



HARPUT YÖRESİNE AİT MUHALİF ESERLERİN MÜZİKAL ANALİZİ*

Musical Analysis of the Muhalif Works of Harput Region

Damla BULUT¹, İrşat KAZAZOĞLU²

ÖZET

Araştırmada Harput yöresinde Muhalif olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizini yaparak eserlerin durağını, güçlüsünü, seyrini, perde isimlerini, usulünü tespit etmek ve söz konusu eserlerin Türk Klasik Müziğindeki makamlar ile ilişkisini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Harput yöresine ait Muhalif eserlerin; Segâh perdesinde karar verdiği, güçlülerinin nevâ perdesi olduğu, perde sayılarının en az 6 en fazla 12 olduğu, 4/4' lük Sofyan, 3/4'lük Semai, 10/8'lik Aksak Semai ve serbest usûllerde yazıldığı tespit edilmiştir. Söz konusu eserlerin Türk Klasik Müziğinde genel olarak Segâh makamını karşıladığı, ancak bazı eserlerin Hüzam makamı ile örtüştüğü görülmüştür. Eserler anonim olup makam kaygısı taşınmadan ortaya çıktıklarından makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyemedikleri ancak dizi olarak Segâh ve Hüzam makamları dizileriyle benzeştikleri sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Harput Yöresi, Türk Klasik Müziği, Makam, Müzikal Analiz, Muhalif.

ABSTRACT

In the study it is aimed to perform a musical analysis on musical pieces, so-called Muhalif in the Harput region, to determine the tonic note, powerful note, progress, tone names, and style and to reveal the correlation between the said musical pieces with the modes in Turkish Classical Music. It is found out that Muhalif musical pieces of Harput region ends on the tone Segâh as the original ending tone, takes the tone Nevâ as powerful tone, the number of tones is minimum 6 and maximum 12, and are written in rhythmic patterns of 4/4 Sofyan, 3/4 Semai, 10/8 Aksak Semai and in free rhythmic pattern. It is observed that, in general, the said musical pieces correspond to the musical tone of Segâh in Turkish Classical Music whereas some correspond to the musical tone of Hüzam. It is concluded that since the musical pieces are anonymous and since they were created without any concern on musical tones, they do not fully demonstrate all of the features of that musical tone; however, they are similar to the musical tones of Segâh and Hüzam.

Keywords: Harput Region, Turkish Classical Music, Musical Mode, Musical Analysis, Muhalif.

1. GİRİŞ

Dünya üzerinde her toplumun özüne has kendini anlatan ezgileri olduğu gibi, Türk toplumunun da zengin bir müzik mozaiği vardır. Türk folklorunun en önemli değerlerini bünyesinde barındıran türküler, geçmişten gelen kültür zenginliğimizi yansıtmaktadırlar. Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden bir toplum olarak, Türklerin müziği de göç ederken geçtiği toplumların müziklerini etkilemiş ve o toplumların müziklerinden etkilenecek geldiği ortamda zenginleşip bugünkü şeklini almıştır. Böylece her yörenin kendine has tavrı, söyleme ve çalma geleneği oluşmuştur.

* Bu araştırma Kasım 2009'da Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde tamamlanan "Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi" başlıklı Yüksek Lisans tezinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

¹ Yrd. Doç. Dr., Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi, GSEB, Müzik Eğitimi ABD, dbulut@nigde.edu.tr

² Öğr. Gör., Fırat Üniversitesi Türk Musikisi Temel Bilimler Bölümü, irsadkazaz@yahoo.com

Harput yöresi de gelenekleriyle, görenekleriyle, sanatıyla, zanaatıyla Türk kültürünün önemli merkezlerinden biri olmuş ve özellikle fasılları, gazelleri, ağır havaları ve şıkıltım türkülerıyla Türk müzik kültürü içerisindeki yerini almıştır.

Harput yöresi tarihin en eski çağlarından itibaren yerleşim merkezi olma özelliğini korumuş ve birçok devletin medeniyet merkezi olmuştur. Kuzey ve Güney Mezopotamya ile İç Anadolu'ya yayılan insanların birbirleriyle siyasi, kültürel ve ekonomik alanda ilişkiler için kullandığı yol üzerindeki uğrak yerlerinin en önemlilerinden biri Harput'tur. Harput'un bu yol üzerinde bulunması, orada birçok devletin yaşamasına ve çeşitli kültürlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Buna bağlı olarak halkın kültür seviyesi artmış ve Harput'ta medrese ve misyoner okulların açılması ile Harput kültürel olarak daha çok sivrilmiştir. Zaman zaman imparatorluğun değişik yörelerinden ünlü bilginler Harput'a gelmiş, bunlardan birçoğu geçici görevle yetinmeyerek oraya yerleşmişlerdir (Ülkü 1991:6-8).

Harput'ta siyasi, bilimsel ve kültürel kollarda kaydedilen bu ilerlemeler, sanat ve müzik alanındaki gelişmelere de zemin hazırlamıştır. Yetenek ve ilgisini tahsiliyle harmanlayan yöre halkı, günümüze kadar uzanan birbirinden güzel sanat ve müzik eserlerini torunlarına miras bırakabilmiştir.

