



FIRAT ÜNİVERSİTESİ

# SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

## Journal of Social Sciences

p-ISSN:1300-9702 e-ISSN: 2149-3243



### Elazığ-Harpur Yöresine Ait Harpur Peşrevinin Form, Ritim ve Makamsal Açından İncelenmesi

#### *Examination of Harpur Peşrev Belonging to Elazığ-Harpur Region in Terms of Form, Rhythm and Mode*

Cüneyt ÖBEK<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Fırat Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk müziği Bölümü, Elazığ, cobek@firat.edu.tr, orcid.org/0000-0001-8917-0118

*Araştırma Makalesi/Research Article*

#### Makale Bilgisi

Geliş/Received:  
24.02.2025  
Kabul/Accepted:  
20.11.2025

#### DOI:

10.18069/firatsbed.1646011

#### Anahtar Kelimeler

Elazığ-Harpur yöresi,  
Harpur Müziği, Form,  
Peşrev, Medhâl.

#### Keywords

Elazığ-Harpur region,  
Harpur Music, Form,  
Peşrev, Medhâl.

#### ÖZ

Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat bölümünde bulunan Elazığ ilinin eski şehir merkezi olan Harpur, yüzlerce yıllık bir Anadolu yerleşkesi olup sayısız medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Yüzyıllardan beri gelişerek günümüze kadar ulaşan Elazığ-Harpur musikisinin makam, usul ve form bakımından zengin bir çeşitliliğe sahip olup Türk Müziği içerisinde önemli bir kültür hazinesini oluşturduğu bilinmektedir. Bu çalışmada TRT repertuarına kayıtlı Harpur yöresine ait sözsüz ve yöresel müzik icrasında fasılların başında çalınması gelenek haline gelmiş bir eser olan Harpur Peşrevinin (Paşa Göçtü Havası) form, ritim ve makamsal özellikleri bakımından incelemesi yapılmıştır. Araştırma verileri elde edilirken literatür ve belgesel kaynak tarama yöntemleri kullanılmıştır. Elde edilen veriler içerik analizi yöntemi ile analiz edilerek somut veriler ortaya konmuştur. Harpur yöresi ile ilgili olarak musiki kaynakları incelendiğinde nicelik bakımından sözlü eserlerin daha çok olduğu saz eserleri olarak ise sadece Harpur peşrevi adıyla bir adet eserin günümüze geldiği görülmüştür. Bu eserin Türk Müziği saz eserleri formlarından peşrev formu özellikleri ile pek çok yönden benzemediği medhâl formu özellikleri ile daha çok örtüştüğü tespit edilmiştir.

#### ABSTRACT

Harpur, the old city center of Elazığ province located in the Upper Euphrates section of the Eastern Anatolia Region, is an Anatolian settlement dating back thousands of years and has hosted countless civilizations. It is known that Elazığ-Harpur music, which has developed for centuries and has survived to the present day, has a rich diversity in terms of modes, modes and forms and constitutes an important cultural treasure within Turkish Music. In this study, Harpur Peşrevi (Paşa Göçtü Havası), which is a piece that has become a tradition to be played at the beginning of the chapters in the non-verbal and local music performance of the Harpur region, registered in the TRT repertoire, was examined in terms of its form, rhythm and modal features. Literature and documentary source scanning methods were used while obtaining research data. The obtained data were analyzed with the content analysis method and concrete data were revealed. When the musical sources of the Harpur region are examined, it is seen that there are more oral works in terms of quantity, and only one piece of instrumental work called Harpur peşrevi has survived to the present day. It has been determined that this work is not similar to the features of the peşrev form, one of the forms of Turkish Music instrumental pieces, in many respects, and is more similar to the features of the medhâl form.

**Atıf/Citation:** Öbek, C. (2026). Elazığ-Harpur Yöresine Ait Harpur Peşrevinin Form, Ritim ve Makamsal Açından İncelenmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 36, 1, 231-241.

**Sorumlu yazar/Corresponding author:** Cüneyt ÖBEK, cobek@firat.edu.tr

## 1. Giriş

Elazığ yöresinin yazılı tarihi Hititler öncesine kadar gitmektedir. Bir ara bütün ön Asya’da egemenlik kurmuş olan Hurriler, yöreye ilk yerleşen kavimlerden biridir. Daha sonraları ise merkezleri Hattuşa (Boğazköy) olan Hititler ile Hurriler arasında çatışmalar başladı. Hurrilerin iç çatışmalarından yararlanan Hititler, bölgede egemenlik kurmaya başladılar. Hititler, tarımcı bir topluluk olması sebebiyle Murat ve Fırat kıyıları, Uluova ve Kuzova ilgilerini çekiyordu. Dokuma sanatında da bayağı ileri olan Hititler, yörede kalıcı bir iz bırakmıştır. Elazığ yöresinde Hititlerden sonra Muşkiler ve ardından İÖ 9. yüzyıldan itibaren merkezleri Tuşpa (Van) olan Urartular, tüm Doğu Anadolu’ya hâkim oldular. Bu topluluklar Sami ve Hind-Avrupa dillerine benzemeyen bir dil ile konuşmaktaydılar. “Asyanik” bir topluluk olan Urartular, dağlık bölgelerde yaşamayı daha çok seviyorlardı. Bu sebeple kaya oyma sanatında ileri seviyedeydiler. Kayaları oyup kaleler, tüneller, su yolları, kaya mezarları yaptılar. Urartuların bir başka özelliği de, çivi yazısı kullanmalarıydı. Nitekim bugün Elazığ bölgesindeki kayaların üzerinde Urartu çivi yazısı yazıtlar bulunmaktadır. Bunlardan Kral Menuas’a ait Palu ve Bağın kalelerindeki çivi yazıtları, Sardur II’ye ait Fırat kıyısındaki çivi yazıtı çözülmüştür. Öte yandan, sarp kayalar üzerinde kurulmuş bulunan Harput kalesinin de ilk kurucularının Urartular olduğu sanılıyor. Bölgede daha sonra Sophene Krallığı kuruldu. Arsamosata ve Karkathiokerta, bu krallığın en önemli şehirleriydi. Birincisinin Murat kıyısındaki Haraba kazılarında ortaya çıkartılan Şimşat Kalesi olduğu sanılıyor. Şimşat şehri, 12. yüzyıl başlarında terk edilmişti. Harput Kalesi’nin kuzeyinde, kureybaşı denen yerde eski bir yerleşimin çok silik izleri bulunmaktadır ki buranın da Sophene Krallığı’nın önemli şehirlerinden birisi olduğu sanılıyor. Asurluların, İskitlerin, Perslerin, Medlerin bölge üzerindeki etkileri de birbirini izledi. Milattan hemen sonraki yıllarla birlikte bölgede yoğun bir Roma etkisi başlamıştır. Sonrasında ise yörede Bizans egemenliği başlamıştır. Türklerin yöreye gelişi, 1071’deki Malazgirt Zaferinden sonradır. Türkler, merkezin otoritesine başkaldırmış olan Bizans komutanı Filateros’un himayesinde bulunan Urfa, Diyarbakır, Malatya, Maraş ve Tarsus’u sırayla ele geçirdiler. Bizans komutanının elinde sadece Harput kalmıştı. Kutulmuşoğlu Süleyman, Fahrüddeve gibi Türkmen akıncılar yakın bölgeleri ele geçirince Ermenilerden destek alan bu komutanın gücü giderek zayıf düştü. Sonrasında Çubuk Bey Harput’u ele geçirip Bizans egemenliğine son verdi (Abacı, 2000: 12-15).

