



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

**DİYARBAKIR-ELAZIĞ-ŞANLIURFA KENTLİ MAKAMSAL MÜZİK
GELENEKLERİNE TARİHSEL VE ANALİTİK BİR BAKIŞ**

Mehmet Alişan BUDAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Müzik Teorileri Anabilim Dalı

DİYARBAKIR-ELAZIĞ-ŞANLIURFA KENTLİ MAKAMSAL MÜZİK
GELENEKLERİNE TARİHSEL VE ANALİTİK BİR BAKIŞ

Mehmet Alişan BUDAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

DİYARBAKIR-ELAZIĞ-ŞANLIURFA KENTLİ MAKAMSAL MÜZİK GELENEKLERİNE TARİHSEL VE ANALİTİK BİR BAKIŞ

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Mehmet Alişan BUDAK

ÖZ

Tarihte bilinen isimleri ile Diyarbakir, Harput ve Urfa kentleri, makam müziği açısından Anadolu ve Yukarı Mezopotamya'nın önemi merkezleri olmuşlardır. Söz konusu kentli müzik geleneklerinin günümüze ulaşmış örnekleri birçok müzikal değişken açısından ilgi çekici benzerlik ve farklılıklar içermektedirler. Öte yandan bu kentli geleneklere ait yerel bir müzik terminolojisi de söz konusudur. Çalışmanın ilk bölümünde yöre müziğinin tarihsel arka planı ve yerel müzik terminolojisi konularında derleme bilgiler sunulmuştur.

İkinci bölümde çalışma konusu yörede ortak olarak kullanılan Beşiri, İbrahimi, Kürdi, Muhalif ve Nevruz makamlarının tarihsel nazariyat kaynaklarındaki tarifleri araştırılmıştır. Bu makamların Diyarbakir'e ait örnekleri ezgi çekirdekleri metodu kullanılarak analiz edilmiştir. Söz konusu makamların Harput ve Urfa'daki örnekleri ile birlikte, bu makamların Azerbaycan, İran, Irak gibi yörenin etkileşim içerisinde olduğu çevre coğrafyalardaki kullanımlarına dair analitik bilgiler sunulmuştur.

Sonuç olarak çalışma konusu kentlerdeki *yerel* makam yapılarının tarihsel kaynaklar ve çevre coğrafyalar ile büyük oranda tutarlılık sergiledikleri gözlemlenmiştir. Ayrıca yöreye özgü çok katmanlı bir makam kurgusu ve bu kurgu üzerine inşa edilen müzikal türlerin/biçimlerin komşu coğrafyalardaki makam müziği uygulamaları ile benzer karakterde oldukları tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Diyarbakir, Urfa, Harput, makam analizi, ezgi çekirdeği.

A HISTORICAL AND ANALYTICAL OVERVIEW OF THE URBAN MAKAM MUSIC TRADITIONS OF DİYARBAKIR-ELAZIĞ- ŞANLIURFA

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Mehmet Alişan BUDAK

ABSTRACT

The cities of Diyarbekir, Harput and Urfa, with their known names in history, have been the important centers of Anatolia and Upper Mesopotamia in terms of makam music. Existing examples of these urban musical traditions contain interesting similarities and differences as to many musical variables. On the other hand, these urban traditions have a local musical terminology. In the first part of the study, the historical background of local music and its terminology are explained.

In the second part, the descriptions of the makams Beşiri, İbrahimi, Kürdi, Muhalif and Nevruz, which are commonly used in the region, within the historical theoretical sources were investigated. The samples of these makams from Diyarbekir were analyzed using the melodic nuclei method. Along with the examples of the aforementioned makams in Harput and Urfa, analytical information on the use of these makams in surrounding geographies such as Azerbaijan, Iran and Iraq has been presented.

As a result, it has been observed that the local makam structures in the cities subject to the study are highly consistent with historical sources and surrounding geographies. In addition, it has been determined that a multi-layered maqam perception peculiar to the region and the musical genres built on this structure possess similar characteristics with the practices of makam music in neighboring geographies.

Keywords: Diyarbekir, Urfa, Harput, makam analysis, melodic nuclei.

TEŞEKKÜR

Öncelikle lisans ve lisansüstü eğitim hayatımda öğrencisi olduğum için kendimi çok şanslı hissettiğim, aynı zamanda tez çalışmamın danışmanı olan Prof. Dr. Cenk Güray'a her mânada minnettar olduğumu belirtmek isterim. Değerli yorumları ile tez çalışmasının son şeklini almasını sağlayan jüri başkanı Doç. Dr. Mehmet Yüksel'e ve jüri üyesi Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'a; makam müziğine yönelmemi sağlayarak hayatıma dokunan çok değerli Edvan Kengil ve Doç. Dr. A. Maruf Alaskan hocalarıma; YBÜ'nde çalışma şansı bulduğum kıymetli hocalarım Öğr. Gör. Emre Düzenli ve Doç. Dr. Alper Akdeniz'e; Hacettepe Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Teorileri Anabilim Dalı'nın tüm değerli öğretim üyelerine; bu çalışmaya zaman ayırarak değerli görüşlerini paylaşan Dr. Mehmet Özbek, Mehmet Üçer, Dr. Ferhat Çaylı, Dr. Osman Öksüzoğlu ve Arş. Gör. Harun Korkmaz'a; tez çalışmalarımızı kolektif bir şekilde yürüttüğümüz klarnet sanatçısı Nuri Yılmaz ve çalışmamda atladığım önemli bir detayı hatırlatan İrem Yamansoy arkadaşlarıma; deneyimlerini cömertçe paylaşan Diyarbakirli büyüklerim Hayri Yoldaş, Celal Güzelses(*torun*), "*udî*" Yervant Bostancı, Şeyhmus Diken ve "*mevlithan*" Mustafa Beybur'a ve abim Veysel Budak'a şükranlarımı sunarım.

Tüm Diyarbakirliler adına *fahri hemşehrimiz* Arif Güray'ın anısına...

“Şark Bülülü” Celal Güzelses’e,

“Hafız” Osman Öge’ye

ve

“Tenekeci” Mahmut Güzelgöz’e ithafen...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İTHAF	v
TABLOLAR DİZİNİ	viii
GÖRSEL DİZİNİ	ix
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: DİYARBEKİR-HARPUT-URFA KENTLİ MAKAMSAL MÜZİK GELENEKLERİ	6
1.1. Makam Anlatılarında Diyarbekir-Harput-Urfa.....	6
1.2. Kentlerin Tarihi Ve Demografik Yapıları	7
1.3. Kentlerin Tarihinde Müzik	8
1.4. Kentli Müziğin İcra Şekli ve Müzikli Toplantılar	12
1.5. Kentli Müzik Geleneğinin Ses Malzemesi: Makamlar	13
1.5.1. Yörede Sadece Bir Kentli Müzik Geleneğinde Bulunan Makamlar	15
1.5.2. Yörede Birden Fazla Kentli Müzik Geleneğinde Bulunan Makamlar	19
1.6. Türkülerin Ritmik Yapıları	27
1.7. Kentli Makamsal Müzik İçerisindeki Türler.....	27
1.8. Kentli Yaşantıda Dini Müziğin Yeri.....	32
1.9. Kentli Müzik Geleneklerinde Söz Unsuru	33
1.10. Kentlerin Ses İşçileri: Müzik İcracıları.....	35
1.11. Kentlerin Müzik Hafızaları: Üstâdlar	36
2. BÖLÜM: DİYARBEKİR-HARPUT-URFA MÜZİK GELENEKLERİNDE ORTAK OLARAK BULUNAN YEREL MAKAMLAR HAKKINDA TESPİTLER	38
2.1. Beşiri Makamı İle İlgili Tespitler	39
2.1.1. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Beşiri Eserlerin Analizi .	39
Beşiri Hoyrat (Ben de yetim)	39
Ateş-i Ruhların Yaktı Bu Gönlümü	43
Meclisinde Mail Oldum Ben Bir Kaşî Karaya	45
2.1.2. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Beşiri Makamı.....	48

2.1.3. Beşiri Makamı İle İlgili Genel Yorum	50
2.2. İbrahimi Makamı İle İlgili Tespitler	57
2.2.1. 20.yy Teori Kaynaklarında İbrahimi Makamı	57
2.2.2. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan İbrahimi Divân'ın Analizi	58
2.2.3. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda İbrahimi Makamı.....	64
2.2.4. İbrahimi Makamı İle İlgili Genel Yorum.....	66
2.2.5. Divân Hakkında Tespitler Ve Diyarbakir Divânı'nın Analizi	74
2.3. Kürdi Makamı İle İlgili Tespitler.....	82
2.3.1. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Kürdi Türü Makamlar	82
2.3.2. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Kürdi Hoyrat'ın "Kalemi Kaşta Koydun" Analizi	89
2.3.3. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Kürdi Makamı.....	94
2.3.4. Kürdi Makamı İle İlgili Genel Yorum	97
2.3.5. Cembeli Hakkında Tespitler Ve Cembeli Maya'nın Analizi	107
2.4. Muhalif Makamı İle İlgili Tespitler	114
2.4.1. 15.yy ve Öncesi Teori Kaynaklarında Muhalif Türü Makamlar.....	114
2.4.2. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Muhalif Türü Makamlar.....	115
2.4.3. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Muhalif Eserlerin Analizi	118
Muhalif Hoyrat (Daldalanım).....	119
Bahçada Yeşil Hıyar ve Yar İçerden (Hoyrat)	123
2.4.4. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Muhalif Makamı.....	128
2.4.5. Muhalif Makamı İle İlgili Genel Yorum.....	128
2.5. Nevruz Makamı İle İlgili Tespitler	138
2.5.1. 15.yy ve Öncesi Teori Kaynaklarında Nevruz Türü Makamlar.....	138
2.5.2. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Nevruz Türü Makamlar	140
2.5.3. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Nevruz Gazel'in Analizi	144
2.5.4. Harput ve Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Nevruz Makamı.....	149
2.5.5.Nevruz Makamı İle İlgili Genel Yorum.....	151
SONUÇ	156

KAYNAKLAR	160
Etik Beyanı.....	172
Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu.....	173
Master's Thesis Originality Report.....	174

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim)	43
Tablo 2. Ateş-i Ruhların	45
Tablo 3. Meclisinde Mail Oldum.....	47
Tablo 4. İbrahimi Divân (Silmedin gözyaşını)	63
Tablo 5. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam).....	79
Tablo 6. Kürdi Hoyrat (Kalemi Kaşta Koydun)	94
Tablo 7. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor)	111
Tablo 8. Muhalif Hoyrat (Daldalanım).....	123
Tablo 9. Bahçada Yeşil Hıyar ve Yar İçerden (Hoyrat)	127
Tablo 10. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim)	148

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Diyarbakir’de bulunan tunçtan kös (13.yy ilk çeyreği).....	10
Görsel 2. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Aranağme (A Bölümü)	40
Görsel 3. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), 1. ve 2. mısralar ve terennüm (A Bölümü)	40
Görsel 4. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Aranağme (B Bölümü)	41
Görsel 5. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), 3. ve 4. mısralar ve terennüm (B Bölümü)	41
Görsel 6. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Aranağme (C Bölümü)	42
Görsel 7. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim) 3. ve 4. mısralar ve terennüm (C Bölümü)	42
Görsel 8. Ateş-i Ruhların, Giriş (A Bölümü).....	44
Görsel 9. Ateş-i Ruhların, 1. mısra (A Bölümü).....	44
Görsel 10. Ateş-i Ruhların, 2. mısra (B Bölümü).....	45
Görsel 11. Meclisinde Mail Oldum, Giriş (A Bölümü).....	46
Görsel 12. Meclisinde Mail Oldum, 1 ve 3. mısralar (A Bölümü).....	46
Görsel 13. Meclisinde Mail Oldum, 2. mısra ve bağlantı (B Bölümü).....	47
Görsel 14. Harput’ta Beşiri makamının ezgisel hareketleri.....	49
Görsel 15. Kerkük’te Beşiri Hoyrat ezgisel yapısı.	50
Görsel 16. Beşiri makamı örnekleri.	56
Görsel 17. Şerif Çelebi’ye isnat edilen İbrahimi saz eserlerinde ezgi katmanları.	58
Görsel 18. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Giriş (A Bölümü).....	60
Görsel 19. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Birinci Beyit (A Bölümü).....	60
Görsel 20. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Aranağme (B Bölümü)	61
Görsel 21. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), İkinci Beyit (B Bölümü).....	61
Görsel 22. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Aranağme (C Bölümü)	62
Görsel 23. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Üçüncü Beyit (C Bölümü).....	62

Görsel 24. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Terennüm (C Bölümü)	63
Görsel 25. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Aranağme (Son)	63
Görsel 26. Harput İbrahimiye aranağmelerin giriş bölümleri (Çok katlı makam yapısı)...	65
Görsel 27. Urfa’da İbrahimi’nin ezgisel yapısı.....	65
Görsel 28. Irak makam geleneğinde İbrahimi	66
Görsel 29. İbrahimi makamı örnekleri.....	73
Görsel 30. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Giriş (A Bölümü)	75
Görsel 31. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Birinci Beyit (A Bölümü)	75
Görsel 32. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Aranağme (B Bölümü).....	76
Görsel 33. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), İkinci Beyit (B Bölümü)	76
Görsel 34. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Aranağme (C Bölümü).....	77
Görsel 35. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Üçüncü Beyit (C Bölümü)	78
Görsel 36. Divân örneği (Diyarbekir Divânı)	81
Görsel 37. 17. - 19.yy arası teori kaynaklarında Kürdi makamının temsili ezgi katmanları.	88
Görsel 38. Arel-Ezgi sisteminde ve 20.yy nazariyatında “Kürdi” makamının algısı.	88
Görsel 39. 17-18.yy repertuarında Kürdi makamının temsili ezgi katmanları.	89
Görsel 40. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Giriş Taksimi.....	91
Görsel 41. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 1. ve 2. Mısra ve kısa bağlantı.....	91
Görsel 42. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim.....	92
Görsel 43. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı.....	92
Görsel 44. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim.....	93
Görsel 45. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı.....	93
Görsel 46. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim (son).....	94
Görsel 47. Harput Kürdî Hoyrat saz açışı bitiş cümleleri.....	95
Görsel 48. Kerkük Kürdo hoyratı ezgi kalıbı	95
Görsel 49. Münir Beşir’in Kürdi taksiminde kalıp ezgiler (Bashir, 1971).	96

Görsel 50. Bayat-Kord guşesinin modal şeması (Farhat, 1990, s.33).....	97
Görsel 51. Alizadeh'in "Bayat Kurd" icrasında başlangıç ezgisel hareket.	97
Görsel 52. Azerbaycan'da "Bayat Kürdi" muğamına, "Kürdi" veya "Kürdü" şubesine giriş ezgi kalıbı	97
Görsel 53. Kürdi makamı örnekleri.	106
Görsel 54. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Giriş Taksimi	108
Görsel 55. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), birinci dörtlük	108
Görsel 56. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Taksim	109
Görsel 57. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), ikinci dörtlük	109
Görsel 58. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Taksim	110
Görsel 59. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), üçüncü dörtlük	110
Görsel 60. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor)	113
Görsel 61. Alishah h.Bin Büke'de Muhalifek Beşlisi	115
Görsel 62. Muhalif ve Muhalifek Terkiplerinin 15.yy Teori Kaynaklarındaki Ezgi Katmanı	115
Görsel 63. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Muhalif-i Irak Makamının Ezgi Katmanları	118
Görsel 64. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Aranağme (A Bölümü)	120
Görsel 65. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), dört mısra hoyrat ve terennüm (A Bölümü)..	120
Görsel 66. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Aranağme (B Bölümü).....	121
Görsel 67. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), üçüncü. ve dördüncü mısralar ve terennüm (B Bölümü)	121
Görsel 68. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Aranağme (C Bölümü).....	122
Görsel 69. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), üçüncü. ve dördüncü mısralar ve terennüm (C Bölümü).....	122
Görsel 70. Bahçede Yeşil Hıyar, Giriş (A Bölümü)	124
Görsel 71. Bahçede Yeşil Hıyar, dört mısra (A Bölümü).....	124
Görsel 72. Bahçede Yeşil Hıyar, Nakarat (B Bölümü).....	125
Görsel 73. Muhalif Hoyrat (Yar İçerden) ve Aranağme (C Bölümü).....	125