İlimin dinin kucağında geliştiği bir merkez olan Harput'ta o dönemin Harput ahalisi ilim ve dini birbirinden ayırmadan çalışmıştır. Din, ilim ve bilimin gelişimini desteklemiş ve bu amaçla camilerde ilim tahsil edilen mekânlara yer verilmiştir. Bu konuda Evliya Çelebi seyahatnamesinde "...altı adet medrese olup, her camide bir de küçük dershane bulunmaktadır. Zahriye, Ulu Cami, Hatuniye medreselerinin vakıf tarafından müderrisleri vardır. Hepsinde hadis ilmi görülür..." demektedir. Böyle büyük mektep ve medreseleri bulunan Harput'un bu okullarda yetiştirdiği büyük adamlar, büyük şairler vardır. Bu ilim adamları sayesinde Harput doğu illeri içerisinde önemli bir kültür merkezi olma özelliği kazanmıştır (Metin 1991:9).

Harput'ta eğitim kuruluşlarının çokluğu ve niteliği dikkate alınırca, burada eğitime büyük önem verildiği, ayrıca çok yönlü eğitimi ya da mesleki eğitimi amaçladıkları anlaşılmaktadır. Verilen medrese eğitimlerinin olumlu sonuçları her alanda olduğu gibi müzikte de görülmüştür. Köhle (? ?) : *"medreselerde çok sayıda ulema, aruzla yazan şair yetişmiştir, yörede en çok Fuzuli'nin etkisi görülmektedir; gazelleri Harput türkülerinde ve uzun havalarında kullanılmış ve özel bir ilgi görmüştür"* diyerek bu konudan bahsetmiştir. Harput'ta icra edilen uzun hava ve hoyratların güftelerinde divan şairlerinin gazel ve müstezadları kullanılmıştır. Eğitim ve kültür seviyesinin gelişmişliği müziğe bu şekilde yansımıştır denebilir.

Harput'ta sosyal yaşam; gün içinde bağında ve bahçesinde çalışan halk, akşamları hem hoşça vakit geçirmek hem de sohbet edip günün yorgunluğunu üzerlerinden atmak için evlerde toplanarak "kürsübaşı" olarak adlandırılan müzikli sohbet geleneğini yaşatmışlardır. Kürsübaşı sohbetlerinde meclisteki oturma düzeni, yaşlı-bilge kişilerden gençlere doğrudur ve müzik faslına, yani meşke geçildiğinde, özellikle usta hoyrat okuyucuları kürsü etrafına başköşeye alınmaktadır. Kürsübaşı sohbet ve meşk meclisinde öncelikle cemiyet meseleleri konuşulmakta, bu bölüm bittikten sonra meşke geçilmektedir. Kürsübaşı, Harput folklorunun bir parçası olan müziğin gelişmesinde, taşınmasında ve varlığının korunmasında önemli rol oynamıştır (Kazazoğlu 2007).

Orta Asya'dan kalkıp Anadolu'ya göç eden ve geniş bir coğrafyaya yayılan Türk Kültürü, yerleştiği yörelerde izlerini ve canlılığını korumuş ve Anadolu'da yayılan bu halk kültürü mahalli nitelikler kazanırken yöreden yöreye farklılık göstermiştir. Harput yöresi, folklor bakımından yüzyıllardan süzülüp gelen bir zenginliğe sahiptir. Ancak bu zengin folklorun asıl özgün yönünü, Anadolu'nun diğer yörelerine kıyasla farklı biçimde icra edilen yöre müziği oluşturmaktadır. Geleneksel birikimi ve çeşitliliğiyle yöre müziği, geleneksel halk müziğinden belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu farklılık, icra tarzından çalgılara kadar yansımaktadır.

Harput'ta mutlak bir şey varsa o da, sesin sazdan daha üstün olmasıdır. Harput'ta herhangi bir müzik aletini ele almak, öğrenmek ve çalmak o zamanlarda müslüman ailelerce hoş görülmediğinden ve bu sazlara meraklı olan gençler tenkit edilip çalanlara iyi nazarla bakılmadığından, müzik aletleri çoğalamamış ve maalesef müzik bilenler de bir kaç kişiyle sınırlı kalmıştır. Ancak Harput'ta Ermeniler, bu konuda üstünlük temin etmişlerdir. Türkler sesi, onlar sazı öne almışlardır (Sunguroğlu 1961:14) Bu konuda Sunguroğlu (1961:14); “*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 edebildik; çünkü hemen hemen her evden bir keman veya bir piyano refakatinde güzel kız sesleri duyulabilirdi*” şeklinde görüşlerini belirtmiştir.

Harput'ta davul, klarnet (gırnata), çığırta (çırıtma), kaval, def (tef) gibi sazların yanında Türk Klasik Müziği (T.K.M.)'nde kullanılan kanun, keman (kemene), ud sazları kullanılmıştır. Harputlu kemani kemaneye benzettiği için kemane gibi dizinde çalmış, adına da keman değil “kemene” demiştir. Klarnetin bu yörede sonradan kullanılmaya başlanmış ve çığırmanın yerini almıştır (Sunguroğlu 1961:15-25).