Harput denilen yerleşim yeri Elazığ’ın kuzeyinde bulunup resmi olarak Elazığ’a bağlı ve beş kilometre mesafede küçük bir mahalledir. Fakat 1870 yıllarına kadar da Elazığ’ın eski şehir merkezi konumunda olup halen, Elazığlıların Yukarı şehridir Harput. Elazığ ilinin genel anlamda kültürünün esası Harput’a dayanmakta ve aynı zamanda kaynağını Harput kültürü oluşturmaktadır. Bu sebepten dolayı günümüzde kültürel yazı ve çeşitli kaynaklarda Elazığ isminin yanına genellikle “Harput” ismi de ilave edilmektedir. Harput’un tarihi olarak ilk yerleşimi yazılı kaynaklara göre Paleolitik çağa kadar uzanmaktadır. Türk hâkimiyetinden önce burada Hurriler, Hititler, Urartular, Asurlar, Sasaniler, Persler, Romalılar, Müslüman Araplar ve Bizanslılar hüküm sürmüştür. Türklerin hâkimiyetine geçtikten sonra ise burası Çubukoğulları Beyliği, Artuklular, Selçuklular, Moğol istilası ve devamında İlhanlılar, Dulkadiroğulları, Akkoyunlular, Sefaviler hüküm sürmüş sonra ise bu bölge tamamen Osmanlı imparatorluğunun eline geçmiştir. Yaklaşık 1085 yıllarında Çubuk Bey idaresindeki kuvvetler Harput’a akıncılar düzenleyip Harput kalesini fethetmişlerdir. 1118 yılında Artuklu Kumandanı olan Belek Gazi Harput’a hükümdar olması ile bu yörenin çehresi iyice değişmiş ve çevresindeki diğer yerleşim alanları da yönetim altına alınarak Harput güvenli bir Türk yurdu olmaya başlamıştır. Bunun sonucunda Harput’ta sürekli nüfus artmış ve bu mevkinin Türk kültür şehri olmanın ilk temelleri bu yıllarda atılmıştır. Orta Asya’dan getirilen kültürel değerlerin, örf ve adetlerin; islami inanç sisteminin kendilerine göre henüz yeni sayılan ve heyecan veren kutsal duygular iklimiyle kaynaştırılıp coğrafi özelliklerin sağladığı olumlu atmosferle bütünleştirilmesiyle diğer Türk yerleşim merkezlerinde olduğu gibi Harput’ta da yeni bir hayat anlayışı ve kültürel yapı oluşmaya başladı. Oğuz Türklerinin Kayı Boyundan Harput’a intikal eden bu topluluğun acıları, sevdaları, hasretleri, inançları, duyguları, sevinçleri, yaşantı şekilleri, gelenek-görenekleri, vb. bütün faaliyetleri bu yörede zaman içerisinde farklı bir Türk kültür çeşnişi olarak karşımıza çıkmıştır. Elazığ-Harput musikisi ve oyunları da bu zengin çeşninin bir tezahürü olarak etkili ve nitelikli nağmeleri ile derin kültür izleri barındıran ezgileriyle zaman içerisinde gelişip yaygınlaşarak günümüze ulaşmıştır (Turhan ve Taşbilek, 2009: 19-20).

Osmanlı İmparatorluğu zamanında Harput şehri, Doğu Anadolu’nun en önemli ticaret, kültür ve el sanatları merkezlerinden biri haline geldi. Bu durum yaklaşık olarak 400 yıl boyunca azalmadan sürdü. Bu dönemde Harput medreseleri zengin bir kültürel birikimin kaynağı oldu. Evliya Çelebi, 17. Yüzyılda uğramış olduğu

