



# ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK BAĞLAMINDA HATAY'DA TÜRK HALK MÜZİĞİ

## Turkish Folk Music in Hatay in the Context of Multiculturalism

İnanç ARAS ORUÇ\*

### Öz

Çokkültürlülük, modern kaygıların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çokkültürlülüğün birçok tanımı olmasına karşın çalışmada çokkültürlülük, kültürel çeşitlilik ve kültürler arası iletişimi ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Hatay etnik, inanç ve kültürel bağlamda birçok farklı kimliği bünyesine barındırdığı için çokkültürlü toplum yapısına sahiptir. Ayrıca Hatay'ın önemli ticaret merkezlerinden biri olması dolayısıyla kültürler arası etkileşim hızlanmış, ortaya melez kültür ürünleri çıkmıştır. Hatay'daki çokkültürlü toplum yapısını ve kültürler arası etkileşim sonucunda inşa edilen melez ürünleri, Hatay'ın müzik dinamikleri üzerinde görmek mümkündür.

Çalışmada amaç, çokkültürlü toplum yapısını oluşturan kimliklerden biri olan Türklerin, söz konusu çokkültürlü toplum yapısı içerisinde halk müziğine nasıl şekillendirdiğini incelemek ve kültürler arası etkileşimde müziğin rolünü belirlemektir. Alan araştırmasına dayalı olan bu çalışmada nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli ve netnografi yöntemleri kullanılmıştır. Veriler ise gözlem ve görüşme yöntemleri kullanılarak elde edilmiştir. Çalışmanın evrenini Hatay'da icra edilen Türk halk müziği örnekleri oluşturmaktadır. Örneklemi de Türk halk müziği ürünleri arasında olan aşık müziği, türküler ve uzun havalar oluşturmaktadır. Hatay özelinde böyle bir çalışmanın ilk defa yapılıyor olması, çokkültürlülüğün müzikle olan etkileşiminin somut örneklerinin sunulması, Türk halk müziğinin çokkültürlü toplum yapısı içerisinde nasıl şekillendiğinin incelenmesi ve alanda araştırma yapacak olan araştırmacılara kaynak olması bakımından çalışma önem arz etmektedir.

Elde edilen veriler sonucunda Hatay'ın köy ve şehir merkezinde icra edilen türkülerin enstrüman, üslup ve tavır bakımından birbirinden farklı olduğu, şehir merkezinde icra edilen ezgilerin göçle gelen grubun kültürel dinamikleri sonucunda inşa edildiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çokkültürlülük, Kültürel çeşitlilik, Müzik, Hatay, Türk halk müziği.

### Abstract

Multiculturalism emerged as a result of modern concerns. Although there are many definitions of multiculturalism, in the study multiculturalism was used to express cultural diversity and intercultural communication.

Hatay has a multicultural society structure as it contains many different identities in ethnic, religious and cultural contexts. In addition, since Hatay is one of the important trade centers, intercultural interaction has accelerated and hybrid cultural products have emerged. It is possible to see the multicultural social structure in Hatay and the hybrid products built as a result of intercultural interaction on the musical dynamics of Hatay.

The aim of the study is to examine how Turks, one of the identities that form the multicultural society structure, shape folk music within the said multicultural society structure and to determine the role of music in intercultural interaction. In this study, which is based on field research, the descriptive scanning model and netnography methods of the qualitative research method were used. The data was obtained using observation and interview methods. The universe of the study consists of examples of Turkish folk music performed in Hatay. Its sample consists of minstrel music, folk songs and free-measure melodies, which are among the Turkish folk music products. The study is important in that it is the first time such a study has been conducted in Hatay, presents concrete examples of the interaction of multiculturalism with music, examines how Turkish folk music is shaped within the multicultural society structure, and serves as a resource for researchers who will conduct research in the field.

\* Öğretim Görevlisi Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü, Şan Anasanat Dalı, [inanc.aras@mku.edu.tr](mailto:inanc.aras@mku.edu.tr), ORCID: 0000-0003-3886-080X

As a result of the data obtained, it was determined that the folk songs performed in the village and city centers of Hatay were different from each other in terms of instrument, style and attitude, and that the melodies performed in the city center were constructed as a result of the cultural dynamics of the immigrant group.

**Keywords:** Multiculturalism, Cultural Diversity, Music, Hatay, Turkish Folk Music.

### Extended Summary

Multiculturalism emerged as a result of modern concerns. Although there are many definitions of multiculturalism, in the study multiculturalism was used to express cultural diversity and intercultural communication. Hatay has a culturally diverse, that is, multicultural, society structure as it contains many different identities in ethnic, belief and cultural contexts. In addition, since Hatay is one of the important trade centers, intercultural interaction has accelerated and hybrid cultural products have emerged. It is possible to see the multicultural social structure in Hatay and the hybrid products built as a result of intercultural interaction in the dynamics of music.

The aim of the study is to examine how Turks, one of the identities that form the multicultural society structure, shape folk music within the said multicultural society structure and to determine the role of music in intercultural interaction. In this study, which is a field research, the descriptive scanning model of the qualitative research method, interview, observation and netnography methods were used. The universe of the study consists of examples of Turkish folk music performed in Hatay. Its sample consists of minstrel music, folk songs and unmetred folk songs, which are among the Turkish folk music products. The study is important in that it is the first time such a study has been conducted in Hatay, presents concrete examples of the interaction of multiculturalism with music, examines how Turkish folk music is shaped within the multicultural society structure, and serves as a resource for researchers who will conduct research in the field.

It is possible to see the effects of the multicultural social structure on Hatay minstrels on the master-apprentice relationship. In the interview with the minstrels, they stated that the maintenance of more than one culture, due to the region having more than one identity had negative effects on introducing themselves and attracting attention to the tradition. Therefore, young minstrels who will represent the tradition cannot be trained and the sustainability of the tradition is negatively affected. Another effect of the multicultural social structure on the minstrels is that the minstrels, who are the last representatives of the tradition today, cannot come together and create a collective awareness of belonging because each of them grew up in a different cultural environment. This situation caused the sustainability of the tradition to be limited to individual efforts.

Common cultural symbols are needed for the continuity of each tradition. For the continuity of the tradition, the minstrels of the region used the literary products used by the pen poets as common cultural symbols and had cultural interaction with the pen poets. The rapprochement of minstrels with pen poets caused them to be misrecognized by the public with different cultural codes, and pen poets began to be called minstrels. Emphasizing recognition not only in a political sense but also in a cultural sense, Taylor (2018: 13-14) points out that cultures gain meaning within their own values and norms and that cultural recognition is related to the sense of collective belonging. The fact that Hatay minstrels could not develop a sense of

collective belonging among themselves forced them to search for common cultural symbols and the tradition was misrecognized.

One of the major effects of the multicultural social structure in folk songs is that the folk songs performed in villages and city centers are quite different from each other in terms of mode, tune, instrument, performance, attitude and style. The reason for this difference is that Antakya, the city center, has been one of the most important commercial centers and therefore contains many different identities, and today "Antakya Music" consists of musical practices built together by the public and the palace elite who immigrated from Istanbul, with the awareness of collective belonging.

### Giriş

Modern devletlerin inşa edilmesiyle birlikte artan göçler, azınlık haklarının yeniden gündeme gelmesine neden olmuş ve böylece çokkültürlü toplum yapısını oluşturan farklı kimliklerin görünürlüğü artarak birçok siyasi politika izlenmiştir. Ancak söz konusu politikalar azınlıkların sorunlarını çözmeye yetersiz kalınca çokkültürlülük kavramı kuramsallaştırılarak özellikle Kanada, Amerika ve Avusturya gibi yoğun göç alan ülkeler çerçevesinde tanımlanmaya çalışılmıştır. Yapılan tanımların söz konusu ülkelere sınırlı kalması Türkiye gibi temelinde monokültürcülüğü savunan ülkelere uyarlanmasında çeşitli tartışmaların çıkmasına neden olmuştur. Tartışmaların temel nedeni ise kuramcılarının çokkültürlülüğün tanımını yapmaktan öte çokkültürlü toplumların nasıl yönetilmesi gerektiğinin üzerinde durmasıdır. Yani çokkültürlülük ile çokkültürcülük birbiri yerine kullanılarak, çokkültürlülüğün siyasi bir politika gibi anlaşılmasına sebebiyet vermiştir. Bu durum çokkültürlülüğün yanlış anlaşılmasına ve böylece Türkiye'deki milliyetçi perspektife zıt bir görüş gibi algılanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla çalışmada ilk olarak çalışmanın perspektifini oluşturan çokkültürlülük kavramına ait tanımlara yer verilerek çokkültürlülüğün hangi anlamda kullanıldığının açıklanması uygun görülmüştür.

Milena Doytcheva çokkültürlülüğün üç farklı anlamına değinmektedir. Bu anlamlar kültürel çeşitlilik, toplumsal örgütlenme ve farklı kimliklere yönelik siyasi politikalar (Doytcheva, 2020: 15-17). Doytcheva ilk olarak çokkültürlülüğü farklı kimliklerin bir arada yaşamasıyla eş değer olan kültürel çeşitliliği ifade etmek için kullanmıştır. Toplumsal örgütlenmeden anlatmak istediği ise kültürler arası etkileşimdir. Ancak son yaptığı tanımda çokkültürlülüğün değil çokkültürcülüğün bahsetmektedir. Çünkü farklı kimliklerin bir arada yaşaması ve kültürler arası etkileşim çokkültürlülüğü tanımlarken, söz konusu farklılıkların devlet tekelinde siyasi düzleme taşınarak politikaların, farklılıkların çıkarlarını da gözeterek yürütülmesi çokkültürcülükle ilişkilidir.