Görsel 74. Muhalif Hoyrat (Yar İçerden), dört mısra (C Bölümü).....	126
Görsel 75. Muhalif Hoyrat (Yar İçerden) dördüncü mısra ve terennüm (C Bölümü)	126
Görsel 76. Bahçede Yeşil Hıyar, Nakarat (B Bölümü).....	127
Görsel 77. Muhalif makamı örnekleri.....	137
Görsel 78. 15.yy teori kaynaklarında “Nevruz”.....	140
Görsel 79. 17.yy’dan günümüze teori kaynaklarında Nevruz türü makamların ezgi katmanları	143
Görsel 80. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve birinci beyit	145
Görsel 81. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve ikinci beyit	146
Görsel 82. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve üçüncü beyit.....	147
Görsel 83. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), terennüm	147
Görsel 84. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), son taksim.....	148
Görsel 85. Harput’ta Nevruz makamının katlı ezgisel yapısı	149
Görsel 86. Urfa’da Nevruz makamının katlı ezgisel yapısı	150
Görsel 87. Nevruz makamı örnekleri.....	155

KISALTMALAR DİZİNİ

bkz. : Bakınız

ö. : Ölüm tarihi

örn. : Örneğin

s. : Sayfa numarası

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

vs. : Vesaire

GİRİŞ

“Beşikler vermişim Nuh'a
Salıncaklar, hamaklar,
Havva Ana'n dünkü çocuk sayılır,
Anadolu'yum ben,
Tanıyor musun?”¹

Anadolu'daki kentli makamsal müzik geleneklerinin kendilerine has bir takım özellikleri bulunmaktadır. Makam ve usul kullanımı, ezgisel kalıplar, perde tercihleri, repertuvarda bulunan türler, icra üslubu, kullanılan çalgılar, müziğin icra edildiği ortamlar ve şiir seçimi gibi farklı değişkenler kentli müzik geleneğinin özünü oluşturur. Bu özellikler farklı kent merkezleri arasında karşılaştırmalı olarak incelendiği takdirde kentli müzik gelenekleri açısından ilgi çekici ortaklık ve farklılıklar tespit edilebilir. Öte yandan müzikal değişkenler açısından ortaklıkları fazla olan yerleşim yerlerinin büyük oranda aynı havza içerisinde kaldığı görülmektedir. Dağlar ve su yatakları ile sınırları çizilmiş coğrafi alanlar olan havzalar, kültürel özellikler bakımından kendilerine özgü bir renk oluşumunu sağlarlar. Anadolu havzalarının en uzununu Dicle – Fırat havzasıdır. Erzurum, Erzincan, Sivas, Malatya, Tunceli, Elazığ, Adıyaman, Urfa, Gaziantep, Diyarbakır ve Mardin illerini sarmalayan bu alan aynı zamanda bir müzikal ortaklıklar havzasını da oluşturmaktadır. Tahir Abacı bu bölgeyi “Dicle – Fırat Müzik Havzası” olarak tanımlamaktadır (Abacı, 2013, s. 148). Bu müzikal etkileşim, Erzurum'dan Kerkük'e kadar yayılan bir hatta gözlemlenebilir ve yerel müzik geleneklerinin doğası itibariyle de mesafeleri yakın olan yerleşim yerleri arasındaki benzerliklerin daha da arttığı tespit edilebilir. Söz konusu bölgede bulunan günümüz Şanlıurfa, Diyarbakır ve Elazığ illerinin *eski kent merkezleri*, dikkat çeken benzerlikleri ve farklılıkları ile birlikte tarih boyunca Anadolu'nun makam müziği adına farklı dokuya sahip zengin üretim merkezleri olmuşlardır.

¹ Ahmed Arif'in Anadolu şiirinden bir kesit (Arif, 2008, s. 77).

Tanımlar

Tez çalışmasının odaklandığı üç eski kent merkezi için, hem kentli müzik geleneklerini en kapsamlı biçimde ifade edebilmeleri hem de *mekân/zaman* kavramlarını tutarlı bir biçimde yansıtmaları sebebiyle “*Diyarbakir, Harput ve Urfa*” isimlerinin çalışma boyunca yer adları olarak kullanılması tercih edilmiştir. Bunun birinci nedeni mekân tanımlanması ile ilgilidir. Zira araştırma konusu müzik kültürleri kendilerini bu mekân isimleri üzerinden pek çok ezgi aracılığıyla ifade etmiştir. “*Diyarbakir etrafında bağlar var*”, “*Urfa’ya paşa geldi*”, “*Kar mı yağmış şu Harput’un başına?*” ve daha birçok yerel ezginin kendilerini bu isimler üzerinden konumlandıkları görülebilmektedir. İkinci bir husus ise bu isimlerin aynı zamanda belirli bir *zaman* aralığını da ifade ediyor olmalarıdır. Tezde kullanılan anlamıyla *Harput*, günümüzde turistik amaçlı kullanılan ve terk edilmiş görüntüdeki bir şehrin bir zamanlar canlı, yaşayan, yaşatan ve çok kültürlü yapısı içerisinde çalışmaya konu olan yerel müzikleri üreten zamanlarına işaret etmektedir. Benzer şekilde *Diyarbakir’in Suriçi* ve *Dicle vadisinden*, *Urfa’nın* ise eski küçük mahalleri, dolambaçlı sokakları ve yazlık mağaralardan ibaret olduğu, büyük oranda göçe maruz kalmadan/göç vermeden önce, kilise çanları ile ezan seslerinin birbirine karıştığı zamanlara gönderme yapmak amacıyla bu yer isimleri kullanılmıştır. Bu müzik kültürünün olgunlaştığı, üretildiği ve yaşadığı zamanlarla, bir fotoğraf karesi gibi donup kaldığı ve geçmiş zamanı temsil etmeye başladığı an arasındaki farkı simgelemek adına bu tarz bir adlandırma yoluna gidilmiştir.

Amaç Ve Kapsam

Çalışmamıza konu olan kentli müzik gelenekleri (*Diyarbakir, Harput, Urfa*) ile ilgili günümüze kadar yapılmış yazılı çalışmaları üç ana başlık altında toplamak mümkündür;

- Yerel müzisyen veya müzik araştırmacıları tarafından kaleme alınmış kitap çalışmaları.
- TRT, Kültür Bakanlığı gibi kurumlarda görev yapan sanatçıların yerel araştırmacılar ile beraber hazırladıkları kitaplar.

- Akademik kurumlarda görev yapan araştırmacıların hazırladığı tez ve makaleler.

Yöre müziği ile ilgili kaynaklar veya repertuvarla ilk defa karşılaşan bir kimse *yemel* bir müzik terminolojisi ile de baş başa kalmak durumundadır. Bu durum, kişinin öncelikle adını hiç duymadığı çeşitli *makam* isimleriyle karşılaşmasından kaynaklanır. Benzer şekilde yapı veya üslup kaynaklı bir sınıflandırma anlayışı sonucunda ortaya çıkmış olabileceği düşünölen bir takım müzikal ve edebi türlere rastlanır. Kişi biraz daha detaya indikçe yerel terminolojide geçen terimlerin farklı kaynaklarda farklı anlamlara gelebildiğini fark eder. Bu terminolojik belirsizliğin yanında bu yöreye yönelik çalışmaların büyük bir kısmının tek bir kent merkezi ile sınırlı kalmış olması da başka bir problem olarak gözükmetedir.² Dolayısıyla yerel müzik terminolojisi içinde karşılaşılan yöresel tabirler (özellikle yerel makamlar), ilgili çalışmanın yapıldığı kentin malı olarak addedilmiştir. Bunun yanında bu yerel makamlar ile ilgili yapılan analizlerin, söz konusu makamların Arel-Ezgi nazariyatı içerisinde hangi makama benzetildiği ile sınırlı kalmış olması diğer bir sistematik sorun olarak görölebilir.

Bu çalışmada öncelikle Diyarbekir, Harput ve Urfa kentli makamsal müzik geleneklerinin tarihsel arka planı üzerinde durulmuştur. Yöre müziğinin terminolojisine açıklık getirmek amaçlanmış, *yemel makamlar* ve yörede kullanılan karakteristik *türler* irdelenmiştir. Daha sonra her üç kentli gelenekte de ortak olarak kullanılan *makamlar*, *Diyarbekir* repertuarı eksen alınarak “*Ezgi çekirdekleri yöntemi*” ile analiz edilmiştir. Analiz sonuçları ile bu makamların ezgisel yapıları ve bu ezgisel yapıların form öğeleri içerisindeki konumları tespit edilmek istenmiştir. Daha sonra ilgili makamların yöre ile tarihsel süreç içerisinde müzikal etkileşim halinde olan Irak, İran ve Azerbaycan gibi çevre coğrafyalardaki örnekleri ve tarihsel nazariyat kaynaklarındaki tarifleri karşılaştırılmıştır.

Her üç şehir ile ilgili görsel ve işitsel malzemeler, internet ortamı ve kişisel arşivlere erişim aracılığıyla mümkün olduğunca toplanmaya çalışılmıştır. Yazılı kaynakların ise tamamına ulaşıldığı düşünölmektedir. Ancak yörede müzikli toplantılardaki ticari olmayan icraların “makara bant” kayıtlarına alınmış olması ve bunların kişisel arşivlerde “paylaşılmadan” muhafaza edilmesi gibi bir gelenek de hesaba katılınca halen ulaşılamayan bazı kayıtların da mevcut olduğu düşünölebilir. Ancak son yıllarda bu tarz kayıtların da internet ortamında

² Nadir de olsa karşılaştırmalı çalışmalar yapılmıştır. Ancak gerek makamsal açıdan gerekse müzik türleri açısından detaylı bir çalışma yapılmamış, daha çok ortak halk şiipleri ve türkü varyantlarının üzerinde durulmuştur. Bkz. “Müziğin İzinde 4 Kardeş Şehir şanlıurfa-Harput/Elazığ-Kerkük-Bakü” (Akbiyık, Kurtoğlu, Küzeci ve Turhan, 2019), “Harput Türküleri ve Azerbaycan Muğamları” (İnaltekin, 2013).

paylaşılmaya başlanmasıyla bu kaygının da kısmen giderilmesi mümkün olmuştur. Bununla beraber özellikle yazılı kaynaklarda belirtilen makam ve müzikal türler ile ilgili her üç kente de ait belli başlı kayıt örneklerine erişilmiş olması tezin amaç ve kapsamı yönünde tatminkâr sayılabilecek sonuçlara ulaşmasını sağlamıştır.

Makamsal Analiz İçin Kullanılan Yöntem

Tez çalışmasında makamsal analiz yapılırken, *görsel* deneyime dayalı *dizi temelli* yaklaşım yerine, *işitsel* deneyime öncelik veren ve *ezgi temelli* bir bakış açısı ile analiz imkânı sağlayan “*Ezgi Çekirdekleri*” yöntemi kullanılmıştır.³

Bayraktarkatal ve Güray’a göre bir makamı diğer makamlardan ayırmamızdaki temel koşul, bir *ezgi çekirdeğinin* ve bu çekirdek etrafında oluşan *karakteristik ezgilerin* tespiti ile karşılanmaktadır. Dolayısıyla makamlar da söz konusu *ezgi çekirdeklerinin* eklemlenmesi ile oluşmaktadır. Ezgi çekirdeği içerisindeki perdeler işlevsel olarak dört farklı tipe ayrılmıştır.

- 1) Merkez Tanımlayıcı Perde: “**m**”
- 2) Ortak Tanımlayıcı Perde: “**t**”
- 3) Pekiştirici Perde: “**p**”
- 4) Süsleyici Perde: “**s**”

Merkez tanımlayıcı perde *ezgi çekirdeğinin* ana ekseninde yer almaktadır ve çoğu kez makamın adlandırılmasında önemli rol oynar. Ortak tanımlayıcı perde ise merkez ile *gerilim-çözülüm* ilişkisi kurarak ezgilerin tanımlanmasını sağlar ve bu yönüyle bütünleştirici bir görev üstlenir. Pekiştirici perde kullanıldığı takdirde merkez tanımlayıcı perde üzerindeki kararlı dengeyi desteklemektedir. Süsleyici perdeler ise diğer üç perde tipi arasındaki ezgisel hareketi sağlarlar (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

³ Yakın tarihte makamlara ezgi temelli bir bakış açısı ile yaklaşım konusunda öncü bazı çalışmalar yapılmıştır. Bkz. “Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı” (Bayraktarkatal, 1997), “Bin Yılın Mirası” (Güray, 2012, s. 128-145), “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi” (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012), “Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri” (Öztürk, 2014)

Eser analizlerindeki notalarda, segâh ve hisar gibi ezgisel harekete göre belirli bir frekans bandı içerisinde değişken konumlarda bulunabilen perdeler “ \downarrow ” işareti ile temsil edilmiştir. Müzik eserinin kendisi ile ezgi çekirdekleri arasında “Ezgi katmanı” adı altında ara bir katman oluşturulmuştur. Ezginin seyreltilmiş notasının bulunduğu ve hiyerarşik olarak *merkez ve tanımlayıcı* perdelerin içi boş olarak gösterildiği bu katman ezgi çekirdeklerinden üretilen *kalıp* ezgileri fark etmeye yardımcı olmaktadır. Bunun yanında yine bu katmanda, kendine has bir ezgi çekirdeği tanımlamasa da ezgi çekirdekleri arasındaki bağlantıları sağlayan ve çekirdek merkezleri arası taşıyıcı bir işleve sahip olan *koşu* kısımları da betimlenmiştir. Analizi yapılan eserlerde tespit edilen ezgi çekirdekleri ile beraber söz unsuru, aranağme, taksim/açış ve terennüm gibi yapısal bileşenler de göz önüne alınmıştır. Tüm bu bileşenlerin oluşturduğu alt bölümler ayrı ayrı analiz edilmiş, en nihayetinde de “Form Tablosu” başlığı altında alt bölümler ve içerdikleri ezgi çekirdeklerini gösteren bir tablo hazırlanmıştır.⁴

⁴ Çok katmanlı makam analizi, edebi analiz ve ezgi çekirdekleri ile oluşturulan form tablosuna örnek olabilecek bir çalışma için bkz. “Horasan’dan Keskin’e Bir Çığlık: Muharrem Ertaş” (Güray ve Karadeniz, 2019).

1. BÖLÜM: DİYARBEKİR-HARPUT-URFA KENTLİ MAKAMSAL MÜZİK GELENEKLERİ

1.1. Makam Anlatılarında Diyarbekir-Harpur-Urfa

Makam müziği ile 20.yy'daki teorik kaynaklar incelendiğinde, kimi zaman Anadolu'daki kentli makamsal müzik geleneklerine atıf yapıldığı görülür. Bu atıf veya ezgi örneklemeleri yapılırken Urfa, Diyarbekir ve Harput müzikleri üzerinde bir hayli durulması ilgi çekici bir durumdur. Örneğin Dr. Suphi Ezgi *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* adlı eserinin 3.cildinde halk müziği üzerine görüşlerini bildirmiştir. Çeşitli makamlarda türkü örneklerini vermiş ve bunları yapısal olarak analiz etmiştir. Anadolu'dan verdiği türkü örnekleri arasında Urfa, Diyarbekir ve Harput'un sayıca fazla olduğu görülmektedir (Ezgi, 1936, s. 305 – 339). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* adlı eserinde Onur Akdoğu'nun "Yörelere ya da bölgelerine göre türküler" başlığı altında yaptığı tanımdan bir kesit şu şekildedir;

Türkülerin yöreleri, devletin idare merkezlerine ne kadar yakınsa, o türküde Gsm'nin (Geleneksel sanat müziğinin) izleri çoğalır. İdare merkezinden uzaklaşıp kırsal kesime gidildikçe, bu etki ortadan kalkar. Örneğin, Söğüt, İstanbul, İzmir, Edirne, Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Gaziantep türkülerinde gerek ezgi anlayışı, gerek usul anlayışı, gerek seslendirme anlayışı açısından Gsm'nin izlerini sıkça bulmak mümkündür (Akdoğu, 1996, s. 151).

