



**DİYARBAKIR YÖRESİ ERKEK HALAYI
OYUNUNDA İCRA EDİLEN MELODİLERİN
DERLENMESİ VE MAKAM ANALİZİ**

Abdullah Kadir ÖZAYDIN

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
Müzikoloji Sanat Dalı
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
2019
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ SANAT DALI**

Abdullah Kadir ÖZAYDIN

**DİYARBAKIR YÖRESİ
ERKEK HALAYI OYUNUNDA İCRA EDİLEN MELODİLERİN
DERLENMESİ VE MAKAM ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN**

ERZURUM – 2019



TEZ BEYAN FORMU
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum “**DİYARBAKIR YÖRESİ ERKEK HALAYI OYUNUNDA İCRA EDİLEN MELODİLERİN DERLENMESİ VE MAKAM ANALİZİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanması için verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. *

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

16.09.2019

Abdullah Kadir ÖZAYDIN

* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.






Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü

TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Doç. Dr. A. Selim Doğan danışmanlığında, A. Kadri Özanoğlu tarafından hazırlanan bu çalışma 16./12./2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Ahmet Selim Doğan Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Kürşad GÜLBEYAZ imza : 
Jüri Üyesi : Doç. Dr. Ö. Sedik KARATAŞ imza : 
Jüri Üyesi : Doç. Dr. A. Selim DOĞAN imza : 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 16./12./2019


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET	IV
ABSTRACT	V
ŞEKİLLER DİZİNİ	VI
RESİMLER DİZİNİ	VII
ÖNSÖZ	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM
PROBLEM DURUMU

1.1. DİYARBAKIR	3
1.1.1. Tarihi	3
1.1.2. Coğrafi Yapısı	6
1.1.3. Toplumsal Yapı ve Nüfus Özellikleri	7
1.1.4. Ekonomik Yapısı.....	9
1.1.5. Kültürel Özellikleri	11
1.2. HALK OYUNLARI	16
1.2.1. Türkiye’de Halk Oyunları	17
1.2.2. Diyarbakır Halk Oyunları ve Oyun Müziğinin Kültürü.....	19
1.3. TÜRK HALK MÜZİĞİ VE TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE KULLANILAN DİZİ VE MAKAM ANLAYIŞINA YAKLAŞIMLAR	25
1.4. PROBLEM CÜMLESİ	26
1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI	26
1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	26
1.7. VARSAYIMLAR	27
1.8. SINIRLILIKLAR	27
1.9. TANIMLAR	27

İKİNCİ BÖLÜM
YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ	31
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	31
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI	31

2.4. VERİLERİN ANALİZİ.....	31
-----------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 1. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	33
3.2. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 2. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	34
3.3. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 3. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	35
3.4. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 4. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	36
3.5. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 5. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	37
3.6. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 6. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	38
3.7. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 7. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	39
3.8. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 8. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	40
3.9. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 9. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ.....	41
3.10. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 10. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	42
3.11. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 11. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	43
3.12. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 12. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	44
3.13. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 13. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	45
3.14. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 14. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	47

3.15. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 15. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	48
3.16. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 16. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	49
3.17. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 17. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	50
3.18. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 18. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	51
3.19. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 19. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	52
3.20. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 20. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	53
3.21. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 21. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	54
3.22. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 22. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	55
3.23. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 23. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	57
3.24. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 24. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	59
3.25. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 25. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ	60
3.26. KAYNAK KİŞİLERLE YAPILAN GÖRÜŞMELER.....	61

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. SONUÇLAR	76
4.2. ÖNERİLER	76
KAYNAKÇA	78
ÖZGEÇMİŞ.....	83

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİYARBAKIR YÖRESİ ERKEK HALAYI OYUNUNDA
İCRA EDİLEN MELODİLERİN DERLENMESİ VE MAKAM ANALİZİ

Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Tez Danışmanı : Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
2019, 84 sayfaJüri : Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Doç. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

Araştırmanın konusu, "Diyarbakır Yöresi Erkek Halayı Oyununda İcra Edilen Melodilerin Derlenmesi ve Makam Analizi" açısından incelenmesi şeklinde belirlenmiştir. Bu çalışmanın amacı; Diyarbakır yöresi Erkek Halayı oyununda kullanılan müzikleri tespit etmek, derlemek, notaya alıp Türk Sanat Müziği dizi anlayışına göre analiz etmektir. Çalışmanın kapsamını ise; Diyarbakır ilinde oynanan Erkek Halayı oyununa ait müzikler oluşturmaktadır. Çalışmanın problem cümlesini; Diyarbakır yöresi Erkek Halayı'nda kullanılan müzikler oluştururken alt problem basamağını ise bu ezgilere ait makamların incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu araştırma dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde; Diyarbakır, Halk Oyunları, Türk Halk Müziğinde Ezgisel Yapı, Problem Cümlesi, Araştırmanın Amacı, Önemi, Varsayımlar, Sınırlılıklar ve Tanımlar açıklanmıştır. Diyarbakır alt başlığında; Diyarbakır'ın tarihi, coğrafi yapısı, toplumsal yapısı ve nüfus özellikleri, ekonomik yapısı ile kültürel özellikleri gibi konulara yer verilmiştir. Halk Oyunları alt başlığında; Türkiye'de Halk oyunları ile Diyarbakır Halk Oyunları ve Oyun Müziği Kültürüne yer verilmiştir. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğinde Kullanılan Dizi ve Makam Anlayışına Yaklaşımlar alt başlığında; makam ve dizi kavramlarının Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğine göre farklılıklarının yanı sıra makam ve ayak anlayışına ilişkin görüşlere yer verilmiştir. Çalışmanın problem cümlesi; "Diyarbakır yöresi erkek halayında kullanılan müzikler nelerdir?" şeklinde belirlenmiş olup, problemin alt basamağını ise ezgilere ait makamların incelenmesi oluşturmaktadır. Çalışmamızın amacı; Diyarbakır yöresi erkek halayında kullanılan müziklerin derlenmesi ve makam dizilerinin tespitidir. Çalışmamız, Diyarbakır Yöresi Erkek Halayı oyununda icra edilen müziklerin derlenerek gelecekteki kuşağa aktarılması ve makamsal yönden genel karakteristik özelliklerinin ortaya çıkarılması açılarından önem arz etmektedir. Yapılan etnografik araştırma sonucunda elde edilen Diyarbakır yöresi erkek halayı oyun müziklerini ele alarak, bu yöreye has ezgiler olmaları sebebi ile genel karakteristik dizi özelliklerini sunduğunu varsaymaktadır. Bu çalışma; Diyarbakır ilinde oynanan halk oyunlarından biri olan erkek halayı oyununa ait 25 adet ezginin makam analizleri ile sınırlandırılmıştır. Tanımlar alt başlığında ise Bulgular ve Yorumlar bölümünde kullanılan perde, aralık, karar perdesi, durak, yarım yeden ve tam yeden gibi terimlerin açıklamalarına yer verilmiştir.

Tezimizin yönteminin anlatıldığı ikinci bölümde; araştırmamızın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması, verilerin analizi gibi başlıklar altında kuramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Araştırmada betimsel yöntem kullanılmakla birlikte, yapılan etnografik temelli gözlemle ve görüşme ile elde edilen veriler; araştırma süresince yapılan literatür taramaları sonucunda elde edilen ikincil veriler toplanmış, ayrıca katılımcı olunmayan gözlem yöntemleriyle de veriler elde edilmiştir. Diyarbakır'ın tüm ilçelerinden gerek salon gerekse meydan düğünlerine gidilip, yöre icracılarının çaldığı ezgiler notaya alınmış ve yorumlanmıştır.

Bulgular ve yorumların derlendiği üçüncü bölümünde, tespit ettiğimiz ve derlediğimiz Diyarbakır Erkek Halayında kullanılan 25 adet ezgiye yer verilmiştir. Derlenen melodiler notalara alınıp müzikal analizi yapılmıştır. Ayrıca yapmış olduğumuz görüşmelerden elde edilen bulgular da yorumlanarak bir takım çıkarımlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Dördüncü bölümde ise yapılan çalışma sonucunda ulaşılan sonuçlar ve öneriler yer almaktadır. Türk Sanat müziği makam analizi sonucunda oyun müziklerinin sekizinin; Hüseyini, yedisinin; Uşşak, dördünün; Nişâbur, üçünün; Çargâh, ikisinin; Nikriz, birinin; Karcığar dizilerinden oluştuğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, Türk Halk Oyunları, Erkek Halayı, Müzik, Makam, Analiz, Alan Araştırması ve Derleme

ABSTRACT**COMPILATION OF MELODIES PERFORMED IN DİYARBAKIR REGION
MALE HALAY DANCE AND MAQAM ANALYSIS****Abdullah Kadir ÖZAYDIN****Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
2019, 84 Pages****Jury : Assoc. Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Assoc. Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ
Assoc. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ**

The subject of the study is decided as Complation of Melodies, Performed in Diyarbakir Region Male Halay Dance and Maqam Analysis. The main purpose of this study is to determine and compile the music in Diyarbakir Male Halay; in addition to that, analysis according to Turkish Art Music. The scope of the study includes songs that are performed in Male Halay of Diyarbakir region. Since the main postulation of study is music for male halay in Diyarbakir region; secondary objective is to examination and study on maqams of those melodies.

Study is embodied as four chapter. At the first chapter, Diyarbakir Folklore, Melodic structure of Turkish folk music, Problem sentence, the objective of study, Significance, assumptions, Constraints and definitions are explained. Under the title of Diyarbakir; the history of Diyarbakir, geography of Diyarbakir, demographic, ethnographic and social aspects of Diyarbakir and cultural structure of Diyarbakir are displayed. Under the title of Folklore; the folklore in Turkey and Diyarbakir folklore music is explained. The title of Conceptual approach on maqam and dizi in Turk Folk Music and Turkish Art Music unveils the differences of maqam and dizi concepts in Turkish Folk music and Turkish Art Music. In addition to that opinions on maqam and ayak is also disclosed. The problem sentence of the study is : “what are the Musics in Male Halay of Diyarbakir region?”. The sub context is the investigating the maqam of melodies. The main purpose of the study is compiling the songs in male halay of Diyarbakir region and identifying the maqam series. The significance of the study is to carry out the outcomes to further generations about the characterictics makam of songs in male halay at Diyarbakir region. According to the ethnographic studies, it is presumed that the songs are involving the genuine characteristics dizi (series) aspects. This study is limited with the maqam investigation of 25 melodies which are played in male halay of Diyarbakir region. At the definitions title; aralik, perde, durak, half yeden and full yeden are explained. Those definitions are used in findings and reviews chapter.

At the second chapter which method of thesis is told, theoretical frame is established by subcategories such as data analysis, data acquisition, sampling. In the study; ethnographical data which have been acquired by observations and interview is compiled with literature findings. By doing so, the visits are made to marrige and sunnah ceremonies of every Diyarbakir distircts. The songs of regional musicans are noted and interpreted.

The third chapter which is about the interpretation of findings and comments, involves 25 melodies of male halay of Diyarbakir region. The interpreted melodies are noted and musically analyzed. Furthermore, some conclusions are made by using the findings and interviews.

The fourth chapter includes the conclusions and suggestions. According to Turkish Art music maqam evaluation; it is found out that eight of them musics have Hüseyini maqam; seven of them have Uşşak maqam; four of them have Nişabur maqam; three of them have Çargah maqam; two of them have Nikriz maqam and one of them have Nişabur maqam.

Key Words: Diyarbakır, Turkish Folkloric Dances, Male Halay, Music, Maqam, Analysis, Field Research and Complation

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. 1. Erkek Halayında Kullanılan 1. Ezginin Notası.....	33
Şekil 3.2. 1. Erkek Halayında Kullanılan 2. Ezginin Notası.....	34
Şekil 3.3. 1. Erkek Halayında Kullanılan 3. Ezginin Notası.....	35
Şekil 3.4.1. Erkek Halayında Kullanılan 4. Ezginin Notası	36
Şekil 3.5.1. Erkek Halayında Kullanılan 5. Ezginin Notası	37
Şekil 3.6.1. Erkek Halayında Kullanılan 6. Ezginin Notası	38
Şekil 3.7.1. Erkek Halayında Kullanılan 7. Ezginin Notası	39
Şekil 3.8.1. Erkek Halayında Kullanılan 8. Ezginin Notası	40
Şekil 3.9.1. Erkek Halayında Kullanılan 9. Ezginin Notası	41
Şekil 3.10.1. Erkek Halayında Kullanılan 10. Ezginin Notası	42
Şekil 3.11.1. Erkek Halayında Kullanılan 11. Ezginin Notası	43
Şekil 3.12.1. Erkek Halayında Kullanılan 12. Ezginin Notası	44
Şekil 3.13.1. Erkek Halayında Kullanılan 13. Ezginin Notası	45
Şekil 3.14.1. Erkek Halayında Kullanılan 14. Ezginin Notası	47
Şekil 3.15.1. Erkek Halayında Kullanılan 15. Ezginin Notası	48
Şekil 3.16.1. Erkek Halayında Kullanılan 16. Ezginin Notası	49
Şekil 3.17.1. Erkek Halayında Kullanılan 17. Ezginin Notası	50
Şekil 3.18.1. Erkek Halayında Kullanılan 18. Ezginin Notası	51
Şekil 3.19.1. Erkek Halayında Kullanılan 19. Ezginin Notası	52
Şekil 3.20.1. Erkek Halayında Kullanılan 20. Ezginin Notası	53
Şekil 3.21.1. Erkek Halayında Kullanılan 21. Ezginin Notası	54
Şekil 3.22.1. Erkek Halayında Kullanılan 22. Ezginin Notası	55
Şekil 3.23.1. Erkek Halayında Kullanılan 23. Ezginin Notası	57
Şekil 3.24.1. Erkek Halayında Kullanılan 24. Ezginin Notası	59
Şekil 3.25.1. Erkek Halayında Kullanılan 25. Ezginin Notası	60

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. 1900'lı Yıllarda Diyarbakır Yöresi Erkek Giyimi.....	12
Resim 2. 1900'lı Yıllarda Diyarbakır Yöresi Kadın Giyimi	13
Resim 3. Kadın Başı Süslemesinde Kofi ve Şırrık	13
Resim 4. Diyarbakır Yöresi Karacadağ Mevkii Yün Eğirten Kadın	14
Resim 5. Diyarbakır Yöresi Kadın Süslemelerinden Dakh (Dövme).....	14
Resim 6. Diyarbakır Yöresi Keçi Tuluğunda Ayran Yapan Kadın	15
Resim 7. Diyarbakır Karpuz Festivali'nden Bir Kare	16
Resim 8. Bir Yarışmada Yenişehir Gençlik Merkezi Halk Oyunları Topluluğu	19
Resim 9. Diyarbakır Kültür ve Turizm Tanıtma Derneğinden Bir Ekip	22
Resim 10. 1980 Şile Festivali'nden Bir Kare	23
Resim 11. Seyirlik Oyununda Kullanılan Teşi (Yün Eğirtme).....	24
Resim 12. 1960'lı Yıllarda Diyarbakır Alipaşa Mahallesi'ndeki Düğünden Bir Kare ..	25

ÖNSÖZ

Milli kültürümüzün vazgeçilemez unsurlarından biri olan halk oyunlarımız; yörelere göre hareket, ritim ve melodi yönüyle birbirlerinden farklı özelliklere sahiptirler. Yörelere göre makam açısından türkülerimizin incelendiği göze çarparken halaylarda icra edilen müziklerin incelenmesinin geri planda kaldığı görülmektedir. Türk halk oyunlarında genellikle bir oyunda bir melodi icra edilmektedir. Fakat Diyarbakır yöresinde neredeyse her oyunun birden fazla melodisi bulunmaktadır. Bu çeşitlilik köye, ilçeye, çalan kişiye hatta başta oynayan kişiye göre farklılık arz etmektedir. Bu gerçekten yola çıkarak Diyarbakır yöresine ait Erkek Halayı oyununda kullanılan müzikleri derlemek, notaya almak ve makamsal açıdan incelemek amacı ile bu çalışma yapılmıştır. Kültür çeşitliliğiyle övündüğümüz ülkemiz toplumunun bu meşhur özelliğini kaybetmemesi için, bu gibi çalışmaların sıklık kazanmasının, gelecekteki kuşağa ışık tutacağı inancındayız.

Bu çalışmanın gerek konu seçiminde, gerek yazım aşamasında, yaptığı öneri ve eleştirileriyle yön vererek büyük katkılar sunan, emeğini göz ardı edemeyeceğim danışman hocam Sayın Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN ile tezin savunması esnasında değerli fikirlerini esirgemeyen ve tezin son halini almasında önemli katkıları bulunan jüri üyeleri Doç. Dr. Kürşad GÜLBELAZ ve Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ hocalarıma teşekkür ederim.

Tezimin araştırma ve derleme çalışmalarında yardım ve desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen Abdurrezzak İNAL, Muhsin TANTEKİN, Mehmet TEKİN, Remzi TEKİN, Ahmet Gülli ALTUNTEN, Mehmet DEMİR, Muhsin DEMİR, Mahmut Şirin DEMİR, Seyithan ATAR, Hakim ATAR, Şirazi SURMUŞ ve bizzat iştirak ettiğim düşünlerden ezgilerini derlediğim mahalli sanatçılara teşekkür ederim.

Tüm eğitim hayatım süresince manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, beni her zaman destekleyen eşim Zelal EKİN ÖZAYDIN, kardeşim Mustafa Çağlar ÖZAYDIN, annem Fadime ÖZAYDIN ve merhum babacığım Mehmet Tuncer ÖZAYDIN'a, sonsuz teşekkür ederim.

GİRİŞ

Diyarbakır, on bin yıl öncesine dayanan tarihi ve birçok medeniyete ev sahipliği yapması münasebetiyle, tarihin her döneminde önemini korumuştur. İnsanlığın yerleşik yaşama ilk geçtiği yer olarak bilinen Mezopotamya'nın kuzeyinde, Dicle ve Fırat nehirlerinin arasında yer alan Diyarbakır; merkezi bir noktada bulunması münasebetiyle, doğu-batı arasında bir ticaret köprüsü olma vazifesi görmüştür. Söz konusu ticari seyahatlerin rotası üzerinde bulunmasıyla kervanların uğrak yeri olan şehir, beş kilometre uzunluğunda olduğu bilinen en büyük ikinci surların himayesindeki varlığını uzun bir geçmişten bu yana devam ettirmektedir. Bu surlar şehri tamamen sarmalamakla birlikte, içerisinde bulunan hanlar, hamamlar, ibadethaneler ve ticarethanelerin çeşitliliği sayesinde, her dinden, meslekten ve etnik kökenden insana kucağını açan bir özellik arz etmiştir. Ev sahipliği yaptığı medeniyet çeşitliliği ve İpekyolu üzerindeki önemli bir merkez olması şehrin kültür ve sanat açısından derin bir mirasa sahip olmasına da sebep olmuştur. Sahip olduğu kültür mirası içerisinde önemli yer tutan halk oyunları, asırlardır şehrin bütün sokaklarında yaşamış ve hala yaşamaya devam etmektedir. Müzik ve oyun, yazının icadından önce var olan uygulamalardır (Doğan, 2011: 131). Halk Oyunları önemli bir kültür ürünü olmakla birlikte, içinde yer alan ritim ve müzik öğeleriyle (Doğan, 2011) kendinden başka farklı kültür ürünlerini de geçmişten geleceğe taşır. Halk oyunları her ne sebeple olursa olsun ilgili toplumun kültürel kimliğinin en etkili ispatıdır (Doğan, 2011: 27).

Günümüz Diyarbakır'ında cereyan eden sanat pratikleri içerisinde yer alan halkoyunları; şehrin her ilçesinde ve özellikle de merkezinde düzenlenen düğün, nişan, eğitim ve benzeri faaliyetler içerisinde canlılığını korumaktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı birçok okulda, Halk Eğitim merkezleri tarafından görevlendirilen usta öğretmenler aracılığıyla Diyarbakır halk oyunları öğretimi yapılmaktadır. Her yıl Gençlik ve Spor Bakanlığı'na bağlı Türk Halk Oyunları Federasyonu tarafından düzenlenen birçok halkoyunları yarışmasına Diyarbakır'dan oldukça fazla katılım yapılmaktadır. Yapılan bu yarışmalar şehirdeki halk oyunlarını canlı tutmakla birlikte, halkoyunlarının olmazsa olmazı olan müziğini de canlı tutmaktadır.

Diyarbakır'daki müzik yaşamı şehirde bulunan birçok kafe, bar ve eğitim kurumlarında hayat bulmakla birlikte, halkoyunları müzikleri şehirdeki sayısız düğün ve kına salonlarında icra edilmektedir. Diyarbakır Halk Oyunları formu halaydır. Tezimizin konusunu oluşturan erkek halayı ise unutulmaya yüz tutmuştur. Erkek halayı genellikle köylerde meydan düğünlerinde icra edilmektedir. Günümüzde meydan düğününün tertip edilmesi, eskiye nazaran çok az görülmektedir. Genelde ilçe ve köylerdeki evlilik, nişan ve ya sünnet merasimleri artık il merkezindeki düğün salonlarında yapılması tercih edilmektedir. Bu sebeple gittiğimiz düğünlerin daha az bir kısmını meydan düğünleri oluşturmaktadır. Meydan düğünlerinde bayanlardan çok erkeklerin oyuna katılımı gözlenmiştir. Erkek halayı, bir erkek oyunu olduğu için meydanlarda daha çok tercih sebebi olabilmıştır. Oysa ki şehirdeki düğün salonlarında bayanların da halaya katılmak istemesi hali, erkek halayının daha az icra edilmesine sebep olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra Diyarbakır'ın ilçelerinde genellikle tercih edilen meydan düğünlerinin artık yerini il merkezindeki düğün salonlarına bırakması durumu da gözlemlenmiştir. Bununla birlikte, evlenme törenlerinde kız ve erkek tarafının farklı yörelerden olması hali de gözlemlenmiş, bu sebeple de sadece erkeklerin oynadığı bu halayların daha kısa soluklu icralara dönüştüğü de tespitlerimiz arasına girmiştir.

İcra edildiği yerlerde, özellikle evlilik, sünnet, açık ve ya kapalı ortamlarda halka mâl olmuş halaylar ile bunların müzikleri; saatlerce süreğen bir özellik göstererek, peş peşe oynanan ve mahalli sanatçılar tarafından çalınan icralardan ibarettir. Seslendirilen halkoyunları müziklerini icra eden orkestralar genelde; elektro bağlama, zurna, asma davul, bateri (elektro veya akustik), darbuka ve orgdan oluşmaktadır. Oyun süresince, icra edilen müzik; akustik veya elektronik aletler aracılığıyla devam ettirilen ritim üzerine, kimi zaman org kimi zaman elektro bağlamanın seslendirdiği, bilinen oyunlara ait kalıp ezgiler ya da müzisyenin doğaçlaması neticesinde seslendirilen ezgilerle icra edilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

1.1. DİYARBAKIR

Araştırmanın birinci bölümünün ilk alt başlığında araştırma alanımız olan Diyarbakır ilinin tarihi, coğrafi ve toplumsal yapısı, nüfus özellikleri, ekonomik yapısı ve kültürel özellikleri konularına yer verilmiştir.