Parekh de Doytcheva'nın ilk yaptığı tanımda olduğu gibi çokkültürlülüğü birden fazla farklı kimliği barındıran toplumları (Parekh, 2006: 2002) ifade etmek için kullanırken Kastoryano ise, demokratik toplumlarda grup bilinciyle hareket eden topluluklara özgü ortaya çıkan politik bir örgütlenme şekli olarak açıklamaktadır. Kastoryano'ya göre yeni siyasal gruplaşma sadece ulusal düzeyde olmamaktadır. Nedeni ise cemaatlerin sadece yereli değil aynı zamanda uluslar üstü düzeyde de siyasal temsil gücünü taşımasıdır. Cemaatler kendiliğinden ortaya çıkan bir örgütlenme şeklinden daha çok kimlik bağlarına dayalı olup kamusal alanda tanınma amacı taşıyan dayanışma temelli bir grup olarak görülmektedir (Kastoryano, 2000: 52).

Kastoryano'nun perspektifi incelendiğinde çokkültürlülüğü devletlerin sürdürülebilirliği için tutunduğu siyasi bir politika olarak gördüğü anlaşılmaktadır (Say, 2013: 149). Yani Kastoryano, çokkültürlülük adı altında farklılıkların kamusal düzleme taşınmasıyla birlikte aslında çokkültürcülükten bahsetmektedir.

Yapılan tanımlar incelendiğinde çokkültürlülüğün kuramcılar tarafından, - Doytcheva'nın da değindiği üzere- kültürel çeşitlilik, kültürlerarası etkileşim ve "ötekilerin" kamusal düzlemde görünürlüğünün artırılarak söz sahibi olmalarının sağlanması şeklinde üç farklı perspektif etrafında şekillendirildiği görülmektedir. Ancak üçüncü perspektifin çokkültürcülükle ilişkili olmasından dolayı çalışmada çokkültürlülüğün, kültürel çeşitlilik ve kültürlerarasılıkla eş değer anlamda kullanılması uygun görülmüştür. Perspektifin Hatay özelinde değerlendirilmesi ise bünyesinde barındırdığı farklı kimliklerin içinde yer alan Türklerin icra ettiği Türk halk müziği üzerinden yapılması amaçlanmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın amacı, çokkültürlü toplum yapısını oluşturan kimliklerden biri olan Türklerin, söz konusu çokkültürlü toplum yapısı içerisinde halk müziğini nasıl şekillendirdiğini incelemek ve kültürler arası etkileşimde müziğin rolünü belirlemektir. Alan araştırmasına dayalı olan bu çalışmada nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli ve netnografi yöntemleri kullanılmıştır. Veriler ise görüşme ve gözlem yöntemleri kullanılarak elde edilmiştir. Alan araştırması olan bu çalışmada görüşme yapılabilmesi için etik kurul izni alınmıştır.<sup>1</sup> Çalışmanın evrenini Hatay'da icra edilen Türk halk müziği örnekleri oluşturmaktadır. Örneklemini ise Türk halk müziği ürünleri arasında olan âşık müziği, türküler ve uzun havalar oluşturmaktadır. Hatay özelinde böyle bir çalışmanın ilk defa yapıyor olması, çokkültürlülüğün müzikle olan etkileşiminin somut örneklerinin sunulması, Türk halk müziğinin çokkültürlü toplum yapısı içerisinde nasıl şekillendiğinin incelenmesi ve alanda araştırma yapacak olan araştırmacılara kaynak olması bakımından çalışma önem arz etmektedir.

### 1. Tarihi Perspektiften Hatay'da Yaşayan Türkler

Anadolu'nun Türkler tarafından fethedilmesiyle başlayan göçler, Türklerin de boy ve aşiretler halinde birçok bölgeyi yurt edinmelerinde ve yerleşik hayata geçmelerinde büyük rol oynamıştır. Nitekim Türklerin Hatay'a yerleşmeleri Emeviler Döneminde başlamış ve Abbasi Dönemi'nde ise giderek artmıştır. 1040 yılında yoğunlaşan Türk göçleri, Süleyman Şah'ın 1084 yılında Antakya'yı almasıyla birlikte Türkler tarafından bölgeye mücahitler yerleştirilerek bölgenin güvenliği sağlanmıştır (Ayparlar, 2002: 48).

Konargöçer yaşayan Türkler, gittikleri bölgedeki kültürel yapıyı etkiledikleri gibi, "öteki" kültürlerden de etkilenerak melez kültürel yapılar inşa etmiştir. Ancak bölgeye yerleşen Türklerin de kendi içinde birçok boyu veya aşireti olması durumu, Türkler arasında da kültürel çeşitliliğin olduğunu açıkça göstermektedir. Söz konusu Türk boylarından biri ve bölgede en yaygın olanı Bayır-Bucak Türkmenleridir. Bayır- Bucak Türkmenleri aynı zamanda "Kuzey Suriye Türkmenleri" olarak da adlandırılmakta olup Bayat, Avşar, Karakeçili, İsabeyli, Musabeyli, Elbeyli, Akar, Çandırılı, Sincar gibi boy ve aşiretlerden oluşmaktadır (Kalafat, 1996: 14).

<sup>1</sup> Etik kurul izni Ankara Hacı Bayram Veli üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurul Komisyonu'ndan 12.10.2022 tarihinde alınmış olup sayı numarası 11'dir.

Fransızlarla yapılan Ankara Anlaşmasıyla birlikte Hatay ve Suriye'deki Türk bölgeleri tamamen Fransızların eline geçse de 9 Eylül 1936 yılında yapılan Fransız- Suriye Antlaşmasıyla birlikte İskenderun ve Antakya'ya verilen haklar Suriye Hükümetine devredilmiştir. Ancak siyasi mücadeleler sonucunda 1937 yılında Fransa ile Türkiye arasında bir antlaşma yapılarak, Hatay'da seçimler yapılmış, 2 Eylül 1938'de Hatay Meclisi toplanmış ve fiili olarak Hatay devleti kurulmuş olup, 1939 yılında resmen Türkiye'ye katılmıştır (Orhonlu, 1976: 1135). Ancak Bayır- Bucak Türkleri, sınıra dâhil edilememiştir. Fransızlar bu süreç içerisinde Ermeniler için Kesep ve Bayır-Bucak bölgesini Hatay'dan ayırmıştır. Böylece Bayır- Bucak Türkleri, Türklerin sancağı dışında kalmıştır (Tekin, 1987: 94). Burada Türkler, Arapça eğitim alarak Arap kültürüyle etkileşim içinde bulunmuştur. Ancak Suriye'de türkülerle birlikte Türk sinemasının da yasaklanması, Türklerin Hatay'a göç etmesine neden olmuştur.

Hatay'a göç ederek Amanos Dağlarına yerleşen Türk boylarından bir diğeri ise Abacılı Aşireti Türkleridir. Abacılı aşireti, Boz- Ulus Türkmenleri içerisinde yer almakta olup, Payas ve Belen başta olmak üzere, Hatay'ın güvenliğinin sağlanmasında aktif rol oynamıştır. Devlet tekelinde koruma ile görevlendirilen aşiret üyeleri, Hatay'ın Türk yurdu olarak faaliyetler göstermesinde de oldukça etkili olmuştur (Aras Oruç, 2024: 60).

Bölgede Halep Türkmenlerinin varlığıyla ilgili net bir kaynak bulunmamaktadır. Birçok kaynağa göre 1185-1186 yıllarında Güneydoğu Anadolu'da yoğun bir nüfusa sahip Oğuz topluluğu yaşamış olup, söz konusu topluluk Suriye'ye gelen Türklere benzemektedir. Bu Türkmenlerin genellikle Rakka, Musul ve Urfa bölgelerini kışlak olarak kullandığı bilinmektedir. Kürtlerle Türkler arasında 1186 yılında çıkan savaşta Türkmenler galip gelerek kuzeye doğru ilerlemiştir. İlk önce Ermenileri esir alan Türkler, Mardin ve Malatya'yı da ele geçirmiştir (Aksüt 19). Daha sonra 1187 yılında Antakya'ya yönelmişlerdir. Kâtip Çelebi'nin vermiş olduğu listeye göre sekiz oymaktan oluşan Halep Türkmenlerinin Osmanlı Devleti döneminde Hatay'da yoğun olarak yaşadığını dile getirmesi ise, Hatay'da Halep Türkmenlerinin varlığını belgeler niteliktedir (Bademci, 2016: 182). Halep Türkmenleri de kendi içinde aşiretlere bölünmektedir. Nitekim Türkmen aşiretlerinden biri olan Beğdili Aşireti ise XIII. yüzyılda Halep ve Antakya arasına yerleşerek Halep Türkmenlerinin bir boyunu oluşturmuştur (Ayparlar, 2002: 58).

XIII. yüzyılda bölgeye yerleşen Türklerden bir diğeri ise Ulaşlı Aşireti'dir. Aşiret genellikle günümüzde Hatay sınırları içerisinde bulunan Payas, Dört Yol, Erzin başta olmak üzere Osmaniye ve Gavurdağı bölgelerinde hüküm sürmüştür (Kuzucular, 2018: 77). Bozdoğan oymağı ise 1700'lü yıllarda Tarsus üzerinden Çukurova'ya gelmiş ve sonrasında Hatay'a bağlı bulunan Dört Yol'a yerleşmiştir (Kuzucular, 2018: 65-67). Bölgede yerleşik hayata geçen Halep Türkmenlerinden biri de Çepniler olup Antakya'nın kuzeyinde yaşamışlardır (Ayparlar, 2002: 58).

Hatay'ın önemli Türkmen yerleşkelerinden bir diğeri ise Kırıkhan ve Hassa'dır. Gündüz Oğulları Türkleri, XIV. ve XV. yüzyıllar arasında Amik ovasında yaşadıkdan sonra Kırıkhan ve Hassa yolu üstünde yer alan Kara Mağara Köyü'nden başlayarak kuzeye doğru yerleşmiştir. Söz konusu bölge Gündüzlü olarak adlandırılmakta olup, Âşıkların bulunduğu Ceylanlı Köyü'nden geçen çayın ise Gündüzlü Çayı olarak adlandırılması durumu bölgede Gündüz Oğulları aşiretinin yaşadığını destekler nitelikte verilerdir. Ancak 1416 yılında Halep Emiri

İnal'ın Gündüz Oğullarına saldırması ile Gündüzoğlu Gördü Bey, Gâvur Dağı'na çekilmek zorunda kalmıştır (Ayparlar, 2002: 57-58). Yenilgiye uğrayan aşiret 1471 yılına kadar Amik Ovası'nda varlık göstermeye devam etse de 1482 yılında Osmanlıların Çukurova'ya inmesiyle birlikte çıkan çatışmada yeniden mağlubiyet yaşayarak dağılmıştır (Ayparlar, 2002: 58).

