T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA FORMUNDAKİ ESERLERİN MAKAM, FORM VE SES İCRASI ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Salih GÜNDOĞDU

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan Ayyıldız

Ağustos 2024

T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA FORMUNDAKİ ESERLERİN MAKAM, FORM VE SES İCRASI ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Salih Gündoğdu
Enstitü No: 2002050

Çalgı Eğitim Anasanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sinan Ayyıldız

Ağustos 2024

TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002050 numaralı Sanatta Yeterlik Öğrencisi Salih Gündoğdu, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, Harput Yöresindeki Uzun Hava Formundaki Eserlerin Makam, Form Ve Ses İcrası Özellikleri Bakımından İncelenmesi başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sinan Ayyıldız Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
Jüri Üyeleri	Prof. Dr. Cenk Güray Hacettepe Üniversitesi	_____
	Doç. Önder Özkoç Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
	Dr. Öğr. Üyesi Eren Can Yıldız. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
	Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ İstanbul Teknik Üniversitesi	_____

Teslim Tarihi : 9 Ağustos 2024
Savunma Tarihi : 28 Ağustos 2024

ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

İmza

09.08.2024 Salih Gündoğdu

Beni büyük emek ve sevgiyle yetiştiren
Annem ve Babam'a minnetle…

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Harput yöresinde icra edilen serbest ritimli eserlerin makam, form ve ses icrası analizleri yer almaktadır. Asıl konu genel olarak Harput olarak görülse de, yöre ile etkileşim içerisinde yer alan yakın bölge ve coğrafyalar çalışmanın kapsamına alınarak "bütüncül" bir yaklaşım ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Harput yöresinde seslendirilen serbest ritimli havalar, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi bölümü lisans eğitimim boyunca Prof. Dr. Can Etili'nin Repertuvar derslerinde dikkatimi çekmiş ve ilgiyle öğrendiğim eserler olmuştu. Hafız Osman Öge ve Enver Demirdağ ustaların icra ettikleri eserlerde ses kullanım teknikleri ve hançere özelliklerini bolca dinleyip icra etmeye çalışırdım. Eserler içerisindeki makamsal zenginlik ve edebi derinlik beni Harput müziğinin içine çekmekteydi. Nitekim 2024 Ağustos; lisansüstü eğitim döneminin son noktasında Harput'u derinlemesine analiz etme imkanı bulmanın mutluluğu içerisindeyim. Bu sebeple; öğretici yönüyle her daim örnek aldığım, Harput ses icrasını keşfetmemi sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Can Etili'ye bana kattıkları için çok teşekkür ederim.

Bu süreçte kıymetli fikirleri ve kritik yönlendirmeleri ile çalışmama derinlik katan sevgili hocam, meslektaşım ve danışmanım Doç. Dr. Sinan Ayyıldız'a teşekkürü bir borç bilirim. Çalışmama makam, aruz ve sayısız önemli konuda destek veren Prof. Dr. Cenk Güray'a, notasyon ve ses icrası kavramları hakkında fikirleri için Doç. Önder Özkoç'a, gazellerin özgün anlamlarının verilmesindeki yardımları için Dr. Öğr. Üyesi Emrah Gökçe'ye, Harput ses icrası konusunda bilgilerini paylaşan Öğr. Gör. Mehmet Üçer'e, Hafız Osman Öge ile ilgili yazmış olduğu kitabı tarafıma hediye eden Salih Turhan'a, makam analizleri konusunda yardımlarını esirgemeyen Öğr. Gör. M. Alişan Budak'a, Harput ses tekniği konusundaki fikirlerinden dolayı Öğr. Gör. Emin Karadayı'ya, değerli katkıları için Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ, Prof. Dr. Serda Türkel Oter, Melih Çatal, Yusuf Figen, Gülsüm Özer, Faik Doğukan Öztürk, Hasan Öztürk ve Oğuz Ektaş'a çok teşekkür ederim.

Son olarak her zaman yanımda olup beni destekleyen sevgili eşim Maşallah Gündoğdu'ya kalbi teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmamın, sevgili öğrencilerime ve ilgililere önemli bir kaynak olmasını ümit ederim.

Ağustos 2024

Salih Gündoğdu
(Öğretim Görevlisi)

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI ..... **iii**
ETİK BEYAN ..... **v**
İÇİNDEKİLER ..... **xi**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xiii**
ÇİZELGELER LİSTESİ ..... **xvii**
ÖZET ..... **xix**
SUMMARY ..... **xxi**
1. GİRİŞ **1**
1.1. Araştırmanın Amacı 3
1.2. Araştırmanın Yöntemi 3
1.3. Örneklem ve Evren 4
1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları ve Sayıltıları 4
1.5. Literatür Özeti 4
1.6. Problem ve Alt Problemler 6
1.7. Hipotez 6
1.8. Notasyon Tercihi 6
2. KISA HARPUT TARİHİ VE HARPUT MÜZİĞİNİN EDEBİ YÖNÜ **9**
2.1. Harput Yöresindeki Kültürel Hafızanın Kökeni 9
2.2. Harput Müziğinde Divan Şiiri, Aruz ve Tasavvuf 11
2.2.1 İncelenen Eserlerin Güfteleri ve Anlamları 16
3. MAKAM KAVRAMI VE HARPUT YEREL MAKAMLARI **20**
3.1. Harput Müziğinde Yerel Makam İsimlendirmeleri 24
3.1.1. Divan 25
3.1.2. Elezber 26
3.1.3. İbrahimiye 26
3.1.4. Tecnis 27
3.1.5. Varsak 28
3.1.6. Muhalif 28
3.1.7. Müstezat 29
3.1.8. Kürdi 29
3.1.9. Nevruz 31
3.1.10. Beşiri 32
3.2. İncelenen Eserlerin Ezgi Çekirdekleri ve Form Çizelgeleri 33
4. UZUN HAVA FORMLARI VE HARPUT YÖRESİNDEKİ ÖRNEKLERİ **71**
4.1. Uzun Hava Hakkında Yapılan Tanımlar 71
4.2. Harput Yöresinde Seslendirilen Uzun Hava Türleri 73
4.2.1. Hoyrat 74
4.2.2. Maya 75

4.2.3. Gazel 76
5. GELENEKSEL SES İCRACILIĞINA ÖZGÜ KAVRAMLAR 77
5.1. Ağız 78
5.2. Hançere 81
6. HARPUT UZUN HAVALARININ SES İCRASI ANALİZLERİ 83
6.1. Ey Dil Ne Dursun Ses İcrasının Müzikal Analizi 83
6.2. Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasının Müzikal Analizi 85
6.3. Yara Benden Ses İcrasının Müzikal Analizi 87
6.4. Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasının Müzikal Analizi 89
6.5. Gamzedeler Ses İcrasının Müzikal Analizi 90
6.6. Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasının Müzikal Analizi 93
6.7. Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasının Müzikal Analizi 95
6.8. Ey Firak-i Leb-I Canan Ses İcrasının Müzikal Analizi 97
6.9. Pembe-I Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasının Müzikal Analizi 100
6.10. Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasının Müzikal Analizi 107
7. HARPUT SES TEKNİĞİ HAKKINDA TESPİTLER 110
7.1. Rezonans Bölgeleri ve Kullanımları 110
SONUÇ 113
KAYNAKÇA 119
EKLER 125

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1 Çentik Sembollerinin Notasyonda Görünümü 7
Şekil 1. 2 Çentik Sembollerinin Ritmik Değerleri 7
Şekil 1. 3 Süsleme Kullanımları Örneği 8
Şekil 1. 4 Çentik Kullanımında Üçleme, Beşleme ve Altılama 8
Şekil 3. 1 15. yy teori kaynaklarında Nevruz 31
Şekil 3. 2 Nevruz Makamı'nın ezgisel yapısı 32
Şekil 3. 3 Çekirdekler 35
Şekil 3. 4 Ben Şehidi Badeyim Ezgi Çekirdekleri 38
Şekil 3. 5 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ezgi Çekirdekleri 41
Şekil 3. 6 Yara Benden Ezgi Çekirdekleri 43
Şekil 3. 7 Yüksek Kayadır Gönül Ezgi Çekirdekleri 46
Şekil 3. 8 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ezgi Çekirdekleri 48
Şekil 3. 9 Ey Dil Ne Durursun Ezgi Çekirdekleri 52
Şekil 3. 10 Ey Firak-i Leb-i Canan Ciğerim Hun Ettin Ezgi Çekirdekleri 58
Şekil 3. 11 Gamzedeler Ezgi Çekirdeği 61
Şekil 3. 12 Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ezgi Çekirdekleri 67
Şekil 3. 13 Çık Ayvana Bak Yıldınız Merdine Ezgi Çekirdekleri 70
Şekil 6. 1 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, 1. ve 2. Dizek 83
Şekil 6. 2 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril Örneği 83
Şekil 6. 3 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Mana Vurgusu 84
Şekil 6. 4 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Soru Cevap İfadesi 84
Şekil 6. 5 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümlü Kalıp Ezgi .. 84
Şekil 6. 6 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Sekvens Yapılar 85
Şekil 6. 7 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Sekvens Yapılar ve Perde Değişimi 85
Şekil 6. 8 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, 1. Ölçü 86
Şekil 6. 9 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Motif Eklemeleri 86
Şekil 6. 10 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Mordan 86
Şekil 6. 11 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler 87
Şekil 6. 12 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Kalıp Ezgisi 87
Şekil 6. 13 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Kalıp Ezgisi 87
Şekil 6. 14 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Diğer Bir Elezber Kalıp Ezgisi 88
Şekil 6. 15 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Benzer Motiflerin Çeşitlendirilmesi 88
Şekil 6. 16 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Mana ve Vurgu İfadesi 88
Şekil 6. 17 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Nazal Okuma Örneği 89
Şekil 6. 18 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı . 89
Şekil 6. 19 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Tecnis ve Elezber Benzerliği 89

Şekil 6. 20 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Hançere Kullanımı 90
Şekil 6. 21 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Benzeri Motif 90
Şekil 6. 22 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Dörtlü Aralık Atlaması 90
Şekil 6. 23 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennüm Kullanımı 91
Şekil 6. 24 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril 91
Şekil 6. 25 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Çargâh ve Dügah Kalışları 92
Şekil 6. 26 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi 92
Şekil 6. 27 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Mordan Süslemeleri 93
Şekil 6. 28 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı 93
Şekil 6. 29 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Vibrato Kullanımı 94
Şekil 6. 30 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi ve Tartım Vurgusu 94
Şekil 6. 31 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi Kalıbı 95
Şekil 6. 32 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Vibrato Kullanımı 95
Şekil 6. 33 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Ezgi Kalıpları 95
Şekil 6. 34 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Bir Buçuk Ses Aralığı Kullanımı 96
Şekil 6. 35 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Rezonans Bölgelerinin Doğru Kullanımı 96
Şekil 6. 36 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Cümlelerin Birbirine Bağlı Okunması 96
Şekil 6. 37 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Eviç Acem Perde Değişimleri ve Tril Mordan Kullanımı 97
Şekil 6. 38 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Süsleme Kullanımı .. 97
Şekil 6. 39 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Süsleme Kullanımı .. 98
Şekil 6. 40 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümler 98
Şekil 6. 41 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi 99
Şekil 6. 42 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Üçlemeli Ezgi 99
Şekil 6. 43 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Silmedin Gözyaşını Eserinde Görülen Motif 99
Şekil 6. 44 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi Kullanımı 99
Şekil 6. 45 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Farklı Değerlerde Tril Kullanımı 100
Şekil 6. 46 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Ben Şehidi Badeyim İcrasında Görülen Motifler 100
Şekil 6. 47 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı 101

Şekil 6. 48 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Hançere ile İcra Edilen Ezgi Kalıpları 101
Şekil 6. 49 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Perde Değişimleri, Ezgi Kalıpları ve Terennüm..... 102
Şekil 6. 50 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Vurgulamalar ve Basamak Notları 102
Şekil 6. 51 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler 103
Şekil 6. 52 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Eserin Farklı Bölümlerinde Seslendirilen Benzer Motifler 103
Şekil 6. 53 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümler ve Nüans Hissiyatı..... 104
Şekil 6. 54 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril Kullanımı 104
Şekil 6. 55 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi Kalıpları 105
Şekil 6. 56 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, 20.,21.,22. Ölçüler..... 106
Şekil 6. 57 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Son Kısımda Kalıplamış Bir Ezgi 107
Şekil 6. 58 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Söz Girişi 107
Şekil 6. 59 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler ve Vibrato 108
Şekil 6. 60 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Kalıp Ezgiler 108
Şekil 6. 61 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Hafız Osman Öge'ye Ait Kalıp Ezgi..... 109
Şekil 7. 1 Damak gerdirilip sesi damağa yönlendirme pozisyonlarında çekilen tomografi 110
Şekil 7. 2 Sesin Oluşumunda Etken Organlar 111

ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 3. 1 Ben Şehidi Badeyim Form Çizelgesi 38
Çizelge 3. 2 Felek Hançerini Eylemiş Çengel Form Çizelgesi 41
Çizelge 3. 3 Yara Benden Form Çizelgesi 44
Çizelge 3. 4 Yüksek Kayadır Gönül Form Çizelgesi 46
Çizelge 3. 5 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Form Çizelgesi 49
Çizelge 3. 6 Ey Dil Ne Dursun Form Çizelgesi 52
Çizelge 3. 7 Ey Firâk-İ Leb-İ Cânan Ciğerim Hûn Ettin Form Çizelgesi 58
Çizelge 3. 8 Gamzedeler Form Çizelgesi 61
Çizelge 3. 9 Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Form Çizelgesi 67
Çizelge 3. 10 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Form Çizelgesi 70

HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA FORMUNDAKİ ESERLERİN MAKAM, FORM VE SES İCRASI ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışmada, Harput yöresinde seslendirilen uzun havaların makam, form ve ses icrası özellikleri tespit edilerek müzikal analizi yapılmıştır. Daha önce Harput müziği hakkında "ses icrası"na odaklanan bir araştırma örneğine rastlanmamış olması çalışmayı özgün kılan unsurlardandır. Örneklemin içinde yer alan eserlerin müzikal analizi sonucunda Harput ses icrasının karakteristik özellikleri tespit edilmiştir.

Çalışmanın amacı, yöntemi, evreni, örneklemi, sınırlılıkları, sayıltıları, literatür özeti problemi ve hipotezi "Giriş" başlığında detaylıca ele alınmıştır. Çalışmada tercih edilen notasyon kullanımı da sebepleriyle bu bölüm içerisinde açıklanmıştır.

Sonraki başlıkta, "Kısa Harput Tarihi ve Harput Müziğinin Edebi Yönü" adlı ana başlık, iki alt başlık altında değerlendirilmiştir. İlk alt başlık içerisinde bu bölgedeki kültürün çeşitliliği ve zenginliğinin sebeplerinin ele alındığı bir bölüm yazılmıştır. Harput'un tarihsel süreçleri ve bu süreçlerin kent kültürü üzerine etkileri işlenerek, edebiyat ve müzikle olan bağlantısı kurulmaya çalışılmıştır. İkinci alt başlık altında edebi konulara değinilmiştir. Divan edebiyatının Harput müziğinde yansımaları ile birlikte tasavvufun ve din musikisinin bu bölgedeki önemi vurgulanmıştır. Ayrıca, bazı eserlerin ses icrasında aruz vezni olması nedeniyle aruz konusuna dair bilgiler verilmiştir. Ek olarak çalışmada analiz edilen bazı şiirlerin özgün anlamları açıklanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde "Makam Kavramı ve Harput Yerel Makamları" başlığı ve alt başlıklarında, bu bölgedeki makamsal yapının tespiti ve yerel isimlendirilmeleri genelden özele yöntemi ile incelenmiştir. Makam kavramının ele alındığı bu bölüm içerisinde "ezgi çekirdeği" ve "ezgi kalıpları" gibi terimlerden de bahsedilmiştir. Ayrıca çalışma içerisinde müzikal analizi yapılan eserlerin ezgi çekirdekleri ve form çizelgeleri oluşturulmuştur.

Çalışmanın dördüncü bölümünde "Uzun Hava Formu Ve Harput Yöresindeki Örnekleri" başlığı ve alt başlıklarında "uzun hava" kavramı işlenmiştir. Bu terimin kaynaklarda nasıl tanımlandığı açıklanmıştır. Alt başlıklarda Harput yöresinde seslendirilen "hoyrat", "maya", ve "gazel"e değinilmiştir.

Çalışmanın beşinci bölümünde "Geleneksel Ses İcracılığına Özgü Kavramlar" başlığı ve alt başlıklarında, dilbilimi ve müzikoloji açısından ağız ve hançere kavramları açıklanmıştır.

Çalışmanın altıncı bölümünde "Harput Uzun Havalarının Ses İcrası Analizleri" başlığında ise belirlenen ve notaya alınan eserlerin kalıp ezgi, motif, süsleme ve hançere kavramları açısından nota örnekleriyle desteklenerek detaylıca analiz edilmiştir. Bu bölümün amacı, ses icrasının detaylı analizini yapmak ve eser içerisinde gerçekleşen önemli icra özelliklerini vurgulamaktadır.

Çalışmanın yedinci bölümünde "Harput Ses Tekniği Hakkında Tespitler" başlığında; konunun daha genel bir teknik kullanım içerisinde ele alınması hedeflenmiştir. Sesin bu bölgede icracılar tarafından nasıl kullanıldığı uluslararası kaynaklardan incelemelerle desteklenerek açıklanmıştır.

Çalışmada, Harput'un çok eskiye dayanan kent kültürünün müzik ve edebiyatın gelişimini sağlayan etmenlerden en önemlisi olduğu, buna bağlı olarak kent yaşamının makamsal müziğin oluşumuna etki ettiği, Harput'ta oluşan yerel makamların ifade edilen eseri tanımlayan bir "beste" anlamına geldiği, ses icrasında analiz edilen eserlerde karakteristik motif ve ezgi kalıplarının olduğu, ses icrasında mordan, tril ve vibrato süslemelerinin kullanıldığı gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

ANALYZING THE CHARACTERİSTICS OF MAQAM, FORM, AND VOCAL PERFORMANCE IN LONG AIR SONGS IN THE HARPUT REGION

SUMMARY

In this study, the musical analysis of long air songs performed in the Harput region was conducted by identifying their characteristics in terms of maqam, form, and vocal performance. The lack of previous studies focusing on "vocal performance" in Harput music highlights the novelty of our research. The musical analysis of the pieces within the sample revealed the characteristic features of Harput vocal performance.

The “Introduction” section details the study’s purpose, method, scope, sample, limitations, assumptions, literature summary, problem, and hypothesis. It also explains the reasons for the chosen notation method.

The next section, "Concise History of Harput and Literary Aspect of Music of Harput," is evaluated under two subsections. The first subsection, "The Origins of Cultural Memory in the Harput Region," discusses the reasons behind the cultural diversity and richness in this area. The historical processes of Harput and their effects on urban culture are explored, establishing connections with literature and music. The second subsection, "Divan Poetry, Aruz Prosody, and Sufism in Harput Music," addresses literary topics. The reflections of divan literature in Harput music and some of the notable poets from Harput are highlighted. The importance of Sufism and religious music in this region is also emphasized. Additionally, this prosodic form is explained since some works use Aruz prosody in vocal performance. Finally, the third subsection explains the meanings of the analyzed poems written in Aruz prosody.

In the third section, "The Concept of Maqam and Local Maqams of Harput," the maqam structure in the region and local nomenclatures are examined from a general to a specific approach. Terms like "melodic kernel" and "melodic patterns" are also discussed. The melodic kernels and form tables of the analyzed musical pieces are created.

The fourth section, "Long Air Form and Its Examples in the Harput Region," explores the concept of "long air." The definition of this term in the sources is explained. Subsections discuss "hoyrat," "maya," and "gazel" as performed in the Harput region.

The fifth section, "Concepts Specific to Traditional Vocal Performance," explains the linguistic and musicological aspects of the mouth and larynx. These important concepts in vocal performance are detailed with examples from the Harput region.

In the sixth section, "Analysis of Vocal Performance in Harput Long Airs," the selected and notated pieces are analyzed in terms of melodic patterns, motifs, ornamentation, and larynx techniques, supported by musical examples. The aim is to perform a detailed analysis of vocal performance and highlight significant performance characteristics within the pieces.

The seventh section, "Observations on Harput Vocal Technique," discusses the subject within a more general technical framework. It explains how vocalists in the region use their voices, supported by international sources.

The study concludes that Harput’s ancient urban culture is a significant factor in the development of its music and literature. Urban life influenced the formation of maqamic music, and the local maqams in Harput are considered “compositions.” The analyzed vocal performances exhibit characteristic motifs, melodic patterns, and ornaments such as mordent, quaver, and vibrato.

1. GİRİŞ

Harput yöresindeki müzik kültürü, edebi ve müzikal dinamikleri ile geleneksel müziğimiz açısından önemli bir alanı kapsamaktadır. Yüzyıllar boyunca önemli medeniyetlere ve farklı kültürlere ev sahipliği yapmış olan bu bölgenin sanatsal olarak zenginleşmiş olması şaşırtıcı bir durum değildir. Zira, kent kültürü başta olmak üzere buna bağlı olarak divan edebiyatı ve müzikal yapı incelendiğinde bahsettiğimiz zenginliğin boyutları daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Harput musikisinde divan edebiyatı ve tasavvuf kültürünün izleri olduğu bilinmektedir (Onur, 2013). Medrese ve saray başta olmak üzere, bu izlerin Harput müzik kültürünü oluşturan unsurlar arasında önemli bir noktada oldukları görülmektedir. Ayrıca Harput'ta edebiyat ve müziğin birbirinden beslendiği alan içerisinde yöredeki ses icrasının önemi büyüktür. Çalışmanın ortaya çıkış sürecinde Harput uzun havaları hakkında kısıtlı çalışmalar olduğu ve yapılan çalışmaların daha çok makam, usul ve form üzerinde yapıldığı görülmüştür. Ek olarak, "ses icrası" özelinde detaylı bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Düzensiz kalıp ritimli motiflere dayalı ve serbest ritim özelliklerine sahip uzun havalar, ritmik özellikleri bakımından icracıya yorumlama açısından daha geniş bir özgürlük alanı tanımaktadır. Bu sebeple icracıların ustalıklarını gösterebildiği bir tür olarak göze çarpmaktadır. Harput yöresi uzun havaları da ustalık gerektiren icra özellikleri göstermektedir. Yöredeki uzun havaların ses icrasında belli başlı karakteristik ezgi kalıpları kullanıldığı görülmüştür. Çalışmamızda bu ezgi kalıplarının tespiti ve tasnifi gerçekleştirilmiştir. Özellikle Harput yöresindeki uzun havaların tiz perdelerde seyreden ve ses genişliğinin oldukça fazla olduğu ses icrasında seri ve işlek hançere kullanımları içerdiği görülmektedir. Hançere kullanımları içerisinde vibrato, tril, mordan gibi müzik süslemeleri bulunmaktadır. Bu tür müzikal süslemelerin belli ezgi kalıplarına özgü nitelikleri araştırılmıştır.

Ses icrası; tıpkı çalgı icrasında olduğu gibi pratik isteyen, bol tekrarlar ve ses egzersizlerinin yapılmasını gerektiren bir icra biçimidir. Ses icrasında gelişim ve hakimiyet sağlamak, icracının icra bilgisine yönelik kazanımları kavrayarak aktarması ile ilgilidir. Sınırları zorlamak ve icracıyı teknik açıdan ilerletmenin yolu, yapılan icranın tüm detaylarına hâkim olmak ve farkındalık sağlamaktır. Bu yüzden çalışma içerisinde sunulan bilgilerin ses icracılarına bir yol haritası oluşturması mümkündür.

Çalışmada Harput müziğinin seçilme amacı, ses icrası yönünden önemli özellikler taşıması, kendine has karakteristik ezgi kalıpları içermesi ve ağız, hançere, süsleme kullanımı bakımından çeşitlilik göstermesidir. Ayrıca örneklem oluşturabilecek icracıların kayıtlarının ulaşılabilir olması da etkenlerden birisidir. Bu nedenle, Harput bölgesi uzun havalarının ses icralarının analizini içeren bir tez çalışmasının bahsedilen konular üzerinde tespit edilmesinin kuram ve icra pratiği açısından önem arz edeceği düşünülmüştür.

Literatürden elde edilen veriler ile birlikte ses ve görüntü kayıtlarının ışığında; uzun hava ve yöredeki çeşitleri detaylı olarak ele alınmıştır. İlk olarak uzun hava türünün hangi sınırlılıklar içerisinde çalışılacağı belirlenmiştir. Bu tarz özel yöre ve türlerde mahalli sanatçıların ve kaynak kişinin önemi büyüktür. Yöredeki müziği en iyi bilen ve özelliklerini yansıtan kişiler onlardır. Bu bağlamda, çalışma sürecinde uzun hava icra edilen yörelerdeki referans olarak kabul gören ses icracılarının ve bu icracıların icra ettiği uzun havaların belirlenmesi sonucunda işitsel kayıtlardan faydalanılarak uzun havaların ses icrasında yer alan "karakteristik kalıp ezgileri", "hançere özellikleri", ve "kullanılan süsleme tipleri" tespit edilmiştir. Yöredeki usta icracıların işitsel kayıtları alternatif bir notasyon tekniği ile şahsımız tarafından notaya alınmıştır. Çalışmanın 1.8. bölümünde notasyon tercihi ile ilgili bilgiler sunulmuştur.

Makamsal Analizde Ezgi Çekirdekleri ve Form Çizelgesi Yöntemi

Çalışmada incelenen serbest ritimli sözlü ezgilerin makamsal açıdan değerlendirilmesi için ilk olarak nota üzerinden ezgi çekirdekleri belirlenmiş ve form çizelgesi oluşturulmuştur. Bu form çizelgesi oluşturulurken işitsel ve ezgi temelli bir yöntem olan "ezgi çekirdeği" kavramı temel alınmıştır.[1] Ezgi çekirdeği ile ilgili çalışmalardan teorik ve uygulamalı şekilde tez içinde faydalanılmış ve kaynakçaya eklenmiştir.

Çalışmamızda Güray ve Karadeniz (2019) tarafından yazılan, Horasan'dan Keskin'e Bir Çığlık: Muharret Ertaş "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Aşıklık Geleneğinin İzlerini Sürmek" adlı makaleden de yararlanılmış ve yararlanılan kaynaklardan hareketle form çizelgesi içinde uzun

[1] Karakteristik ezgi çekirdeklerinin ve ezgi kalıplarının makamları birbirinden ayıran temel koşul olması fikri taşıyan "ezgi çekirdeği" kavramı hakkında önemli çalışmalar bulunmaktadır. Ertuğrul Bayraktarkatal, Cenk Güray ve Okan Murat Öztürk makamlara ezgi temelli yaklaşım hakkında detaylı olarak bireysel ve ortak bazı çalışmalarda bulunmuştur. Bu çalışmalara bazı örnekler verilebilir. Bkz. "Bin Yılın Mirası (Güray, 2012), "Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri" (Öztürk, 2014), "Makamın Yapı Taşı (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

havalarda yer alan beyitlerin hangi ezgi çekirdekleri içerisinde olduğu ilgili çizelgeye aktarılmıştır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Harput yöresi hakkında yapılan literatür taraması sonucunda kültürel ve müzikal çalışmaların oldukça fazla sayıda olduğu görülmektedir. Bu çalışma, daha önce yapılan çalışmalar üzerine ek olarak "ses icrası" konusuna katkı sağlamayı amaçlamıştır. Harput yöresinin ses icrası konusundaki önemi, niteliği ve yetiştirdiği icracılara bakıldığında ses icrası konusunun özel olarak incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı; Harput yöresinde icra edilen uzun havaların makam, form ve ses icrası bakımından önem arz eden noktalarını tespit etmek; ağız ve hançere özelliklerini, ses icrasında görülen süslemeleri, icra edilen ses tekniğini ve icrada sık görülen kalıp ezgileri değerlendirmektir. Ek olarak incelenen icralar notaya alınarak alanda yapılacak yeni çalışmalara somut bir kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Yöntemi

Yapılan literatür araştırmasında, ilk olarak Harput'un tarihi geçmişi ve müzik kültürü hakkında ulaşılabilen çalışmalar taranarak bu konuda yazılı, görüntülü ve sesli arşive ulaşılmıştır. Bu kaynaklar haricinde Harput yöresindeki kaynak kişi ve mahalli sanatçıların elektronik ortamdaki ses arşiv kayıtları taranmıştır. Bunun sonucunda aşağıdaki hususlar belirlenerek yöntem oluşturulmuştur:

1. Harput ses icrası arşivinde farklı makamlar içerisindeki uzun havalar; ağız, hançere ve kalıp ezgi özelliği bakımından tespit edilmiştir. Tespit edilen eserler; ses icra özelliklerinin nitelik olarak ileri seviyede olması, işitsel kaydın net anlaşılabilir olması ve kaynak kişinin ses icrasının sağlıklı analiz edilebilecek şekilde olması kriterleri içerisinde değerlendirilmiştir.

2. İşitsel kayıtlar, ses icrası özelliklerinin tüm detaylarıyla değerlendirilmesi ve somut veri olması adına "Sibelius" nota yazım programıyla yazılmıştır.

3. Notaya alınan eserlerin analizinde özellikle ses icralarındaki hançere, süsleme yapısı, ezgisel yapılar, motifler, cümleler ve kalıp ezgi özelliklerinin değerlendirilmesi tercih edilmiştir.

4. Notaya alınan eserlere "ezgi çekirdeği" yaklaşımıyla makamsal analiz yapılmıştır.

1.3. Örneklem ve Evren

Araştırmanın evreni Harput yöresi uzun hava icralarıdır. Araştırmanın örneklemi ise bu icraları en iyi yansıttığı düşünülen icracılar Hafız Osman Öge, Enver Demirbağ ve Zülküf Altan'dır. Bu icracılar yöredeki birçok eseri kaynak kişi olarak TRT repertuarına kazandırmış olup, pek çok icracı açısından referans icracılar olarak görülmektedir. Bu nitelikleri ile örneklemimize dahil edilmişlerdir.

Araştırmanın örnekleminde yer alan eserler belirlenirken seçilen uzun havaların icra analizi için nitelik olarak ileri seviyede olmaları gözetilmiştir. Bunun dışında süsleme ve hançere yapıları bakımından eserlerin çeşitlilik göstermesine dikkat edilmiştir. Ayrıca işitsel kayıtların net bir şekilde anlaşılabilecek olması da örneklemin seçilmesinde dikkat edilen bir husustur. Bu kriterler doğrultusunda adı geçen icracılardan şu eserlere ait ses kayıtları çalışmanın örneklemi olarak seçilmiştir:

"Ben Şehidi Badeyim" (Enver Demirbağ), "Ey Dil Ne Dursun" (Zülküf Altan), "Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine" (Hafız Osman Öge), "Ey Firak-i Leb-i Canan"(Enver Demirbağ), "Felek Hançerini Eylemiş Engel"(Enver Demirbağ), "Gamzedeler"(Enver Demirbağ), Penbe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim"(Enver Demirbağ), "Susam Açmış"(Enver Demirbağ), "Yara Benden"(Enver Demirbağ), "Yüksek Kayadır Gönül"(Enver Demirbağ) şeklindedir.

1.4. Çalışmanın Sınırlılıkları ve Sayıltıları

Araştırma, Harput müziğinde kaynak kişi ve referans icracı olarak görülen ve çalışmanın örneklemi olarak seçilen üç icracıdan alınan on eser ile sınırlandırılmıştır. Bu çalışmanın örnekleminin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

Araştırma, analizi yapılan ve belirli tür ve makam özellikleriyle seçilen uzun havalarla sınırlandırılmıştır. Uzun havaların transkripsiyonu sonucunda ses icrası açısından müzikal analizler yapılmıştır. Bunun dışında icraların süsleme ve hançere yapıları bakımından çeşitlilik göstermesine dikkat edilmiştir. Ayrıca işitsel kayıtların net bir şekilde anlaşılabilecek durumda olması da sınırlılıklar arasındadır.

1.5. Literatür Özeti

Yaptığımız literatür araştırmasında Harput müzik kültürü hakkında detaylı çalışmaların olduğu ve bu çalışmaların Harput müziğinin tarihi kökeni, makamsal yapısı ve yerel makamları, icra ortamları, icra edilen türler gibi konular hakkında bilgiler içerdiği görülmüştür. Yararlanılan bazı önemli kaynaklar şu şekildedir:

Sunguroğlu (1961), 4 ciltlik “Harput Yollarında” adlı kitabının 3. cildinde Harput musiki folkloru hakkında bilgiler vererek; makamlar, usuller, uzun havalar, türküler ve halk oyunları gibi konuları işlemiştir.

Memişoğlu (1988), “Harput Ahengi” adlı kitabında özellikle Harput makamlarına değinmiş; Beşiri, İbrahimiyye, Kürdi, Divan, Elezber gibi makamlar hakkında yazılı açıklamalarda bulunarak türkü örnekleri vermiştir.

Ekici (2009), “Elazığ Harput Müziği” adlı kitabında Harput tarihi, müziği, makamları, uzun havaları, türküleri ve oyun havaları hakkında bilgiler vermiş ve eserlerin notalarını yazmıştır.

Ögel (t.y.)[2] “Harput Ağzı Fonetik ve Morfolojisi” adlı çalışmasını Fonetik ve Morfoloji olarak iki bölüme ayırmış ve devamında verdiği metin örnekleriyle Harput ağzını değerlendirmiştir.

Turhan (2018) Harput musikisinin en önemli üstadları arasında gösterilen “Hafız Osman Öge” ile ilgili “Harputlu Hafız Osman Öge” adlı çalışmasında, Öge’nin hayatı, sanatı ve icra ettiği havaları nota ve işitsel ses kayıtlarıyla destekleyerek açıklamıştır.

Budak (2021), “Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış” adlı Yüksek Lisans tez çalışmasında Harput ve çevre bölgelerin makamsal özelliklerine “bütüncül” bir yaklaşımla değinmiş, makam analizleri ile incelemiş olduğu eserlerin notalarını yazmıştır.

Yılmaz (2022), “Harput Müzik Kültüründe Yerel İsimlendirmeye Sahip Makamların İncelenmesi” adlı Yüksek Lisans tez çalışmasında Harput musikisinde yöreye özgü isimlerle bilinen bazı makamları “makamsal ve biçimsel analiz” yöntemiyle değerlendirmiştir.

Araştırmamızda Harput müziği hakkında yapılan incelemelerin taranması ve hepsinden olabildiğince yararlanılması gerektiği görülmüştür. Yararlanılan tüm kaynaklar içerisinde Harput müziği dışında “makam”, “uzun hava” ve “ağız” gibi konular hakkında birçok kaynak değerlendirilmiştir. Yerli kaynaklar dışında özellikle ses icracılığı ve tekniği konusunda uluslararası kaynaklar da taranmıştır.

Sonuç olarak Harput müziği ile ilgili incelediğimiz diğer tüm kaynaklarda ses icrası özelinde detaylı bir çalışmaya rastlanmamıştır. İcra notalarının olduğu çalışmalar

[2] Bahaeddin Ögel’in bu çalışması Türk Dil Kurumu Kütüphanesinin özel arşivinde korunaklı bir şekilde bulunmaktadır. Bu çalışmanın basım yılıyla alakalı kesin bir tarih olmadığı bilinmektedir. Kitap hakkında Ercan Alkaya tarafından 2010 yılında yazılan bir makale incelemesinde, çalışmanın 1941-1945 yılları arasında hazırlanmış olduğuna dair kanıtlar bulunmaktadır. Bu kanıtlar içerisinde Türk Dil Kurumu Genel Sekreteri Hasan Reşit Tankut’un 5. Türk Dil Kurultayında hazırlamış olduğu rapor vardır (Alkaya, 2010).

mevcut olmasına rağmen detaylı olarak ses icrasında “süsleme”, “hançere”, “kalıp ezgi” ve “ses tekniği”nin incelendiği bir çalışmaya denk gelinmemiştir. Bu sebeple, çalışmanın Harput müziği “ses icrası”na bir katkı sunabileceği düşünülmektedir.

1.6. Problem ve Alt Problemler

Çalışmamızın ana problemi, “Harput uzun havalarındaki ses icralarının müzikal özellikleri nelerdir?” sorusu çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bu problem doğrultusunda çalışmanın alt problemleri şu şekilde sıralanmıştır:

- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında hangi motif ve ezgi kalıpları görülmektedir?
- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin türleri ve form özellikleri nelerdir?
- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerde ses icralarının süsleme özellikleri nelerdir?
- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarının ritmik özellikleri nelerdir?
- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında ağız ve hançere özellikleri nelerdir?
- Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında ses tekniği kullanımı nasıldır?

1.7. Hipotez

Harput yöresi uzun havaları makam, form ve ses icrası özellikleri bakımından karakteristik özellikler taşımaktadır.

1.8. Notasyon Tercihi
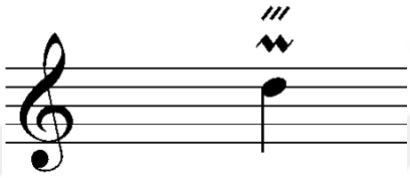
Çalışmamızın amaçlarından biri, süslemelerin yaygın olarak kullanıldığı geleneksel ses icrasında, bu süslemelerin nota üzerinde net bir biçimde gösterilmesidir. Notaya alınan uzun havalarda tril[3] ve mordan[4] süslemelerinin sıklıkla kullanıldığı görülmüştür. Tril ve mordan süslemelerinin batı müziği nota sisteminde sembollerle gösterildiği

[3] “Bir dizi ya da perde düzeni içerisinde nota süresi boyunca, bir perde ile komşu perde arasında yapılan hızlı değişimlerdir” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021 s. 71).

[4] “Bir perde düzeni (veya dizi) içerisinde belirli bir perde seslendirildikten sonra üst ya da alt komşu perdenin hızlıca duyurulup tekrar ilk duyurulan perdenin seslendirilmesi” mordan terimi ile ifade edilmektedir (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021 s. 68).

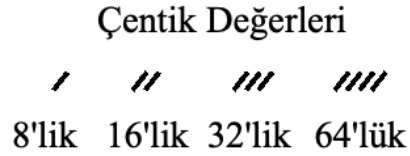
bilinmektedir. Fakat sembollerin değerini belirten bir işaret kullanılmamaktadır. Oysa geleneksel müziğimizde kaynak kişi ve mahalli icracılardan notaya alınan eserlerdeki süsleme yapılarının değer olarak aynısının yazılması, eserlerin doğru okunabilmesi ve analiz edilmesi açısından önemli olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada, Sinan Ayyıldız ve Salih Gündoğdu tarafından 2021 yılında yayımlanan "Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar 1" kitabındaki notasyon ve süsleme tercihlerinden yararlanılmıştır (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021).

Şekil 1.1'de görülen bu notasyon anlayışına göre alt ve üst mordan süslemeleri ve trillerin üzerinde çentik sembolleri aracılığıyla süslemenin nasıl bir ritmik değerde icra edildiği belirtilmektedir.
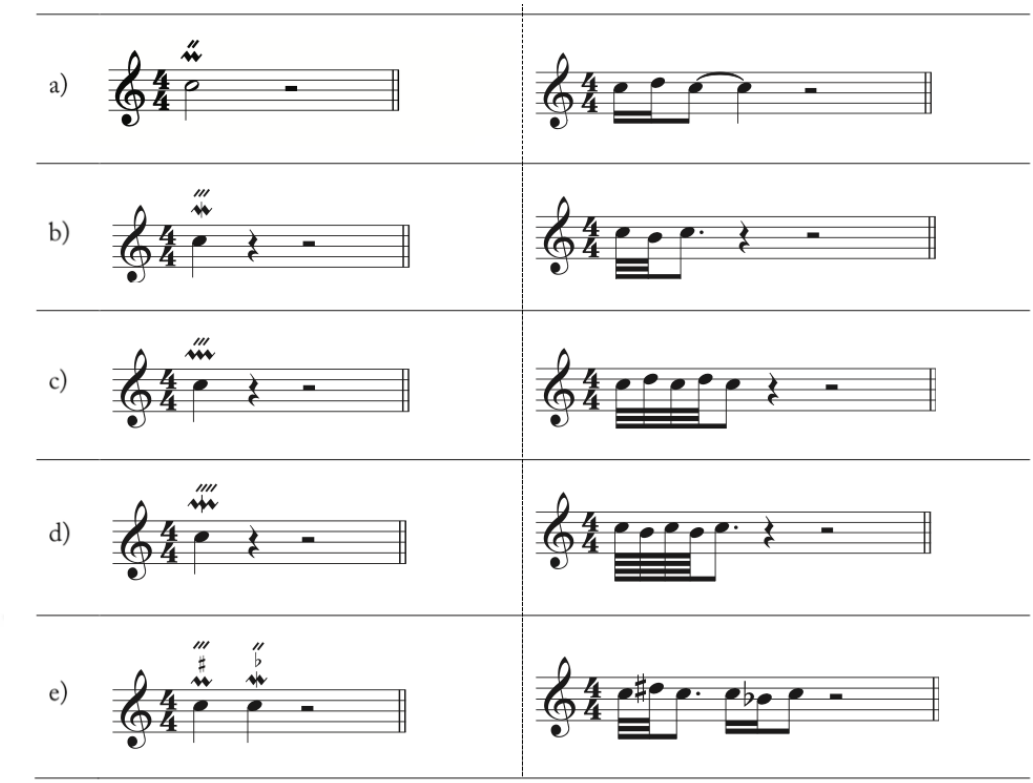


Şekil 1. 1 Çentik Sembollerinin Notasyonda Görünümü

Süsleme işaretlerinin üzerindeki çentiklerin belirttiği ritmik değerler çentiğin sayısına göre 8'likten daha küçük değerlere göre değişebilmektedir. Buna göre süsleme içerisinde bir çentik 8'lik, iki çentik 16'lık, üç çentik 32'lik ve dört çentik 64'lük nota değerleri ile yapılan ezgisel hareketleri göstermektedir (Bkz. Şekil 1.2.).
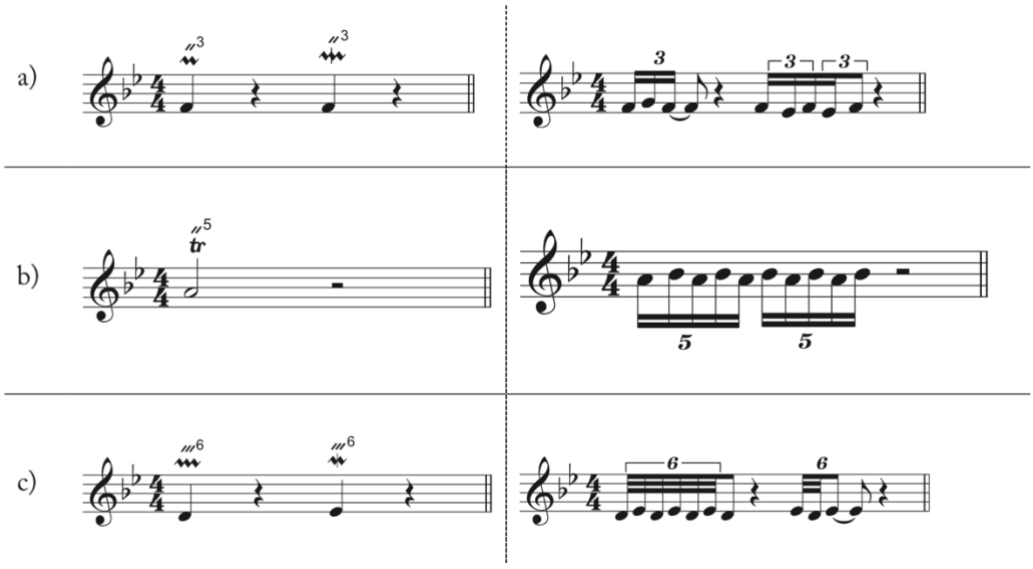


Şekil 1. 2 Çentik Sembollerinin Ritmik Değerleri

Şekil 1.3'te farklı tipte süslemelerin notasyonda görünümü sol sütunda belirtilmiş olup, notasyondaki açık gösterimleri de sağdaki sütunda yer almaktadır.



Şekil 1. 3 Süsleme Kullanımları Örneği (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021).

Süslemeler üçleme ya da beşleme gibi değerlerde uygulandığında bu değerler çentiğin sağ üst köşesinde belirtilmiştir. Örnek olarak Şekil 1.4'te tril ve mordan süslemelerinin çentik ile kullanımı verilebilir.



Şekil 1. 4 Çentik Kullanımında Üçleme, Beşleme ve Altılama (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021).

2. KISA HARPUT TARİHİ VE HARPUT MÜZİĞİNİN EDEBİ YÖNÜ

2.1. Harput Yöresindeki Kültürel Hafızanın Kökeni

Harput, birçok medeniyetin gelip geçmiş ya da yerleşmiş olduğu bir bölge olma özelliği taşımaktadır (Ekici, 2009). 11. yüzyıldan bu yana şehir kültürü yaşantısıyla varlığını sürdürmüş bir yer olan Harput; Bizanslıların 11. yüzyıl öncesi bölgeye hâkim olduğu zamanlarda da şehir hayatında küçük gelişmeler yaşamıştır (Abacı, 2000).

Şehir kültürünün oluşumu için bazı dinamiklerin bir araya gelmesi gerekmektedir. Ekici (2009), kimi kaynaklara göre 1085 yılında Türklerin fethinden itibaren bölgede hızlıca şehirleşmenin başladığını, şehirleşme aşamasında ise camii, medrese, hastane, saray gibi yapılar inşa edildiğini ve bu yapılarda yetişerek ürün veren önemli sanatçılar ve ilim yapan alimler olduğunu ifade etmektedir. Abacı (2009), özellikle Artuklular döneminde kültür ve sanat adına önemli gelişmelerin yaşandığını, saray içerisindeki fasıllarda musiki ile edebiyatın birlikteliğinin Harput kültürel mirasının oluşumuna katkı sağladığını belirtmektedir. Artukluların bu bölgedeki tarihi geçmişi ve Harput'a kazandırdıklarına kısa bir göz attığımızda ortaya değerli bilgiler çıkmaktadır.

Artuklulular, Harput tarihi için çok önemli bir yerde bulunmaktadır. Aslında Harput'ta ilk Türk hakimiyeti bölgede barışın hüküm sürdüğü dönem olan Çubukoğulları döneminde olmuştur. Fakat Çubukoğulları dönemi 1115 yılında Artukoğullarına geçerek bitmiştir (Ekici, 2009). Artukoğulları; Mardin, Hasankeyf ve sonrasında Diyarbakır'da hüküm sürmüşlerdir. Türkmen olan Artukoğullarının bir kolunun Harput'a hükümran olduğu ve Belek Bey tarafından yönetildiği bilinmektedir (Ardıçoğlu; 1964, Ekici, 2009). Harput, Artuklular döneminde gelişip güzelleşen ve yaşamanın daha da elverişli bir hale getirilmesi için uğraşılan bir kent olmuştur. Bu bölgeyi Türk-İslam eserleriyle donatarak günümüze kadar süregelen bilim, kültür, sanat ve ticaret merkezi haline getirmişlerdir. Artuklulular dönemi içerisinde; cami, medrese, saray, çeşme ve türbe gibi önemli yapılar inşa edilmiştir (Elazığ İl Yıllığı, 1992). Aynı zamanda Artukluların bölgede Haçlılara karşı durarak halkı birlik içerisinde yaşatma amacı taşıdığı ve bu konuda başarılı olduğu bilinmektedir (Abacı, 2000).

Artuklular, birçok devlet ile kültürel ilişki içerisine girmiştir. Bunlar arasında Irak Selçukluları, Anadolu Selçukluları, İlhanlı, Eyyubi, Zengi ve Memlükler vardır. Stratejik davranma politikası güden Artuklular bu şekilde bölgede uzun yıllar hakimiyet kurarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Farklı devletlerle etkileşimin bir sonucu olarak Artuklular, sanat alanında diğer devletlerden aldıklarını kendi özgün fikirleriyle birleştirip

yorumlamışlardır. Bu da onların kendilerine ait bir sanat anlayışı oluşturmasını sağlamıştır (Yeşilbaş ve Akgül, 2020). Genel itibariyle Artukluların bölgeye kattığı değerlerin Harput'un kültürel hafızasının kökenini anlamaya bir nebze yardımcı olduğu görülmektedir.[5]

Öte yandan Türklerin bölgeye yerleşmeleriyle birlikte, İslam dini ve medeniyetinin tanınması söz konusu olmuş; özellikle Harput'ta yaşayan mutasavvıf kişilerin halkla olan bağı, tasavvuf anlayışının edebi ve müzik kültürüne etki bırakmasını sağlamıştır (Kamiloğlu, 2017).

Harput'ta divan edebiyatı şiir geleneğinin çok önemli örnekleri bulunur. Bölgede yaşamış olan şairlerin divan şiirini ustalıkla kullandıkları bilinmektedir. Bu gelişmelerin Harput'taki medrese eğitimleri ile oluşmuş olduğu düşünülmektedir (Abacı, 2000). Onur'a göre (2013), divan şiiri geleneğinin iyi bir dil inceliği gerektirdiği ve Harput'ta yaşayan sanatkâr kişilerin eğitim ile bu birikime sahip oldukları görülmektedir. Ayrıca yaygın olmasa bile Harput'ta divan şiirinin yanında halk şiiri örnekleri de bulunmaktadır (Onur, 2013). Harput'un şehir yaşamının yanında kırsal kesimden uzak olmaması ve halk şiirinin örneklerinin var olma sebebini Tahir Abacı "Elâzığ-Harput Türküleri" kitabında şöyle ifade etmektedir:

> "... Harput, dönemine göre yüksek bir şehirleşme düzeyi göstermiş, küçük devletçiklere merkezlik etmiş, canlı bir "resmi" kültür hayatı yaşamıştır ama kırsal kesimden de büsbütün kopuk ve uzak değildir. Divan şiiri ve müziği İstanbul'da bir yüksek tabaka kültürü olarak gelişmişti ve halkla doğrudan bir ilişkisi yoktu. Saraylara kapanmıştı. Oysa Harput'ta şehir ile kırsal kesimin, aydınlar ile halkın arasında o ölçüde bir kopukluktan söz edilemez. Harputlu şairlerin hemen hemen tümünün hem divan şiiri, hem halk şiiri örnekleri vermeleri de aynı durumun bir göstergesidir. İçinde yaşanılan çevrenin zorunlu kıldığı bir durumda hem gazel hem koşma yazma gereğini duydular. İşte Harput müziği de aynı ikili yapıyı yaşamış ve hem Divan müziğini hem halk müziğini kaynaştırmak gereği duymuştur" (Abacı, 2000 s. 37-38).

Harput'ta şairler tarafından yazılan divan şiirleri saray ve konak gibi yerlerde bestekarlar tarafından bestelenerek icra edilmiştir. Harput müzik kültürünün saray ve konak dışında icra edildiği yerlere bakıldığında, bağ ve bahçelerde icra edilen meşk meclisleri, ev ve köy odalarında yapılan kürsübaşı geceleri sayılabilmektedir (Eroğlu, 1989). Bestelenen şiir formları, "divan, "gazel" ve "müstezat" şeklinde olup Harput'ta yaşayan hafızların nefesinde, sesinde yankılanmıştır (Abacı, 2000; Yılmaz, 2022). Kısaca şiir ve müzik birbiriyle iç içedir (Barlok, 1970).

Harput'taki müziğin, bölgede icra edilen çalgıların oluşumunu da etkilediği görülmektedir. Sunguroğlu (1961), Harput'ta icra edilen çalgıların şehir kültürünün içerisinde var olması beklenen çalgılardan "davul, zurna, klarnet (gırnata), kaval, keman (kemane), kanun ve def"in yaygın olarak icra edildiğini aktarmaktadır. Görece

[5] Artuklular ile birlikte Doğu Selçuklular ve Safavilerin Harput'a hâkim oldukları dönemlerde bu bölgeye folklorik açıdan önemli katkılar sundukları bilinmektedir (Memişoğlu, 1995).

daha az yaygın olarak icra edilen çalgı ise bağlamadır. Bağlama şehirde neredeyse görülmezken; dağ köylerinde daha fazla icra edilen bir çalgıdır (Sunguroğlu, 1961).

Ayrıca ses icrasının çalgı icrasından daha önde olduğu Harput'ta; bunun nedenini İshak Sunguroğlu şöyle aktarmıştır:

> "...mutaassıp bir muhitte herhangi bir müzik aletini ele almak, öğrenmek çalmak da o zaman hoş görülmezdi…Ancak Harput'ta Ermeniler bu cihetten üstünlük temin etmişler... Türkler sesi, onları sazı öne almışlardı. Her Ermeni evinde bir keman, bir kanun, bir piyano veya bir armonik bulunurdu; kız erkek gençlerin birçoğu müzik aletlerinden anlar ve bunları çalabilirlerdi (Sunguroğlu, 1961 s. 14).

Sonuç olarak Harput kültürünün renkli, çeşitli ve zengin olmasının derin tarihi geçmişinden kaynaklandığı ve bu gelişmelerin Harput'un merkezi bir kültür bölgesi olmasını sağladığı görülmektedir.

2.2. Harput Müziğinde Divan Şiiri, Aruz ve Tasavvuf

Türklerin İslam dinini kabul etmelerinden itibaren klasik edebiyatımızın ilk adımları ve eserleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Onur, 2013). Harput'ta divan şiirinin 13. yüzyıl ve sonrasında meydana geldiği ifade edilmektedir (Kamiloğlu, 2017). Onur'a göre; divan edebiyatının özellikle Anadolu'da Selçuklular döneminde başladığı ve 19. yüzyıla kadar gelişim gösterdiği bilinmektedir. Divan edebiyatının beslendiği en önemli kaynak İslam tarihi başta olmak üzere ayet, hadis, tasavvuf ve Peygamberlerin vecizleri gibi konulardır. İçinde saklı anlamlar olan şiirlerde, şairin söylemek istediğini doğrudan değil dolaylı olarak söyleyerek şiirin içerisine gizlediği görülmektedir (Onur, 2013).

Harput bölgesinde Divan şiirinin ilk görüldüğü şair Hasan Burhaneddin-i Cihangir'dir. 1563 yılında doğmuş olan şair, çok sayıda mürit yetiştiren ve Halvetiye şeyhi olmuş bir şairdir (Onur, 2013). Yazdığı bir dörtlük şu şekildedir:

"Kebab oldum yar aşkına kavruldum
Harman oldum yar uğruna savruldum
Ben ki cihanda senden ayrıldım
Daha can gezdirmem, can neme gerek".

Harput'ta medrese kültürünün güçlü olması şairlerin bu noktada divan şiirine yönelmelerini de sağlamıştır. Harputlu bir önemli divan şairi de Abdülhamid Hazmi'dir. Ayaz'a göre; 1856 yılında Harput'ta doğmuş ve çok önemli müderrislerden eğitim almıştır. Bunlar Büyük Kâmil Hoca, Beyzade Hacı Ali, Dellalzade Mehmed ve Abdülhamid Hamdi'dir. Kendisinin bilinen en önemli eseri "Eser-i Hazmi" adlı divanıdır. 240 sayfa olan divanın 235 sayfa yazılmış olduğu kitap bizzat şair tarafından kaleme alınmıştır. Hazmi bey edebi dil yönünden oldukça güçlüdür. Bunun sebebinin

kâtip, başkatip ve imla muallimi olarak çeşitli yerlerde görev yapması olduğu bilinmektedir. Şiirlerini olgunluk dönemine kadar sır gibi tutan Hazmi'nin, yaşamının son yıllarına doğru şiirlerini bir Divan'da topladığı anlaşılmaktadır (Ayaz, 1998). Bir şiiri şu şekildedir:

"Tevhid-i sıfata kimi ettinse muvaffak (O, ilim, iman ve müspet adablarla kurtuldu)

Va'd eyledin a'male göre cennet-i vaslın (Emelleri, sebeplere bağlayan sen, her noksandan münezzeh[6]sin)

Ben de el açıp dergeh-i gufranına geldim (Ey ihsanı bol ve tövbeleri reddetmeyen)

Hazmi'ye de sen bir kapı aç marifetinden (Ey sırları keşfeden ve kapıları açan)".

Harput'ta tasavvuf yönünde görülen etkiler dikkat çekmektedir. Kamiloğlu (2017), 9. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan ve 11. yüzyıldan itibaren tarikatlar adıyla yoğunlaşmaya başlayan tasavvufun, insanoğlunun kişisel olarak gelişimine ve ilerlemesine olanak tanıdığını ifade etmektedir. Harput'ta dini musiki ve tasavvuf açısından derinliğin sebeplerinden biri de mutasavvıf musikişinas kişilerdir. Harput'ta yer alan tarikat ve tekkeler Harput kültürü ve musikisinde tasavvuf etkilerinin görülmesine kapı açmıştır (Kamiloğlu, 2017). Ayrıca tasavvuf etkilerinin yüksek olduğu Harput bölgesindeki tekkelerde musiki eğitiminin verilmesi de önemlidir (Elâzığ Valiliği, 1999). Bu noktada İslam tasavvufu içerisindeki fikirlerle oluşan, Türk toplumundaki dini yaşam ve buna bağlı çeşitli tarikat buluşmaları vesilesiyle "din musikisi" ortaya çıkmıştır (Demirtaş, 2009). Böylelikle tekke ve tarikatların Türk musikisinde önemli bir yeri olduğu görülmektedir.

Öte yandan çalışmamızın ses icrası analizleri kısmında notaya alınan eserlerin şiirlerini incelediğimiz bir bölüm mevcuttur. Bu sebeple ek olarak aruz ile ilgili bilgiler vermenin çalışmaya derinlik katacağı düşünülmektedir.

Devellioğlu'na (2013) göre aruz, arapçadan gelen bir kelimedir. Arap şairlerden İmam Halil'in eski Arap şiirlerini alarak, sistemsel bir yapıya bağladığı söylenen ve hecelerin kısalık ve uzunluklarına dayanan bir vezindir. Türk, Fars, Pakistan, Efgan ve nadiren Hindistan nazımlarında görülmektedir (Devellioğlu, 2013).

Altınel Çoban'a göre (2021), Türk edebiyatında aruz özellikle İslamiyet'in kabulünden sonra bilimde Arapçanın kullanılmasıyla başlamış ve Türk edebiyatını etkilemiştir. İlk başlarda Türk şairler, Türkçe dilinin Arapça ve Farsçaya benzememesi dolayısıyla zorlanmışlar ve bu yüzden hece veznine daha yakın olan aruz kalıplarını

[6] Arı, duru

denemişlerdir. Bunlar on birli hece ölçüsüne uygun “Feûlün / Feûlün / Feûlün / Feûl”, “Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilâtün / Fâilün” ve Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Feûlün şeklinde olmuştur (Altınel Çoban, 2021).

Aruz vezni kullanılarak kaleme alınan ilk eserler Yusuf Has Hacib’in 1070 yılında içinde 173 dörtlük bulunan “Kutadgu Bilig” ile Edip Ahmet Yugneki’nin hepsi dörtlüklerden oluşan “Atabet-ül Hakayık” adlı eseri on bir heceli “Feûlün / Feûlün / Feûlün / Feûl” kalıbı ile yazılmıştır (Altınel Çoban, 2021).

13. yüzyılda Türk şiirinde uygulamalı olarak aruz kaynaşması sağlanmaya çalışırken, bu yüzyılın sonlarından itibaren aruz konusu hakkında nazari kaynaklar da oluşmaya. başlanmıştır (Belenkuyu, 2020). 16. yüzyılda Fuzuli, Baki, Hayali gibi değerli şairlerin aruzu ustalıkla kullandıkları ve söz unsurunda ahenk arttıran şekilde geliştirdikleri görülmüş; 18. yüzyılda ise Nedim ve Şeyh Galip gibi şairlerle aruz daha da mükemmel bir hal almıştır. Ayrıca Nedim, aruzun iç ritmini musiki açısından değerlendirmiş ve vezni şiir için müziğe katkı sağlayacak bir unsur olarak kullanmıştır (Altınel Çoban, 2021; Doğan, 2013).

Altınel Çoban’a (2021) göre, 20. yüzyılın sonlarına kadar Türk edebiyatında etkisi süren aruz vezni, Klasik Türk Müziği bestecilerinin etkilendiği ve güftelerde tercih ettikleri bir yapı olmuştur. Bu noktada besteciler aruz vezni içerisindeki ritmik unsurları, nağmeleri usuller ile birleştirerek kullanmayı başarmış; böylelikle aruz, usul ve musikide bir bütün oluşturmuştur (Altınel Çoban, 2021).

Harput bölgesindeki ses icracıları için güfteyi eser içerisinde doğru biçimde okumanın önemi büyüktür. Doğruluktan kasıt; aruz vezninin doğru bir ritmik kalıpla okunmasıdır.[7] Gazel okuma geleneğinin en önemli yapıtaşlarından birisi de bu özelliktir. Ses icrasında yapılan nüans, süsleme ve kalıp ezgilerin aruzdaki ritmik yapının doğru seslendirilmesi ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Örneğin Harputlu Hafız Osman Öge’nin, usta bir ses icracısı olmasına karşın bunun yanında aruz ile şiirler yazmış olduğu bilinmektedir. Bunlar “Eski Harput’la Baş Başa” ve “Dua ve Sena” adlı iki şiirdir. Bunların her ikisinin aruz vezni ile yazılmış olması da dikkate değer bir konudur. Öge’nin “Dua ve Sena” adlı şiiri, Mef a’ilün / Mef a’lün / Mef a’ilün / Mef a’ilün vezniyle yazılmıştır (Turhan, 2018). Şiir şu şekildedir:

[7] Aruz vezin kalıplarının gazel ya da divan icralarında hecelerin uzunluk ve kısalıklarını belirleyen bir unsur olması; eserin genel icra yapısını belirlemede bir kıstas durumundadır.

1. Beyit:

Ezelden aşk u sevda narının biryanıdır Fikret,

Yanık kalbiyle zira hüsnü an hayrandır Fikret.

2. Beyit:

Eser yazmakda cehdi ahd edenler bir mücahiddir,

Beşiri, Müstezad, Aşran gazel sultanıdır Fikret.

3. Beyit:

Örülmüş güftelerden bir demettir (Harput Ahengi[8])

Ne mümkün olmamak mestan, gönül destanıdır Fikret.

4. Beyit:

Odur ahfada takdim eyleyen ecdadı şanınca,

Bilen bir kadr ü kıymet, bir cevahir kanıdır Fikret.

5. Beyit:

Kılıp şiiiriyle teşad aşk u meşk ilminde uşşakı,

Güzellik mesti, aşık dostu, canlar canıdır Fikret.

6. Beyit:

Hulus- i gayretin şükranla gufrandır mükafatı,

İlahı bahtı yar olsun, dua şayandır Fikret.

7. Beyit:

Senadır Hafız Osman'dan onunçün can ü dil kavli,

Odur zira son aşık, Harput'un ihvanıdır Fikret.

Beyitlerin açıklaması[9] ise şöyledir:

> 1. Fikret, ta eskiden beri aşk ve sevginin ateşiyle pişmiş, kebap haline gelmiştir. Çünkü yanık gönlüyle güzel yüze hayrandır.
>
> 2. Fikret eser yazma alanında bir savaşçı gibidir. Bu alanda azmi ve verilmiş sözü vardır. Beşiri, Müstezad, Aşran Gazel gibi musiki makamlarının da sultanıdır.

[8] Hafız Osman Öge, "Dua ve Sena" şiirini, Fikret Memişoğlu'nun Harput Ahengi kitabı için yazmış olduğu bilinmektedir (Turhan, 2018). "Harput Ahengi" bu çalışma içerisinde faydalandığımız en önemli kaynaklardan birisidir.

[9] Şiirin açıklamasının M. Naci Onur'a ait olduğu, Salih Turhan'ın "Harputlu Hafız Osman Öge, Hayatı, Sanatı ve İcra Ettiği Havalar" kitabında ifade edilmiştir (Turhan, 2018).

3. “Harput Ahengi” isimli yazdığı eser, güftelerden örülmüş bir demettir. Fikret’in o gönül destanına vurulmamak mümkün değildir.

4. Atalarımızı kendilerine yakışan şöhretiyle şimdiki ve gelecek nesle aktaran Fikret Memişoğlu’dur. Onu, mücevherin çıkarıldığı ocak olarak bilenler, kıymetini ve değerinini de bilirler.

5. Aşk ve aşk ilmiyle ilgili bilgileri, şairlere kendi şairleriyle aktardı ve onları aydınlattı. Fikret Memişoğlu, canların içindeki candır, aşıkların dostudur ve güzelliğe vurgun bir kişidir.

6. Fikret Memişoğlu, senin güzel çalışmalarının ödülü şükürlerle Allah’ın rahmetidir. Allah talihini açık etsin, sana hepimiz duacıyız.

7. Hafız Osman (Öge), candan ve gönülden söz ile Fikret için methiye söyler, çünkü o son aşıktır ve Harput’un aşık bir evladıdır. (Turhan, 2018).

Görüldüğü gibi divan şiiri ve aruz kullanımı Harputlu divan şairlerinin dışında ses icracılarında da görülen bir özellik olmuştur. Bu noktada özellikle Hafız Osman Öge’nin hafız[10] kimliğinin önemi büyüktür. Ayrıca bölgedeki kültür-sanat hayatının içinde doğup büyümenin etkileri Öge’de vücut bulmuştur.

Harput musikisinde divan ve gazel icraları bulunmaktadır. Çalışmada bazı örnekleri notaya alınmış ve ses icrası özellikleri incelenmiştir. Bu eserlerin şiir yapılarına bakıldığında aruz vezninin de olduğu görülmektedir. Örneğin; “Penbe-i dağ-ı cünûn içre nihandır bedenim” adlı Fuzuli gazelinin “Feilâtün Feilâtün Feilâtün Feilün” vezniyle yazıldığı bilinmektedir. Yine “Ey firâk-i leb-i cânan ciğerim hûn ettin” adlı Fuzuli gazeli de “Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün” vezniyle yazılmıştır. Tüm beyitlerin doğru kalıpla icra edilmesi için de ses ve nefes tekniğinin ileri düzeyde olması gerekmektedir. Ayrıca gazelin sözlerinin ne anlama geldiği bilinmesi de önemlidir. Çünkü icracı için anlamı bilinen sözlerin duygu aktarımının daha doğru olacağı aşikardır. Aşağıda beyit ve vezin örneğini teşkil eden “Harput divanı” eserinin kısa bir örneği mevcuttur:

“Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fâ i lâ tün / Fâ i lün
Ben şe hi di / ba de yem dost / lar de mim yad / ey le yin”.

Harput ses icracılığının önde gelen ustası Enver Demirbağ’ı örnek olarak aldığımızda; yaptığı icralarda ses genişliğini tüm bölgelerde etkin bir şekilde kullandığı görümektedir. Ses tekniğinin yetkinliği, makam ve ebedi açıdan şiir yapılarını iyi bilmesi de Demirbağ’ı tıpkı Hafız Osman Öge” gibi özel kılmaktadır. Enver Demirbağ’ın gazel icralarında birden fazla ses perdesinde seyreden pest ve tiz bölgelerde “ezgi-aruz” birlikteliğini doğru ortaya koyduğu görülmüştür.

[10] Hafız Osman 9 yaşında hafız olmuştur (Turhan, 2018).

2.2.1 İncelenen Eserlerin Güfteleri ve Anlamları

Çalışmamızda notaya alıp ses icrası bakımından incelemiş olduğumuz bazı eserlerin güftelerinin ve anlamlarının bilinmesinin önemli olacağı düşünülmektedir. Divan edebiyatından gazel örneklerinin de olduğu şiirler içerisinde Fuzuli'nin kullandığı Farsça, Arapça ve Azerbaycan Türkçesi kelimeleri bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında ele alınan bazı şiirlerin özgün hali ve karşı anlamları verilmiştir.

1. Gazel Örneği

Ey firâk-i leb-i cânan ciğerim hûn ettin

Çihre-i zerdimi hûn-âb ile gül-gûn ettin

(Ey sevgilinin dudağından ayrılık! Benim ciğerimi kan ettin. Kanlı gözyaşı dökerek benim aşk elemi ile sararmış yüzümü gül rengine boyadın.)

Ciğerim kanını göz yaşına döktün ey dil

Vara vara anı Kulzüm bunu Ceyhûn ettin

(Ey gönül! Ciğerimin kanını gözyaşına döktün. Gitgide gözyaşımı derya, ciğerimin kanını da Ceyhun ettin.)

Nice hüsn ile seni Leylî'ye nisbet kılayım

Bilmeyip kadrimi terk-i men-i Mecnûn ettin

(Seni güzellik bakımından Leylâ'ya benzetirim, zira sen de kadrimi bilmeyip ben Mecnûn'u terk ettin.)

Söyledin kim tutarım şâd gönüllerde makâm

Şâd iken bu söz ile gönlümü mahzûn ettin

(Benim yerim neşeli, mutlu gönüllerdir dedin. Bu söz ile neşeli, sevinçli gönlümün mahzun ettin.)

Ahd kıldın ki cefâ kesmeyen âşıktan

Âşıkı va'de-i ihsân ile memnûn ettin

(Âşığından cefayı kesmemeye ahdettin. Bu ihsan vaadi ile âşığı minnettar ettin.)

Cür'a cür'a mey içip zîb-i cemâl artırdın

Zerre zerre gözümün nûrun efzûn ettin

(Yudum yudum şarap içip güzelliğinin süsünü artırdın. Gözümün nurunu zerre zerre artırdın.)

Ey Fuzûlî akıtıp seyl-i sirişk ağlayalı

Aşk ehline figân etmeği kânûn ettin

(Ey Fuzûlî! Gözyaşını sel edip ağladığından beri âşıklara feryat etmeyi kanun ettin.)

2. Gazel Örneği

Pembe-i dağ-ı cünun içre nihandır bedenim

Diri oldukça libasım budur ölsem kefenim

(Vücudum, yaralarıma sürülen merhemin üzerine konan pamuk içinde görünmez hâle geldi, gizlendi. Yaşadıkça elbisem, ölünce de kefenim budur.)

Canı canan dilemiş vermemek olmaz ey dil

Ne niza eyleyelim ol ne senindir ne benim

(Ey gönül! Canı canan dilemiş. Vermemek olmaz. Niye boş yere kavga edelim? O can ne senindir, ne benim.)

