

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI

“KÜRSÜBAŞI” UYGULAMALARINDA YER
ALAN MÜZİKLERİN TÜR VE BİÇİM
YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

HAZIRLAYAN
Burak KOÇER

ELAZIĞ-2014

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
TÜRK HALK MÜZİĞİ BİLİM DALI

**“KÜRSÜBAŞI” UYGULAMALARINDA YER ALAN MÜZİKLERİN TÜR VE
BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY

HAZIRLAYAN
Burak KOÇER

Jürimiz / / 2014 Tarihinde yapılan Tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans Tezini başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. **Prof. Dr. Nino KVATCHANTIRADZE**
2. **Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY**
3. **Yrd. Doç. Dr. Sevim BİRİCİ**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Zahir KIZMAZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****“Kürsübaşı” Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür ve Biçim Yönünden
İncelenmesi****Burak KOÇER****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Müzik Anabilim Dalı****Türk Halk Müziği Bilim Dalı****Elazığ - 2014, Sayfa: VII + 107**

Anadolu coğrafyasının genel anlamda içinde barındırdığı kültürel unsurların tamamı incelemeye değer zenginliktedir. Her bir özelliği, önemle üstünde durulması gereken bu kültür beşiği coğrafyası içinde, kendine has özellikleri ile büyük ve köklü bir yapıyı bünyesinde bulunduran Harput yöresi, içinde barındırdığı kültürel unsurları açısından son derece değerlidir.

Harput'un vazgeçilmez uygulamalarından birisi olarak karşımıza çıkan ve Kürsübaşı/Kayabaşı/Havuzbaşı adıyla anılan toplantılarda icra edilen eserler, sahip olunan kültürel yapının anlaşılması ve değerlendirilmesi açısından önemlidir. Çalışmamızda, genel özellikleri ile Harput ve müzik kültürü hakkında bilgiler verildikten sonra, Harput'a ait bu uygulamalarda icra edilen, yörede Muhalif ve Kürdi adıyla bilinen makamlardan toplam yirmi eser, tür ve biçim yönünden incelemeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Harput, Kürsübaşı, Tür, Biçim,

ABSTRACT

Master Thesis

The Study of Music Involved in “Kürsübaşı” Practices in terms of Kind and Form

Burak KOÇER

0

Firat University

Institute of Social Sciences

Department of Music

Field of Turkish Folk Music

Elazığ - 2014, Page: VII + 107

All of the cultural elements that the Anatolian geography features in general are rich enough to examine. In this culturally rich geography, each feature of which is to be dwelled on in a vital way, Harput region, having a big and long-established structure with its specific qualities, is quite valuable with regard to its cultural elements.

The works that appear as one of the indispensable practices of Harput and are performed in the gatherings names as Kürsübaşı/Kayabaşı/Havuzbaşı, are important to understand and evaluate the possessed cultural structure. In this study, after having given information about Harput and music culture in general terms, twenty works from the makams, which are known with the name of Muhalif and Kurdi in the region and performed in these practices belonging to Harput, are studied in terms of Kind and Form.

Key Words: Music, Harput, Kürsübaşı, Kind, Form.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
TABLolar LİSTESİ	V
ÖN SÖZ	VI
KISALTMALAR.....	VII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GENEL ÖZELLİKLERİYLE HARPÜT	4
1.1. Coğrafi Yapısı	4
1.2. Nüfusu ve Dini yapısı	5
1.3. Tarihi ve Kültürel Yapısı	6

İKİNCİ BÖLÜM

2. ELAZIĞ-HARPÜT MÜZİK KÜLTÜRÜ	11
2.1. Elazığ-Harpüt Müziği'nin Genel Özellikleri ve Türk Müziği İçindeki Yeri	11
2.1.1. Elazığ-Harpüt Müziği'nde Kullanılan Makamlar	15
2.1.2. Elazığ-Harpüt Müziği'nde Kullanılan Çalgılar	21
2.2. Elazığ-Harpüt'ta Geleneksel Müzik İcrası.....	23
2.3. Elazığ-Harpüt Müzik Kültüründe “Kürsübaşı” Uygulamalarının Yeri	25

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “KÜRSÜBAŞI” UYGULAMALARINDA YER ALAN MÜZİKLERİN TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ	29
3.1. Harpüt Müziği'nde Türlerin Tasnifi	32
3.2. Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi	39
3.2.1. Muhalif Faslındaki Eserlerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi	40
3.2.1.1. Değerlendirme	51
3.2.2. Kürdi Faslındaki Eserlerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi	53
3.2.2.1. Değerlendirme	63
SONUÇ	65
KAYNAKLAR	67
EKLER	69
ÖZ GEÇMİŞ	107

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1. Elazığ-Harput Müziği'nde Kullanılan Makamlar.....	20
Tablo 2. Çayda Çıra Yanıyor	40
Tablo 3. Görmedim Alemde Bir Benzerin Ey Güzel	41
Tablo 4. İsfahan'da Han İşlerim	42
Tablo 5. O Yanı Pembe.....	43
Tablo 6. Muhalif Hoyrat (Sürme Benî)	44
Tablo 7. Çayın Öte Yüzünde.....	45
Tablo 8. Kerem Eder Aslıhan'ım (Kerem Aslı Türküsü).....	46
Tablo 9. Muhalif Gazel (Neydi Bu Vücutun Zat-ı Binası Temeli)	47
Tablo 10. Muhalif Tatyan (Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lin Hadisin Yazarlar).....	49
Tablo 11. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın	50
Tablo 12. Muhalif Faslında İncelenen Eserlerin Usûl Dağılımı	51
Tablo 13. Muhalif Faslında İncelenen Eserlerin Tür Dağılımı	51
Tablo 14. Harput Peşrevi (Paşa Göçtü)	53
Tablo 15. Kar Mı Yağmış Şu Harput'un Başına.....	54
Tablo 16. Mezire'den Çıktım Ağrıyor Başım.....	55
Tablo 17. Kürdi Hoyrat (Karşıya Kar Taneler).....	56
Tablo 18. Mendilim İşle Yolla	57
Tablo 19. Dersim Dört Dağ İçinde	58
Tablo 20. Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ	59
Tablo 21. Eminem Oturmuş Taşın Üstüne.....	60
Tablo 22. Bülbülüm Bağ Gezerim.....	61
Tablo 23. Saray Yolu Düz Gider	62
Tablo 24. Kürdi Faslında İncelenen Eserlerin Usûl Dağılımı.....	63
Tablo 25. Kürdi Faslında İncelenen Eserlerin Tür Dağılımı	63

ÖN SÖZ

Toplumlar varlıklarını sürdürebilmek için geçmiş bilgilerini çeşitli yollarla yaşatmaya çalışmaktadırlar. Bu kimi zaman bir halk ozanının sazında ve deyişinde, kimi zaman mitolojik bir kurguda kısacası halk bilgisi türlerinin çeşitli uygulama şekilleriyle yaşatılmaktadırlar. Kültür tarihi içinde kesintisiz olarak yerleşim alanı olmuş ve haliyle de farklı kültürlerin özelliklerini içinde barındıran Harput yöresinde karşımıza çıkan ve Kürsübaşı/Kayabaşı/Havuzbaşı adlarıyla anılan toplantıların, Harput'un bu köklü ve yerleşik kültürüne ait pek çok önemli bilgiyi muhteva ettiği gözlemlenmektedir. Bu toplantıların vazgeçilmez en önemli unsurlarından birisi de müziktir. Bu nedenle çalışmamızda Kürsübaşı uygulamalarında yer alan müzikleri tür ve biçim yönünden incelemeye çalıştık.

Bu bağlamda, çalışmamızın birinci bölümünde “ Genel Özellikleriyle Harput” başlığı altında coğrafi yapısı, nüfusu ve dini yapısı, tarihi ve kültürel yapısından bahsettik.

İkinci bölümde, “Elazığ-Harput Müzik Kültürü” başlığı altında, Elazığ-Harput Müziği'nin genel özellikleri ve Türk müziği içindeki yeri, kullanılan makamlar, kullanılan çalgılar, geleneksel müzik icrası ve Elazığ-Harput Müzik Kültüründe Kürsübaşı uygulamalarının yeri hakkında bilgiler verdik.

Çalışmamızın üçüncü ve son bölümünde ise, “Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi” başlığı altında, Elazığ-Harput Müziği'nde türlerin tasnifini yaparak eserleri inceledik. Çalışmamız, “ Sonuç”, “Kaynaklar”, incelediğimiz eserlerin notalarının yer aldığı “ Ekler” ve “ Öz Geçmiş” bölümleriyle tamamlanmıştır. Yapılan bu çalışmanın, bu alanda yapılan ve yapılacak her türlü araştırmaya bir katkı olması en büyük dileğimizdir.

Çalışmamız esnasında yönlendirmeleriyle çalışmamıza ışık tutarak hiçbir zaman desteklerini bizden esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY'a, Elazığ Klasik Türk Müziği Devlet Korosu Ney sanatçısı Sayın Ali POLATDEMİR'e, Sanat Tarihçi Sayın M. Reşat BULUT'a, değerli meslektaşlarım, Öğretim Görevlisi, Sayın Öner KOVA'ya, Sayın İrşat KAZAZOĞLU'na, Sayın Mustafa ÖZTÜRK'e ve çalışmalarım süresince sabırla bana destek olan değerli eşim Berrak KOÇER ve canım oğlum Ahmet'e sonsuz saygı, sevgi ve şükranlarımı sunarım.

Elazığ-2014

Burak KOÇER

KISALTMALAR

ADNKS	: Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi
bk.	: Bakınız
C	: Cilt
cm	: Santimetre
Ghm	: Geleneksel Halk Müziği
Gsm	: Geleneksel Sanat Müziği
Hz.	: Hazret
km	: Kilometre
KTM	: Klasik Türk Müziği
m	: Metre
MÖ	: Milattan önce
s.	: Sayfa
S	: Sayı
TDK	: Türk Dil Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Harput, şimdiki adıyla Elazığ, bulunduğu konum itibariyle, tarih boyunca Anadolu'nun önemli yerleşim yerlerinden biri olarak birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Bir tür kale-şehir hüviyetinde olan Harput, farklı uygarlıkların ilgi odağında yer almış ve burada birçok devlet hüküm sürmüştür. Bu hâkimiyetler neticesinde, zaten önem arz eden bir konuma sahip olan şehir ve çevresi, sosyal ve ekonomik olarak da gelişerek önemli bir kültür merkezi haline gelmiştir.

Bu zengin kültür birikimini, genel olarak Elazığ-Harput folklorunda ve özellikle müziğinde görmek mümkündür. Türk Müziği'ndeki bazı makamların Harput Müziği'nde yöresel isimlerle anılması, söz ve ezgi yapıları, çalgıları, çalgıcıları, icrası, icracıları, icra ortamları, tür ve biçim yapıları vb. gibi özellikler bu zenginliğin birer göstergesidir.

Çalışmamıza konu olan Kürsübaşı uygulamaları da söz konusu bu zenginliğin bir parçasını oluşturmaktadır. Harput yöresinin geleneksel müzik kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan Kürsübaşı uygulamalarında yer alan müzik icrası, genel olarak bir fasıl anlayışı üzerine kurulmuştur. Çalışmamızda özellikle yörede en çok bilinen ve yaygın olarak okunan, yöresel olarak Muhelif ve Kürdi adlarıyla anılan makamlardaki eserlerden oluşan fasıllar ele alınmıştır. Muhelif ve Kürdi fasıllarında yer alan eserler, son dönemlerde Harput Müziği üzerine önemli çalışmalar yapan, Şemsettin Taşbilek'in "*Elazığ Müzik Kültürü*" adlı çalışmasından istifade edilerek belirlenmiştir. 10'ar adet eserden oluşan bu fasıllar tür ve biçim yönünden incelemeye tabi tutulmuştur.

Harput Müziği'nde icra edilen eserler, sözlü gelenek içerisinde, kulaktan kulağa, usta-çırak ilişkisiyle günümüze kadar gelmiştir. Bu eserlerin tür ve biçim yönünden analizinin yapılarak Türk Müziği içerisindeki yerinin belirlenmesi; geleneksel yapının tespiti, arşivlenmesi, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem arz etmektedir. Çalışmamızda, Kürsübaşı uygulamalarında icra edilen ve yörenin folklor terminolojisinde Muhelif ve Kürdi olarak bilinen makamlarla oluşturulan fasıllarda yer alan eserlerin tür, biçim, usûl, makam ve seyir yönünden incelenerek, Harput Müziği'ndeki geleneksel yapının tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Metinler; Metin merkezli ve bağlam merkezli araştırma ve inceleme yöntemleri kullanılarak, yaratıldıkları bağlam, yapı, işlev ve icra açılarından incelenmiştir. İncelenen metinlerin yaratıldıkları ve aktarıldıkları ortam hakkında yaptığımız araştırmalara çalışma içerisinde yer verilmiştir.

Konu ve Kaynaklar

Elazığ-Harput Müziği ile ilgili birçok çalışma yapılmış olmasına rağmen, Kürsübaşı uygulamalarında icra edilen fasıllardaki eserlerin tür ve biçim yönünden incelendiği herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Her ne kadar çalışmamızın ana konusu hakkında benzer çalışmalar olmasa da Elazığ-Harput Müzik Kültürüyle ilgili hazırlanmış önemli birkaç kaynağı tanıtmakta fayda görüyoruz.

Elazığ-Harput'un folkloru ve müziği alanındaki en kapsamlı ve en önemli çalışmalardan biri, İshak Sunguroğlu'nun 1958 yılında Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınlarından çıkan dört ciltlik "*Harput Yollarında*" adlı eseridir. Sunguroğlu bu eserin birinci cildinde Harput'un coğrafi durumu, tarihi, nüfus yapısı, tarihi eserleri gibi konulardan bahsetmiştir. İkinci cildinde Harput'un eğitim durumuna ve Harput'ta yetişmiş olan tanınmış kişilere ve ailelere yer vermiştir. Üçüncü ciltte, çalışma konumuza özellikle ışık tutan Harput Müziği'ni incelemiş ve dördüncü ciltte ise Harput'un genel olarak folklorik yapısını ele almıştır.

Elazığ Valiliği'nin 1999 yılında bastırdığı iki ciltlik "*Notalarıyla Harput Musikisi*" adlı kitap, yararlandığımız başka bir çalışmadır. Kitaptaki eserlerin tamamı Nurettin Demirbaş tarafından notaya alınmıştır. Bu kitabın birinci cildinde, Elazığ'daki farklı kaynak kişilerin okuyuşuna göre notaya alınan eserler mevcuttur. İkinci ciltte ise Harput Müziği'nin en eski kaynak kişilerinden biri olan Hafız Osman Öge'nin okuyuş tarzına göre notaya alınan eserlere yer verilmiştir.

Diğer bir çalışma, Şemsettin Taşbilek'in Başarı Dergisi Yayınlarından 2012 yılında çıkardığı iki ciltlik "*Elazığ Müzik Kültürü*" adlı kitabıdır. Bu çalışmanın birinci cildinde genel olarak Elazığ'da icra edilen türkü, uzun hava, gazel ve bazı yeni bestelerin güftelerine yer verilmiştir. İkinci ciltte ise son yüz elli yıllık bir dönemde Elazığ'da yaşamış mahalli ses ve saz sanatçıları ile bazı kültürel şahsiyetlerin sanatsal yaşamlarına yer verilmiştir.

Başka bir çalışma da, halen Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında Öğretim Görevlisi olan Savaş Ekici'nin 2009 yılında Akçağ Basım Yayın Pazarlama A.Ş. tarafından Ankara'da yayınlanmış olan "*Elazığ Harput Müziği*" adlı kitabıdır. Kitabın ilk bölümünde Harput Müziği ile ilgili temel kavramlara yer verilmiş; ikinci bölümde ise Harput Müziği'nin kökeni, geleneksel müzik icraları hakkında bilgi verilmiş ve Harput Müziği'nin tasnifi yapılmıştır. Ayrıca bu bölümde eserlerin notalarıyla birlikte, eserler hakkındaki genel bilgiler tablolar halinde

verilmiştir.

Diğer bir çalışma ise, çalışmamıza konu olan eserlerin tür ve biçim yönünden incelenmesi konusunda yararlandığımız, Onur Akdoğu'nun 1996 yılında Ege Üniversitesi Basımevi tarafından basılan "*Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*" adlı eseridir. Toplam on sekiz bölümden oluşan bu kitapta, Türk Müziği'nde türler, Türk Müziği'nde kullanılan ses ve perde dizgeleri, motif ve ezgi geliştirme yöntemleri, müzik eserlerinde biçimsel öğeler ve biçim, eser analizinde yöntem gibi konulara yer verilmektedir.

Harput Müziği hakkında yapılmış yüksek lisans çalışmaları da mevcut olup, Mustafa Öztürk tarafından 2008 yılında hazırlanan "*20. Yüzyılda Harput'ta Yaşamış Olan Mahalli Musiki Sanatçılarının İcra Mukayeseleri*" adlı yüksek lisans çalışmasıdır.¹ Öztürk, bu çalışmasında, 20. Yüzyılda Harput'ta yaşamış olan mahalli sanatçılar hakkında biyografik bilgiler vererek, bu sanatçıların icra mukayeselerini yapmıştır.

Bu konudaki diğer bir çalışma ise, İrşat Kazazoğlu'nun 2009 yılında hazırlamış olduğu "*Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*" başlıklı tezi² bu konuda yapılan önemli çalışmalardan bir diğeridir. Kazazoğlu, çalışmasında, Harput yöresinde kullanılan "Versak", "Nevruz", "Beşiri", "Sabahi veya Saba", "Muhelif" olarak adlandırılan makamlarda toplam 34 eserin müzikal analizini yaparak bu eserlerin Klasik Türk Müziği'ndeki makamlar ile karşılaştırmasını yapmıştır.

¹ Mustafa Öztürk, *20. Yüzyılda Harput'ta Yaşamış Olan Mahalli Musiki Sanatçılarının İcra Mukayeseleri*, (Sakarya Üniversitesi Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya, 2008.

² İrşat Kazazoğlu, *Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*, (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kayseri, 2009.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GENEL ÖZELLİKLERİYLE HARPUT

1.1. Coğrafi Yapısı

Harput, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat Bölümünde yer alan bölgenin en eski yerleşim yerlerinden birisidir. Harput Kalesi'nin kurulmuş olduğu tepe eteğinde ise bugünkü yerleşim alanı Elazığ bulunmaktadır. Elazığ, aynı adla anılan ova üzerine 20.yy başlarında kurulmuş planlı şehirlerimizden biridir. Yüzölçümü; 8455 km²' si kara, 858 km²' si doğal göl ve deniz alanları olmak üzere toplam 9313 km²'dir. Harput'un denizden yüksekliği 1230 m'dir. Harput'tan sonraki yerleşim yeri olan şehrin denizden yüksekliği ise ortalama 1067 m'dir. İl batıdan Malatya, doğudan Bingöl, kuzeyden Tunceli, kuzeybatıdan Erzincan, güneyden ise Diyarbakır illeri ile çevrelenmiştir. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 19)

Doğu Torosların güney ve batı uzantılarıyla çevrili olan Elazığ ili arazileri içinde bulunduğu Doğu Anadolu Bölgesi'nin diğer yörelerine göre ortalama yükseltisinin daha düşük (1300-1400 m) ve nispeten daha az engebeli bir topografyaya sahip olma özelliği ile dikkat çeker. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 19) İlde dağların yüksekliği 2000-2300m. kadardır. Bir iki istisna hariç 2500 m'yi geçen yükselti yoktur. Doğu Toroslar Baskil ilçesinden başlar ve ili batı, güney ve doğu yönlerinden çevreleyerek il sınırları dışına çıkar doğu Torosların başladığı yerde en yüksek nokta 1864m yükseltili Hasan Dağıdır. Doğuya geldikçe uzanan dağ sırası Bulutlu (2004m) ve Karga dağlarıyla (1925m) yeniden yükselir buradan sonra giderek genişler ve kuzeye doğru alçalarak devam eder. Baskil'den başlayıp maden ve Sivrice'ye doğru uzanan Doğu Torosların kuzey-güneybatı doğrultusunda uzanan çöküntü olukları arasında Hazar Dağı (2347m) ile maden Dağı bulunur. Ayrıca Hazar Gölü'nün kuzeyinde Mastar Dağı (2137m) yükselmektedir. Bu sıra, Murat vadisinin güneyinde Akdağ, kuzeyinde Karaömer Dağı ile birleşir ve ilin en yüksek noktalarını buralarda oluşturur. Tunceli ilinin yüksek ve düzenli sıralar oluşturan Munzur dağları, Fırat ırmağının batısında Elazığ ili sınırları içine sokulur, gittikçe alçalarak dalgalı plato görünümü verir. (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 29)

Dağlar arasında yer alan çöküntü hatlarının ilde bol bulunan akarsuların taşıdığı topraklarca doldurulmasıyla oluşmuş küçük ovalar vardır. Elazığ ovası güneye doğru eğimli, dört tarafı dağlarla çevrili olan Elazığ il merkezinin kurulu bulunduğu ovadır.

Güneyde mastar dağına, kuzeydoğuda Keban Baraj Gölü'ne kadar uzanan Uluova ildeki en büyük ovadır. Ayrıca Cip çayının iki kenarında yer alan Kuzuova, Palu ilçesinin batısında Murat suyunun Keban barajına döküldüğü yerde bulunan Palu ovası ve Behramaz çayının iki yanında yer alan verimli topraklara sahip Behramaz ovası bulunmaktadır. (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 29)

Elazığ akarsu kaynakları açısından Hazar Gölü'nün güney kesimi hariç, Fırat havzası içinde yer alır. Murat Suyu, Peri Çayı, Haringet Çayı, Behramaz deresi, ayrıca Murat suyu ve Karasu'nun Keban'ın kuzeyinde birleşip, Elazığ-Malatya il sınırını oluşturacak şekilde akarak Elazığ-Diyarbakır il sınırına kadar varan Fırat Irmağı, Elazığ'ın başlıca akarsularıdır (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 29-30).

Elazığ; Keban, Karakaya, Kralkızı, Özlüce ve Seyrantepe gibi önemli baraj gölleri ile çevrilidir. İl merkezine 30 km mesafede tektonik bir doğa harikası olan ve 86 km² yüzölçümüne sahip Hazar Gölü bulunmaktadır (Sayılarla Elazığ, 2012: 10) Bunların dışında sulama amaçlı olarak kullanılan, Karakoçan ilçesi sınırları içerisinde bulunan Kalecik çayı üzerine kurulu Kalecik Barajı ve Cip Köyü'nün 1 km kadar güneyinde Cip Çayı üzerine kurulmuş olan Cip Barajı yer almaktadır. (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 31) Karasal iklime sahip olan Elazığ'da barajlar nedeniyle, güney ve batıdan nem geçişlerinin etkisi sonucu iklim ılımanlaşmıştır. Elazığ'da yıllık ortalama sıcaklık 13,1°C dir. (Sayılarla Elazığ, 2012: 14)

Elazığ ili, Ağın, Alacakaya, Arıcak, Baskil, Karakoçan, Keban, Kovancılar, Maden, Palu, Sivrice ve Merkez ilçe olmak üzere 11 ilçe, 15 belde, 544 köy ve 711 mezradan oluşmaktadır. (Sayılarla Elazığ, 2013: 34)

1.2. Nüfusu ve Dini yapısı

1869-1908 tarihleri arasında yayınlanan Ma'muratü'l Aziz salnamelerinde, Elazığ ilinin kurulmasından önce, Harput şehrinin nüfusu hakkındaki bilgilere de yer verilmektedir. Salmelerde Harput'un nüfusu, yapılan sayımlarda yalnız erkeklerin sayılması veya sadece erkeklerle beraber kadınların sayılmasından dolayı farklılık arz etmektedir.

Tarihi sırasına göre Osmanlı salnamelerinde belirtilen Harput'un nüfusu Yapıcı tarafından yapılan ve birincil kaynaklarda bulunduğu şekliyle aşağıdaki gibi çıkartılmıştır:

“1873-1877 yılı salnamelerine göre Harput'un nüfusu; erkek Müslüman nüfusu 4155, erkek gayrimüslim nüfusu 2624, toplam nüfus 6779 dur.

1880-1881 yılı salnamesine göre Harput'un nüfusu; 21 mahalle, 2361 hane, 3896 Müslim, 1567 Ermeni, 220 Protestan, 194 Rum, 40 Latin, toplam 5967.

1883-1890 yılı salnamelerinde Harput'un Hüseyinik ve Saray dahil olmak üzere nüfusu; 3297 hane, 3850 gayrimüslim nüfusu, 4303 Müslim nüfusu, toplam 8153.

1907-1908 tarihli salnamede ise Harput'un genel nüfusu; 11551'i erkek 10132'si kadın olarak toplam 21683 İslam, 3514'ü erkek, 3390'ı kadın olarak toplam 6903 Hristiyan, 52'si erkek, 61'i kadın olarak toplam 113 Katolik, 605'i erkek, 640'ı kadın olarak toplam 1245 Protestan, 71 'i erkek, 91'i kadın olarak toplam 162 Latin, 244'ü erkek, 288'i kadın olarak toplam 532 Süryani olmak üzere **toplamda** 30639 nüfusu vardır." (Yapıcı, 2009: 44-45)

Elazığ şehrinde yapılan en eski nüfus sayımı ise 1927 yılında yapılan genel nüfus sayımı olup, o yıla ait nüfus 213.531 tespit edilmiştir. TÜİK'in ülke genelinde yürütmekte olduğu Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) çalışmaları kapsamında yapılan adrese dayalı tespit ve eşleştirme çalışmaları sonuçlarına göre 31 Aralık 2012 tarihi itibarıyla Türkiye nüfusu 75.627.384 kişi olup bunun 562.703'ü Elazığ'da ikamet etmektedir. (Sayılarla Elazığ, 2013: 12)

1.3. Tarihi ve Kültürel Yapısı

Harput yöresi, bulunduğu konum, yeraltı ve yer üstü zenginlikleri, coğrafi koşulları ve doğal şartların elverişli olması gibi sebeplerle tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Şimdiki yerleşim yeri olarak Elazığ, yeni denilebilecek bir tarihe sahiptir. Ancak eteklerinde kurulu olduğu ve yer aldığı bölgenin en eski yerleşim yerlerinden biri olan Harput'un tarihi, çok eski dönemlere kadar dayanmaktadır.