Yakup Fikret Kutluğ *Türk Musikisinde Makamlar* adlı eserinin "Türk Halk Musikisinde Makamlar" başlığını taşıyan VII. Bölümünde makam ve ayak kavramlarını çeşitli yazar ve araştırmacılardan alıntılar yaparak tartışmıştır. Bu hususta Sadi Yaver Ataman'dan aktardığı görüşler şöyledir;

Her ne kadar birçok türkülerimizde, bilhassa Doğu Anadolu, Urfa, Mardin, Diyarbakır, Malatya vs. bölgelerimizde ve bir kısım Trakya kesiminde bazı makam şekilleri bulunduğu ve bunlar taklit yolu ile yapılmakla beraber, üslup, karakter bakımından sanat musikisinin klasik kalıbından ayrı bir yüz gösterir (Kutluğ, 2000, s. 505).

Aynı eserin ilgili bölümünde Kutluğ, Süleyman Şenel'in konuyla ilgili görüşlerini aktarmıştır. Şenel, şehirli halk kültürünün doğal bir neticesi olarak şehirli insanların makam terimini kendi anlayışlarına göre değişen anlamlarda kullanmış olamayacaklarını öne sürmüştür. Şehirli insanların nazari olarak değil fakat kulak aşinalığı ile makam yapılarına yakınlık duyduklarını belirterek şu şekilde devam etmiştir;

Söz gelimi Harput, Urfa, Kastamonu, Konya, Diyarbakır, Kerkük vd. yörelerde Klasik Türk Musikisi makamları ile anılan ve okunan şehir ağızları Rast, Hicaz, Mahur faslı vs. gibi klasik makam adları ile anılan fasıllar ve hatta taksim, gazel peşrev gibi türler yer alır (Kutluğ, 2000, s. 510).

Yöresel müziklerde makam olgusu ülkemizdeki müzik araştırmacıları tarafından sık sık tartışılan bir konu olmuştur. Şöyle ki yöresel ezgiler ve Osmanlı/ Türk müziği arasında makam kullanımı ve isimlendirmesi açısından karşılaştırmalar yapılmıştır. *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* adlı kitabında Melih Duygulu bu konuda fikirlerini beyan ederken yine bu tezin konusu olan kent merkezleri ile ilgili örnekler vermeyi tercih etmiştir. Duygulu eserinde; Elazığ, Diyarbakır, Gaziantep, Bursa gibi yörelerde makamsal yapıların Osmanlı-Türk müziği makamlarıyla benzeşiyor gibi gözükse de detaylı bir inceleme sonunda bu benzeşmenin yüzeysel olduğunun fark edileceğinden bahseder. Makam isimlendirmesi hususunda karşılaştırmalı örneklerini de yine Elazığ (Harput) müziği üzerinden vermeyi tercih etmiştir (Duygulu, 2018, s. 30-31). Cenk Güray da makam müziği gelenekleri ile ilgilenen araştırmacılara yol gösteren "*Bin Yılın Mirası*" adlı kitabını Anadolu'dan iki makamsal müzik örneği ile sonlandırmıştır. Bu örneklerden ilki Gaziantep yöresine ait bir türkü diğeri ise Urfa Divân Ayağı'dır (Güray, 2012, s. 140-145) *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi* adlı eserinde Cem Behar, Osmanlı müziğinin bir şehir müziği olarak nitelendirilmesi gerektiğini belirtir. Düşüncesine mesnet olarak da bu müziğin başta İstanbul olmak üzere Edirne, Bursa, Konya, Urfa, Diyarbakır gibi şehir merkezlerini kapsayan bir etki alanı olduğundan bahsetmiştir (Behar, 2015, s. 16, 23).

Yukarıda verilen örneklerde görüldüğü üzere, makamsal müzik ile ilgili üretim ve icra yapılan kentlerden bahis açıldığında Urfa, Diyarbakır, Harput isimlerine muhakkak değinilmektedir. Bu merkezleri, kentli müzik geleneklerinin özünü teşkil eden çeşitli değişkenler açısından ortaklık ve farklılıkları ile detaylandırmak konuya bütüncül bir bakış açısı sağlayabilir.

1.2. Kentlerin Tarihi Ve Demografik Yapıları

Urfa, Diyarbakır ve Harput müzik geleneklerinin benzerliklerinin temelinde bu kent merkezlerinin birbirlerine olan coğrafi yakınlıklarının yanı sıra, kentlerin tarihleri ve demografik yapılarındaki paralellik de yatmaktadır. Harput'a İslamiyet öncesine kadar Hurri, Eti, Asur, Urartu, Med, Pers, Part, Sasani, Büyük Tigran, Roma ve Bizans

medeniyetlerinin egemen olduklarını görmekteyiz.⁵ Keza Diyarbekir’de İslamiyet öncesi egemenlik kuran medeniyetlerin de Harput’takiyle çok benzer olduğu görülmektedir.⁶ Urfa’da ise İslamiyet öncesi dönem biraz farklılık gösterir. Ebla, Akkad, Sümer, Babil, Hitit, Hurri-Mitanni, Arami, Asur, Büyük İskender, Selevkos, Med, Pers, Oshrone Krallığı, Roma, Bizans ve Sasaniler Urfa’da hüküm süren devletlerdirler (Akbiyık ve Kürkçüoğlu, 1990, s. 56-58). Her üç kent de 639 senesinde halife Ömer döneminde Müslümanlar tarafından alınmıştır. Diyarbekir sırasıyla Emeviler, Abbasiler, Mervaniler, Selçuklular, Artuklular, Eyyübiler, Akkoyunlular(Uzun Hasan dönemi) ve Safeviler’in (Şah İsmail dönemi) himayesinde kalmıştır (Beysanoğlu, 2003a). Harput ve Urfa kent merkezlerinde de aynı tarihlerde benzer egemen güçler hüküm sürmüştür. Her üç şehir de Çaldıran savaşının akabinde 1515 yılında Osmanlı İmparatorluğu’nun egemenliği altına girmiş ve Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışına kadar doğudaki önemli merkezler olarak kalmışlardır. Öte yandan Osmanlı idaresi altında iken Harput’un 19.yy’ın ortasına kadar Diyarbekir’e bağlı bir sancak olması, iki kent arasındaki kültürel etkileşim açısından önemlidir (Sunguroğlu, 2013a, s. 226). Urfa ise 16.yy sonuna kadar Diyarbekir, sonra Rakka ve 19.yy başlarından itibaren de Halep’e bağlı bir sancak durumundadır (Ekinci ve Paydaş, 2011, s. 40). 19.yy sonlarında başlayan savaş, göç ve tehcir olayları kentlerin demografik yapısını bir hayli değiştirmiştir. 19.yy sonlarındaki vilayet salnamelerinde Diyarbekir kent merkezinde nüfusun neredeyse yarısını çoğunluk sırasıyla Ermeni-Süryani-Rum-Yahudi vatandaşların oluşturduğu görülüyor (Palalı, 1999, s. 81). 1880 tarihli Mamuretülaziz salnamesinde ve diğer resmi kaynaklarda belirtildiği üzere, Harput kent merkezinde de nüfusun yarıya yakını Ermeni ve Süryani vatandaşların oluşturduğu görülmektedir (Sunguroğlu, 2013a, s. 219 – 221). 19.yy’da Urfa kent merkezinde Ermeni vatandaşlar yaklaşık olarak nüfusun dörtte birini oluşturmaktadır (Ertaş, 2016, s. 3). Dolayısıyla kentli yaşam içerisinde Yahudi, Süryani, Ermeni, Kürt, Arap, Rum ve Türk gibi değişik etnik ve dini grupların bir arada bulunması bu kentlerin kültürel birikimlerinin bir hayli renklenmesine sebep olmuştur.

1.3. Kentlerin Tarihinde Müzik

Diyarbekir, Urfa, Harput gibi çok eski kent merkezlerinde tarihsel altyapısı olan “kentli yaşam” geleneği, kuvvetli yansımalarını şiir ve müzik gibi güzel sanatlarda göstermiştir.

⁵ Harput tarihi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. “Harput Yollarında” (Sunguroğlu, 2013a).

⁶Diyarbekir tarihi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. “Anıtları Ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi ” (Beysanoğlu, 2003a ve 2003b).

Esasen bir önceki başlık altında bahsedildiği gibi, bu üç kent makam müziği açısından tarihsel bir derinliğe sahiplerdir. 17. ve 18. Yüzyıllarda Osmanlı'da yaşayan musikişinaslar ile ilgili yazılmış tek biyografik eser Şeyhülislam Esad Efendi'nin (18.yy) kaleme aldığı *Atrabü'l-Âsâr*' dır. Bu eserde Sultan I. Ahmed (1603-1617) ile III. Ahmed (1703-1730) devirleri arasında yetişen bestekârlardan büyük bir kısmının biyografileri yer almaktadır. Tezkirede adı geçen 95 bestekâr/müzik adamının 63'ü İstanbul doğumludur ikinci sırada ise 8 bestekâr ile Diyarbekir yer almaktadır. Esad Efendi 15 müzisyenin de İstanbul dışında doğmasına rağmen hayatlarını İstanbul'da geçirdiklerini bildirmiştir. Diyarbekir'li 8 bestekârın ise 7'si Diyarbekir'de doğmuş, yaşamış, eserlerini burada oluşturmuş ve bu şehirde vefat etmişlerdir (Behar, 2017, s. 142-153). Bu Diyarbekir'li bestekârlar Kar, Beste, Semai, Peşrev gibi klasik formda eserler bestelemişlerdir. Bu bestekârlardan birisinin de Seyyid Nuh olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Ayrıca çeşitli güfte mecmualarında Anadolu'da hiçbir şehrin adı anılmazken, Diyarbekir, Diyarbekirli, Diyarbekirliler gibi ifadeler rastlanmaktadır (Tıpkı Acemler, Hindiler gibi). Osmanlı müziğinin merkezi olan İstanbul'un uzak bir mesafedeki bir şehir ile müzikal olarak bu denli irtibatla olması ilgi çekici bir konudur (Korkmaz, 2018, s. 10- 11).

Diyarbekir'in Osmanlı musikisi içerisindeki bu özel konumuna sebep olarak gösterilebilecek iki somut fikir vardır. Bu fikirlerden ilki şehir merkezinde çeşitli tekkelerin çok canlı olması ve bu tekkelerin de müzikle bağı çok kuvvetli olan tarikatlara ait olmalarıdır. Nitekim kentin Osmanlı müziğine eserler veren bestekârlarından biri Nakşibendî Şeyhi Şeyhzade Ahmet Efendi'dir (Behar, 2017, s. 149). Meşhur seyyah Evliya Çelebi *Seyahatname* adlı eserinde Diyarbekir seyahatine geniş bir bölüm ayırmıştır. Şehirde karşılaştığı yetenekli şairleri Fuzuli ile kıyaslar ve Dicle Nehri kenarında bahar ve yaz akşamlarında yapılan musiki icralarını överken "Hüseyin Baykara Faslı" benzetmesini kullanır. Ud, şeştar, berbut, kanun, çeng, rebab, muskar, tanbur, nefir, balaban, ney gibi çalgıların icra edildiğini, ardından müezzinlerin hamd ve övgü okuduklarını belirtir. Ayrıca Nakşibendî ve Gülşeni dervişlerinin müzik icra edilen akşamlarda aktif olarak bulduklarını not etmiştir (Okumuş, 2012, s. 40). Evliya Çelebi'nin Diyarbekir şehirli hayatı hakkında yazdıkları, isimlerini saydığı tarikatlar, o dönem icra edilen müzik aletleri hakkında bilgi vermesi ve son yüzyıla kadar yaşayan bir gelenek olan, Dicle Nehri kenarında yapılan sazlı sözlü "Velme" ya da "Velime" (وليمه , Arapça: düğün yemeği, ziyafet) gecelerini andıran etkinliklerden söz etmesi bir hayli ilgi çekicidir.

Diyarbakir'in Osmanlı müziği içerisindeki sıra dışı konumu ile ilgili ikinci görüş ise kentin Osmanlı'dan önceki dönemlerden itibaren bölgenin idari ve kültürel merkezi olmasıdır. Selçuklu Sultanı Gıyaseddin I. Keyhüsrev'in (b. Kılıçaslan) tahta çıktıktan sonra Diyarbakir'e (Amid) gelmesi ve damadı Melik Salih'in kendisi için düzenlediği eğlencede görevli müzisyenlerin "Erganon" çalgısı eşliğindeki şarkılarını dinlemesi önemli bir detaydır. Selçuklu saraylarında görevli mutrip ve mutribeler (kadın ve erkek müzisyenler) olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Diyarbakir'de bu tarz saray müziği yapılanmalarının eski örneklerinin olduğu gözlemlenebilmektedir. Ayrıca Artuklu döneminden kaldığı tahmin edilen üzerinde "Kûfi" (köşeli tarzda eski tarz Arapça yazı stili) yazı bulunan tunçtan yapılmış bir kösün Diyarbakir'de yapılan arkeolojik kazılarda bulunması yine o dönemlere ait tören müziklerinin varlığı hakkında ipucu taşıyor (Uslu, 2015, s. 27, 59, 61).



Görsel 1.Diyarbakir'de bulunan tunçtan kös (13.yy ilk çeyreği)⁷

Osmanlı öncesi yakın döneme ait müzik açısından önemli kentlerden biri de Mardin'dir. Mardin'in Harput ve Diyarbakir ile birlikte Artukluların hüküm sürdüğü üç merkezden biri olması da bu kentler ile olan kültürel etkileşim açısından önemli bir detaydır. W.Feldman bu durumu açıklarken, Neubauer'in görüşlerinden de faydalanarak Abbasiler döneminde müzisyenlerin belli merkezler arasında gezgin olma halinin sık rastlanan bir durum olduğunu belirtir. Dolayısıyla Bağdat, Halep ve Şam gibi dönemin müzik merkezleri ile irtibatla olan görece yakın şehirlerin (Mardin ve Diyarbakir) bu müzikal etkileşim alanının içerisinde kaldığını açıklamıştır. Safiyüddin Urmevi'nin silsilesinden gelen bazı müzisyenlerin de buralarda faal oldukları belirtilmiştir (Feldman, 1996, s. 52-54). Bu dönemde Ali Mardini(ud), Şemsettin Mardini(tanbur), Karatoğanoğlu Mehmet(çeng) gibi müzisyenler Mardin Artukluları saraylarında ün yapmışlardır. Sarayda görevli bir köle olan Ali Mardini'nin Mardin Artukluları tarafından Mısır sultanına hediye edildiği biliniyor.

⁷ Erişim için bkz. (http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;5;tr)

Dönemin ünlü bilim adamı El-Cezeri'nin Artuklu hükümdarı Nasıreddin Mahmut için yazdığı eserinde bulunan müzikli kayak otomati çok ilginç bir minyatürdür. Minyatüründe kayığın üzerinde nefir, kös, def, zurna, çeng, daire gibi çalgıları çalan robot müzisyenler görülmektedir (Uslu, 2015, s. 220-234, 398). Günümüzde ise Mardin, yöredeki diğer illere kıyasla TRT ya da Kültür Bakanlığı arşivlerinde repertuvar hacmi olarak çok gerilerde kalmış gibi görünüyor. TRT Halk müziği repertuvarına kayıtlı Mardin türkülerinin sayısı bir elin parmaklarını geçmemektedir. Bu durumun sebebi muhtemelen tarih boyunca Mardin'in çok kültürlü yapısı içerisinde baskın olarak müzik üretiminin yapıldığı dillerin Arapça, Süryanice, Kürtçe ve Ermenice olması ile alakalıdır. Günümüze kadar gelebilmiş Mardin Peşrevi ise bu kentin müzik kültürünün geçmişine dair bizlere ipucu vermektedir.

