

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HARPUT YÖRESİNE AİT ESERLERİN
MÜZİKAL ANALİZİ

Tezi Hazırlayan
İrşat KAZAZOĞLU

Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT

Müzik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Kasım 2009

KAYSERİ

T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

HARPUT YÖRESİNE AİT ESERLERİN
MÜZİKAL ANALİZİ

Tezi Hazırlayan
İrşat KAZAZOĞLU

Tezi Yöneten
Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT

Müzik Anasanat Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Kasım 2009

KAYSERİ

Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT danışmanlığında **İrşat KAZAZOĞLU** tarafından hazırlanan “**Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Anasanat Dalında **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

..... / /

JÜRİ:

Danışman :.....

Üye :.....

Üye :.....

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararı ile onaylanmıştır.

..... / /

Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu çalışmada benden yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT'a, çalışmamın her aşamasında bana yardımcı olan hocam Sayın Yrd. Doç. Güldeniz EKMEK AGİŞ'e, eserlerin tasnifinde yardımlarını esirgemeyen hocam Sayın Öğrt. Gör. Öner KOVA'ya, kaynak kişi olarak röportaj ve mülakatlarla birlikte eserlerin seçiminde ve konu seçiminde bana yardımcı olan babam Nihat KAZAZOĞLU'na, tezin yazım aşamasında bana yardımcı olan hocam Burak KOÇER'e arkadaşım Ümit ŞENEL'e ve kardeşim Gülşat KAZAZOĞLU'na ve Harput müziğinin günümüze kadar gelişinde emeği geçen derlemecilere ve bu alanda emek veren bütün sanatçı ve bilim adamlarına sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

HARPUT YÖRESİNE AİT ESERLERİN**MÜZİKAL ANALİZİ**

İrşat KAZAZOĞLU

ÖZET

Harput yöresi; köklü tarihi, kültürel yapısı, çok geniş folklor ürünleri ve zengin müziğiyle geçmişten günümüze kadar herkesin ilgisini çekmiş ve beğenisini kazanmıştır. Yöre müziği incelendiğinde, makam dizilerinin Türk Klasik Müziğinde (T.K.M.) kullanılan dizilerle benzeştiği, ancak eserlerde kullanılan makamların adlarının T.K.M.'nde kullanılan makamlardan farklı olduğu dikkat çekmektedir.

Bu bağlamda araştırma, Harput yöresinde “Versak”, “Nevruz”, “Beşiri”, “Sabahi veya Saba”, “Muhelif” olarak adlandırılan toplam 34 eserin müzikal analizinin yapılması ve analizi yapılan eserlerin T.K.M.'ndeki makamlar ile karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda müzikal analizi yapılan eserlerden, Harput yöresinde “Versak” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'ndeki Hicaz makamına, “Nevruz” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'ndeki Karcığar makamına, “Beşiri” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'ndeki Rast makamına, “Sabahi veya Saba” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'ndeki Saba makamına, “Muhelif” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'ndeki Segâh-Hüzzam makamına benzediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

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

**MUSICAL ANALYSIS
OF THE WORKS OF HARPUT REGION**

İrşat KAZAZOĞLU

ABSTRACT

The region of *Harput* has taken attention and aroused interest of everyone because of its long-established history, rich cultural structure, extensive folkloric products, and its music as one of those. When the music of the region is examined, it is found out that the *maqam* scales of the regional music resembles to those of the Turkish Classical Music -TKM-, however the names of the *maqams* used in TKM works differ from those in the regional *Harput* Music.

In such a context, our research has its sight on musically analyzing 34 works named as ‘*Versak*’, ‘*Nevruz*’, ‘*Beşiri*’, ‘*Sabahi/Saba*’, ‘*Muhalif*’ in the *Harput* Region, and to compare those works analyzed with certain *maqams* in TKM.

Towards such a goal, required analysis related with the *maqams* aforementioned has been established and it is found out that works named as ‘*Versak*’ in the regional *Harput* music resembles to ‘*Hicaz*’ *maqam* in TKM; ‘*Nevruz*’ to ‘*Karcığar*’, ‘*Beşiri*’ to ‘*Rast*’, ‘*Sabahi/Saba*’ to ‘*Saba*’, ‘*Muhalif*’ to ‘*Segâh-Hüzzam*’.

Keywords: *Harput* Region, Folk Songs, Turkish Classical Music, Musical Analysis.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY	I
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
İÇİNDEKİLER	V
KISALTMALAR	VII
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	VIII

BÖLÜM I

GİRİŞ	1
1.1. Harput Tarihi.....	1
1.2. Harput'un Kültürel ve Sosyal Yapısı	4
1.3. Harput Müziğinde Kullanılan Müzik Aletleri.....	6
1.4. Harput Müziğinde Makam Düzeni.....	7
1.5. Harput Müziğinde Usul Yapısı	7
1.6. Harput Yöresine Ait Eserlerin Form Açısından Tasnifi	8
1.7. Harput Müziğinin İcra Ortamı	9
1.8. Harput' da Fasıl İcrası.....	9
1.9. Problem Durumu	10

1.10. Amaç	11
1.11. Önem	11
1.12. Sayıtlar	11
1.13. Sınırlılıklar	12

BÖLÜM II

2.1. İlgili Araştırmalar	13
---------------------------------------	-----------

BÖLÜM III

3.1. YÖNTEM.....	15
3.1.1 Araştırmanın Modeli	15
3.1.2. Evren ve Örneklem	15
3.1.3. Verilerin Toplanması Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	17

BÖLÜM IV

4.1. BULGULAR VE YORUM.....	19
4.1.1. Versak Eserlerin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum.....	19
4.1.2. Nevruz Eserlerin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum	26
4.1.3. Beşiri Eserlerin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum	33
4.1.4. Sabahi Eserlerin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum	39
4.1.5. Muhalif Eserlerin Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum	44

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	55
5.1. Sonuçlar	55
5.1. Öneriler	58
KAYNAKÇA	59
EKLER.....	61
EK-I Müzikal Analizi Yapılan Eserlerin Notaları	62
ÖZGEÇMİŞ.....	136

KISALTMALAR

T.H.M.	Türk Halk Müziği
T.K.M.	Türk Klasik Müziği
T.R.T.	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1.1.1 Ben Ağlarım Zarı Zarı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	19
Şekil 4.1.1.2. Bu Dere Buz Bağladı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	20
Şekil 4.1.1.3. Kaşları Oydu Beni Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	21
Şekil 4.1.1.4. Necibe'nin Kaşları Kara Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası ..	22
Şekil 4.1.1.5. Vardım Baktım Demir Kapı Sürgülü Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	23
Şekil 4.1.1.6. Yel Eser Kum Savrulur Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası....	24
Şekil 4.1.1.7. Versak Hoyrat'ta Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	25
Şekil 4.1.2.1. Kara Erik Çağala Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	26
Şekil 4.1.2.2. Kemer Ağır Kalkmıyor Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	27
Şekil 4.1.2.3. Meşelidir Bizim Dağlar Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası ...	28
Şekil 4.1.2.4. Sabahın Seher Vaktinde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası... 29	
Şekil 4.1.2.5. Nevruz Tatvan'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	30
Şekil 4.1.2.6. Nevruz Gazelde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	31
Şekil 4.1.3.1. Görmedim Alemde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	33
Şekil 4.1.3.2. İndim Yarın Bahçesine Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	34
Şekil 4.1.3.3. Karadutun Dalını Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	35
Şekil 4.1.3.4. Mendil Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	36
Şekil 4.1.3.5. Müstezad'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	37
Şekil 4.1.3.6. Beşiri Hoyrat'ta Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	38
Şekil 4.1.4.1. Değirmen Sala Benzer Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	39
Şekil 4.1.4.2. Gök Meydanının Tozu Olayım Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	40

Şekil 4.1.4.3. Havalandı Deli Gönül Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	41
Şekil 4.1.4.4. Yeşil Yaprak Arasında Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	42
Şekil 4.1.4.5. Saba Gazelde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	43
Şekil 4.1.5.1. Çayda Çıra Yanıyor Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	44
Şekil 4.1.5.2. Çayın Öte Yüzünde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	45
Şekil 4.1.5.3. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası..	46
Şekil 4.1.5.4. Haktan Dilerim Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	47
Şekil 4.1.5.5. İsfahan Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	48
Şekil 4.1.5.6. Kerem ile Aslı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	49
Şekil 4.1.5.7. O Yanı Pembe Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	50
Şekil 4.1.5.8. On Kerre Demedim mi Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	51
Şekil 4.1.5.9. Muhalif Tatyân'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	52
Şekil 4.1.5.10. Muhalif Hoyrat'ta Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	53

BÖLÜM I

GİRİŞ

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

Harput yöresi de gelenekleriyle, görenekleriyle, sanatıyla, zanaatıyla Türk kültürünün önemli merkezlerinden biri olmuştur. Özellikle Harput musikisi fasılları, gazelleri, ağır havaları ve şıkiltım türküleriyle Türk müziğinin içerisinde önemli bir yere sahiptir.

1.1. Harput Tarihi

Harput ve çevresi tarihin en eski devirlerinden beri bir yerleşim merkezi olma özelliğini korumuştur. MÖ 4 ve 3 binli yıllarda *Subaruların* bu çevrede yaşadıkları ve Fırat ismini verdikleri bu bölgede madeni ilk işleyen kavim oldukları yapılan arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkmıştır.¹ Subarulardan sonra sırasıyla Hititler ve Urartular bu bölgeye hakim olmuşlardır. Urartuların hâkimiyetine M.S. 1. Yüzyıl içerisinde Roma devleti son vermiş ve bölgeyi ele geçirmişlerdir. Roma imparatorluğu 7. yüzyıla kadar hakimiyetini devam ettirmiştir. Bu yüzyılda Hz. Ömer'in halifeliği döneminde bölgeye gelen Arap

¹ Ahmet Aksın; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999, s.20.

orduları Harput'u kuşatarak şehri ele geçirmişlerdir. Arap fethinden sonra Harput 10. yüzyıla kadar Müslüman olan Hamdanoğullarının elinde kalmıştır.²

Arap hakimiyetinin son bulmasıyla birlikte bölgede meydana gelen otorite boşluğu uzun sürmemiş Malazgirt Zaferinden sonra Anadolu'ya yerleşmeye başlayan Türkmen grupları Harput ve çevresine de gelmişlerdir. Emir Çubuk komutasındaki Türkler bölgeye geldiklerinde Harput ve çevresine Bizans Devletinin komutanı olan Philateros Brakhamios isimli bir Ermeni hakimdir. Bu Ermeni komutanı mağlup ederek saf sışı bırakan Türkmen beyi Emir Çubuk çevredeki diğer yerleşim bölgelerini de ele geçirerek *Çubukoğulları Beyliği*'ni kurmuştur. Emir Çubuk bölgedeki Türk iskanının düzenli bir şekilde başlaması ve Harput ve çevresinin Türkleşmesi bakımından önemli bir görevi ifa etmiştir.³

Çubukoğulları Beyliğinin Harput'taki hakimiyeti 1113 yılında son bulmuştur. Bu tarihte kendi hakimiyeti sahası olan Suruç'tan askerleriyle birlikte Harput'a gelen Artuklu hanedanından Belek Gazi bölgeye tamamen sahip olarak Çubukoğulları hakimiyetine son vermiştir. Artukoğullarının birliğini de sağlayan Belek Gazi Haçlılara karşı birçok zaferler kazanmıştır.⁴ Kendisinden sonra devletin başna gelen akrabaları Artuklu Birliğinin dağılmasını önleyememiş, Harput ve çevresindeki Artuklu hakimiyeti 1234'de Selçuklular'ın eline geçmiştir.⁵

1243 yılında Selçuklular ve Moğollar arasında meydana gelen Köseadağ savaşının Selçuklulara aleyhine sonuçlanması neticesinde Harput ve çevresi de diğer Anadolu şehirleri gibi Moğol hakimiyeti altına girmiştir. Bölgedeki Moğol hakimiyeti 14. Yüzyılın başlarına kadar İlhanlılar vasıtasıyla devam etmiştir. Bu tarihlerde İlhanlı Devletinin otoritesi zayıflamaya başlayınca Harput ve çevresi Dulkadiroğulları, Timur , Kadı Burhaneddin, Akkoyunlu ve Karakoyunlu Devletleri arasında mücadele sahası haline gelmiştir.⁶ Bu mücadeleler neticesinde 1339 tarihinde Harput ve çevresi Dulkadiroğulları Beyliğinin hakimiyeti altına girmiştir.⁷ Dulkadiroğulları Beyliğinin zayıflamasıyla birlikte bölgenin hakimiyeti için mücadele eden Akkoyunlu Devletinin

² Ahmet Aksın; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999, s.20.

³ Ahmet Aksın; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999, s.21

⁴ M.Ali Ünal; XVI. Yüzyılda Harput Sancağı, Ankara, 1989, s.14; Ardıçoğlu, Nurettin; Harput Tarihi, Ankara, 1997, s.31.

⁵ J.H Kramers; Kharput, The Encyclopaedia of İslam, Volume II, Leiden 1983, s.914-916.

⁶ M.Ali Ünal; XVI. Yüzyılda Harput Sancağı, Ankara, 1989, s.21.

⁷ Osman Turan; Anadolu Beylikleri, İstanbul, 1984, s.21.

hükümdarı Uzun Hasan 1465 yılında Harput'u ele geçirmiştir. Akkoyunlu Devleti hakimiyeti altında kaldığı 40 yıl boyunca Harput, bu devletin önemli merkezlerinden biri olmuştur.⁸

1507 yılında Safevi Devleti tarafından ele geçirilen Harput, 1516'ya kadar dokuz yıl boyunca bu devletin idaresinde kalmıştır. 1514 yılında Osmanlı Padişahı Yavuz Sultan Selim'in Safevilere karşı kazandığı Çaldıran Meydan Muharebesini müteakip Osmanlılar tarafından Doğu Anadolu Bölgesini Safevilerden arındırma hareketi başlatılmıştır. Safevilerin ellerinde bulunan birçok şehir gibi Harput'ta 1516 yılında Osmanlı hakimiyetine girmiştir.⁹ Osmanlı İmparatorluğunun eyaletlere bölünmesi devrinde Diyarbakir eyaletinin bir livasının merkezi olan Harput, sonraları eyalet olmuş, daha sonra mutasarrıflık durumuna getirilmiş, böylece uzun süre büyük idare bölünüşlerinin merkezi olmuştur. Harput tarihi boyunca Bulunduğu yerin yüksek ve ulaşımı zorlaştıran bir özellik göstermesi, yollarının karla kapanması dolayısıyla zaman zaman yakacak ve besin maddelerinin taşınmasında güçlüklerle karşılaşmıştır.¹⁰ Bu sebeple II. Mahmut zamanında, 1834 yılında şark vilayetlerinde ıslahat ve devlet otoritesini yeniden kurmaya memur edilen Reşit Mehmet Paşa, birkaç ay Harput'ta oturduktan sonra idare merkezini dağın eteğindeki ovada buluna Mezraa'ya (halk arasında Mezre) taşımış, kışla ve hükümet dairesi yaptırmıştır. Bu tarihten sonra Harput şehri buraya inmeye başlamış, 260 m aşağıda ovada, yol uğrağı olan bu yeni yere adeta akmıştır.¹¹

1867'ye kadar eyalet durumunda bulunan Harput, Abdülaziz devrinde buraya gönderilen Vali İsmail Paşa'nın teklifi üzerine Abdülaziz'in ismine izafeten "Mamürelülaziz" adını alarak sancak durumuna düşmüş ve Diyarbakır'a bağlanmıştır. 1871'de Diyarbakır'dan ayrılarak bağımsız şehir olursa da 1878'de vilayet durumuna getirilmiş, Cumhuriyet sonrası ise merkez sancak Elaziz'den bozulma Elazığ adını almıştır.¹² Bu hal Harput'un gerilemesine yol açmış Birinci Dünya Savaşında büsbütün

⁸ M.Ali Ünal; XVI. Yüzyılda Harput Sancağı, Ankara, 1989, s.21.

⁹ Ahmet Aksın; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999, s.23.

¹⁰ Türk Ansiklopedisi, c.18, Milli eğitim basımevi, Ankara, 1970, s.511

¹¹ Meydan Larousse cilt:4 meydan yayınevi, 1971, İstanbul, s.152

¹² Ertuğrul Danık, Ortaçağ'da Harput, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.15

bakımsız kalarak harap olmuştur. 14. yüzyılın ortasında yaklaşık olarak 35000'lik¹³ bir nüfusa sahip olan Harput, 19. Yüzyıl ortasında 12000 civarına düşmüştür.¹⁴

1.2. Harput'un Kültürel ve Sosyal Yapısı

Harput, eski çağlardan beri sadece bir tek devletin değil, birçok devletin medeniyet merkezi olmuştur. Çünkü Harput, eskiden 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 biridir. 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.¹⁵

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 musiki eserlerini torunlarına miras bırakabilmiştir.

Dünya genelinde kaydedilen birçok bilimsel çalışmada, kimi toplumlarda rastlandığı gibi ön yargılar, dini ve etik genellemeler bu çalışmaların sergilenmesini ve gelişimini zaman zaman gölgelemiş; bu konuda özveriyle çaba sarf edenleri yersiz çelişkilerle karşı karşıya getirmiştir. Ancak ilimin dinin kucagında geliştiği bir merkez olan Harput'ta ise bu durumun tam tersi yaşanmış ve 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

¹³ Ertuğrul Danık; Ortaçağ'da Harput, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, s.71.