Tavk-ı zencir-i cünun daire-i devlettir

Ne reva kim beni andan ayıra za'f-i tenim

(Delilerin boynuna geçirilen demir halka, bir saadet dairesidir, muhitidir. Zayıf bedenimin beni o devlet dairesinden çıkarması hiç reva mıdır?)

Edemem terk-i Fuzuli ser-i kuyun yarın

Vatanımdır vatanımdır vatanımdır vatanım

(Ey Fuzûlî! Sevgilinin diyarını terk edemem. Orası benim vatanımdır, vatanımdır, vatanımdır, vatanım..)

3. Gazel Örneği

Ben şehîd-i bâdeyim dostlar demim yâd eyleyin

Türbemi mey-hâne enkâzıyla bünyâd eyleyin

Ey dostlar! Ben meyin şehidiyim. Benim içkimi yâd eyleyin. Türbemi meyhane enkazıyla inşa eyleyin.

Gasl olunmaz mâ ile gerçi şehîdân-ı vegâ

Yıkayın meyle beni bir mezheb îcâd eyleyin

Gerçi savaşta şehit olan bir kimseyi gasletmeye gerek yoktur. Yeni bir mezhep icat ederek siz beni meyle yıkayın.

Türbeme kandîl içün bir köhne sâgar vakf edin

Şu'le-i nâr-ı 'arakla rûhumu şâd eyleyin

Türbeme kandil olması maksadıyla eski bir içki kadehi vakfedin. Rakının ateşinin aleviyle ruhumu mutlu eyleyin.

Türbe-dâr olsun bana bir rind-i mey-hâr-ı garîb

Nezr-i ser-hoşân ile ol pîre imdâd eyleyin

Mey içen garip bir rind benim türbedarım olsun. Sarhoşların adak adaması ile benim türbedarım olan o yaşlıya yardım edin.

Neyle meyle bir alay mahbûb ile her dem gelin

Bezm-i Cem âyînini kabrimde mu'tâd eyleyin

Neyle, şarapla, bir alay sevgili ile her dem yanıma gelin. Şarabın mucidi olan Cem'in meclisinin ayinini benim kabrimde de mutad hâle getirin.

Her gelen mestân u rindân ise gelsin türbeme

Gelmesin sûfî vü zâhid tard u ib'âd eyleyin

Gelenler mestler ve rindler ise gelsinler türbeme. Ham sofu, dinin özünü anlamamış zahit gelmesin. Onları türbemden uzaklaştırın.

Mest eder bûy-ı türâb-ı meşhedim bu 'âlemi

Bâde-nûşânı bu nev-neşveyle irşâd eyleyin

Benim meşhedimin toprağının kokusu bu âlemi sarhoş eder. Şarap içenleri bu neşveyle irşad eyleyin.

Yâdigâr olsun bu nazmım evliyâ-yı sâgara

Gitdi Rif'at perr açıp ardınca feryâd eyleyin

Benim bu şiirim içki kadehi evliyası için bir yadigâr olsun. Rif'at kanatlanıp gitti. Onun ardından feryat eyleyin.

4. Müstezat Örneği

Ey Dil ne dursun demidir başla figane

Çün andelibane

Har oldu gülistan-ı visal döndü hazane

Kar yağdı çemene

Ey gönül! Neden duruyorsun. Ağlayıp feryat etmeye başla.

Bülbül gibi.

Sevgiliye kavuşma gül bahçesi sonbahara döndü, diken oldu.

Çimenliğe kar yağdı.

Kan ağlayın didelerim siz de bu derde

Her vakti seherde

Şimden geru yad kaldınız ol şah-ı hubane

Ay girdu dumane

Ey gözlerim! Siz de bu derde kan ağlayın.

Her vakti seherde.

Bundan sonra sevgililer şahına yabancı kaldınız.

Dumana ay girdi.

Ey çarh-ı sitemkâr yetişir benden elin çek

Kurbanın olam tek

Sabri hele sabret döner elbette zamane

Kalmaz rakibane

Ey zalim felek! Yetişir, benden elini çek.

Tek kurbanın olayım.

Sabrî! Sen hele sabret. Zamane elbette döner.

Rakiplere kalmaz

3. MAKAM KAVRAMI VE HARPUT YEREL MAKAMLARI

Müzik terimi olarak makam[11], Antik Yunan ve Eski Mezopotamya'ya kadar uzanan derin tarihi izler taşımaktadır. Şed ve devir kavramları olarak ifade edilip devamında makam adını taşımaya başladığı süreç arasında makam anlatımlarının değişikliğe uğradığı ve ilk kez 13. Yüzyılda Sâfiyüddin Abdülmü'min Urmevi'nin "Devirler Kitabı" adlı çalışmasında bu kavrama değindiği bilinmektedir (Kaçar, 2021). Türk Müziği açısından bakıldığında ise, 15. yüzyıl ve sonrası kaynakların araştırmacılara önemli fikirler verdiği görülmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Nitekim Makam Nazariyesi tarihinde farklı model ve anlayışlar olduğu bilinmektedir. Günümüzde bu anlayışlar arasında Ezgi ve Arel'in geliştirdiği "Tonaliteye Dayalı Makam Modeli" yaygın olarak kullanılmaktadır (Öztürk, 2014). Öztürk'e (2014) göre, Geleneksel Türk müziği ve Batı müziği teorisinin çeşitli bileşenlerinin bir araya gelmesiyle oluşan bu anlayış "Avrupalı kavram ve terimler" ile ifade edilmektedir. Oysa daha eski kaynaklarda "makam" nazariyesinin Nâsır Abdülbâki Dede tarafından "ezgi" odaklı olarak tarif edildiği anlayış göze çarpmaktadır (Öztürk, 2014). Bu anlayış, halk müziği yerel makamlarının oluşumu ile olan benzerliği dolayısıyla çalışmada tercih edilmiştir.

Osmanlı müzik geleneğinin zirvesi olarak görülen Nâsır Abdülbâki Dede, Tedkik ü Tahkik eserinde makamı; işitildiğinde "kendine has bir bütün içeren", "karakteristik" ve "başka bir şeye benzemeyen ezgi" şeklinde ifade ederken (Nasır, akt. Bayraktarkatal ve Güray, 2021), nazariyatçı, besteci ve icracı Kantemiroğlu ise, merkez perde ve merkez perde etrafındaki "tekil ve özgül" ezgisel hareketi makam olarak tanımlamaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Kantemiroğlu ve Nâsır Abdülbâki Dede'nin makam tasniflerine destek olarak; Okan Murat Öztürk, Halk Müziği Teori ve Uygulaması I adlı çalışmasında makamı şu şekilde tanımlamıştır:

> "Belli bir perde düzeni içinde tipik agaz/başlangıç, seyir/gidiş ve bitiş/karar özellikleriyle tarif edilen nağmelerdir. Her bir makam, tarif ettiği nağme bakımından benzersiz ve karıştırılmaz niteliktedir. Makamlar; perde, düzen ve nağmeleri itibarıyla birbirinden ayrılır. Her bir makam, bellir bir perde düzeni içindeki müstakil yerleşimi ve agaz-seyir-karar itibarıyla sahip olduğu özel hareket tarzıyla münferit ve yegâne niteliktedir. Tek merkezli dairesel ve çift-merkezli doğrusal olmak üzere iki temel hareket tarzıyla gelişme gösterir (Öztürk, 2022 s.12).

[11] Makam kelimesinin kökeninin Arapça "kame" sözcüğünden geldiği ve anlamının "ayakta durmak, dikilmek, ayakta kalmak" olduğu bilinmektedir (Kanar, 2012).

Kantemiroğlu, Nâsır Abdülbâki Dede ve Okan Murat Öztürk makamı açıklarken ezgi hareketinin "benzersiz", "kendine has" ve "özgül" olmasından bahsetmektedir. Cenk Güray (2012) ise birden fazla ezgi parçasının birleşerek ezgisel açıdan birbiriyle ilişki kurduğunu ifade etmiştir. Ayrıca makamın ezgi tasarımını belirtmek için kullanıldığına dikkat çekerek şu bilgileri vermiştir:

> "Makamlar, Anadolu ve çevre coğrafyaların geleneksel müziklerinde ezgi tasarımını sağlayan yapılardır. Bu yapıları oluşturan ses malzemesine ses sistemi, bu sesleri kendi içinde ilişkilendiren kurallar zincirine ise makam teorisi adı verilir. Makam kuramı, çalgılarda somut şekilde görülebilen ses sisteminin, yazılı ve sözlü kurallar aracılığıyla ezgi üretebilmek için nasıl tasarlandığını anlatır. Makam teriminin ezgi tasarımlarını ifade etmek için kullanılması İslam döneminden sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yüzden, kökleri İslam döneminden önceye giden bu teori geleneksel müzik teorisi ya da sadece müzik teorisi olarak da isimlendirilebilir (Güray, 2012 s. 9).

Güray'ın ifade ettiği üzere kökleri çok eskiye dayanan makam teorisinin kapsadığı geniş alana değinen Melih Duygulu'ya göre makam; İç Asya'dan Atlas Okyanusu'na, Orta Doğu ve Akdeniz havzasına kadar uzanmaktadır. Makamın bu denli geniş bir coğrafi alanı kapsaması sonucunda zengin bir "ses hazinesi" ortaya çıkmış ve Duygulu, bu ses hazinesinin yayıldığı coğrafi alanı "makam koridoru" olarak ifade ederek şu bilgileri vermiştir:

> "Bu koridor içinde yaşam sürmüş ve sürmekte olan etnik, dinsel, ekonomik ve sosyal bağlarla birbirine bağlı topluluklar olduğu gibi birbiriyle hiçbir ilişkisi olmayan topluluklar da vardır. Bunların en bilinenleri Yunan, Roma, Mısır, Bizans, Pers, Osmanlı (Türk), Hint, Arap, Ermeni, Süryani gibi devlet ve/veya topluluklardır. Etnik ve dinsel farklılıklarına rağmen bu koridordaki toplulukların müziklerinde sesin işlenme biçimi ve ortak ses kullanım tarzları açısından belirgin benzerlikler vardır. Bu, makam müziğinin etnik ve dinsel kimliklerin üzerinde bir "müziksel üst kimlik" oluşturduğunun en önemli göstergesidir (Duygulu, 2018 s.14).

Duygulu'ya (2018) göre, farklı bölgelerde süregelen makam geleneğinin her bölge için kendine has ses özellikleri bulunmaktadır. Anadolu coğrafyasında makamsal ses özelliklerinin birbiriyle benzer yapıda olduğu fakat üslup yönünden ayrıştıkları görülmektedir. Örnek vermek gerekirse, Doğu Karadeniz'de icra edilen tulum çalgısı ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da icra edilen ruzba çalgısının ses perdeleri benzer esaslara dayalı olarak düzenlenmektedir. Oysa, icra edilen üslup birbirinden ayrışmaktadır. Sonuç olarak Anadolu'da kültürel farklılıklara dayalı çeşitli icra üslupları gelişmiş olsa bile ses kullanımları benzer ya da aynı durumdadır (Duygulu, 2018).

Yapılan tanımlara göre makam; Anadolu ve komşu coğrafyaların geleneksel müziklerinde ezgi tasarımını ifade etmeyi sağlayan, merkez perde ve etrafında görülen kendine has karakteristik nitelikte ezgi hareketlerini tanımlayan nazari bir

terimdir. Dolayısıyla "makam" teriminin "kalıp ezgi" kavramıyla yakından ilintili olduğu düşünülebilir.

Makam kavramını "kalıplaşmış motif/ezgi", "karakteristik (basmakalıp) melodiler" olarak ifade eden Karl Signell[12], Çinuçen Tanrıkorur[13] ve Yalçın Tura[14]'nın makamın özünü "kısa motif" ve "küçük ezgi" gibi özellikleriyle ele aldıkları görülmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Bayraktarkatal[15] (1997) ise, makamı tarif ederken küçük bir "ezgi çekirdeği"nde bile kendini gösterebileceğini belirtmiştir. Örneğin; Hüseyni, Uşşak, Kürdi, Rast gibi makamlar ezgi çekirdekleri ile belirlenebilmektedir (Bayraktarkatal, 1997).

Bayraktarkatal ve Öztürk (2012), makamların karakteristik ezgiler çerçevesinde "ezgisel kod" olarak tanımlandıklarını ifade ederek, bu kodların icra edilen eser içerisinde ezgi çekirdeği halinde bulunup makamı belirlemede önemli bir etken olduklarından bahsetmektedir. Bayraktarkatal ve Güray (2021) ise, makamın özgün bir karaktere sahip olmasının kriterleri arasında ezgi kalıpları ve ezgi örüntülerinin[16] (ezgi çekirdeği) olması gerektiğini belirtmiş; ezgi çekirdeğini "üç ya da dört" sesten oluşan, kendine has öneme sahip, sık yinelenme özelliği olan ve perdelerin belli sıralanma hareketleri ile açıklamışlardır.

Öztürk (2014), ezgi çekirdeği kavramının evrensel açıdan yansımaları hakkında önemli bilgiler vermektedir. Buna göre; Geleneksel Çin müziğinde "qupai" olarak bilinen "adlandırılmış/isimli ezgiler"in, Çin kültürüne ait "çekirdek" anlamında bir "makam" olarak sınıflandığı ifade edilmiş ve bu adlandırmanın "ezgi-makam" kavramı ile ortaklık barındırdığı ortaya çıkmıştır (Thrasher, akt. Öztürk, 2014). Şenel (1997) de, Bulgaristan Kırcaali Bektaşi müziğindeki "köy makamları"nın kalıp ezgi anlamına geldiğini çeşitli örneklerle aktarmış olup; halk ağzında da "makam" kelimesinin ezgi kalıbı ile ifade edildiğini belirtmiştir.

Ayrıca Öztürk (2014), konunun Anadolu Aşık Makamları ve "Harput" bölgesi yerel makamları ile benzerliğini şu şekilde aktarmıştır:

> "...Çünkü bu uygulamanın bir benzeriyle Türkiye'de özellikle aşık makamları alanında karşılaşılmaktadır. Konu üzerinde çalışan çeşitli araştırmacılar, yaptıkları yayınlarda "aşık makamları" konusunun, temelde özel olarak isimlendirilmiş belirli ezgi tipleri veya kalıplaşmış

[12] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. "Makam: Türk Sanat Müziğinde Makam Uygulaması" (Signell, 2006)
[13] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. "Osmanlı Dönemi Türk Musikisi" (Tanrıkorur, 2016).
[14] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. "Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar" (Aksoy, 2016)
[15] Ezgi çekirdeği kavramını Türkiye'de ilk kez kullanan Ertuğrul Bayraktarkatal olmuştur (Öztürk, 2014).
[16] Örüntü; ana motif, özel öneme sahip biçim ve göze çarpan parça olarak ifade edilmektedir (Melkonian, Ren, Swierstra ve Volk, 2019).

> bazı ezgiler için kullanıldığını dile getirmişlerdir. Bu tür uygulamalara Harput müziğinde de rastlanır (Öztürk, 2014 s. 62).

Bu noktada; "makamlar" ve "makam yapıları"nın ezgi kalıplarını ifade etmek için kullanılan özel isimler olduğunu ve bu sayede gelenekten gelen kültürel kodlarla bağlantı sağlandığı belirtilmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Nitekim konumuz olan Harput yerel makamlarının bölgeye ait kalıp ezgi ve bestelerden doğarak ortaya çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla "ezgi çekirdekleri" yaklaşımı ile yöresel "ezgi kalıpları"na dayalı "makam" algısı birbiri ile aynı noktada buluşmaktadır. Ayrıca diğer makamsal gelenekler gibi Harput Müziği de "ezgi kalıpları" ve "meşk" usulü ile günümüze ulaşmıştır. Tokaç ve Güray (2021) geleneksel aktarım içerisindeki değişimlerin makam kuramı içerisindeki yerini şu ifadelerle belirtmişlerdir:

> "Anadolu'daki geleneksel müzikler, hafızayı temel alan meşk geleneği ile kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Tarihin her döneminde bu iletim zincirinin temeli olan icra geleneği yaşamış, aktarılmış, kuram ise genel olarak icranın gittiği yönde ve ölçüde oluşturulmuştur. Bu nedenle makam kuramı, Anadolu'daki geleneksel müzik yapılarının zaman içindeki değişimini de yansıtır (Tokaç ve Güray, 2021 s. 11).

Diğer bir yandan, "kalıp ezgi/kalıp ezgiler" veya "karakteristik ezgiler" ile "ezgi çekirdeği" anlayışı arasında boyut bakımından bir ayrım bulunmaktadır. "Ezgi çekirdeği" üç veya dört notadan oluşurken, kalıp ezgiler geleneksel halk müziği içerisinde daha geniş bir ezgi yapısını oluşturmaktadır. Şenel (2007), kalıp ezgi hakkında "bir eserin yöresi, türü, topluluk/aşiret ve üslubu hakkında bilgi veren müzik cümlesi" ifadesini kullanmıştır. Şenel'in bu ifadesi sonucunda kalıp ezginin literatürde yer alan "makam" belirtme özelliği ile beraber yöresel icra bakımından bir "özgün farklılık" anlamına geldiği ifade edilebilir. Nitekim ses icrası ile ilgili yapılan bazı çalışmalarda "kalıp ezgi" kavramı bahsettiğimiz şekillerde açıklanmıştır.[17]

Sonuç olarak yörelerin müzikal özelliklerinin tek bir müzik cümleciği ile birbirinden ayrışabildiği görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yörelere ait özgün bir müzik cümlesinin eserlerin içerisine yerleşmiş kalıp ezgilerde saklı olduğu ifade edilebilir. Öyle ki; bu kalıp ezgilerin dinleyiciye "bir tanınırlık hissi vermesi"[18], geleneğin oluşum ve gelişim süreci bakımından gayet olası bir durumdur.

---

[17] Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. "Kadırga Kültür Havzası Yol/Yayla Havaları Repertuarının Vokal İcrada Ağız ve Hançere Özellikleri Açısından İncelenmesi" (Gündoğdu, 2020). "Türkülerin Dinamik Yapısını Oluşturan Olguların Öğretiminde İzlenecek Bir Yaklaşım Önerisi: Orta Anadolu Ağzı Örneği" (Uslu, 2022).

[18] Bu ifade, Bayraktarkatal ve Güray'ın (2021) Makamın Yapı Taşı adlı çalışmasından alınmıştır. Çalışmada Gadamer (2017)'den aktarılan bilgilere göre, sanat üretiminin "tanınabilir" yapılarla işlenmesi ve o kültürün dinleyicileri tarafından tekrar anımsanması "kültürel yapılarla ilgili sembollere" dayanmaktadır. Bu fikir geleneksel müziğimizde "makam" kavramı ve buna bağlı olarak "ezgi çekirdeği" içinde kümelenecek yeni "tanınabilir" ezgilerin alanını ifade etmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

3.1. Harput Müziğinde Yerel Makam İsimlendirmeleri

Halk müziğinde makam kavramını ele alan kaynaklarda Harput-Urfa-Diyarbakır üçgenine sıkça değinilmekte ve kentli yaşamın eski zamanlara dayandığı diğer bölgeler olan İstanbul, Edirne, Konya gibi kentlerden de bahsedilmektedir (Budak, 2021). Behar (2015), İstanbul, Urfa, Diyarbakır gibi şehirlerin Osmanlı müziğinin etki alanında olduğuna değinerek "şehir müziği" teriminin Osmanlı müziği ile ilişkilendirilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Duygulu (2018) ise, yüzeysel olarak bakıldığında Harput, Diyarbakır ve İstanbul gibi bölgelerin makam özelliklerinin Osmanlı/Türk Müziği makamlarıyla benzerlik gösterdiğini fakat daha derinden incelendiklerinde birbirinden farklı nitelikler barındırdığını ifade etmiştir. Duygulu'nun "birbirinden farklı nitelikler" ifadesindeki farkın, yerel makamların ortaya çıkış biçimleri ile alakalı olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki, yerel makamlarının bölgeye ait kalıp ezgi ve besteleri yansıttığı ve bu yönüyle farklılık arz ettiği bilinmektedir.

Harput'ta görülen yerel makamların başka bölgelerdeki yansımasına baktığımızda Azerbaycan ve Kerkük[19] önemli bir noktada durmaktadır. İnaltekin (2013) "Harput Türküleri ve Azerbaycan Muğamları" adlı çalışmasında Harput'ta icra edilen yerel makamlar ile Azerbaycan muğamlarında icra edilen makamların aynı türden olduğuna değinmiş ve şu bilgileri aktarmıştır:

> "Elazığ-Harput'ta "şirvan hoyratı", "kesik hoyrat", "muhalif hoyrat", "Hüseyni", "İsfahan", "Hicaz" olarak icra edilen makam eserleri, Azerbaycan'daki muğam türlerinden "heyratı", "Şirvan Şikestesi", "Hüseyni", "Bayatı-İsfahan", "Hicaz" ve "Muhalif" makamları ile benzeşmektedir. Elazığ-Harput musikisinde icra edilen bazı makamlar, Azerbaycan muğamlarında "zabul-segâh" ve "çahargah" muğamları içinde yer alan terkipleri ile de aynı usulde icra edilmektedir (İnaltekin, 2013 s. 225).

İnaltekin (2013), Harput ve Azerbaycan musikisinin her ikisinde de icra edilen eserin başı, ortası veya sonunda gazel veya muğam okuma geleneği olduğunu belirtmektedir. İki bölgeyi birbirinden müzikal olarak ayıran en bariz etken ise Azerbaycan muğamlarının Harputtaki gazellere göre süre olarak daha uzun ve Azerbaycan muğam terkibinin Harput gazellerine göre sayıca fazla olmasıdır. (İnaltekin, 2013).

Harput Müziğinin Kerkük bölgesi ile ilişkili olduğu da bilinmektedir. Kerkük Türk Musikisi ile ilgili Nakip (1991), "Kerkük Türk Halk Musikisinin Tasnif ve Tahlili"

[19] Budak (2021), "Diyarbakır-Elâzığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış" çalışmasında Diyarbakır Dicle nehrinden Bağdat Basra'ya yolculuk yapan insanlardan bahsetmektedir. Bu da bizlere bölgelerin etkileşimi ve ortaklıkları hakkında fikir vermektedir.

çalışmasında, “Urfa, Elazığ ve Diyarbakır musikisi arasındaki ortak özellikler hangi boyuttaysa, Kerkük’ün de bu bölgelerle ilişkisi de odur” ifadesini kullanmış ve örnek olarak Beşiri makamının Kerkük ve Harput’ta aynıyken, Urfa’da farklılık içerdiğini eklemiştir. Ayrıca “Divan”ın bu üç bölgede aynı yapıda olduğunu ifade etmiştir. Budak (2021) ise, Şanlıurfa’da icra edilen Beşiri makamının “Elezber” makamına benzediğini ve bu yönüyle Harput’tan ayrıştığını tespit etmiştir.[20]

Görüldüğü üzere, Harput müziği Azerbaycan ve Kerkük’te görülen makam özellikleriyle benzerlik göstermektedir. Ayrıca bölge müziğine özgü şekilde birbirinden farklı nitelikler de barındırmaktadır. Bu sebeple, aşağıdaki alt başlıklarda yer alan yerel makamlar, Harput ve çevresini kapsayacak şekilde açıklanacaktır.

3.1.1. Divan

Divan terimi, “Divan Edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları eser” anlamında kullanılmakta olup; “Aşık tarzı şiir geleneği içinde aruz vezninin “fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün” kalıbıyla yazılan şiirler ve bunların icra edildiği ezgi şeklinde tanımlanmaktadır” (Özbek, 2014; Duygulu, 2014).

Özbek’e (1994) göre ezgisel açıdan divan; Urfa, Kerkük ve Harput başta olmak üzere yerel makamların bilindiği şehir kültürünün olduğu yerlerde, seyri ve dizisi belli bir melodiyi ifade etmektedir. Divanların söz bölümlerinin serbest ritimli, saz bölümlerinin ise divan ayağı adı verilen usullü ezgilerle icra edildiği bilinmektedir (Özbek, 1994).

Budak’a göre (2021), Harput, Urfa ve Diyarbakır divanlarının icra şekli olarak yüksek oranda benzerlik gösterdiği görülmektedir. Divanların bu bölgede bir makam isimlendirmesi anlamında kullanıldığı ve divanların başına “Diyarbakır” Divanı, “Urfa” Divanı ve “Harput“ divanı gibi isimler geldiği bilinmektedir (Budak, 2021). Bu isimlendirmeler ile yapılan icralar divan makamının genel özelliklerini yansıtmaktadır. Fakat bir başka örnekte; Diyarbakır Divanı olarak bilinen “İbrahimi” Divan’da, İbrahimi makamının özellikleri ön plana çıkmaktadır. İbrahimi Divan’da “divan” edebi türü belirtirken, İbrahimi ise makamı ifade etmektedir (Budak, 2021). Özetle, baskın olan makam “Divan makamı” değil, “İbrahimi makamı”dır.

İshak Sunguroğlu (1961), “Harput Yollarında” kitabında Divan makamını aktarırken; giriş bölümünün pest bölgeden başladığını, ikinci beyite geçmeden arada sazın vermiş olduğu nağmeye göre orta bölgeye ve sonrasında tiz bir bölüme geçildiğini aktarmıştır. Devamında üçüncü beyitin elezber olarak icra edilmesinin gelenek haline

[20] Konu hakkında detaylı bilgi, çalışmanın 3.1.2. bölümünde “Elezber” alt başlığında aktarılmıştır.

gelmiş olduğunu ekleyen Sunguroğlu, dördüncü beyitin tek beyit olarak, beşinci beyitin ise pest ve girişteki bölümler gibi icra edildiğini ifade etmiştir (Sunguroğlu, 1961). Sunguroğlu bu makamı açıklarken "Harput Divanı" eserinin tasnifini yapmaktadır. Nitekim "Divan" ve bazı yerel makamların, makamdan ziyade "seslendirilen eserin bestesini" ifade ettiği ortaya çıkmaktadır (Budak, 2021; Yılmaz, 2022).

Kerkük'te ise "Urfa Makamı" tabirinin "Urfa Divan Makamı" ile ilgili olduğu ve bu ifadenin "Kerkük Divanı"nın saz ayaklarını ve serbest ritimli bölümlerini tanımladığı bilinmektedir (Telli, 2011; Budak, 2021).

3.1.2. Elezber

Elezber, serbest ritimle icra edilen ve kendine has kalıp ezgileri olan bir yerel makamdır. Özbek (2014), Elezber'i Elazığ ve Şanlıurfa'da Kürdi'den sonra okunan uzun hava biçimi şeklinde açıklamıştır. Budak'a göre Elezber, makamsal olarak muhayyer perdesinde bir Nevruz ezgi çekirdeğinden oluşmaktadır (Budak, 2021).

Azerbaycan'da yer alan "Arazbarı Zerbi Mugamı" ifadesinin Harput'ta Elezber olarak dönüştüğü düşünülmektedir (Ekici, 2009). Nitekim Celal Güzelses'in seslendirdiği "Sürme Beni" eserinin Diyarbakır Arazbarı olarak plağa geçtiği bilinmektedir (Budak, 2021). Ayrıca Urfa'da divanların bir aşamasında seslendirilen Elezber'in, Mahmut Güzelgöz'e göre yanlış bir ifade sonucunda Beşiri Hoyrat ismiyle bilindiği ama aslının Elezber olduğu ifade edilmektedir (Özbek, 2014; Budak, 2021).

Elezber, müzik cümleleri açısından kendine has karakteristik özellikler taşımaktadır. Bu özellikler içerisinde yaygın kalıp ezgiler bulunmaktadır. Bu ezgilere, çalışmanın 6.3. bölümünde "Yara Benden" adlı eser örneği ile detaylıca değinilmiştir.

3.1.3. İbrahimiye

Bu makamın, İbrahimi Şerif'in iki eseri olan[21] ve XVII. asırdan kalmış bir makam olduğu söylenmektedir (Öztuna, 1990). Serbest ölçülü bir ezgi yapısı olan İbrahimiye'nin Elâzığ, Erzurum, Diyarbakır ve Urfa yörelerinde yaygın olarak seslendirilmekte olduğu bilinmektedir (Duygulu, 2014). Budak'a (2021) göre, Urfa'da İbrahimi gezinti şeklinde bir aranağme ve bu ezginin gezintisi ile hoyrat ya da gazel okunduğu bilinmektedir. Ayrıca bu yerel makamın İbrahimi Gazel ve İbrahimi Divan şeklinde örnekleri de mevcuttur. İbrahimiye makamında çargah perdesinin merkezleştiği ve bu durumun çok yaygın olduğu tespit edilmiştir (Budak, 2021).

[21] Öztüna'ya göre bu eserler Fahte Peşrev ve Saz Semaisi olarak aktarılmıştır.

Sungurluoğlu'na (1961) göre bu makamın Hüseyni ve Uşak makamıyla çok yakın ilişkisi vardır. Ekici'ye göre (2009) ise, İbrahimiye'nin tiz kısımlarında muhayyer makamının da özellikleri görülmektedir. Ayrıca Harput'ta icra edilen Ağır Halay'ın İbrahimiye olarak tanımlandığı ve eser içinde çalınan halayın aynı zamanda uzun havaların aranağmesini oluşturduğu tespit edilmiştir (Ekici, 2009).

Diyarbakır'a bakıldığında, Celal Güzelses'in 1930'lu yıllarda plağa kaydettiği "Silmedin Gözyaşını Aşkın İle Ağlayanın" adlı eserin o bölgede "İbrahimi Divan" olarak ifade edilmekte olduğu ve saz bölümlerinin Urfa'da çalınan gezinti ezgisine benzediği bilinmektedir (Budak, 2021). Bunun dışında Celal Güzelses'in seslendirdiği ve şarkı olarak tanımlanan bir İbrahimi eser de "Odasına Vardım Olur mu Böyle"dir (Budak, 2021).

Genel olarak İbrahimi makamının karakteristik bir makam olduğu ifade edilebilmektedir (Budak, 2021). Bu karakteristik yapıda çargah perdesi merkezli girişi olan bir icra ön plana çıkmaktadır.

3.1.4. Tecnis

Genel olarak cinaslı manilerle söylenen şiirlere "Tecnis" denmektedir. Mehmet Özbek (2014), Tecnis'i farklı şekillerde açıklamıştır. Buna göre Tecnis; "on birli koşma biçiminde görülen, "hece ölçüsünün 6+5 veya 4+4+3 kalıbıyla yazılan ve dizeler arasında cinas olan tür" şeklinde ifade edilmiştir (Özbek, 2014). Bu şiirlerin bazen cinas sanatı olmasa da "karakteristik bir ezgiyle" seslendirilmesine Tecnis dendiği bilinmektedir (Budak, 2021). Özbek (2014), Tecnis'in kendine özgü bir yapıda oluşunu doğrular nitelikte şu bilgileri vermiştir:

> "Elazığ, Şanlıurfa, Gaziantep yörelerinde tek kanatlı tecnis biçimindeki şiirlerle ve özel bir ezgiyle, kendine özgü ayağıyla söylenen, kulakta hüseyni tadı bırakan bir halk makamı, uzun hava türü" (Özbek, 2014 s. 177).

Ekici'ye göre Tecnis, saz bölümlerinin genel olarak usullü, söz bölümlerinin serbest tartımlı söylendiği bilinmektedir (Ekici, 2009). Sunguroğlu'na göre ise Tecnis; divan, nevruz, hüseyni, uşak ve müstezat makamlarıyla yakın ilişki içindedir. Örneğin Tecnis sonrası bir Nevruz Gazel seslendirilebilir (Sungurluoğlu, 1961).

Öte yandan Urfa'da Tecnis, divanların meyan kısmında seslendirilen bölümü olarak bilinmektedir (Altıngöz, 2017). Urfa'daki görülen bu özelliğin Harput divanının bir bölümünde seslendirilen "Elezber"i anımsatması dikkat çekicidir. Abacı'ya göre, Tecnis'in ses icrasında maya icralarındaki gibi perde perde yükselme ya da alçalma yerine daha hafifçe bir seyir tercih edilmektedir (Abacı, 2000). Tecnis'in her dörtlüğün arasında icra edilen bir karakteristik aranağmesi vardır (Ekici, 2009). Bu karakteristik

aranağme sadece saz bölümlerine değil ses icrası bölümlerinde de aynı karakteristikte yer almaktadır. Sonuç olarak Tecnis, Harput'a has bir hava ve beste olarak ifade edilebilmektedir (Budak, 2021).

3.1.5. Varsak

Varsak[22], Harput'ta uzun hava olarak icra edilen ve aranağmesi belli olan bir yerel makamdır (Kazazoğlu, 2009). Aranağmesi iki haneli peşrev gibidir (Budak, 2021). Harput özelinde okunan Varsak Hoyratın bildiğimiz "Varsağı" şiir şekliyle bir alakası yoktur ve kelime anlamı olarak Adana-Tarsus bölgelerinde yaşayan Türkmen boyu olarak bilinmektedir (Özbek, 2014). Sunguroğlu'na (1961) göre Varsak, hicaz makamının hoyratıdır.

3.1.6. Muhalif

Muhalifek, Muhalif, Hicaz-ı Muhalif adıyla makam ve terkip ifadeleri XV. yüzyıldan itibaren kaynaklarda rastlanmaktadır (Popescu-Judetz, akt. Budak, 2021). Farklı makamsal yapılarda görülen Muhalif, incelenen kaynaklarda "segah" ve "hüzzam" karşılığı olarak ifade edilmiştir. Sungurluoğlu'na (1961) göre Muhalif, Klasik Türk Müziğinde Hüzzam makamının karşılığıdır. Saba makamına yakın olmasından ötürü, muhaliften sabaya, sabadan muhalife geçiş daha rahattır. (Sungurluoğlu, 1961).

Mehmet Özbek (2014), "muhalif"i segah karşılığı olarak belirtmiş ve Urfa, Harput ve Kerkük'te seslendirilen bir uzun hava türü olarak tanımlamıştır. Urfa sıra gecesi fasıllarında segah faslında Muhalif hoyrat seslendirildiği bilinmektedir (Kürkçüoğlu, 2017). Harput'ta da Muhalif faslı içerisinde gazel, hoyrat ve türkü formunda eserler mevcut olmaktadır. Harput ve Urfa'da eserlerin makamsal yapıları "segah" ve "hüzzam-hicaz" ezgi çekirdeğinde görülmektedir (Budak, 2021). Kerkük'te ise bu makam ismi "Muhalif" ve "Telli Muhalif" şeklinde ifade edilirken, "segah" ve "hüzzam" makam grubu içinde tespit edilmişlerdir (Göç, 2019).

Öte yandan Kerkük'te icra edilen Muhalif ile alakalı Irak Cumhuriyeti Kültür ve Tanıtma Bakanlığı tarafından basılan Arap musikisi nazariyatı kitabında önemli bilgiler verilmiştir.[23] El-Abbas "Segah" ve "Hüzzam" özelinde muhalif beşlisini dizi üzerinden aktarmış ve Muhalif'in Segah ve Hüzzam makamlarına benzemediğini öne sürmüştür (El-Abbas, akt. Nakip, 1991). Irak'ın önemli musiki yazarı olan El-Recep ise, Muhalif'in Segah'tan yarım ses farklı olduğunu Neva/Sabâ perdeleri üzerinden açıklamıştır.

[22] Harput'ta hicaz makamı ailesi "Varsak" ve "Şirvani" şeklinde iki grupta sınıflandırılmıştır (Üçer, akt. Budak, 2021).

[23] bkz. Nakip, 1991.

Buna göre Muhalif'te Saba, Segah'ta ise Neva perdeleri kullanılmaktadır (El-Recep, akt. Nakip, 1991). Nakip (1991), El-Recep ve El-Abbas'ın aktardıkları sonucunda Muhalif için segah makamına yakın ifadesini kullanmıştır. Ayrıca Kerkük ve Bağdat'ta icra edilen Muhalif'in birbirleri arasındaki farklılıklarını şu şekilde açıklamıştır:

> (…) Ses arızaları farklıdır. Bağdat Muhalifi sadece bir beşliden oluşurken Kerkük Muhalifi bir beşli ve bir dörtlüden oluşmaktadır. Bağdat Muhalifi çıkıcı, Kerkük Muhalifi inicidir. Kerkük'te Muhalif'in daha geniş ve oturmuş olması, Kerkük Muhalif'inin Bağdad'ta okunan Muhalif'e kaynak olduğunu doğrulamaktadır (Nakip, 1991 s. 31).

3.1.7. Müstezat

Müstezat, aruz ölçüsünün "mef'ulü mefa'ilü mefa'ilü fa'ulün" kalıbı içerisindeki her bir dizeye, "mefa'ilü fa'ulün" kalıbının artık dize olarak eklenmesiyle söylenen şiir biçimidir (Özbek, 2014). Örneğin, Müstezat gazel diye ifade edilen şekil; ziyade olarak ifade edilen ve asıl şiirin mısralarına aynı ölçüde bir kısa mısra daha eklenmesiyle oluşmaktadır (Öztüna, 1990). Müstezat, Harput özelinde divan şairi Mustafa Sabri'nin müstezad şiirlerinin bestelenmiş şeklidir (Budak, 2021; Turhan ve Taşbilek, 2009).

Makamsal olarak Müstezat, Harput'ta sevilen ve eski zamanlardan beri icra edilen bir makamdır (Sungurluoğlu, 1961). Beşiri makamına benzetilerek bu makam içerisinde de sınıflandırıldığı görülmekte ve güfte içerisinde divan şiirindeki "müstezat" olarak bilinen nazım şekline yazılmış manzumeleri bünyesinde barındırmaktadır (Memişoğlu, 1988).

Ekici'ye (2009) göre Müstezat, Klasik Türk Müziğinde mahur ve rast makamlarının seyir özellikleri içerisindedir. İcra edilen eserlerin hem usullü hem de serbest ritimli olma özelliği mevcuttur (Ekici, 2009).

Müstezat, ilgili kaynaklarda makamdan ziyade kalıp bir beste yapısı anlamına gelmekte ve çoğunlukla aksak usulde görülmektedir (Budak, 2021; Özalp, 1992).

3.1.8. Kürdi

Kürdi makamı, eski teori kaynaklar incelendiğinde zaman içerisinde bazı değişimler geçirmiştir.

Budak (2021), Kürdi makamının 17. yüzyıldan itibaren taranan kaynaklarda kürdi ve nihavend perdeleriyle ifade edilmiş olduğunu fakat icra geleneğinde hüseyni perde sistemi ve ezgi kalıplarıyla ilişkisinin halâ devam ettiğini tespit etmiştir. Kürdi'nin 19. yüzyılda Hüseyni'den farklı olarak "Muhayyerkürdi" ve "Acemkürdi" makamları ile temsil edildiğini aktaran Budak, yerel repertuvara bakıldığında bu makamın "Hüseyni",

“Gülizar”, “Muhayyer” gibi makamlar ve ortak perdeler ile yakınlığını belirtmiştir (Budak, 2021).

Harput ve Diyarbakır’da Kürdi makamında okunan eserlerin gülizar ezgi çekirdeği ile gerdaniye ve hüseyni perdelerinde merkezleşme eğiliminin olduğu ifade edilirken, Erzurum ve Erzincan’da ise gerdaniye sonrasında muhayyer perdesine gidilip buradan karara doğru seyir edildiği bilinmektedir (Budak, 2021). Bu da makam özelliklerinin farklı yörelerde değişik ezgi yapılarıyla var olabileceği anlamına gelmektedir (Duygulu, 2018). Sungurluoğlu’na göre Kürdi hoyrat, Hüseyni makamı özelliklerini gösteren ve önüne hoyrat uzun hava formunu alarak isimlendirilen bir yapıdadır. Özellikle bir maya örneğinden sonra Kürdi hoyrata geçilebilmektedir (Sungurluoğlu, 1961).

Kerkük özelinde ise bu makamın “Kürdü Hoyrat” ve “Kürdo” gibi isimlerle adlandırılığı ve farklı ezgi yapısına sahip olduğu ifade edilmektedir (Güç, 2019). Budak’ın Üçer’den aktardığına göre bu makama kürdi ismi verilmesinin sebebinin serbest ritimle söylenen Kürt dengbejleri ile alakalı olabileceği düşünülmektedir (Üçer, akt. Budak, 2021). Başka bir görüş; “Kürdi” kelimesinin “Kürt biçimi” anlamına gelmesi sebebiyle “Kürdi” makamının “Kürt havası” anlamıyla değerlendirilebeceği şeklindedir. Nitekim Rauf Yekta’nın hüseyni makamını çok kullanan Kürtler için bu makamın Kürdi olarak isimlendirildiği yorumu da önemli bir detaydır. Bu görüşü destekleyen bir ifade de, Irak, İran ve Azerbaycan bölgelerinde Kürtler ile coğrafi açıdan komşu yerlerdeki ezgi kalıplarının “Kürdi” olarak isimlendirilmesidir (Budak, 2021). Bununla birlikte Kerkük’te Kürdi makamının yapısına dair bilgiler de mevcuttur. Münir Beşir’in “Iraq: Ud Classique Arabe” albümünde Irak makamları adına önemli bilgiler veren icraları vardır (Bashir, akt. Budak 2021). Örneğin Beşir’in Kürdi taksim icrasının, “Kürdi makamı” yapısına uygun bir örnek olduğu; Hüseyni, Gülizar ve Muhayyer makamlarının ezgi karakterleri içerdiği dikkat çekmektedir (Budak, 2021).
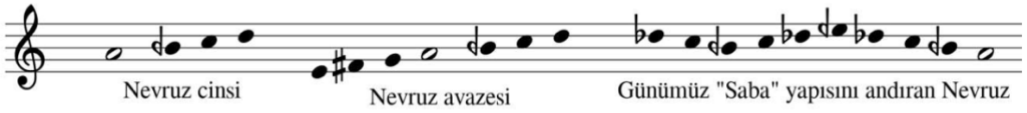
Mehmet Özbek de Harput ve Diyarbakır bölgesindeki Kürdi makamının benzeştiğini ve hüseyni makamı özellikleri gösterdiğini aktarmıştır. Ayrıca Urfa ve Kerkük’teki kürdi makam yapılarını benzeştirerek Tahir ve Muhayyer makamlarına yakınlığına değinmiştir (Özbek, 2014). Nitekim Urfa’da icra edilen kürdi makamı içeren eserlerin giriş kısımlarının muhayyer perdesi merkezli olduğu görülmektedir (Budak, 2021).

Son olarak Azerbaycan geleneksel müziğine bakıldığında “Kürdi” ve “Şur” muğamı ile ilişkisi olan bir şubedir (Budak, 2021). Bu makamın girişinin “Hüseyni” makamına

benzediğini belirten Budak (2021), bitişinin ise hüseyni ve kürdi makamları arasında olduğunu ifade etmiştir.[24]

3.1.9. Nevruz

Nevruz, 15. yüzyıl teori kaynaklarında farklı şekillerde tarif edilmektedir. Budak (2021), Kadızade Tirevi, Seydi, Kırşehirli Nizameddin ile Safiyuddin ve Meragi'nin Nevruz tanımları arasında farklar olduğunu ortaya koymaktadır. Buna göre 15. yüzyıl kaynaklarında tespit edilen Nevruz cinsi ve Nevruz avazesi Şekil 3.1'de gösterilmiştir.



Şekil 3. 1 15. yy teori kaynaklarında Nevruz (Budak, 2021).

Budak'a göre 15. yüzyılda 20'ye yakın olan Nevruz terkibinin 17. yüzyıl ve sonrası günümüzde Nevruz ve Nevruz-i Rumi makamı olarak ifade edildiği tespit edilmiştir. 17. yüzyıldan 20. yüzyıla gelindiğinde ise Nevruz'un gittikçe silik bir hâl aldığı ve şu an günümüze ulaşan az sayıda notası olmasının bunun sonucu olduğu anlaşılmaktadır (Budak, 2021).[25]

Nevruz'un eski teorik kaynaklardan günümüze kadar geçirmiş olduğu evrelere değindikten sonra Harput ve çevre yörelerdeki yapılarına değinilecektir.

Sungurluoğlu'na göre (1961), Harput müziğinde karcığar makamı "Nevruz" olarak tanımlanırken bu görüşe katılmayan Memişoğlu şu ifadeleri kullanmıştır.

> "...Bu makamı Karcığar gibi makamlara benzetmek yersizdir. Çünkü kendi adıyla anılan bu makam, bilhassa Lale Devrinde rağbet bulmuştur. Harput'ta ise belki ta Artukoğullarından beri, bu adla anılagelmiştir… Gazel bittikten sonra, aynı gazelin diğer beyitleri veya aynı vezinle yazılmış bir gazel, güfte yapılarak (Nevruz Tatvan) okunur. "Nevruz Tatvan" yaygın bir türküdür. Dervişlerin söylediği ilahilere benzer… Nevruz Tatvan, hece vezniyle, halk deyişleri ile, gerek (Nevruz Tatvan), gerekse (Muhalif Tatvan) söylenmez. Daima aruz ile yazılmış gazeller güfte yapılır (Memişoğlu, 1988 s. 123)."

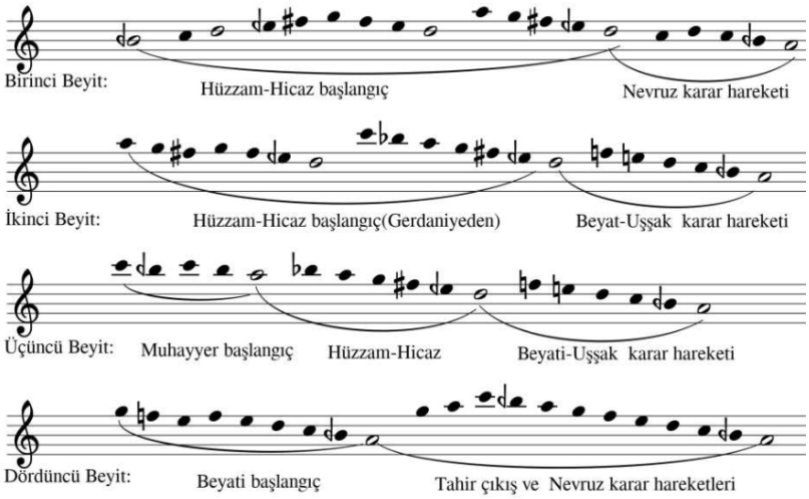
Ekici'ye (2009) göre, Nevruz makamında söylenen bazı eserler incelendiğinde Karcığar dışında Nikriz ve Neva makamı seyir özelliklerini bünyesinde barındırdığı görülmüştür. Bu da Memişoğlu'nun ifadelerinin doğru olabileceğini düşündürmektedir (Ekici, 2009).

Nevruz, yörelere göre farklı ses dizilerinde mevcut olabilmektedir (Duygulu, 2014). Budak'a göre; Celal Güzelses'in seslendirdiği ve serbest ritimli icra edilen Nevruz

[24] Ayrıca bitişte buselik-kürdi perdesindeki değişken yapı da dikkat çekmektedir (Budak, 2021).

[25] Klasik repertuar içerisinde Nevruz eserlerin Acem makamına benzediği görülmektedir (Budak, 2021).

Gazel ve Nevruz Divan, Karciğar ya da Hüzzam makamı olarak ifade edilmiştir. Harput'ta icra edilen Nevruz Gazel örneklerine bakıldığında Hüzzam ve Hicaz ezgi çekirdeklerinin olduğu görülmektedir. Ayrıca Harput'ta icra edilen Nevruz Gazelde "nevruz ezgi çekirdeği" kullanılarak dügah perdesine gidilmesi sıklıkla denk gelinen bir özelliktir (Budak, 2021). Harput'ta Nevruz makamının ezgisel yapısı Şekil 3.2'de gösterilmiştir.



Şekil 3. 2 Nevruz Makamı'nın ezgisel yapısı (Budak, 2021)

Urfa örneğine baktığımızda ise tıpkı Harput ve Diyarbakır gibi gazel ağırlıklı bir Nevruz makamı işleyişi olduğu görülmektedir. Mahmut Güzelgöz'ün "Yanıp bir nar-ı ruhsare çerağan olduğun var mı" adlı gazel icrasından beslenen Budak, Urfa'da katmanlı bir form oluşumundan bahsetmiştir. Nevruz, ilk kısımlarında Harput ve Diyarbakır'daki yapıya benzese de diğer eklenen aşamalarda ses genişliği iki oktava çıkmış ve bu yönüyle diğer yörelerden farklılaşmıştır (Budak, 2021). Özbek ise, Urfa'da Nevruz makamının "Nevruz, Hicaz, İsfahan, Tahir, İbrahimi ve tercihe göre Elezber" şubelerinden oluştuğunu ifade etmiştir (Özbek, 2014).

3.1.10. Beşiri

Teori kaynaklarında rastlamadığımız bu makam, Harput, Diyarbakır, Urfa ile birlikte Kerkük ve Bağdat'ta görülebilmektedir (Budak, 2021), Sungurluoğlu'nun (1961) Harput'ta ayrı bir makam olarak belirtmeyip Rast makamı içinde değerlendirdiği Beşiri, Özbek'e göre Mahur makamından ortaya çıkmaktadır (Özbek, 2014). Genel olarak bakıldığında Harput ile ilgili kaynaklar içerisinde bu makamın Rast ya da Mahur ile birlikte ifade edildiği görülmektedir (Budak, 2021).

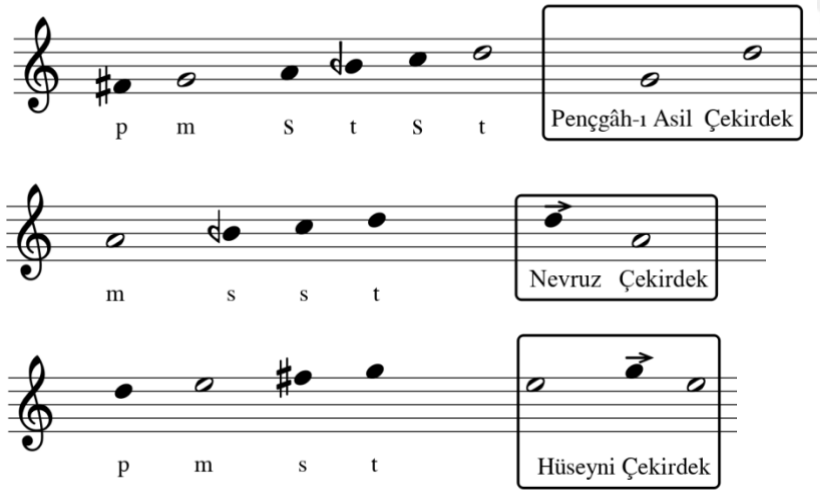
Urfa'da Beşiri makamının kalıp ezgi ve motifler bakımından Harput'ta icra edilen Elezber'i andırdığı tespit edilmektedir (Aydınlı, 2008).

Özbek (2014), Elezber'i tarif ederken Mahmut Güzelgöz'den aktardığı bilgiye göre Urfa'da okunan hoyrata Beşiri denmesinin sonradan yaygınlaştığını ama yöre ustalarının "Elezber" ismini kullandıklarını söylemiştir. Budak (2021) ise, Güzelgöz'ün bu ifadesine dayanarak Urfa Beşiri'sinin yanlış adlandırılabileceğini ifade etmiştir.

Kerkük'te Beşiri Makamı "çargâh" perdesinde karar kılan çargâh nağmeli" olarak ifade edilmektedir (El-Recep, akt. Nakip, 1991). Öte yandan Beşiri isminin Kerkük'e yakın bir Türkmen yerleşkesi olan Beşir köyü veya Beşir isminde bir halk sanatçısı ile bağlantılı olarak ortaya çıktığı görüşü de mevcuttur[26] (Mahdi, akt. Budak, 2021).

3.2. İncelenen Eserlerin Ezgi Çekirdekleri ve Form Çizelgeleri
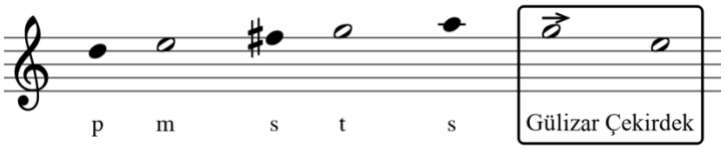
Çalışmada müzikal analizi yapılan eserlerde tespit edilen ezgi çekirdekleri nota üzerinde belirtilmiş olup; ilgili form çizelgesine aktarılmıştır. Nota üzerinde tespit edilen "ezgi çekirdekleri"nin daha kolay ve sade bir biçimde anlaşılabilmesi için "Şekil 3.3.'te "çekirdek"[27] yapıları verilmiştir.[28]
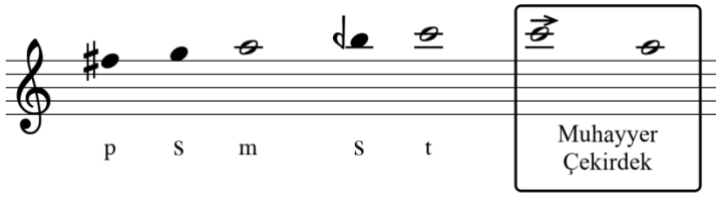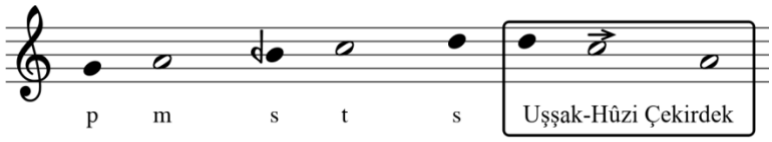


[26] Nakip (1991), Beşiri isminin Kerkük'e bağlı Beşer köyünden geldiği konusunu bir yanılgı olarak ifade etmektedir. Bu da bize "Beşir" isminde bir halk sanatçısı ile bağlantılı olabileceğini düşündürmektedir. Fakat bu isimle alakalı detaylı bilgiye ulaşılamamıştır.

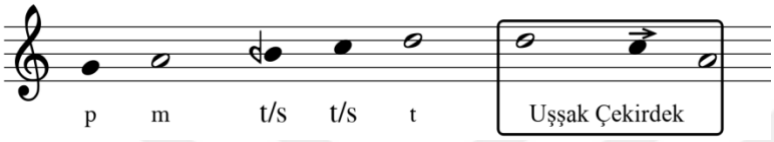
[27] Şekilde gösterilen yapılar bir ezgi hareketi olmadan kavramsal olarak tespit edilmiş yapılar olup; bu nedenle "ezgi çekirdeği" yerine "çekirdek" ifadeleri kullanılmıştır.
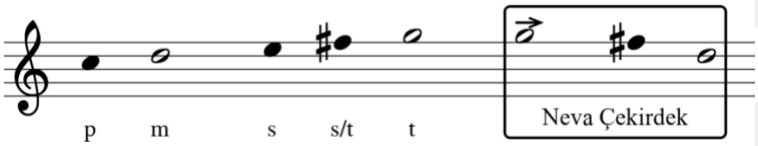
[28] Şekil 3.3.'te görülen çekirdekler, Ertuğrul Bayraktarkatal ve Cenk Güray tarafından çeşitli makale ve kitap bölümlerinde yazılan yazıların M. Alişan Budak tarafından bir araya getirilmiş ve sadeleştirilmiş görsel bir özetidir (Budak, 2024). Çizelgede çekirdekler kutu içerisinde gösterilmiş olup; makamı tanımlayan önemli perdeler sol tarafta belirtilmiştir.
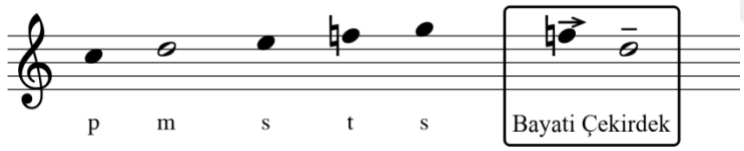

p m s t s
Gülizar Çekirdek
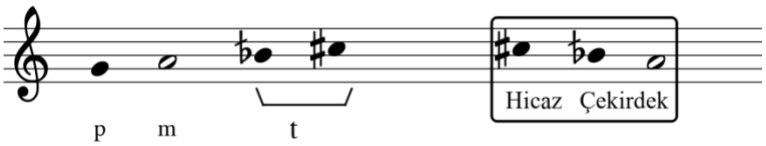

p s m s t
Muhayyer Çekirdek
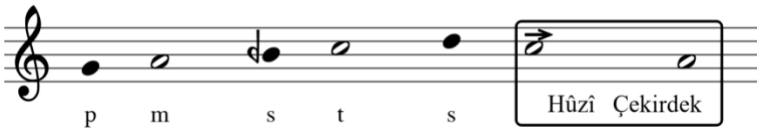

p m s t s
Uşşak-Hûzi Çekirdek
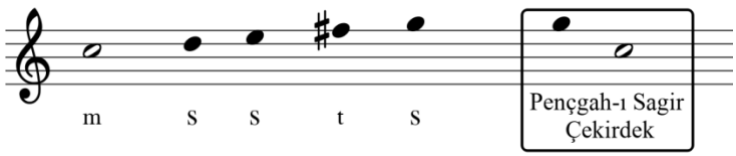

p m t/s t/s t
Uşşak Çekirdek

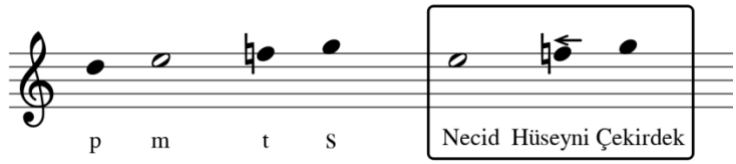

p m s s/t t
Neva Çekirdek

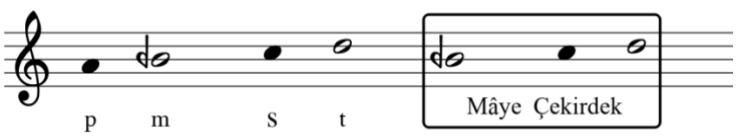

p m s t s
Bayati Çekirdek

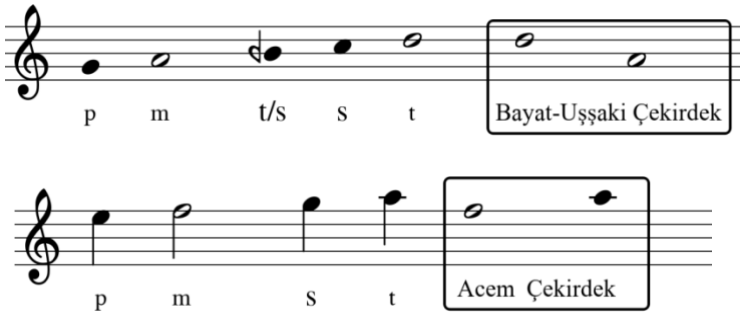

p m t
Hicaz Çekirdek


p m s t s
Hûzî Çekirdek


m s s t s
Pençgah-ı Sagir Çekirdek


p m t s
Necid Hüseyni Çekirdek


p m s t
Mâye Çekirdek
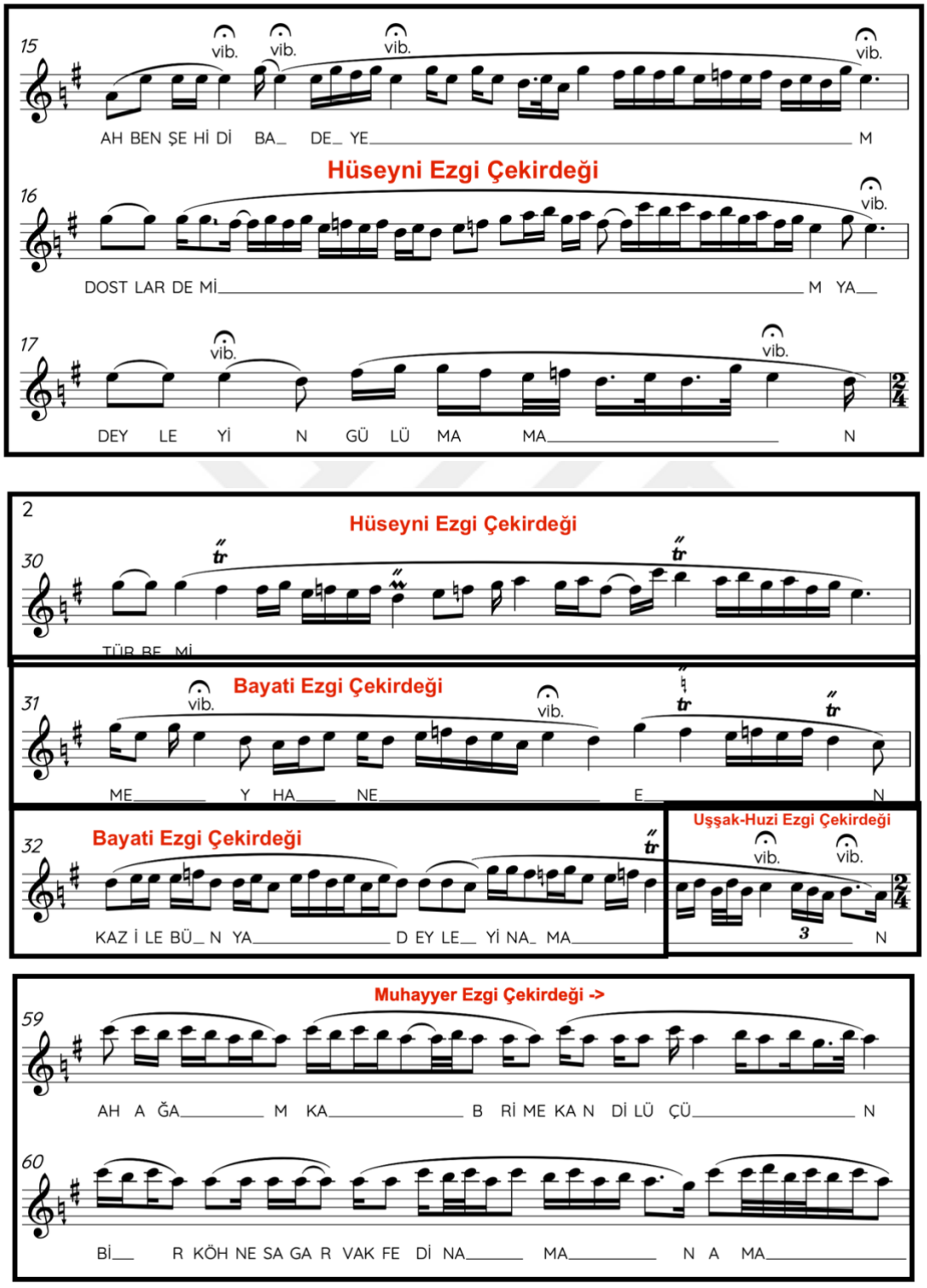


Şekil 3. 3 Çekirdekler [29]
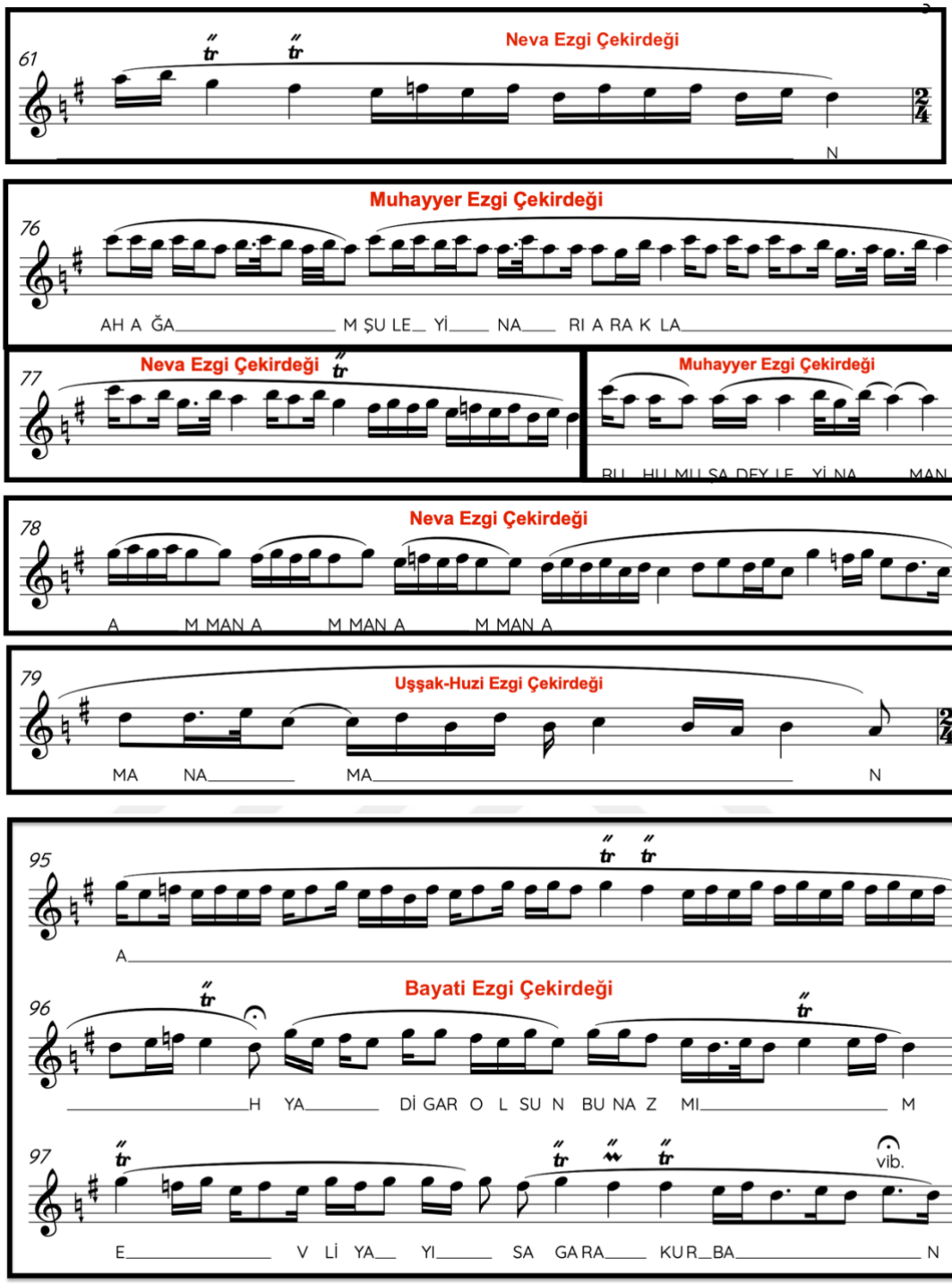
[29] Şekil 3.3'ün sol sütununda görülen perdeler; Bayraktarkatal ve Güray'a (2021) göre, "merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)", "ortak tanımlayıcı perde (T)", "pekiştirici perde (P)" ve "süsleyici perde (S)" şeklinde ifade edilmektedir. Aynı kaynakta perdeler şu şekilde tanımlanmaktadır:

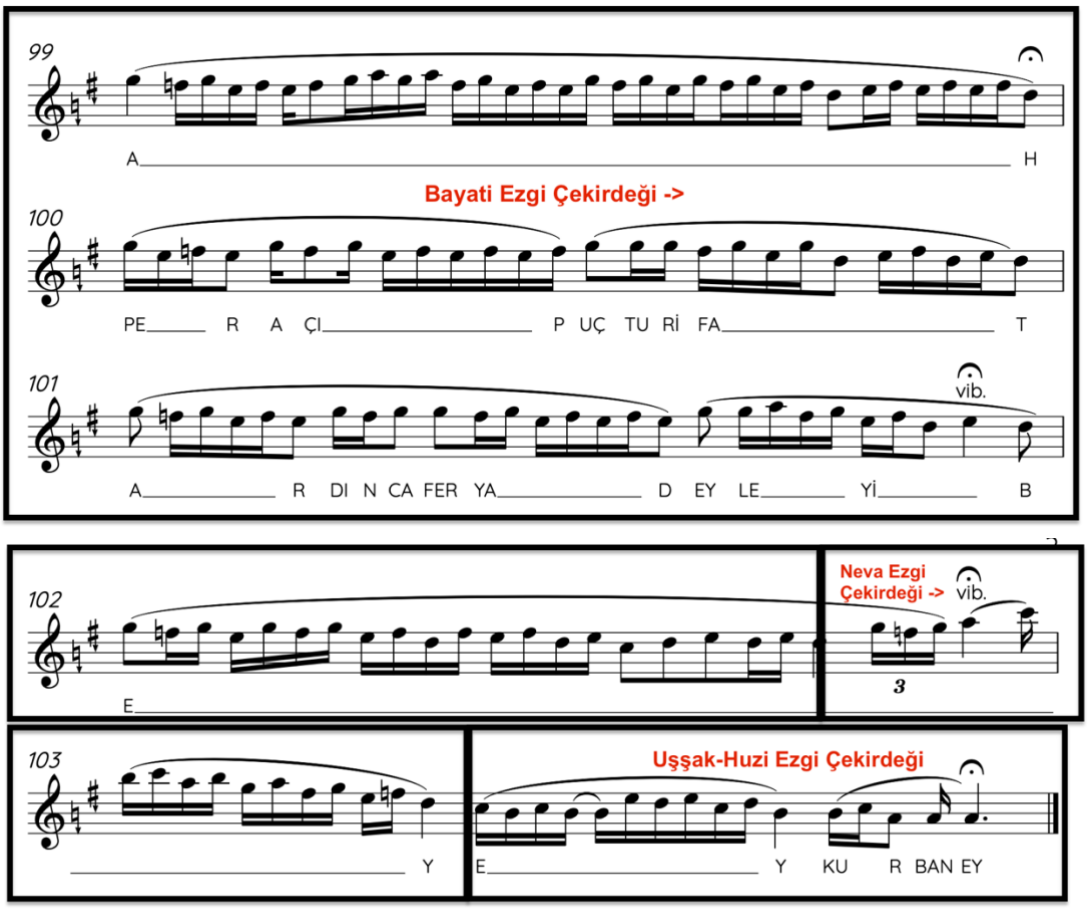
"Merkez tanımlayıcı perde", ezgi çekirdeğinin ana merkezinde bulunmakta ve makamı şüphesiz bir şekilde açıklamaktadır. "Ortak tanımlayıcı perde", "merkez tanımlayıcı perde" ile gerilim-çözülüm ilişkisi içerisinde "bütünleştirici" fonksiyondadır. "Pekiştirici perde", "merkez tanımlayıcı perde" üzerindeki "kararlı dengeyi" besleyen ve sağlamlaştıran bir göreve sahiptir. "Süsleyici perde" ise, başka perdelerdeki bağlantı, çeşitlilik ve hareketi karşılamaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Ben Şehidi Badeyim Ezgi Çekirdekleri

Ben Şehidi Badeyim adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.4'te görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "hüseyni, bayati, uşşak-huzi, muhayyer ve neva" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.