Amik Ovası'nın tarıma elverişli olması, Türklerin önemli yerleşim yerlerinden biri olmasına neden olmuştur. Türk Aşiretlerinden biri olan Reyhanlı Aşireti de 1799 yılında göç ederek Amik Ovasına evler kurmuş ve böylece bölgede yerleşik hayata geçmiştir (Ayparlar, 2002: 60-61). Kökenleri Ramazanoğullarına dayanan Özeroğulları Türkleri ise Halep-Adana arasındaki dağlık-ovalık bölgeye gelerek yerleşmiş olup, (Gül, 1996: 24-25) Osmanlı döneminde Dört Yol, Payas, İskenderun, Arsuz ve Darb-ı Sak bölgeleri, Özer Sancağı adı altında birleştirilmiştir (Ayparlar, 2002: 59).

## 2. Çokkültürlülük Bağlamında Hatay'da Türk Halk Müziği

Bölgede Türk halk müziği özelinde yapılan ilk derlemelerin Sıtkı Nakip'in çalışmalarıyla Hatay Müzik Kulübünde (1936) başlatıldığı ve sonrasında Halkevinde sürdürüldüğü görülmektedir. Türküler özelindeki ilk çalışma ise 1937 yılında Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey tarafından yapılmıştır. Hataylı Necmettin Melek, Necmettin Kâtip ve Osman Zeki Bilgin tarafından icra edilen bir dağ havası ve bir "depki havası" derlenerek notaya alınmış olup ilk değerlendirmeler de söz konusu heyet tarafından yapılmıştır (Nakip, 2004: 21). Kurumsal derleme çalışmaları ise 1946 yılında Muzaffer Sarısözen, Halil Bedi Yönetken ve Rıza Yetişen tarafından başlatılmıştır (Tekin, 2002: 6). Derleme çalışması sonucunda birçok türkü repertuvara kazandırılmıştır. Bununla birlikte Halil Bedi Yönetken Reyhanlı ve Şenköy'de yaptıkları derlemede, bölgede halayların çok yaygın olduğunu dile getirerek, halayların içinde yer alan ve ayaklar ile yeri tepmek anlamına gelen "depki" havalarından söz etmiştir (Altınay, 2010: 9).

Hatay'da icra edilen Türk halk müziğinin kendi içerisinde çeşitlilik göstermesi, Antakya müzisyenlerinin içinde İstanbul ve Rumeli'den<sup>2</sup> göç eden müzisyenlerin de bulunmasıdır. Göç esnasında taşınan müzik pratikleri bölgedeki halkı da etkisi altına alarak ortaya Antakya türkülerini repertuvarı çıkarılmıştır. Böylece Antakya'da icra edilen Türk halk müziğini ezgi kalıpları, icradaki tavır-üslup ve kullanılan sazlar bakımından Hatay'ın diğer bölgelerindeki Türk halk müziği dinamiklerinden ayırmak mümkündür. Antakya'da inşa edilen geleneklerden biri de müzikle birlikte şiir söyleme yeteneğinin de gelişerek bölgede âşıkların yetişmesidir.

Hatay'daki âşıklık geleneğinin yayılmasıyla ilgili birçok farklı görüş bulunmaktadır. Konuya ilişkin kaynaklardan biri Evliya Çelebi'nin Hatay'daki âşıklık geleneğini, Nuh'un oğlu Yafes'in bölgeye yerleşerek nüfusun giderek artmasına dayandırmasıdır. Bir diğer kaynak ise Köprülü'nün Selçuklu, Memluk ve Celayirli yönetimlerindeki ozanların varlığına dayandırmasıdır (Yakıcı ve Sarıtunç, 2019: 1014-1015). Yapılan araştırmalar incelendiğinde ise, XIX. Yüzyılda, divan edebiyatıyla birlikte bölgedeki birçok âşıktan ve âşık kahvehanelerinden (Türkan, 2017: 23) söz edildiği görülmektedir. Ancak en yaygın olanı ve bilineni Âşık Garib'in XVI. Yüzyılda Halep'e gelerek burada âşık kahvehanesi açması ve

<sup>2</sup> Tanzimat döneminde yaşanan sürgünle gelen saray eşrafından insanlar, gelirken yanlarında müzisyenlerini de getirmiştir. Böylece Rumeli ve İstanbul'dan gelen müzisyenlerle birlikte Antakya müzisyenleri, ortak ezgiler inşa etmiştir.

Haleb'in etrafında bulunan Hatay'ı da etkilemesidir (Başgöz, 1996: 118-119). Dolayısıyla Hatay'daki âşıklık geleneğinin kültürel etkileşim veya göç yoluyla oluştuğu açıkça söylenebilmektedir.

Yapılan alan araştırması sonucunda geçmişten günümüze kadar bölgede seksen iki âşığın yetiştiği ancak söz konusu âşıkların birçoğunun kalem şairi olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen âşıklara dair çok fazla bilgi bulunmadığından kalem şairleri ile saz şairlerini birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bölgede yetişen âşıkların yanında Âşık Gül Ahmet örneğinde olduğu gibi, göç ederek bölgenin âşıklık kültürüne hizmet eden âşıklar da bulunmaktadır.

Hatay'daki âşıklık geleneğine dair veriler incelendiğinde âşıkların, "ağaların yanında türkü söyleme", "düğünlerde türkü söyleme" ve "açık arazide türkü söyleme" geleneği olmak üzere üç farklı icra ortamlarının bulunduğu, âşıklara ait kahvehaneler gibi özel icra mekânlarının olmadığı, düğünlerde baş köşeye oturarak zambır (argun) veya zurna eşliğinde türküler seslendirdikleri, düğünlerde halay aralarında âşıkların türkü seslendirdiği (Bahadır, 2017: 27) görülmektedir. Geçmişe dair âşıkların geleneği sürdürme pratiklerinin, mahalli sanatçılarla hemen hemen aynı olduğu, ürettikleri taşlama, atışma veya doğaçlama gibi âşık müziği ürünlerinin yanı sıra türkü söyleyerek ön plana çıktıkları açıkça söylenebilmektedir. Bununla birlikte önemli hac güzergâhı üzerinde yaşamalarından kaynaklı, âşık müziği ürünlerinin yanında tasavvufi örnekler de verdikleri görülmektedir. Dolayısıyla XIX. ve XX. yüzyıllarda yaşamış olan âşıkları Tekke Âşığı veya Halk Âşığı olarak ayırmak oldukça zordur (Kabadayı, 2000: 5). Nitekim Âşık müziğinin yanında tasavvuf örnekleri veren ve günümüzde geleneği hala sürdürmeye çalışan önemli âşıklardan biri Âşık Mustafa İncedil'dir. Kendisiyle yapılan görüşmede küçük yaşlarda Karacaoğlan'ı rüyasında görerek âşık olduğunu ve rüyasında Yunus Emre'yi gördükten sonra da tasavvufa yöneldiğini belirtmiştir. Böylece atışma gibi örneklerin yanında ilahiler de bestelemiş, kitap haline getirmiştir (KK-2).

Âşıklık geleneğinin önemli unsurlarından biri olan usta- çırak ilişkisinin Hatay özelinde olmadığı görülmektedir. Her ne kadar Âşık Meryem'in kendisi gibi âşık olmasını istediği Âşık Hüseyin Yıldırım'ın ağzına tükürmüş olması ya da Âşık Osman Avcı'nın gördüğü bir rüya sonrasında şiiirler düzüp türküler okumaya başlaması (Kılıçözlü, 1948: 32), Âşık Mustafa İncedil'in rüyasında Karacaoğlan'ı gördükten sonra şiiir yazmaya başlaması, Âşık Gül Ali'nin rüyasında bir pir elinden su içmesi ve Âşık Memet Köse'nin dedesinin âşık olması gibi örnekler olsa da, söz konusu verilerin yaygın bir usta-çırak ilişkisini destekler nitelikte olduğunu söylemek mümkün değildir. Âşık Mustafa İncedil, Âşık Gül Ali ve Âşık Memet Köse ile yapılan görüşmelerde de âşıklar usta-çırak ilişkisinin olmadığını açıkça dile getirmektedir (KK-1, KK-2, KK-3) Dolayısıyla ekol olarak âşık kollarını oluşturacak bir âşıklık ilişkisinin olmadığı gibi âşıkların âşıklık vasfına nasıl eriştikleri de muammadır. Bölgedeki âşıklık geleneğinin içerisinde usta- çırak ilişkisinin olmaması, aynı zamanda mahlas almalarında da engel teşkil etmiştir. Mahlas yerine Kul, Sefil veya Âşık ön adları kullanmıştır. Kullandıkları Kul veya Sefil ön adının bölgede yaşayan Ermeni âşıklardan etkilenecek aldıklarına dair söylemler olsa da kanıyı destekleyecek veriler bulunmamaktadır.