Harpur'ta, dokuz cami ve altı medrese bulunduğunu bildirmektedir. Harpur'taki medreselerin sayısı zaman içerisinde on beşe yükselmiştir. Bu okullarda, dini bilgilerle birlikte farklı bilim alanlarına giren derslerin eğitimi de verilmiştir. Bu medreselerde çok sayıda ulema ile devlet adamları, şairler yetişmiştir. Harpur yöresi her daim Azeri kültürüne açık bulunduğundan, bu şairlerin daha çok Fuzulî'den etkilendikleri görülmüştür. Bu etki Harpur'un son kuşak şairlerine kadar süregelmiştir. Günümüzde dahi Elazığ'ın mahalli sanatçıları Fuzulî'nin gazellerini Harpur'a özgü bestelerle okumaktadırlar. Osmanlılar döneminde Harpur, imparatorluk içinde ve dışında "makarrı ulema", yani bilgili kişilerin bulunduğu yer" olarak ünlenmiştir. Uzak şehirlerden ve Ülkelerden bile ulema ile görüşmek için gelenler olmuştur. Bunlar arasında İranlı şair Sadi'nin hocası Şehabettin Suhreverdi de vardır. Tüm bu gelişmelerin yanında şehrin işlek bir ticaret ve üretim hayatı vardı. Özellikler İpekçilik ve El sanatları önemli gelir kaynaklarındandı. 19. yüzyıla gelindiğinde şehir yine canlılığını sürdürmüştür. Osmanlı'da Avrupa'ya açılmanın pekiştiği dönemdi. İmparatorluk, artık Batılı ülkelerin etkisine girmiş ve bir açık pazara dönüştürülmesi için hesaplar tamamlanmıştı. Buna karşın, bütün ülkede olduğu kadar Harpur bölgesinde de ilkel denilecek seviyede bir sanayi uç vermişti. Bir sermaye birikimi burada oluşuyordu. Batı'nın ekonomik etkisiyle buradaki dokuma sanayi gerilemeye başladı. Batılılar aynı zamanda Harpur bölgesine eğitim ve kültür alanında da özel bir ilgi duydular. Örneğin yüzyıl sonlarında başta İstanbul olmak üzere Anadolu'nun birkaç şehrinde kurulan Amerikan kolejlerinden bir tanesi de Harpur'ta kurulmuştur. 1876 yılında kurulan bu Fırat kolejini, Fransız, Alman ve Danimarka okulları izlemiştir. Batılılar bu okullar çevresinde yetimhaneler, kitaplıklar ve yurtlar kurdular. Yine aynı yüzyılda şehirdeki medreselerin sayısı artmış ayrıca Kurşunlu Cami Medresesi'nde, İbrahim Paşa Medresesi'nde, Arapkirli Yusuf Kamil Paşa kitaplığında Harputlu din ve bilim adamlarının, şairlerin ortaya çıkardığı çok değerli el yazması kitaplar var olmaktaydı. Bu dönemde Divan şiirinin bütün biçimlerini başarıyla kullanmış ve özgün el yazması divanlar ya da "şiir mecmuaları" bırakmış Beyzâde Mehmet Nuri, Hacı Ömer Naimi, Hacı Hayri Bey, Hafız Mahmud Vahdi, Çemişgezeklizâde Nami Mahmud Midhat, Rahmi-i Harputî, Şeyh Yusuf ve İzzet Dede gibi kıymetli şairler yetişmiştir. Yörede medrese kültürü güçlü olduğundan şairleri Divan edebiyatı daha fazla etkilemiştir fakat bu şairlerin çoğu aynı zamanda halk şiiri tarzında da örnekler vermişlerdir. Çeribaşı Ali Bey, Harputî Aşık Cefaî, Melulî, Fahri ve Fevzî gibi yöre çapında halk şairleri de çıkmıştır. Diğer yandan bu yüzyılda Harpur medreselerinden çok sayıda din bilgini, müderris, bilim adamı yetişmiş ve bazı yazarların din, dilbilim, matematik ve edebiyat gibi konularda el yazması veya basılmış eserleri bulunmaktadır. Bu yüzyılda müzikte de epeyce gelişme yaşanmış çok sayıda sanatçı yetişmiştir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları arasındaki dönem, yöre açısından sıkıntılarla geçmiştir. I. Dünya savaşı yıllarındaki Rus savaşları bölgeyi etkilediği gibi 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen Ermeni eylemleri bu etnik grubun bölgeden göç ettirilmesiyle sonuçlanmıştır. Elazığ'da bir ordu merkezi olduğu ve herkes tarafından bilinen seferberlik türküsü "Havada Bulut Yok" isimli türkü bu dönem içinde Elazığ'da yakıldığı söylenir (Abacı, 2000: 19-28)

Bu denli farklı medeniyet ve kültürlerin Harpur'ta var olması diğer bütün alanlarda olduğu gibi musikiyi de etkilemiş ve bugün ki zengin Harpur musikisi kültürünün oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle beylikler döneminde mehter topluluklarının bulunması ve günde 4-5 kez növbet vurması, musikinin sarayda hapsolmayıp şehirdeki halkın geneli arasında da yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Harpur bir taraftan Osmanlı otoritesine tabi olurken bir yandan da Elazığlıların göç yolları üzerinde bulunan Bağdat, Basra, Kerkük, İsfahan, Şiraz ve Tebrizle de kültür bağlarını koparmayıp etkileşimde bulunmuştur (Turhan ve Taşbilek, 2009: 21). Osmanlı zamanında açılan medreselerde çok sayıda şair, hafız ve musiki ustalarının yetişip bu kültüre katkı sağladıkları bilinmektedir. Bunların dışında Ünal (1989) bu yörede var olan musikinin bir diğer kaynağının etnik yapı (Ermeni, Süryani, Rum) olduğunu, İshak Sunguroğlu özellikle Ermenilerin, çalgı bakımından Harpur musikisine çoğu yönden katkısının olduğunu belirtmiştir (Akt. Abacı, 2000: 39). Elazığ-Harpur yöresinde, Müslümanların bir dönem çalgı icra etmesinin yasak derecesinde hoş görülmemesi nedeniyle çalgı ile meşguliyeti olan kişilerin çok büyük bölümü gayrimüslimlerden oluşmuştur (Ekici, 2009: 77). Bu nedenle farklı etnik grupların da zaman içerisinde Harpur müziğine katkı sağladıkları görülmektedir. Sonuç olarak Elazığ-Harpur müziği, birbirinden farklı, sırasında bile ters düşen kaynakları (bir yandan din-medrese-divan kaynağı, diğer taraftan eğlence, işret âlemi kaynağı, bir yandan Orta Asya'dan sürüp gelen saf Türk etkisi, diğer taraftan farklı etnik öğeler) belli bir ezgisel yapı içinde kaynaştırmış, eklemlemiş, bir sentez yaratmıştır (Abacı, 2000: 39-40).

Harpur musikisi Türk Müziği'nin bir harmanı olup zengin çeşitliliği ile Türk müziği içerisinde önemli yer tutan bir yöredir. Harpur musikisi eserleri ve ezgilerinde Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Tasavvuf

Müziğinin özelliklerini bir arada görmek mümkündür. Açıklamak gerekirse; Yörede çalınan enstrümanların Türk sanat müziği enstrümanları olması, ezgilerin tümünün Türk sanat müziğindeki makam kavramına benzeyen yöresel makam düzeni içerisinde gösterilmesi, meşklere bir peşrevle başlanması ve meşk sırasında bilinen Türk sanat müziği eserlerinin icra edilmesi Harput müziğinin Türk sanat müziğine benzeyen yönünü göstermektedir. Bütün türkü ve hoyratları genellikle halkın söylüyor olması, bu ezgilerin tümünün halk tarafından yakılmış olması, sözlerinin tamamının halka ait mâni ve güftelerden oluşmuş olması, bazı ezgilerin yakılışına neden olan olayların bilinmesi, bağlama, davul, zurna, kaval gibi sazların da kullanılması Harput müziğinin Türk halk müziğine benzeyen yönüne işaret etmektedir. Bazı ezgilerinin ise tasavvufi ortamlardan doğması ve halk tarafından benimsenip sevilmesi, dini merasim ve gecelerde zikirlerde söylenmesi, güftelerinin çoğunlukla divan edebiyatı nazım türündeki sanat değeri olan şiirlerden oluşmuş olması da Harput müziğinin tasavvuf müziğine benzeyen yönünü göstermektedir (Turhan ve Taşbilek, 2009: 22-23).