61
Neva Ezgi Çekirdeği
N
Muhayyer Ezgi Çekirdeği
76
AH A ĞA M ŞU LE Yİ NA RI A RA K LA
77
Neva Ezgi Çekirdeği
Muhayyer Ezgi Çekirdeği
78
Neva Ezgi Çekirdeği
A M MAN A M MAN A M MAN A
79
Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği
MA NA MA N
95
A
96
Bayati Ezgi Çekirdeği
H YA Dİ GAR O L SU N BU NA Z MI M
97
vib.
E V Lİ YA YI SA GA RA KU R BA N



Şekil 3. 4 Ben Şehidi Badeyim Ezgi Çekirdekleri

Ben Şehidi Badeyim Form Çizelgesi

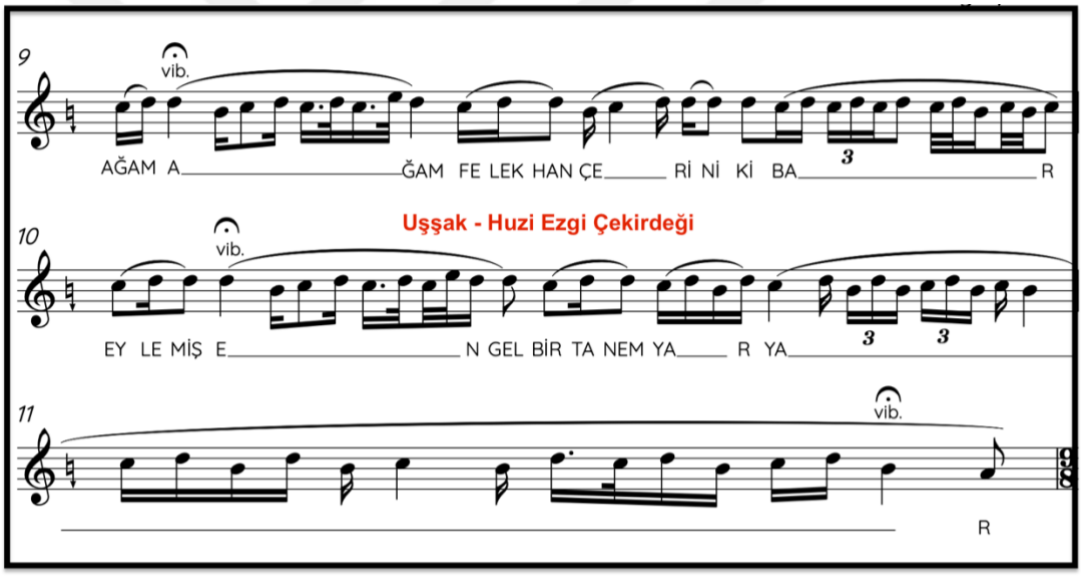
Çizelge 3. 1 Ben Şehidi Badeyim Form Çizelgesi
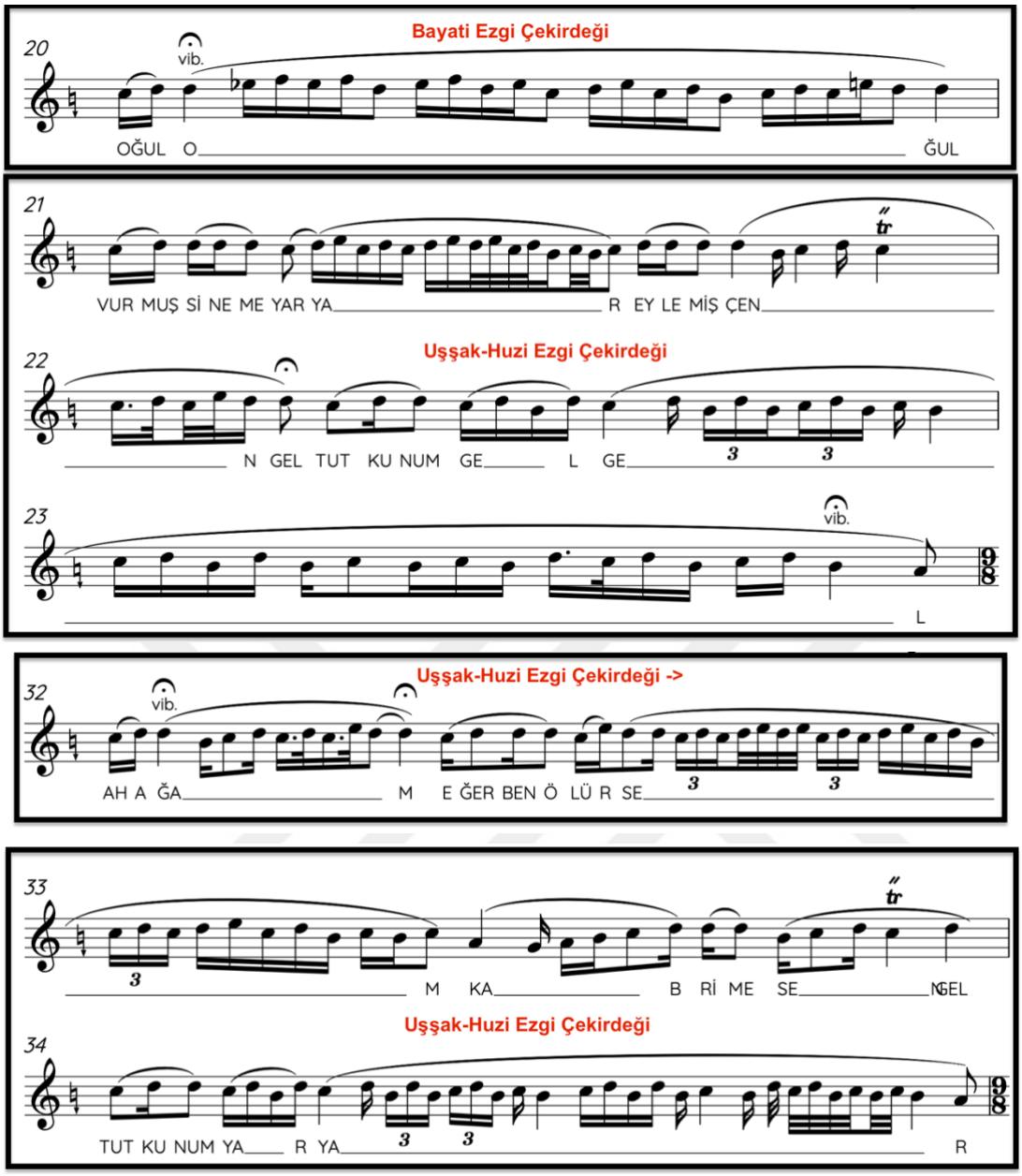
Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ah) Ben şehîd-i bâdeyim dostlar demim yâd eyleyin (terennüm)	A	Hüseyni +
Türbemi mey-hâne enkâzıyla bünyâd eyleyin (terennüm)	A’	Hüseyni + Bayati + Uşşak-Huzi
(Ah ağam) Kabrime kandîl içün bir köhne sâgar vakfedin (terennüm)	B	Muhayyer + Neva +
(Ah ağam) Şu'le-i nâr-ı 'arakla rûhumu şâd eyleyin (terennüm)	B’	Muhayyer + Neva + Uşşak Huzi

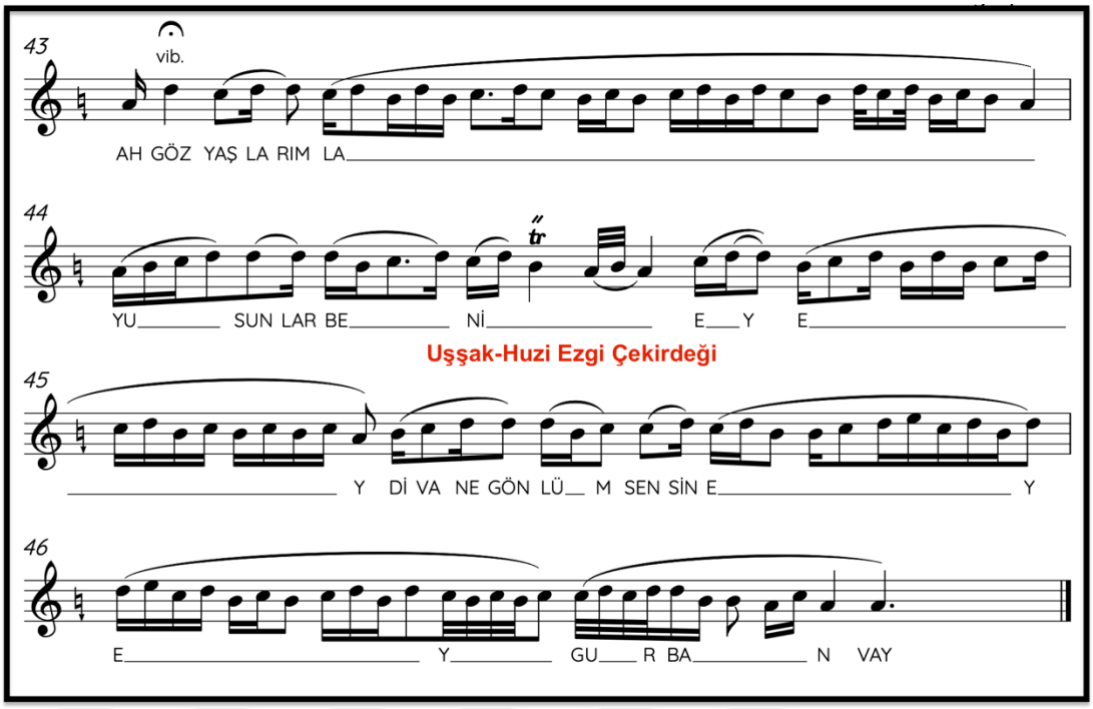
(Ah) Yâdigâr olsun bu nazmım evliyâ-yı sâgara (terennüm)	C	Bayati +
(Ah) Per açıp uçtu Rif'at ardınca feryâd eyleyin (terennüm)	C'	Bayati + Neva + Uşşak-Huzi

Felek Hançerini Eylemiş Engel Ezgi Çekirdekleri

Felek Hançerini Eylemiş Engel adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.5'te görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "bayati ve uşşak-huzi" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.




Bayati Ezgi Çekirdeği
20
vib.
OĞUL O
ĞUL
21
tr
VUR MUŞ Sİ NE ME YAR YA
R EY LE MİŞ ÇEN
Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği
22
N GEL TUT KU NUM GE
L GE
3
3
23
vib.
L
Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği ->
32
vib.
AH A ĞA
M E ĞER BEN Ö LÜ R SE
3
3
33
tr
3
M KA
B Rİ ME SE
NGEL
Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği
34
TUT KU NUM YA
R YA
3
3
R



Şekil 3. 5 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ezgi Çekirdekleri

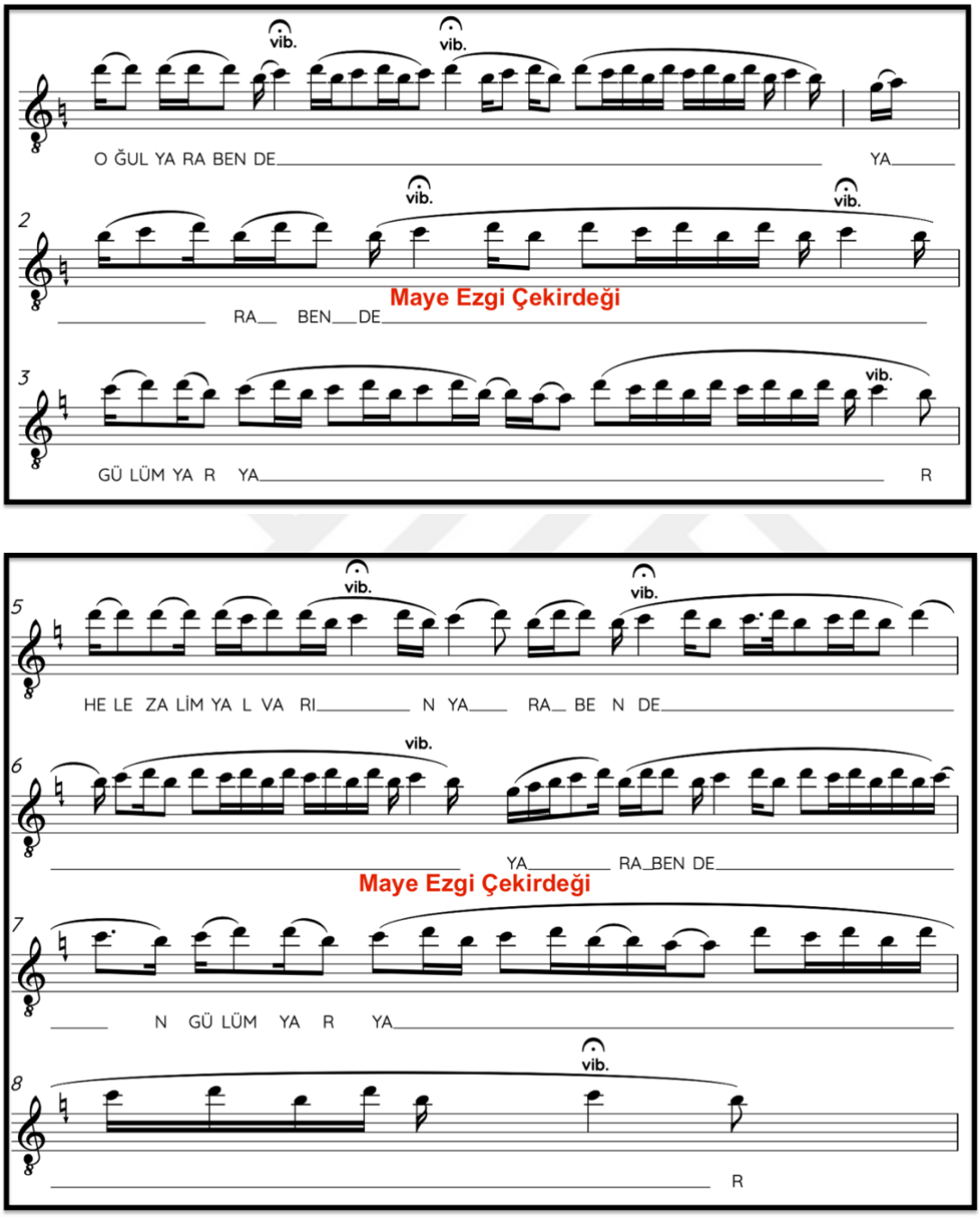
Felek Hançerini Eylemiş Engel Form Çizelgesi
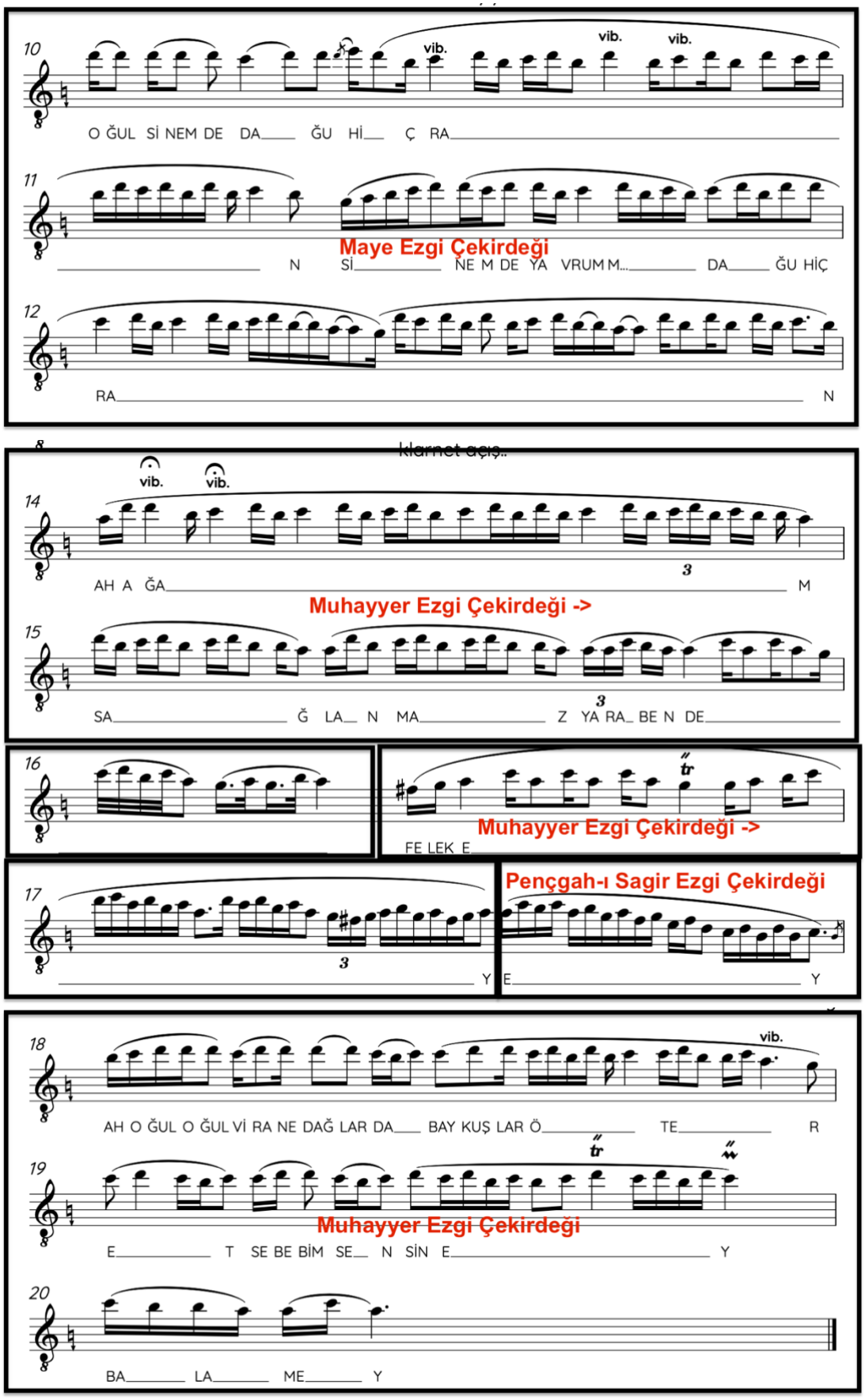
Çizelge 3. 2 Felek Hançerini Eylemiş Çengel Form Çizelgesi

Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ah ağam) **Felek hançerini eylemiş engel** **(terennüm)**	A	Uşşak-Huzi
(Oğul oğul) **Vurmuş sineme eylemiş çengel** **(terennüm)**	A’	Bayati + Uşşak-Huzi +
(Ah ağam) **Eğer ben ölürsem kabrime sen gel** **(terennüm)**	A’	Uşşak-Huzi
“Şiire ek” **(Ah) gözyaşlarımla yuğsunlar beni** **(terennüm)**	A’	Uşşak-Huzi

Yara Benden Ezgi Çekirdekleri

Yara Benden adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.6'da görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "maye, muhayyer, pençgah-I sagir" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.





Şekil 3. 6 Yara Benden Ezgi Çekirdekleri

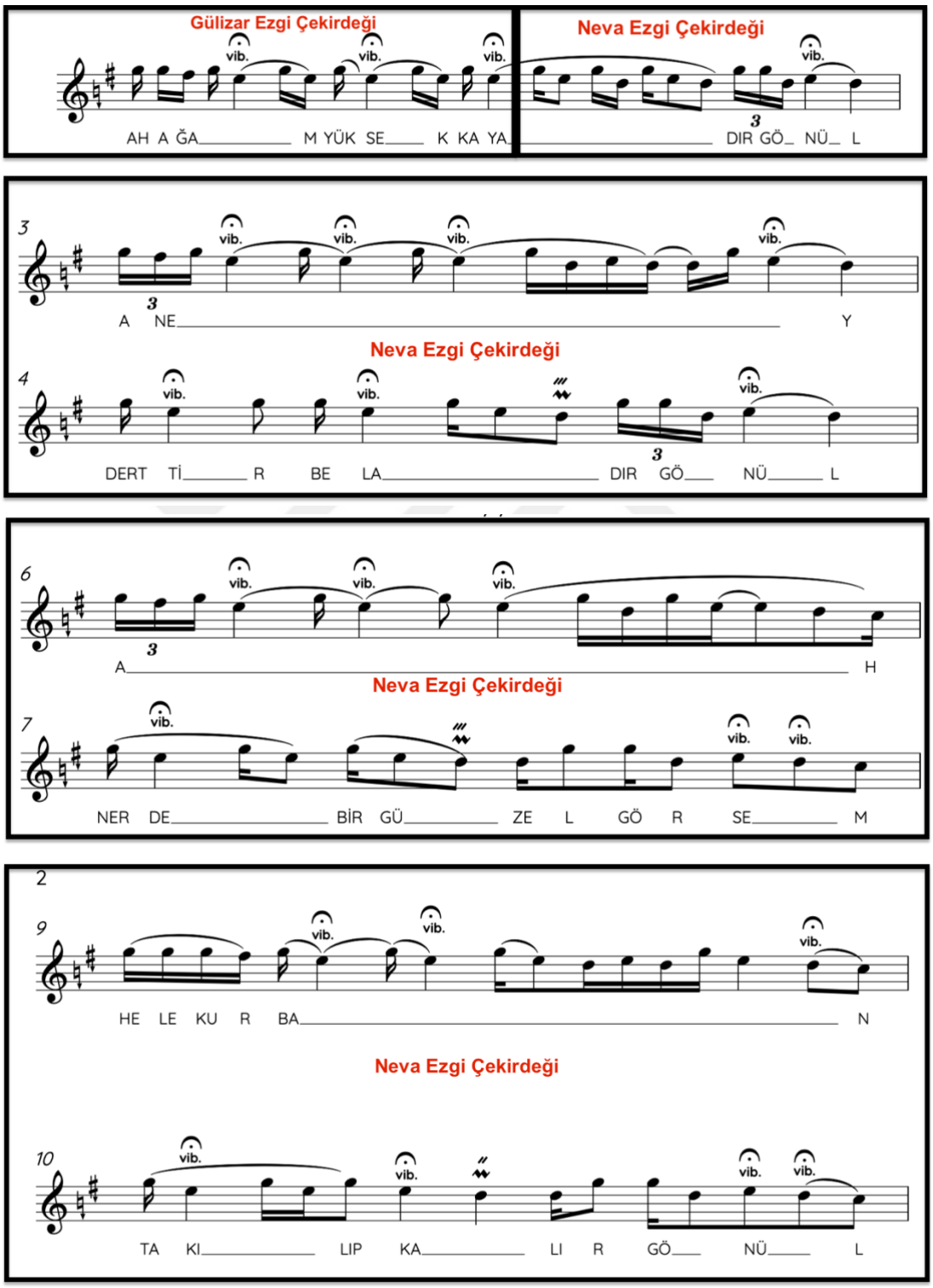
Yara Benden Form Çizelgesi

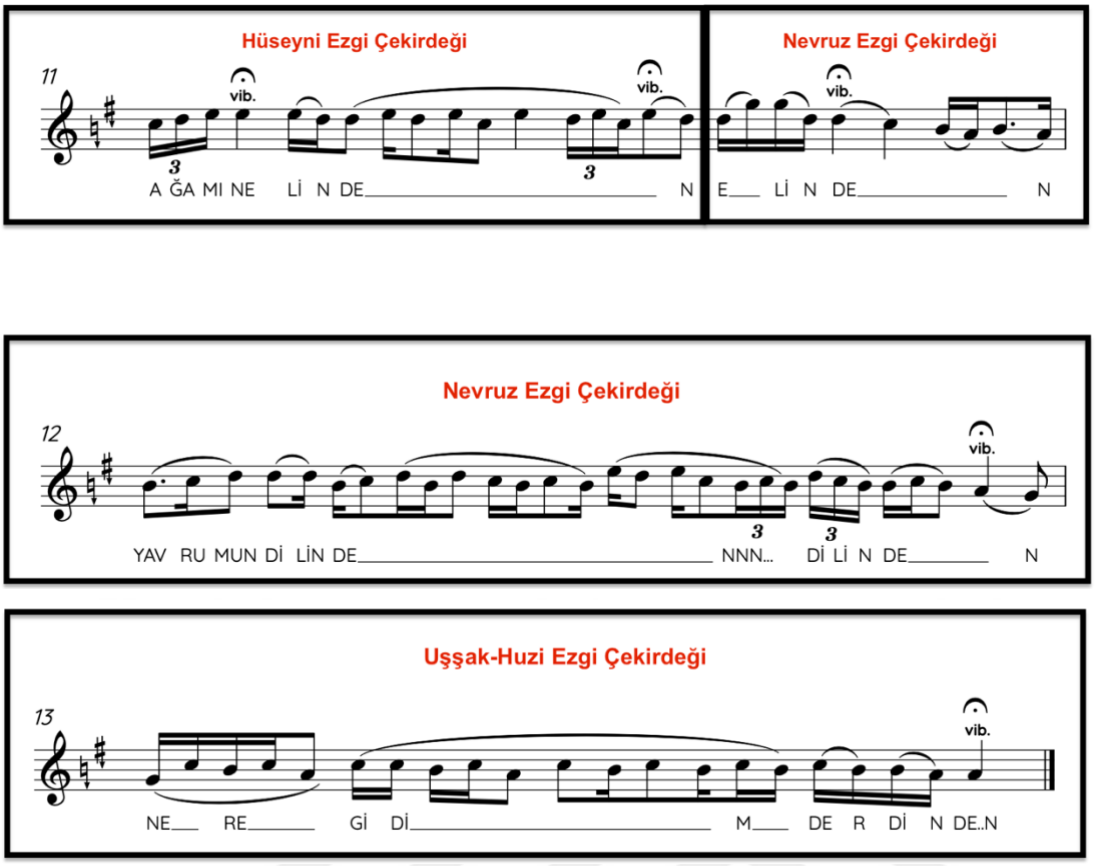
Çizelge 3. 3 Yara Benden Form Çizelgesi

Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Oğul) Yara benden (terennüm)	A	Maye
(Hele zalım) Yalvarın yara benden (terennüm)	A’	Maye
(Oğul) Sinemde dağı hicran	A’	Maye
(Ah ağam) Sağlanmaz yara benden	A’	Muhayyer
“Şiire ek” **(Felek ey)**	B	Muhayyer + Pençgah- Sagir
(Ah oğul) Virane bağlarda baykuşlar öter (terennüm)	A’	Muhayyer

Yüksek Kayadır Gönül Ezgi Çekirdekleri

Yüksek Kayadır Gönül adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.7'de görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "gülizar, uşşak-huzi, nevruz ve hüseyni" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.





Şekil 3. 7 Yüksek Kayadır Gönül Ezgi Çekirdekleri

Yüksek Kayadır Gönül Form Çizelgesi

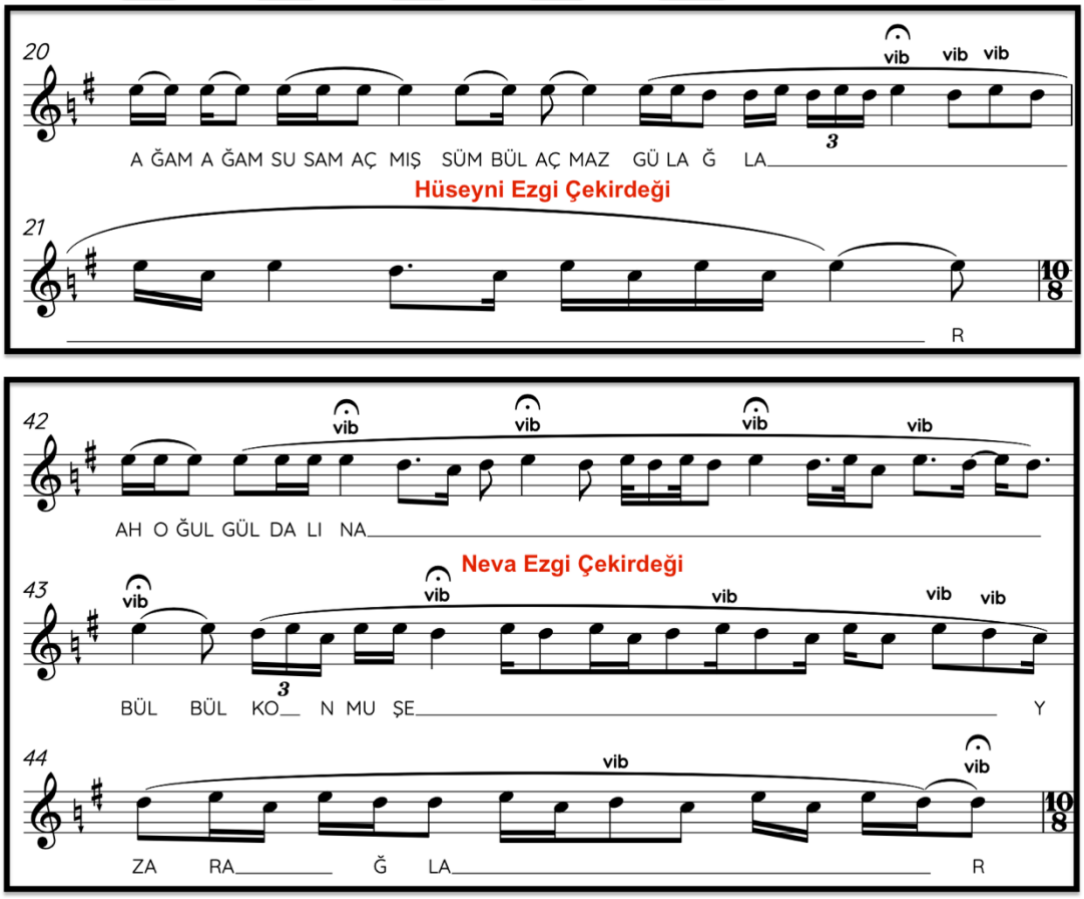
Çizelge 3. 4 Yüksek Kayadır Gönül Form Çizelgesi

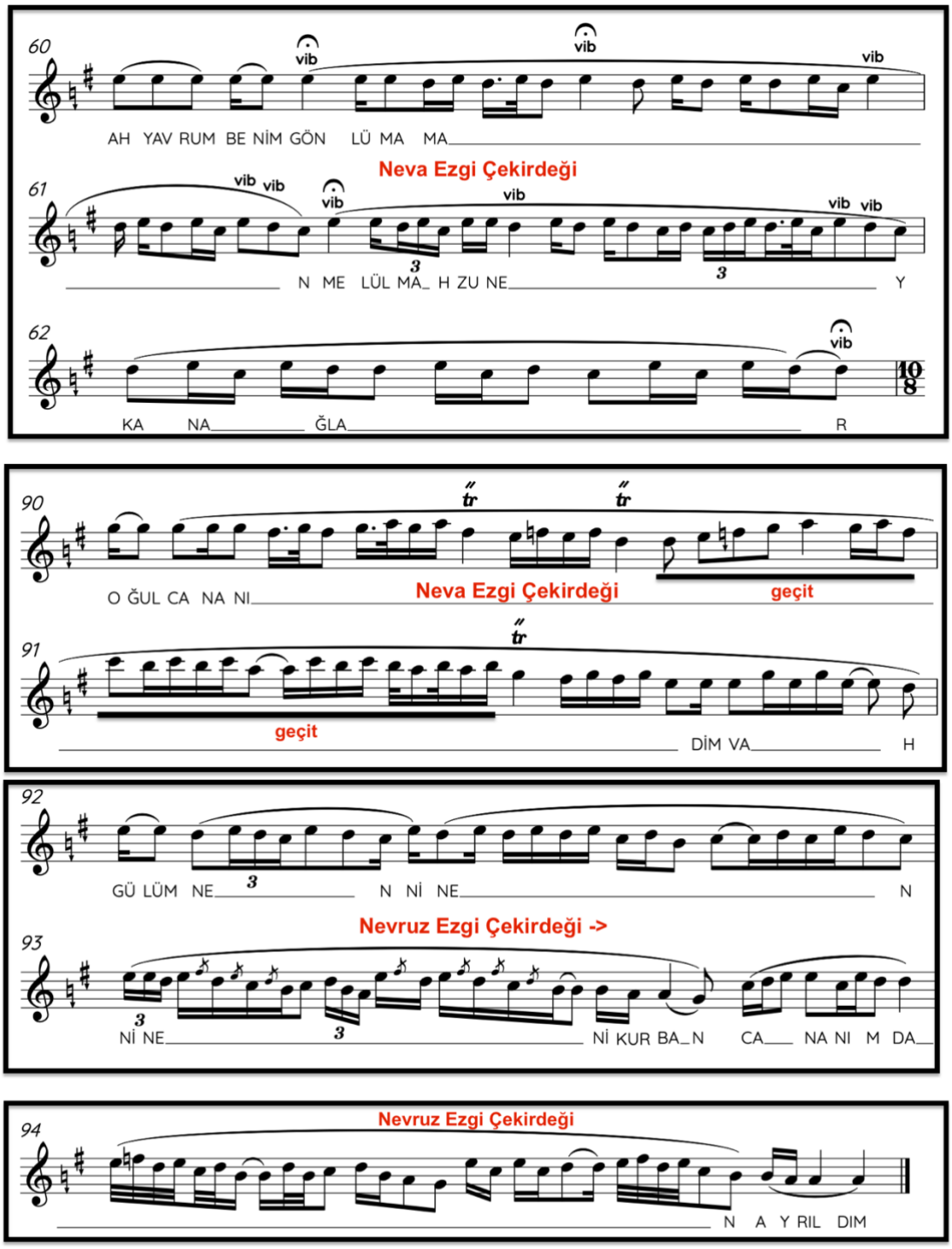
Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
((Ah ağam) Yüksek kayadır gönül	A	Gülizar + Neva
(Aney) Derttir beladır gönül	A’	Neva
(Ah) Nerde bir güzel görsem	A’	Neva

(Hele kurban) Takılır kalır gönül **“Şiire ek”** **Ağamın elinden** **Yavrumun dilinden** **Nere gidim derdinden**	A’ B	Neva Hüseyni + Nevruz + Uşşak-Huzi

Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ezgi Çekirdekleri

Susam Açmış Sümbül Açmaz adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.8’de görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde “hüseyni, nevruz ve neva” ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.





Şekil 3. 8 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ezgi Çekirdekleri
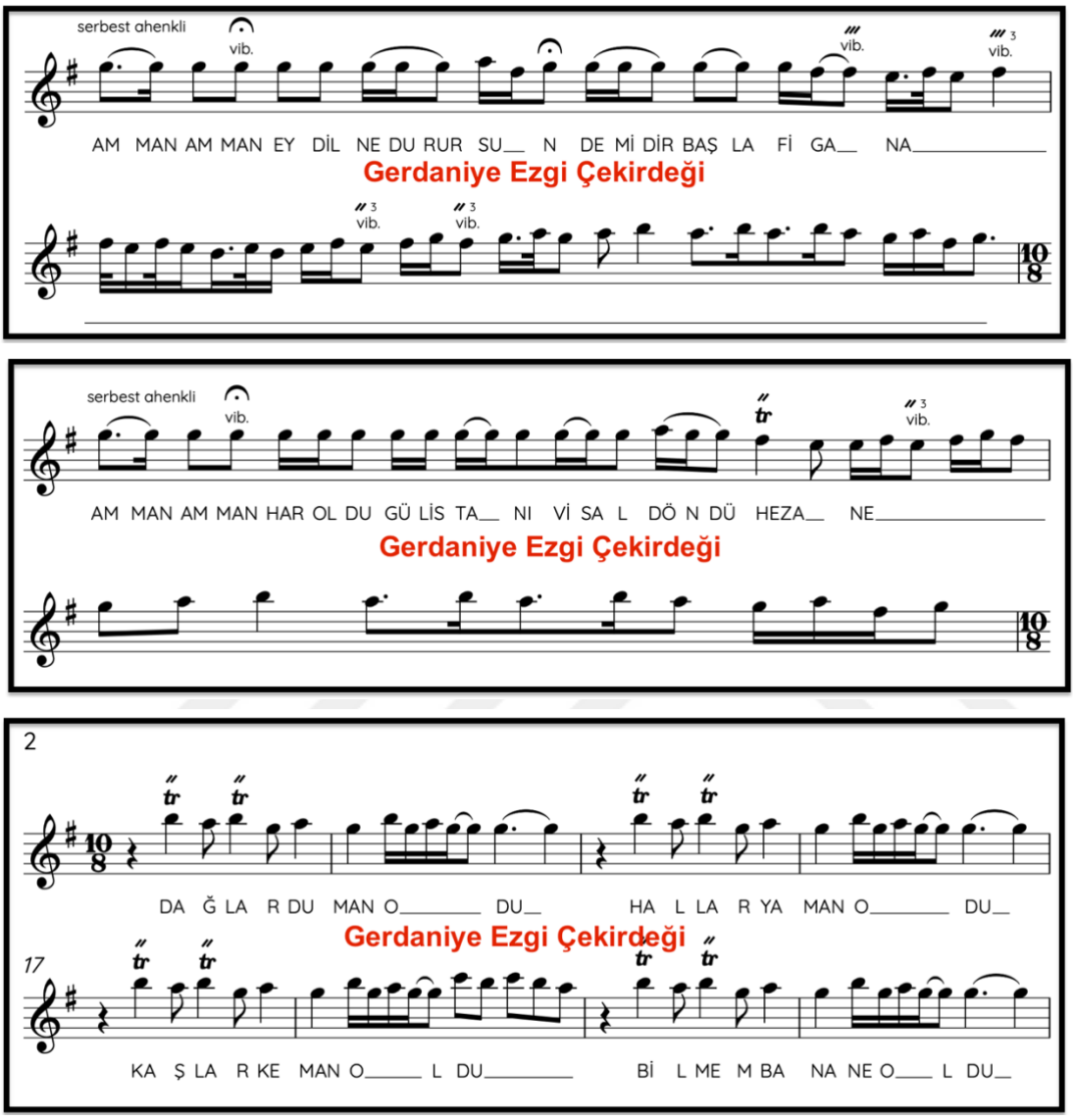
Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Form Çizelgesi

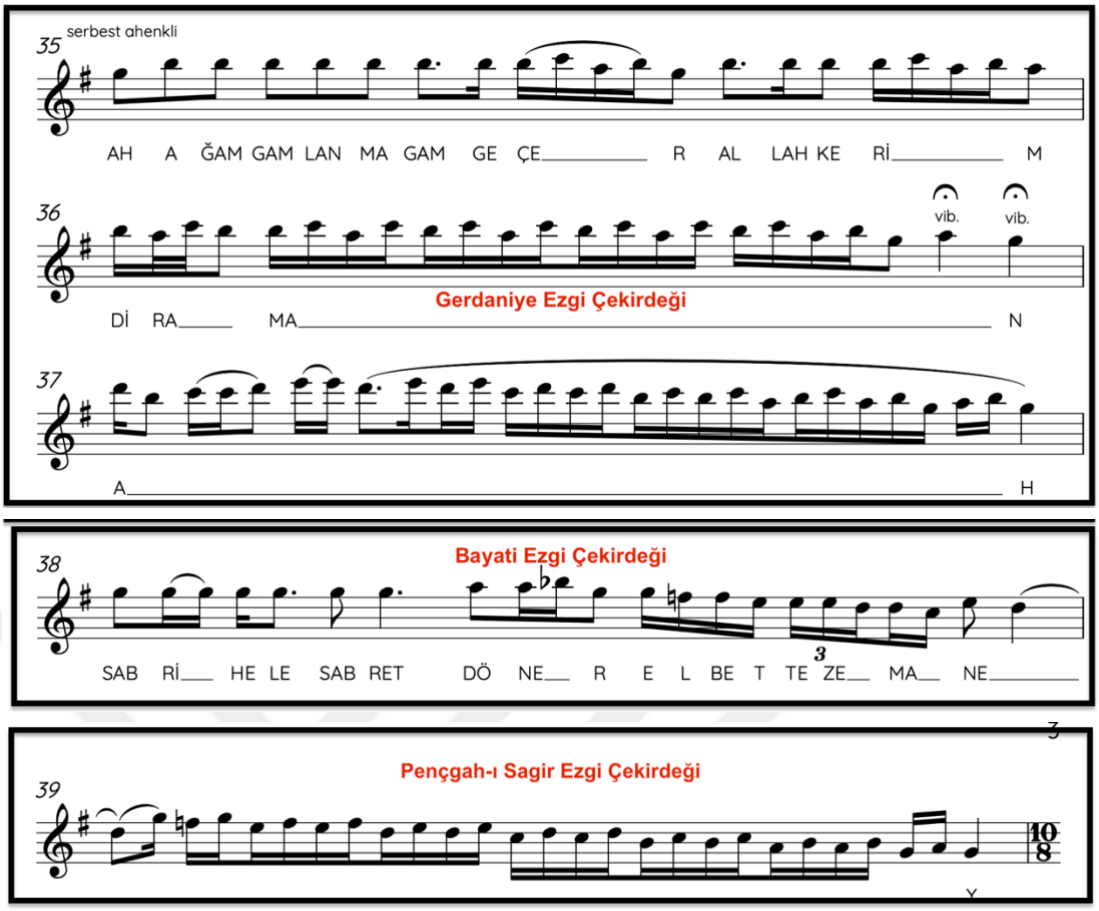
Çizelge 3. 5 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Form Çizelgesi

Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ağam ağam) Susam açmış sümbül açmaz gül ağlar	A	Hüseyni
(Ah oğul) Gül balına bülbül konmuş (ey) zar ağlar	A’	Neva
(Ah yavrum) Benim gönlüm (aman) melül mahzun (ey) kan ağlar	A’	Neva
(Terennüm)	B	Neva
(Terennüm) **Cananımdan ayrıldım**	A’	Nevruz

Ey Dil Ne Dururşun Demidir Başla Figana Ezgi Çekirdekleri
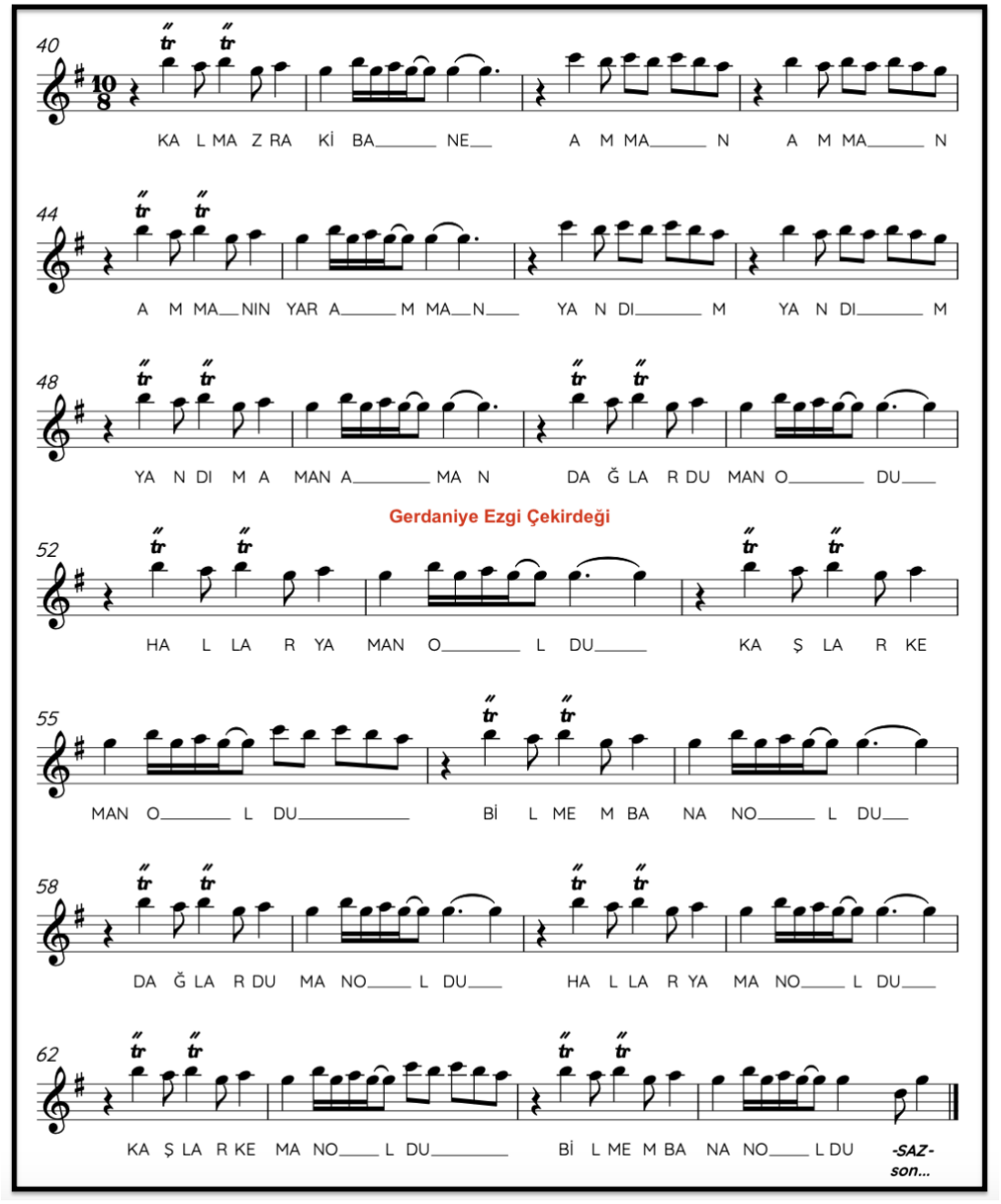
Ey Dil Ne Dururşun Demidir Başla Figana adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.9'da görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "gerdaniye, bayati ve pençgah-I sagir" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.




serbest ahenkli
35
AH A ĞAM GAM LAN MA GAM GE ÇE R AL LAH KE Rİ M
36
vib.
vib.
Gerdaniye Ezgi Çekirdeği
Dİ RA MA N
37
A H

Bayati Ezgi Çekirdeği
38
SAB Rİ HE LE SAB RET DÖ NE R E L BE T TE ZE MA NE
3

Pençgah-ı Sagir Ezgi Çekirdeği
39
10
8



Şekil 3. 9 Ey Dil Ne Dururs un Ezgi Çekirdekleri

Ey Dil Ne Dururs un Form Çizelgesi

Çizelge 3. 6 Ey Dil Ne Dururs un Form Çizelgesi

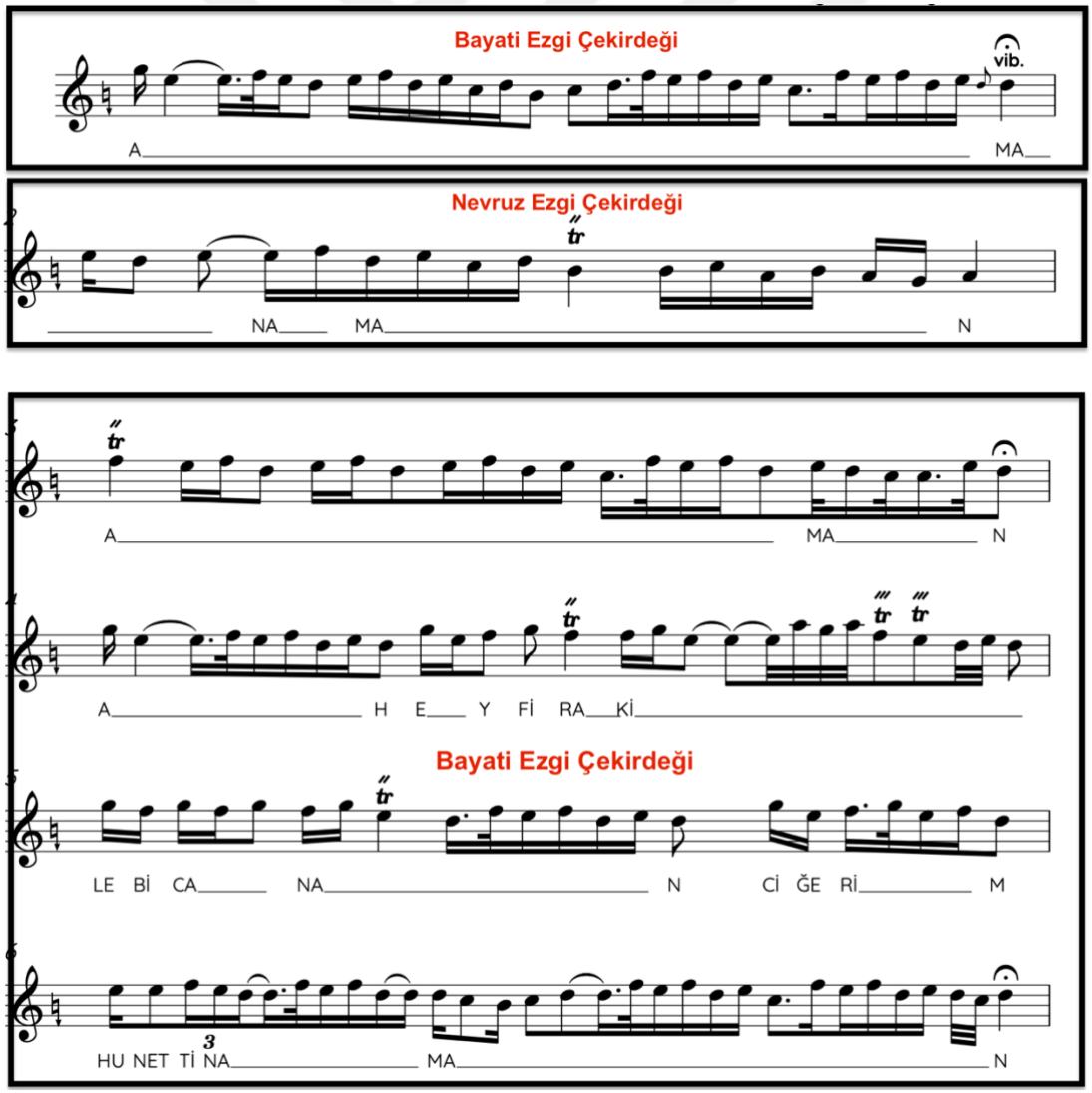
Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Aman aman) Ey dil ne dururs un demidir başla figane	A	Gerdaniye
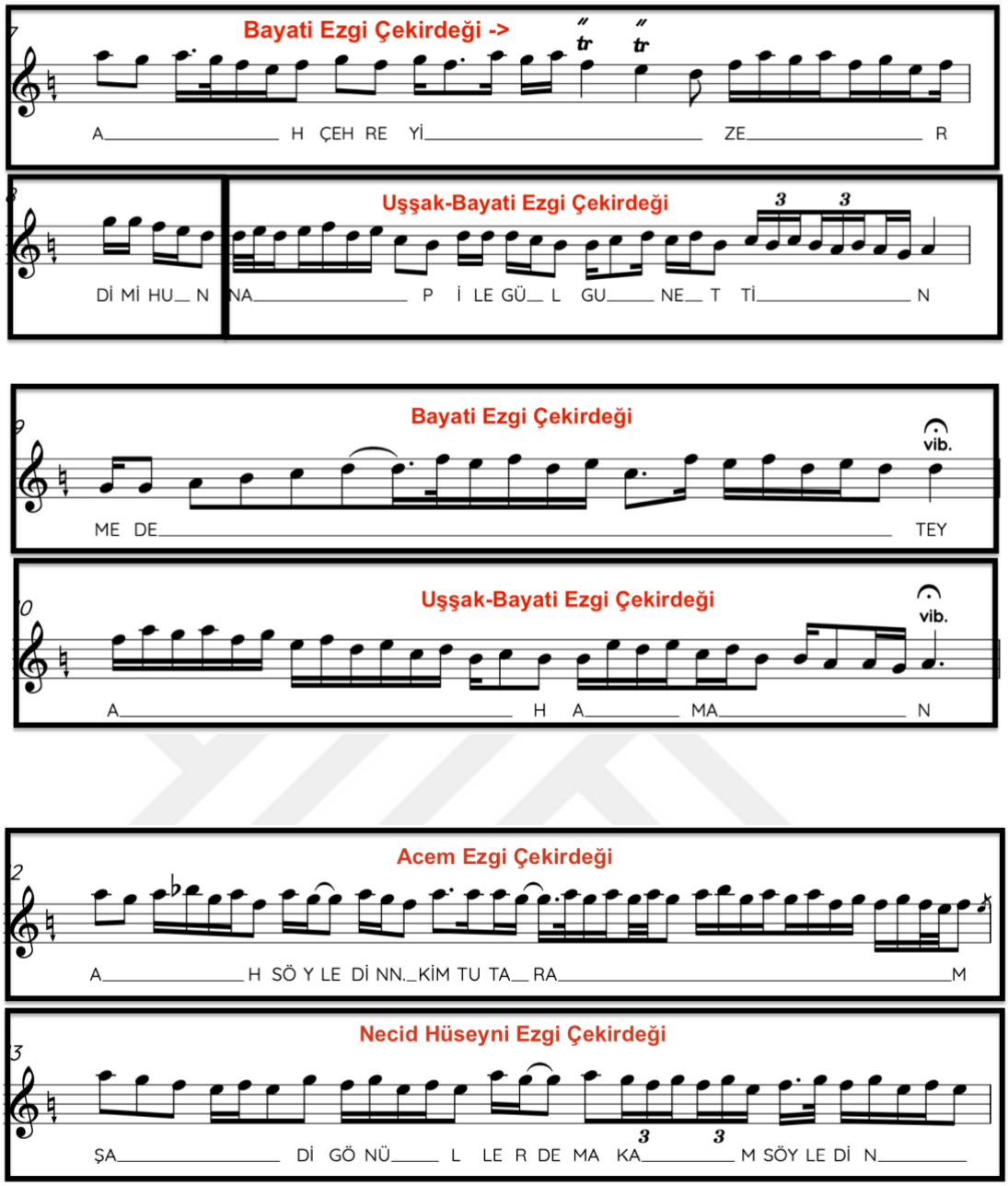
Çün andelibane		
(Aman aman) Har oldu gülistanı visal döndü hezane **Kar yağdı çemene** **(eser içinde bu kısım yoktur)**	A’	Gerdaniye
Dağlar duman oldu **Halım yaman oldu** **Kaşlar keman oldu** **Bilmem bana ne oldu**	A’	Gerdaniye
(Ah ağam) Gamlanma gam geçer **Allah kerimdir (aman)**	B	Gerdaniye
(Terennüm)	C	Gerdaniye
Sabri hele sabret döner elbette zamane	D	Gerdaniye + Bayati + Pençgah-ı Sagir
Kalmaz rakibane **(Terennüm)** **(Terennüm)**	A’	Gerdaniye

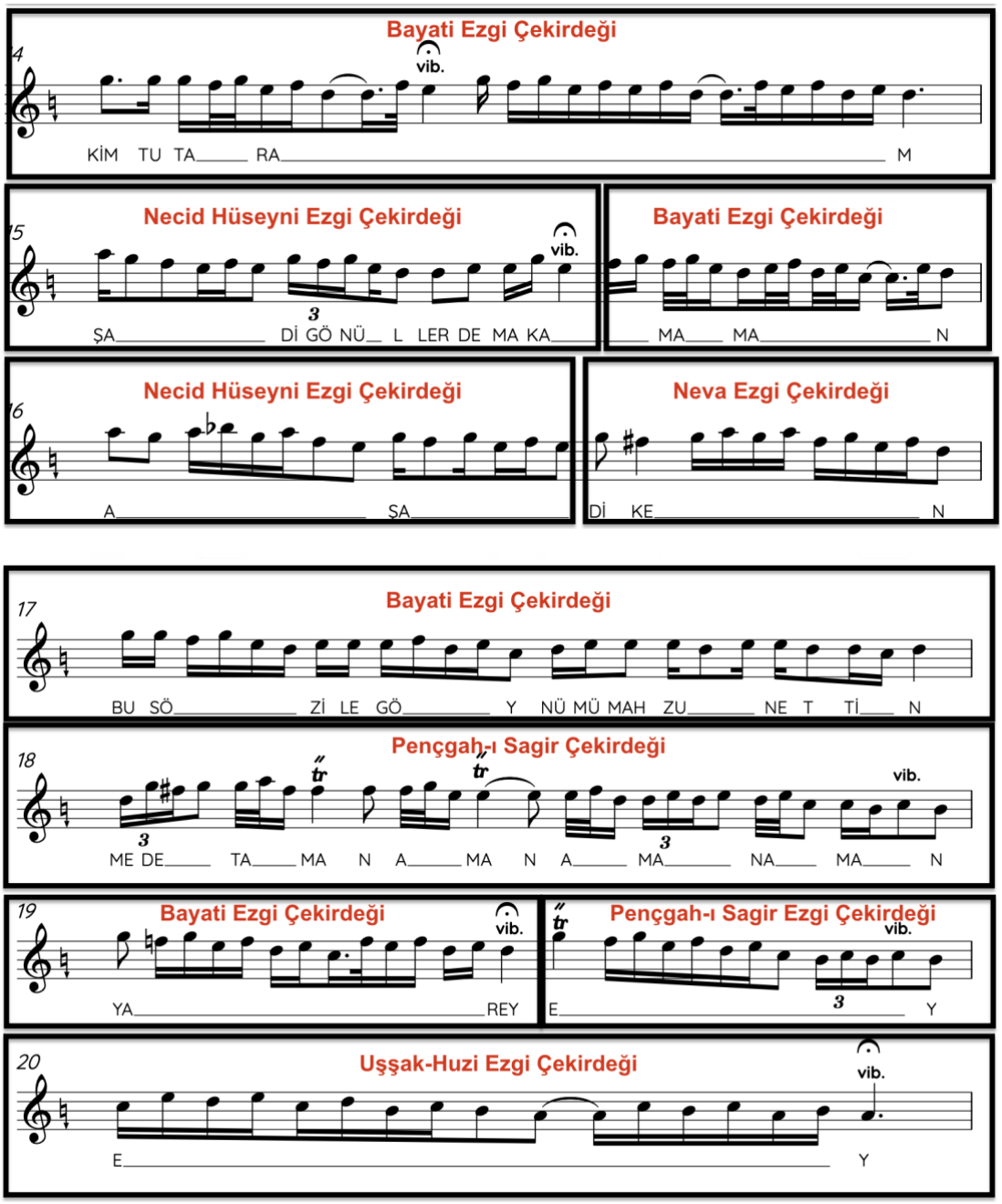
Dağlar duman oldu **Halım yaman oldu** **Kaşlar keman oldu** **Bilmem bana ne oldu**	A’	Gerdaniye

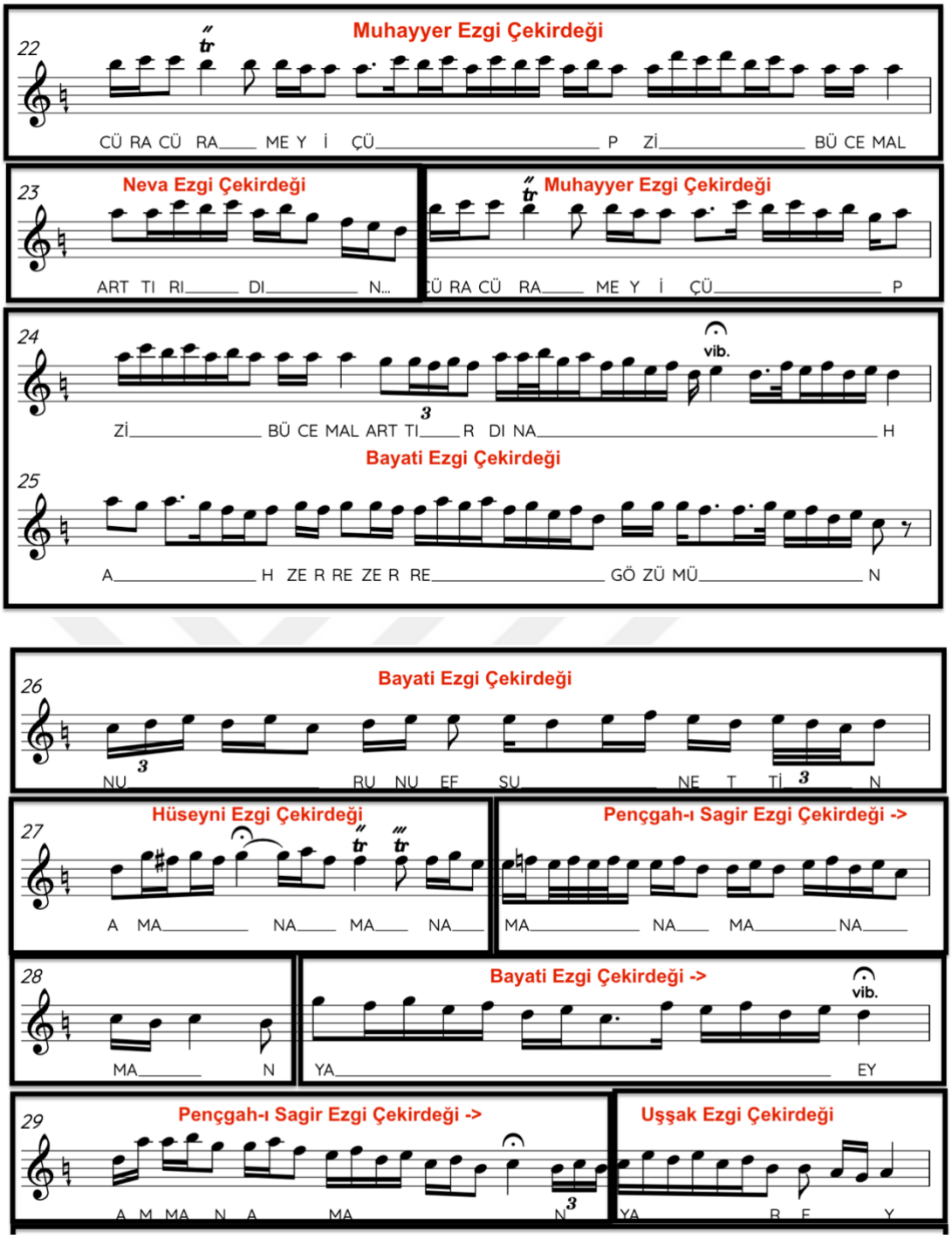
Ey Firâk-i Leb-i Cânan Ciğerim Hûn Ettin Ezgi Çekirdekleri
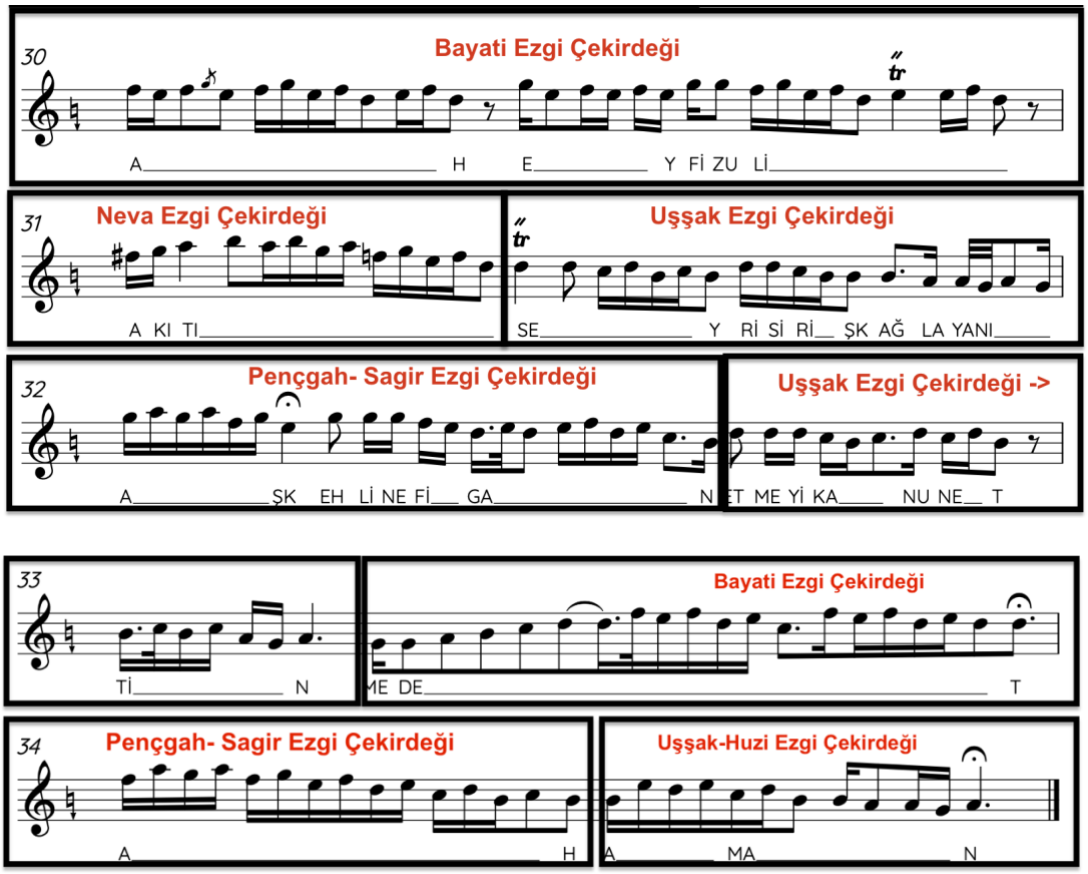
Ey Firak-I Leb-I Canan Ciğerim Hun Ettin adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.10’da görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde “bayati, nevruz, uşşak-bayati, acem, necid hüseyni, pençgah-I sagir,uşşak-huzi, muhayyer ve neva” ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.