Söz konusu çalgılar ile icra edilen Harput yöresi müziği makamsal açıdan büyük zenginlik ve çeşitlilik göstermekte ve hem Türk Halk Müziği (T.H.M.) hem de T.K.M. özelliklerini yansıtmaktadır. Bilindiği gibi, T.K.M. bir makam düzeni içinde sistemleştirilmiştir. Makam düzeni, batı müziğinin eşit 12 yarım ton sisteminden farklı olarak, oktavın eşit olmayan bölümlerden oluşması esasına dayanan, doğuya özgü bir sistemdir. Makamlar, dörtlü ya da beşlilerin birleşimi dizilerden oluşmaktadır. Her makamın kendine özgü bir dokusu vardır ve her biri ayrı adlar almaktadır. T.K.M.'nde makamlar basit, mürekkep (bileşik, karma), şed makamlar. Olmak üzere üçe ayrılmaktadır. T.H.M.'nde makam konusu ise tartışmalıdır. Eserlerin form açısından kabaca tasnifi ise usulsüz (uzun hava) ve usullü (kıruk hava) biçiminde ikili bir ayrımla ele alınmıştır. Gerçekte T.H.M. örneklerinin de, T.K.M. makam düzenine uyduğu ve daha çok uşşak, hüseyni, bayati, karcıgar, muhayyer, hicaz, gerdâniye, segâh, eviç, rast, mahur, hüzzam, sabâ, bûselik gibi basit makamları karşıladığı bilinmektedir.

Bu doğrultuda Harput kültürü araştırmacıları, Harput'un müziğini de makamsal olarak sistemleştirmeyi denemişlerdir. Sunguroğlu (1961:61); *Rast, Mahur, Hicaz, Sabâ, Bayati, Hüseyni, Karcıgar, Hüzzam, Acemaşiran, Muhayyer gibi bilinen makamlara ek olarak, ayrıca sadece Harput'a özgü Divan, Tecnis, Müstezat, İbrahimiye, Tatvan, Versâh, Elezber, Kürdi* makamlarını saymaktadır. Memişoğlu (1992:9) ise Harput'un şarkı, türkü ve oyun ezgilerini *Beşiri, İbrahimiye, Uşşak, Hüseyni, Kürdi, Bayati, Şirvân, Divan, Elezber, Tecnis, Nevruz, Versak, Sabahi, Muhalif* makamı olarak ayrıştırmaktadır.

Harput'ta kullanılan bütün makamların ayrıca bir iç sıralanışı bulunmaktadır. T.K.M.'nde bir makama ayrılan fasıl, o makamın peşreviyle başlar, şarkılar ve saz semailerleriyle sürer, geçiş taksimiyle başka makama bağlanır. Harput faslında, T.K.M. ile T.H.M. bağdaştırıldığından fasılların gideri daha farklı seyredir. T.K.M.'ne ve onun büyük bestecilerine özgü ustalık, sağlamlık, işlenmişlik burada söz konusu değildir, ancak ayrı bir özgünlük göze çarpmaktadır.

Harput faslında, bir makama ait fasıla varsa makama ait peşrev ile yoksa makama ait ağır türkü ile başlanmaktadır. Peşrevi, makamın gazeli, tatvan ya da ağır şarkı ve türküler izlemekte ardından yüksek hava ayağı oluşturan türkülere geçilip sazların ayak tutmasıyla o makamın yüksek havası (kayabaşı) okunmaktadır. Yüksek havaları, daha hareketli türküler izlemektedir. Ardından “şıkıltım” adı verilen metronomu hızlı, tempolu, neşeli türküler söylenmekte, en sonunda da makamın oyun havaları çalınıp, söylenip ve oynanmaktadır (Memişoğlu 1992:9). Böylece bir Harput faslında Divan Edebiyatı dilinin ardından sade Türkçe, gazelin ardından koşma, ağır havanın ya da ağıtın ardından oyun havası aynı makam içinde birleşip kaynaşmış olarak karşımıza çıkmakta ve bu durum kendisini yadırgatmadan,

kendisine özgün bir hava vermektedir. Çoğu kez hüseyini, muhayyer, uşşak, bayati gibi birbirine yakın makamlara ait eserler iç içe icra edilmektedir.

Harput'ta gerek gazeller, gerekse "kayabaşı" adı da verilen hoyratlar ile mayalar, dört perde üzerinden okunmaktadır. Bu perdeler pes, üst, tiz ve düz perdelerdir halk arasında birinci perde "başlaması", ikinci perde "aşması", üçüncü perde "çıkması", dördüncü perde ise "yıkması" veya "bağlaması" adları ile anılmaktadır. Bu nedenle yörede "uzun hava" yerine "yüksek hava" tanımı kullanılmaktadır (Kazazoğlu 2007).

