T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

TÜRKİYEDE AYAK KAVRAMININ GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ KAYNAĞINDA NE ÖLÇÜDE KULLANILDIĞININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Erdal TUĞCULAR

Ankara – 2006

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

TÜRKİYEDE AYAK KAVRAMININ GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ KAYNAĞINDA NE ÖLÇÜDE KULLANILDIĞININ İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Erdal TUĞCULAR

Ankara – 2006

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ'ye ait "Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi" adlı çalışma jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalından YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. Mehmet ŞEREN

Üye (Danışman) Yrd. Doç. Erdal TUĞCULAR

Üye Yrd. Doç. İsmet DOĞAN

TÜRKİYEDE AYAK KAVRAMININ GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ KAYNAĞINDA NE ÖLÇÜDE KULLANILDIĞININ İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)
Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

ÖZET

Bu araştırma, Türkiye'de "Ayak" kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağında ne ölçüde kullanıldığını değerlendirmek amacıyla yapılmış ve araştırma çerçevesinde Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerini adlandırmada kullanılan "Ayak" kavramının, biçim ve şekil olarak Âşıklık Geleneği'nde nasıl kullanıldığı belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada; durum tespitine yönelik çeşitli kaynaklardan ve iletişim araçlarından bilgi toplanarak belgesel tarama yöntemi, "Ayak" kavramının Âşıklık Geleneği'nde nasıl kullanıldığını tespit edebilmek için de görüşme (interviewing, mülakat) yönteminden yararlanılmıştır.

Araştırmada, örneklem olarak Erzurum, Kars, Kırıkkale, Kırşehir, Sivas ve Tokat' ta yaşayan halk âşıkları seçilmiştir.

Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında dizi adlandırılması bakımından kullanılan "Ayak" kavramının, Âşıklık Geleneği'nde söz unsuru olarak edebi açıdan ele alındığı ve "kafiye (uyak)" olarak kullanıldığı ayrıca dizi olarak "Ayak" kavramına karşı "Makam" ya da "Hava" kavramlarının kullanıldığının durum tespiti yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Dizi, Ayak, Aşık, Aşıklık Geleneği, Geleneksel Türk Halk Müziği

Tez Yöneticisi: Yrd. Doç. Erdal TUĞCULAR

A STUDY ON THE WAY THE CONCEPT OF MELODIC PATTERN IS USED IN THE TRADITIONAL TURKISH FOLK MUSIC SOURCE IN TURKEY

(High License Thesis)
Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ

ABSTRACT

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.

In the investigation, it was determined that the concept "Melodic Pattern" which is used to name the scales in the Traditional Turkish Folk Music theories was worked from the point of literary view as a factor of saying in the Minstrelhood Tradition, and it was also used as a "Rhyme" while the concepts "Mode or Tune" were used instead of the concept "Melodic Pattern" as a scale.

Keywords: Scale (Dizi), Melodic Pattern (Ayak), Rhyme (Kafiye), Minstrel (Aşık), Minstrelhood Tradition (Aşıklık Geleneği), Traditional Turkish Folk Music (Geleneksel Türk Halk Müziği)

Thesis Supervisor: Associate Professor. Erdal TUĞCULAR

ÖNSÖZ

Müzik, genel olarak duygu ve düşünceleri seslerle ifade etme sanatı olarak ifade edilir. Müzik vasıtası ile insanların birbirleriyle paylaşımda bulunmaları tarih boyunca kaçınılmaz olmuştur. Farklı ırklardan, milletlerden, kültürlerden ve dinlerden olan insanlar, anlatmak ve paylaşmak istediklerini müzik vasıtasıyla rahatlıkla ifade edebilmektedirler. Bunu dünya müziklerine göz attığımız zaman rahatlıkla görebiliriz. Hele aynı dili konuşan ve aynı milletten olan insanlar için bu sıcak buluşma daha yakın ve samimi olmaktadır. Bu manada halka ait olan, kendi duygusunu, düşüncesini, sevincini, hüznünü, kederini, sevgisini, hasretini dile getirdiği ortak bir paydada buluşup paylaştığı en etkili müzik türü, "Halk Müziği"dir.

Halk müziğini İngiliz Breniers, "halkın müşterek malı olan, en sade, düz ve yalın ezgilerdir ki, bestecisi belli değildir" tanımı ile açıklar (Atılgan, 2000;164). Halk müziği, topulumun ihtiyaçlarını ifade eden ve kültürün vazgeçilmez en önemli öğelerinden biridir. Ülkemizde Geleneksel Türk Halk Müziği üzerine bir çok tanım yapılmıştır. Geleneksel Türk Halk Müziği, kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Coşkun,1984;4).

Bu kadar büyük bir kültür hazinesine sahip olan Türk Milleti'nin müziğinin de zengin olması tartışılamaz. Fakat bu zenginlik beraberinde bir takım sıkıntılara da sebep olabiliyor. Nazari olarak Geleneksel Türk Halk Müziği içerisinde çözülememiş birçok problem bulunmaktadır. Bu problemler içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği'nde karmaşık yapıya sahip olan ve dizi olarak adlandırdığımız "Ayak" konusudur. Birçok teze ve araştırmaya konu olmuş Ayak problemi, günümüzde hem kavram olarak hem de içerik bakımından yapılan tartışmalarda güncelliğini hala korumaktadır. Kimileri "Ayak" kavramının yerine "Makam" kavramı kullanılmalı, kimileri "Ayak"ın kesinlikle "Makam" olmadığı, kimileri ise, "Ayak" ve "Makam" yerine farklı bir kavram kullanılması gerektiğini savunmaktadırlar.

Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı içerisindeki “Ayak” kavramı tanımında dahi ortak bir kanıya varılamayan böyle bir konunun, derinlerine inildikçe ne kadar karmaşık bir yapıya sahip olacağını ve çözülmesi güç sorunlarla karşılaşılacağı tahmin edilmektedir.

Geleneksel Türk Halk Müziği’ndeki çözülememiş, hala tartışmaların yaşandığı bu konuya açıklık getirmek, bundan sonra yapılacak olan tez ve araştırmalara da ışık tutması nedeni ile yapılan araştırma büyük önem taşımaktadır.

Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği’nin kaynağı, üretkenlikleri bakımından halk adına söz hakkına sahip olan Âşıklarla “Ayak” kavramı üzerine mülakat (görüşme) yapılarak bu kavramı kullanıp kullanmadıklarını veya kullanılıyorsa nasıl kullanıldığının durum tespiti yapılmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde tez çalışmamın başından sonuna kadar hiçbir zaman desteğini esirgemeyen, beni yönlendiren ve önerilerde bulunan danışmanım Yrd. Doç. Erdal TUĞCULAR’ a minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

ÖZET i

ABSTRACT ii

ÖNSÖZ iii

İÇİNDEKİLER v

BÖLÜM 1

GİRİŞ 1

1.1. Problem Durumu 3

1.2. Araştırmanın Amacı 4

1.3. Sayıltılar 5

1.4. Sınırlılıklar 5

1.5. Tanımlar 5

1.6. Kuramsal Çerçeve 7

1.6.1. Geleneksel Türk Halk Müziği, Ozan, Âşık, Âşıklık Geleneği 7

1.6.2. Halk Şiiri'nde Ayak ve Ayak Hakkında Yapılan Araştırmalar 16

1.6.2.1. Âşık Makamları 25

1.6.2.2. Âşık Fasılları 32

1.6.3. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde "Ayak" 33

1.6.3.1. Mustafa Hoşsu' ya Göre Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayaklar 39

1.6.3.1.1. Maya ve Ayak 41
1.6.3.1.2. Hüseyni Ayağı 41
1.6.3.1.3. Engin Hüseyni Ayağı 43
1.6.3.1.4. Garip Ayağı 44
1.6.3.1.5. Kerem Ayağı 45
1.6.3.1.6. Engin Kerem Ayağı 45
1.6.3.1.7. Kesik Kerem Ayağı 46
1.6.3.1.8. İbrahimi Ayağı 46
1.6.3.1.9. Lavik Ayağı 47
1.6.3.1.10. Bozlak (Abdal) Ayağı 48
1.6.3.1.11. Müstezad Ayağı 49
1.6.3.1.12. Kalenderi Ayağı 50
1.6.3.1.13. Azeri Ayağı 51
1.6.3.1.14. Yörük Ayağı 51
1.6.3.1.15. Misket Ayağı 52
1.6.3.1.16. Çubuk Uzun (Çiçek Dağı) Ayağı 52
1.6.3.1.17. Fidayda Ayağı 53

1.6.3.2. Köksal Coşkun'a göre Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayaklar 54

1.6.3.2.1. Maya Ayağı 55
1.6.3.2.2. Hüseyni Ayağı 55
1.6.3.2.3. Engin Hüseyni Ayağı 55
1.6.3.2.4. Kerem Ayağı 56
1.6.3.2.5. Engin Kerem Ayağı 56
1.6.3.2.6. Kesik Kerem Ayağı 57
1.6.3.2.7. Yahyalı Kerem Ayağı 57

1.6.3.2.8. Yanık Kerem Ayağı 57
1.6.3.2.9. Bozlak Ayağı..... 58
1.6.3.2.10. Garip Ayağı..... 58
1.6.3.2.11. Kalenderi Ayağı 59
1.6.3.2.12. Müstezat Ayağı 59
1.6.3.2.13. Misket Ayağı..... 60
1.6.3.2.14. Abdal Ayağı 62
1.6.3.2.15. Azeri Ayağı 62

1.6.3.3. Murat Aldemir' e Göre Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayaklar..... 62

1.6.4. Makam-Ayak İlişkisi..... 64

1.6.5. Müzik Eğitimi ve Geleneksel Türk Halk Müziği..... 77

BÖLÜM 2

2.1. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR 85

BÖLÜM 3

YÖNTEM..... 91

3.1. Araştırma Modeli 91

3.2. Evren ve Örneklem 91

3.3. Veri Toplama Aracı ve Geliştirilmesi..... 92

3.4. Verilerin Toplanması 93

3.5. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması..... 93

BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUM 94

4.1. Erzurum İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular 94

4.2. Kars İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular 97

4.3. Kırıkkale İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular .. 101

4.4. Kırşehir İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular 105

4.5. Sivas İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular 108

4.6. Tokat İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular 111

BÖLÜM 5

SONUÇLAR VE ÖNERİLER 114

5.1. Sonuçlar 114

5.2. Öneriler 119

KAYNAKÇA 121

EKLER 126

ÖZGEÇMİŞ 129

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Sanat; insanın doğa karşısındaki duygu ve düşüncelerini çizgi, renk, biçim, ses, söz, ritim, ışık araçlarıyla ifade etmesi sonucu yapılan bir faaliyettir. Başka bir ifade ile sanat; gereksinimler karşısında bilgi ve düşünceyi işle birleştirerek yararlı hale getirmek demektir.

Sanat genel olarak 2 bölüme ayrılır:

1. Pratik Sanatlar (Zanaat): Marangozluk, dokumacılık, aşçılık vb. günlük hayatımıza girmiş ustalık isteyen mesleklere halk arasında zanaat, bu işi yapanlara ise zanaatkâr denir.
2. Güzel Sanatlar: Fikir, duygu ve düşüncelerimizi resim, boya, ses, anlatım gibi araçlarla dışa vurabilmeyi ve başkalarına hissettirebilmeyi sağlayan sanatlardır.
   a) Sessel Sanatlar (Fonetik Sanatlar) : Ses ve sözle işitme duyumuza hitap eden sanatlardır. Bunlar Edebiyat, Müzik'tir
   b) Görsel Sanatlar (Plastik Sanatlar) : Çizgi ve hacim veren araçlarla gözümüze hitap eden sanatlardır. Bunlar Resim, Mimari, Heykel'dir.

Güzel Sanatların gelişmesi, iki nedene dayanır; Ulusların, geçmişlerinin eskiliği ve topluma yararlı olabilme arzusu. İnsan, iki güzelliğin içindedir. Biri doğal, diğeri suni güzelliktir. Suni olan güzellikler "sanattır". Sanatta ritim vardır, sanatçı, doğayı taklit ederek, güzelliği ileri götürür, insanın duygu ve düşüncesinin sanata sinmiş oluşu, sanatın güzel oluşunun başka nedenidir.

Tiyatro, bale, opera ise hem sessel hem de görsel sanatların karışımından oluşmuş sanat dallarıdır (Sanat, web;2006).

Sessel (Fonetik) sanatlar içerisinde incelenecek olan müzik, genel olarak, seslerin bilimi olarak ifade edilir. Köken olarak Yunanca "Musa" kelime kökü ve "ike" son ekinin birleşmesinden oluşan musike, -Perilerin Dili- kelimesinde türetilen müzik-musiki (Tanrıkorur, 1998;13); İnsanın kendini seslerle ifade etmesine imkân

veren sanat, melodi, ritm, armoni bakımından ele alınan sesler bilimi olarak tanımlanır (Meydan Larousse, 183). İ. Hakkı Özkan'a göre musiki; bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesi ile ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirme sanatıdır (Özkan, 1994;29). Yalın ve özlü anlamıyla müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, o arada başka gereçlerinde katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belirli bir amaç ve yöntemle belirli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerle anlatan estetik bir bütündür (Uçan, 1997;29).

Müziğin nasıl oluştuğuna dair elimizde kanıtlar olmamasına rağmen insanlığın varoluşundan beri ilkel dahi olsa müziğin oluşmaya başladığı düşünülmektedir. Müziği oluşturan ana unsurlardan olan ses'i ilkel insanlar konuşmadan önce dahi yardımcı unsurlarla elde etmeyi başarmışlar ve bu seslerle kural gözetmeksizin bir takım melodiler üreterek birbirleri ile anlaşma yoluna gitmişlerdir. Zaman içerisinde zevkler, estetik kaygılar ortaya çıktıkça bu melodiler daha da şekillenerek genele yayılmaya başlamıştır. Bu yayılma insanların millilik vasıfları da düşünülecek olursa belirli bir disiplin içerisinde şekillenerek ulusallaşmış ve ortak değerler taşımaya başlamıştır. Bundan dolayıdır ki her milletin kendilerine has Halk Müzikleri vardır. "Popular" kelimesinden türeyen "Popular Müzik" diye isimlendirilen Halk Müzikleri, derin kültür etkisi ile daha da yoğunlaşır ve zenginleşir. Genel olarak müzik bilimcilerinin yapmış oldukları Halk Müziği tanımları şöyledir:

"İngiliz Prat'a göre; köylü ve halk arasından çıkıp, gelenek haline gelen ezgiler, halk müziğini oluşturur.

İngiliz Briners'e göre; halk müziği, halkın müşterek malı olan, en sade, düz ve yalın ezgilerdir ki, bestecisi belli değildir.

Alman Hugo Riemann'a göre; halk müziği kapsamına şu yaratılar girmektedir:

1. Ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar,

2. Birçok nedenle halk tarafından benimsenmiş ve halk ezgisi ifadesine bürünmüş olanlar,

3. Melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popüler bir eda taşıyanlar.

Fransız Michelle Brenne'e göre; halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler halk müziğidir.

Moser'e göre; halkın ortak malı olan şarkı ve melodiler halk türküsüdür." (Atılgan, 2000;164).

1.1. Problem Durumu

Araştırmada problem durumu olarak; Türkiye'de "Ayak" kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağında ne ölçüde kullanıldığı belirlenmeye çalışılmaktadır. Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatında kullanılan "Ayak" kavramı ile Âşıklık geleneğinde kullanılan "Ayak" kavramı ve bu iki kavram arasındaki ilişkiyi tespit etmek gibi konular yer alacaktır.

Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği'ni yurdun çeşitli yörelerinde kaynağında uygulayan âşıklar, ozanlar, saz şairleri gibi herhangi bir müzik eğitimi olmayan ezber, doğaçlama (irticalen) yöntemiyle Geleneksel Halk Müziği geleneğini sürdüren kişiler ile yüz yüze görüşme yöntemi uygulanarak, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında kullanılan "Ayak" kavramı ve bu kavram doğrultusunda ortaya atılan çeşitli görüşleri de belgesel tarama yöntemi yapılarak probleme çözüm aranacaktır.

Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde yer alan "Ayak" kavramı ile Geleneksel Türk Halk Müziğini yurdun çeşitli yörelerinde kaynağında uygulayan ozan, saz şairi ve aşıklar arasında kullanım farkının olup olmadığı ve amacına ne ölçüde ulaşıldığı bir problem durumu olarak ele alınmış ve bir bütünlük içinde tanımlanmaya çalışılmıştır.

Problem cümlesi:

"Geleneksel Türk Halk Müziğinde kullanılan Ayak kavramı ile kaynağında âşıklar tarafından kullanılan Ayak kavramı arasında kullanım farkı var mıdır?"

Bu problemin çözümünde şu alt problemlere yanıt aranacaktır.

Alt Problemler

1. Geleneksel Türk Halk Müziği'nin kaynağında "Ayak" kavramının kullanımı nasıldır?
2. Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı'nda kullanılan "Ayak" kavramı ile kaynağında kullanılan "Ayak" kavramı arasında farklılıklar var mıdır?
3. Yöresel farklılıklardan dolayı Âşıklar arasında, farklı "Ayak" kavramı kullanımı var mıdır?
4. Âşıklar dizi adlandırmada "Ayak" kavramına karşılık hangi kavram veya kavramları kullanırlar?
5. "Ayak" kavramının Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği programına yansımaları nasıldır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan "Ayak" kavramı ve Âşıklık geleneğinde kullanılan "Ayak" kavramı arasındaki durum tespiti yapmak ve bu tespit doğrultusunda Geleneksel Türk Halk Müziği eğitiminde yer alan farklı "Ayak" kavramı kullanımlarını gidermek, daha doğru kavram tespiti yapmak, kavram kargaşasına daha somut ve net öneriler sunmak olacaktır.

Türk müzik kültürünü oluşturan temel müzik türleri içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği şüphesiz önemli bir yere sahiptir. Geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatı ve eğitimi içerisinde "Ayak" kavramı ile dizi adlandırmaları gibi çözülmeyi bekleyen pek çok sorun var. Günümüzde konu uzmanı kişilerin yapmış oldukları "Makam ve Ayak İlişkisi" gibi tartışmaların çözümü, Geleneksel Türk Halk Müziği 1eğitimimizi etkileyeceği ve müzik kültürümüzü gelecek nesillere sağlıklı bir

şekilde aktaracağı da düşünülmektedir. "Türkiye'de 'Ayak' Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi" adlı tez, tartışmalara ışık tutabilmesi sebebiyle de önem arz etmektedir.

Ayrıca tüm müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş öğretim programı çerçevesinde Geleneksel Türk Halk Müziği programının geliştirilmesi gerekliliğine dikkat çekilmesi bakımından önemlidir.

1.3. Sayıltılar

Bu araştırmada;

- Araştırma için bilgilerine başvurulan kişi, kurum ve kuruluşların verdikleri yanıtların gerçek durumu yansıttığı,
- Kullanılan veri toplama araçlarının, araştırma için geçerli, güvenilir ve veri toplama aracı olarak yüz yüze görüşme yapılmasının amaca yönelik olduğu,
- Seçilen örneklerin evreni temsil ettiği temel sayıltılardan hareket edilmiştir.

1.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Türk Halk Âşıkları ile
- Erzurum, Kars, Tokat, Sivas, Kırıkkale ve Kırşehir âşıkları ile sınırlıdır.
- Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Bölümü Ders İçerikleri ile sınırlıdır.

1.5. Tanımlar

Dizi: Bir makamın içerdiği sesleri ve perdeleri gösterir (Sun, 1991;2). Aşağı ya da yukarı doğru aynı yönde ilerleme gösteren nota serisi, müziğin tonal elementlerinin belirli bir iniş-çıkış içerisinde düzenlenmesi, Özel kuralları ve bir müzik sistemine temel olan belirli perdelerdeki notaların sıralanması, Mod, gam ve makamlar dizilerden oluşmuştur (Şengül, 2006;4). Seslerin, bitişik şekilde yan yana

gelmesinden müteşekkil grup (Öztuna, 1990;229). Bir makamın bünyesinde bulunan bütün seslerin ard arda sıralanmasıyla oluşan kalıptır (Yener, 2001;67).

Geleneksel Türk Halk Müziği: Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir (Coşkun, 1984;4). Klasik musiki yahut sanat musikisi dışında kalan, halk dehasının umumi, müşterek mahsulü olan ve bestekârları meçhul bulunan musiki (Öztuna, 1990;323).

Kafiye(Uyak): En az iki dizenin sonunda tekrarlanan, yazılışları aynı, ama anlamları farklı ses benzerliğidir(Artun, 2004;86).

Makam: (Arp.“makam=yer, mevki”) Bir durak ile bir güçlü etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi heyeti. Bu kelime “mode” ve “tonalite” mefhumlarının her ikisini de içine alır, fakat ekseriya “tanalite” karşılığı olarak kullanılır (Öztuna, 1990;16).

Ozan: Eski, bilhassa, İslâm’ı kabulden önce, Türk halk musikisi ve şiirinde, halk şair-musikişinasına verilen adların en marufudur. Ozana sonraları “saz şairi” ve “âşık” denmiştir (Öztuna, 1990;174). Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden önce hece vezni ile düzenledikleri koşuklarını “Kopuz ve Çöğür” denilen sazlar ile okuyan halk şairlerine Ozan denir. Ozan’a Kam, Baksı gibi isimlerde verilir (Kuzucu, 1997;2).

Saz Şairi (Âşık): Aynı manada “âşık” da kullanılır. Batı Türklerinin halk şair-musikişinaslarına verdikleri isim (Öztuna, 1990;270). Kelime anlamı olarak, bir kişiye veya şeye karşı şiddetli sevgi duyan kimsedir. Tutkun, müptela, seven kimse. Istılahta ise bir hazırlığı olmaksızın şiir söyleyen, ekserisi saz eşliğinde şiirlerini Tasavvufi yönleri okuyan ve halk hikâyeleri anlatan kişidir (Kuzucu, 1997;2).

1.6. Kuramsal Çerçeve

1.6.1. Geleneksel Türk Halk Müziği, Ozan, Âşık, Âşıklık Geleneği

Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacılarının yapmış olduğu Halk Müziği tanımlar ise:

"Muzaffer Sarısözen'e göre; halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği ezgilere halk musikisi denir.

Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre; halk şarkısı tabirini "chant popularie" karşılığı kullandık, fakat Almanların kendi halk şarkılarına "lied" dedikleri gibi, biz de kendi halk şarkılarımıza genellikle "türkü" dedik. Anadolu'da "şarkı" adı genelde bilinmez.

Halil Bedii Yönetken'e göre; Türk Halk Müziği folklorik, anonim bir karakter taşır, yaratıcıları belli değildir. Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, Türk âşıklarının müziğidir." (Atılgan, 2000;164).

"Yapılan tanımlar çerçevesinde Batının trubadurları ile Türklerin ozan, saz şairi, âşıkları arasında yakın bir ilişki görülmektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı bakımından iki büyük kaynaktan beslendikleri görülür:

- Âşıklar
- Türkü yakıcıları

Bu iki grup halk sanatçıları, çeşitli eski ezgilerden, akıllarında kalanları, bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirmek suretiyle yeni 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;28).

Geleneksel Türk Halk Müziği temel kaynağı olan Âşıklık geleneği tarihsel gelişim süreci incelendiğinde Âşıklık, İslamiyet öncesi Türklerde Ozan kavramı ile karşımıza çıkmaktadır. Ozan sözcüğü kökeni bakımından tartışılmakla birlikte 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.

Bu halk sanatçılarına, çeşitli Türk kavimleri tarafından ayrı adlar verilmişti. Altay Türkleri; Kam, Kırgızlar; Baksı (Bakşı), Yakutlar; Oyun, Tonguzlar; Şaman, Oğuz Türkleri de Ozan diyorlardı. Hangi adla anılırsa anılsınlar, hangi Türk kavmine mensup olurlarsa olsunlar, görevleri aynı idi. Çeşitli zaman ve mekânlarda bunlara verilen önem, kıyafetleri, kullandıktan müzik aletleri yaptıkları işlerin şekli değişebiliyordu, fakat semadaki mabutlara kurban sunmak, ölülerin ruhlarını semaya veya yerin dibine yollamak, fenalıklar, hastalıklar ve ölüm getiren kötü cinlerin yapacaklarına engel olmak, törenleri yönetmek hep bu halk sanatçılarının görevleriydi (Köprülü, 1989;58).

Eski Türklerde ozanın rolü mühim olmuştur. Çünkü söz ve musikinin rolü mühimdi. Kopuz ve sonraları bağlama çeşidinden saz çalar, irticalen söylediği manzumeleri irticalen besteleyerek okurdu. Şaman geleneklerinden uzaklaştıkça ozanın içtimaî mevkii azaldıysa da, saz şairleri daima rağbet gördüler (Öztuna, 1990;174).

Ozanlar veya saz şairlerinin en önemli çalgısı kopuzdur. Şamanların kullandıkları vurmalı çalgıların aksine, saz şairleri telli çalgı olan kopuzu kullanmakta, dolayısıyla yapılan ezgiler daha içerikli olmaktadır. Hunlar'da saz şairi etkin bir kişi olarak karşımıza çıkmakta hatta hakanın yanında müzik yapmaktadır. Müzik türlerinin bazıları ilkel de olsa bu dönemde oluşmaya başlamıştır. Gerek destanlarda, yuğlarda söylenen sagular ve gerek düğün ve av törenlerinde söylenen koşuklar, bu dönem içinde saz şairleri veya ozanlar tarafından kopuz eşliğinde seslendirilmiştir (Emnalar, 1998;33).

"Ozan; Oğuz Türkleri'nin çalgıcı şairlere verdikleri ad. Bu kelime, çeşitli oğuz boyları arasında "kopuzla türkü söyleyen", "kopuzlarıyla Oğuz Destanları okuyan" halk şair-çalgıcıları için kullanılmıştır. Bu çalgıcı şairler Memluk Orduları'nda (XIII. y.y.), Selçuklular'da ve Anadolu Selçukluları'yla Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında ve Azeri alanında (XIV-XV. y.y) elleriyle kopuzlarıyla destan geleneğini sürdürmüşlerdir.

Ozan kelimesi Azerbaycan ve Anadolu'da XV.y.y. dan sonra yerini "Âşık" kelimesine bırakmıştır." (Say,1992/1008)

Ozan kavramı, Türkler'in İslamiyet'i kabulünden sonraki dönemlerde muhtemelen 15–16. yy' a kadar süregelmiş ve İslam anlayışı ile yoğrulan ozanlık yerini "Âşık" kavramına bırakmıştır.

Türkler arasında yaygın olan bu âşık ismi, Kırgızlar arasında akın, Türkmenler arasında bahşı olarak bilinirken, Anadolu ve Azeri sahasında âşık olarak adlandırılmıştır. İslamiyet'in ilk yıllarında ilahiler söyleyen bu kişiler daha sonra şiir de söylemeye başlamışlardır. Önceleri ilahi bir güce sahip olduğuna inanılan bu kişiler belli bir terbiye içerisinde yetişirler, usta-çırak ilişkisi ile bir önceki bir sonrakini taklit cihetine giderlerdi. Bunun içindir ki âşıklık geleneği sürüp gitmektedir (Karabulut, 1995;4).

İslâmiyet'in kabulünden XVI. yüzyıla kadar olan devre, geniş halk kitleleri açısından bir geçiş devresi olmuştur. Bu devrede, eski kültürün devamcısı 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", "Ağsakkal", "Varsag", "Yanşag", "Varsağı-gû" gibi çeşitli adlar kullanılmış, ayrıca XIII. Yüzyıldan itibaren dinî ve tasavvufî şiirler yazan aydın şairler arasında tamamen farklı bir anlamda "âşık" kelimesi de kullanılmaya başlanmıştır. Dinî ve tasavvufi şiirler söyleyen bu şairlerin ve günden güne bu sahada kökleşen İslâmî kültürün tesirinde kalan halk şairleri, "âşık" terimini kendilerine de yakıştırır olmuşlardır (Düzgün, 2004;170).

Âşık, saz şairi, kalem şuarası ve halk şairi kavramları hakkında Hikmet Dizdaroğlu şöyle açıklama yapmaktadır.

"Âşık ve saz şairi sözcükleri anlamdaştır, aralarında ayrım yoktur. Saz şairleri ya da âşıklar iki bölüğe ayrılır.

Bir kısmı:

1.Ümmîdirler, okuma yazma bilmezler, hiç öğrenim görmemişlerdir.

2.Saz çalmasını bilirler, şiirlerini saz eşliğinde söylerler.

3.İrticai, yani hazırlıksız şiir söyleme, başlıca özellikleridir.

4.Şiirleri hece ölçüsüyledir. Ancak, okuma yazma bilmedikleri, öğrenim görmedikleri halde, bu kuralın dışına çıkan, aruzla söyleyen âşıklar da vardır (Sümmanî, Âşık Şenlik gibi).

Âşıkların bir kısmı ise belirli bir öğrenimden geçtikleri gibi saz çalmasını da bilirler; fakat şiirlerini hem hece, hem de aruz ölçüleriyle yazmışlardır (Âşık Ömer, Gevheri, Dertli, Erzurumlu Emrah gibi).

Kalem Şuarası'na gelince, bu terim, aslında kalem şairleri demektir; fakat saz şairlerince tekil anlamında kullanılır.

Halk şairi terimi ise, bir genellik taşır ve âşıklarla kalem şuarasını kapsamına alır. Halk şairi derken, ikisi birden kastedilir. Kalem şuarası aruzlu şiirler yazsa bile, divan şairleri sınıfının dışında kalır. Onlar, âşık edebiyatı türlerinde şiirler yazmaları ve bu soy şiirlerinde sade bir dil kullanmalarıyla, halk şairi öbeğine girerler.

Ancak, Fuat Köprülü ve Pertev Naili Boratav, halk şairini, âşık ve saz şairinin anlamdaşı biçiminde düşünürler." (Dizdaroğlu, 1969;19).

İslamiyet ile tanışan ve bu dini benimseyen Türkler, Şamanizm etkisi altında kaldıkları eski geleneklerini de bırakmayarak yaşama devam etmişlerdir. Fakat bu din ve gelenek etkisi zümre olarak Türkleri ikiye bölmüştür. Birçok ortak değerini İslam dini açısından yeni bir düzenleme ile değiştiren Türkler, bir taraftan

kendi vadisinde eski gelenekleri ile yaşam sürdüren bir zümre ile diğer taraftan da herkese uzanamayan medrese eğitimi ile müzik, edebiyat gibi farklı uğraşları olan başka bir zümre olarak ayrılmıştır. Hatta İslam dininin etkisi bu kadarla da kalmayarak mezheplerin etkisi ile tekke, tasavvuf şairleri ve edebiyatı gibi farklı kavramlarında oluşmasına vesile olmuştur.

Saz şairleri, içlerinde ümmî olanlar bulunduğu gibi, oldukça okumuşları da mevcuttur. Pratik zekâ ve istidada sahip, çocuk denilecek yaşta mesleğe atılmış köylülerdir. Köy köy gezip itibar görürler. Her köyde bir eve, bir imarete, bir misafirhaneye inerek vakit geçirir ve ülkeler gezerek başıboş hayatlarını devam ettirirler. Eski kopuzun yerine geçen tambura, bağlama, çöğür, cura, bozuk, bulgari, divan sazı gibi sazları vardır; bunları omuzlarına asarlar. Aralarında irticâlî yarışmalar yaparlar. Türk halk şiir-musikisine mahsus formlarla şiir söyler ve musikiye istidatlı olanlar bunları basit bir ezgi ile okurlar. Tabiî bunlar, gerek şiir, gerek musiki tekniği bakımından son derece mühmel ve kusurludur. Saz şairi veya âşık, eski Türk ozanının vârisidir. Bunların içinde gerçekten sanat seviyesine erişmiş, belki deha çizgisine yaklaşmış olanlar da mevcuttur. Bunlar daha çok büyük şehirlere yerleşmiş, serhadlerde yaşayan saz şairleridir. Yahut mühim mevki sahibi kimselerdir de, halk şairi gibi şiir söyleyip bestelemişlerdir. Fakat ne olursa olsun, bu zümre Batı'nın troubadourlarıdır. Son devirde, ilim ve sanat lâubalîliği ve siyasî maksatlarla bu unsurlardaki gerçeklerin değiştirilmesi işi çok ileriye vardırılmıştır. Bütün dünya milletlerinin edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da halk şiiri, kendi kadrosu dâhilinde mütalaa edilebilir. Yoksa halk şairi, dünyanın hiç bir büyük edebiyatında klasik ve sanat çevresi şairi ile mukayese edilmez. Bir Musset'nin bir troubadourla mukayesesi, Batı'da ilim değil, klinik mevzuudur. Saz şairinin manzumesi, binlerce söyleyiş içinde bazen güzel veya çok güzel olabilir. Fakat bir saz şairini, gerçek bir şairle mukayese etmek mümkün değildir (tasavvuf ve tekke şairleri, bu zümreye girmez; bunlar çok yüksek çevreden gelen sanatkâr şairlerdir, halk kitlelerine iyice girip tarikatlarını yayabilmek için halk dili ve şekilleri ile yazarlar) (Öztuna, 1990;270).

Murat Karabulut, "Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi" adlı yüksek lisans tezinde Âşık ve âşık manasında kullanılan terimleri irdelemiş ve açıklama yapmıştır.