Bayati Ezgi Çekirdeği ->
A H ÇEH RE Yİ ZE R
Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği
Dİ Mİ HU N NA P İ LE GÜ L GU NE T Tİ N
Bayati Ezgi Çekirdeği
vib.
ME DE TEY
Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği
vib.
A H A MA N
Acem Ezgi Çekirdeği
A H SÖ Y LE Dİ NN. KİM TU TA RA M
Necid Hüseyni Ezgi Çekirdeği
ŞA Dİ GÖ NÜ L LE R DE MA KA M SÖY LE Dİ N


Bayati Ezgi Çekirdeği
4
vib.
KİM TU TA RA M
Necid Hüseyni Ezgi Çekirdeği
15
vib.
3
ŞA Dİ GÖ NÜ L LER DE MA KA
Bayati Ezgi Çekirdeği
MA MA N
Necid Hüseyni Ezgi Çekirdeği
16
A ŞA
Neva Ezgi Çekirdeği
Dİ KE N
Bayati Ezgi Çekirdeği
17
BU SÖ Zİ LE GÖ Y NÜ MÜ MAH ZU NE T Tİ N
Pençgah-ı Sagir Çekirdeği
18
tr
tr
vib.
3
3
ME DE TA MA N A MA N A MA NA MA N
Bayati Ezgi Çekirdeği
19
vib.
YA REY
Pençgah-ı Sagir Ezgi Çekirdeği
tr
vib.
3
E Y
Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği
20
vib.
E Y


Muhayyer Ezgi Çekirdeği
22
CÜ RA CÜ RA ME Y İ ÇÜ P Zİ BÜ CE MAL
Neva Ezgi Çekirdeği
23
ART TI RI DI N...
Muhayyer Ezgi Çekirdeği
CÜ RA CÜ RA ME Y İ ÇÜ P
24
vib.
Zİ BÜ CE MAL ART TI R DI NA H
Bayati Ezgi Çekirdeği
25
A H ZE R RE ZE R RE GÖ ZÜ MÜ N
Bayati Ezgi Çekirdeği
26
NU RU NU EF SU NE T Tİ N
Hüseyni Ezgi Çekirdeği
27
A MA NA MA NA
Pençgah-ı Sagir Ezgi Çekirdeği ->
MA NA MA NA
28
MA N
Bayati Ezgi Çekirdeği ->
vib.
YA EY
Pençgah-ı Sagir Ezgi Çekirdeği ->
29
A M MA N A MA N
Uşşak Ezgi Çekirdeği
YA R E Y



Şekil 3. 10 Ey Firak-i Leb-i Canan Ciğerim Hun Ettin Ezgi Çekirdekleri

Ey Firâk-i Leb-i Cânan Ciğerim Hûn Ettin Form Çizelgesi

Çizelge 3. 7 Ey Firâk-İ Leb-İ Cânan Ciğerim Hûn Ettin Form Çizelgesi
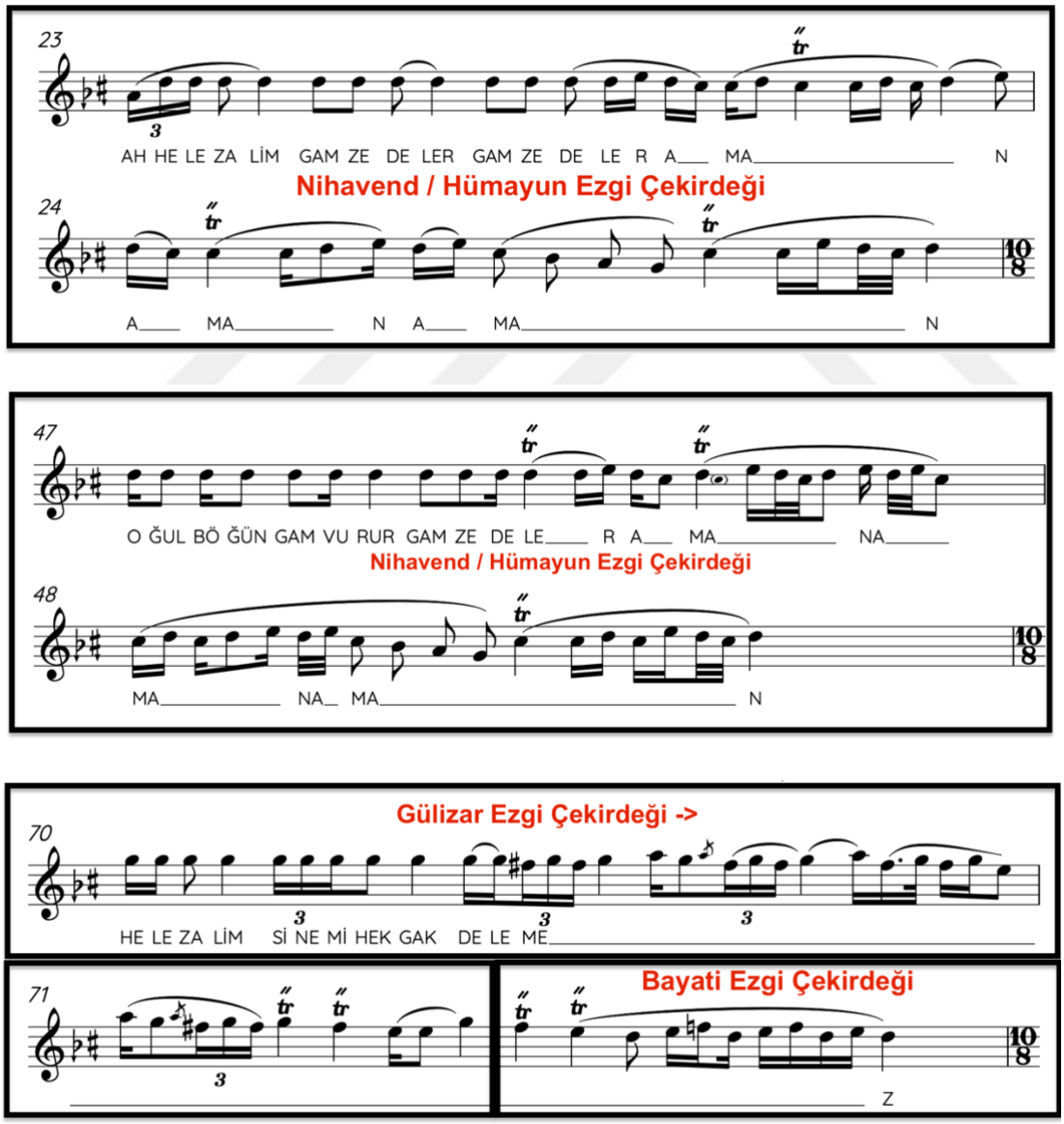
Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Terennüm) **/Aman)** **Ey firâk-i leb-i cânan ciğerim hûn ettin**	A	Bayati + Nevruz Bayati
(Ah) **Çehre-i zerdimi hun-ab ile gül-gun ettin**		Bayati Uşşak-Bayati
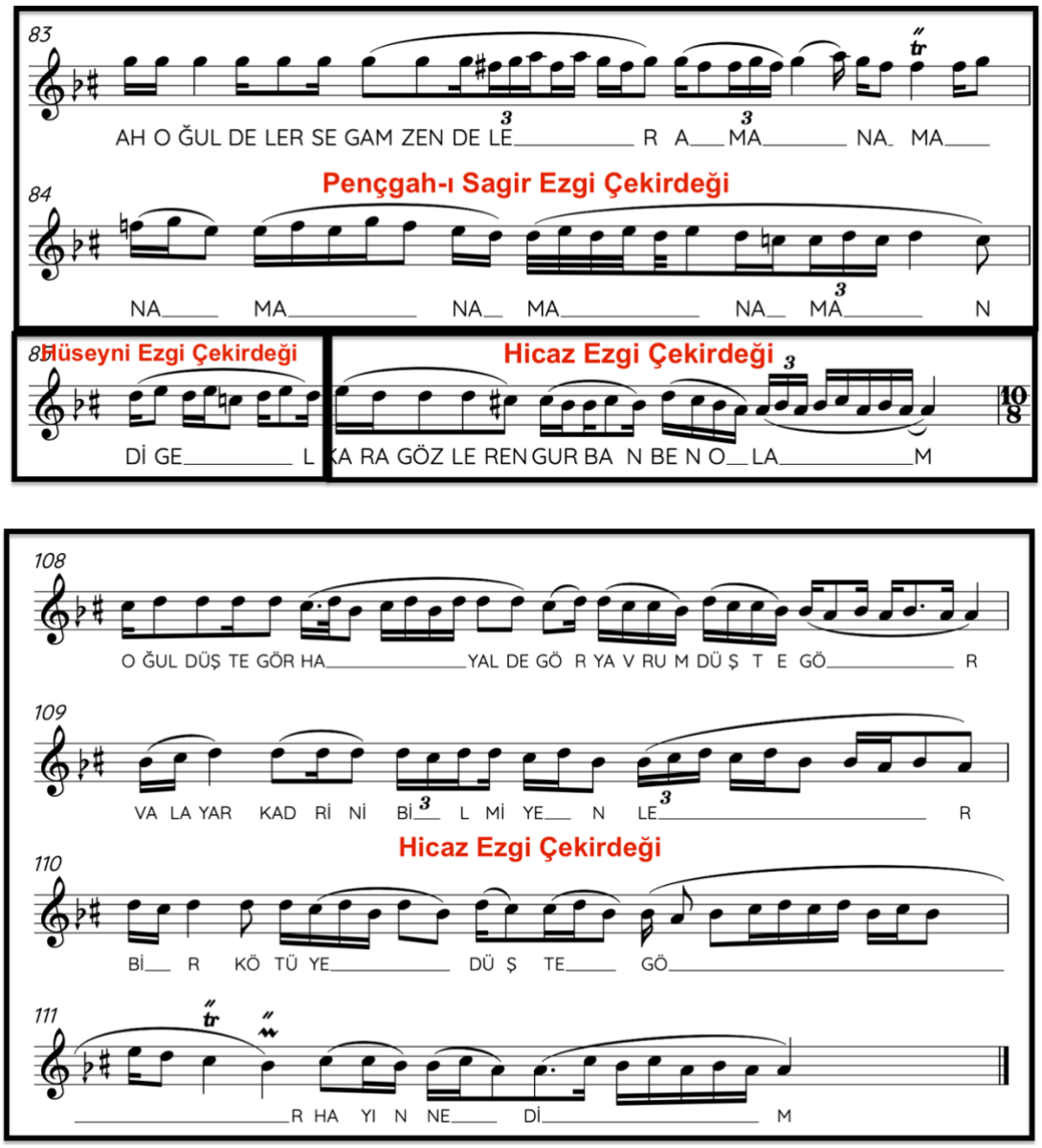
(Terennüm)	B	Bayati + Uşşak Bayati
(Ah) **Söyledin kim tutar (ah)** **şad gönüllerde makam**	B’	Acem + Necid Hüseyni + Bayati + Necid Hüseyni + Bayati
(Ah) **Şâd iken bu söz ile gönlümü mahzûn ettin** **(Terennüm)**	B’	Necid Hüseyni + Neva + Bayati Pençgah-ı Sagir + Uşşak Huzi
Cür’a cür’a mey içip zîb-i cemâl artırdın	C	Muhayyer + Neva + Muhayyer + Bayati
(Ah) **Zerre zerre gözümün nûrun efzûn ettin** **(Terennüm)** **(Terennüm) Fuzuli**	B’	Bayati + Hüseyni + Pençgah-ı Sagir + Bayati + Pençgah-ı Sagir + Uşşak Bayati + Neva + Uşşak + Pençgah-i

Akıtıp seyl-i sirişk ağlayalı **Aşk ehline figân etmeği kânûn ettin**		Sagir + Uşşak + Bayati + Pençgah-i Sagir + Uşşak-Huzi

Gamzedeler Ezgi Çekirdekleri

Gamzedeler adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.11'de görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "nihavend/hümayun, bayati, gülizar pençgah-I sagir, hicaz ve hüseyni" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.





Şekil 3. 11 Gamzedeler Ezgi Çekirdeği

Gamzedeler Form Çizelgesi
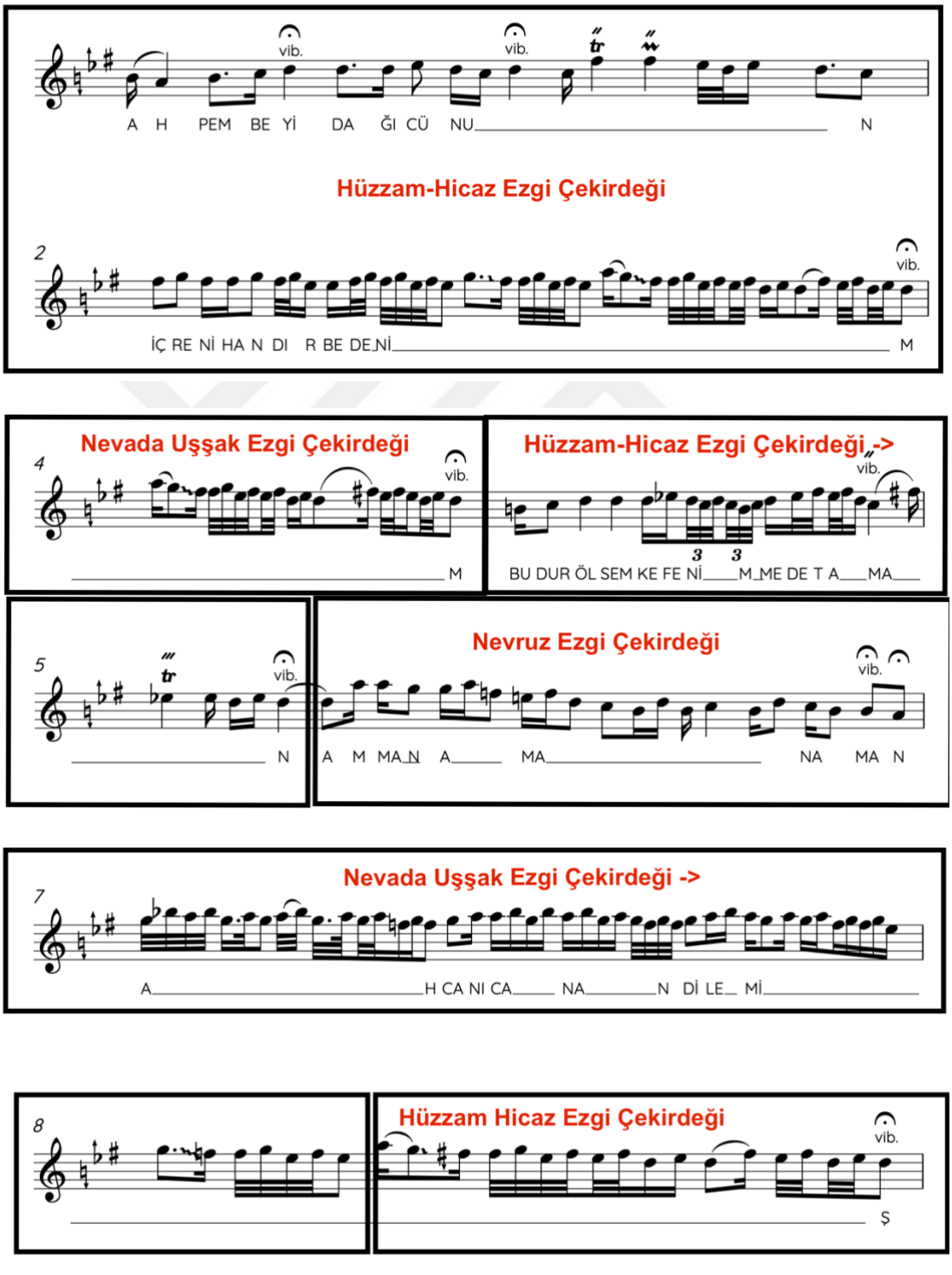
Çizelge 3. 8 Gamzedeler Form Çizelgesi

Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ah hele zalım) Gamzedeler (Terennüm)	A	Nihavend / Humayun
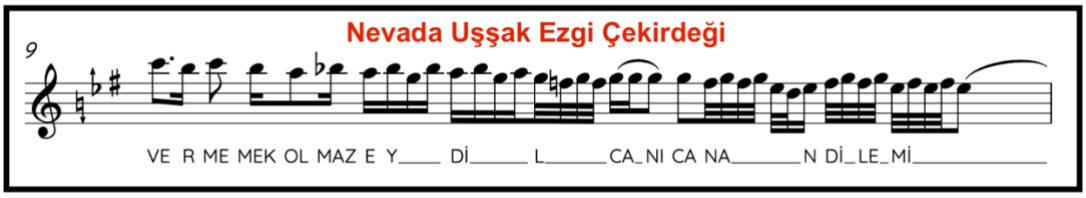
(Oğul) Bugün gam vurur gamzedeler **(Terennüm)**	A’	Nihavend / Humayun
(Hele zalım) Sinemi hekgah delemez	B	Gülizar + Bayatii
(Ah oğul) Delerse gamzen deler **(Terennüm)** **(Terennüm)**	B’ C	Pençgah-ı Sagir Hüseyni Hicaz
“EK” **(Oğul) Düş de gör** **Hayalde gör düşde gör** **(Vallah) Kadrini bilmeyenler** **Bir kötüye düş de gör** **(Terennüm)**	A’	Hicaz

Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ezgi Çekirdekleri
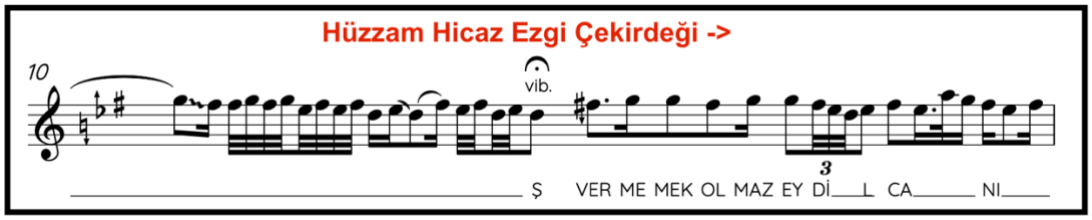
Pembe-I Dağ-I Cünun İçre Nihandır Bedenim adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.12'de görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "hüzzam-hicaz, uşşak, nevruz, acem, nevruz, gerdaniye, muhayyer, uşşak, maye, bayati, hüseyni ve pençgah-I sagir" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.
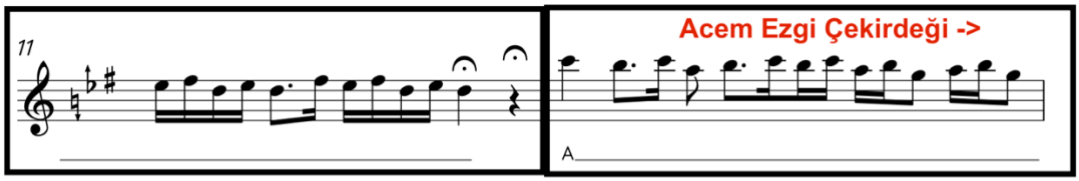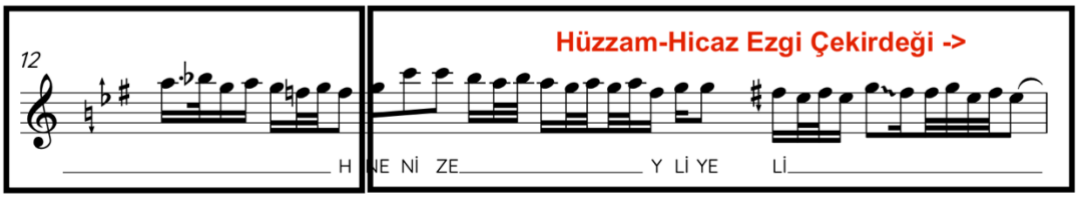


Nevada Uşşak Ezgi Çekirdeği
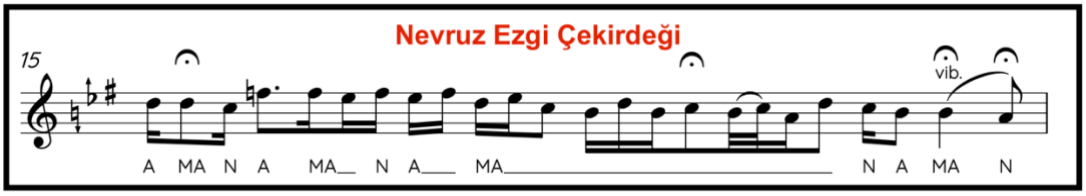


Hüzzam Hicaz Ezgi Çekirdeği ->
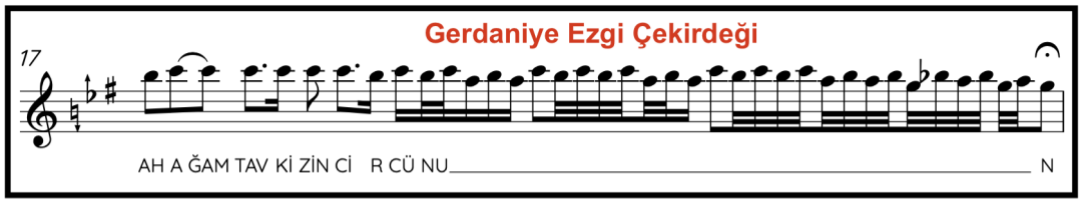


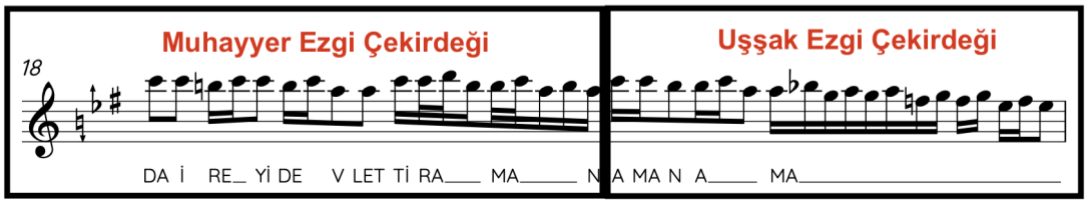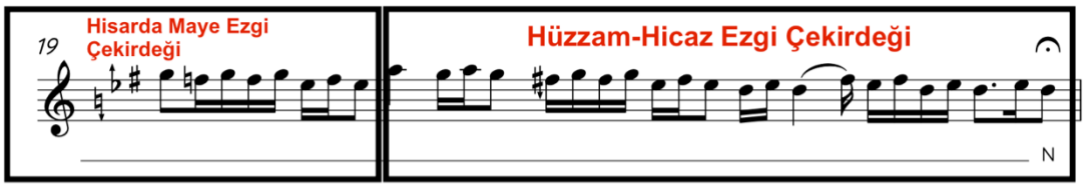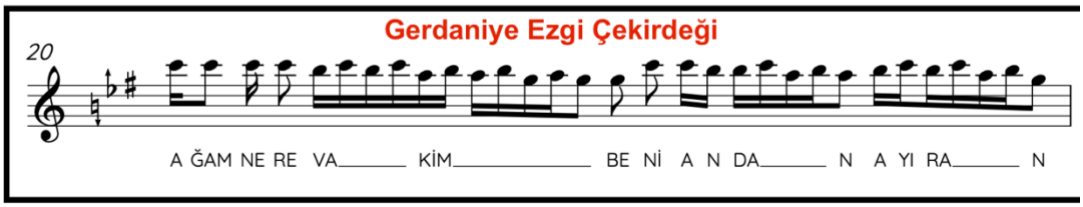




Nevruz Ezgi Çekirdeği
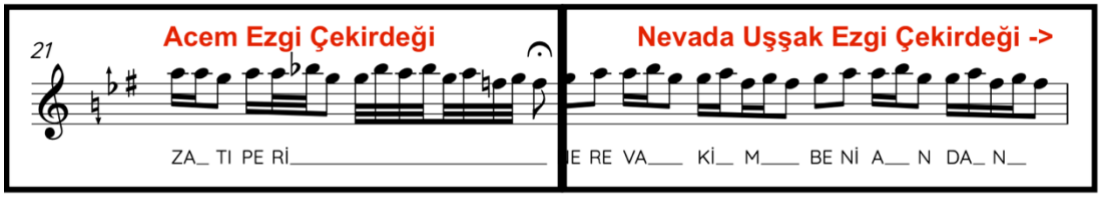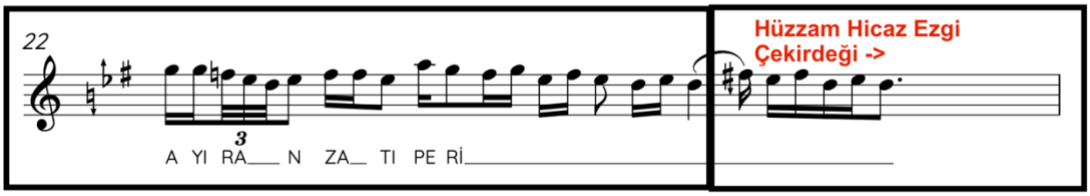



Gerdaniye Ezgi Çekirdeği
17
AH A ĞAM TAV Kİ ZİN Cİ R CÜ NU N
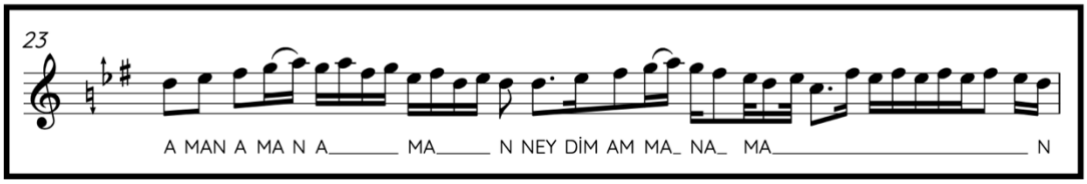

Muhayyer Ezgi Çekirdeği
Uşşak Ezgi Çekirdeği
18
DA İ RE_ Yİ DE V LET Tİ RA MA A MA N A MA
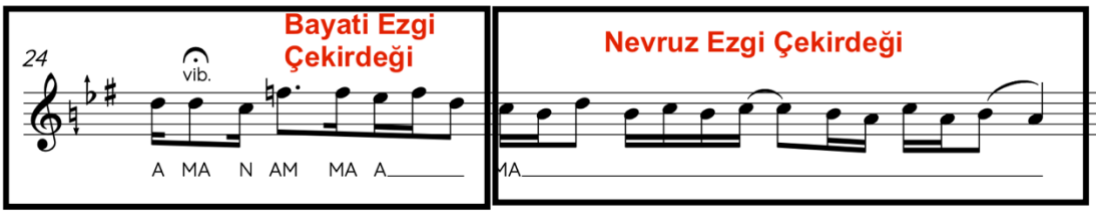

Hisarda Maye Ezgi Çekirdeği
Hüzzam-Hicaz Ezgi Çekirdeği
19
N


Gerdaniye Ezgi Çekirdeği
20
A ĞAM NE RE VA KİM BE Nİ A N DA N A YI RA N


Acem Ezgi Çekirdeği
Nevada Uşşak Ezgi Çekirdeği ->
21
ZA_ TI PE Rİ E RE VA Kİ_ M BE Nİ A N DA_ N_
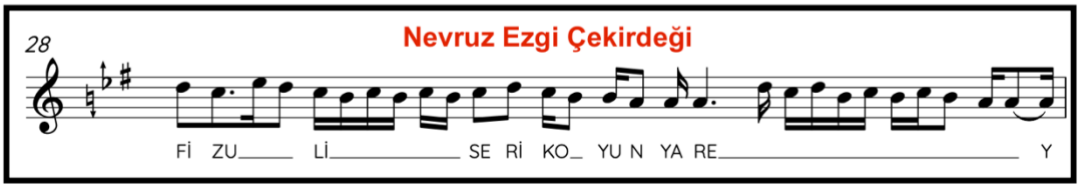

Hüzzam Hicaz Ezgi Çekirdeği ->
22
3
A YI RA N ZA_ TI PE Rİ
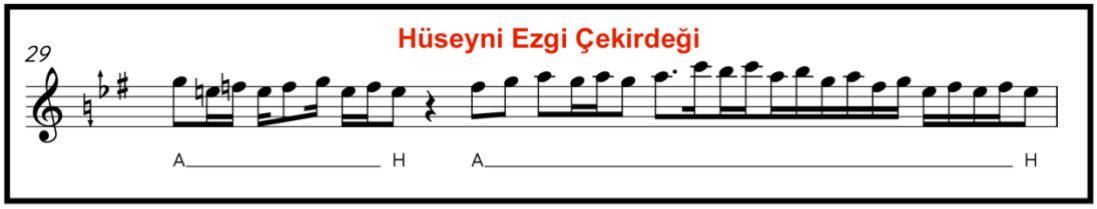

23
A MAN A MA N A MA N NEY DİM AM MA_ NA_ MA N

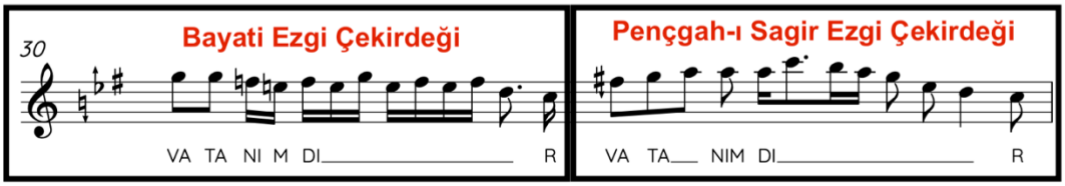

24
Bayati Ezgi Çekirdeği
vib.
A MA N AM MA A
Nevruz Ezgi Çekirdeği
MA
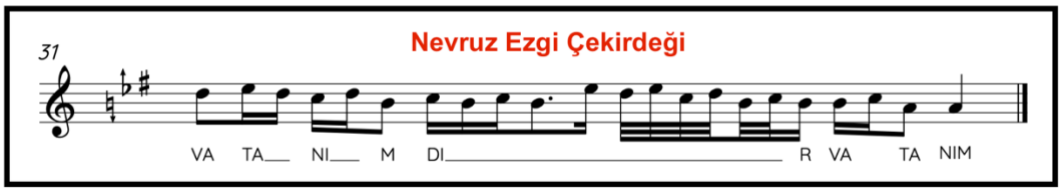

26
Maye Ezgi Çekirdeği
A
H


27
Bayati Ezgi Çekirdeği
E DE ME
M TE
R Kİ


28
Nevruz Ezgi Çekirdeği
Fİ ZU
Lİ
SE Rİ KO YU N YA RE
Y


29
Hüseyni Ezgi Çekirdeği
A
H
A
H


30
Bayati Ezgi Çekirdeği
VA TA NI M DI
R
Pençgah-ı Sagir Ezgi Çekirdeği
VA TA NIM DI
R



Şekil 3. 12 Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ezgi Çekirdekleri

Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Form Çizelgesi

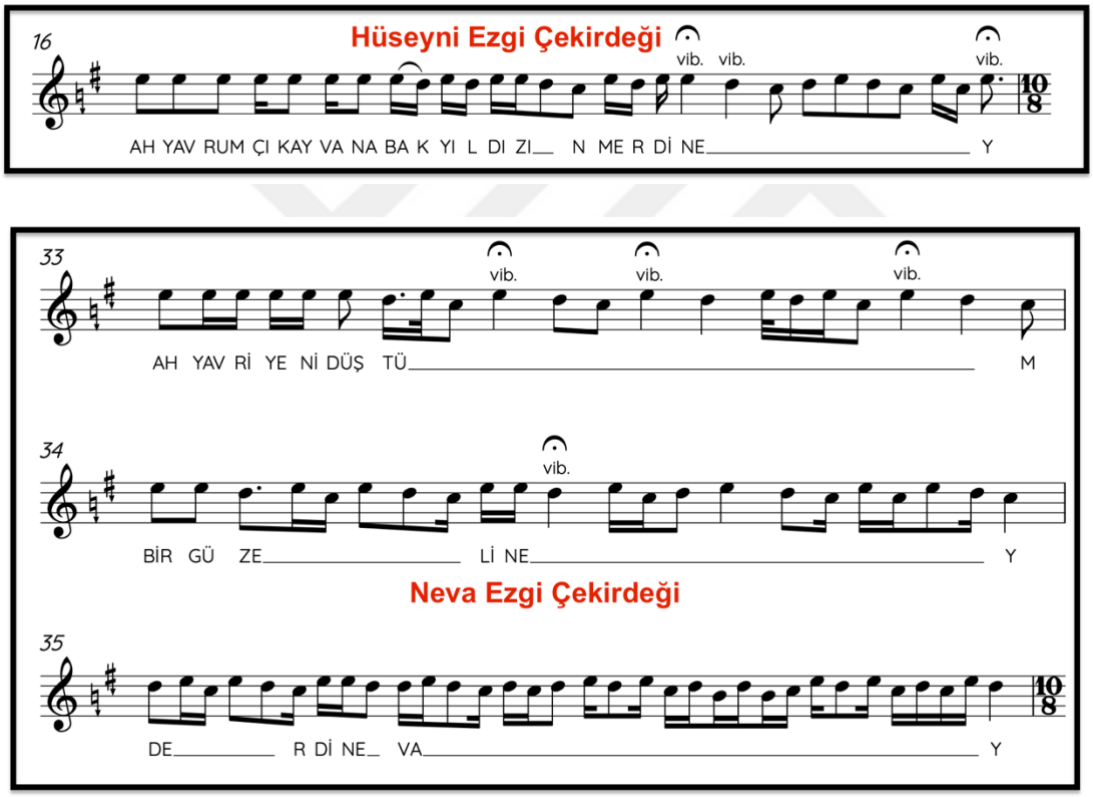
Çizelge 3. 9 Pembe- i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim Form Çizelgesi

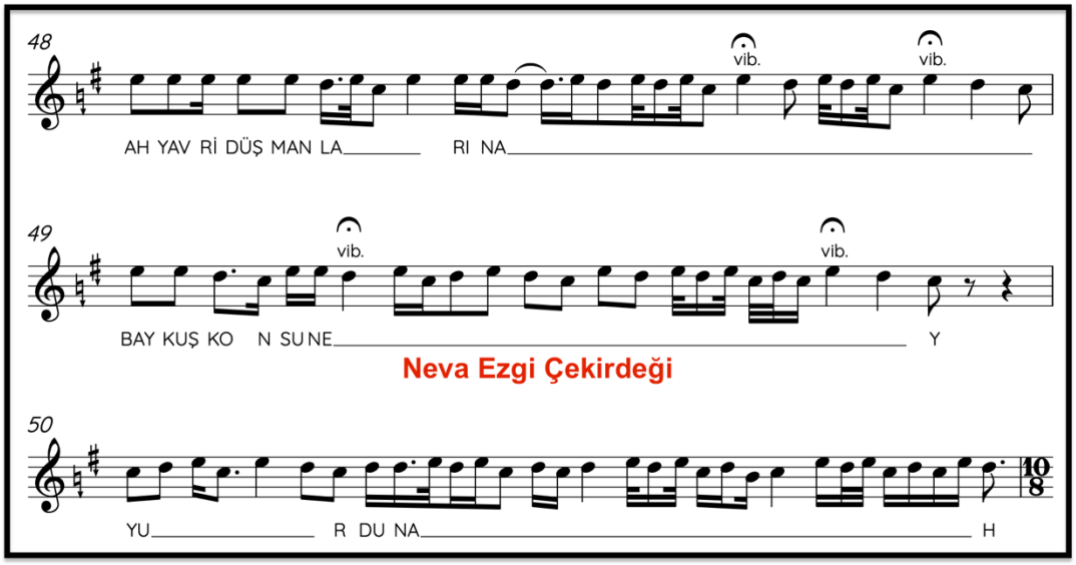
Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ah) Pembe-i dağ-ı cünun içre nihandır bedenim **(Ah) Diri oldukça libasım budur ölsem kefenim** **(Terennüm)**	A	Hüzzam-Hicaz Nevada Uşşak + Hüzzam-Hicaz + Nevruz
(Ah) **Canı canan dilemiş vermemek olmaz ey dil** **(Ah) Ne niza eyleyelim ol ne senindir ne benim** **(Terennüm)**	A’	Nevada Uşşak + Hüzzam-Hicaz Acem + Hüzzam-Hicaz + Nevruz
(Ah) Tavk-ı zencir-i cünun daire-i devlettir **(Terennüm)** **(Ağam) Ne reva kim beni andan ayıra za'f-i tenim** **(Terennüm)**	B	Gerdaniye + Muhayyer + Uşşak + Hisarda Maye Hüzzam-Hicaz + Gerdaniye + Acem + Nevada Uşşak Hüzzam-Hicaz + Bayati + Nevruz
(Ah)		Maye + Bayati
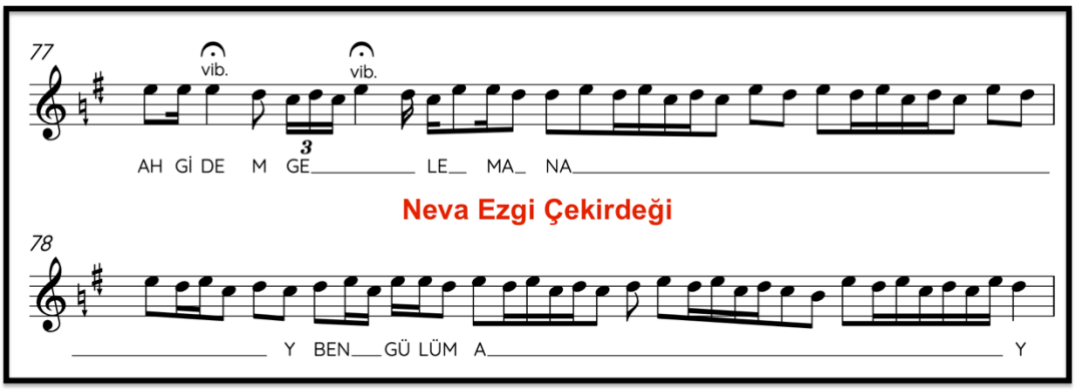
Edemem terk-i Fuzuli ser-i kuyun yarın **(Ah)** **Vatanımdır vatanımdır vatanımdır vatanım**	C	Nevruz + Hüseyni Bayati + Pençgah-ı Sagir + Nevruz
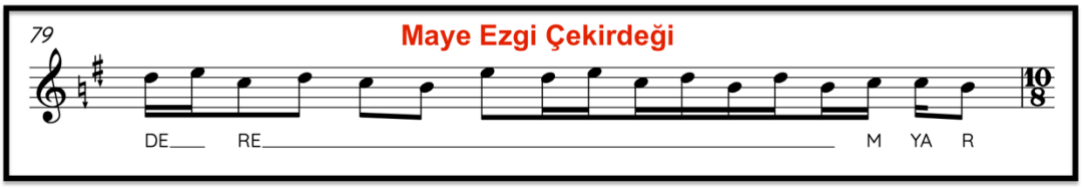
Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ezgi Çekirdekleri
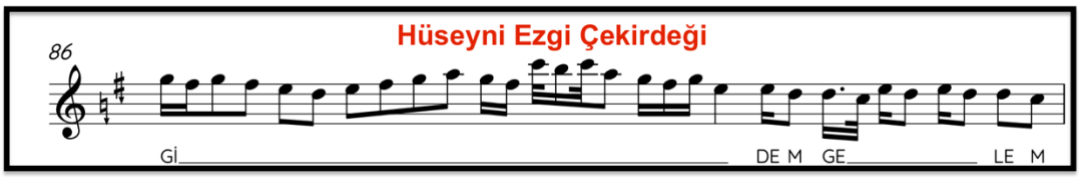
Ben Şehidi Badeyim adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 3.13'te görülmektedir. Buna göre; eserin söz bölümünde "hüseyni, neva, maye ve nevruz" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir.
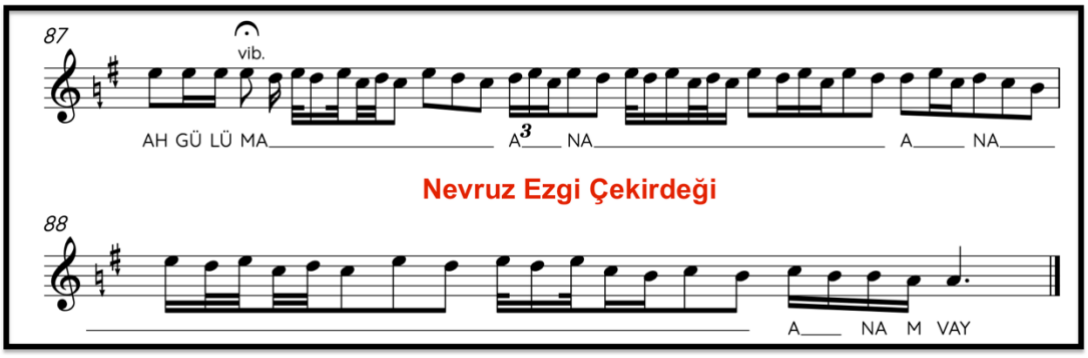



48
vib.
vib.
AH YAV Rİ DÜŞ MAN LA RI NA
49
vib.
vib.
BAY KUŞ KO N SU NE Y
Neva Ezgi Çekirdeği
50
YU R DU NA H


77
vib.
vib.
3
AH Gİ DE M GE LE MA NA
Neva Ezgi Çekirdeği
78
Y BEN GÜ LÜM A Y


Maye Ezgi Çekirdeği
79
DE RE M YA R


Hüseyni Ezgi Çekirdeği
86
Gİ DE M GE LE M



Şekil 3. 13 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ezgi Çekirdekleri

Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Form Çizelgesi

Çizelge 3. 10 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Form Çizelgesi

Beyit	Müzik Cümlesi	Ezgi Çekirdeği
(Ah yavrum) Çık ayvana bak yıldızın merdine	A	Hüseyni
(Ah yavri) Yeni düştüm bir güzelin derdine (vay)	A’	Neva
(Ah yavri) Düşmanların (aman) Baykuş konsun (ey) yurduna (vah)	A’	Neva
(Ah) Gidem gelem (aman) ben gülümü (vay) derem (yar)	A’	Neva + Maye
Gidem gelem (Terennüm) (Terennüm)	B	Hüseyni + Nevruz

4. UZUN HAVA FORMLARI VE HARPUT YÖRESİNDEKİ ÖRNEKLERİ

4.1. Uzun Hava Hakkında Yapılan Tanımlar

Uzun hava terimi halk müziği derleme çalışmalarının başlamış olduğu yıllardan itibaren dile getirilmiş bir kavramdır. Türk dünyasında da benzer kavramların farklı sözcük kullanımlarıyla söylendiği bilinmektedir.[30] Uzun hava terimi ilk olarak Seyfettin ve Sezai Asaf Kardeşler ile kaynaklara geçmiştir. Asaf Kardeşler uzun hava için "resitatife yakın" ve "usul ile icra edilmez" ifadelerini kullanmışlardır (Şenel, 1992). Mahmut Ragıp Gazimihal ise, usulsüz olan müzikler için bu ifadenin kullanıldığını ve çeşitli türleri olduğunu ifade etmektedir (Gazimihal, 2017). Gazimihal, ağız kavramını bir mahalli üslup olarak değerlendirerek hepsini usulsüz ve uzun hava olarak açıklamaktadır (Şenel, 1992). Sadi Yaver Ataman ise uzun hava için şu ifadeleri kullanmıştır:

> Serbest ağızlar, umumiyetle iki şekil gösterir, ya resitatife yakın ağızlardır ki, muayyen kalıp ve ölçüde veya kadans halinde icra edilen ses gösterileri yahut da (parlando rubato[31]) diyebileceğimiz, tamamen serbest, yani söyleyenin kendi zevkine göre nağmelerin uzatılıp kısaltılması tarzında (bu tabii her okuyanın yeni bir beste meydana getirmesi şeklinde bir başı boşluk olmayıp yine muayyen bir üslup ve avazı olan bir icra tarzıdır.) musiki tezahürleridir. (Ataman, 1953, s. 677).

Muzaffer Sarısözen uzun hava terimini dizisi bilinen ve ölçü bakımından serbest olarak tanımlarken[32], Nida Tüfekçi de Sarısözen'in bu tanımını kullanmayı tercih etmiştir[33] (Şenel, 1992).

Mehmet Özbek (2014), ölçü ve düzüm olarak serbest olmasına rağmen belli dizisi ve seyri bulunan ve "serbest ağızla" söylenen ezgileri uzun hava olarak tanımlamış ve şöyle eklemiştir:

> Uzun havaların da Bozlak, Maya, Hoyrat, Gazel, Gurbet havası, Yol havası vb. çeşitleri vardır. Müzik folkloruna uzak bazı yazarlar bu sınıfa Eğin ağzı, Urfa Ağzı, Harput ağzı gibi terimler katarlarsa da bunlar biçimle değil, müziğe bağlı üslupla (tavırla, biçemle) ilgili terimlerdir (Özbek, 2014, s. 192).

Duygulu, uzun hava teriminin ezginin niteliği ve tartımın serbest olmasını tanımladığını fakat "yöresel" bir anlamı ifade etmediğini belirtmiştir. Bu yüzden bazı yörelerin bu tabir yerine "Bozlak, "Maya", Divan vb. kullandıkları bilinmektedir (Duygulu, 2014).

---

[30] Volga boylarında yaşayan Başkurt ve Altay Türklerinde "uzun küy" "uzun cır (yır)" gibi ifadeler de uzun havanın dil açısından benzerlik içeren kavramlarıdır (Şenel,1992).

[31] Parlando Rubato tam bir ritmik özellik anlamında ifade edilmemektedir. Konuşur gbi söyleme şekli usullü bir ritim olmasa da müziğin içerisindeki ritmik yapılar düzensiz bir ritimle icra edilebilir (Pintér, C. M., ve Fejérvári, B. (2008).

[32] Sarısözen, Türk Halk Musikisi Usulleri, Ankara, 1962, s.4

[33] Tüfekçi, Türk Halk Müziği, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.6, İletişim Yayınları, s. 1483.

Süleyman Şenel (1992) uzun hava ilgili; serbest ritimli veya serbest tartımlı olması ve Sarısözen'in tanımını destekleyen "dizisi ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelere ek olarak; söylenen bazı hecelere bir nota denk gelebildiğini, (parlando rubato, parlando recitativo[34]) usullü ezgilerle birlikte icra edilebileceğini ve bunların içerisinde başta, sonda ve aralarda bazı saz bölümleri olabileceğini aktarmıştır (Şenel, 1992). Ayrıca "Parlando Rubato" serbest ritim şeklinde ifade edilmektedir (Bartok, 1991).

Ortaya koyulan tanımlar neticesinde uzun hava ile alakalı ses icrası özelinde güncel eklemeler yapılması gereği duyulmuştur.

Uzun havalar, serbest ritimli ezgiler olarak ifade edilse de bu serbestliğin "iç ritim" olarak ifade ettiğimiz bir ritmik düzen içerisinde yapılması gerekmektedir. Bu kavram[35], icra sırasında icracının kendi içinde hissettiği nabız olarak da ifade edilmektedir (Rhythm Training, t.y.). İç ritim, uzun havanın özellikle ezgi ve söz özelliklerine göre hissedilen ritmik yapıdır. Her uzun havanın söz, kalıp ezgi ve süsleme özelliklerinin farklı olması dolayısıyla iç ritim açısından birbirinden ayrışması doğal bir durumdur. Örneğin bir Arguvan ağzı uzun hava örneği ile Bozlak ağzı uzun hava örneğinin birbiriyle aynı iç ritimde olması beklenmemektedir. Arguvan ağzında konuşur gibi icra etme tarzı daha baskınken, bozlak ağzında ise ses icrasındaki süsleme ve hançere yapılarının sıklığı, doğal olarak iç ritmin de görece daha çeşitli olmasını sağlamaktadır. Uzun havanın ses genişliği, terennüm katmaları, süsleme ve hançere sıklığı gibi durumlar iç ritmi etkileyen unsurlardandır. Fakat her zaman için bu konuda kesin ifadelerden ziyade, ortaya çıkan dinamikleri eser özelinde analiz etmenin doğru olacağı düşünülmektedir.

Konuya dair bir diğer ekleme ise; uzun hava tanımı yapan kaynaklarda "serbest ritim" olarak ifade edilen kavramın yanına "vuruş serbestliği" kavramının da dahil edilmesi gerektiğidir. Örnek vermek gerekirse serbest ritimde, onaltılık değerlerdeki dört nota farklı tartım özellikleriyle seslendirilebilmektedir. Fakat "vuruş serbestliği" kavramında vuruş nabzının eşit olarak duyulmama durumu mevcut olmaktadır. Örneğin vuruş serbestliğinde icra, dakikada belirli bir vuruş sayısı gözetilmeden serbest bir şekilde sürmektedir. Böylelikle uzun havalarda metronom belirten bir "vuruş" özelliği bulunmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada "serbest ritim" kavramı ile "vuruş serbestliği" kavramının birbirinden ayrı olarak değerlendirilebileceği görülmektedir.

---

[34] Resitatif, konuşma ile şarkının tam ortasında, serbest bir ifade şekli anlamına gelmektedir (Ertekin, 2007).

[35] "Inner rhythm"

Ayrıca uzun havalar, belli bir yöre içerisindeki kalıp ezgilerin o bölgeye ait ağız ve hançere teknikleriyle icra edilmesi anlamına da gelmektedir. Bölge müziğinde önemli bir yere sahip kaynak kişiler veya mahalli sanatçılar, seslendirdikleri uzun havayı ezgisel ve makamsal yapısında değişiklik yapmadan, belirli "süsleme" ve "nüans" özellikleri katarak her seferinde farklı bir yorumla icra edebilmektedirler. Genellikle kaynak kişiler bu noktada en doğru örnek alınabilecek icracılardır. İşitsel bir ses kaydının kaynak kişilerden ulaşılabilen en eski hali, o yörenin müzikal yapısının en duru halini anlamayı sağlamaktadır. Fakat kaynak kişinin icralarına erişilemiyorsa, yörenin mahalli sanatçılarının icraları da yörenin müzikal yapısını anlamaya yardımcı olabilmektedir.

4.2. Harput Yöresinde Seslendirilen Uzun Hava Türleri

İshak Sungurluoğlu'na (1961) göre Harput'ta uzun havalar "Maya" ve "Hoyrat" olarak iki farklı başlıkta değerlendirilmektedir.[36] Her iki uzun hava Hüseyni ve Bayati fasılları arasında yer almaktadır. Maya ile Elezber birbiriyle çok yakındır. Tevekte Üzüm Kara, Dağlar Dağımdır Benim, Hafo'nun Evi Kaya Başında, Kalede Kavun Yerler, Evleri Görünüyor türküleri mayadan önce söylenen Maya ayağı olarak bilinmektedir. Ayrıca Uşşak, Bayati, Hüseyni, Nevruz (Karciğar), Muhayyer makamları ve fasılları içinde icra edilen şarkı ve türkülerden sonra rahatlıkla Maya ve Elezbere geçilebilmektedir (Sungurluoğlu, 1961).

Abacı'ya (2000) göre; mayalar halk şiirinin koşma türüyle diğer uzun havalardan farklılık göstermektedir. Aynı kaynakta belirtildiği üzere, mayalar; yöresi farklı olsa bile ezgisel yapı olarak birbirine benzemektedir. Karakteristik olarak "Yavri yavri", "Gülüm eyleme" gibi katma ifadeler kullanılmaktadır. Harput mayasında bir de "cılgalı maya" adı verilen bir maya çeşidi vardır. Cılgalı maya daha üst perdeden okunan bir yapıdadır (Abacı, 2000).

Diğer bir yandan, Harput'ta yerel makam olarak ifade edilen bazı isimlendirmelerin aynı zamanda serbest ritimli olarak algılanması durumu dikkat çekicidir. Bu makam isimlendirmeleri çoğunlukla kalıp bir ezgiyi ifade eden müzikal isimlendirmelerdir. Örneğin "elezber", "ibrahimiye", "divan" vb. olarak ifade edilen yerel makamların aynı zamanda serbest ritimli hava şeklinde algılandığı bilinmektedir. Çalışmanın "3. Makam Kavramı ve Harput Yerel Makamları" ve "3.1. Harput Müziğinde Yerel Makam

[36] Bunların geçmişte aşıkların bir haberleşme aracı olduğu ve güzel sesli kişilerin sabah evden işe giderken veya akşam yuvasına dönerken insanları yatağından kaldıracak kadar etkili oldukları ve bu vesileyle seslerini uzaklara duyurdukları ifade edilmektedir (Sunguroğlu, 1961).

İsimlendirmeleri" bölümlerinde yer alan yerel makamların çoğunun aynı zamanda uzun hava anlamına geldiği, bazılarının ise hem uzun hava hem de usullü ezgiyi tanımlayabildiği görülmektedir. Fakat bu isimlendirmelerin arkasına gelen "hoyrat", "maya", "gazel" gibi uzun hava türleri, hem edebi hem de müzikal açıdan seslendirilen eserin karakterini ifade etmek için kullanılan terimlerdir. Bir örnek vermek gerekirse "beşiri" isimlendirmesi makam dışında tek başına bir anlam ifade etmemektedir. Devamına bir "hoyrat" eklenmesiyle "eser" ifade eden bir hale gelmektedir. Böylelikle "Hoyrat" edebi olarak bir tanım olurken, "Beşiri" yerel makam anlamına gelmektedir. Ayrıca "beşiri" makamının önüne sadece hoyrat değil "gazel" de gelebilmektedir. Harput'ta seslendirilen "Ay Eylediğim Serv-i Hırâmânın İçindir" Beşiri Gazel'e örnektir. Özetle; yerel makamların önüne bir "eser" tanımlayan maya/hoyrat/gazel vb. gelebilmektedir.

Son olarak, Sungurluoğlu'nun bölgede uzun hava olarak sadece maya ve hoyrat okunduğuna yönelik tespitinin yanına "gazel"in de eklenmesi gerektiği düşünülmüştür. Zira Harput'ta gazel icraları oldukça yaygındır ve "serbest ritimli" olarak icra edilmektedir. Ayrıca bazı kaynaklarda "Tatvan (Tatyan)" türünün bir uzun hava olarak literatüre geçmiş olduğu görülmektedir. Bu noktada Tahir Abacı'nın (2000), Harput/Elâzığ Türküleri çalışması örnek gösterilebilir. Harput'ta özellikle Şair Nedim'in "Mesti Nazım Kim Büyüttü Böyle Bi-Perva Seni" adlı gazeli tatvan örneğinde ilk akla gelenlerdendir ve usullü bir eserdir. Erzurum ve Erzincan bölgelerinde de belli başlı usullü örnekleri bulunan Tatvan'ın Harput özelinde serbest ritimli bir icrasına rastlanmamıştır. Böylelikle Tatvan, uzun hava türleri kapsamına alınmamıştır.

4.2.1. Hoyrat

Hoyrat, cinaslı manilerle yazılan ve serbest ritimde icra edilen bir türdür. Ekici'ye (2009) göre hoyratlar, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Diyarbakır, Urfa, Harput ve Kerkük sınırları içerisinde sıklıkla icra edilmektedir. Erkeklerin hoyrat icra etme durumu seslendirildiği yörelerde daha yaygın olup; icra şekli oldukça gür bir tonda, keskin ve yüksek perdelerdedir (Ekici, 2009). Hoyratlar'ın Urfa'da bağlama, Kerkük'te ud, keman ve kanun, Harput'ta klarnet, keman, kanun ve ud ile eşliği yapılmaktadır. Bunun dışında Hoyratlar'ın önüne gelen; makamsal yapıyı yerel dilde belirten isimlendirmeler Muhalif, Beşiri, Kürdi gibi makamlar kullanılmaktadır (Ekici, 2009). Kerkük'te ise bu isimlendirmeler İskenderi, Nobatçı, Darmangâhâ, Mataru, Deliheseni, Mehmüdi gibi ifadelerle adlandırılmaktadır. Kerkük'te seslendirilen hoyratların özellikle musiki formları özelinde en makbulü olduğu ve Türk müziği ses sistemi içinde olan yapıyı kapsadığı bilinmektedir (Nakip, 1991).

Duygulu'ya (2014) göre hoyrat; sözleri cinaslı manilerden oluşan serbest tartımlı ezgiler anlamına gelmektedir. Duygulu (2014), kelimenin Türkçe anlamı olan "kaba, savruk" ifadesinin, Yunanca "taşraya ait" anlamı olmasının, hoyrat kelimesinin tanımıyla ilişkili bir durum olamayacağını kanıtladığını ifade etmiştir. Hoyrat özellikle Urfa, Harput ve Kerkük'te oldukça yaygındır ve çalgı eşlikli ya da eşlik olmadan da seslendirilebilmektedir. Ayrıca sözleri cinaslı manilerle yazılmayan hoyratlara da rastlanmaktadır (Duygulu, 2014).

Hoyratların ses sahasının eser ve makama göre dar ya da geniş olabildiği ve yöredeki hoyrat icracısının sesinin en tiz bölgesinde "hoyrat" icra ettiği bilinmektedir (Budak, 2021).

4.2.2. Maya

Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde dörtlüklerden oluşan şiirlerle söylenen serbest ritimli ezgiler "maya" olarak tanımlanmaktadır (Duygulu, 2014). Maya biçiminde olan şiirlerin Hüseyni perdesi odaklı özel bir ezgiyle seslendirildiği bilinmekte olup; şiirlerin hece ölçüsünün 4+4+3 kalıbı ve a,a,a,b uyak düzeni ile yazıldığı ifade edilmektedir (Özbek, 2014). Harput, Urfa, Gaziantep, Diyarbakır başta olmak üzere Kars, Erzurum, Malatya gibi illerde de maya seslendirilmektedir. Mayanın söz bölümünden önce ritmik bir saz kısmı ya da serbest ritimli bir açış çalınabilmekte ve kıt'a aralarında bu uygulamalar devam edebilmektedir (Duygulu, 2014). Mayaların Elazığ, Diyarbakır, Şanlurfa, Sivas, Malatya, Erzincan, Erzurum ve Kars'ta söylenmesine karşın ortaya çıkış yerinin Harput olduğuna yönelik söylemler mevcut olmaktadır (Özgül, Turhan ve Dökmetaş, 1996).

Maya icralarında ses aralıklarının 4-5 ses içerisinde olduğu görülse de Harput'ta icra edilen Cılgalı (Ciğalı) maya bir oktavı aşan ses aralığı içerisindedir (Emnalar, 1998). Harput'ta insanların kayabaşı ve kale mahallerinde toplanarak eğlendikleri ve mayalar seslendirdikleri bilinmektedir. Hatta bölgedeki güzel seslilerin mayaları atışarak söyledikleri kaynaklara geçen bir bilgidir (Yönetken, akt. Emnalar, 1998). Mayalarda ayak kısmının her maya için geçerli olmadığı durumlar da mevcuttur. Bazı mayalarda ses icrasındaki seyirde bir açış yapılarak icra takip edilebilmektedir (Hoşsu, 1997). Örneğin Urfa'da saz açış icrası yaygınken, Diyarbakır ve Harput'ta ise bir aranağme icrası vardır (Budak, 2021).

Sunguroğlu (1961), Harput'ta mayaların Bayati ve Hüseyni fasılları arasında seslendirildiğini ve sevilen bir tür olduğunu aktarmaktadır. Mayalar, konuları bakımından aşk, sevgi, ayrılık ve gurbet temalarını içermektedir. Anonim sözleri olsa da saz şairlerinin şiirlerini de içerebilmektedir (Emnalar, 1998). Farklı yörelerde

seslendirilen mayaların hangi bölgede seslendirilirse o bölgeye ait ağız özellikleri içerdiği de bilinmektedir.

4.2.3. Gazel

Gazel, klâsik şark şiirinin en çok kullanılan nazım şeklidir ve halk şairleri tarafından da kullanılmaktadır (Devellioğlu, 2013; Özbek, 2014). Devellioğlu (2013) gazel için; "Arap'lardan Acem'lere ve oradan da Türklere geçmiştir" demiştir. Lirik bir şiir olan ve aşk, tasavvuf ve tabiat gibi konuları işleyen gazel, nazariyatta 5-15 beyit olup; ilk beyte "matla", son beyte ise "makla" denmektedir. Diğer bir anlamı da irticali "sesle yapılan taksim" şeklindedir (Devellioğlu, 2013).

Müzikal anlamı olarak ise; gazel biçimindeki şiirlerin şehir kültürü yerel makamları veya herhangi bir makamla icra edildiği serbest tartımlı ezgidir (Özbek, 2014; Duygulu, 2014).

Harput, Diyarbakır, Gaziantep ve Urfa civarındaki musiki oluşumlarında seslendirilen gazeller ile Anadolu ve İstanbul'da okunan gazeller arasında ağız ve müzikal özellikler bakımından farklar vardır (Duygulu, 2014). Anadolu'da icra edilen gazeller, yöre ustalarından öğrenilen kalıp ezgiler çerçevesinde şekillenirken; yöresel motifler ile birlikte biraz da doğaçlama yeteneğine bağlı olarak seslendirilmektedir (Budak, 2021).

Tahir Abacı, Harput/Elazığ Türküleri adlı çalışmasında Gazeller'in İstanbul ve Harput'taki örnekleri hakkında şu bilgileri vermiştir:

> "..Oysa Harput gazelleri, makamdan makama beste farkı gösterirler. Bilindiği gibi Klasik Türk müziğinde de şiirsel yapı yönünden aslında gazel olan parçalar, başka formlarda, sözgelimi şarkı formunda bestelenmiş olabilir. Harput gazelleri daha çok buna benzer, ancak tümüyle yöreye özgü bir nitelikleri vardır. İstanbul gazellerindeki gibi "Allah" çekilmez, ancak girişte ve aralarda "ah", "aman aman", "ağam" türünden ezgili söz katmaları yapılır.Harput gazelleri, yüksek havalar gibi dört perde üzerinden okunur. Her makamın gazelinin bestesi sabit olmakla birlikte, sözleri sabit değildir. Yani herhangi bir gazel tarzı şiir uygulanabilir. Divan makamının gazeli (ki bu yalnızca Divan olarak anılır) en yaygın olanıdır… (Abacı, 2000 s. 58).

Abacı'nın ifade ettiği Divan Rıf'at Dede'ye ait "Ben Şehidi Badeyem" olarak başlayan gazeldir. Burada divan edebiyatı içerisinde "gazel" nazım şekliyle yazılan bir şiirin yerel makam olarak da isimlendirilen "divan" makamı içerisinde seslendirilmesi söz konusudur. Divan ve gazel konusu hakkında bazı durumlarda karışıklık yaşanmasıyla ilgili Mehmet Özbek'in şu sözleri de önem arz etmektedir:

> "..Halk arasında divan tarzında şiirlerle söylenmiş bu türden eserlerin tümüne yanlış olarak bazen gazel dendiği görülmektedir. Oysa ki bunlar divan havaları içinde yer alan makam türleridir. Anadolu halk müziğindeki gazellerle; arap üslubu olup bir zamanlar İstanbul'da ün kazanmış olan gazelhanların okuduğu gazeller birbirinden farklıdırlar. Bugün Urfa ve Elazığ yöresinde okunan gazeller beylikler dönemine, belki de daha öncelerine ait biçim ve türlerdir. Bunlar ustalar arasında makam olarak anılır. Usta okuyucusuna da ehlimakam denir (Özbek, 2014 s. 78)

Harput yöresinde bu bölgenin divan şairleri dışında Azerbaycan etkisiyle Fuzulî'nin gazelleri de yaygın olarak görülmektedir. Örnek vermek gerekirse; "Öyle Sermestem ki İdrak Etmezem Dünya Nedir", "Ah Eylediğim Serv-I Hıramanın İçindir", Söndürme Öz Elinle Yandırdığın Çerağı" diye başlayan gazeller, geçmişten günümüze Harputlu ses icracıları tarafından seslendirilmektedir. Ayrıca Harput özelinde edebi açıdan gazel olsa da, müzikal olarak gazel olmayan eserler de vardır. Harputlu Şair Hacı Bey'e ait "Sinemde Bir Tutuşmuş Yanmış Ocağ Olaydı" adlı şiiri; şiir yönünden gazel, müzikal yönden ise türkü (şarkı) özelliği göstermektedir (Abacı, 2000).

5. GELENEKSEL SES İCRACILIĞINA ÖZGÜ KAVRAMLAR

Ses icracılığında her müzik tarzı için geçerli olan bazı kavramlar vardır. Bu kavramlar ses ile ilgili hemen her konuyu kapsamaktadır. Örnek vermek gerekirse sesin anatomik yapısıyla ilgili kavramlar genel ve nesnel bir boyuttayken, ağız ve hançere gibi kavramlar geleneksel müzikler içerisinde türe özgü olarak ifade edilen karakteristik kavramlardır.

Ses icrasının yetkinliğinin belirlenmesinde genel bazı kıstaslar vardır. Bu kıstaslar nesnel ve her tarz için gerekli özelliklerdir. Doğru diyafram ve ses kullanımı, icra edilen esere hâkim olma yetisi, entonasyon, söz ve müzik senkronizasyonu, nüans kullanımı gibi başlıklar nesnel özellikler olarak ifade edilebilmektedir. Fakat ses icrasında müzik tarzlarına özgü bazı farklılıklar mevcuttur. Örnek vermek gerekirse; bir opera icracısının sesi kullanması gereken doğru yer ile geleneksel müzik icracısının sesi kullanması gereken doğru yer farklı olabilmektedir. Bu farklılık algısı tamamen müzik türünün yapısına özgü bir biçimde değerlendirilmektedir. Fakat bazı kavramlar her müzik tarzı için genel geçer kavramlardır. Örneğin entonasyon ve senkronizasyon kavramları her tarz için ortak bir kıstas olarak değerlendirilmektedir. Bu tarz ortaklık ve farklılıklar müzik tarzlarının genel özelliği ve geleneğe dayalı icra anlayışıyla ilgilidir.

Geleneksel ses icracılığının diğer müzik tarzlarından belli noktalarda ayrıştığı görülmektedir. Konumuzun Harput müziği ses icrası olmasından dolayı halk müziği ses icrası içindeki bazı kavramlarının ortaya koyulmasının çalışmanın derinleşmesi açısından önemli olacağı düşünülmektedir. Bu noktada ağız ve hançere kavramlarına değinilecektir.

5.1. Ağız

Dilbilimi açısından ağız kavramı; doğal olarak ortaya çıkan, aynı kökenden oluşmuş standart dile bağlı şekilde gelişen, iletişim alanı sınırlı olan, yaşadığı yerden fazla uzak kalmamış insanların sözlü olarak başka türlerle karşılaşma sıklığına bağlı değişen ve resmi ortamlarda tercih edilmeyen yerel konuşma biçimleridir (Demir, 2002).

Güneş (2012), geniş coğrafi sınırlara yayılan Türkler ve buna bağlı olarak Türkçe'nin zamanla farklı kollara ayrıldığını; bu farklı kollara ayrılan dilin coğrafi uzaklıklarının artmasıyla da dilin aynı oranda farklılaştığını ifade etmiştir.[37] Buna göre ağız kavramı; içinde bulunduğu dilin ses, şekil ve söz varlığı itibariyle farklı yapılar ortaya koyan dalları ve ifade edilen dilin "ağız"ları anlamına gelmektedir (Güneş, 2012).

Ağız'la bağlantılı olarak "lehçe" ve "şive" kavramlarına bakıldığında; Lehçenin, bir dilin tarihi, bölgesel, siyasi nedenlerden ötürü ses, yapı ve söz dizimi özelliğiyle ayrışan kolu olarak ifade edildiği, şivenin ise ağız ile ortak bir şekilde söyleyiş özelliğini yansıttığı bilinmektedir (Emnalar, 1998). Lehçe, aynı dilde konuşan insan gruplarının farklı coğrafyalar içerisinde yaşamalarından ötürü değişen dil özellikleri olarak ifade edilirken; buna örnek olarak Kerkük, Rumeli, Azerbaycan ağızları verilebilmektedir (Güneş, 2022).

Halk müziği açısından ise ağız kavramı ile ilgili değerlendirmeler dilbiliminden farklılık içermektedir. Özellikle uzun havalar içerisinde ifade edilen bu kavram; kalıp ezgi ve icra etme şekillerini ifade eden bir yöresel üslup, yaygın kalıp ezgi ve tavır anlamında ifade edilmektedir (Şenel, 2007). Deniz Güneş, Türkiye sınırlarındaki ağız oluşumları ile ilgili "Türk Halk Müziğinde Ağız Kavramı ve Anadolu Ağızlarına Dair Çalışmalara Genel Bir Bakış" adlı çalışmasında şu ifadelerde bulunmuştur:

> "Örneğin "şehir ağzı halk müziği" eserlerinin temelinde yatan (vokal-saz icrası, dil kullanımı ve enstrüman kullanımı) tarihsel süreç, şiir yapısını, nazım biçimini, kullanılan dil ve ağız yapısını ve hatta enstrüman seçimi gibi birçok unsuru etkilemiştir. En önemlisi Osmanlıcanın resmi dil olarak kullanıldığı dönemlerde yetişmiş ve bugüne şiir, dörtlük bırakmış olan şair, güfte yazarı, ozan ve âşıklar, bu doneleri günümüze taşıyan şahsiyetlerdir. Anadolu'nun bölge ve spesifik coğrafyalarında (il-ilçe-köy vs.) durum biraz daha farklıdır. Özellikle günlük konuşma dilini okudukları eserlerin vokal icrasında uygulayan mahalli sanatçı; bu ağız farklılıkları ve zenginliğin en doğal haliyle yansımasını sağlamaktadır. (Güneş, 2022, s. 51)".

Atınç Emnalar'ın (1998) Türk Halk Müziği Nazariyatı kitabında ağız kavramını "Geleneksel halk müziğinde ağız özellikleri", "Uzun hava türlerinde ağız özellikleri" ve "Kırık hava türlerinde ağız özellikleri" şeklinde üç gruba ayırmış olduğu görülmektedir (Emnalar, 1998). Geleneksel halk müziğinde ağız özellikleri başlığı içerisinde "Avşar ağzı", "Çamşıhı ağzı", "Diyarbakır ağzı"; uzun hava türlerinde ağız özellikleri başlığı

[37] Bazı durumlarda Türk dilinin uzak kolları arasında ilginç boyutlarda benzerlikler de bulunmaktadır (Güneş, 2012).

içerisinde ise “Orta Anadolu Ağzı”, “Antep Barak Ağzı” ve kırık hava türlerinde ağız özellikleri başlığı içerisinde “Bar Ağzı”, “Rumeli Ağzı”, “Karadeniz Ağzı” gibi isimlendirmeler bulunmaktadır (Emnalar, 1998). Fakat bu sınıflandırmaların bazı noktalarda çelişki oluşturduğu görülmektedir. Örneğin geleneksel halk müziğinde ağız özellikleri başlığında olan “Çamşıhı ağzı” aynı zamanda uzun hava türleri içerisinde yer almaktadır. Nitekim Güneş’e göre de bu tanımlamalar içerisinde ağız kavramının eksik ifade edildiği görülmektedir. Örneğin Karadeniz ağzının genel ağız şekliyle ifadesinde uzun havayla icra edilmesi atlanmış ve karma hava olarak ifade edilen, ağız özelliği bakımından karakteristik yapısı bulunan havalar da sınıflandırma içerisinde yer almamıştır (Güneş, 2022).

Diğer bir yandan, ağız kavramının halk müziğinde sadece dilbilimi olarak ifade edilmemesi gerektiği bilincinin oluşmasının zaman almış olduğu ve özellikle Türk Musikisi Konservatuvarlarının “Ses Eğitimi” bölümlerinde bu konuyu içeren spesifik dersler ve araştırmalar sayesinde günümüzde geçmiş araştırmalarından daha farklı bir şekilde açıklandığı görülmektedir (Güneş, 2022).[38]

Ağız kavramını dilbilimi ve müzikoloji açısından ele aldıktan sonra Harput Ağzı’nın yerel konuşma şekillerine değinilecektir.

Ignas Kaunos’un 1896’da yediye ayırarak sınıflandırmış olduğu Türkiye Türkçesi ağızlarının dördüncüsünün “Harputça” olduğu bilinmektedir (Alkaya, 2010). Fikret Memişoğlu Harput Ahengi adlı çalışmasında Harput ağzının Anadolu lehçelerinden olduğunu fakat Diyarbakır, Erzurum gibi illerde konuşulan Türkçe ile Harput’ta konuşulan Türkçenin şive açısından farklılık arz ettiğini söylemiştir (Memişoğlu, 1992). Güler’e göre Harput ağzının bölgeye yerleşen hangi boydan gelmiş olduğunu ya da baskın olduğunu ifade etmek oldukça zordur. Yerleşen tüm boyların konuştukları Türkçe’nin zamanla karışıp ve birleşip Harput ağzını oluşturmuş olduğu düşünülmektedir (Güler, 1992).

Kısaparmak’a göre (1982) Harput ağzı, Ural-Altay dil grubuna bağlı Oğuz Türkçesinin batı kolundan ve ayrıca Oğuz-Selçuk grubuna mensup duru bir Doğu Anadolu Türk ağızlarındandır. Selçuk Türkçesi ve Eski Anadolu Türkçesi dışında, Azerbaycan Türkçesi ile de bağı olması dolayısıyla, Oğuzca’nın ilk dönemleri ve Türkiye Türkçesi ile Doğu Oğuzcası içerisinde gelişim göstererek 15. yüzyılın ikinci yarısı içerisinde bölgede hâkim olan Akkoyunlular başta olmak üzere; Osmanlıların Batı Türkçesi ve

[38] İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi bölümü müfredatında “Ağız ve Hançere Teknikleri” dersi uzun yıllardan beri devam etmektedir. Bu dersin müfredata eklenmesinde Prof. Dr. Can Etili Ökten ve Prof. Erol Parlak fikir birliğinde bulunurken; Prof. Erol Parlak dersin amaç, içerik ve eğitim çıktılarını hazırlayarak programa dahil etmiştir (Parlak, akt. Güneş, 2022).

Çağatayca'nın izlerini taşımaktadır (Kısaparmak, 1982). Kısaparmak'ın bu ifadelerine karşı Azeri Türkçesi konusunda zıt görüş olarak farklı düşünceler mevcuttur. Ögel, Harput ağzı için ova köyleri ile kuzeyde yer alan dağ köylerinde Azeri ve başka bölgelerde de Farsça etkisinden bahsetmektedir. Fakat şu an bilinen Elazığ'ın bu ağızların toplamını oluşturarak birleştiğini ve Harput ağzının Azeri etkisinde olmadığını eklemektedir (Ögel, akt. Alkaya, 2010).