1.1.1. Tarihi

Konumu itibariyle Türkiye'nin güneydoğusunda yer alan Diyarbakır İli; Kalesiyle-İç kalesiyle, kentselleşme sürecindeki tarihi gelişiminin tüm safhalarında sembolleşmiş çeşitli abidevi yapılarıyla, ananevi meskenlerinin dokusuyla ve burada egemen olmuş önemli medeniyetlerin meydana getirdikleri dokümanter değerleriyle meşhurdur. Tüm bunları günümüz çağına ulaştıran kültürel kimliğiyle, sadece Türkiye'nin değil ayrıca tüm yerkürenin de en önemli şehirlerinden biri sayılır (Çiftçi, Çakır & Çakır, 2016: 89-97).

Devirler boyu Avrupa kıtasında ve Asya kıtasındaki yönetimlerin bir köprüsü vazifesini üstlenen, önemli medeniyetlerin kültürel münasebetleri içinde kreatif bir platformu sürekli kılabilen Diyarbakır ve muhiti, beşeriyet sürecinde çok defa ilk kez yaşanan olaylara da şahit olmuştur. Günümüze yakın tarihlerde yapılan kazılarda Çayönü ve benzeri örneklerden de bu tarih anlaşılmaktadır (Diyarbakır Müze Müdürlüğü, 2019)

Kazı bilimsel çalışmaların da ötesinde, arazi üstünde kalabilen çehresi ile de varlıklı bir tarihi özün ışığını aktaran Diyarbakır; iskân prensipleri yönünden etrafındaki medeniyetlere yaşam şansı veren Dicle Nehri ile özel bir münasebet kurabilmiş en haşmetli şehirdir. Nil – Mısır örneğindeki gibi “su ile gelen bu büyük kültür”, devirler boyu aralıksız bir şekilde gücünü sergilemiş ve bir anlamda Roma İmparatorluğu'nun doğu hududunu belirleyerek, hükümler kimliğini vurgulayan bir seviyeye erişmiştir. Pek çok din, toplum, devlet ve ya idarenin, kendini duyurmak ve kuvvetini ispat etmek için oluşturduğu yapıtların büyük bir kısmının bugün Diyarbakır'da hâlâ ayakta olması, medeniyet tarihi ve kültürel çeşitlilik açısından büyük bir talihtir. Tarihsel süreçte Amida, Amid, Kara-Amid, Diyar-Bekr, Diyarbekir, Diyarbakır isimlerini alan şehir

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin orta kesiminde, Elcezire diye adlandırılan Mezopotamya'nın kuzey bölümündedir (T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı Diyarbakır İl Tarım ve Orman Müdürlüğü, 2019).

Yontmataş ve Epipaleolitik çağlarda, Diyarbakır ve çevresinde bulunan mağaralarda yaşanılmış olduğu, yapılan kazı bilimi çalışmaları sayesinde ortaya çıkmıştır. Eğil-Silvan dolaylarındaki Hassuni, Dicle Nehri ve kolları üzerinde Ergani yakınlarında Hilar mağaralarında bu devirden kalma kalıntılar saptanmıştır (T.C.Adalet Bakanlığı Diyarbakır Açık Ceza İnfaz Kurumu, 2019).

Anadolu'nun en eski köy yerleşmelerinden biri olan ziraatçı köy topluluklarının en şahane örneğini sunan Ergani yakınlarındaki Çayönü Tepesi, bulunduğumuz çağdan 10.000 yıl evveline tarihlenmesi ile sadece bölge tarihimizi değil Dünya medeniyet tarihini de aydınlatmaktadır. M.Ö. 7.500-5.000 yılları arasında devamlı olarak daha sonra da aralıklarla mesken tutulmuş olan günümüzdeki kent medeniyetinin ilk temellerinin atıldığı bölge; Çayönü'dür. İnsanların göçerlikten mütemekkin köy hayatına, avcılık ve toplayıcılıktan gıda imaline geçtikleri "Neolitik Devir" olarak da bilinen teknolojik yaşam şekli, beslenme ekonomisi ve insan-tabii çevre ilişkilerinin tamamı ile farklılaşan medeniyet tarihi vardır. Dönemin icatları sebebiyle birçok ilki de kapsayan canlı ve ilginç bir yerleşmedir. Yabani buğday, mercimek gibi nebatın tarımının yapılması, koyun ve keçinin evcilleştirilmesi ile Çayönü, ilim camiasında önem arz etmiştir (Kılıçarslan, 2018).

Ergani dolaylarındaki Grikihaciyan Tepesi'nde M.Ö. 5.000 yılları başında "Gelişkin Köy Evresi" ya da Kalkolitik Çağ olarak da sınıflandırılan Halaf Kültürünün sonlarına tarihlenen tek bir kültür safhası belirlenmiştir. Halaf Kültürü; Kuzey Irak, Suriye ve Güneydoğu Anadolu'da tespit edilen yuvarlak plana sahip kubbeli evleriyle, zengin boya bezeli kap-kacağı ile şöhret kazanmıştır (Meb, 2018).

Diyarbakır'ın Bismil İlçesi civarlarındaki Üçtepe Höyük'te icra edilen ve henüz tamamlanmamış olan kazı çalışmalarında ise 2. Bin, Yeni Asur, Helenistik ve Roma İmparatorluğu devirlerinde tarihlenen önemli bir merkez gün yüzüne çıkmıştır. Diğer yandan Lice dolaylarındaki Birkleyn mağaraları, Eğil'deki Kale ve kayadaki yazıtlar Asurlardan kalan önemli eserlerden olmuştur (Diyarbakır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2019).

Kesin olarak tarihi bilinmemekle birlikte kentteki ilk yerleşkenin; Dicle nehri yatağından 100 m. yükseklikte bulunan ve Fiskayası adı verilen sarp yamaçlı arazinin şu anki İçkale bölgesinde konuşlanan Amida ve ya Virankale olarak isimlendirilen Höyükte olduğu anlaşılmıştır. Yer betimsel özellikleri sebebiyle savunma kolaylığına sahip olan ve zaman içinde nüfusu çoğalarak genişleme sürecine giren bu yerleşkede, kale işlevi gören ilk yapının, M.Ö. 3000 yıllarında bölgeye egemen olan Hurriler tarafından kurulmuş olduğu kabul edilir. İlerleyen zamanlarda bu kent Asurlular, Urartular, Büyük İskender, Selefkoslar ve Partlar'ın yanısıra Romalılar ile Sasaniler'in tek olarak ya da beraberce sürdürdükleri egemenliklerin altına girer. Roma'dan 7. asrın ilk yarısına kadar olan dönemde Bizans idaresi altında yaşarken ve 639'dan sonra bir İslâm şehri hüviyetini kazanır (Dalkılıç & Halifeoğlu, 2012: 16).

Diyarbakır surları şimdiki görüntüsüne İ.S. 349 yılında, Roma İmparatoru Constantinus tarafından genişletilmesi ve bazı kısımlarının onarılması sonucu ulaşmıştır. Yedinci asrın 2. yarısından sonra kente hâkim olmuş olan Emeviler, Abbasiler, Şeyhoğulları, Hamdaniler, Büveyhoğulları, Mervanoğulları, Büyük Selçuklu ve Şam Selçukluları, İnaloğulları, Nisanoğulları, Hasankeyf Artukluları, Mısır ve Şam Eyyubileri, Anadolu Selçukluları, Mardin Artukluları, Akkoyunlular ve son olarak da Osmanlılar zamanında, yerleşimin ana ögesi olma etkinliğini aralıksız bir biçimde korumuştur. Osmanlı İmparatorluğu devrine kadar, şehir tarihinin her aşamasında “hayati öneme sahip savunma gereksinimlerini giderecek dirençte” ve “sürekli bir fonksiyonel bütünlük” görevini üstlenmek zorunda kalmıştır (Diyarbakır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2019).

Bu medeniyetler zinciri içerisinde Diyarbakır'da en fazla tarihi eser oluşturan ve kültür mirası bırakanlar; Romalılar, Bizanslılar, Abbasiler, Mervaniler, Selçuklular, Artuklular ve Osmanlılar olmuştur. Diyarbakır sadece Roma-Bizans değil aynı zamanda Müslüman, Pers, Arap ve Türk devletlerinin zengin tarihlerini ve kültürel değerlerini bünyesinde bulunduran ortak bir kültür mirası olarak günümüze kadar gelmiştir. Özellikle surlarda birçok medeniyetlerin izlerini kitabe, süsleme, figür, kapı veya görkemli burçlar sayesinde en iyi şekilde görmekteyiz (Meb, 2018).

1.1.2. Coğrafi Yapısı

Mezopotamya'nın kuzeyinde bulunan Diyarbakır ilinin çevresinde Adıyaman, Batman, Urfa, Mardin, Muş, Bingöl, Elazığ ve Malatya illeri vardır. Diyarbakır ili bu bölgenin bütün özelliklerini bünyesinde barındırır. Kendisine bağlı 13 ilçesi mevcuttur. Bu kent merkezinin, 7 bin 500 yıllık bir mazisi vardır (Çelik, 2008: 1).

Tarihsel sürecinin bütün dönemlerinde önemli medeniyetlerin, kültürel ve iktisadi hareketlerin merkezi olarak kabul edilen şehirde, peş peşe 26 farklı medeniyet boy göstermiştir. İ.Ö. 3000'lerde ilk olarak Hurriler'den başlayıp Osmanlı İmparatorluğuna kadar uzanan ve büyük bir tarihsel sürece sahip olan Diyarbakır'da yaşayanlar, çağlarına ait olan izlerle kenti ölümsüzleştirmişlerdir (Çelik, 2008).

Diyarbakır'da yüzey şekilleri bir hayli sadedir. Etrafı yükseltilerle çevrilidir. Orta kesimleri çukur bir havza durumundadır. Diyarbakır havzası denen bu çukur mevkiinin eksenini batı-doğu doğrultusunda geniş Dicle Vadisi teşkil eder. Kuzey kesimde Güneydoğu Torosları bulunur. Bu dağlar Doğu Anadolu Bölgesi'yle Güneydoğu Anadolu'yu birbirinden ayırır. Diyarbakır havzasının güneybatısında ise Karacadağ kütlesi yükselir. Urfa-Diyarbakır il sınırı civarındaki bu kütle koyu renkli lavların yığılmasıyla oluşmuş olan eski bir volkan kütlesidir. Fazla heybetli görülmemesinin sebebi ise koni biçiminde olmamasından kaynaklanır (Karaaslan, 2010, s. 77).

Yüksekliği en yüksek noktası olan Kolubaba doruğunda 1.957 metreyi bulur. Karacadağ'ın lavları doğu yönünde Dicle Vadisi'ne kadar uzanır. Bu lavların yapısı çok geçirimli olduğundan Karacadağ kütlesi üstünde akarsu aşınımı hemen hiç rol oynamamakta, dağın içine süzülen sular ancak eteklerde ve uzaklarda kaynaklar halinde yeryüzüne çıkmaktadır (Yakalı Evsen, 2011, s. 21).

Diyarbakır'da sert bir kara iklimi egemendir. Gündüz ile gece arasında belirgin sıcaklık farkları yaşanır. Diyarbakır'da sert bir kara ve subtropik yayla iklimi hakimdir. İklimin sertliği ve yağışların azlığı dolayısıyla yazlar kurak ve çok sıcak geçer, ancak kışlar Doğu Anadolu'daki gibi çok sert geçmez, çünkü Güneydoğu Toroslar, kuzeyden gelen soğuk havaların yolunu keser. Kuzeydeki dağların eteğine doğru gidildikçe orografik sebeplerden dolayı yağışlarda artma görülür. 1954-2013 uzun yıllar periyodunda ölçülen en yüksek sıcaklık 45,9 °C; en düşük sıcaklık ise -23,4 °C olarak gerçekleşmiştir. 485,9 milimetre olan yıllık ortalama yağış tutarının ancak yaklaşık %

2'si yaz aylarında düşmekte olup, en fazla yağış Aralık-Nisan periyodunda düşmektedir. Kuzeydeki dağların eteklerine doğru gidildikçe yağışlar da artmaktadır. Son yıllarda yapılan barajların oluşturduğu yapay göller (Karakaya, Atatürk, Batman, Silvan Barajları) geniş buharlaşma yüzeyleri oluşturmaktadır. Bu nedenle de Diyarbakır Havzası'nın kuru havasının nispi neminde bir artış neden olduğu düşünülmektedir. Ortalama nispi nem, en çok Aralık ve Ocak aylarında (% 77); en düşük ise Temmuz-Ağustos aylarında (% 20) kaydedilmiştir (Karacadağ Kalkınma Ajansı, 2013, s. 14).

Doğal bitki örtüsünü, genellikle otsu bitkilerin ağır bastığı bozkır bitkileri oluşturmaktadır. Bunlar ilk-baharda kısa bir süre içinde yeşerirken, yağışların kesilmesiyle kurumaktadır. Çevredeki dağlar, yer yer meşe ormanlarıyla kaplıdır. Orman bakımından çok yoksul olan Karacadağ'ın Diyarbakır ili içindeki kesimlerinde meşe topluluklarına rastlanabilmektedir (Karacadağ Kalkınma Ajansı, 2013, s. 15).

Diyarbakır'ın en büyük akarsuyu olan Dicle, Elazığ ili sınırları içinden çıkar ve hemen sonra Diyarbakır ilinin topraklarına girer. Eğil'in doğusunda Dipni Çayı'nı da kendi bünyesine katar. Sonra güneye yönelir. Diyarbakır'a varmadan önce Devegeçidi Suyu kendisine kavuşur. Diyarbakır'ın içinde geniş bir yatak içinde akar ve bu akış esnasında diğerlerinden daha büyük olan diğer kollarıyla bu ilin sınırlarını geçtikten sonra birleşir. GAP kapsamındaki alt projelerden bazıları Dicle Havzası'ndadır. Diyarbakır ilindeki akarsuların tamamına yakın olan bir kısmı bu havza içinde toplanır. Sadece Diyarbakır'ın kuzeybatı sınırlarındaki küçük bir sahanın suları Fırat nehri ile buluşur (Çermik ilçesinin suları). Diyarbakır'ın sınırları içerisinde yer alan, önemli herhangi bir doğal yapıda gölümüz bulunmamasına karşın, GAP projesi dahilinde yapılan Dicle, Kral Kızı, Devegeçidi, Karakaya barajlarının önemli bir kısmı bu ilimizin muhitindedir. Hidroelektrik enerjinin yanı sıra barajların göletlerinden elde edilen su, tarımsal alanlarda da güzel hizmetler vermektedir (ÇŞİM, 2018).

1.1.3. Toplumsal Yapı ve Nüfus Özellikleri

Toplumsal incelemelerde nüfusun şekli, özen gösterilmesi gerekli olan etmenlerden birisidir. Bu gibi araştırmalarda, üzerinde çalışılan sosyal oluşumun yaşlarının ne olduğu, eğitim seviyeleri, göç etme durumları, bir işte çalışanların ya da işsizlerin sayısı ve kültür düzeyleri gibi nüfus özelliklerinin ele alınması gerekir (Gezgin, 1997: 165-183).

Diyarbakır nüfusu son 25 yılda yaklaşık üç katına çıkmıştır. Kayapınar belediyesinin 2019 yılında oluşturduğu stratejik plan verilerine göre; merkez ilçeler arasında en dikkat çekici değişim bu sürecin başında küçük bir belde iken oldukça büyük bir ilçeye dönüşen Kayapınar'da olmuştur. İlçe 2000'li yıllardan günümüze hızla yeni konutlarla büyümüş, şehrin sosyo-kültürel durumu iyi olan sakinlerini kendisine çekmiştir. Yenişehir ve Bağlar ilçeleri de 1990'lı yıllarda aldıkları yoğun göçlerle hızla büyümüş, sonraki süreçte de tedrici olarak büyümeye devam etmiştir. Tarihi Sur ilçesinde ise doğal sınırlar büyümeyi engellemiştir. Ancak nöbetleşe yoksulluk kavramının işaret ettiği gibi şehrin eski varlıklı ailelerinin boşalttığı semt süreç içinde daha çok yeni gelen fakir ailelerin ilk sığınağı olmaya başlamıştır. Bu açıdan Sur ve Yenişehir ilçelerinin demografik olarak çok büyümediği fakat sahip oldukları nüfusun niteliği bakımından çok geri gittiği söylenebilir (Karacadağ Kalkınma Ajansı, 2013).

Diyarbakır'ın toplam nüfusu, 2018 yılı verilerine göre 1.732.396 kişidir. Bu nüfusun 875,468'ini erkekler, 856.928'sını ise kadınlar oluşturmaktadır. Yüzde olarak ele aldığımızda ise % 50,54 erkek, % 49,46 kadındır. Eski yıllardaki nüfus artış hızları ele alınarak yapılan tahmini 2019 yılı nüfus verilerine göre ise 1.749.720 olarak hesaplanmıştır. Diyarbakır'ın 2019 yılı resmi nüfus bilgilerinin ise 2020 yılının başında açıklanması planlanmaktadır. Net göç hızının eksi yönde en fazla olan 12 ilden sadece biri olduğu, Diyarbakır'ın 2017-2018 nüfus verilerine göre hazırlanmış olan çalışmayla dikkati çekmektedir. Bu yıllardan önceki 5 yıl ele alındığında ise göç hızının daha sabit olduğu görülmektedir. 1985-1990 ve 1995-2000 periyotlarında da büyük gibi izlenen oran aslında, diğer illerle karşılaştırıldığı zaman şehrin net göç hızının, çok olduğu iller arasında olduğu fakat 25. ila 30. sıralarda yer aldığı izlenmektedir. Yine aynı periyotta yoğun göç hareketleri yaşayan ilin, kendisine bağlı olan köy ve ilçelerinden fazlaca göç alması ve aşağı yukarı aynı miktarda da göç vermesi durumu, bu mevzunun bir izahı olabilir. Resmi istatistiklerden varılan izlenimlere göre 30 yıldır verdiği göçün hem sürekli hem de daha fazla olduğu görülen Diyarbakır'ın merkez nüfusunun artması durumu, il içerisindeki taşınmayla ilişkilendirilebilir. Bu tarihlerde ilin merkezine doğru Kulp ve Lice gibi göç veren ilçelerin nüfus büyüklükleri ciddi bir şekilde çoktan aza doğru bir değişiklik göstermiştir. Diyarbakır'ın Lice ilçesinin 1990 ve 2000 senelerinde aralıklarla yapılmış olan nüfus sayımındaki sonuçlar karşılaştırıldığında insan sayısının 47.088'den 24.877 rakamına doğru bir azalış gösterdiği daha sonra ise 2018'de 26.715

sayısına ulaştığı ortaya çıkmaktadır. Yine aynı yılları kapsayan nüfus tespitinin yapıldığı Kulp ilçesinde ise bu rakamların sırasıyla 50.482'den 40.454'e ve en sonunda 36.796'ya kadar gerilediği anlaşılmıştır. Son otuz yıllık bu takvimde, diğer ilçelerin nüfus yoğunluğu çok fazla değişiklik göstermemiştir (İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar, 2018, s. 33-35).

Diyarbakır'ın genç nüfus kitlesi, nüfus bilimsel hususiyetler içerisinde dikkati çeken bir diğer noktadır. 2018 yılına ait nüfus kayıtlarına göre Diyarbakır'ın hemen hemen yarısına yakını 20 yaşın altındadır (743.491). Bu rakam 40 yaşının altında kalan nüfus ile birlikte düşünüldüğünde ise ilin $\frac{3}{4}$ 'ünün orta yaşın altında olduğu anlaşılmaktadır (1.267.826). İlin nüfus artış hızındaki duraklama, bir diğer dikkat çekici husustur. Türkiye'nin nüfus artış hızının ortalaması (binde 12.01) göz önünde bulundurulduğunda Diyarbakır nüfusu artışındaki hızın (binde 13.42) birbirine yakın olduğu görülmekle beraber, çok bariz bir düşüşe ya da artışa da rastlanmamaktadır (İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar, 2018, s. 21-32).

Diyarbakır ili merkezinin eğitim-öğretim seviyelerini öğrenmek amacıyla yapılan verilere bakacak olursak 15 yaşının üstündeki nüfustan 119.528'inin okuma-yazma bilmediği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra 185.697'sinin okuma-yazma bildiği fakat herhangi bir okulu bitirmemiş olduğu görülmektedir. Okula giden kitle içerisinde ise 167.093'ünün ilkokul, 280.176'sının ilköğretim, 28.747'sinin ortaokul, 169.148'inin lise, 70.160'sının yüksekokul ve fakülte, 3.294'ünün yüksek lisans, 1.317'sinin doktora mezunu olduğu ve 35.957 kişinin de eğitim durumunun bilinmediği anlaşılmaktadır. Diyarbakır nüfusunun okuma bilmeyenler ve okulu bitirmemiş olanlarının toplamda şehir nüfusunun yarısına yakın olması gözden kaçırılmamalıdır (İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar, 2018, s. 54-70). Yapılan araştırmalarda şehirde eğitim seviyesinin düşük olmasıyla zorunlu göçlerin ve ekonomik yetersizliğin çok belirgin etkileri tespit edilmiştir (Keser, 2018).

1.1.4. Ekonomik Yapısı

Sosyal yapıyı tayin eden önemli unsurlardan biri ekonomidir. Açlık, fakirlik, iktisadi paylaşım, refah ve istihdam konularının toplum düzenini etkilemesi durumu bilinen olgulardır. Fakirliğin toplulukları sevindiren bir hal olmadığı ve bunun süreklilik arz etmesi hâlinde ise toplumsal kargaşaların meydana geleceği kaçınılmazlığının yanı

sıra günlük yaşantının etkin ve sorunsuz bir şekilde yürütülmesi de göz önüne alındığında bu olguların önemli olduğu düşünülebilir. Sosyal yapıdaki düzenin bir gerekliliği olarak dikkate alındığında toplumun ekonomik yönden tatmin edilmesinin ve olumlu yönde iktisadi gelişmelerin, hem politikayı hem de dini etkilediği düşünülmektedir (Kösemihal, 1999: 126).