Bu konuda Saim Sakaoğlu çeşitli kitap ve makalelerden; âşık, saz şairi, ozan, sazlı ozan, halk şairi, Hak şairi, Hak âşığı, halk âşığı, badeli âşık, meydan şairi, kalem şairi, çöğür şairi, vs. gibi adlarda on iki isim tespit etmiş olup bu tür kavram kargaşası yerine âşık terimini teklif etmektedir. Kanaatimize göre de bu adlandırmalar içerisinde en kabul göreni âşık terimidir. Kültür Bakanlığı'na gelen bütün âşıkların bu terimi yaygın olarak kullandığını tespit ettik. Son yıllarda biraz saz çalıp şiir söyleyen kişiler vardır ki onlarda kendilerini halk ozanı olarak tanıtmaktadırlar. Ancak bunlar daha ziyade kendi siyasi kimlikleri ile belli gruplara hitap ettiği için bunları âşıklar arasında düşünmüyoruz (Karabulut, 1995;25).

"Âşık: İrticalen şiir söyleyebilen, saz çalabilen kişidir.

Saz Şairi: "Âşık" ile eş manalı olarak kullanılmıştır.

Ozan: 16. Yüzyıla kadar kullanılan bu kelime, yerini, eş manalısı olan "âşık"a bırakmış ve daha sonraları "geveze", "herze söyleyen" manalarına gelmiştir. Son yıllarda canlandırılıp bütün şiir yazan ve söyleyenler için kullanılmasını yadırgıyoruz.

Halk Ozanı: "Halk Şairi" ifadesindeki "şair" kelimesinin sözde Türkçeleştirilmesiyle türetilen yanlış bir adlandırmadır; kaldı ki "halk" kelimesi de Türkçe değildir. İşin ilgi çekici yanı, bu söyleyişin yanlış olduğunu söylediğimiz saz şairleri de, kendilerince daha "havalı" bulunduğu için bu söyleyişte ısrar etmektedirler.

Sazlı Ozan: Saz da çalan bazı şairler için kullanılan bir addır, pek yaygın değildir.

Halk Şairi: İlk defa ne zaman kullanıldığını tespit edemediğimiz bu terim, "saz şairi" karşılığı olarak kullanılmaktadır; kanaatimizce "halk şairi" terimi, saz çalmasını bilmeyen kişileri içine almalıdır.

Hak Şairi: Dinî konularda şiirler söyleyen kişidir.

Hak Âşığı: "Hak şairi" ile aynı manadadır; bu terim biraz daha kuvvetli görünmektedir.

Halk Âşığı: Dinî konulardan çok dünyevî konulan işleyen kişidir.

Badeli Âşık: Rüyasında bir (üç) pir tarafından bade içirilen âşıktır. Şiir söylemeye ve saz çalmaya bundan sonra başlayacaktır.

Meydan Şairi; Daha çok topluluk önünde çalıp söyleyen şairlerdir; "âşık" "saz şairi" ile eş manalı olarak kullanılmıştır.

Kalem Şairi: İrticalen söyleyemeyen, belki saz da çalamayan şairlerdir.

Çöğür Şairi: "Çöğür" adlı, gövdesi büyük sapı küçük olan sazı vaktiyle çalanları günümüzde hatırlarken söylenilen addır."(Sakaoğlu, 2000;219).

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 olmanın yolu, diğer âşıklar ve toplum önünde kendini kabul ettirmenin yolu buradan geçmektedir. 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 bestekâr ve anonim eserleri sayı bakımından ne kadar çok hafızaya alırsanız o kadar iyi bir hanende olabilirsiniz. Bu olay Türk Müziği'ndeki usta-çırak ilişkisine dayalı meşk sisteminden kaynaklanmaktadır. Âşıklık Geleneği ve Türk Müziği arasındaki bu ilişki gayet önemlidir.

Âşık, usta malı eserleri icra ederken sözler içerisinde unutmuş olduğu bölümleri kendi dağarcığından üretir. Fakat bu üretkenlik içerisinde yapmış olduğu iş çok önemlidir. Dinleyicilerin bunu kesinlikle anlamamaları gerekmektedir. Bunu yapabilmek içinde sözün özünü bozmaksızın kafiyeye de (uyak) dikkat ederek yeni bir eser yaratır.

Parry-Lord' un sözlü teorisine göre her başarılı türkücü ve profesyonel âşık, formüllü bir şiir dili geliştirmektedir. Bu yolla geleneksel örnekler ve geleneksel düzen içinde, anında her konuda deyişler söyleyebilmektedir. Sözlü teoriye göre âşıklar, kendi şiirlerini ve usta malı şiirleri ezberlemektedirler. Ancak, âşıklar

arasında yapılan mülakatlara göre âşıklar kendi deyişlerini ve usta malı deyişleri her zaman aynen tekrarlayamadıklarını söylemektedirler. Bazen bir kelimeyi bazen bir mısraı bazen bir dörtlüğün tamamını unutabilmektedirler. Ayrıca, profesyonel âşıkların açıklamalarına göre biyografik halk hikâyelerindeki tanınmış âşıkların türkülerine aşina olan dinleyici herhangi bir değişikliğe veya yanlışa müsamaha göstermemektedir. Buna rağmen âşıkların meydana gelen boşluğu dinleyicinin hiç fark edemeyeceği veya değişiklikten memnun kalabileceği şekilde doldurdukları bir gerçektir. Sözlü teoriye göre ezberle irticai birbirlerini engellemektedir. Biri varsa diğeri yoktur. Bir âşığın aklında bir metin ezberlenerek aynen tekrarlanması fikri yerleştiğinde, irticai (şiir formülleri ile konuşma) kabiliyeti kaybolmakta veya büyük ölçüde dumura uğramaktadır. Türk âşık tarzı hikâye ve türkü söyleme geleneğinde, Lord'un teorisinin aksine ezber ve irticai yan yana yaşamakta ve gelişmektedir. Her âşığın repertuarında usta malı türküler yanında kendi türküleri de bulunmaktadır. Âşıkların usta malı türküleri ezberlemeğe çalıştıkları gerçek olmakla birlikte zaman zaman sayıları binleri bulan usta malı türkülerin en usta âşıklar tarafından bile ezberlenmesi hemen hemen imkânsızdır. Bu sebeple âşıkların hafızasındaki sabit metin değil, ancak her türkünün doğru şeklinin ne olduğuna dair kesin fikirdir. Türkülerin çekirdekleri sabittir, farklılık yardımcı unsurlarda meydana gelmektedir. Yardımcı unsurlar söyleyenin zevkine ve seçimine bağlıdır. Bu yolla âşıklar, ezberleme konusunda yüzde yüz başarıya ulaşmamakla beraber bu amaca büyük ölçüde yaklaşmaktadırlar. Bu tarz uygulamalarda çok kere âşıklar yarattıkları varyantlardan habersizdirler. Âşıkların söz ettikleri vecit hali onları kalıplaşmış metin fikrinden bir ölçüde uzaklaştırmaktadır. Ezber gayretleri Türk âşıklarını kudretsiz kılmamakta ve hafızasının yanıldığı hallerde telâşlanmadan İrticai güçlerini kullanmalarını sağlamaktadır. Türkünün çekirdeği ezberlenirken yardımcı unsurlar serbest bırakılmaktadır. Türk âşıkları diğer kültürlerdeki uygulamalardan farklı olarak birbirine zıt olan irticai ve ezber gücünü yan yana yeri geldikçe kullanarak sanatlarını başarı ile yürütmektedirler. Âşıklık geleneğinde hem usta malı şiirlere hem de âşığın kendi yaratıcılığına gerek duyulduğu zamanlar vardır (Günay, 2005;231)

Âşıklık geleneğinde başka önemli bir olgu ise rüya görme, bade içme olayıdır. Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi adlı kitabında bu konuyu derinlemesine irdeleyip araştıran Günay, rüya motifini kısaca sade kişilikten sanatçı kişiliğe geçiş olarak değerlendirmiş, âşık edebiyatındaki rüya motifini, başlangıç ve hareket sağlayan bir motif olarak kabul etmiştir. Rüyada peygamber, hızır, pir, sevgili… tarafından sunulan bade içilerek veya bade yerine hurma, şeker, saz, kitap… gibi başka bir nesne hediye sunulan âşıklar badeli âşık olarak kabul görmektedir. Halk şairleri gördükleri bu rüya karşısında olgunluğa kavuşur, hem Tanrı Aşkı hem de sevgilinin aşkı ile yanarlar ve bunun yanında derin bir din bilgisine de sahip olurlar. Uyandıkları anda çok kere bir başka âşık tarafından sorguya çekilirler. Bu sorulara saz eşliğinde kusursuz nazımla ve doğru cevap vererek, başlarından geçenleri de anlatarak "âşık" olduklarını ispatlarlar ve çevrelerinden saygı görmeye başlarlar.

Günay'ın tespitlerine göre rüya motifi dört aşamada sunulur. Hazırlık devresi niteliğindeki birinci aşamada çocukluk ve gençlik çağının şartları, karşılaşılan maddi veya manevi bir sıkıntı, adayı rüya ortamına sürükler. Genellikle kutsal sayılan bir mekânda, ıssız, adayın korku ve yalnızlık duygusunu derinden hissettiği bir yerde uykuya dalar. İkinci aşamada rüya gerçekleşir. Bu, çok kere uyku ile uyanıklık arasında, görenlerde gerçek izlenimi uyandıran canlı bir rüyadır. Böyle bir ortamda aday, kutsal kişilerle, kutsal sayılan bir mekânda karşılaşır. Pir elinden bade içer. Sevgilinin resmi veya kendisi ile karşılaşır. Pirler tarafından birtakım bilgilerle donatılır, kendisine bir mahlas verilir. Üçüncü aşamada uyanış söz konusudur. Aday, kendi kendine uyanır, ağzından, burnundan kanlı köpükler gelir, bir süre baygın yatar, "gönül ehli" bir kişinin sazının tellerine dokunmasıyla kendine gelir. Son aşamada ise aday, başından geçen olayları saz eşliğinde anlatır, rüyasını tasvir eder ve bu ilk şiirinin sonunda mahlasını anar (Düzgün, 2004;192).

Âşıklık geleneğinin önemini yalnız Geleneksel Türk Halk Müziği açısından değil Halk Edebiyatı açısından da iyi irdelemek gerekir. Âşık olma vasfını elde etmek bir takım kurallar gerektirir.

Edebiyatta iki türlü yaratıcılık vardır. Yazılı edebiyat geleneğine bağlı şairler, ölçülü veya ölçüsüz şiirlerini defalarca düşünce süzgecinden geçirdikten, pek çok hazırlık yaptıktan sonra, kesin şekli ile okuyucu önüne çıkarırlar. Bu hazırlık dönemi bazen yıllarca sürebilir. Sözlü geleneğe bağlı âşık tarzı şiirde ise geleneğin öngördüğü şekiller dâhilinde âşık, kendisine verilen ayakla şiir söylemek mecburiyetindedir. İrticalen şiir söyleyebilenler "âşık" olma imtiyazına sahiptirler (Günay, 2005;231).

1.6.2. Halk Şiirinde Ayak ve Ayak Hakkında Yapılan Araştırmalar

Şimdiye kadar anlatılan konularda Geleneksel Türk Halk Müziği tanımı, Âşıklık geleneğinin tarihsel süreci ve Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki yeri, önemi hakkında bilgi verilmiştir. Bundan sonra Türk Halk Edebiyatı içerisinde Âşık Edebiyatı ve Âşık Edebiyatında kullanılan Ayak kavramı üzerine yapılan araştırmalardan bahsedilecektir.

Âşıklık geleneğinde söz unsuru çok önemlidir. Halk şiirlerinin dili sade, yalın ve anlaşılır, vezin bakımından hece vezni kullanılmaktadır. Çoğunlukla şiirler kıta dediğimiz dört mısradan oluşur ve mısralar arasında kafiye vardır.

Âşık edebiyatında en çok 7, 8 ve 11'li hece ölçüleri kullanılır. Âşık şiirinin nazım şekillerini kafiye düzeni belirler. Bu bakımdan Âşık şiiri koşma ve mani olmak üzere iki temel şekilde incelenebilir. Koşma şekline giren şiirler 11 veya 8 hecelidir. Kafiye şemaları birinci kıtada a-b-a-b veya a-b-c-b diğer kıtalarda ise d-d-d-b, e-e-e-b şeklinde devam eder. Son kıtada aşığın mahlası belirtilir. Bunun yanında âşıkların 14, 15, 16 heceli vezni kullandıkları da görülür ancak divani olarak adlandırılan bu şiirler genellikle usta âşıklar tarafından kullanılır.

Koşmalar ezgilerine ve yapılarına göre sınıflandırılmaktadır. Ezgilerine göre Acem koşması, Kerem, Kesik Kerem, Gevheri, Ankara Koşması, Sümmani... yapılarına göre ise düz koşma, Ayaklı koşma, zincirbent koşma, koşma-şarkı… şeklinde adlandırılmaktadırlar (Karabulut, 1995;34)

Bu bilgiler ışığında, hece vezni ile ortaya konan, halk şiirlerinden yaygın olarak kullanılan nazım şekil ve türlerini şöyle tasnif edilebilir:

A. Nazım Şekilleri
   a. Mani
   b. Koşma
   c. Destan

B. Nazım Türleri
   a. Ezgi Ağırlıklı Türler
      i. Türkü
      ii. Varsağı
      iii. Semai
      iv. Koşma
   b. Konu Ağırlıklı Türler
      i. Koçaklama
      ii. Taşlama
      iii. Güzelleme
      iv. Destan
      v. İlahi
      vi. Devriye
      vii. Nutuk
      viii. Şathiyye
   c. Ezgi ve Konu Ağırlığı Aynı Yoğunlukta Olan Türler
      i. Ninni
      ii. Ağıt
      iii. Mani

Halk şiirinin hece vezni ile yaratılan bütün bu türlerinin tek ve standart bir ezgisi yoktur. Bu şiirlerin tamamı ezgi eşliğinde söylenmekle birlikte, ezgiler, mısraların hece sayısına, şiirin konusuna, mahallî veya güçlü âşıklarda ve mahallî sanatkârlarda karşımıza çıkan şahsî özelliklere göre değişmektedir (Oğuz, 2001;18).

Âşık edebiyatındaki nazım şekil ve türleri bu şekilde sınıflandırdıktan sonra yapılan araştırmada, Türk Halk Edebiyat araştırmacılarının da içinden çıkamadıkları ve problemin çözümü konusunda Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacılarına sitemkâr yaklaştıkları, melodide yaşanan kavram kargaşası hakkında yapılan araştırmaların az oluşu, yapılan bu araştırmayı da yakından ilgilendirdiği düşünülmektedir.

Halk Edebiyatı araştırmaları içerisinde âşıklık geleneği ile ilgili çalışmalar doğrultusunda "Ayak" kavramı, söz unsuru olarak kafiye(uyak) terimine karşılık kullanılmıştır. Âşıklık geleneğinde melodik yani ezgisel konular hakkında yapılan araştırmalarda ise kavram karmaşasından sürekli bahsedilerek konu hakkında bilimsel araştırmaların yetersizliğinden bahsedilmiş ve müzik araştırmacılarının da bu konuya dikkatlerini çekmekten geri durulmamıştır. Âşıklık geleneği içerisinde melodi ve ezgiden bahsederken Halk Edebiyatı araştırmacıları tarafından kullanılan kavram "Ayak" kavramı yerine "Makam" kavramı olmuştur. Hatta yapılan bu tez araştırması sırasında, günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacılarının hala çözemediği problemler arasında var olan "Ayak-Makam İlişkisi" problemine dahi yer verdikleri âşık edebiyatı ile ilgili tez çalışmaları içerisinde de tespit edilmiştir.

Konunun daha iyi çözümlenebilmesi hususunda bu araştırmalara da yer verilecektir. Fakat Ayak-Makam ilişkisi konusuna başlamadan önce Âşık Edebiyatı içerisinde kullanılan Ayak kavramı yani Kafiye(Uyak) hakkında biraz bilgi verilmesi düşünülmektedir.

"Kafiye: Nazımda mısra sonlarında yer alan harfler arasındaki ses benzerliğine kafiye denir. Kafiye, şiirde dizelerin sonunda tekrarlanan ve aynı sesi veren harflerin benzeşmesidir. Türk şiirinde kafiye başlangıçtan beri sağlam bir yer tutar.

Türk Halk Edebiyatı'nda İslâmlıktan önceki dönemden kalma en eski şiir örneklerinde de kafiye kullanılmıştır. Sözlerin yazılışı değil, söylenişi esas alınmıştır. Kafiye, iki veya daha çok dize arasındaki özellikle dize sonlarında bulunan ses benzerliğidir. Kafiye, çağlar boyu şiirde önemli bir öğe sayılmıştır. Halk şiirinde kafiyede titizlik gösterilmez. Bunun nedeni doğmaca olmasıdır. Saz eşliğinde söylendiği için kafiye kusurları görülmez.

Kafiyeler;
Şiirde ahenk gücünü arttırır.
Kafiye kılavuzluğuyla yeni buluşlar yapılmasına yol acar.

Belleklerde kolay kalır.

Dizelerin ahenkli bir durgu ile kesilmesine yardımcı olur.

Bir manzumenin dizeleri arasındaki düzenle belli nazım şekillerini belirler.

Nazmın en küçük birimi mısra(dize)dır. Bu bakımdan bir anlam birliği değil; bir ses ve ahenk bütünlüğüdür. Halk edebiyatında ahenkli ve etkili anlatım vezin, kafiye, nazım şekliyle sağlanmıştır. Şiir denilince akla vezinli ve kafiyeli sözler gelir. Şiirde ahengi bu iki unsur sağlar.

Kafiye, en az iki dizenin sonunda tekrarlanan, yazılışları aynı, ama anlamları farklı ses benzerliğidir. Redifler, mısra sonlarındaki yazılışları ve anlamları aynı olan ses benzerliğinin adıdır. Redif şiiri ahenk yönünden zenginleştiren ses unsurudur. Bir ek, bir kelime, bir kelime grubu veya cümlecikler mısra sonlarında redif olur. Bu hal âşığın ifade ve üslubuna göre bir forma girer. Redifin en önemli görevi kafiye bulmakta güçlük çekilen kelimeleri mısra sonuna getirebilmekle sağladığı kolaylıktır. Kafiye sözcüğünün sözlük anlamı "sonda, arkada gelen" demektir. Kafiye anlamca ayrı, sesçe bir olan sözcüklerin dize sonunda yer almasıdır.

Âşıklar, kafiyede ses benzerliğiyle yetinmişlerdir. Onlar dize sonundaki sözcüklerin değişik cinste, yapıda ve yazılışta olsa bile sesçe kulakta aynı izlenimi uyandırmasını yeterli bulmuşlardır. Kafiye hataları doğaçlama şiir söyleme ve eğitimsiz olmalarının doğal sonucudur. Halk edebiyatında, kafiye konusunda kuralcı bir tutum yoktur.

Halk şairleri en eski dönemlerden beri, kafiye konusunda bir ses benzerliğini bile kesin kurallara bağlamadan şiirlerinde kullanmışlardır. Kulakta hoş bir uyum bırakan her ses benzerliği halk şairi için bir uyaktır. Halk şairleri uyaklı kelimeler ararlar. Onların ad, sıfat, fiil gibi söz öbekleri yönünden birbirlerine uygun olmalarını aramazlar.

Âşıklar, deyişlerinde, doğaçlama şiir gereği kafiyeye dikkat etmezler. Fakat yarışma niteliği taşımayan karşılıklı söyleştikleri "deyişme" ler ile karşılaşmalarda,

soruya kafiyeyle bir âşığın cevap veremeyip elenmesi olan birbirilerini "bağlamak" için kafiye oyunlarına başvururlar. Deyişme ve karşılaşmalarda genellikle bir âşık, "dar ayak"la "ayak açarak" şiir söyler. Ayak şiirde ana kafiyedir. Âşık fasıllarında âşığa diğer bir âşığın ayak açarak deyişin hangi ayakta olduğunu belli ermesi "yol göstermek"tir. Âşık; açılan ayağa uygun ayakla cevap vererek diğer âşıkların ayaklarına uygun ayakla şiir söylemek zorundadır. Bunu yapmayan âşık yenik düşer.

Hatırıma düştü eski bir sanat
Barda, beğde bir de borda mana var
İşitmeyenler der bu nasıl hikmet
Tarda, terde, lirde, torda mâna var

Huzuri

Halk edebiyatının ilk ürünlerinde kafiye, genellikle ilkel nitelik gösterir. Yüzyıllarca işlenen halk şiiri, giderek yeni kafiye bulma arayışını sürdürür. Halk şiirinde ana kafiye "Ayak" adını alır. Ancak şiir bütününde ayaklarda da kafiye sesi değişir. Bazen rediflerdeki ses benzerliğiyle yetinilir. Halk şairleri şiirlerinde cinaslı uyaklar da kullanmışlardır. Değişme ve karşılaşmalarda birbirlerini güç durumda bırakmak için uyak olabilecek kelime sayısı dördü geçmeyen kapanık ayak (dar ayak) kullanırlar.

Halk şairleri çağlar boyu hece ölçüsünü en güzel şekliyle kullanarak ahenk ve anlatım yönünden gelişmesini sağlamışlardır.

Heceli biçimleri belirleyen en önemli öğe, kafiyedir. Belli bir ölçüde söylenmiş olan şiirin içinde kafiyenin sıralanış ve tekrarlanış kuralları denilen düzeni ile halk şiiri kesin biçimini alır. Âşık şiirinde temel nazım birimi dörtlük, yani belirli ölçü ve kafiye kurallarına uyarak dört dizeden meydana gelmiş parçalardır.

Halk şiiri, anlam yönünden olduğu gibi şekil ve tür bakımından da zengindir. Ezgi makamlarına göre ayrılır. Şekil bakımından hemen hemen aynı olan kesin çizgilerle birbirinden ayrılamayan destan, koşma, türkü, semaî... ancak okunuşlarına yani ezgilerine göre tanımlanır.

Halk şiiri geleneğe bağlı şiirdir, sanıldığının aksine ayak ve kafiyeye önem verilir. Özellikle âşık fasıllarında ayak ve kafiye ustalığı atışmaların galibini belirleyen öğedir.

Halk şiirinde tek bir sesin benzerliğine dayalı kafiye şiir ahengi için yeterli sayılmıştır.

Geleneksel Halk Müziği, koşma biçiminin yaşamasında, koşma nazım şeklinin bozulmamasında önemli rol oynar. Halk şiiri deyince akla koşmalar gelir. Âşıklar koşmaları her yöreye göre değişen özel ezgilerle okurlar. Bu ezgilere "Hava" veya "Makam" adı verilir. Halk edebiyatı eserleri birbirinden ayrılmaz iki öğenin yani müzik ve şiirin oluşturduğu bir bileşimdir. Halk şairleri halk ezgisi mirasını yeni ezgilerle, eski ezgiler üzerine yaptıkları çeşitlemelerle ve özgün makamlarla zenginleşirdiler. Bazı ezgiler ve makamlar usta âşıkların adıyla anılmaktadır.

Halk edebiyatında hece ölçüsünün özellikle yedili, sekizli ve on birli kalıpları çok kullanılmıştır.

Ana Kafiye (Ayak) : Bir manzumenin bütün kıtalarında bir plân dâhilinde tekrarlanan kafiyelere denir. Âşık şiirinde Ayak adını alır.

Bir üstada olsam çırak
Bir olurdu yakın ırak
Yapsalar kemiğim tarak
Yar zülfünün tellerine

Yönüm Hakk'a döndürseler
Kemiğimi kavursalar
Harman gibi savursalar
Muhabbetin yellerine

Seyrânı kaldır parmağın
Vaktidir Hakk'a durmağın
Deryaya akan ırmağın
Kurban olsam sellerine

Seyrani

İç Kafiye: Kafiyeler dizenin içinde fazladan yapılmışsa bu tür kafiyelere iç kafiye denir.

Bunda el ayak öpilür görenün canı kapılur
Garib misafir yapılur zavye vü mescid-haneden

Agu içerse nuş olsun süçi içerse hoş olsun
Yunus ile yoldaş olsun gelsün Allah'ına giden

Yunus Emre

Düz Kafiye: Kafiyelerin alt alta sıralandığı dizelerde görülür. Kafiyenin yarım, tam veya zengin olması önemli değildir.

Tan yıldızı gibi parladın çıktın .....a
Gören âşıkların bağrını yaktın..... a
Güzel turna mısın gölden mi kalktın……a
Al valasın yeşil başın sevdiğim ..... b

Erzurumlu Emrah

Çapraz Kafiye: Kafiyelerin birer aralıkla sıralandığı dizelerde görülür. Kafiyenin değerinin yarım, tam olması önemli değildir.

Şurda bir dilbere gönül düşürdüm .....a
Yanakları benzer nar tanesine……..b
Divanesi olup aklım şaşırdım .....a
Asılaydım zülfün her tanesine ..... b

Kafiye Çeşitleri:

Bir şiirde kafiye incelemesi yapılırken iki nokta göz önünde tutulur: Kafiyenin dizilişi ve kafiyenin değeri. Kafiyenin dizilişi nazım şekline ilişkin bir konudur. Kafiyenin değeri ise kafiye çeşitleri ile ilgilidir.

Yarım Kafiye: Dize sonlarında redif harici yalnızca bir harfin benzeşmesiyle ortaya çıkar. Benzerlik genellikle sessiz bir harfe dayanır.

*Gündüz hayallerim gece dü**ş**lerim*
*Uyandıkça ağlamaya ba**ş**larım*

*Sevgilim üstünde uçan ku**ş**ların*
Tutup kanatların kırmaya geldim

Karacaoğlan

Şiirlerini genellikle hazırlıksız söyleyen saz şairleri kolay bulunduğu için yarım kafiyeleri tercih ederler. Ancak bunları çoğu zaman redifle zenginleştirirler.

*Ferhat Şirin için dağları de**ş**ti*
*Aşık maşuk için derde bula**ş**tı*
*Mecnun Leyla için çöllere dü**ş**tü*
Kereme Aslı'nın közü başkadır

Kul Mustafa

Tam Kafiye: Bir sesli bir sessiz harfin benzeşmesiyle ortaya çıkar.

*Ne işi varmış tilkinin gezermiş d**ağ**da*
*Demlenirken kazlar gölde bülbüller b**ağ**da*
*Üstün gelmeliymiş batıl Hakk' a her ç**ağ**da*
Ne imiş efendim yahu şer ırgalanmış

Feymani

Zengin Kafiye: Dize sonlarında redif dışında üç veya daha fazla sesin benzeşmesiyle ortaya çıkar. İki ya da üç ünlü harfin yan yana gelmesi durumunda ünlü ve ünsüzler kafiye sesi kabul edilerek zengin kafiye olarak değerlendirilir (mert-sert), (yurt-kurt).

*Her nereye gitsem yolum du**man**dır*
*Bizi böyle kılan ahd ü a**man**dır*
*Zincir boynum sıktı halim ya**man**dır*
Açılın kapılar şaha gidelim
Pir Sultan Abdal

Tunç Kafiye: Kafiye olan kelimelerden birinin diğer kafiye kelimesinin sonunda aynen tekrar edilmesiyle oluşan kafiyelere tunç kafiye denir.

*Hey Emre'm Yunus bi**çâre***
*Bulunmaz derdine **çâre***

Yunus Emre

Cinaslı Kafiye: Dize sonlarında yazılışları aynı anlamları farklı olan kelimelerin bir arada kullanılmaları sonucu ortaya çıkar. Cinaslı kafiyeler sesçe aynı, anlamca ayrı olan kelimelerden ya da kelime gruplarından yapılmış kafiyelerdir.

Yanaklar vişne rengi
*Dudakların **al ateş***
Yandı gönül kül oldu
*Getir kürek **al ateş**.* " (Artun, 2004;85).

Prof. Dr. Umay Günay'ın "Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi" adlı kitabında halk şiirinde ayak hakkındaki düşünceler adlı bölümünde, âşıklık geleneğinde kullanılan "Ayak" kavramı hakkında bir takım açıklamalarda bulunmuş ve konuyu irdelemiştir.

Dr. Moyle çalışmasında Türk âşık şiirinin teknikleri konusunda yapılan açıklamalar şiirlerin muhafaza edilmeleri ve yeniden yaratılmaları konularına ışık tutmakla beraber şiir çekirdeği olarak kabul edilen unsurun veya unsurların ne olduğu açıkça ifade edilmemiştir. Bu tarz şiirlerde çekirdek, kafiye + redif, diye tarif ettiğimiz ayaklardır. Âşık tarzı da bazen bir kelime ve ek, bazen kelime grubu bazen de bütün bir mısra, şiir cümlesi şeklinde kullanılan ayaklar, kafiye ile sağlanan ahenk yanında, şiirde kompozisyon bütünlüğünü de sağlamaktadır. Bazı edebiyat gelenekleri içinde yer alan şiirlerde yalnızca ahengi sağlayan kafiyeden farklı olarak halk şiirindeki ayak, şiir içinde farklı fonksiyonlar üstlenmiştir. Ayak, şiirde ahengi sağlamanın yanında anlam bütünlüğünün kurulmasına da yardımcı olmaktadır. Ayrıca âşıklar kendi şiirlerini ve usta malı şiirleri ezberlerken şiirin aslı ve tamamı yerine ayağı, şiirin konusunu ve nazım türünü ezberlemekte, gerektiği zaman şiirleri bu bilgilerle yeniden inşa edebilmektedirler. Sözlü gelenekte sahibi belli şiirlerde varyantlaşma bu yolla meydana gelmektedir (Günay, 2005;232).

Süleyman Şenel, "Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri" adlı sanatta yeterlilik tezinde, Kastamonu yöresi Âşık Müziği'ni hem edebi olarak hem de musiki olarak araştırmış ve Âşıkların "Ayak" kavramını söz unsuru olarak kafiyeye eş değer gördüklerini ve melodi olarak da tıpkı söz unsurunda olduğu gibi "Ayak" kavramının başta, ortada ve sonda kullanılan musiki kafiyesi olduğunu saptamıştır (Şenel, 1992;322).

Âşık Edebiyatında kullanılan "Ayak" kavramı kafiye (uyak) manasında kullanılmıştır. Bundan dolayıdır ki, araştırmamız sırasında terminoloji karışıklığı yaşanmıştır. Aynı karışıklık Halk Edebiyatı alanında konu ile ilgili yapılan araştırmalarda da problem olmuştur. Çeşitli araştırmalarda kavram karışıklığını ortadan kaldırma adına, "Ayak" kavramı hakkındaki araştırmalarda halk edebiyatçılarının ve müzik araştırmacılarının birlikte çalışmaları gerektiği dahi ifade edilmiştir.

Halk şiirindeki "Ayak"; şiirin girişinde verilen bir yol gösterici ve şiirin kural koyucusudur. Çünkü ayak hece ölçüsü ve uyağı belirtmekle bir yol gösterme niteliği taşımaktadır. Halk saz ozanları şiirlerini bir çalgı eşliğinde söylüyorlarsa, ilk ozanın çaldığı ezgiyi ikinci ozan da çalar (Coşkun, 1984;25).

Âşıklık geleneğinde "Ayak" kavramı söz unsuru bakımından kafiye (uyak) olarak karşımıza çıktığına göre melodi-ezgi boyutunda âşıklık geleneğinde kullanılan kavram adına yapılan araştırmalar içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği sahasında konumuzla alakalı kaynak maalesef bulunamamıştır. Yine bu kavram karışıklığını Halk Edebiyatı araştırmacılarının yapmış oldukları araştırmalar sonucu bulmaktayız. Melodi-ezgi unsuru olarak edebiyat araştırmaları içerisinde kullanılan kavramlar Hava, Makam gibi kavramlar olmuşsa da genel geçer kavram "Makam" kabul edilmiştir.

1.6.2.1. Âşık Makamları

Yapılan araştırmalar doğrultusunda M. Öcal Oğuz'un "Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam" adlı kitabında "Türkiye Sahası Âşık Makamları Üzerine Bir Değerlendirme" adlı bölümünde konu ile ilgili yapılan araştırmalardan bahsedilmiştir.

“Yaptığımız kaynak araştırmasında âşık makamlarına doğrudan yer veren ilk çalışmanın M. Fahreddin Kırzıoğlu tarafından yapıldığını gördük. Yazar “Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları” adını taşıyan makalesinde, derlediği malzemeye dayalı olarak bu bölgedeki “havaları”, Ağır havalar (Ağırlamalar), Orta havalar ve Yüngül (Hafif) havalar şeklinde üç grupta toplayarak 216 “hava” adı sıralamakta ve Ağır (Ağırlama) havaların ayrılık, ölüm, acı; Orta havaların öğme, yerme, öğüt; Yüngül havaların da sevinç, güzelleme, oyun... gibi konulara yer verdiğini bildirmektedir.

İkinci çalışma, Eckhard Neubauer tarafından yapılmış ise de, makaleyi görme imkânı bulamadık.

Üçüncü çalışma, Şeref Taşlıova tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada Kars ve çevresinde bilinen 157 Âşık makamının; Ağır Sesli Divani Makamları, Tecnis Havaları, Güzellemeler, Orta Sesli Havalar, Yürük Sesli Havalar, Yanık Sesli Havalar ve Yüksek Sesle Söylenen Havalar başlıkları altında adları verilmiştir.

Dördüncü çalışma, Kurt Reinhard tarafından yapılmıştır. Bu çalışmada, Sivas bölgesinden derlenen malzemeye dayalı olarak âşıklardaki "melodi" hakkında bilgiler verilmekte ve bunlardaki en mühim hususiyetin ezgi ve güfte arasındaki uyumluluk ve bağlantı olduğuna dikkat çekilmektedir.

Beşinci çalışma, Hasan Kartarı tarafından yapılmıştır. Yazar, usta âşıklar tarafından 70 civarında makam yaratıldığı ve âşıkların şiirlerini bu 70 makamın üzerine bina ettikleri fikrine yer vermekte ve 18 âşık makamının adını sıralamaktadır.