Harput ağzı, Elâzığ ağzı içerisinde olgunlaşmış ve birtakım kurallara bağlı olarak konuşulmaktadır (Alkaya, 2010). Harput ağzı ifadesini Elâzığ sınırları içerisinde olmasına rağmen bu şekilde ifade etme sebebini Harput Ağzı Fonetik ve Morfolojisi adlı kitabında aşağıdaki cümleleriyle açıklamıştır:

> "İncelediğimiz ağzın bugünkü Elâzığ ilinin ağzı sayılmasına rağmen şu sebeplerden dolayı Elâzığ yerine Harput sözünü kullandım:
>
> Harput on asırlık bir şehirdir. Zamanında büyük kimseler yetiştirmiş kültürel ve siyasal bir birlik meydana getirmiştir. Bu sebeple, Eğin, Arapkir gibi folklor bakımından çok önemli yerler bu çevreye bağlıdır. Ve ağız da hemen hemen aynıdır (Ögel, s. 1)".

Zülfü Güler'in "Harput Ağzı" adlı çalışmasında aşağıdaki sözleri de önem arz etmektedir:

> "Harput ağzı. Sadece eski Harput'ta değil, bugünkü Elâzığ şehir merkezindeki yerli halkın: bir kısmının mahalle olduğu çevre köylerin, Altınova ve Kuzova'daki köylerin, Aslan dağlarının kuzeyinde Murat vadisine doğru olan köylerin ve daha birçok merkez köylerin yerli halkının konuştuğu Türkçedir. Bu ağız, Ağın, Keban, Sivrice ve Maden'de, ayrıca Pertek, Çemişgezek, Sağman, Hozat, Eğin, Kemaliye, Arapkir'de de bazı farklılıklar görülmekle beraber konuşulmaktadır. Yani bu yörelerin ağızları arasında çok yakınlık vardır. Elazığ'ın bazı köylerinde (göçmen köyleri de vardır) ve kazalarında konuşulan Türkçe ile, bu kitapta bahsettiğimiz Harput ağzı arasında büyük ölçülere varan farklılıklar görülebilmektedir (Güler, 1992, s. 4)".

Ağız özelliklerine bağlı olarak, Harput'ta kelimelerin yöresel söyleyişler bakımından yazı dilinden farklı olarak söylendiği bilinmektedir. Buna örnek olarak Türkiye Türkçesinde ses uyumuna ters olan "ünlü kalınlaşması", "ünlü genişlemesi", "ünsüz ikizleşmesi", "ses türemesi" ve "ses düşmesi" verilebilir. Ayrıca Harput ağzında k>g, k>h ve t>d gibi harf değişimlerine de rastlanılmaktadır. Kardeş-Gardaş, Taş-Daş, Yağlık-Yağlıh gibi kelimeler bunlara örnek olarak düşünülebilir (Özçam ve Deniz, 2017).

Bahaeddin Ögel'in (t.y.) "Harput Ağzı Fonetik ve Morfolojisi" çalışmasında bazı sesli harflerin bölgedeki kullanımı ile alakalı vermiş olduğu bilgiler de değerlidir. Özellikle ses icralarında önem arz ettiğini düşündüğümüz "a" ve "e" harfleri hakkındaki tespitleri önem arz etmektedir.

Buna göre Ögel (t.y.); "A" harfi için genel olarak kalın, İstanbul ağzından daha geri söylendiğini ve dudakların birbirine daha kapalı ve daha az sesli olduğunu aktarmıştır. Bir başka örnek olarak "e" harfi için fazla açık bir "e" harfine rastlanmadığı ve farklı çeşitlerde "e" kullanımı olduğunu ifade etmiştir. Bunlar "çok açık e", "açık e" ve "kapalı

e” şeklindedir. “Çok açık e” için örnek verdiği kelimeler “sevecem: seveceğim”, “ölem: öleyim”dir. “Açık e” için “geyerek: giyerek”, “gedecek: gidecek” ve “kapalı e” için “eynen: aynen”, “goley: kolay” örneklerini vermiştir. “Uzun e” örneği olarak “nedisin: ne ediyorsun” ve “gelerim: geliyorum” gibi örneklerde bulunmuştur. Ayrıca “uzun e” için uzunluğun ancak kısaltma içerisinde görüldüğünü aktarmıştır (Ögel, t.y.).

Ögel’in (t.y.) bir başka önemli sesli harflerden olan “i” harfi için yaptığı tespitlere bakıldığında; “açık i” ve “kapalı i” kullanımına değinmiştir. “Kapalı i” ile alakalı olarak, İstanbul ağzı içerisinde dış genizlisi ve ünlekli olan “n”den önce bulunduğunu söylemiştir. “Gidim”, “gelim” gibi kelimelerde “i” harfinin tamamen açık olduğunu da belirtmiş ve özellikle “kapalı e” ve “kapalı i” harflerinin daimî değişimi hakkında “kişiye göre” bu harflerin değiştiğini; i(e)hdiyar: ihtiyar, “i(e)hdimal: ihtimal” örnekleriyle ortaya koymuştur.

“O” harfi için genellikle kapalı olduğu ve İstanbul ağzında oğlan, soğan gibi kelimelerin çok fazla açık olduğu halde Elazığ’da daha kapalı olduğunu aktaran Ögel; “ö” harfi için İstanbul ağzından daha kapalı olduğu fakat bazı özel durumlarda “açık ö” harfinin duyulduğu aktarılmıştır. “Açık ö” örneği olarak “söli: söylüyor” örneği ve “kapalı ö” için “göve: güya” örneğini vermiştir.

Ögel (t.y.) son olarak Harput ağzında “ö” harfinin “o” olmasına da dikkat çekmektedir. Buna göre; kör kelimesinin “kor”, körüklemek kelimesinin “koriklemek”; “ü” harfinin “ö” şeklinde, yörümek: yürümek, böyük: büyük; “ö” harfinin “kapalı e” haline gelerek “yerimek: yürümek” ve “çep: çöp” olarak kullanıldığını ifade etmiştir. “U” harfinin İstanbul ağzına göre kapalı olarak söylendiği; bazı durumlarda “ı” ve “i” harfine dönüştüğü ve “o” harfinden “u” harfinin oluşabildiği durumlara örneklerle değinmiştir (Ögel, t.y.).

5.2. Hançere

Hançere[39], geleneksel halk müziği ses icrasında en önemli unsurlardan birisidir. Ses icrasında hançere kullanımı açısından oldukça zengin bölgeler bulunmaktadır. Örneğin Doğu Karadeniz[40] ve Orta Anadolu[41], spesifik hançere özellikleri taşıyan bölgeler arasındadır.

[39] Hançere, “gırtlak” anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2013).

[40] Gündoğdu (2020), Doğu Karadeniz bölgesi özelinde incelediği “Kadırga Kültür Havzası Yol/Yayla Havaları Repertuarının Vokal İcrada Ağız ve Hançere Özellikleri Açısından İncelenmesi” adlı çalışmasında, Doğu Karadeniz bölgesinin hançere özelliklerini tespit etmiştir.

[41] Uslu (2014), Neşet Ertaş’ın saz ve vokal icra özelliklerini incelediği “Orta Anadolu Abdallarının Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi: Neşet Ertaş Örneği” adlı çalışmasında, Neşet Ertaş’ın hançere özelliklerini tespit etmiştir.

Uslu (2022), hançerenin bir icracının eğitim ortamında hançere yetisini belirmek için "gırlak nağmesi, gırtlak atma, gırtlak yapma" gibi şekillerde ifade edildiğini ve estetik değerlendirme açısından "beğeni ölçütü" olarak görüldüğünü ifade etmektedir.

Hançere'nin Geleneksel Halk Müziği dışında Klasik Türk Müziği icrasında da önemli bir yeri vardır. Serda Türkel Oter (2013) "Türk Musikisi Ses Eğitimi" kitabında hançere kavramı hakkında bazı bilgiler verirken; Türk Musikisi Ses Eğitiminde yaygın olarak hançere terimini kullandıklarını, gırtlak olarak da bilinen hançerenin esnek kıkırdak dokulardan oluştuğunu ve bu özelliğiyle Türk Musikisi eğitim sisteminde önem kazandığını ifade etmiştir. Ayrıca farklı nota tartımları ve nota birimleri ile yazılan eserlerin icrasına faydası olan hançerenin, müzikal olarak çok hareketli bir yapıda olması sebebiyle Türk Musikisine uygun olduğunu eklemiştir (Türkel Oter, 2013).

Can Etili Ökten'e göre ise hançere; ses icrasında ağız özelliğine bağlı şekilde, ses tellerinde durgu, vurgu, artikülasyon, apojiyatür, grupetto, aşağı-yukarı mordan, hızlı-yavaş vibrasyon ve tril gibi süslemelerden oluşan yapının tamamıdır (Etili Ökten, akt. Uslu, 2022).

Hançere, ses icrasında eserin süsleme ve nüans özellikleri bakımından teknik olarak zenginleşmesini sağlamaktadır. Halk müziği ses icrasında kalıp ezgilerin hançere ile seslendirilmesi geleneğin günümüze kadar ulaşan kodlarında yer alan bir özelliktir. Bu özellik yöreden yörede farklılık arz etmektedir. Örneğin; kimi yörede hançere daha keskin ve sert icra üslubuyla kullanılırken, başka bir yörede daha orta sert ya da yumuşak bir üslupla icra edilebilmektedir[42]. Buna göre; Harput'ta hançere kullanımın "orta sert" ve "sert hançere" şeklinde icra edildiği, işitsel ses kayıtlarından yararlanarak yaptığımız müzikal analizlerde ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ses icralarında yapılan süslemelerin hançere ile seslendirilmesi Harput ses icrasının karakteristik özellikleri arasındadır.

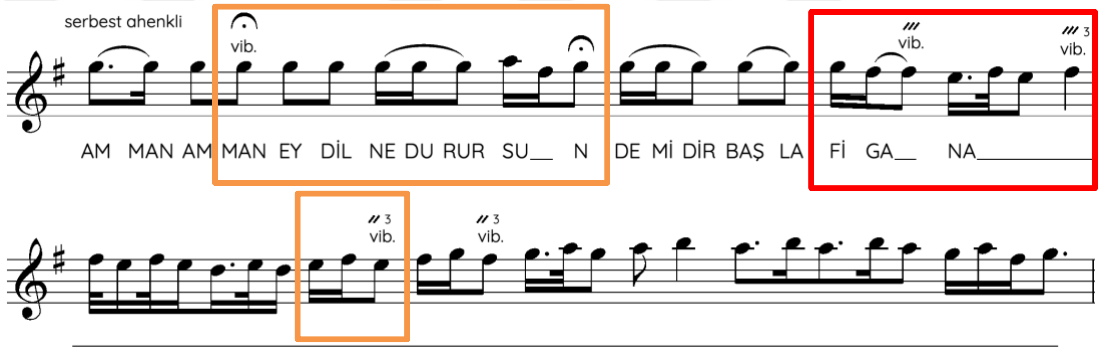
[42] Hançere ile ilgili "yumuşak, orta sert, sert" gibi tabirler Erol Parlak tarafından "Garip Bülbül Neşet Ertaş" kitabında ifade edilmiştir (Parlak, 2013).

6. HARPUT UZUN HAVALARININ SES İCRASI ANALİZLERİ

Bu bölümde, Harput yöresinde belirlenen uzun havaların ses icrası bakımından müzikal analizleri yapılacaktır.

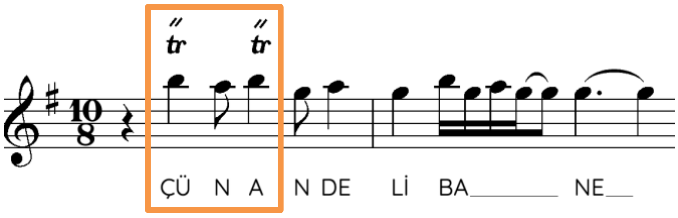
6.1. Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasının Müzikal Analizi

Zülküf Altan'dan aktarılan "Ey Dil Ne Durursun" adlı uzun havaya ait ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde, giriş kısmında resitatif (konuşur gibi) tarzda başlayan bir icra görülmektedir. Şekil 6.1'de görüldüğü üzere "figana" kelimesi ile beraber vibrato kullanımı artmış ve sekvens yapılarla karar sesine varılmıştır. Serbest ritimli ezgilerde "vibrato" kullanımının ritmik tartımlı yapıların son notasında olması yaygın bir özelliktir.



Şekil 6. 1 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, 1. ve 2. Dizek
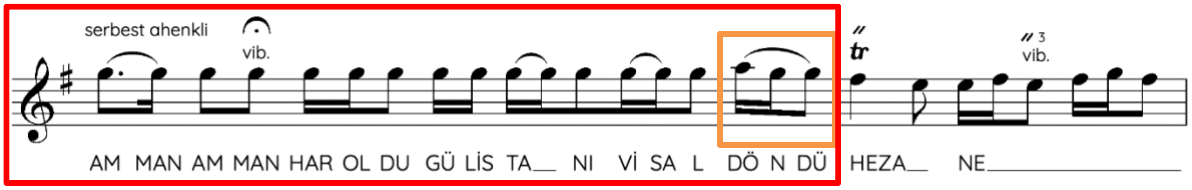
İcranın devamında usullü ve sözlü kısa bir bölüm vardır. Buradaki önemli nokta "tril" kullanıldığı yerdir. Şekil 6.2'de dörtlük notanın denk geldiği kısımlarda tril kullanılarak icranın daha nağmeli duyulması sağlanmıştır. Tril örneği, yöresel olarak ses icrasının nasıl çeşitlenebileceğini gösteren ufak bir göstergedir. Nitekim icra niteliğinin küçük detaylarda gizli olduğu ifade edilebilir



Şekil 6. 2 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril Örneği

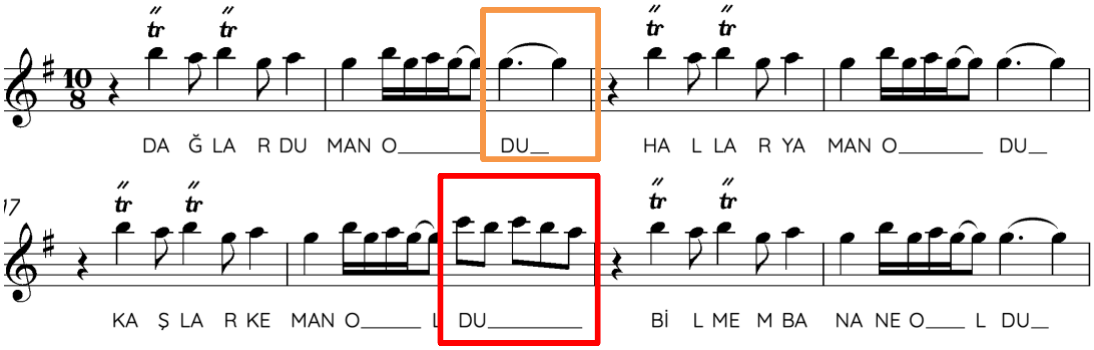
Eserin devamında aynı perde üzerinde ısrarlı kalışlarla devam eden cümle, şiirdeki mana vurgusunun ezgide de vurgulanmasıyla sürmüştür. Şekil 6.3'te görüldüğü üzere "Gerdaniye" perdesinde tekdüze bir şekilde icra edilen ezgi, "Muhayyer" perdesi ile vurgulanarak tekdüzelik kırılmakta ve hemen erkasından gelen tril süslemeleri ile

tekdüzelik ve hareketlilik arasında bir zıtlık sağlanmaktadır. Böylelikle icradaki süreğen monotonluk küçük bir dokunuşla ortadan kalkmıştır. [43]
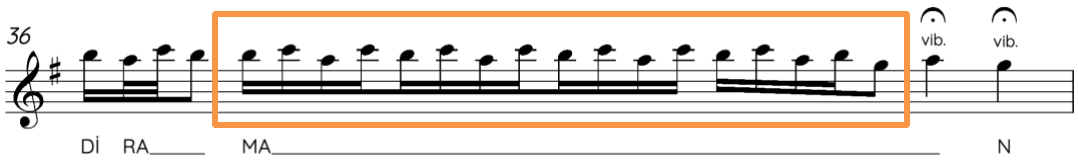


Şekil 6. 3 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Mana Vurgusu

10/8'lik usulde devam eden sözlü yapı, bir önceki usullü bölümden daha uzun fakat ezgi ve süsleme yapısı bakımından neredeyse aynıdır. Fakat Şekil 6.4'te, "kaşlar keman oldu" cümlesindeki "du" hecesinde ezgi yapısı daha tiz bir perdeye hareketlenerek devamındaki ezgiyle "soru-cevap"[44] ifadesi oluşturmuştur.



Şekil 6. 4 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Soru Cevap İfadesi

Şekil 6.5'te, "aman" terennümünde ısrarlı bir kalıp ezgi kullanımı görülmektedir. Bu ezgi kalıbının bir benzerinin "elezber"[45] icrasında da icra edildiği bilinmektedir.



Şekil 6. 5 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümlü Kalıp Ezgi

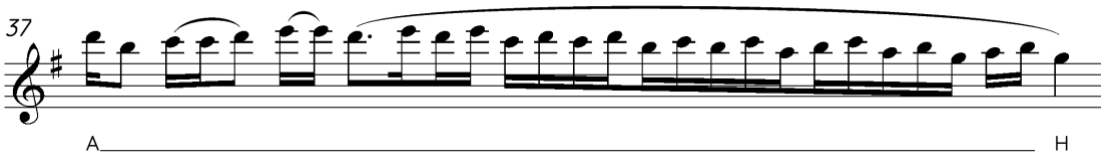
Devamında "ah" terennümü ile uzun bir müzik cümlesi oluşmuştur. Bu bölüm ses icrasının en tiz noktaya çıktığı yerdir. Şekil 6.6'da görüldüğü gibi eserin en tiz bölgeye

[43] "Har oldu gülistanı visal, döndü hezane" dizelerindeki "döndü hezane" kelimesinin vurgulanmasının sebebinin, "sevgiliye hasret" ya da mecazi anlamda "sararmış solmuş kimse" ifadesinden dolayı olduğu düşünülebilir.

[44] Talip Özkan doktora tezinde "soru-cevap" yöntemiyle bazı türküleri analiz etmiş; bazı ezgilerin soru ve cevap bölümlerini nota üzerinden aktararak tespit etmiştir (Kol, 2022).
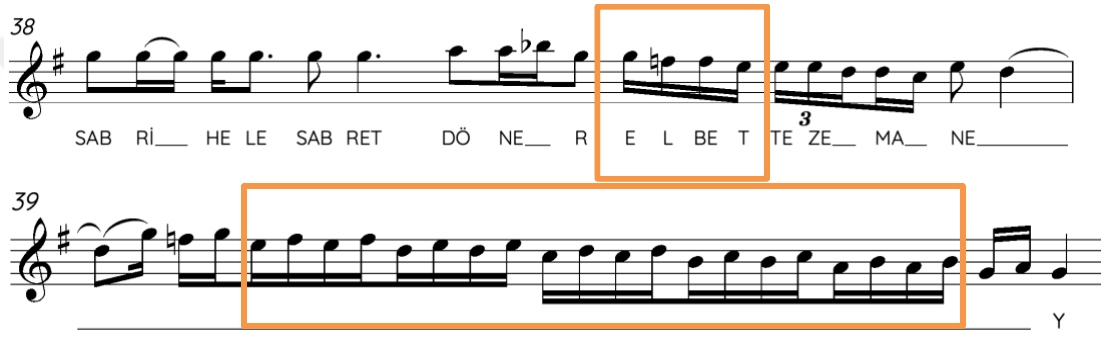
[45] İncelemiş olduğumuz Elezber'in ses icrası analizi çalışmanın 6.3. bölümündedir. Ayrıca sözü edilen kalıp ezgiye notaların tamamının bulunduğu "Ekler" kısmından da ulaşılabilmektedir.

çıkmış olduğu yerde sekvens yapılarla karar sesine gelinmiştir. Bu, incelemiş olduğumuz "Harput Divanı"[46] eserinde de görülen bir ezgidir.



Şekil 6. 6 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Sekvens Yapılar

Son olarak karara doğru inici seyirde "mahur" perdesinin "acem" olması eserin makamsal yapısı ve inici seyirle ilişkilidir. Ayrıca Şekil 6.7'de, tıpkı Şekil 6.6'da olduğu gibi sıralı bir biçimde ve sekvens yapılarla karar sesine varıldığı görülmektedir.



Şekil 6. 7 Ey Dil Ne Durursun Ses İcrasından Bir Bölüm, Sekvens Yapılar ve Perde Değişimi

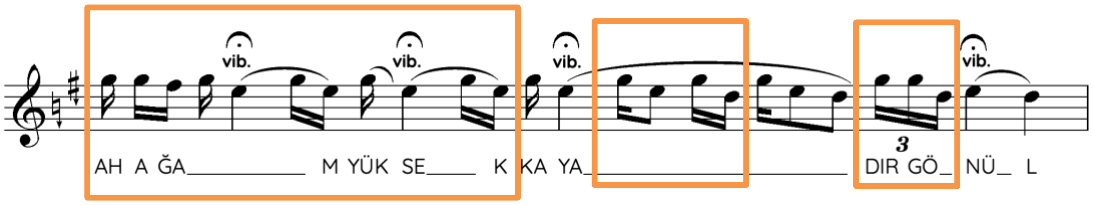
6.2. Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasının Müzikal Analizi

Enver Demirbağ'dan aktarılan ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde, hüseyni perdesinde vibrato[47] kullanımı tespit edilmiştir. Vibrato kullanımlarının belli bir sürede yapılmamış olmasından ötürü nota üzerinde "vib." ve "puandorg" sembolleri ortaya konmuş ve süresinin icracı tarafından belirlendiği ifade edilmeye çalışılmıştur. Harput ses icrasında vibrato, nadiren ritmik vibrato şeklinde görülürken, genellikle serbest ritimli vibratolar tespit edilmektedir.[48] Ayrıca Şekil 6.8'de gerdaniye-hüseyni ve gerdaniye-neva perdeleri arasındaki atlamaların karakteristik özellik taşıdığını ifade etmek yerinde olacaktır.

[46] İncelemiş olduğumuz "Harput Divanı" ses icrası analizi çalışmanın 6.7. bölümündedir. Ayrıca sözü edilen kalıp ezgiye notaların tamamının bulunduğu "Ekler" kısmından da ulaşılabilmektedir.
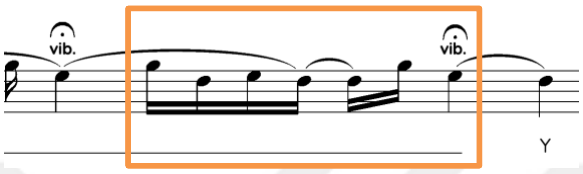
[47] Vibrato, "aynı perde üzerinde mikro ölçekte" yapılan bir süsleme şekli olarak ifade edilebilir.

[48] "Ritmik vibrato" ve "serbest ritimli" vibrato terimleri Parlak (2013) tarafından Garip Bülbül Neşet Ertaş kitabında belirtilmiştir. Bu iki kavrama Neşet Ertaş'ın ses icrasından yaklaşan Parlak, vibrato için "Aynı ses üzerinde art arda yapılan vurgular" ifadesini kullanmıştır (Parlak, 2013).
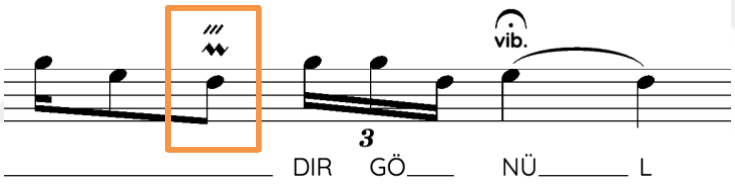


Şekil 6. 8 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, 1. Ölçü

Hoyratın devamında eserin girişinde olduğu gibi benzer motifler kullanılmıştır. İcrada sürekli devam eden benzer yapılar için monotonluğu kıran motifler Şekil 6.9'da gösterilmektedir.



Şekil 6. 9 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Motif Eklemeleri

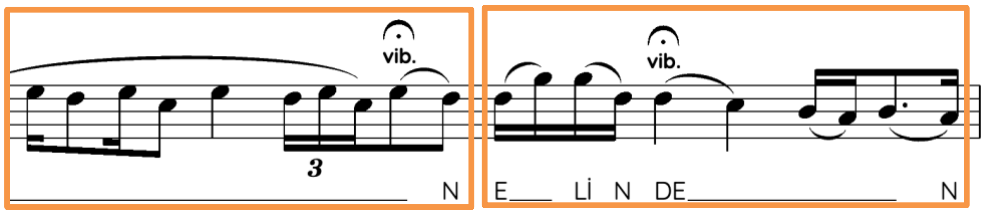
Şekil 6.10'da görüldüğü üzere "üst mordan" da benzer şekilde devam eden icrayı zenginleştiren bir kullanımdır.



Şekil 6. 10 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Mordan
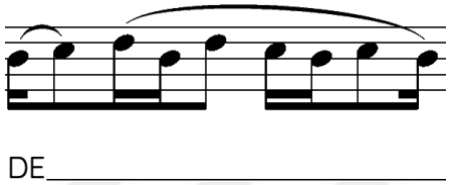
İcra edilen hoyratın, müzikte nüans kavramı özelinde önemli bir noktaya vurgu yapmış olduğu da görülmektedir. Özellikle geleneksel halk müziğimiz içerisinde bazı tür ve formlarda ısrarlı perde kalışları ve sonrasında rahatlama hissiyatı veren müzik cümlelerinin olduğu bilinmektedir. Deyiş, semah ve halaylarda çok sık gördüğümüz yapı bu icrada da karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 6.11'de görüldüğü gibi "ağamın elinden" kelimeleri ile başlayan bölüme kadar ısrarlı bir perde üzerinde durulurken sonrasında dügah perdesine gelinmiştir



Şekil 6. 11 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler
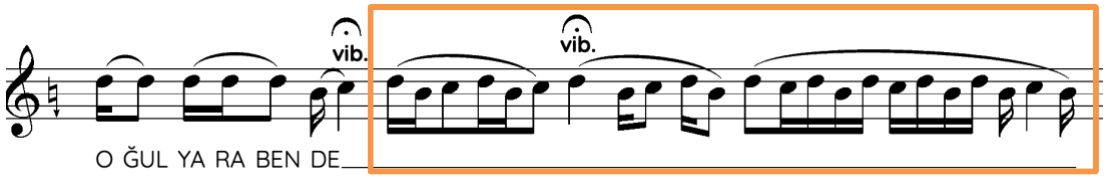
Şekil 6.12'de görüldüğü üzere, Elezber'de sıklıkla kullanılan bir kalıp ezgi görülmektedir.[49] Bu da uzun havalar içindeki benzerliklere örnek teşkil etmektedir.



Şekil 6. 12 Yüksek Kayadır Gönül Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Kalıp Ezgisi

6.3. Yara Benden Ses İcrasının Müzikal Analizi
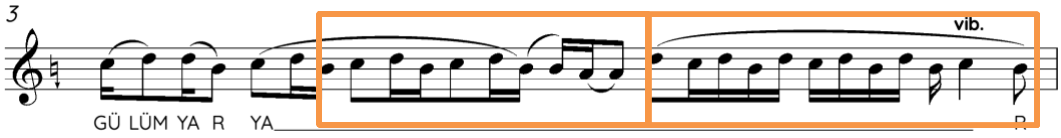
Enver Demirbağ'dan aktarılan ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde, giriş kısmında neva perdesinde başlayan "oğul yara bende" kelimelerinin sonundaki "de" hecesi içinde icra edilen uzun bir cümle yapısı vardır. Şekil 6.13'te belirtilen kısım, karakteristik kalıp ezgi olarak elezber icralarında rast geldiğimiz bir yapıdır. İcra edilen ve eserin ana çatısını oluşturan bu kalıp ezgilerin küçük motif ve ritmik değişimlerle kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 6. 13 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Kalıp Ezgisi
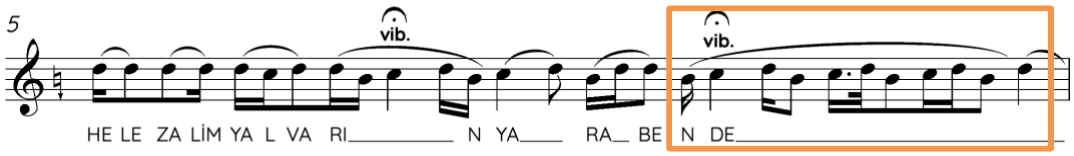
Şekil 6.14'te görüldüğü üzere, "gülüm yar yar" kısmında benzer kalıp ezgilerle karar sesi hissiyatı verilip tekrar segâh perdesinde kalınmıştır. Bu da elezber içinde sıklıkla rastladığımız bir yapıdır.

[49] Elezber notasının birinci ve ikinci satırında bu kalıp ezginin bir benzeri görülmektedir (Bkz. Şekil 6.13).
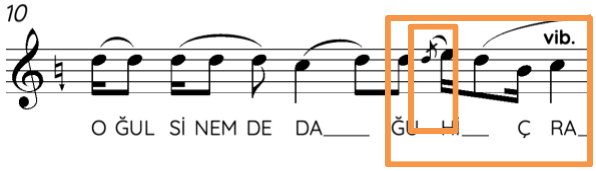


Şekil 6. 14 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Diğer Bir Elezber Kalıp Ezgisi

Şekil 6.15'te Demirbağ'ın eser içinde kullandığı müzik cümlelerini küçük motifler eklemek suretiyle çeşitlendirerek icra ettiği görülmektedir.[50]



Şekil 6. 15 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Benzer Motiflerin Çeşitlendirilmesi

Ses icracıları şiirin mana açısından en can alıcı yerinde müzik cümlesini de vurgulamak için süslemeler ekleyebilirler. "Oğul sinemde dağ-ı hicran" ifadesindeki "dağ-ı hicran", ayrılığın insan gönlündeki büyüklüğüne işaret etmektedir. Şekil 6.16'da görüldüğü üzere bu ifade, icracıda karşılık bularak neva perdesinden hüseyni perdesine bir vurgu yapılmıştır.
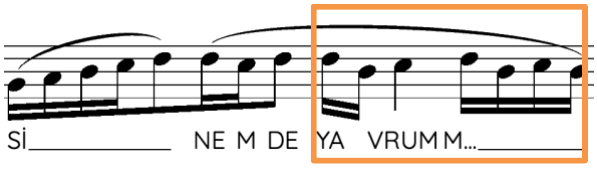


Şekil 6. 16 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Mana ve Vurgu İfadesi

Şekil 6.17'de, "yavrum" kelimesindeki "m" harfinin, dudağın kapanması suretiyle icra edildiği ve daha nazal bir duyum ifade ettiği hissedilmektedir. Nazal bölge Harput ses icrasında çok yaygın bir kullanımdır.[51]

[50] Yörede ses icracılarının eserleri tekrar seslendirdiklerinde aynı şekilde söylemedikleri ve icralarını çeşitlendirdikleri bilinmektedir. Böylelikle ortaya geniş ve zengin ses icra özelliği çıkmaktadır. Bu icraların her seferinde farklı icra edilmesinin altında ustalık gerektiren özellikler bulunmaktadır. Yöre müziğine ve eserlerine hakim olmak çeşitlilik unsurunu sağlamaktadır.

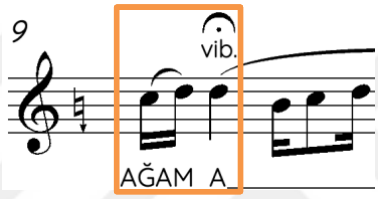
[51] Nazal bölge hakkında detaylı bilgi için "Bkz. 7.1"



Şekil 6. 17 Yara Benden Ses İcrasından Bir Bölüm, Nazal Okuma Örneği
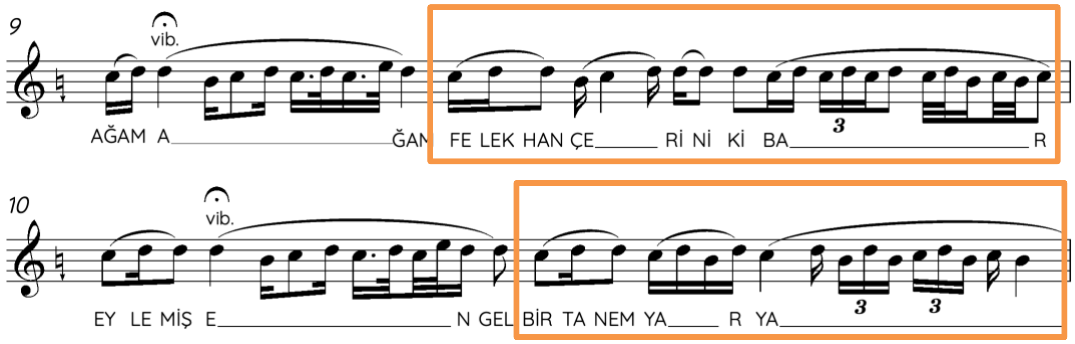
6.4. Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasının Müzikal Analizi

Ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde,. neva perdesinin çargah perdesinden destek alınmasıyla icra edilmesi, ses icracılığı açısından dikkate değer bir özelliktir. Şekil 6.18'de görüldüğü üzere, ana perdenin yanındaki komşu perdeden destek alınarak başlayan icrada, nüans açısından daha az keskin bir ifade hissedilmektedir.
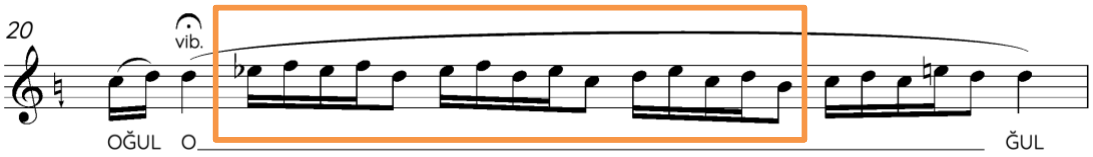


Şekil 6. 18 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı

Şekil 6.19'da üçlemeli tartımla icra edilen kalıp ezgilerin "Şekil 6.13" ve "Şekil 6.15"te analiz ettiğimiz Elezber icralarına benzediği görülmektedir. Böylelikle Tecnis ve Elezber uzun havalarının benzerlikleri ortaya çıkmaktadır.
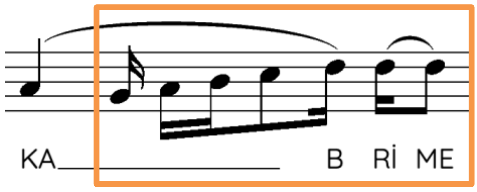


Şekil 6. 19 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Tecnis ve Elezber Benzerliği

Şekil 6.20'de tril, seri hançere ile işlenerek icra edilmiştir.
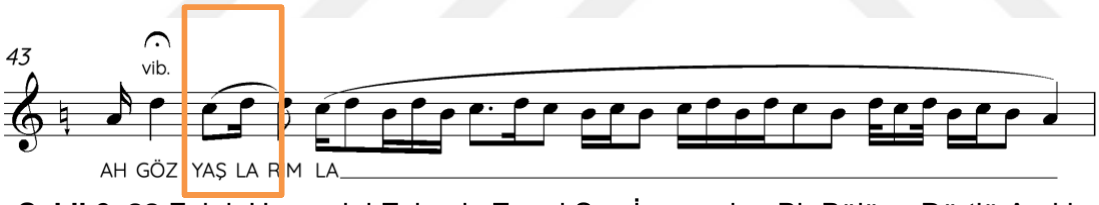


Şekil 6. 20 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Hançere Kullanımı

Şekil 6.21'de yine Elezber icrasında rastlanılan bir motif karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 6. 21 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Elezber Benzeri Motif

Şekil 6.22'de "Ah gözyaşlarımla" ile başlayan son bölümde diğer bölümlerden farklı olarak dörtlü aralık tercihi ile neva perdesine ulaşıldığı görülmektedir. Nitekim çalışmanın 6.2 bölümünde analiz edilen "Yüksek Kayadır Gönül" adlı hoyratta da dörtlü aralık atlamaları görülmüştür. Bu da Harput uzun havalarının ortak özelliklerine başka bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 6. 22 Felek Hançerini Eylemiş Engel Ses İcrasından Bir Bölüm, Dörtlü Aralık Atlaması

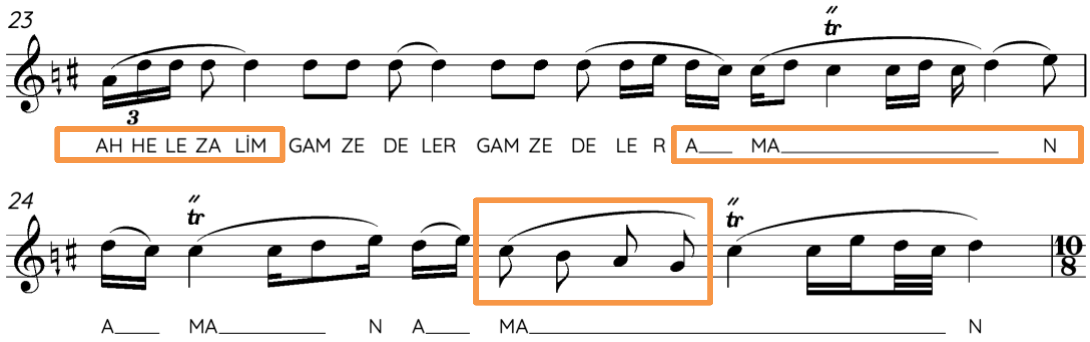
6.5. Gamzedeler Ses İcrasının Müzikal Analizi

Kaynak kişi Enver Demirbağ'dan aktarılan ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde, terennümlerin[52] kalıp ezgilerle seslendirildikleri bir icra karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 6.23'te görüldüğü üzere, "ah hele zalim" ile başlayan hoyrat, tıpkı elezber ve tecnis icralarında analiz ederek gördüğümüz benzer bir motifle başlamaktadır. Eserin

[52] Uzun havaların çok önemli bir özelliği de "terennüm" ifadeleridir. Oğul, ağam, ah, yavri yavri, balam, oy vd. gibi kelimelerin uzun havaların başında söylenmeleri dışında, icranın her bölümünde söylenebileceğini de eklemek yerinde olacaktır. Şiirin içerisinde olmayıp ezginin içerisine eklenen terennümler, "doldurma, katma" gibi ifadelerle anılır. Fakat terennümler uzun havaların olmazsa olmazı ve duygu yansımasının bir ürünü olarak icra edilmektedir.
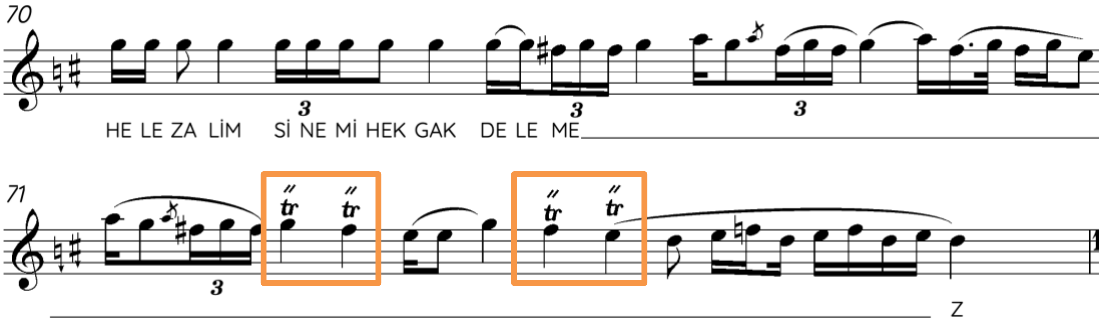
birinci bölümünün son kısmında neva basamak notlarıyla rast perdesine inilmesinin, neva perdesinde kalınması hissiyatını arttırdığı görülmektedir. Kaynak kişinin icrasında trilin oldukça fazla kullanıldığı ve orta sertlikte hançere ile seslendirildiği anlaşılmaktadır.



Şekil 6. 23 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennüm Kullanımı
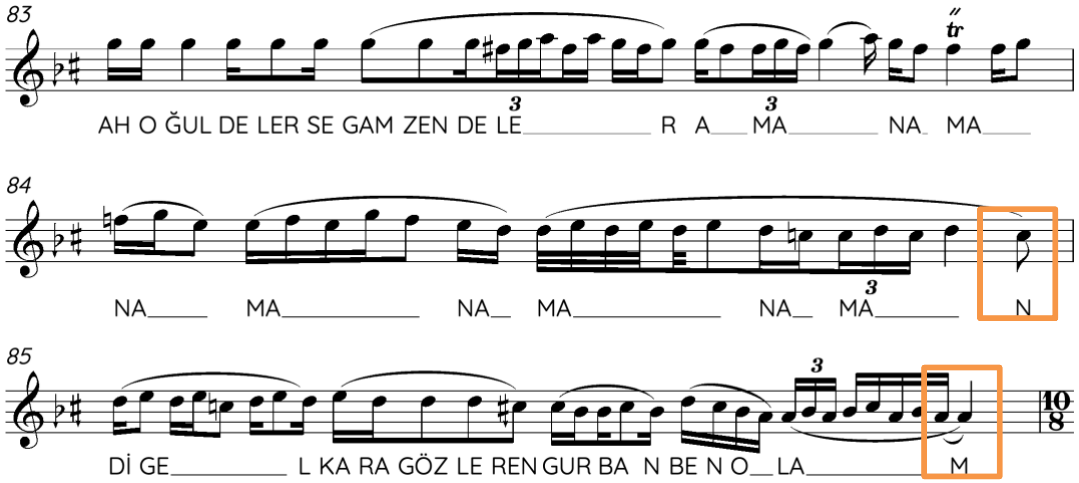
Ses icrasının ikinci bölümünün motif, hançere ve süsleme kullanımı bakımından ilk bölümle neredeyse aynı olduğu görülmektedir. “Ah hele zalim” yerine “oğul” ifadesi değişen noktalardandır. Bu iki bölüm aslında hoyratın pest bölgelerden tiz bölgelere geçmesine hazırlayıcı bölümlerdir.

Ses icrası bölümünü analiz ettiğimizde gerdaniye perdesinde “hele zalim” ile başlayan ve sonrasında “delemez” kelimesinde uzun ezgi kalıplarının ve süslemelerin yapıldığı bir icra görülmektedir. Şekil 6.24’ü incelediğimizde ezgi kalıplarının bolca tril ile icra edildiği ortaya çıkmaktadır. Basamak notlarıyla sıralı şekilde işlenerek icra edilen hoyratın tiz bölgede okunması, lirik bir ifadeyi hissettirmektedir.



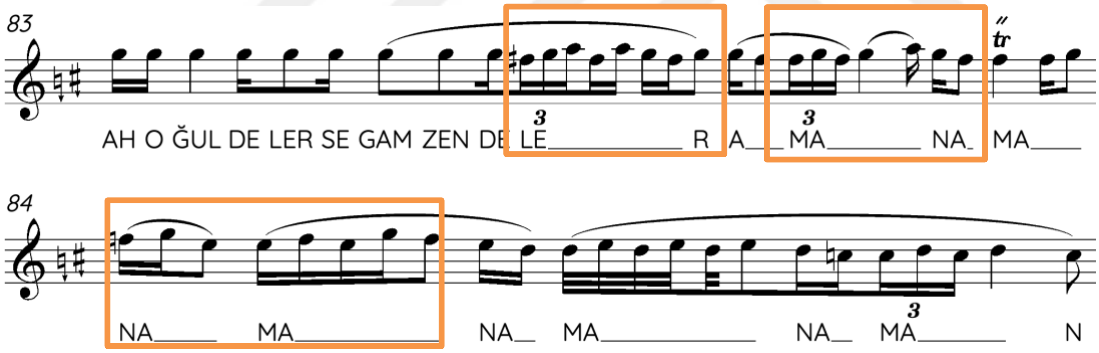
Şekil 6. 24 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril Süslemesi

Şekil 6.25’te ses icrası bölümünde inici karakter taşıyan bir ezgi yapısı görülmektedir. Sırasıyla önce çargah sonrasında ise dügah perdesinde karar kılınmış ve saz bölümüne geçilmiştir.
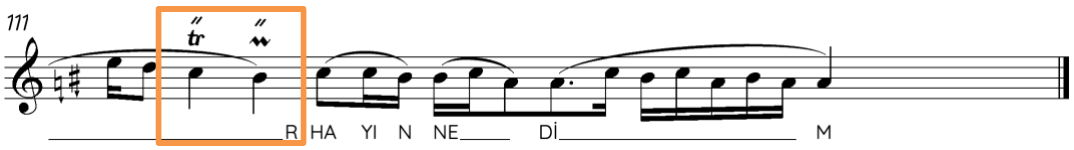


Şekil 6. 25 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Çargâh ve Dügah Kalışları

Eser içinde hançere, ezgi kalıbı ve süsleme kullanımının benzer olduğu görülmektedir. Teknik olarak bahsedilirse, Demirbağ'ın tiz bölgeden pest bölgeye geçerken ses gürlüğünün azalmamış olması önemlidir. Sesin aynı gürlükte ve rezonans içerisinde olması teknik olarak değerli bir özelliktir. Ayrıca Şekil 6.26'da, hoyratların ses icrasında sık rastlanan bir kalıp ezgi de karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 6. 26 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi

Saz bölümüyle birlikte son kısımda tekrar pest bölgeye seyreden hoyrat, karakteristik kalıp ezgilerle bezenmiştir. Ayrıca Şekil 6.27'de yöresel kalıp ezgilerle tril ve mordan süslemelerinin art arda kullanılması sonucu süsleme bakımından zengin bir icra ortaya çıkmıştır.
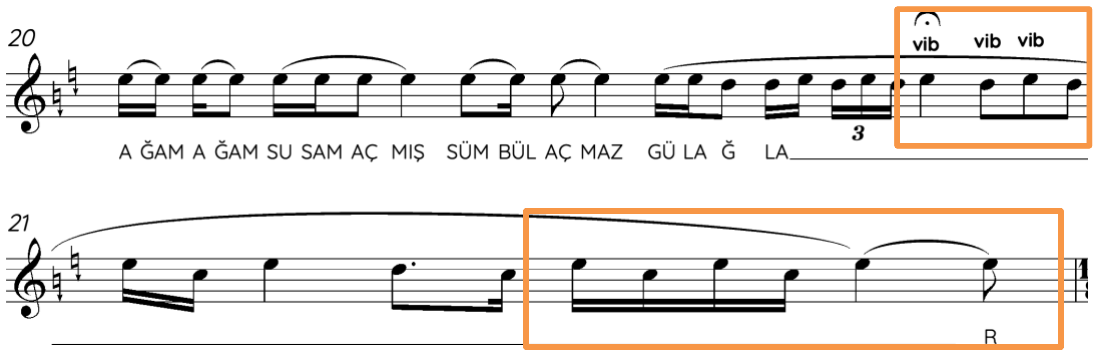


Şekil 6. 27 Gamzedeler Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Mordan Süslemeleri

6.6. Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasının Müzikal Analizi

Enver Demirbağ'ın icrasından notaya alınan "Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar" adlı cigalı maya, saz bölümünün usullü olduğu bir havadır. Ses icrası bakımından Harput yöresine özgü kalıp ezgi, hançere ve süsleme kullanımı ile icra edilmektedir.

Ekteki notanın ses icrası bölümleri incelendiğinde, "ağam ağam" ile başlayan alışılmış bir maya girişi görülmektedir. Şekil 6.28'de "lar" hecesinde vibrato kullanımı ve bir buçuk ses aralığındaki ses çarpmaları vardır.[53]

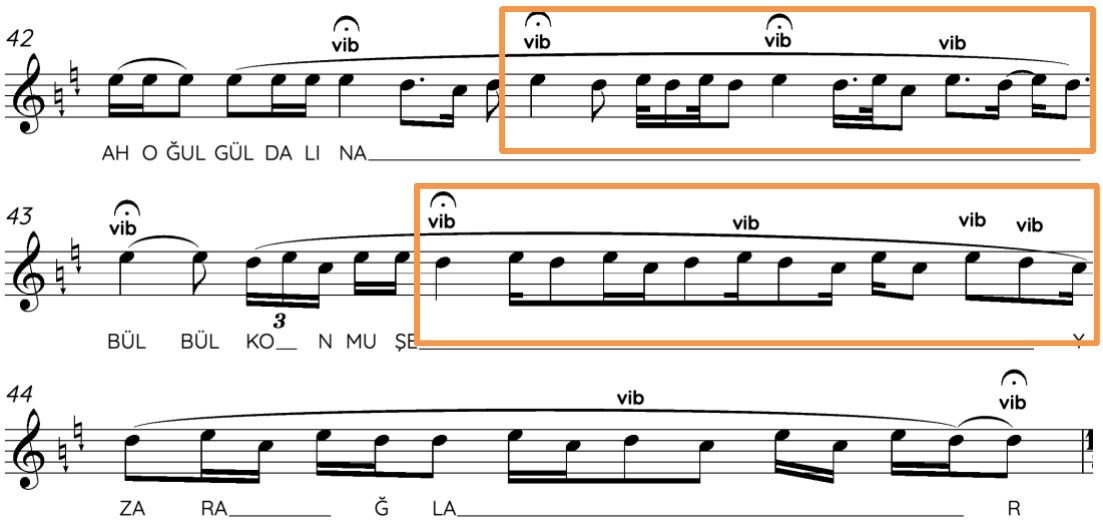


Şekil 6. 28 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı

Saz bölümünden sonra ikinci ses icrası kısmında, birinci bölümde olduğu gibi terennümlerle başlayan icra; uzun müzik cümleleriyle çargâh, neva ve hüseyni perdeleri arasında tartımsal ve ezgisel değişimler ile icra edilmiştir.
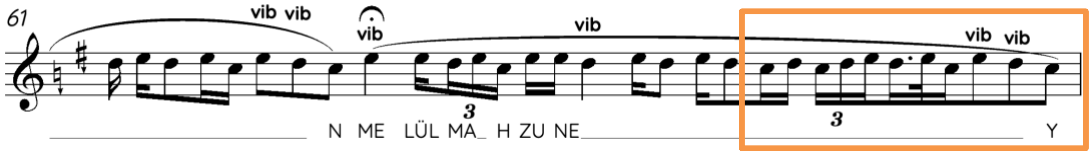
Şekil 6.29'da görüldüğü üzere, vibrato kullanımlarının devamında ezgi kalıplarının art arda gelmesi karakteristik özellikler arasındadır.

[53] Bu ses çarpmaları çalışmanın 6.7. bölümünde Harput Divanı analizinde gördüğümüz bir özelliktir (Bkz. Şekil 6.35).
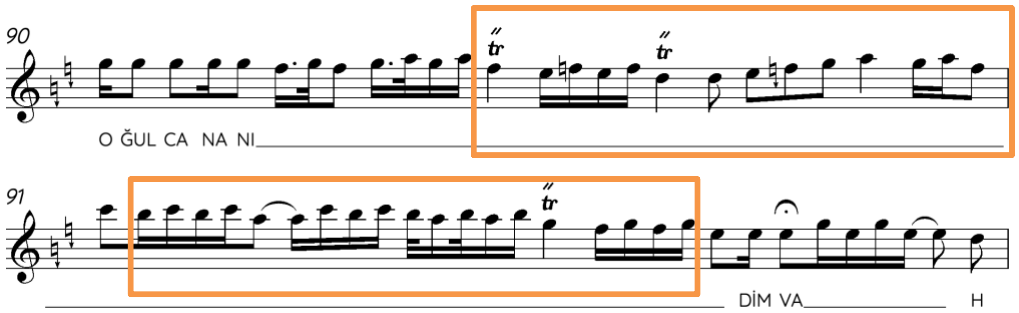


Şekil 6. 29 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Vibrato Kullanımı

Şekil 6.30'da mayalarda sıklıkla karşımıza çıkan bir kalıp ezgi görülmektedir. Bu yapının tartım değişikliği ezgiyi vurgulama amacı taşıdığı ve icrayı çeşitlendirdiği söylenebilir. Nitekim, ısrarlı devam eden cümlelerin ardına farklı yapıda bir tartım gelmesi icrayı tekdüzelikten kurtarmaktadır.



Şekil 6. 30 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi ve Tartım Vurgusu
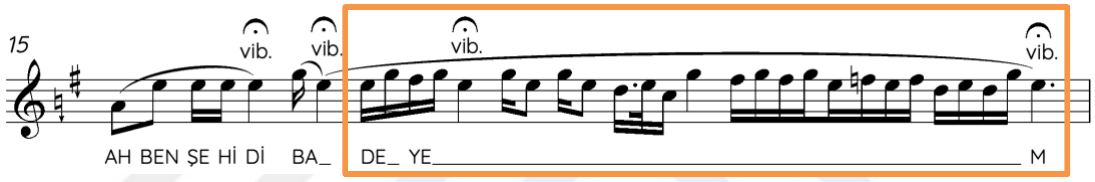
Mayanın son ses icrası bölümü tiz çargah perdesine genişlemektedir. Şekil 6.31'de gördüğümüz tril ve devamındaki ezgi kalıplarının çalışmanın 6.7. bölümünde incelediğimiz "Harput Divanı" eserinde de görüldüğü tespit edilmiştir. Ayrıca ifade edilen kalıp ezginin farklı eserlerde yaygın olarak görülmesi "Harput ses icrasına özgü" anlamı vermektedir.



Şekil 6. 31 Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi Kalıbı
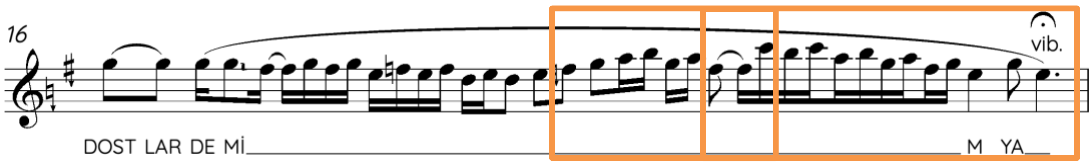
6.7. Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasının Müzikal Analizi

Enver Demirbağ'ın icrasından notaya alınan "Ben Şehidi Badeyim" adlı divan, saz bölümünün usullü olduğu bir havadır. Şekil 6.32'de vibrato, tril süslemelerinin bol olduğu hareketli ve seri bir hançere kullanımı görülmektedir.
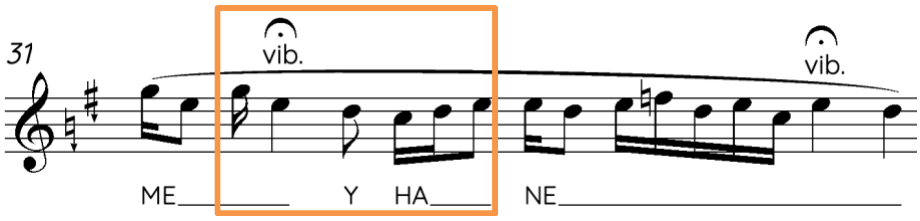


Şekil 6. 32 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril ve Vibrato Kullanımı

Şekil 6.33'te görüldüğü üzere, eviç perdesinden tiz çargaha atlanarak sıralı basamak notalarıyla hüseyni perdesine ulaşılıdığı ve bunun Harput uzun havalarında sıklıkla görülen bir yapı olduğu görülmektedir. Ayrıca uzun nefes gerektirmesi ve perde atlamaları düşünüldüğünde teknik olarak zor bir icradır.



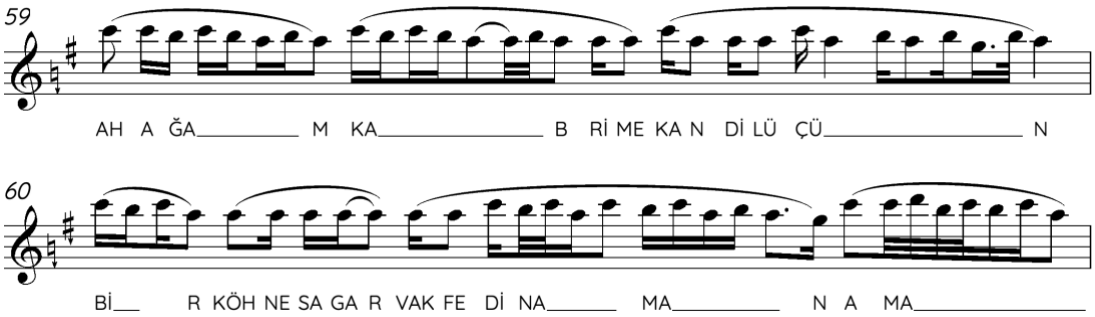
Şekil 6. 33 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Ezgi Kalıpları

Şekil 6.34'te daha önceki ses icrası analizlerinde belirttiğimiz gibi bir buçuk ses aralığında yapılan çarpmalar, Harput ses icrasında çok yaygın kullanılan yapılardan biridir. Özellikle mayalarda da karşımıza çıkan bu kullanımın karakteristik olduğunu söylemek yerinde olacaktır (Bkz. Şekil 6.28.).



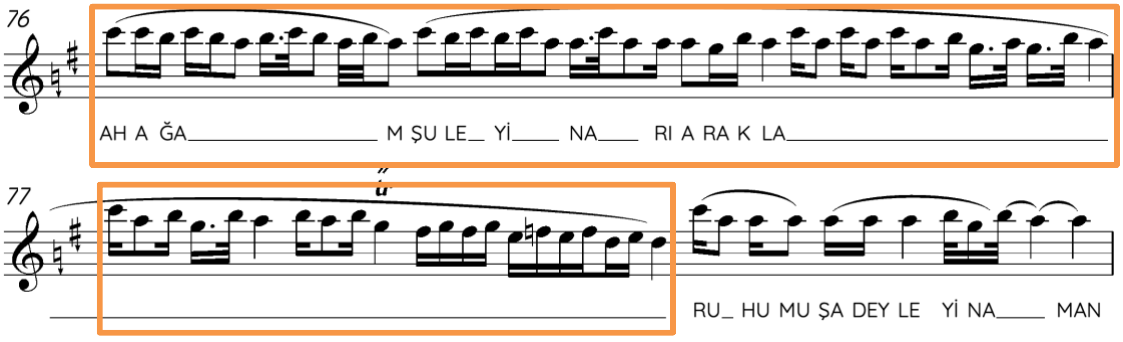
Şekil 6. 34 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Bir Buçuk Ses Aralığı Kullanımı

Şekil 6.35'teki kısımda tiz bölgeye geçilmektedir. Burada icracının diyafram kontrolü ve nefes kondisyonu iyi durumda olup; ses ise rezonans olarak doğal konumundadır.



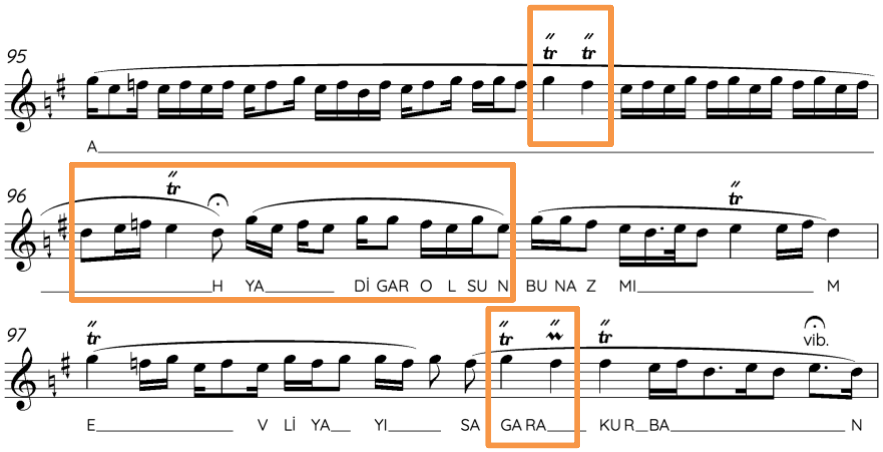
Şekil 6. 35 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Rezonans Bölgelerinin Doğru Kullanımı

Şekil 6.36'da "arakla" ile başlayan kısımdan itibaren uzun bir ezgi kalıbıyla birbirini tekrarlayan motifler icra edilmiştir. Muhayyer perdesinde ısrarlı kalma hissiyatını arttıran ezgi kalıpları sonrasında tril süslemeleriyle neva perdesine varılmıştır.



Şekil 6. 36 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Cümlelerin Birbirine Bağlı Okunması

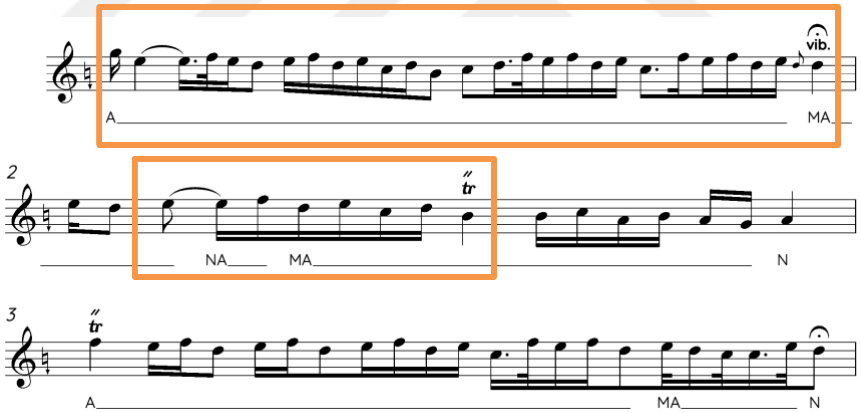
Şekil 6.37'de orta sertlikte bir hançere tril ve mordan süslemeleri yapılmaktadır. Eserin genel yapısında da bu iki süsleme çok sık kullanılmıştır.



Şekil 6. 37 Ben Şehidi Badeyim Ses İcrasından Bir Bölüm, Eviç Acem Perde Değişimleri ve Tril Mordan Kullanımı

6.8. Ey Firak-i Leb-I Canan Ses İcrasının Müzikal Analizi

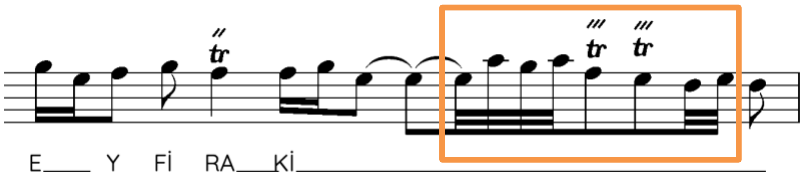
Uşşak Gazel olarak bilinen Ey Firak-i Leb-i Canan Ciğerim Hun Ettin adlı eserin ses icrası bölümleri incelendiğinde; Şekil 6.38'de görüldüğü üzere, üç satır boyunca "aman" terennümü ile esere hazırlık mahiyetinde birbirine bağlı ve birbirini tekrarlayan motifler ile bir giriş yapılmıştır. [54]



Şekil 6. 38 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Süsleme Kullanımı
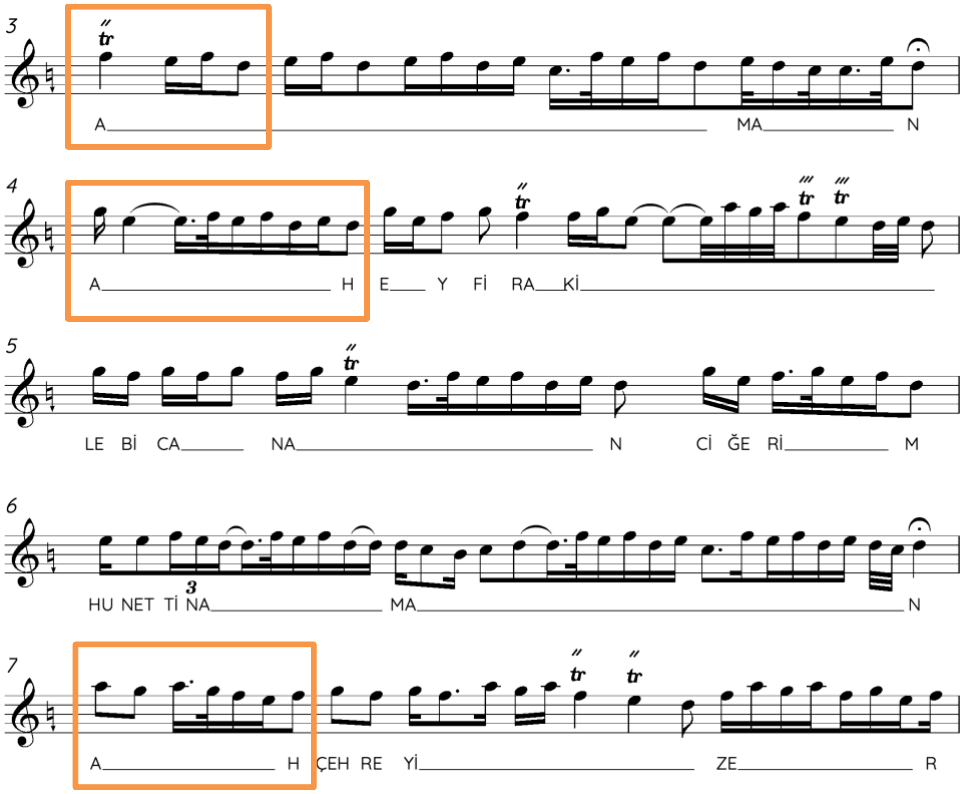
Şekil 6.39'da Hüseyni perdesinden muhayyer perdesine geçilerek devamında yine bir tril yapıldığı görülmektedir. Hüseyni perdesinden muhayyer perdesine geçilmesine rağmen teknik olarak tril olmayan motif buna rağmen tril gibi hissedilmektedir. Buna bağlı, tril ve hançere kullanımının birbiriyle ilişkisi hakkında bazı bilgiler verilebilir. Örneğin; "Hançere sadece tril vd. süslemeler ile yapılır" gibi bir anlayış doğru değildir. Herhangi ezgi cümlesi süsleme olmadan da hançere ile icra edilebilmektedir.

[54] Nitekim Harput bölgesinde bu türdeki havaların başlama, aşma, çıkma ve yıkma bölümleri vardır.
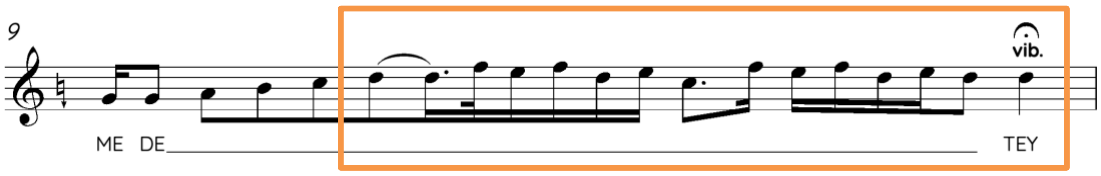


Şekil 6. 39 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Süsleme Kullanımı

Şekil 6.40'da, "Ah" ve "aman" gibi terennümlerin şiirin içinde bulunan sözler okunmadan önce seslendirilmesi dikkat çekici unsurlardan biridir. Bu da Harput uzun havaları ve diğer yörelerdeki uzun havalarda yaygın görülen bir özelliktir.
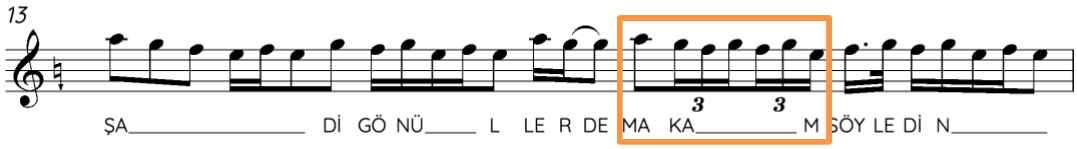


Şekil 6. 40 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümler

Şekil 6.41'de "medet" terennümü ile başlayan ezgi kalıbının bu bölümün bir temasını oluşturmuş olduğu görülmektedir. Neva perdesinden itibaren icra edilen kısmın eserin ilk bölümünün içerisinde de kullanıldığı ekteki notada ortaya çıkmaktadır.
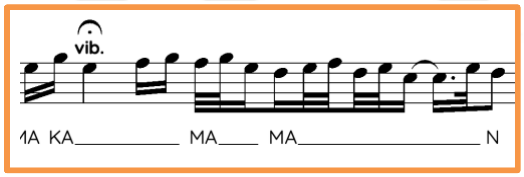


Şekil 6. 41 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi

Bu eserin seri hançerelerden oluştuğu ekteki notadan da görülmektedir. Şekil 6.42'de "makam" kelimesindeki üçlemeli ezgi yapısı buna örnek olarak verilebilir.



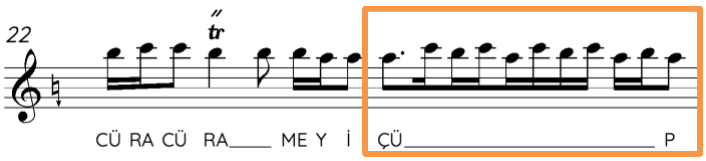
Şekil 6. 42 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Üçlemeli Ezgi

Şekil 6.43'te; Diyarbakır'da seslendirilen divan formunda karşımıza çıkan bir kalıp ezgi görülmektedir. Celal Güzelses'in icra ettiği "Silmedin Gözyaşını" adlı İbrahimi eserin bir bölümünde bu kalıp ezginin neredeyse aynısı kullanılmıştır. Bu da yerel makamlarda olduğu gibi Harput ve Diyarbakır'ın birbiriyle etkileşimine olumlu bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 6. 43 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Silmedin Gözyaşını Eserinde Görülen Motif[55]

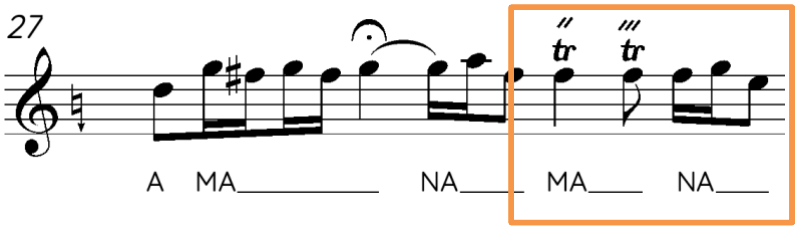
Şekil 6.44'te; daha önce analizi yapılan "Ben Şehidi Badeyim" divanında benzeri görülen bir kalıp ezgi vardır (Bkz. 6.7.). Bu kalıp ezgilerin farklı birkaç tartım ve süsleme ile çeşitlendirildiği ifade edilebilir.