¹⁴ Ahmet Aksın; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999, s172.

¹⁵ Fethi Ülkü; "Elazığ'da Basın", Kültür ve tanıtma vakfı dergisi, Sayı 3, Ankara, 1991, s. 6-8.

okullarda yetiştirdiği büyük adamlar, büyük şairler vardır. Bu ilim adamları sayesinde Harput doğu illeri içerisinde önemli bir kültür merkezi olma özelliği kazanmıştır.¹⁶

1530 tarihli bir kayda göre Harput'ta o zaman 14 Müslüman, 4 ermeni mahallesi vardır. “Kamus-ül-a’lam”a göre ise 19. asrın sonlarında Harput'ta 2670 ev, 843 dükkân, 10 cami, 10 medrese, 8 kütüphane ve kilise, 12 han ve 90 hamam bulunmaktadır.¹⁷

Yetmiş yıl evveline ait bir salnamede nüfusu kırk bine yaklaşan Harput'ta; 16 medrese, 4 kütüphane, 11 mahalle okulu, 7 ilkokul, 1 sultani (Lise), 1 kız, 1 erkek, 1 Askeri Rüşdiye, Darümuallimin adıyla 1 öğretmen okulu, 1 Darülhilafe (yüksek İslam enstitüsü) 1 Nafia Fen Okulu, 1 Darürharir (ipekböcekçiliği okulu), 1 Amerikan, 2 Fransız, 1 Alman Kolej ve 6 Hıristiyan okulu bulunmaktadır.¹⁸

Eğitim kuruluşlarının çokluğu ve niteliği dikkate alınır, eğitime büyük önem verdikleri, ayrıca çok yönlü eğitimi ya da mesleki eğitimi amaçladıkları anlaşılmaktadır. Verilen medrese eğitimlerinin olumlu sonuçları her alanda olduğu gibi musikide 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.¹⁹

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 geçilmektedir. Kürsübaşı,

¹⁶ Bahar Metin; “Harput Kültürü” ,Elazığ Dergisi, Yıl 3, Sayı 3, Kültür ve Tanıtma Vakfı Yay. Ankara, 1991, s. 9.

¹⁷ <http://www.elaziz.net/tarih/harputtarihi.htm>

¹⁸ Naci Onur; Harputlu Divan Şirleri, İzzetpaşa Vakfı Yay:1, Elazığ 1988.

¹⁹ Bünyamin Köhle; Elazığ ili Kültür Müdürü, Harput İle İlgili Araştırma Notları

Harput folklorunun bir parçası olan müziğin gelişmesinde, taşınmasında ve varlığının korunmasında önemli rol oynamıştır.²⁰

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.

1.3. Harput Müziğinde Kullanılan Müzik Aletleri

Harput'ta mutlak bir şey varsa o da, sesin sazdan daha üstün olmasıdır. Harput'ta herhangi bir müzik aletini ele almak, öğrenmek ve çalmak 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.²¹ Bu konuda Harput'un önemli folklor araştırmacısı Sunguroğlu şunu belirtmiştir; “*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*”²²

Harput'ta davul, klarnet (gırnata), çığirtma (çırıtma), kaval, def (tef) gibi sazların yanında T.K.M'de kullanılan kanun, keman (kemene), ud sazları kullanılmıştır. Harputlu kemancı kemaneye benzettiği için kemane gibi dizinde çalmış, adına da keman değil “kemene”

²⁰ N. Kazazoğlu ile yapılan görüşme.

²¹ İshak Sunguroğlu; Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, 1961, Cilt 3, s.14.

²² İshak Sunguroğlu; Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, 1961, Cilt 3, s.14.

demıştır. Klarnetin bu yörede sonradan kullanılmaya başlanmış ve çığırmanın yerini almıştır.²³

1.4. Harput Müziğinde Makam Düzeni

Bilindiği gibi, T.K.M. yapı ve usul yönünden bir makam düzeni içinde sistemleştirilmiştir. Makam düzeni, batı müziğinin eşit 12 yarım ton sisteminden farklı olarak, oktavin 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 üçe ayrılır: basit, mürekkep (bileşik, karma), şed makamlar. T.H.M.'nde makam konusu ise tartışmalıdır. T.H.M.'nde makam düzeninden çok, bağlamada yapılan düzene göre garip ayağı, misket ayağı gibi düzenlerle makamlar adlandırılmıştır. Eserlerin form açısından kabaca tasnifi ise usulsüz (uzun hava) ve usullü (kırık hava) biçiminde ikili bir ayrım ile ele alınmıştır. Gerçekte T.H.M. örneklerinin de, T.K.M. makam düzenine uyduğu ve daha çok uşşak, hüseyini, bayati, karcıgar, muhayyer, hicaz, gerdâniye, segâh, eviç, rast, mahur, hüzzam, sabâ, bûselik gibi basit makamları karşıladığı bilinmektedir.

Harput yöresi müziği T.H.M aynı zamanda T.K.M. öğeleri taşıması nedeniyle Harput kültürü araştırmacıları, Harput'un müziğini makamsal olarak sistemleştirmeyi denemişlerdir. Sunguroğlu; *Rast, Mahur, Hicaz, Sabâ, Bayati, Hüseyini, Karcıgar, Hüzzam, Acemaşiran, Muhayyer* gibi bilinen makamlara ek olarak, ayrıca sadece Harput'a özgü *Divan, Tecnis, Müstezat, İbrahimiye, Tatvan, Versâh, Elezber, Kürdi* makamlarını saymaktadır.²⁴ Memişoğlu ise Harput'un şarkı, türkü ve oyun ezgilerini şu makamlar içinde tasnif etmiştir. Ayrıca makamları *Beşiri, İbrahimiye, Uşşak, Hüseyini, Kürdi, Bayati, Şirvân, Divan, Elezber, Tecnis, Nevruz, Versak, Sabahi, Muhalif* olarak ayıştırmaktadır.²⁵

1.5. Harput Müziğinde Usul Yapısı

Harput şarkı ve türkülerinde ezgisel yapı, çeşit yönünden zengindir. Çünkü daha önce belirtildiği gibi, hem T.K.M. öğelerine, hem de T.H.M öğelerine rastlanmaktadır. Dolayısıyla, geleneksel müziğimizin her iki dalının da zenginliklerini içermektedir. Gerçi,

²³ İshak Sunguroğlu; Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, 1961, Cilt 3, s.15-25.

²⁴ İshak Sunguroğlu; Harput Yollarında, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, 1961, Cilt 3, s. 61.

²⁵ Fikret Memişoğlu; Harput Ahengi , Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı yayınları 1, Ankara 1992, s. 9.

T.K.M.'nin şed ve mürekkep makamlarından çok, basit makamları görülmektedir. Ancak T.H.M'ye giren örnekler de usul bakımından zengindir. Harput ezgileri usul yönünden incelendiğinde 10/8'lik usul ezgi bütünlüğünde yer değiştirerek kullanılmıştır. Yani bu usulün (2+3+2+3) (2+3+3+2) (2+2+3+3) (3+3+2+2) (3+2+3+2) formülü kullanılmıştır. 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.²⁶

Sarisözen, 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’lılarla 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.”*²⁷

1.6. Harput Yöresine Ait Eserlerin Form Açısından Tasnifi

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 musikisi tahlil edildiğinde tespit edilen mevcut eserlerin özelliklerine göre tasnifi şu şekildedir:

- Kırık 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.

Uzun havalar da kendi içerisinde tasnif olunur. Bunun için “ritmik hoyrat” ya da “ritmik uzun hava” tabirleri kullanılabilir. Çünkü Azerbaycan’da bu tür eserler için

²⁶ Salih Turhan; Harput-Elazığ Musiki Folkloru, Ankara 1990, s. 3

²⁷ Muzaffer Sarisözen; Türk Halk Musikisi Usulleri, Resimli Posta Matbaası, Ankara, 1962

“ritmik mugam” tabiri kullanılmaktadır. Bunun dışında diğer serbest uzun havalar için geçerli olan hususlar aynen bu bölümdeki havalar için de geçerlidir

- 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.²⁸

1.7. Harput Müziğinin İcra Ortamı

Radyo, televizyon, gramofon, teyp, videoteyp gibi araçların bulunmadığı eski dönemlerde “canlı icra” büyük önem kazanmıştır. Harputlular her vesilede yörenin zengin müziğini icra etmişlerdir. Harput’un canlı olduğu günlerde her tepeden, her kayabaşından bir türkü, bir maya, bir hoyrat ezgisi duyabilmek mümkün olmuştur. Bunun dışında gündelik yaşantı içinde gelenekselleşmiş kimi törenler, özel günler ve akşamları da gerek türküler, gerekse halk oyunları için bir icra ortamı oluşturmuştur.

Yöredeki sosyal yaşam sanatı, müziği, oyunları etkilemiş ve bunların gelişim göstermesini sağlamıştır. Harput yöresinde de yaşam tarzı, müziği etkilemiş ve gelişim göstermesini sağlamıştır. Yazın havuz başlarında yapılan, kışın ise “kürsübaşı” diye adlandırılarak yapılan toplantılarda sohbetlerin yanı sıra çeşitli oyunlar sergilenmiş ve yörenin müzisyenleri tarafından yöresel müzik icra edilmiştir. Yapılan müzikli toplantılarda icra edilen fasılların yöre müziğinin gelişmesini, geleneğin oluşmasını ve devamlılığını sağladığı anlaşılmaktadır.

1.8. Harput’ta Fasil İcrası

Harput’ta kullanılan bütün makamların ayrıca bir iç sıralanışı bulunmaktadır. T.K.M.’nde bir makama ayrılan fasil, 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 seyrederek. 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

²⁸ Salih Turhan; Harput-Elazığ Musiki Folkloru, Ankara 1990, s.5.

izlemekte ardından yüksek hava ayağı oluşturan türkölere geçilip sazların ayak tutmasıyla o makamın yüksek havası (kayabaşı) okunmaktadır. Yüksek havaları, daha hareketli türköler izlemektedir. Ardından “şıkıltım” adı verilen metronomu hızlı, tempolu, neşeli türköler söylenmekte, en sonunda da makamın oyun havaları çalınıp, söylenip ve oynanmaktadır.²⁹ 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 kullanılır.³⁰

1.9. Problem Durumu

Harput yöresi müziği makamsal olarak geleneksel müziğin her iki dalından da öğeler içermektedir. Anonim olduğu için makamsal olarak tasnif edildiğinde T.K.M.'ndeki makamları kuralları açısından tam karşılamadığı görülmüştür. Yöre 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. dizileriyle benzeştiği dikkat çekmektedir. Daha önce yapılan araştırmalarda bu benzerlik net olarak tespit edilememiş ve konuya yönelik farklı görüşler ileri sürülmüştür.

Harput kültürü araştırmacılarından Sunguroğlu ve Memişoğlu Harput'un müziğini makamsal olarak sistemleştirmişlerdir. Sunguroğlu 17, Memişoğlu ise 14 makam altında eserleri tasnif etmiştir. Bu durum Harput yöresi müziğinde kullanılan makamlar hakkında farklı bilgiler ve sınıflandırmalar içerdiğinden müziğin esas yapısının belirsiz kalmasına sebep vermiştir.

²⁹ Fikret Memişoğlu; Harput Ahengi , Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı yayınları 1, Ankara 1992, s. 9

³⁰ N. Kazazoğlu ile yapılan görüşme.

Bu nedenle araştırmada Harput yöresinde Versak, Nevruz, Beşiri, Saba ve Muhalif olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizi yapılmış ve eserlerin durağı, güçlüsü, perde isimleri, usulü, seyri incelenerek T.K.M. ile ilişkisi tespit edilmiştir.

Araştırmada cevap aranan problem cümlesi ‘‘Harput yöresindeki Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve Muhalif eserlerin müzikal analizi ve T.K.M. ile ilişkisi nasıldır?’’ olarak belirlenmiştir.

1.10. Amaç

Araştırmada Harput yöresinde Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve Muhalif olarak adlandırılan uzun hava ve türkülerin müzikal analizini yaparak eserlerin durağını, gçlsn, seyri, perde isimlerini, usulünü tespit etmek ve söz konusu eserlerin T.K.M.’ndeki makamlar ile ilişkisini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

1.11. nem

Araştırma Harput yöresinde Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve 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 eserele ilgili daha önce yaşanan makamsal karmaşada ortadan kalkacaktır. Araştırma bu açıdan da büyük önem taşımaktadır.

1.12. Sayıtlar

Bu araştırma,

1. Harput yöresine ait Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve Muhalif eserlerin karakteristik özelliğini yansıtma da sözlü kırık havaların ve uzun havaların ilk sırada yer aldığı,
2. Doğu Anadolu türküleri içerisinde Harput yöresi türkülerinin önemli bir yer tuttuğu,
3. Seçilen araştırma yönteminin araştırma amacına konusuna ve problem çözümüne uygun olduğu,

4. Veri toplamak için kullanılan araç ve tekniklerin araştırma için gerekli bilgilere ulaşmaya sağlayacak nitelikte olduğu,
5. Örnekleme yer alan eserlerin gerekli verilere ulaşmada yeterli olduğu, sayıtlarına dayanmaktadır.

1.13. Sınırlılıklar

Bu araştırma Harput yöresine ait ulaşılabilen ve T.K.M. makam özelliklerini belirgin bir şekilde gösteren Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve Muhalif makamlarındaki eserler ile sınırlıdır.

BÖLÜM II

2.1. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde araştırmanın konusuna yönelik olarak yapılmış olan altı yüksek lisans tezinin tanımı yapılmıştır.

Savaş Ekici tarafından 2000 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan “Elazığ-Harput Müzik Folkloru” isimli yüksek lisans tezinde Elazığ-Harput yöresine ait 113 ezginin müziksel tahlili yapılmıştır. Elazığ-Harput yöresine ait 113 ezginin en çok 10/8 usûlde Uşşak veya Hüseyini makamına benzer bir yapıya sahip olduğu görülmüştür.

Çetin Akdeniz tarafından 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan “Ordu Türkülerinde Analiz Çalışması” isimli yüksek lisans tezinde Ordu yöresinin merkezine ait on dört türkünün müziksel tahlili yapılmıştır. Ordu yöresine ait bu on dört ezginin melodik, ritmik ve edebi yönden renkli bir yapıya sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

Zeynel Demir tarafından 1999 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Ana Bilim Dalı'na bağlı olarak hazırlanan “TRT Repertuarında Bulunan Denizli Türkülerinin Makam-Ayak, Tür ve Usul Yönünden İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde makam-ayak kavramı ele alınmış, Denizli Türkülerinin makam olarak

karşılıkları tespit edilmeye çalışılmış, Denizli Türküleri makam-ayak ve dizi yönleriyle analiz edilmiştir.

Ata Bahri Çağlayan tarafından 2005 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde “Ordu Türkülerinin Makam-Ayak, Usul ve Tür Yönünden incelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde Ordu iline ait 56 türkü, makam-ayak, usul ve tür olarak incelenmiştir. Yapılan araştırma sonucunda Ordu Türkülerinin en çok Çargâh, Pençgah ve Uşşak makam dizisinde türküler olduğu ve bu türkülerde 4/4 lük usulün daha fazla kullanıldığı tespit edilmiştir.

Mehmet Kınık tarafından 2007 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yapılan “Kayseri Türkülerinin Müziksel Analizi” isimli Yüksek lisans tezinde Kayseri Türkülerinin dörtlü beşli yönünden oluşumu, türkülerdeki ses sınırlılıkları, karar ve güçlü seslerinin tespiti, makam dizilerinin çeşit olarak kullanım yoğunluğu, Kayseri türkülerinin seyir yapısı ve usul yönünden tahlili, usul yönünden çeşitliliği incelenmiştir.

Mehmet Ateş tarafından 2008 yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yapılan “TRT Repertuarındaki Şarkışla Yöresine Ait Türkülerin İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde Şarkışla yöresine ait 73 türkünün müziksel analizi yapılarak bu türkülerin makam, ayak ve konu yönlerinden incelendiği tespit edilmiştir.

BÖLÜM III

3.1. YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, çözümlenmesi ve yorumlanması konularına yer verilmiştir.

3.1.1. Araştırma Modeli

Araştırmada literatür taraması yapılarak Harput'ta Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve 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.

3.1.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Harput yöresine ait uzun hava ve türküler, örneklemine ise Harput yöresinde Versak, Nevruz, Beşiri, Sabahi ve Muhalif olarak adlandırılan 6 uzun hava ve 28 türkü olmak üzere 34 eser oluşturmaktadır.

