

THE CONCEPT OF MELODIC PATTERN USED IN MINSTRELHOOD TRADITION IN TERMS OF THE THEORY OF TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC

This investigation was applied so as to evaluate the extent which the concept "Melodic Pattern" was used in the Traditional Turkish Folk Music source in Turkey and in addition, the question of how the concept "Melodic Pattern", which is used in addressing the scales of Traditional Turkish Folk Music, was used in the Minstrelhood Tradition was tried to be answered in terms of form and shape in the context of the investigation.

In the investigation, information was obtained from various sources and mutual interviews through scanning documents in order to determine the situation, and in addition, the method "interviewing" was utilized in order to determine how the concept "Melodic Pattern" is used in the tradition of Minstrelhood.

In the investigation, Folk Poets living, especially, in Erzurum, Kars, Kırıkkale, Kırşehir, Sivas and Tokat were chosen.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, âşıklık geleneği, ayak kavramı, makam

Key Words: Turkish Folk Music, Minstrelhood Tradition, Melodic Pattern

GİRİŞ

Türk Müzik Kültürü'nü oluşturan temel müzik türleri içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) şüphesiz önemli bir yere sahiptir. GTHM kuramı içerisinde dizi adlandırılmada kullanılan "Ayak" kavramı, günümüzde uzman kişilerin yapmış oldukları "Makam ve Ayak" tartışmaları ile yaşanan kavram sıkıntısını ortaya koymaktadır.

Araştırmada GTHM'nin kaynağı olmaları ve üretkenlikleri bakımından Âşıklarla "Ayak" kavramı üzerine yüz yüze görüşme (interviewing=mülakat) yapılarak, bu kavramı kullanıp kullanmadıkları veya kullanyorsalrı nasıl kullandıklarının durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

DİZİ, MAKAM VE AYAK

Dizi: Seslerin, bitişik şekilde yan yana gelmesinden müteşekkil grup.¹ Perdelerin özel kurallara göre sıralı ve bir musiki sistemine temellik eden belirli ardılığdır. Yunanlıların, doğuluların veya başkalarının **ses dizisi**, denilince o farklı kavimlerden her birinin kendi "musiki sisremi" anlaşılır.²

Makam: Bir durak veya güçlünün etrafında onlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumu. Bir aşitta bir veya birden fazla sesin güçlendirilmesi ile oluşturulan ezginin, belirli bir sesle bitirilmesi ile var olan duygudur.³ Bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek

ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmek.⁴

**Ayak:
Edebi Anlamda**

Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak, Ayak Uydurmak: Kafiye, kafiye vermek, söze başlamak, cevap vermek

Ayak Değiştirmek: Yeni bir kafiye ile söze devam etmek

Ayıklı: Koşma, Mani, Kalenderi, Semai, Divan, Tecnis gibi Aşık Edebiyatı türlerinin beyit ya da kıta sonlarına ilave edilen, çoğunlukla şiirin kendi vezninden daha dar vezine sahip ve bağlandığı beyit ya da kıtaların kafiyesine uyan (bazen de uymayan) söz gurubuna verilen ad. "Yedekli" de denir. Edebi yapının biçimi, müziğin biçimini ve ritmini de doğrudan ilgilendirir.⁵ Türk Halk Ezgileri'nde ve Edebiyatı'nda başlangıç hazırlama amacıyla verilen sözlü ya da müzikli kısımdır.⁶

Müzikal Anlamda

Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak: Melodik anlamda ön müzik, başlangıç, giriş müziği = Kalıp ezgi = beylik aranağme. Ezgiye giriş amacı ile serbest ritimde ve belli seyirde gezinme.

Enstrümantal ve Vokal-Enstrümantal iki kalıp

* Arş. Gör., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, htsumbullo@gazi.edu.tr

1 Yılmaz ÖZTUNA, Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, S.98, 2000, ANKARA

2 Mahmut R. GAZİMİHAL, Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, S.67, 1961 İSTANBUL

3 Atınc EMNALAR, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, S.7-8, 1998, İZMİR

4 İsmail H. ÖZKAN, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri, Ötügen Neşriyat, S.77, 1994, İSTANBUL

5 Süleyman ŞENEL, Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi; Halk Müziği, Oyun,

Tiyatro, Eğlence, Seksiyon bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları, S.10, 1996, ANKARA

6 Atınc EMNALAR, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, S.527, 1998, İZMİR

ezgiden meydana gelen bir bütün ezgi: Bilhassa âşik müziğinde ve şehir muhiti halk müziğinde fasıl adabında görülür.⁷

Ayaklar (Diziler), Türk Halk Müziği'ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları vardır. Genellikle bu gruplara "Ayak" adı verilmektedir.⁸

GTHM'DE DİZİLER

Birçok teze ve araştırmaya konu olmuş ayak problemi, günümüzde hem kavram olarak hem de içerik bakımından yapılan tartışmalarda güncelliğini hala korumaktadır. "Ayak" kavramı yerine "Makam" kavramının kullanılmasını savunanlar olmasına rağmen, "Ayak" kavramının kesinlikle "Makam" olmadığını, hatta "Ayak" ve "Makam" yerine farklı bir kavram kullanılması gerektiğini düşünen kişilerle de karşılaşmak mümkündür.⁹

Son dönemlerde GTHM dizileri GTSM'deki makama karşılık ayak terimiyle ifade edilmeye çalışılmışsa da bu çaba pek sonuç vermemiştir. Çünkü ayak, GTHM'de diziden başka birçok değişik anlamı da ifade etmektedir. Ayak, dizi anlamında düşünüldüğünde bile, ancak yerel bir deyim olarak kalmakta, ulusal bir bütünlük arz etmemektedir.¹⁰

Türk Dil'i'nde "ayak" kelimesi pek çok anlamlarda kullanılmaktadır. Bu tabir yaklaşık 25-30 yıldır, bilhassa GTHM ile profesyonelce uğraşanlar arasında Klasik Türk Müziği'ndeki "makam" terimine karşılık olarak kullanılan terimlerden biridir. Burada dikkat edilecek noktalardan biri de 60'lı yılların sonuna kadar hiçbir kitap ya da makalede "ayak" teriminin "makam veya dizi" terimleri ile eşanlımlı kullanıldığını gösterir bir ifadeye ve kaynağa rastlanılmadığıdır. Oysa Anadolu'da "ayak" teriminin taşıdığı pek çok anlam vardır ki, bu anlamların hemen hiçbiri doğrudan Klasik Türk Müziği'ndeki makam veya dizi terimlerini karşılamamaktadır.¹¹

Türk Musikisi bir bütün olarak incelenecek olursa, her yüzyıl çerçevesi içerisinde Geleneksel Türk Sanat Müziği (GTSM) ve GTHM'nin üzerinde, imkânlar ölçüsünde durulduğu ve karşılıklı etkileşmelerin olduğunu görmek mümkündür. Halk musikimizin sanat ve dini musikimize etkisi sonucu ortaya çıkan örnekler pek çoktur. Nitekim bu iki tür musikide pek çok benzerlikler dikkat çekicidir. GTSM'de kullanılan makamların pek çoğu,

özellikle Hüseyini, Gülizar, Muhayyer, Hicaz, Nikriz, Rast gibi makamlar halk musikimizde de mevcuttur. Ritim unsuru olarak da sanat musikimizde kullanılan basit usullerin çoğu kullanılmıştır. Buda gösteriyor ki, bir bütünü parçaları olan bu iki sanat kolunu, birbirinden kesin çizgilerle ayırmaya imkân yoktur. Beste formu açısından da ele alındığında, klasik müziğimizin beste şekil ve terennümleri ile halk musikimizde kullanılan şekil ve terennümler arasında benzerlikler olduğu göze çarpmaktadır.¹²

"Türkü" ile "Şarkı"yı ayrı kaynaklıymış gibi göstermek çabası, bu gerçekler karşısında Türk Musikisi'ni kendi içinde biziyle ayırmak ve bölmek gayretinden ileri gidemez. Artık biliyoruz ki; türküde kullanılan makam, dizi, usul aynıyle bestede ve şarkıda da kullanılmıştır. Çünkü her ikisinin de kaynağı aynıdır.¹³

GTHM'de ayak kavramı hakkında yapılan ilk teferruatlı çalışma Coşkun tarafından hazırlanmış "Türk Halk Müziği'nde Ayaklar" isimli bitirme tezidir. Coşkun, araştırmasında uzman kişilerle yapmış olduğu görüşmeler neticesinde on beş ayaktan bahsetmiş ve bu ayakları porte üzerinde göstermiştir. Bir başka çalışma olan Hoşsu'nun "Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı" adlı kitabı, "ayak" kavramının oluşumu ve porte üzerinde dizileri göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Hoşsu'ya göre on yedi ayak vardır.