Şekil 6. 44 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgi Kullanımı
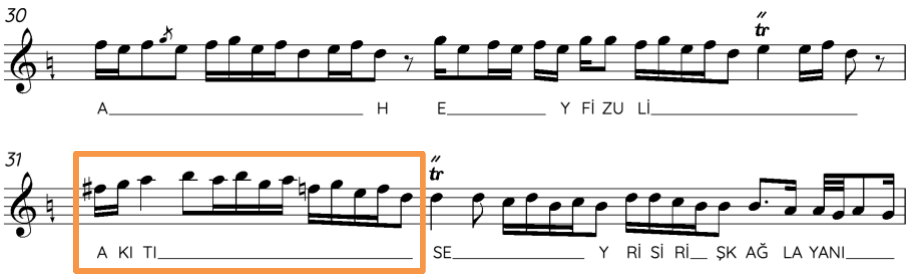
[55] Silmedin Gözyaşını eserinin Celal Güzelses icrası. Benzer motif için 1:25, 1:31 arasına bknz. https://youtu.be/sEiPjZd30Uk?si=bX59tNk1FVJ8Zfia

Şekil 6.45'te, trilin onaltılık değerden otuz ikilik değere geçtiği görülmektedir. Trilin aynı değerde icra edildiği yaygın bir durumdur. Fakat nota değerinde bir değişikliğinin olması icracının belki de istemsizce yaptığı bir icra biçimi olmasına rağmen ses icrası bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 6. 45 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Farklı Değerlerde Tril Kullanımı

Şekil 6.46'da "Ben Şehidi Badeyim" adlı eserin son bölümünde görülen bir kalıp ezgiye rastlanmaktadır (Bkz. 6.7.). Harput bölgesinde yer alan farklı makam ve türlerdeki uzun havaların birbiriyle ortak kalıp ezgiler içerdiği görülmektedir. Ayrıca ortaklıkların bazen icracıların kişisel tercihleriyle ilgili olabileceği ifade edilebilir. Örneğin iki eseri de Enver Demirbağ seslendirmiştir. Böylelikle Demirbağ'ın kişisel tavır özelliklerinin okuduğu eserlere yansıdığı sonucuna varılabilir.



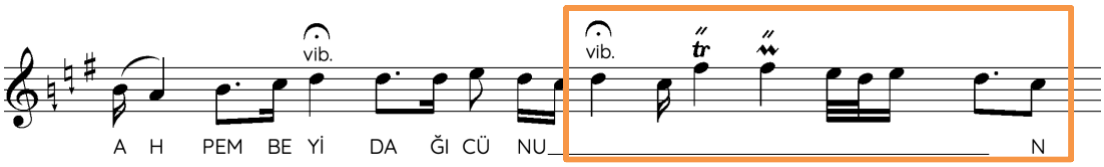
Şekil 6. 46 Ey Firak-i Leb-i Canan Ses İcrasından Bir Bölüm, Ben Şehidi Badeyim İcrasında Görülen Motifler[56]

6.9. Pembe-I Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasının Müzikal Analizi

Nevruz Gazel olarak bilinen Pembe-I Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim", makamsal yapısı itibariyle ses icrası bakımından teknik bir eserdir.
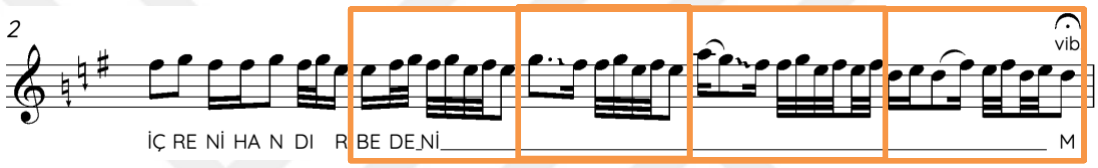
Şekil 6.47'de "ah" terennümü ile başlayan icrada tril, mordan ve vibrato süslemeleri art arda gelmektedir.

[56] Şekil 6.46'da kutu içerisine alınan ezgi kalıbı, "Ey Firak-i Leb-i Canan", "Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine" eserlerinin son bölümlerinde de görülmektedir (Bkz. Ekler).



Şekil 6. 47 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Giriş Kısmı

Şekil 6.48'de, neva perdesine hareketlenerek merkezleştikten sonra aynı perde üzerinde bir asma kalış yapma gereği hissettiren bazı ezgi kalıplarının icra edildiği görülmektedir. Bu ezgi kalıplarının hançere ile icra edilmesi karakteristik bir özelliktir. Ayrıca yine Şekil 6.48'de görüldüğü gibi iki kez tekrar eden bir motifin ikinci tekrarında muhayyer perdesine küçük bir çarpma yapılarak ezginin çeşitlendirilmesi tercih edilmiştir. Bu da birbiri ardına icra edilen benzer müzik cümlelerinin farklı ezgi ve tartım yapılarıyla zenginleştirilebileceğini göstermektedir.



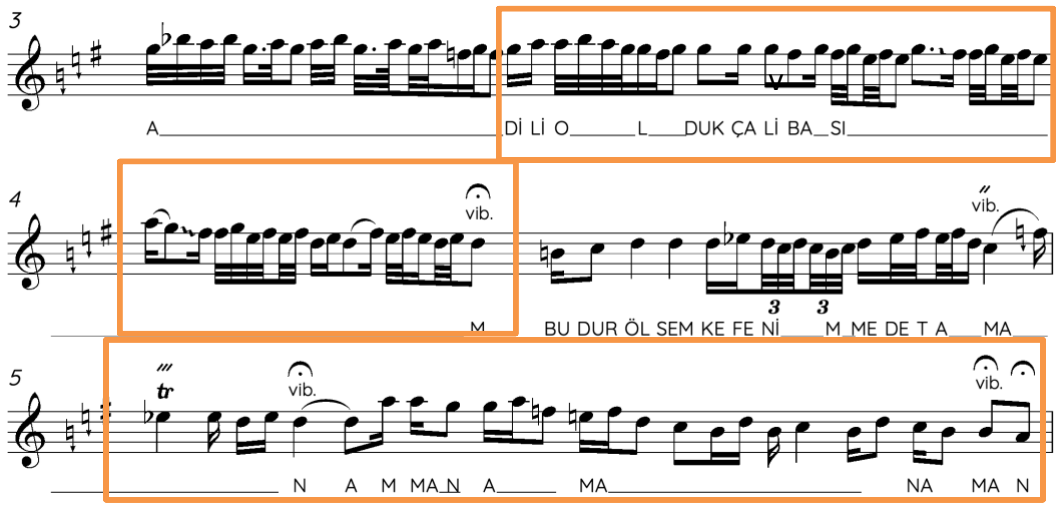
Şekil 6. 48 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Hançere ile İcra Edilen Ezgi Kalıpları

Perde değişimleri ve geçkilerin son derece fazla olduğu kısımlar, eserin inici veya çıkıcı seyir göstermiş olduğu yere göre değişmektedir. Örneğin dügah perdesine doğru hareketlenirken eviç perdesi acem perdesi olmaktadır. Hüseyni perdesinin seyre göre hisar perdesi olması bir başka örnek olarak gösterilebilir (Bkz. Şekil 6.49).

Şekil 6.49'da eserin her bölümünde sıklıkla karşımıza çıkan bir kalıp ezgi mevcuttur. Özellikle neva perdesinde kalış yapılmadan önce bu kalıp ezgi seslendirilmektedir. Ayrıca vibrato kullanımlarının serbest bir süre içerisinde icra edildiği görülmektedir.

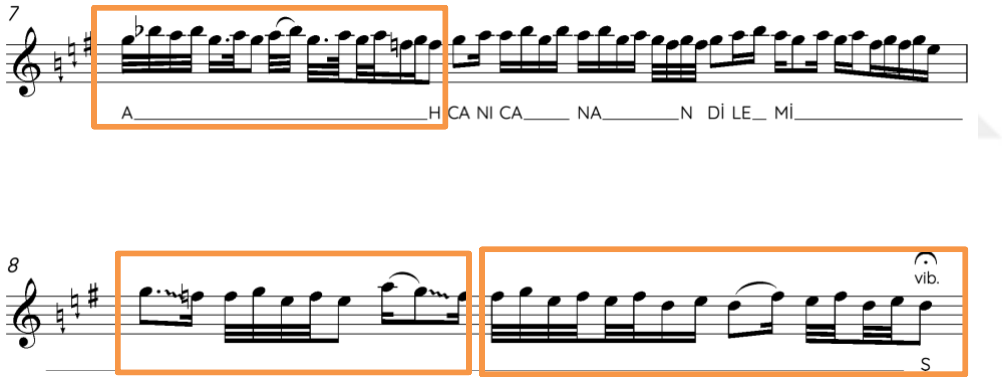
Terennüm kullanımlarının serbest ritimli ezgilerdeki etkisi bu eser üzerinde de görülmektedir. Şiirin aslında olmayan ama eserin içerisine eklenen terennümler, icraya büyük zenginlik katmaktadır. Öyle ki; Şekil 6.49'da "Budur ölsem kefenim" olarak şiirde geçen ifadeye "medet aman" terennümü eklenmesi ezgi cümlesinin tamamlanmasını sağlamaktadır. Böylelikle terennümün eseri zenginleştiren bir unsur olduğunu ifade etmek doğru olacaktır. [57]

[57] Sadece serbest ritimli ezgiler için değil usullü ezgilerde de önemli olan "aman, vay, of" gibi terennümler ses icracılığını zenginleştiren en önemli unsurlar arasındadır.



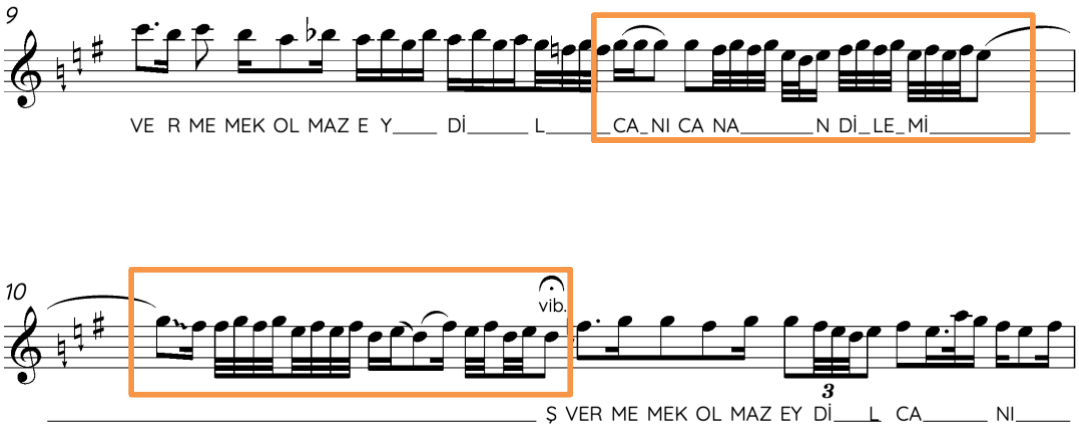
Şekil 6. 49 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Perde Değişimleri, Ezgi Kalıpları ve Terennüm

Şekil 6.50'de ilk bölümde analizini yaptığımız bir ezgi cümlesine rastlanılmaktadır (Bkz. Şekil 6.48). Ayrıca tek heceye isabet eden ezgi kalıplarının neva perdesine kadar işlenerek sürdüğü görülmektedir.
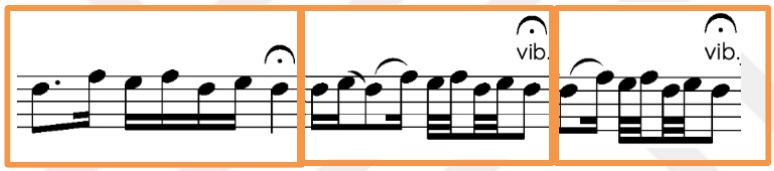


Şekil 6. 50 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Vurgulamalar ve Basamak Notları

Devamında tiz çargah perdesine doğru eserin şu ana kadar en tiz bölgesine geçilmiş ve eser, ezgi kalıplarıyla bezenmiştir. Şekil 6.51'de görülen kalıp ezgiler eserin genel temasını oluşturmuştur.



Şekil 6. 51 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler

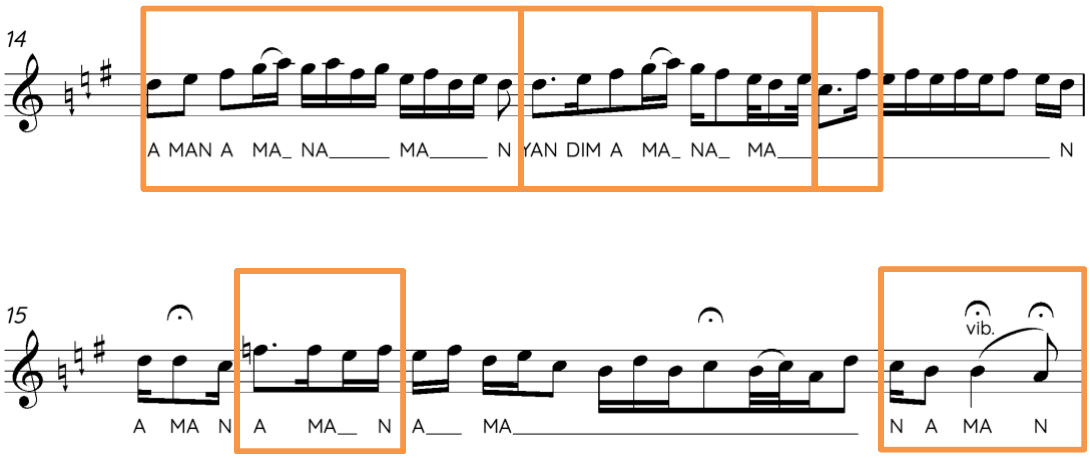
Eser içerisinde ezgi kalıpları dışında ritmik kalıpların da varlığından bahsetmek yerinde olacaktır. Şekil 6.52'de benzer ezgi kalıplarının farklı tartımlarla icrası görülmektedir.[58]



Şekil 6. 52 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Eserin Farklı Bölümlerinde Seslendirilen Benzer Motifler

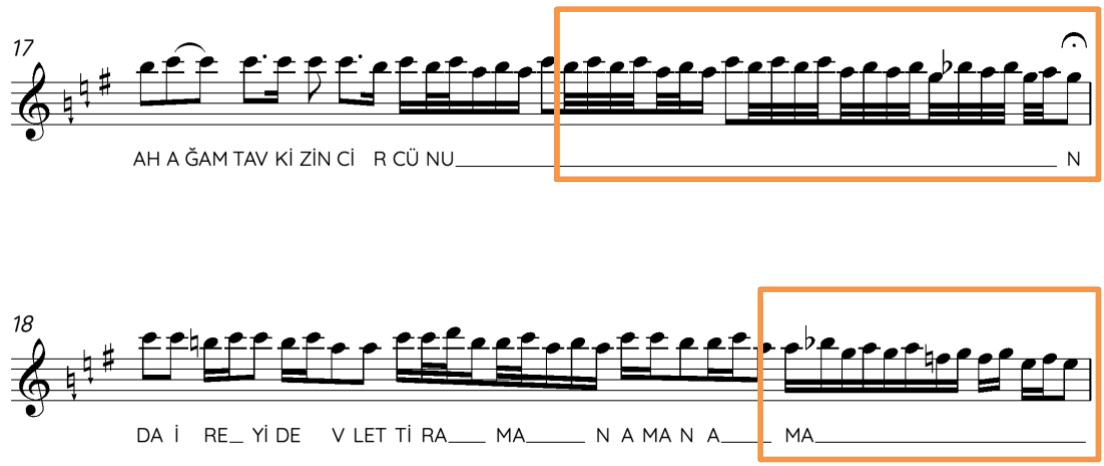
Şekil 6.53'te "aman" terennümü ile önce neva perdesinde ve sonrasında soru-cevap anlatım ifadesi ile çargah perdesinde kalınmıştır. Bu kalışın eviç perdesine geçilmesine daha kolaylık sağladığı ve nüans olarak gerginlik hissini arttırdığı düşünülebilir. İcrada gerginlik hissiyatının yerini rahatlamaya bırakması neva ve sonrasında sırasıyla acem ve dügah perdesinde kalarak olmuştur. Aslında müzik cümleleri daha önceki bölümlerin benzeri ezgi cümleleri ile kurgulanmıştır. Fakat icranın genel hissiyatını değiştirebilecek ufak nüans kullanımları görülmektedir.

[58] Tartımsal yapıların tespit edilmesi ve yazılması transkripsiyonda çok önemlidir. Özellikle nota ve icra bütünlüğü sağlanması açısından icra eğitimine katkı sağlayacak olan şey; duyulan notanın doğru ergonomik olarak anlaşılabilecek şekilde yazılmasıdır.



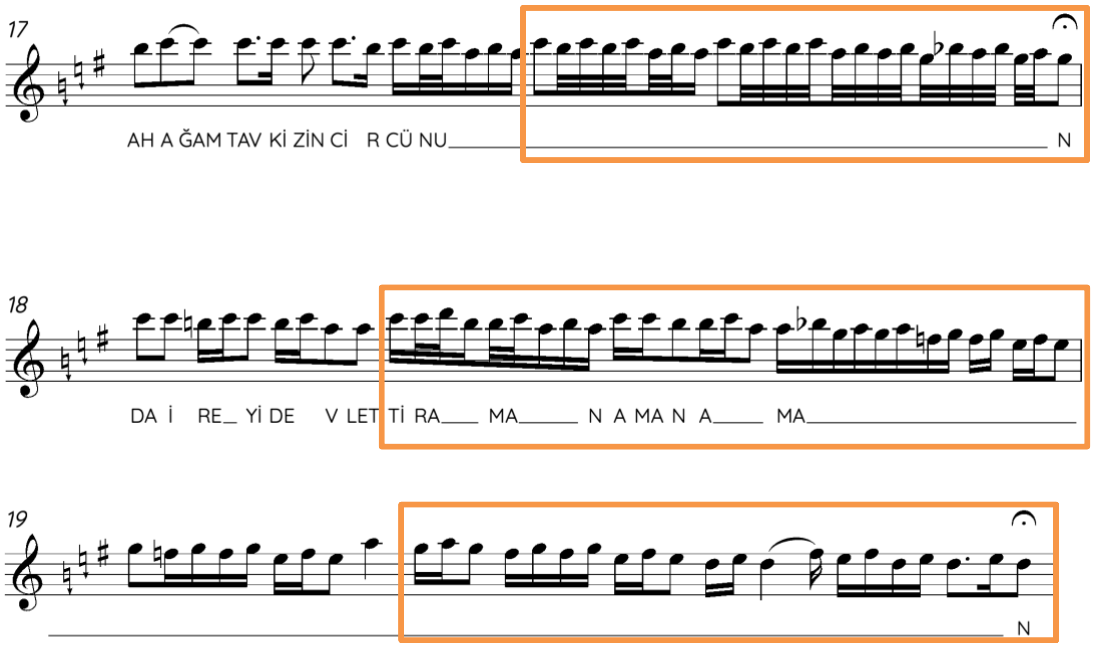
Şekil 6. 53 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Terennümler ve Nüans Hissiyatı

Şekil 6.54'te sıklıkla trilin inici bir seyir göstererek orta sertlikte bir hançere ile icrası söz konusudur. Bu icranın eserin genelinde karakteristik bir özellik olduğunu ifade etmek doğru olacaktır. Tiz bölgeye (çıkma) genişleyen icranın eser içerisinde kalıplaşan ezgi yapılarını kullandığı da eklenebilir.
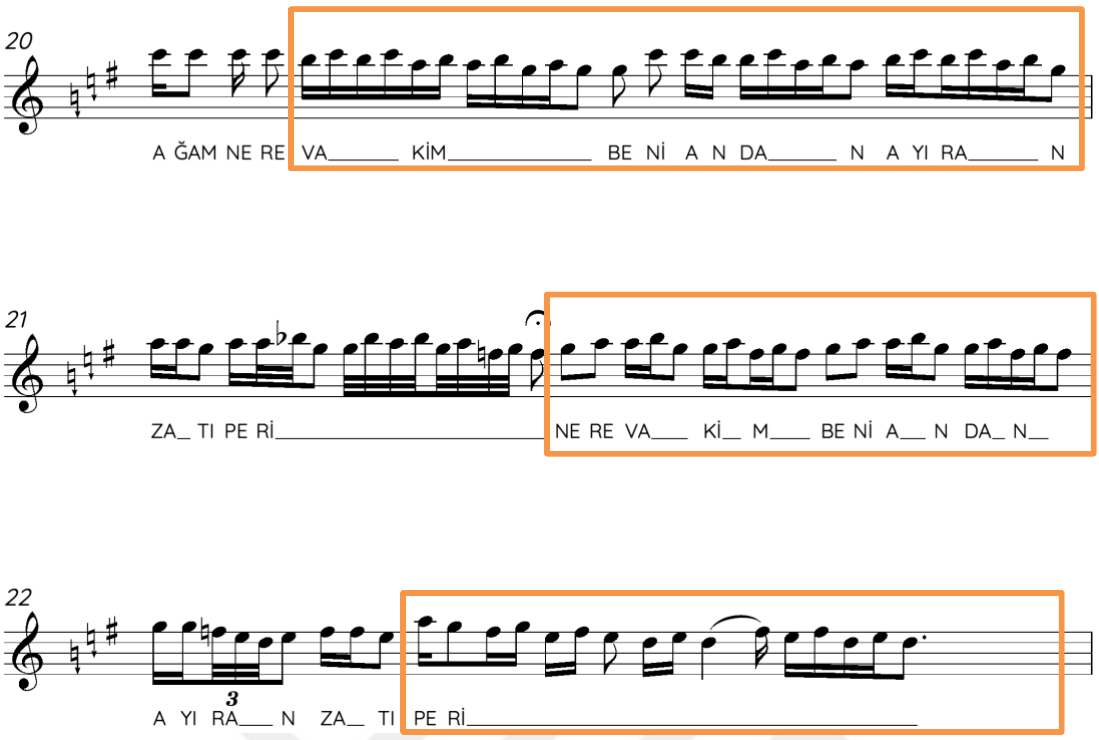


Şekil 6. 54 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Tril Kullanımı

Şekil 6.55'te basamak notları ve tril ile hançerenin orta sertlikte kullanıldığı söylenebilir. "Ah ağam" olarak başlayan kısmında icracının gerdaniye perdesinde ve sonrasında neva perdesinde asma kalış yapması dikkat çekicidir. Böylelikle ezgi kalıplarının farklı perdelere taşınarak icra edildiği ortaya çıkmaktadır.



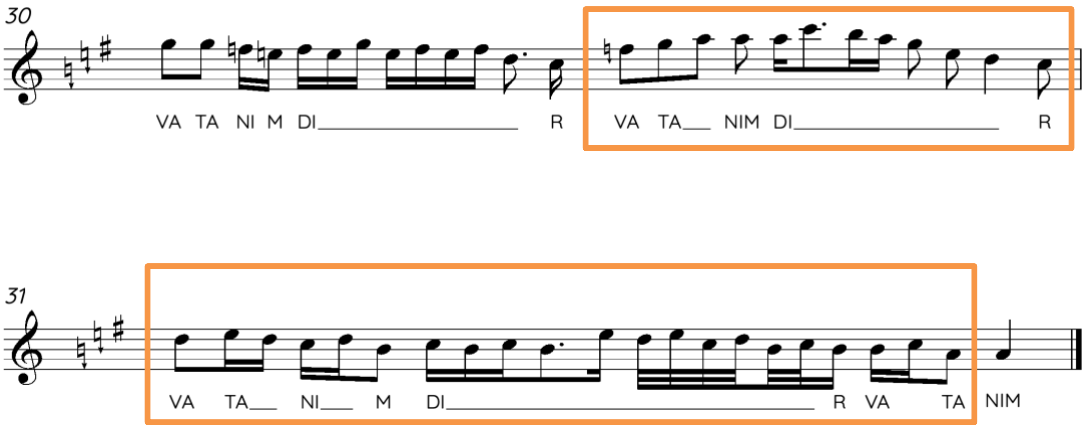
Şekil 6. 55 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Ezgi Kalıpları

Şekil 6.56'da "ağam" ile başlayan kısımdan itibaren kalıp motifler icra edilmiştir. Hançere kullanımının oldukça seri ve işlek olduğu ifade edilebilir. Hançerenin işlek ve seri olması Harput bölgesinde önemli bir gerekliliktir. Tek heceye isabet eden ezgi kalıplarının birbirine bağlı bir hançereyle seslendirilmesi için icracının o bölgeye has karakteristik özelliklerini bilmesi gerekmektedir. Demirbağ da yaptığı icralarla buna önemli bir örnek teşkil etmektedir.



Şekil 6. 56 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, 20.,21.,22. Ölçüler

Şekil 6.57'de görüldüğü üzere, çalışmamızda daha önce incelediğimiz "Ben Şehidi Badeyim" ve Ey Firak-i Leb-i Canan" eserlerinin son bölümünde acem perdesi odaklı karara gidiş ezgi kalıpları bu eserde de mevcuttur. (Bkz. 6.7 ve 6.8). Özetle; Harput'ta Gazel ve Divan icralarındaki kalıp ezgi cümlesinin bölge müziğine yerleşmiş olduğu ortaya çıkmaktadır.
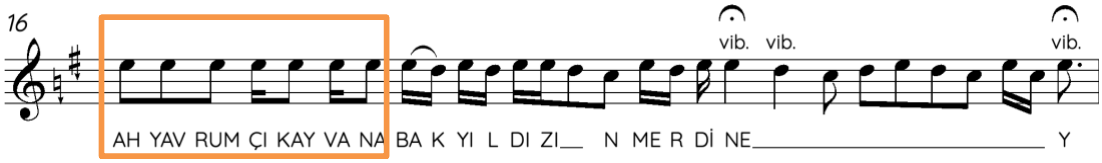


Şekil 6. 57 Pembe-i Dağı Cünun İçre Nihandır Bedenim Ses İcrasından Bir Bölüm, Son Kısımda Kalıplamış Bir Ezgi

6.10. Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasının Müzikal Analizi

Hafız Osman Öge'nin icrasından notaya alınan "Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine" adlı eser, saz bölümünün usullü, söz bölümünün ise serbest ritimli olduğu bir havadır. Tıpkı daha önceki sayfalarda incelediğimiz "Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar" gibi icra özellikleri göstermektedir (Bkz. 6.5.).

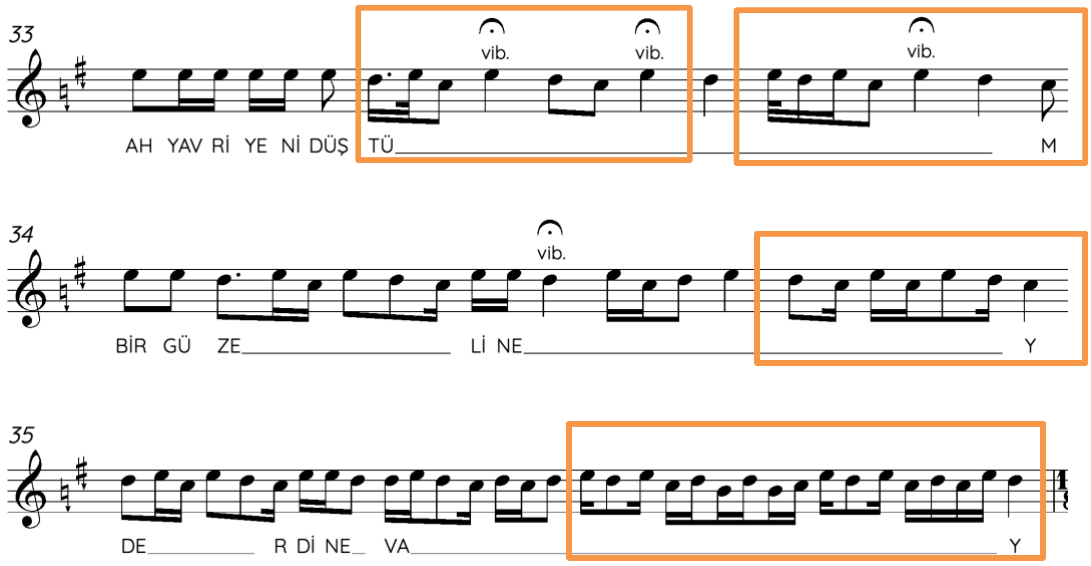
Şekil 6.58'de, karakteristik bir maya girişi görülmektedir (Bkz 6.28). Özellikle belli perdelerde vibrato yapılmıştır. Hüseyni, neva ve çargah perdeleri arasında devam eden bir ezgi yapısı vardır.



Şekil 6. 58 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Söz Girişi

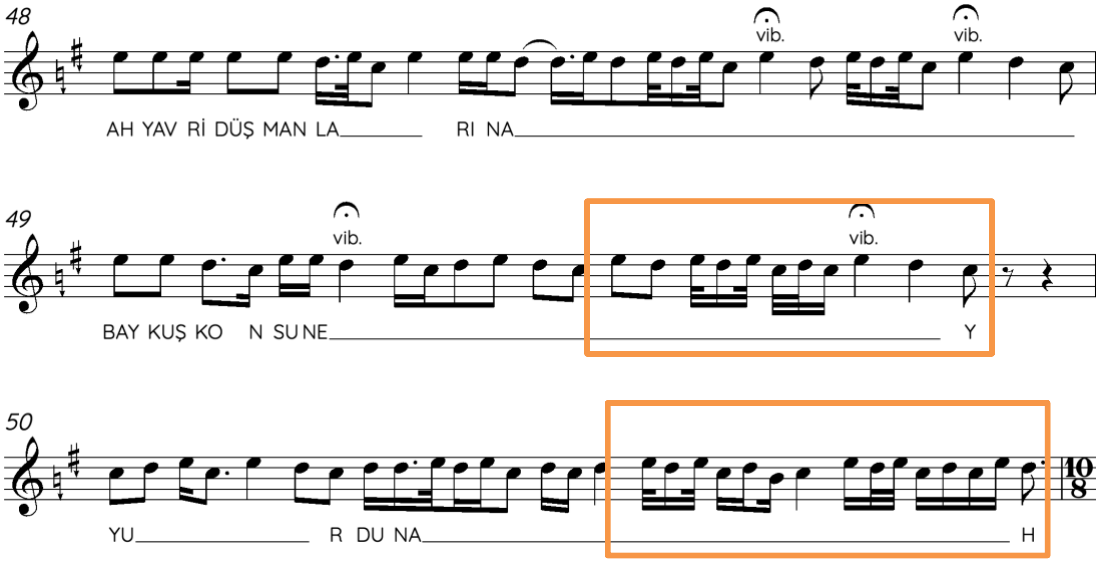
Şekil 6.59'da yine benzer motiflerle tartım ve ezgisel açıdan çeşitlilik içeren motifler kullanılmıştır.[59] Özellikle hüseyni perdesi odaklı bir motif icrasının sırasıyla çargah ve neva perdelerinde asma kalış yapması önemlidir. Zira bu bölümde sadece üç perde üzerinde müzik cümleleri oluşmuştur.

[59] Bu benzerlikle sadece Harput değil; Doğu Anadolu bölgesinde bir maya dinlediğimizde de duyabileceğimiz kalıp ezgilerdir.



Şekil 6. 59 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Kalıp Ezgiler ve Vibrato
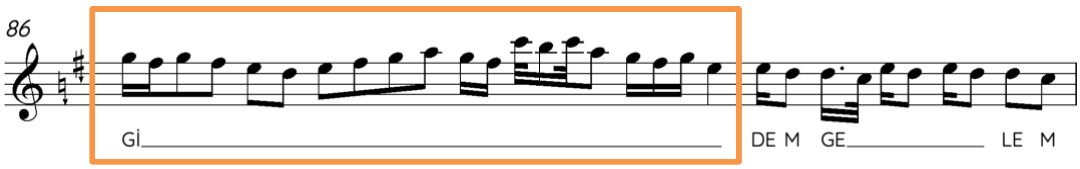
Şekil 6.60'da karakteristik kalıp ezgilerin kullanıldığı ve vibratoların serbest bir ritimde yapıldığı görülmektedir. Kalıp ezgiler farklı tartımlarla çeşitlendirilmiştir.



Şekil 6. 60 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Karakteristik Kalıp Ezgiler

Öte yandan eserin ses icrası bakımından resitatif bir üslupla söylenmiş olduğu ve sık vibrato yapıldığı görülmektedir. Bu maya içerisinde tril ve mordan gibi süslemelerin çok sık kullanılmadığı ortaya çıkmaktadır. Özetle; Harput mayasında kalıp ezgi ve resitatif icra şekli ön plandadır.

Son olarak Şekil 6.61'de gerdaniye perdesine çıkılarak daha önce incelemiş olduğumuz "Ben Şehidi Badeyim" eserinde de karşımıza çıkan bir kalıp ezgi icra edilmiştir. (Bkz. 6.7.) [60]



Şekil 6. 61 Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine Ses İcrasından Bir Bölüm, Hafız Osman Öge'ye Ait Kalıp Ezgi

[60] Bu kalıp ezgi "Enver Demirbağ" uzun hava icralarında sıklıkla görülmektedir. Hafız Osman Öge'nin Enver Demirbağ'dan yaş olarak büyük olması ve ayrıca ustası olduğu düşünüldüğünde bu kalıp ezginin Hafız Osman Öge'den alınmış olunduğu ve Demirbağ tarafından geliştirildiği düşünülebilir.

7. HARPUT SES TEKNİĞİ HAKKINDA TESPİTLER

Bu bölümde çalışmada incelenen eserleri seslendiren icracıların teknik olarak “ses” kullanımına değinilecektir.

7.1. Rezonans Bölgeleri ve Kullanımları

İncelediğimiz icralarda, sesin genel olarak rezonans[61] alanı yumuşak damak[62] bölgesidir. Güvenir’e göre; yumuşak damağın özellikle orta tonlardan pest ve tiz perdelere geçiş bölgesi sağladığı bilinmektedir. Şekil 7.1’de görüldüğü üzere, yumuşak damak sert damakla aynı düzleme gelerek damakta daha geniş bir kubbe oluşturmuş ve bu pozisyonla ses alanı genişlemiştir (Güvenir, 2006). Enver Demirbağ gibi bazı yöre sanatçılarının alışkanlığı da sesin damak rezonansını korumak ve ses alanını genişletmek için dilin kökünü yumuşak damağa doğru hafifçe kaldırmalarıdır. Bu kullanımın yörenin ses tınısını oluşturan özelliklerden biri olduğu düşünülmektedir.



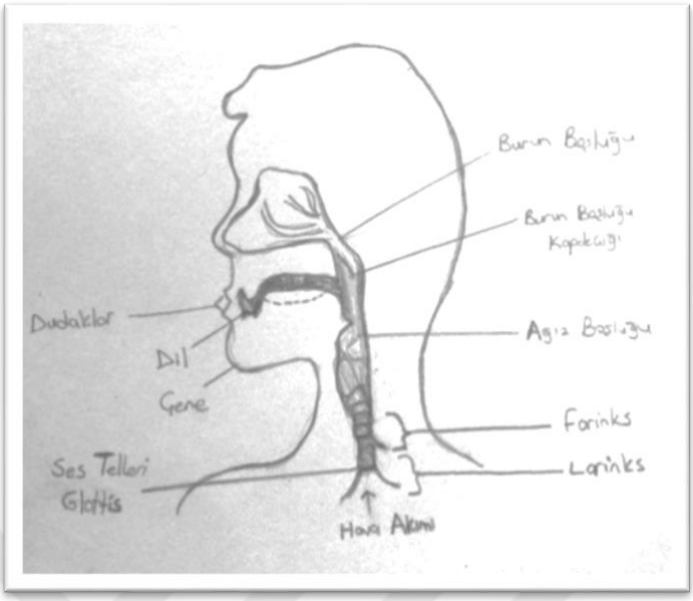
Şekil 7. 1 Damak gerdirilip sesi damağa yönlendirme pozisyonlarında çekilen tomografi (Güvenir, 2006).

Öte yandan Şekil 7.2’de görüldüğü üzere; sesin oluşumu belli aşamalarla ortaya çıkmaktadır. Eken’e göre; akciğerlerden gelen hava ses tellerini titreştirerek bir ham tını oluşturmaktadır (Eken, 2014). Oluşan bu tını boğaz, burun ve ağız içerisinde bir şekil almakta ve tüm bu aşamalardan sonra insana has bir ses tınısı var olmaktadır. Ayrıca “boğaz”, “burun” ve “ağız”, “rezonatör” bölgeleri içerisindedir (Eken, 2014). Tam bu noktada nazal (burun) bölge kullanımının icra üslubuna belirme açısından çok önemli bir yeri vardır. Harput ses icrasında da önemli olan nazal bölge, yörede ses icracıları tarafından tercih edilmektedir. Nazal bölge, sesin özellikle tiz perdelerde

[61] Rezonans: Titreşim, salınım gerginliğinin artması (TDK Güncel Sözlük- sozluk.gov.tr)

[62] Yumuşak damak, sert damak diye tabir edilen üst dişlerin arkasından geriye dilin gezdirilmesiyle hissedilen kısımdan daha da gerideki bölgedir (Erdoğan, 2008)

daha rahat tınlamasını sağladığı için kullanılmaktadır. Ayrıca damak sıkışıklığının sesteki olumsuz etkisini azaltmak için tercih edildiği düşünülmektedir.



Şekil 7. 2 Sesin Oluşumunda Etken Organlar

Harput, divan edebiyatı ve tasavvuf açısından zengin bir bölge olması dolayısıyla hafızlık ve hafızhan[63] üslupla yetişmiş önemli ses icracılarını barındırmaktadır. Bu şekilde yetişen icracıların sesi nazal bölgeden yüzün ön kısmına yani maske denilen alana yönlendirebildikleri anlaşılmaktadır. Sesin doğru tınlamasının en önemli kriteri, maske denilen kafa rezonansında güçlü bir diyafram basıncıyla desteklenmesidir. Çünkü çok sık kullanılan göğüs sesinin tiz perdelere doğru taşınırken aynı pozisyonda kalması ses kaslarında ısınma ve yorulmaya sebep olabilmektedir. Bu da ilerleyen dönemlerde ses hastalıklarına yol açabilmektedir. Harput'ta icracıların farkında olmadan doğal bir refleksle sesi maskeye taşımaları dikkat çekicidir. Bunu yapmalarının sebebinin sesi daha rahat ve güçlü kullanabilmeleri ile ilişkili olduğu ifade edilebilir. Ayrıca icracılar nazal bölgede burun ve alın boşluklarını da kullanmışlardır. Bu bölgelerin kullanılmasının sesin daha rahat ve güçlü duyulabilmesi için tercih edildiği düşünülmektedir.

[63] Hafızhan üslupla yetişen ses icracıları burun kökünden nazal bir pozisyon üretmektedir. Bu icra şekline özellikle Urfa'da yaygın olarak rastlanmaktadır.

SONUÇ

"Harput Yöresindeki Uzun Hava Formundaki Eserlerin Makam, Form ve Ses İcrası Özellikleri Bakımından İncelenmesi" adlı tez çalışmasının problem ve alt problemleri yeniden ortaya konularak elde edilen bulgulardan aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Çalışmamızın ana problemi, "Harput uzun havalarındaki ses icralarının müzikal özellikleri nelerdir?" sorusu, müzikal unsurları oluşturan çeşitli alt problemler içerisinde incelenmiştir.

- Çalışmamızın ilk alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında hangi motif ve ezgi kalıpları görülmektedir?" olup, bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Belirlenen örneklemdeki işitsel ses kayıtlarının notaya alınıp detaylı analiz edilmesi sonucunda belirli motif[64] ve ezgi kalıpları[65] tespit edilmiştir. Farklı eserlerden belirlenen motif ve ezgi kalıplarının tespiti sonucunda; bir motif veya ezgi kalıbının bazen tek bir esere özgü olduğu veya birden fazla eserde de görülebildiği sonucuna varılmıştır. Eserlerde görülen ezgi kalıplarının, eserin farklı yerlerinde müstakil olarak görülebildiği gibi sekvens ve inici bir şekilde seslendirildiği de pek çok örnekte mevcuttur. İcralarda görülen kalıp ezgilerin genellikle çıkıcı ikili aralıkların inici bir şekilde oluşturduğu ezgi kalıpları[66], ikili ve üçlü aralıkların bir arada kullanıldığı ve belirli bir perdeyi vurgulayan ezgi kalıpları[67], farklı hecelerin aynı perde üzerinde resitatif şekilde okunduğu ve cümle sonunda yakın perdelere yapılan hızlı hareketlerle icra edilen ezgi kalıpları[68], zaman zaman da dörtlü ve beşli atlamaların arka arkaya uygulandığı ezgi kalıpları[69] şeklinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- Çalışmamızın ikinci alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin türleri ve form özellikleri nelerdir?" olup, bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen 3 tür tespit edilmiştir. Bunlar; "Gazel", "Hoyrat" ve "Maya"dır. Gazel, Harput'ta yöre ustalarından öğrenilen kalıp ezgiler içerisinde doğaçlama icra

[64] Bkz. Şekil "6.9", "6.15", "6.21", "6.43", "6.46", "6.52".

[65] Bkz. Şekil "6.5", "6.11", "6.12", "6.13", "6.14", "6.26", "6.31", "6. 33", "6. 41", "6. 44", "6.48", "6.49", "6.51", "6.55", "6. 57", "6. 59", "6.60", "6. 61".

[66] Şekil "6.6", "6.7", "6.20". "6.33", "6.38", "6.38", "6.40", "6.41", "6.50" vb.

[67] Şekil "6.5", "6.13", "6.14", "6.15" vb.

[68] Şekil "6.1", "6.3", "6.54", "6.58", "6.59", 6.60" vb.

[69] Şekil "6.8","6.9", "6.11", "6.36", "6.41" vb.

ile seslendirilmekte ve çeşitli makamlarda görülmektedir. Hoyrat, diğer türlere göre daha gür bir üslupla okunmakta ve tıpkı gazel gibi çeşitli makamlarda seslendirilmektedir. Maya ise giriş kısımları Hüseyni perdesi odaklı olmak üzere kendine has karakteristik ezgi kalıpları ile icra edilmektedir.

- Çalışmamızın üçüncü alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerde ses icralarının süsleme özellikleri nelerdir?" olup, bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Belirlenen örneklemdeki işitsel ses kayıtlarının detaylı analizi sonucunda ses icralarında "mordan", "tril", "vibrato" ve "çarpma" süslemelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen süslemelerin icrayı çeşitlendiren bir unsur olduğu ve eserin nüans açısından zenginleşmesini sağladığı görülmüştür. Ayrıca tril ve mordanın onaltılık veya otuzikilik değerlerde, vibrato'nun ise çoğunlukla serbest bir ritimde veya nadiren ritmik vibrato şeklinde icra edildiği sonucuna varılmıştır. Harput ses icrasında "tril"in çoğunlukla "inici" harekette olduğu tespit edilmiştir. İnici harekette yapılan tril sonrası belirli bir perde üzerinde kalınabilirken[70], bazen de inici trilden sonra "çıkıcı" bir "ezgi" gelmektedir.[71] Ayrıca "mordan"ın da genellikle "tril" ile art arda kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.[72]
- Çalışmamızın dördüncü alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarının ritmik özellikleri nelerdir?" olup, bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: İcralarda görülen kalıp ezgilerin içerisinde ritmik açıdan dikkat çekici olan bir durum; eşit değerde farklı perdelerde hızlı bir şekilde yapılan icralardır. Eşit değerdeki bu perdelerden sonra genellikle bir asma karar ya da karar perdesinde kalındığı sonucuna ulaşılmıştır. Dikkat çeken diğer bir ritmik unsur ise; küçük değerdeki bir notadan sonra atlamalı (üçlü,dörtlü,beşli) bir şekilde başka bir perdede uzunca kalınmasıdır. Kalıp ezgi dışında vibratoların da ritmik özellikte kullanıldığı görülmektedir. Belirlenen örneklemdeki işitsel ses kayıtlarının detaylı analizi sonucunda ses icralarında "serbest ritimli vibrato" ve "ritmik vibrato" kullanıldığı ve yaygın olarak "serbest ritimli vibrato" icra edildiği tespit edilmiştir. Serbest ritimli eserlerde vibrato icrasının oldukça sık tercih edildiği görülmüştür.
- Çalışmamızın beşinci alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında ağız ve hançere özellikleri nelerdir?" olup,

[70] Bkz. Şekil 6.32

[71] Bkz. Şekil 6.33

[72] Bkz. Şekil 6.47

bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Harput ağız özelliklerinin yöresel söyleyiş bakımından yazı dilinden farklı olduğu; Türkiye Türkçesinde ses uyumuna ters olan ünlü kalınlaşması, ünlü genişlemesi, ünsüz ikizleşmesi, ses türemesi ve ses düşmesi görüldüğü tespit edilmiştir. Buna ek olarak; "ağız" tanımlarından hareketle "Harput Ağzı" ve benzer ağızların halk müziğinde "uzun hava" ve "kalıp ezgi" anlamlarında kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Harput ses icralarındaki hançere özelliklerinin "orta sert" ve "sert hançere" olarak iki farklı şekilde yapılmakta olduğu tespit edilmiştir.

- Çalışmamızın altıncı alt problemi "Harput yöresindeki uzun hava formunda icra edilen eserlerin ses icralarında ses tekniği kullanımı nasıldır?" olup, bu problem ile ilgili elde edilen sonuçlar şu şekildedir: Belirlenen örneklemdeki işitsel ses kayıtlarının detaylı analizi sonucunda, sesin genel olarak yumuşak damak, nazal bölge, sesi maskeye yönlendirme gibi özellikler çerçevesinde kullanıldığı tespit edilmiştir. İcracıların orta tonlardan pest ve tiz perdelere geçiş için yumuşak damağı kullandıkları anlaşılmaktadır. Nazal bölge ise sesin tiz perdelerde rahat tınlamasını sağladığı için tercih edilmiştir. Bu bölgeden sesin doğal refleksle maskeye taşınmasının, daha tiz perdelerde sesin güçlü ve rahat kullanılması açısından kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tüm bu alt problemlerin çözülmesi sonucunda çalışmamızın ana problemi, "Harput uzun havalarındaki ses icralarının müzikal özellikleri nelerdir?" problemi çözülmüş ve araştırma hedefine ulaşmıştır. Çalışma süresince elde edilen diğer bulgular şu şekildedir;

- Harput, derin tarihi geçmişi ve kültürü ile Anadolu'nun kadim medeniyetleri arasında önemli bir konumda bulunmaktadır. Kent yaşamının olduğu en eski medeniyetlerden biri olan Harput'ta şehirleşmenin doğal etkileriyle beraber edebiyat ve müziğin birbirini besleyerek güçlendiği ve bu gücün bölgede eğitim alıp yetişen önemli divan şairleri gibi önemli şahsiyetlerle daha da derinleştiği gözlemlenmiştir. Divan şairlerinin yetişmiş olduğu Harput'ta aruz ile yazılan şiirler ve aruz vezni kalıplarının serbest ritimli divan ve gazellerin ses icralarında uygulanmış olduğu görülmüş; kent yaşamındaki sosyal ve kültürel etkilerin bölge müziğinin makamsal yapısı ile birlikte icra şekline de yansıdığı tespit edilmiştir.
- Yerel makamların sadece Harput özelinde değil, diğer eski kent yaşamının olduğu Urfa ve Diyarbakır medeniyetleri ile birlikte Kerkük ve Azerbaycan'da da görüldüğü sonucuna varılmıştır. Harput, Urfa ve Diyarbakır'da müzikal ve makamsal açıdan ortaklıklar ve farklılıklar bulunduğu tespit edilmiş ve bu

durumun “coğrafi sınırlar” ile “kültürel sınırlar” arasındaki ayrımı daha net kavramayı sağladığı anlaşılmıştır.

- Harput’ta makam olarak ifade edilen yerel söyleyişlerin aslında bir “beste” ve “kalıp ezgi” olduğu sonucuna ulaşılmıştır.
- “Makam” tariflerinde yer alan “kalıp ezgi” kavramının Harput yerel makamlarının oluşumu ile ortak noktaları olduğu sonucuna varılmış; bu sebeple “ezgi çekirdeği” kavramının Harput makam müziğini analiz etmek için etkin bir yol olduğu tespit edilmiştir. Nitekim; makamın sadece bir “dizi” veya “tonik” gibi kavramlarla ifade edilmesi, Harput gibi büyük formda eserlerin seslendirildiği bir bölge için yeterli değildir. Öyle ki; bölge müziğinin içerisindeki kodların en küçük kısmından en büyük parçasına ulaşmanın, makamın özgül ve çok renkli yapısını ortaya koymak adına daha doğru bir yöntem olduğu düşünülmektedir.
- Makamsal olarak ifade edilen “kalıp ezgi” kavramının halk müziğinde bir eserin yöresi, türü ve üslubu için de kullanıldığı tespit edilmiş; yöresel olarak “özgün farklılık” anlamına geldiği sonucuna ulaşılmıştır.
- “Gazel”lerin makamsal analizinde sayıca daha fazla ve farklı ezgi çekirdeği görülürken; “Maya” ve “Hoyrat” türündeki eserlerin makamsal analizinde ise sayıca daha az ezgi çekirdeği tespit edilmiştir. Bunun sebebinin “gazel”in birden fazla bölüm içermesi ve daha geniş bir ses alanında icra edilmesi ile ilgili olduğu sonucuna varılmıştır.
- Serbest ritimli ezgiler olarak ifade edilen uzun havalardaki serbestliğin bir “iç ritim” içerdiği ve tamamen serbest bir anlam ifade etmediği tespit edilmiştir. Her serbest ritimli ezginin birbirinden farklı söz ve ezgi kalıplarına sahip olabildiği ve “iç ritim” için eser özelinde değerlendirme yapmanın daha doğru olacağı fikrine varılmıştır. Ayrıca incelenen gazel icralarında şiirdeki manaya uygun nüans içeren vurguların ses icrasına yansıdığı ve aruz kalıplarının serbest ritimli ezginin “ritmik” yapısına yön verdiği tespit edilmiştir.
- Harput’ta icra edilen uzun hava türleri olan “maya, “hoyrat” ve “gazel” bazı uzun hava türleri dışında “Elezber, İbrahimiye, Divan” vb. olarak bilinen yerel makamların aynı zamanda uzun hava veya usullü ezgi olarak algılanabildiği tespit edilmiştir.
- İcra edilen serbest ritimli ezgilerde “oğul, yavri yavri, ağam, balam, hele zalım, oy” gibi terennümlerin etki alanı oldukça fazladır. Bu terennümler üzerindeki ezgi cümlelerinin icraya derinlik kattığı sonucuna varılmıştır.

- Vibratoların çalışmamızda ifade ettiğimiz "mikro ölçek" içerisinde yapıldığı tespit edilmiştir. Mikro ölçek tabiri, vibratonun komşu perdelere belli belirsiz ve seri bir şekilde değmesiyle icra edilen vibrato yapısı anlamında kullanılmıştır. Fakat çok seri ve belirsiz yapılması dolayısıyla "tril" özelliği göstermediği sonucuna varılmıştır.
- Ses icrasında Harput'a özgü karakteristik kalıp ezgilerin yöresel ağız ve hançere ile icra edildiği, aynı zamanda müzikal açıdan bu kalıp ezgilerin Diyarbakır ve Urfa'da da görülebildiği tespit edilmiştir.
- "Elezber" ve "Maya" ses icralarında 1,5 ses aralığında yapılan çarpmaların yöresel olarak bir kalıp oluşturduğu ve karakteristik özellik taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.
- "Elezber" ve "Tecnis" ses icralarının son bölümlerinde icra edilen ezgi kalıplarının birbiriyle benzer yapıda olduğu tespit edilmiştir.[73] Böylelikle Elezber ve Tecnis'in birbirinden edebi ve aranağme yönünden ayrıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Elezber icrasında serbest ritimli bir taksim yapılırken, Tecnis icrasının usullü bir aranağmesi bulunmaktadır. Tüm bu farklılıklara rağmen ses icrası bölümleri büyük oranda benzerlik taşımaktadır.
- Makama özgü ezgi kalıpları olduğu gibi, birçok makamda kullanılabilen ezgi kalıpları da mevcuttur. Örneğin; "Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar", "Ben Şehidi Badeyim", "Ey Firak-i Leb-i Canan, Pembe-i Dağ-ı Cünun İçre Nihandır Bedenim" ve "Çık Ayvana Bak Yıldızın Merdine" eserlerinin giriş veya son bölümlerinde tespit edilen ezgi kalıbının, karakteristik bir yöre üslubu olduğu sonucuna varılmıştır.[74] Hafız Osman Öge ve Enver Demirbağ icralarında da görülen bu ezgi kalıbı, eserin giriş bölümünde icra ediliyorsa "hüseyni" veya "neva" perdelerinde; son bölümde icra ediliyorsa karar sesinde durmaktadır. Bu eserlerin farklı makamlarda olması dolayısıyla belirli "ezgi kalıpları"nın birden fazla "yerel makam" içerisinde yer aldığı ve "makamlar üstü" olduğu sonucuna varılmıştır.

Son olarak, Harput ses icracılığının müzikal özelliklerini tespit etmek için bir sonuca ulaşma amacı taşıyan bu çalışma, Harput kültürü ile birlikte çevresindeki kentli kültürleri de ele almış; bunun yanında "bütüncül" bir bakış açısı şiar edinerek geçmiş ve geleceğe köprü kurabilme fikrine odaklanmıştır. Nitekim bu bölge hakkında ilerde

[73] Bkz. Ekler

[74] Kalıp ezgi örneği için bkz. "Şekil 6.46", "Şekil 6. 57"

yapılacak çalışmalara bahsedilen yol üzerinden yaklaşmanın daha etkin ve kapsayıcı bir yöntem olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abacı, T. (2000). Harput-Elazığ Türküleri (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Akdoğu, O. (1996). Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Aksoy, B. (2016). Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar. İstanbul: Pan Yayıncılık

Alkaya, E. (2010). Bahaeddin Ögel'in "Harput Ağzı Fonetik ve Morfoloji" Adlı Eseri Üzerine Bir Değerlendirme. Diyalektolog- Ağız Araştırmaları Dergisi (1), 1-13.

Altan, Z. (Solist). Zülküf Altan - Ey Dil Ne Dursun. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=Ic4GvRJyQdQ

Altınel Çoban, N. Y. (2021). Türk Musikisindeki Arûz-Usûl İlişkisi - Darü'l Elhan Külliyatında Bulunan Yörük Semai Formundaki 51 Eserin Arûz-Usûl Uyuşması Açısından İncelenmesi. İstanbul: Karekök Eğitim Basın Yayın.

Altıngöz, İ. H. (2017). Dârü'l-Elhan 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.

Ardıçoğlu, N. (1964). Harput Tarihi. İstanbul: Harput Turizm Derneği Yayınları.

Ataman, S. Y. (1953). Halk Musikisinde Çok Seslilik Meselesi. Türk Folklor Araştırmaları. 2/1953, 675-678.

Ayaz, H. (1998). Divan/Harputlu Abdülhamid Hazmi. İstanbul: Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.

Aydınlı, N. (2008). Urfa Türküleri ve Öyküleri. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Ayyıldız, S. ve Gündoğdu, S. (2021). Saz (Bağlama) İçin Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar 1. Ankara: Kitapol Yayınları.

Barlok, M. (1970). Elazığ Folkloruna Kısa Bir Bakış. Türk Folkloru Araştırmaları Dergisi. 12 (249), 5593-5595.

Bartok, B. (1991). Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi. İstanbul: Pan Yayıncılık

Bayraktarkatal, M. E. (1997). Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı. https://www.ertugrulbayraktar.com adresinden erişildi.

Bayraktarkatal, M. E. ve Öztürk, O. M. (2012). '"Ezgisel Kodların Belirlediği Bir sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyni Makamının İncelenmesi"'. Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, (4), 24-59.

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray C. (2021). Makamın Yapı Taşı. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası, M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.) (1. Baskı) içinde (ss. 989-1028). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Belenkuyu, B. (2020). Türkçe Aruz Kaynakçası. Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi. 24/24. 137-172.

Budak, M. A. (2021). Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Budak, M. A. (2024). Yayımlanmamış Ders Notları

Demir, N. (2002). Ağız Terimi Üzerine. Türkbilig (4), 105-116.

Demirbağ, E. (Solist). Elazığlı Enver Demirbağ / Yüksek Kayadır Gönül (Uzunhava). Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=ckraKn_3RWA

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ - Ben Şehid-i Badeyen (Harput Divanı). Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=K52VNhUkqyU

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ - Gamzedeler (Plak). Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=vwvkUdv0sdI

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ – Penbe-i Dağı Cünun. Erişim:

https://www.youtube.com/watch?v=NXRpL6n9lyQ

Demirbağ, E. (Solist). Ey Firak-i Leb-i Canan (Uşşak Gazel). Erişim:

https://www.youtube.com/watch?v=BhGfMmh669s

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ - Felek Hançerini Eylemiş Engel. Erişim:

https://www.youtube.com/watch?v=h3wubkvNPek

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ - Susam Açmış Sümbül Açmaz Gül Ağlar. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=ZsBmJgsUS5s

Demirbağ, E. (Solist). Enver Demirbağ - Yara Benden (Elezber Hoyrat). Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=SDJBoazeEXM

Demirtaş, Y. (2009). Türk Din Musikisi Formları. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14 (1), 213-227.

Devellioğlu, F. (2013). Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat (30. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Doğan, A. (2013). Açıklamalı ve Örnekli Arûz Bilgisi. Ankara: Akçağ.

Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Eken, S. (2014). The human voice: Psyche, soma, function, communication. Det Kongelige Danske Musikkonservatorium.

Ekici, S. (2009). Elazığ Harput Müziği (1. Baskı). Ankara: Akçağ Basım Yayın.

Elazığ Valiliği. (1992). Elazığ İl Yıllığı 92 Ankara.

Elazığ Valiliği. (1999). Notalarla Harput Musikisi. Elazığ: Çağ Ofset.

Emnalar, A. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Erdoğan, S. (2008). Ses Eğitimi'nde Terminoloji ve Temel Kavramlar Bazında Öğrenci Yeterliliklerinin İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Eroğlu, T. (1989). Harput Müziğinin Türk Müziği İçindeki Yeri. Milli Folklor Dergisi, 1 (2). 11.

Ertekin, S. (2007). Türk Opera'sının Gelişim Süreci (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Gadamer, H. G. (2017). Güzelin Güncelliği. Konya: Çizgi Yayınları.

Gazimihal, M. R. (2017) Anadolu Türküleri ve Musıki İstikbalimiz. (2. Baskı). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Göç, K. (2019). Kerkük Hoyratları ve Melodik Kalıpları Üzerine Bir İnceleme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Güler, Z. (1992). Harput Ağzı. Elazığ: Elazığ Belediyesi Yayınları.

Gündoğdu, S. (2020). Kadırga Kültür Havzası Yol/Yayla Havaları Repertuarının Vokal İcrada Ağız ve Hançere Özellikleri Açısından İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Güneş, B. (2012). Karşılaştırmalı Ağız Araştırmalarının Önemi ve Türkiye'deki Karşılaştırmalı Ağız İncelemeleri Üzerine Bir Deneme. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi, 1(4), 20-44. https://doi.org/10.7884/teke.92

Güneş, D. (2022). Türk Halk Müziğinde Ağız Kavramı ve Anadolu Ağızlarına Dair Çalışmalara Genel Bir Bakış. Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal, 15, 44-59.

Güray, C ve Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çığlık: Muharret Ertaş "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Aşıklık Geleneğinin İzini Sürmek". *Milli Folklor,* 16(22). 76-93.

Güray, C. (2012). Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği. İstanbul: Pan Yayıncılık

Güvenir, Ş. (2006). Damağın Seste Rezonans Oluşuma Etkisi ve Ses Eğitiminde Kullanılması. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi. 658-672.

Güzelses, C. (Solist). Celal Güzelses - Silmedin Gözyaşını. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=sEiPjZd30Uk

Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Müziği Nazariyatı. İzmir: Peker Yayınevi.

İnaltekin, A (2013). Harput Türküleri ve Azerbaycan Muğamları. Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, 217-235.

Kaçar G. (2021). Taksim İcraları Üzerinden Makam Dünyasını Anlamak. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası, M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.) (1. Baskı) içinde (ss. 617-658). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Kamiloğlu, R. (2017). XIX. Yüzyıl Harput Sosyal Hayatında Dini Musiki. Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 10 (20), 145-166.

Kanar, M. (2012). Arapça-Türkçe Sözlük. İstanbul: Say Yayınları.

Kazazoğlu, İ. (2009). Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi. Erciyes.

Kısaparmak, F.G. (1982). Dil Folkloru Açısından Harput Ağzı. İstanbul: Ünite Bilgisi Yayınları.

Kol, M. (2022). Talip Özkan'ın Saz İcrasının Tavır Özellikleri Açısından İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara.

Kürkçüoğlu, S. S. (2017). Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.

Melkonian, O., Ren, I. Y., Swierstra W. ve Volk A. (2019). What Constitutes a Musical Pattern? In Proceedings Of the 7th ACM SIGPLAN International Workshop on Functional Art, Music, Modeling, and Design (Farm '19*),* 95-105. Erişim: https://doi.org/10.1145/3331543.3342587

Memişoğlu, F. (1988). Harput Âhengi. Elazığ: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Memişoğlu, F. (1995). Harput Halk Bilgileri. Ankara: Elazığ Kültür Derneği Yayınları.

Nakip, M. (1991). Kerkük Türk Halk Musikisinin Tasnif ve Tahlili. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.

Onur, M. N. (2013). Harput'ta Divan Şiiri Geleneği. Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, 201-207.

Öge, H. O. (Solist). Harput Mayası. Erişim: https://www.youtube.com/watch?v=bBQcstZLkos

Ögel, B. (t.y.). Harput Ağzı Fonetik ve Morfolojisi. Ankara: Türk Dil Kurumu.

Özalp, M. N. (1992). Türk Musikisi Beste Formları. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basın ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.

Özbek, M. (1983). *Türk Halk Müziğinde Ayak Tabirinin Yanlış Kullanılması Üzerine*. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C.3, s. 205.

Özbek, M. (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özbek, M. (2014). Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terim Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Özçam, Ç. ve Deniz, S. (2017). Elaziğ Türkülerinde Yöresel Unsurlar. Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi, 4(1), 55-76.

Özgül, M., Turhan, S. ve Dökmetaş K. (1996) Uzun Havalarımız. Ankara: Cem Web Ofset

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri (Doktora Tezi). Erişim: http://hdl.handle.net/11527/17355

Öztürk, O. M. (2022). Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş*, İstanbul: Demos Yayınları.

Pinter, C. M. ve Fejervari, B. (2008). The Significance of the Varieties of Parlando-Rubato in the Rhythmic Language of "Bluebeard's Castle." Studia Musicologica, 49 (3/4), 369-382. http://www.jstor.org/stable/25598329.

Rhythm Training. (t.y.). Erişim: https://ovationpressbooks.com/blogs/tuesday-practice-tip/rhythm-training#:~:text=The%20inner%20rhythm%20is%20the,musicians%20in%20several%20different%20ways.

Sarısözen, M. (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri. Ankara: Resimli Posta Matbaası.

Signell, K. (2006). Makam: Türk Sanat Müziğinde Makam Uygulaması, (İ. Gökçen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sunguroğlu, İ. (1961) *Harput Yollarında* (C. 3.). İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Şenel, S. (1992). Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. C.3, s. 287.

Şenel, Süleyman (1997), "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:1872, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi:55, s.372, Ankara.

Şenel, S. (2007). Kastamonu'da Aşık Fasılları (C.1.). İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel Dairesi Yayını Düzey Matbaacılık.

Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Telli, Z. (2011). Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi: Kırıkkale.

Turhan, S. (1990). Harput-Elazığ Musiki Folkloru. Ankara: Yök Matbaası.

Turhan, S. ve Kızılay, A. (1991). Kerkük Türküleri. Ankara: Yök Matbaası.

Turhan, S. ve Taşbilek Ş. (2009). Elazığ-Harput Havaları. Elazığ: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.

Turhan, S. (2018). Harputlu Hafız Osman Öge Hayatı, Sanatı ve İcra Ettiği Havalar. İstanbul: Yediz Ofset Matbaacılık.

Tüfekçi, N. (1988). "Türk Halk Müziği". Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.6, 1482-1488

Türkel Oter, S. (2013). Türk Musikisi Ses Eğitimi. Ankara: Sage Yayıncılık ve Matbaacılık.

Tokaç M. S. ve Güray C. (2021). Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası'na Dair Birkaç Söz. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası, M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.) (1. Baskı) içinde (ss. 14-15). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Uslu, E. (2014). Orta Anadolu Abdallarının Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi: Neşet Ertaş Örneği (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.