Harput yöresine ait eserlerde rastlanan ezgisel biçimler şimdiye kadar yapılan açıklamalarda gösterdiği gibi hem T.K.M.'ne hem de T.H.M.'ne ait biçimlerdir. Harput müziği incelendiğinde tespit edilen mevcut eserlerin özelliklerine göre tasnifi şu şekildedir:

- Kıruk havalar: (sözlü olanlar)

- a) Türküler
- b) Oyun havaları (sözlü ve sözsüz olanlar)

- Uzun havalar (yüksek havalar)

- a) Saz bölümü usullü, söz bölümü serbest (resitativ) ritmik ayaklı olanlar: Müstezad, Bağrıyanık, Divan, Kesik Hoyrat, İbrahimiye, Beşiri Hoyrat, Maya, Tecnis gibi özel ad ve ezgisi olan havalar sayılır.
- b) Saz ve söz bölümü serbest (resitativ) ayaklı olanlar: Elezber, Cılğalı Maya, Muhalif Hoyrat, Kürdi Hoyrat, Ölüm Hoyratı, Nevruz Gazel, Hüseyini Gazel ve diğer makam gazellerini ve diğer uzun havaları sayabiliriz (Turhan 1990:5).

Harput şarkı ve türkülerinde ezgisel yapı da çeşitlilik göstermekte ve geleneksel müziğimizin her iki dalının da zenginliklerini içermektedir. Ezgiler usul yönünden incelendiğinde 10/8'lik usulün ezgi bütünlüğünde yer değiştirerek (2+3+2+3) (2+3+3+2) (2+2+3+3) (3+3+2+2) (3+2+3+2) formülü ile kullanıldığı görülmektedir. Bu usulü sırasıyla 4/4, 2/4, 6/8, 9/8, 5/8, 3/4, 6/4, 12/8, 12/4, 7/4 gibi T.K.M.'nde kullanılan usuller izlemiştir (Turhan 1990:3).

Sarısözen (1962), Harput yöresine ait ezgileri usul yönünden şu şekilde incelemiştir; "*Yöre halk müziği örneklerinde basit, bileşik ve karma usullerin tümüne rastlanabilmektedir. Böylece 2 zamanlı örneklerden 12'li karma örneklere kadar bütün usuller görülmektedir. Kimi halk oyunlarında 2'li usullerin 3'erli şekli olan 6'lularla oyun başlamakta ve çabuk kısımlarda 2'lilere geçmektedir. Bazılarında ise ağırlama kısmı 12'li, çabuklar 4'lüdür. Gerek bu tür geçişler, gerekse karma usuller yöre müziğine zengin bir armoni kazandırmaktadır*".

1.1. Problem Durumu

Harput yöresi müziği T.K.M. ve T.H.M. örneklerini bir sentez içinde harmanlamış, böylece tümüyle yöreye özgü bir yapı ve makamsal üslup ortaya çıkmıştır. Bunun yanında makam adları da yine yöreye özgü verilmiştir. Ancak yöresel özellikleri taşıyan bu makamlar incelendiğinde T.K.M.'deki diziler ile benzeştiği dikkat çekmektedir. Daha önceden yapılan araştırmalarda bu benzerlik net olarak tespit edilememiş ve konuya yönelik farklı görüşler ileri sürülmüş, Harput'un müziğini Sunguroğlu (1961) 17, Memişoğlu (1992) ise 14 makam adı altında tasnif etmiştir. Bu durum Harput yöresi müziğinin makamsal analizinde, sınıflandırılmasında ve sistemleştirilmesi konusunda belirsizlikler ortaya çıkarmakta, karışıklıklar ve farklılıklar yaşanmasına sebep olmaktadır. Bu nedenlerle araştırmada Harput yöresinde Muhalif olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizini yaparak eserlerin durağını, güçlüsünü, seyrini, perde isimlerini, usulünü tespit edilmiş ve söz konusu eserlerin T.K.M. makamlar ile ilişkisi incelenmiştir.

Araştırmada cevap aranan problem cümlesi "Harput yöresindeki Muhalif eserlerin müzikal analizi ve T.K.M. ile ilişkisi nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

2. AMAÇ

Araştırmada Harput yöresinde Muhalif olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizini yaparak eserlerin durağını, güçlüsünü, seyrini, perde isimlerini, usulünü tespit etmek ve söz konusu eserlerin T.K.M.'ndeki makamlar ile ilişkisini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

3. ÖNEM

Araştırma Harput yöresinde Muhalif olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizine imkan vermesi bakımından önemlidir. Ayrıca araştırmada eserlerin müzikal analiz ile durağı, güçlüsü, perde isimleri, usulü ve seyri incelenip makamsal yapısı tespit edilip T.K.M. ile ilişkisi kurulacağından esere yönelik daha önce yaşanan makamsal karmaşa da ortadan kalkacaktır. Araştırma bu açıdan da büyük önem taşımaktadır.