Eser No	Türkü İsmi	Yöredeki Adı
1	Ben Ağlarım Zarı Zarı	Versak
2	Bu Dere Buz Bağladı	Versak
3	Kaşları Oydu Beni	Versak
4	Necibe'nin Kaşları Kara	Versak
5	Vardım Baktım Demir Kapı Sürgülü	Versak
6	Yel Eser Kum Savrulur	Versak
7	Versak Hoyrat	Versak
8	Kara Erük Çağala	Nevruz
9	Kemer Ağır Kalkmıyor	Nevruz
10	Meşelidir Bizim Dağlar	Nevruz
11	Sabahın Seher Vaktinde	Nevruz
12	Nevruz Tatvan	Nevruz
13	Nevruz Gazel	Nevruz
14	Görmedim Âlemde	Beşiri
15	İndim Yarın Bahçesine	Beşiri
16	Karadutun Dalını	Beşiri
17	Mendil	Beşiri
18	Müstezad	Beşiri
19	Beşiri Hoyrat	Beşiri

20	Değirmen Sala Benzer	Saba
21	Gök Meydanının Tozu Olayım	Saba
22	Havalandı Deli Gönül	Saba
23	Yeşil Yaprak Arasında	Saba
24	Saba Gazel	Saba
25	Çayda Çıra Yanıyor	Muhalif
26	Çayın Öte Yüzünde	Muhalif
27	Gelin Ağlar Yaşın Yaşın	Muhalif
28	Haktan Dilerim	Muhalif
29	İsfahan	Muhalif
30	Kerem ile Aslı Karşılması	Muhalif
31	O Yanı Pembe	Muhalif
32	On Kerre Demedim mi	Muhalif
33	Muhalif Tatyay	Muhalif
34	Muhalif Hoyrat	Muhalif

Tablo 4.1. Örnekleme Yer Alan Eserler

3.1.3. Verilerin Toplanması, Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada, Harput yöresinde “Versak, Nevruz, Beşiri, Saba ve 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” kitabından, Savaş EKİCİ’nin hazırladığı “Elazığ Harput Müziği” kitabından, Salih TURHAN ve

Şemsettin TAŞBİLEK'in hazırladığı “Elazığ-Harput Havaları” kitabından, Sabahattin SİVRİKAYA'nın hazırladığı “Notalarıyla Elazığ yöresi Halk Oyunları Müzikleri” kitabından 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 doğruluda yapılmıştır.

Eserlere ait makam dizilerinin dörtlü ve beşli yönleri ile ses sınırlarının nasıl olduğu, dizilerin neye göre isimlendirildiği, seyir yapısındaki inisi-çıkıcı yönleri, seyirin 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.

BÖLÜM IV

4.1. BULGULAR VE YORUM

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

4.1.1. Versak Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

4.1.1.1. Ben Ağlarım Zarı Zarı Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.1. Ben Ağlarım Zarı Zarı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Dik kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyini, (Acem) Eviç, Gerdâniye, Muhayyer.

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

Seyiri; İnici-çıkıcıdır.Eser, birinci mısradaki güçlü Nevâ civarından seyire başlamış ve dik kürdi perdesinde çeşnisiz kalış göstermiştir. İkinci mısradaki güçlü perdesi üzerinde Buselik'li yarım kalış göstermiş, eviç perdesini almış ve inişte yerini naturele (acem) bırakarak dügâh perdesinde Hicaz'lı yarım karar ile seyire devam etmiştir. Eser üçüncü mısradaki muhayyer perdesi ile girip tekrar eviç perdesini almış ve nim hicaz perdesinde çeşnisiz kalış göstermiştir. Bağlantı bölümünde ise nevâ perdesi civarında gezinip nevâ'da Buselik göstermiş ve karara yerinde Hicaz ile gitmiştir.

T.K.M. ile ilişkilendirilmesi; Eserde nevâ'da Buselik beşlisi ve dügâh'ta Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Dik kürdi ve nim hicaz perdelerinde çeşnisiz kalışlar göstermiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz Hümayun makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.2. Bu Dere Buz Bağladı Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.2. Bu Dere Buz Bağladı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Yegâh, Hüseyiniaşîran, Irak, Rast, Dügâh, Dik kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyini.

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

Seyiri; İnici-çıkıcıdır.Eser aranağmede yegâh'ta Rast'lı genişleme yaparak seyire başlamış ve Hicaz dörtlüsü ile düğâh perdesinde kalış yaparak söze giriş yapmıştır. Birinci mısradada eser güçlü nevâ perdesi civarından seyire başlamış ve pek fazla ses aralığı kullanmadan dik kürdi'de çeşnisiz kalışlar yapmıştır. Eserde ikinci, üçüncü ve dördüncü satırlarda da aynı melodi yapısı tekrarlanmış ve son satırda yerinde Hicaz'lı karara gitmiştir.

T.K.M. ile ilişkilendirilmesi; Eserde düğâh'ta Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses hüseyni perdesi olduğu için güçlü nevâ perdesi üzerinde herhangi bir beşli oluşturamamıştır. Yegâh'ta Rast beşlisi ise genişleme olarak aranağmede gösterilmiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz makamına dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.3. Kaşları Oydu Beni Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Düğâh perdesidir.

Güçlüsü; Hüseyni perdesidir.



Şekil 4.1.1.3.Kaşları Oydu Beni Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Düğâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Acem, Gerdâniye.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser Birinci mısradada güçlü perdesi hüseyni ve civarından seyire başlamış ve hüseynide Kürdili asma kalışlar yapmıştır. İkinci mısradada güçlü civarında gezinerek yerinde Hicaz ile yarım karar göstermiştir. Eserin üçüncü ve dördüncü mısraları ve bağlantı kısmında ise birinci ve ikinci mısralardaki melodik yapılar aynen tekrarlanmış ve eserin son satırında karara Hicazlı gidilmiştir.

T.K.M. ile ilişkilendirilmesi; Eserde düğâh'ta hicaz beşlisi kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses gerdâniye perdesi olduğu için güçlü hüseyni perdesi üzerinde tam bir dörtlü oluşturamamıştır. Ancak hüseyni perdesinde Kürdi'li kalış hissi uyandırmaktadır. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.4. Necibe'nin Kaşları Kara Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Düğâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.4. Necibe'nin Kaşları Kara Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Düğâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Sümbüle.

Usûlü: 9/8 lik Aksak usulünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser aranağmede nevâda Rast ardından nevâ'da Buselik ile seyire girmiştir. Rast'ta Nikriz'li genişleme göstermiş ve yerinde Hicaz ile söze giriş yapmıştır. Eser birinci mısradaki güçlü perdesi olan nevâ civarından seyire başlayarak nevâda Buselikli kısa asma kalışlar yapmıştır. İkinci mısradaki ise rast perdesine düşülerek ufak bir Nikriz gösterilmiş ve yerinde Hicaz'lı yarım karar yapılmıştır. Eserin üçüncü ve ilk bağlantı mısrasında birinci ve ikinci mısradaki melodik yapı aynen tekrarlanmıştır. Bağlantının diğer mısralarında ise nevâ perdesinde, nim hicaz perdesinde ve dik kürdi perdesinde çeşniz kalışlar yapılmış ve karara Hicaz'lı gidilmiştir.

T.K.M. ile ilişkilendirilmesi; Eserde düğâhta Hicaz dörtlüsü, nevâda Buselik beşlisi kullanılmıştır. Eserde asma kalış olarak rastta Nikriz beşlisi ve nevâda Rast beşlisi

göstermiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz Hümayun makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.5. Vardım Baktım Demir Kapı Sürgülü Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.5. Vardım Baktım Demir Kapı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyini, Acem.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser birinci mısradaki güçlü perdesi nevâ civarından seyire başlamış yerinde Hicaz dörtlüsünü göstererek ikinci mısraya bağlamıştır. İkinci mısradaki nevâda Buselikli kalış göstererek yerinde Hicaz ile yarım karar yapmıştır. Eserde üçüncü ve dördüncü satırlarda da aynı melodi yapısı tekrarlanmış ve son satırda yerinde Hicaz'lı tam karara gidilmiştir.

T.K.M. ile ilişkilendirilmesi; Eserde Dügâh'ta Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses Acem perdesi olduğu için güçlü nevâ perdesi üzerinde tam bir beşli oluşturamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Hicaz makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.6. Yel Eser Kum Savrulur Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.6. Yel Eser Kum Savrulur Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Yegâh, Hüseyنياşîran, Irak, Rast, Dügâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser aranağmede yegâhta Rastlı genişleme yaparak seyire başlamış ve Hicaz dörtlüsü ile söze giriş yapmıştır. Eser birinci ve ikinci mısradada güçlü nevâ civarından seyire başlamış ve pek fazla ses aralığı kullanmadan dik kürdi perdesinde çeşnisiz kalışlar yapmıştır. İkinci ve üçüncü mısralarda ise tekrar güçlü çevresinde gezinerek yerinde Hicazlı yarım kalışlar yapmıştır. Eser ilk bağlantı mısrasına muhayyer perdesiyle girmiş eviç perdesini duyurarak iniş cazibesıyla acem perdesini almış ve nevâda Buselikli kalış göstererek yerinde hicazlı yarım karar yapmıştır. Son iki bağlantı mısrasında ise güçlü civarında gezinerek yerinde Hicaz ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde dügâhta Hicaz dörtlüsü, nevâda Rast beşlisi kullanılmıştır. Giriş sazında genişleme olarak yegâhta Rast beşlisi göstermiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.1.7. Versak Hoyrat'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.1.7. Versak Hoyratta Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Dik Kürdi, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ.

Usûlü: Giriş ve ara sazları 4/4' lük Sofyan usûlünde, sözlü kısımlar ise serbest yazılmıştır

Seyiri; İnici-çıkıcıdır. Eser giriş sazında seyire nim hicaz perdesi ile başlamış acem ve dügâh perdeleri arasında gezinerek nevâ perdesinde kalışlar yapmış, çıkıcı bir melodi yapısı ile muhayyer perdesine yönelmiş ve nevâ perdesine Buselikli düşüp inici bir seyirle dügâh perdesinde Hicazlı yarım kalış yapmış ve serbest söz bölümüne nevâ perdesinde kalış ile giriş yapmıştır. İlk mısradaki seyire hüseyni perdesi ile başlamış nevâ perdesi civarında gezinip kalışlar göstererek bu perdeyi güçlendirmiştir. Gerdâniye ve dügâh perdeleri arasında gelişen seyir yapısı ile dügâhta Hicazlı yarım kalış yapmış ve ritimli saz kısmına girilmiştir. Giriş sazının aynısını kullanmış ve ikinci mısraya nevâ perdesinde başlamıştır. Seyire gerdâniye perdesi ile başlamış eviç perdesini alarak hüseynide Uşşaklı ve nevâda Rastlı kalışlar göstermiş tekrar gerdâniye perdesine yönelip muhayyer perdesini alarak nevâda Buselikli kalış yapmış ve dügâhta Hicazlı yarım kalış göstererek saz bölümüne geçmiştir. Eser bu bölümde de giriş sazındaki dört portenin aynısını işlemiş, seyire eviç perdesi ile devam etmiş, muhayyer ve nevâ perdeleri arasında gezinerek nevâ perdesinde Rastlı kalışla üçüncü mısraya girmiştir. Bu mısradaki seyire tiz segâh perdesi ile girmiş tiz çargâh perdesini de göstererek muhayyerde Uşşaklı kalışlar yapmış ve inici bir seyir ile nim hicaz perdesine düşmüş ve tekrar muhayyer perdesine yönelerek nevâ perdesi üzerinde Buselikli kalışlar yapmıştır. Eviç perdesi ile başlayan ritimli saz bölümünde seyire muhayyer perdesi ile devam

etmiş eviç perdesini alarak nevâda Rastlı kalışlar göstermiş ve dördüncü mısraya girmiştir. Dördüncü mısradaki seyire çargâh perdesi ile başlamış tiz nevâ perdesine yönelerek muhayyerde Uşşaklı asma kalış göstermiştir. Tekrar tiz çargâh perdesine yönelerek nevâda Buselikli asma kalış yapmıştır. Muhayyer ve düğâh perdeleri arasında gelişen seyir ile düğâh perdesinde Hicazlı kalış göstermiş hüseyini perdesine yönelerek nevâda kalışlar yapmış ve karara düğâh perdesinde Hicaz ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde düğâhta Hicaz dörtlüsü, nevâda Buselik beşlisi kullanılmıştır. Hüseyinde Uşşak dörtlüsü ve nevâda Rast beşlisi ile asma kalışlar gösterilmiştir. Genişleme kısmında tiz durak muhayyer perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalışlar yapılmıştır. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Hicaz makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2. Nevruz Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

4.1.2.1. Kara Erük Çağala Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Düğâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.2.1 Kara Erük Çağala Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Düğâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Eviç, Gerdâniye

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser ilk mısradaki güçlü nevâ perdesi ile seyire başlamış ve güçlü çevresinde fazla ses aralığı kullanmadan çargâh'ta çeşniz kalış göstermiştir. İkinci

mısrada nevâ perdesi ile seyire devam etmiş nevâ ve rast perdeleri arasında gezinerek düğâhta Uşşaklı yarım karar göstermiştir. Üçüncü mısırada ise nevâ perdesi ile seyire girmiş, gerdâniye perdesine yönelerek nevâda Hicaz dörtlüsünü göstermiş ve çargâhta Nikrizli kalış yapmıştır. Dördüncü mısırada nevâ perdesi ile seyire başlamış, nim hisar ve rast perdeleri arasında gezinerek yerinde Uşşak dörtlüsü ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde düğâhta Uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses gerdâniye perdesi olduğu için güçlü nevâ perdesi üzerinde tam bir beşli oluşturamamış ancak nevâ üzerinde Hicaz dörtlüsü oluşturmuştur. Asma kalış olarak çargâhta Nikriz beşlisini göstermiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Karcıgar makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2.2. Kemer Ağır Kalkmıyor Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Düğâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.2.2. Kemer Ağır Kalkmıyor Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Düğâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Eviç, Gerdâniye.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser giriş sazında nevâ perdesi ile seyire başlamıştır. Nim hisar perdesini alarak nevâda kalış yapmış ve ardından hüseyini perdesini gösterip yerinde Uşşak dörtlüsü ile yarım karar yaparak söze girmiştir. Birinci mısırada seyire gerdâniye perdesi ile başlamış çargâhta Nikriz beşlisi ile asma kalışlar göstererek seyire devam etmiştir. Diğer üç mısırada da aynı melodi yapısını tekrarlamıştır. Bağlantı bölümünde ise seyire nevâ perdesi ile başlamış hüseyini perdesini alarak yerinde Uşşaklı karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde Dügâh'ta Uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses Gerdâniye perdesi olduğu için güçlü nevâ perdesi üzerinde tam bir beşli oluşturamamış ancak Nevâ üzerinde Hicaz dörtlüsü oluşturmuştur. Asma kalış olarak Çargâh'ta Nikriz beşlisini göstermiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Karcıgar makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2.3. Meşelidir Bizim Dağlar Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Hüseyni perdesidir.



Şekil 4.1.2.3. Meşelidir Bizim Dağlar Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, (Hüseyni), Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ.

Usûlü; 9/8 'lik Aksak usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnicidir. Eser seyire Eviç perdesi ile başlamış, tiz durak muhayyere yönelmiş ve muhayyerde Uşşaklı kalış göstermiştir. İnci bir seyir ile acem perdesini almış ve nim hisar perdesini göstererek tekrar hüseyni perdesini almış ve dügâhta Hüseynili yarım kalış yapmıştır. Birinci mısranın tekrarında da aynı melodi yapısını tekrarlamıştır. İkinci mısraya hüseyni perdesi ile girip hemen ardından nim hisar perdesini alarak seyire devam etmiş gerdâniye perdesine yönelerek çargâhta Nikrizli asma kalış göstermiş ardından hüseyni perdesini alarak dügâhta Hüseynili yarım kalış yapmıştır. Üçüncü mısradaki ilk mısradaki melodi yapısının aynısını tekrarlamıştır. Dört, beş ve altıncı mısralarda ise ikinci mısradaki melodi yapısının aynısını tekrarlamış ve karara yerinde Hüseyni beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M İle İlişkilendirilmesi; Eserde Dügâh'ta Hüseyni beşlisi, Nevâ'da Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Çargâh'ta Nikriz beşlisi ile genişleme kısmında ise tiz durak Muhayyer

perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü ile asma kalışlar yapmıştır. Türkü seyir yapısı itibariyle diğer eserlerden farklılık göstermiştir. Bu sebeple türkünün seyir yapısı bakımından Bileşik Gülizar makamına karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2.4. Sabahın Seher Vaktinde Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



şekil 4.1.2.4. Sabahın Seher Vaktinde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyni, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer.

Usûlü; 9/8' lik Aksak usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnicidir. Eser giriş sazında segâh perdesi ile seyire başlamış nevâ perdesinde kısa bir kalış yapmış ve muhayyer perdesine yönelmiştir. İnici bir seyirle çargâh perdesine nim hisarı perdesini alarak düşmüş, nevâda Hicaz beşlisini göstermiş ve dügâh perdesinde Uşşaklı kalış yaparak birinci mısraya girmiştir. Birinci mısradaki gerdâniye perdesi ile seyire girmiş muhayyer ve nevâ perdeleri arasında gelişen melodi yapısı ile nevâda Rastlı kalışlar göstermiştir. İkinci mısradaki seyire segâh perdesi ile girmiş nevâ perdesini güçlendirerek muhayyer perdesine yönelmiş ve dügâhta Uşşaklı kısa bir kalış göstermiş ve gerdâniye perdesine yönelerek nim hisar perdesini almış ve inici bir nağme yapısı ile dügâhta uşşaklı tam kalış yapmıştır.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde Dügâh'ta Uşşak dörtlüsü, Nevâ'da Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Asma kalış olarak Nevâ'da Rast beşlisi göstermiştir. Türkünün dizi bakımından Karcığar makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2.5. Nevruz Tatvan'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.2.5. Nevruz Tatvan'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, (Hüseyni), Eviç,

Usûlü; 4/4' lük Sofyan usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Birinci mısradaki seyire güçlü nevâ perdesi ile başlamış nevâ civarında gezinerek çargâhta kalış yapmıştır. İkinci mısraya nevâ perdesi ile girmiş nevâ perdesinde kalışlar göstermiş ve hüseyini perdesini alarak yerinde Uşşaklı yarım kalış göstermiştir. Üçüncü mısradaki nevâ perdesi ile seyire devam etmiş eviç perdesini alarak nevâda hicazlı kalış göstermiş ve dügâh perdesine düşerek yerinde Uşşaklı yarım kalış sergilemiştir. Son mısradaki ise tekrar nevâ perdesi ile seyire devam etmiş hüseyini perdesini alarak dügâh perdesinde Uşşaklı tam karar yapmıştır.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde Dügâh'ta Uşşak dörtlüsü, Nevâ'da Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Karcıgar makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.2.6. Nevruz Gazel'in Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.2.6. Nevruz Gazelde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, hüseyni Eviç, Gerdâniye, muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz nevâ

Usûlü; Serbest yazılmıştır.