Harput ve yöresi, Anadolu'nun en eski yerleşim yerlerinden biridir. Yerleşme, tarih öncesi dönemlere kadar uzanır. Nitekim ilin Fırat ırmağının çizdiği büyük yay içinde, sulak ve verimli bir ova üzerinde bulunması, doğal kaya sığınakları, kara ve su hayvanlarının bolluğu nedeniyle yöre, Paleolitik (yontma taş devri M.Ö. 10.000) dönemden beri, yerleşme alanıdır. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 31)

Keban ve Karakaya Barajları eski eserleri kurtarma projesi çerçevesinde yapılan arkeolojik kazı ve araştırmalar, yöre tarihinin bilinmesine büyük katkılar sağlamıştır. Bu çalışmalar ışığında Elazığ-Harput yöresinin bilinen en eski sakinleri Hurriler'dir. Arkeolojik araştırmalar sonunda ele geçen tabletlerden anlaşıldığına göre Hurriler, Ön Asya'da geniş bir bölgeye yayılmış, M.Ö. 2000 yılının sonlarında kuvvetlenerek

ırkdaşları Subar Beyleri'ni de egemenlikleri altına alıp sınırlarını genişletmişlerdir. (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 21) Hurriler bir ara hemen bütün Ön Asya'da hakimiyet kurmuşlar, atı ve atla çekilen harp arabalarını tarihte ilk defa kullanmışlardır. Bunların kurduğu Mittani Devleti, Mısırlılarla ve Hititlerle pek çok münasebetlerde bulunmuşlardır. Mittani Devleti, M.Ö. 14.yy'da yıkılmış ve Hitit Kralı Subbiluliuma zamanından itibaren Hititler, Hurri memleketlerinin çoğuna hakim olmuşlardır. Şarki Anadolu'da, Hurri hâkimiyeti nihayet bulduktan sonra, Harput mıntıkası şüphesiz ki, Hititlerin hâkimiyeti altına girmiştir. (Ardıçoğlu, 1964: 6)

Hitit tabletlerindeki bilgilerle Elazığ ve yöresinin tarihi aydınlatılmıştır. M.Ö. 2000'lerde yörenin 'İşuva' adıyla anıldığı belirlenmiştir. Bu tarihi bilgilerin yanı sıra, Elazığ yöresinde yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında, Hititlerin yöredeki egemenliği bir kez daha ispatlanmış, daha önceleri, Hitit ülkesi sınırının doğuda Fırat Irmağı'nda son bulduğu tezi çürütülmüştür. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 32)

M.Ö. 9.yy'dan itibaren Doğu Anadolu'da merkezi 'Tuşba' (Bugünkü Van şehri) olan Urartu adlı bir devletin var olduğu bilinmektedir. Büyük bir devlet kurmuş olan Urartular medeniyette çok ileri gitmişlerdir. Urartuların çivi yazısını kullandıkları gibi, madencilikte (demir, bakır, altın, gümüş) de ileri olukları bilinmektedir. (Elazığ İl Yıllığı, 1973: 2) Urartu krallarından Menuas'a ait Palu ve Bağın kalelerinde birer kaya kitabesi vardır. Palu kitabesinden anlıyoruz ki Urartular Harput mıntıkasına 'Supani' adını veriyorlardı. Bizzat Harput Kalesi'nde de Urartu devrine ait izler mevcuttur. I. Dünya Savaşından önce burada incelemelerde bulunan Alman âlimlerden Lehman-Haupt, Harput Kalesi'nde kaya içine oyulmuş merdivenler, tüneller, hücreler ve su yolları keşfettiğinden bahsetmiş ve bunları Urartu devri eserleri olarak kabul etmiştir. Buna göre Harput'un daha o devirlerden itibaren yani M.Ö. 8-9.yy'dan beri müstahkem bir mevki olduğunu kabul etmek ve tarihini böylece günümüzden hemen 3000 yıl öncesine kadar çıkarmak mümkündür. Nihayet Harput mıntıkasındaki Mazgert, Vagert gibi sonu 'gert' ile biten yer adları da Urartu devrinden kalmadır ki, bu kelimenin Urartu dilinde 'şehir' anlamına geldiği bilinmektedir. (Ardıçoğlu, 1964: 8)

M.Ö. 7.yy'da Asur ve İskit akınları sonrasında Urartu Devleti zayıflamış, Harput başta olmak üzere tüm yöre Med egemenliği altına girmiştir. Ancak bu hâkimiyet fazla uzun sürmemiş, M.Ö. 6.yy'ın sonunda Medler de Pers hâkimiyeti altına girmiştir. M.Ö. 334'te Pers İmparatorluğu'nun tarihe karışmasıyla, yöre Hellenistik dönemi yaşamış olup, bu dönemde Harput'un Sophene Krallığı olarak adlandırıldığı görülmüştür. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 32) Harput çevresine Yunanlar ve Romalılar tarafından verilen

‘Sophene’ isminin, Urartular’ın Harput çevresine verdikleri ‘Supani’ isminden geldiği kabul edilmektedir. (Elazığ İl Yıllığı, 1973: 4)

M.Ö. 66 yılına kadar yöre Romalıların hâkimiyetinde kalmış, yöreye M.Ö. 53 yılında Partlar gelmişlerse de, 272-309 yıllarına kadar Roma hâkimiyeti devam etmiştir. 395’te Büyük Roma İmparatorluğu’nun ikiye bölünmesinden sonra yöre Sasani ve Bizans mücadelelerine sahne olmuştur. 562 yılında yapılan barış ile Fırat Irmağı sınır olarak kabul edilmiş, Fırat’ın batısı Bizans’ta, doğusu Harput ve çevresi Sasaniler’de kalmıştır. Bizanslıların Ziata Castellum, Arapların Hısn-ı Ziyad adı verdikleri Harput, 6.yy’a kadar Bizans ve Sasani egemenliği arasında sık sık el değiştirmişse de çoğunlukla Bizans egemenliğinde kaldığı görülmektedir. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 32) Bizans devleti döneminde de önemini yitirmeden devam ettiren Harput’un “bu devre ait Bizans tarihlerinde Harput’un adı bugünkü telaffuzuna şayanı dikkat şekilde yakın olarak ‘Harpote’ şeklinde geçmekte ve Harput mıntıkasının da ‘Mesopotamia’ adı verildiği görülmektedir. (Ardıçoğlu, 1964: 28)

Tarih boyunca süreklilik arz edecek şekilde yerleşime açık bir konuma sahip olan Harput’a, 7.yy’da kuzeyden Hazer Türkleri yayladan Harput bölgesine doğru göç etmeye başlamış, daha sonra buraları Arap istilasına uğramıştır. (Elazığ İl Yıllığı, 1967: 30) Bahsettiğimiz şekilde, coğrafi konumu açısından oldukça önemli bir noktada yer almasından dolayı “Hz. Ömer döneminde (634-644) yöreye İslam ordularının önderliğini yapan Arap akınları başlamıştır. Önceleri Romalıları ile Partlar sonra da Bizanslılar ile Sasaniler arasındaki savaşlarda sınır durumunda olan Elazığ yöresi, 7.yy’ın ortalarından başlayarak bu kez de Bizanslılar ile Araplar arasındaki savaşlara sahne olmuştur.”(Elazığ İl Yıllığı, 1998: 32) Bu verilen mücadeleler sonunda, “Hz. Ömer döneminde Araplar Doğu Anadolu’da hâkimiyetlerini genişletirken, Harput da İslam Hâkimiyetine geçmiştir. 10.yy’ın ortalarına kadar Abbasi egemenliği altında kalan yöre, Türk akınlarının başladığı 1015 yılına kadar kısa bir süre daha Bizans hâkimiyeti altına girmiştir.” (Elazığ İl Yıllığı, 1992: 21-22)

Harput’ta Türk Hâkimiyeti

Büyük Selçuklu hâkimiyetinin Anadolu’ya kayması ile Harput’un Türk Yurdu olmasında en önemli savaşın Malazgirt Meydan Muharebesi olduğuna şüphe yoktur. Nitekim Harput ve çevresi 26 Ağustos 1071 Malazgirt Muharebesi’nden sonra Türklerin eline geçmiş olup yörede Büyük Selçuklu Devleti’ne bağlı olarak Çubuk Bey’in idaresinde, Çubukoğulları Beyliği kurulmuştur(1085). Harput’un Türkler

tarafından alınmasına kadar müstahkem bir kale hüviyetinde kalan bu yer Türklerle beraber büyüyen bir şehir haline gelmiştir. Çubukoğulları Beyliği'nin ömrü uzun sürmemiş 1110 yılında Artuklu Belek B. Behram, Harput ve yöresini ele geçirerek Artukoğulları dönemini başlatmıştır. Belek Gazi, Haçlı seferlerine karşı büyük mücadeleler vermiştir. Belek Gazi'nin 1124 yılında ölümünden sonra Harput, Hısnıkeyfa Artuklu hükümdarı Davud'un eline geçmiştir. Bir müddet sonra Davud'un kardeşi İmameddin Ebu Bekir tarafından Harput'ta Harput Artukluları diye bilinen bağımsız bir beylik kurulmuştur. Ondan sonra gelen Hızır ve Nureddin Artuk Bey, Eyyubiler 'e tabi olmuşlardır. Artuklu hâkimiyeti 1234 yılına kadar sürmüştür. Artuklu hükümdarlarından, Fahreddin Karaaslan'ın Harput tarihinde unutulmaz yeri ve eserleri vardır. Nitekim Fahreddin Karaaslan 1148-1174 yılları arasında Harput'ta hüküm sürmüş ve burada bulunan Ulu Cami'yi yaptırmıştır. Geçici bir süre Harizm sultanı tarafından zaptedilen Harput, 1230 yılında Moğolların eline geçmiştir. 1234 yılında Artuk Hanedanı'na, I. Alaaddin Keykubad tarafından son verilmiş, bu yıldan itibaren Anadolu Selçuklu Devleti'nin hâkimiyeti altına girmiştir. Anadolu Selçukluları devrinde Harput bir subaşı tarafından idare edilmiş, bu devirden günümüze Arap Baba Mescidi ve Türbesi hariç önemli bir eser gelmemiştir. Köseadağ savaşından bir süre sonra da İlhanlılar tarafından zaptedilmiştir. 14.yy ortalarına kadar bir süre Eratnalılar ile Dulkadiroğulları arasında mücadele konusu olan Harput, 1366 yılından Dulkadirli Halil Bey tarafından ele geçirilmiştir. Dulkadirli, Karakoyunlu, Akkoyunlu Devletleri arasında sık sık el değiştirdikten sonra şehir, 1465 yılında Akkoyunlu Uzun Hasan tarafından zaptedilmiş ve kırk yıl kadar Akkoyunlu idaresinde kalmıştır. Bu dönemden günümüze kadar gelen en önemli eser Sare (Saray) Hatun Camii'dir. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 33-34)

1507 yılında, Şah İsmail'in kurduğu Safevi Devleti'nin egemenliğine giren Harput, 1515 yılında Çaldıran zaferinden sonra Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı topraklarına katılmıştır. Böylece Harput, Osmanlı idaresinde müstahkem bir kale ve Bağdat yolu üzerinde mühim bir merkez haline gelmiştir. Osmanlı idaresine geçtikten sonra, bir süre eyalet merkezi olmuşsa da daha sonra Diyarbakir Eyaleti'ne bağlı bir liva merkezi haline gelmiştir. (Elazığ İl Yıllığı, 1970: 31)

Osmanlı hâkimiyeti döneminde Harput, Basra ve Bağdat'tan Diyarbakir'e gelip Malatya ve Sivas istikametinde devam eden ticaret yolunun üzerinde bulunuyordu. Bu yol aynı zamanda askeri amaçlarla da kullanılıyor, ayrıca bir yol da Bingöl ve Muş üzerinden Van'a ulaşıyordu. Bu kervan yolları Harput için önemli gelir kaynağı

durumundaydı. (Elazığ İl Yıllığı, 1998: 33-34)

Yukarıda alıntılar yapılarak tarihi devirlerinden kısaca bahsettiğimiz Harput, birbirine benzeyen sebeplerle tarihe karışan birçok eski Türk şehirleri gibi nihayet terk edilmiş ve yerini bugünkü Elazığ'a bırakmıştır. “Bugünkü Elazığ, II. Mahmut zamanında, 1834 yılında şark vilayetlerinde ıslahata ve devlet otoritesini yeniden kurmaya memur edilen Reşit Mehmet Paşa zamanında halk arasında “ Mezra ” denilen şimdiki yerinde kurulmaya başlanmıştır. Aynı yıl içinde hastane, kışla ve cephane binaları yapılmış Vilayet Merkezi Harput'tan buraya nakledilmiştir. Bu nakilde Harput'un artık bir hudut şehri olmaktan çıkması, gelişmeye elverişli olmaması, ana yollara sapa kalması, bilhassa kış mevsiminde ulaşım güçlüğü ve mezranın güzel bir şehir kurulmasına elverişli bulunması rol oynamıştır. Yeni kurulan şehir önceleri eyalet ve bilahare vilayet merkezi olmuş, bir ara Diyarbakır vilayetine bağlı bir Sancak haline getirilmiştir. 1875'de Müstakil Mutasarrıflık, 1879'da da tekrar vilayet olmuştur. Osmanlı devletinin son yıllarında Malatya ve Dersim Sancakları da buraya bağlanmış 1921'de bu iki sancakta Elazığ'dan ayrılmıştır. Sultan Abdulaziz'in tahta çıkışının 5. yılında Hacı Ahmed İzzet Paşa devrinde buraya tayin edilen Vali İsmail paşanın teklifi ile 1867 yılında “Mamurat ul -Aziz” adı verilmiştir. Fakat telaffuzu güç olduğundan halk arasında kısaca “ELAZİZ” olarak söylene gelmiştir.

Atatürk'ün 1937 yılında şehre teşrifleri sırasında Atatürk'ün teklifi ile ‘Azık İli’ anlamına gelen “ELAZİK” adı verilmiş, bu isim daha sonra ‘ELAZIĞ’ a dönüşmüştür.” (<http://www.elazigkulturturizm.gov.tr/belge/1-57125/tarihce.html>,08.07.2013)

İKİNCİ BÖLÜM

2. ELAZIĞ-HARPUT MÜZİK KÜLTÜRÜ

2.1. Elazığ-Harput Müziği'nin Genel Özellikleri ve Türk Müziği İçindeki Yeri

Kültür tarihi içinde üzerinde önemle durularak incelenmesi gereken icra alanlarından birisi de Harput yöresidir demek pek de yanlış olmayacaktır. Özellikle müzikal yapısı ile ön plana çıkan yörenin, tarihi kaynaklarda geçen bilgilere bakıldığında daha da dikkat çekici özellikleri açığa çıkmaktadır. “Nitekim Evliya Çelebi dahi Seyahatnamesinin (Harput)'a ait kısmında (Harputluların çok fasih konuştuğundan) bahseder.” (Akdeniz, 2010: 3) Harput'ta konuşulan Türkçenin, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesinde yer bulması da Harput'un kültür tarihi içindeki yerini göstermesi bakımından önemli bir kanıttır.

Çok erken tarihlerden beri varlığına rastladığımız Türk Müziği, özellikle arkeolojik kazılarda elde edilen buluntulardan anlaşıldığına göre, yerleşik hayattan çok önce Türklerin müzikle ilgisini açıkça ortaya koymuştur. Bugünkü hali ile müzik alanında kendine önemli bir yer edinmiş olan Türk müzik anlayışının temelleri açısından böyle köklü bir geçmişe sahip olması, müzikal açıdan bu kültürün yapısının belli bir düzen içinde gelişmesini sağlamıştır. Anadolu coğrafyasında ise Türk müziğine ait genel yapılanmanın belli bir anlayışla icra edildiği dönem olarak Anadolu Selçuklu dönemini göstermek mümkündür. Ogün Atilla Budak, Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi adlı çalışmasında bu süreci şu şekilde ifade etmiştir; “... *Selçuklular'dan itibaren müzik, daha sonraları iyice belirginleşecek olan yapılanmasını oluşturarak varlığını sürdürdü: Kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında Halk Müziği olarak; devlet kapısında ve orduda, nevbet (nöbet) Mehter Müziği olarak; tekke ve tarikatlarda dinsel ya da tasavvuf müziği olarak; başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında Sanat/Klasik Müzik türünde oluşturarak varlığını sürdürmüştür.*” (Budak, 2006: 36)

Genel olarak Türk Müziği'ni meydana getiren; Sanat Müziği, Mehter Müziği, Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği gibi çeşitli alt unsurlardan oluşan bu yapı, Elazığ-Harput Müziği'nde de kendisini göstermiştir.

“Özellikle Türklerin eline geçişinden sonra Harput hızla şehirleşmeye başlamış, imar edilen han, hamam, saray, cami, medrese ve eğitim merkezleri gibi yapılar yörenin

tamamen bir kültür merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Buralarda ilim adamları ve sanatkârlar yetişmiş, birçok eser vermişlerdir. Hanedanların hükümet merkezi olan Harput'ta âlim ve sanatkârlar yoğun olarak bir araya toplanmıştır. Bunların çevrelerine etkileri son derece fazla olmuş ve Harput insanı Divan Şiirinin büyük ustaları olan Bâki, Nedim, Fuzuli, Nevres'in eserlerini tanıma fırsatı bulmuşlardır.” (Elazığ Valiliği, 1999: 15, C.I)

Klasik Türk Müziği'nin Harput'ta nasıl oluşmaya başladığını Tahir Abacı şu şekilde ifade etmiştir: *“Harput medreselerinden, çok sayıda din adamıyla birlikte birçok da şair yetişti. Medrese kültürü, KTM'nin yeşerdiği bir ortamdır. Nitekim bu şairlerin divan şiiri tarzındaki ürünleri bestelendi ve Harput müziğinde özel yerleri bulunan “gazel”lere, “tatvan”lara, “müstezat”lara deyiş yapıldı. Bunlar Harputlu hafızlar tarafından icra edildi.”* (Abacı, 2000: 37)

Mehter müziğinin Harput Müziği'ndeki tesirleri de çeşitli rivayetlerle anlatılmaktadır: *“Eskiden beri dolaşan rivayete göre Divan, Nevruz makamlarındaki ağır bestelerin, Artukoğulları ve Uzun Hasan'ın Harput'taki saraylarında mehter takımları tarafından çalındığı, binaenaleyh Horasan erlerinden miras kaldığı merkezindedir. Bunu teyit eden emareler de var. Makamların adlarıyla beraber, türkülerde geçen İsfahan, Şiraz, Şirvan gibi Türklerin kesafet teşkil ettiği Yakın Asya şehir isimleri, bu rivayeti gerçekleştirmektedir.”* (Memişoğlu, 1988: 11)

Gerek askeri alanda gerekse günlük yaşamın içinde, müziğin her ortamda var olduğunu anladığımız Harput'ta, Tahir Abacı *“...Çubukoğulları, Artukoğulları, Akkoyunlular gibi Türkmen devletçiklerinin önemli merkezlerinden ve zaman zaman başkentlerinden birisi de Harput olmuştur. Artukoğulları ve Akkoyunlular'ın saraylarında mehterhane ve çalgı takımları kurdukları, Divan müziği ile birlikte Horasan, Azerbaycan ezgileri icra ettirdikleri, hatta Elazığ'da bugün bile yaşayan “Divan” makamının onlardan miras kaldığı rivayet edilir...”* (Abacı, 2000: 37) diyerek yöre müziği üzerindeki, mehter müziğinin etkisini ifade etmektedir.

Elazığ-Harput Müziği'nde, Halk Müziği unsurları da yoğun olarak görülmektedir. Türklülerin en önemli özelliklerinden olan kulaktan kulağa yayılarak, halkın süzgecinden geçerek günümüze kadar gelme ve anonimlik gibi özelliklerin Harput Müziği'ndeki varlığını Savaş Ekici şöyle ifade etmektedir. *“Harput ve çevresindeki insanların yaşadıkları çeşitli olaylar karşısındaki duygularını şiirlere dökerek seslendirmesi sonucu yakılan ve dilden dile dolaşarak anonim halk müziği ürünleri arasına girmiş türkülere de rastlamak mümkündür. Bu türkülerin bazılarının*

bestekârı bilinmekle birlikte büyük bir çoğunluğunun kim tarafından, ne zaman yakıldığı bilinmemektedir. Harput türküleri, meçhul kişiler tarafından yakıldıktan bir süre sonra gerek söz, gerekse melodi eklenip çıkarılması ile topluma mal olmuşlardır.” (Ekici, 2009: 33)

Türklerden yüzyıllarca önce, Hz. Ömer döneminde (634-644) Harput’a Müslüman Araplar hâkim olmuş ve bu vesileyle bölge, ilk kez İslam dini ile tanışmıştır. Türklerle birlikte sürekli bir İslami yaşayışın hüküm sürdüğü Harput’un kültüründe, yaşam biçiminde ve özellikle de müziğinde tasavvuf anlayışının etkileri görülmeye başlamıştır. *“Harput insanı din âlimlerine de büyük saygı duymuş, tekkelerde ve ahi ocaklarında belki de Harput Müziği’nin temelini atmışlardır. Nitekim eskiden eğitim kurumlarında ve medreselerde zahiri ve batını ilimler verilirken tekkelerde ise adeta güzel sanatlar öğretilirdi. Tasavvuf erbabının yoğun olduğu Harput’ta tekkeler de yaygındı. Harput uzun havalarında, gazeliyatında, makam ve sistem anlayışında bu tekke ve dergâhların önemli tesiri olmuştur.”* (Elazığ Valiliği, 1999: 15, C.I). Harput Müziği’ndeki bu tasavvufi etkiyi Fikret Memişoğlu: *“Harput Musikisinde, içli bir ibadetin coşkunu hissedilir. Bir makama başlanırken, söylenen gazellerde bir ilahi çeşnisi vardır. Bundan sonra gelen türküler, bu ilahi duyguyu dalgalandıran ve coşturan nağmelerdir. Bestelerin yarattığı manevi coşkunluk gerçekten insanı maddi âlemden uzaklaşmaya zorlar. Söyleyene ve dinleyene bir uçuş hissi gelir. Bu anda hiçbir istek ve işaret lüzum olmaksızın içgüdünün şevkiyle sazın kendiliğinden ayak tutması sonunda göklere yükselen bir ezan gibi yüksek havalara, yerli tabirle “kayabaşı ve hoyratlara” geçilir. Bunlar dağdan dağa çarpan, dik ve tiz perdeden söylenen ezgilerdir. Bilhassa dinleyen, kendisinin yerden göğe doğru kanatlanmak üzere olduğunu hisseder. Bu seslerin uçurucu tesiriyle saz meclisi vecit haline gelir artık. Bu vecdin ruhlarda yarattığı coşkunluk ve taşkınlık, duyguların, heyecanların boşanmasına yol açar.”* (Memişoğlu, 1988:9) Şeklinde ifade ederek, müzikteki manevi yoğunluğu; *“her makamın başında okunması gereken nefese(gazele), o makamın ilahisi denmekte bir bakıma zaruret vardır. Çünkü bugün bile Harput’un eski hafızları, Kur’an, aşir ve mevlit okurken gazellerdeki okuyuş tavrını tekrar ederler. Gazellerdeki perdeler, iniş-çıkış ve dalışlar aynen bunlarda ve bunların arasında okunan ilahilerde de yapılır.”* (Memişoğlu, 1988: 13) sözleriyle desteklemiştir.

Bunların yanı sıra, son yıllarda Harput Müziği konusunda önemli araştırmalar yapan Salih Turhan ve Şemsettin Taşbilek, Harput Müziğini meydana getiren unsurlar konusunda şöyle bir genel değerlendirme yapmışlardır:

“Bugünkü haliyle Harput Müziği, bir Türk Müziği harmanı olarak kendisini göstermektedir. Yani şu andaki sınıflandırmaya göre Harput Müziği;

1. *Türk Halk Müziği (THM)*
2. *Türk Sanat Müziği (TSM)*
3. *Türk Tasavvuf Müziği*

Gibi üç ana müzik dalının tam bir harmanı olan eserler ve ezgilerle karşımızda durmaktadır. Şöyle ki;

- Yörede kullanılan çalgıların Türk Sanat Müziği eşlik çalgıları olması, ezgilerin hepsinin Türk Sanat Müziği makam kavramına benzeyen yöresel makam tertibi içinde gösterilmesi, meşklere TSM’deki gibi bir yöresel peşrev ile başlanması, meşk sırasında TSM’nin tanınmış bestelerinin de icra edilmesi, bilinen 15 civarında Harput gazelinin divan edebiyatı nazım türünde yazılmış evrensel ve yerel şairlere ait güftelerden oluşması, bu gazel ezgilerinin bilinmeyen şahıslarca yapılmış fakat çok köklü yerel nağmeler taşıyan bestelere benzemesi, bazı türkülerinin Türk Sanat Müziği formunda bestelenmiş şarkılar gibi ulusal ölçekte muamele görmesi, Harput Mahalli Müziği’nin, Türk Sanat Müziği tasnif sistemine göre değerlendirilmesine imkân tanımaktadır.

- Bütün türkü ve hoyratlarının çok yaygın olarak halk tarafından söyleniyor olması, bu ezgilerin hepsinin de halk tarafından yakılmış olması, sözlerinin tamamen halka ait mani ve güftelerden oluşması, bir kısım ezgilerinin yakılışına neden olan vakaların bilinmesi, zurna, davul, kaval ve bazı kırsal bölgelerde bağlama gibi çalgıların da kullanılıyor olması, Harput Mahalli Müziği’nin Türk Halk Müziği içerisinde kalan yönünü göstermektedir.

- Bir kısım ezgilerinin ise tasavvufi ortamlarda oluşmuş olması ve bu haliyle halk tarafından sevilip yaygın kabul görmesi, dini tören ve gecelerde, zikirlerde söylenmesi, güftelerinin genelde divan edebiyatı nazım türündeki sanat değeri olan şiirlerden meydana gelmiş olması, Harput Mahalli Müziği’nin Türk Tasavvuf Müziği repertuarı içerisinde değerlendirilecek eserlere sahip olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Harput Divanı ve Beşiri Hoyratın ayak ezgilerinin, Artukoğulları ve Akkoyunlular zamanında Harput’ta askeri tören marşı ve Osmanlı mehter repertuarındaki Hücum Marşına benzer müzik olduğu tespit edilmiştir. Bu da askeri müzikten etkileşime örnektir.

Özetle Elazığ-Harput Mahalli Müziği bir Türk Müziği harmanıdır. Bu harmanda Türklerin her türlü yaşayış ve anlayışlarından müziklerine yansıyan izler bulmak mümkündür.” (Turhan, Taşbilek, 2009: 22-23)

Bu değerlendirmeye göre tam bir Türk Müziği harmanı olan Elazığ-Harput Müziği’ni, Tahsin ztrk: “... zira klasik enstrümanları (keman, kanun, ud, klarnet vb.) kullanması, kimi eserlerinin beste olması, Divan Edebiyatı eserlerinin güfte olarak seçilmesi gibi nedenlerden dolayı Harput Müziği’ni, Türk Halk Müziği içerisinde (tasnif ve tanımlama itibariyle) göstermek oldukça güçtür. Yine eserlerinin büyük çoğunluğunun yaratıcısının halk oluşu, makamlarının takım oluşturamaması ezgilerindeki çeşni itibariyle de Sanat Müziği içerisinde (tasnif ve tanımlama itibariyle) göstermemiz oldukça güçtür.” (ztrk, 1999: 16, C.I) şeklinde ifade ederek bugünkü tasnif anlayışıyla Sanat Müziği veya Halk Müziği tanımları içerisinde ifade etmenin oldukça zor olduğunu belirtmiştir.

Bütün bunlardan hareketle; Elazığ-Harput Müziği’ni, Türk Müziği’ni meydana getiren türlerden herhangi biri içerisinde tam olarak gsteremsek de, Türk Müziğinin bir sentezi durumunda olduğu, bunun yanı sıra sahip olduğu bu özellikler (kullanılan algılar, makam adları, söyleyiş özellikleri vb.) neticesinde, kendine özgü bir yapısının olduğu sylenabilir.