Uslu, E. (2022). Türkülerin Dinamik Yapısını Oluşturan Olguların Öğretiminde İzlenecek Bir Yaklaşım Önerisi: Orta Anadolu Ağzı Örneği (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Yeşilbaş, E. ve Akgül F. (2020) Artuklu Yapıları Örnekleminde Sanatta Kültürel Etkileşim. Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (2), s. 64-99

Yılmaz, N. (2022). Harput Müzik Kültüründe Yerel İsimlendirmeye Sahio Makamların İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

EKLER
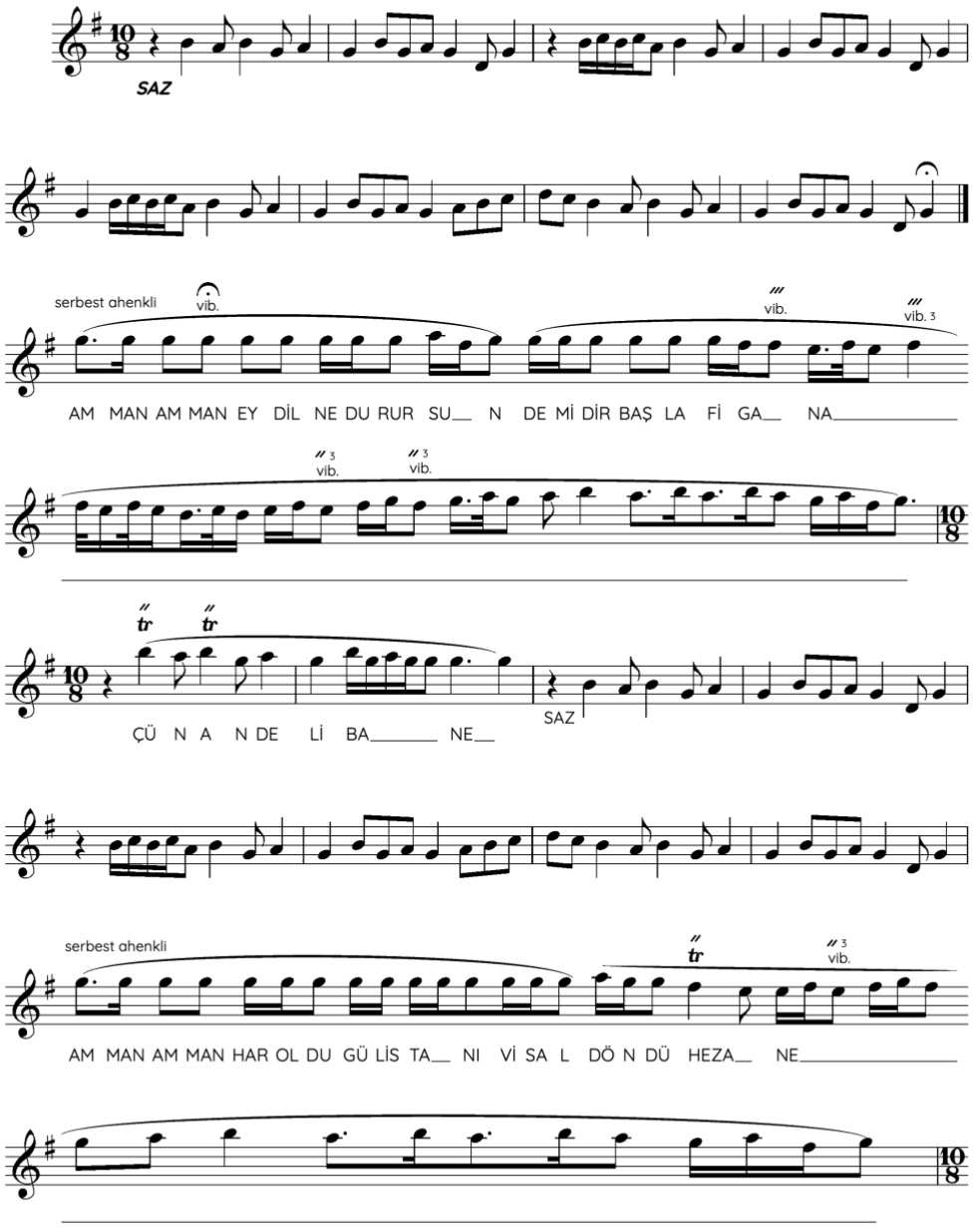
EK A - ESER NOTALARI

EK A- 1
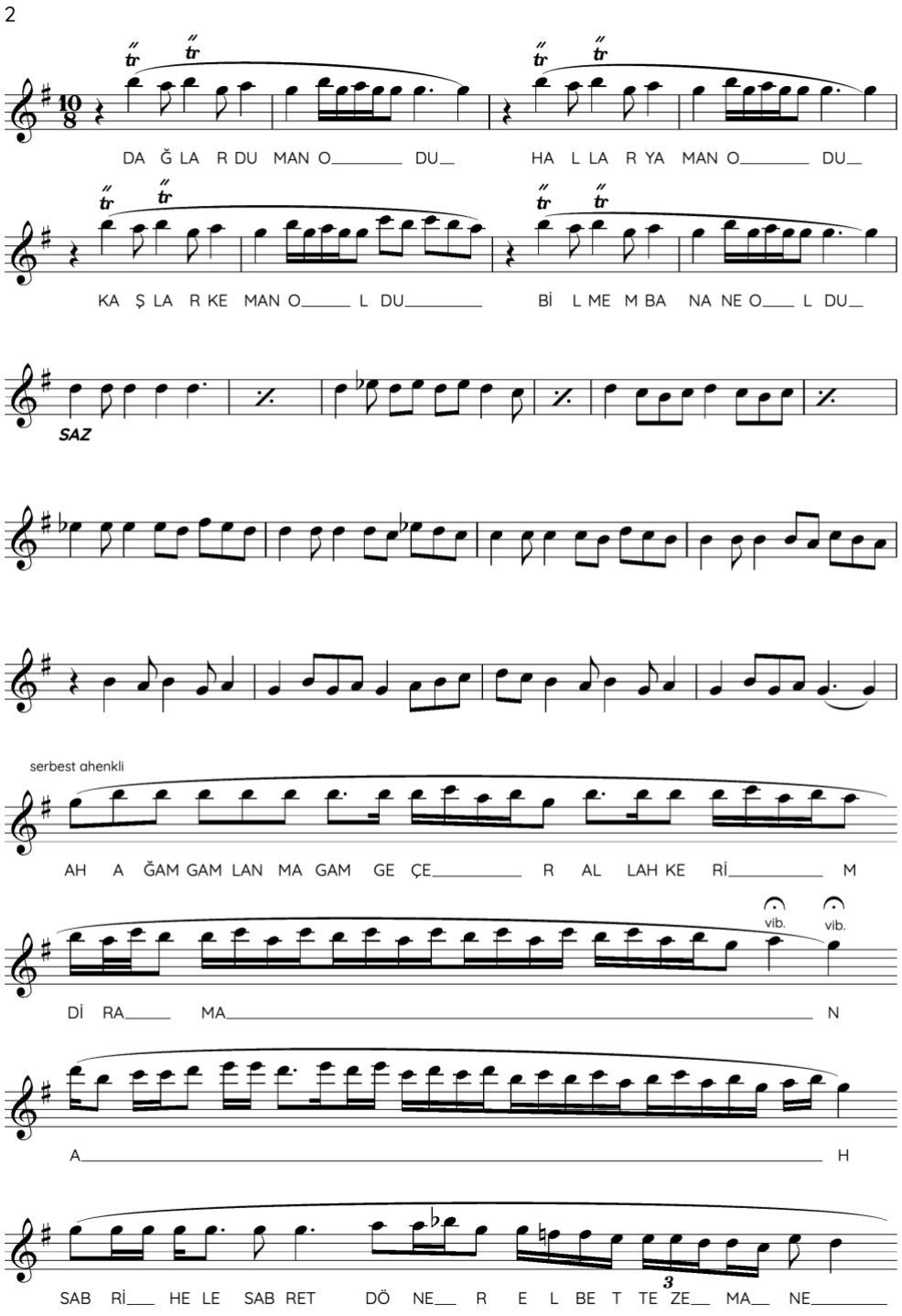
EY DİL NE DURURSUN DEMİDİR BAŞLA FİGANA
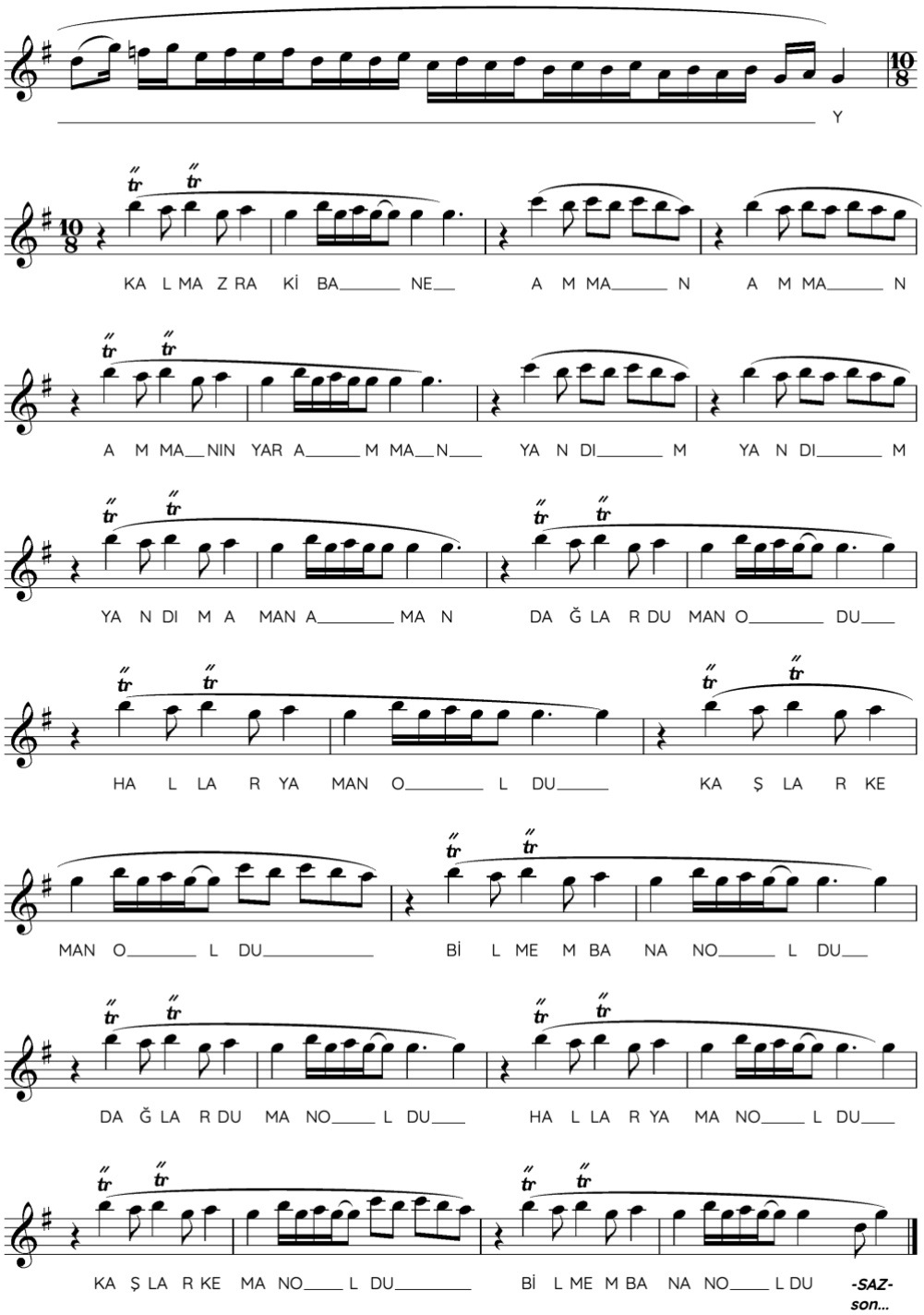
Söz: Harputlu Mustafa Sabri
Derleyen: Vasfi Akyol
Kaynak: Hafız Mustafa Süer, Nihat Gazazoğlu

Yöre: Harput/Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Zülküf Altan'dan notaya alınmıştır.



2


DA Ğ LA R DU MAN O DU
HA L LA R YA MAN O DU
KA Ş LA R KE MAN O L DU
Bİ L ME M BA NA NE O L DU
SAZ
serbest ahenkli
AH A ĞAM GAM LAN MA GAM GE ÇE R AL LAH KE Rİ M
vib.
vib.
Dİ RA MA N
A H
SAB Rİ HE LE SAB RET DÖ NE R E L BE T TE ZE MA NE


Y
KA L MA Z RA Kİ BA_____ NE__ A M MA_____ N A M MA_____ N
A M MA__NIN YAR A_____ M MA__N___ YA N DI_____ M YA N DI_____ M
YA N DI M A MAN A_____ MA N DA Ğ LA R DU MAN O_____ DU___
HA L LA R YA MAN O_____ L DU_____ KA Ş LA R KE
MAN O_____ L DU_____ Bİ L ME M BA NA NO_____ L DU___
DA Ğ LA R DU MA NO_____ L DU___ HA L LA R YA MA NO_____ L DU___
KA Ş LA R KE MA NO_____ L DU_____ Bİ L ME M BA NA NO_____ L DU
-SAZ-
son...

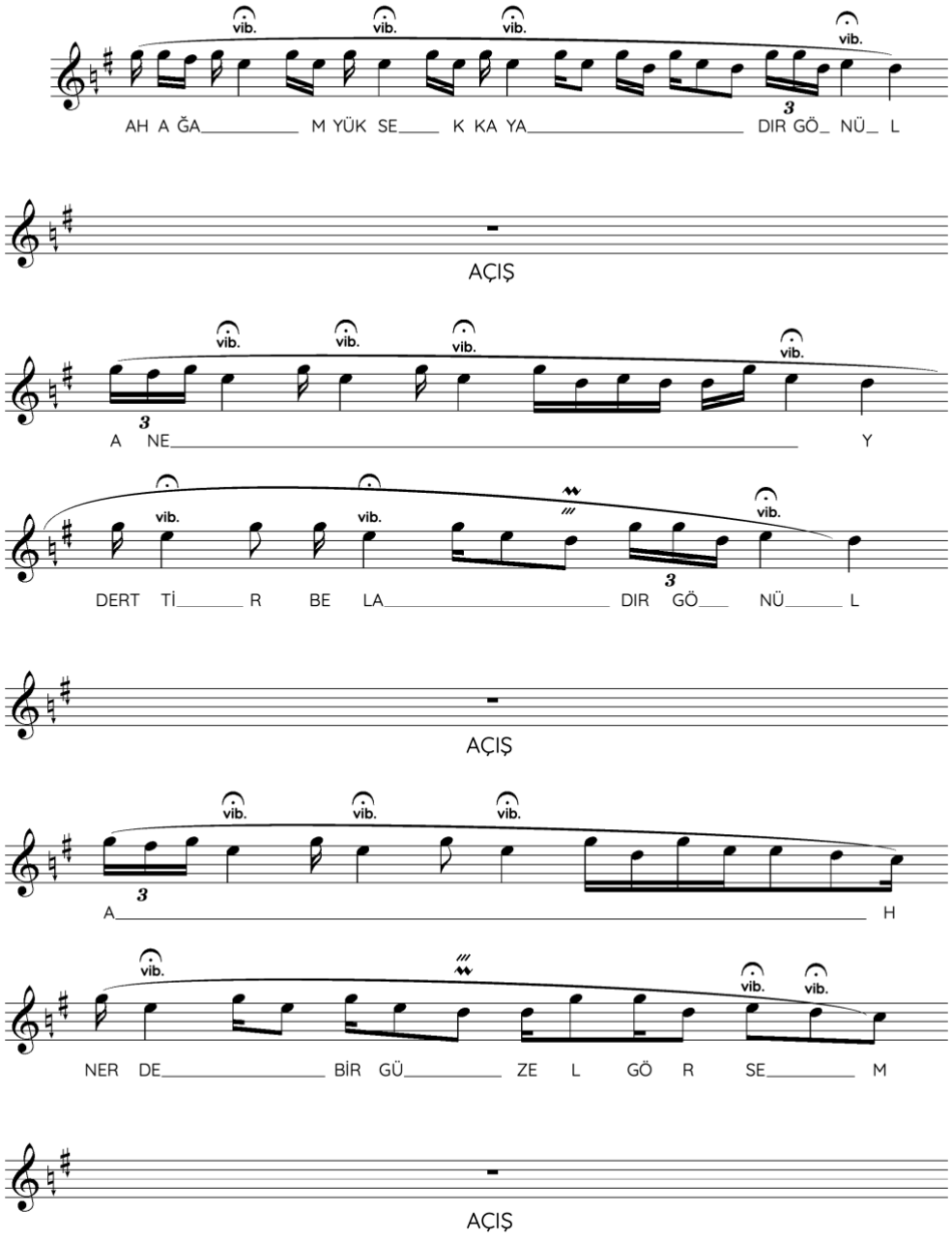
EK A- 2

YÜKSEK KAYADIR GÖNÜL
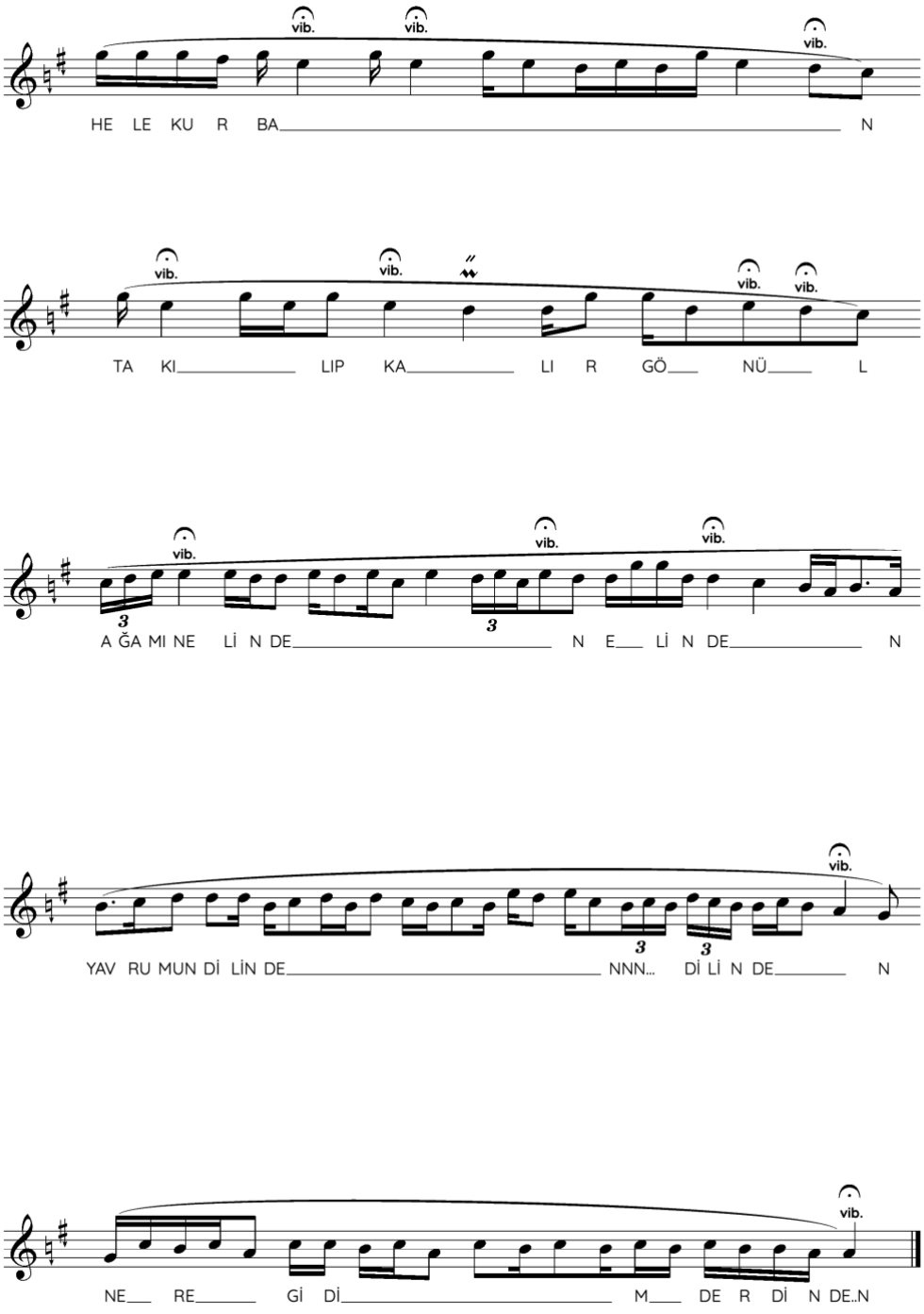
Ölüm Hoyratı

Kaynak Kişi: Enver Demirbağ

Yöre: Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.



2


vib.
vib.
vib.
HE LE KU R BA N
vib.
vib.
vib.
vib.
TA KI LIP KA LI R GÖ NÜ L
vib.
vib.
vib.
3
3
A ĞA MI NE Lİ N DE N E Lİ N DE N
vib.
3
3
YAV RU MUN Dİ LİN DE NNN... Dİ Lİ N DE N
vib.
NE RE Gİ Dİ M DE R Dİ N DE..N

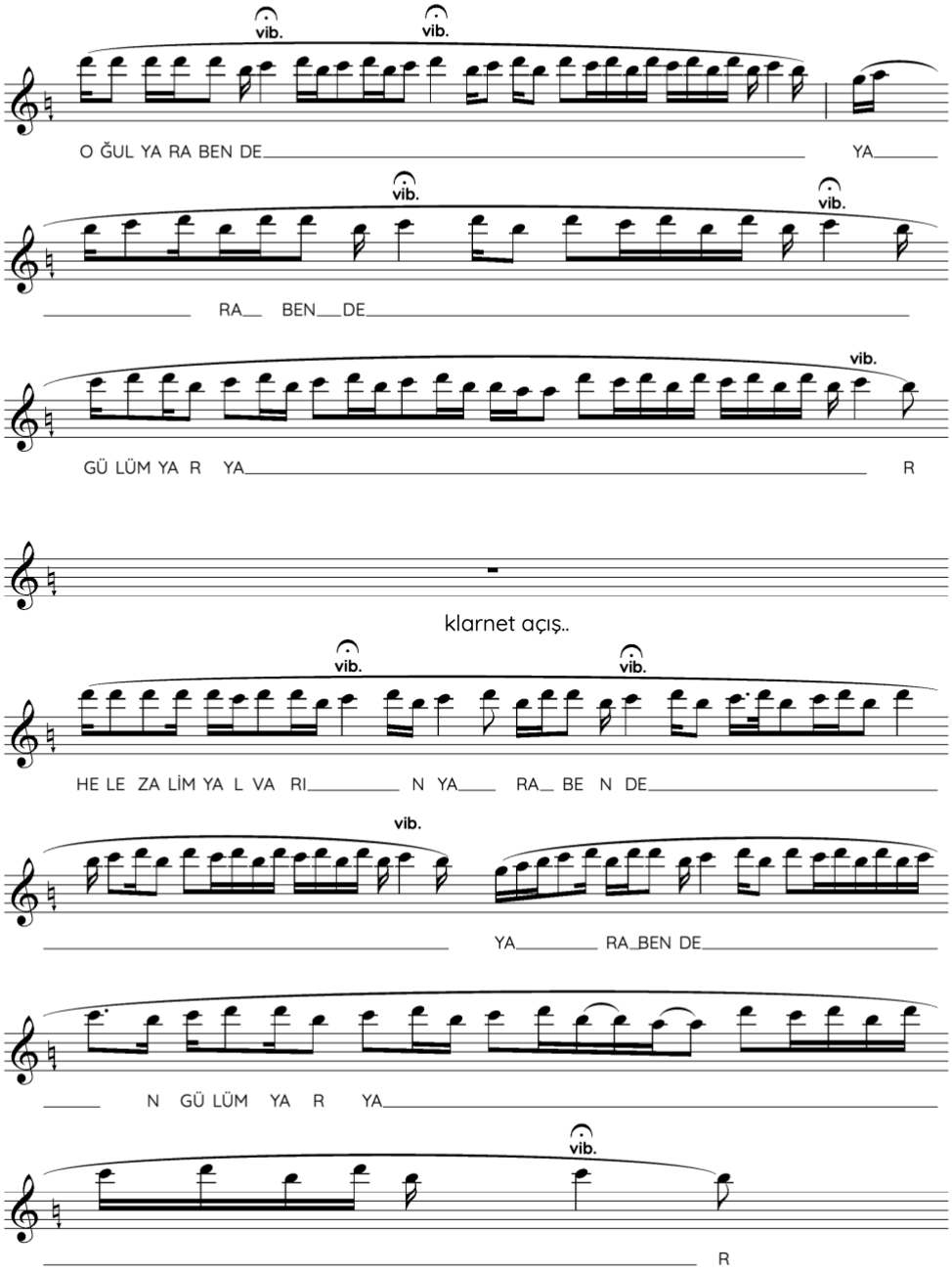
EK A- 3
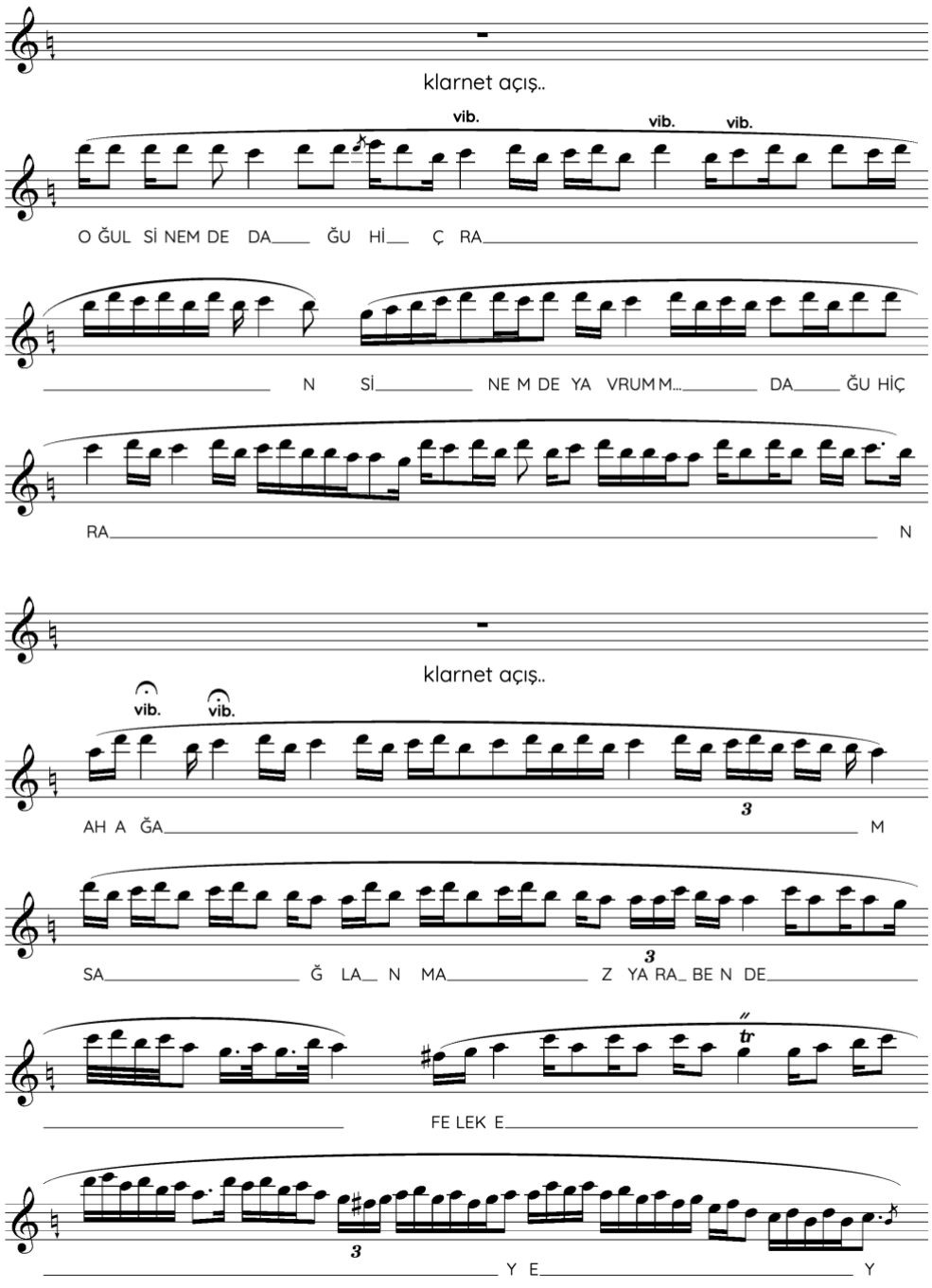
YARA BENDEN
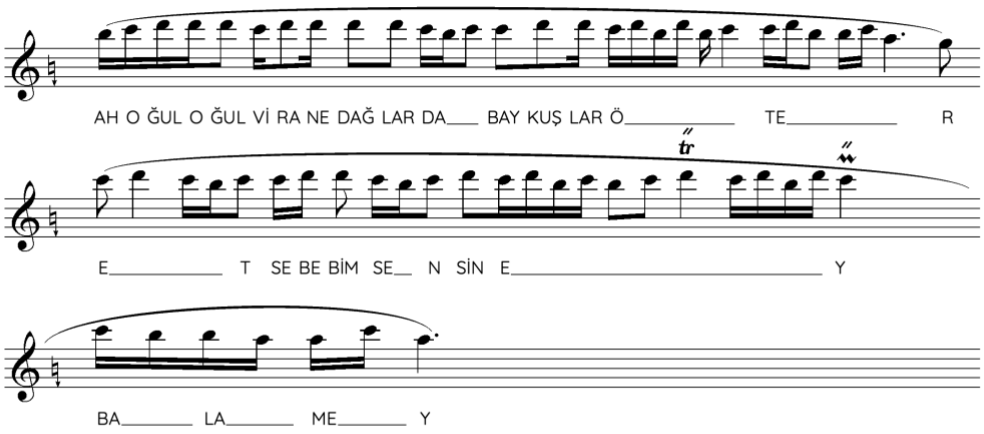
Elezber

Yöre: Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.

Kaynak Kişi: Sıtkı Demirci




klarnet açış..
vib.
vib.
vib.
O ĞUL Sİ NEM DE DA ĞU Hİ Ç RA
N Sİ NE M DE YA VRUM M... DA ĞU HİÇ
RA N
klarnet açış..
vib.
vib.
AH A ĞA M
SA Ğ LA N MA Z YA RA BE N DE
FE LEK E
Y E Y


AH O ĞUL O ĞUL Vİ RA NE DAĞ LAR DA___ BAY KUŞ LAR Ö_____ TE_____ R
E_____ T SE BE BİM SE__ N SİN E_____ Y
BA_____ LA_____ ME_____ Y
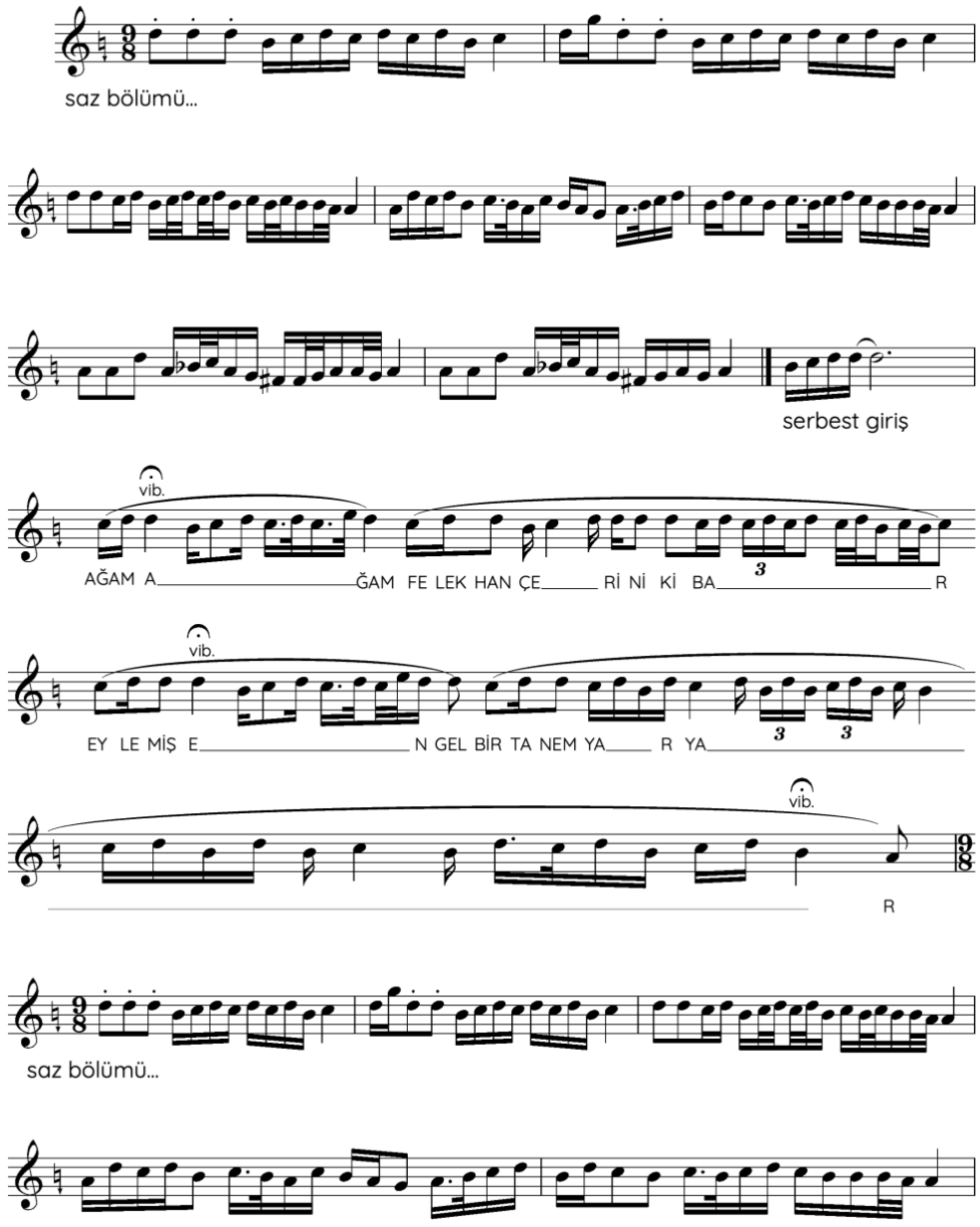
EK A- 4

FELEK HANÇERİNİ EYLEMİŞ ENGEL
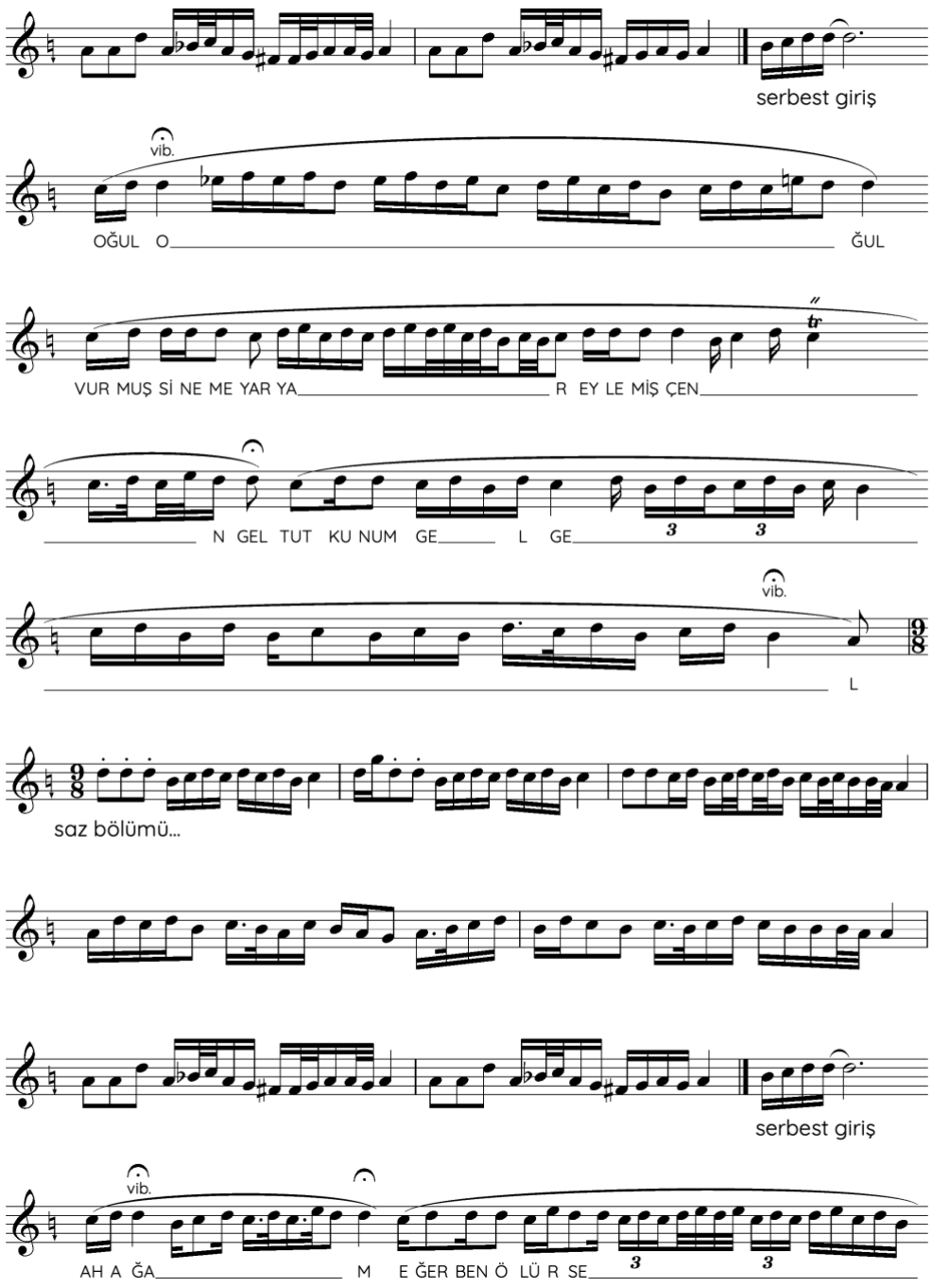
Tecnis
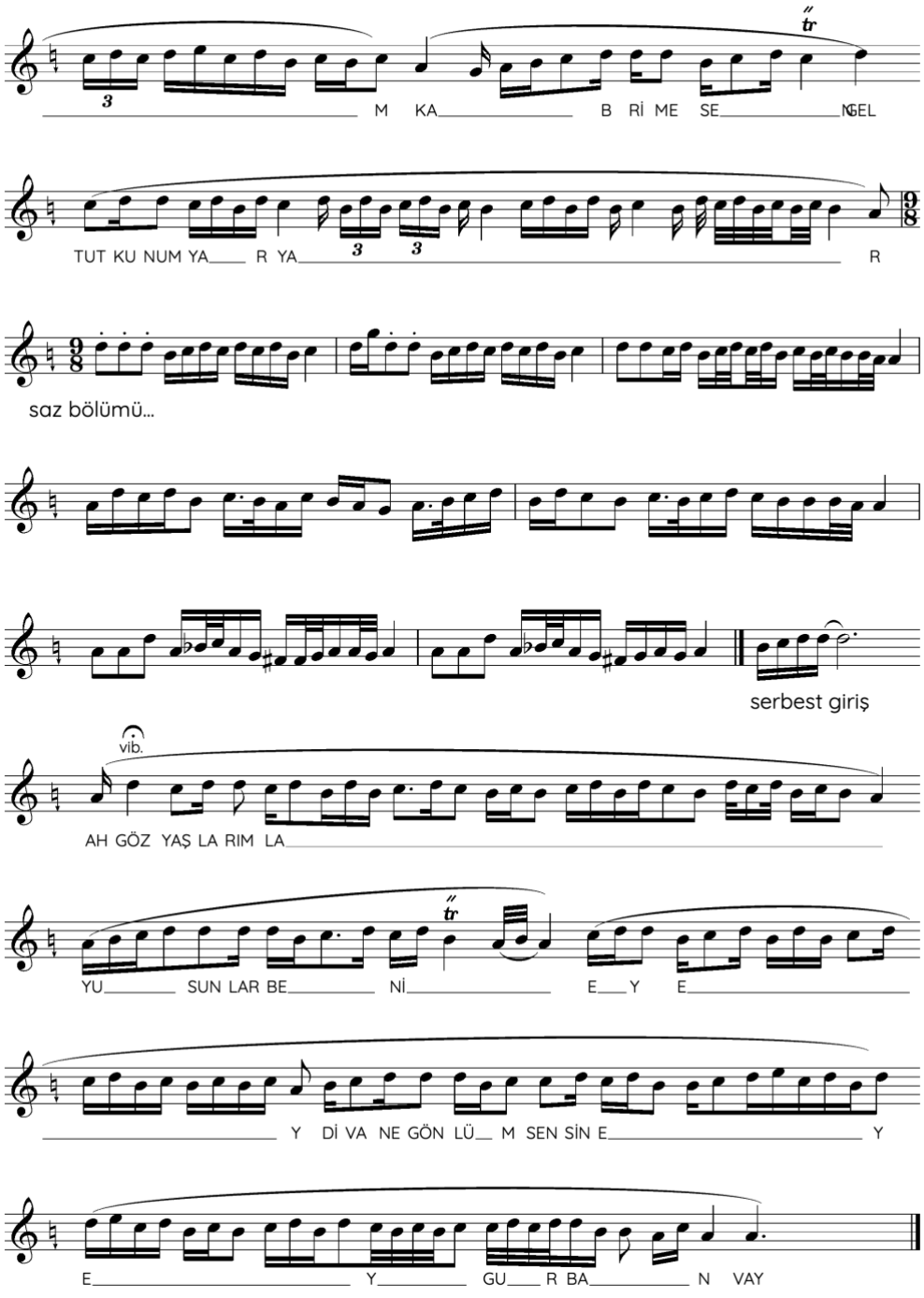
Kaynak Kişi: Abdullah Tunç

Yöre: Harput
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.



2


serbest giriş
vib.
OĞUL O ĞUL
VUR MUŞ Sİ NE ME YAR YA R EY LE MİŞ ÇEN
N GEL TUT KU NUM GE L GE
vib.
L
saz bölümü...
serbest giriş
vib.
AH A ĞA M E ĞER BEN Ö LÜ R SE
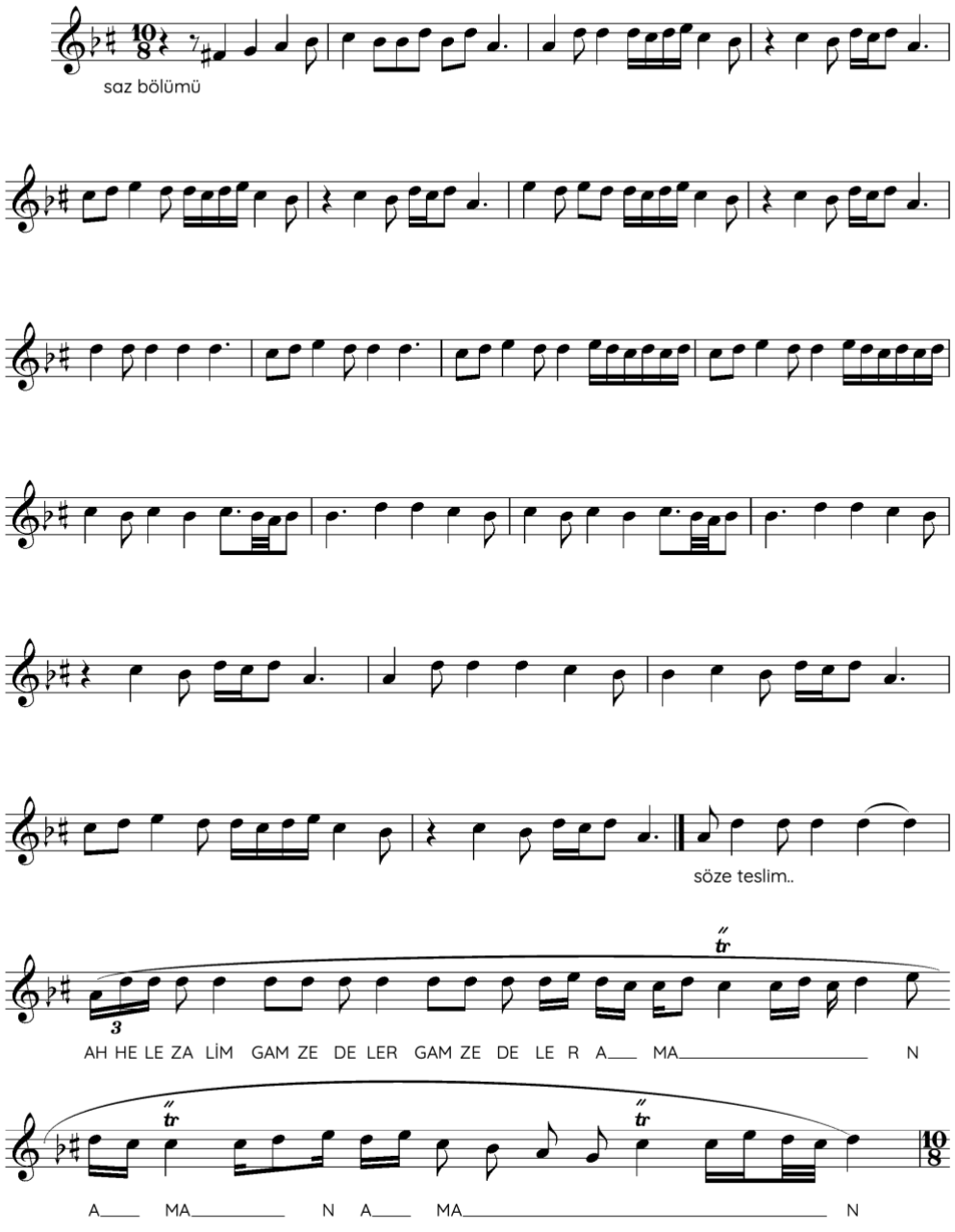

M KA B Rİ ME SE NGEL
TUT KU NUM YA R YA R
saz bölümü...
serbest giriş
vib.
AH GÖZ YAŞ LA RIM LA
YU SUN LAR BE Nİ E Y E
Y Dİ VA NE GÖN LÜ M SEN SİN E Y
E Y GU R BA N VAY

EK A- 5
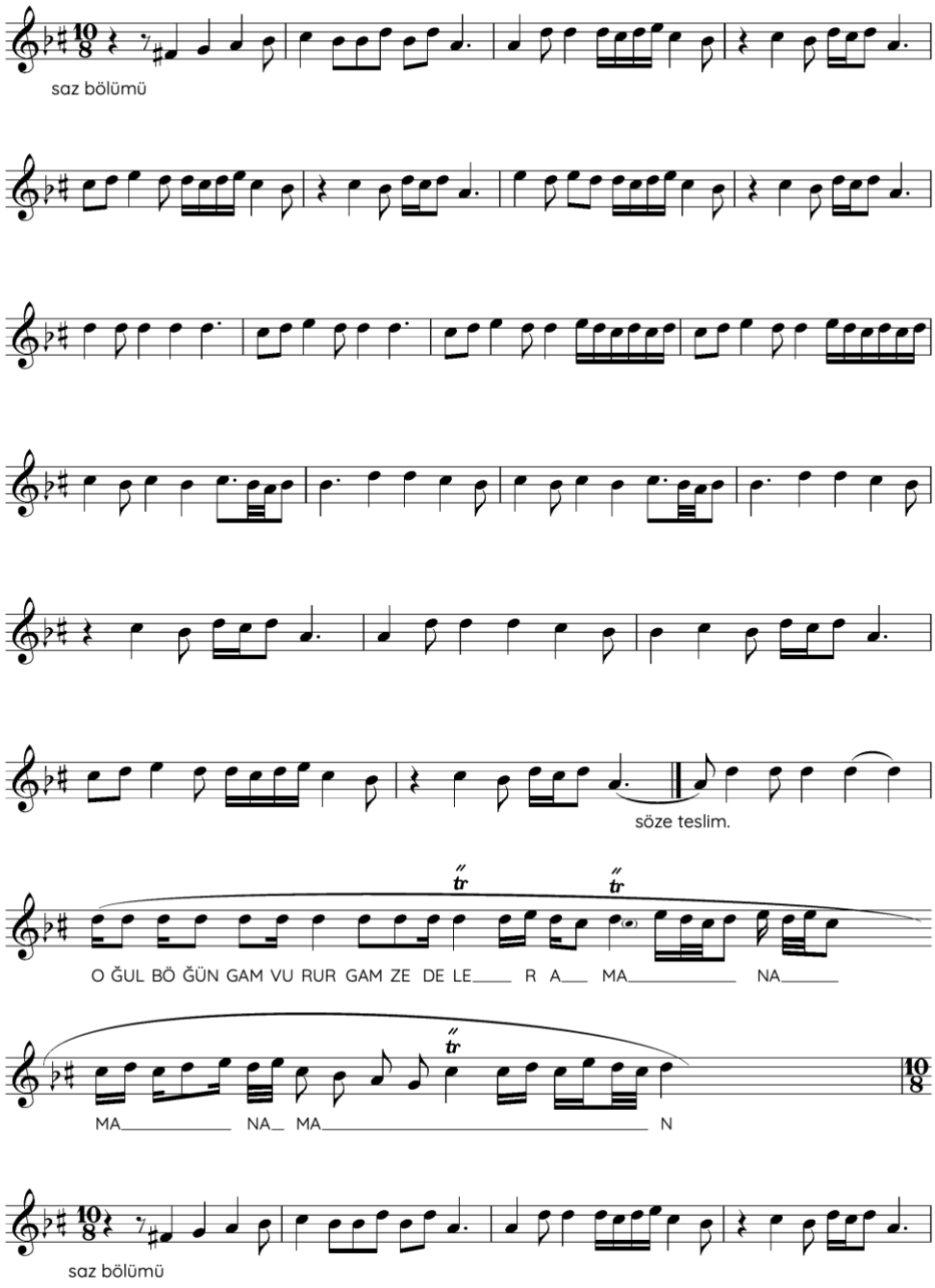
GAMZEDELER
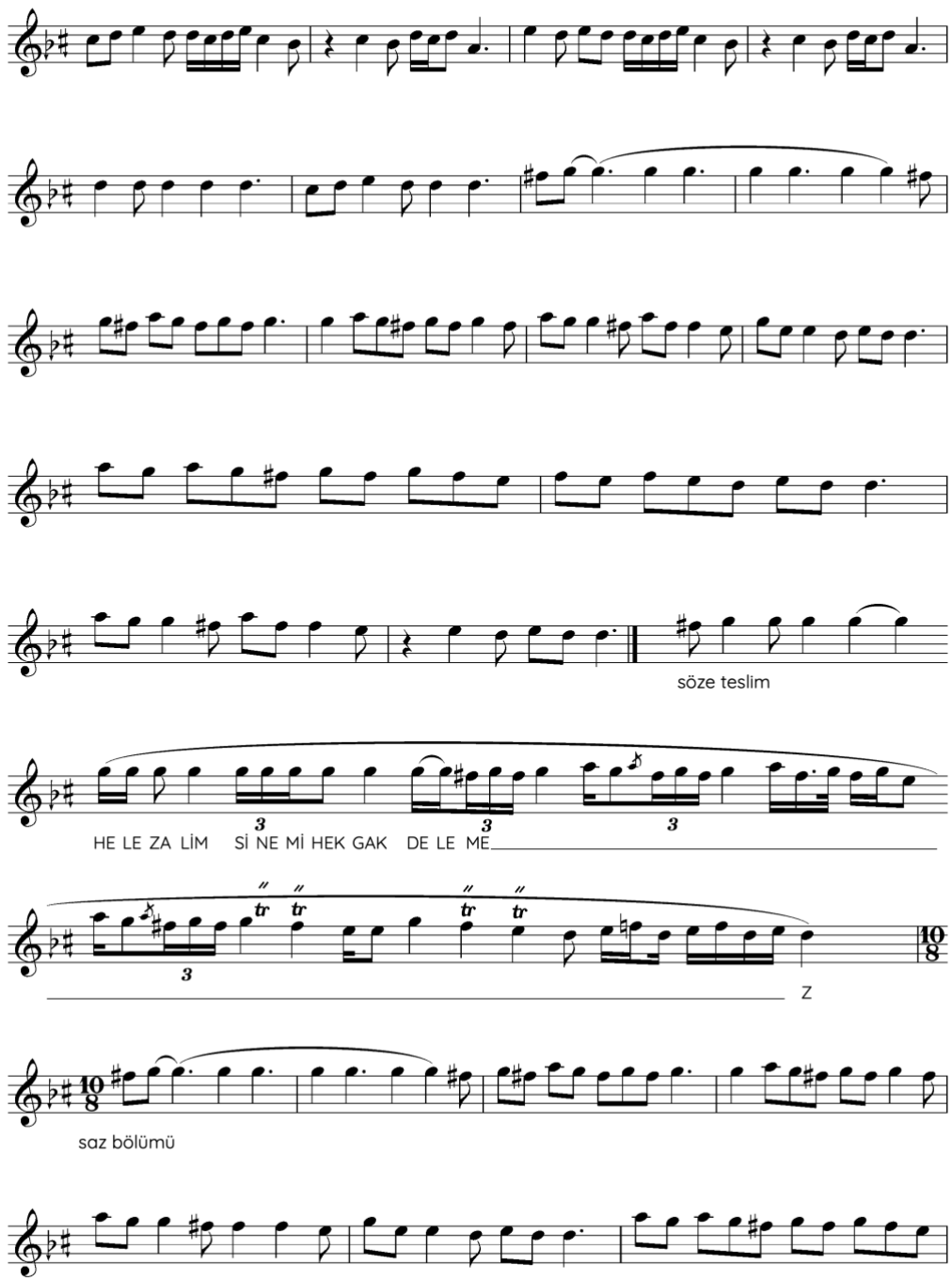
Kaynak Kişi: Enver Demirbağ

Yöre: Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.
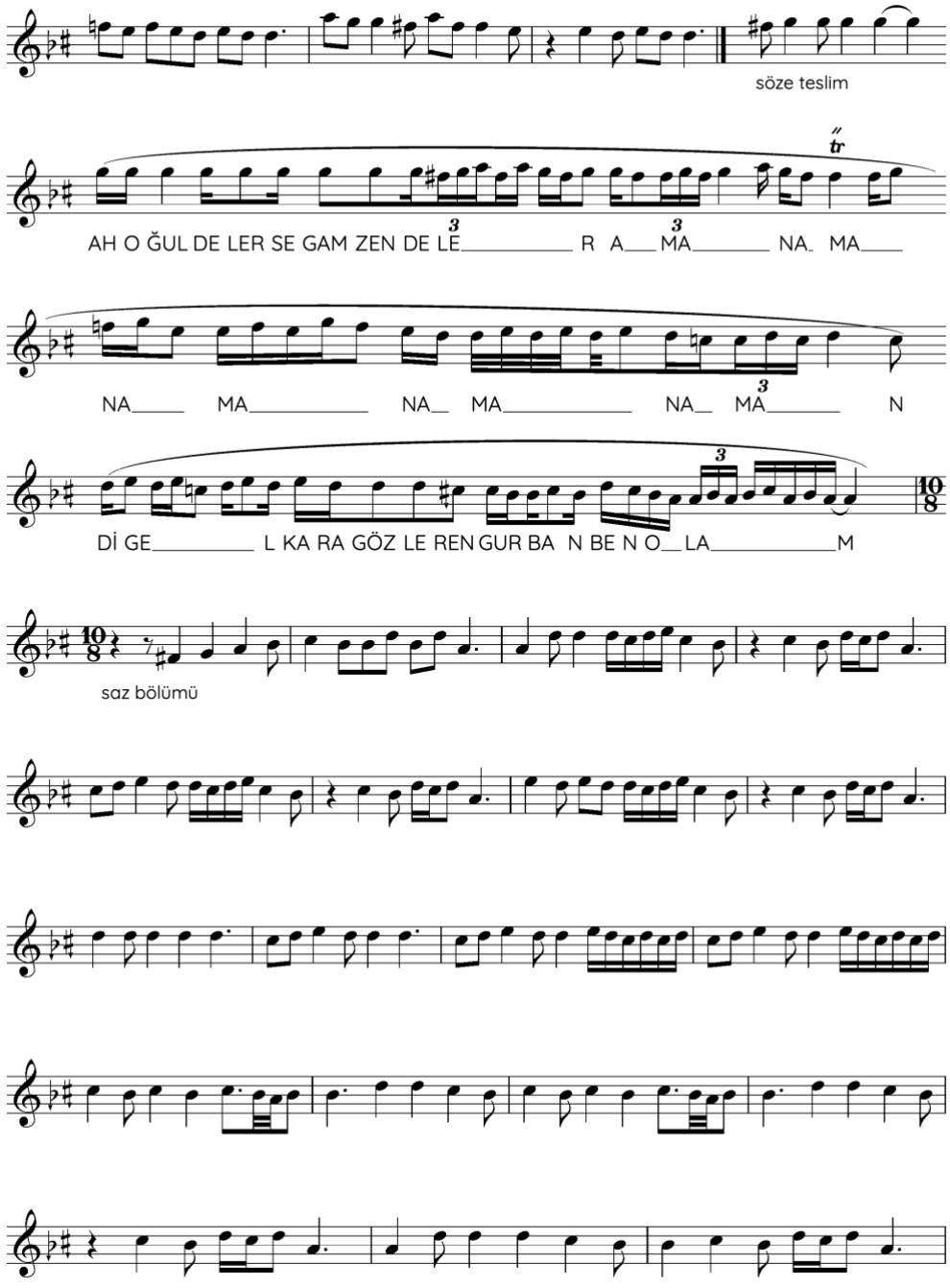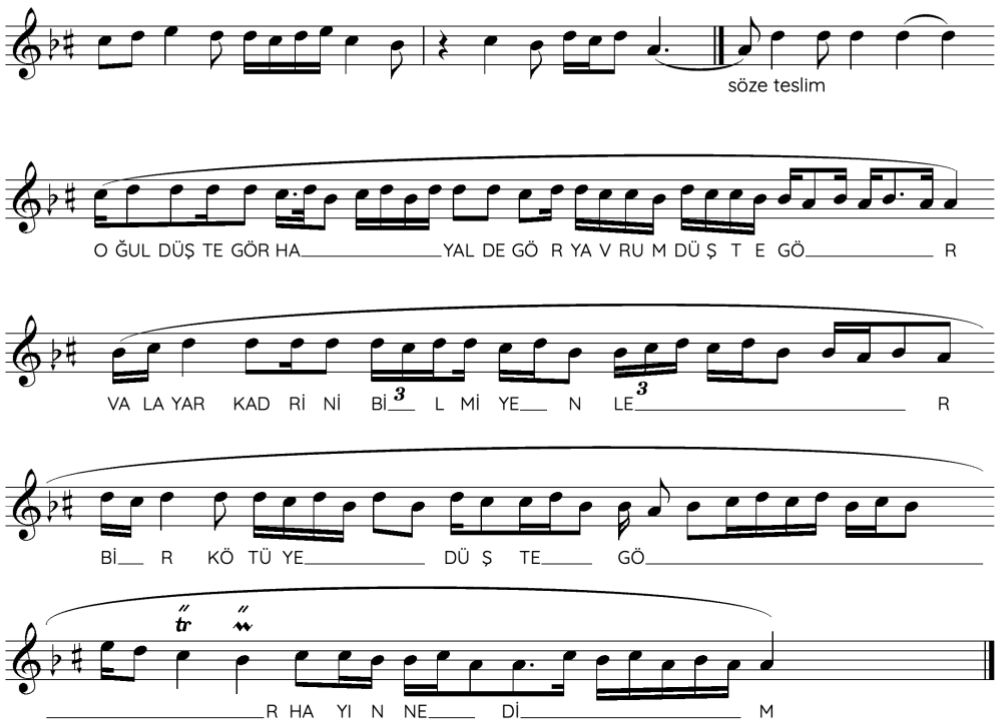


2


saz bölümü
söze teslim.
O ĞUL BÖ ĞÜN GAM VU RUR GAM ZE DE LE R A MA NA
MA NA MA N
saz bölümü


söze teslim
HE LE ZA LİM Sİ NE Mİ HEK GAK DE LE ME
Z
saz bölümü

4


söze teslim
AH O ĞUL DE LER SE GAM ZEN DE LE R A MA NA MA
NA MA NA MA NA MA N
Dİ GE L KA RA GÖZ LE REN GUR BA N BE N O LA M
saz bölümü


söze teslim
O ĞUL DÜŞ TE GÖR HA YAL DE GÖ R YA V RU M DÜ Ş T E GÖ R
VA LA YAR KAD Rİ Nİ Bİ L Mİ YE N LE R
Bİ R KÖ TÜ YE DÜ Ş TE GÖ
tr
R HA YI N NE Dİ M
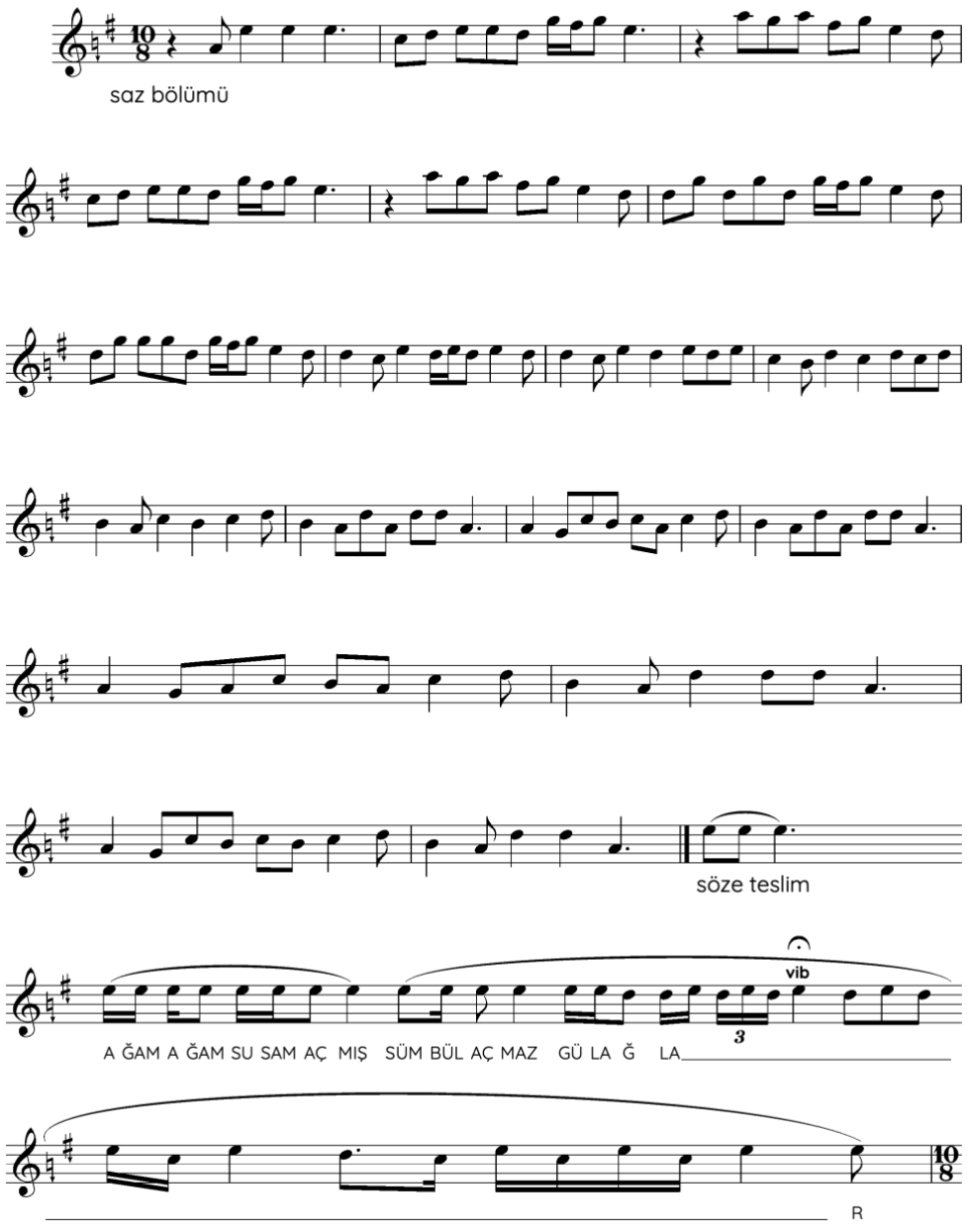
EK A- 6

SUSAM AÇMIŞ SÜMBÜL AÇMAZ GÜL AĞLAR
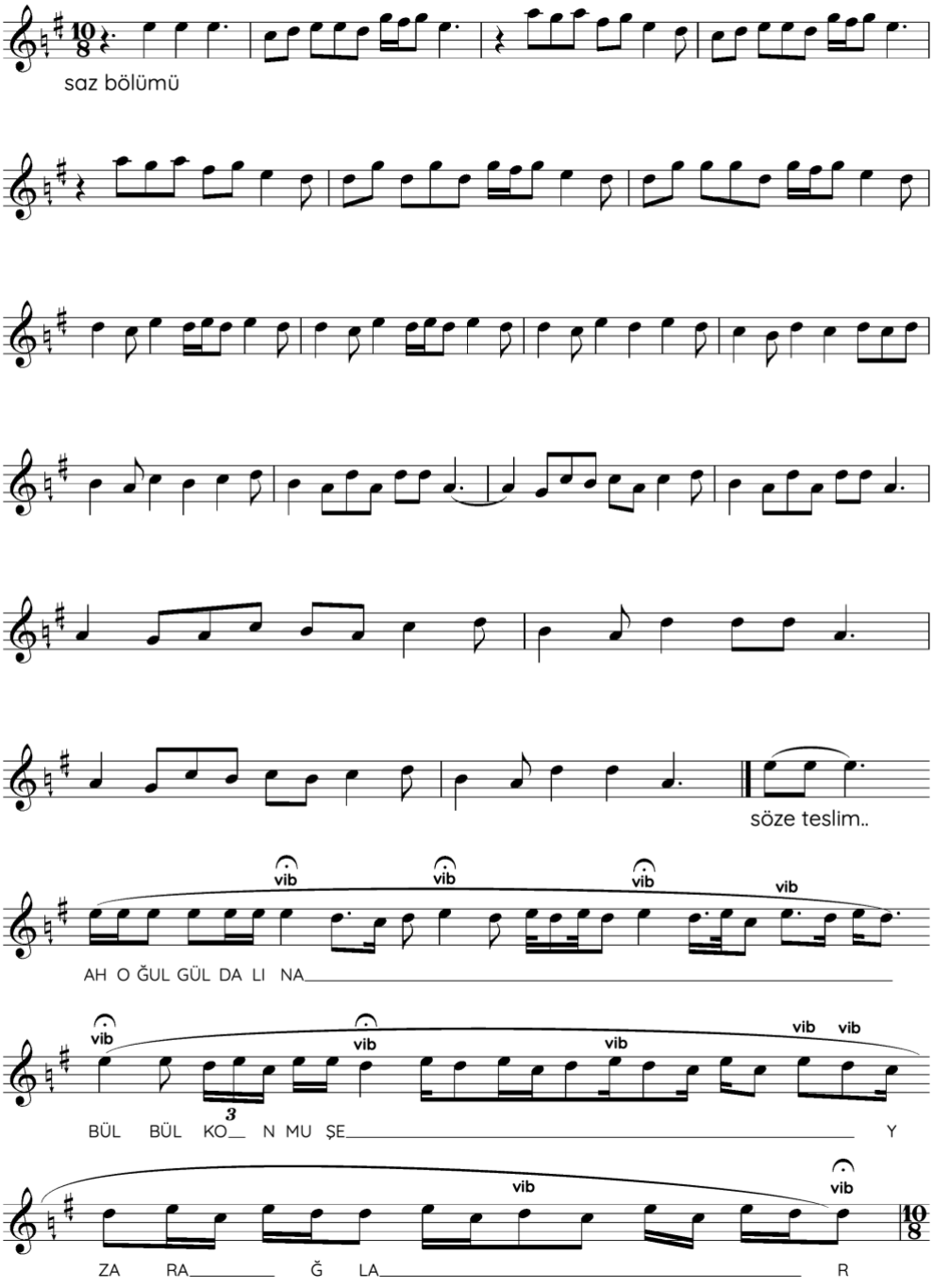
Cigalı Maya
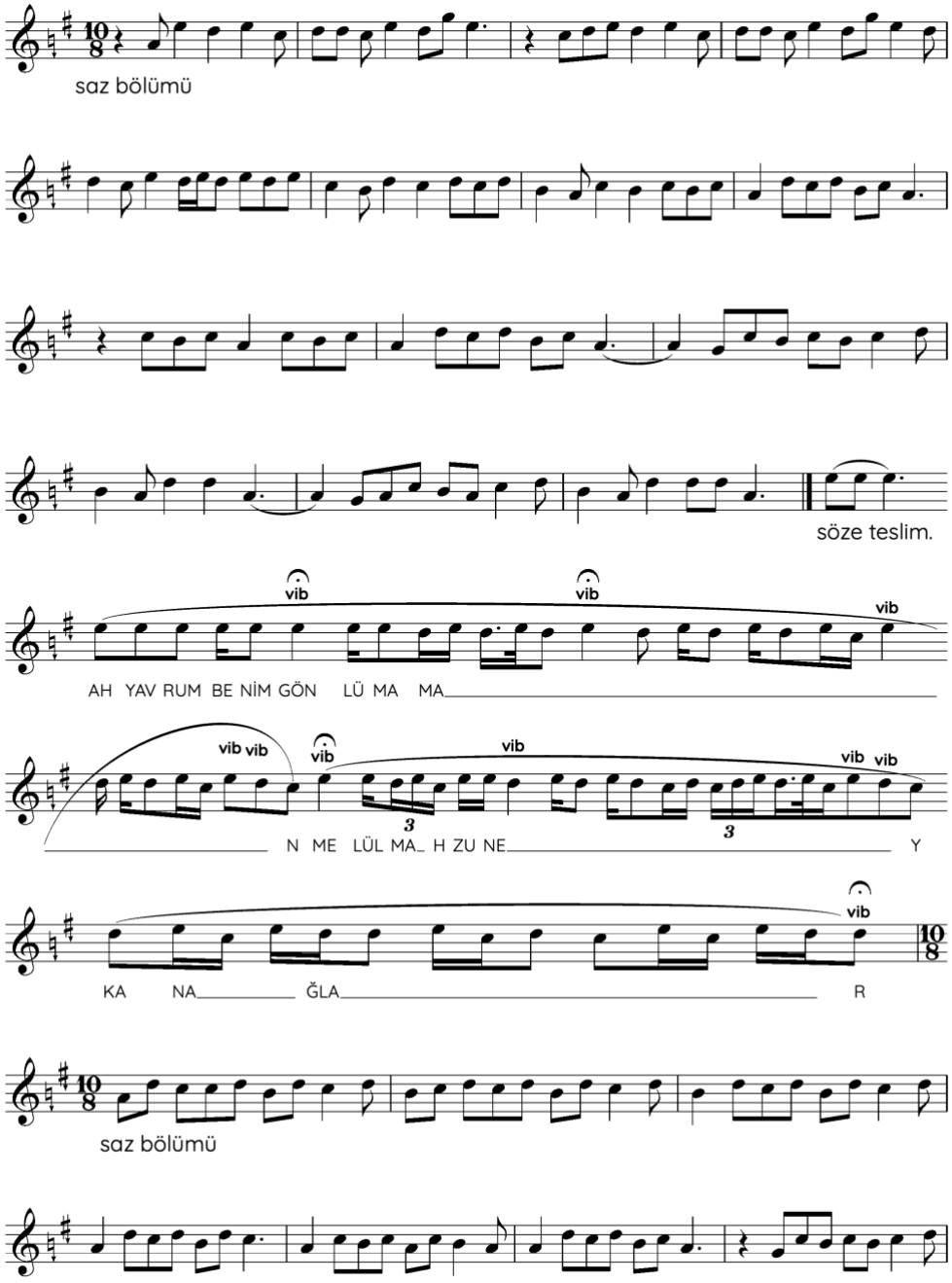
Kaynak: Hafız Osman Öge

Yöre: Harput/Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.
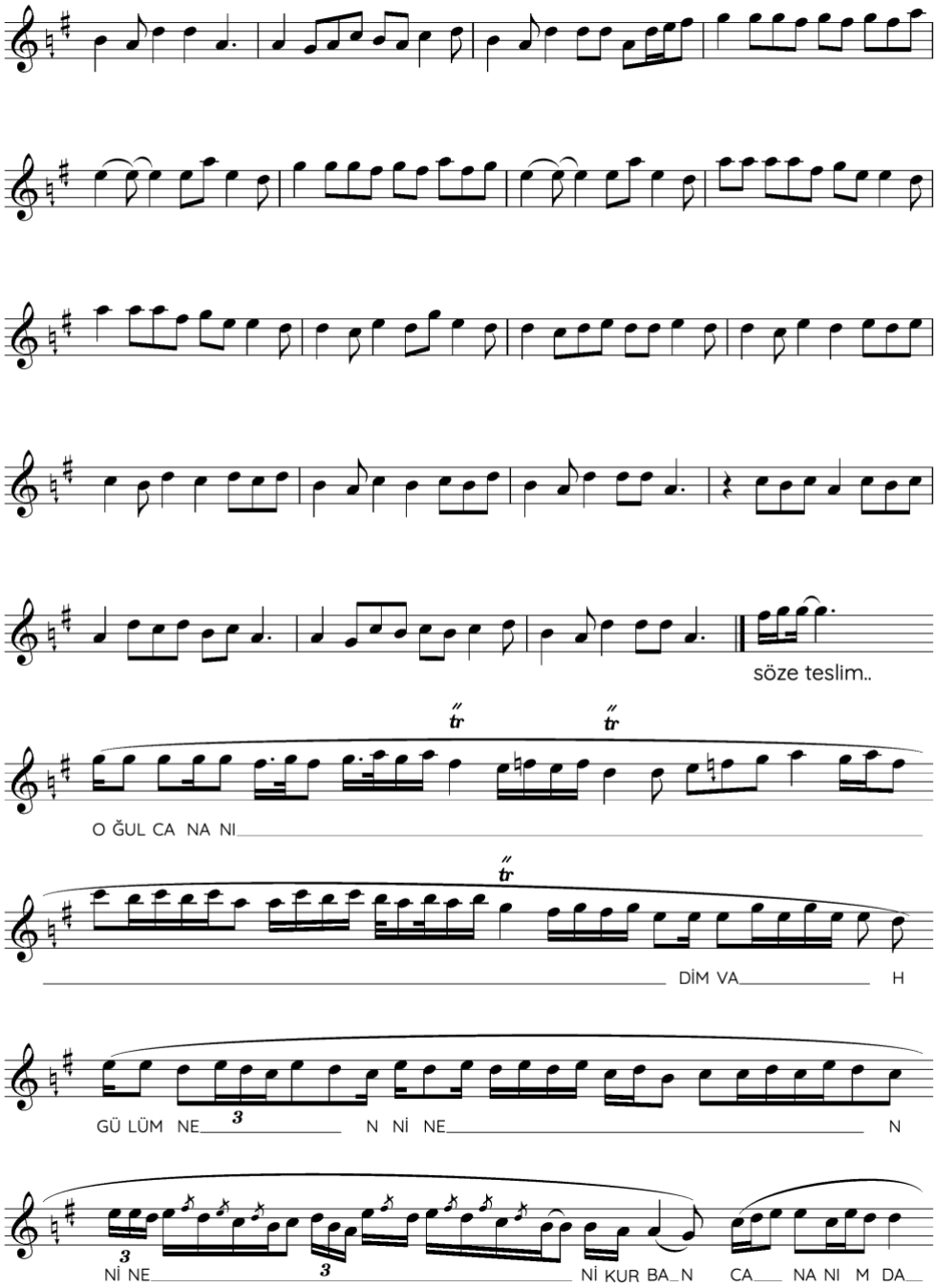