4. YÖNTEM

Araştırmada literatür taraması yapılarak Harput'ta Muhalif olarak adlandırılan eserlere ait veriler toplanmış söz konusu eserlere ait toplanan veriler müzikal olarak analiz edilmiş, eserlerin makamsal özellikleri belirlenmiş ve T.K.M. ile ilişkisi kurularak durum tespiti yapılmıştır. Bu nedenle araştırma betimsel niteliktedir.

Araştırmanın evrenini Harput yöresine ait uzun hava ve türküler, örneklemini ise Harput yöresinde Muhalif olarak adlandırılan 10 eser oluşturmaktadır.

Araştırmada, Harput yöresinde “Muhalif” olarak adlandırılan eserler T.R.T. müzik dairesi bünyesinde T.H.M. notalarını kapsayan C.D. kaydından, Elazığ Valiliği tarafından çıkarılan “Notalarla Harput Musikisi”, EKİCİ'nin hazırladığı “Elazığ Harput Müziği”, TURHAN ve TAŞBİLEK'in hazırladığı “Elazığ-Harput Havaları”, SİVRİKAYA'nın hazırladığı “Notalarıyla Elazığ yöresi Halk Oyunları Müzikleri” kitaplarından ve Harput yöresine ait yapılan araştırmalardan toplanmıştır. Araştırmada icra ve nota yazım farklılıklarının ortaya koyulması için incelenen eserlerin ses kayıtlarına da başvurulmuştur.

Toplanan eserlerin seyir tarifleri yapılırken ve kullanılan perdelerin isimleri yazılırken T.K.M.'nde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından oluşturulan terminoloji, toplanan eserlerin ses sahaları yazılırken T.K.M.'nde kullanılan değiştirici işaretler dikkate alınmıştır.

Toplanan eserlerin notalarının birçoğu T.H.M.'nde kullanılan değiştirici işaretler ile yazılmıştır. Eserler analiz edilirken T.K.M.'nde ile ilişkilendirilmesi yapılacağından notadaki değiştirici işaretler T.K.M.'nde kullanılan değiştirici işaretler ile adlandırılmış, dizilerin değiştirici işaretleri, seyir tarifleri ve makam analizleri bu doğrultuda yapılmıştır.

Eserlere ait makam dizilerinin dörtlü ve beşli yönleri ile ses sınırlarının nasıl olduğu, dizilerin neye göre isimlendirildiği, seyir yapısındaki inici-çıkıcı yönleri, seyrin başladığı ses, güçlü, asma karar ve yarım karar perdelerinin yanı sıra karar seslerinin belirlenmesi, usul çeşitleri ve bir eser içerisindeki usul değişimleri analiz edilerek çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

Eserler analiz edilirken diziler içerisinde durak sesi birlik nota değeri ile diğer sesler ise dörtlük nota değeri ile gösterilmiştir. Eserlerin seyir içerisinde kullandığı seslerin ve değiştirici işaretlerin tümü ses sahası içerisinde gösterilmiştir.

5. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma verilerinden elde edilen bulgular ve bu bulgulara dayanılarak yapılan yorumlar yer almaktadır.

5.1. Muhalif Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

5.1.1. Çayda Çıra Yanıyor Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.1. Çayda Çıra Yanıyor Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyini, Acem, Gerdâniyedir.

Usûlü; 10/8' lik Aksak Semai usulünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser aranağmede seyire çargâh perdesi ile girmiş güçlü nevâ civarında gezinerek seyire devam etmiş gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile segâhta yedensiz eksik Ferahnâk ile kalışlar yapmıştır. Eser ilk mısraya çargâh perdesi ile girmiş nevâ perdesini güçlendirerek bağlantı kısmına geçmiş acem perdesini göstererek segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yedensiz yarım kalış yapmıştır. İkinci mısradaki da birinci mısradaki melodi yapısını tekrarlamış ve bağlantı bölümüyle karara segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta eksik Ferahnâk beşlisi kullanılmıştır. Eserde başka dörtlü veya beşli kullanılmamış, aynı zamanda eser içerisinde segâh perdesindeki kalışlarda yeden olarak kürdi perdesi hiç alınmamıştır. Bu durum eserin dizisinin adını net olarak koymamızı güçleştirmektedir. Ancak Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.2. Çayın Öte Yüzünde Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.2. Çayın Öte Yüzünde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisar, Eviç, Gerdâniyedir.

Usûlü; 10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser ilk mısradaki seyire durak segâh civarından başlamış nevâ perdesine yönelmiş ve dik hisar perdesini alarak segâhta Segâhlı kalışlar yapmıştır. İlk mısranın tekrarında da aynı melodi yapısını kullanmıştır. İkinci mısradaki dik hisar perdesi ile seyire girmiş gerdâniye perdesini de alarak segâhta Segâhlı yarım kalış yapmıştır. Eserin devamındaki mısralarda ve aranağmede de ilk iki mısradaki melodi tekrarlarını yapmış ve karara segâhta Segâh ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh beşlisi kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için segâh makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.3. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.3. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Nevâ, Nim Hisar, Acem, Eviç, Gerdâniyedir.