Bir Türk Müziği sentezi olma özelliği taşıyan müzik türlerinin, Türk Müziğini oluşturan alt türlerin dışında olduğunu söyleyen Onur Akdoğu “... Bu türlerden herhangi ikisinin arasında bir köprü niteliği taşıyan, dolayısıyla, türsel açıdan, ne birini ne de diğerini tam olarak yansıtmayan tre de **köprü tür** denilir. Köprü türün en önemli özelliği, birbirine bağladığı her iki türünde özelliklerinden bir bölümünü içermesi yanında, diğer özelliği de bir bireşim olmasıdır. Örneğin, Rumeli Türküleri Gsm ile Ghm arasında bir köprü olarak yer alır. Dolayısıyla bir köprü türdür.” (Akdoğu, 1996: 4) diyerek aynı durumda olan Harput Müziği’nin de Türk Müziği içerisinde bir köprü tür olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir. Türk Müziği içinde kendine has bir alan oluşturmayı başaran Harput Müziği neredeyse taşıdığı bütün özellikleriyle başlı başına bir icra alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.1.1. Elazığ-Harput Müziği’nde Kullanılan Makamlar

Elazığ-Harput Müziği’nde icra edilen eserlerde, Türk Müziği’nde bilinen bazı makamların yanı sıra yöresel isimlerle ifade edilen makamların da kullanıldığını görmekteyiz.

Yapılan tasniflerde bu makamlar bazen birbirinin içerisinde bazen de birbirinden ayrı olarak gösterilmiştir. Bu bağlamda, yapacağımız inceleme için önem arz eden Türk Müziği’ndeki ‘makam’ kavramını açıklamak gerektiği kanısındayız. Makam için birçok

kaynakta çeşitli tanımlamalar yapılmıştır. Bunların bir kısmı şöyledir:

“*Makam: is. Ar. 1. Mevki, kat, yer.2. müz. Klâsik Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad.*” (TDK, 2011: 2409)

“*Makam: Belirli bir veya birkaç aşıt (dizi) üzerinde belirli bir gidiş (seyir).*” (Say, 1985:791)

“*Makam: (Ar. “makaam = yer, mevki”) Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumî hey’eti. Bu kelime “mode” ve “tonalite” mefhumlarının her ikisini de içine alır, fakat ekseriye “tonalite” karşılığı kullanılır.*” (Öztuna, 1990: 16)

“*Bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir. Makamın en önemli perdeleri durak ve güçlü perdeleridir.*” (Özkan, 1987: 93)

“*Bir durak veya güçlünün etrafında onlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumu.*” (Pelikoğlu, 2012: 32)

“*Bir dizide bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitirilmesiyle var olan duyguya denilir. ...Bir makamı oluşturan üç temel öge vardır. Bu ögeler dizi (ya da dizideki seslerin veya perdelerin oluşturduğu aralıklar), güçlü ve duraktır.*” (Akdoğu, 1996: 12) Ayrıca Akdoğu’ya göre bu üç temel unsurdan birisinin değişmesi makamı da değiştirmektedir.

Elazığ-Harput Müziği’nde kullanılan makamlar konusunu araştırırken yukarıda da ifade ettiğimiz gibi farklı görüşlerle karşılaştık. Bunlar temelde birbirinden çok farklı olmasa da yapılan tasniflerde farklılıklar göze çarpmaktadır.

İshak Sunguroğlu, Harput Yollarında adlı eserinin 3. Cildinde; “*Esasen Türk Musikisi’nin növesini teşkil eden makamlardan, Harput’ta ancak 12 makam dillerde ve gönüllerde yer almıştır.*” diyerek bu makamları:

- 1 – Rast
- 2 – Nihavend
- 3 – Mahur
- 4 – Hicaz
- 5 – Saba
- 6 – Uşak
- 7 – Beyati
- 8 – Hüseyni
- 9 – Karcıgar

10 – *Hüzzam*

11 – *Acem Aşiran*

12 – *Muhayyer*

Şeklinde sıralamıştır. Ve Harput Müziği'ne özgü olarak adlandırılan;

1 – *Divan*

2 – *Tecnis*

3 – *Müstezat*

4 – *İbrahimiye*

5 – *Tatvan*

6 – *Varsah*

7 – *Elezber*

8 – *Kürdi*. (Sunguroğlu, 1961: 45-46, C.3)

Bu sekiz makamı sıralayarak Harput'ta kullanılan makamların yirmi adet³ olduğunu belirtmiştir.

Fikret Memişoğlu da;

1 – *Beşiri*

2 – *İbrahimiye*

3 – *Uşşak*

4 – *Hüseyni*

5 – *Kürdi*

6 – *Bayati*

7 – *Şirvan*

8 – *Divan*

9 – *Elezber*

10 – *Tecnis*

11 – *Nevruz*

12 – *Versak*

13 – *Saba (Sabahi)*⁴

14 – *Muhelif*. (Memişoğlu, 1988: 18)

Şeklinde bir sıralama yapmıştır.

Son dönemlerde yapılan çalışmalardan biri olan, Salih Turhan ve Şemsettin

³ Sunguroğlu bu eserinde, yörede 'Nevruz' adıyla kullanılan makamı Türk Müziği'ndeki 'Karcıgar' makamı içerisinde, yine yörede Muhelif adıyla bilinen makamı ise Hüzzam makamı içerisinde göstermiştir

⁴ Türk Müziği'ndeki Saba makamı, yörede Sabahi adıyla bilinmektedir.

Taşbilek'in hazırladığı Elazığ-Harput Havaları adlı eserde şöyle bir makam tasnifi yapılarak;

“1 – Uşşak Makamı (KTM'deki Uşşak makamıyla aynıdır. Ancak içerisinde Uşşak ailesi yan makamlardan da eserler bulunabilir).

2 – Hüseyini Makamı (KTM'deki Hüseyini makamıyla aynıdır. Ancak içerisinde Hüseyiniye yakın makamlardan da eserler bulunabilir).

3 – Muhayyer Makamı (KTM'deki Muhayyer makamıyla aynıdır).

4 – Bayati Makamı (KTM'deki Bayati makamı ve yakın makam parçalarını ihtiva eder).

5 – İbrahimiye Makamı (Nevâ makamı ve ona yakın makamlar).

6 – Nevruz Makamı (Karcıgar Makamı ve ona yakın makamlar).

7 – Muhalif Makamı (Segâh, Hüzam makamı ve ona yakın makamlar).

8 – Versak Makamı (hicaz ailesi makamlara karşılık gelmektedir).

9 – Beşiri Makamı (Mahur, Rast, Çargâh gibi makamlara karşılık gelir).

10 – Saba Makamı (Normal Saba ailesi makamlarına karşılık gelir).

11 – Aşiran Makamı (Acemaşiran makamı kastedilir).

12 – Nihavent Makamı (Nihavent makamıdır). Bir tek gazeli vardır fazla ezgi yoktur.

13 – Divan Makamı (Harput Divanı'na iyi yol veren Hüseyini-Uşşak ezgilerden oluşur).

14 – Kürdi Makamı (Kürdi Hoyrata iyi yol veren Uşşak-Hüseyini ezgilerden oluşur).

15 – Tecnis Makamı (Tecnis Hoyrata iyi yol veren Bayati-Uşşak ezgilerden oluşur).

16 – Şirvan Makamı (Şirvan Hoyrata iyi yol veren Hicaz makamı ezgilerinden oluşur).

17 – Elezber Makamı (Elezber Hoyrata iyi yol veren Uşşak makamı ezgilerinden oluşur). ” (Turhan, Taşbilek, 2009: 24) yörede 17 makam kullanıldığı belirtilmiştir.

Bunun yanı sıra, Şemsettin Taşbilek, daha sonra tek başına kaleme aldığı “*Elazığ Müzik Kültürü*” adlı eserinde, bu tasniften farklı olarak, yöresel adıyla ‘Divan’ olarak bilinen makamı, yörede kullanılan TSM makamlarından olan Hüseyini makamı içerisinde, ‘Elezber’ diye anılan makamı Uşşak makamı içerisinde, ‘Tecnis’ adıyla anılan makamı ise Bayati makamı dizisi içerisinde göstermiş ve kullanılan makam sayısını 14 olarak belirlemiştir. (Taşbilek, 2012: 13-14, C.1)

Bunlarla birlikte Savaş Ekici; “makamlarının bir bölümü İstanbul veya diğer bölgelerde de bilinmesine rağmen, bir bölümü yalnız Harput’a özgüdür. Harput’a özgü makamlar şunlardır:

- 1 – Divan Makamı
- 2 – Elezber Makamı
- 3 – İbrahimiye Makamı
- 4 – Tecnis Makamı
- 5 – Tatvan Makamı
- 6 – Varsak Makamı
- 7 – Muhalif Makamı
- 8 – Müstezat Makamı
- 9 – Kürdi Makamı
- 10 – Nevruz Makamı

Harput’ta ve Türk Sanat Müziğinde de bilinen makamlar şunlardır:

- 1 – Rast Makamı
- 2 – Nihavent Makamı
- 3 – Mahur Makamı
- 4 – Hicaz Makamı
- 5 – Saba Makamı
- 6 – Uşşak Makamı
- 7 – Bayati Makamı
- 8 – Hüseyini Makamı
- 9 – Karcıgar Makamı
- 10 – Hüzam Makamı
- 11 – Acem Aşiran Makamı
- 12 – Muhayyer Makamı.

Şeklinde sıralayarak yöre de kullanılan 22 adet makam isminden bahsetmiştir (Ekici, 2009: 34-43).

Bu bilgilere dayanarak Elazığ-Harput Müziği’nde karşılaştığımız makamları aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

Tablo 1. Elazığ-Harput Müziği’nde Kullanılan Makamlar

Yörede Türk Müziği’ndeki Adıyla Kullanılan Makamlar	Yöreye Has İsimlerle Kullanılan Makamlar
Rast Makamı	Beşiri Makamı
Nihavent Makamı	Divan Makamı
Mahur Makamı	Elezber Makamı
Hicaz Makamı	İbrahimiye Makamı
Saba Makamı	Tecnis Makamı
Uşşak Makamı	Tatvan Makamı
Bayati Makamı	Varsak Makamı
Hüseyini Makamı	Muhalif Makamı
Karcıgar Makamı	Müstezat Makamı
Hüzzam Makamı	Kürdi Makamı ⁵
Acem Aşiran Makamı	Nevruz Makamı
Muhayyer Makamı	

Bütün bu değerlendirmeler ışığında yukarıda da görüldüğü gibi yörede kullanılan 23 ayrı makam isminden bahsetmek mümkündür. Ancak bazı kaynaklarda, özellikle yöreye has isimlerle anılan makamlardan;

- Beşiri, TSM’deki Rast Makamı içerisinde
- Nevruz, TSM’deki Karcıgar Makamı içerisinde
- Muhalif, TSM’deki Hüzzam Makamı içerisinde (Sunguroğlu, 1961: 46-48, C.3)
- Divan, TSM’deki Hüseyini Makamı içerisinde
- Elezber, TSM’deki Uşşak Makamı içerisinde
- Tecnis, TSM’deki Bayati Makamı içerisinde gösterilmiştir. (Taşbilek, 2012: 25-26, C.1)

Bunların yanı sıra Fikret Memişoğlu yörede Müstezat denilen makamı, “Beşiri’ye benzer bir makamdır.” (Memişoğlu, 1988: 22) diyerek yine yörede Beşiri olarak bilinen makam içerisinde göstermiştir.

Harput Müziği’nde özel bir öneme haiz makamlar üstüne Savaş Ekici de şu

⁵ Burada Kürdi adıyla bilinen makamın, Klasik Türk Müziği’ndeki Kürdi makamıyla ilgisi yoktur. İshak Sunguroğlu, yörede kürdi denilen bu makam için “Esasen Hüseyini makamı ayağındadır.” ifadesini kullanmıştır.

ifadeleri kullanmaktadır; “Aslında makamı belirleyen asıl unsurun eserin seyir karakteri olduğu göz önüne alınırsa, Harput şarkı, türkü, hoyrat ve gazellerinin yöreye özgü makam adları ile tanımlanması veya adlandırılması da doğrudur. Çünkü bu eserlerin her biri yörede genel olarak Türk Sanat Müziği’nde bilinen makamlarla anlatılabilse bile birçoğu başta seyir karakteri olmak üzere icra yönünden farklılıklar ve yerel özellikler taşımaktadır. Bu özellikler ise makamı belirleyen asıl unsurlardır. Belki de bu makamların sadece Harput’ta kalması İstanbul gibi günümüzdeki büyük merkezlere taşınmaması veya Türk Sanat Müziği makamları arasında yer almaması, bu eserlerin yerel seyir ve icra özelliklerinden dolayıdır. Buna örnek olarak Türk Sanat Müziği’nde Hüzzam makamı olarak bilinen makamdaki eserlere Harput’ta Muhalif makamı denilmesi gösterilebilir. Fakat çıkıcı olan Hüzzam makamı Harput’ta Muhalif Hoyrat’ta olduğu gibi inici seyir özelliği gösterebilmektedir. Bunun gibi Karcıgar makamı özelliği gösteren eserlere Harput’ta Nevruz denilmesi de yine bir başka örnektir. Fakat Harput’ta Nevruz makamında okunan eserler, Karcıgar makamının seyir özelliklerini gösterebildiği gibi, Nevâ ve Nikriz makamının seyir özelliklerini de gösterebilmektedir.” (Ekici, 2009: 43)

Makamlarla ilgili olarak, yörenin folklor terminolojisinde her ne kadar farklı terimler kullanılıyor olsa da doğru olan, söz konusu makam terimlerinin, Türk Müziği’nde bunlara karşılık gelen makam adları ve özellikleriyle ifade edilmesidir. Bu, hem evrensel anlayışa hem de anlaşılabilirlik açısından ortak bir dilin, bir başka deyişle, “ulusal müzik terminolojisinin” oluşmasına imkân sağlayacaktır. Anadolu coğrafyasında lokal çerçevede terminoloji kullanımının, çok kısıtlı sayıda yapılmış olmasına rağmen, ortaya karmaşık bir yapıyı çıkarmakla beraber yöresel kültürlerin iletişimine de sekte vurduğu kanaatindeyiz.

2.1.2. Elazığ-Harput Müziği’nde Kullanılan Çalgılar

Harput’ta icra edilen eserlerin saz ve söz bölümleri her ne kadar birbirini tamamlayan iki önemli unsur olsa da söz bölümleri ayrı bir önem arz etmektedir. Bunun en önemli sebeplerinden birisi; genel olarak dini yaşayış biçimine göre hayatını şekillendirmeye çalışan Harput halkının çocuklarını hafız olarak yetiştirme çabaları, daha küçük yaşlardan itibaren onların seslerini terbiye etmeye başlamış ve bu da ses unsurunu özellikle ön plana çıkarmıştır. Bunun yanı sıra yöredeki mutaassıp yaşam tarzından dolayı o dönemde bir müzik aletiyle uğraşmak, çalmak hoş karşılanmamış, dolayısıyla saz icracıları daha çok yörede yaşayan gayrimüslimler olmuşlardır.

(Sunguroğlu, 1961: 26, C.3)

Köklü bir kültür birikiminden bahsettiğimiz Harput'ta sosyal alanı diri tutan en önemli unsurlardan birinin sanat faaliyetleri olduğunu daha önce ifade etmiştik. Öyle ki bu durum hayatın her alanında kendini gösterecek bir biçime bürünmüştür. İshak Sunguroğlu bu sosyal refleksi şu şekilde ifade etmiştir; *“Harput'ta mutlak bir şey varsa o da, sesin sazdan daha üstün yer almasıdır. Birkaç yaren bir araya geldiler mi, bir havuz başı veya bir dere kenarı buldular mı saz olsa da olmasa da bunlar seslerinin kudretleriyle güzel bir ahenk yaratabilirlerdi. Çok defa melodilerin tempoları sazla değil sesle tutulurdu, bu tempo bir lâý... lâý... lââm... lâý... lilây... lâý... lââm dan ibarettir ki, bununla istenilen türkü söylenir ve bu ayakla uzun havalara da geçilebilirdi. Saz ele geçmezse ya böyle ağızlarıyla veya ellerine geçirdikleri herhangi bir tepsi veya bir madeni eşya parçasıyla tempolar tutulur türkü şarkılar başlar, güler oynar eğlenilirdi.*

Bu eğlenceler, o kadar canlı ve neşeli geçerdi ki sanki takım takım saz varmış gibi... bu suretle sesi öne alan Harputlu, sazı geride bırakmış, doğrusu ihmal etmiştir.

Bunun ikinci mühim bir sebebi de; mutaassıp bir muhitte herhangi bir müzik aletini ele almak, öğrenmek, çalmak da o zaman hoş görülmezdi. Bu gibi sazlara meraklı olan gençler tenkit edilir, çalanlara -bizim oğlan çalgıcı oldu diye iyi nazarla bakılmazdı. İşte bu sebeptir ki müzik aletleri çoğalamamış ve maalesef bilenler de birkaç kişiyle münhasır kalmıştır.

Ancak Harput'ta Ermeniler, bu cihetten üstünlük temin etmişler... Türkler sesi onlar 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. Biz gençler de müzik ihtiyacımızı çok defa Ermeni dostlarımızın arasında ve yahut akşamları Şehroz mahallesine doğru bir gezintiyle sokaktan tatmin edebilirdik; çünkü hemen hemen her evden bir keman veya bir piyano refakatinde güzel kız sesleri duyabilirdik.” (Sunguroğlu, 1961: 14, C.3)

Harput'ta davul, gırnata(Klarnet),zurna, çığırtma, kaval, kemene(keman), kanun, saz (bağlama), tef gibi çalgılar kullanılmıştır. Bu sazlardan gırnata(klarnet) sonradan çığırtma ve zurnanın yerini almıştır. Kaval ve saz(bağlama) geleneksel müzik icralarında pek kullanılmamıştır. Bunların yanı sıra cümbüş de son dönemlerde kullanılmaya başlanmıştır.

2.2. Elazığ-Harput'ta Geleneksel Müzik İcrası

Kürsübaşı/Kayabaşı/Havuzbaşı adlarıyla anılan uygulamalar, mevsimsel durumlar da dikkate alınarak, evlerin sofalarında, sıcak yaz günlerinde kayabaşı diye anılan toplanma yerlerinde veya düğün-dernek gibi ortamlarda kurulan musiki meclislerinde bir araya gelen Harput'un musikişinas insanları tarafından düzenlenmiştir. Önemli birer sosyal etkinlik olarak kültür tarihi içinde kendine yer edinen bu uygulamalarda insanlar duygularını ifade etme imkânı bulmuşlardır.

Harput'taki bu kültürel yapı sadece bölgede yetişmiş insanların değil birçok araştırmacının ilgisini çekerek çeşitli araştırmalarda önemle üstünde durulan bir husus olmuştur. Halil Bedi Yönetken'in Folklor Arşivi için hazırlamış olduğu, “*Derleme Notları*” adlı eserinde “*Elazığ Müzik Folkloru*” başlığı altında şu bilgilere yer verilmiştir; “*Harput'un yakın hayatına yetişmiş olanlar oranın vaktıyla nasıl bir müzik ve zevk merkezi olduğunu anlata anlata bitiremiyorlar. Yukarı şehir adını taşıyan Harput'ta vaktıyla halk, yaz mevsiminde, ekseriya Cuma günleri, Kayabaşı, Kale, Kurey.. gibi mahallelerde toplanır eğlenirlermiş. Buralarda yenilir içilir, şarkılar, türküler, yüksek mayalar söylenirmiş. En enteresani mesela Kayabaşı mahallinde güzel seslilerden bir grup veya çok tiz ve gür sesli bir solist bir maya söylerken, diğer mahallelerde toplananlar onları dikkatle dinler, sonra onlara mesela Kuray aynı şekilde cevap verir, onu da kaledekilerin konseri takip edermiş. Bu müzik törenini bütün Harput şehri gecenin sükunetinden istifade ederek dinlermiş...*” (Yönetken, 1966: 96)

Harput'ta Kürsübaşı uygulamalarındaki müzik meşkləri genellikle bir fasıl anlayışı içerisinde icra edilmiştir. Bu icra düzenini, Fikret Memişoğlu Beşiri makamını örnek göstererek: “*Mesela Beşiri makamını ele alalım; Rast faslına benzeyen bu makam başlanırken, makama aşına olan okuyucu, sazın beşiri ayağı tutması yani peşrev yapması ile Divan Edebiyatı örneklerinden okuyucunun zevkine göre seçilmiş bir gazelle ağır havaya başlar.*”

Gazeller dört perde üzerinden söylenir. Birinci perdeye pes perde, ikinci perdeye üst perde, üçüncü perdeye tiz perde, dördüncü perdeye düz perde veya bağlama perdesi denir. Bu Harput'taki perde adlarıdır. Halk birinci perdeye başlaması, ikinci perdeye aşması, üçüncü perdeye çıkması, dördüncü perdeye de yıkması der. Her perde, bir gazelin iki mısraı ile söylenip, diğer perdelere geçilir. Ve her perde değişikçe ara nağme de yalnız tizlik bakımından değil, melodi bakımından da farklı nağmelerle çalınır ve söylenir...

...gazelin bitiminden sonra ahenge devam edilerek, Harput ağzı ve tavrı ile

‘İndim Yârin Bahçesine’ gibi bu ayaktan söylenen bir türküye geçilir. Güzel sesliler tarafından bu türkülerin bir iki kıtası okunduktan sonra sesine ve nefesine güvenen bir okuyucu tarafından da solo olarak bu makamın Kayabaşısı söylenir. Buna halk arasında Beşiri Hoyrat denilir. Aynı makam içinde olmakla birlikte kendisine has ayrı bir ayağı ve ara nağmesi olan Beşiri hoyrat ya tamamen söylenip bitirilir yahut iki satırdan sonra araya bir türkünün bir kıtası sokularak, tekrar Beşiri hoyrata dönülüp bu yüksek hava böylece bitirilmiş olur. Hoyratın bitiminden sonra, ‘Ört ki Yazman Yırtıla’, ‘Bahçelerde Meleme’, ‘Görmedim Alemde’ türküleri gibi çok neşeli ve hareketli şıkıltımlara geçilir...Klasik tertip yukarıda söylenen sıradadır. Ancak bu sıra uyulması gereken bir kesinlik ifade etmez...” şeklinde ifade etmiştir. (Memişoğlu, 1988: 9)

İshak Sunguroğlu da Harput Yollarında eserinin 3. cildinde Harput’ta müzik icrasını fasıl anlayışı içerisinde göstererek, farklı makamlardaki fasıl düzenini aynı tertip üzerine örneklendirmiştir. (Sunguroğlu, 1961: 46-71, C.3)

Harput Müziği’nde uygulanan icra, belli bir disiplin ve anlayış içinde ortaya koyulmaktadır. Fasıl adıyla ifade edilen durumu, Savaş Ekici bu konudaki çalışmasında makam adını kullanarak şu şekilde sıralamıştır;

“...Harput’taki her makam;

a. Gazeller

b. Ağır Türküler (Metronomu ağır)

c. Hoyratlar

d. Şıkıltım Havaları (Metronomu hızlı)

olmak üzere dört bölümden oluşmakta ve makam içerisindeki türkü ve şarkılar bu sıra içerisinde icra edilmektedir.” (Ekici, 2009: 44)

Bu tespitler, Harput Müziği’ndeki fasılların temelde hangi sıralamayla icra edildiğini göstermektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Harput Müziği belli bir anlayış ve sıralamaya tabi kalınarak icra edilmiştir. Bu uygulamaların standartlaşmış hali ise bizleri, uygulamaların belli bir evreden geçerek geldiği ve köklerinin çok daha eski tarihlerde aranması gerektiği düşüncesine götürmektedir. Bu düzen ile ilgili Taşbilek şunları ifade etmektedir; *“Eskiden Harput meşklerinde önce gazel ile başlanır, ardından ağır türkülerle devam edilir, sonra hoyrat okunup hareketli (şıkıltım) türkülerle bitirilmiştir. Fakat günümüzde insanların müziğe daha çok eğlence ekseninde bakışı, gazel ustalarının azalmasına neden olduğu gibi, bilenlerin de ancak kültürel ortamlarda okuyabilmelerine imkân tanımaktadır. O sebeple olacak son 30-40 yıl içinde kaydedilen*

Harput fasıllarını incelediğimizde, eser sıralamalarının değiştiğini görmekteyiz.” (Taşbilek, 2012: 26, C.1)

Günümüzde ise, bahsedilen bu uygulamalar, kültürel etkinlikler çerçevesinde düzenlenen organizasyonlarda eski usûllere benzer haliyle yaşatılmaya çalışılsa da yukarıda belirtildiği gibi daha çok geleneksel icra düzeninin dışına çıkılarak sergilenmektedir.

2.3. Elazığ-Harput Müzik Kültüründe “Kürsübaşı” Uygulamalarının Yeri

Elazığ-Harput yöresinde mevsime göre yapılan sohbet ve eğlence geleneklerinin yöre halkının yaşama biçiminde önemli etkisi olmuştur. Sosyal bir yaşamın vazgeçilmez unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkan kültürel etkileşim, özellikle Harput gibi köklü kültüre sahip merkezlerde yaşayan topluluklarda çeşitli organizasyonlarla kendisini pekiştirme fırsatı bularak diri, gözle görülür, elle tutulur bir ilişkiler ağının oluşmasını sağlamıştır. Aynı mahallede, aynı sokakta, aynı yörede oturan insanların bir araya gelerek oturmaları ve güne ait muhakeme ve muhasebe safhasından sonra da müzik faaliyetiyle adeta kendilerine bir motivasyon alanı yaratmaları ise o toplumun her alanda adı anılır faaliyetlerde bulunmasına imkan tanımıştır.

Tarih boyunca sürekli bir kültürleşme alanı olarak varlığını gördüğümüz Harput’un içinde barındırdığı sistem, toplumsal dinamikler açısından dikkate değer özelliktedir. Harput’ta yer alan Ahi teşkilatına mensup Ahi babalarına ait mezarlar da, var olan ya da oluşturulmuş olan sistemin istenilen ölçüde uygulanabildiğine işaret edecek mahiyettedir.

İktisadi, siyasi ve sosyal hayattaki bu sistemleşme, maddi ve manevi her şeyin bütününe verilen ad olarak tanımlanan “ Kültür” ü anlaşılabilir ve sürekli gelişen bir alan haline getirmiştir. Kültür içinde en önemle anılacak alanlardan birisi de hiç şüphesiz sanat icra alanlarıdır. Pek çok alanda diri kalmayı ve sistemleşmeyi başarmış olan Harput’ta sanat faaliyetleri de aynı sistemlilik halini bünyesinde barındırarak asırlar boyu sürecek özgün durumu ortaya çıkarmıştır.