Seyiri; İnicidir. Gerdâniye perdesi ile serbest başlayan seyir nevâ perdesi civarında gezinerek çargâhta Nikrizli ve ardından nevâda Hicazlı kalıplar göstermiş, acem ve hüseyni perdelerini alarak çargâhta Çargâhlı asma kalış yapmıştır. Segâh perdesi ile seyre devam etmiş ve nevâ perdesini göstererek yerinde Uşşaklı yarım karar yapmış ve söz bölümüne girmiştir. Birinci mısradaki seyir dügâh perdesi ile başlamış nevâyâ yönelerek güçlü nevâ üzerinde Hicazlı kalış göstermiştir. Seyir gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile nim hisarda çeşnisiz kalış göstermiş ve saz bölümüne geçmiştir. Bu bölümde seyre dügâh perdesi ile başlamış, nevâ perdesine yönelerek acem ve hüseyni perdelerini almış nevâda Buselikli kısa bir asma kalış göstermiştir. Ardından gerdâniye perdesi ve segâh perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile nevâda Hicazlı kalış göstererek ikinci mısraya geçmiştir. İkinci mısradaki seyir muhayyer perdesi ile başlamış, muhayyer ve nevâ perdeleri arasında gezinerek nevâda Hicazlı yarım kalış yapmış ardından pestlere yönelerek segâh ve hüseyni perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile nevâda kalış yapmıştır. Devamında muhayyer perdesine yönelerek inici bir nağme yapısı ile yerinde Uşşaklı yarım kalış göstermiştir. Muhayyer ve segâh perdeleri arasında gelişen serbest saz bölümünde ise nevâ perdesinde kalıplar yapmış ve gerdâniye perdesine yönelerek üçüncü mısraya girmiştir. Bu mısradaki seyir muhayyer perdesi ile girmiş eviç perdesinde çeşnisiz kalış sergiledikten sonra güçlü nevâ perdesinde Hicazlı yarım karar yapmıştır. Ardından tiz

çargâh perdesi ile seyire devam etmiş gerdâniyede Rast göstererek eviç perdesinde çeşnisiz kalmıştır. Gerdâniye perdesi ile devam eden seyirde nevâya inici bir nağme yapısı ile yönelerek Hicazlı yarım kalış yapmıştır. Tekrar tiz çargâh perdesi ile seyire devam etmiş ve gerdâniyede Rast dörtlüsü ile asma kalış yapmıştır. Eser dördüncü mısradaki tizlere yönelerek tiz çargâh perdesi civarında gezinip inici bir nağme yapısı ile nevâ perdesinde Hicazlı yarım kalış göstermiştir. Gerdâniye perdesi ile seyire devam etmiş nevâda Hicazlı kalışlar göstermiştir. Hemen ardından acem ve hüseyini perdesini alarak düğâhta Uşşaklı yarım kalış göstermiş ve seyiri saz kısmına bırakmıştır. Bu bölümde seyire tiz nevâ perdesi ile başlamıştır, tiz nevâ ve nevâ perdeleri arasında gezinmiş muhayyerde Uşşak dörtlüsü ve gerdâniyede Rast beşlisini duyurarak nevâ perdesine yönelmiş ve beşinci mısraya girmiştir. Bu mısradaki seyire tiz çargâh perdesi ile başlamıştır. Gerdâniyede Rastlı asma kalış göstermiş ve tiz çargâha tekrar yönelerek muhayyer perdesi civarında gelişen nağme yapısı ile nevâda Hicazlı yarım kalışlar yapmıştır. Altıncı mısradaki ise seyire tiz çargâh perdesi ile başlamış gerdâniyede Rastlı asma kalışlar göstermiştir. Gerdâniye perdesi civarında gezinerek seyire devam etmiş nevâ perdesinde Hicazlı yarım kalış yapmış ve hemen ardından gerdâniye perdesine yönelmiş ve çargâhta Nikrizli asma kalış yapmıştır. Ardından acem ve hüseyini perdelerini alarak düğâh perdesinde Uşşaklı yarım kalış ile saz bölümüne geçmiştir. Gerdâniye perdesi ile başlayan saz bölümünde gerdâniye civarında gezinerek hüseyini perdesini almış ve nevâda Rastlı iniş göstererek düğâh perdesinde kalış yapmıştır. Tekrar gerdâniye perdesi civarından seyire devam etmiş ve nevâda Hicaz göstererek yerinde Uşşaklı yarım kalış göstermiştir. Yedinci mısradaki seyire gerdâniye perdesi ile girmiş hüseyini perdesini alarak hüseyinde Uşşak ve ardından nevâda Rast göstermiş segâh perdesinde kalış yapmıştır. Gerdâniye perdesine yönelerek nevâda Hicazlı kalış göstermiş ve nevâ civarında gezinerek düğâh perdesinde Uşşaklı yarım kalış yapmıştır. Sekizinci mısraya eviç perdesi ile girmiş, hüseyini perdesini alarak nevâda Rast göstermiş ve segâh perdesinde kalış yapmıştır. Ardından gerdâniye perdesine yönelerek tiz çargâh ve hüseyini perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile hüseyini perdesinde hüseyinili kalmıştır. Tekrar nim hisar perdesini alarak nevâda Hicazı duyurmuş ve düğâh perdesine Uşşaklı düşmüştür. Tekrar gerdâniye perdesine yönelmiş ve hüseyini perdesini alarak segâh perdesinde kalış yapmış ve tekrar tiz çargâh perdesine yönelerek inici bir nağme yapısı ile hüseyini perdesini de alarak düğâh perdesinde Uşşaklı tam karar vermiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde dügâhta Uşşak dörtlüsü, nevâda Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Asma kalış olarak; çargâhta Nikriz beşlisi, hüseyinde Uşşak dörtlüsü, hüseyinde Hüseyni, nevâda Rast beşlisi gösterilmiştir. Genişleme olarak ise gerdâniyede Rast beşlisi ve muhayyerde Uşşak dörtlüsü kullanılmıştır. Bu nedenle eserin dizi bakımından Karcıgar makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.3. Beşiri Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

4.1.3.1. Görmedim Âlemde Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.1. Görmedim Alemde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisar, Hüseyni, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh.

Usûlü: 10/8' lik Aksak usulünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Gerdâniye ve tiz segâh perdeleri arasında gelişen giriş sazının ardından eser seyire gerdâniye perdesi ile girmiş dik hisar perdesini göstererek nevâyaya düşmüş ve tekrar gerdâniye perdesine yönelmiş ve gerdâniyede Rastlı asma kalış göstermiştir. İkinci mısraya nevâ perdesi ile girmiş nevâ civarında gezinerek rast perdesinde Rastlı yarım kalış gerçekleştirmiştir. Üçüncü mısradaki birinci mısradaki melodi yapısını tekrarlamıştır. Bağlantı kısmında ise ikinci mısradaki melodi yapısını tekrarlamış ve karara rastta Rast beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde rastta Rast beşlisi kullanılmış, genişleme olarak gerdâniye perdesinde Rast gösterilmiştir. Bu bağlamda türkünün dizi bakımından Rast makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

Not: Eserin ses kayıtlarına ulaşılmış ilk mısra ve üçüncü mısradaki notada dik hisar perdesi olarak gösterilen perdenin pestleştirilerek basıldığı ve Hüzam baskısı olarak duyurulduğu gözlenmiştir.

4.1.3.2. İndim Yârin Bahçesine Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.2. İndim Yârin Bahçesine Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh.

Usûlü: 10/8' lik Aksak usulünde yazılmıştır.

Seyiri; İncidir. Eser giriş sazında nevâ civarından seyire başlamış hüseyni ve rast perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile birinci mısraya eviç perdesini alarak giriş vermiştir. Birinci mısradaki seyir gerdâniye perdesi başlamış muhayyer perdesini alarak nevâda Rast beşlisini göstermiş ve gerdâniye perdesinde kalış göstermiştir. Tekrar nevâ perdesini göstererek tiz çargâh perdesine yönelmiş ve gerdâniyede Rast beşlisi ile asma kalış yapmıştır. İkinci mısradaki nevâ perdesi ile seyire devam etmiş hüseyni ve rast perdeleri arasında gelişen nağme yapısı ile birlikte karara rastta Rast beşlisi ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde rastta Rast beşlisi, nevâda Rast dörtlüsü kullanılmış, genişleme olarak gerdâniye perdesinde Rast beşlisi gösterilmiştir. Böylece türkünün dizi bakımından Rast makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.3.3. Karadutun Dalımı Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.3. Karadutun dalımı Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ.

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

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser rast ve nevâ perdeleri arasında gelişen giriş sazı ile başlamış ardından rastta Rast beşlisini göstererek birinci mısradan rast perdesi ile seyire devam etmiştir. Nevâ ve rast perdeleri arasında gelişen seyirde rastta Rastlı yarım kalış yapmış ve ikinci mısraya çargâh perdesi ile seyire devam etmiş ve rast perdesinde Rastlı yarım kalış yapmıştır. Sonraki mısralarda da rast ve nevâ perdeleri arasında gelişen birbirine benzer nağme yapılarını kullanarak karara rastta Rastlı gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde Rast'ta Rast beşlisi kullanılmıştır. Eserin ses sahası dar olup en tiz ses Nevâ perdesi olduğu için güçlü nevâ perdesi üzerinde herhangi bir beşli oluşturamamıştır. Bu nedenle türkü herhangi bir dizi oluşturamamıştır ancak Rast beşlisini gösterdiği için rast makamı dizisini çağrıştırdığı söylenilebilir.

4.1.3.4. Mendil Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.4. Mendil Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer.

Usûlü; 4/4' lük Sofyan usulünde yazılmıştır.

Seyiri; İnici-çıkıcıdır. Giriş sazında seyire nevâ perdesi ile başlamış rast ve hüseyni perdeleri arasında gezinerek ilk söze eviç perdesini alarak giriş vermiştir. Birinci mısradaki eser seyire tiz durak gerdâniye perdesi ile başlamış muhayyer perdesini alarak nevâda Rastlı kalış gösterip inici bir seyirle rast perdesinde Rast ile kalış göstermiş ve nevâ perdesine yönelerek benzer melodi yapılarını tekrarlamış üçüncü mısraya eviç perdesini alarak girmiştir. Bu bölümde ilk iki mısradaki melodi yapıları tekrarlamış ve bağlantı bölümüne geçmiştir. Bağlantı bölümünde ise seyire nevâ perdesi ile girmiş hüseyni ve rast perdeleri arasında gezinerek rast perdesinde Rast beşlisi ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde rastta Rast beşlisi, nevâda Rast dörtlüsü kullanıldığından türkünün dizi bakımından Rast makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.3.5. Müstezad'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.5. Müstezad'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

Usûlü; Saz bölümleri serbest, bazı bölümleri ise 10/8' lik Aksak semai usulünde yazılmıştır. Söz bölümleri de serbest, bazı bölümleri ise 10/8' lik Aksak semai usulünde yazılmıştır.

Seyiri; İnicidir. Eser giriş sazında seyire rast perdesi ile girmiştir. Rast ve nevâ perdeleri arasında gezinerek rastta Rastlı kalış yaparak birinci söze girmiştir. Aynı ritimle devam eden bu bölümde seyire gerdâniye perdesi girmiş eviç perdesini alarak tiz segâh perdesine yönelmiş ve tiz segâh ve gerdâniye perdeleri arasında gezinerek gerdâniye perdesinde Rast beşlisi ile yedenli asma kalış yapmıştır. Giriş sazındaki altı ölçüyü oktavında tekrar ederek ikinci mısraya devam etmiştir. Bu mısradada da seyire gerdâniye perdesi ile devam etmiş muhayyer perdesini göstererek nevâ perdesinde Rast beşlisi ile asma kalış göstermiştir. Devamında inici bir seyirle acem perdesini alarak rast perdesine düşmüş ve rastta Rastlı yarım kalış göstermiş ve bağlantı bölümüne girmiştir. Bu bölümde de giriş sazındaki melodilerin aynısı sözlerle işlenmiş ve serbest saz bölümüne geçmiştir. Gerdâniye perdesi ile devam eden seyir eviç perdesini alarak nevâda Rast göstermiş ve çıkıcı bir seyir yapısı ile tiz segâh perdesine yönelip gerdâniyede Rastlı kalış yapmış ve üçüncü mısraya serbest giriş yapmıştır. Üçüncü mısradada seyir gerdâniye perdesi ile başlamış tiz nevâ perdesi ve gerdâniye perdeleri arasında gezinerek gerdâniyede Rast ile yedenli kalış göstermiştir. Eser ritime girip giriş sazındaki melodilerin aynısını tekrarlamıştır. Gerdâniye perdesinde serbest olarak devam eden seyir tiz segâh perdesine yönelmiş ve gerdâniye perdesinde Rastlı kalış göstererek inici bir nağme yapısı ile nevâda Rast göstermiş ve rast perdesine düşerek Rastlı yarım karar yapmış ve bağlantı bölümüne girmiştir. Bu bölümde giriş sazındaki melodilerin aynısı sözlerle işlenmiştir. Tiz nevâ perdesi ile devam eden seyirde tiz nim hisar ve tiz eviç perdeleri alınarak tiz segâh perdesi üzerinde Hüzzam beşlisi ile yedensiz kalış gösterilmiş ve tiz segâh perdesi ile son mısraya geçilmiştir. Serbest olarak devam eden

bu bölümde tiz segâh perdesini güçlendirip tiz hüseyini ve tiz acem perdelerini alarak segâhta eksik Ferahnâk ile asma kalış göstermiş ve inici bir seyir ile gerdâniye perdesinde Rast beşlisi ile kalış yapmıştır. Gerdâniye perdesi ile devam eden seyir muhayyer ve tiz segâh perdelerini de alarak inici bir melodi yapısı ile nevâda Buselikli kalış gösterip rast perdesinde Rast beşlisi ile karar vermiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde rastta Rast beşlisi, nevâda Buselik dörtlüsü kullanılmıştır. Asma kalış olarak nevâda Rast beşlisi gösterilmiştir. Genişleme olarak tiz segâhta Hüzzam beşlisi, tiz segâhta eksik Ferahnâk beşlisi ve gerdâniyede Rast beşlisi gösterilmiştir. Bu bağlamda türkünün dizi bakımından Rast makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.3.6. Beşiri Hoyrat'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Rast perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.3.6. Beşiri Hoyrat'ta Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Irak, Rast, Dügâh, Segâh, Dik Kürdi, Çargâh, Nim Hicaz, Nevâ, Hüseyini, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh, Tiz Nevâ.

Usûlü; Saz bölümleri 4/4' lük Sofyan usulünde, sözlü kısımlar Serbest yazılmıştır.

Seyiri; İnicidir. Eser giriş sazında seyire gerdâniye perdesi ile başlamış muhayyer perdesine çıkarak gerdâniyede kalışlar yapmıştır. Eviç perdesi ile seyire devam etmiş sümbüle perdesini almış ve acem perdesini de alarak güçlü nevâ perdesinde Buselikli, çargâh perdesinde Çargâhlı kalış göstermiş ve rast perdesinden nevâ perdesine yönelerek nim hicaz ve dik kürdi perdelerini göstererek rast perdesine Nikriz beşlisi ile gelmiş ve söz kısmına girmiştir. Birinci mısırda gerdâniye perdesi ile seyire başlamış muhayyer ve nevâ perdeleri arasında gezinerek gerdâniye perdesinde kalış yapmıştır.