Dicle Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi'nin TK'ten aldığı 2018 verilerine göre; Diyarbakır ekonomisi sanayi ve hizmet sektöründe gittikçe genişlemektedir. Fakat bunun yanı sıra büyük oranda buğday, arpa, mercimek, saf pamuk ve tütün gibi ürünlerin oluşturduğu bir yelpazeyle çeşitlenmekte olan tarıma dayalılığın da göz ardı edilmemesi gerekir. Ayrıca Diyarbakır; kum, kil, taş ocaklılığı ve özellikle mermer üretiminde de önde gelen illerden biridir. Söz konusu ürünler toplamda Diyarbakır ekonomisinin büyük bir kısmını oluşturmakla birlikte, son zamanlarda devlet teşviki ile hayvancılığın da bölge ekonomisindeki yeri gittikçe artmaktadır. Tüm bunlara ek olarak özellikle son 10 yıl içerisinde artan g ve nüfusa paralel biçimde artan barınma talebi doğrultusunda artan inşa işleri, kentte inşaat ve yapı sektörünün büyüyüp gelişmesine yol açmıştır (DİBF, Kış-2015: 69)

Bölgedeki işsizlik ile iş gücüne iştirak etme oranları kıyaslanarak ele alındığında; işsizlik oranının 2018 yılında %7,3 (Türkiye ortalaması %9,2), istihdam oranının %23,7 (Türkiye ortalaması %45,4) olduğu görülür. İstihdam oranlarında Diyarbakır-şanlıurfa bölgesinin en düşük istihdam oranlarına sahip iller olduğu görülmektedir. Diyarbakır'da tarım ve inşaat gibi iki farlı iş kolunda istihdam edilmiş olan çok sayıda kayıt dışı ve sigortasız işçinin olduğu düşünülmektedir. Hızla artan inşaat yapılarının çoğunlukla taşeron firmaların eline bırakılmasıyla başlayan bir sorun ortaya çıkmaktadır. Bu sorun; sayısı çok olan ve bir işte çalışmaya ihtiyaı olan bu işsizlere firmalardan gelen sigortasız çalışma teklifinin yapılması sonucu gelişmektedir. Üstelik denetimlerin yeterince yapılamaması durumu, sigortasız çalışan insan sayısını artırmaktadır (İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar, 2018: 85-91).

Ev-ulaşım aracı gibi yüksek meblağlarla ifade edebileceğimiz Őeyleri satın alma gücü incelendiğinde ise şu rakamlar dikkat çekmektedir; 2018 yılında bin kişiye düşen araç sayısının Türkiye ortalaması 114 iken, Diyarbakır'da bu sayı 30'dur. Bu rakamlardaki farklılığın sebebi; araç plakası 21 olan Şehirde, farklı Şehirlerin araç

plakalarının kullanılma sıklığından kaynaklanmaktadır. Bu durumun, şehirde yaşayan halkın 90'lı yıllardan beri süregelen bir endişe ile "21" plakalı aracı kullanmak istememelerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu sebeple şehirde çok sayıda Ankara, İstanbul, Mersin gibi şehirlerin plaka numarasını taşıyan çok sayıda araç görmek mümkündür. Diğer çarpıcı bir nokta ise araç sahibi olma istatistiğinin aksine konut satışlarındaki rakamlar bir hayli yüksektir. Yılda 10 bin üzerinde konut satışı ile şehir, Türkiye'de ev satışlarının en yüksek olduğu illerden birisi olmuştur (İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar, 2018: 92-98).

Türkiye'de dış ticaret rakamlarının artışına paralel olarak Diyarbakır'ın da ithalat ve ihracat rakamlarının arttığı gözlenmektedir. Diyarbakır'ın 2001 senesinde 7,9 milyon dolar olan ihracatı, 2017 yılına kadar geçen sürede peyderpey artış göstererek 115 milyon dolar seviyelerine kadar çıkmıştır. Türkiye geneline bakarak Diyarbakır'ın ihracatı 2011 senesinde tüm iller arasında 53. sırada iken, 2017 yılında 35. sıraya kadar ilerlemiştir. Son 9 yıl içerisinde ilin ihracatı yaklaşık 15 kat artmasına rağmen, henüz istenilen düzeye ulaşamamıştır. 2018 verilerine bakıldığında ise şehrin ihracatının 236 milyon dolar, ithalatının 66 milyon dolar olduğu görülür. Yine bu süreçte Türkiye'nin ihracatı 151 milyar dolar ve ithalatı 251 milyar dolardır. 2018 yılında Diyarbakır tüm iller arasında ihracatta 34. ithalatta ise 45. sırada yer almaktadır. Bu ilin ihracatının artmasını ya da azalmasını tetikleyen faktör, Kuzey Irak ile olan ilişkilerinin seyri ve mermer piyasasıdır. Bu sebeple bölgeye yapılması gereken ihracat çok önemlidir (Ensarioğlu, 2018: 266-270).

1.1.5. Kültürel Özellikleri

Kuş bakışı olarak izlendiğinde bir kalkan balığını andıran şekliyle karşımıza çıkan surlar Diyarbakır'a ait tarihi mirasın en görkemlisidir. Diyarbakır surları uzunluk bakımından Çin Seddi'nden sonra dünya sıralamasında ikinci ama eskilik bakımından birinci olarak kabul edilmektedir (Çelik, 2008: 1).

Surlar, Diyarbakır'ın simgeleşmiş en önemli yapılarından. Tarihsel süreç içerisinde Diyarbakır surları, çok sayıda uygarlık görmüş olması sebebiyle, bu medeniyetlerin oluşturduğu bazı izleri taşır. Bu surların inşasının kesin tarihi bilinmemektedir. Uzunluğu 5.700 metre olan Diyarbakır surları, bazı kesimlerde 10

metre, bazı kesimlerde ise 12 metre yüksekliğindedir. 4 ana kapısı; Kuzey, Güney, doğu ve batı yönlerine açılmaktadır (Karakaş & Çenberlitaş, 2014: 352-354).

Diyarbakır eski çağlardan bu yana, çok önemli ticaret güzergâhlarının kesişim noktalarından biri üzerinde kalmıştır ve bu yollar arasındaki kültürel değişimde ciddi bir rol oynamıştır (Garan, 2011: 24-25). Sahip olduğu binlerce yıllık geçmişten dolayı bu il, çok geniş ve zengin bir halk kültürünü elinde bulundurmaktadır. Yemek, gelenek-görenek, atasözü, mani, giyim-kuşam, halk dansı, müzik gibi pek çok sahada çeşitlilik sahibidir. Diyarbakır'ın müzik kültürünün temellerini oluşturan çalgılar; bağlama, ud, cümbüş, kaval, def ve zil maşadır (Erten, 2001: 71-74).



Resim 1. 1900'lü Yıllarda Diyarbakır Yöresi Erkek Giyimi¹

¹ Bu araştırmadaki tüm fotoğraflar; görüşmeci Muhsin TAMTEKİN'den elde edilmiştir.



Resim 2. 1900'lü Yıllarda Diyarbakır Yöresi Kadın Giyimi



Resim 3. Kadın Başı Süslemesinde Kofi ve Şırırık



Resim 4. Diyarbakır Yöresi Karacadağ Mevkii Yün Eğirten Kadın



Resim 5. Diyarbakır Yöresi Kadın Süslemelerinden Dakh (Dövme)



Resim 6. Diyarbakır Yöresi Keçi Tuluğunda Ayran Yapan Kadın

Tarihsel süreç içerisinde Diyarbakırlı pek çok âlim, yazar ve sanatçı, doğmuş ve yaşamıştır. En meşhurları; Ahmed Arif, Ali Emiri, İzzet Altınmeşe, Orhan Asena, Bedri Ayseli, Aşık İhsani, El-Cezeri, Molla Gürani, Celal Güzelses, Coşkun Sabah, Ayşe Şan, Sami Hazinses, Cahit Sıtkı Tarancı, Tarık Ziya Ekinci, Sezai Karakoç, Süleyman Nazif, Ziya Gökalp, Faik Ali Ozansoy, Şevket Beysanoğlu, Nesimi, Orhan Asena, M. Gazi Yaşargil, Yılmaz Odabaşı, Kadri Göral, Esmâ Ocak, Suzan Samancı, Nihat Hatipoğlu, Mahsun Kırmızıgül, Sarp Apak, Songül Öden, Erkan Petekkaya, Emrah Erdoğan, İzzet Yıldızhan'dır (Işık, 2014: 15-536)

Diyarbakır, karpuzu ile ünlenmiş olsa da zengin bir yemek kültürü vardır. En meşhur yemeklerini saymamız gerekirse; Kaburga dolması, Meftune, Hillorik, Bostana, Lebeni, Kibe mumbar, Nardanaşı, Patlıcan dizme, Ayva kebabı, Duvaklı pilavdır. Bunlara ek olarak ciğer kebabı, içli köfte, çiğ köfte, bulgur pilavı, keşkek yemeklerinin yanı sıra burma kadayıf ve Nuriye tatlıları da yörenin kendine has lezzetleri arasındadır (<https://acikders.ankara.edu.tr>).



Resim 7. Diyarbakır Karpuz Festivali'nden Bir Kare

Diyarbakır'da turizm 3 ana koldan oluşur. Bunlar; doğa, tarih ve kültür turizmleridir. Tarihi turistik yerler içerisinde müzeler, kiliseler, manastırlar, kaleler, camiler, köprüler, hanlar, kervansaraylar, ören yerleri bulunmaktadır (Karakaş & Çenberlitaş, 2014: 352-354)

Diyarbakır'a İslamiyet, 639 yılında İslam ordularının fethi esnasında gelmiştir. Bu fetihden sonra Diyarbakır birçok din ve kültürün bir arada yaşadığı bir şehir olmuştur (Yanmış & Kahraman, 2013: 117-153). Diyarbakır'da birçok peygamberin kabirleri ve sahabelerin türbeleri bulunmaktadır (Haspolat, 2010: 265-280).

1.2. HALK OYUNLARI

Bedenin, istemli ve ahenkli hareketleriyle oluşturduğu dans, küresel bir olgudur; insanlığın, kendini ve edindiği tecrübelerini dışa vurum şeklidir. Gerçekte insanlar, hemen her mekânda ve herhangi bir anda dans etmişlerdir (Kağıtçıbaşı, 1988: 10-172). Geçmişte ilk Türk medeniyetlerinden olan Hunların ve Oğuzların Şamanlık geleneğine bağlı olarak icra ettikleri merasimlerin en mühim bölümü olarak halk oyunlarının teşkil ettiğini, bugüne kadar gelen belgelerden anlamaktayız (Akyıldız, 2000: 2). Halk oyunları, beşeriyet tarihi kadar büyük bir geçmişe sahiptir (Çakır, 2009: 21-22). Giysi

giymenin gerekli olduğu idrakine varamamış, üstelik uygar bir kişi gibi yürümeyi bile beceremeyen insanların var olduğu devirlerde dahi dans ediliyordu. Kendilerince bir takım hareketleri uyumlu bir şekilde, müzik ile beraber gerçekleştiriyorlardı (Akyıldız, 2000: 2).

Halk Oyunları, pirimitif dönemlerden yaşadığımız çağa intikal etmiş olan bir sanat şeklidir (Çakır, 2009: 21-22). Bütün sanat dallarında olduğu gibi halk oyunları da insanı anlatmaktadır. İşte bu sebeple oyunlarımızın altında yatan, menşei çok geçmişteki dönemlere dayanan, şu an ise unutulmaya yüz tutmuş derin bir mananın gizlendiği hissedilir (MEB, 2017). Medeniyetler beşiği olan Anadolu’umuzda, ceddimizin yaratıcı gücü, sanat anlayışı, beğeni ve becerilerinin de katkısı ile değer biçilemez olan halk oyunlarımız meydana gelmiştir (Akyıldız, 2000: 3).

1.2.1. Türkiye’de Halk Oyunları

Türkçemizde “halk dansları” kelimesi yerine genellikle “halk oyunları” kelimesi daha çok tercih edilir. Halk oyunlarımız yörelere göre; giysileriyle, hareketleriyle, müzikleriyle ve isimleriyle farklılıklar arz eder (Kağıtçıbaşı, 1988: 10-172). Menşei eski devirlere dayanan, genellikle figürlerinin, ritminin, hatta kıyafetlerinin birer manası olan halk oyunlarının; bayram, şenlik, düğün, askere gidenleri uğurlama ve karşılama gibi her türlü toplu eğlence ve gösteride yeri vardır (Kağıtçıbaşı, 1988: 10-172).

Halk oyunları, farklı araştırmacılar tarafından tanımlanmıştır. Ahmet Say’a göre “Halk Dansı”; sıranın fazla uzun olması durumunda iki ucun birleşerek ve geniş bir çember oluşturarak, toplulukla oynanan dansın genel adıdır. Fransızca ronds, İngilizce round dance adıyla ifade edilir. Ülkelerin ve ya bölgelerin kendine has özelliği göz önünde bulundurulduğunda, kimi zaman kol kola ve omuz omuza, kimi zaman da el ele tutuşarak ya da tutuşmayarak, sistemli bir şekilde ayak ve beden figürleri olan çeşittir (Say, 1992: 577)

Cemil Demirsipahi Halk Oyunlarını şöyle tanımlamaktadır; “Milli musikimizin sistemine göre oyun oluşturan şahıslarla, isimleri bilinmeyen halk sanatçılarının kurgularından oluşan, kendine özgü ritmik kurallara bağlı kalarak ve müzik eşliğinde yapılan hareketlere oyun denir. Oyunlar bir milletin hisleri ve fikirleriyle oluşmuşsa, Ulusal Oyun (Halk oyunları, Milli Oyun) ismini alır” (Demirsipahi, 1975: 2).

Kürşat Korkmaz Halk Oyunları icralarını şu şekilde tanımlamaktadır; “Halkın kendi kültür özelliklerine göre ürettiği ve şekil verdiği, herhangi bir toplumsal, bireysel yada tabiat olayını konu alan, yazılı kaynağı olmayan, yöresel özelliklerine göre din, büyü ve taklitçiliğe dayanan, genellikle şenlik ve eğlencelerde uygulanan, katılımla öğrenilip nesilden nesile iletilirken farklılaşabilen, çeşidine göre bireysel ya da gruplar halinde icra edilen, ezgili-ezgisiz, türkülü-türküsüz olabildiği halde her zaman içsel bir ritmin hâkim olduğu ve düzenin bulunduğu ananevi oyunlardır” (Korkmaz, 2003: 126-134).

Melih Duygulu Halk Oyunlarını Türk Halk Müziği Sözlüğünde şöyle tanımlamıştır; Bulunduğu yörenin kültürel özelliklerini bünyesinde barındıran, o yörenin davranış kalıplarının vücut hareketleri (figürler) haline getirilmesiyle estetik bir beden dili niteliğine bürünmüş yerel oyun, dans. Tabirin halk arasında yaygın bir kullanımı yoktur, şehirli ve profesyonel dansçılar arasında, diğer dans çeşitlerinden farkını ortaya koymak için kullanılır (Duygulu, 2014: 56).

Halk oyunları icraları bir ananevi özelliğin devamı, toplumun kültürel göstergesi ve kendine ait bir kimliği ifade ediş biçimidir. Halk oyunları işlev, içerik ve iletişim yönleriyle, ait olduğu toplumun ve içinde bulunduğu sürecin aynası olma özelliğini muhafaza etmiştir. Halk oyunları genellikle, yaşam biçiminin bir neticesi olarak belirli bir gereksinimden ortaya çıkar. İlerleyen zaman içerisinde, ait olduğu yörede biçimlenir, yaygınlaşır ve süreklilik kazanarak birçok sosyal ortamın iletişim aracı olarak ortaya çıkarlar. Toplum yapısındaki değişimler, sosyo-ekonomik düzey, iklim şartları ve bunlar gibi sıralayacağımız faktörlerdeki çeşitlilikler, her bölgenin kendine has oyun türlerini de farklılaştırmışlardır (Güzeloğulları & Ertural, 2009: 3-4).

1970’li yılların sonlarında Devlet Halk Dansları Topluluğunun oluşturulmasıyla beraber medyanın da etkisiyle Halk oyunlarımızın görsel sunumu herkes tarafından seyredilebilir hale gelmiştir. Bu sebeple, hem halk danslarının hem de müziklerinin sahneye göre düzenlenmesi, bütün çalışmaları peyderpey etkilemiştir. Bu etki diğer bütün halk oyunları guruplarına da yayılmış ve hatta yarışmalara kadar yansımıştır. Böylelikle stilize dal adıyla anılan yeni bir kategori ortaya çıkmış ve beraberinde müzik düzenlemelerinin yanı sıra çok sayıda çalgı aleti ile yapılan bir icra da başlamıştır. Bu

yıllara takiben bütün sahne tekniklerinin ve teknoloji unsurlarının da kullanılmasıyla beraber bu sahne gösterileri, çok daha iyi bir seviyeye gelmiştir (Şahin, 2014: 92-107).

1.2.2. Diyarbakır Halk Oyunları ve Oyun Müziğinin Kültürü

Kökü çok eski tarihlere dayanan Diyarbakır, ilimde, edebiyatta ve sanatta olduğu gibi musiki folklorunda da mümtaz simalar yetiştirmiştir (Güldoğan, 2011:13).

Diyarbakır'a ait, Türk Halk Oyunları türlerinden olan halayda çeşitlilik ve farklı karakteristik özellikler bulunur. Halaydaki çeşitlilik oyunlara, coşku, sevgi, hüznün mertlik ve çeşitli doğa olayları şeklinde yansır. Oyunlar genelde kına geceleri, düğün, bayram ve özel günlerde karşımıza çıkar. Ayrıca sohbet ve eğlenme amacıyla gidilen toplantılarda da görülür (Şahin, 2014: 92-107). Yörede oyunlar genellikle ağır tempoyla başlar ve hızlanarak devam eder. Oyun formları olarak genelde düz çizgi, karşılıklı iki düz çizgi, yarım daire ve daire formu kullanılmaktadır. Kadın erkek birlikte oynadığı görülse de sadece erkek ya da sadece kadınların oynadığı oyunlar da vardır (Şahin, 2014: 92-107).

Halk oyunları çalışmaları yetmişli yılların sonlarına dek geleneksel yapılarda sahneye uyarlanmıştır. Bu durum Diyarbakır oyunları için de geçerli olup bu dönem içerisinde oyun müziklerine herhangi bir müdahale olmamıştır. Diyarbakır'da oyunlara genelde davul zurna eşlik etmiştir (Şahin, 2014: 92-107).



Resim 8. Bir Yarışmada Yenişehir Gençlik Merkezi Halk Oyunları Topluluğu

Bu resim; görüşmeci Muhsin TAMTEKİN'den elde edilmiştir.

32 farklı uygarlığa ev sahipliği yapmış olan Diyarbakır İlimiz, yaklaşık olarak 10.500 yıllık bir tarihe sahiptir. Bununla birlikte Diyarbakır; Şems-ilik, Yahudilik, Hristiyanlık, İslamiyet gibi çeşitli dini inançlara mensup olan pek çok farklı kavimden insanların kendi gelenek ve göreneklerini sürdürdükleri bir coğrafyadır. Bu farklı kültürel yapılar sayesinde, bilimsel, inançsal zenginlik oluşmuş, bununla birlikte bu birikimin yansıması mani, şiir, ninni, ağıt, oyun, giyim, aksesuar ve müziğe de aksetmiştir. Bu sebeple oyunlarımızın müzikleri zengindir (Muhsin TANTEKİN isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

Düğünlerde insanları eğlendirebilmek için enstürman icracularınca tek bir oyuna, farklı farklı melodiler çalınmaktadır (Mahmut Şirin DEMİR isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

Günümüzde Diyarbakır merkezinde ilçelerdeki oyunlar ve müziklerinin hepsi oynanmakta ve icra edilmektedir. Eskiden basın yayın organlarına şimdiki kadar rahatça ulaşamıyorduk. Halk kendi ilçesinde oynadığı oyun ve çalınan müzikten başkasını bilmezdi. Bu sebeple, Diyarbakır'ın hemen hemen bütün ilçelerine gittim ve gözlemediğim kadarıyla oyunlarda adım farklılıkları ve zengin bir ezgi çeşitliliği vardır (Şirazi SURMUŞ isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

Erkek halayı (erkek gıranisi), kadın halayı (kadın gıranisi) ismiyle anılan oyunlarımız da vardır. Eskiden bazı yerlerde kadın erkek beraber oynamazlardı, mahrem sayılırdı. Bu sebeple bu ayrımlar meydana gelmiştir. Köylerde oyunlar meydanlıklarda oynanırdı. Kadınlar damda oyun oynayanları izlerlerdi (Mehmet TEKİN isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

Cumhuriyet Dönemi yıllarında şehrin kültür ve sanat akımlarına yine medreseler, zamanın ozanları, şehrin ileri gelenlerinin oluşturduğu bir takım topluluk ve bu toplulukların düzenli yaptığı geceler yön vermektedir. “Velime (Velme) kültürü veya geceleri” diye adlandırılan bu oluşum ve eğlencelere ileride değineceğiz. 22 Haziran 1943 tarihinde Diyarbakır Halk Musikisi Cemiyetini kuran Celal Güzelses'in (Abakay, 1995:102) de Diyarbakır kültürüne o yıllarda müsbet katkıları olmuştur. Gerek verdiği

Halk konserleriyle gerekse de doldurduğu yüzlerce plakla Diyarbakır halk musikisine çok büyük katkıları olmuştur (Giray, 2010: 17).

Görüşmecilerimizden biri olan Muhsin TAMTEKİN'in, velime geceleri ile bize verdiği bilgiyi aynen aktarıyorum; *“Bu gecelerin özelliği toplumda sözü geçen kanaat lideri diyebileceğimiz kişilerin tertip ettiği gecelerdir. Bu görevi her defasında farklı bir kişi üstlenir o kişinin evinde toplumsal meseleler, çözülmesi gereken sorunlar ile ilgili konuşmalar yapılırdı. Ev sahibinin yükünü hafifletmek için meclise gelen herkes elinde ikramlarla gelirdi. Bu sorunlar çözüldükten sonra eğlence başlar, müzik yapılırken kapalı alanlarda icra edilen enstrümanlar kullanılırdı, yöreye ait oyunlar oynanırdı. Nu gecelerde herkes yaş statüsüne göre otururdu, oynarlarken de durum böyleydi. Misafirlere ikramlar ev sahibi ve o grup içinde en kişiler tarafından yapılırdı. Velime gecelerinin son temsili 4 sene önce Gazi Köşkü'nde yapılmıştır. Halen nadirende olsa Eyvan geceleri adı altında sürdürülmeye çalışılmaktadır. Eyvan; evin içindeki en büyük salona verilen isimdir. Bu meclisleri adı Urfa'da Sıra geceleri Adıyaman'da Harfhane Çorum, Balıkesir yöresinde Yaren olarak adlandırılmaktadır”* (Muhsin TAMTEKİN isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

Diyarbakır Musikisi; icrası, icra ortamları, makamları, çalgıları, icracıları, yabancı unsurların Diyarbakır Musikisine etkisi, türkülerin söz ve melodik yapıları, tarihi, etkilediği ve etkilendiği bölgeler, türkülerin psikolojik ve sosyolojik boyutu v.b. gibi yönleri ile incelenerek çeşitli tasnif ve tahlil çalışmaları yapılabilecek kadar zengin bir konudur (Giray, 2010: 24).