Harput’ta günlük yaşamın içinde varlığını gördüğümüz uygulamaların toplum düzeni açısından da bir gelenekselleşmiş görevler dizisini doğal olarak ortaya çıkarttığı mevcut anlatılardan anlaşılmaktadır. Bu konuda Sunguroğlu sosyal hayatın içine yerleşmiş olan düzenin Harput’ta yaşayan insanların hayatında nasıl bir sosyal düzen oluşturduğunu şu şekilde detaylıca anlatarak ifade etmiştir; *“Esasen gündüzleri herkes işlerinde güçlerinde olduklarından birbirleriyle temasları nispeten azdı. Fakat ikindi ile*

akşam arasında dükkânlarda ve dükkân önlerinde, gündüzden daha fazla bir hareket görülürdü. İşte bu hareket ve topluluk, o gece nerede kimin evinde toplanılacağına, kadayıf mı, künefe mi, keklik mi, kara kavurma mı yenileceğine ve kebab mı çevrileceğine dair konuşma ve kararlardı. Bu toplantılara ‘püsün’ adı verilirdi...” (Sunguroğlu, 1968: 277-278 C.4)

Misafirlerin evlerde ya da uygun görülen mekânlarda ağırlanması ise başlı başına bir iş olmakla beraber son derece özenli ve dikkatli olmayı gerektiren bir durum olarak toplum içinde karşılık bulmaktaydı. Bu konuyu da Sunguroğlu; “ *Alınacak malzeme, gündüzden tedarik edilir, o gece toplanılacak eve gönderilirdi. Bu malzeme hangi eve gitti ise o evin kadın, çoluk çocuklarında bir telaştır başlar, akşam yemeklerini erkenden yerler, yakın komşu veya akrabalarının evlerine giderler ve o gece için evi misafirlere terk ederlerdi. Çünkü o gece çeşit çeşit oyunlar, türküler, şarkılar, bin bir çeşit muziplikler, açık saçık fıkralar birbirini takip edecek ve bu topluluk yarı gecelere kadar devam edip gidecekti. ...sofalar, odalar, kürsü başları insan almazdı. Beri tarafta yemekler pişirilmekte ve hazırlanmaktadır. Bu toplantılarda çeşitli oyunlar oynanır, şarkı, türkü, maya ve hoyratlar söylenir, arada hazırlanan yemekler veya meyveler de birçok muziplik ve neşe içinde güle söyleye yenilirdi.”* (Sunguroğlu, 1968: 278 C.4) şeklinde tespitlerle ifade etmiştir.

Mitolojik anlatılar, masallar, bilmeceler, toplumların geçmişle olan bağlarının bir anlamda formüle dökülmüş hali ya da başka bir deyişle ait olduğu kültürün adeta bir evrim şeridi gibi özelliklere sahip unsurlardır. Birer Halk Edebiyatı ürünü olan bu türler, bir toplumun geçmiş ve gelecek bağını adeta birbirine düğümleyen ve toplum hafızasını diri tutmaya yarayan özelliktedir.

Harput kültür hayatının içinde kendisine yer bulmuş olan toplanma ve bir araya gelme kültürü de yukarıda bahsettiğimiz Halk Edebiyatı ürünlerinin anlatıldığı ve yenilerinin oluşturulduğu ortamlar olmuştur. Bu konuda da Sunguroğlu şu tespitlerde bulunmuştur: “*Kürsübaşları, gündüzleri bütün ev halkını etrafında topladığı gibi geceleri de konu komşuyu, misafirleri kendine çeker, bu kürsübaşlarında efsanevi bin bir çeşit masallar, bilmeceler söylenir, püsünler yapılır, sinilerle yemekler, çeşitli meyveler, yemişler yenilir, çeşitli oyunlar, çalıp çağırmalar, yakası açılmamış latife ve fıkralar söylenerek kahkahalarla gülünür, hülasa ömür neşe ve huzur içinde geçirilirdi...”* (Sunguroğlu, 1968: 280, C.4)

Toplumundaki bireylerin birbiriyle olan ilişkisinin şekillendiği ve öğretiler eşliğinde uygulamaların ortaya konulduğu Kürsübaşı toplantılarında tercih edilen

aksesuarlar da belli bir anlayış içinde tasarlanmış ve kullanılmıştır. Kürsübaşı toplantılarının bütün detaylarına ayrıntılarıyla yer veren Sunguroğlu kullanılan aksesuarlar ve özellikleri hakkında da şu tespitlerde bulunmuştur; “*Kürsülere gelince; bunlar, 50-60 cm yükseklikte ve en küçüğünün bir yanı 60 cm den başlamak üzere 1,5 metreye kadar genişleyen dört ayaklı ve dört köşeli tahtadan yapılmış kare bir masa şeklindedir. Bazılarının yalnız üst kısmı tahta kaplı, alt kısmı açık, bazılarının ise altında üstü de kapalı yalnız alt döşemenin ortasında 30-60 cm kutrunda dairemsi oyulmuş boş bir yer vardır ki buraya mangal konulur. Kürsülerin büyüklük ve küçüklüğüne göre hususi surette saman ve yapışkan bir çamurdan yaptırılmış olan bu mangallar, kürsü ayaklarının tam ortasına konulur, etrafında ise abdest sularının ısınması için bakır ibrikler sıralanmıştır...*”⁶ (Sunguroğlu, 1968: 276, C.4)

Sunguroğlu gibi Sivrikaya da Kürsübaşı toplantıları hakkında benzer tespitlerde bulunmuştur; “*Kürsübaşı sohbet ve eğlenceleri, Harput-Elazığ insanının uzun kış gecelerinde, sohbetiyle, öğretici vasfıyla, halk oyunları, saz ve sözleriyle, yüzük oyunları, seyirlik oyunları, masalları, hikâyeleri, efsaneleri, bilmeceleri, taklitleri, şakaları, muziplikleri ve yiyecekleriyle Elazığ-Harput folklorunda önemli bir yer tutar...*” (Sivrikaya, 2002: 20)

Sivrikaya mevsim şartlarına göre uygulama şekillerinden bahsederken bu kültürün kesintisiz olarak devam ettiğini de vurgulamış olmaktadır; “*Elazığ-Harput insanının kış aylarında yaptığı sohbet ve eğlencelerin dışında, bahar ve yaz aylarında çeşitli sohbet ve eğlence gelenekleri vardı. Gündüz işine giden halk iş bittikten sonra harmanlarda, bağ evlerinde, evlerinin örtme adı verilen kısımlarında, ocak başlarında, ayvanlarda, havuz başlarında kendi aralarında eğlenmek amacıyla eğlenceler tertipler, ziyafetler verirlerdi.*” (Sivrikaya, 2002: 21)

Mevsim şartlarına göre farklı mekânlarda düzenlenen toplantıların amaçlarının aynı olduğunu yine Sivrikaya’nın ifadelerinden anlamak mümkündür; “*Havuzbaşı eğlencelerinin fonksiyonları da kısmen Kürsübaşı sohbet ve eğlencelerinde olduğu gibidir. Kışın kürsübaşlarında zaman geçiren Elazığ-Harput insanı, havaların ısınması ile birlikte bu geleneğini havuz başlarına taşımıştır. Bağ evlerinde hazırlanan yemekler ve mevsimlik meyveler havuz başına taşınır, Kürsübaşı eğlencelerinde olduğu gibi çeşitli eğlenceler tertiplenir...*” (Sivrikaya, 2002: 21-22)

Özellikle yazın düzenlenen toplantılara günün şartlarına göre genel itibarıyla

⁶ Kürsübaşı ortamlarının fiziksel özellikleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bk. “ Sunguroğlu, İ, *Harput Yollarında*, İstanbul, 1968, C.4, ss. 276-277.

erkeklerin katıldığını ve kadınlarında ayrıca bir araya geldiklerini Sivrikaya; *“Havuzbaşı eğlencelerine genelde erkekler katılırdı. Kadınlar da kendi aralarında, bahçe sahibi olanlar komşu kadınları bahçelerine davet ederek eğlenirlerdi...”* (Sivrikaya, 2002: 22) şeklinde ifade etmiştir.

Sivrikaya Havuzbaşı adıyla anılan toplanmaların, kış aylarında ki adıyla Kürsübaşı toplantılarına nazaran daha eğlence maksatlı olduğunu da şöyle ifade etmiştir: *“Ancak kürsübaşı sohbet ve eğlence gelenekleri, eğitici ve öğretici vasıfları olan, yardımlaşmayı esas alan sosyal bir organizasyon olduğundan, Havuzbaşı eğlencelerinden bu yönüyle ayrılmakta ve Elazığ kültür hayatı içerisinde önemli bir işlevi bulunmaktadır.”* (Sivrikaya, 2002: 22)

Geçmişle yaşanan gün arasında iletişimi sağlama özelliği açısından son derece önemli olan bu uygulamalar, Taşbilek tarafından yapılan çalışmada şöyle belirtilmiştir; *“Eski Elazığ-Harput evlerinde, kış aylarında adeta kalorifer görevi yapan özel düzenekli kürsüler etrafında toplanarak ısınma, sohbet etme ve hoş vakit geçirme alışkanlıkları, ‘Kürsübaşı Geleneği’ dediğimiz bir kültürel kavramı ortaya çıkarmıştır...”* (Taşbilek, 2012: 46)

Taşbilek, çalışmasında; *“Kürsünün kendisinden ziyade ‘Kürsübaşı Geleneği’ diye bilinen ve bu isimle anılan toplantılar sayesinde yöre müziğinin, halk hikayeleri ve değişik edebi, sosyal, kültürel birikimlerin işlenmesi ve gelişerek günümüze kadar gelmesi önemlidir. Kürsübaşı geleneğinin, kültürel unsurlarımızın günümüze ulaşmasında bu şekilde önemli bir fonksiyonu olmuştur.”* (Taşbilek, 2012: 46) diyerek bu tür organizasyonların, süreklilik arz eden bir kültürel devrimin oluşmasına katkılarından ve Kürsübaşı uygulamalarının öneminden bahsetmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. “KÜRSÜBAŞI” UYGULAMALARINDA YER ALAN MÜZİKLERİN TÜR VE BİÇİM YÖNÜNDEN İNCELENMESİ

Kürsübaşı uygulamalarında yer alan müzikleri tür ve biçim yönünden incelemeden önce, tür ve biçim kavramlarına genel bir bakışın gerekli olacağı kanısındayız.

Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğü’nde, “tür”, isim olarak 1. Çeşit, cins: 2. (biyoloji) Ortak özellikleri olan bireylerin tamamı, cinslerin ayrıldığı bölüm: 3. (felsefe) Kendi içinde bir birim olan ve üzerinde cins kavramının bulunduğu mantıksal kavram (Türk Dil Kurumu, 2011:3641) olarak açıklanmıştır.

“Genel anlamıyla, ortak özelliklere sahip olguların her biri birer türdür. Örneğin, canlı, bir türdür. Canlıların ortak özelliği ise; yaşam etkinliği göstermeleridir.

Türler, temel türler ve alt türler olmak üzere ikiye ayrılırlar. Örneğin canlı, bir temel türdür. Alt türleri ise; insan hayvan ve bitkidir.” (Akdoğan, 1996: 1)

Tür tanımları ve özelliklerine baktığımızda, bir “temel tür” olan müziğin alt türlerini belirleyebilmek için; biçim, makam, kullanılan çalgılar, ezgisel yapı, ritimsel yapı, sözel veya çalgısal oluşu, icrasal (ağız, tavır, düzen) özellikler, üretiliş amacı, konusu, seslendirildiği ortam gibi öğeler, aranması gereken unsurlardır. Onur Akdoğan da bu unsurları “...Türk Müziği’nin temel ögesi ise, öncelikle makamsal oluşudur. Bunun yanında, bu tür içinde kullanılan ses ya da perde dizgeleri, çalgılar, seslendirme biçimleri, sözel biçim ve içerik ise, bu türü belirleyen diğer öğelerdir.” (Akdoğan, 1996: 2) diyerek ifade etmiştir.

Türlerin belirlenmesinde birinci derecede önemli olan biçimin, eser içinde bulunan biçim unsurlarının oluşturduğu kurgusal bütünlük olarak tanımlanabileceğini söyleyen Akdoğan, biçimin oluşumunu ve unsurlarını:

“Bir türün, dolayısıyla, o türde yazılan bir eserin biçimini belirleyen temel öğeler ise; aynı bir romanda olduğu gibidir. Örneğin, bir romanda, harflerin yan yana gelişiyse kelimeler, kelimelerin yan yana gelişiyse cümlecik, cümleciklerin yan yana gelişiyse paragraf, paragrafların yan yana gelişiyse bölüm, bölümlerin yan yana gelişiyse de eserin kendisinin ortaya çıkması gibi, herhangi bir türde yazılan eserin biçimini de motif, cümlecik, cümle, dönem, bölüm ve bölümlerin ardarda geliş sırası oluşturur.

Kısacası, biçimi oluşturan temel öğeler; motif, cümlecik, cümle, dönem ve bölüm olup, tüm bu öğelerin temel taşı ise sestir.” (Akdoğan, 1996: 5) şeklinde açıklamıştır.

Eserlerin biçimlerinin nasıl saptanması gerektiğini aşağıdaki gibi ifade etmiştir:

“Bir eserin biçiminin saptanabilmesi için, eserin bölümlerinin, bölüm yoksa cümlelerinin öncelikli olarak saptanması gerekir. Bunun için de eser baştan sona seslendirilir ve incelenir.

İnceleme sırasında, eserin biçimini basit olarak anlatabilmek ve aynı basitlikte yazabilmek, anlatımımızı ya da biçime ilişkin yazılı saptamamızı başkalarının kolayca anlayabilmesi için, temel koşuldur. Bu koşulu gerçekleştirmek için, motif ve ezgiye ilişkin baştan bu ana kadar yaptığımız kısaltıların yanında, cümlecik, cümle, söylem, bölüm, köprü adlarıyla andığımız biçimsel öğeleri belirten harflerden yararlanılır. Bu öğeleri belirten ve biçim yazısını oluşturan harfleri açıklayacak olursak:

Biçim Yazısını Belirten Harfler:

1. Cümle: *a, b, c, gibi küçük harflerle belirtilir. Şayet eser içinde cümlenin benzeri (çatal, çeşitleme) kullanılmışsa, bu kez, a', b', c' şeklinde harfler yazılır. Aynı cümlenin birden fazla çatalı olması durumunda ise, harfler, a^1, a^2, a^3 şeklinde belirtilir.*

2. Cümlecik: *a_1, b_1, c_1 şeklinde belirtilir. Şayet aynı cümlecğin benzeri (çatal, çeşitleme) kullanılıyorsa a_1', b_1', c_1' olarak yazıya aktarılır. Eğer aynı cümlecğin birden fazla çatalı kullanılmışsa, bu kez de a_1^1, a_1^2, a_1^3 şeklinde yazılır.*

3. Köprü: *k harfiye belirtilir. Aynı köprüünün çatalları k^1, k^2 , birden fazla köprü varsa k_1, k_2 olarak yazılır.*

4. Söylem: *s harfiyle belirtilir. Birden fazla söylem olduğu takdirde, yazım, s_1, s_2 , söylemin benzerleri için de s_1^1, s_1^2 şeklinde gerçekleştirilir.*

5. Bölüm: *A, B, C gibi büyük harflerle belirtilir. Aynı bölümün benzeri ise A', B', C' şeklinde yazılır.*

Bütün bunlardan başka eser içindeki dönüş işaretleri, aynı nota yazısında olduğu gibi belirtilir.

Tüm bu anlattıklarımız biçim yazısı içinde uygulandığında, çok uzun süren sahifeler dolusu eserlerin dahi, biçimsel açıdan kısa ve basit olarak anlatımı gerçekleşir.

Eserin biçimini belirten yazı, biçimin kurgusunu oluşturur.” (Akdoğan, 1996: 67-68)

Onur Akdoğan Türk Müziği'nde kullanılan biçimleri şöyle açıklamıştır:

“Tek Cümlecikli Biçim: Bu biçim içinde ezgilendirilmiş bir eser, biçimin

adından da anlaşılacağı gibi tek cümlecikten oluşur. Böyle bir eserin seslendirilmesi sonucu tam bir bitiş etkisi oluşmaz.

Tek Cümleli Biçim: Bu biçim içinde ezgilendirilmiş bir eser ise bir cümleden bazen de bir söylemden oluşur. Böyle bir eserin seslendirilmesi sonucu tam bir bitiş etkisi oluşur.

Bir Bölümlü Biçim: Tek dönemden oluşan biçim olup, dönemi birbirine bağlayan cümlelerden ilki ya da ilkleri, yani öncüller, genel olarak yarım kararlı, bazen de tam kararlı olabilir.

Tek cümlecikli, tek cümleli ve bir bölümlü eserler, biçimin küçüklüğünden ötürü genel olarak küçük soluklu eserlerdir. Fakat bazen bazı besteciler biçimin küçüklüğüne karşı, ezgisel açıdan daha derin soluklu eserler yapmayı başarmışlardır.

Bir Bölümlü Biçim: Tek dönem oluşan biçim olup, dönemi birbirine bağlayan cümlelerden ilki ya da ilkleri, yani öncüller, genel olarak yarım kararlı, bazen de tam kararlı olabilir.

Ve aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır:

1-Sırasal Biçimler: Bu biçim şeklinde bölümler ardarda seslendirilerek, eser bitirilir.

2-Kavuştaklı Biçimler: Bu biçim şeklinde ise, her bölümün seslendirilmesinden Sonra aynı bölümler yinelenir.

3-Dönüşümlü Biçimler: Bu biçim şeklinde de, tüm bölümler ardarda sıralandıktan sonra, en baştaki bölüm ya aynen, ya da benzer veya özet olarak tekrarlanır.

İki Bölümlü Biçimler

1.İki Bölümlü Sırasal Biçim: Bu biçim içinde ezgilendirilmiş bir eserde, iki bölüm ardarda seslendirilir. Bölümün biri tek cümleden de oluşabilir. Dolayısıyla bu biçimin kurgusu AB ,XB ya da AX şeklinde olabilir.

2.Şarkı Biçimi: İki bölümlü sırasal bir biçim içinde yazılmış bir eserde, şayet her bölümün son cümlesi ya da cümleler aynı ise biçimin bu şekline şarkı biçimi denilir. Biçimin kurgusu $A(a+b)+B(c+b)$ şeklindedir.

Bu biçim özellikle 19. yy. 'dan başlamak üzere şarkı türü içinde büyük bir yaygınlıkla kullanılmış, dolayısıyla Gsm'de şarkı türünün vazgeçilmez bir biçimi olmuştur. Bu biçim içindeki a cümlesine zemin, b cümlesine nakarat, c cümlesine ise meyan denilmiştir.

3.İki Bölümlü Dönüşümlü Biçim: Bu biçimde, iki bölüm ardarda

seslendirildikten sonra, birinci bölüm, yeni A bölümü, ya aynen, ya da bu bölümün benzeri veya özeti sonda bir kez daha yinelenir.

Üç Bölümlü Biçimler

1.Üç Bölümlü Sırasal Biçim: Üç bölümün ardarda seslendirildiği bir biçimdir. Biçimin kurgusu ABC, XBC, AXC ya da ABX şeklinde olabilir.

2.Üç Bölümlü Kavuşaklı Biçim: Her bölümden sonra, aynı bölümün tekrarlandığı biçimdir. Biçimin kurgusu, ABCB, ABAC, xBCB, AxCx, ABxB, xBxC, AxAC, ABAX şekillerinde olabilir.

3.Üç Bölümlü Dönüşümlü Biçim: Bu biçimi içeren eserlerde, üç bölüm ardarda seslendirildikten sonra ilk bölüm ya aynan ya benzer ya da özet olarak sonda yinelenir. Biçimin kurgusu ABCA(A'), xBCx(x'), AbxA(A'), ABxA(A') şeklinde olabilir..."⁷ (Akdoğan, 1996: 67-94)

Bu çalışmada, Kürsübaşı uygulamalarında icra edilen müzikleri tür özellikleri bakımından sınıflandırıp, biçim özelliklerini tespit ederken yukarıda açıkladığımız tür ve biçim anlayışıyla hareket ettik. Bizim incelememize geçmeden önce, çeşitli kaynaklarda Harput Müziği'nde türlerin sınıflandırılması konusunda yapılmış çalışmaları incelemekte yarar görmekteyiz.

3.1. Harput Müziği'nde Türlerin Tasnifi

Gazel (ağır hava), hoyrat (yüksek hava), ağır ve hareketli (şıkıltım) türküler oyun havaları vb. gibi türleri bünyesinde barındıran Harput Müziği için çeşitli tasnifler yapılmıştır. Bu konuda ulaşabildiğimiz en eski tasnifleri Fikret Memişoğlu ve İshak Sunguroğlu yapmıştır.

Fikret Memişoğlu, farklı zamanlarda kaleme aldığı farklı eserlerde, birbirinden değişik tasnifler yapmıştır. “*Harput Halk Bilgileri*” eserinde Harput'ta bir klasik bir de halk musikîsi vardır diyerek;

“A- Klasik Musiki

Ağır Havalar

B- Halk Musikisi

1- Uzun Havalar

2- Oynak Havalar

C- Oynak Havalar

⁷ Bu konuda geniş bilgi için bk.: Onur Akdoğan, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1996, ss. 70-120.

Harput ve civarında söylenen bilimüm türkülerdir.” (Memişoğlu, 1995:290-293) şeklinde bir tasnif yapmıştır. Memişoğlu, “*Harput Ahengi*” isimli eserinde ise makam tertibi içerisinde bir tasnif yaparak, bir makam içerisine giren eserleri o makamın ismi altında toplamıştır. (Memişoğlu, 1988: 18-147)

İshak Sunguroğlu da;

“A - Ağır Havalalar

B - Uzun Havalalar

1- Mayalar

2- Hoyratlar

C - Harput ve Elazığ Türküleri

-Vakalara istinat eden türküler

-Vakalara istinat etmeyen şarkı ve türküler.” (Sunguroğlu, 1961: 45 C.3)

Şeklinde bir sınıflandırma yapmıştır.

Bunların yanı sıra Şemsettin Taşbilek, “*Elazığ Müzik Kültürü*” adlı eserinde yörede kullanılan müzik türlerini, “*Harput Müziği’nde Eser Formları ve Tanımları*” başlığı altında;

- *Türkü*
- *Şarkı*
- *Uzun Hava*
- *Hoyrat*
- *Gazel*
- *İlahi*
- *Kaside*
- *Müstezat*
- *Divan*
- *Maya.”* (Taşbilek, 2012: 19-23)

şeklinde başlıklar halinde bu türlerin tanımını yapmıştır.

Savaş Ekici’nin, Harput Müziği’ndeki türler için yaptığı tasnif de aşağıdaki gibidir:

“A- Uzun Havalalar

a. Ayağı Usûllü Olan Uzun Havalalar

b. Ayağı Usûlsüz Olan Uzun Havalalar

B- Kırık Havalalar

a. *Türküler*

b. *Peşrevler*

c. *Sözlü Oyun Havaları*

d. *Sözsüz Oyun Havaları.*” (Ekici,2009: 47)

Yapılmış olan çalışmalar içinde en detaylı tür tasnifi ise Salih Turhan ve Şemsettin Taşbilek’in birlikte hazırlamış oldukları “*Elazığ-Harput Havaları*” adlı eserde yapılmıştır. Bu eserde türler, ‘Form Yapısı’ adı altında şöyle ifade edilmiştir:

“*Uzun Hava Türlerinden; Hoyrat (Kesik, Kürdi, Bağrıyanık, Muhalif, Elezber, Beşiri, Şirvan, Tecnis, Versak, Ölüm Hoyratı), Maya (Harput Mayası, Cıgalı Maya), Normal Uzun Havalar, (Emine’ın oturmuş taşın üstüne, gele gele geldim bu kara taş, Garibim bu vatanda, Sallanı sallanı, Çıkar yücelerden vs.), Divan (Harput Divânı), Müstezat ve değişik makamlarda okunan on altı adet gazel örnekleri vardır. Ayrıca dini kaside ve gazelleri de ilave etmek gerekir.*

Sözlü kırık havalardan: Türkü, Tenzile (Dini Türkü), İlahi, Kına Havası, Halay Havası, Çiftetelli, Değişme (kişi ya da gruplarca karşılıklı okunan Türkü), Şeve kırma (Otururken iki yana salınarak el vurup eşlik edilen türküler).

Sözsüz-Enstrümantal Formlardan: Peşrev, Halay-Oyun Havası, Mehteriye Havası, Cezayir Havası gibi form, biçim ve türlere göre şekillendirilmiş örnekler mevcuttur.” (Turhan, Taşbilek, 2009: 25)

Bize göre söz konusu tasniflerden en uygun olanı Salih Turhan ve Şemsettin Taşbilek’in birlikte hazırladıkları “*Elazığ-Harput Havaları*” adlı eserde yapılmış olan tasniftir. Bu tasnif içerisinde yer alan türler, genel olarak Kürsübaşı uygulamalarındaki müzik icralarında kullanılmıştır.

Salih Turhan ve Şemsettin Taşbilek’in birlikte yapmış oldukları söz konusu tasnifteki türlerin bir kısmı, çalışmamızda yer alan fasıllarda da tespit edilmiştir.

Bu fasıllar içerisinde tespit ettiğimiz türleri ise, aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:

1. Türkü
2. Peşrev
3. Oyun Havası
4. Uzun Hava
5. Gazel
6. Hoyrat

Bu türlere ait eserlerimizi incelemeye geçmeden önce, söz konusu türler

hakkında bilgi vermekte yarar görmekteyiz.

Türkü: Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume. (Türk Dil Kurumu, 2011: 3645)

Belli bir sisteme bağlı olarak, ölçülü ve uyaklı olan manzumelerin halk ezgileriyle bestelenmesi ile meydana gelmiş olan bu tür hakkında Onur Akdoğu; “ *Daha çok hece vezni, azda olsa aruz vezni ile yazılmış Türk Halk edebiyatına ait sözlerin, genel olarak, basit kolayca anlaşılabilir ve küçük soluklu ezgilendirilmesi sonucu oluşur.*” (Akdoğu, 1996: 148) ifadelerini kullanmıştır.

Türkülerin genel özelliklerine bakıldığında karşımıza çıkan unsurlardan biriside genelde, tekrar/nakarat kısımlarının olmasıdır. Mehmet Özbek Türkü’yü tanımlarken bu özelliğinin yanı sıra, özel ve haliyle de özgün olmalarına dikkat çekmiştir; “*Hece ölçüsüyle yazılmış, çok defa kavuştaklı olan, bir halk şiiri biçimi; bu biçimdeki şiirle, özel ezgisinin oluşturduğu bir bütün.*” (Özbek, 1998: 79)

Peşrev: Türk Dil Kurumu tarafından hazırlanan sözlükte, “1. Klâsik Türk müziğinde, faslın giriş taksiminden sonra ilk çalınan dört haneli ve dört teslimli parça, 2. Halk hikâyelerinde, türkülerin okunup çalınışı sırasında türkü aralarına katılan mani türünden küçük türküler.” (Türk Dil Kurumu, 2011; 2758) şeklinde tanımlanmıştır.