Elazığ-Harput yöresi şarkı ve türkülerinde ezgisel yapı, çeşni yönünden zengindir. Çünkü içerisinde hem Klâsik Türk Müziği unsurlarından hem de Türk Halk Müziği unsurlarından izler bulmak mümkündür. Dolayısıyla geleneksel musikimizin her iki dalının da zenginliklerini içermektedir. Klâsik Türk Müziğinin şed ve mürekkep makamlarından ziyade daha çok basit makamlar görülmektedir Türk Halk Müziğine giren örnekleri de usul olarak zengindir. Muzaffer Sarısözen bu konudaki görüşlerini “Türk Halk Musikisinde Usuller” isimli kitabında şöyle bahseder: Yöre Halk musikisi eserlerinde basit, bileşik ve karma usullerin hepsi ile karşılaşmaktadır. Böylelikle 2 zamanlı örneklerden 12’li karma örneklere kadar tüm usuller görülmektedir. Bazı halk oyunlarında 2’li usullerin 3’erli biçimi olan 6’lılarla oyun başlamakta ve hızlı kısımlarda 2’lilere geçmektedir. Bazı oyunlarda ise ağırlama kısmı 12’li, hızlı kısımlar 4’lüdür. Hem bu tür geçişler, hem de karma usuller yöre musikisine zengin bir armoni kazandırmaktadır (Akt. Abacı, 2000: 55). Bilindiği üzere Klâsik Türk Musikisi yapı ve usul bakımından bir makam düzeni içerisinde sistemleştirilmiştir. Makam düzeni, Batı müziğinin eşit 12 yarım ton sisteminden farklı olarak oktavın eşit olmayan bölümlerden oluşması temeline dayanan Doğu’ya özgü bir sistemdir. Makamlar, dörtlü veya beşli dizilerden meydana gelir. Her makamın kendine has bir dokusu olup her biri farklı isimler alır. Klâsik Türk Musikisinde makamlar basit, mürekkep ve şed makamlar olarak üç gruba ayrılır. Türk Halk Müziğinde ise makam konusu biraz tartışmalıdır. Türk Halk müziği makam düzeninden çok uzun hava (usulsüz) ve kırık hava (usullü) şeklinde ikili bir ayrımla daha çok ele alınmaktadır. Oysa Türk Halk müziği örneklerinin de genel olarak makam düzenine uyduğu ve çoğunlukla Rast, Uşşak, Hüseyinî, Bayâti, Muhayyer, Sabâ, Hicaz, Karcığar, Gerdaniye, Segâh, Hüzzam, Eviç, Mahur, Büselik gibi basit makamlara rastlandığı bilinmektedir. Ancak, Türk Halk Müziği için bu bağlamda sistemli bir ayrıştırma çalışması yapılmamıştır. Elazığ-Harput yöre musikisi aynı zamanda Klâsik Türk Müziği unsurları taşıması sebebiyle eserlerde Türk Müziği makamlarını ve bu makamların bazılarını yöresel olarak verilen yerel makam adlarını görmekteyiz. Bu makamlar şunlardır: Uşşak, Bayâti, Hüseyinî, Nevâ (İbrahimîye), Rast (Beşirî), Kürdî, Hicaz (Versak), Şirvan, Divan, Elezber, Tecnis, Nevruz (Karcığar), Sabâ, Hüzzam (Muhâlif) (Abacı, 2000: 55-56).

Kaynaklara bakıldığında Harput müziği repertuarına ait 400 civarında eser günümüze ulaşmıştır. Turhan ve Taşbilek (2009) bu eserlerin form açısı bakımından tasnifini şöyle yapmıştır; **Uzun hava türleri:** Hoyrat, Maya, Normal Uzun Havalar, Divân, Müstezâd, Gazeller, Dinî kaside ve gazelleri. **Sözlü Kırık Havalar:** Türkü, Tenzile, İlâhi, Halay Havası, Kına Havası, Çiftetelli, Deyişme, Şeve Kırma. **Sözsüz-Enstrumantal Formlar:** Peşrev, Halay-Oyun Havası, Cezayir Havası, Mehteriye Havası (Turhan ve Taşbilek, 2009: 24-25). Zaman içerisinde kaybolmuş ve günümüze ulaşmayan Harput müziğine ait çok sayıda eser olduğu bilinmektedir. Sözsüz-Enstrumantal Form içerisinde gösterilen Harput Peşrevi ile ilgili olarak Abacı şunu ifade etmiştir; bu peşrev günümüzde bütün makamların üvertürü olarak çalınmaktadır. Harput yöre müziğinde eski zamanlarda her makamın ayrı bir peşrevinin olduğu söylenmekte, fakat zaman içerisinde bu peşrevlerin unutulmaya yüz tuttuğu düşünülmektedir (Abacı, 2000: 58).

Harput musikisinde yukarıda saydığımız makamların ayrıca bir iç sıralanışı vardır. Türk Musikisinde bir makama ayrılan fasıl icrası, o makamın peşreviyle başlayıp şarkılar ve saz semailerleriyle devam eder, sonrasında geçiş taksimiyle başka makama bağlanır. Oysa Harput musikisi faslında, Klâsik Türk Müziği ile Türk Halk Müziği bağdaştırıldığından bir ezgisel biçim zenginliği görülür. Şüphesiz Klâsik Türk Müziğimize ve onun kıymetli bestekârlarına özgü ustalık, sağlamlık, işlenmişlik burada söz konusu değildir fakat ayrı bir özgünlük olarak göze çarpar. Harput faslında, bir makama ilk önce tıpkı Klâsik Türk Müziğinde olduğu gibi peşrevle başlanır. Bu peşrevde yöreye ait tek peşrev olan “Harput Peşrevi” eseridir. Bu peşrevi, varsa makamın gazeli,

yoksa tatvan veya ağır şarkı ile türküler izler. Sonra yüksek hava (Uzun hava) ayağı oluşturan lirik türküler geçilip sazların ayak tutması ile birlikte o makamın yüksek havası söylenir. Harput'ta gazeller, "kayabaşı" ismi de verilen hoyratlar ile maya dört perde üzerinden söylenir. Bu perdeler pes, üst, tiz, düz ya da halk arasında başlama, aşma, çıkma, yıkma isimlerini almaktadır. Bu sebeple yörede "uzun hava" yerine "yüksek hava" deyimini kullanılmaktadır. Yüksek havaları daha coşkulu türküler takip eder. Onların ardından "şikiltım" denen çok hareketli, tempolu ve neşeli türküler söylenir. En sonda da aynı makamdaki oyun havaları çalınır, okunur ve oynanır. Böylelikle bir Harput musikisi faslında klâsik Türk müziğinin ardından halk müziği, Divan edebiyatı dilinin ardından sade Türkçe, gazelin ardından koşma, ağır havanın veya ağıtın ardından oyun havası aynı makam içinde birleşip kaynaşmış olarak karşımıza çıkar ve bu durum kendisini yadırgatmaz, tersine özgün bir atmosfer yaratır. Çoğunlukla Uşşak, Hüseyinî, Bayâtî ve Kürdî gibi birbirinden uzak olmayan makamlar iç içe icra edilmektedir (Abacı, 2000: 57).