Günümüzde Hatay âşıklık geleneğini sürdüren âşıkların oldukça az olmasıyla birlikte geçmişte yaşadığı bilinen âşıklara ait verinin olmaması, âşık müziğindeki ezginin çeşitliliğinin

de sınırlı kalmasına neden olmuştur. Geçmişte bölgede oldukça aktif rol oynayan âşıklık geleneği, ekonomik ve göç sebebiyle bölgedeki aktifliğini yitirmeye başlamıştır. Günümüzde geleneği sürdürmeye çalışan Âşık Mustafa İncedil, Âşık Memet Köse, Âşık Gül Ahmet Yiğit, Âşık Gül Ali, Âşık Mehmet Şahan, Âşık Saidi, Âşık Gezer ve Âşık Mustafa Can, Hatay'ın son âşık temsilcileri olarak kendi çabalarıyla geleneğe hizmet etmektedir. Âşıkların kendi çabaları ile geleneği sürdürmeye çalışması durumu, bölgedeki âşıkların vermiş olduğu müzikal örneklerle de yansımıştır. Nitekim Hatay âşıkları atışma, taşlamalı atışma ve doğaçlama ritüelleri dışında geleneğe ait diğer ritüelleri uygulanmamaktadır. Muamma ve lebdeğmez gibi ritüellerin ise istisnai olarak Âşık Mustafa İncedil tarafından verildiği görülmektedir. Kendisiyle yapılan görüşmede, söz konusu ritüellerin televizyon programı için mecburen örneklendirmek zorunda kaldığını ve programda verilecek olan ayakların kendisine hazırlık yapması için önceden verildiğini dile getirmiştir (KK-2). Âşık Gül Ali ise atışma haricinde diğer ritüellerin örneklendirilmemesini, âşıkların etkileşim içinde bulunarak kendilerini geliştirebilecekleri kahvehaneler gibi özel icra mekânlarının olmamasına bağlamaktadır (KK-1). Âşıklarla her ne kadar görüşme yapılsa da atışma ritüelinin karşılıklı yapılmasından dolayı örneklendirilebilmesi için netnografi yönteminden faydalanılmıştır. Nitekim TRT Avaz tarafından hazırlanıp sunulan "Âşıklar Meclisi" adlı programda Âşık Mustafa İncedil ve Âşık İhsan Öksüz'ün karşılıklı verdikleri atışma örneği netnografi yöntemiyle tespit edilmiştir:

**ÂŞIK ATIŞMASI**

Atışan Âşıklar: Âşık Mustafa İncedil - Âşık İhsan Öksüz Notaya Alan: İnanç ARAS

Verilen Ayak: "Duman Belli Değil Toz Belli Değil"

Âşık Mustafa İncedil

Âşık İhsan Öksüz

Şekil 1: Âşık Mustafa İncedil ve Âşık İhsan Öksüz Atışma Örneği (Aras Oruç, 2024: 83)



Her iki âşığın vermiş olduğu atışma örneğinde de birbirleriyle seyir özellikleri bakımından benzer yapılar gösterdiği söylenebilmektedir. Ancak icra tavrı bakımından Âşık Duran Bebek bağlamının gövdesini yukarıya dönük çaldığı ve atışmayı daha serbest icra ederek örneklendirdiği görülmektedir. Âşık Mustafa İncedil ise, Âşık Duran Bebek'e göre daha sade ezgi kalıplarını kullanmıştır. Âşık Duran Bebek'in bağlamının göğsünü yukarıya dönük çalması ve daha zengin ezgi kalıplarına sahip olması durumu Karşı âşıklarda da görülen bir özellik olduğu için, kültürel etkileşimin olduğunu düşündürmektedir. Hatay âşıklarının içerisinde Karşı âşıklarla bir araya gelerek kültürel alışverişte bulunan âşıklardan biri olan Âşık Gül Ali, kendisiyle yapılan görüşme esnasında özellikle Murat Çobanoğlu ile sıklıkla bir araya geldiklerini ve kendisini örnek aldığı açıkça dile getirmiştir (KK- 1).

Âşık Gül Ali, özellikle ustalık göstergesi olarak adlandırdığı taşlamalı atışma örneklerini sıklıkla vermesiyle, yöredeki diğer âşıklardan ayrılmaktadır. Ustalığını göstermek isteyen âşıklar, sonunda tatlıya bağlamak suretiyle birbirini yererek, üstünlüklerini ispatlamaya çalışmaktadır. Hatay'ın önemli âşıklarından biri olan Âşık Hacı'nın torunu Âşık Memet Köse ve Âşık Duran'ın örneklendirdiği atışma da taşlamalı atışmaya örnek olarak verilebilir:

**TAŞLAMALI ATIŞMA**

Notaya Alan:  
İnanç ARAS ORUÇ

Âşık Memet KÖSE



Be nim bu söz le ri m Â şık Du ra na çok se la me de ri m Be ni so ra na yüksekyüksekma m  
la ra e re ne in san lı ğı mı gö zü n i le gö r se in san lı ğı mı gö zün i le gö r se ne

<p><b>Âşık Duran Bebek</b></p> <p>Omar Doğan'ı al da yalnız gelme Eğer âşık isen sözünden dönme Çok kabahat işledim gusura galma İnsanların gıymatını bilsene</p> <p>Yağmur yağar da sel alır bendini Eğer âşık isen göster kendini Çok arar da bulamadım dengimi İnsanların gıymatını bilsene</p>	<p><b>Âşık Memet Köse</b></p> <p>Benim bu sözlerim âşık Duran'a Çok selam ederim beni sorana Yüksek yüksek makamlara erene İnsanlığımı gözünle görsene</p> <p>Elin ağızıyla çorba içilmez Şerefın yoğusa gıymat biçilmez Yaz gelmeyince yaylaya göçülmez Kapanası kulağınla duysana beni</p> <p>Âşık Memet der de sözlerim hazır Elimizden dutsun boz atlı hızır Kör şeytan aradan (sözler anlaşılmağı) huzur Âşık Hacı'nın torunuyum sorsana</p>
--	---

**Şekil 2:**Âşık Memet Köse'den Taşlamalı Atışma Örneği (Aras Oruç, 2024: 84)

Kültürel etkileşim kodlarıyla birlikte bölgede geleneği sürdüren Âşık Gül Ahmet Yiğit'in, Hatay'a yerleştikten sonra bölgenin serbest okuma tavrından etkilendiği görülmektedir. Nitekim Âşık Gül Ahmet Yiğit'in, Murat Çobanoğlu ile yaptığı atışma söz konusu etkileşime örnek verilebilir:

**ATIŞMA**

Verilen Ayak: Dinde Sözerimi Sen Çobanoğlu  
Kervan da Yoruldu Yol da Yoruldu

Notaya Alan:  
İnanç ARAS ORUÇ

Âşık Gül Ahmet Yiğit

Din le söz le ri mi sen ço ban oğ lu... saz... Ker van da yo rul du yo l da yo rul du...  
yo rul du saz... Yıl lar yı lı bir yar i çi n a ğ la rım a ğ la rı m gö züm de yo rul du se l de yo  
rul du... yıl lar yı lı bir yar i çin a ğ la rı... m gö züm de yo rul du se l de yo rul du...

Âşık Murat Çobanoğlu

E ğ er ki men zi le ğ i der se yol cu... E ğ er doğ ru men zi le ğ i der se yol cu... Yol cu yo ru lur mu...  
yol yo ru lur mu... İ çindendök tü gü... yaş lar tez a ka... r Göz ler ye rin de dir sel yo ru lur mu... yay va... y  
İ çin den dök tü gü... n o gü zel yaş la... r Göz ler ye ri n de dir sel yo ru lur mu... sel yo ru lur mu

Şekil 3: Âşık Gül Ahmet Yiğit ve Âşık Murat Çobanoğlu'ndan Atışma Örneği (Aras Oruç, 2024: 85)

Taşlamalı atışmayla birlikte doğaçlama söz düzme de önemli ustalık göstergelerinden biridir. Âşık Mustafa İncedil ve Âşık Gül Ali görüşme esnasında doğaçlama örnekler seslendirmiştir. Verdikleri doğaçlama örneklerinin sadece sözleri doğaçlama olup, doğaçlamaya eşlik eden kalıp ezgiler bulunmaktadır. Âşıklar söz konusu kalıp ezgileri “makam” olarak adlandırmaktadır.

**DOĞAÇLAMA**

SÖZ VE MÜZİK:  
ÂŞIK GÜLALİ

Notaya Alan:  
İnanç ARAS ORUÇ

So r müş lar be ni... so ra so ra... A ra müş lar be ni... so ra so ra...  
Kı rıkhandan ö... te... va ra va ra... Dört yol be ni m fakir hane bura... hoş gel di ni z sa yı n ho ca m

Kars'ta Çobanoğlu vardır	Kırıkhan'ın köyü baba yurdum	Gül Ali söylemez acı
Onunla atışmak zordur	Yıllarca orada durdum	Acı sözüm yok ilacı
Gül Ali onları gördü	Üç yıl oldu hanımı gaybettim	Anla beni nolur bacı
Hoş geldiniz sayın hocam	Üzüntü gördüm boş geldiniz sayın hocam	Hoş geldiniz sayın hocam

Şekil 4: Doğaçlama Örneği (Aras Oruç, 2024: 87).

Çokkültürlülüğün melez kültürler inşa etmek gibi yönlerinin yanı sıra sosyolojik, politik veya psikolojik açıdan engelleyici yönleri de olabilmektedir. Hatay âşıkları Türk kökenli olmalarına rağmen birden fazla farklı kimliğin içerisinde birbirlerini tanıma, tanıtmaya ve geleneği sürdürme bakımından engelleyici faktörlerle karşılaşmıştır. Hatay âşıklarının

bölgedeki halk tarafından destek görememeleri durumu söz konusu engelleyici faktörün demografik yapıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Farklı kimliklerin içerisinde kendilerini kabul ettirememesi ve destek görememenin yanında âşıkların kökenlerinin farklı kültürlerle ait olması da engelleyici faktörlerden biridir. Nitekim Âşık Mustafa İncedal Horosan, Âşık Memet Köse Yozgat ve Âşık Gül Ahmet Yiğit Adana göçmenidir.