Artuklular'dan sonra tarih sahnesinde görülen Akkoyunlu Devleti için de Diyarbakir, Mardin, Urfa ve Harput şehirleri önemli merkezler olarak görülmüşlerdir. Özellikle de Diyarbakir bir dönem Akkoyunlular'ın yönetim merkezi yani başkenti olmuştur. Bu kentlerde günümüze gelebilmiş tarihi yapılar içerisinde hatırı sayılır miktarda Akkoyunlu yapısı vardır (Keleş, 2006) Akkoyunlu Devletinde idari ya da askeri konularda olduğu gibi sanat ve edebiyatta da kuvvetli bir Timurlu etkisi gözlemlenmektedir.⁸ Tüm bu bilgilerden hareketle Diyarbakir, Urfa ve Mardin gibi şehirlerin Osmanlı öncesi dönemde(14. ve 15. yy) de önemli birer müzik merkezi olduklarını belirtmek gerekiyor. Esad Efendi'nin *Atrabü'l-Âsâr* adlı eserinde Mardin, Urfa, Halep, Kilis ve Antep gibi şehirlerden İstanbul'a gelen müzisyenlerden de bahsediliyor. Hatta Esad Efendi'nin biyografik çalışmasında İstanbul dışarıdan gelen müzisyenlerin yarısı bu yöreden gelmiş gibi görünüyor. Dolayısıyla 17. yüzyılda Diyarbakir ve çevre illerdeki bu müzikal canlılık bazı Arap-Fars-Herat ekolleri müzik geleneklerinin bir uzantısı gibi duruyor. Zaten Şeyhülislam Es'ad Efendi de Diyarbakirli bestekârların üsluplarını "Acemâne" olarak nitelendirmektedir (Behar, 2017, s. 142-153)

Harput müziği ile ilgili kaynakların birçoğunda Artuklular dönemindeki saray müziği, mehter takımları ve Horasan erenlerinin müzik geleneği etkilerinden söz edilir (Memişoğlu, 1988, s. 11). Nitekim Evliya Çelebi de *Seyhatname*'sinde Harput kalesinde mehterhane bulunduğundan bahsetmektedir. Bu gezici mehterlerin civar il ve kasabaları

⁸ Timurlu etkileri için bkz. "Akkoyunlu ve Karakoyunularda Edebiyat Ve Sanat" (Arayancan, 2009).

dolaştıkları bilinmektedir. 1653 yılında Harput'taki mehterhanenin başında Avid isimli bir gayrimüslim vatandaşın bulunduğu biliniyor.⁹

Urfa ile ilgili kaynaklarda şehrin Süryani kilise müziği geleneği açısından Antakya ile beraber eski ve önemli bir merkez olduğu belirtiliyor. Süryani kilise müziğinin yapısı diğer doğu kiliselerinde olduğu gibi sekiz makama dayalı tertipli ayinlerden oluşmaktadır.¹⁰ Evliya Çelebi'nin *Seyahatname* eserinde anlattığı hikâyeye göre İsa peygamberin de ziyaret ettiği Mesih kilisesinde Havarilerinin Rehavi makamı ile ilahi söyledikleri nakledilmektedir. Urfa'nın asıl adı "Ruha" olduğu için Rehavi makamı da "Ruhavi" sözcüğünden gelmiş olma ihtimali vardır (Dağlı ve Kahraman, 2006, s. 199). Son 30 yılda Urfa müziği üzerine yapılan hemen her çalışmada Rehavi makamının Urfa müziğine ait olması ile ilgili kesin ifadeler kullanılmakla beraber bu düşünceyi kanıtlayıcı herhangi bir veri elde edilememiştir.

Urfa müziği ile ilgili kaynaklarda bulunan bir başka hikâye de repertuvarda Kılıçlı Hoyrat ya da Kılıçlı Maya olarak bilinen, "*Ya bülbül güle kon dikene konma*" güfteli eserdir. İnanışa göre IV. Murat Bağdat seferi sırasında Urfa'da konaklar. Kılıç zoru ile huzuruna getirttiği Kuloğlu Mustafa isminde bir müzisyenin padişaha bu eseri seslendirdiği ve makamını da kılıçlı makamı diye tanımladığına inanılır (Aydınlı, 2008, s. 66). Esasında benzer bir hikâye Diyarbakir müziği ile ilgili kaynaklarda da mevcuttur. Yaş destanı olarak bilinen eserin, bestecisi Hacı Eftal Ağa tarafından Bağdat seferi için Diyarbakir'de bulunan padişah IV. Murat'a icra edildiği rivayet edilir (Güldoğan, 2011, s. 231). Anlaşılan o ki IV. Murat'ın Bağdat seferi sırasında yaşanan olaylar yöre insanının hafızasında derin izler bırakmıştır.

1.4. Kentli Müziğin İcra Şekli ve Müzikli Toplantılar

Urfa, Diyarbakir ve Harput'ta müzik icra edilen toplantıların 20.yy'ın ortalarına kadar kentli yaşam için çok canlı bir sosyal olgu olduğu görülüyor. Anadolu'nun birçok şehrinde olduğu gibi bu müzikli toplantılar, müzik icrasının yanı sıra ahilik teşkilatlarına benzer şekilde çeşitli sosyal işlevleri de yerine getirirdi. Urfa kent kültüründe bu tarz toplantılara "Sıra Gecesi"¹¹ denilmektedir.¹² Benzer bir sosyal etkinlik Harput kent kültüründe de vardı

⁹ 17.yy'da Harput için bkz. "17. Yüzyılda Harput Kalesi" (Uzun ve Çakar, 2016).

¹⁰ Süryani Kilisesinde makamları için bkz. (Denno, 1998).

¹¹ Sıra gecelerinin işlevi hakkında bkz. "Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği Ve Türküleri" (Kürkçüoğlu, 2017).

¹² Popüler kültürün etkisiyle ticari bir hal almış bu gelenek, kentte turistik bir faaliyet olarak hala devam etmektedir.

ve “Kürsübaşı” ya da “Kayabaşı” adlarını almaktaydı. ¹³ Diyarbakır kent kültüründe yapılan müzikli toplantılara ise “Velime” veya daha güncel bir söylem olarak “Eyvan Gecesi” denilmekteydi. ¹⁴ Bu toplantılar kış aylarında kapalı mekânlarda, yaz aylarında ise kentin mesire yerlerinde yapılmaktaydı ve kentin kültürel birikimlerinin (özellikle müzik ve şiir) canlı bir şekilde nesilden nesle aktarılmasını sağlamaktaydı. Böylelikle repertuar aktarımı yapılır ve mahalli sanatçıların yetişmesi sağlanırdı. Geçtiğimiz yüzyılın ortalarından itibaren sosyal yaşantıdaki hızlı dönüşümler bu tarz aktarımların yapılmasına artık olanak sağlamamaktadır. Bu üç kentli müzik geleneğinin icra şekilleri çok benzerdir ve fasıl tarzı icra olarak tanımlanabilir.

Harput ve Diyarbakır yöresel fasıl icralarının tariflerine bakılırsa, söz konusu fasıllara peşrev ile başlanılmasının adet olduğu belirtilir. Daha sonra Divân makamından başlayarak birbirine yakın makamların ve peş peşe gelen bazı türlerin belirli bir sıra ile icra edilmesi gerektiği uzun uzadıya tarif edilmekte¹⁵ ve bu kaidelerin fasıl icrasının (ahengin) gereği olduğunun altı çizilmektedir (Güldoğan, 2011, s. 45-55). Urfa kentli müzik kültüründe günümüze ulaşmış bir peşrev bulunmamakla beraber Urfa Divân Ayağı ile fasıl icrasına başlandığı belirtilmektedir. ¹⁶ Yöredeki fasıl icralarında Klasik Türk Müziği repertuarında bulunan şarkı formundan eserlere de yer verilmesi ilginç bir detaydır. Bu şarkılar genellikle yörede sıkça kullanılan makam ve usullerden bestelenmişlerdir. Böylelikle fasıl icrasının ahengini bozmadan kentli müzik repertuarı renklendirilmiş olur. Türkü icraları toplu halde yapılırken, gazel, hoyrat, maya ve divânlar tek bir kişi tarafından seslendirilir. Özellikle Urfa’da gazel okuyanlar ile hoyrat okuyanların ayrıldığı, yani icracıların belirli türlerde ustalaştıkları da görülebiliyor. ¹⁷

1.5. Kentli Müzik Geleneğinin Ses Malzemesi: Makamlar

Şehirli müzik geleneklerinde bilinçli bir makam kullanımı göze çarpar. Bu çalışmanın konusu olan yöre için de bu durum geçerlidir. Her üç şehrin müzik kültürleri ile ilgili yapılan çalışmalarda makamlar tanımlanırken mahalli olanlar ve olmayanlar şeklinde ikiye ayrılmıştır. *Elazığ/Harput Müziği* adlı eserinde Ekici’nin tanımladığı yöreye özgü

¹³ Detaylı bilgi için bkz. “Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür Ve Biçim Yönünden İncelenmesi” (Koçer, 2014).

¹⁴ Kent kültüründeki müzikli toplantılar için bkz. “Diyarbakır Musiki Folkloründe Velme Geceleri” (Laçın, 2020).

¹⁵ Detaylı anlatım için bkz. “Harput Ahengi” (Memişoğlu, 1988).

¹⁶ Urfa kentli müzik geleneği için bkz. “Şanlıurfa Halk Müziği” (Akbiyık ve Dökmetaş ve Güzelgöz ve Kürkçüoğlu ve Turhan, 1999).

¹⁷ Konu ile ilgili yapılmış bir yüksek lisans çalışması için bkz. “Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği” (Can, 2009).

makamların isimleri Şu Şekildedir: Divân, Beşiri, Elezber, İbrahimiye, Tecnis, Tatvan, Varsak, Muhalif, Müstezat, Kesik, Sabahi, Şirvani, Kürdi ve Nevruz (Ekici, 2009, s. 34-42). Diyarbekir ile ilgili kaynaklarda adı geçen ve mahalli olarak tanımlanan makam isimleri ise Şu Şekildedir: Divân, Beşiri, Arazbar(Elezber), Garib Hicaz, İbrahimi, Kesik, Kürdi, Muhalif, Nevruz, Saba, Sümbüle, Cembeli ve Şirvani (Güldoğan, 2011, s. 40-43). Benzer biçimde Urfa müzik kültürü içerisinde de İbrahimi, Nevruz, Kılıçlı, Muhalif, Divân, Beşiri, Kürdi gibi mahalli makam olduğu belirtilen tanımlamalar vardır (Akbiyık vd., 1999, s. 40). Yerel makamlar ile ilgili göze çarpan önemli bir detay ise bu makam adlarının genellikle hoyrat, gazel vs. gibi serbest icra edilen türler ve bunların aranağmeleri ile birlikte kullanılmalarıdır. (Örneğin Kesik Hoyrat, Acem Hoyrat, İbrahimi Divan, Nevruz Gazel, Şirvani Aranağme, Beşiri Gezinti vs. gibi.) Bu halleriyle bir makamı, kompozisyonu, biçimi ya da edebi bir türü temsil edebilmektedirler. Hatta Urfa’da bazen bir hoyrat ya da divân içerisinde bir bölümü temsil etmek için de bazı makam isimlerinin kullanıldığı görülür.¹⁸ Bu çalışmada yerel adlandırmaların temsil ettikleri yapılar açıklanmaya çalışılacaktır. Yerel gelenekte icra edilen türküler ise güftenin ilk mısraları ile adlandırılmışlardır ve ezgisel olarak hangi makam ya da makam ailesi içerisinde ise faslın(ahengin) o kısmında icra edilirler.

Özellikle son 20 yıl içerisinde yöredeki kentli müzik kültürü ile ilgili birçok makale, tez ve kitap yazılmıştır. Yapılan çalışmaların hepsi tek bir Şehrin müzik geleneği ve repertuarı ile sınırlı kalmış, yöredeki diğer Őehirler ile olan etkileşim konusu neredeyse hiç irdelenmemiştir. Bu çalışmalarda yerel makamlar tarif edilirken bu makamların sadece çalışmanın konusu olan kentli geleneğe ait olduklarının altı çizilmiştir. (Örneğin Harput makamları, Diyarbekir Makamları, Urfa makamları gibi tabirler kullanılmıştır.) Hâlbuki bir önceki paragraftaki yerel makamlar içerisinde her üç Şehirde de ortak kullanılan bazı makamların olduğu hemen göze çarpmaktadır.

Yöre müziği ile ilgili yapılan araştırmalarda yerel makamların tarifleri yapılırken bu makamların Arel-Ezgi nazari sistemindeki makamlardan hangisine karşılık geldiği ya da hangisine benzediği üzerinde durulmuştur. Bu araştırmaların birçoğunda repertuvardaki eserlere dair makamsal analiz başlığı altında yapılan çalışmalar yeterli detayı içermemektedir. Örneğin: “Bu türkünün makamı Türk Sanat Müziği içerisindeki makamıdır” gibi. Makamın işlenmesi açısından gazel ve hoyrat gibi serbest icra edilen

¹⁸ Bu durum Anadolu’ya komşu coğrafyalardaki “Şube” veya Avaz” kavramlarını anımsatmaktadır.

eserlerin daha karmaşık ezgi yapılarına sahip oldukları çok belirgindir. Ancak yöre ile ilgili çalışmalarda bu tarz serbest icra edilen (usulsüz okunan) eserler ile ilgili neredeyse hiç analiz yapılmamıştır. Çalışmanın bu bölümünde yöredeki kentli müzik geleneğinde kullanılan yerel makam adları ile ilgili genel bilgiler verilecektir. Bu genel bilgiler ışığında, söz konusu isimlendirmelere sahip yapıların hangilerinin makam olarak düşünülebileceği konusunda fikir yürütülecektir. Bu yerel makam adları ve müzikal tabirler; “Yörede sadece bir kentli müzik geleneğinde bulunan makamlar” ve “Yörede birden fazla kentli müzik geleneğinde bulunan makamlar” olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiştir.

1.5.1. Yörede Sadece Bir Kentli Müzik Geleneğinde Bulunan Makamlar

Acem: Urfa’da kullanılmaktadır. Şanlıurfa Halk Müziği kitabında ve Urfa müziği ile ilgili birçok çalışmada mahalli icraya göre makam seyri sıralamasında Acem makamı olarak belirtilmiş yanına da “Garip Hicaz” notu düşülmüştür (Kürkçüoğlu, 2017, s. 28). Saz ayağı da bulunan “Acem Hoyrat” dışında bu makamda başka bir esere ulaşılmamıştır.¹⁹

Araban: Bu makam Urfa’da kullanılmaktadır. “Hüsnün senin ey dilber nadide kamer mi?” mısrasıyla başlayan gazel “Araban Gazel” olarak adlandırılır ve bu makamın en bilinen örneğidir (Özdemir, 2001, s.36). Urfa’da yerel ses kayıtlarında başka gazellerin de bu makam ile icra edildiği tespit edilmiştir. 15.yy makam teorisi kaynaklarında *Araban* adlı üç sesli bir yapı görülmektedir (Çakır, 1999, s. 90). Araban makamı ile ilgili tarifler²⁰ ise özellikle 18.yy nazariyatçılarında göze çarpmaktadır (Popescu-Judet, 2007, s. 97). Urfa dini müzik repertuarında bulunan “Hoca efendi dinle bu pendi” isimli ilahi(çifte) de bu makama benzer ezgisel özelliklere sahiptir.²¹

Cembeli: Diyarbakır’da bu isimle Celal Güzelses’in bir plak kaydı mevcuttur ve kaynaklarda “Kan akıyor yaradan – Cembeli Maya” olarak geçmektedir (Yoldaş, 2005, s. 111). Ezgisel yapısı maya ve ninnileri andıran bu esere “Cembeli Maya” denmesinin

¹⁹ Mahmut Güzelgöz’ün Acem Hoyrat kaydında Gülizar makamında bir başlangıcın ardından Hicaz ya da Nikriz tarzı bir makama geçki yapıldığı görülüyor (Güzelgöz, 2007).