### **1.1. Türk Müziğinde Peşrev Formu**

Farsça "Pişrev": Önde giden anlamını taşır. Bu form çok eskidir, yaklaşık olarak bin yıldan daha fazla bir geçmişi olduğu kaynaklarda geçmektedir. En eski peşrev olarak Sultan II. Bayezid'in yazmış olduğu üç peşrevi günümüze ulaştırmıştır. Özellikle fasıllarda olmak üzere, her türlü musiki icrasında program bu formla başlar. Ayin-i Şerif icrâ edilirken, makama göre yapılan ney taksimini müteakip Muzaaf Devr-i Kebîr usulüyle yapılmış peşrevle başlanır, peşrevi takiben Ayin'e girilir. Bir de ayinin sonuna doğru, son peşrev adı altında yer alır. Saz eserleri formu içerisinde en büyüğü ve en sanatlısı olanı Peşrevlerdir. İçerisinde geçkiler bulunmasına rağmen sadece bir makama özgü bestelenir ve bestelendiği makamın ismiyle anılır. Hicâz peşrevi, Uşşak peşrevi gibi. Bir haneliden, altı haneliye kadar bestelenmiş peşrevler vardır. En çok kullanılan dört haneli peşrevlerdir. Beş haneli olan peşrevlerde bestekârlar çoğunlukla "Darb-ı Fetih" usulünü kullanmışlardır. Üç hane bir mülazimeden yapılmış olan peşrevlerde, ilk cümleye "Birinci Hane" yahut "Ser Hane" ikinci cümleye "İkinci Hane", "Orta Hane" yahut "Miyanhane", üçüncü cümleye de "Son Hane" denmektedir. Bazı peşrevlerde birinci hâne yahut ikinci hâne aynı zamanda teslim görevi yaparlar. Bu sebeple üçüncü ve dördüncü haneler teslim görevi yapan haneye bağlanarak karara giderler. Bazı peşrevlerde ise her hane sonunda mülazimeye bağlanan bölümü hariç kendi bünyelerinde bağımsızdır ve her türlü geçkiye açıktır. Peşrevlerde bestekâr haneler içerisinde farklı makamları yerinde veya şed (göçürme) şeklinde geçki olarak kullanmakta serbesttir. Yalnızca birinci hanenin girişi ile teslim kısmında karara gidiş bakımından adını aldığı makamın nazari özelliklerini belirtmek zorunluluğundadır. Peşrev formu daha çok büyük usullerin kullanıldığı bir saz eseridir (Yavaşca, 2002: 45-56).

Hâne ile teslim bölümlü çalgısal bir türdür. Türü tayin eden diğer unsurlar ise, mutlaka büyük usullerle (15 zamanlıdan büyük usuller) bestelenmesinin yanında teslim kesinlikle ilgili makamda ve bitiş hissi uyandıracak şekilde bestelenmesidir. Günümüzdeki peşrevler dört hâne ve bir teslim bölme anlayışı içerisinde bestelenmektedir. Peşrev, fasıl için ya da bağımsız olarak bestelenebilir. Fasıl için bestelenen peşrevlerin temel unsuru, ezgisel olarak akışkan ve ritmik olmasıdır. Bu peşrevler fasıl peşrevi olarak adlandırılırlar. Ritmi ikinci plana atıp ezgi anlayışını ön planda tutan peşrevler ise bağımsız seslendirilmek üzere bestelenmiş olup bu peşrevlere de konser peşrevi denilmektedir. Bu isimlendirmeler ayrı birer türler değildir (Akdoğan, 1996: 284-286).

Meraga'lı Abdülkadir Câmîü'l-Elhan adlı eserinde peşrevi şöyle tanımlar: Hâneleri var olup onbeş hâneye kadar bestelemek câizdir ve en asgarisi iki hânedir. Bazı musiki adamları "kaç hâne istenir ise bestelenir" diye söylemişlerdir. Ben kırk iki hânesi olan bir peşrev besteledim. Peşrev şu şekilde bestelenir: Birinci hânenin yarısı veya üçte biri veya dörtte biri Tercî-i Bend'dir ki, saz icracıları buna Serbend adını verirler. Bu bölüm peşrevin her hânesinin sonunda tekrar eder. Peşrev genellikle remel veya muhammes usûlleriyle bestelenir. Diğer usullerle de bestelemek mümkündür. Fakat gelenek olan remel veya muhammes usûlleriyle bestelemektir (Özalp, 2000: 128).

Ali Şah bin Hacı Büke'ye göre peşrev formu: Güftesiz musikiye peşrev denilir. Diğer bir ismi de tarikâdır. Eğer hezec ve evfer gibi usullerden bestelenirse üç hânedan az olmamalıdır. Hânelerden sonra tekrar edilen bölüme ise "serbend-i" peşrev denilir (Çakır, 1999: 201).

Türk Musikisinin en mâruf saz eseri formudur. Klasik fasılda eğer baş taksim yoksa peşrev en başta çalınır. XV. yüzyıl nazariyatçılarının eserlerinde 15 ve daha çok haneli peşrevler olduğu yazılı olsa da bunlardan zamanımıza ulaşan bir örnek yoktur. Türk Musikisinde XIII-XVI. asırda peşrev manasına gelen başka isimlerin

de kullanıldığını XV. yüzyılın önemli nazariyatçılarından anlamaktayız. Fakat XVI. yüzyıldan itibaren Türk Musikisinde peşrev formu aşağı yukarı hiçbir cezrî değişikliğe uğramadan günümüze kadar gelmiştir. Peşrev umumiyetle dört hanedir. Ancak üç ve beş, çok nadiren iki hane de olabilir. Neredeyse bütün büyük usullerde peşrev bestelenmiştir. Her hâne mülazime adı verilen kısımda nihayet bulur ve bu kısım aynı nağmelerden yapılmış olup değişmez. Bazen hâne ile mülazime terkîb-i intikaal ile bağlanır. Mülazimenin parlak ve makamı characterise edebilecek mahiyette olmasına özenilir ve dikkat edilir. İlk hânenin mülazime yerine kaim olduğu eski peşrevlerde vardır. Bu hususta hiçbir surette kaide mahiyetinde hususiyet olmamakla beraber klasik peşrevler çoğu kez şu görünüştedir: Peşrevin makamı çıkıcı ise miyân-hânedeki tiz perdelerde gezinilir ve son hânedeki ise nisbeten daha da pest (yani çıkıcı) ezgiler kullanılır. Makam inici ise bu durumun tam tersi olur. Mülazime ekseriye hânenin yarısı uzunluğundadır, yarısından uzun olanları pek azdır. Hâne uzunluklarının birbirine eşit olması uyulması gereken bir kaidedir (Öztuna, 1990: 191).