Hatay âşıklarının göç ederek bölgede geleneği sürdürmeleri durumu, bölgedeki âşıklık geleneğinin göç yoluyla oluştuğu veya inşa edildiğini destekler niteliktedir. İnşa sürecinde, müziğin simgelediği anlamların temsilciler tarafından anlaşılabilir olarak paylaşılması ve böylece ortak bir tahayyülün ortaya çıkarılması gerekmektedir. Fakat geçmişte yaşadığı bilinen âşıkların kaydına ulaşamaması ve günümüzde geleneği sürdürmeye çalışan âşıkların icralarıyla birlikte geleneğe bakış açılarının farklı olması, bölgedeki âşıklık geleneği için ortak bir tahayyülün yaratılmadığını göstermektedir. Dolayısıyla âşıkların kendi aralarında kolektif aidiyet bilinci geliştiremedikleri, gelenek adı altında verilen âşık müziğine dair ürünlerin bireysel çabalarla sınırlı kaldığı ve bölgede geleneğin unutulmaya mahkûm olduğu açıkça söylenebilmektedir.

Âşıkların her ne kadar aralarında kolektif aidiyet duygusu oluşturamadıkları için grup bilinciyle hareket edemedikleri görülse de festival ve TV programlarında yan yana gelerek, doğal bir süreç içerisinde olmasa da icra edilen müzikal ürünler bağlamında ortak hareket edebilmişlerdir. Nitekim atışma örnekleri, söz konusu ortak ürünün somut verileridir.

Hatay âşıkları, kendi aralarında kolektif aidiyet bilinci oluşturamamalarından geleneğin sürdürülebilirliği için tutunabilecekleri ortak semboller arama yoluna gitmişlerdir. Ortak semboller kültürlerin sürdürülebilirliği için önemli olduğu gibi, kültürler arası etkileşimin hızlanmasında da etkin rol oynamaktadır. Hatay şairlerinin kullanmış olduğu edebi ürünler, âşıklar için ortak kültürel sembol olarak kullanılmıştır. Böylece bölgenin kalem şairleri ile âşıkları arasında kültürel etkileşim söz konusu olmuş ve zamanla kalem şairleri de bölge halkı tarafından âşık olarak adlandırılmış ve kısa süreli de olsa âşıklar kendilerini ifade edebilecekleri bir alan inşa etmiştir. Âşık Memet Köse, âşıklar köyü olarak da bilinen Ceylanlı Köyü'ndeki birçok âşığın aslında kalem şairi olduğunu ve şiir düzme anlamında kendilerinden destek aldığını ifade etmiştir (KK-3). Hatay âşıklarının kendi aralarında oluşturamadıkları kültürel sembollerini kalem şairleriyle birlikte oluşturmaları, âşıklık kimliğinin yanlış tanınmasına veya tanımlanmasına neden olmaktadır.

Geçmişten günümüze kadar çokkültürlü toplumlarda kültürel sembollere anahtar misyonu yüklenmiştir. Âşıkların ortak kültürel semboller aracılığıyla etkileşim içinde buldukları bir diğer durum ise düğün sanatçılarıyla aynı sahneyi paylaşmalarıdır. Her ne kadar Tanzimat Dönemi'nde Hatay'da âşıkların belirli günlerde mahalle kahvehanelerinde bir araya geldiği (Altınparmakoglu, 2010) bilirse de günümüzde geleneğin içinde kahvehane kültürünün yer almadığı görülmektedir. Dolayısıyla âşıklar düğün sanatçılarıyla aynı icra ortamını paylaşarak kendilerini ifade edebilecekleri alan inşa etmiştir. Fakat bu durum sadece müziğin ortak kültürel semboller aracılığıyla ifade edilmesiyle değil, aynı zamanda maddi ihtiyaçlardan dolayı doğal olarak gerçekleşen etkileşimdir. Böylece zamanla âşıklar da düğün repertuarına hâkim olmuş ve hemen hemen her düğünde yer almaya başlamışlardır. Düğün sahnelerinde yer almaya başlamaları dolayısıyla âşıklar, kendi geleneklerinden uzaklaşarak âşık müziği örneklerinin üretimi bağlamında aktifliğini yitirmeye başlamıştır. Âşıkların da düğün

sanatçılarıyla aynı icra ortamını kullanması durumu, kalem şairlerinde de olduğu gibi halk, geleneği yanlış tanımlayarak beste yapan her düğün sanatçısını âşık olarak adlandırmıştır. Nitekim bölgenin önemli bestecisi olan düğün sanatçısı Aziz Tok, bölge halkı tarafından âşık olarak adlandırıldığı için birçok kaynakta âşıklar listesi içerisinde yer almıştır. Çokkültürlülüğü cemaatçi perspektiften ele alarak “tanınma politikası” adı altında açıklayan Taylor, sadece siyasi anlamda bir tanınmadan değil, kültürel anlamda da bir tanınmanın altını çizmektedir. Kültürel kodların kendi normları içerisinde değer atfedildiğini savunan Taylor, kültürel bağlamdaki tanınma politikasını kolektif aidiyet duygusuyla ilişkilendirmektedir. Kendi aralarında kolektif aidiyet duygusunu geliştiremeyen âşıkların kültürel semboller aracılığıyla kendilerine yakın gördükleri diğer kültürel normlarla etkileşim içinde bulunması kültürlenme gibi tek yönlü değil, kültürleşme gibi karşılıklı gerçekleşmektedir (Taylor, 2018: 13-14).

Kültürler arası etkileşim sadece, “öteki” olarak adlandırılan kültürlerin bir arada yaşamasıyla değil aynı zamanda tek bir kültüre sahip olan toplumların “ötekilerin” geçiş güzergâhı üzerinde konumlanmış olmasıyla da gerçekleşebilmektedir. Âşık köyü olarak da bilinen Ceylanlı Köyü, Türklerin yaşadığı bir köy olmasına rağmen hacıların geçtiği güzergâh üzerinde olmasından dolayı kültürel anlamda etkileşim söz konusu olmuş ve Türk köyü Arap kültüründen etkilenmiştir. Arap kültürü ile etkileşim içerisinde olan köyün zamanla muhafazakârlaşması durumu, kadınlara bakış açısını da değiştirerek toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden düzenlenmesine neden olmuştur. Böylece erkek âşıklarla birlikte meydanlarda atışan kadın âşıkların icra mekânı özel alanla sınırlandırılmıştır. Âşık Memet Köse, dedesi Âşık Hacı'nın yaşadığı zamanlarda Âşık Meryem, Âşık Döne ve Âşık Eşe gibi kadın âşıkların olduğunu ancak köydeki hacı ve hocaların sayısının artmasıyla birlikte kadınların âşık olmasının hoş karşılanmadığını açıkça dile getirmiştir (KK-3). Dolayısıyla köydeki hacı ve hocaların artmasıyla birlikte Arap kültürünün hâkim kültür olmaya başladığı ve böylece toplumsal cinsiyet normlarının değişerek âşıklık geleneği üzerinde olumsuz etki yarattığı açıkça söylenebilmektedir.

Liberal çokkültürlülük teorisini açıklarken Kymlicka, özellikle “toplumsallık kültürü” edinmenin zorluklarından bahsederken aynı zamanda bireylerin kendi kültürlerini yaşayacağı ve yaşatacağı yaşam alanı bulmalarının da (Turan, 2020: 93) zorluklarına değinmektedir. Yani Kymlicka'nın asıl değinmek istediği kendisine yaşam alanı bulamayan kültürel dinamiklerin zamanla azalarak yok olmaya mahkûm olmasıdır. Hatay âşıklarının geleneği sürdürebilecekleri bir ortamın olmaması, geleneğin zamanla aktifliğini yitirmesine neden olmuştur. Bu durum gelenek içerisinde yer alan ritüellere de yansımıştır. Nitekim yaygın bir usta-çırak ilişkisinin olmaması ve âşık müziğine dair muamma, lebdeğmez gibi birçok ustalık göstergesi olan ritüellerin yerine sadece atışma, taşlamalı atışma veya doğaçlama örnekler verilmesi söz konusu görüşü destekler nitelikte verilerdir.

Halk müziği, içinde doğduğu kültürden izler taşımakta olup, birey veya toplulukların sevinçlerini ve üzüntülerini yansıtarak ortak bir kültürel bilinç sunmaktadır. Söz konusu bilinçle sahip çıkılan geleneksel müzik dinamikleri, çeşitli değişim ve dönüşümlerle sürdürülebilirliğini canlı tutmaktadır. Sözlü kültürün ürünü olan bu tür, yazılı ve elektronik kültür ortamlarıyla birlikte daha geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuştur (Fidan ve Mungan, 2023: 667). Ancak elektronik kültür ortamlarından biri olan medya özelinde değerlendirildiğinde söz konusu durumun, geleneğin devamlılığında önemli rol oynadığı gibi geleneği olumsuz yönde de

etkileyebileceği görülmektedir. Hatay'da geleneği kendi çabalarıyla sürdürmeye çalışan âşıklar, geleneğin zamanla aktifliğini kaybetmesini medyayla da ilişkilendirmektedir. Birçok TV ve yerel radyolarda programlara katılmış olan Âşık Mustafa İncedil ve Âşık Gül Ali, günümüzde herhangi bir programa davet edilmediklerini, davet edildikleri programlarda ise kendilerinden popüler kültürle benzer özelliklerde eserler istendiğinden yakınmaktadır. Âşık Gül Ali medyanın altının boşaltılmasıyla birlikte ezgi anlamında üretimin de olumsuz yönde etkilendiğini ve böylece birbirini tekrarlayan ezgilere yer verilmeye başlandığını dile getirmektedir (KK-1). Dolayısıyla dinleyici kitlesi de ona göre şekillenerek popüler kültür ürünlerini talep etmektedir. Âşık Gül Ali söz konusu durumu “Popçular” adlı bestesiyle anlatmaktadır.

**POPÇULAR**

Söz-Müzik: Âşık Gül Ali

Notaya Alan:  
İnanç ARAS ORUÇ

Her gün üç beş on ta ne Bak ki sa nat çi çi ka r sa n ki to to da n çi ka r çi kar ha la da...çı kar  
oy pop cu lar pop cu la r sah ne ye çi...kar ho p cu la r genç li ği...bir ho ş e de r es rar cı lar hap cı lar

Şekil 5: Popçular adlı ezginin notası (Aras Oruç, 2024: 96)

Âşık Mustafa İncedil ise düğün esnasında pop müzik icra etmediği için kendisini dinlemeyerek salonu boşaltanlara “Çalmak Lazım” adlı bestesiyle cevap vermektedir.