Altıncı çalışma, âşık makamlarının şimdiye kadar ne nota ile tespiti ne bir tasnifi ne de isim sıralaması yapılmıştır fikrine yer veren Ensar Aslan tarafından yapılmıştır. *"Âşıklar arasında öteden beri 72 ana makamın varlığı kabul edilir"* diyen araştırıcı, Kırzıoğlu ve Taşlıova’nın çalışmalarını tamamlayıcı bir çalışma yaparak, Kars ve civarından tespit ettiği 57 Âşık makamını; Divani Makamları, Yanık Makamlar, Uzun Makamlar ve Güzelleme ve Hareketli

Makamlar başlıkları altında toplamakta ve bu makamların ekseriyetle söylendiği hece kalıplarını vermektedir.

Âşık makamları konusundaki yedinci çalışma, müzik araştırıcısı ve sanatçısı Nida Tüfekçi tarafından yapılmıştır. İlk defa bir müzik araştırmacısı gözüyle değerlendirilmeye tabi tutulan âşık makamlarının nota değerleri hakkında bilgi ve incelenen makamların notaları verilmektedir. Yazar, âşıkların deyişlerini söylerken yeni beste yapmadıkları, yetiştikleri yörelerin müzik tarz ve tavırları içerisinde kalarak sözlerini eski ezgilerin üzerine döşedikleri kanaatine vararak bu ezgilerin farklı bölgelerde farklı sözlerle aynen yaşamakta olduğu fikrini ortaya koyan nota öreklerine yer vermektedir.

Âşık makamları konusundaki sekizinci çalışma, Mehmet Özbek (1988) tarafından yapılmıştır. Yazar, "Türk Folklorunda Yeni Görüşler" (Halıcı, 1988) adlı kitapta yer alan araştırmasında ve "Halk Müziği ve Oyunları" adlı dergide yer alan makalesinde Özbek, âşıkların kullandıkları ezgiler hakkında da bilgiler vermektedir. Söz konusu yazılarda, âşıkların bestecilik ve şairlik gibi iki yönünün olduğu ve bunun ilkel topluluklara has bir özellik olarak görülmesi gerektiği vurgulandıktan sonra yakın zamana kadar âşıkların kendi dar çevrelerinden çıkamadıkları için ustalarından öğrendikleri "hazır ezgi kalıplarını kullandıkları" görüşüne yer verilmektedir.

Âşık makamları konusunda görebildiğimiz son çalışma, Prof. Dr. Umay Günay tarafından yapılmıştır. Günay, Âşık ezgilerini, "konuşma üslubunun ağır bastığı ezgiler ve ezgilerin ağır basıp konuşma üslubunun gerilediği" şeklinde iki gruba ayırarak uzun havalarla kırık havalar arasında bir özellik gösterdiğini bildirdiği bu ezgilerin Orta Asya çoban ezgilerinin kalıntılarını taşıdığı hükmüne varmaktadır.

Ayrıca bizim "Millî Folklor" dergisindeki makamlarla ilgili yazımızdan sonra, halk müziği üzerine çalışan araştırıcıların bu konuya dikkatlerini

yönelttikleri ve çeşitli araştırmalar yayınladıkları gözlenmiştir. Bunlar arasında Süleyman Şenel'in araştırmaları kaydedilmelidir." (Oğuz, 2001;22).

Murat Karabulut, "Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi" adlı araştırmasının "Âşık Makamları" adlı bölümünde yaptığı tespitlerden şöyle bahsetmektedir:

"Türkiye'deki âşık makamlarını incelediğimizde bir takım problemlerle karşılaşıyoruz. Bugün ülkemizde kesin sayıyı bilememekle birlikte bin kadar aşığın olduğunu tahmin ediyoruz. Bu âşıklardan 400 kadarının Kültür Bakanlığı HAGEM Arşivi'nde kayıtlı bilgileri mevcuttur. Söz konusu âşıkların çoğunluğunu da Doğu Anadolu Bölgesi'nde Erzurum ve Kars illerinde yaşayan âşıklar oluşturmaktadır. Bu âşıklar içerisinde çok azının âşık makamları konusunda bilgisinin olduğunu görüyoruz. Günümüzün en kuvvetti âşıklarından birisi olarak kabul edilen Şeref Taşlıova âşık makamlarını şu şekilde tasnif ediyor.

Ağır Sesli Divani Makamları

1. Kars Divanisi
2. Mereke Divanisi
3. Osmanlı Divanisi
4. Yerli Divani
5. Hasta Hasan Divanisi
6. Yüyrük Divani
7. Gazali Divani
8. Müstezat
9. Reisoğlu
10. Bektaşi Divanisi
11. Esme Sultan
12. Sahnazı
13. Semai
14. Borçalı
15. Erzurum Divanisi
16. Kağızman
17. Çıldır (Âşık Şenlik Divanisi)
18. Sezai
19. Terekeme
20. Türkmen
21. Dudak değmez

Aşığın burada belirttiği divani isimlerinden Kars Divanisi, Osmanlı Divanisi, Erzurum Divanisi, Çıldır (Âşık Şenlik Divanisi) Divanilerini diğer âşıklar aynı divaniler olduğu sadece isimlerinin farklı olduğunu belirtmişlerdir. (Âşık İslam Erdener, Âşık Dursun Durdağı).

Tecnis Havaları

1. Tecnis
2. Edalı Tecnis
3. Yedekli Tecnis
4. Cigalı Tecnis

Güzellemeler

1. Çıldır Güzellemesi
2. Hasta Hasan Güzellemesi
3. Şöregel
4. Yüyrük
5. Gökçe
6. Yürük Gökçe
7. Düz Güzelleme
8. Ahıska
9. Ardahan
10. Iğdır
11. Kocanene(Çıldırlı Şenlik)
12. Kerem

Orta ve Yürük Sesli Havalar

1. Yüce Dağlar
2. Revan Çukuru
3. Sarı Telli
4. Sarı Yaylık
5. Deheydin Kızlar
6. Yürük Türkmeni
7. Gülebeyi
8. Meşt'i Rüstem
9. Şarabunu
10. Oykızlar
11. Muhannes
12. Sicilleme Muhannes
13. Ceyran
14. Lalam
15. Merdanoğlu
16. Çeper Çukuru
17. Behmanı
18. Süsenberi
19. Bayramı
20. Destanı
21. Mirza paşa
22. Gülperi
23. Leyli leyli
24. Horavelleme
25. Nacivan
26. Orannama
27. Mürüd Havası
28. Üç telli Turnam
29. Yaycı
30. Salatırlar
31. Siverek
32. Göl Kenarı
33. Semah

Yanık Sesli Havalar

1. Zarıncı
2. Hoş Damak
3. Yanık Kerem
4. Kuba Kerem
5. Hicrani Kerem
6. Yedekli Kerem
7. Kesik Kerem
8. Zincirli Kerem
9. Bala Memmet
10. Memmet Bağır
11. Şikeste
12. Yedekli Şikeste
13. Yetimi Şikeste
14. Dili Gam Şikeste
15. Acem Şikeste
16. İran Şikeste
17. Osmanlı Bozuğu
18. Çobankere
19. Aşıroğlu
20. Keçecioğlu
21. Döşkaya
22. Minagereyli
23. Kürdi Geraylı
24. Mirzayı Kamil
25. Bey Usulü
26. Derbeder
27. Yediyollar Ayırımı
28. Karaçi
29. Gürcistan Gazeli
30. Saat Çukuru
31. Sultanı
32. Kıygaç
33. Sefil Baykuş
34. Han Aras
35. Afşarı
36. Kürt Afşarı
37. Bağlaraltı
38. Kağızman Bağları
39. Emrah Havası
40. Kayabaşı
41. Borçalı Zarıncısı
42. İravan Zarıncısı
43. Hüseyni
44. İbrahim
45. Kalenderi
46. Öğütleme
47. Türkistani

Yüksek Sesle Söylenen Havalar (Makamlar)

1. Gevheri
2. Koçak Nebi
3. Köroğlu
4. Cengi Köroğlu
5. Koçaklama
6. Cırıtlama Köroğlu (Kiziroğlu Mustafa Bey)
7. Yürük Köroğlu
8. Mansırı
9. Türkmeni
10. Yerli Yanığı
11. Keşişoğlu
12. Avaran Keşişoğlu
13. Düş Keşişoğlu
14. Civan Öldüren
15. At Üstü
16. Karabağı
17. Çukurova
18. Garibi
19. Üç Kollu
20. Hicrani
21. Seyyahi
22. Bayatı
23. Dübeyit
24. Tatyanı
25. Kağızmanlı Sezai
26. Türkmen Üçkollu
27. Bülbül Havası
28. Attı Köydaşı
29. Çiçekler
30. Turnalar
31. Düğün Havası
32. Erzurum Ağzı
33. Ağlatma
34. Gelin Başı Bezeme
35. Bayatı Kürdü
36. Borçalı Yangını
37. Kağızman Bozuğu
38. Gence Havası
39. Halep Havası
40. Maya

olmak üzere toplam 157 âşık havasının adını veriyor.

Nida Tüfekçi, Şeref Taşlıova'dan tespit ettiği 120 makamı incelemesinden sonra şu görüşleri belirtiyor. Aşığın makam olarak adlandırdığı ezgiler, Türk Sanat Müziği'ndeki makam tarifleri ile izah edilemiyor. Aynı ezgi yapısı ve dizisi içinde olduğu halde değişik makam olarak söylenen ezgiler tespit ettik. Sözgelimi bir usul değişikliği aynı ezginin başka bir ad almasına neden oluyor. Gülebeyi denen bir

makamı, Şeref Taşlıova'dan ve İslâm Erdener'den ayrı ayrı tespit edildiğini ancak bunların aynı ritmik ve ezgi yapısı içinde olmadığını belirtiyor."(Karabulut, 1995;56).

1.6.2.2. Âşık Fasılları

Âşık makamları üzerine yazılmış bu araştırmalardan sonra Âşıklık geleneğinde önemli bir yer tutan Âşık Fasılları üzerine de bir takım bahislerde bulunmamız gerekir. Prof. Dr. Umay Günay yapmış olduğu araştırmalarda; İstanbul, Kastamonu, Konya ve Doğu Anadolu Bölgesi âşıklık geleneğindeki klasik fasıl anlayışından ve fasıl düzeninden bahsederken 20. asrın başlarında İstanbul'da son bulan âşıklık geleneğinden daha önceki asırlarda devlet desteği altında ciddi bir adap ve erkân içinde geliştiğini iddia etmektedir.

19. yy. İstanbul âşık fasıllarının 3 bölümlü olduğunu, 1.Bölümde girişin; hicaz, hüseyni, saba, eviç, rast, uşşak, kürdi, hüseyni gibi klasik musiki makamlarında taksimlerle faslın açıldığından, 2.Bölümde saba makamında bir gazel ve eviç, ısfahan makamlarından müseddes ya da muhammes bir semai ardından acem aşiran makamında bir müstezat okunduğundan belirtmiştir. 19.yy. da İstanbul'da yaşayan âşıklık geleneğinde klasik makamların ve aruzlu türlerin önemli bir yeri olduğunu savunmuştur (Günay, 2005;71).

Tekke şiirinin geliştiği, Kastamonu âşık fasıllarında ise giriş ve 1. Bölümünde Klasik Türk Müziği Makamlarının ağır basmasına karşılık ilerleyen bölümlerde âşık tarzı deyişler ve anonim ürünlere de yer verilmiştir (Düzgün, 2004;200). 19.yy Kastamonu âşık fasıllarında giriş bölümünde rast, mahur, hüseyni, hicaz, hüzzam, eviç, ferahnak, şedaraban, uşşak, neva ve buselik makamlarından taksim kullanılırdı (Günay, 2005;73).

Konya merkezinde yetişen âşıkların katıldıkları âşık fasılları klasik edebiyat ve müzik makamları yanında Mevlevi tarikatının tesiri altında şekillenmiştir. Doğu Anadolu ve Adana âşık fasıllarında ise Klasik Osmanlı Kültürü ve Tekke Edebiyatı etkilerinden büyük ölçüde uzaklaşıldığı, halk diliyle söylenmiş âşık tarzı söyleyişlerin egemen olduğu ve bunların kendi ezgileri eşliğinde sunulduğu görülmektedir. Ayrıca

Doğu Anadolu âşık fasıllarında hikâye anlatma geleneğinin de önemli bir yer tuttuğunu belirtmek gerekir (Düzgün, 2004;200).

1.6.3. Geleneksel Türk Halk Müziğinde "Ayak"

"Konumuzla yakın ilgisi olan Geleneksel Türk Halk Müziği ve Türk Halk Edebiyatı'nda kullanılan "Ayak" kavramının anlamlarını şöyle sıralayabiliriz;

- Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak, Ayak Uydurmak: Edebi anlamda kafiye, kafiye vermek, söze başlamak, cevap vermek
- Ayak Değiştirmek: Edebi anlamda yeni bir kafiye ile söze devam etmek
- Ayaklı …: Koşma, Mani, Kalenderi, Semai, Divan, Tecnis gibi âşık edebiyatı türlerinin beyit yada kıta sonlarına ilave edilen, çoğunlukla şiirin kendi vezninden daha dar vezine sahip ve bağlandığı beyit yada kıtaların kafiyesine uyan (bazen de uymayan) söz grubuna verilen ad. "Yedekli" de denir. Şu bilinmeli ki, edebi yapının biçimi, müziğin biçimini ve ritmini de doğrudan ilgilendirir.
- Ayak, Ayak Vermek, Ayak Açmak: Melodik anlamda ön müzik, başlangıç, giriş müziği&kalıp ezgi&beylik aranağme
    - Hazırlık/giriş müziği anlamında kalıp ezgi, beylik aranağme
    - Ezgiye giriş amacı ile serbest ritimde ve belli bir seyirde gezinme
- Enstrümantal ve Vokal-Enstrümantal iki kalıp ezgiden meydana gelen bir bütün ezgi: Bilhassa âşık müziğinde ve şehir muhiti halk müziğinde fasıl adabında görülür.
- Ayak: Perde
- Ayak: Yer, zemin, karar perdesi, karar tonu. Ezginin oturduğu istirahat ve sona erdiği ses. Bu anlamda, âşık müziğinde ve şehir halk müziğinde farklı karakterlerde görülür.
- Ayak: Karar perdesine bağlı olarak belli bir ses üzerinde kurulan dizi.
- Azerbaycan'da âşık müziği ve mugam sanatında da ayak terimi ve bu terim ile bağlantılı deyimlerde de ülkemizdeki kullanımlara benzeyen ve şimdiye kadar bilinmeyen anlamlar vardır.

- Ayak: Âşıkların ezgi çeşidine göre belli bir sesten başlayarak çaldıkları ezgi. Ara saz
- Ayak: Genel olarak karar tonu. Bazı durumlarda da "kadans". Âşık müziğinde ise "son/bitiriş". Âşık müziğinde, meclis divanı ile başlar ve muhammes ile biter. Ona göre "Divani Baş (evvel)", "Muhammes:ayak (ahir)" dır. Her havanın ayrıca bir ayağı yani karar tonu vardır.
- Ayak: Mayeye dönüş. Mugam sanatında, sanatçının genişleyen ve meyana çıkan ezgiyi tekrar mayeye, yeni başlangıç "guşesine" taşımak ve ezgiyi karar götürmek amacı ile çaldığı usullü veya serbest ritimli nağme. Bu nağme bir çeşit köprü vazifesi görür.
- Ayak: Ezgiyi karar taşıyan son motiv. Karara varmak üzere olan ezginin, karar vermeden önce son kez küçük bir motiv yaparak genişlemesi, ardından karar ekseninde bitirişi.
- Ayak-Ayak Perde: Âşık sazında
    - Sap üzerinde oktav sesi olan perdeler. Buna göre bir sesin kendisine "baş perde", bir oktav tizine " ayak perde" denir. "Ayak perde" tabiri için "zil perde" de kullanılır.
- Ayak Perde Kökü: Âşık sazında 4 çeşit akort şekillerinden dördüncü çeşidi.
- Türkü Ayağı: Türkü melodisinin saz ile söylenmesi. Yalnızca bir enstrümanla (genellikle bağlama) ile giriş yapılır.

Bunun yanında Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğünde de ayak, ayağı almak, ayak almak, ayah(k) tutmak, ayak tutmak (ayak yapmak) gibi terim ve deyimlerde yukarıda açıkladığımız anlamlara yakın karşılıklar taşırlar. Yaptığımız araştırmalarda ayak teriminin bunlardan başka taşıdığı anlamlarının olduğunu da görüyoruz. Özellikle ayak teriminin ve ayak terimi ile bağlantılı ifadelerin Azerbaycan'daki varlığı Türk Dünyası'nda başka ve benzer terim ve ifadelerin varolduğuna işarettir." (Pelikoğlu, 1998;13**).**

"Türk dilinde, "Ayak" kelimesi, pek çok anlamlarda kullanılmaktadır. Aşağıda çeşitli kaynaklardan alınan, "Ayak" kavramı ile ilgili açıklamalar verilecek,

konumuzla yakın ilgisi olan, Türk Halk Edebiyatı'nda ve Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan, "Ayak" kavramı üzerine geniş bir şekilde durulacaktır.

- Kafiye (Trabzon, Niksar, Tokat)
- Bir maninin ezgisine uyar şarkı ki, maniden önce sonra teganni edilir (Gaziantep).
- Kadeh, bardak, uzun kulplu maşrapa (Bursa, Samsun)
- Samimi komşu (Balıkesir)
- İnsanlarda ve hayvanlarda, vücudun durmasını ve yürümesini sağlayan organ. Vücudun bacaktan ayak bileğiyle ayrılan son ve alt kısmı.
- Masa, iskemle vb. eşyanın yerden yüksek durmasını sağlayan destek.
- Merdiven basamağı.
- Türkiye'de metrenin kabulüne kadar kullanılan yarı arşın uzunluğunda (30,5 cm.) bir ölçü.
- Uzun ve kısa heceli belirli bir hece gurubu.
- Halk şiirinde kafiye karşılığı ayak terimi kullanılır. Kafiyede neden ayak denildiğini bir saz şairi açıklamaktadır. "…Deyişlerdeki ayaklar, barlar ile halaylardaki ayaklara (ayak figürlerine) benzerler. Bir oyundaki ayaklar nasıl başka oyundakinden ayrılırsa, bir deyişin ayakları da ötekinden ayrı olur.
- Saz şairleri deyişlerinde, irticalen uyarak, kafiyeye dikkat etmedikleri halde deyişmelerde (saz şairlerinin, yarışması, imtihan olması) birbirlerini bağlamak (karşılaşma sırasında, bir saz şairinin karşısındakinin sorduklarını bilememesi ya da aynı uyakla karşılık verememesi) karşısındakini güç duruma düşürmek için akla gelmedik uyak oyunlarına başvururlar. Ayak açarak, karşısındakini güç durumda bırakmak isterler.
- Türk Halk ezgilerinde ve edebiyatında başlangıçta hazırlama amacıyla verilen sözlü ya da müzikli kısım.
- Türkü Ayağı: Yalnız saz veya bağlama ile bir giriş yapılır. (Türkü melodisinin saz ile gösterilmesi)
- Başlangıç-Ayak: Yalnız saz ile deyiş tarzında çalış (ritmik), türküye başlamadan önce usulsüz olarak bir küçük saz gösterisi ile ton belirleme ve türküye girme.

- Aşıt (Ayak), türkülerinin ve kullanılış sıklığının saptanması; Batıda aşıtlar salt ölçülerin büyük ya da küçük olmasına göre, Majör-Minör olarak ayrılır. Türk Halk ezgilerinde karşılaştığımız ve yerli sanatçılar tarafından çoğunlukla ayak olarak nitelenen aşıtları türlere göre ayrım yapıyorken, batılıların ölçeği yetmemekte, ayrıca artık ikili aralığı olan aşıtlara, eksik sesli aşıtları ayırmamız gerekmektedir.
- Ayaklar (Diziler), Türk Halk Müziği'ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları vardır. Genellikle bu gruplara "Ayak" adı verilmektedir." (Emnalar, 1998;526).

Âşıklık geleneği, klasik âşık fasıl ve düzeni, âşık makamları ile âşıklık geleneğinde kafiye (uyak) olarak kullanılan "ayak" kavramı hakkında bilgi edindikten sonra Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan "ayak" kavramını incelemek ve ardından Âşıklık geleneği ile Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı içerisindeki "ayak" kavramını kıyaslama, iki kavram arasındaki ilişkiyi belirlemenin gerektiği düşünülmektedir.

Türk dilinde "Ayak" kelimesi pek çok anlamlarda kullanılmaktadır. Bu tabir yaklaşık 25–30 yıldır, bilhassa Geleneksel Türk Halk Müziği 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 eşanlamlı 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 (Pelikoğlu, 1998;12).

Mehmet Can Pelikoğlu yüksek lisans tezinde, Şenel Önaldı' nın şu ifadelerine yer vermiştir:

Ayak tabiri, halk musikicileri arasına farklı bir biçimde yerleşmiştir. Yerleşme zamanı kesin olmamakla birlikte yaklaşık olarak Muzaffer Sarısözen' in Ankara Radyosu'nda halk musikisi yayınlarını başlattığı tarihle "Ayak" tabiri de

Halk Musikicileri arasına girmiş kabul edilebilir. Ben memleketimde “Ayak” tabirini duymadım. Fakat biz halk musikicileri arasında da “Makam” adını arada bir duyardık. Ama onlarda bu konuyu tam manası ile bilmezdi. Ayak, benim mantığıma göre esasta edebi bir terim olması daha kuvvetli bir ihtimaldir. Çünkü bu eskiden “uyak” olarak kullanılıyordu Herkes tarafından biliniyor, “Uyak” veya “Ayak” tabiri edebiyatçıların içinde çok kesin olarak yayılmış, yerini almış bir terimdir (Pelikoğlu, 1998;22).

Ümit Kaynar’ın “Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği” adlı kitabının “Türk Halk Müziğinde Diziler (Ayaklar)” bölümünde konumuzla alakalı olarak farklı bir yorum yapılmıştır.

“Halk, müzik ürünlerini, sanat müziklerinden farklı olarak bilim-sanat kurallarına bağımlı kalmak yerine, duygularını anlatmak amacıyla yaratır. Çoğu kez bu kuralların varlığından bile habersizdir. Kuram ve kurallar açısından bu ayrım somutlanırsa: diğer müzik türlerinin “yetkinlikleri”, oluşturulmuş olan “kuram” (nazariyat-Teori) ve “kurallara” göre belirlenirken, halk müziği yapıtları yaratıldıktan sonra ortak özelliklerine göre “öbeklendirilerek", “asgari sistemleştirmeye” gidilebilir. Bu “sistemleşme”, uyulması gereken “katı kurallar” olarak değil; yapıtların taşıdığı “müzik-edebiyat özellikleri” olarak görülmelidir. Kuşkusuz ki “asgari sistemleşme”, statik durağan değil, “değişken”dir. Halk Müziği’nin doğası gereği taşıdığı **“**dinamik değişken” özellik, böylesi bir yöntemi gerekli kılar. Bugün, “Şu” ya da “Bu” diye nitelenen bir özellik, yarın yaşam ve halk tarafından değiştirilebilir. Yaratılan yeni ürünlerin yeni özellikleri yine bir niceleme konusu olacaktır.

Divan Müziği de Halk Müziği de modal-makamsal yapıda müzikler olmasına karşın “Makam-Ayak”ı oluşturan etmenleri farklıdır. Divan müziğinde “dizi” makamı doğrudan belirleyen en önemli iken, Halk Müziği’nde “ezgi dizisi” dışında “Ayak” ı belirleyen etmenler vardır.

Halk Müziğimizde “Ayak” kavramı çoğunlukla salt bir “ezgisel dizi” olarak kullanılırsa da; ezgi dizisiyle birlikte “ağız” ve “tavır” öğelerinin de

etkileyicilik olduğu "ezgisel yapı" olarak anlaşılmalıdır. Hatta bu "etkileyicilik" zaman zaman "belirleyici" bile olabilir. Bilinen yaygın "Bozlak Dizisi"nde olmamasına karşın, "Bozlak söylenişi"yle okunup çalınan kimi ezgilere Bozlak Yörelerinde "Bozlak" denildiğini biliyoruz. O halde, halk müziğinde "Ayak" konusu, divan müziğine özgü yerleşik "ezgi kalıpları" olarak değil, "özgün yapısı" içinde bir "müziksel özellik" olarak görmek gerekir. Belli başlı ve en yaygın olarak kullanılan ayak isimleri;

1. Kerem Ayağı
2. Garip Ayağı
3. Hicazkâr Ayağı
4. Divan Ayağı
5. Müstezat Ayağı
6. Misket Ayağı
7. Hüzzam Ayağı
8. Bozlak Ayağı
9. Saba Ayağı
10. İki ve Daha Fazla Ayaklı Türküler" (Kaynar, 1996;97).

Geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatında kullanılan Ayak kavramları teferruatlı olarak açıklamıştık. Türk Halk Müziği'ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olarak tanımlanan ayak kavramı hakkında yapılan ilk teferruatlı çalışma araştırmalarımız doğrultusunda Köksal Coşkun tarafından hazırlanmış "Türk Halk Müziği'nde Ayaklar" isimli bitirme tezidir. Mustafa Hoşsu, "Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı" adlı kitabında "Ayak" kavramı hakkında oluşumu ve dizileri vermesi bakımından önem arz etmektedir. Murat Aldemir ise "Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri" adlı yüksek lisans tezinde ayakları teferruatlı olarak açıklamamakta, Mustafa Özgül ve Nida Tüfekçi'in ders notlarında kullanmış oldukları Kerem, Müstezad ve Tatyan dizileri arasında kıyaslama yapmaktadır.

Yapılan araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerinin porte üzerinde gösterimi adına kaynak sıkıntısı çekilmiştir. Köksal Coşkun ile Mustafa Hoşsu'nun

yayınlamış oldukları kaynaklar, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı dizi adlandırması, dizilerin oluşumu ve porte üzerinde dizilerin gösterilmesi hususlarında temel kaynaklarımız olmaktadır.

1.6.3.1. Mustafa Hoşsu'ya Göre Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayaklar

"1. Tanım: Ayak uvertür bir müziktir. Kendinden sonra gelecek (uygulanacak) bölüm için giriş müziğidir.

Geleneksel Türk Halk Müziği'nin uzun hava şeklindeki ezgisel türlerinde (*Maya*, *Divan, İbrahim' i* gibi) önce, kırık hava türünde bir bölüm vardır. Bu bölüme Ayak denilir. Her formun ayağı, kendine özgüdür. Ayak bölümü, bir veya birkaç saz tarafından çalınır. Ayak bittikten sonra, bir saz solistin ana bölüme giriş perdesini (sesini) belirtir. Diğer sazlar ise, ana bölümün karar (tonik) perdesinde dem tutar. Dem, karar (tonik) sesinin devamlı duyurulmasıdır. Çoğu kez, ayaklar tek düze olmayıp, birkaç bölümden (haneden) oluşur. Özellikle divanlarda, önce ayağın birinci bölümü çalınır ve bir beyit okunur. Ayağın ikinci kısmından sonra, divandan bir başka beyitle uygulamaya devam edilir. Mayalarda ve âşık (ozan) müziğinde deyiş türü divanlarda ayak (ara saz) bir bölümden oluşur. Ana bölümün her dörtlüsü ve beytinden önce ayak bölümü çalınır.

2. Tanım: Ayak, bir halk ezgisinden (bir uzun hava veya kırık havadan) önce, bir saz ile yapılan başlama müziğidir. Bu bölüme açış veya gezinti denilir. Bu Ayak bölümü ritimsizdir. Ana bölümün ses dizisini belirtir ve seyrini hazırlar. Ancak bu ayak bölümü bir taksim (doğaçlama) değildir. Kendinden sonra gelecek olan ana bölümün dizisine, seyrine ve tavrına sıkı sıkıya bağlıdır. Özet olarak diyebiliriz ki, ayak bölümü, sözlü ana bölümün ezgisel tekrarıdır. Ezgisel tekrar biçiminde yapılan giriş müziği, uzun havalara özgüdür. Eğer, ana bölüm kırık hava içinde ise, açış yapacak olan sazcı, yine ana bölümün dizisine bağlı kalmak koşuluyla, seyir içinde ana bölümün motiflerinden serpiştirmeler yapabilir. Burada, sazcı, seyir yönünden özgürdür. Yaratma ve artistik yönünü doğaçlama olarak sergiler.

3. Tanım-Şiirsel Yapıda Ayak: Halk müziğimizin sözel yapısını, anonim halk şiiri nazım biçimlerinden türkü ve mani, âşık edebiyatı nazım biçimlerinden de koşma, destan, semai ve varsağılar oluşturur.

Bu nazım türlerinin kendilerine özgü ayakları vardır. Bu ayaklar, şiirin; hece, uyak hece, uyak ve konusunu belirtir. Halk ozanları arasında yapılan şiir yarışmalarında, konuyu belirten bir ayak verilir. Buna ayak açma denilir.

4. Tanım-Dizi ve Seyir Açısından Ayak: Halk müziğimizde bazı ezgilerin belirli bir dizisi ve seyri vardır. Bu dizilere (kalıplara) Ayak denir. Ancak, zengin bir melodik yapı içeren halk müziğimizde bu diziler azınlıkta kalır. Bu dizileri makam karşılığı gibi değerlendirmek yanlıştır. Çünkü makam, besteden önce uyulması gereken bir kuraldır. Bir tanıma göre, makam: durak, tiz durak ve güçlü etrafında belirli bir dizi şeklinde toplanmış seslerin genel durumudur. Makamların kuramsal bir seyri vardır. Durak, güçlü kesinlikle gösterilir, dizinin dışına çıkılmaz. Her makamın yarattığı kendine özgü bir duygusu vardır. Halk müziğimizde, dizi ve seyir açısından ele aldığımız Ayaklarda ise, katı bir kurallaşma yoktur. Bazen, güçlü ses, yürüyen ses durumuna gelir, hiç kullanılmaz. Bazen de, yürüyen bir ses de soluklanılıp, güçlü ses değiştirilir. Kimi zaman karar sesinin değiştiği de olur. Tonik sesin değişmesiyle yeni bir duygu yaratılır. Böylece beklenen değil, beklenmeyen yeni bir özgün müzik oluşur. İşte, halk müziğimizin yaratım özelliği ve güzelliği buradadır. Bu müzik olgusunda makamsal kuralları aramak yanlış olur. Her ezginin dizi içindeki kuralı kendine özgüdür. Şu halde, halk ezgilerini incelerken, Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki makamsal kuralları düşünmememiz gerekir. Ancak, bazı halk ezgileri vardır ki, bir makamı olduğu gibi yansıtır. Bunun nedenini de, Geleneksel Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin birbirlerini etkileyişlerinde aramak lâzımdır. Geleneksel Halk Müziği'nde öyle dizi ve seyirler vardır ki, bunların karşılığında (benzeri) bir makam Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde kullanılmamıştır. Bu dizi ve seyirler halk müziğimizin bünyesinde kalmış kendine özgü bir karakter gösterirler.

Dizi ve seyir yönünden tanımladığımız ayakları dört kısımda inceleyeceğiz:

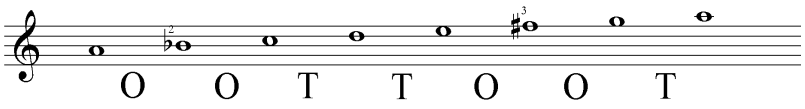
1. Belirli bir dizide ve bir sekizli (oktav) içinde seyreden Ayaklar.
2. Belirli bir dizide ve bir sekizlinin dışında seyreden Ayaklar.
3. Belirli bir dizisi olup da, karar sesi (tonik) değişenler.
4. Kendine özgü bir dizisi ve seyri olan Ayaklar.

1.6.3.1.1. Maya ve Ayak: Maya, genellikle beşli aralık içinde seyreden, dizisi ve dizi içindeki seyri belli olup, ritim bakımından serbest olan bir uzun hava türüdür. Ancak, ayak bölümü ritimlidir. Bir kırık hava biçimindedir. Geleneksel Türk Halk Müziğimizin ana dizisi olarak kabul ettiğimiz Hüseynî Ayağı'nın "La"-"Mi" beşlisi içinde seyreden maya örneklerine, Sivas, Erzurum ve Gaziantep yörelerinde daha çok rastlanır. Maya Ayakları bir bölümlüdür. Aranağme (coda) gibidir. Her mayanın kendine özgü bir ayağı vardır. Bazı mayalarda ise, ayak bölümü yoktur. Bu tür mayalarda, mayanın ana ezgisi, eşlik eden sazcı tarafından aynen uygulanır. Onun için, mayaya ayak yapacak sazcının, mayanın ezgisel yapısını iyi bilmesi gerekir. Mayalarda seyir, genellikle karar sesi "La" dan başlar ve tepe sesi (beşli ses) "Mi"ye atlayıp, dördüncü ve üçüncü sesleri (Re ve Do) güçlendirerek inici bir yapı oluşturup, karar sesi "La"da son bulur. Maya beşlisinde "Si" sesindeki bemol iki komalıktır. Böylece, maya beşlisindeki yanaşık ikili aralıklar, pesten tize doğru; orta ikili-orta ikili-büyük ikili - büyük ikili şeklinde sıralanır.

Halk müziğimizde maya beşlisi (dizisi) çok kullanılmıştır. Köy Havaları, Barların bir kısmı, Demeçevirme, Ninni ve Deyişlerin çoğu, Manili Türküler, genellikle maya beşlisi içinde oluşmuştur.

1.6.3.1.2. Hüseyni Ayağı: Hüseyni'ye ait olan demektir. Halk müziğimizde, çok yaygın olarak kullanılan Hüseynî ayağı, bir bakıma, maya ayağı'nın devamı, genişletilmişi gibidir. Hüseynî sekizli dizisi, bir maya beşlisinin tiz tarafına bir maya dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Hüseynî kelimesi, Geleneksel Türk Sanat Müziğimize, Geleneksel Türk Halk Müziğimizden geçmiş bir makam adıdır. Halk müziğimizde, Hüseyni dizisi içinde seyreden pek çok ezgi vardır. Bunun içindir ki, bu diziye, halk müziğimizin ana dizisi demek doğru olur. Halk müziğimizde bu dizi, Hüseynî makamındaki gibi (karar sesi La, güçlü Mi) kullanılmasına karşın, karar sesi Sib2, Do, Re, Mi

olarak da değişik tonlarda kullanılmış, özgün ve halk müziğimize özgü ezgiler yaratılmıştır.