Usûlü; 2/4' lük Nim Sofyan usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Rast ve nevâ perdeleri arasında gelişen giriş sazının ardından eser seyire nevâ perdesi ile girmiş nevâ civarında gezinerek çargâh perdesinde çeşniz kalış yapmıştır. İkinci mısradaki seyire çargâh perdesi ile devam etmiş ve nevâ ve dügâh perdelerini de göstererek Segâh perdesinde çeşniz kalış yapmıştır. Üçüncü mısradaki seyire gerdâniye perdesi ile girmiş inici bir melodi yapısı ile eviç ve dik hisar perdelerini alarak segâhta dügâh perdesini yeden alarak kalış yapmıştır. Bağlantı bölümünde ise İkinci mısradaki melodi yapısının aynısını kullanarak segâhta karar vermiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh beşlisi kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Segâh makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.4. Haktan Dilerim Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.4. Haktan Dilerim Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Buselik, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdâniyedir.

Usûlü; 4/4' lük Sofyan usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser, güçlü nevâ perdesi ile seyire başlamış segâh perdesinde kalış yapmıştır. İkinci mısradaki seyire çargâh perdesi ile girmiş inici bir melodi yapısı ile kaba nim hisar perdesini alarak kaba segâh perdesinde Hüzam beşlisi ile kalış yapmıştır. Üçüncü mısradaki seyire ilk mısradaki melodi yapısını tekrarlamıştır. Dördüncü mısradaki seyire gerdâniye perdesi ile girmiş eviç ve nim hisar perdelerini alarak inici bir seyir ile segâh perdesine düşmüş ve segâhta Hüzamlı yarım kalış yapmıştır. Nakarat mısralarında ise üçüncü ve dördüncü mısralardaki seyir yapılarının benzerini kullanarak segâh perdesinde Hüzam beşlisi ile tam karar yapmıştır.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Hüzam beşlisi kullanılmıştır. Asma kalış olarak kaba segâh perdesinde Hüzam beşlisi gösterilmiştir. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Hüzam makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Hüzam makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.5. İsfahan Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.5. İsfahan Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisar, Eviç, (Acem), Gerdâniye, Muhayyerdir.

Usûlü; 10/8' lik Aksak Semai usulünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Giriş sazında seyire gerdâniye perdesi ile başlamış eviç perdesini alarak nevâ perdesine yönelmiş ve segâh perdesinde tam Segâh beşlisi ile yedensiz yarım kalış yapmıştır. Birinci mısradaki seyire segâh perdesi ile devam etmiş nim hisar perdesine kadar çıkararak nevâ civarında gezinmiş ve segâhta kalış yapmıştır. İkinci mısranın tekrarında da aynı melodi yapısını kullanmıştır. Üçüncü mısraya eviç perdesi ile girmiş muhayyer perdesine yönelerek inici bir seyir ile eviç perdesini bırakıp acem perdesini alarak segâhta eksik Segâh beşlisi ile yarım kalış yapmıştır. Bağlantı bölümünde ise seyire gerdâniye perdesi ile girmiş eviç perdesini alarak segâh perdesinde tam Segâh ile yarım kalış yapmış ve tekrar gerdâniye perdesine yönelerek inici bir seyirle segâhta tam Segâh ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta tam Segâh beşlisi ve eksik Segâh beşlisi kullanılmıştır. Eserde Segâh makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.6. Kerem ile Aslı Karşılması'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.6. Kerem ile Aslı Karşılmasında Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyini, Eviç, (Acem), Gerdâniye, Muhayyerdir.

Usûlü; 10/8' lik Aksak Semai usulünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser seyire çargâh perdesi ile girmiş nevâ perdesini güçlendirerek segâh perdesine düşmüş ve kürdi perdesini yeden alarak kalış yapmıştır. İkinci mısradaki da aynı melodi yapısını kullanmış ve segâhta kalış yapmıştır. Üçüncü mısradaki seyire eviç perdesi ile girmiş muhayyer perdesine yönelmiş ve inici bir nağme yapısı ile eviç perdesini acem perdesine bırakarak segâhta eksik Ferahnâk ile yedenli yarım kalış gerçekleştirmiştir. Bağlantı bölümünün son iki mısrasında da ilk mısradaki melodi tekrarını yapmış ve karara segâhta Ferahnâk Dörtlüsü ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh ve segâhta eksik Ferahnâk kullanılmıştır. Eserde Segâh makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.7. O Yanı Pembe Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.7. O Yanı Pembe Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyni, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniyedir.