²⁰ 18.yy Araban makamı tariflerinin birçoğunun Urfa’daki Araban Gazel’in ezgisel karakteri ile örtüşmesi ilginç bir detaydır. Bu durum klasik gelenekte artık yaşamayan bazı makamların yerel geleneklerde canlı kalabildiğine işaret etmektedir.

²¹ Şanlıurfa Tasavvuf Müziği için bkz. “Şanlıurfa’da Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği Etkileşimi” (Sahil,2009). Adı geçen ilahinin notası için bkz. (s. 91-92).

sebebi büyük ihtimalle dengbejlerin²², Kürtlerin meşhur destanı “*Cembeli ve Binevş*” ile alakalı olarak sıklıkla seslendirdiği kelimelerden biri olan “Cembeli lori lori” adlı hava ile bağlantılı olmalıdır.²³

Elezber: Harput'ta divânın arasında veya uşşak makamındaki eserlerden sonra seslendirilen hoyratlara “Elezber” denmektedir (Sunguroğlu, 2013b, 79-80). Ekici'ye göre Azerbaycan'daki “Arazbarı Zerbi Mugamı” Harput'taki halk dilinde “Elezber” olarak bilinmektedir (Ekici, 2013, s. 97-98). Celal Güzelses'in plağa seslendirdiği “Sürme Beni” hoyratı da *Elezber* ile benzer bir ezgisel yapıya sahiptir ve plağın etiketinde “Diyarbakır Arazbarı” yazmaktadır. Mahmut Güzelgöz Urfa'da yanlış bir ifadeyle Beşiri denilen hoyratın esas isminin “Elezber” olduğunu belirtmiştir. Urfa'da divân icrasının bir aşaması olarak okunmaktadır (Özbek, 2014, s. 73).

Elezber'in yapısal olarak muhayyer perdesi üzerinde icra edilen Nevruz ezgi çekirdeğinden oluştuğu söylenebilir.

Galata: Urfa'da “Galata Gezinti” isminde bir aranağme bulunmaktadır ve Mesnevi Gazel ve Hoyrat okunurken icra edilir. Öksüzöğlü ve Özkan'a göre bu ezgi Urfa Mevlevihanesinin kentli müzik geleneğine olan etkilerinden kaynaklanmıştır ve ismini de meşhur Galata Mevlevihanesinden almıştır.²⁴

İsfahan: Urfa kentli repertuvarında “İsfahan'dır aslı bizim elimiz” ve “Sen gidersen seni kimden sorayım” güfteleriyle başlayan hoyratlara ve bu hoyratlardaki makamsal yapılara “İsfahan” denilmektedir. Adı geçen her iki hoyratın ezgisel yapısı çok benzerdir. Gülizar ve Hicaz ezgi çekirdeklerini kullanırlar.²⁵ Öte yandan Urfa'da Nevruz makamı içindeki kat/şube gibi adlandırılan yapılardan üçüncüsünün ismi İsfahan'dır (Özbek, 2014, s. 96).

Kılıçlı: Urfa'da “Ya bülbül güle kon dikene konma” mısrası ile başlayan eser Kılıçlı Hoyrat ya da Kılıçlı Maya olarak bilinir (Akbiyık, 1992, s. 104). Rivayete göre eserin

²² Kürt sözlü edebiyatını ezgiler eşliğinde seslendiren gezgin ozanlar için kullanılan isim. Bkz. “Dengbejlerim”, (Uzun, 2015).

²³ Hayri Yoldaş bu husustaki bilgiyi Celal Güzelses'in öğrencisi Hüsnü İpekçi'den aldığını belirtmiştir (H. Yoldaş ile kişisel görüşme, Şubat 2021). Mehmet Özbek de benzer şekilde Cembeli adının söz konusu Kürt destanından alınan, kalıplaşmış ve küçük bir ses sahası içerisindeki havadan kaynaklandığını açıklamıştır (M.Özbek ile kişisel görüşme, Mart 2021).

²⁴ Konu ile ilgili bkz. “Urfa Mevlevîhânesi ve Urfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Mûsiki İcralarının Din Dışı Mûsiki İcralarına Yansıması” (Öksüzöğlü ve Özkan, 2018)

²⁵ Urfa'da bu havalara “İsfahan” denilmesi “İsfahan'dır aslı bizim elimiz” hoyratından kaynaklı olabilir. Bu durum bir eser adının makam adı olarak anılmasına örnek olarak düşünülebilir.

bestecisi Kuloğlu Mustafa,²⁶ Bağdat seferi sırasında Urfa'ya uğrayan padişah IV. Murat'ın huzuruna kılıç zoru ile getirilmiş ve bu eseri icra etmiştir (Aydınlı, 2008, s. 67). Özbek'e göre fütuvvet ehlinin seyfi (asker topluluğu) kolundan olanlara Anadolu'nun bazı bölgelerinde "Kılıçlı" denilmiştir. Kendisi de bu dervişlerden olan Kuloğlu Âşık'ın bu nefesini hoyrat tarzında icrasının "Kılıçlı Hoyrat" ismi ile anılmasının sebebi de budur (Özbek, 2014, s. 111-112).

Mahmudiye: Urfa'da Saba makamının en son katı/şubesine verilen isimdir (Akbiyık ve Kürkcüoğlu, 1991, s. 23). Öte yandan Özbek'e göre Kerkük'te icra edilen "Mahmudi" adlı bir hoyrat vardır (Özbek, 2014, s. 126). Irak makam geleneği içinde "Mahmudi" makamı "Beyat" makam ailesine mensup makamlardan bir tanesidir (Simms, 2004, s. 81).

Mesnevi: Urfa'da Mesnevi Gazel ve Mesnevi Hoyrat adında iki eser bulunmaktadır. Mesnevi'nin ilk on sekiz beyitinin eserde kullanılması sebebiyle bu ismi almıştır. Aranağmesi Galata Gezinti olarak bilinir. Daha sonraki yıllarda "Aşkın/mevтин ne derin yareler açtı çiğirimde" güftesiyle başlayarak gazel ve "Narın çalar" mısrasıyla başlayarak hoyrat olarak da icra edilmiştir. Bu icralarda aranağmeler de farklıdır (Öksüzöğlü ve Özkan, 2018). Mesnevi gazel ve hoyrat, Hicaz ailesindeki eserler içerisinde icra edilir. Urfa'da Hicaz dizisinin ikinci ve üçüncü dereceleri arasındaki artık aralığı diğer birçok yöreye göre daha dar bir aralıktır (Mehmet Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2020).²⁷

Müstezad: Harput müziğinde genellikle Harputlu divân şairi Mustafa Sabri'nin yazdığı müstezad şiir türünün bestelenmiş halidir. Usullü(10/8) ve usulsüz okunan sözel bölümlerin aralarında değişen aranağmeler vardır. Kaynaklarda ezgi yapısı birbirine çok benzer iki ayrı güfte ile icra edilmiş müstezad örnekleri vardır (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 511-524). Harput'taki müstezad örnekleri incelendiği takdirde, "Müstezad" adının bir makam isminden ziyade Harput müziğine ait kalıplaşmış bir beste yapısını temsil ettiği düşünülebilir. Türk müziği repertuarında bestelenmiş müstezad türü şiirlerde de belirli bir kompozisyon kalıbı vardır, bu eserler genellikle uşşak makamında ve aksak usulündedirler (Özalp, 1992, s. 37, 330).²⁸

²⁶ Padişah IV. Murat'a bağlı olduğu şiirlerinden anlaşılan Kuloğlu Mustafa'nın Mecmua'yı Saz-ü Söz 'de beş türkü ve bir varsağı notası mevcuttur (Cevher, 1995, s. 5).

²⁷ Büyük ikili aralığa yakın olan Urfa'daki artık ikili aralığına 15.yy tarihsel nazariyat kaynaklarında da sıkça rastlanmaktadır.

²⁸ Sözlü kompozisyon biçimleri içerisinde Müstezad, çok eski tarihlerden beri karşımıza çıkmaktadır. Abdulkadir Meragi, 15.yy ve öncesinin en önemli sözlü eser formu olan dört bölümlü Nevbet-i Mürettebe'ye

Sünbüle: Diyarbekir müziği ile ilgili kaynaklarda Sünbüle ya da “Urfa Sünbülesi” olarak geçen bir gazel icrası mevcuttur. Eser Şair Eşref’ e ait gazel “Felek gayet dönek dünya ise cellâd-ı müthiştir” güfteli üçüncü beyti ile başlar. Eserin tek kaydı Celal Güzelses’e aittir. İcra üslubu ve ezgisel yapısı bozlakları andırır. Sünbüle makamı müzik teori kaynaklarında 15.yy’a kadar uzanan bir geçmişe sahiptir (Küçükgökçe, 2010, s. 287). Ancak Celal Güzelses’in icra ettiği gazel ezgisel hareketleri tarihsel kaynaklardaki Sünbüle makamı tariflerinden farklı bir yapıdadır.

Tatyan: Harput müzik geleneğinde Tatyan /Tatvan olarak adlandırılan Muhalif Tatyan (Her kitabe kim lebi lalin hadisın yazarlar) ve Nevruz Tatyan (Mesti nazım kim büyüttü böyle bi perva seni) makamlarında iki eser mevcuttur (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 188, 250). Tatyan havalarının Erzincan, Erzurum ve Sivas gibi yakın yörelerde de örnekleri bulunmaktadır. Bazı Tatyan Havaları tasavvufi özellik gösterebilirler.²⁹ Necdet Kurt da “Tatyan” isminin Karabağ bölgesine İran’dan göç etmiş ve “Tatiyan” olarak bilinen muhacir bir grup ile alakalı olduğunu iddia etmiştir.³⁰ Bu hususta Necdet Kurt’un görüşlerine katkı olarak şunu belirtmek gerekir ki Tatyan Havaları makamsal yapı olarak Azerbaycan geleneksel müziğinde “Karabağ Şikestesı” olarak bilinen ritmik mugama benzemektedir.

Tecnis: Harput’ta “Tecnis” on birli hece ölçüsü ile yazılmış koşma türü şiirler ile icra edilen bir havadır. Abacı’ya göre Tecnis, cinas yapma manasına gelmekle beraber bu havaların güftelerinde cinas yoktur (Abacı, 2013, s. 83). Memişoğlu edebiyata vakıf Harputlu bir şairin, yazdığı koşmaların başlığına “Tecnis” ifadesini koymasını hayretle karşılamıştır (Memişoğlu, 1988, s. 117). Özbek ise Tecnis’in, cinas yapma manasına gelmesinin yanında 6+5 ya da 4+4+3 şeklinde ve dizelerin arasında cinas bulunan bir halk şiiri türü olduğunu belirtmiştir. Harput’ta da bu yapıda şiirlerin (bazen cinas bulunmamakla beraber) özel bir ezgi ile okunmasına da Tecnis denildiği de söylenebilir. Tecnis ayrıca Kars ve Erzurum yörelerinde görülen bir âşık makamıdır. (Özbek, 2014, 176-178). Harput müzik kültürüne ait Tecnis’in her bir dörtlüğünün aralarında icra edilen çok özgün bir aranağmesi vardır. Kaynaklarda neva makamına benzetilmiş olsa da, bu aranağmenin kendine has bir ezgisel yapısı olduğu söylenebilir (Ekici, 2009, s. 226). Mehmet Üçer

“Müstezad” adında beşinci bir form eklediğini açıklamıştır (Karabaşoğlu, 2010, s. 87). Ancak günümüze ulaşamayan bu formun içeriği hakkında bilgi sahibi değiliz.

²⁹ Tatyan havalarının özel ezgi kalıpları ve icra üslubunu açıklayan bir çalışma için bkz. “Tatyan Havaları” (Turhan, 2007).

³⁰ Bu hususta bkz. “Yeni Bulgular ve Bilgiler Işığında Tatyan Havaları” (Kurt, 2017).

Harput müziğinde bulunan mahalli makamlar arasında en özgün ve ilgi çekici yapının Tecnis'te bulunduğunu belirtmiştir (M.Üçer ile kişisel görüşme, Kasım, 2020). Teori kaynaklarında bu isimde bir makam bulunmamakla beraber, Tecnis'in Harput'a özgü bir kompozisyon biçimi ya da "Hava" olarak değerlendirilebilmesi mümkündür. Darül Elhan derlemelerinde Urfa müziği ile ilgili bir yazı kaleme alan Ekrem Besim, Urfa'da okunan divânların meyan kısmına yörede "Tecnis" denildiğini belirtmiştir (Altıngöz, 2017, s. 31).

Varsak: Harput yöresinde aranağmesi belirli bir hoyrat ve birkaç türkü varsak makamı olarak bilinmektedir (Kazazoğlu, 2009, s. 16). Varsak hoyratın aranağmesi iki haneli bir peşrevi andırır. Üçer'e göre Harput'ta Hicaz makamı ailesi Varsak ve Şirvani olarak iki gruba ayrılmıştır. Şirvani gelin çıkarma havası olarak icra edilen, ifade biçimi farklı ritmik bir hoyrattır (M.Üçer ile kişisel görüşme, Kasım, 2020). Özbek 'e göre Harput'ta okunan Varsak Hoyrat'ın, Varsağı şiir biçimi ile bir bağlantısı yoktur ancak Varsak Türkleri'nin havaları ile alakası olabilir (Özbek, 1994, s. 57). Ali Ufki'de³¹ "Varsağı" şiir türünde bestelenmiş kırk yedi nota bulunduğunu eklemek gerekir (Cevher, 1995, s. 52).

1.5.2. Yörede Birden Fazla Kentli Müzik Geleneğinde Bulunan Makamlar

Beşiri: Mehmet Özbek, Beşiri'yi Mahur makamından türeyen bir halk makamı olarak tanımlar (Özbek, 2014, s. 29). Benzer şekilde Melih Duygulu Beşiri'yi Urfa, Harput ve Irak Türkmenleri arasında yaygın bir halk makamı olarak açıklamıştır (Duygulu, 2014, s. 81). Memişoğlu, Beşiri'yi Harput'a has makamlardan biri olarak tanımlarken Sunguroğlu Rast faslı içerisinde icra edilen ve bu makamın bir hoyratı olarak nitelendirdiği Beşiri Hoyrat'tan söz etmekle yetinerek Beşiri'yi müstakil bir makam olarak sınıflandırmamıştır (Koçer, 2014, s. 17). Güldoğan bu makam ile Diyarbakir'de hoyratlar okunduğunu aktararak Beşiri'yi Mahur makamının uzun hava şeklinde icrası olarak açıklamıştır (Güldoğan, 2011, s. 41). Diyarbakir ve Harput'ta Beşiri hoyratların aranağmelerinin başlangıç ezgileri oldukça benzerdir. Ayrıca her iki kentte okunan hoyratların sonlarına "*di gel beşirim aman*" eklenmesi de ilginç bir detaydır. Urfa müziği ile ilgili kaynaklarda Beşiri Hoyrat'a ve aranağmesi olan Beşiri Gezinti'ye rastlayabiliyoruz (Akbiyık vd., 1999, s. 515, 543). Bahsi geçen gezinti ezgisi Harput'ta kullanılan aranağmelere çok benzer. Urfa'da Beşiri olarak adlandırılan makam esasen "Elezber" yapısını andırmaktadır. Kerkük

³¹ Osmanlı sarayında uzun yıllar görev yapan Polonya asıllı tercüman ve müzisyen Ali Ufki'nin 1650 yılına tarihlenen "Hâzâ Mecmua-i Sâz ü Söz" adlı eseri, Osmanlı müziğine ait bilinen ilk nota derlemesidir.

müzik kültüründe de Beşiri Hoyrat icra edilmektedir. Kerkük'teki Beşiri makamı işlenişi Harput ve Diyarbakir'deki Beşiri Hoyrat'lara ezgisel yapı olarak çok benzerlik taşımaktadır (Kızılay ve Turhan, 1991, s. 184). Beşiri isminin Kerkük'e çok yakın bir Türkmen yerleşimi olan Beşir köyü ya da Beşir isminde bir halk sanatçısı ile alakalı olabileceği yönünde tahminler de yürütülmüştür (Mahdi, 2010, s. 122). Munir Bashir (Beşir) 'in Irak'ta kullanılan makamlar ile yaptığı ud taksimlerinden oluşan "Maqamat" albümünde de Beşiri makamında bir taksim icrası vardır (Bashir, 1999).