Seyir: Hüseyni ayağındaki ezgilerin çoğu "La" perdesinde karar verir. İnici bir yapı gösterir. Genellikle üst altılı veya yedili seslerden başlayıp, beşinci ses "Mi" yi güçlendirmeden sekileme şeklinde seyredip, karar perdesi "La" sesinde kalır, bazen de üst büyük altılı ve yedili (Fa# - Sol) etrafında dolaşıp, beşli (Mi) sesini güçlendirerek tiz durağa doğru bir sıçrama yapıp, inici bir seyirle "La" sesine gelerek karar verir. Bazı Hüseynîler ise, yine üst altılıdan başlayıp, tiz durağa doğru bir çıkış yaptıktan sonra, sırasıyla. Sol-Mi-Do seslerini güçlendirerek inici bir seyirle karar sesi "La" ya gelirler ve karar verirler.

Örnekler: *Geline bak geline/* Sivas
Konma bülbül konma/ Eleşkirt
Gine bugün yaralandım/ Erzurum

***Sib2 Kararlı Hüseynîler**:* Alt ikiliden üst dörtlü (Re) sesleri arasında bir melodik yapı oluşturduktan sonra, üst yediliden başlayıp, inici bir seyirle, sırasıyla, beşli (Mi) ve dörtlü (Re) seslerini güçlendirir. Tiz durağa doğru bir çıkış yapar, inerek karar sesi "Sib2"de kalır. Bu kalışta bir dinlenme duygusu oluşmaz. Karar sesi (tonik) askıda kalır. Ancak, beklenmeyen bir sesin tonik olarak seçilmesi, ezgide bir çeşni, tad ve renk yaratır. Contra bir duygu oluşur. Böylece, ezgi monotonluktan kurtulur, özgünleşir.

Örnek: *Gafilin gelirse başına bir iş/* Ürgüp

***Do Kararlı Hüseynîler*:** Karar sesi "La" dan üst beşli "Mi" sesini güçlendirip, üst yedili "Sol" sesine bir sıçrama yapar. Sırasıyla, "Mi"-"Do"-"Re"-"La" sesleri arasında atlamalar yapıp, alt ikili "Sol" sesinden bir çıkıcı seyir yaptıktan sonra, "Do" sesinde karar verir. Bazen de, "La" sesinden üst "Mi"

sesine çıkıp, bir seyir yaptıktan sonra, tonik ses olarak "La" yı seçmeyip, "Do" sesinde karar verir.

Örnekler: *Süpürgesi yoncadan/* Erzincan
Yüce dağ başında bir ulu pınar/ Reşadiye
Portakalım/ İçel-Silifke

***Re Kararlı Hüseynîler*: "**La" kararlı Hüseyniler gibi üst yedili (Sol) sesinden başlar. Üst ikili (Sib2)'ye kadar inici seyir gösterip, üst dörtlü (Re) sesine döner ve karar verir.

Örnek: *Armudu taşlayalım/* Malatya

Mi Kararlı Hüseynîler: Üst yedili (Sol) sesinden üst beşli (Mi) sesine inip, tekrar üst yediliye çıkıp, atlamalı aralıklarla üst ikili (Sib2)'ye kadar bir seyir yaptıktan sonra, "Mi" sesinde karar verir.

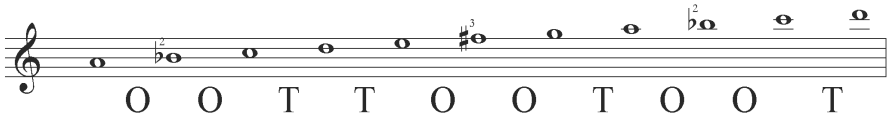
Örnek: *Su gelir, ark uyanır/* Erzurum

Seyir: Büyük altılıdan tiz durağa doğru bir çıkıştan sonra, onuncu "Do" sesine bir sıçrama yapar. Sırasıyla, fakat her zaman değil, tiz durakta, yedilide, beşlide veya dörtlüde asma karar gösterir. Durak sesi "La" da biter.

Örnek: *Allı durnam/* Keskin

Bazen, onuncu sesten başlayıp, tiz durağa gelir. Tiz durakla dördüncü ses arasında inici ve çıkıcı bir gezintiden sonra, tiz duraktan peşe doğru inici bir seyir yapıp, durak sesi "La" da kalır.

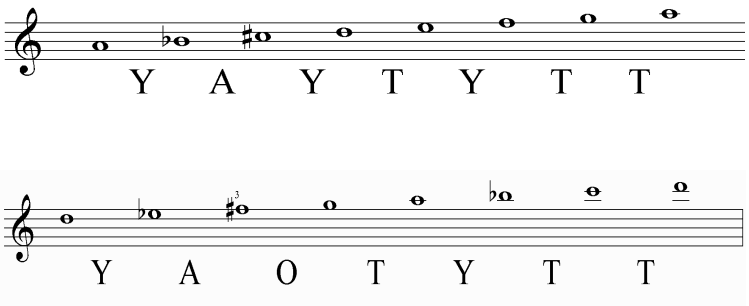
1.6.3.1.3. Engin Hüseyni Ayağı: Engin kelimesi, halk arasında, yüksek, geniş anlamında isim tamlamalarında kullanılmaktadır. Örneğin; engin dağlar-yüksek dağlar, engin deniz-uçsuz bucaksız deniz, okyanuslar, engin olmak-rahat, geniş, refah içinde olmak; engin hava-yüksek hava gibi. Bir oktavdan fazla ses genliği içindeki ayaklar da enginlik kazandığından (onlu, on birli, on ikili, on üçlü) bu tür ayaklar engin kelimesiyle tanımlanıyor.



Örnek: *Dön beri/* Şanlıurfa

Bazen de altıncı ve yedinci sesten tiz durağa ve oradan da onuncu sese atlayıp, inici bir seyirde üçüncü sese (Do) geçici olarak uğrar. Yedinci sese çıkıp-inerek durak "La" da biter.

1.6.3.1.4. Garip Ayağı: Garip ayağı, adını, büyük bir olasılıkla Âşık Garip'ten almıştır. Halk müziğimizde, ayak adlarının çıkış noktaları çeşitlidir. Bazen bir Halk ozanının adı veya bazen bir yöre adı, bazen de çok yaygın olan bir ezginin ismi Ayak adı olarak kullanılmıştır. Garip ayağından (dizisinden) oluşan ezgilere yurdumuzun her yöresinde rastlanmaktadır. Hüseynî ayağı kadar olmasa da, garip ayağından ezgiler, halk müziği dağarımızın büyük bir çoğunluğunu oluşturur. Ninnilerimizden oyun havalarına kadar çeşitli halk ezgilerimizin çoğu, garip ayağı dizisindedir. Genelde, garip ayağı "La" kararlı olup, Sib, Do# ve geçici olarak Fa# değiştirgeçlerini alır. Güneydoğu (Gaziantep, Şanlıurfa) yöresinde garip ayağının dizisi farklıdır. Karar sesi, "La"ya göre dört ses yukarıdaki "Re" perdesidir. Aldığı arızalar (değiştirgeç); Mib, Fa#3 ve geçici olarak Sib2'dir.

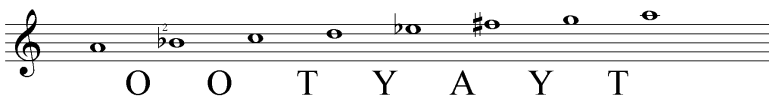


Garip ayağında Ninni, Bar ve Köy Halayları gibi ezgiler, genellikle, bu ayağın beşlisi içinde olur. Seyir, üst dörtlüden başlar. Beşli ve altılıya çıkar ve inici bir yapı oluşturarak karara varır. Bazen de yedinci ses ve tiz durak etrafında dolaşıp, inici bir seyirle karar verir. Rumeli (Trakya) türkülerimizde ise, seyir daha farklıdır. Tiz

duraktan başlayıp, Fa# etrafında bir misket ayağı duygusu yarattıktan sonra, inici bir seyirle karar verir.

Örnekler: *Gide gide yavelerim dirildi/* Rumeli
Zülüf dökülmüş yüze/ Keskin
Yıldız Dağı/ Üsküp

1.6.3.1.5. Kerem Ayağı: Kerem ayağı, adını Âşık Kerem'den almıştır. Dizisi aynı kalmak kaydıyla, ayrı tonlarda çeşitlemeleri vardır. Diğer ayaklarda olduğu gibi, oktavı aşan kerem dizisi enginleşerek, Engin Kerem adını alır. Kerem ayağının karar sesi "La"dır, dizide değiştirgeç alan sesler, sırasıyla Sib2, Mib ve Fa# dir.



Seyir: Kerem ayağındaki ezgiler, genellikle inici bir yapıdadırlar. Üst altılıdan tiz durağa doğru bir çıkış yapıp, önce dördüncü (Re) seste geçici bir duraklama yapar ve "La" sesinde karar verir. Bazen de. Çıkıcı-inici bir seyir gösterir, üst ikiliden (Si) dörtlüye doğru ve oradan da yediliye bir çıkış yapar. Tiz durağa uğradıktan sonra çıkışını bitirip, tekrar dörtlü (Re)'ye döner. Üçüncü ve ikinci seslerde yumuşak bir iniş yapıp, "La" perdesinde karar verir.

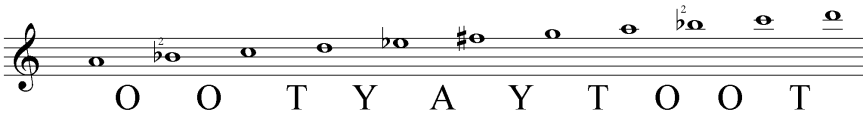
Kerem ayağının en önemli özelliği, inici seyirde Mib perdesinin önce Mi natürele dönüşüp, koma-koma pesleşmesidir. "Mi" perdesi ile Mib perdesi arasında bir glissando hareketinin olmasıdır.

Kerem ayağındaki ezgilere, Ege Bölgesi'nde, Rumeli'de, Güney Anadolu'da, yer yer iç Anadolu'da (Konya, Kırşehir) rastlanmaktadır.

Örnek: *Koca kuşun yüksektedir oyunu/* Balıkesir

1.6.3.1.6. Engin Kerem Ayağı: Bir oktavın üzerinde ses genliği olan Kerem dizisine Engin Kerem denildiğini biliyoruz. Bu ayağı Kerem ayağından ayıran bir özellik de, devamlı inici seyir göstermesidir. Halk ezgilerimizde, Engin Kerem dizisi,

Kerem ayağından daha çok kullanılmıştır. Ege yöresinin birçok ezgisi, İç Anadolu'nun bazı halay havalan ve deyişler, Engin Kerem dizisindedirler. Yurdumuzun, Karadeniz ve Doğu Anadolu yöresinde bu ayaktan ezgilere pek rastlanmaz.

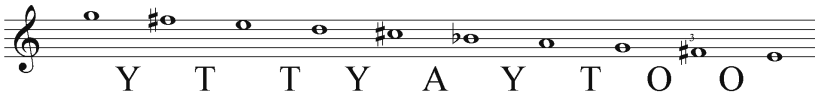


Seyir: Dokuzuncu sesten başlayıp, onuncu sese çıkarak dördüncü sese iniş yapar. Dördüncü sesi güçlendirdikten sonra, tiz durağa doğru bir sıçrama yaparak, inici bir seyirle, sırasıyla, dördüncü ve üçüncü sesleri güçlendirip, "La" sesinde karar verir.

Örnek: *Çiçekler içinde menekşe baştır/* Güneydoğu Anadolu

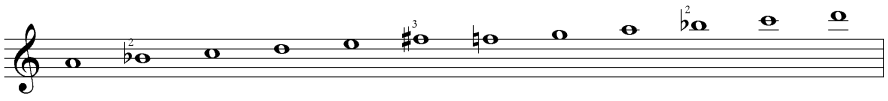
1.6.3.1.7. Kesik Kerem Ayağı: Engin Kerem dizisinin dört ses aşağıya göçürülmüşüdür. Bu ayaktan ezgi örnekleri azdır. Kesik Kerem ayağına birkaç uzun hava örnek olarak gösterilebilir. Seyir bakımından ilginç bir özellik gösterir.

Seyir: Onuncu ses ile üçüncü ses arasında (porte üstü Sol-Sol arası) inici bir seyir yapar. Sol perdesinde karar verecekmiş gibi inici seyri birkaç defa tekrarlar. Böylece, Sol perdesini karar sesi gibi güçlendirir. Sonunda, sırasıyla; Sol, Fa# ve Mi seslerini kullanarak "Mi" sesinde karar verir.



Örnek: *Duman duman olmuş karşıki dağlar* (Uzun hava)

1.6.3.1.8. İbrahimi Ayağı: Diyarbakır ve yöresinde daha çok yaygın olan bu ayak adını bir uzun havadan almıştır. Bu uzun hava üç bölümlü olup, her bölümden önce kırık hava türünde bir ayak kısmı vardır. Dizisi Engin Hüseyni'ye benzerse de, seyir bakımından ayrıcalık gösterir. Bu ezgilere, genellikle Doğu Anadolu'da rastlanmakla birlikte, yurdun diğer yörelerinde de görülür.

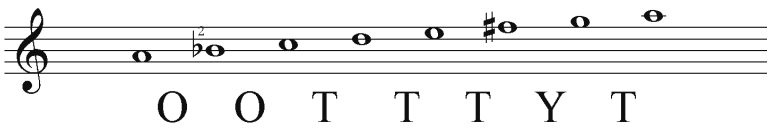


Seyir: Üç bölümlü İbrâhimî uzun havasının her bölümünden önce birbirlerinden farklı ayak bölümlen sazlar tarafından çalınır ve bir saz uzun havanın başlangıç sesini verir. Solist, uzun havayı bölüm sıralarına göre okur. Birinci bölümün ayak ezgisi dörtlü içinde dolaşır. Uzun hava ise, üçlü (Do) sesinden başlar. Son üçüncü bölümün ayağı ise, tiz "Do" sesi onluya kadar çıkar ve üçüncü bölümde, yine ayakta olduğu gibi (Do sesinden) onuncu aralıktan başlayıp, inici bir seyirle karar perdesi "La" sesine gelir.

Bu ezgilere, genellikle Doğu Anadolu'da rastlanmakla birlikte, yurdun diğer yörelerinde de görülür.

Örnek: *Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın (Uzun Hava)*

1.6.3.1.9. Lavik Ayağı: Lavik ayağına Erzurum ve yöresinde "Dağ Havası" denilmektedir. Lavik ayağı, çalgısal bir ayaktır. Mey ve Balaban gibi üflemeli halk çalgılarımızla seslendirilir. Uzun hava türünde bir açış müziği gibidir. Dizisi Hüseynî ayağına benzer. Ancak, seyir bakımından özellik gösterir.



Seyir: Lavik ayağında, seyir inicilik özelliği gösterir. Önce çıkıcı bir seyirle başlar. Sırasıyla; üçüncü (Do), dördüncü (Re) ve beşinci (Mi) sesleri etrafında dolaşarak, bu üç sesi güçlendirir. Daha sonra, "Re" den yedinci sese (Sol) doğru bir sıçrama (yükselme) yapıp, tekrar "Re" perdesine döner ve Re-Do-Si seslerini sırasıyla kullanarak "La" perdesinde karar verir. Lavik ayağının seyrinde, her ne kadar birden fazla ses güçleniyorsa da, ağırlık "Re" perdesindedir. Bunun için, Lavik ayağı, Hüseynî ayağından farklıdır.

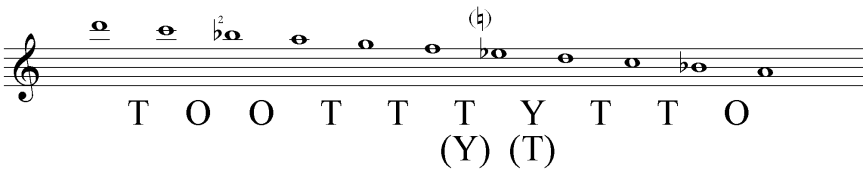
Lavik ayağının seyrine uyum sağlayan kırık hava biçiminde bar havalarını ve türküleri, Erzurum ve yöresinde görebiliriz.

Örnek: *Çelik pazarında ufacık taşlar/* Erzurum

1.6.3.1.10. Bozlak (Abdal) Ayağı: Bozlak kelimesi, bağırmak, çığlık koparark yüksek sesle haykırmak anlamlarına gelen bozlamak kelimesinden türemiştir. Halk müziğimizde, Bozlak bir uzun hava türüdür. İç Anadolu'da, Kırşehir, Keskin ve Niğde'ye yerleşen Abdallar ile Güney Anadolu'da Toros yaylalarında yaşayan Afşarlar arasında pek yaygın olan Bozlaklar, bir erkek sesçi tarafından söylenir. Bozlaklar, genellikle bir oktav ses genliği içinde seyreder. Oktavın üzerinde (on bir ve on ikili) ırak aralıklara kadar yükselen bozlaklar varsa da, bunların şiirsel yapısı aydost diye bir ünlemle başlar. İşte, bundan dolayı, bu tür bozlaklara "Aydost" denilir.

Bozlak havalarını. Afşarlardan çok, Abdalların çalıp-söylediklerini yapılan araştırmalar kanıtlıyor. Bunun içindir ki, Bozlak Ayağı'na "Abdal Ayağı" demek daha uygun düşüyor. Nitekim Kırşehirli yöresel sanatçılar (Abdallar) bozlak havalan çalıp-söyledikleri zaman, sazlarını "Abdal Düzeni"ni çekiyorlar. Ayrıca, bozlak kelimesi, ayaktan ziyade, bir uzun hava olarak kullanılıyor.

Keskin'li Hacı Taşan, Kırşehirli Çekiç Ali, Kırşehirli Muharrem Ertaş ve oğlu Neşet Ertaş, aydost, bozlak ve halay havalarını çok iyi çalıp-söyleyen geleneksel halk müziği ustalarıdırlar.



Seyir: Abdal Ayağı'nda seyir, genellikle inicidir. Altıncı ses (Fa) dan tize doğru bir çıkış yapıp, ağır ve zengin bîr melodik yapı oluşturarak üçüncü sese (Do) kadar iner. Buradan beşinci sese (Mi) bir çıkış yapar. İnerken, "Mi" sesini Mib

olarak değiştirip “La” sesinde karar verir. Bazen de, tepe sesi olan on bir ve on ikiliden başlayıp, sırasıyla, tiz “La”, “Fa” ve “Do” seslerini güçlendirerek inici bir seyir oluşturur. Yumuşak bir iniş yaparak “La” sesinde karar verir.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Abdal saz ustaları, sazlarını kara düzen yerine Abdal Düzenine çekerler. Abdal Düzeninin en büyük özelliği, tonik sesi olan “La” perdesinin dem tutar gibi devamlı duyurulmasıdır.

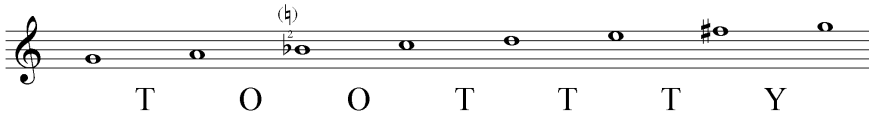
Bozlak ve Aydost Havalarının İç ve Güney Anadolu'da yaygın olmasıyla birlikte, yurdumuzun her köşesinde Bozlak Dizisine örnek halk ezgilerimize rastlanır. Bilhassa Ege'de bu dizi çok benimsenmiştir. Tahtacılar diye tanınan Ege Bölgesi Alevîleri’ nin Semah ve Nefesleri Bozlak Dizisindedirler.

Örnekler: *Acem Kızı/*Kırşehir/ Kaynak Kişi: Çekiç Ali
Kızılırmak/ Kırşehir/ Kaynak Kişi: Neşet Ertaş

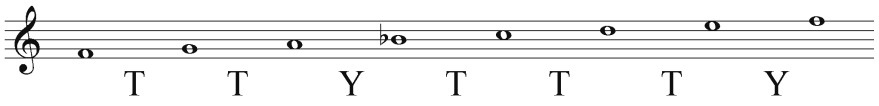
1.6.3.1.11. Müstezat Ayağı: Müstezat, kelime olarak artmış, çoğalmış anlamındadır. Halk edebiyatımızda, satırlarına aynı vezin ölçüsünde satırlar katan bir şiir formudur.

Divan edebiyatındaki müstezat şiir formunda ise, her mısradan sonra bir yarım mısra ekleme (katma) yapılmaktadır. Hece vezni yerine, aruz vezni kullanılmaktadır. Bu türde kullanılan vezin kalıbı ise, mefulü-mefâîlü-mefâîlü-feilün/mefulü-feilün şeklindedir.

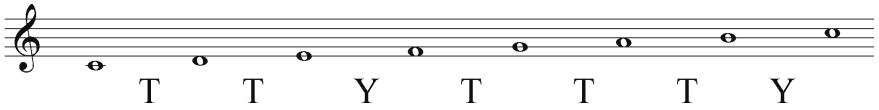
Ezgisel yönden Müstezat Ayağı, Beşiri Ayağı’na benzer. Her iki ayak da Sol Majör’e yakın bir dizi ve yapıdadır. Aynı dizinin “Fa” ve “Do” tonlarına göçürülmesiyle diğer müstezat ayaklan oluşur. Müstezat Ayağı’ndan ezgiler, Elazığ ve yöresinde pek çoktur. Yurdumuzun diğer yörelerinde de bu ayaktan ezgilere rastlanır.



Sol'de Müstezat



Fa'da müstezat



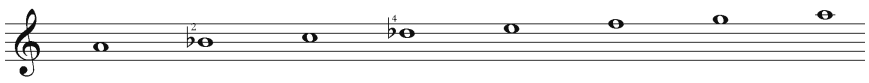
Do'da müstezat

Sol'de Müstezat Seyri: Tonik (Sol)'den beşliye (Re) atlayıp, "Mi" sesine kadar çıkar ve tonik sese doğru inici bir ezgi oluşturur. Bu bölüm çalgısal olup, vokal için aranağmedir. Vokal bölümü yedili (Fa#)' den başlayıp, inici bir seyirle Re' de geçici bir duraktan sonra karar sesi Sol' de karar verir. Fa#, çıkarken dört koma, inerken üç koma olur ve "Si" sesi iki komalık bemol alır.

Örnekler: *İndim yârin bahçesine*/ Elazığ/ Kaynak Kişi: Faik Buz
Elmaların yongası/ Konya
Kervan/ Eskişehir

1.6.3.1.12. Kalenderi Ayağı: 19. asrın ilk yarısında, gezginci halk ozanlarının büyük kentlerde yerleşmeğe ve özel kahvehanelerde toplanarak sazlı-sözlü atışmalar ve yarışmalar yaptıklarını biliyoruz.

Bu arada, divan şiirinin etkisi altında kalan bazı halk ozanları, aruz vezniyle yazılan (gazel, murabba biçiminde) ve kalenderi denilen şiir biçimini benimseyerek özel bir ezgi ile çalıp-söylemeye başladılar. Bunlara, Kalenderi Âşıkları denildi. Kalenderi Âşıklarının toplandıkları kahvehaneler de ayrıydı.

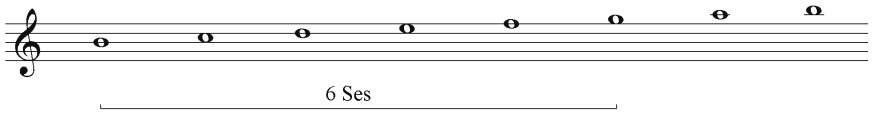


Kalenderi dizisindeki ezgiler, genellikle “La” perdesinde karar verirler. Ancak, “Do” perdesinde karar veren Kalenderi örnekleri de vardır. Bazı bağlamacılar, bu ayaktan ezgileri (Kara Düzen) “Si” kararlı çalarlar.

Örnekler: *Hangi bağın bağbanısan*/ Diyarbakır
Bir daracık pencere/ Şanlıurfa

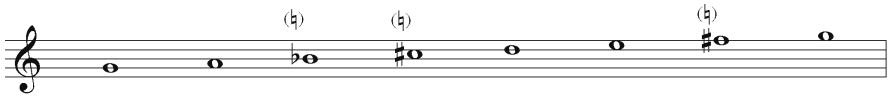
1.6.3.1.13. Azeri Ayağı: Azeri ezgilerinin çoğunluğu bu dizide seyreder. Genellikle, ezgiler altı ses içinde oluşur. “Si” karar perdesinden (Sol) altıncı sese kadar çıkar ve inici bir seyirle “Si” perdesinde karar verir. Yeden olarak La# kullanılır. Elazığ ve yöresinde bu diziye Isfahan deniliyor. Şanlıurfa yöresinde, Azerî dizisine Geleneksel Sanat Müziğimizde olduğu gibi Segâh denilmektedir.

Bu diziden ezgilere yurdumuzun her yöresinde rastlanmakla beraber, çoğunluğu Azeri ezgiler oluşturur.



Örnekler: *Ay giz adın amandır*/ Kars
Sen sen sen/ Kars

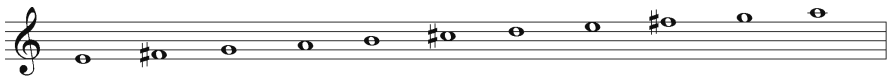
1.6.3.1.14. Yörük Ayağı: Yörük Ayağı’na “Kesik” ve “Yanık Kerem” de deniliyor. Bu ayaktan ezgilere, Ege, İç Anadolu ve Trakya bölgelerinde rastlanmaktadır.



Seyir: Bu dizideki ezgiler, genelde çıkıcı-inici bir seyir gösterir. Karar sesi Sol’ den başlayıp, beşinci ses (Re) civarında dolaşır. Tiz durağa doğru bir çıkış yaparak, karar sesine döner, dördüncü sese (Do) doğru bir sıçrama yapar. Bu esnada “Do” ve “Si” sesleri natürelleşerek, aralarındaki artık ikili aralığı küçük ikiliye dönüşür. Bu geçkiden sonra, dizinin sesleriyle inici bir seyir oluşturulup, karar verilir.

Örnekler: *Yörük Yaylası!* Tanburacı Osman Pehlivan
Odam kireç tutmuyor/ Eskişehir

1.6.3.1.15. Misket Ayağı: Misket Ayağı, adını, çok yaygın olan Ankara'nın "Misket Türküsü"nden almıştır. Bu ayağa "Karanfil Ayağı" da denilir. Bu ayaktan ezgilere, Doğu Anadolu İlleri ve yöreleri dışında, yurdun her yöresinde rastlanmakla beraber, genellikle, İç Anadolu (Ankara, Kütahya, Söğüt) ve Trakya yöresinde çok daha sık rastlanır.



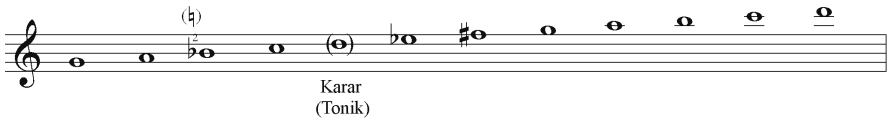
Seyir: Bu ayaktan ezgiler, genellikle tiz durak sesi Fa# den başlar. Dokuzun ve onuncu seslere kadar çıkıp, dönüşte Mi# in devreye girmesiyle 9. 8. ve 7. sesler arasında kromatik bir ses örgüsü oluşur. Bu durum Misket Ayağı'na özgü bir şeydir. Daha sonra ezgi, inici bir seyirle karar sesi Fa# de son bulur. Bu ezgilerde ise Si# in devreye girmesiyle 5. 4. ve 3. sesler arasında kromatik bir yapı oluşur.

Örnekler: *Güvercin ucuverdi/*Ankara
Söğütlün erenleri/ Söğüt

1.6.3.1.16. Çubuk Uzun(Çiçek Dağı) Ayağı: Bu ayak, genellikle, Ankara, Kırşehir, Yozgat dolaylarında çalıp-söyleyen yöresel sanatçılar arasında çok yaygındır. Bu ayaktan ezgiler Kara Düzen ile çalınır. "Re" perdesi tonik ses olduğundan, bağlamacı "Si" ve "Do" seslerini, üst teli başparmağıyla boğmak suretiyle elde ederek bu ayağa özgü bir çalış pozisyonu yaratır.

Bu ayaktan ezgilerin pek çoğu oyun havasıdır. Ezgi, sözlü ve çalgısal olmak üzere iki kısımdır. Oyun tutan oyuncular, ezginin sözlü bölümünde oyuna hazırlık olmak üzere gezinleme yaparlar. Çalgısal bölümde oyun başlar. Çoğu kez, oyuncular da sözlü bölüme sesleriyle katılırlar.

Bazı oyun havalarının sözlü bölümü ritimsiz (uzun hava) ve ritimli (kırık hava) olmak üzere İki kısımdır. Uzun hava bölümü, bir çalıcı veya sesçi tarafından okunur. Bu esnada oyuncu gezinleme yapmayıp poz vererek oyuna hazırlanır. Ritimli (kırık hava) bölüm başladığında, oyun da başlar.



Seyir: Bu ayaktan ezgiler, genellikle tonik sesin (Re) üçlüsünden başlar ve üst dörtlüdeki "Sol" sesine kadar sıçrayıp, "Re" perdesi etrafında döner, dolaşır. Ezgisel yapısını oluşturarak, karar perdesi "Re" sesinde odaklaşır. Bazen, üst dörtlüde ezgisel yapı oluşurken, ayağın dizisindeki Mib ve Fa# natürelleşip, tekrar eski konumuna dönüşür. Böylece, ezgide bir geçki duygusu oluşur.

Bu ayaktan bazı ezgiler alt beşliden başlayıp, tonik sesin (Re) oktavı olan tiz "Re" perdesine kadar çıkar. Böylece, ezgi, bir buçuk oktavlık ses genliği içinde seyreder. Ezginin tonik sesi "Re" perdesi, ses genliğinin ortasında olması nedeniyle, seyir, çıkıcı-inici ve tekrar çıkıcıdır. Ayrıca, ezginin "Re" perdesinde kalışı ve bağlamanın Kara Düzen'de oluşu, teller arasında bir güzel ahenk, armoni oluşturur. Dörtlü, beşti ve sekizli aralıklar ezgiyle birlikte duyulur.

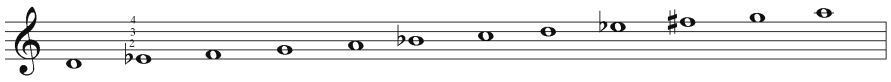
Halk müziğimizin çoksesli örneklerini bu ayakta görmek mümkündür. Usta bağlamacılardan Nida Tüfekçi, Şemsi Yastıman, Çekiç Ali, Ürgüplü Refik Başaran, Yılmaz İpek vs. Kara Düzen'le bu ayaktan ezgileri en iyi çalıp-söyleyen sanatkârlardır.

Bu ayaktan ezgilere, genellikle İç Anadolu'da sık sık rastlanmakla birlikte, yurdumuzun diğer bölgelerinde de, az da olsa görünmektedir.

Örnekler: *Çubuk Uzun Oyun Havası/* Kırşehir
Çiçek Dağı Oyun Havası/ Kırşehir-Çiçek Dağı
Yıldız akşamdan doğarsın/ Yozgat
Çekmecemin perçemi/ Nevşehir

1.6.3.1.17. Fidayda Ayağı: İsmini, Ankara'nın "Fidayda" oyunundan (türküsünden) almıştır. Bu ayaktan ezgiler, Kastamonu, Konya gibi illerimizde saz meclislerinde (muhabbet-dinleti havası) pek yaygındır. Bu havalar, bağlama takımıyla çalıp-okumaya çok elverişlidir. Saz Havası denilince, bu ayaktan ezgiler akla gelir. Özel bir düzenle çalınırlar.

Fidayda Ayağının ses genliği bir buçuk oktavdır. Karar sesi, dizek altı "Re" oktav içince aldığı arızalar Mib, Sib ve oktav üstü Fa# dir.



Seyir: Fidayda Ayağı'nda seyir, çıkıcı-inici yapıdadır. Tiz durak Re perdesinden, tiz Sol (onuncu ses)'e doğru bir çıkıcı seyir yapıp, inici bir seyirle karar sesine gelir. Yedinci sesten onuncu sese doğru tekrar bir çıkış yapıp, ikili aralıklarla karar perdesine iner. Bazen, dördüncü ses (Sol)'den tiz durak Re perdesine bir sıçrama yapar ve İnici bir seyirle karar verir.

Örnekler: *Fidayda(Hüdayda)/* Ankara-Kaynak Kişi: S. Ergun-B. Aracı
Kız bahçende gül var mı/ Kastamonu-Kaynak Kişi: Y. Arsoy"

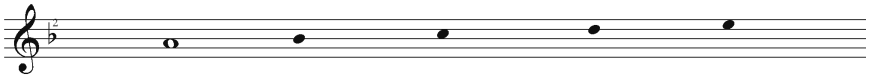
(Hoşsu, 1997;23).