Giriş sazındaki seyirin aynısını göstererek ikinci mısraya geçmiştir. Tiz çargâh ile başlayan seyir muhayyerde Uşşaklı kalışlarla devam etmiş inici bir seyir ile nevâ perdesine düşerek nevâda Rastlı kalış yapmış ve saz bölümüne girmiştir. Bu bölümde giriş sazını tekrarlamış ve üçüncü mısraya giriş vermiştir. Tiz çargâh perdesi ile seyire başlamış muhayyerde Uşşak dörtlüsünü göstererek kalışlar yapmış ve dördüncü mısraya bağlanarak nevâ perdesinde Rast gösterip acem perdesini almış nevâda Buselikli kalış yapmıştır. Seyire hüseyini perdesi ile devam etmiş, inici bir seyirle rast perdesine düşmüş ve tekrar nevâ perdesine yönelerek nim hicaz ve dik kürdi perdelerini de alarak rast perdesinde Nikriz beşlisi ile asma kalış göstermiş gerdâniye ve irak perdeleri arasında düğâhta Uşşaklı kalış göstermiş ve karara rast perdesinde Rast ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi; Eserde rastta Rast beşlisi, rastta Nikriz beşlisi, nevâda Buselik dörtlüsü kullanılmıştır. Asma kalış olarak nevâda Rast beşlisi ve düğâhta Uşşak dörtlüsü gösterilmiştir. Genişleme olarak muhayyerde Uşşak ve gerdâniyede Rast beşlisi gösterilmiştir. Eser seyir yapısı itibariyle diğer eserlerden farklılık göstermiştir. Bu sebeple eserin seyir yapısı bakımından Zavil makamına karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.4. Sabahi Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

4.1.4.1. Değirmen Sala Benzer Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Düğâh perdesidir.

Güçlüsü; Çargâh perdesidir.



Şekil 4.1.4.1. Değirmen Sala Benzer Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Hicaz, Hüseyni, Acem, Gerdâniye.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Rast ve nim hicaz perdeleri arasında gelişen saz bölümünün ardından, birinci mısradaki güçlü çargâh perdesiyle seyire başlamış ve pek fazla ses aralığı kullanmadan dügâh perdesinde yarım kalış yapmıştır. İkinci mısradaki da çargâh perdesiyle seyire devam etmiş nim hicaz perdesinde çeşnisiz kalış göstererek tekrar dügâh perdesinde yarım kalış yapmıştır. Üçüncü mısraya acem perdesi ile girmiş dügâhta yarım karar yapmıştır. Eser sonraki mısralarda ilk iki mısradaki melodi yapılarını tekrarlamış ve yerinde Saba ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi: Eserde yerinde Saba dörtlüsü, Çargâh'ta Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Saba makamının içerisindeki Çargâhtaki hicaz makamı dizisi pek oluşturulamamış ancak Çargâh'ta Hicaz Beşlisini gösterebilmiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Saba makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.4.2. Gök Meydanının Tozu Olayım Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Çargâh perdesidir.



Şekil 4.1.4.2. Gök Meydanının Tozu Olayım Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Hicaz, Hüseyni, Acem, Gerdâniye, Muhayyer.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser birinci mısraya güçlü çargâh perdesi ile girmiş, dügâh ve çargâh perdeleri arasında Saba dörtlüsü ile gezinerek ikinci mısraya bağlanmıştır. İkinci mısra da dügâh ve çargâh perdeleri arasında gezinerek dügâhta Sabalı yarım kalış göstermiştir. Üçüncü mısra da acem perdesi ile seyire başlamış ve muhayyer perdesini alarak inici yönde bir melodi yapısıyla dügâh perdesine düşmüş ve aynı mısrayı farklı melodi yapılarıyla tekrarlayarak yerinde Sabalı yarım karar yapmıştır. Dördüncü mısra da çargâh perdesi civarında gezinerek hicaz perdesinde kısa bir kalış göstermiş ve beşinci mısra da çargâh civarında gezinerek dügâhta Saba ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi: Eserde yerinde Saba dörtlüsü, çargâhta Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Saba makamının içerisindeki çargâhtaki Hicaz makamı dizisi pek oluşturulamamış ancak çargâhta Hicaz beşlisini gösterebilmiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Saba makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.4.3. Havalandı Deli Gönül Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Çargâh perdesidir.



Şekil 4.1.4.3. Havalandı Deli Gönül Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Hicaz, Hüseyni, Acem.

Usûlü: 9/8' lik Aksak Semai usûlünde yazılmıştır.

Seyiri; Çıkıcıdır. Eser, birinci mısra da dügâh perdesi ile seyire başlamış dügâh ve hicaz perdeleri arasında gezinerek güçlü çargâh perdesinde kalışlar göstermiştir. İkinci mısra da güçlü çevresinde gezinerek dügâhta Saba dörtlüsü ile yarım kalış göstermiş ve üçüncü mısra da aynı melodi yapılarını kullanarak yerinde Saba'lı yarım kalış yapmıştır. Dördüncü mısra da acem perdesi ile seyire başlamış dügâh perdesine Sabalı inerek çargâhta asma kalış göstermiştir. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığından diğer

mısralarda da benzer melodik yapılar birbirini takip etmiştir. Beşinci ve altıncı mısralarda ise iki ve üçüncü mısralardaki melodi yapısını kullanarak karara yerinde Sabalı gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi: Eserde düğâhta Saba dörtlüsü. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Saba makamının içerisindeki çargâhtaki Hicaz makamı dizisi pek oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Saba makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.4.4. Yeşil Yaprak Arasında Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Dügâh perdesidir.

Güçlüsü; Çargâh perdesidir.



Şekil 4.1.4.4. Yeşil Yaprak Arasında Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Dügâh, Segâh, Çargâh, Hicaz, Nevâ, Hüseyni, Acem, Gerdâniye.

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

Seyiri; İnici-Çıkıcıdır. Eser Aranağmede güçlü çargâh civarından seyire başlamış, nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında gezinerek düğâhta Sabalı yarım kalış yapmıştır. İlk İki mısrada çargâh civarından seyire başlamış, çargâhta Hicaz beşlisi ile ve yerinde Saba dörtlüsü ile gezinerek çargâhta yarım kalışlar sergilemiştir. Üçüncü mısrada acem perdesinden seyire başlamış, çargâh perdesinde Hicaz dörtlüsü ile asma kalışlar yapmıştır. Bağlantı kısmında ise nevâ perdesi ile seyire başlayıp güçlü çevresinde gezinerek yerinde Saba ile karara gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi: Eserde düğâhta Saba dörtlüsü, çargâhta Hicaz beşlisi kullanılmıştır. Eserde pek fazla ses aralığı kullanılmadığı için Saba makamının içerisindeki çargâhtaki Hicaz makamı dizisi pek oluşturulamamış ancak çargâhta Hicaz

başlamış ve hemen tiz çargâh perdesine yönelerek tiz çargâh'ta Sabalı yarım kalış göstermiştir. Ardından seyire tiz hüseyini perdesi ile devam etmiş ve eviç perdesini alarak eviçte asma kalış yapmıştır. Ardından tiz nevâ perdesine yönelerek muhayyerde Sabalı yarım kalış yapmıştır. Altıncı mısradaki seyire gerdâniye perdesinden tiz nevâyâ yönelerek başlamış Tiz durak Muhayyer ve Tiz nevâ arasında gelişen nağme yapısı ile muhayyerde Sabalı kalışlar göstermiştir. Bu mısranın tekrarında ise seyire acem perdesi ile başlamış ve güçlü çargâh perdesine yönelerek çargâhta hicazlı asma kalış yapmıştır. Ardından düğâh perdesinde Saba ile yarım kalış yapmıştır. Yedinci mısradaki seyire nevâ perdesini alarak başlamış nevâ perdesinde uzun kalışlar göstererek yerinde uşşak dörtlüsü ile asma kalış gerçekleştirmiştir. Sekizinci mısradaki seyire çargâh perdesi ile girmiş ve nevâ perdesi civarında gezinerek seyire devam etmiş ve nevâ perdesi üzerinde uzun kalışlar göstererek yerinde Uşşaklı yarım kalış yapmıştır. Ardından ırak perdesini almış ve çıkıcı bir nağme yapısı ile nim hicaz perdesine yönelmiş ve karara yerinde Saba ile gitmiştir.

T.K.M ile ilişkilendirilmesi: Eserde düğâhta Saba dörtlüsü, çargâhta Hicaz beşlisi, gerdâniyede Hicaz dörtlüsü kullanılmıştır. Genişleme olarak muhayyerde Saba dörtlüsü gösterilmiştir. Bu nedenle türkünün dizi bakımından Saba makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

4.1.5. Muhalif Eserlere İlişkin Bulgular Ve Yorum

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.1. Çayda Çıra Yanıyor Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.2. Çayın Öte Yüzünde Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.3. Gelin Ağlar Yaşın Yaşın Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 çeşnisiz kalış yapmıştır. İkinci mısradaki seyire çargâh perdesi ile devam etmiş ve nevâ ve dügâh perdelerini de göstererek Segâh perdesinde çeşnisiz kalış yapmıştır. Üçüncü mısradaki ise 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 ikinci 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 söylenilebilir.

4.1.5.4. Haktan Dilerim Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.4. Haktan Dilerim Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

Usûlü: 4/4' lük Sofyan usûlünde yazılmıştır.

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

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

4.1.5.5. İsfahan Türküsünün Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.5. İsfahan Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 çıkarak 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 söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.6. Kerem ile Aslı Karşılmasında Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyni, Eviç, (Acem), Gerdâniye, Muhayyer.

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 söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.7. O Yanı Pembe Türküsünde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 mısra da 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 mısra da 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 geldiği söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.8. 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 Nevâ.

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 mısradan 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 mısradan ise Seyire tiz çargâh perdesi ile girmiş tiz segâh perdesini göstererek tiz nevâyâ 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 söylenilebilir.

4.1.5.9. Muhalif Tatyan'ın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular ve Yorum

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.9. Muhalif Tatyan'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

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

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 söylenilebilir.

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

Durağı; Segâh perdesidir.

Güçlüsü; Nevâ perdesidir.



Şekil 4.1.5.10. Muhalif Hoyrat'da Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Kullanılan perdelerin isimleri; Rast, Kürdi, Segâh, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Hüseyni, Acem, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer,

Usûlü: Serbest 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 hüseyni 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 Hüzam'lı yarım kalış ile birinci mısraya girmiştir. Birinci mısrada 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 mısrada 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 hüseyni perdelerini alarak segâh perdesine düşmüş ve hemen rast perdesi ile muhayyer perdeleri arasında gelişen melodi yapıları ile segâhta Hüzam'lı 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 mısrada 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 Hüz zam beşlisi kullanılmıştır. Asma kalış olarak Segâh perdesinde Hüz zam beşlisi, Nevâ'da Hicaz beşlisi gösterilmiştir. Eserde Hüz zam makamının içerisindeki diziler oluşturulamamıştır. Ancak türkünün dizi bakımından Hüz zam makamı dizisine karşılık geldiği söylenilebilir.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

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

5.1. Sonuçlar

Versak eserlere ait sonuçlar;

Versak eserler karar perdesi yönünden incelendiğinde; eserlerin düğâh perdesinde karar verdiği, eserler güçlü perdesi yönünden incelendiğinde; “Kaşları Oydu Beni” türküsün güçlüsü hüseyni, diğer altı eserin güçlüsünün ise nevâ perdesi olduğu, eserler ses sahası yönünden incelendiğinde; eserlerde kullanılan perde sayılarının en az 6 en fazla 13 olduğu, eserler usûl yönünden incelendiğinde; Necibe'nin Kaşları Kara adlı türküde 9/8'lik Aksak usûlünün, diğer eserlerde ise 10/8'lik Aksak Semai usûlünün kullanıldığı, Versak hoyratın ise serbest yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Harput yöresinde “Versak” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M de genel olarak Hicaz ailesi makamlarını karşıladığı söylenilebilir. Ancak Zirgüleli hicaz makamı dizisinin dörtlü ve beşlilerinin kullanılmadığı sadece Hümayun, Hicaz ve Uzzal dizilerindeki dörtlü ve beşlilerin, asma kalıpların kullanıldığı söylenilebilir. Eserler anonim olduğu için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış

eserlerdir. Bu sebeple eserler makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Hicaz makamı dizisiyle benzeştiği ortaya çıkmıştır.

Nevruz eserlere ait sonuçlar;

Nevruz eserler karar perdesi yönünden incelendiğinde; eserlerin düğâh perdesinde karar verdiği, eserler güçlü perdesi yönünden incelendiğinde; “Meşelidir bizim dağlar” türküsünün güçlü perdesi hüseyni, diğer eserlerin güçlülerinin nevâ perdesi olduğu, eserler ses sahası yönünden incelendiğinde; eserlerde kullanılan perde sayılarının en az 6 en fazla 11 olduğu, eserler usûl yönünden incelendiğinde; “Kara Erük Çağala” adlı türküde 10/8’lik Aksak Semai usûlünün, Nevruz Tatvan’da 4/4’lük Sofyan usûlünün, diğer eserlerde 9/8’lik Aksak usûlünün, kullanıldığı, Nevruz Gazelin ise serbest yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Harput yöresinde “Nevruz” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M de genel olarak Karcığar makamı ile benzeştiği ancak “Meşelidir bizim dağlar” türküsünün seyir yapısı ile Bileşik Gülizar makamını karşıladığı söylenilebilir. Eserler anonim olduğu için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış eserlerdir. Bu sebeple makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Karcığar makamı dizisiyle benzeştiği görülmüştür.

Beşiri eserlere ait sonuçlar;

Beşiri eserler karar perdesi yönünden incelendiğinde; eserlerin rast perdesinde karar verdiği, eserler güçlü perdesi yönünden incelendiğinde; güçlülerinin nevâ perdesi olduğu, eserler ses sahası yönünden incelendiğinde; eserlerde kullanılan perde sayılarının en az 5 en fazla 14 olduğu, eserler usûl yönünden incelendiğinde; “Mendil” adlı türküde 4/4’lük Sofyan usûlünün, “Müstezad”da 10/8’lik Aksak Semai ve serbest usûlünün, diğer eserlerde 9/8’lik Aksak usûlünün, kullanıldığı, Beşiri hoyratın ise serbest yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Harput yöresinde “Beşiri” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M de genel olarak Rast makamını karşıladığı ancak Beşiri Hoyrat’ın seyir yapısı ile Zavil

makamını karşıladığı söylenilebilir. Eserler anonim olduğu için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış eserlerdir. Bu sebeple makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Rast makamı dizisiyle benzeştiği görülmüştür.

Saba eserlere ait sonuçlar;

Saba eserler karar perdesi yönünden incelendiğinde; eserlerin düğâh perdesinde karar verdiği, eserler güçlü perdesi yönünden incelendiğinde; güçlülerinin çargâh perdesi olduğu, eserler ses sahası yönünden incelendiğinde; eserlerde kullanılan perde sayılarının en az 6 en fazla 14 olduğu, eserler usûl yönünden incelendiğinde; bütün eserlerde 10/8'lik Aksak Semai usûlünün kullanıldığı, Saba Gazelin ise serbest yazıldığı tespit edilmiştir.

Bu bilgiler doğrultusunda Harput yöresinde “Saba veya Sabahi” olarak adlandırılan eserlerin T.K.M.'nde genel olarak Saba makamını karşıladığı söylenilebilir. Eserler anonim olduğu için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış eserlerdir. Bu sebeple makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Saba makamı dizisiyle benzeştiği ortaya çıkmıştır.

Muhalif eserlere ait sonuçlar;

Muhalif eserler karar perdesi yönünden incelendiğinde; eserlerin segâh perdesinde karar ettiği, eserler güçlü perdesi yönünden incelendiğinde; güçlülerinin nevâ perdesi olduğu, eserler ses sahası yönünden incelendiğinde; eserlerde kullanılan perde sayılarının en az 6 en fazla 12 olduğu, eserler usûl yönünden incelendiğinde; “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 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 Hüzam makamını karşıladığı söylenilebilir. Eserler anonim olduğu

için makam kaygısı taşınmadan ortaya çıkmış eserlerdir. Bu sebeple makamın bütün özelliklerini tam anlamıyla sergileyememiş ancak dizi olarak Segâh ve Hüzam makamları dizileriyle benzeştiği görülmüştür.

5.2. Öneriler

1. Harput yöresine ait Kürdi, Divan, Şirvan, İbrahimiyye, Tecnis, Elezber, Hüseyini, Uşşak olarak adlandırılan eserlerin müzikal analizleri yapılmalı T.K.M. ile ilişkileri ortaya konmalı ve böylece yöreye ait eserlerin makamsal analizlerindeki ve sınıflandırılmalarındaki karışıklık/farklılıklar ortadan kaldırılmalıdır.
2. Harput yöresi eserlerine ulaşılmasında yaşanan güçlüklerin giderilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır.
3. Harput yöresi eserlerine yönelik icra ve nota yazım farklılıklarının giderilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır.
4. 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

- Aksın, Ahmet; 19. Yüzyılda Harput, Elazığ, 1999.
- Ardıçoğlu, Nurettin; Harput Tarihi, Ankara, 1997.
- Danık, Ertuğrul; Ortaçağ'da Harput, T.C. Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001.
- Ekici, Savaş; Elazığ Harput müziği, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009
- Kazazoğlu, Nihat; "Harput'da Müzik İcrası" konulu görüŖme raporu, Aralık, Elazığ, 2007.
- Köhle, Bünyamin, Elazığ ili Kùltür Müdürü, Harput İle İlgili AraŖtırma Notları
- Kramers, J.H; Kharput, The Encyclopaedia of İslam, Volume II, Leiden 1983
- Metin, Bahar, "Harput Kùltürü", Elazığ Dergisi, Yıl 3, Sayı 3, Kùltür ve Tanıtma Vakfı yayınları, Ankara 1991.
- MemiŖođlu, Fikret; Harput Ahengi , Elazığ Kùltür Tanıtma Vakfı yayınları 1, Ankara 1992.
- Meydan Larousse; Meydan Yayınevi, cilt:4, İstanbul, 1971.
- Onur, Naci; Harputlu Divan Ŗairleri, İzzetpaŖa Vakfı Yay:1, Elazığ, 1988.
- Öđel, Bahaddin; "Halk Müziği AraŖtırmaları ve Kùltür Tarihi", (III. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Programı) Bildiri Özetleri, Ankara 1986.
- Özkan, İ.Hakkı; Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri,Ötüken NeŖriyat A.Ŗ. , İstanbul 2000.
- Muzaffer, Sarısözen; Türk Halk Musikisi Usulleri, Resimli Posta Matbaası, Ankara, 1962.
- Sunguroğlu, İŖhak; Harput Yollarında Cilt 3, Elazığ Kùltür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul, 1961.