Farklı coğrafyalarda da rastlanılan bu türün adı hakkında Yılmaz Öztuna şu değerlendirmelerde bulunur; “*Türk Musikisi’nin en mâruf saz eseri formu. Aslı Farsça ‘önden giden, önde giden’ manasında “ Pîşrev” dir. Arablar “ Başrav, Beşrev” şeklinde talafuz ederler. Peşrevin yeri, -eğer baş taksimi yoksa- en baştadır.*” (Öztuna, 1990: 191)

Ahmet Say da Müzik Ansiklopedisi’nde bu türü şu şekliyle tanımlar; “*Türk Müziğinde saz eseri türü. İcra edilecek sözlü eserden önce, makama hazırlık üzere çalınır. Bölümlerine hane adı verilir. Genellikle dört hane, seyrek olarak üç buçuk ve iki hane olarak bestelenir.*” (Say, 1985:1031)

Oyun Havası: Kıvrak ritimli ezgi. (Türk Dil Kurumu, 2011; 2758)

Adından da anlaşılacağı üzere daha çok eğlencelik bir türü ifade etmektedir. Mehmet Özbek de ; “*Oyun oynamaya uygun, ayağa gelen hava; Oyun İçin yapılmış ya da yazılmış ezgi.*” (Özbek, 1998: 148) şeklinde tanımlamıştır.

“*Türk Musikisi’nde oynamaya, raks etmeye mahsus, her türlü musiki eserlerinin umumi adı.*” (Öztuna, 1990: 174)

Uzun Hava: Türk halk müziğinde, belirli bir karakteri olmayan, bölgesel öğelerin etkisi altında gelişerek özellik kazanmış, yanık bir biçimde okunan türkü. (Türk

Dil Kurumu 2011: 3696)

Uzun havaların belli bir karakteri olmadığı Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde ifade edilmiş olsa da, uzun havalar kendi içlerinde belli bir karaktere ve sisteme sahiptirler. Bunları farklı yörelerin uzun havalarını dinlediğimizde çok rahat bir şekilde görebiliriz. Örneğin Gaziantep yöresinde okunan ve uzun hava türlerinden olan 'Barak' ile Kırşehir yöresinde okunan uzun hava türlerinden 'Bozlak' dinlenildiğinde, aralarındaki farklar belirgin bir şekilde görülecektir. Öyle ki dinleyenin, bu uzun havaların Bozlak veya Barak olduğunu anlayabilmesi, hemen her yörenin uzun havalarının belirgin karakteristik yapıları olmasındandır. Mehmet Özbek uzun havaların bu özelliğini şu şekilde ifade etmiş ve dikkat çekmiştir; “ *Ölçü ve düzum bakımından, serbest olduğu halde, belli bir dizisi ve bu dizi içinde belli bir seyri bulunan serbest ağızla söylenen halk ezgisi.*” (Özbek, 1998: 194)

Uzun zamanların ardından doğal olarak oluşmuş Halk bilgisi ürünlerinden birisi olarak karşımıza çıkan uzun havalarda kullanılan sistemin, toplumun içinde yıllar boyu sürdürülerek doğaçlama oluşmuş bir kalıp olduğunu tespit eden araştırmacılarımızda vardır. Özellikle kullanılan anlatım biçimine ilişkin; “*Türk halk musikisinde usûlsüz, serbest ağızla yapılan ekseriya lirik- içli bir terennüm. Bu terennüm kalıplaşmış bir irtical mahiyetindedir.*” (Özgül, Turhan, Dökmetaş, 1996: 49) şeklinde yapılan tespitlerle bu durum ifade edilmiştir.

Gazel: İslam coğrafyasında, edebiyat alanlarında karşımıza sıkça çıkan bu türü araştırmacılar, alanları ile ilişkili tanımlamalarda bulunarak ifade etmişlerdir. Öztuna; “1. *Klasik İslam şiirinin en tanınmış ve en çok kullanılmış şekli...Gazel nazariyatta 5-15 beyit olur. En çok 5-8 beyitli gazellere tesadüf edilir. İlk beytin mısraları aralarında kafiyeli, sonraki bütün beyitlerde ilk mısra serbest, ikinci ‘matla’ denen ilk beyitle kafiyelidir. Şu şekilde hasıl olur. aa-ba-ca-da-ea.. son beyte ‘makta’ denir. Şair mahlasını(şiirde kullandığı takma ismini) ekseriya maktada zikreder. Mahlas mutlaka zikredilir. 2. Türk Musikisi’nde ses ile yapılan taksime de denir. Ar. Gınâ, gayri mevzun, tertil. Bu adlandırmaya sebep, ses taksimlerinde güftenin hemen daima gazel formundaki şiirlerden seçilmesidir. Gazel taksim gibi irticale dayanan bir şekildir. Usûlsüzdür fakat bazı yerlerinde usûle girmesinde mahzur yoktur...*” (Öztuna, 1990: 299)

Gazel türü, icrası aşamasında çeşitli duygularla ilişkilendirilerek de tanımlanmıştır. Ahmet Say “*Müzik Ansiklopedisi*” adlı eserinde, Gazeli tanımlarken bu yönüne dikkat çekmiştir; “*Türk Sanat Müziği’nde, taksim gibi doğaçtan (irticalen)*

çalınan bir tür. Güftesi genellikle gazel biçimindeki şiirlerden seçilmiştir. Usûlü yoktur. Serbest ve kalıpsızdır. Güfte arasında hüzüin ifade eden “ah, of, aman, ey yâr vb.” gibi ünlemler kullanılır. En gelişkin söz taksimi bu tip kelimelerin kullanılmadığı gazellerdir.” (Say, 1985: 527)

Say gibi Onur Akdoğu da açıklamalarında bu durumu şu şekilde ifade eder; *Divan edebiyatında gazel olarak adlandırılan türün, doğaçtan ezgilendirilmesiyle oluşur. Usûlsüz bir türdür. Sözler doğaçlanırken, ah, aman, gönül ey, dost, yar gibi katma sözler de dizelere eklenir. Doğaçlama sırasında, çalgılar tarafından, hangi makamda doğaçlama yapılıyorsa, o makamda usûllü dem tutulur.* (Akdoğu, 1996: 281)

Hüseyin Yaltırık da gazeli tanımlarken Türk müziğindeki yerinin yanı sıra, Divan Edebiyatındaki yerine de vurgu yapmaktadır; *“Klasik Türk Müziği içinde de geçen “gazel”, aynı zamanda Divan Edebiyatı’nın da bir türüdür. Gazel, bazı İslam ülkelerinde şiir veya müzikli şiir, şarkı veya halk şarkısı olarak yer almaktadır.”*(Yaltırık, 2003: 59)

Gazel için yapılan bütün bu tanımlamaların yanı sıra Mehmet Özbek *“Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler sözlüğü”* adlı eserinde; *“gazel biçimindeki şiirlerle, bir ölçü ve ritme bağlı kalmaksızın, herhangi bir makamda serbest bir ağızla söylenen ezgiler, divan havası, makam: Rast gazel, nevrüz gazel... Halk arasında divan tarzında şiirlerle söylenmiş bu türden eserlerin tümüne yanlış olarak bazan gazel dendiği görülür. Oysaki bunlar divan havaları içinde yer alan makam türleridir. Anadolu halk müziğindeki gazellerle; Arap üslubu olup bir zamanlar İstanbul’da ün kazanmış olan gazeller birbirinden farklıdır. Bugün Urfa ve Elazığ yöresinde okunan gazeller beylikler döneminde, belki de daha öncelerine ait biçim ve türlerdir. Bunlar ustalar arasında makam olarak anılır. Usta okutucusuna da ehlimakam denir.”* (Özbek, 1998: 79) diyerek farklı bir tanımlama getirmiştir.

Hoyrat: *“-tı s. Yun. Kaba ve hırpalayıcı.”* (Türk Dil Kurumu, 2011: 1627)

Sözlük anlamı dışında bir halk bilgisi ürünü olarak Hoyrat daha geniş bir mana ifade etmektedir. Saha araştırması yapan araştırmacılar bu tür hakkında da tanımlamalar yapmışlardır. Özbek, *“Hoyratta mani gibi, bir duygu ve düşüncüyü özlü yönleriyle dile getiren yedi heceli, dört veya daha çok mısralı bir halk şiiri türüdür.”*(Özbek, 1994: 48) şeklinde ifade etmiştir. Onur Akdoğu ise bu türün özellikle müzikal yapısı ile ilgili *“Cinaslı uyaklardan oluşmuş Türk Halk Edebiyatına ait şiirlerin usûlsüz olarak ezgilendirilmesi, türü oluşturan başlıca öğedir. Usûllü ve çalgısal bir girişten sonra, sözel bölmeye geçilir. Genel olarak, her dizeden sonra ya aynı, ya da yeni bir çalgısal*

bölme seslendirilir. Çalgısal bölmelerin sonunda yapılan puandorklu ses, sözel bölmenin başlayacağı sestir. Sözel bölmeler birer dizeden oluşur.”(Akdoğan, 1996: 182) şeklinde bir açıklamada bulunmuştur.

İncelemeye tabi tuttuğumuz Muhalif ve Kürdi fasıllar içerisinde bulunan, yukarıda tanımlarını verdiğimiz türlerin tespit edilmesinde, biçimlerinin belirlenmesinde, bu bölümün başında da açıkladığımız şekilde, Onur Akdoğan’ın tür ve biçim belirleme yöntemleri kullanılmıştır. Çalışmamızda incelenen eserler şunlardır:

Muhaliif Fashl

- Çayda Çıra Yanıyor
- Göremedim Alemde Bir Benzerin Ey Güzel
- İsfahan'da Han İşlerim
- Yanı Pembe
- Muhaliif Hoyrat (Sürme Beni)
- Çayın Öte Yüzünde
- Kerem Eder Aslıhan'ım (Kerem Aslı Türküsü)
- Muhaliif Gazel (Neydi Bu Vücudun Zat-ı Binası Temeli)
- Muhaliif Tatyan (Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lin Hadisin Yazarlar)
- Gelin Ağlar Yaşın Yaşın

Kürdi Fashl

- Harput Peşrevi (Paşa Göçtü)
- Kar mı Yağmış Şu Haput'un Başına
- Mezire'den Çıktım Ağrıyor Başım
- Kürdi Hoyrat (Karşıya Kar Taneler)
- Mendilim İşle Yolla
- Dersim Döret Dağ İçinde
- Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ
- Eminem Oturmuş Taşın Üstüne
- Bülbülüm Bağ Gezerim
- Saray Yolu Düz Gider

3.2. Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi

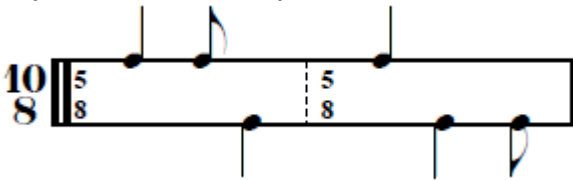
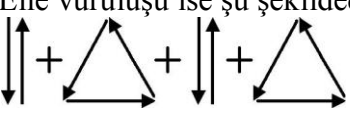
Eserlerin incelenmesinde tespit ettiğimiz verilerin yer aldığı tablolar, Sedat Tamay'ın eser incelemesi için oluşturduğu ve “**Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme ve Metinler)**” adlı çalışmasında kullandığı yönteme göre düzenlenmiş, incelememiz neticesinde elde ettiğimiz bilgiler bu şekilde verilmiştir.⁸

Çalışmamızda yer alan Muhalif ve Kürdi fasıllarındaki eserlerin tür ve biçim yönünden incelenmesi aşağıda tablolar halinde verilmiştir.

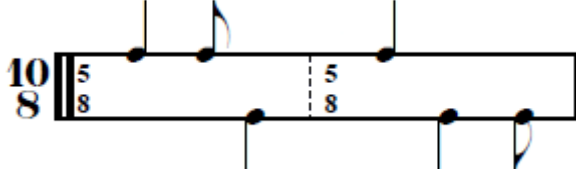
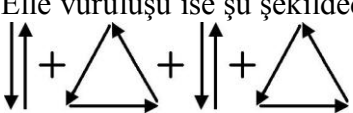
⁸ Sedat Tamay, **Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme ve Metinler)**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, Türk Halk Bilimi Bilim Dalı yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir, 2009, ss.207-226.

3.2.1. Muhalif Faslındaki Eserlerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi

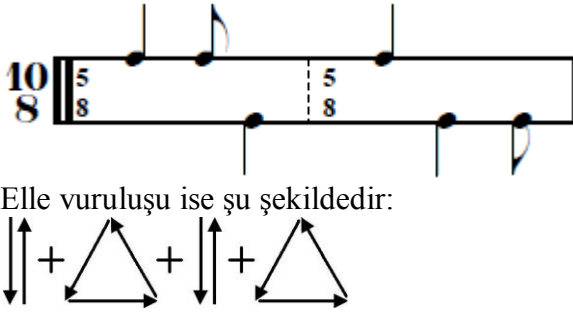
Tablo 2. Çayda Çıra Yanıyor

ESERİN ADI	Çayda Çıra Yanıyor
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Elazığ Musîki Cemiyeti
DERLEYEN / NOTA	Şemsettin TAŞBİLEK
TÜR	Türkü (Oyun Eşlikli)
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $\parallel: A a(a_1+a_2)+b(b_1+b_1')+a'(a_1'+a_2')+b'(b_1'+b_1''):\parallel$
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserin saz bölümünde seyire çargâh perdesi ile girilmiş çargâh ve gerdaniye perdeleri arasında oluşan ezgi yapıları ile nevâ perdesi güçlendirilerek seyire devam edilmiş ve düğâh perdesi yeden alınarak segâhta eksik Ferahnâk ile kalışlar yapmıştır. Aynı ezgi yapılarının tekrarı ile saz bölümü bitirilmiş ve söz bölümünde nevâ perdesi güçlendirilerek girilmiş segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yarım kalış yapmıştır. Diğer mısralarda da aynı ezgi yapısı kullanılmış ve karara segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile gidilmiştir. Çıkıcı seyire sahip olan eserde eksik ferahnâk beşlisi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamış, aynı zamanda eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi hiç alınmamış, düğâh perdesi kullanılmıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibariyle ferahnâk makamını karşılamamaktadır. Ancak segâhta Ferahnâk beşlisi kullanılmıştır diyebiliriz.

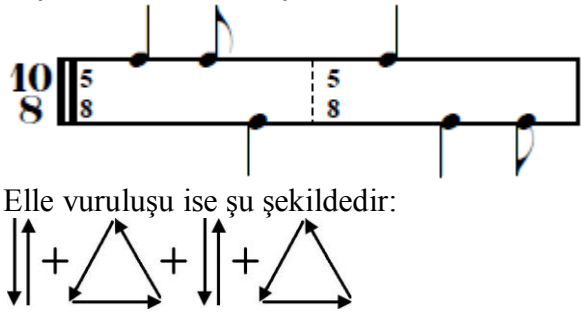
Tablo 3. Görmedim Alemde Bir Benzerin Ey Güzel

ESERİN ADI	Göremedim Alemde Bir Benzerin Ey Güzel
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Muzaffer ERTÜRK / Savaş EKİCİ
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, üç cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_1'+a_1)+b(b_1+b_1')+ :c(c_1+c_2): +k_2+b'(b_1^2+b_1^1)+ :c(c_1+c_2): +k_2$
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserde nevâ perdesi ile seyire girilmiş eviç ve tiz segâh perdeleri kullanılarak gerdaniye perdesinde rastlı kalışlar yapılmıştır. Söz bölümünde ise gerdâniye perdesi güçlendirilerek girilmiş eviç ve dik hisar perdeleri ile nevâda kalış yapılmıştır. (nevâ perdesindeki bu kalışta dik hisar perdesi pestleştirilerek basılmakta ve hüzzam baskısı olarak duyurulmaktadır) ardından hüseyini perdesi alınarak rastta rastlı kalışlar gösterilmiştir. Eserin diğer mısralarında da aynı ezgi yapıları tekrarlanarak karara rastta Rast beşlisi ile gidilmiştir. İnici-Çıkıcı eserde rastta rast beşlisi kullanılmış, nevâ perdesi üzerinde ise hicazlı kalış yapılmış (hüzzam baskısı gibi kullanılmış) ardından hüseyini perdesi kullanılarak yerinde rast yapılmıştır. Eserin rast makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir. Ancak eser, içerisindeki geçkileri ve seyir özelliği bakımından rast makamını karşılamamaktadır diyebiliriz.

Tablo 4. İsfahan'da Han İşlerim

ESERİN ADI	İsfahan'da Han İşlerim
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Paşa DEMİRBAĞ – Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Sebahattin SIVRİKAYA
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, üç cümleli biçim özelliği göstermektedir. $\parallel A[\parallel a(a_1+a_2):\parallel k+b(b_1+b_2+b_1+b_2')+c(c_1+c_2+c_3)+\parallel c'(c_2'+c_3'):\parallel k_2]:\parallel$
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	Aranağmede seyire hüseyini perdesi ile girilmiş acem perdesi de alınarak incici bir ezgi yapısı ile kürdi perdesi yeden alınarak segâhta eksik ferahnaklı yarım kalış yapılmıştır. Söz bölümüne ise segâh perdesi ile girilmiş nevâ civarında gezinilerek segâhta eksik ferahnaklı kalış yapılmıştır. Nevâ güçlendirilerek devam eden seyirde acem perdesi ve gerdaniye perdesi kullanılarak incici bir ezgi yapısı ile segâhta eksik ferahnaklı kalış yapılmıştır. Seyirin devamında ise eviç ve gerdaniye perdeleri alınarak oluşturulan ezgi yapıları ile segâh perdesinde tam ferahnâk ile karar verilmiştir. İncici-Çıkıcı eserde segâhta tam ve eksik ferahnak beşlisi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamış, aynı zamanda eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi kullanılmıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibariyle Ferahnâk veya segâh makamını tam olarak karşılamamaktadır. Ancak Segâhta Ferahnâk beşlisi kullanılmıştır diyebiliriz.

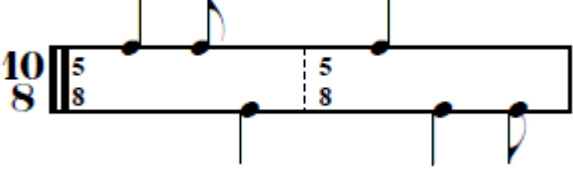
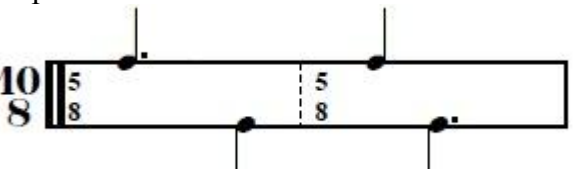
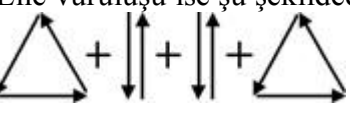
Tablo 5. O Yanı Pembe

ESERİN ADI	O Yanı Pembe
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Paşa DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Mehmet ÖZBEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, dört cümleli biçim özelliği göstermektedir. $\parallel: Aa(a_1+a_2+a_1'+a_2')+b(b_1+b_2+b_1'+b_2')+a'(a_1^2+a_2^2)+c(c_1+c_2)+a_2^3+d(d_1+d_2)+a^2(a_2^4+a_2^5):\parallel$
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	Eserde seyire çargah perdesi ile girilmiş hemen arkasından nevâ perdesi güçlendirilerek segâhta kalış yapılmıştır. Segâh perdesi ile devam eden seyirde nevâ hüseyini ve eviç perdeleri alınarak oluşturulan ezgi yapısı ile segâhta yedenli (kürdi) kalış yapılmıştır. Segâh perdesi ile devam eden seyirde gerdaniye perdesine kadar hisar ve eviç perdeleri gösterilerek gezilmiş ve segâhta hüzzamlı kalış yapılmıştır. Bu mısranın tekrarında ise aynı melodi yapısı ile hüzzam işlenmiş ancak yine acem perdesi alınarak segâhta eksik ferahnaklı kalış yapılmıştır. Bağlantı (nakarat) bölümünde ise segâh ve gerdaniye perdeleri arasında eviç perdesi alınarak işlenen ezgi yapıları ile karara eksik ferahnak ile gidilmiştir. İnici-Çıkıcı eserde segâhta tam ve eksik ferahnak beşlisi, yerinde hüzzam beşlisi kullanılmıştır. Aynı zamanda eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibariyle Ferahnâk veya Hüzzam makamını tam olarak karşılamamaktadır. Ancak segâhta Ferahnâk ve hüzzam beşlisi kullanılmıştır.

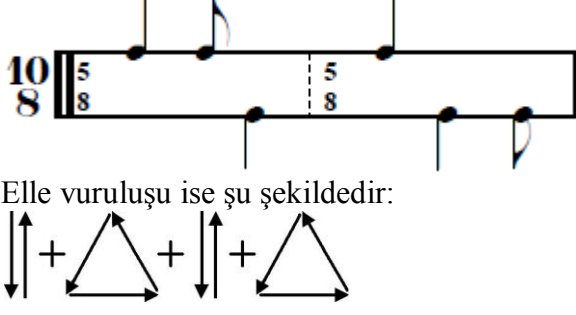
Tablo 6. Muhalif Hoyrat (Sürme Beni)

ESERİN ADI	Muhalif Hoyrat (Sürme Beni)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Abbas BAKIR
DERLEYEN / NOTA	Şemsettin TAŞBİLEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, üç cümleli biçim özelliği göstermektedir. A (a+b+a'+a+c)
USÛL	Serbest
RİTMİK YAPI	
SEYİR ve MAKAM	
Serbest saz bölümünde seyire segâh perdesi ile girilmiş, nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gelişen ezgi yapısı ile nevâ perdesinde kalış gösterilmiştir. Seyire nevâ perdesi ile devam edilmiş gerdaniye ve acem perdeleri de alınarak inici bir ezgi yapısı ile segâhta eksik segâhlı kalışlar yapılmıştır. Serbest olarak okunan söz bölümüne (başlaması) eviç perdesi açılarak saz bölümünden giriş verilmiştir. Bu bölüme segâh perdesi ile girilmiş eviç perdesi güçlendirilerek gerdaniye ve nevâ perdeleri arasında gelişen bir ezgi yapısı ile nevâ da kalış yapılmıştır. Tekrar serbest saz bölümünün ardından söz bölümüne (aşması) gerdaniye perdesi ile girilmiş muhayyer perdesi ve nevâ perdesi arasında muhayyer perdesi güçlendirilerek gelişen ezgi yapısı ile nevâ da kalış yapılmış terkar serbest saz bölümüne bağlanmıştır. Saz bölümünün ardından “yıkması”nda seyire segâh perdesi ile girilmiştir, nevâ ve tiz segâh perdeleri arasında oluşturulan ezgi yapısı ile gerdaniye perdesi güçlendirilmiş ve nevâ perdesinde kalış yapılmıştır. “Bağlama” bölümünde gerdaniye perdesi ile girilmiş inici bir ezgi yapısı ile segâh perdesinde karar verilmiştir. Seyiri inici-çıkıcı olan eserde segâhta eksik ve tam segâh beşlileri kullanılmıştır. Segâh perdesindeki kalışlarda yedensiz kalışlar yapılmıştır. Eser seyir bakımından segâh makamını tam olarak karşılamamaktadır ancak segâh makamı dizisi kullanılmıştır diyebiliriz.	

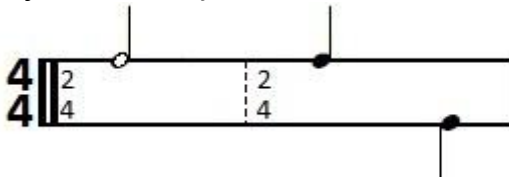
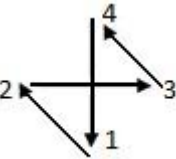
Tablo 7. Çayın Öte Yüzünde

ESERİN ADI	Çayın Öte Yüzünde
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	İshak SUNGUROĞLU / Nurettin DEMİRBAŞ
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. :A (:a: + :b:):
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 3+2+2+3 şeklindedir.  Kapalı Aksak Semai  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserde durak segâh civarından seyire başlanmış nevâ perdesi ve dik hisar perdesi alınarak segâhta Segâhlı kalışlar yapmıştır. seyirin devamında aynı ezgi yapıları tekrarlanarak segâhta tam segâh beşlisi ile yedensiz karar edilmiştir. Çıkıcı olan eserde segâhta Segâh beşlisi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamıştır. Eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi kullanılmamış segâhta yedensiz kalış yapılmıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibarıyla Segâh makamını tam olarak karşılamamaktadır diyebiliriz.

Tablo 8. Kerem Eder Aslıhan'ım (Kerem Aslı Türküsü)

ESERİN ADI	Kerem Eder Aslıhan'ım (Kerem Aslı Türküsü)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Muzaffer ERTÜRK / Savaş EKİCİ
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A a(∥:a ₁ +a ₁ ¹ :∥+a ₁ ² +a ₁ ³)+b(b ₁ +b ₂)+∥:a'(a ₁ ³ +a ₁ ⁴):∥
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	Saz bölümünde seyire çargâh perdesi ile girilmiş, nevâ perdesi güçlendirilerek segâh perdesinde yedenli (kürdi) kalış yapılmıştır. Söz bölümünde segâh ve nevâ perdeleri arasında gelişen ezgi yapıları ile segâhta kalış yapılmıştır. Seyire eviç perdesi ile devam edilmiş ve gerdaniye perdesi alınıp ardından acem perdesi ile segâhta eksik ferahnak gösterilerek karara yedenli (kürdi) gidilmiştir. Çıkıcı eserde segâhta eksik ferahnak beşlisi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamış, aynı zamanda eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi kullanılmıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibariyle Ferahnâk veya segâh makamını tam olarak karşılamamaktadır. Ancak Segâhta Ferahnâk beşlisi kullanılmıştır diyebiliriz.