Coşkun ve Hoşsu'nun araştırmaları içerisinde dizileri adlandırmada ayak kavramı kullanılmıştır. Fakat bu iki araştırmada ayaklar porte üzerinde gösterilirken farklılık arz etmektedir. Hoşsu ve Coşkun'a göre ayak çeşitleri aşağıdaki gibidir.

Aldemir de "Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri" adlı yüksek lisans tezinde ayakları teferruatlı olarak açıklamamakta, Mustafa Özgül ve Nida Tüfekçi'nin ders notlarında kullanmış oldukları Kerem, Müstezad ve Tatyân dizileri arasında kıyaslama yapmaktadır.¹⁴

Yener, "Bağlama Öğrenim Metodu III" adlı kitabında, GTHM'de kullanılan on üç makam dizisi hakkında bilgiler vermiştir. Bu diziler Hüseyini Dizisi, Uşşak Dizisi, Karcıgar Dizisi, Hicaz Dizisi, Çarğâh Dizisi, Rast Dizisi, Nikriz Dizisi, Nihavend Dizisi, Hicazkâr Dizisi, Kürdi (Boztrak) Dizisi, Segâh Dizisi, Ferahnâk Dizisi ve Saba Dizisi'dir. Türk Halk Musikisi besteleri Türk Musikisi'nin önemli bir bölümünü kapsar, bu kapsam içinde makamlar bulunur ve göz ardı edilemez.¹⁵

7 Süleyman ŞENEL, Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi; Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon bildinleri. Kültür Bakanlığı Yayınları, S.10, 1996, ANKARA

8 Atunç EMNALAR, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, S.528, 1998, İZMİR

9 H.Tahsin SÜMBÜLLÜ, Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığını İncelenmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.ii, 2006, ANKARA

10 Sabri YENER, Bağlama Öğrenim Metodu III, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, S.340, 1999, TRABZON

11 Mehmet C. PELİKOĞLU, Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.12, 1998, TRABZON

12 Atunç EMNALAR, Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, S.546, 1998, İZMİR

13 İsmail H. ÖZKAN, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri. Ötügen Neşriyat, S.20, 1994, İSTANBUL

14 H.Tahsin SÜMBÜLLÜ, Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ayak Problemi ve Geleneksel Türk Halk Müziği Eğitime Yansımaları. Ata. Üni. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:1, Sayı:1, S.122, 2006

15 Yakup Fikret KUTLUĞ, Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme- Yapı Kredi Yayınları, S.515, İSTANBUL, 2000

Mustafa Hoşsu'ya göre Ayaklar	Köksal Coşkun'a göre Ayaklar
Maya ve Ayak	Maya Ayağı
Hüseyin Ayağı	Hüseyin Ayağı
Engin Hüseyin Ayağı	Engin Hüseyin Ayağı
Garip Ayağı	Garip Ayağı
Kerem Ayağı	Kerem Ayağı
Engin Kerem Ayağı	Engin Kerem Ayağı
Kesik Kerem Ayağı	Kesik Kerem Ayağı
-----	Yahyalı Kerem Ayağı
-----	Yanak Kerem Ayağı
Bozlak (Abdal) Ayağı	Bozlak Ayağı
Kalender Ayağı	Kalender Ayağı
Mustezad Ayağı	Mustezat Ayağı
Misket Ayağı	Misket Ayağı
-----	Abdal Ayağı
Azeri Ayağı	Azeri Ayağı
İbrahim Ayağı	-----
Lavak Ayağı	-----
Yaruk Ayağı	-----
Çubuk Uzun (Çiçek Dağı) Ayağı	-----
Fidayda Ayağı	-----

GTHM'DE AYAK VE MAKAM İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Akdoğu, makamlarına göre türkü tasnifi yapmıştır. Ayrıca bu bölümde "GTHM'de yanlış olarak "ayak" da denilen makam olgusu dikkate alınarak da türküler adlandırılmış" diyerek "ayak" kavramı yerine "makam" kavramını kullanmanın doğru olacağını açıklamıştır.¹⁶

Aldemir, T.R.T. Repertuarı'ndan 1 ile 2100 arası THM repertuarı tarayarak bu repertuarın maksasal analizini yapmış iki müzik türünün de aynı ses sistemine sahip olduğunu ve bu gerçekten yola çıkarak THM ezgilerinin makam yapıları incelenip ait oldukları makamlara göre tasnif edilmelerinin gerektiğini savunmuştur.¹⁷

Âşık, makam kavramını kullanarak Artvin türkülerini yapı bakımından analiz etmiştir.¹⁸

Aydın, GTHM içine makam terimini almak eğitimin sağlıklı yapılabilmesi açısından olduğu kadar GTHM'nin sağlıklı arşivlenebilmesi açısından da büyük önem kazanmakta olduğunu ifade etmektedir.¹⁹

Coşkun, GTHM hakkında uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler doğrultusunda, "ayak" kavramı hakkında farklı görüşlerin savunulduğu, "ayak" kavramının makam kavramına eş değer tutulmasının yanlış olduğu ve konuyu iyice sıkıntıya soktuğu, sahaya açılarak halktan toplanacak bilgilerle konunun daha belirgin olabileceğini savunmaktadır.²⁰

Ergin, T.R.T. Repertuarı'nda bulunan Manisa Türküleri'ni, hem ayak hem de makam olarak tasnif yapmıştır.²¹

Feyzi, GTHM ve GTSM'nin kökeni bakımından aynı menşei olduğu düşüncesi ile "ayak" kavramı yerine makam kavramını kullanarak Erzurum Türküleri'nin maksasal tasnifini yapmıştır.²²

Gültaş, Âşık Veysel'in bestelerini incelemiş, ayak ve makam tabirlerini kullanmaksızın genel melodik yapı bakımından GTSM makamlarından gerdaniye makamında daha çok yoğunlaştığını savunmuştur.²³

Hoşsu, GTHM ses sistemi hakkında açıklamalar yaparak tıpkı GTSM nazariyatında olduğu gibi GTHM dizilerini oluşturan dörtlü ve beşlilerden söz edip bunların birleşmesi ile çeşitli diziler oluşturmuş ve bu dizilerde "ayak" kavramını kullanarak açıklık getirmiştir.²⁴

Kaya, GTHM'de kullanılan "ayak" veya dizi kavramını makam karşılığı olarak kullanmış ve Harput Ezgileri'nin genel hatlarıyla makam anlayışına uyduğunu savunmuştur.²⁵

Kaynar, genel olarak ülkemizdeki müzik türleri, Halk Edebiyatı ve Halk Müziği üzerine inceleme yaparak GTHM nazariyatını detaylı olarak incelemiştir. Diziler (Ayaklar) bölümünde diğer müzik türlerinde kuramlar baştan belirlenirken Halk Müziği'nde bu kuramların yaratıldıktan sonra konulacağı, ayak kavramını ton ve makamdan ayırarak başka özelliğin ise dizinin makam ile tonu belirlediğinin, "ayak"ta ise dizi kavramına ek olarak "ağız ve tavır" kavramlarının da gerekliliğini savunmuştur. Bundan dolayıdır ki kitabında "ayak" kavramını özellikle kullanmıştır.²⁶

16 Onur AKDOĞU, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. Ege Üniversitesi Yayınları, S.151, 1996, İZMİR

17 Murat ALDEMİR, Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.131, 1995, İSTANBUL

18 Yavuz AŞIK, Artvin Yöresinden Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.91, 1997, İSTANBUL

19 Ali Fuat AYDIN, Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri (2006) <http://www.turkuler.com/yazi/GTHMcdt.asp>

20 Köksal COŞKUN, Türk Halk Müziğinde Ayaklar. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (Yayınlanmamış Bitirme Çalışması), S.75, 1984, İZMİR

21 Aylin ERGİN, Manisa Türkülerinin Makam, Ayak, Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.201, 1999, İZMİR

22 Ahmet FEYZİ, TRT Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziği'ndeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.393, 2002, ERZURUM

23 Tufan GÜLDAŞ, Âşık Veysel ve Müziği. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.156, 1993, İZMİR

24 Mustafa HOŞSU, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. Kombassan A.Ş. İZMİR, S.23, 1997

25Sergin KAYA, Harput Müziği'nde THEM - TSM Etkileşimi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.27, 1993, İZMİR