Sivrikaya, Sabahattin; Notalarıyla Elazığ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri, Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği yayınları:3, İstanbul, 2002.

T.C. Elazığ valiliği; Notalarla Harput Musikisi, Çağ Ofset, Elazığ, 1999.

Turan, Osman; Anadolu Beylikleri, İstanbul, 1984.

Turhan, Salih; Harput-Elazığ Musiki Folkloru, Ankara 1990.

Turhan, Salih; Elazığ-Harput Havaları, Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara, 2009.

Türk Ansiklopedisi, Milli eğitim basımevi, c.18, Ankara, 1970.

Ülkü, Fethi; “Elazığ’da Basın”, Kültür ve tanıtma vakfı dergisi, Sayı 3, Ankara 1991.

Ünal, M.Ali; XVI. Yüzyılda Harput Sancağı, Ankara, 1989.

<http://www.elaziz.net/tarih/harputtarihi.htm>, 2009.

EKLER

EK-I Müzikal Analizi Yapılan Eserlerin Notaları

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2702
İNCELEME TARİHİ: 7. 6. 1985

YÖRESİ
ELAZIĞ
KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ÖGE "Hafız.."
SÜRESİ :

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ
1970

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

BEN AĞLARIM ZARI ZARI

BEN AĞ LA RIM ZA RI DA
ZA RI YAK DI BE NI
AŞ KIN NA RI YAK DI BE
NI AŞ KIN NA RI
Yİ TİR Mİ ŞİM GÜL YÜZ LÜ
YA RI SOR Kİ BA NA
DER DİN NE DİR YÜ REK TE
Kİ KUR DUN NE DİR

BEN AĞLARIM ZARI ZARI
YAKDI BENİ AŞKIN NARI
YİTİRMIŞİM GÜL YÜZLÜ YARI

SOR Kİ BANA DİRDİN NEDİR / BAĞLANTI
YÜREKDEKİ KURDUN NEDİR

BEN AĞLARIM İÇİN İÇİN
Dİ GEL DE SOR DİRDİN NİÇİN
BİR KEZ GÜLDÜR BAŞIN İÇİN
BAĞLANTI

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4040
İNCELEME TARİHİ : 12. 1. 1996

YÖRE
ELAZĞ
KAYNAK KİŞİ
ENVER DEMİRBAĞ

SÜRE :



BU DERE BUZ BAĞLADI

DERLEYEN

T R T MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
T H M ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
SALİH TURHAN

(SAZ - - - - -)

BU DE RE BUZ BAĞ LA DI
BU DE RE NİN U ZU NU
YA NI YAR PUZ BAĞ LA DI
KI RA MA DIM BU ZU NU
BE Nİ BİR GE LİN VUR DU
AL DIM AV ŞAR KI Zİ Nİ
YA RA MI KIZ BAĞ LA DI
ÇE KE ME DIM NA Zİ Nİ

BU DERE BUZ BAĞLADI
YANI YARPUZ BAĞLADI
BENİ BİR GELİN VURDU
YARAMI KIZ BAĞLADI

BU DERENİN UZUNU
KIRAMADIM BUZUNU
ALDIM AVŞAR KIZINI
ÇEKEMEDİM NAZINI

BU DERE DERİN DERE
SULARI SERİN DERE
DERE AL GÖTÜR BENİ
YARIN OLDUĞU YERE

DEVEYİ DÜZDE GÖRDÜM
SÜRMEYİ GÖZDE GÖRDÜM
ŞÜKÜR OLSUN MEVLA'MA
SENİ BU GÖZDE GÖRDÜM

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T REPERTUAR SIRA No: 2725
İNCELEME TARİHİ: 7.6.1985

YÖRESİ
ELAZIG

KİMDEN ALINDIĞI
ENVER DEMİRBAĞ
SÜRESİ :

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ
1984

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

KAŞLARI OYDU BENİ

KAŞ LA RI OY DU BE Nİ

BİR GÜ ZE—L VUR DU BE Nİ

BİR GÜ ZE—L VUR - DU BE Nİ

VUR DU ÖL DÜ RE ME Dİ

YA RA LI KOY DU BE Nİ

YA RA LI KOY DU BE Nİ

A ĞA—M MEN Dİ Lİ N HA Nİ

DUR MA—Z PA—R MA ĞI—M KA Nİ

DUR MA—Z PA—R MA ĞI—M KA Nİ

- 2 -

KAŞLARI OYDU BENİ

BE Nİ — M SEV Dİ Ğİ — M SE — N Sİ — N

SE Nİ — N SE — V Dİ Ğİ — N HA Nİ

SE Nİ — N SE — V Dİ Ğİ — N HA Nİ

KAŞLARI OYDU BENİ
BİR GÜZEL YURDU BENİ
YURDU ÖLDÜREMEDİ
YARALI KOYDU BENİ

HANI MENDİLİM HANI
DURMAZ PARMAĞIM KANI
BENİM SEVDİĞİM SENSİN
SENİN SEVDİĞİN HANI

BAĞLANTI

KAŞLARIN MİLDİR YARIM
GEL BENİ GÜLDÜR YARIM
ARAMIZ DERYA DENİZ
GÖNLÜMÜZ BİRDİR YARIM

BAĞLANTI

KAŞLARIN KARADANDIR
HAK BİZİ YARADANDIR
ARIF OLANLAR BİLİR
BU SÖZLER NEREDENDİR

BAĞLANTI

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 683
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ
ELAZIĞ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
SITKI DEMİRLİ

NECİBE'İN KAŞLARI KARE

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRESİ:



NE Cİ BE NİN KAŞ LA RI KA RE
NE Cİ BE NİN ÇİF TE DE KÜR KÜ



AH NE Cİ BE NİN KAŞ LA RI KA RE AH YÜ RE Ğİ ME
AH NE Cİ BE NİN ÇİF TE DE KÜR KÜ AH Bİ Rİ SA MUR



VUR DU YA RE KA VUŞ MA YA BUL SAM ÇA RE
Bİ Rİ YİL Kİ NE Cİ BE AN NE Sİ NİN İL Kİ



AH KA VUŞ MA YA BUL SAM ÇA RE NE Cİ BEM NE Cİ BEM
AH NE Cİ BE AN NE Sİ NİN İL Kİ " " " " " "



NAZ LI NE Cİ BEM GER DA NI BE YAZ SÜS LÜ NE Cİ BEM
" " " " " " " " " " " "

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1123
İNCELEME TARİHİ : 13_11_1975

YÖRESİ
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI
HİDİR KARA DÜMAN

SÜRESİ :

VARDIM BAKTIM
DEMİR KAPI SÜRGÜLÜ

DERLEYEN
DURMUŞ YAZICIOĞLU

DERLEME TARİHİ
—1959—

NOTAYA ALAN
DURMUŞ YAZICIOĞLU



VARDIM BAKTIM DE MİR KA PI SÜR GÜ LÜ
DER YA KE NA RIN DA BİR SÜ RÜ KAZ LAR

Sİ YAH SAÇ LAR U Sİ R MA YI LA
BOY NU NU U ZA T MIŞ DER YA

ÖR GÜ LÜ Yİ GÖZ LE R Sİ YAH SAÇ LA R Sİ R
BOY NU NU U T ZA T

Saz.....

MA YI LA ÖR GÜ LÜ
MIŞ DER YA Yİ GÖZ LER

DE NİM YA RIM AN NE SİN DEN GÖR GÜ LÜ
E LÂ GÖZ LÜM NER DE VER Dİ ĞİN SÖZ LER

SEN DE HAN ÇER BEN DE YÜ
" " " " " "

RE K YA RE Sİ NE DİR AL LA H
" " " " " "

BU DER Dİ Mİ N ÇA RE Sİ
" " " " " "

N. Uyşal

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2556
İNCELEME TARİHİ : 7_6_1985

YÖRESİ
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI
HAFİZ ÖSMAN ÖGE

SÜRE :

YEL ESER KUM SAVRULUR

DERLEYEN
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ
-1970-

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

YEL E SER KUM SA — V RU LU — R DÜN YA BA ŞI
MA ÇEV Rİ Lİ R YE — L E SER KUM SAV RU LU — R
DÜ_N YA BA ŞI MA ÇEV Rİ Lİ — R E ĞİL E
Ğİ — L Ö PEM GE — L YAR YO LU — M BU — R DAN AY RI LI — R
E ĞİL E Ğİ — L Ö PE — M GE — L
YA — R YO LU — M BU — R DA — N A — Y RI LİR
DAD E — T SE — M U RU — M KI Zİ

YEL ESER KUM SAVRULUR
(Sahife 2)

SE N BE NI DE R DE SA LI P SI N
DAD ET SEM U RU M KI ZI SE N BE NI DE R
DE SA LI P SI N GEL O TUR YA MA
CI MA BE L KI HA LIM DA N BI LI P SI N
DA N BI LI P SIN

- 1 -

YEL ESER KUM SAVRULUR
DÜNYA BAŞIMA SAVRULUR
EĞİL EĞİL ÖPEM ~~GEL~~
YAR YOLUM BURDAN AYRILIR

Bağlantı: DAD ETSEM URUM KIZI
SEN BENİ DERDE SALIĞIN
GEL OTUR YAMACIMA
BELKİ HALİMDEN BİLİPSİN

- 2 -

YEL ESER GÖK BULANIR
GÖZ YAŞ KIRPIK SULANIR
BEN DİRDİMİ DİYEMEM
DİLİM DİLE DOLANIR

Bağlantı:

- 3 -

YEL ESER YOL KAVUŞUR
AKIL BASTAN SAVUŞUR
YARIM BİR YAVRU KUŞTUR
NASIL ELLE YAVUŞUR

Bağlantı:

Kaynak kişi: Lokman TASALI

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

VERSİK HOYRAT

Saz.....

Ah ba lam al

ya nak tan al ya

nak tan Gül ko kar

al ya nak tan

Versak Hoyrat (Devami-2)

The musical score is written on eight staves. The first staff is for the saz, indicated by the text 'saz.....' below it. The remaining seven staves are for the vocal line. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are written below the vocal staves.

saz.....

Serbest Ah a ğam

dal da yap rak

kal ma di za lim ya ra ma

Versak Hoyrat (Devamı-3)

bağ la mak tan ne dem ah

dal da yap rak kalma di vay ya ra ma

bağ la mak tan

saz....

The musical score consists of nine staves. The first three staves contain the vocal line with lyrics. The fourth staff is labeled 'saz....' and represents the instrumental accompaniment. The remaining six staves continue the instrumental part. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

Versak Hoyrat (Devamı-4)

serbest Ah ba lam

de niz ler cu şa gel

di vay de niz ler cu şa

gel di vay göz

ya şa o şul çâğ la mek

tan ey ey ey ey ba lam

ey saz.....

Versak Hoyrat (Devamı-5)

Ah yav rum gi din o ya
 re de yin a ğam gi din o
 ya re de yin Düş tüm el den a yak
 tan düştüm el den a yak tan Ah e
 ğil bir bu sena lım gül yiz lü yav rum
 al ya naktan ey ey ba lam ey

Al yanaktan, al yanaktan
 Gül kokar al yanaktan
 Daida yaprak kalmadı
 Yarama bağlamaktan

Denizler cûşa geldi
 Göz yaşı çağlamaktan
 Gidin o yare deyin
 Düşün elden ayaktan

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No:2228
İNCELEME TARİHİ: 4.10.1983

YÖRESİ:
ELAZIĞ

KİMDEN ALINDIĞI:
ABDULLAH TUNÇ
SÜRESİ: ♩ = 48

DERLEYEN:
MEHMET ÖZBEK

DERLEME TARİHİ:
16.12.1972

NOTAYA ALAN:
MEHMET ÖZBEK

KARA ERÜK (YARIN KOLUNDA SEVE)

1- KA RA E RÜK CA ĞA LA KA RA
Bağlantı - UY HA YAR HA YAR HA YAR UY HA
2 - YA RIN KO LUN DA SE VE YA RIN

E RÜK CA ĞA LA YE KI YA RAN SA ĞA LA
YAR HA YAR HA YAR ZÜ LÜF GER DA NI KO VAR
KO LUN DA SE VE KİM DİR YA Rİ Mİ SE VE

YE KI YA RAN SA ĞA LA HAN GI KI TAP TA TA
ZÜ LÜF GER DA NI KO VAR İ KI GÖ NÜL Bİ TA
KİM DİR YA Rİ Mİ SE YE A CE BO GÜ NO

YA ZİR HAN GI KI TAP TA YA ZİR BEN
ROL SA İ KI GÖ NÜL Bİ ROL SA BİR
LUR MU A CE BO GÜ NO LUR MU A

SE VEM EL LER A LA BEN SE VEM EL LER A LA
AY LİK YOL DA NE VAR Bİ RAY LİK YOL DA NE VAR
LAM GE Tİ RE ME VE A LAM GE Tİ REM E VE

— 1 —
KARA ERÜK ÇAĞALA
YE Kİ YARAN SAĞALA
HANGİ KİTAPTA YAZIR
BEN SEVEM ELLER ALA

Bağlantı - UY HAYAR HAYAR HAYAR
ZULÜF GERDANI KOVAR
İKİ GÖNÜL BİR OLSA
BİR AYLIK YOLDA NE VAR

— 2 —
YARIN KOLUNDA SEVE
KİMDİR YARIMI SEVE
ACEP O GÜN OLUR MU
ALAM GETİREM EVE

— Bağlantı —

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖGE

Derleyen: İşhak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

KEMER AĞIR KALKMIYOR

Giriş Sazı....

Ke mer a đır kalk ma yor

Ke mer a đır kalk ma yor

Yar yü zü me bak ma yor

Yar üs tü me yar sev miş

Hiç Al lah dan kork mu yor

Kemer Ağır Kalkmıyor (2)

Hiç Allah'dan korkmuyor
Esmerin gönlü var bende
O yarin gönlü var bende

Kemer ağır kalkmıyor
Yar yüzüme bakmıyor
Yar üstüme yar sevmiş
Hiç Allah'dan korkmuyor

Esmerin gönlü var bende
O yarin gönlü var bende

Kemerim yar küpem yar
Eğil eğil öpem yar
Uzak yoldan gelmişsin
Soğuk sular sepem yar

Esmerin gönlü var bende
O yarin gönlü var bende

NOTA NO: 76

TÜRKÜNÜN YÖRESİ: ELAZIĞ

KAYNAK KİŞİ: Enver DEMİRBAĞ

DERLEYEN: Muzaffer ERTÜRK

HAGEM ARŞİV NO: B.91.0216

NOTAYA ALAN: Savaş EKİCİ

MEŞELİDİR BİZİM DAĞLAR

♩ = 60

me şe li di r a man bi zim dağ la r

me şe li va y vay me şe li di r a

man bi zim dağ la r me şe li va y vay

kaç gür ol du a man yar sev da ya

dü şe li va y vay kalk gı de li m a

man bi zim o da dö şe li va y vay

Meşelidir Bizim Dağlar

-2-

kalk gi de li ma man bi zum o da
 dü şe li va y yay a man fe ri dem a
 man ki bar şa fi kam a man bin fay to na
 ka ça lım va y yay el duy ma da n a
 man kan lı ça yı ge çe lim va y yay

Meşelidir (Aman) bizim dağlar meşeli (Vay, vay)
 Kaç gün oldu (Aman) yar sevdaya düşeli (Vay, vay)
 Kalk gidelim (Aman) bizim oda döşeli (vay vay)
 Aman Feridem aman kibar Şefikam aman
 Bin faytona kaçalım vay vay
 El duymadan aman kanlı çayı geçelim vay vay

Sen gidersen (Aman) benim halım nic olur (Vay,vay)
 Altın yüzük (Aman) parmağıma tunc olur (Vay,vay)
 Sevip sevip (Aman) ayrılması güç olur (Vay,vay)
 Nakarat

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

SABAHIN SEHER VAKTİNDE

Giriş sazı

Sa ba hın se
Bir se la ma

her vak tin de a man o tur muş kah
ra zı ol dum a man oo nu da ver

ve i çer (...saz....) bir e lin de
mez ge çer Yar sa fa da
Bu gü zel lik

al tın ma kas a man ya ri ne at
ben ce fa da a man şa şır mı şam
sa na ba na kal maz a man a la cak san

las bi çer (...saz....) (...Saz.....)
yo lu mu
al şim di

Sabahın seher vaktinde oturmuş kahve içer
Bir elinde altın makas yarine atlas biçer
Bir selâma razı oldum onu da vermez geçer
Yar safada, ben cefâda, şaşırılmışam yolumu
Bu güzellik sana bana kalmaz alacaksan al beni