**ÇALMAK LAZIM**

Söz Müzik:  
Âşık Mustafa İNCEDİL

Notaya Alan:  
İnanç ARAS ORUÇ

Bun lar tür kü den an la...maz Bun la ra söz çal...mak la...zım  
A ğır oy na...ma yı...bil mez Bun la ra tez...çal...mak la...zım

Çıkar biri boyanmaya Şöyle oynaya oynaya Her yerini oynatmaya Bunlara caz çalmak lazım	Boyalanıp çıkmasınlar Ayı kürkün takmasınlar Aman gardaş kokmasınlar Bunlara tuz çalmak lazım	Bunlar sapmaz batıldan Farksızlar camış gatrıdan Şu bildiğin şarkıdan Bunlara az çalmak lazım	İncedil kötiyü sormam Bir sazım var bir de hurmam Dinleyene canım gurban Onlara saz çalmak lazım
---	--	--	---

Şekil 6: Çalmak Lazım adlı ezginin notası (Aras Oruç, 2024:96)

Hatay'ın konumu itibariyle önemli ticaret merkezlerinden olması dolayısıyla birçok kimliğin uğrak yeri olması, müzik dinamiklerini de etkilemiştir. Dolayısıyla bölgede icra edilen türkülerin şekillenmesinde de aktif rol oynadığı açıkça söylenebilmektedir. Bölgede gerek bireysel gerekse kurumsal derleme çalışmalarlarıyla oluşturulan türkülerin repertuarının birçoğu günümüzde TRT repertuarında yer almamaktadır. Özellikle yerel derleme çalışmaları yapan Sıtkı Nakip'in derlediği türkülerin repertuarda yer almadığı görülmektedir.

Hatay türküleri, ezgi, makam ve seyir özellikleri bakımından çeşitlilik göstermektedir. Söz konusu çeşitlilik, Antakya gibi şehir merkezinde icra edilen ve kırsal kesimlerde icra edilen müzik dinamiklerini anlamlandırma ve uygulama pratiklerinin farklı olmasıyla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Hatay türkülerini ikiye ayırmak mümkün olmakla birlikte söz konusu ayırma neden

olan etkenlerin ise merkeze göç edenlerin saray eşrafından, köylülerin ise genellikle şiveli konuşan halktan olmasıyla ilişkilidir. Köylerde icra edilen türküler halay gibi oyunlara eşlik eden ve davul- zurna eşliğinde icra edilen hareketli türkülerden oluşmaktadır. Şehir merkezinde ise “ince sazlar” adı verilen darbuka, kanun, keman, ud gibi sazlar eşliğinde icra edilen, makam seyir, tavır ve üslûp bakımından Türk sanat müziği ile benzeyen türküler icra edilmektedir. Dolayısıyla şehir merkezi olan Antakya’da Türk halk müziği ile Türk sanat müziği arasında kültürel etkileşimin olduğu söylenebilmektedir. Söz konusu etkileşimin Tanzimat Döneminde saray eşrafından insanların Antakya’ya sürgün edilmesiyle birlikte yanlarında müzisyenlerini de getirmesiyle gerçekleşmiştir. Göç ederek bölgeye yerleşen topluluk kendilerini hem fiziksel hem de kültürel olarak Antakya’da konumlandırmış ve böylece kendi müzik kültürlerini de Antakya’ya taşıyarak bölgede yeni bir müzik kültürü inşa etmişlerdir. Bütün kültürlerin zaman ve sosyal anlamda birleştirici özelliği bulunduğunu dile getiren Assmann, “bağlayıcı yapı” olarak adlandırabilecekleri “bir şey” oluşturduklarını (2001: 21) savunmaktadır. Bağlayıcı yapı birçok önemli deneyim ve ortak anıları birleştirerek canlı tutar ve dün ile bugünü birleştirir. Göçle Antakya’ya gelen saray eşrafından müzisyenler, İstanbul’daki müzik zevklerini Antakya’da da sürdürmeye devam etmiştir. Yemekli düzenlenen eğlencelere Antakya’nın yerel müzisyenleri de davet edilerek, müziği bağlayıcı yapı olarak kullanmışlardır. Böylece eğlence kültürü Antakya’da kısa sürede yayılmış ve Türk halk müziği ile Türk sanat müziği arasındaki etkileşim süreci başlamıştır. Söz konusu etkileşimin somut örneği olarak Lofçalı Türküsü gösterilebilir. Türkünün ezgisi aynı olmasına rağmen TRT repertuarında hem Hatay hem de Rumeli repertuarında yer almaktadır. Bu durum aynı zamanda müziğin toplumsal bir kültür olarak inşa edildiğini göstermektedir. Kymlicka toplumsal kültürü, insan etkinliklerinde anlamlı hayat tarzları sağladığı bir kültür anlamında kullanmakta olup, söz konusu kültürlerin ise belli bir toprak parçasında aynı dili kullandıklarını söylemektedir (Kymlicka, 2020: 142). Keammer ise, göç eden insanların gittikleri yerlerde geleneksel müziklerine daha büyük önem attığına (1998: 93) değinmektedir. Göç eden grubun kendi müzik dinamiklerine verdiği önem Antakya müziğinin inşasında etkili olmasıyla birlikte, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği ile ortak repertuarın oluşmasında etkili olmuştur. TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan *Gül Kuruttum*, *Altın Tasta Gül Kuruttum*, *Hanım Arabaya Binmiş*, *Bağdadın Hamamları* ve *Şu Karşıkı Dağda Kar Var Duman Yok* gibi türküler, Türk sanat müziği icracıları tarafından da sıklıkla seslendirilmektedir. Sıralanan repertuar ayrıca Antakya’da icra edilen türküler üzerindeki çokkültürlü toplum yapısının etkilerinin de somut örnekleridir. Ancak söz konusu etkileri köylerde icra edilen türkülerin üzerinde görmek çok da mümkün değildir. Köyde yaşayan halkın geçimlerini genellikle hayvancılıkla sağlayan Yörük Türkmenlerinden olması, şehir merkezinde yaşayan halktan farklı olarak sosyal etkileşimleri oldukça zordur. Dolayısıyla icra ettikleri türkülerin kamusal düzlemde görünür olması ve tanınması ancak derleme çalışmalarıyla mümkün olmuştur.

Tanzimat döneminde Antakya’ya yerleşerek bölgede inşa edilen geleneklerden biri de sallangaç türküleridir. Antakya’nın sıcak ikliminden bunalan halk, mesire alanlarında pikniğe giderek ağaçlara salıncak kurmakta ve kurdukları salıncakta seslendirdikleri (Altınparmakoglu, 2010: 21) Antakya türkülerine de “sallangaç türkülerini” adını vermektedir. Türküler sallanırken tutulan ritme uygun seslendirilmektedir. Ancak söz konusu gelenek günümüzde sürdürülebilirliğini kaybetmiştir.

Hatay'daki Türk halk müziği içerisinde yer alan önemli geleneklerden bir diğeri ise uzun hava söyleme geleneğidir. Birçok kaynakta bölgedeki uzun havaların Barak, Bozlak, Amik Ağzı uzun havalar ve Yayladağı Havaları olarak sınıflandırıldığı görülmektedir. Âşık Gül Ahmet Yiğit ise bölgede okunan bozlakları Mayıl, Hurşit, Ceren, İsaballı ve Sarıbeyler olarak ayırmaktadır (Altınparmakoglu, 2010: 41). Ancak genel olarak bölgedeki bütün uzun havaların Barak olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Fakat yörenin önemli icracılarından olan Kültür Bakanlığı Devlet sanatçısı Asım Kuzuluk, Hatay'da icra edilen uzun havaların "Amik Ağzı Türkmenleri" olarak adlandırılması gerektiğini dile getirmektedir. Asım Kuzuluk, Barak denilmesini, Barakların Türkmen boylarından biri olmasına dayandırmaktadır. Böylece yörede okunan uzun havaların, Barak Türkmenleri tarafından yaygınlık kazanmasıyla birlikte Türkmenler de Barak olarak adlandırılmıştır. Ayrıca Barak Türkmenlerinin Horasandan göç ederek Türkiye'nin birçok şehrine dağıldıklarını dile getiren Kuzuluk, okudukları uzun havaların Bozlak formunda olduğunu ve seyir bakımından Bozlaklardan farklı olmadığını da eklemektedir (KK- 4).

Her toplumun kendi kültürel kodlarına göre farklı anlamlandırılan ve farklı işlevsel imgelere sahip olan müzik, toplum içerisindeki üretim ilişkilerine göre değişkenlik gösterebilmektedir. Böylece aynı coğrafyada hayatlarını sürdüren toplumlar, müzik kültürlerini değiştirebildiği gibi başka coğrafyalardaki toplulukların müzik kodlarıyla benzer yapıya dönüşebilmektedir (Mak ve Karahasanoğlu, 2017: 47). Nitekim toplulukların çevre illerle etkileşim içerisinde bulunması dolayısıyla Hatay'da icra edilen uzun havaların çevre illerde de seslendirildiği dikkat çekmektedir. Parekh (2006: 167) bu durumu, kültürler arası diyalogun zamanla kendi sınırlarını genişletmesiyle açıklamaktadır. Hatay'da icra edilen uzun havaların Antep ve Kilis civarında da seslendirilmesi, kültürlerin sınırlarını genişleterek yakın coğrafyada melez müzik pratiklerinin ortaya çıktığını göstermektedir. Asım Kuzuluk, Hatay'da barak icra edenlerin genellikle eşlikçilerini Antep'ten getirdiğini dile getirmektedir. Bununla birlikte söz konusu yörelerde icra edilen uzun havaların aynı olduğunu dile getirerek, bu uzun havaların arasında müzikal anlamda herhangi bir farklılığın olmadığını eklemektedir (KK-5). Özellikle düğün gibi eğlence kültüründe yaygın olan uzun hava okuma geleneği, genellikle davul zurna eşliğinde seslendirilmekte olup, seyir özellikleri bakımından inici olduğu görülmektedir.