Artuklular döneminde yaygınlaşmaya başlayan Diyarbakır musikisi, Diyarbakır'ın Akkoyunlular'ın başkenti olması ve İç Kale kısmındaki Akkoyunlu saraylarında yapılan musiki eğlenceleri ile gelişerek bugünlere gelmiştir (Güldoğan söyleşi, 2008'den aktaran Giray, 2010: 24).

Velime geceleriyle ilgili kişisel görüşmemizde Ocak şunları anlatmıştır; *“Şehrin ileri gelenlerinin, iş adamlarının, alim, şair, düşünür ve müzisyenlerinin katıldığı, ekseriyetle 15-20 günde bir yapılan toplantılardır. Bu toplantılarda Diyarbakır'ın kültürel ve tarihi konularından bahsedilir, şehrin güncel sorunları tartışılır, ilmi ve edebi tartışmalar yapılır, şiirler ve gazeller okunur, klasik fasılla başlayıp Diyarbakır musikisi ile devam edip son bulan musiki eğlenceleri yapılırdı. Bu gecelerin ev sahipliğini*

dönüşümlü olarak imkânı ve maddi durumu iyi olan kişiler yapardı. Her gelen bir Diyarbakır yemeği, tatlısı v.s. getirir ve gecenin belirli saatlerinde bunlar ikram edilirdi” (Ocak söyleşi, 2008'den aktaran Giray, 2010: 33).

Beysanoğlu, Turhan ve Dökmetaş'ın birlikte hazırlamış oldukları Diyarbakır Musiki Folklorü adlı kaynakta, Diyarbakır'daki musiki faaliyetlerinden şöyle bahsedilmektedir: Bundan yaklaşık 70-80 yıl öncesinde gayri müslimler tarafından icra edilen eğlence musikisi, bu tarihten sonra müslüman Türkler arasında da yayılmaya başlamıştır. Yaygın olmamasıyla birlikte, bireysel icralar vardı. 1930'lu yıllardan sonra Celal GÜZELSES ile birlikte icra, farklılık kazanmaktadır. O dönemlerde meşkların yapıldığı ortamlar, haremlik-selamlık anlayışı sebebiyle erkekler kendi aralarında, kadınlar ise genellikle kapalı mekanlarda nişan, kına, düğün gibi eğlencelerde gayri müslimlerle birlikte yapılırdı. Yine aynı yıllarda Celal GÜZELSES, yetenekli gençlerden bir topluluk oluşturmuş ve ardından 1942 senesinde Diyarbakır Halk Evi Musiki Cemiyeti'ni kurmuştur (Beysanoğlu, Turhan, & Dökmetaş, 1996: XIII).

Diyarbakır'da halk oyunları icrasında davul ve zurna her zaman açık hava sazi olarak vazgeçilmez unsurlardır. 1950-60 senelerine değin bağlama enstürmanı, Diyarbakır'ın alevi köylerinin dışına çıkmamıştır. Ud, kanun, keman, cümbüş, kaval, çığırta, tef, darbuka sazlarıyla halk musikisi icra edilmiştir (Beysanoğlu, Turhan ve Dökmetaş, 1996: XIV).



Resim 9. Diyarbakır Kültür ve Turizm Tanıtma Derneğinden Bir Ekip

Oyunların çok eski kökeni olmasına rağmen bugünlere kadar gelmişlerdir. Bütün oyunlar yörenin yaşayış biçimi, sosyal ve kültürel ilişkilerinden etkilenmiştir. Yöre oyunlarında işler adım hemen hemen bütün oyunlarda sağa doğrudur. Aynı oyunlar farklı ilçe veya farklı köyde aynı biçimde veya küçük ince ayırım farklılığı ile oynanmaktadır. Bununda en büyük nedeni ise aşiretlerin bölünüp değişik bölgelere yerleşmesidir.

Diyarbakır'da halk oyunları; kına geceleri, düğün, bayram ve özel zamanlarda oynanır. Bazen sohbet ve eğlenme amaçlı gidilen yerlerde halk oyunları da oynanır. Bazen de yöreye özgü eyvanlı evlerde eğlence amaçlı bir araya gelinir ve bu muhabbetlerin açılışı halk oyunları ile yapılır ve ardından müzik ile devam eder, hatta bu güzel sohbetler için özel davul zurna bile temin edilir. Yörede oyunlar genelde ağırdan başlayıp hızlanarak devam eder.

Oyun formları genellikle; düz çizgi, karşılıklı iki düz çizgi, yarım daire, daire formundadır.



Resim 10. 1980 Şile Festivali'nden Bir Kare

Bazı kırsal kesimlerde ise çeşitli biçimde diziler oluşturulur ve sözlü sözsüz ezgiler eşliğinde oynanır. Oyunlar serçe parmaklar, kollar, omuz ve avuç içlerinin birleşmesiyle oynanmaktadır. Bazı oyunlarda kollar serbest bir halde seyir gösterir; Örneğin Çepik oyunu gibi. Yörede bazı oyunlar belli araçlar eşliğinde oynanır. Bu araçlar genelde; teşi, bakraç, tüfek, sopa, tırpan, kepenek'tir.



Resim 11. Seyirlik Oyununda Kullanılan Teşi (Yün Eğirtme)

Seyirlik oyunları geçmişte gerçekleşen olaylar, doğadan etkileşim, dini inançlar ve hikâyelerden derlenip belli bir formda ve uygun müzikle sahneleme olayıdır. Bu oyunlar yörede halen eski canlılığını koruyarak oynanmaktadır (Malabadi Diyarbakır Eczacı Odası Bülteni: 32-33).

Geleneksel toplun yapısında kadın ve erkek bir arada oynamaz ama birinci derecede yakınlar kol kola girerler. Kadın erkek grubunun içine dahil olduğunda müzik daha ağır icra edilir. Köyden kente olan göçler sayesinde bu durum farklılaşmıştır artık düğünler il merkezinde salonlarda yapılmaya başlanmıştır, müzik hızına da uyulmamakla birlikte geleneksel müzik aletlerimizde kullanılmamaya başlanmıştır. Eskiden düğünlerin en kısıması 3 gün sürerdi bu kırsallarda daha çok görülürdü, şehir merkezinde bunun yapılabileceği meydanlar kalmamıştır ve maddi imkanlar da bunu sınırlamaktadır (Muhsin TAMTEKİN isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).



Resim 12. 1960'lı Yıllarda Diyarbakır Alipaşa Mahallesi'ndeki Düğünden Bir Kare

“Halayların müziklerinde, oyuna bir giriş aşaması olur. Bu esnada enstrümanı çalan kişi doğaçlama olarak icrada bulunur. Daha sonra oyuncular halay için yerlerini alınca oyuncuların konsantrasyonunu arttıracak ezgileri, müzisyen icra etmeye başlar. Bu ezgilerin başlangıcını belirleyen kişi ise halay başıdır. Sağ eli ile işaretini verince müzisyen ne çalacağını ve hangi oyunun oynanacağını anlar ve böylelikle müziğin hazırlık aşaması sona erer, oyunun müzikleri çalınmaya başlanır. Ardından peş peşe oynanacak olan oyunları yine halay başı komutlarıyla belirler, bununla birlikte ezgi de değişim gösterir. Hatta sözleri olan melodiler de, aralarda icra edilir. Ekip başının yönlendirmesiyle devam eden bu oyunlar ve müzikler silsilesi yerini, bir süre sonra adap gereği müzisyenin isteğine bırakılarak devam eder. Müzisyen, yörenin ezgilerinden aklına gelenleri ard arda icra edilmeye başlar. Bu arda sıra yapılan ezgilerin her biri, oyuncuların motivasyonunu arttırmak için farklı perdede ve farklı makamda hiç kesinti yapılmadan icra edilir” (Abdurrezzak İNAL isimli katılımcıdan alınan şifai bilgi, 2019).

1.3. TÜRK HALK MÜZİĞİ VE TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE KULLANILAN DİZİ VE MAKAM ANLAYIŞINA YAKLAŞIMLAR

Türk halk müziğinde bazı ezgiler makam terimi ve makam anlayışı ile ifade edilebilir. Ancak, bazı halk müziği dizilerinin ifadesinde makam terimine de ihtiyatla yaklaşılmalıdır. Türk halk ezgilerini makam dizileri içerisinde ifade etmek “hüseyini

dizisi, hicaz dizisi, nikriz dizisi, saba dizisi vb. gibi” şimdilik en çıkar yol olarak görünmektedir (Yener, 2001: 73).

Unutulmamalıdır ki, klâsik mûsıkîmizdeki makamların sayısının 590’a yükselmiş olmasının bir sebebi de, makamları parçalayıp değişik şekillerde yeniden monte etmek suretiyle yeni makam dizileri bulma işinin, Türk hakanlarınca müzisyenin teşvik edilmiş olmasıdır. Nitekim bugün kullandığımız makamların sayısı 100 civarındadır. Ayrıca, halk mûsıkîmizde makamların kullanışı da usullerin kullanışı gibi folklorun temel unsurlarından olan kendi koyduğu kurallara bağlılık esprisine dayalıdır. Folklorcularımız bu yüzden, “Acemaşîran makamı, Müstezad ayağına tekabül eder” derken “yaklaşık olarak” diye ilâve etmeyi ihmal etmezler.” (Tanrıkorur 2011: 193)

Türkiye’de her yöreye ait türküler hem kendi içlerinde hem de diğer yörelerdeki türkülerle benzerlik ve farklılıklar göstermektedir (Gündüz, 2011) Bu bağlamda farklılık ve benzerliklerin ortaya çıkartılması amacıyla değişik analiz yöntemleri kullanılmaktadır. Halk müziğine ait ezgilerin analizleri; Türk Sanat müziği makam analizi yöntemiyle incelenebildiği gibi, Türk Halk müziği dizilerinin tanımlanmasında kullanılan ayak terimleriyle de isimlendirilebilir.

1.4. PROBLEM CÜMLESİ

Çalışmanın problem cümlesi; “Diyarbakır yöresi erkek halayında kullanılan müzikler nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin alt basamağını ise; ezgilere ait makamların incelenmesi oluşturmaktadır.

1.5. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacını; “Diyarbakır yöresi erkek halayında kullanılan müziklerin derlenmesi ve makam dizilerinin tespitidir.

1.6. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma; Diyarbakır yöresi erkek halayı oyununda icra edilen müziklerin derlenerek gelecekteki kuşağa aktarılması ve makamsal yönden genel karakteristik özelliklerinin ortaya çıkarılması açılarından önem taşımaktadır.

1.7. VARSAYIMLAR

Bu çalışma; yapılan etnografik araştırma sonucunda elde edilen Diyarbakır yöresi erkek halayı oyun müziklerini ele alarak, bu yöreye has ezgiler olmaları sebebi ile genel karakteristik dizi özelliklerini sunduğunu varsaymaktadır.

1.8. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma; Diyarbakır ilinde oynanan halk oyunlarından biri olan erkek halayı oyununa ait 29 adet ezginin makam analizleri ile sınırlandırılmıştır.

1.9. TANIMLAR

Nota: Sesleri ve musikiyi kağıt üzerinde tespit etmeye yarayan özel işaretlere musiki yazısı yani nota denir (Özkan, 2015: 37).

Perde: Bazı enstrümanların saplarına belirli sesleri işaret etmek üzere bağlanan bağ, sesin tizlik pestlik derecesi ve ses anlamlarına gelmektedir (Öztuna, 1990: 188).

Derece: Gamin her notasına derece denir (Özkan, 2015: 39).

Aralık: Sesler arasındaki kalınlık, incelik farkına aralık denir. Başka bir deyimle aralık; sesler arasındaki mesafedir (Özkan, 2015: 40).

İkili Aralık: Bir sese göre, ister üst, ister alt taraftan bitişik derecelerine ikili denir. Üst ikili, alt ikili gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 41).

Üçlü Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil üçüncü sesine üçlü denir. Üst üçlü, alt üçlü gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 41).

Dörtlü Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil dördüncü sesine dörtlü denir. Üst dörtlü, alt dörtlü gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 41).

Beşli Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil beşinci sesine beşli denir. Üst beşli, alt beşli gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 41).

Altılı Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil altıncı sesine altılı denir. Üst altılı, alt altılı gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 41).

Yedili Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil yedinci sesine yedili denir. Üst yedili, alt yedili gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 42).

Sekizli Aralık: Bir sese göre, üst ve alt taraftan kendi dâhil sekizinci sesine sekizli denir. Üst sekizli, alt sekizli gibi isimlendirilir (Özkan, 2015: 42).

Dizi/Gam: Son notasının frekansı, ilk notasının frekansının iki katı olan ve aralarında belli oranlarla sıralanmış sekiz komşu notaya dizi ya da gam denir (Özkan, 2015: 69).

Karar perdesi/Karar Sesi/Durak: Makam seyrinin bittiği, sonlandığı perdedir (Yahya Kaçar, 2012: 57).

Güçlü perdesi/Güçlü Sesi: Makamda en çok duyurulan, Süre olarak en uzun kalışların yapıldığı, basit makamlarda dörtlü ve beşlilerin birleştiği, birleşik makamlarda kimi zaman üçüncü derecenin de olduğu bir perdedir (Yahya Kaçar, 2012: 58).

Yeden perdesi/Yeden Sesi: Karar perdesinde bitiş etkisini hissettirmek için, güçlü ve asma karar perdelerini de güçlendirmek için, bu perdelerin pest tarafında kalan perdeye denir (Yahya Kaçar, 2012: 58).

Yarım Yeden: Durak perdesinden dört ya da beş koma (yarım ses) aşağıda kalan sesin verilen tabirdir (Özkan, 2015: 90).

Tam Yeden: Karar perdesinden dokuz koma (bir tam aralık) aşağıda kalan perdenin sıfatıdır (Özkan, 2015: 90).

Pest: Bir sese göre daha kaba, alçak, kalın olan ses demektir (Öztuna, 1990: 191).

Tiz: Bir sese göre daha ince yani dik olan sese denir (Öztuna, 1990: 395).

Donanım: Bir mûsikî eserinin notasında, usul rakamının öncesine ve portede anahtarın hemen sonrasına konan, sesi tizlik-pestlik açısından değiştirmeye yarayan, diyez-bemol diye adlandırılan, ölçü içerisinde geçen aynı ada sahip bütün notaları değiştiren yapıya verilen isimdir (Öztuna, 1990: 230).

Seyir: Mûsikîde nağmelerle yapılan ve makamlara göre kuralları farklılık gösteren bir gezintidir (Yahya Kaçar, 2012: 58).

Çıkıcı Seyir: Seyri pestten tize doğru çıkan dizi (Öztuna, 1990: 200).

İnici Seyir: Umumi seyrin tizden peste doğru olması (Öztuna, 1990: 390).

Motif: En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çok sesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir (Akdoğu, 1996: 15).

Cümlecik: Ezgisel gidiş sırasında, nadiren durak ve ya güçlü seslerinde, çoğunlukla bunların dışındaki seslerde soluklanan, cümlenin alt ögesidir. Soru ifadesi hissediliyorsa soru cümlecığı adını alır ve yanıt cümlecığıyle beraber bir bütün duyguyu ifade ederler (Akdoğu, 1996: 54).

Cümle: Birbirlerini tamamlayan en az iki cümlecığın oluşturduğu bütüne denir (Akdoğu, 1996: 55).

Söylem: İçinde cümlecik bulunmayan cümleye söylem denir (Akdoğu, 1996: 58).

Ezgi: Değişik yükseklikteki (frekanstaki) seslerin, bir anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde arka arkaya sıralanmasıyla oluşan sesler bütününe denir (Akdoğu, 1996: 11).

Bölüm: Gerek ritim gerek makamsal olarak yarattı etki nedeniyle birbirinden ayrılan ezgisel bütünlükler, bölüm olarak adlandırılırlar (Akdoğu, 1996: 60).

Bezeme: Çekirdek (ana) ezgiyi oluşturan seslerin üzerine ya da altına daha küçük süreli bir ve ya birkaç sesin eklenmesi işlemine bezeme, bu seslere bezek, böyle bir ezgiye de bezekli ezgi denir (Akdoğu, 1996: 21).

Çatal: Bir motifin ses sürelerinden birkaçının süresini değiştirme işlemine çatal, motifin bu şekline çatal motif, bu tür motiflerle oluşturulmuş ezgiye çatal ezgi denir (Akdoğu, 1996: 22).

Sekileme: Bir motifin veya ezginin ya da kümenin, artarda gelecek şekilde başka perdeler üzerinde tekrarlanması yöntemine sekileme denir (Akdoğu, 1996: 19).

Çeşni: Eser içerisinde bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamı ile ilgili olarak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla değişimi arka arkaya gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişimdir (Akdoğu, 1996: 34)

Geçki: Makamların seyirleri esnasında, bazen kendi melodik yapılarının dışına çıkarak, başka bir makamın melodik yapısına geçmeye yani makam değiştirmeye denir (Kutluğ, 2000: 93).

Çeşnisiz Asma Kalış: Çeşnisiz asma kalış hangi perde üzerinde yapılacağı kesin olmayan, diğer kalışlardaki gibi bitiş hissi vermeyen ve herhangi bir çeşni ile kullanılmayan kalışlardır (Akt: Gündüz, 2011: 91).

Asma Kalış/Asma Karar: Durak ve güçlü perdelerinin dışında, makam seyri sırasında, bitişe doğru farklı perdelerde, üçlü, dördü ve beşlilerle yapılan kalışlardır (Yahya Kaçar, 2012: 57).

Yarım Kalış/Yarım Karar: Makamın güçlü perdesi üzerinde yapılan kalışlardır (Yahya Kaçar, 2012: 57).

Tam Kalış/Tam Karar: Durak perdesi üzerindeki kalışlar anlamına gelmektedir (Yahya Kaçar, 2012: 57).

Makam: Bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur (Arel, 1968: 14).

Alterasyon: Eser içinde, eserin makamının elde edildiği dizinin seslerinden birini geçici olarak değiştirme işlemine denir (Akdoğu, 1996: 33).

Halay: En az kişiden başlayarak yerin müsaadesi ve oyuncuların sayısı nispetinde kadrosu genişleyebilen toplu oyun adıdır (Akt: Uzunkaya, 2005: 11). Halay, asırlardan beri gelen ve karakteri bakımından alelade eğlence oyunundan tamamıyla farklı “ritüel dance” mahiyetini taşıyan çeşitli sıra oyunlarımızın genel adıdır (Gâzimiñâl, 1991: 241).

Ayak: Halk müziğimizde bazı ezgilerin belirli bir dizisi ve seyri vardır. Bu dizilere (kalıplara) ayak denir (Hoşsu, 1997: 28).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde Diyarbakır yöresi erkek halayı oyununda icra edilen melodilerin derlenmesi ve makamlarının analiz edilmesiyle elde edilen verilerin hangi yöntemler kullanılarak yapıldığı evren ve örnekleme, verilerin toplanma yöntem/yöntemleri ve toplanan verilerin analizleri başlıklarına yer verilmiştir.

2.1. ARAŞTIRMA MODELİ

Bu çalışmada; Diyarbakır yöresine ait oyunların içinden erkek halayında icra edilen melodiler katılımcı olunmayan gözlem yöntemi kullanılarak derlenmiş ve makam analizleri yapılmıştır.

Şenel Büyük ÖZTÜRK, Ebru Kılıç ÇAKMAK, Özcan Erkan AKGÜN, Şirin KARADENİZ, Funda DEMİREL'in ortaklaşa yazdığı Bilimsel Araştırma Yöntemleri kitabında bahsedilen bu yöntemi aynen aktarıyorum; *“katılımcı olunmayan gözlem yaklaşımında gözlemci, dışarıdan hiçbir etki etmeden sadece gözlem yapar”* (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, & Demirel, 2014: 144).

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Çalışmanın evrenini; Türkiye'deki halk oyunları müzikleri, örneklemini ise; Diyarbakır İline ait erkek halayı oyun müzikleri oluşturmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI

Verilerin toplanmasında; katılımcı olunmayan gözlem ve tarama yöntemi ile etnografik görüşme yöntemi kullanılmıştır.

2.4. VERİLERİN ANALİZİ

Bu Yüksek Lisans Tez çalışmasında derleme suretiyle kullanılmış olan veriler; Geleneksel Türk Sanat Müziği makam anlayışına göre analiz edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Üçüncü bölümde; Diyarbakır yöresi erkek halayı oyununda icra edilen melodiler makamsal açıdan incelenmektedir.

Yine bu bölümde, tezimizin konusunu destekleyici etnografik görüşmelere de yer verilmektedir. Diyarbakır ilçelerinde yapılan düğünlere bizzat gidilmiş, kamerayla kayıt altına alınmış ve görüşmecilerin bazılarının yaptığı müziklerle örtüştüğü görülmüştür.

Araştırmamızın alt problemlerinde yer alan Diyarbakır erkek halayı oyununda kullanılan müzikler notaya alındıktan sonra, bu notaların makamsal analizlerinden elde edilen bulgular yorumlanarak sunulmuştur.

3.1. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 1. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çermik / Haburma
Kimden Aldığı: Umut KOCATEPE
Ramazan KOCATEPE

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 17 / 10 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: ♩ = 120



Şekil 3.1. 1. Erkek Halayında Kullanılan 1. Ezginin Notası

Analiz 3.1.2:

4/4'lük ritim kalıbından oluşan bu oyunun müzik notasını incelediğimizde; aşağıdaki şekilde ikinci ölçünün sonunda yer alan Hüseyini perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsünün ilk üç sesini kullanarak bir kalış yapıldığı görülmüştür. İlk iki ölçü kendini tekrar etmektedir. Üçüncü ölçü Hüseyini ve Gerdaniye perdelerini kullandıktan sonra Hüseyini perdesini vurgulamaktadır. Üçüncü ölçü kendini tekrar etmektedir. Dördüncü ölçüye Neva perdesi de dahil olmuş ve üçüncü ölçünün varyantı haline gelmiştir. Beşinci ölçüde de üçüncü ölçünün varyantı olarak kullanılmıştır. Dördüncü ve beşinci ölçüler kendi içinde kendini tekrar etmektedir. Altıncı ve yedinci ölçülerde Dügah perdesi bu varyanta eşlik etmektedir. Altıncı ve yedinci ölçüler tekrar edilmektedir.

Eserin tamamını ele aldığımızda ise; karar sesinin Dügâh perdesi olduğu, en tizdeki sesinin gerdaniye olduğu, bununla birlikte sekizli diziyi tamamlamamış olmasına rağmen Hüseyini makamı dizisi olgusu içinde yer aldığı anlaşılmıştır.