Usûlü; 10/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-çıkıcıdır. Eser seyire segâh perdesi ile başlamış nevâ perdesini alarak rast perdesine Rastlı düşmüştür. Ardından acem perdesine yönelmiş ve inici seyir yapısı ile segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yarım kalış yapmış ve birinci mısraya girmiştir. Bu mısradaki seyir çargâh perdesi ile başlamış nevâ perdesi civarında gezinerek segâhta yedenli yarım kalış göstermiştir. Mısranın ikinci tekrarında ise aynı melodi yapısını kullanmış ancak acem perdesini alarak segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yedenli yarım kalış yapmıştır. İkinci mısradaki seyire segâh perdesi ile devam etmiş rast perdesine düşüp çıkıcı bir seyir ile nim hisar ve eviç perdelerini almış ve Hüzam duyurarak gerdâniye perdesine yönelmiştir. Seyirin devamında ise tekrar hüseyni perdesi ile segâh'ta kalış yapmıştır. Aynı mısranın tekrarında da bu melodi yapısını tekrarlamış ancak acem perdesini alarak segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yedenli yarım kalış yapmıştır. Bağlantı bölümünde seyire nevâ perdesi ile girmiş nevâ civarında gezinerek segâhta yarım kalış göstermiş son mısrasında ise segâh perdesi ile seyire girip rast perdesine Rastlı düşmüş tekrar nevâ perdesine yönelip segâhta yedenli kalış göstermiştir. Bu mısranın tekrarında önceki mısranın benzer melodi yapılarını kullanmış ve acem perdesini de alarak karara segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh ve segâhta eksik Ferahnâk kullanılmıştır. Asma kalış olarak segâhta Hüzam beşlisi, rastta Rast beşlisi gösterilmiştir. Bu bağlamda türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık gelebilir.

5.1.8. On Kerre Demedim mi Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.8. On Kerre Demedim mi Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâdır.

Usûlü; 3/4' lük Semai usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-çıkıcıdır. Giriş sazında seyire segâh perdesi ile başlamış nevâ ve rast perdeleri arasında gezinerek segâhta yedenli yarım kalış göstermiştir. Birinci mısradaki nevâ perdesi ile seyire başlamış hüseyni perdesini de göstererek segâhta kalış göstermiş ve seyire nevâ perdesi ile devam etmiş ve segâh perdesine yönelerek tekrar segâhta kalış yapmıştır. İkinci ve üçüncü mısralarda da seyire nevâ perdesi ile girmiş ve nevâ ve rast perdeleri arasında gezinerek segâhta kalışlar gerçekleştirmiştir. Son mısradaki seyire tiz çargâh perdesi ile girmiş tiz segâh perdesini göstererek tiz

nevâya yönelmiş ve gerdâniye perdesine Rast beşlisi ile düşmüş ve devamında nevâ perdesine Rastlı inerek muhayyere yönelmiş acem perdesini alıp inici bir seyirle segâh perdesinde eksik Ferahnâk göstererek karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh ve segâhta eksik Ferahnâk kullanılmıştır. Asma kalış olarak nevâda Rast beşlisi, gerdâniyede Rast beşlisi gösterilmiştir. Böylece türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.9. Muhalif Tatyân'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.9. Muhalif Tatyân'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisar, Hüseyini Acemdir.

Usûlü; 3/4' lük Semai usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-çıkıcıdır. Giriş sazına çargâh perdesi ile başlamış güçlü nevâ perdesi civarında gezinmiş ve dik hisar perdesini alarak segâh perdesinde kalış yapmıştır. Birinci mısradaki seyire nevâ perdesi ile girmiş nevâ ve segâh perdeleri arasında gelişen seyir ile segâhta yedenli kalış göstermiştir. İkinci mısraya çargâh perdesi ile devam etmiş ve İlk mısradaki melodi yapılarının benzerini kullanarak tekrar segâhta yedenli kalış yapmıştır. Seyire nevâ perdesi ile devam etmiş dik hisar perdesini ve acem perdesini alarak segâhta eksik segâh beşlisi ile yarım kalış göstermiştir. Üç ve dördüncü mısradaki ise ilk iki mısradaki melodi yapısını tekrarlamış ve bağlantı kısmına geçmiştir. Bu bölümde seyire nevâ perdesi ile girmiş dik hisar perdesini alarak nevâ civarında gezinip segâhta yedenli kalış yapmıştır. Seyire çargâh perdesi ile devam etmiş dik hisar ve segâh perdeleri arasında gelişen nağme yapısından sonra acem perdesini ve hüseyini perdesini alarak karara segâhta eksik Ferahnâk ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde segâhta Segâh ve segâhta eksik Ferahnâk kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Segâh makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Segâh makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

5.1.10. Muhalif Hoyrat'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 5.1.10. Muhalif Hoyrat'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyedir.

Usûlü; Serbest usulde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser nevâ perdesi ile seyire başlamış gerdâniye perdesine yönelmiş ve muhayyer ve nevâ perdeleri arasında gezinerek nevâda Hicazlı kalış göstermiştir. Tekrar tizlere yönelerek benzer melodi yapılarını kullanmış ve acem perdesi ile hüseyini perdesini alarak segâh