2
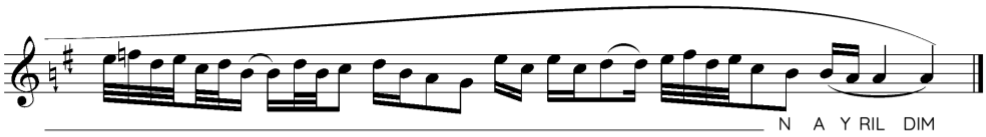

saz bölümü
söze teslim..
vib
AH O ĞUL GÜL DA LI NA
BÜL BÜL KO N MU ŞE Y
3
ZA RA Ğ LA R


saz bölümü
söze teslim.
vib
AH YAV RUM BE NİM GÖN LÜ MA MA
N ME LÜL MA_ H ZU NE Y
KA NA ĞLA R
saz bölümü

4


söze teslim..
O ĞUL CA NA NI
DİM VA H
GÜ LÜM NE N Nİ NE N
Nİ NE Nİ KUR BA N CA NA NI M DA

5
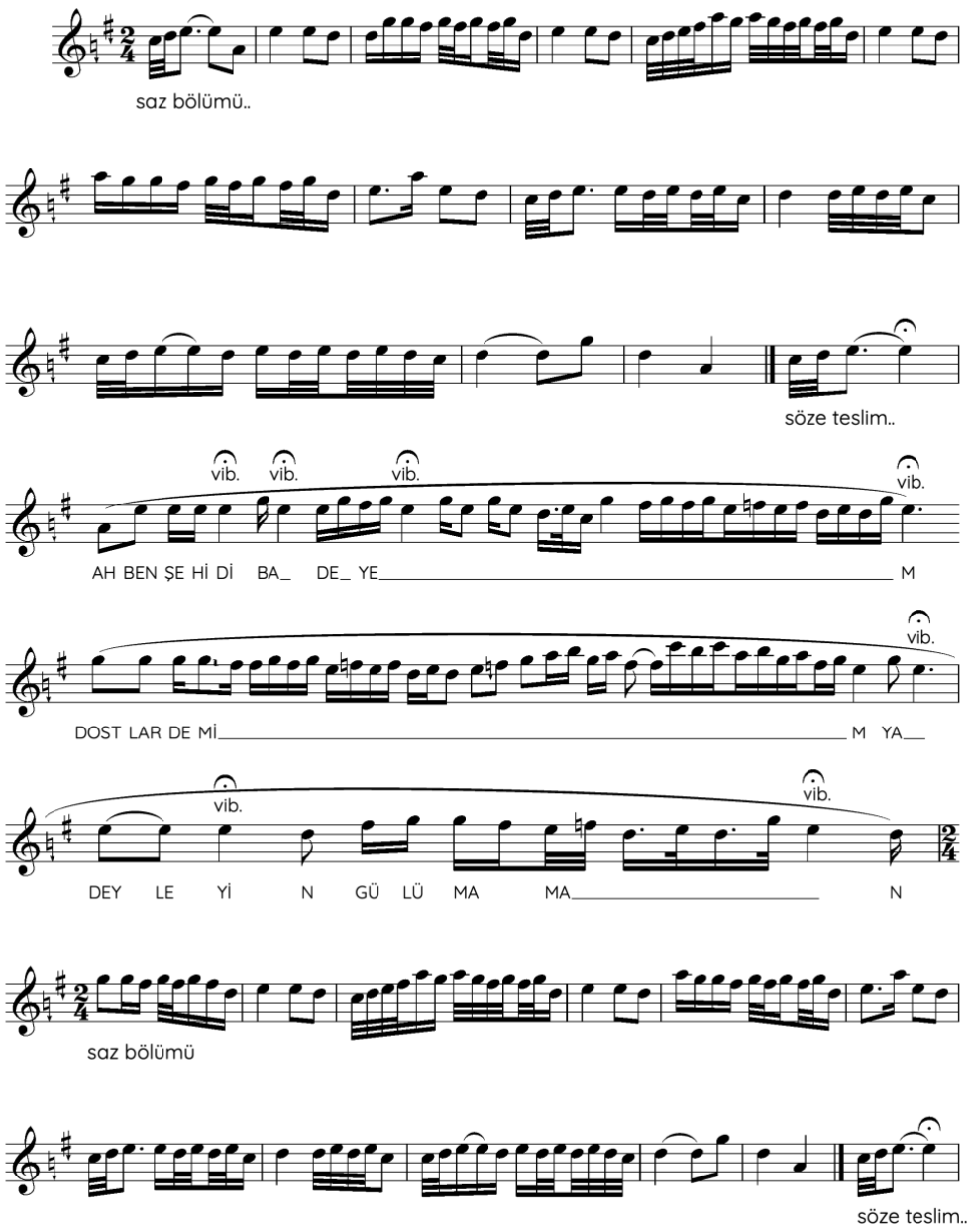


EK A- 7

BEN ŞEHİD-İ BADEYİM
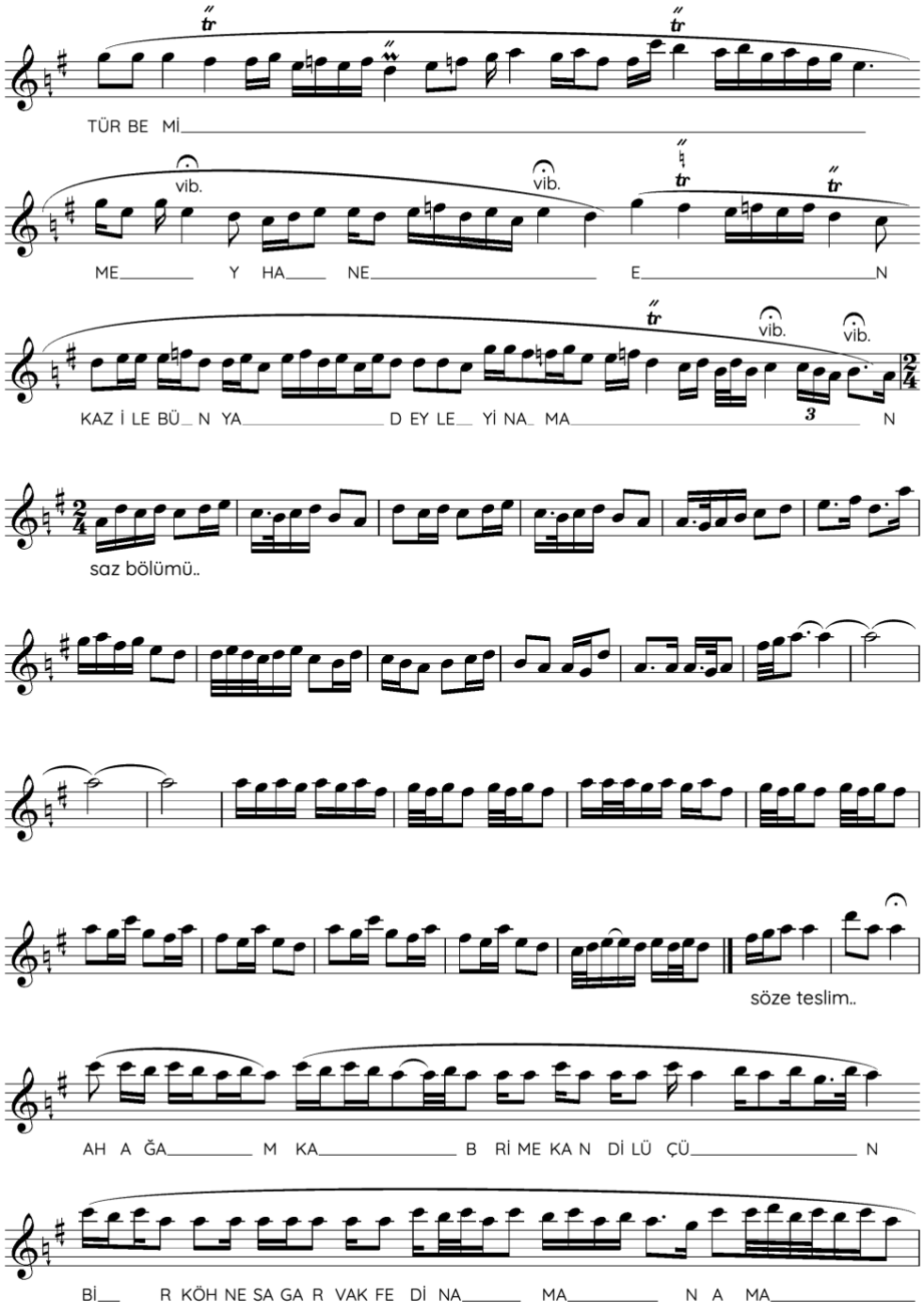
HARPUT DİVANI
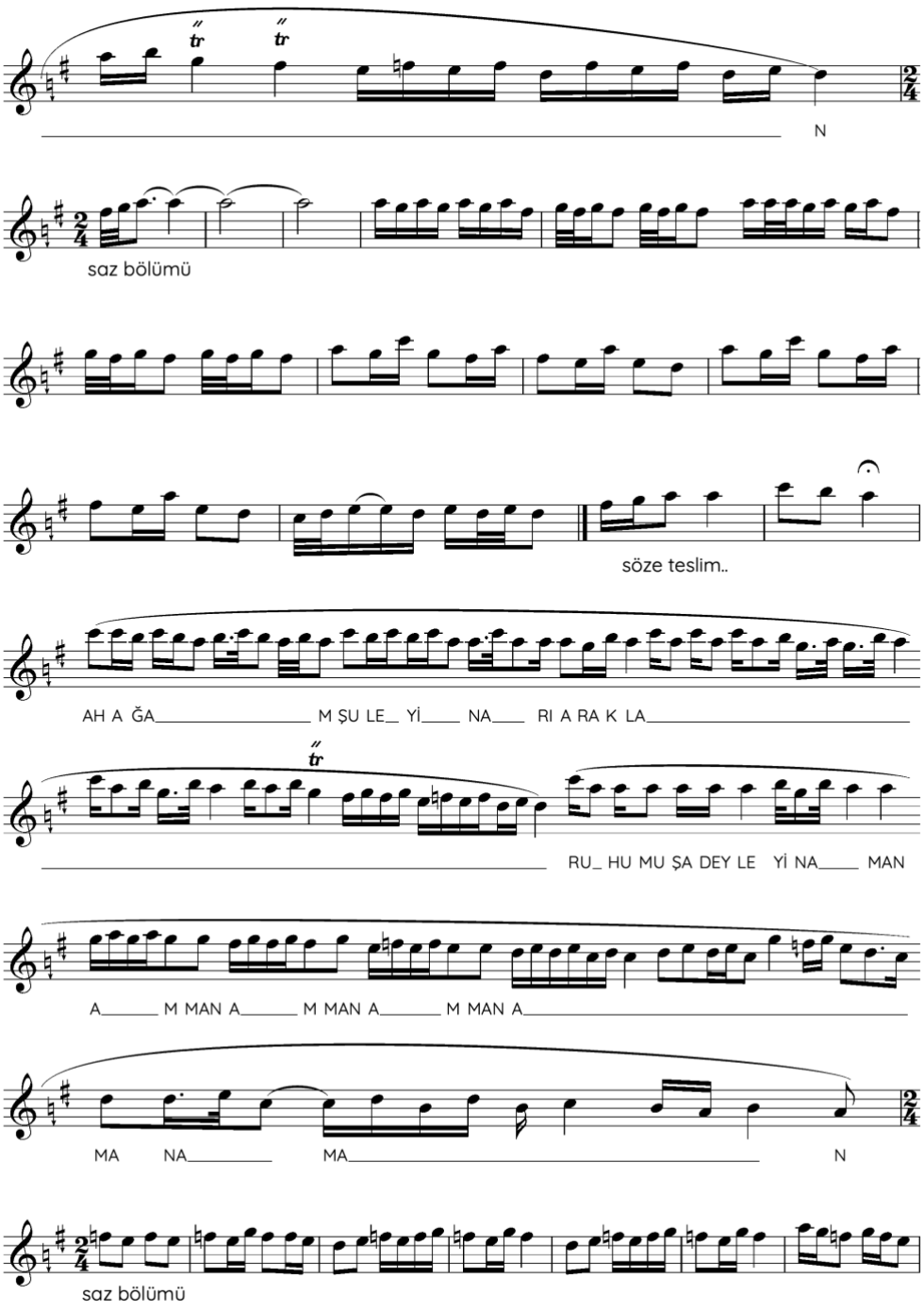
Söz. Rıfat Dede
Kaynak Kişi: Hafız Osman Öge

Yöre: Elazığ/Harput
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.
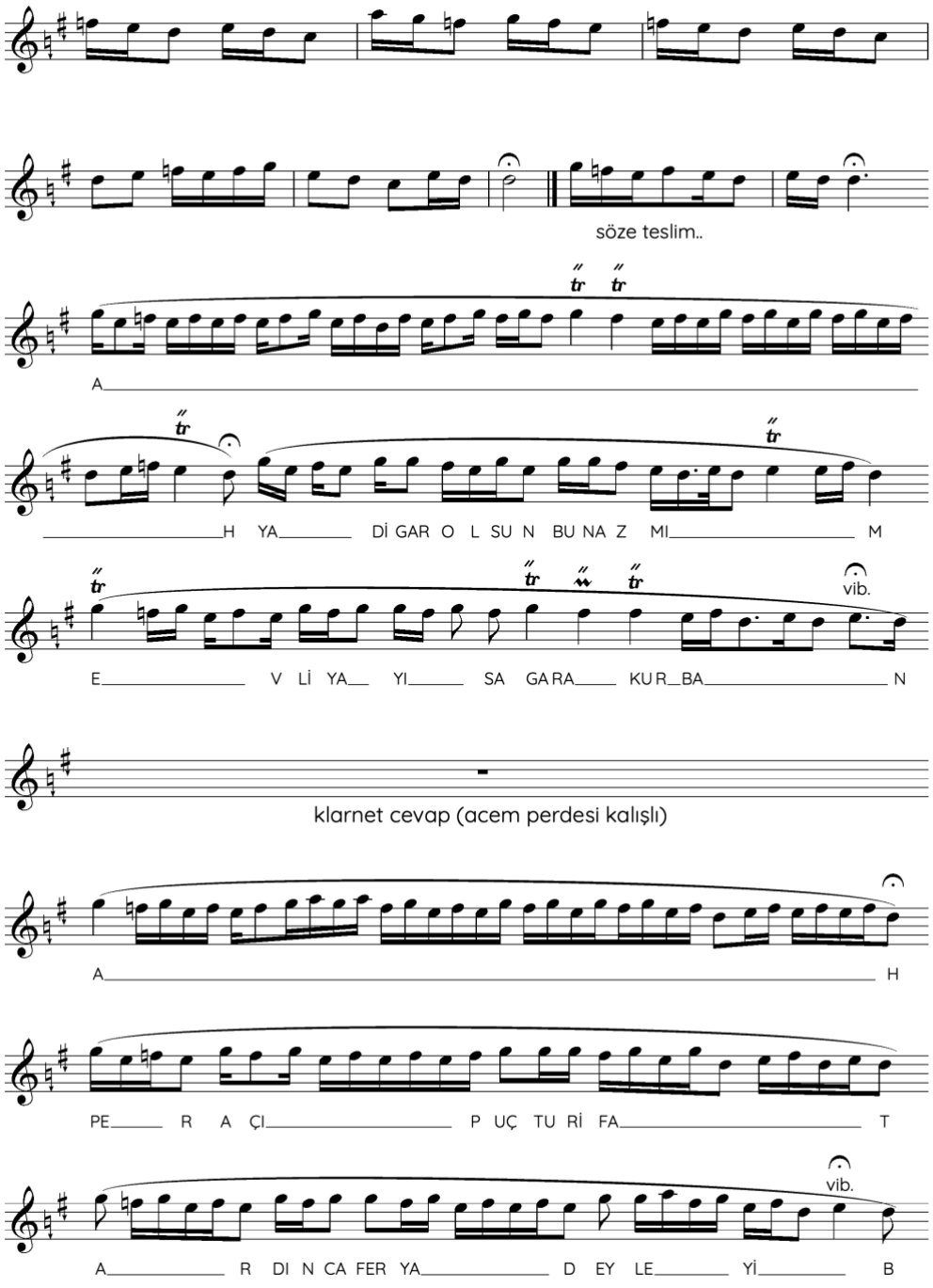


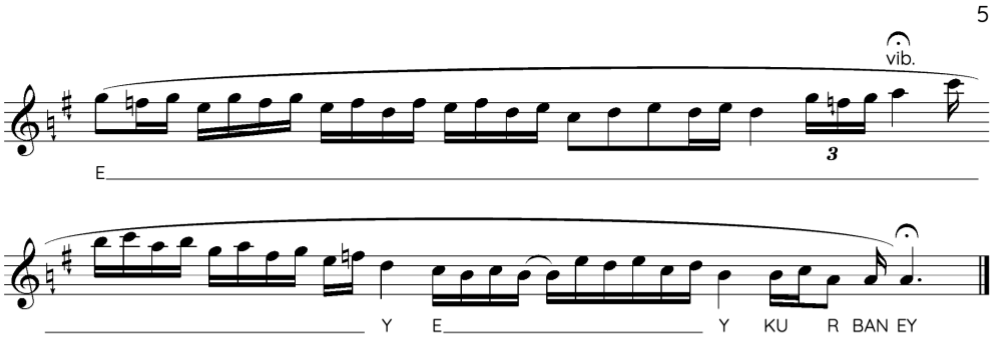
2


TÜR BE Mİ
vib.
vib.
ME Y HA NE E N
KAZ İ LE BÜ N YA D EY LE Yİ NA MA N
saz bölümü..
söze teslim..
AH A ĞA M KA B Rİ ME KA N Dİ LÜ ÇÜ N
Bİ R KÖH NE SA GA R VAK FE Dİ NA MA N A MA


N
saz bölümü
söze teslim..
AH A ĞA M ŞU LE_ Yİ NA RI A RA K LA
RU_ HU MU ŞA DEY LE Yİ NA MAN
A M MAN A M MAN A M MAN A
MA NA MA N
saz bölümü

4


söze teslim..
A
H YA Dİ GAR O L SU N BU NA Z MI M
vib.
E V Lİ YA YI SA GA RA KU R BA N
klarnet cevap (acem perdesi kalışlı)
A H
PE R A ÇI P UÇ TU Rİ FA T
vib.
A R DI N CA FER YA D EY LE Yİ B


5
vib.
3
E
Y E Y KU R BAN EY
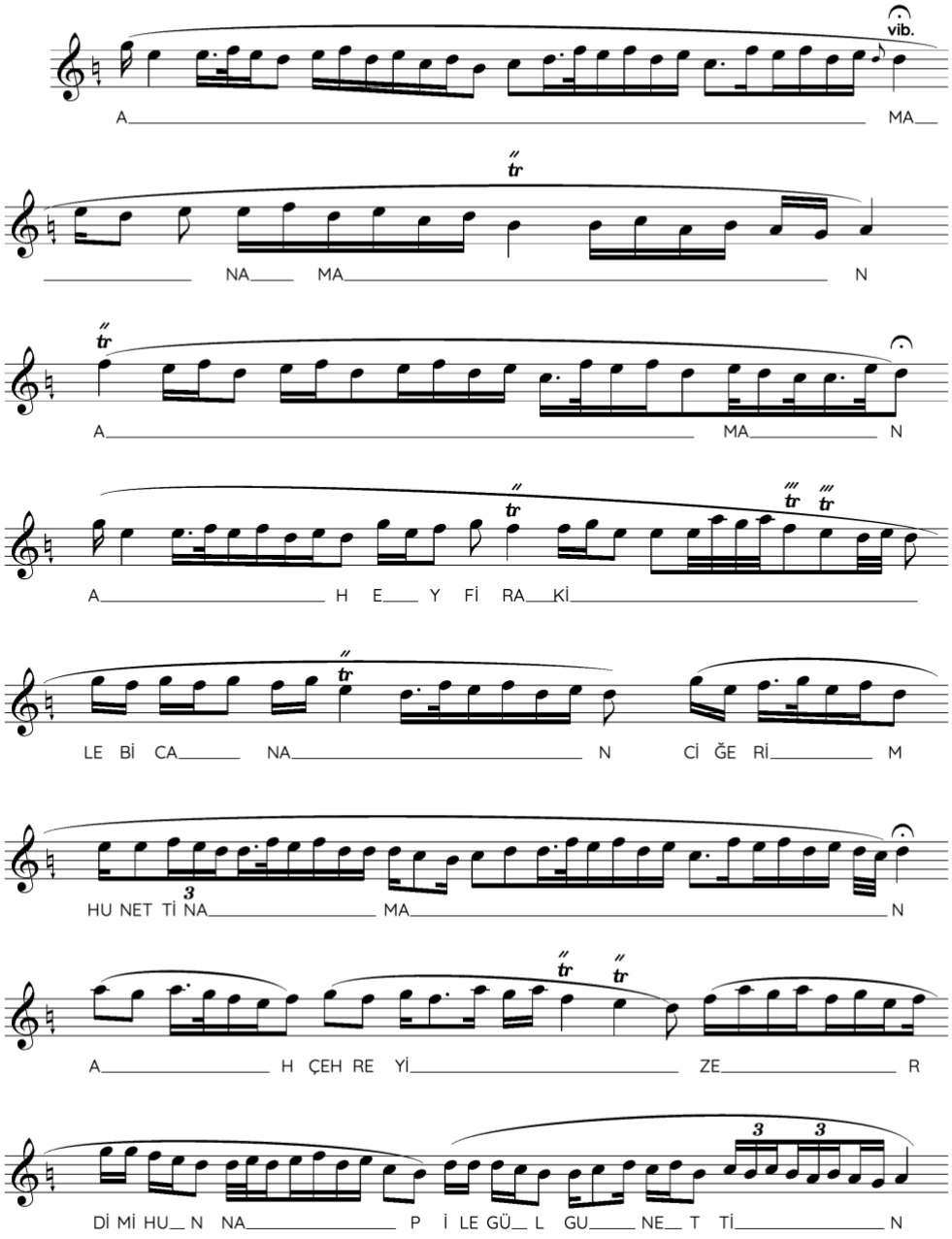
EK A- 8

EY FİRAK-İ LEB-İ CANAN CİĞERİM HUN ETTİN
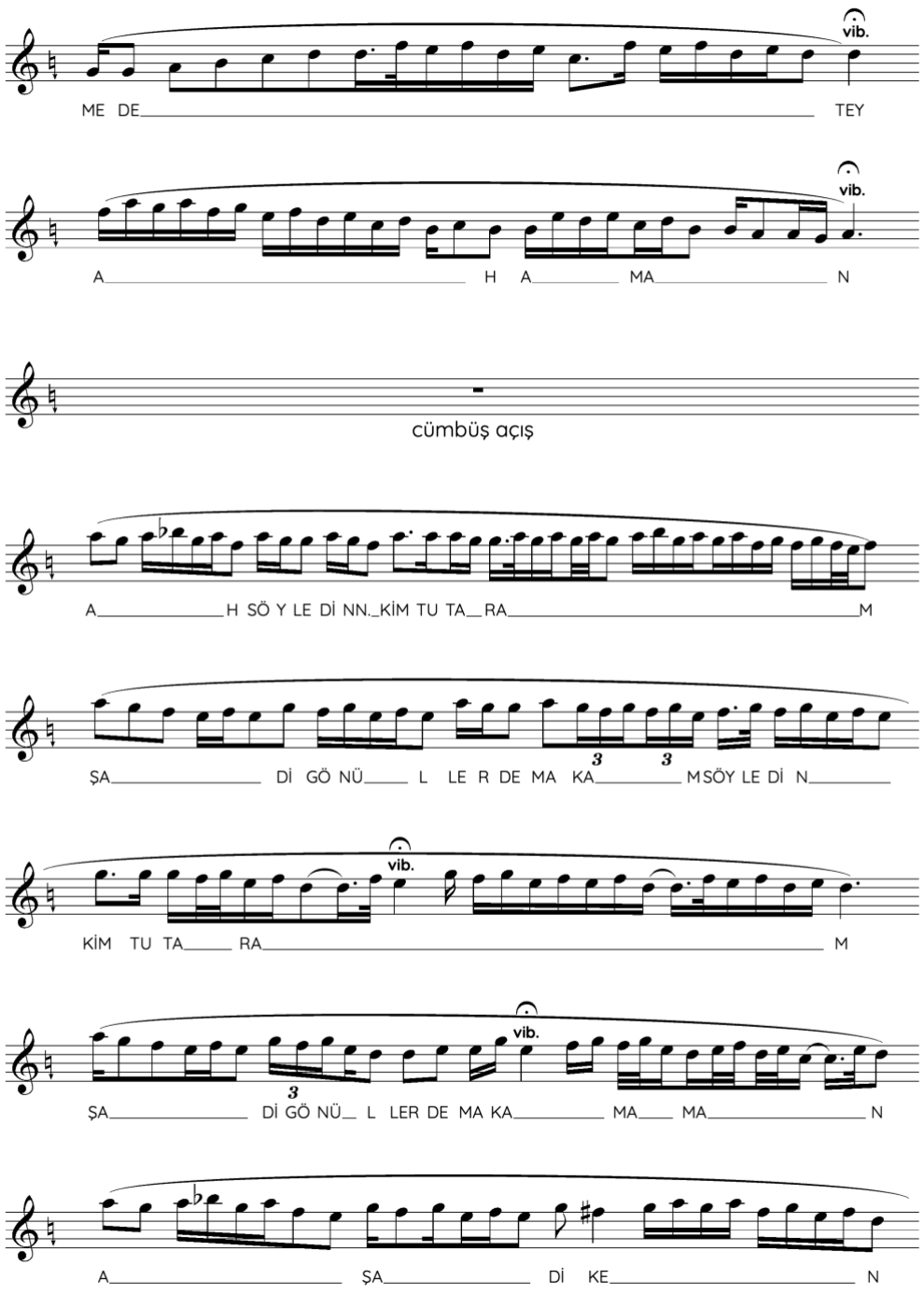
Uşşak Gazel

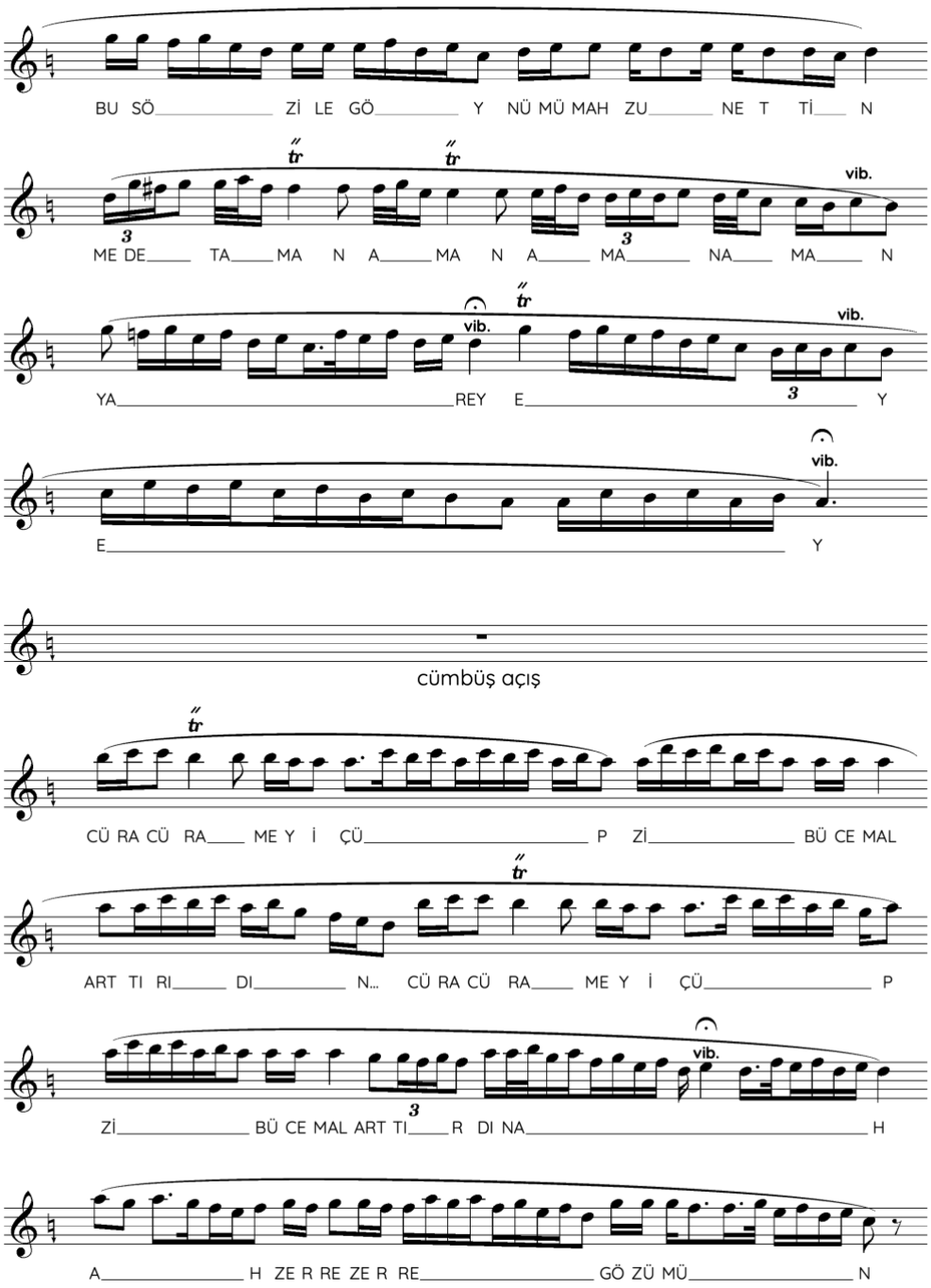
Kaynak Kişi: Hafız Osman Öge

Yöre: Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.
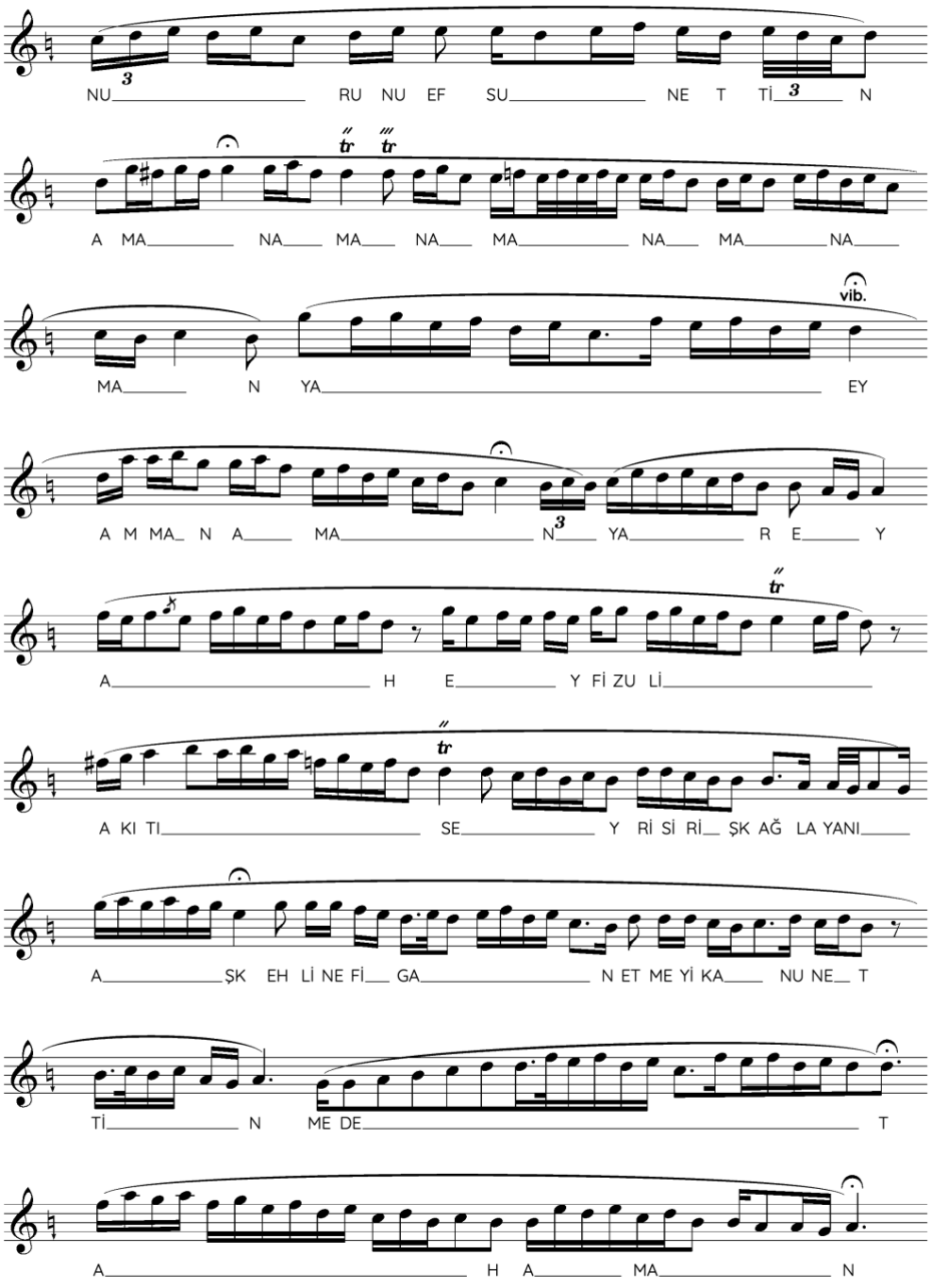


2


vib.
ME DE TEY
vib.
A H A MA N
cümbüş açış
A H SÖ Y LE Dİ NN. KİM TU TA RA M
3
3
ŞA Dİ GÖ NÜ L LE R DE MA KA MSÖY LE Dİ N
vib.
KİM TU TA RA M
vib.
3
ŞA Dİ GÖ NÜ L LER DE MA KA MA MA N
A ŞA Dİ KE N


BU SÖ Zİ LE GÖ Y NÜ MÜ MAH ZU NE T Tİ N
ME DE TA MA N A MA N A MA NA MA N
vib.
YA REY E Y
vib.
E Y
cümbüş açış
CÜ RA CÜ RA ME Y İ ÇÜ P Zİ BÜ CE MAL
ART TI RI DI N... CÜ RA CÜ RA ME Y İ ÇÜ P
Zİ BÜ CE MAL ART TI R DI NA H
A H ZE R RE ZE R RE GÖ ZÜ MÜ N

4
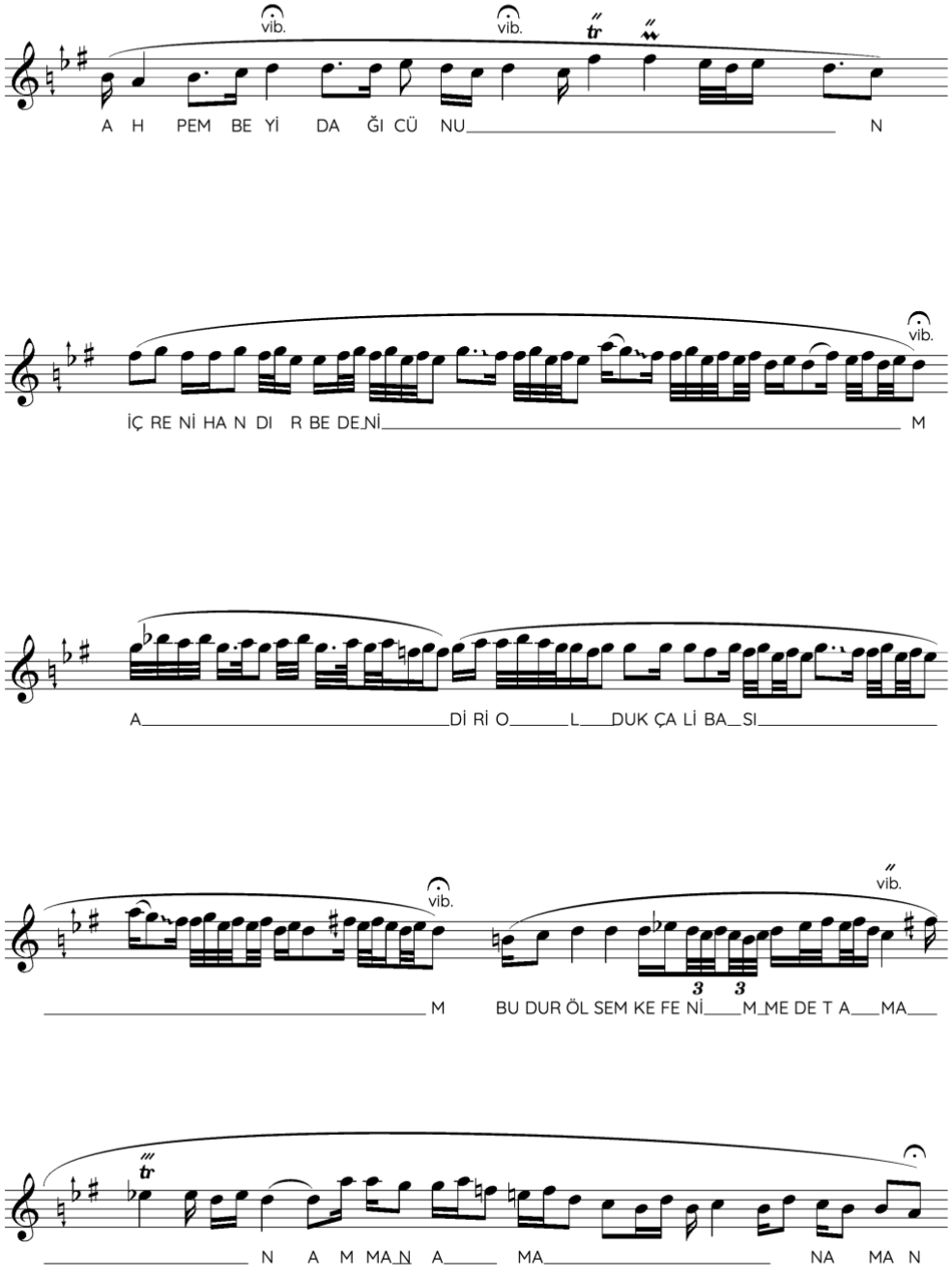

NU RU NU EF SU NE T Tİ N
A MA NA MA NA MA NA MA NA
MA N YA EY
vib.
A M MA_ N A MA N YA R E Y
A H E Y Fİ ZU Lİ
A KI TI SE Y Rİ Sİ Rİ_ ŞK AĞ LA YANI
A ŞK EH Lİ NE Fİ_ GA N ET ME Yİ KA NU NE_ T
Tİ N ME DE T
A H A MA N

EK A- 9
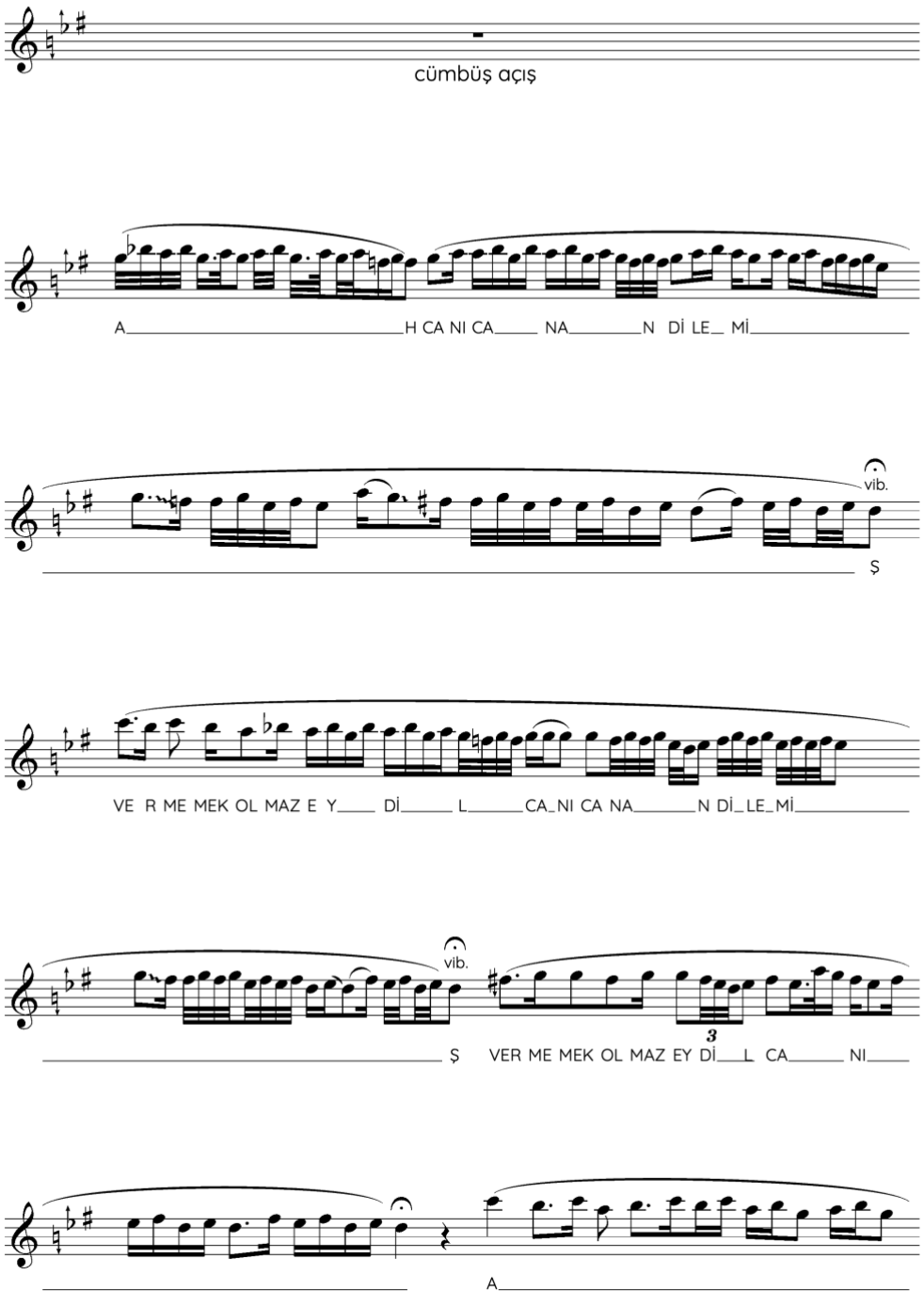
PEMBE-İ DAĞ-I CÜNUN İÇRE NİHANDIR BEDENİM
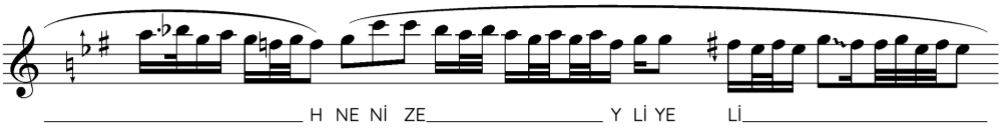
Söz: Fuzuli
Kaynak Kişi: Hafız Osman Öge
Derleyen: İshak Sungurluoğlu
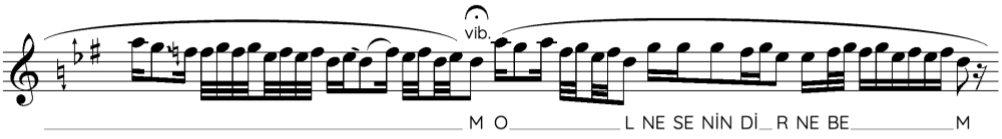
Yöre: Harput/Elazığ
Notaya Alan: Salih Gündoğdu
Enver Demirbağ'dan notaya alınmıştır.
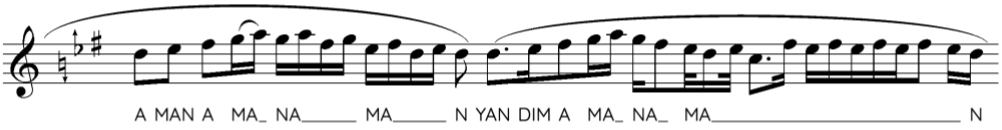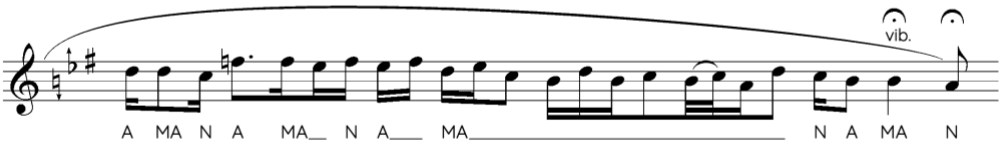


2

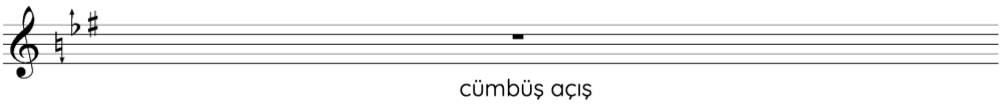

cümbüş açış
A H CA NI CA NA N Dİ LE Mİ
vib.
Ş
VE R ME MEK OL MAZ E Y Dİ L CA NI CA NA N Dİ LE Mİ
vib.
Ş VER ME MEK OL MAZ EY Dİ L CA NI
A
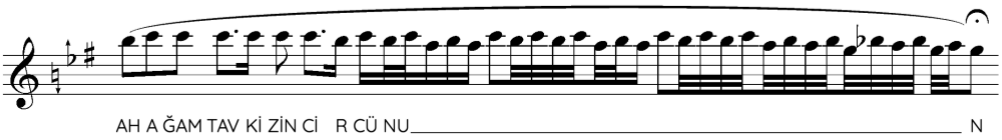

H NE Nİ ZE Y Lİ YE Lİ


vib.
M O L NE SE NİN Dİ R NE BE M
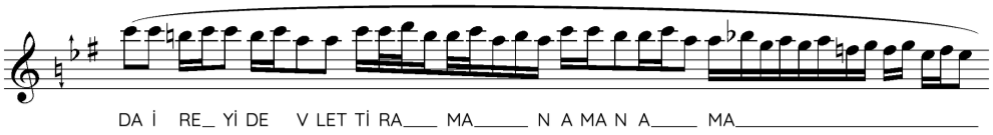

A MAN A MA NA MA N YAN DIM A MA NA MA N
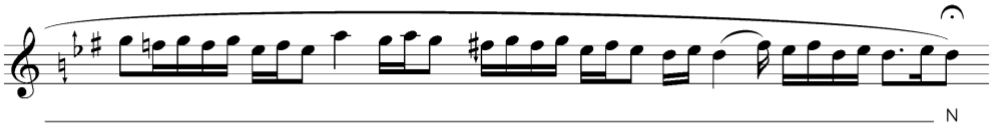

vib.
A MA N A MA N A MA N A MA N
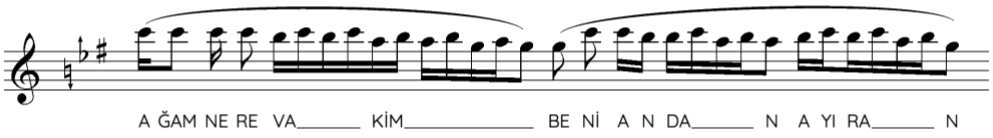

cümbüş açış
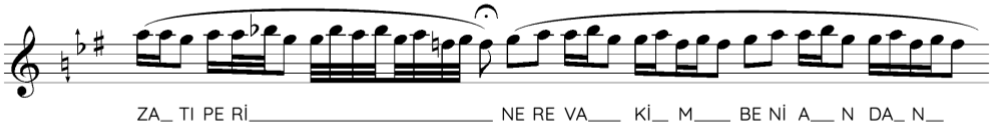

AH A ĞAM TAV Kİ ZİN Cİ R CÜ NU N
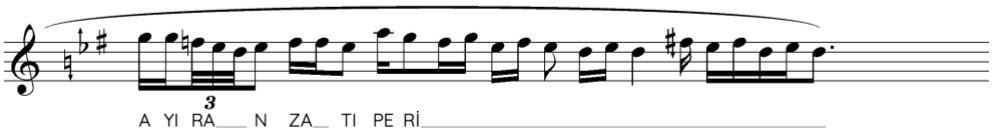
4
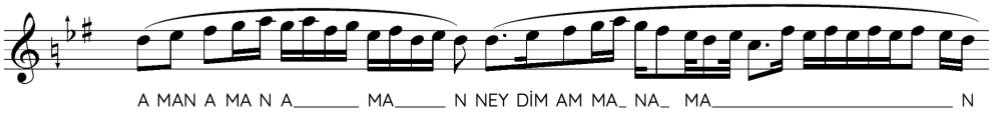

DA İ RE_ Yİ DE V LET Tİ RA___ MA_____ N A MA N A_____ MA_____
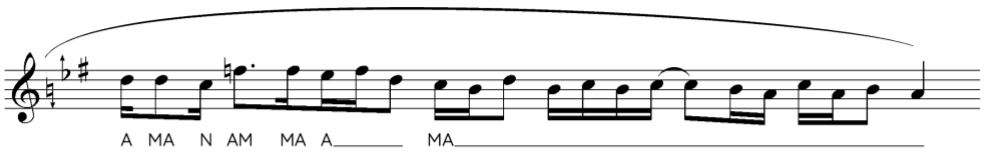

_____ N

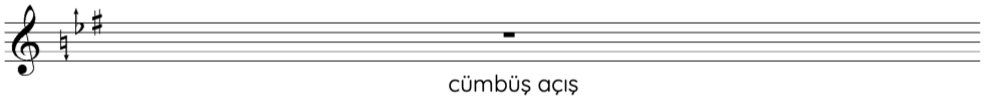

A ĞAM NE RE VA_____ KİM_____ BE Nİ A N DA_____ N A YI RA_____ N
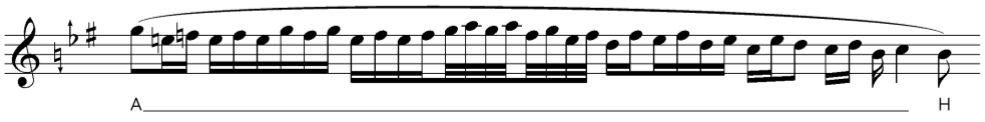

ZA_ TI PE Rİ_____ NE RE VA___ Kİ_ M___ BE Nİ A__ N DA_ N__
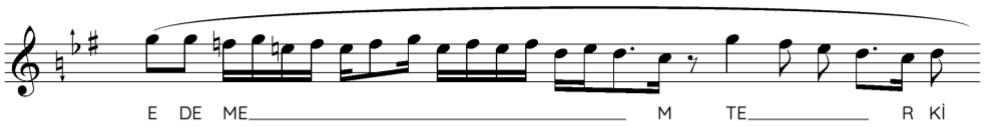

3
A YI RA___ N ZA_ TI PE Rİ_____

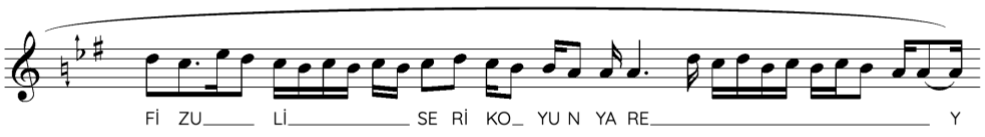

A MAN A MA N A_____ MA_____ N NEY DİM AM MA_ NA_ MA_____ N
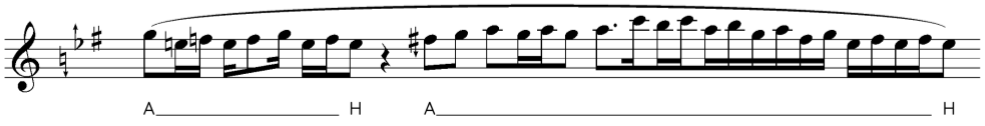

A MA N AM MA A MA


cümbüş açış

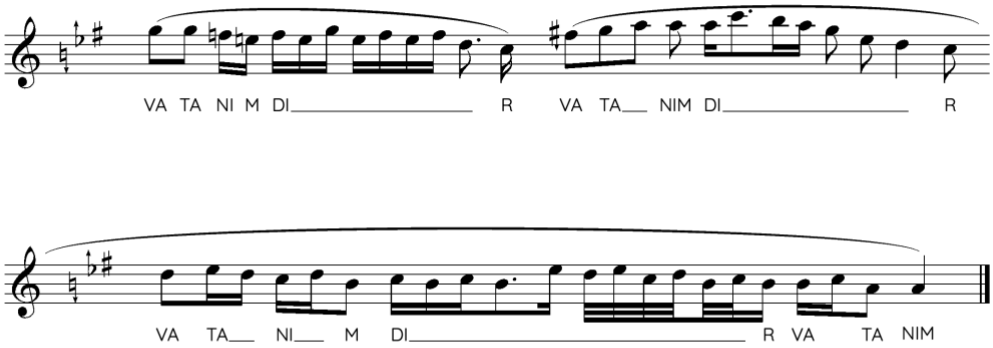

A H


E DE ME M TE R Kİ


Fİ ZU Lİ SE Rİ KO YU N YA RE Y


A H A H

6
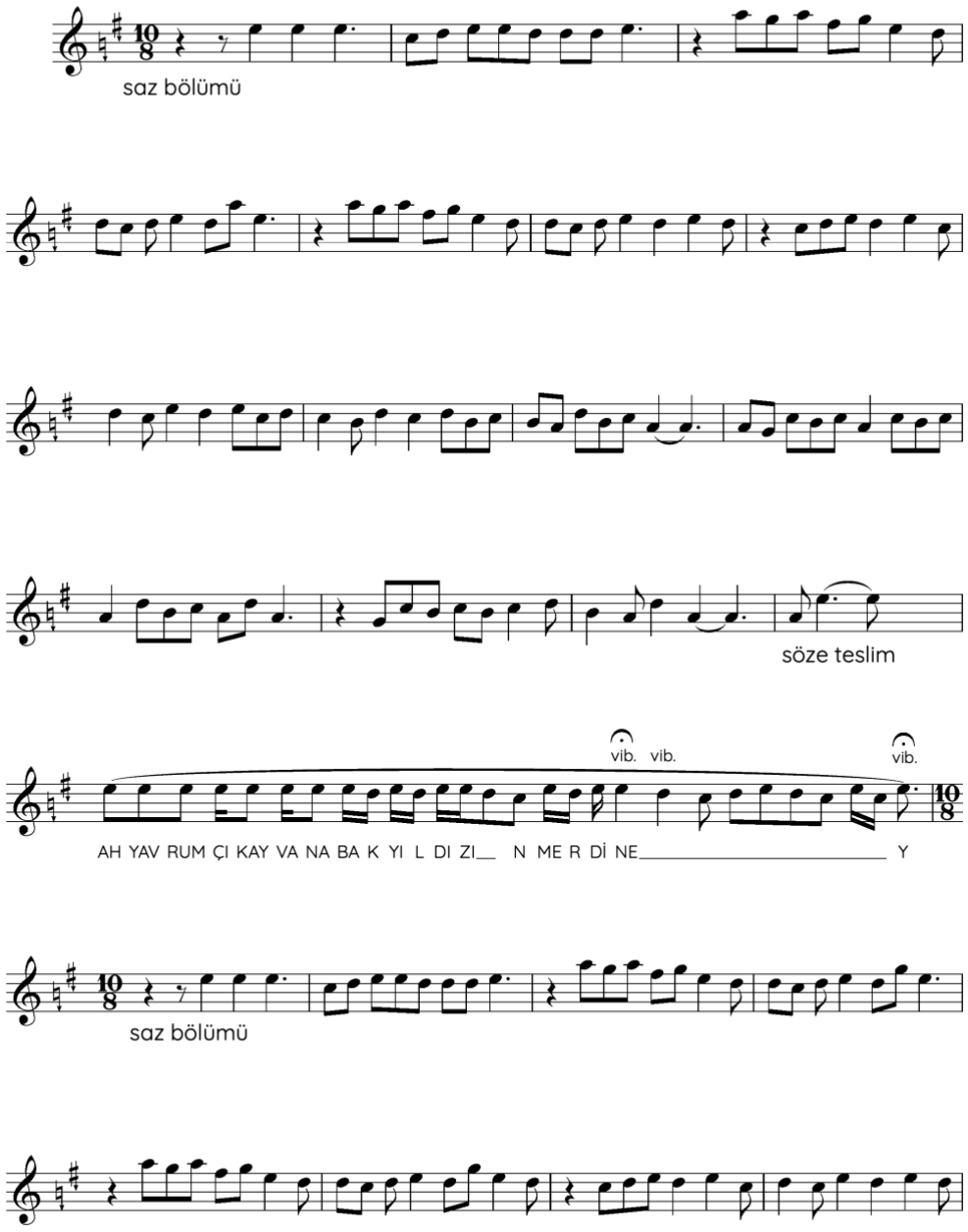


EK A- 10

ÇIK AYVANA BAK YILDIZIN MERDİNE
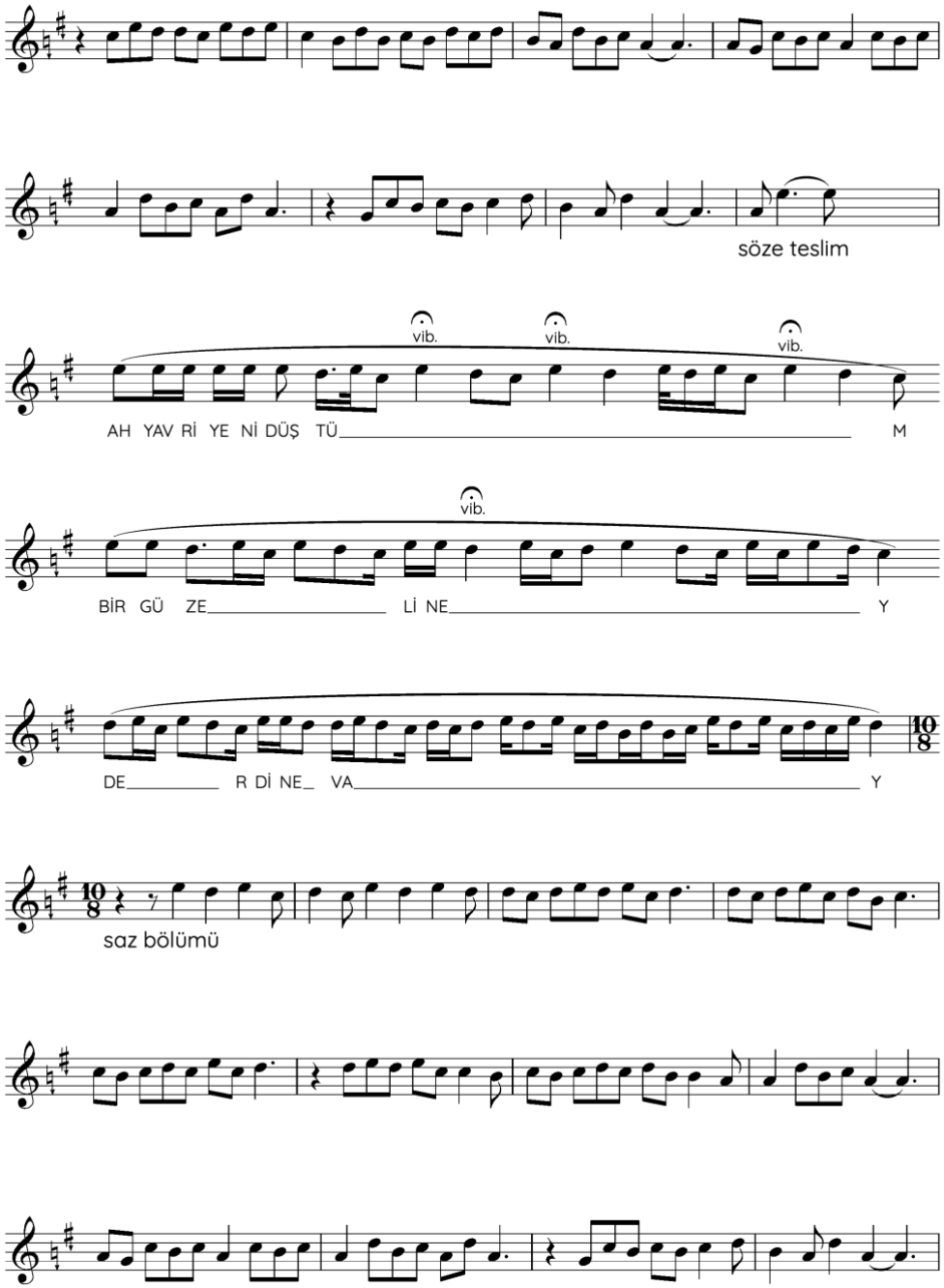
Harput Mayası
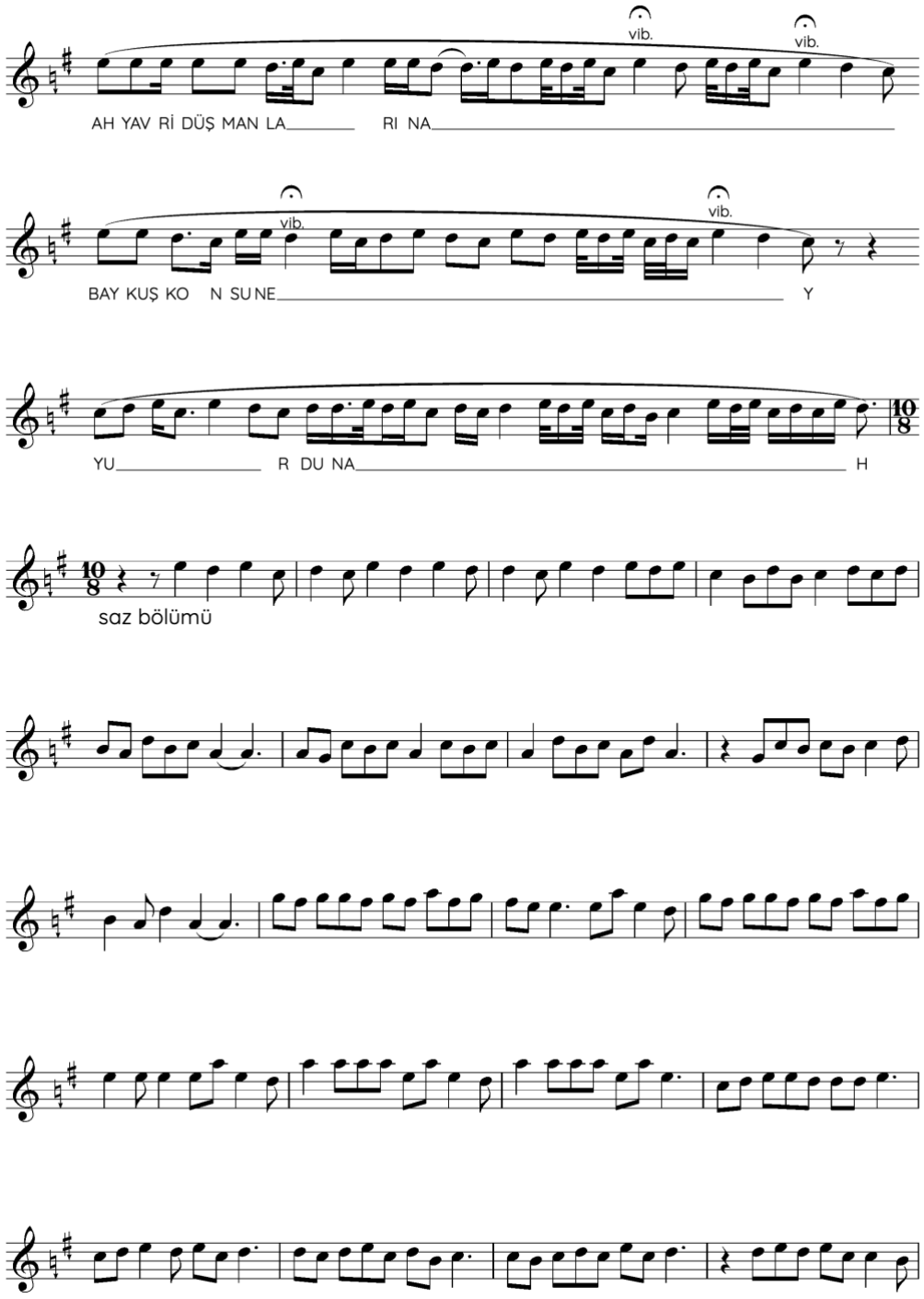
Yöre: Harput/Elâzığ
Kaynak Kişi: Hafız Osman Öge

Derleyen: İshak Sungurluoğlu
Notasyon: Salih Gündoğdu
Hafız Osman Öge'den notaya alınmıştır.
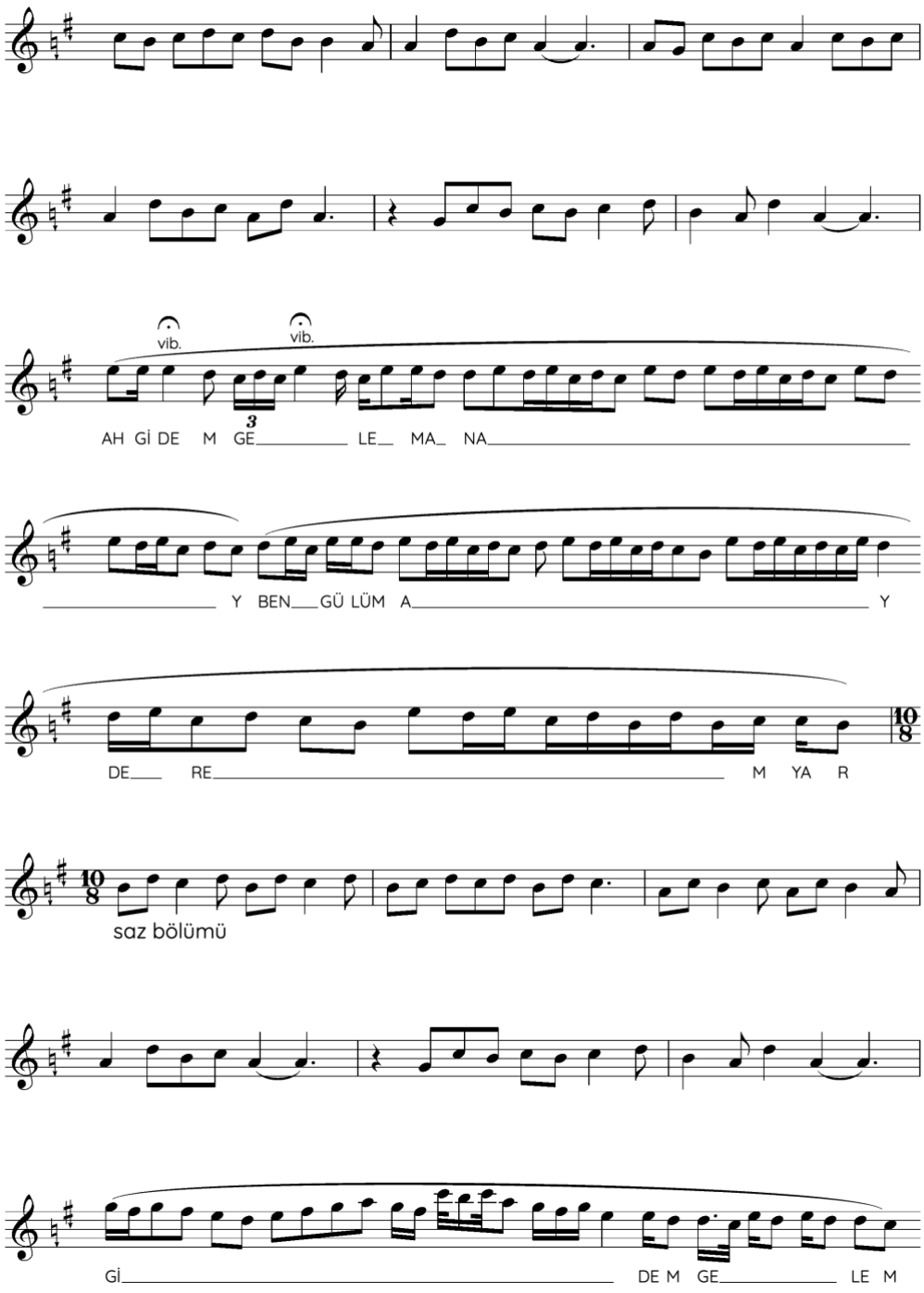


2


söze teslim
vib.
vib.
vib.
AH YAV Rİ YE Nİ DÜŞ TÜ M
vib.
BİR GÜ ZE Lİ NE Y
DE R Dİ NE_ VA Y
saz bölümü


vib.
vib.
AH YAV Rİ DÜŞ MAN LA RI NA
vib.
vib.
BAY KUŞ KO N SU NE Y
YU R DU NA H
10/8
saz bölümü

4


vib.
vib.
3
AH Gİ DE M GE LE MA NA
Y BEN GÜ LÜM A Y
DE RE M YA R
10/8
saz bölümü
Gİ DE M GE LE M
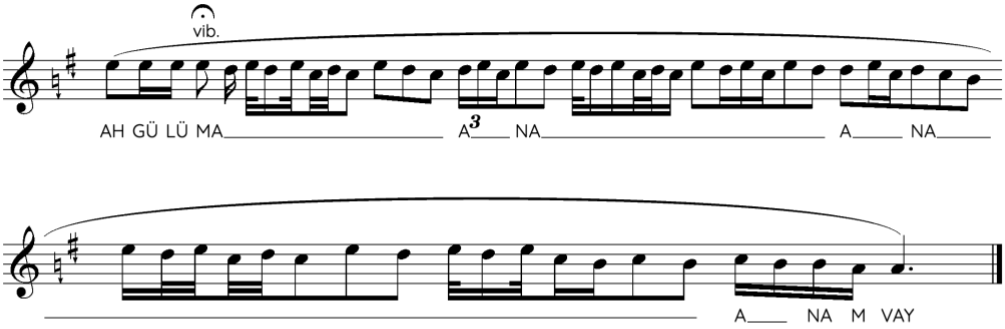
5