3.2. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 2. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çermik / Haburma

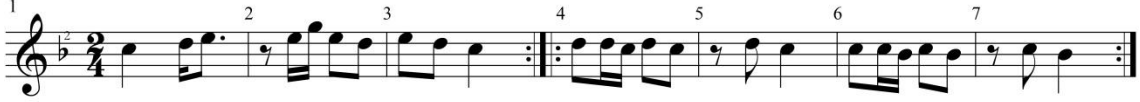
Kimden Alındığı: Umut KOCATEPE
Ramazan KOCATEPE

Metronom: ♩ = 120

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 17 / 10 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN



Şekil 3.2. 1. Erkek Halayında Kullanılan 2. Ezginin Notası

Analiz 3.2.2:

2/4'lük ritim kalıbından oluşan bu ezginin ilk üç ölçüsünü beraber ele aldığımızda Çargah perdesinde Çargah beşlisini kullandığını görmekteyiz. Fakat Acem perdesi kullanılmamıştır. Dördüncü ölçüde Neva perdesi baskınlık kazanmış beşinci ölçüde yine Çargah perdesinde duraksamıştır. Dördüncü ve beşinci ölçünün sekilemesi halinde olan altıncı ve yedinci ölçüde ise Uşşak perdesinde kalınmıştır.

Eserin tamamını gözlemlediğimizde, Gerdaniye ve Uşşak sesleri arasında olduğu anlaşılmıştır. Uşşak seslerinden oluştuğu tespit edilmiştir.

3.3. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 3. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çüngüş / Piran

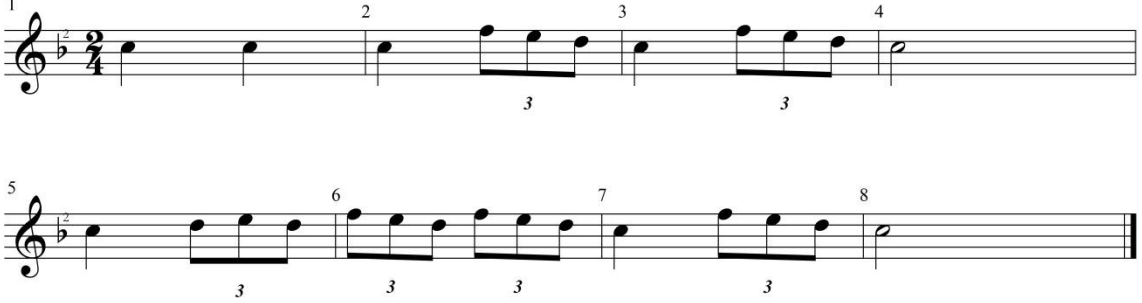
Kimden Aldığı: Umut KOCATEPE

Metronom: $\text{♩} = 124$

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 11 / 11 / 20192019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN



Şekil 3.3. 1. Erkek Halayında Kullanılan 3. Ezginin Notası

Analiz 3.3.2:

2/4'lük ritim kalıbıyla oluşan bu oyunun ilk dört ölçüsünü beraber ele aldığımızda, Çargah perdesinde Çargah dörtlüsünün kullanıldığı anlaşılmaktadır. Sekizinci ölçüye kadar olan diğer dört ölçüde ise ilk dört ölçünün varyantının gerçekleştirildiği görülmektedir.

Bu oyunun müziğinin tamamı ele alındığında ise Çargâh perdesinde Çargah dizilerinden oluştuğu anlaşılmıştır.

3.4. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 4. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çüngüş / Piran

Kimden Alındığı: Umut KOCATEPE

Metronom: ♩ = 124

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 11 / 11 / 20192019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.4.1. Erkek Halayında Kullanılan 4. Ezginin Notası

Analiz 3.4.2:

2/4'lük ritim kalıbından oluşan bu oyunun müziğini incelediğimizde ilk iki ölçüde, karar sesi olan Buselik ile başlamış beşinci ölçünün sonuna doğru Buselik perdesinde Nişâbur üçlüsü görülmektedir. Altıncı ölçüde Hüseyini perdesi de dahil olmuş yedinci ölçüden on beşinci ölçüye kadar olan kısımda ise Nim Hicaz perdesinde ve bu perdenin civarında dolaştığı anlaşılmaktadır. Yirmi birinci ölçüye kadar olan kısımda Buselik perdesinde Nişâbur dörtlüsü ile karar ettiği tespit edilmiştir.

Eserin tamamına baktığımızda eserin ana ezgisinin, Buselikte Nişâbur dörtlüsü ile bestelendiği anlaşılmaktadır.

3.5. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 5. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Hani / Veziri
Kimden Aldığı: Sedat EŞİYOK
Metronom: ♩ = 136

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 04 / 12 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.5.1. Erkek Halayında Kullanılan 5. Ezginin Notası

Analiz 3.5.2:

4/4'lük ritim kullanılarak bestelenmiş olan bu eserin ilk ölçüsünde Dügah ve Hüseyini perdesinin baskınlığı görülmektedir. Beşinci ölçünün sonuna kadar bir birinin varyantı olan motifler kurulmaktadır. Altıncı ve dokuzuncu ölçüler arasında altıncı ölçü tekrarlanmaktadır. Bu tekrarlar içinde Eviç perdesi ve Gerdaniye perdesi de kullanılarak Hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır. Bu Hüseyini de Uşşak üçlüsü seslerinden oluşan kalış ile eser sonlanmaktadır.

Eserin tamamına baktığımızda eserin ana ezgisinin, en pes notasının Dügâh, en tiz notasının Gerdaniye olduğu tespit edilen ezgiler bütününde Uşşak, Çargah ve Neva perdelerinin eksikliğine rağmen bir Hüseyini dizisi duyumu elde edildiği anlaşılmaktadır.

3.6. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 6. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Dicle / Pekmezçiler

Kimden Alıldığı: Yöre Ekibi / Recep ESMER

Erkek Halayı 6.

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 12 / 10 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: ♩ = 118



Şekil 3.6.1. Erkek Halayında Kullanılan 6. Ezginin Notası

Analiz 3.6.2:

4/4' lük ritim kalıbı kullanılarak icra edilen bu eserde ilk iki ölçüyü incelediğimizde sadece Çargah perdesi ve Acem perdesi arasında dolaştığı dolayısıyla Çargahta Çargah dörtlüsü ile bir girizgah yaptığı görülmüştür. Üçüncü ölçüde yeden ses olan Buselik perdesini de kullanarak dördüncü ölçüde de ikinci ölçünün tekrarı ile yarım kalış yapmıştır. Beşinci ölçüde Neva ve Acem perdesi arasında dolaşan ezgi altıncı ölçüde ise yine ikinci ölçünün aynısını yaparak karar etmiştir.

Eseri bir bütün olarak gördüğümüzde, Çargah perdesinde Çargah dörtlüsü ile bir ezgi oluşturduğu tespit edilmiştir.

3.7. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 7. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Lice / Muradiye
 Kimden Aldığı: Yöre Ekibi / Lezgin PARLAK
 Metronom: ♩ = 124

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
 Derleme Tarihi: 16 / 11 / 2019
 Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.7.1. Erkek Halayında Kullanılan 7. Ezginin Notası

Analiz 3.7.2:

4/4'lik ritim ile bestelenmiş olan bu eserde ilk dört ölçüyü incelediğimizde, Çargah ve Acem perdesi arasında dolaştığı ve Buselik perdesinin yeden olduğu ayrıca Acem perdesinin baskın bir duyumla işitildiği görülmüştür. Beşinci ve altıncı ölçülerde ise Gerdaniye ve Çargah perdesi arasında dolaştıktan sonra Çargah perdesinde Çargahlı kalmıştır.

Eserin tamamına baktığımızda, Çargah beşlisinin işlendiği bu ezgide dördüncü derece olan Acem perdesi güçlü bir perde konumundadır. Dolayısıyla Çargahta Çargah ile yapılmış bir ezgi olduğu tespit edilmiştir.

3.8. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 8. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Lice / Muradiye
Kimden Aldığı: Yöre Ekibi / Lezgin PARLAK

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 16 / 11 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: ♩ = 124

Şekil 3.8.1. Erkek Halayında Kullanılan 8. Ezginin Notası

Analiz 3.8.2:

4/4'lik ritim kalıbıyla bestelenmiş olan bu eserin ilk üç ölçüsü güçlü ses olan Neva perdesi ile başlamış altıncı ölçüye kadar olan kısımda ise Acem perdesinin yokluğuna karşın Gerdaniye perdesine kadar yükseldiği görülmüştür. Sekizinci ölçünün sonuna kadar olan kısımda ise Dügah perdesinde Uşşak makam dizisi ile bitirildiği görülmüştür.

Eserin tamamını ele aldığımızda, erkek halayının bitiminde kullanılmış olan bu ezgi Dügah perdesinde Uşşak dizisinden oluştuğu görülmektedir.

3.9. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 9. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Bismil / Işıklar
Kimden Alındığı: Şirin ARGES
Lezgin PARLAK
Metronom: ♩ = 132

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 20 / 10 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.9.1. Erkek Halayında Kullanılan 9. Ezginin Notası

Analiz 3.9.2:

4/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserdeki ilk iki ölçü beraber ele alındığında, Çargah perdesi eksenli dolaştığı görülmektedir. Birinci ölçü Çargah perdesinde sabit kalmış ve kendi içinde dönüşüm sağlamıştır. İkinci ölçü ise Çargah perdesi eksenli bir ezgi sergilemiştir. Bu ölçüde Buselik ve Neva perdeleri de ezgiye dahil olmuştur. Üçüncü ölçü de ise Hüseyini perdesi de ezgiye dahil olmuş ve Çargah perdesinde yarım karar yapmıştır. Dördüncü ve beşinci ölçülerde ise Acem perdesinin yoksunluğunun yanı sıra Gerdaniye perdesi duyurulmuş ve Hüseyini perdesinde yarım kalış yapmıştır. Altıncı ölçüde ise sadece Çargah ve Dügah perdeleri duyurulmuştur ve bu ölçü tekrar etmiştir. Yedinci, sekizinci ve dokuzuncu ölçülerde ise farklı bir motif kullanılarak Çargah perdesinde duraksamıştır. Bu ölçülerin üçü de kendi içinde tekrar sağlamıştır. Onuncu ve on birinci ölçüler birlikte ele alındığında Hüseyini perdesinde karar kılındığı görülmüştür.

Eserin tamamı ele alındığında ölçülerin, ya tamamen ya da kısmen birbirlerini taklit ederek varyant kullanıldığı anlaşılmıştır. Dügah perdesinde Hüseyini makam dizisinin kullanıldığı görülmektedir. Fakat ezgi Hüseyini perdesinde sonlanmıştır.

3.10. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 10. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Bismil / Işıklar

Kimden Aldığı: Şirin ARGES
Lezgin PARLAK

Metronom: ♩ = 132

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 20 / 10 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.10.1. Erkek Halayında Kullanılan 10. Ezginin Notası

Analiz 3.10.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk dört ölçüsü ele aldığımızda Hüseyini perdesinde Uşşak üçlüsünün oluştuğu görülmektedir. Geri kalan on altıncı ölçüye kadar bir birinin varyantı olarak tekrarlayan motiflerin kurulduğu ve Hüseyini perdesinde karar kılındığı görülmektedir.

Eserin tamamı ele alındığında, Neva perdesinin yeden olduğu ve Hüseyinide Uşşak üçlüsü ile karar ettiği tespit edilmiştir. Dügâh perdesine Hüseyini perdesi ile inmemesine rağmen Hüseyini duyumu izlenimi vermektedir.

3.11. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 11. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Silvan / Bağdere
Kimden Alındığı: Recep ESMER
Metronom: ♩ = 132

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 26 / 10 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Yöresi: Diyarbakır

Şekil 3.11.1. Erkek Halayında Kullanılan 11. Ezginin Notası

Analiz 3.11.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk ölçüsünde Nim Hicaz ve Neva seslerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. İkinci ve dördüncü ölçüler arasında ise Buselik ve Hüseyini perdelerinin de ezgiye katıldığı dördüncü ölçü de ise Nim Hicaz perdesinde yarım kalış yaptığı görülmüştür. Beşinci ve altıncı ölçülerde ise Buselik perdesinde Nişâbur dörtlüsü ile kalış yapıldığı tespit edilmiştir. Yedinci ve on birinci ölçüler arası ise ikinci ve altıncı ölçünün aynısı olduğu anlaşılmıştır.

Eserin tamamı ele alındığında, Buselik perdesinde Nişâbur dörtlüsünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.12. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 12. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Ergani / Bağır
Kimden Alındığı: Aydın TAYIK
Metronom: ♩ = 136

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 30 / 11 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Şekil 3.12.1. Erkek Halayında Kullanılan 12. Ezginin Notası

Analiz 3.12.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk iki ölçüsü ele aldığımızda Nim Hicaz ve Dügah perdelerinin kullanıldığı görülmüştür. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise Hüseyini perdesindeki kalışın ardından beşinci ve altıncı ölçülerde bu kalış devam etmektedir. Yedinci ölçüden onuncu ölçüye kadar olan kısımda ise yedinci ve sekizinci ölçü dokuzuncu ve onuncu ölçüde de tekrar edilmiş olduğu ve Neva perdesinden Gerdaniye perdesine Buselik dörtlüsü ile yükseldiği tespit edilmiştir. On birinci ve on ikinci ölçülerde ise farklı bir motif ile kendinden öncekini desteklemiştir. On üç ve on dördüncü ölçülerinde ise sadece Hüseyini ve Dügah perdeleri duyurulmaktadır.

Eserin tamamı ele alındığında, Buselik perdesinde kalmamasına karşın Nişâbur seslerinde dolaştığı anlaşılmıştır.

3.13. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 13. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Kocaköy / Kaya

Kimden Alındığı: Çetin TOSUN
Eyüp ÖZKAN

Metronom: ♩ = 142

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

The musical notation is presented in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piece consists of 25 measures, numbered 1 through 25. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth notes, with triplet markings (3) indicating groups of three notes. Some measures have slurs over them, and there are repeat signs at the beginning and end of the piece. The key signature is one sharp (F#).

Şekil 3.13.1. Erkek Halayında Kullanılan 13. Ezginin Notası

Analiz 3.13.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk beş ölçüsü elen alındığında Çargah ve Gerdaniye perdesi arasında kalan ezgiler bütünü Hüseyini perdesinde Acem perdesi olmadan yarım bir kalış yapmıştır. Sekizinci ölçüye kadar olan kısımda farklı bir

motifle aynı kalış görülmüştür. On altıncı ölçüye kadar olan kısımda bir birinin varyantı olarak kullanılan farklı motifler yine Hüseyini perdesinde kalmıştır. On yedinci ve on sekizinci ölçülerde tamamen Çargah perdesi duyurulmuştur. On dokuzuncu ve yirmi ikinci ölçüler arasında Dügah ve Hüseyini perdeleri duyurulduktan sonra yirmi üçüncü ve yirmi beşinci ölçüler arasında ise Hüseyini üzerinde Uşşak üçlüsü ile karar kılmıştır.

Eserin tamamı ele alındığında, Hüseyini perdesinde karar kılan eser Dügah perdesinde bitmemiş olsa dahi Hüseyini duyumunun elde edildiği tespit edilmiştir.



3.14. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 14. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Eğil / Yenişehir
Kimden Alındığı: Mahsum EŞİYOK
Cihan TUTUŞ

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 19 / 10 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

1 Metronom: ♩ = 110

Şekil 3.14.1. Erkek Halayında Kullanılan 14. Ezginin Notası

Analiz 3.14.2:

4/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk ölçüsü Neva perdesinin duyumu ile bir girizgah yapmıştır. İkinci ve beşinci ölçüler arasında ise Uşşak sesi ile Nim Hisar perdeleri arasında dolaşan ezgi Neva perdesinde asma kalış yaptığı görülmüştür. Altıncı ve dokuzuncu ölçüler arası ise ikinci ve beşinci ölçülerde kullanılan ezginin aynısı kullanılmıştır.

Eserin tamamı ele alındığında, Uşşak sesi ve Nim Hisar sesinin kullanımı nedeniyle Karcıgar duyumu elde edilmektedir. Fakat bu ezgi Neva perdesinde sonlanmıştır.

3.15. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 15. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Eğil / Yenişehir

Kimden Alındığı: Mahsum EŞİYOK
Cihan TUTUŞ

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 19 / 10 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: $\text{♩} = 110$



Şekil 3.15.1. Erkek Halayında Kullanılan 15. Ezginin Notası

Analiz 3.15.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk iki ölçüsü Neva ile bir girizgâh yapmıştır. Üçüncü ve sekizinci ölçüler arasında Nim Hisar perdesi, Eviç perdesi ve Gerdaniye perdesinin kullanıldığı ve nihayetinde Çargâh perdesinde karar ettiği tespit edilmiştir.

Eserin tamamı ele alındığında, Çargah perdesinde Nikriz seslerinin elde edildiği anlaşılmıştır.

3.16. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 16. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çınar / Başalan

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Kimden Alındığı: Lezgin PARLAK
Şirin ARGES

Derleme Tarihi: 01 / 11 / 2019

Metronom: ♩ = 128

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.16.1. Erkek Halayında Kullanılan 16. Ezginin Notası

Analiz 3.16.2:

2/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk üç ölçüsünü ele aldığımızda Nim Hicaz ve Hüseyni perdeleri arasında dolaştığı ve Nim Hicaz perdesinde yarım kalış yaptığı görülmüştür. Dördüncü ve yedinci ölçüleri birlikte ele aldığımızda ise Buselik perdesinin de ezgiye katıldığı fakat Nim Hicaz perdesinde ezginin bittiği görülmüştür.

Eserin tamamı ele alındığında, Buselik perdesinde sonlanmamasına rağmen ikinci derece olan Nim Hicazda kalış yapmış olmasına rağmen Nişâbur dörtlüsü seslerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.17. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 17. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Çınar / Başalan

Kimden Alındığı: Lezgin PARLAK
Şirin ARGES

Metronom: ♩ = 128

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 01 / 11 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.17.1. Erkek Halayında Kullanılan 17. Ezginin Notası

Analiz 3.17.2:

4/4'lik ritim kalıbıyla bestelenen bu eserin ilk iki ölçüsünde tamamen Hüseyini perdesi duyurulmuştur. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde Hüseyini perdesi ve Uşşak perdesi arasında dolaşarak Uşşak perdesinde bir yarım kalış yapmıştır. Beşinci ve altıncı ölçüler bir önceki iki ölçünün aynısıdır. Yedinci ve sekizinci ölçülerde ise Çargah perdesinde kalınmıştır.

Eserin tamamı ele alındığında, Çargah perdesinde Çargah üçlüsünün kullanılarak karar ettiği bu ezgide yeden ses olarak Uşşak sesi kullanıldığı için Hüseyini duyumunun elde edildiği tespit edilmiştir.

3.18. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 18. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Kulp / Ağilli

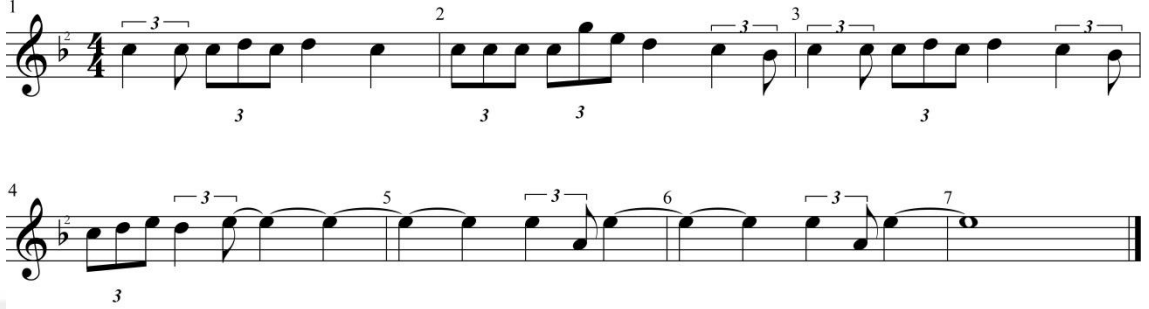
Kimden Alındığı: Samet İPEK
Veysi SALIK

Metronom: ♩ = 132

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 07 / 12 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN



Şekil 3.18.1. Erkek Halayında Kullanılan 18. Ezginin Notası

Analiz 3.18.2:

4/4'lik ritim kalıbından oluşan bu ezginin ilk iki ölçüsünde Çargah ve Gerdaniye perdesi arasında, Acem perdesinin yoksunluğuyla dolaşmış olan ezgide Çargah perdesinin baskınlığı göze çarpmaktadır. Bu ezgide Uşşak sesi yeden olarak kullanılmıştır. Üçüncü ölçü ikinci ölçünün tekrarıdır. Dördüncü ve yedinci ölçüler arasında Dügah ve Hüseyini perdeleri arasında gezinilip Hüseyini perdesinde karar kılınmıştır.

Eserin tamamı ele alındığında, Hüseyini perdesinde karar etmiş olmasına rağmen Dügah ve Uşşak seslerinin de ezgiye katılması sebebiyle Hüseyini duyumunun elde edildiği tespit edilmiştir.

3.19. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 19. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Kulp / Ağılı

Kimden Alındığı: Samet İPEK
Veysi SALIK

Metronom: ♩ = 132

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 07 / 12 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.19.1. Erkek Halayında Kullanılan 19. Ezginin Notası

Analiz 3.19.2:

2/4' lük ritim kalıbından oluşan bu ezginin ilk üç ölçüsünü birlikte ele aldığımızda, Çargah ve Hüseyini perdelerinin de dahil olduğu, Nevâ perdesi eksenli bir giriş yaptığı anlaşılmıştır. Ardından sekizinci ölçüye kadar olan kısımda, Uşşak duyumuna ait olan Segah perdesi kullanımının yanı sıra Neva perdesi güçlülüğünü korumaya devam etmiştir. On altıncı ölçüye kadar olan kısımda ise ezgiye dahil olan Eviç perdesinin kullanımı ve Gerdaniye perdesine kadar tizleşmesi durumu tespit edilip Nevâ perdesinde karar kıldığı anlaşılmıştır.

Ezginin tamamı ele alındığında; Nevâ perdesinde Rast dörtlüsünün duyurulmaya çalışıldığı tespit edilmiştir. Her ne kadar Uşşak duyumuna ait olan Segah perdesini kullanarak Dügah Perdesinde karar kılan Nevâ Makamı dizisini çağrıştırırsa da, bu makama ait olan karakteristik özelliklerin (Nevâ perdesinde yarım yeden kullanılarak elde edilen Rast ve ya Eviç Perdesinde Segâh gibi) kullanılmaması sebebiyle 'Nevâ makamının dizisini işitmekteyiz' şeklinde bir yorum tercih edilmemiştir. Bu ezgideki duyum daha çok, Uşşak Makamı işlenirken (Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsüne, Nevâ perdesinde Buselik beşlisi) tercihen başvurulabilen, Nevâ perdesi üzerinde Rast beşlisi ile oluşturulan bir çeşniyi anımsatmıştır. Bu sebeple bahsi geçen ezgi için, Uşşak duyumunun elde edileceği sonucuna ulaşılmıştır.