Tüm bu bilgilere dayanarak yerel gelenekte(Urfa hariç) kendine has ezgisel hareketleri olan özgün bir "Beşiri" makamı yapısından söz edilebilir.

Divân: Âşık edebiyatındaki "failatün failatün failatün failün" kalıbı ya da hece ölçüsünün 15'li kalıbıyla yazılmış şiirlere ve bu şiirler temel alınarak bestelenmiş müzik eserlerine verilen isimdir. Şehir merkezlerinde tamamen şehirli kültürün etkisi ile üretilmiş makamsal örgüsü olan divânlar mevcuttur (Duygulu, 2014, s. 156-157). Bu tür divânlar Urfa, Harput, Ankara, Konya, Diyarbakir gibi makam müziği açısından belirli bir birikime sahip kentlerde görülebilmektedir. Divânın her bir beyti eserin bir aşaması olarak düşünülür ve usulsüz okunacak şekilde bestelenir. Divânların başlarında ve aşamaları arasında icra edilen usullü ezgiler vardır. Bunlara *divân ayağı* da denilmektedir. Divânlar aşama aşama yükselen ve alçalan ezgisel hatlara sahiptirler (Özbek, 2014, s. 61,62). Klasik Türk müziği repertuarında da divân örnekleri mevcuttur. Nevres Paşa'nın Uşşak veya Suphi Ziya Özbekkan'ın Hicaz divânları gibi bestecisi belli olan divânlar olmakla beraber bestecisi bilinmeyen bazı örnekler de günümüze ulaşmıştır. Bu eserlerin sözlü kısımları usullü olabilmekle beraber, eserin belirli bir bölümünde serbest olarak bestelenmiş bir ya da birkaç mısra da muhakkak bulunmaktadır (Özalp, 1992, s. 32,33). Klasik repertuvarda az da olsa örnekleri bulunan divânların Anadolu'dan İstanbul'a gelen saz şairleri tarafından ya da saz şairlerine öykünen besteciler tarafından üretildikleri tahmin edilmektedir. İstanbul'da ortaya çıkan bu divânların bazılarının güfteleri 7 ya da 11'li hece ölçüsü ile yazılmış halk şiirlerden seçilmiştir.³² Çalışmanın konusu olan Urfa³³, Diyarbakir ve Harput kentli müzik geleneklerinde de yukarıdaki tanımlara uygun divânlar mevcuttur. Üç kent merkezine ait divânlar ezgisel ve biçimsel olarak çok fazla benzerlik taşımaktadır. Çalışmamızın konusu olan kentli müzik gelenekleri ile ilgili kaynaklarda bu ezgisel yapılar

³² Klasik ve yerel gelenekteki "Divân" türü hakkında bilgi için bkz. "Divânnâme" (Öztürk, 2015).

³³Ziya Paşa'nın "Âsâf'ın mikdârını bilmez Süleyman olmayan" mısrası ile başlayan şiirinin Urfa divân ayaklarının arasında icra edilmesi Mehmet Özbek'in müzikal öngörüsü ve terkibi sayesinde gerçekleşmiştir. (M. Özbek ile kişisel görüşme, Mart 2021).

“Divân Makamı” adı altında bir makamsal sınıflandırmaya da dâhil edilmişlerdir. Bu tarz sınıflandırmayı yapan kaynaklar, Harput Divânı, Urfa Divânı ve Diyarbakir Divânı gibi eserleri Divân makamının kentli repertuvarındaki yegâne örnekleri olarak sunmuşlardır. Divân makamı Urfa müziği ile ilgili kaynaklarda “Urfa Divân Makamı” olarak da tanımlanmaktadır. Arap müzik dünyasında (özellikle Irak’ta) *Urfa Makamı* tabirinin kullanılmasının sebebinin *Urfa Divân Makamı* ile ilgili olduğu düşünülmüştür (Telli, 2011, s. 15). Öte yandan *Urfa Makamı* tabirinin çoğunlukla Kerkük Divânı’nın saz ayaklarını ve serbest icra edilen bölümün ezgisel yapısını tanımlamak için kullanıldığını görüyoruz. Irak’ta Kerkük Divânı’nın Arapça da varyantları da vardır ve bu eserler de Urfa Makamı olarak tabir edilir (Turhan, 2012, s. 36-37). Öte yandan Diyarbakir’de İbrahimi Divân olarak bilinen bir eser de vardır. Burada İbrahimi sözcüğü makam adını, Divân ise türü temsil ediyor gibi görünmektedir.

Dolayısıyla Divân terimini bir makamdan çok bir kompozisyon türü olarak görmek yöre müziği açısından daha isabetli bir tespit olacaktır.

İbrahimi: İbrahimi ya da İbrahimiye makamı yöre ile ilgili kaynaklarda mahalli bir makam adı olarak geçmektedir. Esasen Yakup Fikret Kutluğ da İbrahimi makamı ile ilgili en eski bilgiyi 17.yy’a dayandırmaktadır. Bu makamla ilgili bestesi Şerif Çelebi’ye ait olan (17.yy)günümüze gelmiş bir peşrev ve bir saz semaisi mevcuttur (Kutluğ, 2000, s. 398). Urfa’da İbrahimi gezinti isminde bir aranağme bulunur ve yörede bazı hoyrat ve gazel icraları bu ezginin gezintisi ile okunmaktadır. Abdullah Balak bu makamda icra edilen eserlerde “Tiz Çargâh” perdesinin önemine işaret etmiştir (Can, 2009, s. 78). Harput müziğinde de şehre özgü bir makam olarak tanımlanan İbrahimiye’nin repertuvarında İbrahimi Divân veya İbrahimi Gazel olarak bilinen bir örneği mevcuttur. Memişoğlu İbrahimi fasıl içerisinde okunan türküleri sıralamıştır (Memişoğlu, 1988, s. 31-41). Bu türkülerin birçoğunda çargâh perdesinin eser içerisinde sıklıkla merkezleşmesi durumu söz konusudur (Örn: Hüseyinik’ten çıktım şehir yoluna). Ayrıca Harput’taki *Ağır Halay* da İbrahimi makamı olarak adlandırılmıştır ve bu ezgi bazı uzun havaların aranağmesi olarak da kullanılmıştır (Ekici, 2009, s. 493). Celal Güzelses’in 1930’ların başında taş plağa kaydettiği “Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın” eseri yörede “İbrahimi Divân” olarak bilinmektedir. Bu divânın saz ayakları Urfa’da icra edilen gezinti ezgisine benzer motifler içerir. Celal Güzelses bu divânı seslendirdiği 45’lik plağın arka yüzüne “Odasına vardım olur mu böyle” türküsünü seslendirmiştir ve plağın etiketinde “İbrahimi Şarkı” yazmaktadır.

İbrahimi makamının yerel geleneklerdeki örnekleri büyük oranda benzeşmektedir. Şu haliyle İbrahimi, kendine has özellikleri olan bir makam görünümündedir.

Kesik: Eksik mısra ile başlayan, genellikle ikinci ve dördüncü mısralarında cinaslı kafiye olan manilere “Kesik Mani”, “Cinaslı Mani” ya da halk tabiri ile “Hoyrat” denilmektedir (Özbek, 1994, s. 47). Kesik sözcüğünün yörede ve Kerkük’te genellikle uzun havalar ile beraber kullanıldığı görülmektedir. Harput’ta icra edilen *Kesik Hoyrat*’ın usullü olarak bestelenmiş giriş ve aranağmeleri oldukça zengin bir ezgisel yapıya sahiptir. Özbek, Harput’ta icra edilen bu hoyratın sözlü kısımlarını Diyarbakir’de icra edilen “Kara Gözler” hoyratına benzetmiştir. Kerkük’te “kesik” ya da “kesük” olarak bilinen hoyrat farklı bir ezgisel hatta sahiptir ve segâh perdesinde karar eder (Özbek, 2014, s. 109). Abdullah Balak Urfa’da icra edilen ve kesik hoyrat olarak bilinen “Duman duman olmuş” hoyratının, “Nazlı yar geliyor pınar başından” ve “ Kırmızı gül goncasını bağlarlar deste” türküleri ile birlikte nikriz³⁴ makamında olduğunu ve bu makamın yörede “Kesik” olarak tabir edildiğini belirtmiştir (Can, 2009, s. 78). Diyarbakir ile ilgili kaynaklarda Celal Güzelses’in seslendirdiği “Bahar olur yeşillenir bu bağlar” ve “Karşiki dağlar beyazlara bürünmüş” uzun havaları “Kesik Kerem” olarak nitelendirilmiştir (Yoldaş, 2005, s. 89, 114).³⁵ Özbek’e göre bu eserlere Kesik Kerem denilmesinin sebebi, Kerem havalarının Karcıgar makamı içerisinde seslendirilirken çargâh perdesinde ezginin kesilmesidir. Bazı sanatçıların uzun havayı çargâhta kesik bıraktığını (Duman duman olmuş örneğindeki gibi), bazılarının ise düğâh perdesi ile sonlandırdığını belirten Özbek, Kesik Kerem’i Nikriz makamı gibi düşünmemek gerektiğini belirtmiştir (Özbek, 2014, s. 109). Bu tespitlere ek olarak Celal Güzelses’in plak kayıtlarındaki *Kesik Hoyrat* icralarının Özbek’in tariflerine uygun şekilde düğâh perdesinde sonlandığını belirtmek gerekir.

Netice olarak çalışmamızın konusu olan yörede ”Kesik” ile ilgili makamsal yapısı ve ezgisel karakterleri birbirinden farklı eser örnekleri göze çarpmaktadır. Yöreye ait kapsayıcı bir “Kesik” tarifi yapılamamaktadır.

Kürdi: Kürdi makamı, tarihsel nazariyat kaynaklarına göre 17.yy’ın ikinci yarısından itibaren günümüze kadar belirli değişiklikler göstererek gelebildiği saptanmış bir makamdır (Levenoğlu, 2002, s. 226). Harput müziği ile ilgili kaynaklarda saz ayağı bulunmayan bir hoyrat, “Dersim dört dağ içinde” ve başka birkaç türkü Kürdi makamına

³⁴ Balak’ın sözünü ettiği türküler esasen Zavil makamına daha yakın durmaktadır.

³⁵ Plak etiketinde ise “Kesik Hoyrat” yazmaktadır.

örnek olarak gösterilmiştir. (Memişoğlu, 1988, s. 62-69). “Dersim dört dağ içinde” türküsünü Celal Güzelses “Dağlar dağımdır benim” sözleri ile icra etmiştir. Celal Güzelses’in icra ettiği “Kalemi kaşta koydun” hoyratı da *Kürdi Hoyrat* olarak tanımlanmıştır (Beysanoğlu, Dökmetaş, Turhan, 1996, s. 182). Harput ve Diyarbakir müzik gelenekleri içerisindeki Kürdi makamının, Gülizar ezgi çekirdeklerini kullanarak sırasıyla gardaniye ve hüseyni perdelerini merkezleştirdiği söylenebilir. Harput’ta hoyrat icralarında gardaniyeden sonra muhayyer perdesi vurgulansa da bu perdede çok ısrar edilmeden karara gidilir.³⁶

Mehmet Özbek de Kürdi makamının Harput ve Diyarbakir’deki benzerliğine dikkat çekmiş ve bu kentlerde kullanılan Kürdi makamını Hüseyni’nin bir dalı olarak tanımlamıştır. Öte yandan Urfa ve Kerkük’teki Kürdi makamı yapılarının da birbirlerine benzer olduğunu belirterek bunları Muhayyer ve Tahir gibi makamlar ile eşleştirmiştir (Özbek, 2014, s. 123-124). Urfa’da Kürdi makamındaki eserlerde muhayyer perdesinin eserin giriş bölümündeki merkezleşmesi kolaylıkla fark edilebilir. Makam isimlerinin farklı yerleşim yerlerinde farklı ezgisel organizasyonları temsil ettiğini açıklayan Duygulu, bu duruma örnek olarak Harput ve Urfa’daki Kürdi makam kullanımlarının farklılığını göstermiştir (Duygulu, 2018, s. 38).³⁷ Kerkük’te bu makam Kürdi yerine Kürdo ya da Kürdü Hoyratı gibi değişik şekillerde adlandırılmaktadır ve hoyratı okuyan sanatçının ismi ile anılarak birden fazla ezgisel işleyişe sahip olabilmektedir (Güç, 2019, s. 34). Mehmet Üçer Harput yöresinde Kürdi sözcüğünün kullanılma sebebinin, bu ezgilerin *Lavik* olarak bilinen ve Kürt dengbejlerinin söyledikleri serbest tempoda icra edilen havalara benzemesinden kaynaklanabileceğini belirtmiştir (Mehmet Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2020).

Tez çalışmasının “Kürdi makamı hakkında tespitler” bölümünde, çalışma konusu yöreyi de içeren ve geniş bir coğrafyayı kapsayan “Kürdi” makamı üzerinde yorumlar yapılacaktır. Bu yorumlar klasik nazariyattaki “Kürdi” makamı algısına yeni bir bakış açısı sunma potansiyelindedir.

Muhalif: Muhalifek, Muhalif, Hicaz-ı Muhalif, gibi terkip ve makam tariflerini 15.yy müzik teorisyenlerinden itibaren görebilmekteyiz (Popescu-Judetz, 2010, s. 105-106). Y.F.Kutluğ *Türk Musikisinde Makamlar* adlı kitabında “Muhalif Türü Makamlar” adı

³⁶ Erzurum ve Erzincan repertuarlarında bulunan *Kürdi Hoyrat icralarının* ezgisel yapıları Harput’la çok benzerdir.