Sabahın seher vaktinde görebilmesem yarimi
Gül dalına bülbül konmuş çeker ah ü zârımı
Elimden almak isterler benim gönül varımı
Yar safada, ben cefâda şaşırılmışam yolumu
Bu güzellik sana bana kalmaz alacaksan al beni

NOTA NO: 75

TÜRKÜNÜN YÖRESİ: ELAZIĞ

KAYNAK KİŞİ: Enver DEMİRBAĞ

DERLEYEN: Muzaffer ERTÜRK

HAGEM ARŞİV NO: B.91.218

NOTAYA ALAN: Savaş EKİCİ

MEST-İ NAZİM
(Nevruz Tatyan)

.. 55

mestî na zını ki m bü yüt tü bö y le bir per va se ni
 kimye tiş tir di bu gü ne se l vi den ba la
 se ni ya r se ni
 ha di lev di lev di lev di leylim ya r he le ya r
 ya r yar ar siz ya r ve fa siz yar dın siz ya r
 alhan çe rin vu r si ne me i ki ya r

Mest-i Nazm
-2-

i ki yar bak ki be ni m de ru num da
ne ler va r ne ler var

NOT: Kaynak kişi aşağıdaki sözleri 5/4 lük usülde icra etmektedir. Notada 4/4 lük usülde düzeltilere yazılmıştır.

i ki ya r
ne ler va r

Kaynak kişi: H. Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: İrşat KAZAZOĞLU

Nevruz Gazel

Serbest

Ah - pen-be - i - dağ - ı - cü - nun -
 iç - re - ni - han - dır - ben - de - nim -
 Saz -
 Ah -
 di - ri - ol - duk - ça - li - ba - sim -
 bu - dur - öl - sem - ke - fe - nim -
 me - det - a - man - a - ma - a - man

a - man

Saz

Ah - - - - ca - nı - ca - nan - - - -

di - le - miş

ver - me - mek - ol - maz - ey - dil - - - -

ca - nı - ca - - - - di - le - miş - - - -

ver - me - mek - ol - maz - ey - dil - ca - nı - - - -

Ah - - - - - - - - - - - - - - - - ne - ni - yaz - ey - -

le - ye - lim - - - - -

ol - - - - - ne - se - nin - dir - ne - be - nim - - - - -

a - man - a - man - a - man - ca - nim - a - man - a - man - - - - -

- - - - - a - ma - a - man - - - - -

Saz - - - - -

- - - - -

- - - - -

- - - - - Ah - ba - lam - tav - kı - zen - ci - ri - cü - nun -

- - - - - da - i - re - i - dev - let - tir -

a - man - a - man - a - man - - - - -

Saz - - - - - Ah - ne - re - kim - -

be - ni - an - dan - a - yı - ran - za - fi - te - nim - - -

ne - re - kim - be - ni - an - dan - a - yı - ran -

za - fi - te - nim - - - - a - man - a - man - a - man - - -

ca - num - a - man - a - man - - - - -

kul - a - ma - - - 3 - - - - -

Saz - - - - -

Ah - - - - -

Penbe-i merhem-i dâğ içre nihandur bedenüm
Diri oldukca libâsun budur ölsem kefenüm

Cânı cânan dilemiş vermemek olmaz ey dil
Ne nizâ eyleyelüm ol ne senündür ne benüm

Daş deler âhum ohu şehd-i lebin şevkinden
Nola zembûr evine benzese beyt-ül hazenüm

Tavk-ı zencîr-i cünun da'ire-i devletdür
Ne revâ kim meni andan çihara za'f-ı tenüm

Işk ser-gerdâniyem seyl-i sirişk içre yerüm
Bir habâbem ki hevâdan doludur pîrehenüm

Bülbül-i gam-zedeem bâğ u bahârum sensen
Dehen ü kadd ü ruhun gonca vü serv ü semenüm

Edemem terk Fuzûlî ser-i kûyun yârun
Ne kadar zulm yeriye mana hoştur vatanum

DERLEYEN

TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
THM ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ

YÖRE
ELAZIĞ Harput
KAYNAK KİŞİ
ESAT KABAKLI

GÖRMEDİM ALEMDE BİR BENZERİN

NOTALAYAN
ESAT KABAKLI

SURE :



(SAZ - - - - -)



GÖR ME DİM Â LEM DE (SAZ - -) BİR BEN ZE RİN
OM RU MÜN BA HA RI GÜL LER A ÇAR



EY GÜ ZEL OV MÜŞ DE YA RAT MIŞ
YU ZÜN DE KAŞ KE MAN KİR PİK OK



YA RA DA NİM TA E ZEL TA E ZEL
CEY LAN CY NAR GO ZÜN DE GO ZÜN DE



BÖY LE BOY BÖY LE BOS (SAZ - -) BU İN CE BEL
CAN LA RA CAN KA TAR NE HİK MET VAR



BE ' YA ZEL BÖY LE KAŞ BÖY LE GÖZ
SÓ ZÜN DE BÖY LE KAŞ BÖY LE GÖZ

GÖRMEDİM ALEMDE BİR BENZERİN

- 2 -

BÖY LE E DA BÖY LE NAZ BU İŞ VE
BÖY LE E DA BÖY LE NAZ BU İŞ VE

BU CİL VE HİÇ KİM SE DE BU LUN MAZ
BU CİL VE HİÇ KİM SE DE BU LUN MAZ

ASMETKXX

GÖRMEDİM ALEMDE BİR BENZERİN EY GÜZEL
ÖĞMÜŞ DE YARATMIŞ YARADANIM TA EZEL
BÖYLE BOY BÖYLE BOS BU İNCE BEL BEYAZ EL

BAĞLANTI:

BÖYLE KAŞ BÖYLE GÖZ BÖYLE EDÂ BÖYLE NAZ
BU İŞVE BU CİLVE HİÇ KİMSEDE BULUNMAZ

ÖMRÜMÜN BAHARI GÜLLER AÇAR YÜZÜNDE
KAŞ KEMAN KIRPIK OK CEYLAN OYNAR GÖZÜNDE
CANLARA CAN KATAR NE HİKMET VAR SÖZÜNDE

BAĞLANTI

İNDİM YARIN BAHÇESİNE

Aranağmesi



İn dim ya rin bah çe si ne gül a çıl mağ
Yar se ni sev dim se ve li düş mü gü m dil
gül gü le den di le gül a çıl mağ gül gü le den di le
Ya nak la rı al al ol mağ ha ber ve rin
Yü rü yü rü ya vaş yü rü ca hi lin ak
Val la hi dost hi lâ fin yok yü re ğin yan
bül lüm gi der bül mağ bü le (naz) tüt

İndim yarın bahçesine gül açılmış gül güle
Yanakları al al olmuş haber verin bülbüle
Yar seni sevdim seveli düşmüşüm dilden dile
Yürü yürü yavaş yürü cahilim aklım gider
Vallahi dost hilâfım yok yüreğim yanmış tüter
İndim yarın bahçesine, gülleri fincan gibi
İrisin, derdim döşürdüm, ufağı mercan gibi.
Gel, sarılıp yatalım gel, ikimiz bir can gibi
Yürü yürü yavaş yürü, cahilim aklım gider
Vallahi dost hilâfım yok yüreğim yanmış tüter

YÖRE
ELAZIĞ

DERLEME TARİHİ
28.07.1944

KAYNAK KİŞİ
SİTKİ DEMİRCİ

KARADUTUN DALINI

DERLEYEN
ANK. DEVL. KONS.

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

SÜRE: ♩. = 60

KA RA DU TUN DA LI NI OY OY
KA RA DU TA YAS LAN DIM

E RI TİR LER BA LI NI SAB RE DE MEM OY
YAG MUR YAG DI IS LAN DIM

GEL SA NA ÖG RE DE YİM OY OY HO VAR DA LIK
. Gİ . NA MA YIN . AH BAP LAR ŞE KE RI LE

YO LU NU SAB RE DE MEM BEN HO VAR DA LIK
BES LEN DİM

YO LU NU SAB RE DE MEM BEN AL TIN YÜ ZÜK

KOL BI LE ZİK KEN DI DE NA ZİK OY OY BEN YA RIM DEN

KARADUTUN DALINI

-2-



KARADUTUN DALINI OY OY
 ERİTİRLER BALINI (sabredemem ben)
 GEL SANA ÖĞRETEYİM OY OY
 HOVARDALIK YOLUNU (sabredemem ben)

BAĞLANTI:
 ALTIN YÜZÜK, KOL BİLEZİK, KENDİDE NAZİK OY OY
 BEN YARIMDEN VAZ GEÇMİŞEM
 BANA DA YAZIK OY OY

KARADUTA YASLANDIM OY OY
 YAĞMUR YAĞDI ISLANDIM (sabredemem ben)
 KINAMAYIN AHBAPLAR OY OY
 ŞEKER İLE BESLENDİM (sabredemem ben)

BAĞLANTI

KARADUTUN KARASI OY OY
 YÜZÜNDE YIL YARASI (sabredemem ben)
 SEVDİĞİMİZ YAR DEĞİL OY OY
 BAŞIMIZIN BELASI (sabredemem ben)

BAĞLANTI

KARADUT ŞEKER ŞERBET OY OY
 YAR YOLUM OLDU GURBET (sabredemem ben)
 YARINDEN AYRI DÜŞEN OY OY
 AĞLAR, AH ÇEKER HELBET (sabredemem ben)

BAĞLANTI

KARADUTUN DALINI

Fikret Memişoğlu Harput Ahengi adlı eserinin 26. sayfasında bu türkünün, müstezat'tan sonra okunan türküler arasında olduğunu söylerken; İshak Sunguroğlu Harput Yollarında adlı kitabın 3. cildinin 150. sayfasında bu türkü ile ilgili olarak :

"Bu türkünün makamı rastır. Dörtlü kuptelerden ibaret olan bu türkünün birinci ve üçüncü beyitlerinin sonu "uy uy", ikinci ve dördüncü beyitlerin sonu ise "sabredemem ben" bağlamalarıyla her beyit ikişer defa tekrar edilir. Nakaratın birinci beyti bir, ikincisi ise iki defa tekrarlanır. Türküden kolaylıkla Müstezat makamına geçilir ve üç perdeden okunan bir müstezat ile dinleyiciler üzerinde çok müessir olabilir" demektedir.

MENDİLİMDE KARE VAR

Yöresi: Elazığ
Kaynak: Nihat Kasoğlu

Derleyen: Elazığ Müzik Cemiyeti
Müdürlüğü: Nuri Din Değirgin

132

Saz...

Men di lim de

ka re var Yü re ğim de ya re var

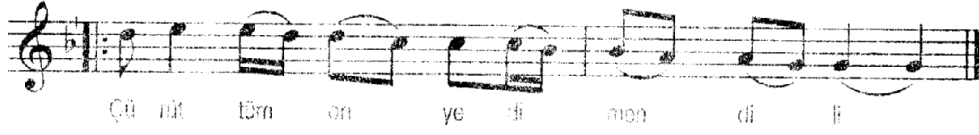
Yü re ğim de ya re var (Saz...) Ne ben öl düm

kur tul dum Ne bu der de ça re var

Ne bu der de ça re var A man da men dil

men di li Ba şın da yaz ma sı kan dil li

Se nin i çin ağ la dım



2.

Mendili serdim taşa
 Aşığım göze kaşa
 Bugün beni güldürdün
 Sevdiğim binler yaşa
 Arnan da mendili mendili
 Başında yazması kandili
 Senin için ağladım
 Çürüttüm onyedi mendili

3.

Mendilim turalıdır
 Sevdiğim buralıdır
 Geçme kapım önünden
 Yüreğim yaralıdır
 -Bağlantı-

4.

Mendilim senin olsun
 Sakla koynunda kalsın
 Ben murat almamışım
 Bari mendilim alsın
 -Bağlantı-

MÜSTEZAT

Yöresi: HARPUT
Kaynak: Nihat KAZAZOĞLU

Derleyen ve Notaya Alan:
Esat KABAĞLI

Has ret le bu şeb gah u
 yu dun ga hi u yan dım..... hep ol ma
 hi a.....n dım
 ey len ce e dip ha bı ha ya li no ya lan dı.....
m ta sub ha da yan dım.....
 dağ lar du ma nol du hal ler ya
 kaş lar ke ma nol' du
 ma nol du (SAZ.....)



..... am ma na man ka nağ la dim iç tik çe me yi bez mi



fi ra ki.....



..... biy miñ ne ti sa ki



Pey ma ne gi bi ga hi do lup



ga hi bo şal dim

her ren ge bo ya.....n dım dağ lar du
ma no.....ı du kaş lar ke ma no.....ı du
hal ler ya ma no.....ı du am ma.....
nan ma.....n am ma rım u ya.....m man
yan di.....m yan di.....m
...m yan dım ya na sı.....n sen (SON)

am ma nam ma..... n nak d'ay na yi ca..... n el da ga x'ap

deh ri da h'ay di..... n

ga..... k gu ha xa la.....

di..... n noi tai ri li ni na va va ni na va

a ra..... n di.....

..... n bi..... n deri ha xa..... n den

10

Hasretle bu Şeb gâh uyudum, gâh-i uyandım,

Hep o mehi andım.

Eğlence edüp hab-û hayalın oyalandım,

Ta subha dayandım.

Kan ağladım içtikçe mey-i bezm-i firakı,

Bi minnet-i saki.

Peymane gibi gâhi dolup, gâh boşandım,

Her renge boyandım.

Verdim bu gece Őem ile pervaneye hayret,

Pür-sûziŐ-i hasret.

Yanup Yakılup gâhi durup, gâhi dolandım,

AteŐlere yandım.

Derdin, elemin çekmeye yok tâb ü tüvanım,

Ey ruh-i revanım.

Dil verdim ise, ben seni insafıda sandım,

Canımdan usandım

Nakdiyne-i cân elde gezip, dehr-i dolaŐtım,

Çok Őuha sataŐtım.

Pertev" dil-i biyçâreye bir çare arandım,

Bin derd kazandım.

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İşhak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

HOYRAT
(Ne mestim, ne mestim)

Saz....

serbest

Ah a ğam

Ne mes tim ne

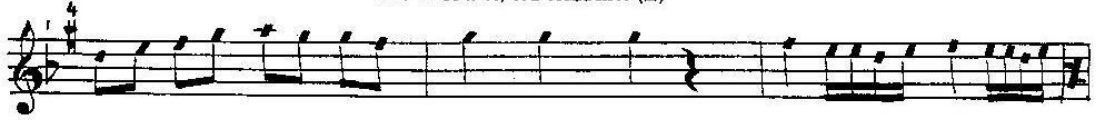
mes tim a man a man

Ritm

Saz....

./.

Ne mestim, ne mestim (2)



./..

Ne mestim, ne mestim (3)



serbest



Ah ba lam her — gö ren — bir hoş



o lur a man a man a man ah —



se — ni gö re



ne mes tim a man ci gel a man

./...

Ne mestim, ne mestim (4)

bay gı nam a man yan dım a man

a man be çı rım a man ah

Her gö ren bir hoş olur a man se ni

gö ren de mes tim a man hey hey hey

hey yar a man

Ne mestim, ne mestim
 Ne sarhoşum, ne mestim
 Her gören bir hoş olur
 Seni görende mestim

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

DEĞİRMEN SALA BENZER

Giriş sazı

De ğir men sa la ben zer

a nan ö le De ğir men sa la ben zer

a nan ö le Kız di lin ba la ben zer

Kız di lin ba la ben zer Ter le miş

ya nak la rın a nan ö le **NAKARAT** Ter le miş
Ol maz ha

ya nak la rın a nan ö le E ri miş
tu num ol maz a nan ö le De ğir me

ba la ben zer E ri miş
ne su gel mez O luk la

ba la ben zer
ra su dol maz

Değirmen sala benzer anan öle
 Kız dilin bala benzer
 Terlemiş yanakların anan öle
 Erimiş bala benzer
 Olmaz hatunum olmaz anan öle
 Değirmene su gelmez
 Oluklara su dolmaz

Değirmenin bendine anan öle
 Döner kendi kendine
 Hakikatli yar olsa..... anan öle
 Gelir kendi kendine
 Olmaz hatunum olmaz anan öle
 Değirmene su gelmez
 Oluklara su dolmaz

Değirmen üstü çınar anan öle
 Çınarın altı pınar
 Dışarım buz bağlamış..... anan öle
 İçerim durmaz yanar
 Olmaz hatunum olmaz anan öle
 Değirmene su gelmez
 Oluklara su dolmaz

Not: Geneide Saba makamında olan bu türkü çalındığı ve söylendiği zaman Reb 4 koma olarak nazarıde geçen perde genelde Reb 2 koma olarak çalınmaktadır.

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

GÖK MEYDANININ TOZU OLAYDIM

Gök mey da nı nın to zu o lay
dım a man a man saz sız a ğı kın
sa zı o lay dım a man a man saz sız
a ğı kın sa zı o lay dım
Bir bu se si ne ra zı o lay
dım a man a man Bir bu se si ne
ra zı o lay dım a man a man Hay ra
nın o lam mes ti çu ha lı

Gök meydanının tozu olaydım (2)

İs tan bul lu sun

yok sa bu ra la

Gök meydanının tozu olaydım
 Sazsız aşkın sazi olaydım
 Bir busesine razı olaydım
 Hayranın olam mesti çuhali
 İstanbul'lusun yoksa buralı

Not: Merhum Hafız Osman Öge bu eseri çok ağır bir şekilde okumuştur. Eserin bazı kısımlarında her ne kadar 3/4 lük veya 6/4 lük ritm yansımaları olsa bile yapı itibarıyla 10/8 lik aksak semai usulü ile söylenmiştir.