3.20. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 20. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Hazro / Gözlü

Kimden Alındığı: Baver EMİN
Eyüp ÖZKAN

Metronom: $\text{♩} = 120$

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 29 / 10 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Şekil 3.20.1. Erkek Halayında Kullanılan 20. Ezginin Notası

Analiz 3.20.2:

6/4'lük ritim kalıbının kullanıldığı bu ezginin ilk ölçüsünde, en tiz ve en pest seslerin sadece bu ölçüde kullanıldığı göze çarpmaktadır. En pestte Dügâh perdesinin ve en tizde Gerdâniye perdesinin kullanımıyla yedili bir dizi oluşturduğu anlaşılan ezgide, Fa notasının kullanılmadığı görülmüştür. Diğer ölçülerde ise Nevâ perdesinin zengin bir kullanımı söz konusudur. Nevâ perdesinin güçlü perde konumunda olduğu düşünülmüştür.

Eserin tamamını ele aldığımızda ise, Fa notasının kullanılmaması sebebiyle, Acem perdesi ya da Eviç perdesini kullanacağını emarelerini bize yansıtmayan bu ezginin, Dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsünden ibaret olduğu kanaatine varılmıştır.

3.21. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 21. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Hazro / Gözli
 Kimden Alındığı: Baver EMİN
 Eyüp ÖZKAN

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
 Derleme Tarihi: 29 / 10 / 2019
 Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: ♩ = 120

Şekil 3.21.1. Erkek Halayında Kullanılan 21. Ezginin Notası

Analiz 3.21.2:

6/4'lük ritim kalıbının kullanıldığı bu ezginin her iki ölçüsü birlikte ele alındığında, Çargâh perdesinin güçlü ses rolünü üstlendiği görülmüştür. Pestte Dügâh perdesi ile Tizde Gerdaniye perdesi arasında dolaşan ezgide, Uşşak duyumunun elde edilmesini sağlayan ve pest icra edilen Segâh perdesinin varlığı dikkatimizden kaçmamıştır. Fa notasının eksikliği 'Acem perdesi mi yoksa Eviç perdesi mi?' sorusunu sormamıza sebep olmuştur. Bu da Çargâh perdesinde Çargah ya da Pençgâh dizilerini kullanıp kullanmadığı hususunda tereddütte bırakmıştır.

Ezginin, Dügâh perdesinde Uşşak duyumuna sahip olduğu ve bu perdenin üçüncü derecesi olan Çargah perdesinde karar kıldığı kannatine varılmıştır.

3.22. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 22. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Sur
Kimden Alındığı: Mahmut Şirin DEMİR

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Derleme Tarihi: 22 / 05 / 2019

Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

Metronom: ♩:120

SON

Şekil 3.22.1. Erkek Halayında Kullanılan 22. Ezginin Notası

Analiz 3.22.2:

6/8'lik ritim ile bestelenmiş olan bu eserde ilk üç ölçüyü incelediğimizde, sadece Kürdi perdesinin ve Dügah perdesinin eşit sıklıkta ve eşit sürelerde duraksamalarla duyurulduğu bir girizgahın yapıldığı görülmüştür. Dördüncü ölçüden başlayıp on beşinci ölçünün de dahil olduğu tüm ölçüler bir bütün olarak ele alındığında, Rast perdesi üzerinde Buselik beşlisin sadece ilk üç sesinin kullanıldığı görülmüştür ve bu da bize Nihavend dizisinin ilk seslerini anımsatmıştır. Her ölçünün birbirini tekrar etmesi ve bazen de birbirinin varyantı olarak süreklilik kazanmasıyla oluşan bu motifler

bütününde Kürdi perdesindeki sürenin daha uzun olduğu tespit edilmiştir. On altıncı ölçüden başlayıp yirminci ölçünün de dahil olduğu bütüne baktığımızda, on altıncı ölçünün son sesi olan Dügah perdesinde Kürdi dörtlüsünün ilk üç sesinin kullanıldığı görülmüştür. Dügah perdesinin ise bu ölçüden sonraki yirminci ölçüye kadar olan diğer ölçülerde birbirine bağlı olarak uzatıldığı izlenmiştir. Yirmi dördüncü ölçüye kadar olan son dört ölçüyü birlikte ele aldığımızda, Nim Hicaz perdesinin dahil olduğu anlaşılmıştır. Bu perdenin kullanımıyla birlikte yirmi üçüncü ölçünün son sesi olan Dügah perdesinde Hicaz dörtlüsünün kullanıldığı ve yirmi dördüncü ölçüde ise Kürdi perdesinde çeşnısiz bir asma kalışın yapıldığı görülmüştür.

Eserin tamamına baktığımızda, yirmi dördüncü ölçünün bitimiyle altıncı ölçüye dönüldüğü, devamında ise on beşinci ölçüye kadar icra edilip on beşinci ölçüde sonlandırıldığı tespit edilmiştir. Eserin altıncı ölçüye dönmesiyle birlikte zaten var olan hicaz sesleri, on beşinci ölçüde karar vazifesi gören Rast perdesiyle buluşmuş, böylelikle bu perdede Nikriz beşlisi seslerinin elde edildiği anlaşılmıştır. Geleneksel Türk Müziği makamlarının anlatıldığı kaynaklarda olduğu gibi bir makamsal çerçevede inceleyemediğimiz bu eserin, sadece Rast perdesinde Nikriz dizisi seslerini kullandığı tespit edilmiştir.

3.23. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 23. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır / Sur
Kimden Alındığı: Mahmut Şirin DEMİR
Metronom: ♩: 120

Derleyen: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Derleme Tarihi: 22 / 05 / 2019
Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN

SON

Şekil 3.23.1. Erkek Halayında Kullanılan 23. Ezginin Notası

Analiz 3.23.2:

6/8'lik ritim kalıbıyla bestelenmiş olan bu eserin ilk dört ölçüsünü ele aldığımızda, dördüncü ölçünün son sesi olan Dügah perdesi üzerinde Uşşak dörtlüsü görülmüştür. Beşinci ölçüden itibaren sekizinci ölçüyü de dahil ederek incelediğimizde, bir ahenk katmak maksadı ile dörtlük ve sekizlik notların yer değiştirildiği fakat ritmik ögenin bozulmadığı görülmüştür. Hemen hemen aynı duyumun elde edildiği bu ölçülerde Çargah perdesinin eksen olarak alındığı fakat üzerinde kalış yapılmadığı, Dügah perdesi ile Neva perdesi arasında Uşşak seslerinin bulunduğu ardı sıra söylemlerin kullanıldığı anlaşılmıştır. Dokuzuncu ölçüden başlayıp on ikinci ölçünün sonuna kadar devam eden ölçüleri birlikte incelediğimizde, yine birbirini tekrar eden bir dizi söylemin varlığı onuncu ve on ikinci ölçülerde görülmüştür. Onuncu ve on ikinci ölçülerdeki söylemlerin, altıncı ve yedinci ölçülerdekiyle aynı olduğu anlaşılmıştır.

Dokuzuncu ve on birinci ölçülerde ise Dügah perdesine kadar inen bir Uşşak dörtlüsün ilk üç sesinin kullanıldığı fakat Çargah perdesinin daha fazla güçlendirildiği tespit edilmiştir. On altıncı ölçünün de dahil olduğu son dört ölçü incelendiğinde, karar sesi olan Dügah perdesinin güçlülüğünün göze çarptığı ve bu perde üzerinde Uşşak dörtlüsü seslerinin kullanıldığı anlaşılmıştır.

Eserin tamamını ele aldığımızda, on altıncı ölçüden üçüncü ölçüye dönüldüğü ve nihayetinde ezgiler bütününün on altıncı ölçüde son bulduğu görülmüştür. Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü ile karar eden bu eserin, Geleneksel Türk Müziği makamlarındaki gibi bir anlatıma karşılık gelemeyeceği anlaşılmıştır.



3.24. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 24. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır
Kimden Alındığı: Yöre Ekibi
Metronom: ♩:120

Tekrar Notaya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Notalanma Tarihi: 29 / 06 / 2019

Şekil 3.24.1. Erkek Halayında Kullanılan 24. Ezginin Notası

Analiz 3.24.2:

Yöre halkı tarafından ‘Nare’ olarak isimlendirilen ve sözleri olan bu ezgi, gittiğimiz düğünlerin çoğunda işittiğimiz bir ezgidir. Ayrıca bu ezgi; Mayıs 2011 tarihli Vedat GÜLDOĞAN’ın hazırladığı, basım ve yayım hakkı Ankara Kripto şirketine ait olan ‘Diyarbakır Müziği ve Folkloru’ adlı kitabın 405. sayfasında, derlenmiş ve notaya alınmış şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu ezginin kaynak kişisi Ayşe ŞAN, derleyicisi ise Vedat GÜLDOĞAN’dır. Notaya alan kişinin Atabey AYDIN olmasına rağmen biz bu ezgiyi, iştirak ettiğimiz düğünlerde çalındığı şekliyle bir daha notaya aldık. Derleyicisi biz değiliz.

Ritminin 2/4’lük kalıpla yazıldığını anladığımız ve sadece üç ölçüden oluşan bu eserin tüm ölçüleri beraber düşünüldüğünde, Rast perdesi ve Hüseyini perdesi arasında oluşan ezginin karar sesinin, üçüncü ölçünün son sesi olan Çargah perdesi olduğu görülmüştür. Çargah perdesi üzerinde Çargah beşlisinin ilk üç sesinin kullanıldığı ve yine bu perdenin altında ise Rast perdesine kadar Rast sesleri kullanılarak inildiği fakat Rast perdesinde kalış yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu eserin, bahsettiğimiz aynı ezgiyle oyunun sonuna kadar bu şekilde devam ettiği ve Geleneksel Türk Müziği makam anlatımlarının yapıldığı kaynaklarda olduğu gibi geniş serime sahip olmayan, daha minimal bir motifle bestelendiği anlaşılmıştır.

Ezginin tamamı bir bütün olarak ele alındığında Uşşak perdesinin kullanımı ve Hüseyini perdesinin varlığı sebebiyle Hüseyini sesleriyle kurulu bir ezgi olduğu kanaatine varılmıştır.

3.25. ERKEK HALAYINDA KULLANILAN 25. EZGİNİN NOTASI VE MAKAM ANALİZİ

Yöresi: Diyarbakır
Kimden Alındığı: Yöre Ekibi
Metronom: $\text{♩} : 120$

Tekrar Nataya Alan: Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Notalanma Tarihi: 29 / 06 2019

D.C.
SON

Şekil 3.25.1. Erkek Halayında Kullanılan 25. Ezginin Notası

Analiz 3.25.2:

Yöre halkı tarafından ‘Mamır’ olarak isimlendirilen ve sözleri olan bu ezgi, gittiğimiz düğünlerin çoğunda işittiğimiz bir ezgidir. Ayrıca bu ezgi; Mayıs 2011 tarihli Vedat GÜLDOĞAN’ın hazırladığı, basım ve yayım hakkı Ankara Kripto şirketine ait olan ‘Diyarbakır Müziği ve Folkloru’ adlı kitabın 592. sayfasında, derlenmiş ve notaya alınmış şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu ezginin Kaynak kişisi Ayşe ŞAN, derleyicisi ise Vedat GÜLDOĞAN’dır. Notaya alan kişinin Atabey AYDIN olmasına rağmen biz bu ezgiyi, iştirak ettiğimiz düğünlerde çalındığı şekliyle bir daha notaya aldık. Derleyicisi biz değiliz.

Bu eserin, 2/4’lük ritim kalıbı ile bestelenmiş olduğu tespit edilmiştir. İlk üç ölçüyü beraber düşündüğümüz Gerdaniye ve Çargah perdelerinin arasındaki seslerle örülü bu eserin karar sesinin, Neva perdesi olduğu görülmüştür. İlk ölçünün sonunda bulunan Neva perdesi üzerinde öncelikle, Rast beşlisinin ilk dört sesinin kullanıldığı fakat bu perdede duraksamadığı anlaşılmıştır. İkinci ölçüde Neva perdesi eksen alınmak suretiyle bu perdede Buselik seslerinin ilk üçünün kullanıldığı ve Çargah perdesinin yeden ses olarak kullanıldığı izlenmiştir. Bu ilk iki ölçüde bulunan ve herhangi bir perdede duraksamadan kullanılan motiflerin, üçüncü ölçü ile birleşerek bu ölçünün sonundaki Neva perdesinde Buseliğin ilk üç sesi ile son bulduğu ve böylelikle bir bütün ezgiyi oluşturduğu tespit edilmiştir.

Üç ölçüden oluşan bu eserin, oyunun sonuna kadar bu şekilde devam etmesinin yanı sıra Geleneksel Türk Müziği makam anlatımlarının yapıldığı kaynaklarda

görüldüğü gibi bir yapıya sahip olmayıp, sadece bir ezgiyle sınırlı kaldığı tespit edilmiştir. Neva perdesinde Buselik dörtlüsünü göstermesi; ilgili ezgide Uşşak hissiyatını uyandırmaktadır.

3.26. KAYNAK KİŞİLERLE YAPILAN GÖRÜŞMELER

1. Katılımcı: Adım Mehmet Tekin. 64 yaşındayım. Halk oyunları ekiplerinde oyuncu olarak vakıflarda bu işlere başladım. 44 senedir bu işlerle meşgulüm. Aktif olarak devam etmekteyim. Şu an Bağlar Halk Eğitim Merkezinde usta öğreticiyim. Asıl mesleğim tıbbi mümessillik. Yıllarca yarışmalara katıldım. 1976'da başladım. 1978'de usta öğretici olarak liselerde devam ettim. Tüm gruplarla çalıştım ve hatta yarışmalara hazırladım. İlk olarak Abdurrezzak İNAL hocadan öğrendim.

Oyunlarda birden fazla ezgi ve müzik kullanılabilmektedir. Govent yani halayda Güli, Keçike, Zıravi, Navi gibi isimler kullanılıyor. Aynı makam ve ritimde olan melodiler peş peşe icra ediliyor. Teş-i ve beri, iki ayrı oyundur. Abdurrezzak hocamla çok eskiden bu iki oyunu biz bileştirdik ve stilize yapılması için sahneye uyarladık. Eskiden bir haftalık düğünler vardı. Keşi, Şur-u Mertal, Çepik gibi oyunlar eskiden düğünlerin vazgeçilmez oyunlarıydı. Gerçekte teş-i denilen oyunu bayanlar oynamazdı. Köylerde oyunlar meydanlıklarda oynanırdı. Kadınlar damda oyun oynayanları izlerlerdi. Oynayan erkeklerden bazıları bu kadınlarda yaşlı olanları komik hareketlerle taklit ederek Teş-i oyununu oynarlardı. Ber-i süt sağma yeri anlamına gelmektedir. Teş-i ise yün eğirtmek anlamına gelir. Bu iki iş de kadın işi olduğu için bu iki oyunu birleştirdik. Gerçekte bu oyunun müzikleri farklı farklıdır. Dolayısıyla müzikleri de birleşmiş oldu. Gelin karşılama diye bir oyunumuz da vardır. Bir gece önceden geline kına yakmaya gidilirken, gelin almaya gidilirken, gelini damat evine getirirken sadece bayanların oynadığı bir oyundur. Erkek halayı (erkek gıranisi), kadın halayı (kadın gıranisi) ismiyle anılan oyunlarımız da vardır. Eskiden bazı yerlerde kadın erkek beraber oynamazlardı, mahrem sayılırdı. Bu sebeple bu ayrımlar meydana gelmiştir. Vücut özelliklerinden dolayı kadınlara daha ağır çalınırdı. Bu sebeple kadın Harrani oynamazdı. Ekip başının el hareketiyle zurnacı ne çalacağını anlardı.

Düğünlerimizde kendi oyunlarımızın içinde başka yörelerin müziklerini çalmaları yöresel müziğimizi yozlaştırıyor ve bozuyor.

Diyarbakır şehir merkezine göre ilçelerde, ritmik özellikler hız açısından farklılık arz ediyor. Melodik yapıda ise küçük nüans farklılıkları var. Fakat günümüzde halay denilen oyunda pek çok sözlü müziği icra ediyorlar.

Müziyenlerden hemen hatırıma gelen duayenler; Zurnacı Ahmet Demir, Mehmet Demir, onun kardeşi Sadullah Demir, Amcası Reşat Demir (Davulcu), Şirin Demir (Zurna), Hanefi Demir (Zurna), onun oğlu Şemsettin (Davul), Zurnacı Mehmet Tekcanlı, onun kardeşi Davulcu Yaşar Tekcanlı, Zurnacı Abdi Demir, Mahmut Demir (Zurna), Mahmut Şirin Demir (Kaval, Mey, Zurna), Seyithan Atar. Eğil ilçesinin zurnacıları; Nuro, Cemil, Mehmet Laçın, Mahmut Laçın. Bunların yeğeni Bismil'de yaşayan Muzaffer ve Ömer. Oyunculara ise Şirazi Surmuş bu işin ehillerindedir. Aynı zamanda Diyarbakır bölgesi halk oyunları federasyonu başkanıdır.

Yarışmalarda müzikler kısa kesiliyor. Düğünlerde uzun uzadıya çalınıyor. Orijinali düğünlerde olduğu gibidir. Halk arasında oyunların ismi de değişiklik göstermeye başladı. Örneğin Selimo değil Giranidir. Selimo türküsü o oyuna sonradan uyarlanmıştır. Dızo (hırsız) diye bir oyunumuz da vardır. Karacadağ'ın oyunudur. Karacadağ ilimiz sınırları içindedir. Şuşane de Karacadağ'ın oyunudur. Eskiden davul zurnanın yanı sıra kaval ve cümbüş de halay oyunlarına eşlik ederdi.

2. Katılımcı: Adım Mehmet Demir. Doğum tarihim; 1953. Diyarbakır yöresi halk oyunları müziklerinin icracısıyım. Zurnacıyım. 7 yaşında dilli kaval ile başladım. Mey ve davulu da iyi çalarım Benden yurtiçi ve yurtdışından derlemeciler gelip hep derleme yapmışlardır. Şu an mesleğim sadece müzikle alakalı ama babam hayattayken yan gelir olarak hayvancılık ile uğraşmışlığımız vardır. Sayısını hatırlayamadığım kadar çok yarışmaya katıldım. Bu yarışmalarda çoğunlukla birincilik aldık. yarışmalara 1969 yılında başladım. Daha öncesinde ise festivallere katılırdım. Bu mesleği ilk olarak babamdan öğrendim. Babam 1969'da vefat etti. Kendisi 1908 doğumluymuştu.

Tüm kategorilerdeki kulüplerde zurna çaldım. Kına, düğün, nişan ve sünnetlere de katılırdık. Batıdaki şehirlerden bile bizi çağırırlardı. Eskiden 18 gün ve gece düğünlerde çalmışlığımız var. Şuan bu sayı çok çok düştü. Hatta 20 dakikalara kadar indi. Eskiden bir oyuna birden fazla melodi çalardık. Çünkü bir oyun 40-45 dakika sürerdi. Kadınlar erkekler ayrı ayrı gruplar halinde fakat aynı anda halaya dururlardı. 20 dakika bir

grubun önünde çalardık 20 dakika diğer grubun önünde çalardık. Bize'demi aynı melodiyi çalılıyorsun derlerdi. Bu sebeple aynı oyuna başka melodiler çalmamız icap ederdi. Ayrıca ekip başının el hareketiyle ne çalacağımızı anlardık.

Şu an bu mesleği yürüten benden daha yaşlı kimse kalmadı. Aynı zamanda bu bölgenin dom derneği başkanıyım ve kurucusuyum.

Şu an hatırıma gelen bu işin erbabı kişiler babam Ahmet Demir (Ahmoyé Zulfo), amcam Reşit, Şaban, Eyüp, Mehmet, Ahmedi Maro, Seyid.

Delilo denilen asıl adı Gırani olan halayda güle, keşike, zırave, mammo, nare gibi isimler söyleniyor. Tek bir oyuna bu isimleri yakıştırıyorlar. Eskiden 45dakika süren melodi yarışmalarda kısa kesiliyor, genellikle yarışmalarda şur-u mertal, keşeo, delilo, halay, esmer, tek ayak, çift ayak, çaçane, çaçan. 7 oyunu 10-12 dakikada bitiriyoruz. Ama eskiden düğünlerde oyunlar uzun soluklu olduğundan bir oyuna birden fazla müzik çalıyorduk. Şimdilerde duygulu çalmıyorlar.

Bu işi miras olarak bıraktığım oğlum Muhsin Demirdir. Kendisi İTÜ THO bölümünden mezun olmuştur.

3. Katılımcı: Adım Muhsin TANTEKİN. Doğum tarihim; 1957. MEB.'dan emekli öğretmenim. 1990'dan beri öncelikle MEB. Halk Oyunları kapsamında düzenlenen yarışmalarda jüri üyeliği ve hakem olarak görev yaptım. 2005 yılında da Türkiye Halk Oyunları Federasyonuna bağlı bir şekilde Jüri ve hakem olarak görev yapmaktayım. Tüm kategorilerde hakemlik görevim oldu. Otuz yıldır bu göreve devam etmekteyim ama daha öncesinde yani çocukluk yıllarımda babam kardeşleriyle beraber çevirmeli türkü eşliğinde kolkola oynarlardı, ben de onlardan feyz aldım. Fakat babam şu anda hayatta değil. Abim ise iyi bir dengbeç ve oyuncuydu. Kültürel nitelikte bir uğraşı olduğundan ve sevdiğimden dolayı, doğduğum büyüdüğüm bu coğrafyanın kültürel mirasına sahip çıkmak adına bu işlere gönül verdim. 1975-76 senelerinden beri Halk oyunları ile yakından ilgilenmekteyim. Kırşehir Öğretmen Okulu'nda okurken "Botan 21" adında bir grubumuz vardı, gösterilere çıkardık fakat oyuncu olarak resmi yarışmalara katılmayı tercih etmeyip daha çok kültürel boyutuyla ilgilendim. Diyarbakır Halk Oyunları, aksesuarları ve hikâyeleriyle ilgilenmekteyim. Geçimimi bununla sağlamak amacıyla bu işi yapmıyorum. Diyarbakır 10.500 yıllık bir geçmişe sahiptir ve

32 medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Şems-iler, Yahudiler, Hristiyanlar, Müslümanlar ve diğer kavimden insanların fiilen yaşam olanağı bulduğu ve kendi örf ve adetlerini yaşattıkları bir coğrafyadır. Kültürel, bilimsel, inançsal zenginliğinin yanı sıra, mani, şiir, ninni, ağıt, oyun, giyim, aksesuar ve müziğe de yansımıştır. Bu sebeple oyunlarımızın müzikleri zengindir. Halay denince bütün oyunların genel adı olarak görülür fakat bizde halayın yöresel adı Govent'tir. Örneğin: oyunun ve müziğin adı delilo değil Gırani'dir. Kırsalda kimse delilo çal demez, Gırani çal derler. Esmerim türküsü İzzet Altınmeşe tarafından yazılmış, makamları oyun müziğine uyarlanmıştır. Esmerim oyun adı değildir, asıl adı Harrani'dir, sözleri de vardır ama Türkçe değildir. Çaçan diye bahsedilen oyunun asıl adı Çaçane'dir. Bu oyun bir kıza yazılmıştır, buradaki –e eki kızı temsil eder. Aynı şekilde Meryemo değil Meryeme ismi de başka bir oyunun adıdır. Yarışmalarda belli bir süre içinde oyunların oynanması gerekmektedir. Bu sebeple halay müzikleri de kısa kısa icra edilirler. Kırsalda ve meydanlıkta oynanan oyunlarda ise daha uzun çalınır ve hatta aynı ritimden olan başka melodilere de geçilir. Türkülerin adı oyun olarak da anılır. Örneğin; erkek halayı çalınması istendiğinde Nare diyorlar. Selimo aslında bir türkü adıdır, onu da oyun adı olarak söylüyorlar. Aslında oyunun adı Gırani'dir. Halayların temposu ağırdan hızlıya doğrudur. Eskiden kırsallarda geleneksel enstrümanlarla icralar yapılırdı. Günümüzde sanatçılar çok bağıyorlar ve işin içine org enstrümanı karıştı. Hatta sadece bunula bile düğünü yaptıkları oluyor. Eskiden dilli kaval, dilsiz kaval, arbane, davul, zurna kullanılırdı. Şimdilerde bunlar azaldı.