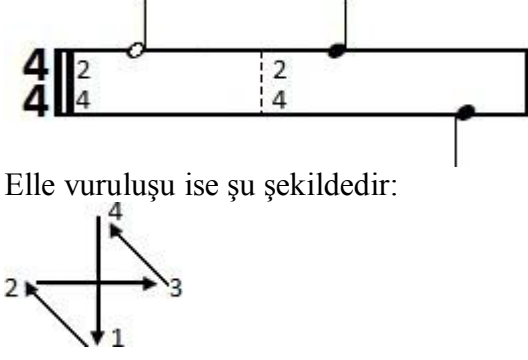
Tablo 9. Muhalif Gazel (Neydi Bu Vücutun Zat-ı Binası Temeli)

ESERİN ADI	Muhalif Gazel (Neydi Bu Vücutun Zat-ı Binası Temeli)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	Şemsettin TAŞBİLEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Yedi bölümlü ‘Özgür biçim’ özelliği göstermektedir. ABACDEFG
USÛL	Saz bölümü 4/4’ lük Sofyân usûlünde, söz bölümü serbest usûllü yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	
Usûllü başlayan saz bölümünde seyire segâh perdesi ile girilmiştir. Nevâ ve segâh perdesi arasında gezinilerek nevâda kalış yapılmış ve hüseyini perdesi de alınarak devam eden seyirde segâh perdesinde eksik ferahnak ile kalış yapılmıştır. Serbest söz bölümünde (başlaması) seyire segâh perdesi ile girilmiş segâh ve acem perdeleri arasında gelişen seyirde nevâ perdesi güçlendirilerek nevâda kalış yapılmıştır. Yine aynı ses sahası kullanılarak seyire devam edilmiş ve nim hicaz ve hisar perdeleri alınarak nevâda kalış yapılmış hemen arkasından acem ve hüseyini perdeleri tekrar alınarak segâhta eksik ferahnaklı kalış yapılmıştır. Saz bölümünde giriş sazının aynısı tekrarlanmış ve serbest söz bölümüne segâh perdesindeki kalış ile giriş verilmiştir. Aşması’nda ise seyire gerdaniye ile girilmiş eviç perdesi güçlendirilerek oluşturulan ezgi yapısı ile sümbüle ve hisar perdeleri de alınarak nevâda kalış yapılmıştır. Seyire hüseyini ve eviç perdeleri alınarak devam edilmiş ve nevâda rastlı kalış gösterilmiştir. Ardından acem perdesi alınarak nevâda buselik gösterilmiş ve eviç	

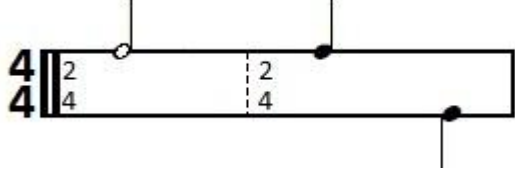
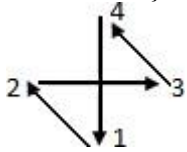
perdesi tekrar alınarak gerdaniye perdesinden segâha düşülerek eksik ferahnak ile kalış yapılmıştır. Usûlle devam eden saz bölümünde seyire segâh perdesi ile girilmiş eviç ve hisar perdeleri alınıp gerdaniye perdesi de gösterilerek nevâ ve çargah perdelerinde kısa kalışlar gösterilmiştir. Gerdaniye perdesi ile segâh perdesi arasında gelişen ezgi yapısı ile segâhta tam ferahnaklı kalış yapılmış ve söz bölümüne giriş verilmiştir. Serbest olarak devam eden “Çıkması”nda seyire tiz segâh perdesi ile girilmiş tiz nevâ perdesine kadar genişleyen seyirde segâh perdesinde kalış gösterilmiş ve tiz nevâ perdesinden inici bir seyir ile eviç perdesine düşülerek eviçte eksik segâhlı kalış yapılmıştır. Tekrar tiz segâh perdesi de alınarak devam eden seyirde tiz nevâ perdesi ve nevâ perdesi arasında gelişen ezgi yapısı ile nevâda kalış yapılmıştır. Hisar ve eviç perdeleri alınarak nevâda hicazlı kısa bir kalış gösterilmiş ve acem ve hüseyini perdeleri tekrar alınarak segâhta eksik segâh gösterilmiş hemen ardından eviç perdesi alınarak segâhta eksik segâhlı kalış yapılmıştır. Usûlle devam eden saz bölümünde giriş sazı tekrar işlenmiş ve söz bölümüne segâh perdesinde kalarak giriş vermiştir. “Yıkması”nda seyire hüseyini perdesi ile girilmiş eviç perdesi ve gerdaniye perdesi alınarak nevâda rastlı kalışlar yapılmıştır acem perdesi alınarak muhayyer perdesinden inici bir ezgi yapısı ile segâhta eksik ferahnak ile kalış yapılmıştır. Seyire eviç ve hisar perdesi alınarak devam edilmiş ve hemen perdeler yerini acem ve hüseyiniye bırakarak seyire devam edilmiş segâh perdesinde eksik ferahnak ile kalış yapılmıştır. Seyire eviç perdesi alınarak devam edilmiş ve nevâda rast gösterilmiş ve acem perdesi ile tekrar seyire devam edilmiş segâhta eksik ferahnak ile kalış yapılmıştır. Eviç ve hisar perdeleri alınarak segâhta hüzzamlı kalış gösterilmiştir. Hüseyini perdesi ve acem perdesi alınarak inici bir ezgi yapısı ile segâhta yedenli eksik ferahnak ile karar yapılmıştır.

Seyri İnici- çıkıcı olan eserde segâhta eksik ve tam ferahnak beşlileri, nevâda buselik beşlisi, nevâda rast beşlisi, eviçte eksik segâh beşlisi, segâhta hüzzam beşlisi kullanılmıştır. Eserde eviç ve hisar perdelerinin kullanıldığı yerlerde hisar perdesi hüzzam gibi basılarak işlenmiş ve hüzzam duyurularak seyir işlenmiştir. Eserde ayrıca karar segâh perdesindeki kalışlarda yeden “kürdi” perdesi sadece iki defa kullanılmış diğer segâhtaki kalışlarda yeden kullanılmamıştır. Hisar ve eviç perdelerinin alındığı yerlerde hüzzam baskısı gibi duyurulsa da segâhta kalış yapılmamış nevâda hicaz ile kalış yapılmıştır. Yerinde hüzzam beşlisi bir defa kullanılmıştır. Eserde segâh perdesindeki kalışlarda ferahnaklı kalışlar yapılmıştır ancak eser dizi ve seyir bakımından ferahnak makamını veya hüzzam makamını karşılamamaktadır diyebiliriz.

Tablo 10. Muhalif Tatyan (Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lin Hadisin Yazarlar)

ESERİN ADI	Muhalif Tatyan (Her Kitabe Kim Leb-i Lâ'lin Hadisin Yazarlar)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	Şemsettin TAŞBİLEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_2)+b(b_1+s_1+k+s_1'+k+b_2+k'+b_1'+s_1'+k+s_1'+k+b_1^2+b_3+s_1^2+k^2+b_2'+k^3)$
USÛL	4/4' lük Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	
Saz bölümünde seyire çargâh perdesi ile başlanmış nevâ perdesi ve dik hisar perdesi alınarak segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Söz bölümünde seyire nevâ perdesi ile girilmiş nevâ ve segâh perdeleri arasında gelişen ezgi yapısı ile segâhta yedenli kalış göstermiştir. Seyire çargâh perdesi ile devam edilmiş ve ilk mısradaki ezgi yapılarının benzeri ile tekrar segâhta yedenli kalış yapılmıştır. Nevâ perdesi güçlendirilerek seyire devam edilmiş dik hisar perdesi ve acem perdesi ile segâhta eksik segâhlı yarım kalış gösterilmiştir. Bağlantı (nakarat) kısmında ise seyire nevâ perdesi ile girilmiş dik hisar perdesi ile nevâ civarında gezinilerek segâhta yedenli karara gidilmiştir. İnici çıkıcı eserde segâhta eksik segâh beşlisi kullanılmıştır. Eserde tam bir dizi, başka dörtlü veya beşli kullanılmamıştır. Eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi kullanılmıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibarıyla Segâh makamını tam olarak karşılamamaktadır. Ancak Segâhta Segâh beşlisi kullanılmıştır diyebiliriz.	

Tablo 11. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın

ESERİN ADI	Gelin Ağlar Yaşın Yaşın
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Nihat KAZAZOĞLU / Adnan ÇİLESİZ
DERLEYEN / NOTA	Salih TURHAN
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_2+): :b(b_1+b_2): $
USÛL	4/4' lük Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserde seyire çargâh perdesi ile girilmiş nevâ ve hüseyini perdeleri alınarak gelişen ezgi yapısı ile segâh perdesinde kalış yapılmıştır. Seyirin devamında nevâ perdesi güçlendirilerek dügâhta uşşaklı kalış yapılmış ve tekrar segâhta yeden perdesi dügâh alınarak kalış yapılmıştır. Eserin diğer mısralarında da bu ezgi yapılarının aynısı kullanılarak segâhta dügâh perdesi yeden alınarak karar edilmiştir. Çıkıcı eserde yerinde uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Segâh perdesindeki kalışlarda sadece hüseyini perdesine kadar çıkılarak segâhta, kürdi yedenle kalışlar yapılmış, segâh ve hüseyini perdeleri ile birlikte dört ses kullanılmış, segâh perdesi üzerinde tam bir Ferahnak beşlisi duyurulamamıştır. Bu sebeple eser dizi ve seyir özelliği itibariyle Ferahnak makamını tam olarak karşılamamaktadır diyebiliriz.

3.2.1.1. Değerlendirme

Yukarıda tablolar halinde verdiğimiz ‘Mühalif’ faslındaki eserlerin incelenmesi sonucunda şu bilgilere ulaşılmıştır:

Eserlerin Usûlleri

Tablo 12. Muhalif Faslında İncelenen Eserlerin Usûl Dağılımı

Usûller	Muhalif Fash
10/8 Aksak Semai	6
4/4 Sofyan	2
Serbest (Usûlsüz)	1
Saz Bölümü Usûllü (4/4) Söz Bölümü Serbest (Usûlsüz)	1

Bu tabloda da görüldüğü gibi incelediğimiz on adet eserden altısının 10/8’lik Aksak Semai usûlünde, ikisinin 4/4’lük Sofyan usûlünde, birinin serbest (usûlsüz) ve birinin de saz bölümünün 4/4’lük Sofyan, söz bölümünün ise serbest (usûlsüz) olduğu tespit edilmiştir. Bu fasılda usûl bakımından Türk Halk Müziği’nde yoğun olarak kullanılan, on zamanlıya kadar olan usûllerin görüldüğünü söyleyebiliriz.

Eserlerin Türleri

Tablo 13. Muhalif Faslında İncelenen Eserlerin Tür Dağılımı

Türler	Muhalif Fash
Türkü	8
Hoyrat	1
Gazel	1

Yukarıdaki tabloda da gösterdiğimiz gibi incelediğimiz on adet eserden sekizi ‘Türkü’, biri hoyrat, biri ise Gazel türündedir. Bu değerlendirmeye göre, Türk Halk Müziği’nde en çok kullanılan ‘Türkü’ türündeki eserlerin bu fasılda da yoğun olarak icra edildiğini söyleyebiliriz.

Eserlerin Biçimleri

İncelediğimiz eserlerin, Muhalif Gazel dışında tamamı bir bölümlüdür, Muhalif Gazelde ise saz bölümlerinin usûllü söz bölümlerinin serbest olması, bölümlerin ezgilerindeki cümle yapılarının bir birinden farklı olması gibi nedenlerle yedi bölümlü bir biçim yapısı tespit edilmiştir.

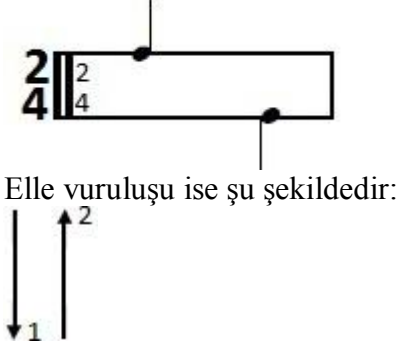
Bu veriler ışığında biçim yapısı olarak özellikle türkülerde çok fazla görülen bir bölümlü biçimler saptanmıştır.

Eserlerin Makam Yapıları

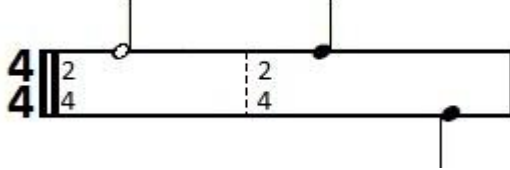
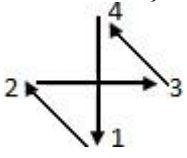
Çalışmamızı yaparken karşılaştığımız çeşitli kaynaklarda, yörede ‘Muhalif’ olarak bilinen makamın, Türk Sanat Müziği’ndeki Hüzzam-Segâh makamlarını karşıladığı ifade edilmiştir. Ancak yukarıda yapmış olduğumuz incelemelerde de görülüyor ki yörede Muhalif adıyla anılan makam Türk Sanat Müziği’nde kullanılan bu makamları tam olarak karşılamamaktadır. Yaptığımız bu incelemeler ile Hüzzam ve Segâh makamlarının yanına Ferahnâk makamını da ekleyerek; incelediğimiz eserler içerisinde, yörede ‘Muhalif’ olarak adlandırılan makamın bu makamlarla olan ilişkisi yalnızca benzerlikten ibarettir diyebiliriz.

3.2.2. Kürdi Faslındaki Eserlerin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi

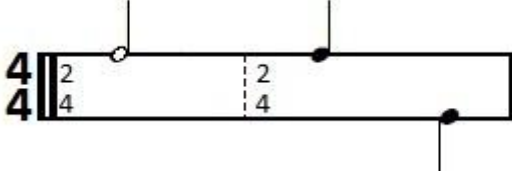
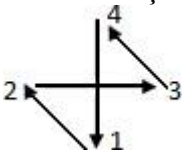
Tablo 14. Harput Peşrevi (Paşa Göçtü)

ESERİN ADI	Harput Peşrevi (Paşa Göçtü)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Türker EROĞLU / Savaş EKİCİ
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A $a(a_1+a_1'+a_2)+b(b_1+b_2+b_2'+b_3)+k+a(a_1^2+a_2')+b(b_1+b_2+b_2'+b_3)$
USÛL	2/4' lük Nim Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	 Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	Eserde seyire hüseyini perdesiyle girilmiş acem ve gerdaniye perdeleri kullanılarak bazen hüseyini perdesi güçlendirilmiş ve hüseyinde kürdi gösterilmiştir. Bazen de nevâ perdesi güçlendirilerek nevâda buselik dörtlüsü gösterilmiştir. Seyrin devamında düğâhta uşşaklı ve hüseyinili yarım kalışlar gösterilmiştir. Eserin meyan bölümüne gerdaniye perdesiyle girilmiş, tiz buselik ve eviç perdeleri alınarak, hüseyinde hüseyini, arkasından acem perdesi ile nevâda buselik gösterilmiştir. Gerdaniye ve düğâh perdeleri arasında gezinen ezgi yapıları ile acem perdesi kullanılıp bazen hüseyini perdesi güçlendirilerek yerinde hüseyini beşlisi gösterilse de karara doğru nevâ perdesi güçlendirilmiş ve karara düğâhta uşşakla gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyre sahip olan eserde sadece meyan bölümünde eviç perdesi alınarak hüseyinde uşşaklı kalış gösterilmiştir. Eserde uşşak dizisi kullanılmıştır ancak seyir özelliği bakımından uşşak makamını tam olarak karşılamamaktadır diyebiliriz.

Tablo 15. Kar Mı Yağmış Şu Harput'un Başına

ESERİN ADI	Kar mı Yağmış Şu Harput'un Başına
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE – Şükrü CANAYDIN
DERLEYEN / NOTA	Mehmet ÖZBEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A (a+b+k ₁ +b ¹ +k ₂ +a'+b ² +k ₁ +b ³)
USÛL	4/4' lük Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	
Eserde seyire eviç perdesiyle girilmiş, muhayyer perdesi de alınarak nevâda rastlı, hüseynide uşşaklı kalıplar gösterilmiştir. Seyrin devamında düğâh ve muhayyer perdeleri arasında gezinen ezgi yapıları ile hüseyni perdesi güçlendirilmiş, yerinde hüseyni beşlisi ile karara gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyre sahip olan eserde yerinde hüseyni beşlisi, hüseyni de uşşak dörtlüsü ve nevâ da rast beşlisi kullanılmıştır. Genel yapısı itibariyle hüseyni makamına benzediği söylenebilir.	

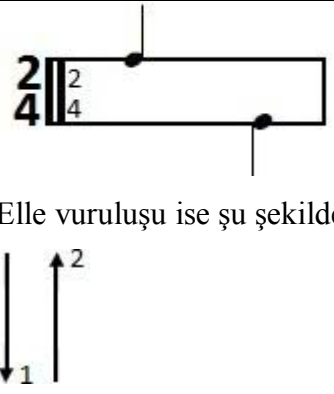
Tablo 16. Mezire'den Çıktım Ağrıyor Başım

ESERİN ADI	Mezire'den Çıktım Ağrıyor Başım
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Abdullah TUNÇ
DERLEYEN / NOTA	Mehmet ÖZBEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_1') + b(b_1+b_2) + a'(a_1''+a_1''') + b'(b_1'+b_2')$
USÛL	4/4' lük Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserde, seyire gerdaniye perdesiyle girilmiş, muhayyer ve eviç perdeleri de alınarak, nevâda rastlı ve hüseyinde uşşaklı kalıplar gösterilmiştir. Eserin üçüncü mısraında acem perdesi alınarak nevâda buselikli kalış yapılmış ve ardından yerinde uşşak gösterilerek karara gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyire sahip olan eserde nevâ perdesi güçlendirilerek nevâda rast beşlisi ile kalıplar yapılmıştır. Ayrıca nevâda buselik ve tiz bölgede ise gerdaniye perdesi güçlendirilmiş ancak gerdaniye üzerinde herhangi bir dörtlü veya beşli oluşturulamamıştır. Bu sebeple Gerdaniye perdesini güçlendirse de gerdaniye makamının seyir özelliklerini tam olarak göstermemiştir. Ancak gerdaniye makamına benzediği söylenebilir.

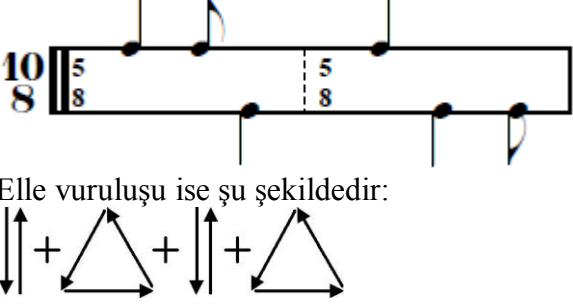
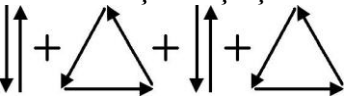
Tablo 17. Kürdi Hoyrat (Karşıya Kar Taneler)

ESERİN ADI	Kürdi Hoyrat (Karşıya Kar Taneler)
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Muzaffer ERTÜRK / Savaş EKİCİ
TÜR	Hoyrat
BİÇİM	Bir bölümlü, beş cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_2+a_3)+b+k_1+b_1+k_2+b^2+c+d+e$
USÛL	Serbest
RİTMİK YAPI	Serbest
SEYİR ve MAKAM	
Serbest olarak girilen saz bölümünde seyire eviç perdesi ile başlanmış, muhayyer ve düğâh perdeleri arasında inici bir ezgi yapısı ile hüseyini dizisi göstermiştir. Serbest olan söz bölümünde ilk mısraya (başlaması) gerdaniye perdesi ile girilmiş, bu perde civarında oluşturulan ezgi yapıları ile gerdaniye perdesi güçlendirilmiş ve kalışlar yapılmıştır. Ardından nevâda rastlı ve düğâhta uşşaklı kalış yapılmıştır. İkinci mısrada da (aşması) aynı ezgi yapısı kullanılmıştır. Üçüncü mısra olan meyan bölümünde (çıkması) seyire gerdaniye perdesi ile girilmiş ve muhayyer perdesi güçlendirilmiş nevâda rastlı kalış yapılmıştır. Dördüncü mısraya eviç perdesi ile girilmiş “yıkması-bağlaması” muhayyer perdesinde uzun soluklu kalışlar yapılmış ve nevâda rast gösterilmiş nevâ perdesi güçlendirilerek yerinde uşşak ile karar gidilmiştir. İnici seyire sahip olan eserde gerdaniye perdesi güçlendirilmiş ve gerdaniye makamı gibi seyire girilmiştir. Ancak eser seyirin işlenişi bakımından nevâ makamının özelliklerini göstermektedir. Genel yapısı itibariyle Nevâ makamına benzediği söylenebilir.	

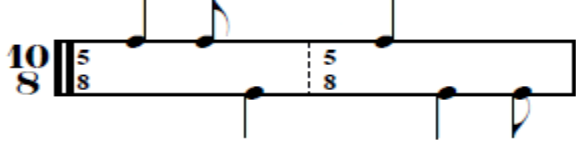
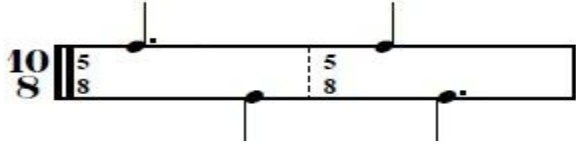
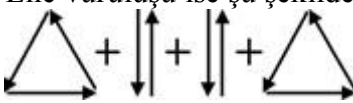
Tablo 18. Mendilim İşle Yolla

ESERİN ADI	Mendilim İşle Yolla
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Enver DEMİRBAĞ
DERLEYEN / NOTA	Muzaffer ERTÜRK / Savaş EKİCİ
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_2)+k_2+b(b_1+b_2+b_3)+b'(b'_1+b'_2+b'_3+b'_4)$
USÛL	2/4' lük Nim Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	 Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	Eserin saz kısmında seyire çargah perdesi ile girilmiş acem ve çargah perdeleri kullanılarak inici ezgi yapıları ile düğâh perdesinde hüseynili kalış yapılmıştır. Söz bölümünde ise seyire gerdaniye perdesi ile girilmiş, muhayyer ve eviç perdeleri alınarak hüseynde uşşaklı kalış yapılmış ve yerinde hüseyni beşlisi ile karara gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyre sahip olan eserde hüseyni dizisi kullanılmıştır. Genel yapısı itibariyle hüseyni makamına benzediği söylenebilir.

Tablo 19. Dersim Dört Dağ İçinde

ESERİN ADI	Dersim Dört Dağ İçinde
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	İshak SUNGUROĞLU / Vasfi AKYOL
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A $a(a_1+a_2)+k+b(\parallel:b_1:\parallel+b_2+b_2'+\parallel:b_1:\parallel+b_2'+b_2')$
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+3+2+3 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eserin saz bölümünde seyire eviç perdesi ile girilmiş, gerdaniye muhayyer ve tiz buselik perdeleri de alınarak oluşturulan ezgi yapılarında muhayyer perdesinde kalış yapılmış arkasından hüseyini perdesi güçlendirilerek hüseyini de hüseyini beşlisi gösterilmiştir. Acem perdesi alınarak hüseyinide kürdi ve inici bir melodi kalıbı ile yerinde uşşaklı kalış ile saz bölümü sonlanmıştır. Söz bölümünde ise gerdaniye perdesi ile seyire girilmiş, hüseyini perdesi güçlendirilerek hüseyinide uşşaklı kalış yapılmıştır ve benzer ezgi yapıları işlenerek eser yerinde hüseyinili karar etmiştir. İnici-çıkıkcı bir seyir özelliği gösteren eserde bazen hüseyini perdesi güçlendirilerek yerinde hüseyini beşlisi bazen de nevâ güçlendirilerek yerinde uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Eserde gerdaniye perdesi güçlendirilmiş ve gerdaniye makamı gibi seyire girilmiştir ancak seyir özellikleri bakımından gerdaniye makamını tam olarak karşılamamaktadır. Gerdaniye makamına benzediği söylenebilir.

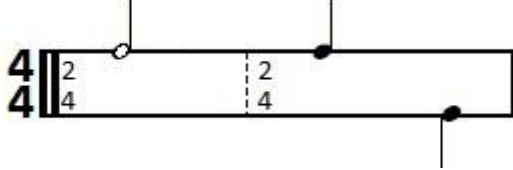
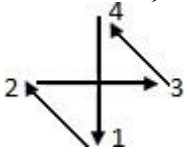
Tablo 20. Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ

ESERİN ADI	Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	Muzaffer SARISÖZEN
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A a(a ₁ +a ₂)+ :b: + a(a ₁ +a ₂)+ : b':
USÛL	10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 3+2+2+3 şeklindedir.  Kapalı Aksak Semai  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	Eser saz bölümünde seyire hüseyini perdesi ile girmiş hüseyini ve dügâh perdeleri arasında gezinen ezgi yapıları ile yerinde hüseyini beşlisini göstermiş sonra nevâ perdesini güçlendirerek dügâhta uşşak göstermiştir. Eser söz bölümüne gerdaniye perdesi ile girmiş eviç ve muhayyer perdesini de alarak nevâda rast beşlisi ile kalışlar yapmıştır. İkinci mısırda ise hüseyini perdesi güçlendirilerek yerinde hüseyini beşlisi kısaca gösterilmiştir. Son iki mısırda tekrar nevâ perdesi güçlendirilerek karara yerinde uşşak ile gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyre sahip olan eserde bazen hüseyini bazen de nevâ perdeleri güçlendirilmiştir. Ancak uşşak makamının da hüseyini makamının da seyir özellikleri ve asma kalışları tam olarak gösterilmediği için bu makamları tam olarak karşılamamaktadır. Ancak eserin genelinde hüseyini perdesi güçlendirildiği için hüseyini makamına daha çok benzemektedir diyebiliriz.

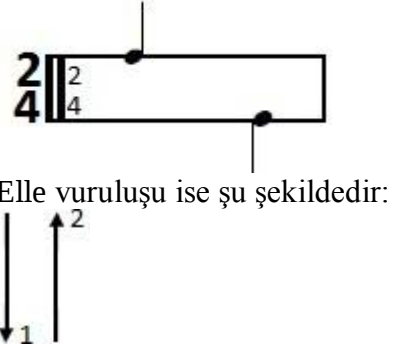
Tablo 21. Eminem Oturmuş Taşın Üstüne

ESERİN ADI	Eminem Oturmuş Taşın Üstüne
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	İshak SUNGUROĞLU - Fikret MEMİŞOĞLU / Savaş EKİCİ
TÜR	Uzun Hava
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. A (a+b+k+b')
USÛL	Serbest
RİTMİK YAPI	
SEYİR ve MAKAM	
Serbest olarak girilen saz bölümünde seyire gerdaniye perdesi ile başlanmıştır. Hüseyini perdesini alarak hüseyinde uşşak dörtlüsü ile kalış, hemen ardından nevâ perdesi güçlendirilerek yerinde uşşaklı kalış gösterilmiştir. Yerinde uşşak dörtlüsü ile yarım kalış gösterilerek yine serbest olan söz bölümüne geçilmiştir. Söz bölümünde de hüseyinde uşşaklı, nevâda rastlı kalışlar gösterilmiştir. Eserin sonuna doğru acem perdesi alınarak nevâda buselik gösterilmiş ve yerinde uşşak ile yarım kalış yapılmıştır. Eserde nevâ perdesi güçlendirilerek nevâda buselikli kalışlar yapılmış ve yerinde uşşak dörtlüsü ile karara gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyire sahip olan eserde, hüseyinde uşşak, nevâda rast ve nevâda buselikli kalışlar yapılmış, eserin sonunda ise nevâ güçlendirilmiş ve yerinde uşşak ile karara gidilmiştir. Genel yapısı itibariyle Nevâ makamına benzediği söylenebilir.	

Tablo 22. Bülbulüm Bağ Gezerim

ESERİN ADI	Bülbulüm Bağ Gezerim
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	Mehmet ÖZBEK
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. $A a(a_1+a_1'+a_2+a_3)+b(b_1+b_1'+b_2)+a_3'$
USÛL	4/4' lük Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	Ölçü kalıbı 2+2 şeklindedir.  Elle vuruluşu ise şu şekildedir: 
SEYİR ve MAKAM	
Eserde seyire eviç perdesi ile girilmiş hüseyini de uşşaklı ve nevâda rastlı kalış gösterilmiş ve yerinde hüseyinli yarım kalış yapılmıştır. Eserin sonuna kadar dügâh ve gerdaniye perdeleri arasında gelişen ezgi yapıları ile hüseyini perdesi güçlendirilmiş ve karara yerinde hüseyini ile gidilmiştir. İnici-çıkıcı seyre sahip olan eserde hüseyini dizisi kullanılmıştır. Genel yapısı itibariyle hüseyini makamına benzediği söylenebilir.	