26 Ümit KAYNAR, Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği. Ege Yayınları, S.96, 1996, İSTANBUL

Kıvılcım, T.R.T. Repertuarı'ndan alınan hicaz makamına ait 14 türkünün makam öğelerini kıyaslayarak tasnif yapmıştır.²⁷

Koyuncu, İç Anadolu Bölgesi'ndeki türkülerimizin GTSM dörtlü ve beşlilerinin hatta makamın özelliğini yansıtan çeşnilerin kullanıldığını savunmuştur. GTSM türkülerinin dizi ve yapı olarak, GTSM tam karşılıklarını tespit etmiş ve makamlara uyarak bestelendiğini iddia etmiştir.²⁸

Kutluğ, Türk Halk Musikisi bestelerinin, Türk Musikisi'nin önemli bir bölümünü kapsadığını, bu kapsam içinde makamlar bulunduğunu ve göz ardı edilemeyeceğini vurgulamıştır.²⁹

Kuzucu, "ayak ve makam" kavram tartışmasının çok derin olduğunu, çeşitli uzman kişilerin tespit ettikleri verilerden "ayak" ve "makam"ın farklı olduğunu, "ayak" kavramı yerine "makam", "ağz" gibi kavramlar kullanıldığını savunmaktadır. Fakat Âşıklar arasında "makam" kavramının yaygın olmasından dolayı çalışmasında, "makam" kavramını kullandığı görülmektedir.³⁰

Pelikoglu, GTSM hakkında uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler doğrultusunda, "ayak" kavramının "makam" terimi olarak eğitim ve sanat kurumları yanında, ders kitaplarından en ciddi bilimsel eserlere kadar girmiş olmasının konuyu çözümü gittikçe zorlaşan bir noktaya taşıdığını ve "ayak" kavramının makam ya da dizi olmadığını, açık bir şekilde GTSM dizilerinin isimlendirilmesinde "ayak" kavramının kullanılmaması gerektiğini savunmuştur. Ayrıca günümüzde kullanılması gerekli olan yeni bir kavram ortaya atarak, makam seyri açısından düşünülmeksizin "ayak" kavramı yerine "Makam Dizisi" kavramını kullanmanın daha doğru olacağı fikrini savunmuştur.³¹

Saçar, GTSM dizi isimlendirmesinde "ayak" kavramının kullanıldığı fakat Âşık Müziği, her ne kadar GTSM şubesine mensup olsa da makam teriminin

kullanıldığını ortaya koymuştur.³²

Tatyüz, yapmış olduğu istatistiksel hesaplamalara göre Niğde Yöresi GTSM Türküleri'nin çoğunluğunun Hüseyinî makamından oluştuğunu iddia etmiştir.³³

Tura, "ayak" kavramının "makam" kavramına tam olarak karşılık olmadığını fakat T.R.T. Repertuarı'ndan 1000 ezgi üzerinde yapmış olduğu araştırmada; belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenlerin %91,18 gibi ezici bir çoğunluktan oluştuğunu ortaya koymaktadır.³⁴

Yener, GTSM'de dizileri makam dizisi olarak ifade etmesi, bu dizileri porte üzerinde göstermesi ve dizileri içeren makamları tanıtmaları bakımından önemlidir.³⁵

Yener, "ayak" kavramının GTSM dizilerini ifade etmekte yeterli ve uygun bir terim olmadığını ve dizileri isimlendirmede makam dizisi ifadesinin uygun olacağından bahsetmiştir.³⁶

HALK EDEBİYATINDA AYAK İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Artun, Âşıklık Geleneği, Halk Edebiyatı nazım şekilleri ve kafiye üzerine açıklamalarda bulunmuş, "ayak" kavramını Halk Şiiri'nde kafiye (uyak) manasında kullanmıştır.³⁷

Düzgün, Âşıklık Geleneği'ni teferruatlı olarak incelemiş, âşık fasıllarında klasik makamların ve aruzlu türlerin önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır.³⁸

Günay, Âşıklık Geleneği'nde "ayak" kavramını edebi boyutta irdelemiş ve Âşıklık Geleneği'nde klasik musiki makamları ile âşıkların fasıllara başladığını tespit etmiştir.³⁹

Karabulut, Âşıklık Geleneği'nde makamların kullanıldığından bahsetmiştir.⁴⁰

27 AŞI KIVILCIM, Hicaz Makamının Türk Halk Müziğindeki Yeri İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1997, İSTANBUL.

28 Süleyman KOYUNCU, İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musikisi'ndeki Makamsal Karşılıkları. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.197, 2001, İSTANBUL.

29 Yakup Fikret KUTLUĞ, Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme. Yapı Kredi Yayınları, S.515, 2000, İSTANBUL.

30 Kaya KUZUCU, Türk Âşık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar. Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Musikisi) (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.8, 1997, ANKARA.

31 Mehmet C PELİKOĞLU, Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.60, 1998, TRABZON.

32 Barol SAÇAR, Âşık Yaşar Reyhani'nin Müziğinde Kullandığı Makamlar Üzerine Bir Araştırma. Hacettepe

33 Hakan TATYÜZ, Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.192, 2001, NİĞDE Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.12, 1998, ANKARA.

34 Yalçın TURA, Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi; Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları, S.451, 1996, ANKARA.

35 Sabri YENER, Bağlama Öğrenim Metodu III, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, S.340, 1999, TRABZON'demektir.

36 Sabri YENER, Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi, Müzikte 2000 Sempozyumun. Neyir Matbaacılık, S.67, 2001, ANKARA.

37 Erman ARTUN, Türk Halk Edebiyatına Giriş Kitabı Yayınları, S.84, 2004, İSTANBUL.

38 Dilavir DÜZGÜN, Âşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Grafiker Yayıncılık, S.200, 2004, ANKARA.

39 Umay GİLNAY, Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Akçağ Yayınları, S.71, 2005, ANKARA.

40 Murat KARABULUT, Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), S.47, 1995, KAYSERİ.

Oğuz, âşık makamları üzerine bir değerlendirmede bulunmuş ve konu karmaşıklığından söz etmiştir. GTHM dizi isimlendirilmesi için kullanılan "ayak" kavramı yerine âşıkların genel olarak "makam" kavramını kabul ettiklerini, yerel âşıklardan büyük kültür merkezlerinde sanatlarını icra etmekte olan âşıklara gidildikçe üslup ve tavırla klasik musikiye yaklaşıldığını tespit etmekte ve bu kavram kargaşası hakkında halk müziği üzerine çalışan araştırmacıların bu konuya dikkatlerini çekmelerinin gerekliliğini savunmaktadır.⁴¹

Özalp, Klâsik Musikimizde olduğu gibi Halk Musikimizde de Türk Musikisi Makamları kullanıldığından bahsetmiştir.⁴²

Şenel, Kastamonu yöresi âşık müziğini hem edebi olarak hem de musiki olarak araştırmış ve tezi içerisinde makam kavramına yer vermemiştir. Fakat âşıkların "ayak" kavramını söz unsuru olarak kafiye eş değeri gördüklerini ve melodi olarak ta tıpkı söz unsurunda olduğu gibi "ayak" kavramının başta, ortada ve sonda kullanılan musiki kafiyesi olduğunu saptamıştır.⁴³

ÂŞIKLAR İLE YAPILAN GÖRÜŞMELERDE ELDE EDİLEN BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde illere göre âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen bulgular ve bu bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlar yer almaktadır. İller alfabetik sıraya göre yer almaktadır.

Erzurum İli Âşıkları İle Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Erzurum ilinde Âşık Sıtkı Emin, Âşık Ayhan Kırbaş (Yanıkşes), Âşık Zakir Tekgül (Zakiri) ve Âşık Metin Korkmaz olmak üzere toplam dört âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşıklar Hakkında Genel Bilgiler

Âşık Ayhan Kırbaş (Yanıkşes); Erzurum' un Çat ilçesine bağlı Yavi Köyü' nde 1966 yılında doğmuştur. 1982 yılından sonra âşıklık hayatına atılmıştır. Âşık Reyhanî ve Âşık Torunî kendine örnek aldığı âşıklardır. Geçimini Âşıklık Geleneği sayesinde kazanmakta olan Âşık Ayhan Kırbaş (Yanıkşes) ilkökul mezunudur.