Davul ve zurnacıların aynı aşiretten olmalarına rağmen kimisi zengin melodi kullanırken, kimisi bir diğerini taklit ediyor. Bazılar da kendince yeni bir şeyler katayım diye mevcut ezgiyi küçük nüans farklılıklarıyla değiştiriyor. Bu kabul edilebilir fakat kimi düğünlerde hiç alakası olmayan melodiler çalıyorlar. Özümüzü korumuyorlar, bu sebeple oyun müziklerinde günümüzde yozlaşma olmaktadır.

Diyarbakır'da halk oyunu müziklerini icra eden kişiler romanlardır. Bu yörede biz onlara Dom deriz. Kısa bir tarihini açıklayacak olursak Hindistan ve Pakistan'dan çıkan halk Zagros'lardan sonra ikiye ayrılıyor. Bir kolu Karadeniz üzerinden geçiyor bir kolu ise Güneyden geliyor. Dom'lar bu halktan gelmekte. Hakkari'de romanlara Beyzade,

Antep'te Abdal, Urfa'da Gevende, Diyarbakır'da da Dom veya Aşık deniyor. Bunların mesleği babadan oğula geçerek oluyor.

1953 doğumlu Zurnacı Mehmet DEMİR (Mihemedé Ahmo) ve 1945 doğumlu Davulcu Yaşar TEK CANLI (XALÉ Yasar)'dan hem yaşları itibariyle hem de hatırlama güçlerine inanarak gelmiş geçmiş en iyi davul ve zurnacıların isimlerini sordum. Lakaplarıyla birlikte size aktarayım. 1944 yılından günümüze değin Geleneksel Müzik aletleri olan Davul ve Zurnayı çalarak icrada bulunmuş ve bulunan müzisyenler, kaynak yetersizliğinden dolayı belirtilen tarihten öncekiler tespit edilememiştir. Bu emekçilerden ölenlere rahmet, yaşayanlara sağlıklar dilerken, emekleri için teşekkür ediyorum.

Zurnacı ustalarından bazıları; Mahmudé İsmail, Ahmet Demir (Ahmoyé Zulfo) 1908 Doğumlu, Reşit Demir (Reşo), Saide Eniz, Şebabé Eysé, Eyoyé Evdil, Mihemedé Malo, Fereç Kaplan, Şégé (Soro), Hanifi Alpaydın, Édo Abdirehmané İbo, Mehmet Tek Canlı (Xâle Miheme), Mehmet Demir (Mihemedé Ahmo), Bahri Gezer, Mahmut Demir, Hüsni Demir (Husniyé Aliyé Malo), Mustafa Davulcu (Xalé Mıstefa), Nusret Kaplan (Nusro-Altın Dişli), Neşet Kaplan, Kado, Şeyhmus Alpaydın, Hemoyé Kınık, A.Aziz Kaplan, (Ézoyé Mahmut), Nüzhet Gezer, Erdal Demir, M. Can Alpaydın (Cano), Seyithan Atar (Seydo), Mahmut Şirin Demir (Mahmut oğlu Mahmut), Sinan Demir, Selahattin Davulcu, Servet Tek Canlı.

Davulcu Ustalarından Bazıları; Sait (Sıho), Şükrü Demir, Yaşar Tekcanlı (Xalé Yaşo), Fahrettin Alpaydın (Davulcu Fexo), İmam Demir (Malonun Oğlu), Abdiye Güri, Bahri Kaplan, Şemsettin Alpaydın (Şemso), Sadullah Demir, İbrahim Demir, Hasan Aktar, Mustafa Demir, Cemil Esmer, Hüsni Kaplan, Ayhan, Muzaffer (Müzö), Şeyhmus Demir, Zeydan Tek Canlı, A. Aziz Kola, M. İzzeddin Demir (Nizhet), Muhsin Demir, Yılmaz Alpaydın, Seyfettin Yalçın, Aziz Alpaydın, Zülfikar (Direj).

4. Katılımcı: Adım Seyithan Atar. 53 yaşındayım. Zurnacı ve davulcuym. 35 seneden fazla süredir bu işi yapmaktayım. Bu mesleği babam Hasan Atardan öğrendim. Bu işe kavalla başladım. Hala aktif olarak çalışmaktayım. Geçimimi bununla sağlıyorum. 30 senedir yarışmalara katılıyorum. Ben de domlardanım. Zurnacı Mehmet

Demirin akrabasıyım. Yarışmalarda tüm kategorilere çaldım. Bu yarışmalarda çok birincilikler aldık. Düğün nişan sünnet gibi işlere de gidiyorum.

Yarışmalarda süre kısıtlılığında dolayı oyun müziklerini kısa kısa icra ediyoruz. Fakat düğünlerde oyun uzadıkça başka başka müzikleri de çalıyoruz. Oyuncu yanlış oynarsa sürede kısa oynamalar yaparak oyunun devamını sağlıyoruz. Bu işi miras bırakacağım oğlum 24 yaşındadır. Yeğenim Hakim Atar davul çalıyor ve bu işlere yeni başladı.

5. Katılımcı: Adım; Mahmut Şirin DEMİR. 1984 doğumluyum. 7 yaşında flüt, mey, dilli kavalla başladım. Bu mesleği babam Mahmudi Ahmo'dan öğrendim. Şu an kendisi hayatta değil. Bende domlardanım ve Demir sülalesindenim. Amcam Mehmet DEMİR iyi bir zurnacıdır. Kazancımı bununla sağlıyorum ve hala aktif olarak bu mesleği yürütüyorum. Yarışmalarda çok görev aldım. Tüm gruplara çaldım. Bu yarışmalarda çok birincilikler aldık. Düğün ve derneklere de gidiyorum.

Herhangi bir halayın birden fazla melodisi olabiliyor. Bu içinde bulunduğumuz ortama göre şekilleniyor. Halayların birden fazla ismi de olabiliyor.

Yarışmalarda melodiler kısa yapıda olmak zorunda. Düğünlerde ise insanları eğlendirebilmek için çalan kişinin ustalığına bağlı olarak tek bir oyuna farklı farklı melodiler çalabiliyoruz. Hicaz, uşşak, kürdi gibi o an içimizden geleni çalıyoruz. Bu melodileri uydurmuyoruz, hepsi atalarımızdan öğrendiğimiz, ezberlediğimiz melodilerdir ya da türkülerdir. Yarışmalarda ya da düğünlerde müzisyenler çalarken adımlara dikkat eder. Sergilenen figürün temposunda ağırlaşma ya da hızlanma olduğunda özellikle davulcu buna dikkat ederek metronomda düzeltme yoluna gider.

Atalarımızdan öğrendiğimiz ezgiler, işinin ehli olmayan kişilerin elinde değişikliğe uğrayabiliyor. Bu da müziğimizde yozlaşmaya sebep olmaktadır.

6. Katılımcı: Adım Şirazi Surmuş. 34 yaşındayım. Diyarbakır Türk Halk Oyunları federasyonu başkanıyım. Aynı zamanda Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı Halk Oyunları Bölümü 4. Sınıf Öğrencisiyim. Halk Oyunlarımızın hem Oyun hem müzik hem de kıyafet kısmıyla yakından ilgiliyim. Yıllarca hep ekip başı olarak görev aldım. Aktif olarak hala devam etmekteyim. Halk eğitimde ve yurtdışında özellikle Fransa'da

usta öğretici olarak görev yapmaktayım. Yarışmalara 1992'den bu yana 7 yaşımdan beri katılım göstermekteyim. İlk olarak oynamayı hocam Mahmut Altunbay'dan öğrendim. O kişi hala hayatta ve Devlet Demiryollarında memur olarak çalışmaktadır. Abim de bu işlerle ilgiliydi.

Günümüzde Diyarbakır merkezinde ilçelerdeki oyunlar ve müziklerinin hepsi oynanmakta ve icra edilmektedir. Eskiden basın yayın organlarına şimdiki kadar rahatça ulaşamıyorduk. Halk kendi ilçesinde oynadığı oyun ve çalınan müzikten başkasını bilmezdi. Diyarbakır'ın hemen hemen bütün ilçelerine gittim ve gözlemlediğim kadarıyla oyunlarda adım farklılıkları vardır. Bunların hepsi Diyarbakır'da artık kullanılmaktadır ve bu bir zenginliktir. Düğünlerde kullanılan çalgılar artık eskiden kullanılan çalgılar değil. Bu yozlaşmaya bir örnektir. Bölgemizdeki bütün oyun müziklerinin sözlü olanları aslında Kürtçedir. Sonradan bazılarının sözleri Türkçeye çevrilmiştir. Türkçeye çevrildiğinde kelimelerin yeri değiştiği için manasının müziğin karakteriyle örtüşmediğini düşünüyorum. Buda yozlaşmaya bir örnektir.

Yarışmalar haricinde eş dost düğünlerine özellikle davetli olarak çağırılır ve giderim. Burada özellikle solo yapmamı isterler. Fakat tanımadığım kişilerin düğünlerine para karşılığı gitmeyi tercih etmiyorum. Oralara kendi yetiştirdiğim ekibi harçlıklarını çıkartsınlar diye para karşılığı gönderiyorum. Yarışmalarda oyunlarımızın müziklerini kısa kesmek zorunda kalıyoruz. Fakat köylerde meydanlıklarda oynanan oyunlar ve müzikleri uzun sürmektedir. Bende böyle olmasını tercih ediyorum. Ekip hazırlarken de oyunların ve müziklerin kısa soluklu icrasından yana değilim. Ama yarışmalarda kısa tutulmak zorunda. Gittiğim yerlere özellikle Mahmut Şirin DEMİRİ götürmeyi tercih ediyorum. Çünkü birbirimizin dilinden anlıyoruz. Oyun oynarken mendilimle yaptığım el işareti ve hareketlerle benim hangi oyuna geçmek istediğimi anlayabiliyor. Bunu her müzisyen yapamaz. Bu şekilde hem oyun hem de müzik değişiyor.

Oyuncu oynarken müzisyene uymak zorundadır. Müzik olmazsa oyun olmaz.

Bu yörede 2/4, 4/4, 6/4, 6/8, azda olsa 5/8'lik usûl de oyunlarımız mevcuttur.

Mahmut Şirin DEMİR'in çaldığı ve benim oynadığım örnekler genelde yörede sıklıkla icra edilenleridir.

Bunlardan ayrı olarak 13.12.2019 tarihinde ve saat 12:30'da aşığında adı geçen görüşmecilerle de röportaj yapılmıştır. Bu röportajda Diyarbakır'ın yöresel giyim, kuşam, oyun vs. gibi özellikleri ile alakalı görüşülmüştür.

1. Katılımcı: Adım Ahmet Gülli ALTUNTEN. 1960 Diyarbakır doğumluyum. Açık Öğretim İşletme mezunuyum. Halk oyunlarını 1970 yılında Halk Eğitim Merkezinde İsmail BÖRÜ'den öğrendim. Oyuncu, çalıştırıcı ve hakem olarak görev yaptım. Halk Oyunları yarışmalarına ekipler hazırlayarak dereceler aldık.

2. Katılımcı: Adım Muhsin TAMTEKİN. 20.10.1957 Diyarbakır Kulp ilçesi doğumluyum. Emekli öğretmenim, Eğitim Fakültesi ön lisans mezunuyum. 27 yıl öğretmenlik yaptıktan sonra emekliye ayrıldım. 1990 yılından beri Milli Eğitim Bakanlığında ve Türk Halk Oyunları Federasyonunda hakem olarak görev yapmaktayım. Oyunları bölgemizde meydanlarda oynayan büyüklerimizden izleyerek öğrendim. Kırşehir öğretmen okulunda öğrenciyken halk oyunları topluluğu kurdum. Halen halk oyunları yöre usta öğreticisi olarak devam etmekteyim.

3. Katılımcı: Adım Remzi TEKİN. 1966 Diyarbakır doğumluyum. Meydanlarda büyüklerimizden izleyerek halk oyunlarını öğrendim. Diyarbakır Yenişehir Halk Eğitim Merkezinde usta öğretici olarak görev yapmaktayım. Lise mezunuyum.

-Diyarbakır Yöresinde Erkek Halaylarında İcra Edilen Müziklerin İsimleri ve Melodileri Hakkında Bilgi Verebilir misiniz?

-Remzi: Diyarbakır erkek halayında icra edilen sözlü olan ezgilerin isimleri; Havar Gule, Keik, Zırav, Mammır, Kınne,

-Geçmiş zamanın güncel ezgilerinin şu anın geleneksel ezgileri haline geldiğini düşünüyor musunuz?

-Ahmet: 1970 ve 1980 dönemlerinde ortaya çıkan yeni ezgiler Diyarbakır halk oyunlarında kullanılmaya başlandı bu da eski ezgilerin arasına karışarak dejenerasyona sebep oldu. Eski ezgilerimiz şirvani dediğimiz türdeki ezgilerdir. Bu türdeki ezgiler oyunlarımızın figür döngüsüne uyum sağlamaktadır, şimdiki ezgilerin bazılarında ise oyun, ezgi ve ritim tam olarak uyum sağlamıyor.

-Remzi: Bu dejenerasyonun sebebi yarışmalardaki süre kısıtlılığı ezgilerin kısa icra edilmesine sebep oldu bu durum ezgilerin değişmesine sebep oldu.

-Muhsin: 1970 ve 1980'li yıllarda teknolojinin şimdiki kadar gelişkin olmaması veya yaygın olmaması sebebiyle bu müzikleri icra edenlerin kendi ürettikleri ezgilerin varyantının oluşmasına sebep oldu. Ayrıca oyuna ait olmayan ezgiler oyuna ait olmaya başladı.

-Örneğin; Karpuz kestim yiyeyim ezgisi govent dediğimiz oyunda oyunun ezgisine ait olmamasına rağmen yer alır oldu. Göç, meydana salonlara geçiş ve teknolojinin gelişmesi gibi nedenlerden dolayı artık bu ezgiler halk tarafından kabul görmüş ve kulaklara yerleşmiştir. 1980 öncesinde icra edilen halk ezgilerini şu an duymak hatta çalan kişiyi bulmak çok güçtür. Zaten bu icracıların pek çoğu yaşamıyor. Şu anki müzisyenlerimiz oyuna uyan ama oyunun gerçek türküsünün melodisini yansıtmayan ezgileri kullanmaktadır. Buna rağmen halkın kulağına yerleştiği için bunları da kabullenmek gerekiyor diye düşünüyorum.

-Remzi: Bu duruma etken olarak eski ve yeni müzisyenlerin icracı olarak yetişme ortamları ve uygulamaları farklıydı. Yeni nesil teknolojiden faydalanyorken eski nesil örfi bir uygulamayla yetiştiriliyordu. Örneğin: Zurnacı olarak yetiştirilecek kişi çocuk yaşta ağızındaki kamış vasıtasıyla bir kovadaki suya nefesini aktarıyordu, nefes döndürme hareketini bu şekilde öğreniyordu.

-Muhsin: Bu ezgilerin üreticisi diyebileceğimiz insanlar bu yörede Dom veya Âşık diye adlandırdığımız kişilerdir, Kulp, Lice, Hazro, Silvan ilçelerimizde Mıtrıp deniliyor. Hakkâri yöresinde Beyzade Antep'te Abdal, diğer yörelerde yöreler de roman olarak adlandırılıyorlar. Geçmişte göçebe yaşayan, köy köy gezen sulak yerler bulduklarında çadırlarını kuran ve okuma yazma bilmeyen bir toplumdaki bahsediyoruz. Pakistan Karaçi toplumunun bir devamı olan Dom'lar Karadeniz bölgesinden, bir kısmı ise Akdeniz bölgesinden batıya doğru yayılmış ve Avrupa'ya gitmiştir. 15 sene öncesine kadar tamamen yerleşik hayata geçmişlerdir. Teknolojiyle daha iç içe yaşamaya başlamışlardır.

-Remzi: Teknolojinin sık kullanılması ustayı öğrettiğinin dışına çıkılarak yeni ezgilerin üretilmesine sebep olmuştur bu durum usta-çırak ilişkisini sekteye uğratmıştır.

-Ahmet: Eskiden davulcular 4-5 yaşlarından itibaren eğitime başlanırdı, şimdilerde ise Halk Eğitim Merkezlerinde tahsilleri sebebiyle usta eğitici olarak alınan kişiler daha geç yaşta davulu öğrenmeye başlamış kişilerdir.

-Muhsin: Kısacası enstrümanın yapımı, kullanım tarzı, usta-çırak ilişkisinin kaybolması, teknolojinin kullanımı gibi sebeplerle geleneksel yapı bozulmuş böylece halk ezgileri de değişikliğe uğramış ve hatta unutulmaya yüz tutmuş.

-Bu Müziklerin Üreticisi Olarak Domları Gösterebilir Miyiz?

-Tarihsel Süreçte Pek Çok Milletin Bu Bölgede Yaşamış Olması Bu Müziklerin Oluşmasında Etken midir?

-Ya da Bunların Hepsinin mi etkileşimi Söz Konusudur?

-Remzi: Yöremizde kullanılan çalgılar ilçelerimize göre değişiklik gösterir; Bismil, Çınar, Karacadağ gibi ilçelerde genelde davul-zurna çalınmazdı; keman, rebap, erbane gibi enstrümanlar çalınırdı.

-Karacadağ'ın daha aşağı kesimlerinde davul zurna çalınırdı. Ergani'de ise Elazığ'ın etkisiyle klarnet çalınırdı özellikle Çüngüş'te.

-Muhsin: Hem giyim tarzı hem müzik icrası açısından Elazığ'ın baskın bir karakteri mevcuttur.

-Remzi: Eğil'de 10-15 sene öncesine kadar kimse davul-zurna çalmazdı. Dilli kaval yada erbane çalınırdı. Diyarbakır'ın Eğil ilçesinde yaşamış Ruşet usta dilli kaval çalardı.

-Muhsin: İnanç kurallarının baskın olması buna bir sebepti.

-Ahmet: Hatta hiçbir enstrüman çalınmadan sözlü türküler seslendirilerek oyunlar oynanırdı.

-Remzi: On Gözlü köprü ve Bismil arasında kalan köylerde de oyunlar türkülerin sözlü olarak icra edilmesiyle oynanırdı. İl merkezinde ise davul-zurna çalınırdı ve hatta evlerinin avlusunda çalgılarıyla müzik yapan insanlarda vardı.

-Muhsin: Özellikle çevirmeli türküler eşliğinde oynanırdı, halen Diyarbakır Kulp ilçesinin Muş, Sason, Bitlis'e yakın olan köylerinde durum böyledir. Merkezde ise özellikle telli çalgılar; cümbüş, ud, zilli maşa, kanun, santur, tambur, keman kullanılmıştır. Meydanlarda davul-zurna kullanılırken; avlularda ve kapalı alanlarda bu çalgılar tercih edilmiştir. Bunun sebebi farklı kültüre sahip medeniyetlerin bir arada yaşamış olması ve etkileşim halinde olmalarıdır. Örneğin; Ermeni nüfusu bir dönem Müslüman nüfusundan daha fazlaydı ve egemen olan kültür Ermenilere aitti. Bunun yanı sıra Süryaniler, Keldaniler, Şems-i'ler, Araplar, Kürtler, Türkler tümü bir arada yaşamışlardır. O dönemde Diyarbakır'da Gülşen'i ve Nakşibendi tarikatine de mensup insanlar yaşamaktaydı. Günah olgusu sebebiyle yüksek sesli enstrümanlar yerine bahsettiğimiz telli enstrümanlar tercih edilmiştir. Haremlik-selamlık kadınların toplantılarında özellikle gözleri görmeyen icracılar tercih edilirdi. Eski dönemlerde kadın eğlentilerin de bayan sanatçılardan Azize adlı bayan sanatçı cümbüş çalardı, Edi ve Medi adlı bayan sanatçılar ud ve zilli maşa çalarlardı. Yani bu toplumda müzik sadece erkek egemen değildir. Diyarbakır'da 33 medeniyet yaşamıştır.

-Ahmet: Salon düğünlerinde cümbüş çalınırdı.

-Dengbejlik Geleneğinden Bahseder misiniz?

-Muhsin: Bu müziğin asıl kaynağı Dengbejlik geleneğidir.

-Ahmet: 200-300 sene önceki ezgiler Dengbejlik geleneğiyle günümüze kadar gelmiştir. Dönemin hikâyelerini anlatan bu ezgiler kulaktan kulağa geçerek günümüze kadar gelmiştir.

-Muhsin: Deng: Ses, Bej: Söyleyen demektir. Ağıt, sevinç, savaş, kahramanlık, yoksulluk ifade eden eden dengbejlerimiz, Kelam ve Sıtran olarak 2'ye ayrılır; Kelam

şeklinde söylenen dengbejler uzun hava gibidir, Sıtranlar ise daha hareketli ve kendi içinde bir ritmik öğeye sahiptir. Bunu söyleyen kişiye de dengbej denir. Dengbejlerin bir özelliği de çevirmeli türküleri de icra etmeleridir. Oyunlara ait olan çevirmeli türküleri de icra ederler. Çevirmeli türkü, ilk söyleyen kişinin söylediği türkü dörtlüğünün son cümlesini diğer dengbej de tekrar eder ikinci dengbej diğer dörtlüğü okur. Bölgemizde yaşayan annelerin ağıtları, türküleri, ninnilerinin de müziğimize katkısı büyüktür.