Ancak makamın saba oluşu ve yapısı itibarıyla bu eser okunurken ritminin çok ağır çalınmasında ihtiyaç hissedilmektedir.

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İşhak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

HAVALANDI DELİ GÖNÜL

Ha va lan dı..... de li.. gö... nül.....

..... gökte u ған..... kuş gi bi

Ya rim uy ku..... dan u..... yan.... maő.....

..... göz le ri..... bir.....hoş..... gi bi

Ya rim uy ku..... dan u..... yan.... maő.....

..... gözle ri... bir..... hoş gi.. bi

Gel sa rı.. la..... lım ya ta..... lım

..... i ki miz gar..... daş..... gi bi

Havalandı Deli Gönül (2)

Dağlar taşlar..... da yanmaz

..... benim ahu..... zarıma

Bu genç yaş ta..... neler geldi.... di.....

..... neler geldi..... başıma

Havalandı deli gönül gökte uçan kuş gibi
 Yarım uykudan uyanmış gözleri bir hoş gibi
 Gel sarılalım yatalım ikimiz gardaş gibi
 Dağlar taşlar dayanmaz benim ahu zarıma
 Bu genç yaşta neler geldi başıma

TRT MÜZİK DİJİTALİZASYON PROJESİ
T H M REPERTUAR No : 4045
İNCELEME TARİHİ : 12. 1. 1996

SALİH TURHAN

YÖRE
ELAZIĞ
KAYNAK KİŞİ
ADNAN ÇİLESİZ

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL GONCESİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN

SALİH TURHAN

SÜRE :



(SAZ - - - - -)

1 2

YE ŞİL YAP RAK A RA SIN DA
YE ŞİL YAP RAK A RA SIN DI

KIR MI Zİ GÜL GON CE Sİ
KIR MI Zİ GÜL HA RI VAR

(SAZ - - - - -) NE RE LER DE
YA NAK LA RI

MES KEN KUR MUŞ GÖN LÜ MÜN EG
A LE VAL MIŞ Sİ NE SIN DE

1 2

LEN CE Sİ (SAZ - - - - -) LEN CE Sİ
NÂ RI VAR NÂ RI VAR

(SAZ - - - - -) VA RIN DE YİN

- 2 -

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL GONCESİ

NAZ — LI — YÂ — RE — AY — RI — LIK — SON —
EL — Â — LE — ME — KI — MIN — BÖY — LE —

GE — CE — Sİ — (SAZ — — — — —) GÖ ZÜM GÖR DÜ —
YÂ — RI — VAR —

GÖN — LÜM SEV — Dİ — YÂR — YO LU NA —

FE — DA — YİM — (SAZ — — — — —)

VAL LA HI DOST — BİL — LA HI DOST

SA — NA KUR BAN — CAN — DA — İM —

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL GONCESİ
NERELERDE MESKEN KURMUŞ GÖNLÜMÜN EĞLENCESİ
VARIN DEYİN NAZLI YÂRE AYRILIK SON GECESİ

GİZLİMİN

BAĞLANTI :

GÖZÜM GÖRDÜ GÖNLÜM SEVDİ YÂR YOLUNA FEGAYIM
VALLAHİ DOST BİLLAHİ DOST SANA KURBAN CAN DÂİM

YEŞİL YAPRAK ARASINDA KIRMIZI GÜL HÂRİ VAR
YANAKLARI ALEV ALMIŞ SİNESİNDE NÂRİ VAR
VARIN SORUN EL ÂLEME KİMİN BÖYLE YÂRİ VAR

BAĞLANTI

YEŞİL YAPRAK ARASINDA BİR NAR ALDIM YEMEYE
MERAMIM NÂR DEĞİL GETTİM NAZLI YÂRİ GÖRMEYE
YARIMA BİR ÇİFT SÖZÜM VAR UTANIRIM DEMEYE

BAĞLANTI

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

SABA GAZEL

Diraht-i gül çemen, âb-ü hava mahzun ben mahzun

serbest

Saz....

Ah ————— ah ————— Di rah tı gül çı men

a bü hava mah zun ————— ben mah

zun a man a man ah ————— Ha ri fi

i hem de ni eh li sa fa mah zun

ben mah zun ————— me det a

man ————— Saz

man

./.

Saba Gazel'in devamı - 2

Ah
 Be ya nı kış sa i ağ ka
 be nim hea den sa na ey ney a man
 a man a man Ah
 De ru num da o lan a hû sa da mah zun
 ben mah zun can ca
 nim saz.....

s/..

Saba Gazel'in devamı - 3

Te ni bi mar da ti gi
ka za dan ya re ler var kim a
man De va sin dan ta bi bi can fe za
mah zun ben mah zun me det a
man a man a man De va sin
dan ta bi bi can fe za
mah zun ben mah zun can

./...

Saba Gazel'in devamı - 4

ca nim a man ah Te ga fül

et me dil su zi

se her fer ya di za rım dan

me det Ra şit gi bi des ti

du a mah zun ben mah zun medet

ah ah a man a man

Dıraht-i gül çemen, âb-ü hava mahzun, ben mahzun
Harif-i hemdem-i ehl-i safa mahzun, ben mahzun

Beyan-ı kıssa-i aşka benim hemdem sana ey ney
Derunumda olan âh-ü sada mahzun, ben mahzun

Ten-i bimarda tiğ-i kazadan yareler var kim,
Devasından tabib-i canfeza mahzun, ben mahsun

Tegafül etme dil-sûz-i seher feryad-ı zarımdan
Medet Raşit gibi dest-i dua mahzun, ben mahzun

ÇAYDA ÇIRA YANIYOR (OYUN TÜRKÜSÜ)

Yöresi: Elazığ
Kaynak: Elazığ Müzik Cemiyeti

Derleyen: Şemsettin Taşbilek
Notalayan: Şemsettin Taşbilek

46 

Saz...











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



Ha nim na nay na nay Na nay gü lüm



na nay Na nay ya rim na nay

Hu mar gör u ya ni gör Ha nım na nay
Yu rek et da ya ni gör

na nay Na nay gülüm na nay

2.

Çayda çiralarım 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
Beşibirlik takarım
Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

4.

Çayda çiralar yakın
Çıkın yoluna bakın
Hak nazardan saklasın
Kem göz değmesin sakın
Hanım nanay nanay
Nanay gülüm nanay
Nanay yarım nanay

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

ÇAYIN ÖTE YÜZÜNDE

Ça yan ö te yü zün de
Ben ya ri mi ta nı rım

Ça yan ö te yü zün de
Ben ya ri mi ta nı rım

Cey lan oy nar dü zün de
Çif te ben var yü zün de

Cey lan oy nar dü zün de
Çif te ben var yü zün de

Çayın öte yüzünde
Ceylan oynar düzünde
Ben yarımı tanırım
Çifte ben var yüzünde
NAKARAT

Çay aşağı çepeler
Çepere su seperler
Uzak yoidan geleni
Terli terli öperler
NAKARAT

Çay aşağı çağlarım
Usul usul ağlarım
Deseler yarın gelmiş
Çifte kurban bağlarım
NAKARAT

Nakarat : Ağam yar, kıyma bana
Paşam yar, kıyma bana
Toyda vuruldum sana
Zatide vurğunum sana

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

GELİN AĞLAR YAŞIN YAŞIN

Giriş sazı.....

Ge lin ağ lar ya şın ya şın

Git mem di ye sal lar ba şın

Şim di ge lir bey gar da şın

Ağ la ma ge lin ağ la ma
El oğ lu dur bel bağ la ma

Gelin ağlar yaşın yaşın
Gitmem diye salları başın
Şimdi gelir bey gardaşın

Gelinin giydiği atlas
Atlası iğneler batmaz
Gelin güveysiz yatmaz

Ağlama gelin ağlama
El oğludur bel bağlama

Ağlama gelin ağlama
El oğludur bel bağlama

Ge lin gü vey siz yat maz

Not: İkinci kupiedeki (GELİN GÜVEYSİZ YATMAZ) sözü yukanda yazılmış melodisi ile okunmuştur.

Yöresi : Elazığ
Kimden Ahndığı
Hafız Osman ÖGE

HAKTAN DİLERİM
(Gelin Oyunu Türküsü)

Derleyen
İshak SUNGUROĞLU
Notaya Alan
Vasfi AKYOL

Hak tan di le rim yar ba na mih man o la bir gün
mih man o la ki - - - der di me der ma no la bir - - - gün
ah gü ze le vah gü ze le a fe ti dev ran gü ze le top la yam yüz bin çir ki ni
kur ban e dem bir gü ze le o fo fo fof yan dım e lin den
sa ra ma dım o gü ze li in ce be tin den

GELİN OYUNU TÜRKÜSÜ

Haktan dilerim yar bana mihman ola birgün
Mihma ola ki derdime derman ola bir gün

Ah güzele, vah güzele afeti devran güzele
Toplayam yüzbin çirkini kurban edem bir güzele

Of of of of yandım elinden
Saram dedim saramadım ince belinden

Yöresi : Elazığ
Kimden Alındığı
Nihat KAZAZOĞLU
Adnan ÇİLESİZ

İSFAHANDA HAN İŞLERİM
İSFAHAN OYUNU TÜRKÜSÜ

Derleyen ve Notaya Alan
Sabahattin SIVRIKAYA

İs fa han da han iş le rim
İs fa han da han kal ma dı

han çe ri mi gü müş le rim is fa han da
mı sır da sul tan kal ma dı is fa han da

han iş le rim han çe ri mi gü müş le rim he mö pe rim
han kal ma dı mı sır da sul tan kal ma dı sen de ben de

hem se ve rim tes bi hi mer can gü ze lim
hal kal ma dı A fe ti der van gü ze lim

göz le ri fin can gü ze lim yar yar yar yar
kaş la rı ke man gü ze lim " " " "

yan dı me lin den saz - sa ray dı - - - m

sı kay dum - - - in ce be lim den - ah den saz -

KEREM DER'Kİ ASLIHAN'IM (KEREM - ASLI DEYİŞMESİ)

Vöresi: Elazığ
Kaynak: Nihat Kazanoğlu

Derleyen: Salih Turhan
Notalayan: Salih Turhan

121

KEREM = Ke rem der ki As lı ha nım

Ba şım dan tū ter du ma nım

İf lah et mez a lır ca nım

Ba lam kaş la rın göz le rin

Se ni si nem de öz le rim

Al tı ay dır yol göz le rim

ASLI = As lı han der ke re met ti

El le re na meh ra met ti

Ka şın gö zün ve rem et ti
A ğam kaş la rın göz le rin
Se ni si nem de öz le rim
Al tı ay dır yol göz le rim

2.
KEREM: Aslıhan yavru kuzudur
Bir ananın bir kızdır
Gecemin ay yıldızdır
Balam kaşların gözlerin
Seni sinemde özlerim
Altı aydır yol gözlerim

3.
ASLI: Gönül tahtında oturur
Dilsizi dile getirir
Beni murada yetirir
Ağam kaşların gözlerin
Seni sinemde özlerim
Altı aydır yol gözlerim

4.
KEREM: Gâh kast eder, verem eyler
Gâh mest eder kerem eyler
Gâh helâli haram eyler
-Bağlantı-

5.
ASLI: Kerem aşkın avarası
Aslı, yüreğim yarası
Olmuş bahtımın karası
-Bağlantı-

6.
KEREM: Havada şahine benzer
Yerde güvercine benzer
Beni çarpan cine benzer
-Bağlantı-

7.
ASLI: Ağam ne haldir bu ne hal
Dolanırım hayal meyal
Gâh sevap işler gâh vebâl
-Bağlantı-

O YANI PEMBE BU YANI PEMBE

Yöresi: Elazığ
Kaynak: Nihat Kazanoğlu

Derleyen: Elz. Mus. Cem.
Notalayan: Nurettin Demirbaş

143

Saz...

O ya nı pem be ma lım

bu ya nı pem se Saz... O ya nı pem

be ma lım bu ya nı pem be Saz...

Toz pem be şal va ran gur ban gön lüm var sen

de Saz... Toz pem be şal va ran gur ban

gön lüm var sen de Saz... Kaş ka ra

göz e la göz ler e la dir Saz...

göz ler e la dir **Saz...** El vur ma

dil vur ma ah si nem ya ra dir **Saz...**

El vur ma dil vur ma

ah si nem ya ra dir **Saz...**

1.

O yanı pembe malım bu yanı pembe
 Toz pembe şalvaran gurban göniüm var sende
 Kaş kara, göz ela, gözler eladır
 El vurma dil vurma sinem yaradır

2.

O yanı atlas malım bu yanı atlas
 Gül bembé şalvaran gurban iğneler batmaz
 -Bağlantı-

3.

O yanı hindi malım bu yanı hindi
 Toz pembe şalvaran gurban gönlüm var şimdi
 Kaşlaran gözleren gözleren kurban
 Dileren dileren sözleren hayran

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖGE

Derleyen: İshak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

ON KERRE DEMEDİM Mİ

Giriş sözü...

On ker..... re sa na.....

deme..... dım mi..... sev.... me.... do.. kuz.....

yar..... (.....saz.....) Se kız..... de

ve... fa..... yok tur a nar.....

ye di..... de zin har..... (.....saz.....)

Al..... tı i le beğ.....

dört i le hiç..... ba..... şa.. çı kal.....

On kerre demedim mi (2)

maz..... (.....saz.....)

Üç..... i le..... i ki..... nin.....

ter ki ni kıl..... ta..... ka la .. bir.....

yar..... ka la..... bir.....

yar..... (.....saz.....) A man.....

a man..... yar.....

On kerre sana demedim mi sevme dokuz yar
 Sekizde vefâ yoktur aman yedi de zinhar
 Altı ile beş dört ile hiç başa çıkılmaz
 Üç ile ikinin terkini kıl, tâ kala bir yâr aman yar

HER KİTABE KİM LEB-İ LÂ'LİN HADİSİN YAZALAR (MUHALİF TATYAN)

Yöresi: Elazığ

Kaynak: Hafis Osman Öge

Derleyen: Şensettin Tasbilek

Notalayan: Şensettin Tasbilek

♩ = 84

97

Saz ...

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
li ley li ley li ley li a man (Saz ...)
Bu ne sır dır sır rı aş kı de me dim ben
kim se ye (Saz ...) Şeh re düş müş

ben se ri sev dim de yu a va re
 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 yar Bak ki be nim de ru num da
 ne ler var ne ler var

2.

Şeyh(i)ler meyhaneden yüz döndürdüler mescide
 Bi tarikatler gerek kim doğru yoldan azalar
 Hadi leyli leyli leyli aman
 Ey Fuzuli yar eğer cevretse ondan incinme
 Yarın cevri aşık her dem muhabbet 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

Kaynak kişi: Hafız Osman ÖĞE

Derleyen: İşhak SUNGUROĞLU

Notalayan: Nurettin DEMİRBAŞ

NUHALİF HOYRAT
Sürme beni, sürme beni

serbest

Ah ba lam sür me be ni vay

sür ne be ni vay a ğan a ğan

a ğan ğek ğü zen sür me be ni vay di

gelyan ğa nam ne dim di gel bay ğa nam

ne dim tut ku num ne dim gel

be la lam a man

./.

Nuhâlif Hoyrat'ın devamı - 2

Ah yav rum e şik te ku lun
 o lam e şik te yav rum kulun o lamvaya şam vay
 A şam ka pın dan a şam
 sür me be ni di gel di gel yan gı nım
 ne dim baygı nım ne dim tutku num ne dim ben
 ./..

Muhaliif Hoyrat'ın devamı - 3



Sürme beni, sürme beni
Çek gözen sürme beni
Eşikte kulun olam
Kapından sürme beni

Not : Muhaliif diye anılan bu makam Türk Musikisinde kullanılan Segâh ve Hüzam makamlarının karışımı olarak görülmektedir.

ÖZGEÇMİŞ

İrşat KAZAZOĞLU 1983 yılında Elazığ'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Elazığ'da tamamladı. 2001 yılında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Musikisi Temel Bilimler bölümüne girdi. Dört yıllık eğitim süresi boyunca çeşitli hocalardan yararlandı. Türk müziği alanında anaçalgı (kanun) ve solfej eğitimini Yrd. Doç. Güldeniz EKMEN AGİŞ' den aldı. Yine eğitim süresi boyunca okul içerisinde hazırlanan birçok konser ve dinletide görev aldı. 2005 yılında bölüm birincisi olarak mezun oldu.

Mezun olduğu yıl aynı bölümde ücretli öğretim elemanı olarak göreve başladı. Üç yıl süresince kanun derslerine girdi. Aynı süre içerisinde öğrencileri ile çeşitli dinletiler hazırlayarak faaliyetlerde bulundu. 2006 yılında Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat dalında yüksek lisans eğitimine başladı. Yüksek lisans eğitimi içerisinde Doç. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER ve Yrd. Doç. Dr. Damla BULUT' dan yararlandı.

2009 yılında Fırat Üniversitesi Türk Musikisi Temel Bilimler Bölümünde Öğretim Görevlisi. olarak göreve başladı. Halen aynı kurumda çalışmalarını sürdürmektedir.