Uzun havaları fay hatlarıyla ilişkilendiren Kuzuluk, Adana bağlama günlerinde aynı ezgi üzerine üç farklı uzun hava söyleyerek barakların da bozlarla benzer yapıda olduğu görüşünü somutlaştırmıştır. Aynı ezgi üzerine seslendirilen uzun havaların ilki Hatay barağı diğerleri ise Kırşehir ve Çorum bozlaklarıdır.

İnanç ARAS ORUÇ



**AMİK AĞZI TÜRKMENİ (HATAY)**  
 Aman gine tuttu mu şu dağların boranı  
 Hançer alıp da acerleme yarımı oy  
 Sana derlerdi de Mistik Paşa veranı  
 Aman nicoldu da nedim bizim çizmeli beyler nicoldu of nicoldu

**KIRŞEHİR BOZLAĞI**  
 Aman yarın bayram gelir de alem dirilir  
 Aman ana baba yavrusuna sarılır  
 Yetim olanların da oy oy boynu vurulur  
 Ağlama anacım ağlama da oy oy buyumuş kader

**ÇORUM BOZLAĞI**  
 Seher yeli bizim ele gidersen  
 Nazlı yare küstüğümü söyleme  
 Ne hallere düştüğümü sorarsa o yar beni sorarsa  
 Bağrıma taş bastığımı söyleme söyleme

Şekil 7: Asım Kuzuluk'un çokkültürlü müziğe verdiği örneğin notası (Aras Oruç, 2024: 110)

## Sonuç

Hatay Türk halk müziği geleneği birçok farklı bölgeye göre farklılık gösterebildiği gibi kendi içinde de farklılıklar gösterdiği tespit edilmiş olup Hatay'da âşıklık geleneği, Hatay türküleri ve Hatay uzun havaları olmak üzere üç farklı gelenek altında incelenmiştir. İlk olarak âşıklık geleneği ele alınmıştır. Bölgedeki âşıklık geleneğine dair elde edilen bulgular sonucunda bölgede toplam seksen beş tane âşığın yetiştiği tespit edilmiş olup birçoğunun kalem şairi olduğu bilinmektedir. Söz konusu âşıkların hemen hemen hepsi vefat etmiştir. Günümüzde ise kendi imkân ve çabalarıyla geleneği sürdürmeye çalışan ve geleneğin son temsilcileri olarak adlandırılan âşıklar Âşık Gül Ali, Âşık Mustafa İncedil, Âşık Mehmet Köse, Âşık Mehmet Şahan, Âşık Saidi, Âşık Gezer, Âşık Mustafa Can ve Adanalı olan Âşık Gül Ali'dir. Geleneğin günümüz temsilcilerinden Âşık Gül Ali, Âşık Memet Köse ve Âşık Mustafa İncedil ile görüşme yapılabilmiş olup diğer âşıkların depremden sonra farklı yerlere göç ettikleri tespit edilmiştir. Âşıklarla yapılan görüşmeler sonucunda geleneğin göç yoluyla oluştuğu, usta-çırak ilişkisinin olmadığı ve dolayısıyla mahlas almadıkları, âşık müziği ürünlerinden sadece atışma, taşlamalı atışma ve doğaçlama örnekleri verdikleri, diğer ürünleri verebilecek ve kendilerini geliştirebilecekleri bir icra mekânının olmadığı, kullandıkları ayakların genellikle söz unsuru olduğu ve kalıp ezgilere makam adı verdikleri, âşıklık ürünlerinin yanında tasavvufa da yönelerek ilahi besteledikleri ya da düzdükleri dörtlüklerden birinin mutlaka tasavvufi sözler içerdiği, genellikle sekizli veya on birli hece ölçüsü kullandıkları, toplumsal olaylara şiirlerinde yer verdikleri, icra mekânlarının TV, radyo ev festivallerle sınırlı kaldığı, seslendirdikleri ezgilerin genellikle inici seyir özelliğine sahip olduğu ve bu yönüyle bölgenin uzun havalarıyla benzer ezgi seyrine sahip olduğu tespit edilmiştir.

Hatay âşıkları üzerindeki çokkültürlü toplum yapısının etkilerini ise usta-çırak ilişkisi üzerinde görmek mümkündür. Âşıklarla yapılan görüşmede, bölgenin birden fazla kimliğe



sahip olmasından kaynaklı birden fazla kültürün sürdürülmesinin kendilerini tanıtmada ve geleneğin ilgi görmesinde olumsuz etkiler bıraktığını dile getirmiştir. Dolayısıyla geleneği temsil edecek genç âşıklar yetişmemekte ve geleneğin sürdürülebilirliği de olumsuz yönde etkilenmektedir. Çokkültürlü toplum yapısının âşıklar üzerindeki bir diğer etkisi ise günümüzde geleneğin son temsilcileri olan âşıkların her birinin farklı kültürel ortamda yetişmesinden dolayı bir araya gelerek kolektif aidiyet bilinci oluşturmamalarıdır. Bu durum geleneğin sürdürülebilirliğinin bireysel çabalarla sınırlı kalmasına neden olmuştur.

Her geleneğin devamlılığı için ortak kültürel sembollere ihtiyaç duyulmaktadır. Geleneğin devamlılığı için bölgenin âşıkları ortak kültürel sembol olarak kalem şairlerinin kullandığı edebi ürünleri kullanmış ve kalem şairleriyle kültürel etkileşimde bulunmuşlardır. Âşıkların kalem şairleriyle yakınlaşmaları, farklı kültürel kodlara sahip olan halk tarafından yanlış tanınmasına neden olmuş ve kalem şairleri de âşık olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Aynı şekilde âşıkların düğün sanatçılarıyla aynı icra mekânlarını kullanmaları, Aziz Tok örneğinde olduğu gibi beste yapan düğün sanatçıları da âşık olarak adlandırılmıştır. Sadece siyasi anlamda değil, kültürel anlamda da tanınmanın altını çizen Taylor, kültürlerin kendi değer ve normları içerisinde anlam kazanacağını ve kültürel anlamdaki tanınmanın kolektif aidiyet duygusuyla ilişkili olduğuna değinmektedir. Hatay âşıklarının kendi aralarında kolektif aidiyet duygusunu geliştirememiş olmaları, kendilerini kültürel ortak semboller aramaya itmiş ve gelenek yanlış tanınmıştır.

Hatay'ın çokkültürlü toplum yapısının etkilerinden bir diğeri de kadın âşıklar üzerinde olmuştur. Ceylanlı Köyü'nde geleneği sürdüren Âşık Meryem, Âşık Eşe ve Âşık Döne gibi kadın âşıkların, köyün zamanla Arap kültürü etkisinde kalmasıyla birlikte dinî kimlikli insanların artmasıyla geleneği sürdürmeyi bıraktıkları tespit edilmiştir. Kadın âşıkların özel alanla sınırlandırılması, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşa edildiğini göstermektedir. Söz konusu kadın âşıklardan sonra kadın âşık yetişmemiştir. Dolayısıyla Âşık Meryem, Âşık Döne ve Âşık Eşe'nin Hatay'ın ilk ve tek kadın âşıkları olduğu açıkça söylenebilmektedir. Kendilerinden sonra kadının sesi hoş karşılanmamış, kadına atfedilen değer ve normlar yeniden şekillenmiş ve köyün toplumsal cinsiyet normları tamamen değişmiştir. Toplumsal cinsiyet normlarının değişmesiyle birlikte kadınlar sadece anne ve ev kadını gibi rollerle karşımıza çıkmıştır. Böylece Hatay âşıklık geleneğinin günümüzdeki cinsiyetinin eril olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Âşıkların karşılaştıkları sorunları sadece çokkültürlülükle ilişkilendirmek doğru bir değerlendirme olmayacaktır. Çokkültürlü toplum yapısının yanı sıra âşıklar medyanın da olumsuz yönlerine değinmektedir. Kendilerini tanıtmaya aracı olarak gördükleri TV ve radyo programlarına çıkan âşıklar, günümüzde hemen hemen hiçbir yayında yer verilmemektedir. Âşıklar medyanın bu olumsuz tavrı dolayısıyla genç kesimin ilgisini çekemediklerini dile getirmektedir.

Hatay'da yaşayan farklı kimlikler âşıklık geleneğini etkilediği gibi türkülerini de etkilemiştir. Bölgede yapılan derleme çalışmalarında Hatay'da birçok türkü derlendiği bilgisi yer alsa da günümüzde TRT repertuarında kayıt altına alınan yirmi dokuz türküye yer verildiği dikkat çekmektedir. Yüz kırk altı türkünün içerisinde TRT repertuarına alınan yirmi dokuz türkünün neye göre seçildiği ve neden repertuvara alınmadığı sorusu ise muammadır.

Türkülerdeki çokkültürlü toplum yapısının büyük etkilerinden biri köy ve şehir merkezinde icra edilen türkülerin makam, seyir, enstrüman, icra, tavır ve üslûp bağlamında birbirinden oldukça farklı olmasıdır. Söz konusu farklılığın sebebi ise şehir merkezi olan Antakya'nın önemli ticaret merkezlerinden biri olması dolayısıyla birçok farklı kimliği bünyesinde barındırması ve günümüzde "Antakya Müziğinin" kolektif aidiyet bilinciyle halk ve İstanbul'dan göçle gelen saray eşrafından insanların birlikte inşa ettikleri müzik pratiklerinden oluşmasıdır. Kırsal kesimde hareketli halaylar davul zurna eşliğinde icra edilirken Antakya'da ud, cümbüş, keman, darbuka gibi sazlarla, Kürdilihicazkâr gibi ağır makamlarda olan ve Türk sanat müziği tavır ve üslûbuyla icra edilen türküler seslendirilmektedir. Türk halk müziği ile Türk sanat müziğinin etkileşimi sonucunda inşa edilen Antakya türkeleri, aynı zamanda ortak repertuarın oluşmasında da etkili olmuştur. Nitekim Gül Kuruttum, Altın Tasta Gül Kuruttum, Hanım Arabaya Binmiş gibi ezgiler hem Türk halk müziği hem de Türk sanat müziği icracıları tarafından seslendirilmektedir. Ayrıca TRT repertuarında kayıtlı olan Lofçalı türküsünün hem Hatay hem de Rumeli yörelerinin repertuarlarında yer aldığı tespit edilmiştir.