Âşık Metin Korkmaz; Erzurum ili Pasinler ilçesine bağlı Başören nahiyesinde 1964 yılında doğmuştur. On beş yaşında saz çalmaya başlamış ve 1985 yılında Âşıklık Geleneği ile tanışmıştır. Âşık Reyhanî ve Âşık İhsani kendine örnek aldığı âşıklardır. Geçimini Âşıklık Geleneği sayesinde kazanmakta olan Âşık Metin okur-yazardır.

Âşık Sıtkı Emin; Erzurum'un Pasinler ilçesine bağlı Yayladağ köyünde 1950 yılında doğmuştur. Âşık Reyhanî ve Âşık İhsani kendine örnek aldığı âşıklardır. Yirmi yıldır Âşıklık Geleneği ile ilgilenmesine karşın asıl mesleği marangozluktur. Evli ve altı çocuk babası olan Âşık Sıtkı Emin ilkökul mezunudur.

Âşık Zakir Tekgül (Zakiri); 1960 yılında Erzurum'da doğmuştur. Küçük yaşta âşıklığa özenmiş ve ilk şiirlerini 1982 yılından sonra yazmaya başlamıştır. Ustası Âşık Reyhanî'dir. Evli ve üç çocuk babası olan Âşık Zakir Tekgül (Zakiri) ilkökul mezunudur.

Görüşmelerden Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna âşıklar, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldıklarını ve kafiye (uyak) anlamında kullandıklarını, "özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları" sorusuna ise hiç kullanmadıklarını ve ustalarından da bu kavramı duymadıklarını ifade etmişlerdir.

"Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?" sorusuna ise âşıklar, ayak kavramının kafiye yani uyak anlamında kullanıldığını ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Öyle bir tarif isterem derdime ilaç etsin,
15'li hece vezni
İsterem ki cahil beni başına bir taç etsin,
15'li hece vezni
Kul verirse minnet eder bir gün başıma kakar,
15'li hece vezni
Yüce Mevlâ'm yine beni kendine muhtaç etsin...
15'li hece vezni

Yukarıda verilen dörtlüğü Âşık Sıtkı Emin, Sümmani Baba makamı ile bağlama eşliğinde okuyarak 15'li hece vezni ile yazılmış divan türünde bir şiir olduğunu söylemiştir. "İlaç", "taç", "muhtaç" kelimelerinin ayak olduğunu söylemiştir.

"Müzikal adlandırmada kullanmış oldukları" kavram sorulduğunda ise Erzurum ili âşıkları, makam ya da hava kavramlarını kullandıklarını ifade etmiştir. Makam ya da hava örnekleri istendiğinde ise âşıklar, "Tekke Divanı Makamı", "Yerli Divanı Makamı", "Sümmani Baba Divanı Makamı", "Nigari Makamı", "Yıldız Eli Havası", "Müstezat Havası", "Derbeder Havası", "Bey Usulü Havası" gibi makam ya da hava çeşitlerinin var olduğunu ifade etmişlerdir.

41 Öcal OĞUZ, Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam. Akçağ Yayınları, S.32, 2001, ANKARA

42 M. Nazmî ÖZALP, Türk Musikisi Tarihi. Milli Eğitim Basımevi, S.427, 2000, İSTANBUL

43 Süleyman ŞENEL, Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), S.322, 1992, İSTANBUL

Erzurum yöresindeki âşıkların, eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Erzurum ili âşıklarının bağlamada kullanılan akort düzenlerinden kara (bozuk) düzen kullandıkları görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında âşıkların icra ettikleri örnek melodilerin Hüseyini, Uşşak ve Saba makam dizilerinde oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede "hangi makam-hava da beste yaptıkları" sorusuna Erzurum ili âşıklarını genel olarak kullandıkları yirminin üzerinde makam-hava olmasına karşın on makam-hava kullandıklarını söylemiş, verilen örnekler doğrultusunda bu kavramların dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıplar içerisinde eserlerini besteledikleri tespit edilmiştir. Örnek melodi vermeleri istendiğinde makam kavramının GTSM makam kavramı ile örtüşmediği tespit edilmiştir.

"Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri" sorulduğunda bu kavramlarının makam-hava oldukları, hatta "Düz Kerem", "Kesik Kerem", "Dik Kerem" gibi kavramların da varlığından haberdar olduklarını ifade etmişlerdir. Örnek melodi göstermeleri istendiğinde ustalarından bu kavramları duydukları fakat örnekleyemedikleri görülmüştür. Müstezat, Kalenderi gibi kavramların ise makam-hava kavramları olarak kullanıldığı gibi asıl olarak söz unsuru açısından Divan Edebiyatı aruz vezninde belirli kalıplar ile yazılmış şiirler olduğunu açıklamışlardır.

"Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?" sorusuna karşılık Erzurum ili âşıkları, müzik eğitimi almadıklarını ve âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almalarının kendilerine çok yararlı olacağını da söylemişlerdir. Kendi besteleri ile beraber ustalarından ve çevresindeki âşıklardan öğrenmiş oldukları eserleri notaya alamadıkları, dolayısıyla söz unsuru yanı sıra ezgilerinin de aktarımında büyük sorunlar yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Yapılan görüşmelerde âşıkların müzik eğitiminden bahsederken özellikle nota eğitimini vurguladıkları, müziksel okuma ve yazmayı çok istediklerini, eserlerinin yalnızca ses kaydı sayesinde arşivlenebildiğini vurgulamışlardır.

Erzurum ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık Geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik araştırmacıları ile yeterince ortak çalışma içerisinde

bulunamadıklarını ifade etmişlerdir.

Erzurum ili âşıkları çoğunlukla söz unsuru ön plana çıkarmışlardır. Bağlama daha çok yardımcı unsur olarak kullanılır. Bundan dolayı melodik zenginlik yerine söz unsuru kafiye bütünlüğü ve şiirin teması daha önemlidir.

Erzurum ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, geçmiş dönem âşıklarından Âşık Sümmani, Erzurumlu Emrah, Âşık Şenlik, Karacaoğlan gibi âşıklar ile Reyhanî, İhsani gibi âşıkları kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

Kars İli Âşıkları İle Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Kars ilinde Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Âşık Mahmut Karataş, Âşık Arif Çiftçi (Telliöğlü) ve Âşık İrfan Kurak (Eyüboğlü) olmak üzere toplam dört âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşıklar Hakkında Genel Bilgiler

Âşık Arif Çiftçi (Telliöğlü); Kars ili Arpaçay ilçesi Telek Köyü'nde 1960 yılında doğmuştur. Bağlama çalmayı Âşık Bahattin Yıldızoğlu sayesinde öğrenmiş ve Âşık Murat Çobanoğlu ile tanıştıktan sonra Âşıklık Geleneği'ne başlamıştır. Âşık Arif Çiftçi (Telliöğlü) ilkökul mezunudur.

Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Kars ilinin Arpaçay ilçesinin Telek Köyü'nde 1953 yılında doğmuştur. Çocuk yaşta gurbete çıkmış ve gurbet konusunu işlediği ilk şiirlerini yazmaya başlamıştır. Âşıklık Geleneği'ne de bu yıllarda başlamış olan Âşık Bahattin Yıldızoğlu ilkökul mezunudur.

Âşık İrfan Kurak (Eyüboğlü), Kars ili Arpaçay ilçesinde 1977 yılında doğmuştur. 1993 yılında Âşık Murat Çobanoğlu ile tanıştıktan sonra Âşıklık Geleneği'ne başlamıştır. Geçimini Âşıklık Geleneği ile sağlayan Âşık İrfan Kurak (Eyüboğlü) ilkökul mezunudur.

Âşık Mahmut Karataş, Kars ilinin Arpaçay ilçesinde 1961 yılında doğmuştur. 1978 yılında ortaokulda bağlama çalmaya başlamış ve Âşık Sabri Şimşekoğlu ile 1979 yılında tanışarak Âşıklık Geleneği'ne dâhil olmuştur.

Görüşmelerden Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna âşıklar, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldıklarını ve kafiye (uyak) anlamında kullandıklarını, "özellikle müzikal

açından ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları” sorusuna ise hiç kullanmadıklarını ve ustalarından da bu kavramı duymadıklarını ifade etmişlerdir.

“Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?” sorusuna ise âşıklar, ayak kavramının kafiye yani ayak anlamında kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Çobanoğlu gün gelir ki bir gün olursun naçar,
15’li hece vezni

Azrail düşse peşine kul olan nere kaçar,
15’li hece vezni

Hani anan hani atan hepsi mezarda yatar,
15’li hece vezni

Arasan da bulamazsın dünya da çıraynan.
15’li hece vezni

Yukarıda verilen dördlüğü Âşık Arif Çiftçi (Tellioglu) bağlama eşliğinde okuyarak, yerli divanı makamında Âşık Murat Çobanoğlu’na ait ve 15’li hece vezni ile yazılmış şiir olduğunu söyleyerek divan türüne bir örnek olarak vermiştir. “Naçar”, “kaçar”, “yatar” kelimelerinin ayak olduğunu söylemiştir.