1.6.3.2. Köksal Coşkun'a göre Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Ayaklar

Köksal Coşkun bitirme tezinde, Mustafa Özgül, Güray Taptık, Adnan Ataman, Mustafa Hoşsu, Durmuş Yazıcıoğlu, Refik Ünal, Yücel Paşmakçı ve Güray Taptık gibi uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler sonucu "Ayak" konusu ve dizilerin gösterimi hususunda durum tespiti yapmıştır. Köksal Coşkun toplam 15 ayaktan bahsederken Mustafa Hoşsu ise 17 ayak hakkında bilgi vermiştir. Köksal Coşkun, Yahyalı Kerem ve Yanık Kerem Ayağı dizilerini gösterirken, Mustafa Hoşsu ise Köksal Coşkun'dan farklı olarak İbrahimi, Lavik, Yörük, Çubuk Uzun (Çiçek Dağı) ve Fidayda ayaklarından bahsetmiştir. Ayrıca Mustafa Hoşsu Bozlak (Abdal) Ayağını tek kategoride ele alırken Köksal Coşkun Bozlak ve Abdal Ayağı olarak ayrı ayrı dizi gösterimi yapmıştır.

Şimdi Köksal Coşku'nun uzman kişiler ile yaptığı görüşmelerden elde edilen ayak dizilerini ve Köksal Coşkun'un yorumlarını inceleyelim.

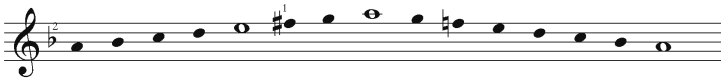
“1.6.3.2.1. Maya Ayağı



Görüşme yaptığım Adnan Ataman, Mustafa Hoşsu ve Yücel Paşmakçı, Maya Ayağı olarak adlandırılan ayağı anlatmışlar, üç kaynak kişi de aynı aşıtla açıklamalar yapmışlardır.

1.6.3.2.2. Hüseyni Ayağı

Hüseyni Ayağı adlandırmasını görüşme yaptığım kaynak kişilerden yalnızca Mustafa Hoşsu kullanmış ve Durmuş Yazıcıoğlu, TRT İzmir Radyosu THM stajyer sanatçılar için hazırladığı notlarında ise Hüseyni Dizisi adlandırmasını yapmıştır. Ancak iki kaynak kişide aşağıdaki aşıtla açıklama yapmıştır.

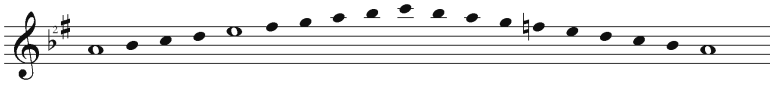


Yaptığımız görüşmede ise Durmuş Yazıcıoğlu, Hüseyni Ayağı veya Dizisi yanlış birer adlandırma olduğunu belirtmiştir.

Yaptığımız görüşmede Nida Tüfekçi “bazı yörelerde aynı adı almasına karşılık farklı dizili olan ayaklar vardır” diyerek “Urfa’nın Hüseyni Gezintisi aslında hüseyni değil gariptir” örneğini vermiştir.

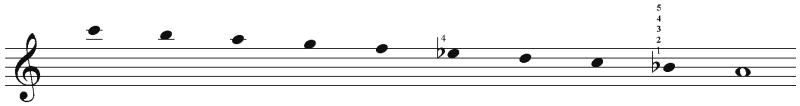
1.6.3.2.3. Engin Hüseyni Ayağı

Bu ayağı görüşme yaptığım kaynak kişilerden yalnızca Mustafa Hoşsu aşağıdaki aşıtla gösterip açıklamalar yapmıştır.

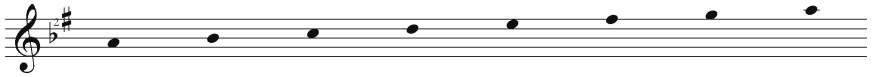


1.6.3.2.4. Kerem Ayağı

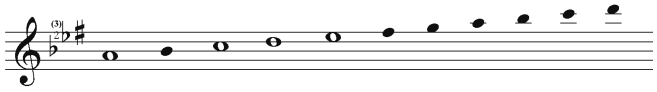
Refik Ünal'a göre



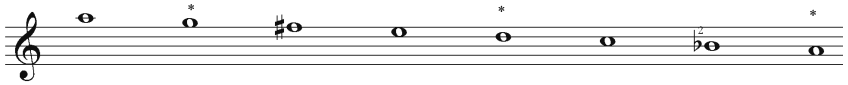
Güray Taptık'a göre



Mustafa Hoşsu ve Adnan Ataman'a göre



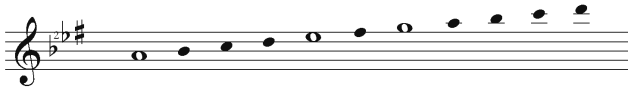
Mustafa Özgül'e göre



Yukarıdaki bulgularda görüldüğü gibi, Güray Taptık'ın aşıtındaki "mi" sesi natürel olması dışında Adnan Ataman ve Mustafa Hoşsu'nun gösterdikleri aşıtlara benzerlik vardır. Ancak Mustafa Özgül'ün gösterdiği aşıtlardaki ses değiştiriciler ve karar sesleri farklıdır.

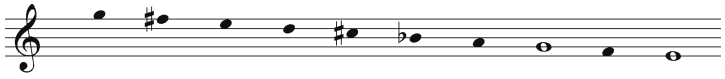
1.6.3.2.5. Engin Kerem Ayağı

Görüştüğüm kişilerden yalnız Mustafa Hoşsu engin kerem ayağını vererek anlatmıştır.



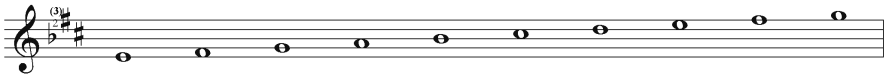
1.6.3.2.6. Kesik Kerem Ayağı

Refik Ünal, Adnan Ataman ve Mustafa Hoşsu kesik kerem ayağı için aynı aşıtı göstererek açıklamalarda bulunmuşlardır.

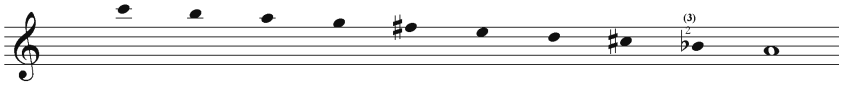


1.6.3.2.7. Yahyalı Kerem Ayağı

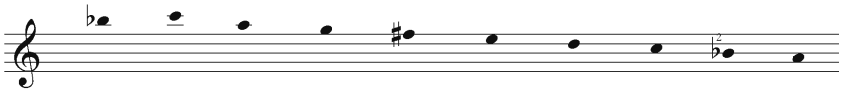
Mustafa Hoşsu'ya göre



Refik Ünal'a göre



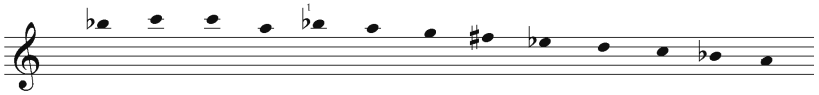
Mustafa Özgül'e göre



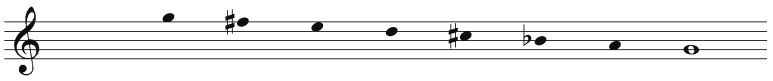
Yukarıdaki bulgularda görüldüğü gibi Refik Ünal ve Mustafa Hoşsu'nun Yahyalı Kerem Ayağı için gösterdikleri aşıtlardaki donanım aynı, fakat karar sesleri değişiktir. Mustafa Özgül'ün gösterdiği aşıt ise ötekilerden tamamıyla farklıdır.

1.6.3.2.8. Yanık Kerem Ayağı

Mustafa Özgül' e göre



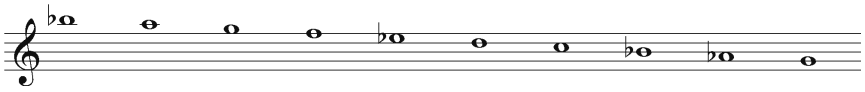
Refik Ünal ve Adnan Ataman'a göre



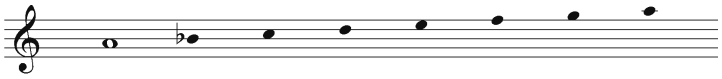
Yukarıdaki bulgulardan da anlaşılacağı gibi yanık kerem ayağı olarak adlandırılan ayak için örnekler çok azdır. Refik Ünal ve Adnan Ataman'ın gösterdikleri aşıtlar "si" sesinin komaları dışında aynıdır. Ancak Mustafa Özgül'ün gösterdiği aşıt ötekilerden farklıdır.

1.6.3.2.9. Bozlak Ayağı

Mustafa Özgül'e göre



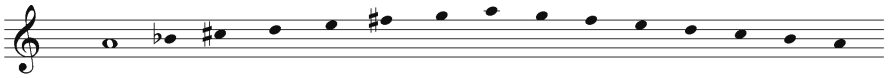
Adnan Ataman'a göre



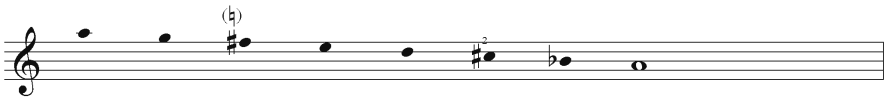
Yukarıda görüldüğü gibi Mustafa Özgül ve Adnan Ataman'ın verdikleri aşıtlar birbirlerinden farklıdır.

1.6.3.2.10. Garip Ayağı

Mustafa Hoşsu, Durmuş Yazıcıoğlu, Mustafa Özgül, Adnan Ataman ve Güray Taptık "la" sesinde karar veren garip ayağı için aynı aşıtları vermişlerdir.

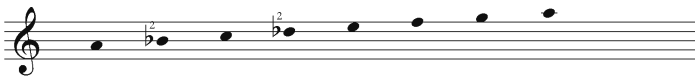


Refik Ünal ise garip ayağı aşıtını inici seyir karakterinde göstermiştir. Gösterilen bu aşıtların yanına el yazısı ile hicaz, ısfahan notları düşülmüştür.

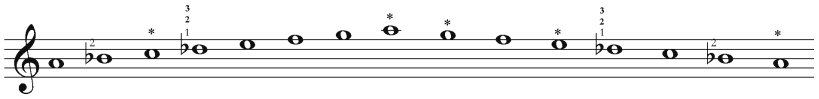


1.6.3.2.11. Kalenderi Ayağı

Güray Taptık, Refik Ünal ve Mustafa Hoşsu "derbeder-kalenderi" olarak açıkladıkları ayak için aynı aşıtları vermişlerdir.



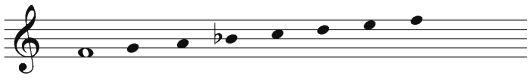
Mustafa Özgül'e göre

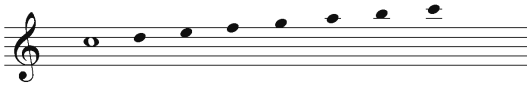


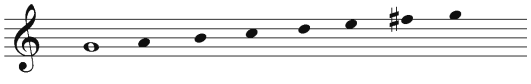
Nida Tüfekçi derbederin ile kalenderi ile aynı şey olmadığını söylemesine karşın, Mustafa Özgül, Mustafa Hoşsu, Refik Ünal ve Güray Taptık aynı olarak değerlendirmişlerdir. Gösterilen aşıtlar genelde birbirlerine benzemekle birlikte bazılarında inici, bazılarında çıkıcı olarak gösterilmiştir. Mustafa Özgül, "re" sesindeki komaları (1–2–3 koma) olarak göstermiştir.

1.6.3.2.12. Müstezat Ayağı

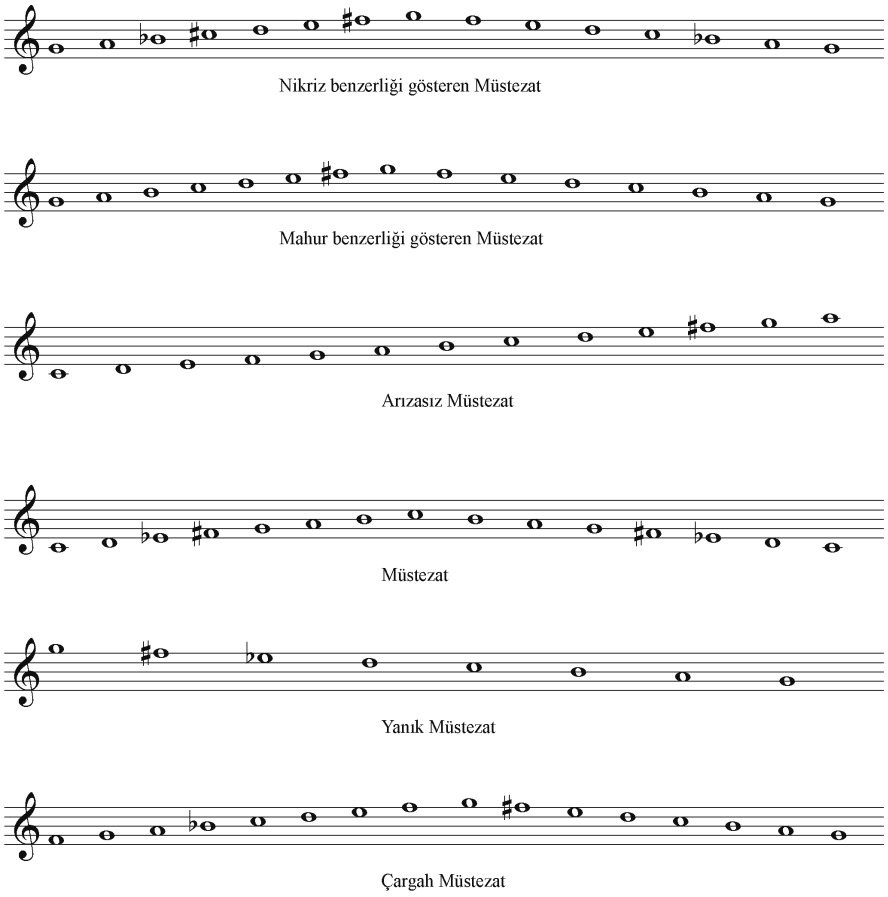
Mustafa Hoşsu, Güray Taptık, Adnan Ataman ve Refik Ünal'a göre







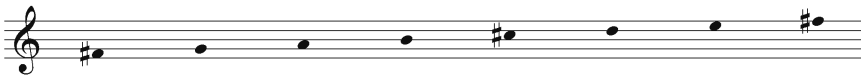
Mustafa Özgül'e göre



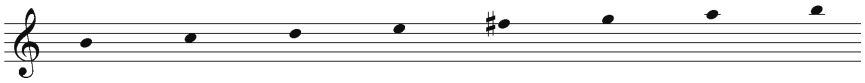
Yukarıda sıraladığım bulgulara göre Mustafa Hoşsu, Güray Taptık, Adnan Ataman ve Refik Ünal üç ayrı aşıtta müstezat ayağını göstermişlerdir. Mustafa Özgül diğer kaynakların gösterdiği aşıtlardan farklı aşıtlar vermiş açıklama yapmamıştır. Mustafa Özgül'ün Nikriz benzerliği gösteren müstezat için gösterdiği Yörük Yaylası türküsünü, Adnan Ataman yanık kerem ayağı için göstermiştir.

1.6.3.2.13. Misket Ayağı

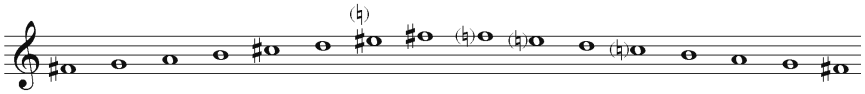
Yücel Paşmakçı ve Adnan Ataman'a göre fa# karalı olan misket ayağı



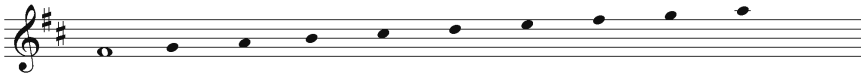
Güray Taptık a göre “si” karalı olan misket ayağı



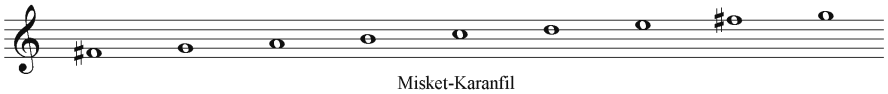
Refik Ünal ve Mustafa Hoşsu misket ayağı için aynı aştla açıklamalar yapmışlardır. Ancak Refik Ünal bu aşıtı inici olarak göstermişlerdir.



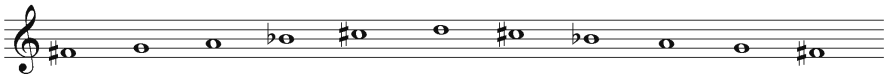
Durmuş Yazıcıoğlu’na göre



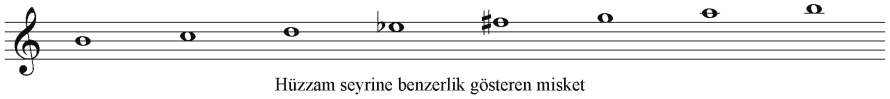
Mustafa Özgül’e göre



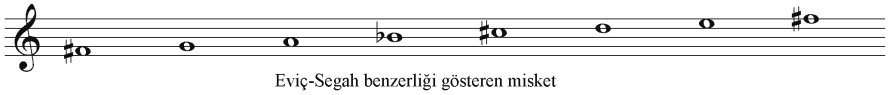
Misket-Karanfil



Hüzzam seyrine benzerlik gösteren misket



Hüzzam seyrine benzerlik gösteren misket

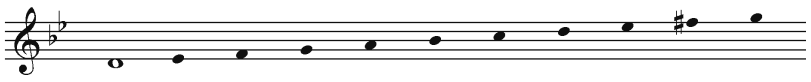


Eviç-Segah benzerliği gösteren misket

Yukarıda görüldüğü gibi Güray Taptık, Adnan Ataman, Yücel Paşmakçı, Refik Ünal ve Mustafa Hoşsu’nun gösterdikleri aşıtlar birbirlerine benzemektedirler. Ancak Hoşsu ve Ünal’ın aşıtlarının ses genlikleri daha fazla, ayrıca Ünal’ın aşıtı inici olarak gösterilmiştir. Durmuş Yazıcıoğlu’nun aşıtı diğerlerinden farklılık gösterir.

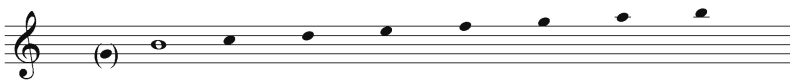
Mustafa Özgül'ün gösterdiği dört aşıttan üçü diğer kaynakların aşıtlarından tamamen farklı, Misket-Karanfil aşıtı ise diğer kaynakların aşıtlarına benzerlik gösterir.

1.6.3.2.14. Abdal Ayağı



Bu ayak için yalnızca Mustafa Hoşsu aşıt çizerek açıklamalar yapmıştır. Şemsi Yastıman ise "Sait'in Ayağı"nın Abdal Ayağı olduğunu belirtmiş, bir tavır olduğunu açıklamıştır.

1.6.3.2.15. Azeri Ayağı



Görüşme yaptığımız kaynaklar kişilerden yalnızca Adnan Ataman, Azeri Ayağı hakkında bilgiler vermiştir" (Coşkun, 1984;42).

Bu iki kaynağa ek olarak Murat Aldemir'in yapmış olduğu "Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri" adlı yüksek lisans tezinin "T.H.M. Dizi İsimlerinde Karşılaşılan Problemler" adlı bölümünde; Mustafa Özgül'ün yayınlamış olduğu diziler hakkındaki notları ile Nidan Tüfekçi'nin ders notları arasında bir kıyaslama yapılmaktadır. Köksal Coşkun'un bitirme tezinde Mustafa Özgül'ün kullanmış olduğu diziler gösterildiği için tekrardan bu dizilerin porte üzerinde gösterilmesine gerek duyulmamıştır.

1.6.3.3. Murat Aldemir'e Göre Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ayaklar

"T. H. M. Dizi İsimlerinde Karşılaşılan Problemler

Türk Halk Müziği'nde birçok konuda olduğu gibi, dizilere isim verme konusunda da farklı görüşler ve kullanışlar olduğu görülmektedir. Bazı dizi isimlerinde görüş birliği sağlanmışken, birçok diziye de farklı isimler verilmektedir.

Mesela Nida Tüfekçi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı T.H.M. bilgileri ders notlarında, Yahyalı Kerem dizisi adını verdiği diziye, Ankara Radyosu Yurttan Sesler Korosu Şefi Mustafa Özgül, 8.2.1982'de yayınladığı diziler ile ilgili notlarında, aynı diziye "Kerem Dizisi" adını vermektedir.

Mustafa Özgül'ün yanık kerem olarak adlandırdığı diziye, Nida Tüfekçi, "Düz Kerem" adını veriyor.

Ayrıca Mustafa Özgül'ün notlarında, Nikriz benzerliği gösteren Müstezat dizisine Nida Tüfekçi' in ders notlarında, "Yanık Kerem" adı altında verilmiştir.

Yine Nida Tüfekçi, Müstezat dizisi olarak, fa müstezat dizisini vermiş ve do üzerinde de, aynı aralıklarla görülen dizilerin Müstezat dizisi olduğunu belirtmişken, Mustafa Özgül'ün notlarında ise birkaç değişik dizi, "Müstezat Dizisi" adı altında verilmiş.

Mustafa Özgül'ün Mahur benzerliği gösteren Müstezat dizisine Nida Tüfekçi, notlarında, "Beşiri Dizisi" adını vermiştir.

Ayrıca Mustafa Özgül, Tatyan dizisi başlığı altında vermiş olduğu dizinin inici şekline Nida Tüfekçi, "Muhalif Dizi" adını vermiştir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi Süleyman Şenel ise Si karar ezgilerin Erzurum, Kars dolaylarında Tatyan olarak seslendirilen ezgilerin, Muhalif dizisine çok benzeyen ezgiler olduğunu belirtmiştir.

Ayrıca Sib perdesi ile La' da karar veren ve yaygın olarak Bozlak adı ile bilinen diziye Mustafa Özgül notlarında, "Yanık Kerem" demektedir.

Görüldüğü gibi, dizileri isimlendirme hususunda, büyük çelişkiler ve karmaşalar yaşanmaktadır. Bizce bunun sebebi, dizilerin isimlendirilmesinde, halkın kendi yöresinde kullandığı yerel isimleri, dizilerin genel adı olarak kullanmaktır." (Aldemir, 1995;13).

Onur Akdoğu, “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler” adlı kitabında; Türküleri makamlarına göre ayırarak türkü tasnifi yapmıştır. “Geleneksel Halk Müziği’nde yanlış olarak “Ayak” da denilen makam olgusu dikkate alınarak da türküler adlandırılmıştır.” (Akdoğu, 1996;151).

1.6.4. Makam-Ayak İlişkisi

Şimdiye kadar anlattığımız bahisler ışığında, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı içerisinde karmaşık bir yapıya sahip, çözülmesi güç bir problem olan “Ayak” kavramı ile Âşıklık Geleneği’nde kafiye (uyak) manasında kullanılan “Ayak” kavramı hakkında bilgi verilmeye çalışıldı. Her iki alanda, “Ayak” kavramının araştırmasında yapmış olduğumuz belgesel taramalar sayesinde farklı anlama geldiklerinin ve kullanıldıklarının durum tespiti yapılmıştır.

Araştırmamızda farklı bir problem olarak karşımıza çıkan Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı’nda kullanılan “Ayak” kavramı, Köksal Coşkun, Mustafa Hoşsu ile Murat Aldemir’ in de hakkında bilgi verdikleri “Ayak” kavramı ve dizi olarak gösterimi konusunda, uzman kişilerin ortak kullandıkları diziler olmasına karşın farklı yorumladıkları birçok dizi olması gibi kendi aralarında bile görüş ayrılıklarının olduğunu görmekteyiz.

Günümüzde Ayak-Makam İlişkisi olarak yapılan araştırmalardan bahsetmek gerekirse, uzman kişi ve akademik camianın sorunu çözmek adına yapmış oldukları açıklama ve yazıların, ayak konusundaki problemleri ortadan kaldırma adına ortak kanaatlerin geliştiğini görmekteyiz.

“Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar” adlı yüksek lisans tezinde Mehmet Can Pelikoğlu, Geleneksel Türk Halk Müziği kaynak taraması ve uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler doğrultusunda konuyu detaylı olarak incelemiştir. Ayak kavramının kullanımının her geçen gün konuyu iyice karmaşık yapıya sokacağını ve ayak kavramı yerine “Makam Dizisi” kavramının kullanılmasını problemin çözümünü kolaylaştıracağından bahsetmektedir.

Prof. Dr. Sabri Yener, "Türk Halk Müziği'nde Diziler ve İsimlendirilmesi" adlı makalesinde, Türk Halk Müziği'nin her yönden incelenerek gerekli terminolojisinin oluşturulmasının zorunlu hale geldiğini savunmuş, Ayak-Makam kavramları üzerine açıklamalarda bulunmuş ve problem çözümü adına bir sonuçlar önermiştir.

"Türk Halk Müziği Dizileri Konusunda Yapılan Bazı Çalışmalar

1970'li yıllarda yayınlandığı bilinen ancak üzerinde basım tarihi bulunmayan Bağlama Büyük Metod adlı kitabın 4. cildinde Güray Taptık, Türk Halk Müziği dizilerinin tanıtımında "Ayak" terimi kullanmıştır. Ata Terzibaşı, 1980 yılında yayınladığı "Kerkük Havaları" adlı eserinde bir kısmı ülkede yaygın olan bir kısmı ise sadece yörede bilinen birçok makamdan söz etmiştir. Ayrıca, Terzibaşı, kitabının önsözünde "Türküleri sanat makamlarına göre tasnif etmeyi arzulardım. Ancak, buna muvaffak olamadım. Bütün ezgilerimizi teker teker müzikologların değerlendirmesine sunmayı zor buldum. Bunlardan bir bölümünün ait olduğu makamlar hususunda musikişinasların değişik görüşleri de karşılaştığım zorluğu daha da artırmıştır" şeklindeki açıklamasıyla konuya bakışını ifade etmiştir. 1987 yılında yayınladığı "Bağlama Öğretim Metodu I-II-III", adlı kitabında Sabri Yener, Türk Halk Müziği dizilerini "kerem ayağı dizisi", "garip ayağı dizisi" vb. terimlerle ifade etmiş, ancak, söz konusu dizilerin Türk Sanat Müziği'ndeki makam karşılıkları da belirtmiştir. 1997 yılında yayınladığı "Geleneksel Türk Müziği Nazariyatı" adlı kitabında Mustafa Hoşsu yine, "Ayak" terimini kullandığı gibi, bu konuda daha ısrarcı davranarak bilinenlerin dışında yeni yeni ayak adlarından söz etmiştir. Sabri Yener, "Bağlama Öğretim Metodu III", kitabının 3. baskısında değişiklik yaparak Türk Halk Müziği dizilerini makam dizileri (hüseyni dizisi, hicaz dizisi, çargah dizisi vb.) olarak açıklamıştır. Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanıp Şanlıurfa Valiliği tarafından Ekim 1999 yılında yayınlanan "Şanlıurfa Halk Müziği" adlı kitapta Türk Halk Müziği dizileri doğrudan makam adıyla (hüseyni makamı, uşşak makamı, rast makamı vb.) ifade edilmiştir. Atınç Emnalar, 1998 yılında yayınladığı "Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı" adlı kitabında, "Ayak-Makam

İlişkileri ve Bu Konudaki Görüşler" başlığı ile konuya geniş yer vermiş, çeşitli görüşleri tartışmış ve Türk Halk Müziği dizilerinin anlatımında "Makam" terimini savunmuştur. Aynı kitapta kaynak gösterilerek başka görüşlere de yer verilmiştir. Bu çerçevede Mustafa Hoşsu, "ayağın" makamsal bir özellik taşıdığını fakat Türk Beste Müziği makamlarına benzemekle birlikte, bir makam olmadığını, buna sebep, ezgilerimizde karar, güçlü ve seyir özelliklerinin Türk Beste Müziği'ndeki gibi olmadığını, Yücel Parmakçı, ayağın, Türk Sanat Müziği'ndeki makam karşılığında olduğunu, halk müziğinde makamın tam teşekkül etmemiş olabileceğini ayrıca sanat müziğindeki ses dizilerinin kaidesi dışına çıkabildiğini, Adnan Ataman, halk müziği dizisine ayak dendiğini, ayağın Türk Müziği'ndeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişi olduğunu, halk müziğinin ise kuralların içinde olmayan, özgür bir müzik olduğunu, ezgileri muhakkak bir makama koymak gerekmediğini, ifade ederek Türk Halk Müziği dizilerinde "Ayak" terimini savunmuşlardır. Buna karşılık Coşkun Güla, ayakları dizi olarak düşünmenin ve değerlendirmenin doğru olmadığını, Çinuçen Tanrıkorur, müstezat, divan, garip, kürdi, kesik vb. gibi isimlerin birer hava, birer ezgi isimleri olduğunu, bunların Türk Müziği'ndeki makam terimleri karşılığı kullanılamayacağını, bu isimlerin ezgisel çözümlemelerinde ise zaten var olan Türk dörtlü ve beşliklerinden yararlanılması gerektiğini, Mehmet Özbek'de, ayağın makam anlamında olmadığını, bugünkü anlayışla anlatılan ayakların eksik ve yetersiz olduğunu, bir yörede bulunan ayak adının tüm ülke ezgilerine genelleştirmenin hatalı bir hareket olacağını, Ankara'nın misket ezgisinin misket ayağında olduğunu söyleyip, Urfa'nın aynı diziyi kullanan ezgisine de misket demenin yanlışlığını, masa başında garip misket gibi ayak adları sayarak onları bir dizi ile açıklamanın yetersiz bir işlem olduğunu, belki halk ezgilerinin makamlar yardımıyla açıklanabileceğini belirttikleri görüşlerle "Ayak" terimine karşı çıkıp "Makam" terimine yeşil ışık yakmışlardır. Tez danışmanlığını yürüttüğüm öğrencim Mehmet Can Pelikoğlu, Şubat 1998 tarihli yüksek lisans tezinde bu konuyu işlemiş ve halk müziği mensuplarından birçok kişi ile görüşme yapmıştır. Tezde geniş biçimde yer alan bu görüşmelerde Serbülent Yasun, "Ayak" teriminin kullanılmasına taraftar olduğunu, Mehmet Erenler, "Ayak" teriminin kullanılabileceğini, Arif Sağ ise, olaya temkinli yaklaşarak ayağın sadece dizi karşılığı olmadığını belirtmiştir. Aynı görüşmelerde Yavuz Top, Süleyman Şenel,

Prof. Dr. Can Etili, Yücel Paşmakçı, Mehmet Özbek, Onur Akdoğu ve Köksal Coşkun ise, ayak terimini kullanmanın yanlışlığını savunmuşlardır. Süleyman Şenel daha birçok yazısında "Ayak" teriminin makam karşılığı olarak kullanılmasının yanlışlığını defalarca vurgulamıştır.

Türk Halk Müziği Dizilerinin Makamsal Bir Bakış Açısından İncelenmesi

Türk halk ezgilerini makamsal açıdan incelediğimizde bazı ezgilerin çeşitli makam dizileri içinde seyrettikleri ve makamın bütün özellikleri taşıdıkları görülmektedir. (Sözgelimi, Niksarın Fidanları, Rast; Ah Gene Bugün Yaralandım, Hüseyni; İndim Yarin Bahçesine, Mahur; Çayıra Serdim Postu, Karcığar; Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum, Hicazkâr; Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden, Hicaz; Atımı Bağladım Yolun Sağına, Nikriz; Yörük de Yaylasında Yaylayamadım, Zavil; Aman Doktor, Saba; Üsküdar'a Gider iken Aldı da Bir Yağmur (Kâtibim), Nihavend; Fincanı Taştan Oyarlar Beyim Aman Aman, Nişaburek makamının dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.

Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler de makamın bütün kurallarına bağlı kalmamakla birlikte belli bir makamın dizisi içinde seyrederler (Sözgelimi; Harman Yeri Sürseler Hicaz; Yangın Olur Biz Yangına Gideriz, Uşşak; Yağmur Yağar Taş Üstüne, Hüseyni makamının dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.

Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler de makamın bütün seslerini kullanmayıp bazı sesleri içinde seyrederler. (Sözgelimi; Suda Balık Yan Gider, Uşşak; Havada Bulut Yok Bu Ne Dumandır, Hüseyni; Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar, Hicaz; Ferayidir Gızın Adı Ferayi; Nikriz)

Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler ise, makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte makamın geleneksel kurallarına uymayıp birinci derece yerine dizinin başka bir derecesinde asma kararla bitiş yaparlar. (Sözgelimi; Bulutlar Oynar Oynaşır türküsü karcığar dizisinin seslerinde seyrettiği halde dizinin dördüncü derecesinde asma kararıyla bittiğinden karcığar etkisi yapmamaktadır).

Bazı halk ezgileri kısa geçkilerle birden çok makam dizisinde seyrederler. (Sözgelimi; Menevşesi Tutam Tutam adlı Bursa türküsü hüseyni-karcığar dizilerinde seyretmektedir.

Halk müziği başlangıçta bir makam düşüncesi ve sanat kaygısı ile yakılmadığından bazı türküler (ezgiler) seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak tarif etmezler. Ancak bu ezgiler belirli bir makamın, ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içinde seyrederler. İşte böyle durumlarda söz konusu ezgiyi makamsal olarak tanımlamak zorlaşmaktadır. Sözgelimi; Bir Kararda Durmayalım Gel Gidelim Dosta Gönül ilahisinin ezgisi hüseyni dizisinde gezinir ancak seyir bakımından tam bir hüseyni tarifi yapmaz. Hüseyni ailesinden muhayyer, tahir, neva gibi makamların dizileri de hüseyni dizisi ile aynıdır. Seyirleri biraz farklıdır. Söz konusu ezginin seyri tam olarak bunlardan herhangi birine de uymamakta, ancak, hüseyni ya da hüseyni ailesi makamlarının dizilerinde seyrettiği görülmektedir. Aynı şekilde Tamburam Rebab oldu ve Çiğdem Der ki Ben Alayım türküleri de hüseyni ailesi makam dizilerinde seyretmektedir. Seyir sırasında makamın dördüncü derecesi (re) bir parça önemsenmekte ise de tam olarak bir neva etkisi sezilmemektedir. Ancak söz konusu türkülerin hüseyni ya da hüseyni ailesi makam dizisinde seyrettiği ortadadır. Buna karşılık Söğüdün Yaprağı Narindir Narin (Zeynebim) türküsü hüseyni ailesi makam dizisinde seyretmekte ve seyir özelliğinden dolayı muhayyer etkisi uyandırmaktadır. Hicaz ve hicaz ailesi makamlarda da benzer örnekler çoktur.