perdesinde eksik Ferahnâk ile yarım kalış yapmıştır. Segâh perdesi ile seyire devam etmiş ve muhayyere kadar çıkıcı bir seyir göstermiş tekrar segâh perdesine düşerek yerinde Hüzzam'lı yarım kalış ile birinci mısraya girmiştir. Birinci mısradaki seyire nevâ perdesiyle başlamış gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında eviç ve nim hisar perdelerinde çeşniz kalışlar göstererek gezinmiş ve nevâ perdesinde Hicazlı kalış yapmıştır. İkinci mısradaki seyire eviç perdesi ile girmiş nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek nevâda Hicazlı kalış göstermiş seyirin devamında acem ve hicaz perdelerini alarak segâh perdesine yönelmiş ve segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile yedenli yarım kalış yapmıştır. Gerdâniye perdesi ile devam eden saz bölümünde ise eviç ve nim hisar perdelerinde çeşniz kalışlar yapmış pek fazla ses aralığı kullanmadan gelişen melodi yapısı ile nevâ perdesine düşmüş ve nevâ perdesinde kalışlar gerçekleştirmiş, tekrar acem ve hüseyini perdelerini alarak segâh perdesine düşmüş ve hemen rast perdesi ile muhayyer perdeleri arasında gelişen melodi yapıları ile segâhta Hüzzamlı yarım kalış ile üçüncü mısraya giriş vermiştir. Nevâ perdesi ile seyire başlamış gerdâniye perdesine çıkmış ve pek fazla ses aralığı kullanmadan nim hisar perdesinde kalış yapmıştır. Seyirin devamında muhayyer perdesini alarak nevâ üzerinde Hicazlı kalışlar yapmış son mısradaki da nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gezinmiş acem ve nim hisar perdelerini alarak karara segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde Segâh'ta Hüzzam beşlisi kullanılmıştır. Asma kalış olarak Segâh perdesinde Hüzzam beşlisi, Nevâ'da Hicaz beşlisi gösterilmiştir. Eserde Hüzzam makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Hüzzam makamı dizisine karşılık geldiği söylenebilir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edile bulgulara dayanılarak ulaşılan sonuçlar ve bu sonuçlara bağlı olarak geliştirilen öneriler yer almaktadır.

6.1. Sonuçlar

Harput yöresine ait Muhalif eserlerin;

- Segâh perdesinde karar verdiği,
- Güçlülerinin nevâ perdesi olduğu,
- Perde sayılarının en az 6 en fazla 12 olduğu,
- “Gelin Ağlar” ve “Haktan dilerim” türkülerinde 4/4' lük Sofyan usûlünün, “On kere demedim mi” ve Muhalif tatavan'da 3/4' lük Semai usulünün, diğer eserlerde 10/8' lik Aksak Semai usûlünün kullanıldığı, Muhalif Hoyratın ise serbest usûlde yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Harput yöresinde “Muhalif” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'nde genel olarak Segâh makamını karşıladığı, ancak “Haktan dilerim” ve “Muhalif Hoyrat”ın Hüzzam makamını karşıladığı söylenebilir. Eserler anonim olduğu için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış eserlerdir. Bu sebeple makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Segâh ve Hüzzam makamları dizileriyle benzeştiği görülmüştür.

6.2. Öneriler

- Harput yöresine ait Versak, Nevruz, Beşiri, Saba, Kürdi, Divan, Şirvan, İbrahimiyye, Tecnis, Elezber, Hüseyini ve Uşşak olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizleri yapılmalı T.K.M. ile ilişkileri ortaya konmalı ve böylece yöreye ait eserlerin makamsal analizlerindeki ve sınıflandırılmalarındaki karışıklıklar ve farklılıklar ortadan kaldırılmalıdır.

- Harput yöresi eserlerine ulaşılmasında yaşanan güçlüklerin giderilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır.
- Harput yöresi eserlerine yönelik icra ve nota yazım farklılıklarının giderilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır.
- Türkiye'nin diğer yörelerine ait türkülerin müzikal analizleri yapılarak elde edilen sonuçlar ışığında T.H.M.'nin makamsal ve nazari yapısının daha uygun temellere dayandırılması ve böylece hem türkülerin otantik yapılarının korunması sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

- Ekici, S. (2009). Elazığ Harput Müziği, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Kazazoğlu, N. (2007). Harput'da Müzik İcrası konulu görüşme raporu, Aralık, Elazığ.
- Köhle, B. (Tarihsiz). Harput İle İlgili Araştırma Notları.
- Memişoğlu, F. (1992). Harput Ahengi, Ankara, Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı Yayınları 1.
- Metin, B. (1991). Harput Kültürü, Elazığ Dergisi, Yıl 3, Sayı 3, Ankara, Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Sarısözen, M. (1962). Türk Halk Musikisi Usulleri, Ankara, Resimli Posta Matbaası.
- Sivrikaya, S. (2002). Notalarıyla Elazığ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri, İstanbul, Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları 3.
- Sunguroğlu, İ. (1961). Harput Yollarında, Cilt 3, İstanbul, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- T.C. Elazığ Valiliği. (1999). Notalarla Harput Musikisi, Elazığ, Çağ Ofset.
- Turhan, S. (1990). Harput-Elazığ Musiki Folkloru, Ankara.
- Turhan, S., Taşbilek, Ş. (2009). Elazığ-Harput Havaları, Ankara, Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.
- Ülkü, F. (1991). Elazığ'da Basın, Kültür ve Tanıtma Vakfı Dergisi, Sayı 3, Ankara.