Tablo 23. Saray Yolu Düz Gider

ESERİN ADI	Saray Yolu Düz Gider
YÖRESİ	Elazığ
KAYNAK KİŞİ	Hafız Osman ÖGE
DERLEYEN / NOTA	İshak SUNGUROĞLU
TÜR	Türkü
BİÇİM	Bir bölümlü, iki cümleli biçim özelliği göstermektedir. :A a(a ₁ +a ₁ ')+b(b ₁ +b ₂):
USÛL	2/4' lük Nim Sofyân usûlünde yazılmıştır.
RİTMİK YAPI	 Elle vuruluşu ise şu şekildedir:
SEYİR ve MAKAM	
Seyire hüseyini perdesi ile başlanmış, gerdaniye ve dügâh perdeleri arasında gelişen aynı ezgi yapıları tekrarlanmış hüseyini perdesi güçlendirilerek karara hüseyini beşlisi ile gidilmiştir. Çıkıcı seyire sahip olan eserde tam bir hüseyini dizisi oluşturulmamıştır. Ancak genel yapısı itibarıyla hüseyiniye benzediği söylenebilir.	

3.2.2.1. Değerlendirme

Kürdi faslındaki eserleri incelediğimiz bu tablolarda tespit ettiğimiz bilgilerden hareketle şunları söyleyebiliriz:

Eserlerin Usûlleri

Tablo 24. Kürdi Faslında İncelenen Eserlerin Usûl Dağılımı

Usûller	Kürdi Fash
10/8 Aksak Semai	2
4/4 Sofyan	3
2/4 Nim Sofyan	3
Serbest (Usûlsüz)	2

İncelemeye tabi tuttuğumuz Kürdi faslındaki on adet eserden ikisinin 10/8’lik Aksak Semai usûlünde, üçünün 4/4’lük Sofyan usûlünde, üçünün 2/4’lük Nim Sofyan usûlünde, ikisinin ise serbest(usûlsüz) olduğu yukarıdaki tabloda gösterilmiştir. THM de yoğun olarak görülen ve on zamanlıya kadar olan usûllerin, bu fasılda da genel olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

Eserlerin Türleri

Tablo 25. Kürdi Faslında İncelenen Eserlerin Tür Dağılımı

Türler	Kürdi Fash
Türkü	7
Peşrev	1
Uzun Hava	2

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi, incelediğimiz Kürdi faslındaki on eserden yedisi ‘Türkü’, biri ‘Peşrev’, biri ‘Uzun Hava’, biri de yine uzun hava türlerinden biri olan ‘Hoyrat’tır. Bu fasılda da Muhalif faslında olduğu gibi Türk Halk Müziği’nde en çok kullanılan ‘Türkü’ türündeki eserlerin yoğun olarak icra edildiğini söyleyebiliriz.

Eserlerin Biçimleri

Kürdi faslında incelenen eserlerin tamamının bir bölümlü olduğu tespit edilmiştir. Yine biçim yapısı olarak, özellikle türkülerde en çok görülen bir bölümlü biçimler saptanmıştır.

Eserlerin Makam Yapıları

Yöresel isimle anılan ‘Kürdi Makamı’nın, çeşitli kaynaklarda Türk Sanat Müziği’ndeki Uşşak-Hüseyni makamlarını karşıladığı söylenmiştir. Yukarıda yaptığımız incelemeler sonucunda Uşşak-hüseyni makamlarının yanına Nevâ ve Gerdaniye makamlarını da ekleyebiliriz. Ancak yapmış olduğumuz incelemelerde de görülüyor ki yörede ‘Kürdi’ olarak adlandırılan makam, Türk Sanat Müziği’nde kullanılan bu makamları tam olarak karşılamamaktadır.

SONUÇ

Elazığ-Harput'un konumu ve coğrafi yapısı birçok medeniyetin buraya hâkim olma mücadelesini de beraberinde getirmiştir. Yöre, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bunun neticesinde farklı kültürlerin izlerinin görüldüğü önemli bir merkez haline gelmiştir. Günümüze kadar burada yaşayan farklı etnik ve dini toplulukların etkisi, yörede zengin bir kültürel yapının oluşmasını sağlamıştır. Bu durum yöre kültürünün en önemli öğelerinden olan Elazığ-Harput Müziği'ni de fazlasıyla etkilemiştir.

Klasik Türk Müziği, Mehter Müziği, Türk Halk Müziği ve Türk Tasavvuf Müziği gibi, Türk Müziği'ni oluşturan unsurların etkilerinin görüldüğü Harput Müziği'ni, Onur Akdoğu'nun da ifade ettiği şekilde bir *köprü tür* olarak değerlendirebiliriz.

Elazığ-Harput Folkloru'nda önemli bir yere sahip olan Kürsübaşı uygulamaları, aslında kültürel bir toplantı olma özelliği taşımaktadır. Bu toplantıların unsurlarından biri hatta en önemli olanı fasıllar halinde icra edilen müziktir. Öyle ki günümüzde Kürsübaşı denilince hemen hemen ilk akla gelen müzik icrasıdır.

Kürsübaşı uygulamalarındaki geleneksel müzik icrasında, yörede en çok bilinen iki fasıl karşımıza çıkmaktadır. Bunlar çalışmamız içerisinde incelemeye tabi tuttuğumuz Muhalif ve Kürdi fasıllarıdır. Bu iki fasılın her birinden onar adet olmak üzere, toplam yirmi adet eser tür ve biçim yönünden incelenerek gerekli değerlendirmeler yapılmıştır. Bu çalışmada, eserlerin usûl yapıları, türleri, biçimleri ve makamsal seyir özellikleri tespit edilerek tablolar halinde gösterilmiştir.

Yaptığımız incelemeler sonucunda; yirmi adet eserden sekizinin 10/8'lik Aksak Semai usûlünde, beşinin 4/4'lük Sofyan usûlünde, üçünün 2/4'lük Nim Sofyan usûlünde, üçünün serbest (usûlsüz) ve birinin de saz bölümünün 4/4'lük Sofyan, söz bölümünün ise serbest (usûlsüz) olduğu tespit edilmiştir. Usûl bakımından genel olarak THM de yoğun olarak kullanılan ve on zamanlıya kadar olan usûllerin çoğunlukla görüldüğünü söyleyebiliriz.

İncelediğimiz yirmi eserden on beşi 'Türkü', biri 'Peşrev', dördü de 'Uzun Hava' türündedir. Ayrıca Uzun Hava türü içinde gösterdiğimiz eserlerin ikisi 'Hoyrat' biri de 'Gazel' türündedir. Tür olarak 'Peşrev' ve 'Gazel' dışında Türk Halk Müziği türlerinden 'Uzun Hava' ve 'Hoyrat'ın yanı sıra, yine Türk Halk Müziği'nde en yoğun olarak kullanılan 'Türkü' türünde eserlerin daha çok icra edildiğini söyleyebiliriz.

Çalışmamızda yer alan eserlerin biçim yapılarına baktığımızda, cümle sayıları değişmekle beraber genel olarak Türk Halk Müziği'nde en çok görülen bir bölümlü biçimler tespit edilmiştir. İncelediğimiz eserlerde bu konudaki tek istisna, Muhalif Gazel adıyla bilinen eserdir. Bu eser, saz bölümünün usûllü söz bölümünün serbest olması, bölümleri oluşturan cümlelerin birbirinden farklı olması gibi, çalışmamız içerisinde geniş bir şekilde ifade ettiğimiz nedenlerle, yedi bölümlü (özgür biçimli) olarak belirlenmiştir.

Çalışmamızı yaparken incelediğimiz kaynaklarda yörede kullanılan makamlarla ilgili tutarlı ve net bilgilere rastlanmamıştır. Elazığ-Harput Müziği ile ilgili yapılan makam tasniflerine baktığımızda, farklı kaynaklarda birbirinden farklı tasnifler yapıldığı görülmüştür. Bu tasniflerde bazı makamlar Türk Müziği'ndeki adlarıyla, bazıları da yöreye has adlarla yer almıştır. Ayrıca bu tasniflerin bir kısmında, yöreye has adlarla anılan bazı makamlar Türk Müziği makamları içerisinde gösterilmiş, bir kısmında ise yine yöreye has adlarla anılan bazı makamlar, yöreye has başka bir makam adı altında gösterilmiştir. Elazığ-Harput Müziği ile ilgili incelediğimiz hemen hemen bütün kaynaklarda, yöresel adla anılan 'Kürdi Makamı'nın Türk Müziği'ndeki 'Uşşak-Hüseyni' ve bunlara yakın makamları karşıladığı, 'Muhalif Makamı'nın ise Türk Müziği'ndeki 'Segâh-Hüzzam' ve yine bunlara yakın makamları karşıladığı belirtilmiştir. Eserlerin makam yapılarını incelediğimizde ise yörede 'Kürdi ve Muhalif Makamı' olarak adlandırılan eserlerin bir makamın oluşmasını sağlayan unsurlar bakımından, yukarıda bahsedilen Türk Müziği makamlarını karşılamadığı görülmüştür. Öyle ki incelediğimiz bazı eserlerde diziyi meydana getiren dörtlü ve beşlilerin bile tam olarak oluşmadığı tespit edilmiştir. Bunları göz önüne aldığımızda, yörede makam olarak ifade edilen bu yapıların, Türk Müziği'ndeki makamları tam anlamıyla karşılamadığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte, yöresel olarak isimlendirilen ve adına makam denilen terimlerin (Kürdi, Muhalif vb.) yörenin folklor terminolojisinde kullanılan terimler olmaktan ileri gitmediğini söyleyebiliriz. Ayrıca yörede 'makam' adı verilen bu yapılar, bir makamın sahip olması gereken özelliklerin tamamını bir arada gösteremediği için, Türk Müziği makamları içerisinde yer almamışlardır.

Yaptığımız bu çalışmanın daha sonra yapılacak olan çalışmalara ışık tutarak, yöreye ait diğer eserlerin de incelenmesine yardımcı olmasını temenni ediyoruz. Bundan sonra yapılacak olan araştırmaların da Elazığ-Harput Müziğinin doğru olarak değerlendirilip, gelecek kuşaklara aktarılması açısından önemli ve değerli olacağı kanaatindeyiz.

KAYNAKLAR

- ABACI, Tahir, (2000), *Harput/Elazığ Türküleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- AKDENİZ, İlhan, (2010), “Harput ve Elazığ’da Müzik”, GSED, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2319/2326>, Erzurum.
- AKDOĞU, Onur, (1996), *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- ARDIÇOĞLU, Nurettin, (1964), *Harput Tarihi*, İstanbul.
- BUDAK, Ogün Atilla, (2006), *Türk Müziği’nin Kökeni-Gelişimi*, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Cumhuriyetimizin Kuruluşunun 75. Yılı Anısına 98 Elazığ İl Yıllığı, (1998) Ankara.
- Cumhuriyetin 50. Yılında Elazığ 1973 İl Yıllığı, (1976), Bingöl Matbaası, Elazığ.
- EKİCİ, Savaş, (2009), *Elazığ-Harput Müziği*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Elazığ Belediyesi, (2010), *Notalarla Harput Nağmeleri*, Elazığ Belediyesi kültür Yayınları Serisi, Güntek Ofset Matbaa, Elazığ.
- Elazığ 1967 İl Yıllığı, (1970), Bingöl Matbaası, Elazığ.
- Elazığ İl Yıllığı 92, (1992), Aydoğdu Ofset LTD. ŞTİ., Ankara.
- Elazığ İl Yıllığı 96, (1996), Ankara.
- Elazığ Valiliği, (2012), *Sayılarla Elazığ 2012*, Köse Dijital Matbaa Ozalit Merkezi, Elazığ.
- Elazığ Valiliği, (2013), *Sayılarla Elazığ 2013*, Grafikent Dijital Baskı Merkezi, Elazığ.
- MEMİŞOĞLU, Fikret, (1988), *Harput Ahengi*, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, No: 1, Ankara.
- _____. (1995), *Harput Halk Bilgileri*, Elazığ Kültür Derneği Yayınları No: 2, Elazığ.
- ÖZBEK, Mehmet, (1994), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul.
- _____. (1998), *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*, Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay. Ankara.
- ÖZGÜL, Mustafa, TURHAN, Salih, DÖKMETAŞ, Kubilay, (1996), *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Cem Veb Ofset Ltd. Şti., Ankara.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı, (1987), *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Çevik Matbaacılık, İstanbul.

- ÖZTUNA, Yılmaz, (1990), *Büyük Türk Musiki Ansiklopedisi*, C. I-II, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- ÖZTÜRK, Tahsin, (1999), “Harput-Elazığ Musikisi”, *Notalarla Harput Musikisi*, C.I, s.16, Çağ Ofset, Elazığ.
- PELİKOĞLU, Mehmet Can, (2012) *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması*, Mega Ofset Matbaacılık, Erzurum.
- SAY, Ahmet, (1985), *Müzik Ansiklopedisi*, Sanem Matbaası, Ankara.
- SİVRİKAYA, Sebahattin, (2002), *Notalarıyla Elazığ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri*, Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları No: 3, İstanbul.
- SUNGUROĞLU, İshak, (1961), *Harput Yollarında*, C.3, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları No: 2, Özaydın Matbaası, İstanbul.
- _____. (1968), *Harput Yollarında*, C.4, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları No: 2, Özaydın Matbaası, İstanbul.
- TAMAY, Sedat, (2009), *Tahtacı Semahları ve Mengi (İnceleme ve Metinler)*, (Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı, Türk Halk Bilimi Bilim Dalı yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.
- TAŞBİLEK, Şemsettin, (2012), *Bize Harputlu Derler Elazığ Müzik Kültürü C.I-II*, Başarı Dergisi Yayınları, Bursa.
- TURHAN, Salih, TAŞBİLEK, Şemsettin, (2009), *Elazığ – Harput Havaları*, Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları, Cem Veb Ofset, Ankara.
- Türk Dil Kurumu, (2011), *Türkçe Sözlük*, Ankara.
- YALTIRIK, Hüseyin, (2003), *Tasavvufî Halk Müziği*, TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- YAPICI, Süleyman, (2009), *Osmanlı Salnamelerinde Harput 1869 – 1908*, Örnek Ofset Matbaacılık, Elazığ.
- YÖNETKEN, Halil Bedii, (1966), *Derleme Notları I*, Orkestra Yayınları. İstanbul.
- www.elazigkulturturizm.gov.tr/belge/1-57125/tarihce.html, 08.07.2013.

EKLER

Ek-1. İncelememizde Kullandığımız Notalar

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR

(OYUN TÜRKÜSÜ)

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Elazığ Musiki Cemiyeti

Derleyen: Şemsettin TAŞBİLEK

Saz...

Çay da çı ra ya nı yor
Fi til çif te ya ra bir

Ha nım na nay na nay Na nay gü lüm

na nay Na nay ya rim na nay

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR (OYUN TÜRKÜSÜ)



-1-

Çayda çıra yanıyor
Humar göz uyanıyor
Fitil çifte yara bir
Yürekmi dayanıyor

Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

-2-

Çayda çırarım var
Gizli yaralarım var
Eller al yeşil giymiş
Benim karalarım var

Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

-3-

Çayda çıra yakarım
Yar yoluna bakarım
Bir yüz görümlüğüne
Beşbirlik takarım

Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

-4-

Çayda çırarlar yakın
Çıkın yoluna bakın
Hak nazardan saklasın
Kem göz değmesin sakın

Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Enver DEMİRBAĞ

Derleyen : Muzaffer ERTÜRK
Notaya Alan : Savaş EKİCİ

GÖRMEDİM ÂLEMDE

The musical score is written for a single melodic line in 10/8 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing slurs and fingerings (e.g., 2, b2). The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for the phrase 'TA E ZE L'.

GÖR ME Dİ M A LE M DE
BİR BEN ZE Rİ N E Y GÜ ZEL
ÖĞ MÜŞ DE YA RAT MI Ş
YA RA DA NI M TA E ZE L
TA E ZE L BÖY LE BO Y
BÖ Y LE BO S BU İN CE BE L

BE YA Z EL BÖY LE KA Ş
BU İŞ VE

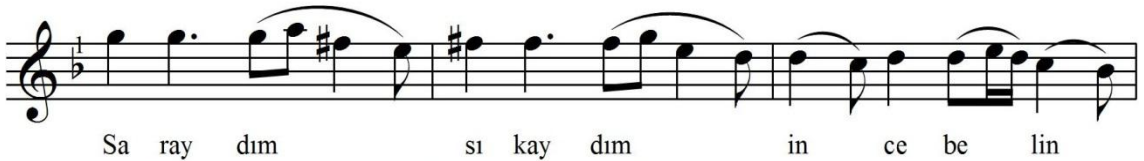
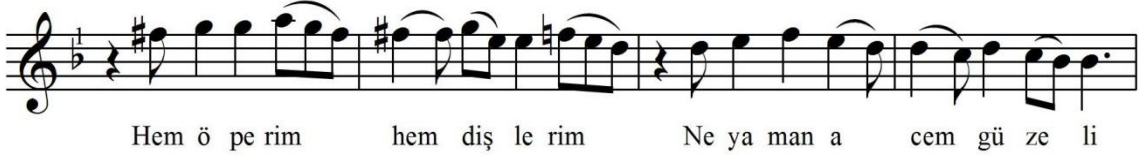
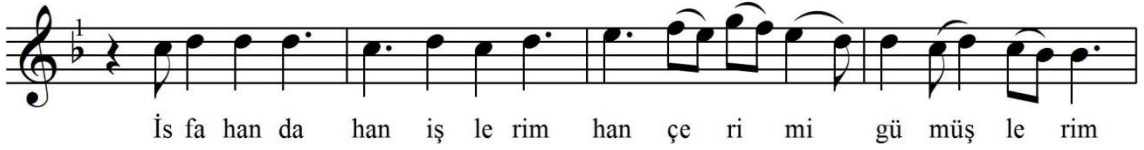
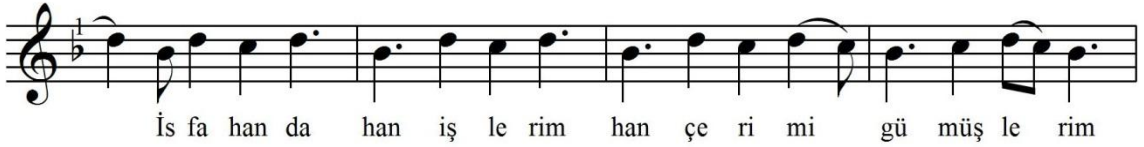
BÖY LE GÖ Z BÖY LE E DA
BU CİL VE HİÇ KİM SE DE

1. BÖ Y LE NA Z 2. BU LU N MA Z

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
 Kimden Alındığı : Paşa DEMİRBAĞ
 Enver DEMİRBAĞ

Notaya Alan
 Sebahattin SİVRİKAYA

İSFAHAN TÜRKÜSÜ



III. İsfahanda han kalmadı
Sende bende can kalmadı
Mısırdı sultan kalmadı
- Nakarat -

O YANI PEMBE

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Paşa DEMİRBAĞ

Derleyen

Notaya Alan: Mehmet ÖZBEK

§

O ya nı pem be ma lım bu ya nı pem be las
O ya nı pem be las ma lım bu ya nı pem be las

Toz pem be şal va ra a nam gön lüm var sen de maz
Toz pem be şal va ra a nam gön lüm var sen de maz

Gül pem be şal va ra ca nım Gön lüm var sen de maz
Gül pem be şal va ra ca nım Gön lüm var sen de maz

Kaş la ra göz le re göz le re kur ban

El vur ma diz kır ma Ah si nem ya re dir a nam

Si nem ya ra dır Saz...

O YANI PEMBE



-1-

O yanı pembe (malım) bu yanı pembe
Toz pembe şalvara (anam) gönlüm var sende
Gül pembe şalvara (canım) gönlüm var sende

Kaşlara gözlere gözlere kurban
El vurma diz kırma ah sinem yaredir

-2-

O yanı atlas malım bu yanı atlas
Toz pembe şalvara (anam) iğneler batmaz
Gül pembe şalvara (canım) iğneler batmaz

Kaşlara gözlere gözlere kurban
El vurma diz kırma ah sinem yaredir

MUHALİF HOYRAT

SÜRME BENİ

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Abbas BAKIR

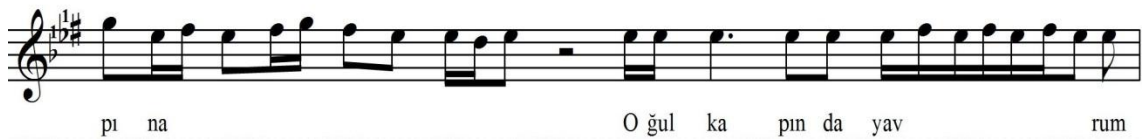
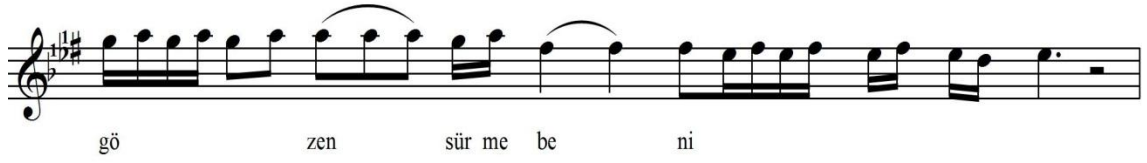
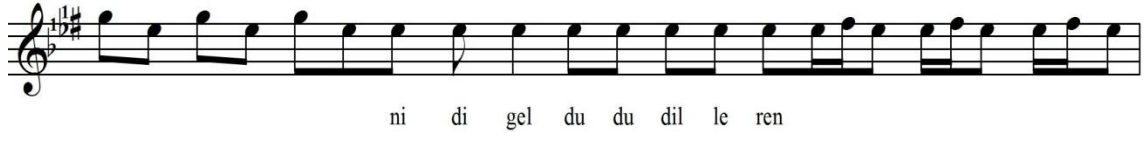
Derleyen: Şemsettin TAŞBİLEK



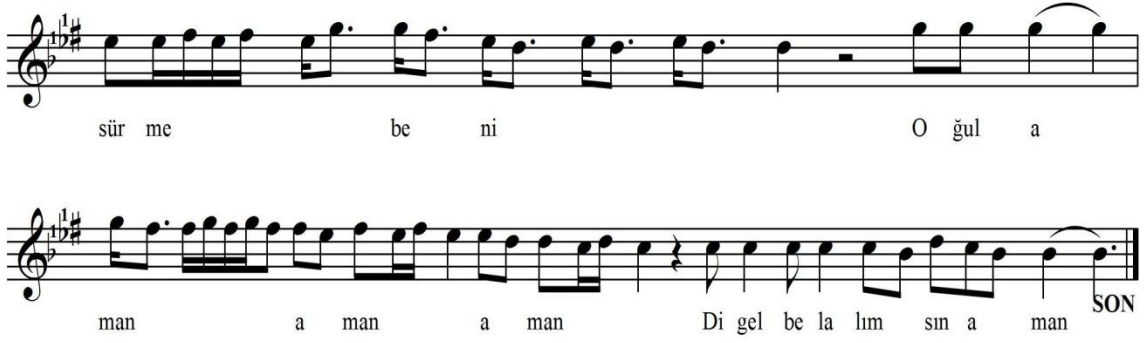
1. AĞIZ



MUHALİF HOYRAT SÜRME BENİ



MUHALİF HOYRAT SÜRME BENİ



Ah hele zalım Sürme beni (yavrum,oğul) sürme beni
Di gel dudu dilleren gurban

Hele zalım Çek gözen sürme beni di gel
Çek gözen sürme beni vah

Ah baba bugün Dara düştüm (yavrum) geldim kapına
Oğul Kapında (yavrum) sürme beni

Oğul aman aman aman
Di gel belalımsın aman

MUHALİF HOYRAT İÇİN DİĞER MANİLER

Sürme beni sürme beni
Çek gözen sürme beni
Kapında kulun olam
Eşikte sürme beni

Dağlar ağardı kardan
Haber gelmedi yardan
Ya gel ya mektup gönder
Kurtar beni bu dardan

Daldalanım daldalanım
Dalım yok daldalanım
Ben feleğe neyledim
Bırakmaz daldalanım

Yandı canım yandı canım
Tutuştı yandı canım
Desem el beni kınar
Demesem yandı canım

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Hafız Osman ÖGE

Derleyen : İshak SUNGUROĞLU
Notaya Alan : Nurettin DEMİRBAŞ

ÇAYIN ÖTE YÜZÜNDE

1. Staff: ÇA BEN YIN YA Ö Rİ TE Mİ YÜ TA ZÜ N DE RI M

2. Staff: CEY ÇİF LAN TE BE Y N NA VA R DÜ R YÜ ZÜ N DE ZÜ N DE

3. Staff: A ĞAM YAR KI Y MA BA NA

4. Staff: PA ŞAM YA R KI Y MA BA NA

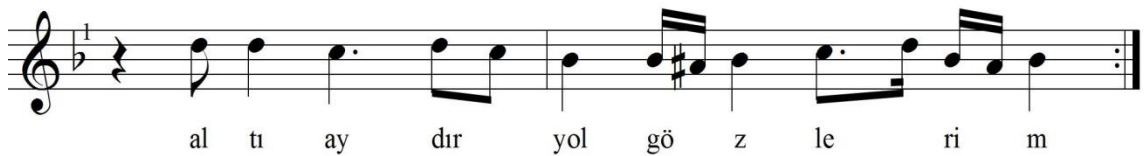
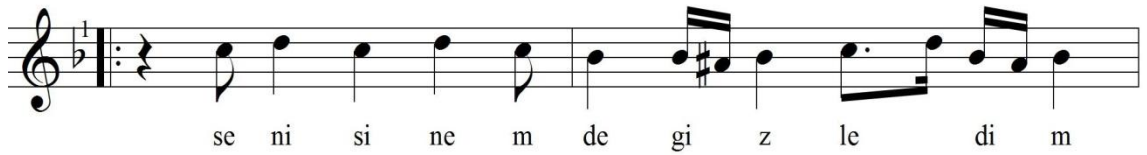
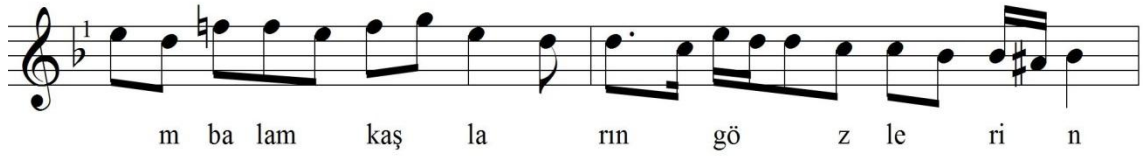
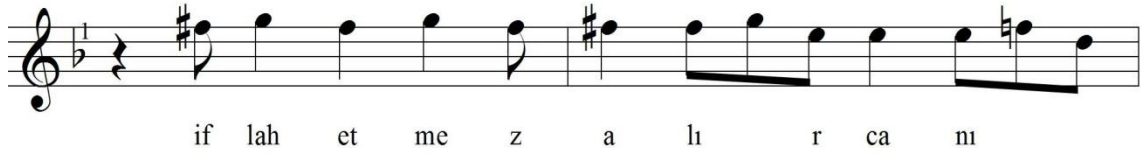
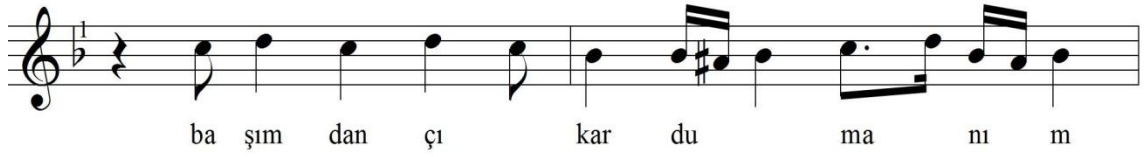
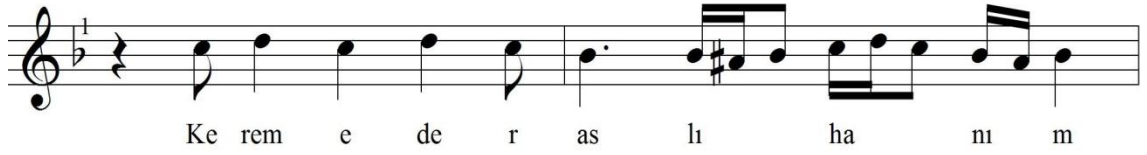
5. Staff: TOY DA VU Y RU L DU M SA NA