Peşrevlerde birinci hâne, bestelendiği makamın karakteristik girişi ile başlar. Tıpkı bir şarkı zemini gibidir ve makam geçkisi yapılmaz. Teslim ya da mülâzime denilen bölüm bu makamın seyir ve hareket özelliklerini gösteren bir tekrardan ibarettir. Bilindiği üzere teslime ya giriş dolaplarıyla girilir ya da her hânenin içindedir. Teslim hânelerin içinde ise ayrı bir teslim kısmı yoktur. Her hâne çalınırken birlikte icra edilerek diğer hânelere geçilir. İkinci, üçüncü, dördüncü hânelerde bestekârın musiki donanımı ve duygu zenginliği içinde çeşitli makam geçkileri ve sanatsal oyunlar yer alır. Özellikle üçüncü hâneler dik perdelerle tırmanışı temsil eder. Dördüncü hâne ise daha pest perdelerde seyrederek burada bir sâkinlik ve sükûnet hissi vermesi dikkat çeker. XIX. asrın başına kadar gelişen ve çok sanatlı örnekleri bulunan peşrev bestekârlığı bazı sanatkarlarımızın dışında eski kıymetini kaybetmiştir (Özalp, 2000: 130).

## 1.2. Türk Müziğinde Medhâl Formu

Saz eserlerinin her türlü musiki icrasının başında, Peşrev yerine kullanılabilen (genellikle küçük usullerde bazen de büyük usullerin de kullanılabilirdiği) belirli hane ve mülazime mecburiyeti bulunmayan çoğunlukla peşrevlerden daha kısa gerektiğinde usul geçkileri de yapılabilen saz eseri türlerindedir. İlk olarak Ali Rıfat Çağatay tarafından ele alınan bu form daha sonra benimsenmiş ve yaşadığımız çağın içinde bestekârların ilgi duyduğu bir form olmuştur. Herkes tarafından bilinen Tanburi bestekâr Refik Fersan'ın, Musahabat-ı Musikiye "Musiki Sohbeti" adını verdiği Hafif usulünde ve Rast makamındaki eser, bu türe örnektir (Yavaşca, 2002: 76).

Medhâl giriş, başlangıç anlamına gelir. Fasılların başında oldukça kısa bir çalgısal giriş meydana getirmek amacıyla Ali Rıfat Çağatay (1872-1935) tarafından medhâl ismi verilen bir çalgısal eser şekli meydana getirilmiş olup 2/4, 4/4, 8/8'lik gibi usullerle bestelenir. Hane-teslim bilinci yoktur. Fasılların girişinde seslendirilmesi gayesi haricinde hiçbir özelliği bulunmayan medhâl bir tür değildir (Akdoğan, 1996: 288).

Sözcük olarak Giriş mânasına gelmektedir. Batı müziğindeki Üvertürü hatırlatır. Eski bir beste şekli olmayıp yüzyılımızın başından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Bu ismi ilk defa Ali Rıfat Çağatay kullanmıştır. Peşrevler gibi hâne ve teslimlerden ibarettir, icra olarak ta peşrevlere benzer. İki veya dört haneli olan medhâller vardır. Peşrev seviyesinde parlak bir beste şekli olmayan bu türdeki eserler çoğunlukla sofyan usulü ile bestelenir, fakat büyük usullerle de bestelendiği olur (Özalp, 2000: 131).

### Uşşak Makamı Tarifi

**Durağı:** Dügâh (La) perdesidir.

**Seyri:** Çıkıcıdır.

**Dizisi:** Yerinde Uşşak dörtlüsüne Nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 1. Uşşak Makamı Dizisi

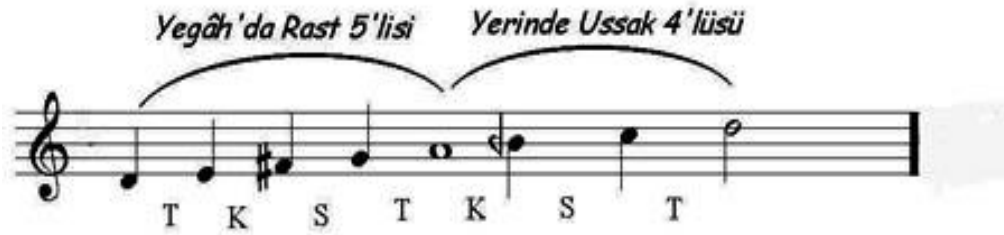
**Güçlüsü:** Nevâ (Re) perdesidir.

**Asma karar perdeleri:** Uşşak makamının en kıymetli ve karakteristik asma karar perdesi Segâh perdesidir. Bu segâh perdesi üzerinde Segâh ve Ferahnâk çeşnileri ile asma karar yapılır. Uşşak dörtlüsünün bir tam ses altında Râst çeşnisi bulunur, bu sebepten dolayı uşşak seyri esnasında râst perdesine gelinirse burada Râstta Râstlı asma karar yapılmış olur.

**Donanımı:** Sadece si için koma bemolü donanım yazılır.

**Yedeni:** Râst (sol) perdesidir.

**Genişlemesi:** Bu makam çıkıcı, ağırbaşlı ve dînî duyguları hissettiren bir makamdır. Bundan dolayı, makamın ağırbaşlılığının bozulmaması için genişlemesi sürekli dizinin pest tarafından yani durak altından yapılır. Bu genişleme yegâh perdesinde bir Râst beşlisi meydana getirmekle elde edilir. Uşşak makamı tiz durak üstünden neredeyse hiç dolaşmaz ve tiz bölgeden genişlemez. Tiz bölgeden genişleme daha çok uşşak makamını andıran beyâtî makamı için düşünülür. Bununla birlikte çok az da olsa bazen nağmelerin tiz durağı aştığı görülebilir.



**Seyir:** Seyre durak perdesi civarından, durak perdesi altında genişlemiş bölgenin seslerinden başlanır. İlk önce durak perdesi üzerinde bulunan Uşşak dörtlüsünün seslerinde gezindikten sonra dizinin iki tarafında karışık olarak gezinip güçlü olan Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Bu sırada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve diğer özellikler de gösterilir. Sonunda bütün dizide ve gerekiyorsa genişlemiş kısımda da karışık dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesinde Uşşak çeşnisi ile tam karar yapılır (Özkan, 2003: 120-122).

#### **Bayâtî Makamı Tarifi**

Her yönden Uşşak makamına benzeyen bu makam, bazı geçki ve özellikleri dolayısıyla Uşşak makamından ayrılarak kendi karakterini belli eder.