³⁷ Tez çalışmasının “Kürdi makamı hakkında tespitler” bölümünde, çalışma konusu yöreyi de içeren ve geniş bir coğrafyayı kapsayan hüseyni perdesi merkezli “Kürdi” makamı üzerinde yorumlar yapılacaktır

altında bir başlık açmıştır. Hicaz Muhalif, Muhalif ve Irak Muhalif makamlarından kısaca bahseden Kutluğ söz konusu yapıların, ilgili terkiplerin takip ettikleri seyir düzenlerinin perdelere göre değişiklik göstermesinden dolayı muhalif (uymayan, ters düşen, aykırılık gösteren) ismini almış olabileceklerini belirtmiştir (Kutluğ, 2000, s. 429-430). Özbek'e göre Muhalif, Segâh makamının bir dalını teşkil etmektedir. Aynı zamanda Urfa, Harput ve Kerkük'te okunan bir hoyrat türü olmakla beraber pes ve dik seslerden başlayan iki çeşidi mevcuttur (Özbek, 2014, s. 134). Urfa müziği ve sıra gecelerindeki fasıl tertipleri ile ilgili kaynaklarda, Segâh faslının içerisinde icra edilen Muhalif Hoyrat, "Irak Hoyrat" olarak da adlandırılmaktadır (Kürkçüoğlu, 2017, s. 103). Urfa müziği ile ilgili çoğu kaynakta benzer ezgisel yapıdaki türkülerin makamları açıklanırken Hüzzam ya da Segâh tabirlerinden istifade edilmesi dikkat çekicidir. Harput müziği ile ilgili bazı kaynaklarda Muhalif makamı, bu kente has bir makam olarak tanımlanmıştır. Harput'ta Muhalif makamının faslı içerisinde ayak ezgileri olan bir gazel, bir hoyrat ve türküler bulunmaktadır. Bu eserlerin ezgisel hareketleri de Segâh ve Hüzzam makamlarına benzetilmektedir.³⁸ Celal Güzelses'in kayıtları ve Diyarbakir müziği ile ilgili kaynaklarda Muhalif makamı olarak nitelendirilmiş hoyrat, aranağme, gazel ve türküler de görülmektedir. Diyarbakir'de hoyratlar özgün aranağme eşliğinde veya türkülerin arasında, gazel ise tamamen serbest olarak icra edilmiştir. Güldoğan'a göre eski bir Türk sanat müziği makamı olan Muhalif,³⁹ halk müziğinde Hüzzam makamına tekabül etmektedir (Güldoğan, 2011, s. 42). Çalışmanın konusu olan yörede Muhalif makamı örneklerinin ezgi yapılarının benzer karakterde olduğu söylenebilir.

Nevruz: Nevruz sözcüğü 13.yy'dan itibaren günümüze kadar makam müziği ile ilgili yazılmış birçok kaynakta cins, devir, makam, avaze veya terkip adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Nevruz-i Rumi, Nevruz-i Irak vs. gibi çok sayıda makam ve terkiye de adını vermiştir (Levendoglu, 2002, s. 228-229). Duygulu'ya göre Nevruz, yerel müzik geleneklerinde bir makam adı olup, ses dizisi yöreler arasında farklılık gösterir (Duygulu, 2014, s. 340). Özbek ise Nevruz'u Urfa ve Elazığ yörelerinde kullanılan birleşik bir halk makamı olarak tanımlar (Özbek, 2014, s. 140). Celal Güzelses'in Nevruz makamında iki plak kaydı vardır. Saz ve söz kısımları tamamen serbest icra edilen ve bu anlamda müzikal olarak gazel türüne birebir uyan bu kayıtlar için bazı kaynaklarda "Nevruz Gazel"

³⁸ Harput'ta Muhalif makamı örnekleri için bkz. "Harput Yöresine Ait Muhalif Eserlerin Müzikal Analizi" (Bulut ve Kazazoğlu, 2012)

³⁹ Çalışmanın konusu olan yöre ile ilgili kaynaklarda Muhalif'in eski bir makam ismi olduğu ifadesini sadece Vedat Güldoğan kullanmıştır.

bazılarında ise “Nevruz Divân” tabiri kullanılmıştır.⁴⁰ Plağın üzerinde ise Diyarbekir Nevruzu yazılıdır. Nevruz makamındaki bu iki kayıt Diyarbekir müziği ilgili çalışmalarda ise Karcıgar ya da Hüzzam makamı olarak tanımlanmıştır. Yöredeki müzisyenler arasında bu gazellerin ezgisel çizgisine yakın ve ses sahası dar bazı türküler de Nevruz olarak bilinir. *Harput Ahengi* adlı kitabında Fikret Memişoğlu Nevruz makamını Karcıgar’a benzetmenin yanlış olduğunu belirtmiştir ve bu makam içerisinde okunan gazel, tatyân ve birkaç türkünün sözlerini eserine eklemiştir (Memişoğlu, 1988, 123-127). Ekici ise Nevruz makamını Karcıgar makamına benzettikten sonra, Memişoğlu’nun Nevruz makamı faslında Neva ve Nikriz makamı özelliği gösteren iki türkü bulunmasından hareketle Nevruz makamının Karcıgar özelliği göstermeyebileceğini belirtmiştir (Ekici, 2009, s. 41-42).⁴¹ Urfa’da da az sayıda türkü (Örn. Bir oda yaptırırım) için Nevruz ifadesi kullanılmakla beraber, gazel icralarında Nevruz makamı işlenişine daha sık rastlanmaktadır. Urfa müziğinin kaynak kişisi Mehmud Güzelgöz’ün Şair Fehim’in beyitlerinden seslendirdiği “Yanıp bir nar-ı ruhsare çerağın olduğun var mı” güftesiyle başlayan gazel icrası, Nevruz Gazel’e verilebilecek en kapsamlı örnektir. Saz eşliği ile beraber her bir beytin farklı aşamalar(katlar) halinde farklı makamlara(şubelere) geçki yapılarak okunması ve gazelin yaklaşık 17 dakika sürmesi, bu eseri yöredeki diğer gazellerden ayıran başlıca özelliklerdir (Mehmet Özbek ile kişisel görüşme, Mart 2021).

Nevruz makamı ile ilgili her üç şehrin müzik geleneği içinde de gazel türünün öne çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla bu makamın daha iyi anlaşılabilmesi için bu gazellere makamsal analiz uygulanmasında fayda vardır. Fasil icrası içerisinde gazele ezgisel olarak yakınlık gösteren türkülerin gazelden sonra icra edilmesi doğal bir hadisedir. Fakat makamı bize açıklaması açısından türküler yetersiz kalabilir. Klasik fasıllardaki peşrev, kar, beste gibi formlar nasıl makamı detaylı bir şekilde işliyorlarsa, yerel gelenekteki *uzun havalar* da hem ses hem de saz icraları ile birlikte ilgili makamı detaylı bir şekilde işlerler.

Nevruz makamının çalışmanın konusu olan yöredeki yapısı çok özgün bir karakter göstermektedir. Makamın iskeleti her üç kentli gelenekte de aynı olmakla beraber, eldeki icra örneklerinde katlı/aşamalı makam yapısında farklılıklar olabildiği gözlemlenmiştir.

Şirvani: Şirvan bölgesi günümüz Azerbaycan sınırlarının Hazar Denizine yakın kısmını temsil eder. Bölge ile aynı adı taşıyan ve merkez konumunda olan Şirvan şehrinin,

⁴⁰ Divân denilmesinin sebebi sadece şiirin türü ile alakalıdır.

⁴¹ Yerel gelenekteki makamları gazel ve hoyrat gibi serbest icra edilen türler üzerinden analiz etmek daha doğru bir yöntem olacaktır.

Sasaniler döneminde çok kalabalık bir nüfusa sahip olduğu bilinmektedir. Şirvanşahlar, Safeviler ve Osmanlılar bu bölgede uzun süre hüküm sürmüş devletlerdir. Osmanlı ve Safevi çekişmelerinin sürdüğü dönemde bu bölgenin yönetimi birkaç kez el değiştirmiştir. Şirvan halkının çoğunlukla “Sünni” olması sebebiyle Safevilere karşı birçok isyan çıkarttığı belirtilmektedir (Aydın, 2010). 17.yy’ın hemen başında Safeviler bu bölgeyi Osmanlılar’dan geri aldıklarında çok sayıda Sünni Azeri ve Kürt batıya doğru göç etmiştir. Nakşibendî şeyhi Molla Mahmut el-Kürdi’nin bu dönemde Şirvan’dan Şam’a göç ettiği bilinmektedir (Kaya, 2011, s. 50) Azerbaycan geleneksel müziğinde “Şirvan Şikestesı” bilindik “zerbi muğamlar” içerisinde yer almaktadır. Zerbi Muğam; saz bölümleri usullü, söz bölümleri serbest ve doğaçlama icra edilen Azerbaycan halk müziği formuna verilen addır. Şikeste ise Segâh makamında ve saz bölümleri 2/4 ‘lük olan zerbi muğama verilen isimdir.⁴² Tez konusu olan yöre ile ilgili birçok kaynakta Şirvan ya da Şirvani sözcüğünün Azerbaycan’daki bu bölge ve de bu bölgeye ait müzikler ile ilgili olabileceği belirtilmiştir.

Mehmet Özbek’e göre Şirvan, Hicaz makamının bir dalıdır ve kendisi Şirvani Hoyrat’ın da bu makamda olduğunu, Elazığ’a ait olduğunu ve kendine has ayak ezgileri bulunduğunu fikirlerine ekler. Ayrıca Şirvan Hoyrat’a Kayabaşı ya da Gelin Hoyratı denildiğini de belirtmiştir (Özbek, 2014, s. 170). F.Memişoğlu’na göre Şirvan, Harput’ta icra edilen bir makamdır. Ancak Memişoğlu’nun bu makam için örneklendirdiği hoyrat ve türkülerin ezgisel karakterleri farklılık göstermektedir. Kendisinin Şirvan makamı başlığı altında listelediği eserlerin tek ortak özelliği düğün, oyun ezgileri, gelin çıkarma ve karşılama gibi tören havalarını temsil etmeleridir (Memişoğlu, 1988, 85-101). Sunguroğlu ise Uşşak ve Hüseyini gibi makamlar ile okunan hoyratlara *Şirvan Hoyrat* denildiğini belirtmiş ve bu hoyratların halk arasında düğün havası olarak bilindiğini de sözlerine eklemiştir (Sunguroğlu, 2013b, s. 85-86). Taşbilek ve Turhan’a göre Şirvan hoyrata yol veren ve hicaz makamındaki ezgilerden oluşan makama *Şirvan Makamı* denilmektedir (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 24). Bu hoyratın aranağmeleri curcuna usulündedir.⁴³ Şirvan hoyratın son bölümünde Hicaz makamından geçki yapılması ile eserin Uşşak-Huzi ezgi çekirdekleri aracılığıyla karar etmesi ilginç bir detaydır ve yöredeki diğer hoyratlarda rastlanmayan bir durumdur. Hicaz makamının ezgisel hareketlerini gösteren “Bu dere buz bağlamış” türküsü, türkünün aranağmesi ve arasında okunan hoyrat, Harput ve Diyarbakır’da çok

⁴² Bkz. “Muğam Ensiklopediyası” (<http://mugam.musigi-dunya.az/index.html>)

⁴³ Béla Bartók’un Anadolu derlemelerinde yer alan “Şirvani dans ezgisi” de curcuna usulündedir. Erişim için bkz. (<https://www.youtube.com/watch?v=PXDKZqSmRyI>)

benzer şekilde icra edilir ve yörede *Şirvani*⁴⁴ olarak bilinir. Celal Güzelses'in "Esfeli duman almış" mayasının aranağmesi, Harput ve Diyarbakir repertuarında ortak olarak bulunan Hicaz karakterli "Şirvani" aranağmenin Uşşak makamına dönüşmüş hali gibidir. Benzer bir ezgi karakteri taşıyan "Dağda harman olur mu" türküsünün plak etiketinde *Şirvani Şarkısı* ibaresi bulunmaktadır.⁴⁵

Sonuç olarak yöreden elde edilen veriler Şirvani'nin bir makam değil, curcuna usulünde coşkulu ritmik bir hava, bir müzikal ifade ve bu ifadeye eşlik eden melodi anlamlarına geldiği gözlemlenmiştir. Bu ezgilerin durakladığı yerlerde hoyrat veya manilerin icra edildiği de görülmektedir.

1.6. Türkülerin Ritmik Yapıları

TRT repertuarında Elazığ/Harput yöresine kayıtlı eserleri örneklem alan bir çalışmaya göre yöredeki türkülerin % 54'ü 10/8'lik (curcuna vs.) ve %29'u da 4/4'lük ve 2/4'lük ölçü değerleri ile yazılmışlardır (Koroğlu, 2017, s. 394). Benzer biçimde Diyarbakir repertuarı adı altında TRT'ye kayıtlı eserler üzerinde yapılan çalışmaya göre ; %30 oranında 10/8'lik (curcuna vs.), %58 oranında 4/4'lük ve 2/4'lük ölçü değeri ile yazılmış notaların bulunduğu görülmektedir (Giray, 2010, s. 45). TRT Urfa repertuarına kayıtlı kırık havalarda ise %32 oranında 10/8'lik (curcuna vs.) ve %47 oranında 4/4'lük ve 2/4 lük ölçü değeri ile yazılmış notalar olduğu tespit edilmiştir (Asiltürk, 2019, s. 40). Yöre repertuarında bulunan türkülerin ritmik yapılarındaki benzerlik dikkat çekicidir.⁴⁶

1.7. Kentli Makamsal Müzik İçerisindeki Türler

Yöre repertuarında *türküler* doğal olarak çoğunluğu oluşturmaktadır.⁴⁷ Türkülerde edebi özellik açısından hece ölçüsünün çok çeşitli biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Sözleri mani türü halk şiirinden oluşan türküler sayıca fazla olmakla beraber, bentlerdeki mısra sayısı ve varsa bağlantıları değişik yapılarda olan türküler de görülebilmektedir. Bazı türkülerin yöredeki üç kent arasında sözel ya da ezgisel varyantları bulunmaktadır. Ayrıca bazı halk ezgilerinin birden fazla dilde (Kürtçe, Arapça, Ermenice, Süryanice)

⁴⁴ Celal Güzelses'in plak kaydında "Şarkılı Şirvan" etiketi vardır.

⁴⁵ Bu ezgiler curcuna usulünde ve coşkulu karakterdedirler. Üçer'e göre bu ezgiler kına, gelin çıkarma gibi merasim müziklerinde icra edilerek işlevsel bir rol üstlenmişlerdir (M.Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2021).

⁴⁶ Bu bölümdeki tespitlere dâhil olan repertuar, kentli geleneğin dışında derlenen türkülerini de içermektedir. Yörede kırsal kesimden derlenen ezgilerin ağırlıklı olarak 2/4 ve 4/4'lük ölçü değerlerine sahip oldukları görülmektedir. Kentli gelenek içinde özellikle on zamanlı "Curcuna" usulü çok fazla tercih edilmiştir.

⁴⁷ Her ne kadar kentli gelenekten derlenen ve "Kırık Hava" olarak nitelendirilen eserlere "Türkü" denilmişse de, bunların şarkı formuna daha yakın olduklarını belirtmek gerekmektedir.

varyantlarının olması da sıklıkla rastlanan bir durumdur. Yöre repertuarındaki türkülerin birçoğunun 19.yy sonu ya da 20.yy başlarında bestelendiği tahmin edilebilir.⁴⁸ Özellikle Urfa'da 20.yy boyunca bestecilik geleneğinin devam etmesi ve dinleyiciler tarafından "Anonim" sanılan birçok türkünün aslında yakın bir tarihte bestelenmiş olması ilginç bir detaydır. ⁴⁹ Bu bilgidен hareketle biçimsel olarak şarkı formuna(zemin-nakar-at-meyan-nakar-at) benzer türkülerin sayısının da bir hayli fazla olduğunu belirtmek gerekmektedir.⁵⁰ Türkülerin ezgisel hatları kimi zaman çok sade kimi zaman daha detaylı olabilmektedir. Ses genişlikleri dar(4'lü aralık içerisinde) ya da çok geniş (12'li aralık içerisinde) olan ezgilere de rastlanabilmektedir. Yöre türkeleri genellikle makam yapılarını basitçe işleyebilme özelliklerine sahiptirler. Türkülerin güfteleri genellikle lirik halk şiiri örneklerinden oluşur. Gurbet teması pek görülmemekle beraber tam tersine şehirli yaşantı içerisinde kullanılan tabirler, şehir içinde ya da yakın çevrede bulunan yer isimleri türkülerde sıklıkla göze çarpar. Bu hususta *Mardin kapı şen olur, Meteris'ten ineydim, Urfa'ya paşa geldi* gibi türkeleri yer ve mekân adı içermeleri bakımından örnek olarak gösterebiliriz. Olay türkeleri diye tabir edilen yaşanmış bir hikâyeye ya da bazen bir efsaneye dayanan türkü sözleri de yörede sıklıkla görülmektedir. Urfa'da "Ordumuz gitti Muş'a dayandı", Harput'ta "Hafı'mun evi kayabaşında", Diyarbekir'de ise "Suzan Suzi" ve daha birçok halk ezgisi olay türkülerine örnek olarak gösterilebilir. Bu türkü veya şarkıların bestelendiği dönemler, kent sakinleri için sanayi toplumu nitelendirmesini tam olarak yapamayacağımız dönemlere rastlamaktadır. Bu sebeple türkülerin temalarında kırsal yaşamdan izler de görülür. Örneğin, *Kaladan kalaya ekerler darı*(Diyarbekir), *Ekin ekim düzlere*(Harput), *Harman yeri sürseler*(Urfa) gibi kır yaşantısı temalı türküler şehir müziği içerisinde de yer alabilmektedir. Sadece kadınlar arasında icra edilen çok özgün türkülerin olduğu da bilinmektedir ancak bu türkülerin birçoğu kayıt altına alınamamıştır. Geçtiğimiz yüzyılda özellikle 1915 olaylarından sonra gayrimüslimlerin göçe zorlanması ve Cumhuriyet dönemi ile beraber Türkçe dışındaki dillerde kültürel faaliyetlerin yasaklanması kentli müzik gelenekleri içerisinde Ermenice, Kürtçe, Arapça vs. halk şarkılarının bir bölümünün yok olmasına veya bu eserlerde kullanılan dilin değişmesine

⁴⁸ Olay türkeleri bu tarz bir yoruma dayanak sağlamaktadır.