6. Staff: ZA Tİ DE VUR GU NU M SA NA

KEREM EDER ASLI HANIM (Kerem-Aslı Türküsü)

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Enver DEMİRBAĞ

Derleyen : Muzaffer ERTÜRK
Notaya Alan : Savaş EKİCİ



Kerem eder Aslı Hanım
Başımdan çıkar dumanım
İflah etmez alır canım
Balam kaşların gözlerin
Seni sinemde gizlerim
Altı aydır yol gözlerim

Kerem Aslı avarası
Olmuş yüreğim yarası
Sanki ceylanın balası
Nakarat

Aslı: Aslı han der; Kerem etti
Eller namahrem etti
Kaşın gözün verem etti
Nakarat

Kerem: Havada şahine benzer
Yerde güvercine benzer
Beni çarpan cine benzer
Nakarat

Aslı: Gönül tahtında oturur
Dilsizi dile götürür
Beni murada yetürür
Nakarat

Kerem: Aslı han yavru kuzudur
Bir ananın bir kızıdır
Gecenin ay yıldızıdır
Nakarat

Kerem: Gah kast eder, verem eyler
Gah mest eder, kerem eyler
Gah helalı, haram eyler
Nakarat

Aslı: Ağam ne haldir bu hal
Dolanırım hayal meyal
Gah sevap işler gah vebal
Nakarat

Kerem: Gah boşaltır, gah doldurur
Gah ağlatır, Gah güldürür
En sonu beni öldürür
Nakarat

MUHALİF GAZEL

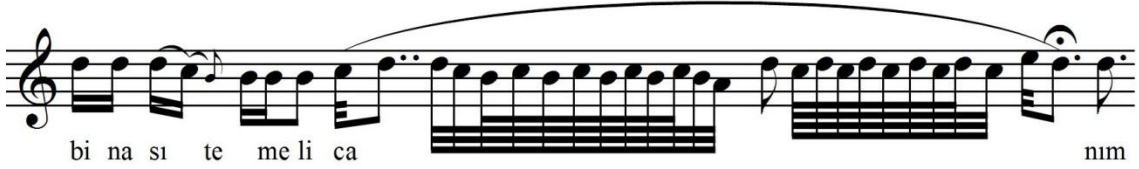
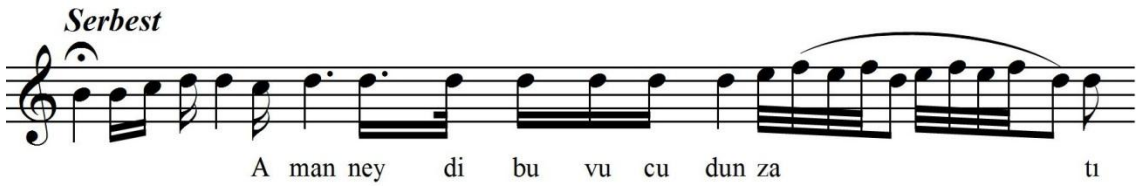
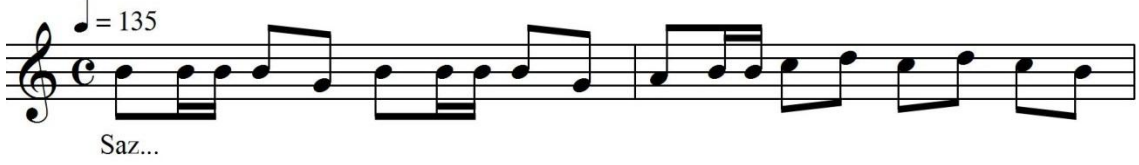
(NEYDİ BU VUCUDUN ZATI BİNASI TEMELİ)

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ

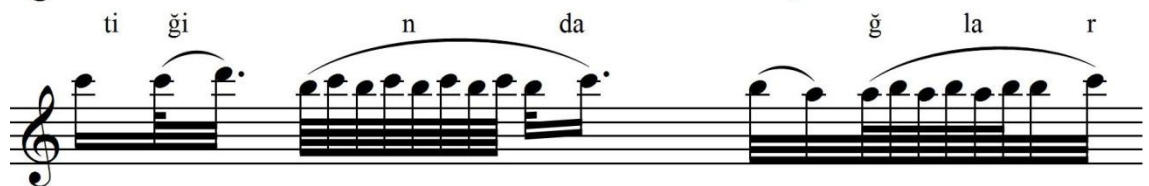
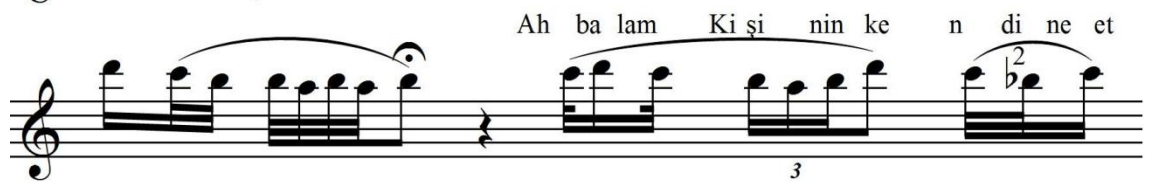
Derleyen : Şemsettin TAŞBİLEK

Kaynak Kişi : Şemsettin TAŞBİLEK

Notalayan : Hasan ÖZEL







ba ne ka rı n da ş

ne de yo l da ş e de me z me de da ma n

a ma na ma n Hu dam ma m ma

na ma n di ley ya re y

Saz...

Serbest

Ah ba lam Bõy le gaf let de i ke n

kim se a nı baş e de me z

A h Bir da nış ma na va rı p

müş kü lü nü fa ş e de me z

A Va i zin kı sa yi

e f sa ne si ni ³ din le ye me

m Ya r

Ya rim id ra k e de li ter ki a duv

eyle ye mem a ma na ma n me de da ma na ma n

da hil am ma n ³ Hu da mam ma n

Neydi bu vücudun zatı binası temeli
Gafilin cem-i ni bazaar eder eyle r kümmeli

Kişinin kendine ettiğin dağ daş edemez
Ne ahubba ne karındaş ne de yoldaş edemez

Sade gevherle yükleseler bin cemeli
Haleti nez erişdikçe anı neylemeli

Böyle gafletde iken kimse anı baş edemez
Bir danışmana varıp müşkülünü faş edemez

Vaizin kısa-i efsanesini dinleyemem

Yarim idrak edeli terk-i aduv eyleyemem

Şiir: Harputlu Hacı Mamo'dan intikal etmiştir

HER KİTÂBE KİM LEB-İ LÂ'LİN HADİSİN YAZALAR

MUHALİF TATYAN

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Hafız Osman ÖGE

Derleyen: Şemsettin TAŞBİLEK

Ş

Saz...

Φ

Her ki ta be kim le bi lâ

lin ha di sin ya za lar Saz...

Riş te i can bir le aşk eh li a nı şı

ra ze ler Saz... Ha di ley

Ş

li ley li ley li ley li a man Saz...

Φ

Bu ne sır dır sır rı aş kı de me dim ben

kim se ya Saz... Şeh re düş müş

HER KİTÂBE KİM LEB-İ LÂ'LİN HADİSİN YAZALAR

MUHALİF TATYAN

ben se ni sev dim de yu a va ze

ler Saz... He le yar yar yar

Ar sız yar i man sız yar din sız yar

Al han çe ri vur si ne me i ki

yar Bak ki be nim de ru num da

ne ler var ne ler var

-1-

Her kitâbe kim leb-i lâ'lin hadisin yazalar
 Rîşte-i can birle aşk ehliânı şirazeler
 Hadi ley li ley li leyli aman
 Bu ne sırdır sırrı aşkı demedim ben kimseye
 Şehre düşmüş ben seni sevdim deyu avâzeler

Hele yar yar yar
 Arsız yar, imansız yar dinsiz yar
 Al hançeri vur sineme iki yar
 Bak ki benim derunumda neler var neler var

-2-

Şeyhiler meyhaneden yüz döndürdüler mescide
 Bi tarikatler gerek kim doğru yoldan azalar
 Hadi leyli leyli leyli aman
 Ey Fuzuli yar eğer cevretse ondan incinme
 Yarin cevri aşka her dem mubabbet tazeler

Hele yar yar yar
 Arsız yar, imansız yar dinsiz yar
 Al hançeri vur sineme iki yar
 Bak ki benim derunumda neler var neler var

GELİN AĞLAR YAŞIN YAŞIN (KINA TÜRKÜSÜ)

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişiler: Nihat KAZAZOĞLU
Adnan ÇİLESİZ

Derleyen: Salih TURHAN

Ge li nağ lar ya şın ya şın

Git mem di ye sal lar ba şın

Şim di ge lir beğ kar da şın

Ağ la ma ge lin ağ la ma

E loğ lu dur bel bağ la ma

-1-

Gelin ağlar yaşın yaşın
Gitmem diye sallar başın
Şimdi gelir beğ kardaşın
Ağlama gelin ağlama
El oğludur bel bağlama

-2-

Gelinin giydiği atlas
Atlası iğneler batmaz
Gelin güveğsiz yatmaz
Geline tel duvağ olsun
Hemen güveği sağ olsun

-3-

Gelin oturur tahtına
Bülbüller öter vahtında
Kızlar gelinlik bahtında
Beri gel gelin beri gel
Saçların yerde sürü gel

-4-

Gelinin giydiği yeşil
Duvağı başından aşır
Bir hoşum dilim dolaşır
Ağlama gelin ağlama
Yeter yüreğim dağlama

-5-

Sofrada koydum kaşığı
Atladım geçtim eşiği
Babamdır gözümlü ışığı
Şen olsun şen babam evi
Benzer olmaz yaban evi

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Enver DEMİRBAĞ

Derleyen : Türker EROĞLU
Notaya Alan : Savaş EKİCİ

HARPUT PEŞREVİ (Paşa Göçtü)



This image displays ten staves of musical notation, likely for a single melodic line. The music is written in 2/4 time, as indicated by the '2' over the '4' in the time signature on each staff. The key signature is one flat (B-flat), shown by a flat symbol on the B line of the staff. The notation includes a variety of rhythmic values: eighth notes, sixteenth notes, and dotted notes. There are also rests and accidentals, including natural signs and sharp signs. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The subsequent staves continue the melodic development with increasing complexity in the rhythmic patterns, particularly in the middle staves. The final staff concludes with a double bar line.

T R T MÜZİK DAİRESİ . YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2724
İNCELEME TARİHİ: 7 6 1985

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

YÖRESİ
ELAZIG

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

OSMAN ÖGE - ŞÜKRÜ CANAYDIN

SÜRESİ :

KAR MI YAĞMIŞ ŞU HARPUT'UN BAŞINA

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

KAR MI YAĞ MIŞ ŞU HAR PU TUN

BA ŞI NA — KUR BA NO LAM

TOP RA — ĞI NA — TA — ŞI NA —

TA ŞI NA — TA ŞI NA — A —

MA — N KUR BA NO LAM

TOP RA ĞI NA — TA — ŞI NA —

TA ŞI NA — TA ŞI NA — A

MAN HE NÜZ GİR — MIŞ

ON ÜÇ ON DÖRT YA ŞI NA —

-2-

KAR MI YAĞMIŞ ŞU HARPUT'UN BAŞINA

KÜ ÇÜ CÜK TEN BİR— YAR SEV DİM

YAH NEN Nİ— YAR NEN Nİ—

YAR NEN Nİ—

KÜ ÇÜ CÜK DEN BİR— YAR— SEV DİM

YAH NEN Nİ— YAR NEN Nİ—

YAR NEN Nİ NE—N Nİ

BİR AH ÇEKSEM KARŞIKI DAĞLAR YIKILIR
 BUGÜNPOSTA GÜNÜ CANIM SIKILIR
 ELLERİN MEKTUBU GELMİŞ OKUNUR
 BENİM YÜREĞİME HANÇER SOKULUR

BİR AH ÇEKSEM KARŞIKI DAĞLAR ÜNÜLER
 AH ETTİKÇE ESKİ DERDİM YENİLER
 BEN ÖLÜRSEM MEZAR TAŞIM İNİLER
 BU DERT BENİ İFLAH ETMEZ ÖLDÜRÜR

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2424
İNCELEME TARİHİ: 2-2-1984

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

YÖRESİ
HARPUT

DERLEME TARİHİ
16-12-1972

KİMDEN ALINDIĞI
ABDULLAH TUNÇ

MEZİREDEN ÇIKTIM AĞRIYOR BAŞIM

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

ME Zİ RE DEN ÇI K TI M A Ğ RI YO R BA ŞI M

ME Zİ RE DEN ÇI K TI M A Ğ RI YO R BA ŞI M

HAR PU TA VA R MA DA N SE RİL Dİ NA ŞI

M HAR PU TA VAR MA DA N SE RİL Dİ NA ŞI M

İN Tİ KA MİM A L Sİ N BA Cİ KAR DA ŞI M

İN Tİ KA MİM A L Sİ N BA Cİ KAR DA ŞI M

Dİ DEĞ ME DE Ğ ME DE YA RAM DE Rİ N Dİ R

YA RA ME YO LU R SA ME V LÂ KE Rİ M Dİ R

(ZEYNO'NUN) - 2 -
SARA'NIN EVLERİ TOPTOP'A BAKAR
KATİBİ VURMUŞLAR AL KANLAR AKAR
BİR MAHLE KATİBİN YOLUNA ÇIKAR
Dİ DEĞME, Dİ DEĞME NAR TANESİYEM
ANAMIN BABAMIN BİR TANESİYEM

- 3 -
ATIMI BAĞLADIM BEN BİR DİKENE
TÜKETTİN ÖMRÜMÜ, ÖMRÜN TÜKENE
BENDEN SELÂM OLSUN KEFEN DİKENE
Dİ VURMA, DA VURMA BEN YARALIYAM
EL ÂLEM AL GEYİMİŞ, BEN KARALIYAM.

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ

Derleyen : Muzaffer ERTÜRI

Kaynak Kişi : Enver DEMİRBAĞ

Notalayan : Savaş EKİCİ

KÜRDİ HOYRAT



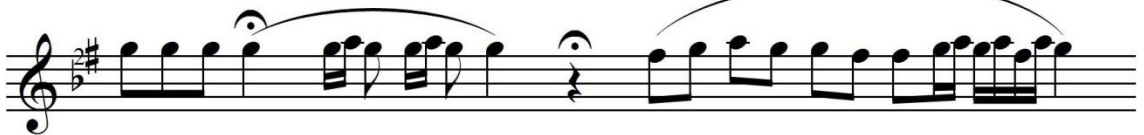
AH HE LE ZA LIM KA R ŞI YA YAV RU M



KA R TA NE LE R



KA RTA NE LE R (SAZ - - - - -)



AH HE LE ZA LIM O



TURMU Ş NA RTA NE LE RGÜ ZE LİM

NA RTA NELE R AH HE LE

ZA LI M Ö LÜR

SE YA RİM ÇOK LAR ÖL SÜN Dİ GE L A NAN

Ö LE HE LEKUR BA N ÖL ME SİN BİR TA NE

LE R A MA N

A MA N AMANA MA N A MA N

A MAN DA Ğ LA RI AL MIŞ KAR İ LE BO RAN

A MA N A MA N A MAN

ÇO K İÇ Mİ ŞE M HA Lİ M YA MA N

A MA N A MA N

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Enver DEMİRBAĞ

Derleyen : Muzaffer ERTÜRK
Notaya Alan : Savaş EKİCİ

MENDİLİM İŞLE YOLLA

Men di li m iş le yol la me n di lim

iş le yol la iş le gü müşle yol la

di ya r yar hal den bil mez di ya r yar

söz an la ma z bi ça re i çi ne

beş el ma ko y i çi ne be ş el ma koy

bi ri ni di ş le yol la di ya r yar

hal dan bil mez ne ça re geç ti öm rü m ne fay da

DERSİM DÖRT DAĞ İÇİNDE

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Hafız Osman ÖGE

Derleyen: İshak SUNGURLU

Notaya Alan: Vasfi AKYOL



DERSİM DÖRT DAĞ İÇİNDE

var i çin de Bir ya rim var i çin de

Nol du a ğa ma nol du Nol du pa

şa ma nol du Sa rar dı ben zi sol du

A ğam bur dan gi de li Bu yer ler

vi ran ol du A ğam bur dan gi de li

Bu yer ler vi ran ol du

Bu yer ler vi ran ol du

-1-

Dersim dört dağ içinde
Gülü bardağ içinde
Dersimi hak saklasın
Bir yarım var içinde

-2-

Perteğin önü kelek
Harput'a gidek gelek
Elin elimde olsun
Kapı kapı dilenek

-3-

Harput'un bayır başı
Şen olsun dağı taşı
Yarım burdan gideli
Durmuyor gözüm yaşı

Noldu ağama noldu
Noldu paşama noldu
Sarardı benzi soldu
Ağam burdan gideli
Bu yerler viran oldu

NAKARAT

BU DERE BAŞTAN BAŞA AYVALI BAĞ

Yöresi: Elazığ

Kaynak Kişi: Hafız Osman ÖGE

Derleyen: M.SARISÖZEN



Saz...



Bu de re baş tan ba şa ay va lı bağ



Ay va lar sa ra rı yor dön ge ri bak
Ne ya man öğ ret miş ler şu bül bü le



Ay va lar sa ra rı yor dön ge ri bak
Her se her sa ge lir de rer gon ca gü lü



El le rin ya ri de bi le vah bi ze vah

-1-

Bu dere baştan başa ayvalı bağ
Ayvalar sarıyor dön geri bak
Ellerin yari de bile vah bize vah

-2-

Bu dere baştan başa cevizli bağ
Cevizler sık sık eder dön geri bak
Ellerin yari de bile vah bize vah

-3-

Bu dere baştan başa nar ağacı
Eğildim bir nar aldım o da acı
Ellerin yari de bile can ilacı

Ne zaman öğretmişler şu bülbulü
Her seher gelir derer gonca gülü

NAKARAT

Türkünün Yöresi : ELAZIĞ
Kaynak Kişi : Hafız Osman ÖGE

Derleyen : İ.SUNGUROĞLU-F.MEMİŞOĞLU
Notalayan : Savaş EKİCİ

EMİNE'M OTURMUŞ TAŞIN ÜSTÜNE

(UZUN HAVA)



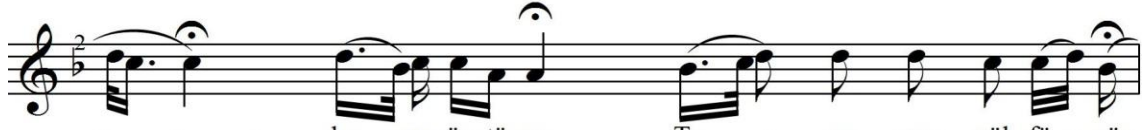
Saz...



Ah E mi nem o tur muş



ta şın üs tü ne Ta ra mış zül fû nü



ka - şın-üs tü ne Ta - ra mış zül fû - nü -



ka şın üs tü ne Saz...



Ah se lâ mın gel se



ba şın üs tü ne E minem



E mi nem gü zel E mi nem



Ben se ni sev mi şim e zel E mi nem

TAT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No:2575

İNCELEME TARİHİ : 26 . 7 . 1984

YÖRESİ :

ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI :

HAFİZ OSMAN ÖGE

SÜRESİ : 4 = 56

DERLEYEN :

MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ :

1970

NOTAYA ALAN :

MEHMET ÖZBEK

BÜLBÜLÜM BAĞ GEZERİM

BÜL BÜ LÜM BAĞ GEZE RİM A Şİ
KA RAN FİL SİN BARIN YOK SEN GÜ
BÜL BÜ LÜM KA FESTE YİM A Şİ

KİM DAĞ GE ZE RİM BÜL BÜ LÜM BAĞ GE ZE
ZEL SİN YA RIN YOK KA RAN FİL SİN BA RIN
KİM HE VESTE YİM BÜL BÜ LÜM KA FESTE

RİM A Şİ KİM DAĞ GE ZE RİM YÜZ YER
YOK SEN GÜ ZEL SİN YA RIN YOK BEN SE
YİM A Şİ KİM HE VESTE YİM HA LA

DE YÜZ YA RAM VAR EL SA NIR SAĞ GE ZE
Nİ ÇOK SE VE RİM CA HİL SİN HA BE RİN
SA ĞİM ÖL ME DİM A MA SON NE FESTE

RİM --- YÜZ YER DE YÜZ YARAM VAR
YOK BEN SE Nİ ÇOK SEVE RİM
YİM HA LA SA ĞİM ÖL ME DİM

- EL SA NIR SAĞ GE ZE RİM UY UY DE ME
CA HİL SİN HA BE RİN YOK " " " "
A MA SON NE FESTE YİM " " " "

YE GEL DİM UY UY DE ME YE GEL DİM
" " " " " " " "
" " " " " " " "

- 2 -

BÜLBÜLÜM BAĞ GEZERİM

YA RI GÖR ME YE GEL DİM YAV RUM

YA RAN NE REN DE MERHE MOL MA YA GEL DİM

- 1 -

BÜLBÜLÜM BAĞ GEZERİM
 AŞIKIM DAĞ GEZERİM
 YÜZ YERDE YÜZ YARAM VAR
 EL SANIR SAĞ GEZERİM

Bağlantı

UY UY DEMEYE GELDİM
 YARI GÖRMEYE GELDİM
 YAVRUM YARAN NERENDE
 MERHEM OLMAYA GELDİM

- 2 -

KARANFİLSİN BARIN YOK
 SEN GÜZELSİN YARIN YOK
 BEN SENİ ÇOK SEVERİM
 CAHİLSİN HABERİN YOK
 Bağlantı.

- 3 -

BÜLBÜLÜM KAFESTEYİM
 AŞIKIM HEVESTİYİM
 HALA SAĞIM ÖLMEDİM
 AMA SON NEFESTEYİM
 Bağlantı.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 814
İNCELEME TARİHİ: 4 . 10 . 1974

DERLEYEN
M. SARISOZEN

YÖRESİ
ELAZIĞ

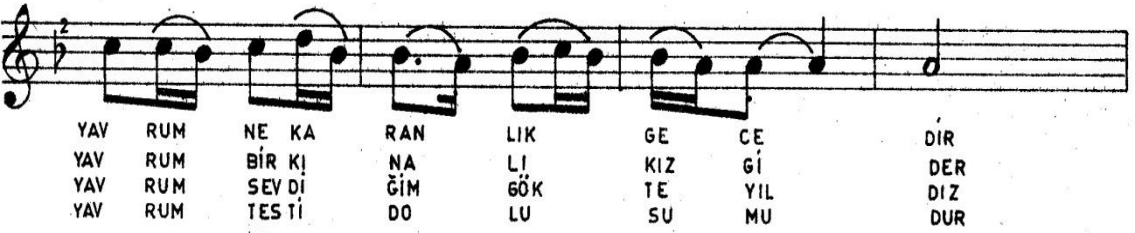
DERLEME TARİHİ
30 . 10 . 1949

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN ÇELİKEL

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRESİ

SARAY YOLU



SARAY YOLU
(Sayfa 2)

A MAN YAR YA TI Şİ Nİ CE DİR
A MAN İN ŞAL LAH Bİ ZE Gİ DER
A MAN A Zİ GE LİN ÇO ĞU KIZ
A MAN TEZ GEL Dİ ĞİN BU MU DUR

YAV RUM YAR YA TI Şİ Nİ CE DİR
YAV RUM İN ŞAL LAH Bİ ZE Gİ DER
YAV RUM A Zİ GE LİN ÇO ĞU KIZ
YAV RUM TEZ GEL Dİ ĞİN BU MU DUR

-1-

SARAY YOLU İNCEDİR
AMAN NE KARANLIK GECEDİR (Yavrum ne karanlık gecedir)
YASTIK KURBANIN OLAM
AMAN YAR YATIŞI NİCEDİR (Yavrum yar yatışı nice dir)

-2-

SARAY YOLU DÜZ GİDER
AMAN BİR KINALI KIZ GİDER (Yavrum bir kınalı kız gider)
O KIZ YOLU ŞAŞIRMIŞ
AMAN İNŞALLAH. BİZE GİDER (Yavrum inşallah bize gider)

-3-

SARAY YOLUNDA ÇIRPIZ
AMAN SEVDİĞİM GÖKTE YILDIZ (Yavrum sevdiğim gökte yıldız)
GEÇTİ GÜZEL KERVANI
AMAN AZI GELİN ÇOĞU KIZ (Yavrum azı gelin çoğu kız)

-4-

SARAY YOLU BUMUDUR
AMAN TESTİ DOLU SUMUDUR (Yavrum testi dolu sumudur)
GİTTİNKİ TEZ GELESİN
AMAN TEZ GELDİĞİN BUMUDUR (Yavrum tez geldiğin bumudur)

ÖZ GEÇMİŞ

1976 Yılında Elazığ'da doğdu. İlk, Orta ve Lise eğitimini sırasıyla, Yeniköy Mezrası İlkokulu'nda, Elazığ Mezre Ortaokulu'nda ve Elazığ Mehmet Akif Ersoy Lisesi'nde tamamladı.

1995 yılında İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'ne girdi ve bir yıl eğitime devam ettikten sonra 1996 senesinde kazandığı Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nden 2001 yılında mezun oldu. Aynı sene Okutman olarak göreve başladığı Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 2001-2014 yılları arasında bir süre Müdür Yardımcısı olarak da görev yaptı. Devlet Konservatuvarı bünyesinde düzenlenen pek çok etkinlikte sanat yönetmeni, icracı olarak yer aldı. Halen Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Okutman olarak görevini sürdürmektedir. Evli ve bir çocuk babasıdır.