel, kopuz, kaval, borazan, keman, zurna, gitar, caz, halk müziği, Türk müziği, pop müziği ve arabesk müzik gibi çeşitli müzik terimleri kullanmıştır. Âşık Reyhanî müzik ve sanat temalı şiir yazmamış, yukarıdaki müzik terimlerini sosyal içerikli şiirleri içerisinde kullanmıştır. Öte yandan şiirlerinde kullandığı "saz" kelimesini anlam bakımından "çalgı" olarak değil "bağlama" sazı anlamında kullanmaktadır. Anadolu'da halk tarafından genel olarak bu nitelendirme yapılmaktadır.

Âşık Reyhanî eserlerinde ölçü başlarında, ortalarında ve sonlarında "loy loy", "eyvah eyvah", "aman aman", "hele", "yar ey", "oy oy", "eyvah ey", "uy", "eman eman" "vah vah", "le le le", "de zalım" "yar yar ey" gibi lafzı ve ikai terennümler kullanmıştır.

Albümlerinde bağlamanın dışında kullandığı çeşitli sazlara ek olarak "rüzgar, at koşması, inek, koyun" sesleri gibi çeşitli efektlere de yer vermiştir. Öte yandan anlattığı "Kayıp Aile" isimli hikâyede tiyatro şeklinde canlandırmalara yer verilmiştir. Hikâye aralarında diyaloglar, ağlamalar, ayak sesleri vb radyo sinemasını anımsatan canlandırmalar yapılmıştır.

Halk tarafından tanınan bir âşık olan Reyhanî babanın eserlerini Erdal Erzincan (Kara Yer), Özcan Türe (Gidirem), Güler Duman (Çevirdi Beni), Yıldırım Budak (Sakin Dağlar Gibi Yüceyim Deme), Uğur Işlak (Gidirem) gibi ünlü halk müziği sanatçıları ve yorumcuları albümlerinde, televizyon programlarında ve konserlerinde seslendirmişlerdir.

Sonuç

Geçmişten günümüze Erzurum-Kars âşık müziğinde yaygın olarak kullanılan başlıca sazlardan biri divan sazıdır. Divan sazının tercih edilme sebebi tekne boyundan kaynaklı sesinin daha gür çıkmasıdır. Her ne kadar günümüz teknolojisinde çeşitli cihazlar aracılığıyla sazın gürlük problemi çözülmüş olsa da, âşıklar geleneğe bağlı kalarak divan sazını kullanmaya devam etmişlerdir. Âşık Reyhanî bu gelenek bağlamında icralarını ekseriyetle divan sazı ile yapmış olmasıyla beraber yer yer tambura sazı da kullanmıştır. Ayrıca bağlama sazının icrasına yönelik tel ve perde düzeni gibi nazari bilgilere hâkim olmuştur.

Âşık Reyhanî albümlerinde Maya ve Divan gibi Türk halk müziği uzun hava türlerine benzerlik gösteren uzun havalar; Sümmanî ve Köroğlu gibi çeşitli ezgi kalıplarında kırık havalar seslendirmiştir. Âşık müziğinde sıkça kullanılmayan ancak çeşitli icracılar tarafından ülkemizin muhtelif yörelerinde icra edilen yaylı, nefesli, mızraplı ve vurmali çalgılara da albümlerinde yer vermiştir.

Bu durum Âşık Reyhanî'nin yaşadığı coğrafyanın müzik kültürüne olan hâkimiyetinin dışında farklı yörelere ait müzik kültürleri ile etkileşim halinde olduğunu ortaya koymaktadır. Öte yandan albümlerinde kullandığı çeşitli efektler ve düzenlemelerle yaşadığı dönemdeki teknolojik imkânlardan faydalanmış, daima yeniliklere açık olmuştur.

Âşık Reyhanî'nin seslendirdiği eserlerin diyaazona göre karar sesleri incelendiğinde genel olarak fa# (F#3), fa (F3), ve sol (G3) sesleriyle söylediği görülmektedir. Bu sesler göz önünde bulundurulduğunda Âşık Reyhanî'nin tenor ses türüne sahip olduğu düşünülebilir. İcra ettiği eserler ekseriyetle bir oktavı aşmayacak şekilde olup 4-5 ve 7 ses aralığındadır. Yörede sık kullanılan Uşşak ve Hüseyini dizilerinin dışında Hicaz, Muhayyer, Saba ve Karcıgar dizileriyle eserler de seslendirmiştir. Hikâyelerini 6-8 bölümlerle anlatmış ve tüm anlattığı hikâyelerin aralarında sırasıyla Uşşak, Hüseyini ve Muhayyer makamları kullanarak tekrar Uşşak makamıyla bitirmiştir. Âşık Reyhanî kırık havaları en çok 4/4 ve 2/4'lük basit usulde ve 5/8'lik bileşik usulde icra etmiştir. Bu usullerin dışında basit, bileşik, karma ve çoklu usullerde olan eserler de icra etmiştir.

Sonuç olarak Türk kültürü içerisinde sözlü gelenek kültürünün sürekliliğini şüphesiz âşıklık geleneği sağlamıştır. Şiirleri ve hikâyeleriyle bu sözlü kültür geleneğini temsil ve muhafaza edenler ise âşıklardır. Bunun dışında icra ettikleri müzikleriyle de Türk müzik kültürünü günümüze kadar ulaştırmada önemli rol oynamışlardır. Âşık Reyhanî, âşıklık geleneği içerisinde edebî ve çalışmada bahsedilen müzikal yönleriyle ve de Türk kültür ve değerlerine yönelik görüşleriyle insanlar üzerinde kalıcı izler bırakmış, usta bir âşık olarak gönüllerde taht kurmuştur.