**Durağı:** Dügâh (La) perdesidir.

**Seyri:** Çıkıcı-inicidir. Uşşak makamı ile ilk olarak bu özelliği ile ayrılır.

**Dizisi:** Uşşak makamı ile aynı olup yerinde bir Uşşak dörtlüsüne Nevâda Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 2. Bayâti Makamı Dizisi

**Güçlüsü:** Nevâ (Re) perdesidir.

**Asma karar perdeleri:** Uşşak makamında olduğu gibi bayâtide de segâh perdesi üzerinde segâh ve ferahnâk çeşnileri ile asma karar yapılır. Bayâti makamı için **Acem** perdesi önemli bir perdedir, seyir esnasında sık sık bu perde vurgulanır. Özellikle Nevâ ve Acem perdeleri arasında sıkça dolaşılır. Buradaki **Acem** perdesinin değer kazanması da Bayâti makamını Uşşak makamından ayıran önemli bir özelliktir. Bayâti makamının başka önemli asma karar perdeleri Nevâ ile Çargâh perdeleridir. Makam ara sıra karar esnasında olmamak şartı ile Nevâda hicaz ve Çargâhta nkriz çeşnilerini gösterir. Bu çeşnilerin kullanılması da Bayâti makamını Uşşak makamından farklı kılan bir özelliktir. Bu çeşnilerin Uşşak makamında olmaması gerekir, ayrıca ilave edelim ki, bu çeşnilerin kullanılmadığı Bayâti eserler az da olsa vardır.

**Donanımı:** Sadece si için koma bemolü donanıma yazılır.

**Yedeni:** Râst (sol) perdesidir.

**Genişlemesi:** Uşşak makamı durağın altından genişlemesine rağmen, Bayâti makamı durak altından neredeyse hiç genişlemez. Eğer nadiren genişlese bile Yegâhta bir Râst beşlisi alacağı kesindir. Fakat Bayâti makamı hemen her zaman tiz taraftan genişler ve bu özelliği ile de Uşşak makamından ayrılır.

**Seyir:** Güçlü Nevâ perdesi civarından seyre başlanır. Acem perdesi sık sık gösterilerek diziyi oluşturan çeşnilerde karışık gezinilir. Nevâda bûselik çeşnisi ile yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde makamın özellikleri ve asma kararlar gösterilir. Sonunda yine karışık gezindikten sonra istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra ana diziyile Dügâh perdesinde tam karar edilir (Özkan, 2003: 126-128).

## 2. Materyal ve Yöntem

### 2.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Elazığ-Harpur yöresinde bütün musiki programların başında icra edilen ve sözsüz kırık hava türlerinden olan "Harpur Peşrevi" isimli eserin form, ritim ve makamsal özelliklerin incelenmesi amaçlanmıştır. Özellikle Harpur Peşrevinin Türk müziği formlarından Peşrev formu özelliklerini taşıyıp-taşımadığı konusu çalışmanın problem cümlesi olarak belirlenmiştir. Dolayısıyla Harpur Müziği saz eseri formundaki çalışmalarda, Türk Müziğindeki peşrev formu özellikleri ile Harpur müziğindeki peşrev özellikleri karşılaştırmalı analiz edilerek isim ve içerik yönünden terminolojide yaşanan karmaşayı alt problem olarak cevap aranmıştır.

### 2.2. Araştırmanın Önemi

Elazığ- Harpur yöresi kendine özgü icra üslubu ve çeşitli formlardaki eserleriyle Türk müziğinin önemli bir kültür zenginliğini oluşturmaktadır. Bu sebeple TRT repertuarı ve kaynaklarda bulunan yöre eserlerindeki müzikal özelliklerin belirlenip analiz edilmesi önem arz etmektedir. Yöreye ait günümüze ulaşan peşrev formundaki tek saz eseri olan Harpur Peşrevinin de bu anlamda incelenmesi faydalı olacaktır. Ayrıca Türk müziği literatüründe buna benzer yapılacak çalışmaların daha kapsamlı araştırma ve incelemelere yön verip teşvik edeceği düşüncesi de önem taşımaktadır.

### 2.3. Yöntem

Bu çalışma, “Nitel Araştırma” yönteminin kullanıldığı, belgesel tarama modeli olarak ta bilinen doküman analizine dayalı betimsel bir çalışmadır. Burada TRT Harput müziği arşivinde kayıt altına alınan ve sözsüz kırık hava tasnifi içerisinde yer alan peşrev formundaki Harput peşrevi form, ritim ve makamsal özellikleri bakımından karşılaştırmalı analizlerle incelemeye tabi tutularak bazı somut veriler ortaya konmaya çalışılmıştır. Çalışmada, Harput yerleşkesinin tarihi, sosyal ve kültürel yapısı araştırılmış, Harput musikisinin genel özellikleri anlatılmış, Harput müziği eserleri içerisinde bulunan Harput peşrevi ele alınarak Türk müziğindeki peşrev ve medhâl formu ile karşılaştırmalı analizi yapılarak bir sonuca varılmıştır.

### 3. Bulgular

Aşağıda notası verilen “Harput Peşrevi” adlı eserin detaylı müzikal analizi yapılmıştır.

**HARPUT PEŞREVİ**  
(Paşagöçtü Havası)

TRT THM Rep. No: 574  
Kaynak: Elazığ Müsiki Cemiyeti

Derleyen : Şemsettin Taşbilek  
Notalayan : Şemsettin Taşbilek

(SON)

Ş. Taşbilek  
17.09.2001 / ELAZIĞ

Şekil 3. TRT repertuarına kayıtlı Harput Peşrevi notası

Elazığ- Harput yöresine ait TRT repertuarı ve kaynaklarda yer alan sözsüz kırık hava türleri içerisinde bulunup peşrev formu içerisinde yer alan “Harput peşrevi” bu yörenin tek çalgısal eseridir. Bu peşrevin icrası yörede gelenek haline gelip çoğu musiki programlarının başında dinleyicileri icra edecek fasıla hazırlamak amacı ile yapılmaktadır. 2/4’lük (Nim sofyan) usulünde kayıtlardan dinlenip Şemsettin Taşbilek tarafından notaya alınıp TRT repertuarında bulunan bu eser yörede tempo olarak yürükçe bir şekilde icra edilmektedir. Ritim yönünden bakıldığında; Esere eksik ölçü (8’lik sus) ile başlandığı ve eser içerisinde 16’lık ve 8’lik tartımdaki ritim kalıplarının bolca kullanıldığı tespitler arasındadır. Eser makam yapısı açısından incelendiğinde; bazı kaynak ve bilimsel yayınlarda Harput Peşrevi eseri Uşşak makamı olarak belirtilse de eser detaylı irdelendiğinde giriş kısmında Acem perdesinin sürekli vurgulanıp bu perde etrafında melodilerin olması, Çargâh perdesinin eser boyunca sürekli güçlü bir perde gibi çok defa vurgulanması, genel itibariyle çıkıcı-inici bir seyrin hâkim olması, bu eserin Geleneksel Türk Müziğindeki Uşşak makamı özelliklerini değil Bayâti makamı özelliklerini gösterdiği görülmektedir. Bu sebeple Eserin hangi makamda bestelendiği tarif edilecekse bayâti makamında olduğu aşikârdır. Çünkü uşşak makamı çıkıcı ve ağırbaşlı yapısından dolayı seyire durak (dügâh) veya durak altı civarından başlanıp seyir içerisinde güçlü perdesi olan neva perdesi çokça vurgulanarak bu perdede uzun kalışlar yapılır.