“Müzikal adlandırmada kullanmış oldukları kavram” sorulduğunda ise Kars ili âşıkları, makam ya da hava kavramlarını kullandıkları ifade edilmiştir. . Makam ya da hava örnekleri istendiğinde ise âşıklar, “Osmanlı Makamı”, “Yerli Divanı Makamı”, “Mereke Divanı Makamı”, “Gazali Divanı Makamı”, “Tecnis Havası”, “Mansun Makamı”, “Bayan (Ağıt) Makamı”, “Zındancı Makamı”, “Emrah Makamı”, “Keşişoğlu Makamı”, “Hoşlama Makamı”, “Karaçi Makamı”, “Bala Memmet Makamı”, “Lalam Makamı”, “Susemberi Makamı” gibi makam ya da hava çeşitlerinin var olduğunu ifade etmişlerdir.

Kars yöresindeki âşıkların, eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Kars ili âşıkları bağlamada kullanılan akort düzenlerinden kara (bozuk) düzen kullandıkları görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında âşıkların icra ettikleri örnek ezgilerde Azerbaycan Müziği’nin etkisi görülmüş ve Segâh, Rast, Çargâh, Saba, Uşşak, Hüseyini makamları dizisinde

ezgiler kullandıkları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede “hangi makam-hava da beste yaptıkları” sorusuna Kars ili âşıkları genel olarak bilinen yüz yirminin üzerinde makam-hava olduğunu söylemişlerdir. Bu makam-havaların yirmiye yakını kullandıklarını söyleyerek verilen örnekler doğrultusunda bu kavramları dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıplar içerisinde kullanarak eserlerini hesteledikleri tespit edilmiştir. Örnek melodi vermeleri istendiğinde makam kavramının GTSM makam kavramı ile örtüşmediği tespit edilmiştir.

“Kerem, Garip, Kalenderi (Derbeder), Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri” sorulduğunda bu kavramlarının makam-hava oldukları, hatta “Düz Kerem”, “Kesik Kerem”, “Dik Kerem” gibi kavramların da varlığından haberdar olduklarını ifade etmişlerdir. Örnek melodi göstermeleri istendiğinde ustalarından bu kavramları duydukları fakat örnekleyemedikleri görülmüştür. Derbeder’e örnek eser olarak “Sıra sıra gelir mektep uşağı (Zöhrem)” adlı uzun hava âşıklar tarafından gösterilmiştir.

“Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?” sorusuna karşılık Kars ili âşıkları, müzik eğitimi almadıklarını ve âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almanın kendilerine çok yararlı olacağını da söylemişlerdir. Kendi besteleri ile beraber ustalarından ve çevresindeki âşıklardan öğrenmiş oldukları eserleri notaya alamadıkları, dolayısıyla söz unsuru yanı sıra ezgilerinin de aktarımında büyük sorunlar yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Yapılan görüşmelerde âşıkların müzik eğitiminden bahsederken özellikle nota eğitimi vurguladıkları, müziksel okuma ve yazmayı çok istediklerini, eserlerinin yalnızca ses kaydı sayesinde arşivlenebildiğini vurgulamışlardır.

Kars ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, âşıklık geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik araştırmacıları ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir.

Kars ili âşıkları çoğunlukla söz unsuru ön plana çıkarmışlardır. Bağlama daha çok yardımcı unsur olarak kullanılır. Bundan dolayı âşık ezgilerinde melodik zenginlik aramaktansa söz unsurunda kafiye bütünlüğü ve şiirin teması daha önemlidir.

Kars ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, geçmiş dönem âşıklarından Âşık Şenlik, Âşık Sümmani, Âşık İrfan, Âşık Murat Çobanoğlu gibi âşıklar ile Şeref Taşlıova, Reyhanî gibi âşıkları kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

Kırıkkale İli Âşıkları İle Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Kırıkkale ilinde Âşık Mustafa Sayılır, Bahri İlhan olmak üzere toplam iki âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşıklar Hakkında Genel Bilgiler

Âşık Mustafa Sayılır, Kırıkkale ili Sulakyurt ilçesine bağlı Sankızlı Köyü'nde 1950 yılında doğmuştur. 1963 yılında kendi evlerine konuk olan Âşık Veysel, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Âşık Mahsuni Şerif gibi halk ozanlarını dinleyerek etkilenmiştir. Babası Rıza Efendi Cem törenlerinde zakirlik yapmıştır. 1966 yılında Ankara'ya çalışmak için geldiğinde Feyzullah Çınar ve Neşet Ertaş ile tanışarak Âşıklık Geleneği'ne başlamıştır. Evli ve üç çocuk babası olan Âşık Mustafa Sayılır ilkökul mezunudur.

Bahri İlhan, T.R.T. Repertuarına "Sunayı da deli gönül sunayı", "Bir yiğit gurbete gitse gör başına neler gelir" gibi türküleri kazandıran kaynak kişidir. Çalgı aleti olarak bağlama çalıp öğrenci yetiştiren Bahri İlhan Geleneksel Türk Halk-Sanat Müziği hakkında araştırma yapmış ve eğitim almıştır. Uzun bir süre dini eğitim almak için müziğe ara vermiştir.

Görüşmelerden Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna Âşık Mustafa Sayılır, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldığını ve kafiye (uyak) anlamında kullandığını, "özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları" sorusuna ise hiç kullanmadığını ve ustalarından da bu kavramı duymadığını ifade etmiştir. Bahri İlhan ise "ayak" kavramının müzikal açıdan dizeye karşılık geldiğini ve genelde âşıkların bu kavramı kafiye olarak kullandıklarını ifade etmiştir.

"Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?" sorusuna, ayak kavramının kafiye yani uyak anlamında kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir. Bahri İlhan aşağıdaki dörtlüğü okuyarak mısra sonunda yapılan kafiyenin ayak olduğunu vurgulamıştır.

Sunayı da deli gönül sunayı, 11'li hece vezni

Ben yoluna terk eyledim sılayı, 11'li hece vezni

Armağan gönderdim telli durnayı, 11'li hece vezni

Öter gider bir gözleri sürmeli. 11'li hece vezni

"Müzikal adlandırmada kullanmış oldukları kavram" sorulduğunda, makam kavramını kullandıkları ifade edilmiştir. Makam ya da hava örnekleri istendiğinde ise "Hicaz", "Kürdi", "Hüseyni", "Uşşak" gibi makam çeşitlerinin var olduğunu açıklamışlardır. Âşık Mustafa Sayılır bu makamlara örnek verememiştir.

Kırıkkale yöresindeki âşıkların, eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Kırıkkale ili âşıkları bağlamada kullanılan akort düzenlerinden kara (bozuk) düzen ve bağlama (kusa sap) düzeni kullandıkları görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında icra edilen örnek melodilerin kürdi, muhayyer, muhayyer kürdi, hicaz, hüseyni, uşşak makamu dizileri oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede "hangi makamda beste yaptıkları" sorusuna Kırıkkale ili âşıklarından Âşık Mustafa Sayılır, herhangi bir makam ismi söylemeyerek bununla beraber kendinin ifade etmiş olduğu bilinen makamlarda eserlerini bestelediğini söylemiştir. Bahri İlhan ise makam konusunda çeşitli kaynakları okuyarak bilgi sahibi olduğunu, bestelemiş olduğu eserlerin "Kürdi", "Muhayyer Kürdi", "Karcıçar", "Hicaz" ve "Uşşak" makamlarından oluştuğunu söylemiştir.

Belirtmiş oldukları makam isimlerinden yola çıkılarak örnek ezgi vermeleri istendiğinde, Kırıkkale ili âşıklarının Erzurum ve Kars illeri âşıklarına göre daha farklı makamları kullandıkları görülmüştür. İç Anadolu Bölgesi içerisinde bulunan komşu illerin (Konya, Ankara, Kastamonu...) müziklerinden etkilendikleri ve özellikle Konya'da yapılan Âşık Şenlikleri'nde farklı illerden gelen âşıkların müziklerini tanımaları farklı makamları kullanmalarına sebep olduğu düşünülmektedir. GTSM makamsal boyutunun doğudan batıya gidildikçe daha da belirginleştiği görülmektedir.

"Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri" sorulduğunda Âşık Mustafa Sayılır,

Kerem ve Garip isimlerini bildiğini söylemiş fakat ne olduğu hususunda herhangi bir yorum yapmamıştır. Bahri İlhan ise kavramların GTHM'de dizi olduklarını belirtmiş, fakat bu adlandırmada sayı olarak altı-yediyi geçmeyen ayak dizilerinin GTHM zenginliğini ifade etmede yetersizliğinden bahsetmiştir. Bundan dolayı kendinin GTSM makamları hakkında araştırma yaptığını ve dizi adlandırmada makam kavramının ayak kavramına göre GTHM zenginliğini ifade etmede daha faydalı olduğunu da belirtmiştir. Fakat makam kavramının da zamanla GTHM dizi adlandırmasını tam olarak karşılamadığını hatta GTHM'deki "Barak", "Hoyrat", "Bozlak" gibi yöresel kalıpları ifade etmekte yetersiz kaldığını ve bu yüzden araştırmacıların kavram tespiti yapmaları hususunda gerekli çalışmaların olması gerektiğini söylemiştir.

"Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?" sorusuna Âşık Mustafa Sayılır, müzik eğitimi almadıklarını, âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmiştir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almalarının kendilerine çok yararlı olacağını da söylemiştir. Âşık Bahri İlhan eserlerini notaya alma hususunda önceleri sıkıntı yaşadığını ve bu sıkıntılardan dolayı kişisel gayretleri neticesinde araştırmaları ve almış olduğu müzik dersleri sayesinde kendini bu konuda âşıklara nazaran daha şanslı gördüğünü belirtmiş ve "Türkiye'deki bütün âşıkların müzik eğitimi almaları gereklidir" diyerek bu konuya dikkat çekmiştir.

Kırıkkale ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık Geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik araştırmacıları ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir.

Kırıkkale ili Âşıklık Geleneği'nde söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Özellikle icrada ustalık gerektiren bozlak türünün etkisi ile bağlamanın da ustaca çalınması gerekmektedir. Bağlamada açış olarak adlandırılan ve irticalen yapılan bozlak melodileri, sözle beraber saz unsurunun da önem taşıdığını göstermektedir.

Kırıkkale ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, Âşık Veysel, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Âşık Mahsuni Şerif gibi âşıklar ile günümüzde yaşayan Neşet Ertaş gibi âşıkları kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

Kırşehir İli Âşıkları İle Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Kırşehir ili âşıkları ile Kırıkkale ili âşıkları arasında genelde farklılıklar bulunmamaktadır. Bunun nedeni ise Kırşehir'in il olmadan önce Kırıkkale'ye bağlı olması ve bu yöredeki Âşıklık Geleneği'nin Kırıkkale ili Âşıklık Geleneği'ne birebir uymasından kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı üretilen melodiler bakımından bu iki yöreyi birbirinden farklı düşünmemek gerekmektedir. Araştırma bünyesinde yapılan görüşmeler il bazında ele alındığı için ayrı başlıklar halinde incelenmesi uygun görülmüştür.

Kırşehir ilinde Âşık Hüseyin Tekin ve Âşık Yanık Ahmet olmak üzere toplam iki âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşıklar Hakkında Genel Bilgiler

Âşık Hüseyin Tekin; 1974 yılında Kırşehir iline bağlı Pıhtılar Köyü'nde doğmuştur. On yaşlarında bağlama ile tanışan Âşık Hüseyin Tekin, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali gibi âşıklardan da etkilenmiş, günümüz âşıklarından olan Neşet Ertaş'ı dinlemiş ve feyz almıştır. Evli ve iki çocuk babası olan Âşık Hüseyin Tekin ilkökul mezunudur.

Âşık Yanık Ahmet; asıl adı Ahmet Şahinoğlu olan ozanımız 1959 yılında Kırşehir iline bağlı Dalakçı Köyü'nde doğmuştur. Yirmi yaşında ozanlığa adım atan Âşık Yanık Ahmet, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Şemsi Yasuman gibi kişilerden etkilenmiştir. Evli ve iki çocuk babası olan Âşık Yanık Ahmet ilkökul mezunudur.

Görüşmelerden Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna âşıklar, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldığını ve kafiye (uyak) anlamında kullandıklarını, "özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları" sorusuna ise hiç kullanmadıklarını ifade etmişlerdir.

"Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?" sorusuna ise âşıklar, ayak kavramının kafiye (uyak) anlamında kullanıldığını ve kafiye'nin yarı kafiye, tam kafiye, cınaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Sevmek için korkum yoktur ölümden, 11'li hece vezni

Bu şiirimi ona yazdım gönülden, 11'li hece vezni

Okuyup da anlar diye halimden, 11'li hece vezni

Yukarıdaki dörtlüğü okuyan Âşık Hüseyin Tekin, ayak kavramının kafiye olarak düşünülmesi gerektiğini hatırlatmıştır. "Müzikal olarak kullanmış oldukları kavram" sorulduğunda ise makam kavramını kullandıkları ifade edilmiştir. Makam örnekleri istendiğinde ise "Kerem", "Hüseyini", "Kürdi" gibi makam çeşitlerinin var olduğunu ifade etmişlerdir.

Kırşehir yöresindeki âşıkların, eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Kırşehir ili âşıkları bağlamada kullanılan akort düzenlerinden abdal düzeni, kara (bozuk) düzen ve bağlama (kısa sap) düzeni kullandıkları görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında âşıkların icra ettikleri örnek melodilerin "Kürdi", "Muhayyer", "Muhayyer Kürdi", "Hicaz", "Hüseyini", "Uşşak" makamı dizilerinde oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede "hangi makamda beste yaptıkları" sorusuna Kırşehir ili âşıklarından Âşık Yanık Ahmet herhangi bir makam ismi söyleyerek bununla beraber kendinin ifade etmiş olduğu bilinen makamlarda eserlerini bestelediğini söylemiştir. Bunun yanında Kerem, Garip gibi ayak kavramlarının varlığından haberdar olduğunu fakat bu kavramların dizi olarak değil de âşıklar tarafından kullanıldığından bahsetmiştir. Âşık Hüseyin Tekin ise icra etmiş olduğu eserlerde makam kavramını kullanarak makam ismi olarak açıklayıcı bilgi vermemiştir. Örnek melodi vermeleri istendiğinde, Kırkkale ili âşıklarının Erzurum ve Kars illeri âşıklarına göre daha farklı makam dizileri kullandıkları görülmüştür. İç Anadolu Bölgesi içerisinde bulunan komşu illerin (Konya, Ankara, Kastamonu...) müziklerinden etkilendikleri ve özellikle Konya'da yapılan Âşık Şenlikleri'nde farklı illerden gelen âşıkların müziklerini tanımlayan farklı makamları kullanmalarına sebep olduğu düşünülmektedir.

"Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleni" sorulduğunda, Kerem ve Garip isimlerini bildiklerini fakat ne oldukları hususunda herhangi bir yorum yapmamışlardır.

"Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?" sorusuna müzik eğitimi almadıklarını ve âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almalarının kendilerine çok yararlı olacağını da söylemişlerdir.

Kırşehir ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde âşıklar, âşıklık geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarının yetersiz olduğundan ve konu hakkında daha geniş araştırmaların yapılmasından bahsetmişlerdir. Özellikle Âşıklık Geleneği'nden eserlerin arşivlenebilmesi hususunda destek beklemediklerini açıklamışlardır.

Kırşehir ili Âşıklık Geleneği'nde söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Özellikle icrada ustalık gerektiren bozlak türünün etkisi ile bağlamanın da ustaca çalınması gerekmektedir. Bağlamada açış olarak adlandırılan ve irticalen yapılan Bozlak melodileri, sözle beraber saz unsurunun da önem taşıdığını göstermektedir.

Kırşehir ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde, Muharremi Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Âşık Mahsuni Şerif gibi âşıklar ile günümüzde yaşayan Neşet Ertaş gibi âşıkları kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

Sivas İli Âşıkları İle Yapılan Görüşmeler Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Sivas ilinde Âşık Sinemi ve Âşık Garip Hıdır olmak üzere toplam iki âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşıklar Hakkında Genel Bilgiler

Âşık Ali Cavit Coşkun (Sinemi); Sivas ili Divriği ilçesine bağlı Karakuzulu Köyü Hıdırlık mezrasında 1961 yılında doğmuştur. Genç yaşta şiir yazmaya ve saz çalmaya başlamıştır. Özellikle hemşerisi olan Âşık Feyzullah Çınar etkisinde kalan Âşık Sinemi Ankara'ya yerleştikten sonra Âşıklık Geleneği'ni daha ayrıntılı olarak sürdürmüştür. Evli ve iki çocuk babası olan Âşık Sinemi ortaokul mezunudur.