Sonuç

1. Türk Halk Müziği dizilerin ifade etmede “Ayak” yeterli ve uygun bir terim değildir.

2. Türk Halk Müziği’nde bazı ezgiler makam terimi ve makam anlayışı ile ifade edilebilir. Ancak, bazı halk müziği dizilerinin ifadesinde makam terimine de ihtiyatla yaklaşılmalıdır.

3. Türk Halk Ezgileri'ni makam dizileri içerisinde ifade etmek şimdilik en çıkar yol olarak görünmektedir. (hüseyni dizisi, hicaz dizisi, nikriz dizisi, saba dizisi vb.)" (Yener, 2001;67).

"Türkü" ile "Şarkı"yı ayrı kaynaklıymış gibi göstermek çabası, bu gerçekler karşısında Türk Musikisi'ni kendi içinde hiziplere ayırmak ve bölmek gayretinden ileri gidemez. Artık biliyoruz ki; türküde kullanılan makam, dizi, usul ayniyle bestede ve şarkıda da kullanılmıştır, çünkü her ikisinin de kaynağı aynıdır (Özkan, 1994;20).

Klâsik Musikimiz' de olduğu gibi halk musikimizde de Türk Musikisi makamları kullanılmıştır. Genel olarak aynı aralıkları taşımakla birlikte bu makamların seyir ve karakteri az çok değişiklik gösterir. En çok Hüseynî, Uşşak, Muhayyer Bayati, Neva, Gerdaniye, Karcığar, Hicaz, Hicaz Hümayun, Uzzal, bazen Hicazkâr, Segâh, Hüzzam, Evç, Rast, Mahur Çargâh, Nikriz Zavil, Saba gibi makamlardır. Bu makamlar daha çok belli beste şekillerinde işlenmiştir. Bu konuda da ortak bir görüş sağlanamamıştır. Halk musikisi mensupları arasında makam isimlerinden kaçınma, makam yerine "Ayak" ya da "dizi" gibi sözlerin kullanma gayreti görülür. Bazen de, Harput folklorunda olduğu gibi, yöresel bazı terimlerin makam yerine kullanılması gerekçe gösterilir (Özalp, 2000;427).

"T.S.M ve T.H.M. birbirinden farklı iki ulusun müzikleri değildir.

Türk Halk ezgilerini, sadece dizilerine göre sınıflandırmaya çalışmak, bize göre yeterli olmayacaktır. Diziler, ancak, üzerlerinde gezinildiğinde hayat kazanan birer kalıptan başka bir şey değildir. Belli aralıkların, basamakların yan yana gelmesiyle oluşan bu kalıplar, ancak, üzerilerinde belli birtakım hareketler oluştuğunda ezgiye dönüşürler. Bu hareketlerin başlangıç noktası, yönü, hareket sırasında, belli birtakım noktalardaki duraklamalar ve hareketin son bulduğu nokta, ezgi oluşumunda son derece büyük önem taşır. Ayrıca çok kere diziye yabancı sesler de işe karışır; sapmalar da önem kazanır. Bütün bunlar, bizi başka bir ölçüt bulmaya yöneltir. T.HM. ezgileri de, tıpkı T.S.M. ezgileri gibi, "seyir" adını verdiğimiz kavram göz önüne alınmadan çözümlenemez ve sınıflandırılamaz.

İşte, saydığımız bütün bu parametreler bir araya geldiğinde karşımızda “Makam” adı verilen olguyu buluruz.

T.H.M ezgileri de, tıpkı T.S.M. ezgileri gibi genellikle “Makam” anlayışı içinde oluşturulmuş ezgilerdir ve bu anlayış göz önünde tutularak çözümlenebilir ve sınıflandırılabilirler.

İşte, bu düşünceyle, daha önce sunduğumuz bir bildiride, T.H.M. ezgilerini nasıl sınıflandırabileceğimizi belirtmiş ve bir taslak sunmuştuk.

Şimdi sunduğumuz bu ikinci çalışma o ilk çalışmanın uygulama yöntemiyle bir çeşit sınanması olmuştur.

Değerlendirme

Bu çalışma, o taslağın işlevselliğini ve yararlılığını açık biçimde ortaya koydu ve görüşümüzde haklı olduğumuzu kanıtladı.

İncelediğimiz 1000 ezgi içinde belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91,18 gibi ezici bir çoğunluk oluşturmaktadır. Bilinen makamlarla yapılmış değişik bileşimlerin oranı olan %2.1 ile, bilinen makamların alışılmışın dışında kullanımının oranı olan %3.6'yı da eklediğimizde %96.88 gibi bir oran oluşmaktadır.

Bu kümede, başta Hüseynî ve ona yakın olan Muhayyer, Gülizar, Gerdaniye, gibi makamlar en büyük kesimi oluşturmaktadır. Hüseyni beşlisinin çekirdeği olan eski Nevruz, bugünkü Uşşak cinsinin ağırlıkta olduğu Uşşak, Neva, Tahir, Karcığar gibi makamların oluşturduğu kesim de onlara eklendiğinde, incelenen ezgilerin %54,6’sını içeren bir bölükle karşılaşılmakladır. Hicaz ailesinin oranı %12,8’dir %0,2’lik Saba ve %0,7’lik Şehnaz ve %3,3’lük Karcığar'la bu küme %17 oranına ulaşmaktadır. Kürdi ve bileşimlerinin oranı da %2,7’dir. Böylece, Dügâh perdesinde kalan makamların oranı %71'i bulmaktadır.

Rast Makamı %3,4 lük bir orana sahiptir. Rast perdesinde kalan makamların toplam ise %9,8'i bulmaktadır.

Segâh makamındaki ezgilerin oranı %5,1 gibi yüksek bir rakamdır. Segâh perdesinde kalan öteki makamlar da katıldığında, bu bölüğün oran %7,3'e ulaşmaktadır.

Nişabür, Eski Hüzzam, Eski Çargâh, Evç ve Ferahnak %1,03'lük bir küme oluşturmaktadır.

Bilinen makam ya da makamların alışılmışın dışında kullanımı sınıfına girenler %3,6

Değişik bileşimler %2,1

Tri-Tetra - Penta ve Hexa - cordal yapıdaki ezgiler % 3.06

Pentatonik özellikler taşıyanlar %0.04

Belli bir sınıfa sokulamayanlar %0.02 oranındadır." (Tura, 1996;415).

Makam-Ayak ilişkisi bakımından son vereceğimiz örnek Yakup Fikret Kutluğ olacaktır. "Türk Musikisi'nde Makamlar-İnceleme" adlı kitabında "Ayak" ve "Makam" kavramlarını karşılaştırmıştır:

"Makam ve Ayak Terimlerinin Ezgisel ve Teknik Açıdan Karşılaştırılması

Türk Halk Musikisi sanatçılarının pek çoğunda ayak terimi, Türk Sanat Musikisi'nde esaslı ve yapıcı rolü bulunan makam teriminin karşılığı olarak görülmektedir.

Hâlbuki biraz sonra Türk Halk Musikisi'nde uygulanan ayakların şemalarını vererek analizlerini yaptığımız zaman veya kalıp melodi şeklinde kullanılması

esnasında, Türk Sanat Musikisi'nde kullanılan makamlarla gerek ezgisel ve gerekse teknik anlamda uyuşamadıklarını göreceğiz.

Türk Halk Musikisi'nde uzun hava, kırık hava ve oyun havalarında, daha çok besteye giriş melodilerinde (baş aranağme de diyebiliriz), bazen bestenin aralarında ve bitiminde, âşık karşılamalarında ayak açma hakkı tanınan âşıkın sazı ve sözü ile açış yapmasından ve deyişinin ilk bölümünü söyledikten sonra, saz melodisinin geçici karar perdesine veya asıl karar perdesine getirmesine veya karar perdesine bağlı olarak belli bir ses üzeride kurulan diziye, Türk Sanat Musikisi'nde kullanılan beylik aranağme karşılığı olarak giriş müziği anlamında kalıp ezgi şekillerine "Ayak" denildiği gibi yine âşık sazında sap üzerinde bir sesin kendisine "baş perde", bir sekizli tizine de "Ayak perde" adları verilmektedir.

Bu ezgi icralarının dışında da ayak terimi değişik anlamlarda kullanılmaktadır. Bizim üzerinde duracağımız husus, ezgilerin yapılış ve icralarında Türk Halk Musikisi icracılarının değişik anlam içinde kullandıkları ayak terimi olacaktır.

Türk Halk Musikisi'nde ayak terimine bağlanmış ve icracı sanatçılar tarafından belli dizilere ad olarak verilen terimleri dört türde toplamak mümkündür. Bu konuyu işleyen Süleyman Şenel şu kaydı düşürmektedir:

A- Bu terimlerin başında Âşık Kerem adı ile bağlanan Kerem Ayakları ve Âşık Garip adı ile bağlanan Garip Ayağı gelmektedir.

B- Âşık tarzı edebi türlerden yola çıkılarak üretilmiş Ayaklardır: Müstezat Ayağı, Kalender Ayağı.

C- Bazı yörelerde yaygın türkü ve uzun havaların mahalli adlarından yola çıkılarak üretilmiş Ayaklar: Muhalif, Beşiri, Tatyan, Misket, Maya, Bozlak.

D- Uydurma Ayaklar: Bunlar bazı türkülerin, uzun havaların, âşık tarzı havaların adlarından, coğrafi yerleşim üzerinden ve halk dilinde olmayan klasik Türk Musikisi makam adlarından yola çıkılarak üretilmiş ayaklardır: Kara Sevda ayağı,

Zavil Kerem ayağı, Kâtip ayağı, Engin Hüseynî ayağı, Engin Kerem ayağı, Azerî ayağı gibi.

Klasik Türk Musikisi makamlarından bazıları için bir karşılık bulamamaktan dolayı, sonradan uydurulmuş bu ayak çeşitlerinde, Kara Sevda ayağı Hicazkâr makamına, Engin Hüseynî ayağı Muhayyer makamına, Zavil Kerem ayağı Zavil makamına, Maye ayağı Hüseynî makamına, Kâtip ayağı ise Nihavend makamına karşılık olarak düşünülmüş ve yayılmıştır. (1)

Türk Halk Musikisi'nde ayakların çokluğu kanaatimizce coğrafi açıdan yöreselliğe dayanmaktadır. Çünkü her yörenin (bu yöreler bazen çok dar bir alanı kaplar) saz şairlerinin (âşıklarının) o yöre için verdikleri isimler dolayısıyladır. Diyebiliriz ki, ne kadar yöre varsa o kadar da ayak ismi vardır. Bu itibarla her birinin ayrı ayrı tetkik edilmeleri çok zor ve nerdeyse imkânsızdır. Biz bu tür ayak isimlerim, memleketimiz düzeyinde meşhur olmuş ve artık bilinmiş olan ayakları göz önüne alacak, aynı ayağa değişik isimler vererek çoğaltılmış ayakları ise incelememizin dışında tutacağız.

Türk Halk Musikisi'ne ayak terimi nereden ve nasıl gelmiştir?

Bu sorunun cevabını vermek için toplumun yaşayış biçimine, adet ve görgülerine ve özellikle kültürel alandaki yetişme tarzına bakmak gerekir.

Yaşamlarını kırsal alanda, küçük topluluklar halinde devam ettiren bireyler adet ve göreneklerine ziyadesiyle bağlı kalmakta, bunlardan ayrılmak veya uygulamayı azaltmak ya da kesmek gibi bir faaliyette bulunmayı düşünmemekte, eski görenek ve bu göreneklere uyan yaşam tarzlarında değişiklik kabul eder bir düşünce içinde olmamaktadırlar.

Cumhuriyetimizin kuruluşundan sonra toplumumuzda, özellikle şehirlerdeki yeni yaşam tarzına uyum gösterilmeye, daha medeni bir anlayış içinde gelişmelere uymaya -yavaş da olsa başlanmasına karşı, kırsal kesimin dağınık toplumlarında, bu değişiklik çok daha sonra, şehirli ile temasların artmasıyla başlamış ve gerek medeniyet ve gereksel kültürel alanda, yenileşme ve yükselme devrine girilebilmiştir.

Türk Halk Musikisi'nde de saz şairlerinin hemen hepsinin yeterli musiki öğrenimleri bulunmadığı için, Türk Halk Musikisi'nde ana temalarda bir değişikliğe veya Türk Sanat Musikisi'nin temellerinden biri olan makamların öğrenilmesine, bilinip uygulanmasına ihtiyaç duyulmamıştır. Cumhuriyet tarihimizin yakın zamanlarına kadar bu anlayış ve düşünce zihniyeti ustadan öğrenciye aşılanarak, halk musikimizin esasları bilimsel yönden inceleneceğine, uydurma kavramlar yaratılarak devam ettirilmeye çalışılmıştır.

Bu gelenek devam ederken, yöreler arasında musikiye ilişkin temas ve faaliyetlerin azlığı ile beraber, Türk Halk Musikisi icracılarının arasında Türk Halk Musikisi terimlerinin ayrı ayrı mana ifade etmelerim önlemek maksadıyla, genel bir terim üzerinde anlaşma ve birleşme kaygısı ve ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış ve özellikle radyo istasyonlarının açılışı ile bu ihtiyaca cevap vermek zorunluluğu bütün şiddeti ile baş göstermiştir. Ayak terimi bir cankurtaran simidi gibi önlerine çıkmış ve buna canla başla sarılmışlardır. Ne var ki, bu terim Türk Halk Musikisi'nde çok değişik şekil ve anlamda anlaşılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır, özellikle ilk dönemlerde (1950-1970 yılları) makam karşılığı olarak benimsenmiş, hatta radyolarda, eğitim kurumlarında ve ders kitaplarında bu anlamda kullanılır olmuştur.

1950 yılından evvelki dönemde ayak terimi Türk Halk Musikisi mensupları arasında bile bilinmez ve kullanılmazken, yeni türeyen profesyonel icracılar, her derde deva gibi gördükleri bu terimi ağızlarından ve notlarından düşürmez olmuşlar, bir lahnî (melodik) kalıp nitelik ve hüviyetinde olan ayak terimini hiçbir bilimsel sakıncaya takılmadan makam karşılığı olarak rahatlıkla kullanabileceklerini zannetmişlerdir. Bu görüş açışı içinde, kalıp ezgi anlamında kullanma eğilimi bugün de devam etmektedir.

Makam terimine gelince:

Türk Sanat Musikisi'nin ana unsurlarından biri olan makam teriminin, burada, Türk Sanat Musikisi alanındaki mana ve öneminden söz etmeyeceğiz. Çünkü, bu geniş konu kitabımızın birinci bölümünde etraflıca mütalaa edilmiş, incelenmiş ve gereken tarifler verilmiştir.

Kırsal kesimin tanımadığı makamın, şehir halk kültürü içinde varlığını belli etmesi, hatta Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, musiki meclislerinde kaval, bağlama, kaşık, cura, divan gibi sazlarla beraber ud, kanun, tanbur ve hatta kemanın da yer almaşı, şehir halk kültürünün yüksekliğini göstermesi bakımından önem taşır.

Diğer taraftan makam terimini, kırsal kesimde, küçük topluluklardaki saz şairlerinin de bir ölçüde kullandıkları görülmektedir. Ancak bu deyiş, bu kesimde başka bir anlam taşımakta, kalıp melodilerin bir bölümü için kullanılmaktadır.

Anadolu'da yapılan halk musikisi eserlerinin derlemelerinde biraz yukarıda adı geçen kalıp melodilerin örnekleri de derlenmiştir. Mesela Urfa'da Kesik makamı, Gaziantep'te Köroğlu makamı, Çorum'da Misket makamı, Malatya'da Dağ makamı, Tokat'ta Atatürk makamı (havası) veya Fazilet havası bunlar arasındadır.

Bunların dışında yine makam deyimini kullanan bazı edebiyatçıların "Âşık Makamları" adı altında bir makam türünü yaydıkları görülür. Türk Sanat Musikisi'nde kullanılan makamın aslı ile Âşık makamlarının bir ilişkisi olmadığı gibi makamın asli hüviyetine değinen bir melodik yapı da bulunmamaktadır. Bu itibarla Âşık makamları da melodik ezgi itibariyle bir kalıp ezgi niteliği içindedir. Diğer taraftan bu terimin uydurularak kullanılması da 20. yüzyılın ikinci yansında ortaya çıkmıştır.

Görülüyor ki, ayakların yapılışı ve Türk Halk Musikisi'nde ifade ettiği anlamların makam ile bir ilişkisi olmadığı rahatlıkla göz önüne serilmektedir. Burada her iki tür musiki alanında yer alan ve uygulanan Ayak ve makam terimlerinin Türk Halk Musikisi'ndeki kalıp melodi olarak kullanılması beste sözlerinin niteliğine göre bu kalıp melodilere uygulanması, oturtulması, Türk Sanat Musikisi'nde bulunmayan bir uygulamayı göstermesi bakımından son derecede önemlidir.

Yalnız burada bir hususu dile getirmek ve açıklamak zorunluluğu vardır.

Kalıp melodiler, ayakların besteler içinde veya ekli olarak kullanılmasında, ezginin yapışı, diğer bir deyimle hüviyeti veya çeşnisi Türk Sanat Musikisi'nde kullanılan makamlarla ne dereceye kadar bir yakınlık veya benzerlik gösterir?

Bu sorunun cevabını rahmetli üstadım Rauf Yekta Bey, “Anadolu Türküleri” adlı mecmuanın birinci cildinde şöyle cevaplandırıyor:

... Bunların içinde bazen makam itibariyle sabit bir rengi olmayan şarkılara da tesadüf ettik ki, bunlara -filan makamdandır demek mümkün olmadı. Bu sınıfa dâhil olan şarkıların balasına [yukarısına] hangi makamda oldukları bizzarûre işaret edilememiş ve yalnız hangi şehirlerden geldiğinin tasrih ve tahriri ile iktifa olunmuştur. (2)

Rauf Yekta Bey'in bu gözlemi üzerinde biraz durmamız icap ediyor. Aslında, Türk Halk Musikisi besteleri içinde daha çok kırık havalarda türküyü besteleyen saz şairi, formasyonu genellikle küçük olan eserinde birden fazla makamda dolaşmakta ve Türk Sanat Musikisi’nde bugün için bilmediğimiz bir makam türü içinde eserin tamamlamaktadır. Bu itibarla Türk Halk Musikisi’nde az da olsa görülen bu bestelerin bir makam ile ilişkilerinin tayin ve tespit edilmeleri mümkün olmamaktadır. Buna bir örnek vererek konuyu daha açık bir şekilde tespit edelim:

Rauf Yekta Bey’in örnek olarak verdiği “Gül Kuruttum” güfteli türkünün analizini yaptığımız zaman, altı batutalık küçük çaplı bu türkünün birinci batutasında Neva üzerinde bir Saba gösterişi ile türküye başlanmış, üçüncü ve dördüncü batutalarda Şevkefza makamına gayet ustaca bir geçişten sonra, son iki batutada Acem Aşiran geçişi ile beste tamamlanmıştır. Bu örnekleri çoğaltabiliriz. Türkünün notasını, incelemeye yardımcı olur düşüncesi ile ekte veriyoruz. Bu kısımda makamı belli değil başlığı ile değişik örneklere de yer verilmiştir.

Bu kısmı bitirmeden evvel, Türk Halk Musikisi’nde mevcut notaya alınmış bestelerdeki melodik yapıların makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğunu ve hatta pek çok Türk Halk Musikisi bestesinin makamlara uyularak bestelendiğini belirtmek isteriz.

Burada şöyle bir ayırım yapılmasını uygun görüyoruz:

1- Türk Sanat Musikisi'nde mevcut makamlara uyularak, halk musikisi besteleri, mesela inici bir nitelik gösteren kırık havalarda bu uygunluk en yüksek derecede belli olmaktadır.

2- Formasyonu küçük çapta olarak bestelenen halk musikisi bestelerinde daha çok kırık havalarda makama uygunluk derecesi l no. da belirttiğimiz şekilden biraz ayrılık gösterir. Bu tür bestelerde çeşni, makamın dörtlü veya beşlisinde bulunan melodik yapı içinde veya karara doğrudan dörtlü veya beşlide kendini belli eder.

3- Formasyonu nasıl olursa olsun, halk musikisi bestelerinde değişik makamların çeşnilerini veren melodik yapılar kısada olsa kullanılır ve bir eserin yalnız bir makarna ait olması durumu tam anlamıyla tespit edilemez.

Şu hususu da belirtelim ki, Türk Halk Musikisi besteleri Türk Musikisi'nin önemli bir bölümünü kapsar ve bu kapsam içinde makamlar bulunur ve göz ardı edilemez.

Notlar:

1- Süleyman Şenel, "Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında", V. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi'ne sunulan bildiri.

2- Rauf Yekta, "Anadolu Halk Şarkıları", İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, 2 Baskı, Defter I"(Kutluğ, 2000;515).

1.6.5. Müzik Eğitimi ve Geleneksel Türk Halk Müziği

Ülkemizde Müzik eğitimini üstlenen üniversiteler ve dernekler, cemiyetler gibi birçok kurum ve kuruluşlar vardır. Çoğunlukla dernek ve cemiyetlerde Türk Müziği eğitimi verilmeye çalışılır. Bu kuruluşlarda genellikle bir metoda bağlı kalınmaksızın usta-çırak ilişkisi ile müzik eğitimi verilir. Genel müzik eğitiminden ziyade enstrüman ağırlıklı anlayışı ağırlıktadır. Bu tarz verilen müzik eğitimi özengen müzik eğitimidir. Üniversiteler gibi kurumlarda ise verilen müzik eğitimi meslek anlayışı içerisinde olduğundan dolayı daha düzeyli ve detaylı olmak zorundadır. Bu kurumların hedef davranışı ülkemizde müzik eğitimini

gerçekleştirebilecek düzeyli eğitimciler yetiştirmektir. Bu kurumlarda gösterilen müzik eğitimi ise mesleksel müzik eğitimidir.

Yalın ve özlü anlamıyla müzik eğitimi; bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak (belirli biçimde) değiştirme ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak (belirli biçimde) geliştirme sürecidir.

Bu tanımdan da anlaşılıyor ki, müzik eğitimi sürecine giren bireyin müziksel davranışlarında, önceden belirlenen amaçlar ya da hedefler doğrultusunda belirli değişiklikler olması beklenir. Müzik eğilimi bu beklentileri gerçekleştirdiği oranda etkili ve verimli olur.

Müzik eğilimi nasıl olursa olsun, müzik eğitiminde benimsenen anlayış ve yaklaşım ile izlenen yol-yöntem ne olursa olsun müziksel öğrenme bireyseldir ve birey ancak kendi yaşantısıyla davranış kazanabilir; birey kendi davranışını ancak kendi yaşantısıyla değişikliğe uğratabilir, kendi yaşantısıyla geliştirebilir.

Düzeni, düzeyi, süresi ve kapsamı ne olursa olsun müzik eğitimi, kendi çerçevesi içinde bir bütün olmakla birlikte, yönelik olduğu ana amaç bakımından üç ana türe ayrılır: 1. Genel Müzik Eğitimi, 2. Özengen Müzik Eğitimi ve 3. Mesleksel Müzik Eğitimi. Bunlardan her biri kendi içinde alt türlere ayrılır ve çeşitlenir.

Genel müzik eğitimi, müzikle ilişkisi ne olursa olsun herkes için gereklidir ve herkese yöneliktir. Özengen müzik eğitimi, müziğe özel ilgisi, isteği ve yatkınlığı olup müziği kendisi için bir düşkü (hobi) alanı olarak seçenlere dönüktür. Mesleksel müzik eğitimi ise müziğe üst düzeyde yetenekli olup müziği kendisine bir iş, meslek, ciddi -sürekli uğraş, görev alanı veya çalışma alanı olarak seçenlere- belirleyenlere yöneliktir.

Görülüyor ki, müzik eğitimi kendine özgü bir bütündür, bu bütün içinde birtakım ana ve alt türlere ayrılır ve bunlar arasında belirli ilişkiler vardır. Müzik

eğitimini işte bu kendine özgü bütünlüğü, ana-alt türleri ve ilişkileri içinde düşünmek ve ele almak gerekir." (Uçan, 1997;8).

Müzik eğitimini amaç bakımında üç ana türe ayırdıktan sonra mesleki müzik eğitimi hakkında bilgi vermek gerekir.

"Mesleki müzik eğitiminde müziği bizzat yaparak yaşamanın ötesinde, onu bilgili, bilinçli, düzenli-planlı-yöntemli, kurallı ve yeterli olarak yaralan, seslendiren, yorumlayan, kuramlayan, araştıran, uygulayan ve öğreten sanatçı, bilimci, eğitimci ve teknolog yetiştirmeye dönük bir strateji uygulanır. Bu uygulamalarda, bireyin ilgisi-isteği, yatkınlığı-yeteneği doğrultusunda ve ölçüsünde gelişip etkin katılım ve doyum sağlaması değil, onun ötesinde, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği biçim, kapsam ve düzeyde uğraşmanca (profesyonelce) hazırlanması, biçimlenmesi, uzmanlaşması, gelişmesi ve yetkinleşmesi esastır." (Uçan, 1997;33).

Bu üç müzik eğitimi arasında da ilişki mevcuttur ve birbirlerinden ayırt edilmeksizin ele alınması gerekir. Mesleki müzik eğitimi için özengen müzik eğitimi büyük önem taşımaktadır.

"Genel müzik eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayrım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir insanca yaşam için gerekli asgari ortak-genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar. Özengen müzik eğitimi, müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince, sürdürüp geliştirme için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar. Mesleki müzik eğitimi ise, müzik alanının bütününü, bir kolunu/dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği (müziksel) davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar.

Genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi arasında belirli ilişkiler ve örtüşüm-kesişim alanları vardır. Bu bağlamda, özengen müzik eğitimi genel müzik eğitimine dayalı ve mesleki müzik eğilimine hazırlayıcı olması bakımından büyük önem taşır.

Müzik eğitiminin sorunları, temelde, müzik eğitiminin yönelik olduğu üç ana amaca bağlı nitelikler göz önünde bulundurularak belirlenmeyi, çözümlenmeyi ve çözüme kavuşturmayı gerektirir." (Uçan, 1997;37).

Ayak-Makam ilişkisi hakkında uzman kişilerin yapmış oldukları yorumlardan da anlaşılacağı gibi kavram tartışması hala sürmektedir ve dizi adlandırmasında tespit edilecek kavram hala belirsizlik içerisindedir. Bu belirsizliğin Mesleki Müzik Eğitimi veren kurumlar ve Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı İlköğretim, Ortaöğretim Müzik dersleri ile Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Geleneksel ve Çağdaş Müzik Dersi müfredatına yansımaları da araştırmada ele alınmaya çalışılmıştır.

1978 ile 1998 yılları arasında uygulanmakta olan lisans programında, Türk Halk Müziği 1 dönem 2 kredi, Ana çalgı (bağlama) 8 dönem 2'şer kredi olarak eğitim verilmiştir. Ayrıca Temel Bağlama adı altında 2.sınıfta 2 kredi olmak üzere gösterilen bir ders vardır ve bu dersi Ana Çalgı (Bağlama) dersini almayan öğrenciler almak zorundadır. 1978 lisans programına göre Gazi Üniversitesi G.E.F. Müzik Öğretmenliği lisans programında yer alan Türk Halk Müziği, Temel Bağlama ve Ana Çalgı (Bağlama) ders içerikleri Yrd.Doç. Erdal Tuğcular' ın "Türkiye'de Müzik Öğretmenlerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde Aldıkları Çalgı Eğitiminin Müzik Öğretmenlerine Yansıması" adlı Yüksek Lisans Tezinin Ekler bölümünde şu şekildedir;

Ana çalgı (Bağlama) dersi içeriğinde;

"La duraklı Hüseyni, Kürdi, Segâh ezgiler.

Karcığar makamı, Teke ve Zeybek tavrı bunları hazırlayıcı alıştırmalar. Hicaz makamı ve bu makama ilişkin alıştırma ve etütler.

Nihavent ve Nikriz makamları, Silifke ve Azeri tavrı. Bunlara hazırlayıcı alıştırma ve etütler.”

Temel Bağlama Dersi içeriğinde;

“Re ve La hüseyni dizisinde özgün çalışmalar ve birlikte halk müziğinden seçilmiş örneklerin çaldırılması.”

Türk Halk Müziği dersi içeriğinde;

“Türk Halk Müziği’nin tarihi gelişimi, hal çalgıları halk müziğinde Ayaklar (Makamlar), halk müziğinde usuller, bu usul ve makamlara örnek teşkil edecek türküler.” (Tuğcular, 1992;EKIV–9), olarak ders içeriği verilmiş, Ana Çalgı (Bağlama) dersinde makam kavramı kullanılmış, Temel Bağlama ders içeriğinde makam kavramı yerine dizi kavramı kullanılmış ve Türk Halk Müziği ders içeriğinde Ayak (Makam) kavramı kullanılmıştır. Dizi adlandırması olarak da Makam-Ayak kavramları birlikte kullanılarak belirsizliği yansıtmıştır.

1998 yılında, YÖK’ün üniversitelerdeki eğitim fakültelerini yeniden yapılandırması ile müzik eğitimi bölümü, resim-iş eğitimi bölümü ile birleştirilmiş ve eğitim fakültesi bünyesinde güzel sanatlar eğitimi bölümüne dönüştürülmüştür. Bu yıldan itibaren müzik eğitimi, müzik eğitimi ana bilim dalı ismi ile müzik öğretmeni yetiştirmeye devam etmektedir. 1998 yılında, YÖK’ün üniversitelerdeki eğitim fakültelerini yeniden yapılandırması doğrultusunda yapılan ders programında Türk Halk Müziği Eğitimi dersi bir yarıyılda, 2 kredi olarak belirlenmiştir.

1998 YÖK Ders Tanımı’na göre Geleneksel Türk Halk Müziği;

“Türk Halk Müziği

Bu ders, Türk Halk Müziği’nin özelliği, tarihsel gelişimi, kuramsal temelleri ve çalgılarının tanıtımı ile değişik örnekleri ve okul müziğinde kullanılırlığı konularını kapsar.” (1998 YÖK Ders Tanımı).

Yapılan internet taramasında, Mesleki Müzik Eğitimi veren kurumlar içerisinde, Gazi Üniversitesi GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümü haricinde diğer üniversitelerin Müzik Bölümleri ders içeriklerine rastlanılmamış veya içerik bakımından teferruatlı olarak ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu yüzden Ayak veya Makam kavramları hakkında Gazi Üniversitesi GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümü Türk Halk Müziği ve Bireysel Çalgı (Bağlama) ders içerikleri hakkında bilgi verilecektir.

1998 yılı lisans programına göre;

Bireysel Çalgı(Bağlama) ders içeriklerinde;

"Halk müziğinde çok kullanılan hüseyni ve ussak ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili örneklerin öğretimi.

Kürdi, Hicaz, Karcığar makamlarında alıştırma, etüdü ve ezgilerin çalınması, bas parmak kullanımı.

Zeybek tavrı, sol kararlı makamların kullanılması.

Azeri tavrı, si kararlı makamların kullanılması."gibi cümleler kullanılarak ayak kavramındansa makam kavramı tercih edilmiştir.

Türk Halk Müziği ders içeriğinde;

"İçerik:

THM'nin kökleri ve tarihsel gelişimi. Ses sistemi. Makam-Ayak ve seyir. Usuller, formlar ve repertuar çalışması." olarak ders içeriği verilmiş, Bireysel Çalgı (Bağlama) dersinde makam kavramı karşılığında Türk Halk Müziği ders içeriğinde Makam-Ayak kavramı kullanılmıştır. Dizi adlandırması olarak da Makam-Ayak kavramları birlikte kullanılarak belirsizliği yansıtmıştır (Gazi, web;2006).

1978 ve 1998 Lisans Programları ders içerikleri karşılaştırıldığında 'Ayak' kavramı bakımından iki programda da belirsizlik söz konusu olmuştur, Ayak ve

Makam kavramları birlikte kullanılmıştır. Hatta dizi adlandırmaları olarak Ayaktan ziyade Makamsal ifadeler çoğunluktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı İlköğretim ve Ortaöğretim kurumları Müzik dersi müfredat programı içerisinde bulunan ünitelerde dizi adlandırması olarak "Ayak" veya "Makam" kavramları ile alakalı bir kavram tespit edilememiştir.

Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Geleneksel ve Çağdaş Müzik Dersi öğretim programına göre;

"ÜNİTE 6

TÜRK HALK MÜZİĞİ

Ünitenin Amacı

Bu ünite ile öğrencilerin, Türk Halk Müziği'nin temel yapısını, ses dizilerini, oluşumlarını, tavırlarını tanımaları, kavramaları ve Türk Halk Müziği örneklerini çalgısıyla seslendirmeleri amaçlanmaktadır.