Antakya halk türkülerindeki çokkültürlü toplum yapısının etkilerinin köy türkeleri üzerinde görülmemesinin nedeni, köy halkının genellikle dağlık alanlarda yaşayarak, merkezle olan bağlantısının oldukça az olması dolayısıyla sosyal bir etkileşim içerisinde bulunmamalarından kaynaklı olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla köy türkülerinin ve köy halkının kültürel dinamiklerinin tanınması derleme çalışmaları ile mümkün olmuştur. Ancak söz konusu durumu sadece köy halkının çokkültürlü bir toplum yapısı içerisinde bulunmaları veya sosyalleşme olanaklarının imkansızlıklarıyla ilişkilendirilmemelidir. Nitekim köy halkının tanınma talebinin olmamasından da kaynaklanabilmektedir. Her ne kadar türkülerin toplanması amacıyla gibi görünse de aslında Türk müziğindeki modern kaygıları gidermek amacıyla devletin simgesel sermayesi haline gelen derleme çalışmalarıyla devletin tanınma talepleri gerçekleştirilmiştir. Ancak derleme sürecinde milliyetçi perspektifin de baskın olması durumu bölgede derlenen ezgilerin kayda alınmamasında önemli rol oynamıştır. Bölgede yapılan derleme çalışmaları sonucunda birçok türkü derlenmesine rağmen oldukça az bir kısmının repertuvara alındığı dikkat çekmektedir. Nitekim özellikle derleme çalışmalarının Türkmen Köyü olarak biline "Şenköy"de yapılmış olması ve Ermeni köyü olan Vakıflı'da derlenen depki ve kayabaşı gibi havaların Sarısözen ve ekibi tarafından derlenmesine rağmen repertuvara alınmaması, söz konusu veriyi destekler niteliktedir.

Türkülerin genel olarak konularına göre farklı adlarla anıldığı bilirse de Antakya'da icra edildiği mekâna göre adlandırmanın olduğu tespit edilmiştir. Nitekim sallangaç türkeleri de bunlardan biridir. Bölgedeki halkla yapılan görüşmelerde sallangaç türkeleri hakkında herhangi bir bilgilerinin olmadığı anlaşılmıştır. Sallangaç türkeleri repertuarının Antakya türkülerinden oluşması ve geçmişte Antakya eğlence kültürlerinden biri olması, geleneğin göçle İstanbul'dan gelen saray eşrafından insanların getirdiği düşünülmektedir. Ancak günümüzde gelenek tamamen unutulmuştur.

Hatay'da icra edilen uzun hava geleneği de sürdürülebilirliğini yitirmeye başlamıştır. Her ne kadar yöre uzun havaları Barak olarak adlandırılırsa da bölgenin son uzun hava icracısı olarak görülen Asım Kuzuluk, Amik Ağzı Türkmeni veya Bozlak olarak adlandırılması gerektiğini savunmaktadır. Söz konusu uzun havaların seyirleri genellikle inici olup, davul ve

zurna eşliğinde seslendirilmektedir. Hatay, Kilis ev Antep yörelerinin ortak uzun hava repertuarına sahip olduğu tespit edilmiştir.

### Kaynakça

- ARAS ORUÇ, İnanç (2024). “Türkiye’de çokkültürlülük ve müzik: Hatay’ın müzik dinamikleri”. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- ALTINAY, Fatma Reyhan (2010). “Hatay Türkülerinde Çokkültürlülük İzleri”, *Ege Üniversitesi Rektörlüğü Üç Aylık Süreli Yayını* “Kültür Kuşağı Antakya” Özel Sayısı, Güz 2010.
- ALTINPARMAKOĞLU, Akın (2010). “Antakya halk müziğinde kırık havaların ezgisel yönden incelenmesi”. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- ASSMANN, Jan (2001). *Kültürel bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- AYPARLAR, Hasan (2002). *Bazı Yönleriyle Kırıkhan*. Antakya: Kültür Ofset Matbaacılık ve Bilgisayar.
- BADEMCI, Ali (2016). *Suriye’de Türkmenler ve Bayır-Bucak* (2. Basım). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- BAHADIR, Sedat (2017). *Ceylanlı Köyü Türküleri*. Artvin: Sonçağ Yayınları.
- BAŞGÖZ, İlhan (1996). *İzahlı Türk Halk Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Ararat Yayınları.
- BAŞEYMEZ, Fatma (2009). “Çokkültürlülük açısından Hatay: sosyolojik bir yaklaşım”. Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.
- DOYTCHEVA, Milena (2020). *Çokkültürlülük*. (çev. T. Akıncılar Onmuş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- FİDAN, Süleyman ve H. S. Mungan (2023). “Çok Kültürlü Bir Kentin Geleneksel Müziğinde Gündelik Hayatın İzlerini Sürmek: Mardin Türküleri”, *Folklor Akademi Dergisi*. C. 6, S. 2, s: 665-684.
- GÜL, Abdulkadir (1996). “Üzeyr sancağının sosyo-iktisadi yapısı (1521-1573)”. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- KASTORYANO, Riva (2020). *Kimlik Pazarlığı Fransa ve Almanya’da Devlet ve Göçmen İlişkileri*. (çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- KALAFAT, Yaşar (1996). *Karşılaştırmalı Bayır-Bucak Türkmen Halk İnanışları*. Ankara: Bayır- Bucak Türkleri Kültür ve Dayanışma Derneği.
- KEAMMER, John Edmund (1998). *İnsan yaşamında müzik*. (çev. Y. Özer). Yayınlanmamış çeviri.
- KILIÇÖZLÜ, Ziya (1948). *Hatay Halk Şairleri*. İstanbul: Kader Basımevi.
- KUZUCULAR, Şahameddin (2018). *Çukurova Gâvurdağı Tarihi ve Türkmenleri*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- KYMLİCKA, Will (2020). *Çokkültürlü Yurttaşlık: Azınlıkların Liberal Teorisi*. (çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- PAREKH Bihikhu (2006). *Rethinking Multiculturalism-Cultural Diversity and Political Theory*. Palgrave Macmillan Press.
- SAY, Ömer (2013). *21. Yüzyılda Ulus, Çokkültürlülük ve Etnisite*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- NAKİP, Bülent (2004). “Halk Kültürümüzde Büyük Bir Boşluğu Dolduran Eser: Antakya Türküleri”, *Güneyde Kültür Dergisi*, S. Ocak- Şubat 15 (145), s. 20-22.
- MAK, M., Karahasanoğlu, S. (2017). “Müziğin Çokkültürlü Kodları; Mardin Müzik Kültürü”, *UHMAD-Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, S. 9, s. 38-67.
- ORHONLU, Cengiz (1976). *Suriye Türkleri, Türk Dünyası El Kitabı*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- TAYLOR, Charles (2018). *Çokkültürcülük: Tanınma Politikası*. (ed. A. Gutmann). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TEKİN, Mehmet (1987). *Tarihte Hatay ve Hatay Devleti*. Antakya: Antakya Ticaret ve Sanayi Odası.
- TEKİN, Mehmet (2002). “Türkülerimiz, Hatay’da Müzik Hayatının Gelişimi ve Antakya Türküleri”, *Güneyde Kültür Dergisi*, 135 (13). S. Eylül- Ekim, s. 1-10.
- TURAN, İdris (2020). *Çokkültürlülük, İnsani Güvenlik ve Öteki Algısı*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- TÜRKAN, Hüseyin Kürşat (2017). *Âşık Duran Bebek*. Konya: Kömen Yayınları.

### Sözlü Kaynaklar:

- KK-1: Âşık Gül Ali (Âli Gök), Erkek, 55, Hatay- Dört Yol, Âşık, 28.01.2024.
- KK-2: Âşık Mustafa İnce, Erkek, 73, Hatay- Belen, Âşık, 28.01.2024.

KK-3: Âşık Memet Köse, Erkek, 93, Hatay-Kırıkhan, Âşık, 27.01.2024.

KK-4: Asım Kuzuluk, Erkek, 70, Adana, Kültür Bakanlığı Ses Sanatçısı, 05.03.2024.

KK-5: Asım Kuzuluk, Erkek, 70, Hatay-Serinyol, Kültür Bakanlığı Ses Sanatçısı, 08.03.2024.

*Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmiş(ler)dir:*

**Etik Kurul Belgesi:** Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmektedir. Etik kurul izni Ankara Hacı Bayram Veli üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurul Komisyonu’ndan 12.10.2022 tarihinde alınmış olup sayı numarası 11’dir.

**Finansman:** Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

**Destek ve Teşekkür:** Çalışmanın araştırılması ve yazımı esnasında destek veya fikirlerine başvurulmuş herhangi bir kişi bulunmamaktadır.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

**Yazarın Notu:** Bu çalışma Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde tamamlanan *Türkiye’de Çokkültürlülük ve Müzik: Hatay’ın Müzik Dinamikleri* adlı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

**Katkı Oranı Beyanı:** Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.

*The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:*

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval is required for this study. Ethics committee permission was received from Ankara Hacı Bayram Veli University Graduate Education Institute Ethics Committee Commission on 12.10.2022 and its number is 11.

**Funding:** No support was received from any institution or organization for this study.

**Support and Acknowledgments:** There is no person whose support or ideas are consulted during the research and writing of the study.

**Declaration of Conflicting Interests:** The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this article.

**Author’s Note:** This study was produced from the doctoral thesis titled *Multiculturalism and Music in Turkey: Hatay’s Music Dynamics* completed at Ankara Hacı Bayram Veli University, Institute of Postgraduate Education

**Author Contributions:** All sections of this article have been prepared by a single author.