Âşık Hıdır Çulha (Garip Hıdır); Sivas ili Divriği ilçesi Güneş Köyü'nde 1960 yılında doğmuştur. 1974 yılında bir tren kazası sonucunda sağ bacağının dizinden aşağısını kaybetmiştir. Kazadan sonra dertlerini dile getirmek için saz ve söze eğilmeye başlayan Âşık Garip Hıdır evli ve üç çocuk babası olup ilkokul mezunudur.

Görüşmelerde Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna âşıklar, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldıklarını ve kafiye (uyak) anlamında kullandıklarını, "özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları" sorusuna ise hiç kullanmadıklarını ifade etmişlerdir.

“Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?” sorusuna ise âşıklar, ayak kavramının kafiye yani uyak anlamında kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Sinemi cahilin dünyası dardır, 11’li hece vezni
Ne kadar söylesem kalp gözün kördür, 11’li hece vezni
Sen bir papağansın söyleten vardır, 11’li hece vezni
Tüyün tozağını yoldukça böyle. 11’li hece vezni

Yukarıdaki dörtlükte Âşık Sinemi “dardır”, “kördür” ve “vardır” kelimelerinin ayak olduğunu söylemiştir. “Müzikal adlandırmada kullanmış oldukları kavram” sorulduğunda ise Sivas ili âşıkları makam kavramını kullandıkları ifade etmiştir.

Makam örnekleri istendiğinde ise Kerem, Hüseyini, Hicaz gibi makam çeşitlerinin var olduğunu ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiklerini açıklamışlardır. Fakat örnek verememişlerdir.

Sivas yöresindeki âşıkların, eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Sivas ili âşıkları bağlamada kullanılan akort düzenlerinden kara (bozuk) düzen ve bağlama (kısa sap) düzeni kullandıkları görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında âşıkların icra ettikleri örnek melodilerin Muhayyer, Hüseyini, Uşşak makamı dizilerinde oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede “hangi makamda beste yaptıkları” sorusuna Sivas ili âşıklarının genel olarak kullandıkları makam sayısının isimlendirmede birkaç makam adından bahsetmişlerdir. Uşşak, Hüseyini ve Hicaz makamlarının varlığından haberdar oldukları fakat üretmiş oldukları melodilerde makam adlandırması yapamadıkları tespit edilmiştir. Makam dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıpların oluşturdukları tespit edilmiştir.

“Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri” sorulduğunda, bu kavramların makam oldukları fakat örnek ezgi sorulduğunda ustalarından bu kavramları duydukları ama melodik açıdan örnekleyemedikleri görülmüştür.

“Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?” sorusuna müzik eğitimi almadıklarını ve âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almalarının kendilerine çok yararlı olacağını da söylemişlerdir. Âşıklık Geleneği’ni kişisel gayretleri ile devam ettirdikleri ve âşıkların birçok problemlerinin bulunduğunu, bu problemler çerçevesinde eğitim konusuna yeterli zaman ayıramadıklarını ve ekonomik sıkıntılarla bahsedilen Sivas ili âşıkları, Âşıklık Geleneği’nin gitgide azaldığını ve âşıklara bu geleneğin devamlılığı adına ekonomik destek verilmemesi sonucunda Âşıklık Geleneği’nin yok olabileceğinden söz etmişlerdir.

Sivaslı âşıklar ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık Geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile dâba yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik araştırmacıları ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir.

Sivas ili âşıklıklarında söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Çalgı aleti olarak bağlama kullanıldığı ve bağlama (kısa sap) düzeni ile icra edildiği görülmektedir.

Yapılan görüşmede âşıkların Sivas ili Divriği ilçesi doğumlu oldukları için ürettikleri melodilerde Malatya, Erzincan gibi komşu illerden ve özellikle Divriği-Çamşılı Havalanı, Malatya-Arguvan Havalanı gibi melodilerin etkilerini eserlerinde görmek mümkün olduğunu söylemişlerdir.

Sivas ili âşıkları Âşık Mahsuni Şerif, Mubarrrem Ertaş, Ali Ekber Çiçek, Hacı Taşan gibi âşıklar ile günümüzde yaşayan Neşet Ertaş gibi âşıkların kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

Tokat İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

Tokat ilinde Âşık Murat Akkaya olmak üzere toplam bir âşık ile görüşme yapılmıştır.

Âşık Hakkında Genel Bilgi

Âşık Murat Akaya; Tokat ili Reşadiye ilçesine bağlı Beşdere Köyü’nde 1961 yılında doğmuştur. On üç yaşlarında Cem törenlerinde saz çalmaya başlamıştır. On yedi yaşında

İstanbul'da Şemsi Yastuman'dan bağlama dersleri alan Âşık Murat Akkaya, özellikle hemşerileri ve akrabaları olan İhsan Ermiş, İlyas Akkaya ve Elvan Akyürek gibi kişilerin etkisinde kalmıştır. Âşık Murat Akkaya ilkökul mezunudur.

Görüşmeden Elde Edilen Bulgular

"Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?" sorusuna Âşık Murat Akkaya, "ayak" kavramını edebi olarak ele aldığını ve kafiye (uyak) anlamında kullandığını söylemiştir. Yörelere kafiye farklı olarak "Ayak" kavramı kullanımından da bahsetmiştir. Dua ile başlayan Cem törenlerinde âşığın sazı ile söylemiş olduğu güftenin Dede tarafından açıklanmasına da "ayak" denildiğini ifade etmiştir. "Özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadıkları" sorusuna ise hiç kullanmadığını ifade etmiştir.

"Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?" sorusuna, ayak kavramının kafiye (uyak) anlamında kullanıldığı ve kafiye'nin yanısıra kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye gibi çeşitlerinin olduğunu söylemiştir.

Gel gidelim gurbet elden sılaya, 11'li hece vezni

Sıla bari hasretliği çekmesin, 11'li hece vezni

Yaz gelince göçek bizim yaylaya, 11'li hece vezni

Yayla bari hasretliği çekmesin. 11'li hece vezni

Yukarıdaki dörtlükte Âşık Murat Akkaya "sıla" ve "yayla" kelimelerindeki kafiyelerin ayak olduğunu söylemiştir. "Müzikal adlandırmada kullanmış oldukları kavram" sorulduğunda ise makam veya hava kavramlarını kullandıklarını söylemiştir. Makam ya da hava örnekleri istendiğinde ise yörelere "Yolcu Havası", "Değiş Ayağı Makamı" ve "Oyun Havalan Ayağı Makamı" olmak üzere üç ana makamın olduğunu söylemiştir. Sivas, Hafik, Aybastı, Erbaa, Zile, Turhal gibi yörelerde ise Tokat yöresi melodileri etkisi olup "Alaçamlar", "Ellik" gibi makam adlandırmaları olduğunu ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiğini açıklamışlardır. Yapılan görüşmede icra edilen örnek melodilerin Do kararlı olduğu Nikriz, Çargâh, Rast makam dizilerinden oldukları tespit edilmiştir.

Tokat yöresindeki âşıkların eserlerinin icrasında çalgı aleti olarak bağlama kullandıkları görülmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden kara (bozuk) düzen içerisinde eserlerini icra ettiği görülmüştür.

Yapılan görüşmede "hangi makamda beste yaptıkları" sorusuna genel olarak kullandıkları makam sayısının birkaç makam olduğundan bahseden Âşık Murat Akaya, Uşşak, Hüseyini ve Hicaz makamlarının varlığından haberdar oldukları fakat üretmiş oldukları melodilerde makam adlandırması yapmadıkları tespit edilmiştir. Makamı dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıpların oluşturduğu ve genelde bu kalıpların birbirlerine benzediklerinden dolayı nerdeyse üretilen ezgilerde kullanılan melodilerin aynı olduklarını, melodi üretmede bir takun sorunlar yaşadıklarını söylemiştir. Örnek melodi vermeleri istendiğinde makam kavramının GTSM makam kavramı ile örtüşmediği tespit edilmiştir.

"Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri" sorulduğunda, Kerem ve Garip kavramlarının makam olduklarını açıklamıştır.

"Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak ister miydiniz?" sorusuna Âşık Murat Akaya, müzik eğitimi almadığını ve âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmiştir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almanın kendilerine çok yararlı olacağını da söylemiştir.

Tokat ili âşıklarından Âşık Murat Akkaya ile yapılan görüşmede, Âşıklık Geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik araştırmacıları ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunmadıklarını ifade etmişlerdir.

Tokat ili âşıklarında çoğunlukla söz unsurunu ön plana çıkarmışlardır. Bağlama daha çok yardımcı unsur olarak kullanılır. Bundan dolayı âşık ezgilerinde melodik zenginlik aramaktansa söz unsurunda kafiye bütünlüğü ve şiirin teması daha önemlidir.

Tokat ili âşıkları ile yapılan görüşmelerde Âşık Mahsumi Şerif, Ali Ekber Çiçek, Elvan Akyürek gibi âşıklar ile günümüzde yaşayan İhsan Ermiş, İlyas Akkaya gibi âşıklar kendilerine model aldığını söylemiştir.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

Sonuçlar

Araştırmada incelenen ayak kavramı, GTHM kuramı açısından ele alınmış ve Âşıklık Geleneği'nde nasıl kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yapılan bu durum tespiti ile GTHM de dizi adlandırma olarak kullanılan ayak kavramının Âşıklık Geleneği'nde söz unsuru olarak ele alındığı ve kafiye (uyak) manasında değerlendirildiği görülmüştür.

Melodik olarak âşıklar tarafından kullanılan makam-hava kavramlarının GTHM dizilerini adlandırmada kullanılan ayak kavramı ile örtüşmediği ve âşıkların makam-hava olarak kullandıkları kavramların kalıplaşmış melodiler oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan araştırmada, Âşıklık Geleneği'nde çalgı aleti olarak kullandıkları bağlamanın doğudan batıya doğru gidildikçe söz unsuru kadar ön plana çıktığı ve kullanılan melodilerin zenginleştiği görülmüştür. Bunun sebebinin Alevi-Bektaşî Geleneği'nde büyük önem arz eden bağlama icrasının olduğu düşünülmektedir.

Doğu Anadolu'da yaşayan âşıkların çoğunlukla belirli makam-havalarda bağlama eşliğinde irticalen şiirler söylemelerine karşın İç Anadolu Bölgesi âşıkları daha çok eserlerini belirli zaman diliminde besteledikleri görülmektedir. Âşıklık Geleneği içerisinde atuşma olarak bilinen türün Doğu Anadolu Bölgesinde daha yaygın olarak kullanıldığından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Yapılan görüşmelerde çoğunlukla, Erzurum ili âşıklarının Maya, Müstezat ve Tatyân etkisinden dolayı Uşşak, Hüseyîni, Rast ve Segâh makamlarında, Kars ili âşıklarının Azerî Müziği etkisi ile Buselik, Rast, Segâh makamlarında, Kırıkkale ve Kırşehir ili âşıklarının Hicaz, Muhayyer, Muhayyer Kürdi, Kürdi, Kürdîlibicazkâr, Acem Kürdi, Uşşak makamlarında, Sivas ili âşıklarının Çamşılı ve Arguvan Havalının etkisi ile Muhayyer, Hüseyîni, Uşşak makamlarında, Tokat ili âşığının ise Çargâh, Nikriz, Rast makamlarında eserlerini icra ettikleri tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmelerde âşıkların, "âşık" kavramının yerine "ozan" kavramını kullandıkları tespit edilmiştir. Türklerin eski yurtları olan Orta Asya'dan, 16.yy'a Anadolu'ya kadar uzanan tarihi süreçte "ozan" olarak karşımıza çıkan ve bu yüzyıldan sonra kendi içerisinde görev dağılımı yapılarak "âşık" adını alan, halkın dertlerini, duygularını ve düşüncelerini sazları eşliğinde dilden dile aktaran Âşıklık Geleneği gerçeğinin aksine günümüzde âşıkların, daha yeni ve çağdaş bir kavram olduğunu düşündükleri "ozan" kavramını "âşık" kavramı yerine kullandıkları görülmüştür.

Öneriler

Yapılan araştırmada, GTHM de terminolojik sorunlarının varlığı tespit edilmiş olup ilk olarak GTHM terminolojisi oluşturulması gerekliliği görülmektedir.

"Ayak" kavramının tanım ve kullanımının GTHM kaynağı ile akademik ve uzman kişiler arasında bir takım farklılıklar arz ettiği görülmektedir. Bu farklılıkların ortadan kalması ilk olarak kavram bütünlüğü sayesinde olacağı düşünülmektedir. Makam dizisi ifadesinin sorunu ortadan kaldıracak gibi Hicaz Türkü, Hüseyîni Türkü gibi yalnızca makam adı kullanılarak bu sorunun çözülebileceği de düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- AKDOĞU, Onur. (1996). **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, Ege Üniversitesi Yayınları, İZMİR
- ALDEMİR, Murat. (1995). **Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- ARTUN, Erman. (2004). **Türk Halk Edebiyatına Giriş**, Kitabevi Yayınları, İSTANBUL
- AŞIK, Yavuz. (1997). **Artvin Yöresinden Alunan Ezgilerin Müzikal Analizi**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- AYDIN Ali Fuat, Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri (2006)
- COŞKUN, Köksal. (1984). **Türk Halk Müziğinde Ayaklar**, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (Yayınlanmamış Bitirme Çalışması)
- DÜZGÜN, Dilaver. (2004). **Aşık Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı**, Grafiker Yayıncılık, ANKARA
- EMNALAR, Atınc. (1998). **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı**, Ege Üniversitesi Basımevi, İZMİR
- ERGİN, Aylin. (1999). **Manisa Türkülerinin Makam, Ayak, Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi**, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- FEYZİ, Ahmet. (2002). **T.R.T. Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziği'ndeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi**, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- GAZİMİHAL, Mahmut R. (1961), **Musiki Sözlüğü**, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL.
- GÜLDAŞ, Tufan. (1993). **Aşık Veysel ve Müziği**, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- GÜNAY, Umay. (2005). **Türkiye'de Aşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi**, Akçağ Yayınları, ANKARA
- HOŞSU, Mustafa. (1997). **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, Kombassan A.Ş, İZMİR
- KARABULUT, Murat. (1995). **Aşık Geleneğinde Söz ve Ezgi**, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KAYA, Sergin. (1993). **Harput Müziği'nde THM - TSM Etkileşimi**, İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KAYNAR, Ümit. (1996). **Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği**, Ege Yayınları, İSTANBUL
- KIVILCIM, Aslı. (1997). **Hicaz Makamının Türk Halk Müziğindeki Yeri**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KOYUNCU, Süleyman. (2001). **İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musikisi'ndeki Makamsal Karşılıkları**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- KUTLUĞ, Yakup Fikret. (2000). **Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme-**, Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL
- KUZUCU, Kaya. (1997). **Türk Aşık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar**, Ankara: Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı (Türk Din Musikisi) (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- OĞUZ, Öcal. (2001). **Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam**, Akçağ Yayınları, ANKARA
- ÖZALP, M. Nazmi. (2000). **Türk Musikisi Tarihi**, Milli Eğitim Basımevi, İSTANBUL
- ÖZKAN, İsmail H. (1994). **Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velvelleri**, Ötüken Neşriyat, İSTANBUL
- ÖZTUNA, Yılmaz. (2000). **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, ANKARA
- PELİKOĞLU, Mehmet C. (1998). **Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar**, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- SAÇAR, Birol. (1998). **Aşık Yaşar Reyhani'nin Müziğinde**

- Kullandığı Makamlar Üzerine Bir Araştırma.** Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- SÜMBÜLLÜ, H.Tahsin. (2006). **Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ayak Problemi ve Geleneksel Türk Halk Müziği Eğitimine Yansımaları**, Ata. Üni. Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:1, Sayı:1
- SÜMBÜLLÜ, H.Tahsin. (2006). **Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi**, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- ŞENEL, Süleyman. (1992). **Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri**, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi)
- ŞENEL, Süleyman. (1996). **Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında**, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi; Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA
- TATYÜZ, Hakan. (2001). **Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi**, Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)
- TURA, Yalçın. (1996). **Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması**, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi; Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence, Seksiyon bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA
- YENER, Sabri. (1999). **Bağlama Öğrenim Metodu III**, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, 3. Baskı, TRABZON.
- YENER, Sabri. (2001). **Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi**, Müzikte 2000 Sempozyumu. Neyir Matbaacılık, ANKARA