Kazandırılacak Yeterlikler

Bu ünitedeki eğitim etkinliklerini basan ile tamamlayan her öğrenci;

1. Türk Halk Müziği'nin anonim yapısını açıklar ve örnekler verir.

2. Türk Halk Müziği'nin toplumdaki yerini ve toplumsal olayların halk müziğine yansımalarını örnekler vererek açıklar.

3. Türk Halk Müziği'nin ses dizileri olan ayakları tanır ve çalgısıyla seslendirir.

4. Yörelere göre farklılık gösteren halk müziği tavırlarını ayırt eder.

5. Türk Halk Müziği örneklerini çalgısıyla seslendirir.

Kavramlar: Ayak, Anonim, Garip, Müstezat, Kerem, Bozlak, Tavır

ÜNİTENİN AÇILIMI

TÜRK HALK MÜZİĞİ

A. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE AYAKLAR (DİZİ)

B. HALK MÜZİĞİ DEĞİŞTİRİCİ İŞARETLERİ

C. HALK MÜZİĞİNDE TAVIRLAR" (MEB-AGSL,web;2006).

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Geleneksel ve Çağdaş Müzik Dersi öğretim programı içerisinde Ayak kavramı tespit edilmiştir ve Makam kavramı hiç kullanılmamıştır.

Makam-Ayak kavramları hakkında yapılan tartışmaların görüldüğü üzere Milli Eğitim Bakanlığı ve YÖK'e bağlı kurumlarda önemli problemlere yol açtığı ve belirsizliğin Türk Eğitim Sistemine de yansıdığı aşikârdır.

Dizi adlandırması bakımından kavram olarak bu belirsizliğin bir an önce ortadan kaldırılması ve bu konuya gerekli önemin gösterilmesi kaçınılmazdır.

Geleneksel Türk Halk Müziğimizi gelecek nesillere sağlam aktarabilmek ve kendi öz müziğimizi farklı milletlerden olan insanlara tanıtabilmek adına teoride yaşanan "Ayak" ve buna benzer sıkıntılar üzerine müzik araştırmacılarının mutlak surette eğilmesi gereklidir.

BÖLÜM 2

2.1. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Akdoğu (1996), Türk Müziğinde Türler ve Biçimler adlı kitabında; Türküleri çeşitli açılardan inceleyerek, makamlarına göre de türkü tasnifi yapmıştır. Ayrıca bu bölümde Geleneksel Halk Müziği'nde yanlış olarak "Ayak" da denilen makam olgusu dikkate alınarak da türküler adlandırılmış diyerek "Ayak" kavramı yerine "Makam" kavramını kullanmanın doğru olacağını açıklamıştır.

Aldemir (1995;131), Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarından 1 ile 2100 arası THM repertuarı taranmış ve bu repertuarın makamsal kıyaslanması yapılmış, 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.

Artun (2004;84), Türk Halk Edebiyatına Giriş adlı kitapta âşıklık geleneği, halk edebiyatı nazım şekilleri ve kafiye üzerine açıklamalarda bulunmuş ve "Ayak" kavramını halk şiirinde kafiye (uyak) manasında kullanmıştır.

Aşık (1997;91), Artvin Yöresinden Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi adlı yüksek lisans tezinde, "Ayak" kavramını Makam kavramı çerçevesinde ele alınarak Artvin Yöresi Ezgilerin Makamsal yapı bakımından tasnifi yapılmıştır.

Aydın, "Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri" adlı makalesinde, Geleneksel Türk Halk Müziği içine makam terimini almak eğitimin sağlıklı yapılabilmesi açısından olduğu kadar Geleneksel Türk Halk Müziği'nin sağlıklı arşivlenebilmesi açısından da büyük önem kazanmakta olduğunu ifade etmektedir.

Boratav (1969), 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı adlı kitabında Âşık Edebiyatı tür ve biçimleri hakkında araştırmanın kaynaklarından biridir.

Coşkun (1984;75), Türk Halk Müziğinde Ayaklar adlı lisans bitirme çalışmasında; Geleneksel Türk Halk Müziği 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.

Dizdaroğlu (1969;18), Halk Şiirinde Türler adlı kitabı âşık kavramını ve gelişimini açık bir şekilde ortaya koymuştur.

Düzgün (2004;200), Türk Halk Edebiyatı El Kitabı adlı kitabın Âşık Edebiyatı bölümünde, Âşıklık geleneğini teferruatlı olarak incelemiş ve Âşık fasıllarında klasik makamların ve aruzlu türlerin önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamıştır.

Emnalar (1998;546), Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı adlı kitabında, Makam ve Ayak kavramlarını tanım ve detay olarak araştırmış ve konu hakkındaki çeşitli görüş ve tartışmaları sunmuştur.

Ergin (1999;201), Manisa Türkülerinin Makam, Ayak, Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarında bulunan Manisa türkülerini hem Ayak hem de Makam olarak tasnifi yapılmıştır.

Feyzi (2002;393), TRT Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziği'ndeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi adlı yüksek lisans tezinde, Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin kökeni bakımından aynı menşei olduğu düşüncesi ile tezinde "Ayak" kavramı yerine Makam kavramını kullanarak Erzurum Türküleri'nin makamsal tasnifini yapmıştır.

Güldaş (1993;156), Âşık Veysel ve Müziği adlı yüksek lisans tezinde, Âşık Veysel'in bestelerini incelemiş, Ayak ve Makam tabirlerini kullanmaksızın genel melodik yapı bakımından Geleneksel Türk Sanat Müziği makamlarından gerdaniye makamında daha çok yoğunlaştığını savunmuştur.

Günay (2005;71), Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi adlı kitabında, Âşıklık geleneğinde "Ayak" kavramını edebi boyutta irdelemiş ve Âşıklık

geleneğinde klasik musiki makamları ile Âşıkların fasıllara başladığını tespit etmiştir.

Hoşsu (1997;23), Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı adlı kitabında; Geleneksel Türk Halk Müziği ses sistemi hakkında açıklamalar yaparak tıpkı Geleneksel Türk Sanat Müziği nazariyatında olduğu gibi Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerini oluşturan dörtlü ve beşlilerden söz ederek bunların birleşmesi ile çeşitli diziler oluşturmuş ve bu dizilere de "Ayak" kavramını kullanarak açıklık getirmiştir.

Karabulut (1995;47), Âşıklık Geleneğinde Söz ve Ezgi adlı yüksek lisans tezinde; "Ayak" kavramını kullanmaksızın Âşıklık Geleneğinde Makam kavramını kullanarak araştırmasını tamamlamıştır.

Kaya (1993;27), Harput Müziği'nde THM-TSM Etkileşimi adlı yüksek lisans tezinde, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan "Ayak" veya dizi kavramını makam karşılığı olarak kullanmış ve Harput Ezgilerinin genel hatlarıyla makamı anlayışına uyduğunu savunmuştur.

Kaynar (1996;96), Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği adlı kitabında; genel olarak ülkemizdeki müzik türleri ve halk edebiyatı ile halk müziği üzerine inceleme yaparak Geleneksel Türk Halk Müziği nazariyatını detaylı olarak incelemiş ve kitabının Diziler (Ayaklar) bölümünde diğer müzik türlerinde kuramlar baştan belirlenirken Halk Müziğinde ise bu kuramların yaratıldıktan sonra konulacağı, Ayak kavramını ton ve makamdan ayıran 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.

Kıvılcım (1997), Hicaz Makamının Türk Halk Müziğindeki Yeri adlı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarından alınan Hicaz makamına ait 14 türkünün makam öğelerini kıyaslayarak tasnifi yapılmıştır.

Koyuncu (2001;197), İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musikisi'ndeki Makamsal Karşılıkları adlı yüksek lisans tezinde, İç Anadolu Bölgesi'ndeki türkülerimizin Geleneksel Türk Sanat Müziği dörtlü ve beşlilerinin hatta makamın özelliğini yansıtan çeşnilerin kullanıldığını hatta Geleneksel Türk Halk Müziği türkülerinin dizi ve yapı olarak, Geleneksel Türk Sanat Müziği tam karşılıklarını tespit etmiş ve makamlara uyarak bestelendiğini iddia etmiştir.

Köprülü, Edebiyat Araştırmaları adlı kitap halk edebiyatı, âşıklık geleneği, ozan, bahşı ve âşık gibi konularda araştırmada temel kaynaklardan biridir.

Kutluğ (2000;515), Türk Musikisinde Makamlar - İnceleme adlı eserinde, Türk Halk Musikisi besteleri Türk musikisinin önemli bir bölümünü kapsadığını ve bu kapsam içinde makamlar bulunduğunu ve göz ardı edilemeyeceğini vurgulamıştır.

Kuzucu (1997;8), Türk Âşık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar adlı yüksek lisans tezinde; "Ayak ve Makam" kavram tartışmasının çok derin olduğunu çeşitli uzman kişilerin ortaya koymuş olduğu verilerden Ayak ve Makamın farklı olduğunu ve "Ayak" kavramı yerine "Makam, ağız" gibi kavramlar kullanıldığını savunmaktadır. Fakat Âşıklar arasında "Makam" kavramının yaygın olduğundan dolayı tezi içerisinde makam kavramının kullanıldığını görülmektedir.

Oğuz (2001;32), Halk Şiirinde Tür, Şekil ve Makam adlı kitabında, Âşık Makamları üzerine bir değerlendirmede bulunmuş ve konu karmaşıklığından söz etmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği 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 araştırıcıların bu konuya dikkatlerini çekmelerinin gerekliliğini savunmaktadır.

Özalp (2000;427), Türk Musikisi Tarihi adlı kitabın 2. Cildinde Klâsik musikimizde olduğu gibi halk musikimizde de Türk Musikisi makamları kullanıldığından bahsetmiştir.

Pelikoğlu (1998;60), Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar adlı yüksek lisans tezinde; Geleneksel Türk Halk Müziği 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 olması konuyu çözümü gittikçe zorlaşan bir noktaya taşıdığını ve "Ayak" kavramının Makam ya da Dizi olmadığının açık bir şekilde Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerinin isimlendirilmesinde "Ayak" kavramının kullanılmaması gerekliliğini 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.

Saçar (1998;12), Âşık Yaşar Reyhani'nin Müziğinde Kullandığı Makamlar Üzerine Bir Araştırma adlı yüksek lisans tezinde; Geleneksel Türk Halk Müziği dizi isimlendirmesinde "Ayak" kavramının kullanıldığı fakat Âşık Müziği, her ne kadar Geleneksel Türk Halk Müziği şubesine mensup olsa da makam teriminin kullanıldığını ortaya koymuştur.

Sakaoğlu (2000;219), Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine adlı makalesinde kavram tespiti yapmakta ve öneriler sunmaktadır.

Şenel (1992;322), Kastamonu Yöresi Âşık Musikisi Tür ve Biçimleri adlı sanatta yeterlilik tezinde, 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 kafiyeye eş değer gördüklerini ve melodi olarak ta tıpkı söz unsurunda olduğu gibi "Ayak" kavramının başta, ortada ve sonda kullanılan musiki kafiyesi olduğunu saptamıştır.

Şenel (1996;12), Türk Halk Müziğinde Beste, Makam ve Ayak Terimleri Hakkında adlı makalesi ile kavramlar hakkında detaylı bilgi vermektedir.

Tatyüz (2001;192), Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi adlı yüksek lisans tezinde; yapılan istatistiksel hesaplamalara göre Niğde Yöresi Geleneksel Türk Halk Müziği Türkülerinin çoğunluğunun Hüseyni Makamından oluştuğunu iddia etmiştir.

Tura (1996;415), Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması adlı makalesinde "Ayak" kavramının "Makam" kavramına tam olarak karşılık olmadığının fakat T.R.T. Repertuarından 1000 ezgi üzerinde yapmış olduğu araştırmada; belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91,18 gibi ezici bir çoğunluktan oluştuğunu ortaya koymaktadır.

Turhan, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler adlı kitabında Geleneksel Türk Halk Müziği problemleri üzerine makale ve bildirileri bir arada toparlayarak yapılan araştırmada kaynaklardan biri olmuştur.

Uçan (1997), Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar adlı kitabında Müzik Eğitimi ve Mesleki Müzik Eğitimi hakkında geniş bilgiler vermiş, yapılan araştırmanın eğitim boyutunda ana kaynağını oluşturmaktadır.

Yener (2001;67), Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi adlı bildirisinde, "Ayak" kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği dizilerini ifade etmekte yeterli ve uygun bir terim olmadığını ve dizileri isimlendirmede makam dizisi ifadesinin uygun olacağından bahsetmiştir.

BÖLÜM 3

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve geliştirilmesi, verilerin toplanması ve yorumlanması konularına yer verilmiştir.

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma belgesel tarama ve (yapılanmış) sözlü görüşme (mülâkat) tekniği ile yapılmıştır.

Bu araştırmanın yürütülmesinde genel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında dizi adlandırması olarak tanımlanan "Ayak" kavramı ile Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağını oluşturan Âşıklık geleneğinde kullanılan "Ayak" kavramı arasındaki ilişkiyi belirlemeye çalışılmaktadır. Bu belirlemelerin Âşıkların görüşlerine dayalı olması nedeniyle araştırma, betimsel niteliktedir.

Tarama modellerinde; mevcut durumlar ve şartlar aynen ortaya konmaya çalışılır. Durumlar genellikle doğal çevre içinde oluşmaktadır. Bu tür araştırmalarda değişkenlerin deneysel ve fiziki olarak ayarlanması, olayların meydana gelme ya da gelmemesini kontrol diye bir durum söz konusu değildir. Gerçekte üzerinde araştırma yapılan olaylar ve davranışlar, bu çalışmalar yapılmasa bile aynı şekilde devam edecektir (Kaptan, 1998: 59–60).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Erzurum, Kars, Tokat, Sivas, Kırşehir, Kırıkkale aşıklarından oluşmuştur. Araştırma bir çalışma evreni üzerinde yürütülmüş ve araştırmacının çalışma evreni olarak; aşıklar, Aşıklık geleneğinin yaygın olduğu illerden seçilmiştir. Araştırmacının Ankara'da bulunması, araştırmanın hızlı, etkili bir şekilde yürütülebilmesi, zaman, ulaşım ve araştırma kolaylığı sağlanabilmesi için araştırmanın çalışma evreni olarak özellikle Ankara ve Ankara'ya yakın iller

seçilmiştir. Erzurum ve Kars illerinin seçilmesine etkili faktör olarak Âşıklık Geleneğinin bu iki ilimizde yaygın ve süreklilik arz etmesidir. Ayrıca Geleneksel Türk Halk Müziğinde yöresel farklılıklar göz önünde bulundurularak yapılan mülakat sonucunda yanıtlanan sorulara verilecek cevaplarda, âşıkların farklı illerde yetişmiş olmaları araştırmayı daha objektif kılacağı düşünülmüştür. Araştırma çalışma evreninin tamamı üzerinde yürütülmüştür belgesel tarama teknikleri uygulanmış, âşıkların görüşleri için ise (yapılanmış) sözlü görüşme (mülâkat) tekniklerine başvurulmuştur. Farklı illerden toplam 15 âşıkla yüz yüze görüşme yapılmıştır. Mülakat soruları içerisinde âşıkların eğitim düzeyini de göz ardı etmemek adına âşıklar hakkında kişisel sorularda sorulmuştur. Araştırma amacıyla yapılacak olan görüşmelere randevu alınarak gidilmiştir. Görüşülecek olan âşıklarla daha önce ilişki kurularak konu hakkında ön bilgi verilmiş ve görüşme yapılacak olan tarihe kadar konu hakkında hazır olunması istenmiştir. Belirlenen âşıkların bir grubu ile kişisel meşguliyetlerinden dolayı görüşme yapılamamış zaman kısıtlığı, ekonomik koşullar yüzünden görüşme yapılacak illerde karşılaşabildiğimiz ve önceden tespit ettiğimiz âşıklar ile görüşülmüştür.

3.3. Veri Toplama Aracı ve Geliştirilmesi

Veri toplama aracı, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı Ayak konusunu değerlendirmek amacıyla hazırlanmıştır. Ayak konusunun kavramsal boyutunun Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağında âşıklar tarafından kullanılıp kullanılmadığı veya ayak kavramını hangi manada nasıl kullandıkları veri toplama aracı ile belirlenmeye çalışılmıştır. Mülakat sorularının hazırlanması sürecinde ilk olarak öncelikle konuyla ilgili literatür incelenmiş ve elde edilen veriler yardımıyla Ayak kavramına yönelik ölçme aracında yer alması gereken sorular tespit edilmiştir.

Veri toplama aracının güvenilirliğinin sağlanabilmesi için âşıkların eğitim düzeyleri de göz önüne alınması gerekliliği karşısında teferruatlı olarak sorular danışman ile birlikte ayrıntılı olarak incelenmiştir.

3.4. Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde belgesel tarama teknikleri uygulanmış, âşıkların görüşleri için ise (yapılanmış) sözlü görüşme (mülâkat) tekniklerine başvurulmuştur. Veri toplama aracı, araştırmacı tarafından âşıklara araştırmanın amacı açıklanarak uygulanmıştır. Mülakat tasarı halinde iken toplam 20 âşıkla önceden bağlantı kurulmuş fakat kişisel sebeplerden dolayı âşıkların 15 i ile mülakat yapılmıştır. Mülakat sırasında genelde toplu görüşme yapıldığı için verilerin güvenilir olması adına kişisel olarak da ayrıca kayıt yapılmaksızın âşıklardan görüşleri tekrar kontrol edilmiştir.

3.5. Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Ölçme araçları ile toplanan verilerin çözümlenmesinde; Pentium III işlemcili, IBM uyumlu bir bilgisayardan yararlanılmıştır. Ölçme araçları ile toplanan verilerin yorumlanmasını daha sağlıklı yapabilmek için ses kayıt cihazı ve kamera kullanılmıştır.

BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUM

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

4.1. Erzurum İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

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

Âşık Ayhan Kırbaş (Yanıkses); Erzurum' un Çat ilçesine bağlı Yavi köyünde 1966 yılında doğdu. 1982 yılından sonra âşıklık hayatına atılmıştır. Âşık Reyhani ve Âşık Toruni kendine örnek aldığı âşıklardır. Geçimini Âşıklık geleneği sayesinde kazanmakta olan Âşık Ayhan Kırbaş (Yanıkses) İlkokul mezunudur.

Âşık Metin Korkmaz, Erzurum ili Pasinler ilçesine bağlı Başören kazasında 1964 yılında doğdu. On beş yaşında saz çalmaya başladı ve 1985 yılında âşıklık geleneği ile tanıştı. Âşık Reyhani 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 dünyaya geldi. Âşık Reyhani 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 İlkokul mezunudur.

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

Erzurum ilinde bulunan âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda;

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 kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye... gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Öyle bir tarif isterem derdime ilaç etsin, 15
İsterem ki cahil beni başına bir taç etsin, 15
Kul verirse minnet eder birgün başıma kakar, 15
Yüce mevlam yine beni kendine muhtaç etsin... 15

Âşık Sıtkı Emin Sümmani Baba makamı ile bağlama eşliğinde yukarıdaki şiiri okuyarak 15' li hece vezni ile yazılmış Divan türünde bir şiir olduğunu söylemiştir. Ayak kavramının ise âşıklık geleneğinde kafiyeye eşdeğer olduğunu ve türlere ayrıldığını vurgulamak üzere yukarıdaki şiiri okuyarak ilaç, taç, muhtaç kelimelerindeki kafiyenin Ayak olduğunu söylemiştir.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Erzurum ili âşıklarına, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam ya da Hava kavramlarını kullandıkları ifade edilmiştir.

Makam ya da Hava olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise 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 ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiklerini açıklamışlardır.

Erzurum yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki;

Erzurum ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; misket düzeni, abdal düzeni, bağlama (Kısa Sap) düzeni... gibi farklı akort sistemlerini genelde kullanmadıkları, bu yöredeki âşıkların kara düzen akort sistemi olarak bilinen la-re-sol akort düzeni içerisinde eserlerini icra ettikleri görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Âşıkların icra ettikleri örnek ezgilerin tamamı Hüseyni Makamı, Uşşak Makamı, Saba Makamında oldukları tespit edilmiştir. Şayet farklı ayaklar veya makamlar kullanmış olsalar idi farklı akort sistemlerini de bilmeleri gerekirdi.

Yapılan görüşmede hangi Makam-Hava da beste yaptıkları sorusuna Erzurum ili âşıklarının genel olarak kullandıkları yirminin üzerinde makam-hava olmasına karşın on makam-hava kullandıklarını söyleyerek verilen örnekler doğrultusunda bu kavramların dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıplar içerisinde eserlerini bestelediklerini bildirmişlerdir.

Belirtmiş oldukları makam-hava isimlerinden yola çıkılarak örnek ezgi vermeleri istendiğinde on farklı makam-hava olmasına karşın farklı dizi içeren makamların kullanılmadığı ve makam kavramının da Geleneksel Türk Sanat Müziği makam kavramı ile örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kerem ve Garip kavramlarının makam-hava oldukları, hatta düz kerem, kesik kerem, dik kerem gibi kavramlarında varlığından haberdar oldukları fakat örnek ezgi sorulduğunda ustalarından bu kavramları duydukları ama melodik kalıpları açısından örnekleyemedikleri görülmüştür. Müstezat, kalenderi gibi kavramlarının ise makam-hava kavramları olarak kullanıldığı gibi asıl olarak söz unsuru açısından divan edebiyatı aruz vezninde belirli kalıplar ile yazılmış şiirler olduklarını açıklamışlardır.

Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz? sorusuna karşılık Erzurum ili Âşıkları; bu soruya verdikleri yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte 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 notalayamadıkları, dolayısıyla gelecek nesillere söz unsuru yanında ezgilerinin de aktarımında büyük sorunlar yaşadıklarını bildirmişlerdir. Yapılan görüşmelerde Âşıkların müzik eğitiminden bahsederken özellikle nota eğitimini vurguladıkları, müziksel okuma ve yazmayı çok istediklerini, eserlerinin yalnızca ses kaydı sayesinde arşivlenebildiğini vurgulamışlardır.

Erzurumlu âşıklar ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik bilimcileri ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu ortak çalışmaların artırılması ile birlikte âşıkların, ayak, makam, dizi gibi kavramlar yanında müzikal açıdan da belirli bilgi ve birikime sahip olabilecekleri düşünülmektedir.

Erzurum ili âşıkları 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.

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

4.2. Kars İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

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

Âşık Arif Çiftçi (Tellioğlu), Kars ili Arpaçay ilçesi Telek köyünde 1960 yılında doğdu. Bağlama ile Âşık Bahattin Yıldızoğlu sayesinde tanımış ve Âşık

Murat Çobanoğlu ile tanıştıktan sonra Âşıklık geleneğine başlayan Âşık Arif Çiftçi (Tellioğlu) İlkokul mezunudur.

Âşık Bahattin Yıldızoğlu, Kars ilinin Arpaçay ilçesinin Telek köyünde 1953 yılında doğdu. Çocuk yaşta gurbete çıkmış ve gurbet konusunu işlediği ilk şiirlerini yazmaya başlamıştır. Âşıklık geleneğine de bu yıllarda başlamış olan Âşık Bahattin Yıldızoğlu İlkokul mezunudur.

Âşık İrfan Kurak (Eyüboğlu), Kars İli Arpaçay İlçesinde 1977 yılında doğmuştur. 1993 yılında Âşık Murat Çobanoğlu ile tanıştıktan sonra Âşıklık geleneğine başlamıştır. Geçimini Âşıklık geleneği ile sağlayan Âşık İrfan Kurak (Eyüboğlu) ilkokul mezunudur.

Âşık Mahmut Karataş, Kars ilinin Arpaçay ilçesinde 1961 yılında doğdu. 1978 yılında ortaokulda bağlama ile tanışmış ve Âşık Sabri Şimşekoğlu ile 1979 yılında tanışarak Âşıklık geleneğine dahil olmuştur.

Kars ilinde bulunan âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda;

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 kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye... gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Çobanoğlu gün gelir ki bir gün olursun naçar, 15
Azrail düşse peşine kul olan nere kaçar, 15
Hani anan hani atan hepsi mezarda yatar, 15
Arasan da bulamazsın dünya da çırayınan. 15

Âşık Arif Çiftçi (Tellioğlu), bağlama eşliğinde Yerli Divanı makamında Âşık Murat Çobanoğlu' na ait 15'li hece vezni ile yazılmış yukarıdaki şiiri seslendirerek Divan türünde bir örnek sunmuştur. Ayak kavramının ise âşıklık geleneğinde

kafiyeye eşdeğer olduğunu vurgulamak üzere yukarıdaki şiiri okuyarak naçar, kaçar, yatar kelimelerindeki kafiyenin Ayak olduğunu söylemiştir.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Kars ili âşıklarına, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam ya da Hava kavramlarını kullandıkları ifade edilmiştir.

Makam ya da Hava olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise Osmanlı makamı, Yerli Divanı makamı, Mereke Divanı makamı, Gazali Divanı makamı, Tecnis Havası, Mansırı Makamı, Bayatı (Ağıt) Makamı, Zindancı Makamı, Emrah Makamı, Keşişoğlu Makamı, Hoşlama Makamı, Karaçi Makamı, Bala Memmet Makamı, Lalam Makamı, Susemberi Makamı gibi makam ya da hava çeşitlerinin var olduğunu ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiklerini açıklamışlardır.

Kars yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki; Kars ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; misket düzeni, abdal düzeni, bağlama (Kısa Sap) düzeni... gibi farklı akort sistemlerini genelde kullanmadıkları, bu yöredeki âşıkların kara düzen akort sistemi olarak bilinen la-re-sol akort düzeni içerisinde eserlerini icra ettikleri görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Kars ili Âşıklarının icra ettikleri örnek ezgilerde Azerbaycan müziğinin etkisi görülmüş ve Segâh, Rast, Çargâh, Saba, Uşşak, Hüseyni makamları dizisinde ezgiler kullandıkları tespit edilmiştir. Şayet farklı ayaklar veya makamlar kullanmış olsalar idi farklı akort sistemlerini de bilmeleri gerekirdi.

Yapılan görüşmede hangi Makam-Hava da beste yaptıkları sorusuna Kars ili âşıklarının genel olarak bilinen yüz yirminin üzerinde makam-hava olduğunu söylemişlerdir. Verilen örnekler doğrultusunda bu kavramların dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıplar içerisinde eserlerini besteledikleri tespit edilmiştir.

Belirtmiş oldukları makam-hava isimlerinden yola çıkılarak örnek ezgi vermeleri istendiğinde onbeş-yirmi farklı makam-hava örneklemelerine karşın farklı dizi içeren makamların kullanılmadığı ve makam kavramının da Geleneksel Türk Sanat Müziği makam kavramı ile örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kerem, Garip, Kalenderi (Derbeder), Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kerem ve Garip kavramlarının makam-hava oldukları, hatta düz kerem, kesik kerem, dik kerem gibi kavramlarında varlığından haberdar oldukları fakat örnek ezgi sorulduğunda ustalarından bu kavramları duydukları ama melodik kalıpları açısından 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 istermiydiniz? sorusuna karşılık Kars ili Âşıkları, bu soruya verdikleri yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte 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 notalayamadıkları, dolayısıyla gelecek nesillere söz unsuru yanında ezgilerinin de aktarımında büyük sorunlar yaşadıklarını bildirmişlerdir. Yapılan görüşmelerde Âşıkların müzik eğitiminden bahsederken özellikle nota eğitimini 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 bilimcileri ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu ortak çalışmaların artırılması ile birlikte âşıkların, ayak, makam, dizi gibi kavramlar yanında müzikal açıdan da belirli bilgi ve birikime sahip olabilecekleri düşünülmektedir.

Kars ili âşıkları 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.

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

4.3. Kırıkkale İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

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

Âşık Mustafa Sayılır, Kırıkkale ili Sulakyurt ilçesine bağlı Sarıkızlı köyünde 1950 yılında doğmuştur. 1963 yılında kendi evlerine konuk olan Âşık Veysel, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Âşık Mahsuni Şerif gibi halk ozanlarını dinleyerek etkilendi. Babası Rıza Efendi Cem törenlerinde zakirlik yapardı. 1966 yılında Ankara' ya çalışmak için geldiğinde Feyzullah Çınar ve Neşet Ertaş ile tanışarak Âşıklık geleneğine başladı. Evli ve üç çocuk babası olan Âşık Mustafa Sayılır İlkokul mezunudur.

Bahri İlhan, Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağını oluşturan Âşıklardan olmayıp, T.R.T. Repertuarına Sunayı da deli gönül sunayı, Bir yiğit gurbete gitse gör başına neler gelir gibi türküleri kazandıran kaynak kişilerdendir. Enstrüman 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.

Kırıkkale ilinde bulunan âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda;

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 kullanmadığı sorusuna ise hiç kullanmadığını ve ustalarından da bu kavramı duymadığını ifade etmiştir. Bahri İlhan ise Ayak kavramının müzikal açıdan diziye karşılık geldiğini ve genelde âşıkların bu kavramı kafiye olarak kullandıklarını ifade etmiştir.

Âşıklık geleneğinde Ayak kavramı nedir? ve nasıl kullanılır? sorusuna ise her iki âşık, Ayak kavramının kafiye yani uyak anlamında kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye... gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Sunayı da deli gönül sunayı,
Ben yoluna terk eyledim sılayı,
Armağan gönderdim telli durnayı,
Öter gider bir gözleri sürmeli.

Yukarıda da görüldüğü üzere ayak kavramının kafiyeye eşdeğer olduğunu ve türlere ayrıldığını vurgulamak üzere örnek şiirler sunmuşlardır.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Kırıkkale ili âşıklarına, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam kavramını kullandıkları ifade edilmiştir.

Makam olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise Hicaz, Kürdi, Hüseyni, Uşşak gibi makam çeşitlerinin var olduğunu açıklamışlardır.

Kırıkkale yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki; Kırıkkale ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; abdal düzeni, kara düzen ve bağlama (Kısa Sap) düzeni içerisinde eserlerini icra ettikleri görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Âşıkların icra ettikleri örnek ezgilerin tamamı kürdi, muhayyer, muhayyer kürdi, hicaz, hüseyni, uşşak makamı ve ailesine denk gelen makamlar 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. Fakat melodi olarak genel kalıplar kullanıldığından dolayı ezgi üretmede sıkıntı olduğu dolayısıyla bestelenen eserlerin genelde birbirlerine benzediğini de açıklamıştır. Kırıkkale ili âşıklarından Bahri İlhan ise makam konusunda çeşitli kaynakları okuyarak bilgi sahibi olduğunu, bestelemiş olduğu eserlerin kürdi, muhayyer kürdi, karcığar, 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 şenliklerinde farklı illerden gelen âşıkların müziklerini tanımaları farklı makamları kullanmalarına sebep olduğu düşünülmektedir. Geleneksel Türk Sanat Müziği makamsal boyutunun doğudan batıya gidildikçe daha da belirginleştiği görülmektedir.

Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kırıkkale ili âşıklarından Âşık Mustafa Sayılır; Kerem ve Garip isimlerini bildiğini fakat ne olduğu hususunda herhangi bir yorum yapmamıştır. Âşık Bahri İlhan ise Kerem, Garip, Müstezat, Kalenderi gibi kavramların Türk Halk müziğinde dizi adlandırması olduğunu belirtmiş, fakat bu adlandırmada sayı olarak altı-yedi yi geçmeyen ayak dizilerinin Geleneksel Türk Halk Müziği zenginliğini ifade etmede yetersizliğinden bahsetmiştir. Bundan dolayı kendinin Geleneksel Türk Sanat Müziği makamları hakkında araştırma yaptığını ve dizi adlandırmada makam kavramının ayak kavramına göre Türk Halk Müziği zenginliğini ifade etmede daha faydalı olduğunu da belirtmiştir. Fakat Makam kavramının da zamanla Geleneksel Türk Halk Müziği dizi adlandırmasını tam olarak karşılamadığını hatta makam kavramının Geleneksel Türk Halk Müziğindeki barak, hoyrat, bozlak gibi yöresel kalıpları ifade etmekte yetersiz kaldığını ve bu yüzden araştırmacıların kavram tespiti

yapmaları hususunda gerekli çalışmaların bir an önce yapılması gerektiğini söylemiştir.

Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz? sorusuna karşılık Kırıkkale ili Âşıkları; bu soruya verdikleri yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte Âşıklık eğitiminin usta-çırak ilişkisine dayalı olduğunu ifade etmişlerdir. Ancak usta-çırak ilişkisi ile beraber müzik eğitimi almalarının kendilerine çok yararlı olacağını da söylemişlerdir. 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 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 bilimcileri ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu ortak çalışmaların artırılması ile birlikte âşıkların, ayak, makam, dizi gibi kavramlar yanında müzikal açıdan da belirli bilgi ve birikime sahip olabilecekleri düşünülmektedir.

Kırıkkale ili âşıklık geleneğinde söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Özellikle icrada ustalık gerektiren Bozlak yöresinin etkisi ile beraber enstrüman olarak kullanılan bağlamanın da ustaca çalınması gerekmektedir. Muhayyer kürdi, Acem kürdi, Hicaz gibi farklı makamları kullanmaları da irticalen yapılan bağlamada açış olarak adlandırılan Bozlak taksimlerinde sözle beraber saz unsurunun da önem taşıdığı görülmektedir.

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.

4.4. Kırşehir İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme 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 geleneğinin Kırıkkale ili âşıklık geleneğine birebir uymasından kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı üretilen ezgi ve 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.

Âşık Hüseyin Tekin, 1974 yılında Kırşehir iline bağlı Pıhtılar köyünde doğdu. On yaşlarında bağlama ile tanışan Âşık Hüseyin Tekin, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali gibi aşıklardan da etkilenmiş, günümüz Âşıklarından olan Neşet Ertaş' ı dinlemiş ve feyz almıştır. Evli ve iki çocuk babası olan Âşık Hüseyin Tekin İlkokul mezunudur.

Âşık Yanık Ahmet, asıl adı Ahmet Şahinoğlu olan ozanımız 1959 yılında Kırşehir iline bağlı Dalakçı köyünde doğdu. Yirmi yaşında ozanlığa adım atan Âşık Yanık Ahmet, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Şemsi Yastıman gibi kişilerden etkilenmiştir. Evli ve iki çocuk babası olan Âşık Yanık Ahmet İlkokul mezunudur.