“Harput Peşrevi” adlı eser Türk Müziği peşrev formu özellikleri ile mukayese edilip detaylı incelendiğinde ise içerik olarak birçok yönden Peşrev formu özellikleriyle örtüşmeyip sadece fasıl başlarında kullanıldığı için yöreye özgü olarak bu ismin (Harput peşrevi) verildiği düşünülmektedir. Harput Peşrevi yapısal olarak Türk müziğindeki peşrev formundan çok medhâl formuna daha fazla benzemektedir. Şöyle ki; Eser incelendiğinde herhangi bir hane ve teslim bölmeleri olmadığı görülmektedir. Ayrıca Türk müziğindeki peşrev formu özelliklerine bakıldığında peşrevlerin genellikle dört hane ve bir teslimden oluştuğu, içerisinde geniş bir makam seyrinin olup makam geçkilerinin çokça yapıldığı, usul olarak genellikle büyük usullerde bestelendiği, tempo olarak daha ağır başlı bir yapıda olduğu görülecektir. Oysa medhâl formu peşrevlerin yerine kullanılabilen, fasıl icralarının başlarında çalınan, hane ve teslim bölünmelerine tâbî olmayan, daha küçük usullerde bestelenen ve peşrevlerden daha kısa bir formdur. Bütün bu özellikler göz önünde bulundurulduğunda, Harput peşrevinin Türk müziği peşrev formu yapısına göre kıyaslandığında eserin çoğu yönden peşrev formu özelliklerinden ziyade medhâl formu özellikleri gösterdiği açıkça görülmektedir. Bir başka düşüncemizde bu eserin daha uzun olduğu ve diğer bölümlerinin kaybolup kaynaklardan günümüze ulaşmamasıdır. Bu düşünceden hareketle eğer böyle bir durum var ise eserin tamamı notaya alınıp günümüze ulaşsaydı belki de peşrev formu özellikleri daha açıkça görülebilirdi. Fakat eserin sadece bu halinin var olup icra edilmesi bizlere medhâl formunu hatırlatmaktadır. Tüm bunlardan hareketle Harput peşrevinin yöre musikisinin zengin harmanından (THM, TSM) kaynaklı yöresel bir peşrev formu anlayışı ile bestelendiğini söylemek mümkündür.

#### 4. Sonuç ve Öneriler

Elazığ-Harput yöre musikisi icra şekli ve çeşitli formlardaki eserleriyle Türk musikisinin önemli zenginliklerindedir. Bu zengin musikide bulunan eserlerin makamsal, ritim ve form özellikleri bakımından incelenerek analiz edilmesi ve ortaya somut veriler konulması önemli bir aşamadır.

Bu çalışmada, Harput yöresine ait saz eserleri formunda bestelenmiş ve TRT repertuarında kayıtlı olan Harput Peşrevi yer almıştır. Bu peşrev makamsal ve form açısından detaylı analiz edilerek bu bağlamda Türk müziğindeki hangi makam ve form ile ilgili değerlendirilebileceği konusunda tespitler yapılmış, elde edilen bulgularla şu sonuçlara varılmıştır.

- Pek çok bilimsel yayın ve kaynaklarda Harput Peşrevinin Uşşak makamında olduğu söylenip geçilmektedir. Fakat eser makamsal özellikleri bakımından detaylı incelendiğinde çoğu özellik yönünden Bayâti makamına daha çok benzediği tespit edilmiştir.
- Eser ritim olarak 2/4’ lük (Nim Sofyan) usulünde notaya alınıp repertuara kaydedildiği görülmektedir. Eser içerisinde 16’lık ve 8’lik ritim kalıplarının çokça kullanıldığı tespitler arasındadır. Fakat eserin melodi yapısı incelendiğinde melodilerin özellikle Sofyan (4 zamanlı) usulünün darp vuruş özellikleriyle daha çok örtüştüğü göze çarpmaktadır. Eser tempo açısından yürük bir şekilde icra edilmesinden dolayı tekrar notaya alınırken Sofyan usulünün birinci mertebesi olan 4/4’lük değil de 4/8’lik ikinci mertebesi esas alınabilir.

- Harput Peşrevi Türk Müziği form yapısı bakımından incelendiğinde ise, Türk müziğindeki Peşrev formu özelliklerinden ziyade peşreve benzeyen ve daha kısa olan Medhâl formu özelliklerini daha çok taşıdığı saptanmıştır. “Harput Peşrevi” isminin peşrev form özelliklerini taşıdığına bakılmaksızın sadece çalgısal bir giriş ve meşk sırasında icra edilecek eserler öncesinde kulak aşinalığı oluşturmak amacı ile verildiği düşünülmektedir.

Bu çerçevede şu önerilerde bulunulabilir;

- Harput Peşrevindeki melodilerin usulle uyumu darp vuruş özellikleri bakımından detaylı irdelenerek hangi usulde olduğu belirlenip ona göre yeniden notaya alınması ve bu notanın TRT repertuarına tekrar kaydedilmesi,
- Yeniden notaya alınan bu eserin notasının üzerinde veya yeni yapılacak çalışmalarda eserin makamın Bayati makamında olduğunun belirtilmesi,
- Kaynaklarda, müzik eğitimi alanında ve icra öncesinde Eserin Peşrev formu değil medhâl formu özellikleri taşıdığına belirtilmesi,

Bu çalışmanın yeni ve farklı ve araştırmalara yön vererek literatüre katkı sağlayacağı düşüncesinden hareketle bu tür çalışmaların sayısının artırılması önerilmektedir.

### **Kaynaklar**

- Abacı, T. (2000). *Harput/Elazığ Türküleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (? -1500)'nin Mukaddimetü'l -Usûl adlı eseri*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi. I. Cilt*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ.H. (2003). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II*. Ankara: Başbakanlık basımevi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Mart Yayıncılık.
- Turhan, S. & Taşbilek, Ş. (2009). *Elazığ-Harpur Havaları*. Ankara: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.

---

### **Etik, Beyan ve Açıklamalar**

---

1. Etik Kurul izni ile ilgili;  
 Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.
  2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.
  3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.
  4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
-