-Velime Gecelerinden Bahseder misiniz?

-Muhsin: Bu gecelerin özelliği toplumda sözü geçen kanaat lideri diyebileceğimiz kişilerin tertip ettiği gecelerdir. Bu görevi her defasında farklı bir kişi üstlenir o kişinin evinde toplumsal meseleler, çözülmesi gereken sorunlar ile ilgili konuşmalar yapılırdı. Ev sahibinin yükünü hafifletmek için meclise gelen herkes elinde ikramlarla gelirdi. Bu sorunlar çözüldükten sonra eğlence başlar, müzik yapılırken kapalı alanlarda icra edilen enstrümanlar kullanılırdı, yöreye ait oyunlar oynanırdı. Nu gecelerde herkes yaş statüsüne göre otururdu, oynarlarken de durum böyleydi. Misafirlere ikramlar ev sahibi ve o grup içinde en kişiler tarafından yapılırdı. Velime gecelerinin son temsili 4 sene önce Gazi Köşkü'nde yapılmıştır. Halen nadirende olsa Eyvan geceleri adı altında sürdürülmeye çalışılmaktadır. Eyvan; evin içindeki en büyük salona verilen isimdir. Bu meclisleri adı Urfa'da Sıra geceleri Adıyaman'da Harfhane Çorum, Balıkesir yöresinde Yaren olarak adlandırılmaktadır.

-Ahmet: Türkülerimiz ve halaylarımız eskiye göre daha hızlı icra edilmekte bunun sebebi müzik icrası yapan gençlerin rap müzik dinlemesi ve yarışmalardaki süre kısıtlılığından dolayı değişen ezgilerin düğünlere de bu şekilde etki etmesidir.

-Muhsin: Kurumların hazırladığı halk oyunu yarışmalarında hazırlayıcı kimselerin oy kaygısı sebebiyle yöre oyunlarımız ve müziklerimiz belli bir kalıba sokulmaya çalışılmıştır. Salon müzisyenleri de eski icrayı bilmedikleri için ve medyaya yansıyan yarışma ezgilerini karışık bir düzende çaldıkları için geleneksel tavrı bozmaktadırlar. Eskiden düğünlere düğün sahipleri iyi oyuncularını çağırırdı.

-Ahmet: Eskiden düğünlerde iyi oynayan ve çalan kişileri yarışmaya veya gösterilere hazırlardık yani halktan alırdık. Şimdilerde ise tam tersi bir durum söz konusudur yarışmadaki ezgileri düğünlerde kullanmaya başladık, oysaki düğünlerimizdeki oyun figürleri çok zengindi.

-Muhsin: Oyunlarımızın isimleri yanlış telaffuz edilmektedir; Halay bir türdür, halaylar Türkiye'nin pek çok yöresinde farklı tavırda oynanmaktadır. Diyarbakır yöresinde her halayın bir ismi vardır, geçmişte bazı sebeplerden dolayı bu isimlerin kullanılmaması ve farklı bir şekilde adlandırılmasıyla halkın kulağına yerleşmiştir. Örneğin; Govent kelimesi yerine genel bir tabir olan halay ifadesi kullanılmıştır. Oysaki halay bir türdür, Govent ise halay oyunlarından birinin adıdır.

-Ahmet: Örneğin; Delilo diye bilinen oyunun asıl adı Kürtçe'de Gırani, Zazaca'da Şironi bazı yörelerde Şirvani ve Delile olarak ifade edilmektedir. Aslında oyun aynıdır.

-Muhsin: Oyun ayakla icra edilir, farklı toplumlarda ayak kelimesi pe, pa ve ling olarak ifade edilir. Bizim oyunlarımızda yekling, düling, seling gibi ifadeler vardır. Bu tek ayak, iki ayak ve üç ayak anlamlarına gelir, figür farklılığından dolayı bu isimler kullanılmıştır. Bu isimler oyun adı olarak kullanılmıştır. Seling'e, Çaçane'de denilmektedir. Bazen de türkünün adı oyunun adı da olabilmektedir. Örneğin; Delilo oyunun adı değil, bir türkünün güftesinde geçen sözdür. Veya Esmerim bir oyunun müziğine sonradan İzzet Altınmeşe tarafından söylenen sözlü türkü haline gelmiş Esmerim Biçim Biçim'in katkısıdır. Oyunların oynanış biçiminde de farklılıklar vardır; Merkezde oynanan oyunların tavrı ile Dicle ilçesinin Piran Köyü, Kulp ve Bismil gibi ilçelerimizde oynanan oyun tavırları birbirinden farklıdır. Temel aynı nüans farklılıkları vardır. Giyim ve takıda da farklılıklar vardır. Merkezde; başa külah giyilirken, Dicle, Hani, Kulp ve Lice'de kar yağışı daha yoğun olduğundan oralarda papak kullanılır. Yine bu yörelerde insanların geçim kaynağı hayvancılık ve ormancılık olduğu için işlerini kısıtlamaması açısından şalvarlarının ağları daha kısa yapıdadır ve daha kalındır.

-Ahmet: Yazın daha sıcak olan mezralarda başa çefi giyilirdi. Başlık takılmasının sebepleri arasında; saçların görünmemesi için dini yönü, boyu yüksek ve endamlı göstermesi, kışın soğuktan yazın sıcaktan koruması olarak gösterilebilir.

-Muhsin: Yazın güneş ışınlarından korunmak amacıyla kruvaze ceket giyilirdi. Özellikle düğünlerde kirli beyaz ayakkabı tercih edilirdi.

-Ahmet: Yarışmalarda bir renk uyumu olsun diye tek tip kıyafetler kullanılmıştır. Düğünlerimizde durum böyle değildir.

-Oyun Düzeninde Erkek Halayının Sırası Nedir?

-Ahmet: Oyunda ve müzikte yavaştan hızlıya bir icra söz konusu olması gerekirken, düğünlerde belirli bir sıralaması olmayıp halay başı belirleyicidir, onun el hareketi oyunun ve müziğin değişimine sebep olmaktadır. Yarışmalarda ise önceden belirlenmiş bir sıraya uyulmak zorundadır. Eskiden biz en son Keşeo adlı oyunu oynamayı tercih ederdik. Bunun sebebi aynı zamanda oyuna devam ederken dinlenmektir çünkü Keşeo çok ağır oynanan bir oyundur.

-Erkek Halayına Kadınlar Eşlik Eder mi?

-Remzi: Gerçekte haremlik-selamlık geleneğinden dolayı erkekle bayan bir arada oynamazdı, arada bir perde olur ya da bayanlar ayrı bir mekânda oynardı. Günümüzde durum farklıdır. Erkek halayları fiziksel açıdan kadın halaylarına uyum sağlamayabilir bu sebeple kadınlarımızın oynadığı oyunlar ile erkeklerimizin oynadığı oyunlar farklılık göstermektedir. Yanlış olmasına rağmen yarışmalarda kadın ve erkekleri aynı oyunlarda oynattığımız olmuştur. Ayrıca kadınlar soloya çıkmaz, ekip başı olmaz. Kendi eğlentileri arasında bunları yapabilirler.

-Muhsin: Geleneksel toplun yapısında kadın ve erkek bir arada oynamaz ama birinci derecede yakınlar kol kola girerler. Kadın erkek grubunun içine dahil olduğunda müzik daha ağır icra edilir. Köyden kente olan göçler sayesinde bu durum farklılaşmıştır artık düğünler il merkezinde salonlarda yapılmaya başlanmıştır, müzik hızına da uyulmamakla birlikte geleneksel müzik aletlerimizde kullanılmamaya başlanmıştır. Eskiden düğünlerin en kısıası 3 gün sürerdi bu kırsallarda daha çok görülürdü, şehir merkezinde bunun yapılabileceği meydanlar kalmamıştır ve maddi imkanlar da bunu sınırlamaktadır.

-Erkek Halayının Ayak Figürlerinde Farklılık Olması Müziğin Değişimine Sebep Oluyor Mu?

-Ahmet: Hayır olmuyor. Oyunun döngüsü ile örtüşmeyen müzikler üç ezgi sonra birbirini tamamlıyor.

-Muhsin: Bizim oyun formlarımız yarım ay, tam daire ve düz çizgi formundadır. Erkek halayı düz çizgi formunda ileri çıkararak ve geri gelerek oynanan bir yapıya sahiptir.

Bütün bu görüşmelerin yanı sıra, Diyarbakır yöresini tüm yönleriyle çok iyi tanıyan, görüşme yapmam için yöre halkının önerdiği ve Diyarbakır erkek halayları ile bunların müziklerini bilen, duayenlerinden Abdurrezzak İNAL ile görüşme yapmak istedik. Fakat rahatsızlığı sebebiyle kendisine, tez yazım süreci içerisinde bizzat ulaşamadık. Ama, Sakarya Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölümü mezunu Abdullah TEMUÇİN'in 2006 yılında hazırlamış olduğu 'Diyarbakır Yöresi Halk Oyunları Müzikleri' adlı lisans bitirme ödevinin konusu gereği, kendisiyle görüşme yapmış olduğunu öğrenip, ses kaydına ulaştık. Bu ses kaydında yer alan konuşmaları metne dönüştürdük. Diyarbakır yöresi halk oyunları ve müzikleri ile alakalı olan bu konuşma metnini aynen aktarıyorum;

Halayların müziklerinde, oyuna bir giriş aşaması olur. Bu esnada enstrümanı çalan kişi doğaçlama olarak icrada bulunur. Daha sonra oyuncular halay için yerlerini alınca oyuncuların konsantrasyonunu arttıracak ezgileri, müzisyen icra etmeye başlar. Bu ezgilerin başlangıcını belirleyen kişi ise halay başıdır. Sağ eli ile işaretini verince müzisyen ne çalacağını ve hangi oyunun oynanacağını anlar ve böylelikle müziğin hazırlık aşaması sona erer, oyunun müzikleri çalınmaya başlanır. Ardından peş peşe oynanacak olan oyunları yine halay başı komutlarıyla belirler, bununla birlikte ezgi de değişim gösterir. Hatta sözleri olan melodiler de, aralarda icra edilir. Ekip başının yönlendirmesiyle devam eden bu oyunlar ve müzikler silsilesi yerini, bir süre sonra adap gereği müzisyenin isteğine bırakılarak devam eder. Müzisyen, yörenin ezgilerinden aklına gelenleri ard arda icra edilmeye başlar. Bu ardı sıra yapılan ezgilerin her biri, oyuncuların motivasyonunu arttırmak için farklı perdede ve farklı makamda hiç kesinti yapılmadan icra edilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. SONUÇLAR

Diyarbakır yöresi erkek halayı oyununda icra edilen melodilerin derlenmesi ve makam analizi konusundaki çalışmada; incelenen ezgilerin Geleneksel Türk Sanat müziği analiz yöntemi ile elde edilen makamsal sonuçları aşağıdaki gibidir.

1. Diyarbakır yöresi erkek halayının yirmi beş (25) adet ezgisine ulaşılmıştır.
2. Analiz edilen ezgilerden sekizinin; Hüseyini makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.
3. Analiz edilen ezgilerden yedisinin; Uşak makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.
4. Analiz edilen ezgilerden dördünün; Nişabur makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.
5. Analiz edilen ezgilerden üçünün; Çargâh makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.
6. Analiz edilen ezgilerden ikisinin; Nikriz makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.
7. Analiz edilen oyun müziklerinin birinin; Karcıgar makamı dizisinde olduğu anlaşılmıştır.

4.2. ÖNERİLER

Çalışmanın nihayetinde elde edilen sonuçlara göre ilgili öneriler şöyledir;

1. Yurdumuzda hâlen derlenmemiş müzik eserleri olabileceğinden, geleneksel mirasımızın devamlılığını sağlamak ve korumak amacıyla bu tür derleme çalışmalarının teşvik edilmesi önerilmektedir.

2. Bu çalışmada bulunan derlenmiş melodilerin TRT Repertuarına kazandırılması önerilmektedir.

3. Bu çalışmadaki derlemelerin Konservatuarların ilgili bölümlerinde ve Halk Eğitim Merkezlerinde öğretilmesi önerilerimizden bir diğeridir.



KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akyıldız, N. (2000). *Türk Halk Oyunları*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.
- Arel, H. S. (1968). *Türk Müsiki Nazariyatı Dersleri*. İstanbul: Hüsnütabiât Matbaası.
- Beysanoğlu, Ş., Turhan, S., & Dökmetaş, K. (1996). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınlar.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (18. Baskı). Ankara: Yorum Basım Yayın ve Matbaacılık Ltd. Şti.
- Çakır, A. (2009). *Tozlu Adımlar Türk Halk Oyunları Makaleler-İncelemeler*. Ankara: Kültür Ajansı Yayınları.
- Çelik, Y. (2008). *Diyarbakır Surlarında Hayvan Figürleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Diyarbakır: T.C. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Programı
- Çiftçi, G., Çakır, G., & Çakır, A. (2016). "Political crisis' and their implications on heritage sites: The case of Turkey" [Politik kriz ve bunların miras alanlarına etkileri: Türkiye Örneği]. *Journal of Tourism Theory and Research*.
- ÇŞİM. (2018). *İl Çevre Durum Raporu*. Diyarbakır: T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı 201. Çevre ve Şehircilik İl Müdürlüğü.
- Dalkılıç, N., & Halifeoğlu, F. M. (2012). *Diyarbakır Kültür Envanteri-1*. Diyarbakır: Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:148 Folklor Dizisi* (Cilt 2) *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Diyarbakır İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2019). *Genel Bilgiler/Tarihçe*. <http://diyarbakir.ktb.gov.tr/TR-56882/tarihce.html>
- Diyarbakır Müze Müdürlüğü. (2019, 6 5). *130 Asırdır akan bir nehir, 33 Medeniyet, Bir şehir; Diyarbakır*. T.C. Diyarbakır Valiliği: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:yXhRpDY_Q_gJ:www.diyarbakir.gov.tr/diyarbakir&hl=tr&gl=tr&strip=0&vwsr=0
- Doğan, A. S. (2011). "Erzurum'un İlçelerinde Oynanan Halay Oyunlarında Bilinmeyen Garabet Garampet". *Ekev Akademik Dergisi*, 15(49), 131.

- Doğan, A. S. (2011). "Erzurum'da Oyun Folkloru". *Sanat Dergisi* (20), 25-40.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- DÜİİBF. (Kış-2015). "Diyarbakır İline Ait Bölgesel Kalkınma Analizi". *Dicle Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi C:5 S:9 Kış-2015 (67-80)*, 5, 67-80.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ensarioğlu, G. (2018). Diyarbakır'ın Sosyo Ekonomik Durumu. *Tüm Yöreleriyle Diyarbakır* (s. 266-270). Diyarbakır: Efil.
- Erten, M. (2001). *İlimiz Diyarbakır*. Diyarbakır: Kare Yayınları.
- Garan, F. S. (2011). *Diyarbakır Monogramisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Gâzimiñâl, M. R. (1991). *161 Halk Müziği ve Oyunları Dizisi 7: Türk Halk Oyunları Katalođu* (Cilt 1). Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları
- Gezgin, M. (1997). *Sosyal Yapı Açısından Genel Sosyoloji-Köy Sosyolojisi İlişkileri*. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Yayınları.
- Gündüz, A. (2011). *TRT Repertuarında Bulunan Hatay Türkülerinin Makamsal Özellikleri Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik bilimleri Anasanat Dalı.
- Ertural S. ve Güzeloğulları Ertural, N. (2006). "Ortak Kültürel Değerlerin Oluşumunda ve Yaşatılmasında Türk Halk Oyunlarının İşlevleri" [Bildiri]. Ege Üniversitesi 1. Uluslararası Türk Dünyası Kültür Kurultayı, İzmir.
- Haspolat, K. (2010). "Doğal Güzellikleriyle Diyarbakır". Kenan Haspolat (Ed.) *Diyarbakır Tarım, Doğa Ve Çevre Sempozyumu, Diyarbakır'da Çevre ve Doğa, 1-3 Haziran 2010*, (ss. 265-280), Diyarbakır: Diyarbakır İl Gıda, Tarım Ve Hayvancılık Müdürlüğü Yayınları.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj Kağıt San. Tic. LTD.
- Işık, İ. (2014). *Geçmişten Günümüze Diyarbakırlı İlim Adamları Yazarlar ve Sanatçılar*. Ankara: T.C. Diyarbakır Valiliği.

- Kağıtçıbaşı, Ç. (1988). *"Halk Oyunu" Temel Britannica, Temel Eğitim Ve Kültür Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: Hürriyet Yayınevi.
- Karaaslan, Ç. (2010). *Tarihi kentlerde kimliksizleşme sorunu ve bir çözüm yolu olarak kentsel canlandırma projeleri (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Peyzaj Mimarlığı Anabilim Dalı.
- Karacadağ Kalkınma Ajansı. (2018). *İstatistiklerle Diyarbakır/Raporlar*. Diyarbakır: KKA.
https://www.karacadag.gov.tr/Dokuman/Dosya/www.karacadag.gov.tr_307_WH5M35SO_istatistiklerle_diyarbakir_2018.pdf
- Karacadağ Kalkınma Ajansı. (2013). *Diyarbakır İli Lisanslı Depoculuk Fizibilite Raporu/Diyarbakır İli ve Tarımsal Potansiyeli Hakkında genel Bilgiler*. Diyarbakır: KKA.
https://www.karacadag.gov.tr/Dokuman/Dosya/www.karacadag.org.tr_201_SC0R32TF_diyarbakir_ili_lisansli_depoculuk.pdf
- Karacadağ Kalkınma Ajansı. (2013). *Diyarbakır Suriçi Sosyo-Ekonomik Analizi Raporu*. Diyarbakır: KKA. www.karacadag.gov.tr:
https://www.karacadag.gov.tr/.../www.karacadag.org.tr_45_OG2B12WH_sur_ilcesinde_
- Karakaş, A., & Çenberlitaş, İ. (2014). "Diyarbakır İlinin Turizm Potansiyelinin Swot Analizi İle Belirlenmesi". [Bildiri], 9th International Conference Tourism Uluslararası Kongre. Balıkesir.
- Kılıçarslan, M. (2018). *Kente Göçle Gelenlerde Kentlilik Bilinci: Kaynartepe Mahallesi Örneği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korkmaz, K. (2003). "Osmaniye Halk Oyunları Hakkında Bazı Görüşler"[Bildiri]. *Osmaniye Folkloru Ve Halk Kültürü Sempozyumu* (s. 126-134). Osmaniye: Osmaniye Valiliği.
- Kösemihal, N. (1999). *Sosyoloji Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kutluğ, Y. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar İnceleme* (1 b.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Malabadi Diyarbakır Eczacı Odası Bülteni: Diyarbakır Halk Oyunları (2019) Diyarbakır: Malabadi Diyarbakır Eczacı Odası e-
kutuphane.teb.org.tr/pdf/eczaciodasiyayinlari/diyarbakir/11.pdf

- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Diyarbakır İl Milli Eğitim Müdürlüğü: Genel Bilgiler (3 Nisan 2018) Diyarbakır: T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Diyarbakır İl Milli Eğitim Müdürlüğü. <http://diyarbakir.meb.gov.tr/www/genel-bilgiler/icerik/9>
- Özkan, İ. H. (2015). *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8 b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi I* (Cilt 1). Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Müsîkîsi Ansiklopedisi II* (Cilt 2). Ankara: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizi.
- Sarisözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usûlleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası LTD. Şirketi.
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi* (Cilt 2). Ankara: Denk Ajans.
- Şahin, M. (2014). "Diyarbakır Halk Oyunlarından Keşeo, Delilo, Halay, İki Ayak, Esmer Oyunlarının Müzik Analizi, Düzenlenmesi ve Çok Sazlı İcrasının İncelenmesi". *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, 3 (7), 92-107.
- T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı Diyarbakır İl Tarım ve Orman Müdürlüğü. (5.8.2019). <https://diyarbakir.tarimorman.gov.tr/Menu/30/Tarihce>
- T.C. Adalet Bakanlığı Diyarbakır Açık Ceza İnfaz Kurumu. (17.6.2019). <http://www.diyarbakiracak.adalet.gov.tr/D%C4%B0YAR.html>
- Tanrıkorur, C. (1992). *Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi*. Ankara: Çukurova Matbaacılık.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Uzunkaya, E. (2005). *Halay Türü Oyunların Özellikleri, Dağılımı ve Hareket Yapılarının Analizi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anasanat Dalı
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi* (2 b.). Ankara: Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Yakalı Evsen, N. (2011). *Blanus (Reptilia: Amphisbaenia) Cinsinin Diyarbakır İl Sınırları İçerisindeki Dağılışı ve Taksonomisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Diyarbakır: T.C. Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü
- Yanmış, M. B., & Kahraman. (2013). "Gençlerin Dini Ve Etnik Kimlik Algısı: Diyarbakır Örneği". *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8 (2), 117-153.

Yener, S. (2001). "Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi" [Bildiri]. Müzikte 2000 Sempozyumu, Ankara.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Abdullah Kadir ÖZAYDIN
Doğum Yeri ve Tarihi	AYDIN / 02.12.1975
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü (Türk Sanat Müziği Branşı)
Yüksek Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı Müzikoloji Sanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Tanburi Necdet Yaşarın Nihavend Makamındaki Taksimlerinin Makamsal Açından İncelenmesi</i> (3 Yazarlı, 1. İsim, Sözlü Sunum, ISBN: 978-605-288-354-9, Uluslararası/ECSAC'18, 2018: Antalya/Türkiye) 2. <i>Tanburi Cemil Beyin Saz Eserlerinin Analizi</i> (3 Yazarlı, 1. İsim, Sözlü Sunum, ISBN: 978-605-9504-14-0, Uluslararası/MÜDA, 2017: Diyarbakır/Türkiye) 3. <i>Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Analizi</i> (3 Yazarlı, 2. İsim, Sözlü Sunum, ISBN: 978-605-82760-0-0, Uluslararası/ECSAC'17, 2017: Prag/Çek Cumhuriyeti) 4. <i>Tanburi Sadun Aksüt Ve Tanburi Emin Akan'ın Tanbur Metodlarının Karşılaştırmalı Analizi</i> (3 Yazarlı, 2. İsim, Sözlü Sunum, ISBN: 078-605-288-354-9, Uluslararası/ECSAC'18, 2018:

	Antalya/Türkiye) 5. <i>Ahmet Lütfü Taşçı Ve Dr. Ümit Mutlu'nun Kanun Metodlarının Karşılaştırmalı Analizi</i> (3 Yazarlı, 3. İsim, Sözlü Sunum, ISBN: 978-605-288-354-9, Uluslararası/ECSAC'18, 2018: Antalya/Türkiye)
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuarı (Öğretim Görevlisi Temel Bilimler Bölüm Başkanı)
İletişim	
E-Posta Adresi	tanburikadir@gmail.com Gsm: 0 530 872 94 77
Tarih	