Kırşehir ilinde bulunan âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda;

Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir? sorusuna Âşık Yanık Ahmet ve Âşık Hüseyin Tekin, "Ayak" kavramını edebi olarak ele aldığını ve kafiye (uyak) anlamında kullandığını, özellikle müzikal açıdan ayak kavramını kullanıp kullanmadığı sorusuna ise hiç kullanmadıklarından bahsetmişlerdir.

Âşıklık geleneğinde Ayak kavramı nedir? ve nasıl kullanılır? sorusuna ise her iki âşık, Ayak kavramının kafiye yani uyak anlamında kullanıldığı ve kafiyenin yarım kafiye, tam kafiye, cinaslı kafiye... gibi çeşitlerinin olduğunu söylemişlerdir.

Sevmek için korkum yoktur ölümden,
Bu şiirimi ona yazdım gönülden,
Okuyup da anlar diye halimden,
Kırşehir ilinde bir güzel gördüm.

Yukarıda da görüldüğü üzere ayak kavramının kafiyeye eşdeğer olduğunu ve türlere ayrıldığını vurgulamak üzere örnek şiirler sunmuşlardır.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Kırşehir ili âşıklarına, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam kavramını kullandıkları ifade edilmiştir.

Makam olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise Kerem, Garip, Hüseyni, Kürdi gibi makam çeşitlerinin var olduğunu açıklamışlar fakat dizi olarak göstermekte sorunlarının olduğunu söylemişlerdir.

Kırşehir yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki; Kırşehir ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; abdal düzeni, kara düzen ve bağlama (Kısa Sap) düzeni içerisinde eserlerini icra ettikleri görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Âşıkların icra ettikleri örnek ezgilerin tamamı kürdi, muhayyer, muhayyer kürdi, hicaz, hüseyni, uşşak makamı ve ailesine denk gelen makamlar oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede hangi Makamda beste yaptıkları sorusuna Kırşehir ili âşıklarından Âşık Yanık Ahmet herhangi bir makam ismi söylemeyerek 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 genel âşıklar tarafından

kullanıldığından bahsetmiştir. Âşık Hüseyin Tekin ise icra etmiş olduğu eserlerde makam kavramını kullanarak makam ismi olarak açıklayıcı bilgi vermemiştir.

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 şenliklerinde farklı illerden gelen âşıkların müziklerini tanımaları farklı makamları kullanmalarına sebep olduğu düşünülmektedir. Geleneksel Türk Sanat Müziği makamsal boyutunun doğudan batıya gidildikçe daha da belirginleştiği görülmektedir.

Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kırşehir ili âşıklarından Âşık Yanık Ahmet ve Âşık Hüseyin Tekin; Kerem ve Garip isimlerini bildiğini fakat ne olduğu hususunda herhangi bir yorum yapmamışlardır.

Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz? sorusuna karşılık Kırşehir ili Âşıkları; bu soruya verdikleri yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte 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 geleneğinden eserlerin arşivlenebilmesi hususunda destek beklediklerini açıklamışlardır.

Kırşehir ili âşıklık geleneğinde söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Özellikle icrada ustalık gerektiren Bozlak yöresinin etkisi ile beraber enstrüman olarak kullanılan bağlamanın da ustaca çalınması gerekmektedir. Muhayyer kürdi, Acem kürdi, Hicaz gibi farklı makamları kullanmaları da irticalen

yapılan bağlamada açış olarak adlandırılan Bozlak taksimlerinde sözle beraber saz unsurunun da önem taşıdığı görülmektedir.

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

4.5. Sivas İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

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

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

Âşık Hıdır Çulha (Garip Hıdır), Sivas ili Divriği ilçesi Güneş köyünde 1960 yılında doğdu. 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.

Sivas ilinde bulunan âşıklar ile yapılan görüşmeler sonucunda;

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,
Ne kadar söylesem kalp gözün kördür,
Sen bir papağansın söyleten vardır,
Tüyün tozağını yoldukça böyle.

Yukarıda da görüldüğü üzere ayak kavramının kafiyeye eşdeğer olduğunu ve türlere ayrıldığını vurgulamak üzere örnek şiirler sunmuşlardır.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Sivas ili âşıklarına, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam kavramlarını kullandıkları ifade edilmiştir.

Makam olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise Kerem, Garip, Hüseyni, Hicaz gibi makam çeşitlerinin var olduğunu ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiklerini açıklamışlardır.

Sivas yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki; Sivas ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; kara düzen ve bağlama (Kısa Sap) düzeni içerisinde eserlerini icra ettikleri görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Âşıkların icra ettikleri örnek ezgilerin tamamı muhayyer, hüseyni, uşşak makamına denk gelen makamlar oldukları tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede hangi Makam da beste yaptıkları sorusuna Sivas ili âşıklarının genel olarak kullandıkları makam sayısının isimlendirmede birkaç makam adından bahsetmişleridir. Uşşak, Hüseyni ve Hicaz makamlarının varlığından haberdar oldukları fakat üretmiş oldukları ezgi ve melodilerde makam adlandırması yapamadıkları tespit edilmiştir. Makamı dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıpların oluşturduğunu ve genelde de bu kalıpların birbirlerine benzediklerinden dolayı nerdeyse üretilen ezgilerde kullanılan melodilerin aynı olduklarını, melodi üretmede bir takım sorunlar yaşadıklarını söylemişleridir.

Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kerem ve Garip kavramlarının makam oldukları fakat örnek ezgi

sorulduğunda ustalarından bu kavramları duydukları ama melodik kalıpları açısından örnekleyemedikleri görülmüştür.

Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz? sorusuna karşılık Sivas ili Âşıkları; bu soruya verdikleri yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte 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 geleneğini kişisel gayretleri ile devam ettirdikleri ve âşıkların birçok problemlerinin bulunduğunu, bu problemler çerçevesinde eğitim konusunda yeterli zaman ve ekonomik sıkıntılarından bahseden Sivas ili âşıkları, âşıklık geleneğinin gitgide azaldığını ve âşıklara bu geleneğin devamlılığı doğrultusunda ekonomik destek verilmemesi sonucunda âşıklık geleneğinin yok olabileceğinden söz etmişlerdir.

Sivaslı âşıklar ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik bilimcileri ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu ortak çalışmaların artırılması ile birlikte âşıkların, ayak, makam, dizi gibi kavramlar yanında müzikal açıdan da belirli bilgi ve birikime sahip olabilecekleri düşünülmektedir.

Sivas ili âşıklık geleneğinde söz unsurunun yanı sıra saz unsuru da önem arz etmektedir. Özellikle enstrüman olarak kullanılan bağlamanın, Kısa sap (Bağlama) düzeni olarak kullanılıyor olması ustaca çalınmasını da gerektirmektedir. Kısa Sap (Bağlama) düzeni ile genelde deyişlerde kullanılan Uşşak, Hüseyni gibi farklı makamları kullanmaktadırlar.

Yapılan görüşmede Sivas ili âşıkları, Sivas ilinin Divriği ilçesi doğumlu oldukları için ürettikleri ezgilerde Malatya, Erzincan gibi komşu illerden ve özellikle Divriği-Çamşıhı havaları, Malatya-Arguvan havaları gibi melodilerin etkilerini eserlerinde görmek mümkün olduğunu söylemişlerdir.

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

4.6. Tokat İli Âşıkları İle Yapılan Görüşme Sonucunda Elde Edilen Bulgular

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

Âşık Murat Akkaya, Tokat ili Reşadiye ilçesine bağlı Beşdere köyünde 1961 yılında doğdu. On üç yaşlarında Cem törenlerinde saz çalmaya başlamıştır. On yedi yaşında İstanbul'da Şemsi Yastıman' dan enstrüman dersleri alan Âşık Murat Akkaya, özellikle hemşerileri ve akrabaları olan İhsan Ermiş, İlyas Akkaya ve Elvan Akyürek gibi kişilerin etkisinde kalmıştır. Âşık Murat Akkaya İlkokul mezunudur.

Tokat ilinde bulunan âşık ile yapılan görüşmeler sonucunda;

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

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.

Gel gidelim gurbet elden sılaya,
Sıla bari hasretliği çekmesin,
Yaz gelince göçelim bizim yaylaya,
Yayla bari hasretliği çekmesin.

Yukarıda da görüldüğü üzere ayak kavramının kafiyeye eşdeğer olduğunu ve türlere ayrıldığını vurgulamak üzere Âşık Murat Akkaya örnek şiir sunmuştur.

Melodik olarak ayak kavramını kullanmadıkları tespit edilen Tokat ili âşıklarından Murat Akkaya, ezgi adlandırmada kullanmış oldukları kavram sorulduğunda ise Makam veya Hava kavramlarını kullandıklarını söylemiştir.

Makam olarak adlandırılan bu ezgilere örnek verilmesi istendiğinde ise yörelerinde Yolcu Havası, Deyiş Ayağı Makamı ve Oyun Havaları Ayağı Makamı olmak üzere üç ana makamın olduğunu söylemiştir. Sivas, Hafik, Aybastı, Erbaa, Zile, Turhal gibi yörelerinde ise Tokat yöresi melodileri etkisi olup Alaçamlar, Ellik gibi makam adlandırmaları olduğunu ve bu kavramların ustalarından günümüze kadar geldiklerini açıklamışlardır. Örnek melodilerde bu makamların hepsi Do karalı olduğu ve bundan dolayı makam kavramının da dizi olarak ele alınmadığı tespit edilmiştir.

Tokat yöresindeki Âşıkların, eserlerinin icrasında enstrüman olarak Bağlama kullandıkları bilinmektedir. Eserlerini icra ederken âşıkların ayak kavramını müzikal açıdan ele almadıkları verdikleri örnek ezgilerde de görülmüştür. Şöyle ki; Tokat ili âşıkları Bağlamada kullanılan akort sistemlerinden; kara düzen içerisinde eserlerini icra ettiği görülmüştür. Yapılan görüşme esnasında Âşık Murat Akkaya' nın icra ettiği örnek ezgilerin tamamı çargah, nikriz makamı olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan görüşmede hangi Makam da beste yaptıkları sorusuna genel olarak kullandıkları makam sayısının isimlendirmede birkaç makam adından bahsetmişleridir. Uşşak, Hüseyni ve Hicaz makamlarının varlığından haberdar oldukları fakat üretmiş oldukları ezgi ve melodilerde makam adlandırması yapamadıkları tespit edilmiştir. Makamı dizi olarak değil de melodik olarak belirli kalıpların oluşturduğunu ve genelde de bu kalıpların birbirlerine benzediklerinden dolayı nerdeyse üretilen ezgilerde kullanılan melodilerin aynı olduklarını, melodi üretmede bir takım sorunlar yaşadıklarını söylemişleridir.

Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat gibi kavramlar hakkındaki düşünceleri sorulduğunda; Kerem ve Garip kavramlarının makam oldukları fakat melodik kalıplar ifade ettiğini açıklamıştır.

Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz? sorusuna karşılık, bu soruya verdiği yanıtta Âşıklık geleneği ile ilgilenen çoğu aşığın müzik eğitimi almadıklarının, bununla birlikte 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 geleneğini kişisel gayretleri ile devam ettirdikleri ve âşıkların birçok problemlerinin bulunduğunu, bu problemler çerçevesinde eğitim konusunda yeterli zaman ve ekonomik sıkıntılarından bahseden Murat Akkaya, âşıklık geleneğinin gitgide azaldığını ve âşıklara bu geleneğin devamlılığı doğrultusunda ekonomik destek verilmemesi sonucunda âşıklık geleneğinin yok olabileceğinden söz etmişlerdir.

Tokat ili âşıklarından Âşık Murat Akkaya ile yapılan görüşmelerde, Âşıklık geleneği ile ilgili yapılan alan araştırmalarında halk bilimcilerinin kendileri ile daha yoğun olarak ilgilendiklerini, müzik bilimcileri ile yeterince ortak çalışma içerisinde bulunamadıklarını ifade etmişlerdir. Bu ortak çalışmaların artırılması ile birlikte âşıkların, ayak, makam, dizi gibi kavramlar yanında müzikal açıdan da belirli bilgi ve birikime sahip olabilecekleri düşünülmektedir.

Tokat ili âşıkları 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 Mahsuni Şerif, Ali Ekber Çiçek, Elvan Akyürek gibi âşıklar ile günümüzde yaşayan İhsan Ermiş, İlyas Akkaya gibi âşıkları kendilerine model aldıklarını söylemişlerdir.

BÖLÜM 5

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

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

5.1. Sonuçlar

Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi adlı araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziğinin tarihsel sürecine bakıldığında, 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 Geleneğinin Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağını oluşturmada gösterdikleri etki ve çabalara değinilmiştir.

Araştırmada incelenen Ayak kavramı, Türk Halk Edebiyatı, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı açısından ele alınmış ve Âşıklar ile yapılan görüşmelerde ise Âşıklık Geleneğinde nasıl kullanıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan bu durum tespiti ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde dizi adlandırması olarak kullanılan Ayak kavramının Âşıklık Geleneğinde söz unsuru olarak ele alındığı ve kafiye (uyak) manasında değerlendirildiği görülmüştür. Melodi unsuru olarak Âşıklar tarafından kullanılan Makam-Hava kavramlarının Geleneksel Türk Halk Müziği dizi adlandırmasında kullanılan Ayak kavramı ile örtüşmediği ve Âşıkların Makam-Hava olarak adlandırdıkları kavramların kalıplaşmış melodiler oldukları tespit edilmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği dizileri içerisinde kullanılan Kerem, Düz Kerem, Yanık Kerem, Kesik Kerem, Garip, Kalenderi (Derbeder), Müstezat kavramlarını Makam-Hava olarak da adlandıran Âşıklar, bu kavramları dizilerinden farklı seyirlerde uyguladıkları tespit edilmiştir.

Türk Halk Müziğinin yöresel özellikleri bakımından zengin olması konusuna dikkat çeken Kırıkkale ili Âşıklarından Bahri İlhan, Halk Müziği ve Sanat Müziği

eğitimi almış olmasının da etkisi ile dizi olarak adlandırılan Ayak kavramının Türk Halk Müziği yöresel zenginliğini yedi, sekiz ayak kavramı ile açıklamanın ortadan kaldırdığını ve makamsal ifadenin daha uygun olabileceğinden bahsetmiştir. Fakat makam kavramının dahi bu yöreselliğe çözüm olmayacağı, örneğin Garip Ayağı olarak adlandırılan Hicaz Makamının, Barak olarak bildiğimiz Gaziantep yöresi türkülerini açıklamada yetersiz kaldığını savunmuştur. Çünkü Barak havaları Hicaz makamında seyir göstermesine rağmen belirli melodik kalıplar içermekte ve bu kalıp ezgiler icra edilmedikçe Barak havası hissi elde edilmemektedir. Ayrıca Âşıkların Makam tabirini kullanması da dizi adlandırmasında kullanılan Ayak konusundaki kavram kargaşasını ortadan kaldıracağından bahsetmiştir.

Yapılan araştırmada, Âşıklık geleneğinde enstrüman olarak kullandıkları bağlamanın doğudan batıya doğru gidildikçe söz unsuru kadar ön plana çıktığı ve kullanılan melodilerin türkü motifleri içerdiği, zenginleştiği görülmüştür. Bunun sebebinin Geleneksel Türk Sanat Müziği makamsallığının daha yaygın oluşunun yanında, Alevi-Bektaşi geleneğinde büyük önem arz eden bağlama icrasının olduğu da düşünülmektedir.

Halk şiirlerinde ve Türk Halk Müziğinde kalenderi, müstezat gibi ortak adların kullanılması bir takım sıkıntılar doğurduğu düşünülmektedir. Bir aşığa kalenderi sorulduğunda mef'ûlü mefâîlü mefâîlü faûlün aruz kalıbı ile şiir aklına gelirken, Halk Müziği ile uğraşan bir kişiye kalenderi sorulduğu zaman saba makamı dizisi sesleri içerisinde seyr etmek aklına gelmektedir.

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 Atışma olarak bilinen bu türün Doğu Anadolu bölgesinde daha yaygın olarak kullanıldığından kaynaklandığı düşünülmektedir.

Yapılan görüşmelerde çoğunlukla, Erzurum ili Âşıkları Maya, Müstezat ve Tatyan etkisinden dolayı Uşşak, Hüseyni, Rast ve Segah makamlarında, Kars ili Âşıkları Azeri müziği etkisi ile Buselik, Rast, Segah makamlarında, Kırıkkale ve

Kırşehir ili Âşıkları Bozlak etkisinden dolayı Hicaz, Muhayyer, Muhayyer Kürdi, Kürdi, Kürdili Hicazkar, Acem Kürdi, Uşşak makamlarında, Sivas ili Âşıkları Çamşıhı ve Arguvan havalarının etkisi ile Muhayyer, Hüseyni, Uşşak makamlarında, Tokat ili Âşıkları ise Çargah, Nikriz, Rast makamlarında eserlerini icra ettikleri tespit edilmiştir.

Âşıklar ile yapılan görüşmelerde, Âşıkların eğitim düzeylerinin çoğunlukla İlkokul mezunu olduklarını ve müzik eğitimi almadıkları tespit edilmiştir. Müzik eğitimi almalarının gerekliliği, kendilerini ifade etmelerinde daha yararlı olacağı açısından da düşünülmektedir. Bu konuda Âşık Bahri İlhan'ın iyi bir örnek olduğu tespit edilmiştir.

Âşıklar ile yapılan görüşmelerde, Âşıkların ürettikleri eserleri belgesel dokümandan ziyade ses kaydı ile sakladıkları tespit edilmiştir. Belgesel doküman olarak eserlerinde kullanmış oldukları şiirleri şiir antolojisi olarak kendi kişisel gayretleri ile kitaplaştıran âşıklar tespit edilmiştir. Genellikle Âşıkların kaset çalışmalarının olduğu tespit edilmiş olup bu çalışmalar çoğunlukla arşivlenmemektedir. Son yıllarda Âşıklar ile ortak çalışma yapılmamasından dolayı türkü dağarına katılan repertuar sayısında azalma olduğu düşünülmektedir.

Âşıklar ile yapılan görüşmelerde Âşıklar, Âşık kavramının yerine Ozan kavramını kullandıkları tespit edilmiştir. Ozan kavramının daha yeni, çağdaş bir kavram olduğunu düşündüklerini ve Âşık kavramındansa Ozan kavramını kullandıklarını söylemişlerdir.

Bu araştırmada, problem ve alt problemler doğrultusunda elde edilen bulgulara dayalı olarak şu sonuçlara varılmıştır:

1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

Geleneksel Türk Halk Müziği'nin kaynağında "Ayak" kavramının kullanımı nasıldır?

Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı olarak bilinen Âşıklık Geleneğinde Ayak kavramının kullanıldığı tespit edilmiştir. Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı olarak bilinen Âşıklık Geleneğinde Ayak kavramını, söz unsuru açısından kafiye (uyak) olarak kullanılmaktadır.

Bununla birlikte yapılan araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağında kullanılan "Ayak" kavramına karşılık, "Ayak" kavramını dizi olarak ele alan uzman kişiler ile AGSL, Mesleki Müzik Eğitimi Geleneksel Türk Halk Müziği müfredat programlarında kullanılan "Ayak" kavramı farklılık göstermektedir.

2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı'nda kullanılan "Ayak" kavramı ile kaynağında kullanılan "Ayak" kavramı arasında farklılıklar var mıdır?

Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı olarak bilinen Âşıklık Geleneğinde kullanılan Ayak kavramı, edebi olarak ele alınmakta ve kafiyeye eş değer olarak görülmektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatında ise Ayak kavramı dizi olarak adlandırılmaktadır. İki kavram arasında paralellik yoktur.

3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç

Yöresel farklılıklardan dolayı Âşıklar arasında, farklı "Ayak" kavramı kullanımı var mıdır?

Âşıklar dizi adlandırmada kavram kullanmamaktadırlar. Âşıklık geleneğinde kullanılan Makam-Hava kavramları ise melodi unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu kavramlar ise belirli melodik kalıpları içermektedir. Genelde kullanılan Makam-Hava çeşitleri yurt genelinde aynıdır. Fakat Doğu Anadolu Bölgesinde sayı olarak çok daha fazladır. İç Anadolu Bölgesinde ise Geleneksel Türk Sanat Müziği etkisi ile Doğu Anadolu Bölgesi Âşıklarına göre makam olgusu daha etkili olup makamlar isimleri ile çoğunlukla bilinmektedir. Örnek melodi icrasında ise Makam hakkında bilgilerinin Geleneksel Türk Sanat Müziği Makamları ile paralellik göstermediği tespit edilmiştir.

4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç

Âşıklar dizi adlandırmada "Ayak" kavramına karşılık hangi kavram veya kavramları kullanırlar?

Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı olarak bilinen Âşıklık Geleneğinde dizi adlandırmada Ayak kavramı yerine Makam-Hava kavramları kullanılmaktadır. Fakat bu kavramların da dizi olarak kullanılmadığı ve bunun yerine melodik kalıplar olduğu tespit edilmiştir.

Kerem, Garip, Kesik Kerem, Düz Kerem, Yanık Kerem gibi kavramların yanı sıra Osmanlı makamı, Yerli Divanı makamı, Mereke Divanı makamı, Gazali Divanı makamı, Tecnis Havası, Mansırı Makamı, Bayatı (Ağıt) Makamı, Zindancı Makamı, Emrah Makamı, Keşişoğlu Makamı, Hoşlama Makamı, Karaçi Makamı, Bala Memmet Makamı, Lalam Makamı, Susemberi Makamı, Tekke Divanı Makamı, Yerli Divanı Makamı, Sümmani Baba Divanı Makamı, Nigari Makamı, Yıldız Eli Havası, Müstezat Havası, Derbeder Havası, Bey Usulü Havası, Yolcu Havası, Deyiş Ayağı Makamı ve Oyun Havaları Ayağı Makamı Alaçamlar, Ellik gibi Makam-Hava kavramları da kullanılmaktadır.

5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

"Ayak" kavramının Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği programına yansımaları nasıldır?

"Ayak" kavramı Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı ile uzman kişiler ve müzik eğitimi veren kurumlardaki tanımı, kullanımı bakımından farklılık arz etmektedir.

Günümüzde Geleneksel Türk Halk Müziği dizi adlandırmasında kullanılan Ayak kavramı konusunda uzman ve akademik kişiler tarafından bir takım tartışmalar yaşanmaktadır. Makam-Ayak ilişkisi olarak isimlendirilen bu tartışmalarda, Ayak kavramının makam kavramı olarak kullanılabilirliği konusunda görüş ayrılıkları vardır. Konu hakkındaki yaşanan fikir ayrılıkları sonucunda Mesleki Müzik Eğitimi

veren kurumlarda Geleneksel Türk Halk Müziği müfredat programı içerisindeki Ayak kavramı netlik kazanmamaktadır. Bilimsel platformda konuya çözüm getirilmesi Mesleki Müzik Eğitimine olumlu yönde yansımalarının olacağı düşünülmektedir.

5.2. Öneriler

Yapılan araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatındaki var olan problemler içerisinde en karmaşık yapıya sahip konu olan "Ayak" kavramı hakkında yaşanan sıkıntılar ortaya konmuştur. Bu araştırma sonucunda Geleneksel Türk Halk Müziğinde bir takım terim sorunlarının varlığı tespit edilmiş olup ilk olarak Geleneksel Türk Halk Müziği terminolojisi oluşturulması gerekliliği görülmektedir.

Yapılan araştırmada, "Ayak" kavramının tanım ve kullanımının Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağı ile akademik ve uzman kişiler arasında bir takım farklılıklar arz ettiği görülmektedir. Bu farklılıkların ortadan kalması ilk olarak kavram bütünleşmesi sayesinde olacağı düşünülmektedir. Kavram olarak Makam kavramı ortak kullanıldığından dolayı "Ayak" kavramı yerine "Makam" kavramının kullanılması problemi geçici süre için bile olsa çözüme ulaştırabileceği düşünülmektedir.

Fakat dizi adlandırmada kullanılan "Ayak" kavramının, Makam kavramını tam olarak karşılamadığı için, karar sesi, güçlüsü, yedeni, asma kalış perdeleri, dizisi, seyir karakteri gibi makamı oluşturan unsurlar içerisinde "**Makam Dizisi**" kavramının kullanımı problemi çözebileceği düşünülmektedir. Geleneksel Türk Halk Müziği içerisinde yöresel özellikler de dikkate alındığında Makam Dizisi ifadesine ek olarak bir takım ilaveler kullanılması gerektiği de düşünülmektedir.

Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarında sekiz ard arda sesten oluşan eserler olmasına rağmen genelde dizi oluşturmayan dört, beş, altı ses içeren eserlerinde varlığı bilinmektedir. Bu tür dizi kavramına uymayan eserlerinde belirli makamsal hissiyat uyandırdığı düşünülmektedir. Bu nedenle, "Ayak" kavramı

hususunda kesin bir çözüm getirilinceye kadar Makam Dizisi ifadesinin sorunu ortadan kaldırabileceği önerilmektedir.

Yapılan araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği kaynağını oluşturan Âşıklıklar ve türkü yakıcılarının uzman, akademik kişilere kendilerini ifade etmeleri hususunda çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından müzik eğitimi verilmesinin gerekliliği görülmektedir. Âşıklık geleneğinin giderek kaybolduğu da düşünülerek âşıkları bir birim altında toplamanın, eserlerini arşivlemenin gerekliliği görülmekte ve Âşıkların gelir seviyelerinin düşük olması, geçimlerini sağlamakta sıkıntı yaşadıkları tespit edilmiş olup, bu geleneğin kültürümüz adına zenginlik olduğu düşüncesi ile desteklenmesi gerektiği de düşünülmektedir.

Yapılan araştırmada, Geleneksel Türk Halk Müziği araştırmacıları ile Halk Edebiyatı ve Halk bilimcilerinin ortak projeler çerçevesinde bir araya gelerek Âşıklık geleneği gibi konularda bir takım araştırmalar yapmalarının kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Âşık eserlerinin derlenmesi, kurum ve kuruluşlara bütçe ayrılarak yapılacak olan araştırmalara destek verilmesi, derleme faaliyetlerinin tekrar edilmesi, mesleki müzik eğitimi veren kuruluşların araştırmaya teşvik edilmesi gerekliliği önerilmektedir.

Ayak ve Makam kavramları hususunda yapılan tartışmaların ve Geleneksel Türk Halk Müziği eğitimine olumsuz yansımalarının ortadan kaldırılması adına gerek ulusal gerek uluslararası sempozyumlar, kongrelerin düzenlenmesi ve buna bağlı olarak müzik eğitiminde kullanılabilmesi için müfredatlar oluşturularak ders kitapları yazılması önerilmektedir.

Yapılan araştırma, Âşıkların kullanmış oldukları Ayak kavramını tespit etmek olup günümüzde yaşanan bu kavram tartışmasına ışık tutması içindir. Ayak kavramı hakkında uzman ve akademik kişilerin Geleneksel Türk Halk Müziği içerisinde yaşanan problemleri çözmeye yönelik biran önce bu konulara bilimsel platformlar, sempozyumlar sayesinde çözüm önerileri getirmeleri gerekmektedir. Aksi takdirde bu tür tartışmaların eğitimimize olumsuz yansımaları kaçınılmaz olacaktır.

KAYNAKÇA

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 Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi.** İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

ATILGAN, Halil. (2000). Halk Müziğimizde Anonimlik Beste Meselesi**, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler**. TURHAN, Salih. Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA

BORATAV, Pertev Naili. (1969). **100 Soruda Türk Halk Edebiyatı.** Gerçek Yayınevi. İSTANBUL

COŞKUN, Köksal. (1984). **Türk Halk Müziğinde Ayaklar.** İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü (Yayınlanmamış Bitirme Çalışması)

DİZDAROĞLU, Hikmet. (1969). **Halk Şiirinde Türler.** TDK Yayınları, ANKARA

DÜZGÜN, Dilaver. (2004). **Âşık Edebiyatı,** Türk Halk Edebiyatı El Kitabı. Grafiker Yayıncılık, ANKARA

EMNALAR, Atınç. (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). **TRT Repertuarındaki Erzurum Türkülerinin Türk Sanat Müziği'ndeki Makam Karşılıkları Açısından Analizi.** Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

GÜLDAŞ, Tufan. (1993). **Âşık Veysel ve Müziği.** İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

GÜNAY, Umay. (2005). **Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi.** Akçağ Yayınları, ANKARA

HOŞSU, Mustafa. (1997). **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı.** Kombassan A.Ş, İZMİR

KAPTAN, Saim. (1998). **Bilimsel Araştırma Ve İstatistik Teknikleri.** Tekışık Web Ofset Tesisleri. ANKARA

KARABULUT, Murat. (1995). **Aşıklık 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)

KÖPRÜLÜ, Fuad. (1989). **Edebiyat Araştırmaları.** Ötüken Yayınları, İSTANBUL

KUTLUĞ, Yakup Fikret. (2000). **Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme-.** Yapı Kredi Yayınları, İSTANBUL

KUZUCU, Kaya. (1997). **Türk Âşık 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)

M.E.B. (2000). **Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümü Geleneksel ve Çağdaş Müzik Dersi Öğretim Programı,** T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı, ANKARA

MEYDAN LAROUSSE. (1990). **Büyük Lügat ve Ansiklopedi**. Medya Yayıncılık, İSTANBUL

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 Velveleleri.** Ötüken Neşriyat, İSTANBUL

ÖZTUNA, Yılmaz. (1990). **Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi.** Kültür Bakanlığı 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). **Âşık Yaşar Reyhani'nin Müziğinde Kullandığı Makamlar Üzerine Bir Araştırma**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

SAKAOĞLU, Saim. (2000). Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzerine, **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler.** TURHAN, Salih. Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA

SAY, Ahmet. (1992). **Müzik Ansiklopedisi.** Başkent Yayınevi, ANKARA

SUN, Muammer. (1991). **Solfej.** Önder Matbaası, ANKARA

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

ŞENGÜL, Cengiz. (2006). **Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi Dersinde Kazanılan Bilgi ve Becerilerin Öğretmenlik Mesleğinde Kullanılma Düzeyleri.** Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

TANRIKORUR, Cinuçen. (1998). **Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler.** Ötüken Neşriyat, İSTANBUL

TATYÜZ, Hakan. (2001). **Niğde Yöresi Halk Türkülerinin Melodik Yönden İncelenmesi**. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

TUĞCULAR, Erdal. (1992). **Türkiye'de Müzik Öğretmenlerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde Aldıkları Çalgı Eğitiminin Müzik Öğretmenlerine Yansıması.** Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri 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

TURHAN, Salih. (2000). **Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler.** Kültür Bakanlığı Yayınları, ANKARA

UÇAN, Ali. (1997). **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar.** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, ANKARA

YENER, Sabri. (2001). **Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi,** Müzikte 2000 Sempozyumu. Neyir Matbaacılık, ANKARA

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

Gazi Üniversitesi GEF GSE Müzik Öğretmenliği Bölümü Ders İçerikleri (2006)
http://www.guzelsanatlar.gazi.edu.tr/muzik/dersler.htm

MEB-AGSL Ders Öğretim Programı (2006)
http://ttkb.meb.gov.tr/indir/ttkb/programlar/anguzsanlis/GelCagTurkMuzigi.pdf

Sanat (2006)
http://www.sanatduvari.com/sanat.htm

YÖK Ders Programları (2006)
http://www.yok.gov.tr/egitim/ogretmen/ogretmen_yetistirme_lisans/muzik. doc

EKLER

EK-1

Görüşme Soruları

"AYAK" KAVRAMININ GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ KAYNAĞINDA NE ÖLÇÜDE KULLANILDIĞININ İNCELENMESİ

Kişisel Bilgiler

1. Adınız-Soyadınız
2. Doğum Yeriniz (İI-İlçe)- Doğum Tarihiniz
3. Öğrenim Durumunuz
4. Âşıklık geleneğine ne zaman ve nasıl başladınız?

Görüşme Soruları

1. Ayak kavramı hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
   a. Edebi b. Müzikal
2. Âşıklık geleneğinde ayak kavramı nedir ve nasıl kullanılır?
3. Ezgi adlandırmada kullanmış olduğunuz kavram yada kavramlar nelerdir? Örnek ezgiler verir misiniz?
4. Hangi Ayak (Makam) da beste yapıyorsunuz? Örnek ezgiler verir misiniz?
5. Kerem, Garip, Kalenderi, Müstezat... gibi Ayak (Makam) kavramlarını kullanıyor musunuz?
6. Herhangi bir müzik eğitiminiz var mı? Şayet yok ise müzik eğitimi almak istermiydiniz?
7. Âşıklık geleneğinde sizi etkileyen kişiler kimlerdir?

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında Erzurum'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Erzurum'da tamamladı. 1996 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünü kazandı. 2000 yılında aynı bölümden fakülte birincisi olarak mezun oldu. 2000 yılında Erzurum Sabancı İlköğretim Okulu'na Müzik Öğretmeni olarak atandı. 2002 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 2004 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. 2005 yılında 2547 sayılı Yüksek Öğretim Kanununun 35. maddesi uyarınca Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans ve Doktora yapmak üzere görevlendirildi.

Lisans eğitimi sırasında bağlama, ud ve tambur enstrümanları ile THM-TSM, Çok Sesli Batı Müziği konserleri, TRT Erzurum Radyosu THM Yurttan Sesler Korosu, TRT Erzurum Radyosu TSM Korosu, Erzurum Devlet Tiyatroları Müdürlüğünde müzik yönetmenliği ile TRT Ankara Televizyon Müdürlüğünün düzenlemiş olduğu THM programlarında ud ve tambur saz sanatçısı olarak görev aldı.

Halen Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır.

Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