Kaynakça / Reference

- Akbaş, S. (2005). *Beö-501 spor bilimleri araştırma yöntemleri* (Yayımlanmamış sunum raporu). Abant izzet baysal üniversitesi sosyal bilimleri enstitüsü, Bolu.
- Altınkaynak, E. (2018). Erzurumlu âşık yaşar reyhanî'yi anlamak. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi Cilt 40*, s-s. 318-327. doi: 10.17498/kdeniz.484233
- Aşır, A. (2009). *Âşık yaşar reyhanî – hayatı ve sosyal konulu şiirlerinin incelemesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Celal bayar üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, Manisa.
- Balkaya, A. (2013). Mekân poetikası bağlamında âşık kahvehaneleri ve âşık üzerinde kimi fonksiyonları. *Turkish Studies, Cilt 8 (1)*, s-s.881-889. Doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3786>
- Bektaş, E. (2016). *Kars âşıklık geleneği: âşık bilal esrarı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz eylül üniversitesi güzel sanatlar enstitüsü, İzmir.
- Cerrahoğlu, M. (2011). Âşıkların sosyokültürel hayattaki yeri ve önemi/ bir örneklem olarak derdiçok. *Folklor/edebiyat Cilt 17*, s-s. 143-156. Erişim adresi: <http://www.folkloredebiyat.org/sayilar/fe-67.pdf>
- Çalmaşur, T. (2013). *Erzurum ili âşıklarının kullandığı makam isimleriyle geleneksel türk halk müziği makam isimlerinin karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, Erzurum.
- Durbilmez, B. (2010). Âşıklık geleneklerinde saz. *Milli Folklor. Cilt 85*, s-s. 148-158. Erişim adresi: <https://www.millifolklor.com/Yayin/85>
- Düzgün, D. (1997). *Âşık yaşar reyhanî*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Düzgün, D. (2004). *Âşık edebiyatı*. M. Öcal Oğuz (Ed.), Türk halk edebiyatı el kitabı (s. 235-278) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ediş, R. (2019). *Erzurumlu Âşık Reyhanî'nin hayatı ve eserlerinin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Sakarya üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, Sakarya.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama eğitimi: yöntem ve teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Feyzioğlu, N. (2012). On Erzurum türküsü üzerinde bir metot denemesi, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16 (1)*, s-s. 187-198. Erişim adresi: <https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/210533/makaleler/16/1/arastirmax-erzurum-turkusu-uzerinde-bir-metot-denemesi.pdf>
- Gülebenzer, S. K. (2019). *Âşık Reyhanî uzun havaları üzerine bir değerlendirme* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü, Erzurum.

Gündüz, M. (2017). "Reyhani: dertli âşık", *Turkbilim International Journal of Social Science*. Cilt 1, s-s. 1-9. Erişim adresi: <http://www.turkbilim.com/article/view/5>

Kaplan, A. (2005). *Kültürel müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Mustan Dönmez, B. (2010). Törenselleşen (cem) ve dünyasal halk müziği performansı içinde âşıklık geleneğinin konumu. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt 34, s-s. 33-37. Erişim adresi: <https://cujos.cumhuriyet.edu.tr/tr/pub/issue/4342/5935>

Mustan Dönmez, B. (2011). Bölgesel müzik kültürleri' içinde bulunan etnik kimlik kodları üzerine analitik bir değerlendirme. *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. Cilt 2 (1), s-s. 149-165. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273553>

Özarslan, M. (2001). Âşıklık geleneği içinde âşık müziği ve kimi problemler. *Erdem- Türk Halk Kültürü Özel Sayısı -II*. Cilt 13 (38), s-s. 399-409. Erişim adresi: <https://erdem.gov.tr/tam-metin-pdf/397/tur>

Özdemir, E. (2013). Âşık ve ozan kavramlarının günümüz türkiye'sinde müzikal ve edebi yönden tanımlanması. *Akademik Bakış Dergisi Sayı 34*, s-s. 1-17. Erişim adresi: <https://www.akademikbakis.org/file/34.pdf>

Özdemir, E. (2016). Sosyo-kültürel bir müzik icra ortamı olarak âşık kahvehaneleri ve bursa âşıklar kahvesi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. Cilt 4 (1), s-s. 1153-1165 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/545801>

Sümbüllü, H. T. (2006). *Türkiye'de ayak kavramının geleneksel Türk halk müziği kaynağında ne ölçüde kullanıldığına incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi üniversitesi eğitim bilimleri enstitüsü, Ankara.

Sümbüllü, H. T. (2007). Geleneksel Türk halk müziği kuramı açısından âşıklık geleneğinde kullanılan "ayak" kavramı. *Sanat Dergisi*. Cilt 12, s-s. 45-59. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28930>

Şenel, S. (1991). *Âşık musikisi*. TDV islam ansiklopedisi. İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.

Taşlıova, M.M. (2018). "Âşık geleneğine, sanatına ve edebiyatına dair: reyhani diyor ki", *Turkish Studies*, Cilt 13 (28), s-s. 919-952 Doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14648>

Tutu, B. (2012). Türkiye sahası âşıklık geleneğinde bir terim tartışması: "makam". *TSA Yıl 16* (3), s-s. 93-100 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/200464>

Yılmaz, K. (2015). "Âşık reyhânî türkülerinin makâm, usûl ve vezin yönünden analizi", *turkish studies*, Cilt 10 (10), s-s. 973-996. Doi: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8662>