⁴⁹ Urfa'da yerel bestecilik geleneğinin devamlılığını gösteren bir kaynak için bkz. "Urfalı Bestekârlar" (Altingöz ve Karadağlı ve Yüzgen, 2008).

⁵⁰ Esasında Celal Güzelses plaklarında ve yayımladığı notaların bazılarında "Şarkı" başlığını kullanılmıştır.

sebepl olmuştur.⁵¹ Öte yandan türküler ile beraber sözlü ve sözsüz oyun havaları da kentli müzik gelenekleri açısından çok işlevseldir. Düğün, kına, tören, eğlence gibi merasimlerde icra edilen bu ezgiler kentli yaşamın barındırdığı çok kültürlü yapıyı da gözler önüne sermektedir. Bu üç kentli müzik geleneğine ait oyun havaları ve halayların isimlerine dikkat edilirse birçoğunun farklı dil ve lehçelerden oluştuğu görülür. Bu durum geçmiş dönemlerde kentli yaşam içerisinde tecrübe edilen kültürel zenginliğin bir göstergesidir.⁵²

Yöredeki türküler her ne kadar repertuvarında sayıca çoğunluğu oluştursalar dahi, yöre müzik kültürünün en dikkat çeken yapıtları sözlü bölümü *serbest* şekilde icra edilen türlerdir. Genel tabir ile *uzun hava* olarak bilinen, fakat yöre müziğinde edebi tür ya da icra üslubu açısından *divân*, *maya*, *hoyrat* ve *gazel* gibi birbirinden bağımsız anlamlara gelen isimler ile betimlenen türler her üç kentli müzik geleneğinde de çok önemli yer etmişlerdir. Bu eserler serbest tempoda ve belirli bir usul kalıbı olmadan (bazen de *parlando* gibi) icra edilmektedir. Ancak bu icraları bütünüyle *doğaçlama* olarak nitelendirmek yanıltıcı olabilir. Çünkü gazel, hoyrat vs. icraları, her ne kadar dinleyicide *doğaçlama* izlenimini uyandırsalar da, aslında ustadan çırağa intikal etmiş belirli ezgisel merkezler, yapısal motifler ve ezgisel hatlar ile sınırlıdır. Bu açıdan bakıldığında gazel veya hoyrat gibi türler serbest bir tempoda bestelenmişlerdir diyebiliriz. Böylece icracının eseri yorumlamasına belirli bir ölçüde imkân tanınmaktadır. Bu yönleriyle söz konusu eserler dini müzikteki *durak* türüne benzerler. Esasen şehirli müzik geleneklerinde dini-tasavvufi ve seküler müzik ses icra üsluplarının kaynaşmış olduğu birçok araştırmacı tarafından vurgulanmıştır. Bu vaziyetin en büyük nedenlerinden biri geçmiş yıllarda dini müziğin ve seküler müziğin aynı ses icracıları tarafından seslendirilmesidir.⁵³ Bazı hoyrat, gazel ve mayaların hem saz hem de söz bölümleri tamamen serbesttir. Bazılarının ise saz bölümlerinde *aranağme* veya *saz ayağı* diye tabir edilen usullü ezgiler çalınır, söz başlayacağı zaman sazlar belli bir perdede karar eder. Urfa'da bazen *gezinti* denilen saz ayağı ezgileri ses icracısı esere başladığı andan itibaren çok hafif gürlük ile çalınmaya devam eder, hoyrat ya da gazel okuyucusunun durak yaptığı yerlerde ise gürlük arttırılarak çalınır, dolayısıyla sazlar kesintisiz olarak icraya devam etmiş olurlar.

⁵¹ 1952 senesinde Diyarbakir müziği ile ilgili önemli detayları içeren bir makale kaleme alan Suphi Martağan, halk ezgilerinin sözlerinde yaşanan bu suni değişimin halk bilimine aykırı olduğunu belirtmiştir (Abakay, 1995, s. 294).

⁵² Örn: Çaçan, delilo, çepik, girani, soseh, sımsıme, pısık vs.

⁵³ Hoyrat ve gazel gibi teknik olarak seslendirilmesi zor eserleri o yıllarda genellikle hafız veya din görevlileri icra etmişlerdir (M.Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2021).

Hoyrat okuma geleneği, Anadolu coğrafyası içerisinde çalışmanın konusu yöreyi özgün kılan müzikal öğelerin en önemlilerinden biridir. Diğer taraftan Mehmet Üçer'e göre Urfa, Diyarbakir ve Harput müzik kültürlerini birbirlerinden ayıran özellikler de hoyrat icrasında ortaya çıkmaktadır. Üçer'e göre hoyrat icrası esnasında şive, hançere ve ses rezonans bölgeleri bu üç şehirde de farklı yapıdadır. Öte yandan türkü veya gazel icraları açısından kentler arasında belirgin bir üslup farkının olmadığını belirtmiştir (M.Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2021). Hoyrat teriminin Türkçe'de "başına buyruk olma, kırıcı, yıpratıcı" gibi anlamları varken Yunanca'da "taşraya ait, taşra edasında" anlamlarına gelmektedir. Hoyratlar çoğunlukla ilk mısrası eksik olan dört mısralı cinaslı manilerden oluşur. Bu haliyle kafiye düzeni a,a,b,a şeklinde olur. Bu eserler Irak Türkmenleri arasında ve Harput, Urfa ile Diyarbakir müzik geleneklerinde yaygın olarak icra edilmektedir. Hoyratlar söylenme biçimleri, ait oldukları yöre veya icra edildikleri makam adları ile anılabilmektedirler (Duygulu, 2014, s. 239-240).⁵⁴ Ses sahası çok dar olan hoyratlar olduğu gibi, icra edilen makama ya da fasıl içerisindeki aşamaya göre geniş bir ses sahasında icra edilen hoyratlar da vardır. Hoyratların genellikle ses icracısının sesini kullanabildiği en tiz bölgelerde okunduğu ve hoyrat ismi ile müsemmen olarak diğer türlere nazaran daha *sert* bir üslup ile icra edildiği gözlemlenmektedir.

Maya biçimindeki şiirler hece ölçüsünün 4+4+3 kalıbı ile yazılmışlardır ve uyak düzenleri de a,a,a,b şeklinde olur. Bu biçimdeki şiirlerin genellikle Hüseyini perdesini merkezleştirerek uzun hava şeklinde okunması ile oluşan ezgiye "Maya" denilmektedir (Özbek, 2014, s. 128). Sayıca fazla olmasa da yörede maya ile ilgili örnekler vardır. Urfa'da "Yaz gelince yaylaları gezmeli", "Maraş derler bu nasıl Maraş", Harput'ta "Süsen açmış sümbül açmaz- Cılgalı maya", "Humar gözlüm bakışından doyamam - Harput mayası", Diyarbakir'de "Düş müdür hayal midir bilmedim" "Kar mı yağmış Diyarbakir dağına", "Deli gönül melül olup ağlama" gibi eserler yöredeki maya örneklerinden bazılarıdır. Diyarbakir'de *maya* diye bilinen *curcuna* usulünde bir aranağme bulunmaktadır, mahalli sanatçı Hüsnü İpekçi'nin aktardığına göre gelin ya da güvey çıkarılırken bu aranağme icra edilir ve sonra da maya okunmuş.⁵⁵ Harput'ta da mayalar aranağme eşliğinde icra edilmiştir. Urfa'da ise maya icrasının saz açışları eşliğinde yapıldığı görülmektedir. Mahmut Güzelgöz'ün seslendirdiği *yayla* mayasının ezgisel yapısı diğer mayalara göre çok farklıdır ve genel "Maya" tanımına uymaz.

⁵⁴ Örn: Bahçacı hoyratı, Şirvan hoyratı, Muhalif hoyratı vs

⁵⁵ Alişan Budak kişisel arşivi.

Gazel, bilindiği gibi divân edebiyatında çokça kullanılmış genellikle aşk, sevgi gibi temaları işleyen bir şiir türüdür ve müzik literatüründe de gazel bu tarz şiirlerin belirli kurallar çerçevesinde makamsal olarak seslendirilmesi anlamına gelir. Gazel icraları, Anadolu'daki kentler ve İstanbul arasında biçimsel olarak benzer yapıdadırlar. Şöyle ki gazelin her bir beyti kurgulanmış bir şekilde makamın belirli ses merkezlerine oturtulur ve okuyucu ve saz eşlikçisi tarafından her bir ses merkezi bir aşama olarak düşünülerek icra edilir. Gazellerin icra üslubu açısından Anadolu'daki kentli gelenekler yöresel dil ve müzik öğelerinin etkisiyle İstanbul'dan ayrılmaktadır. Anadolu'da okunan gazellerin İstanbul'dakilerden bir diğer farkı da tamamen ustadan öğrenilen kalıp ezgiler ile icra edilmeleridir. Kalıp ezgiler ile icrayı, ilgili makamın belirli ses merkezleri üzerinde bilindik yöresel motifler kullanarak, yarı doğaçlama şeklinde icra etmek olarak tanımlayabiliriz. Bununla beraber yöresel icralarda gazeller, hoyrat ya da mayalara göre daha geniş ezgisel çizgilere sahiptirler. Gazeller, icra edildikleri makamın kentli gelenek içerisinde hangi ezgisel organizasyonlarla ifade edildiğini detaylı bir biçimde açıklamaktadır. Harput ve Urfa'da bazı gazellerin saz eşliklerinde usullü aranağmelerin de icra edildiği görülmektedir. Öte yandan çalışmamızın konusu olan kentli müzik geleneklerinde gazellerin, fasılın(ahengin) baş kısımlarında icra edildiği aktarılmaktadır. Bunun başlıca sebebi, başka birçok yerel müzik geleneğinde olduğu gibi, fasıl içerisinde ağır tempodan hızlı tempolu eserlere doğru ilerleyen bir repertuvar akışının uygulanmasıdır.

Serbest okunan eserler ile icra edilen *saz ayaklarının*, *giriş ve aranağmelerin* çoğunlukla curcuna usulünde oldukları görülmektedir. Harput müziğinde aranağme ve giriş nağmeleri hem sayıca fazladırlar hem de uzun pasajlar içerirler. Harput ve Diyarbekir repertuvarları birer peşreve sahiptirler. *Urfa Divân Ayağı* ezgisi de bazı kaynaklarda *Urfa Divân Peşrevi* olarak geçmektedir. Bu eserlerin melodik çizgileri klasik repertuvar açısından 17.yy'a ait peşrevleri andırır. Harput'ta *Varsağı* ve *Beşiri* hoyratlarının ayak ezgileri 2 ve 4 zamanlı olarak notaya alınmışlardır. Ancak bu ezgiler büyük usullerde bestelenmiş peşrevleri andırmaktadırlar. Osmanlı himayesindeyken Harput kalesinde mehter takımının bulunması sebebiyle, bu ezgilerin mehterde icra edilen peşrevler olma olasılığı mevcuttur. Bestecisi belli olan saz eserlerinin zamanla anonimleşerek kentli müzik repertuvarına dâhil olabilmesi durumu Irak'taki Türkmenlerin repertuvarında da tespit edilebilmektedir. Zira Kerkük ve Erbil kentli müzik geleneklerinde fasılların başında makama giriş için icra

edilen bazı ezgilerin peşrev veya saz semailerden alınan bölümler oldukları görülüyor.⁵⁶ Diyarbakir müzik kültürüne ait ve günümüze gelebilmiş belki de en eski eser olan *Yaş Destanı* eserinde de bir saz ayağı bulunur. Bu eserde *Yaşname*⁵⁷ türündeki şiirin her bir dörtlüğü aşamalı bir makamsal anlayış ile icra edilmektedir ve yörede bu şiir türüne ait tek örnek budur. Yaşname türü şiirlerin serbest veya âşıklama (ozanlama) biçiminde icra edilmesi geleneği Selçuklular dönemine kadar uzanır (Uslu, 2015, s. 125-126).

1.8. Kentli Yaşantıda Dini Müziğin Yeri

Hıristiyanlık tarihi açısından Urfa (Orhay), Diyarbakir (Dikranegerd) ve Harput (Harpet) kentleri önemli merkezlerdir. Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde inşa edilmiş olan Süryani ve Ermeni Ortodoks kiliselerinin çok eski örnekleri her üç şehirde de mevcuttur. Anadolu'daki Ermeni kiliselerindeki makamsal müzikler çok eski tarihlere dayanır ve bu müziklerin aktarımı çeşitli görsel imleçlere dayanan "Khaz" nota sistemi sayesinde nesiller boyu sağlanmıştır (Özkomanova, 2014, s. 8). Keza Süryani Ortodoks kilisesi için Urfa, Antakya ve Turabdin bölgesi önem arz etmektedir ve özellikle Urfa kenti Süryani kilise müziğinin gelişimine öncülük etmiştir (Yıldırım, 2013, s. 18). Süryani dini müziği makamsal yapı ve üslup olarak Suriye ve Lübnan bölgesi müziklerini andırmaktadır.⁵⁸ Ermeni liturji müziği ise Ermeni halk müziği ile kaynaşmış bir biçimde şekillenmiştir.⁵⁹

Yöredeki kent merkezlerinde müslüman toplumun dini müzik geleneğinde en önemli rol tekkelere aitti. Urfa şehir müziğinde Şazeli, Kadiri, Halveti, Rıfai tekkeleri zikirlerin yapılıp ilahi, kaside ve gazellerin okunduğu yerlerdi. Urfa dini müzik kültüründe yerel ilahilere "Çifte" ya da "Tenzile" denilmektedir. Urfa'da 18.yy başlarında kurulan Mevlevihane'nin kentin müzik birikimine önemli katkı sağladığı belirtilmektedir. Anadolu Alevi-Bektaşî müzik kültürü açısından önemli bir yere sahip Kısas ve Sırrın gibi yerleşim yerleri Urfa kent merkezine çok yakındır. Dolayısıyla bu bölge Urfa'daki dini müziğin bir

⁵⁶Örneğin Salih Turhan'ın "Notalarıyla Irak Türkmen Havaları" kitabında *Gerdaniye Makamı Giriş Müziği* başlığıyla verilmiş nota, Tanburi Cemil'in Muhayyer Saz Semaisinden alınan ezgilerden ibarettir. Benzer şekilde *Hüseyini Makamı Giriş Müziği* ise Tatyos Efendi'nin Hüseyini Saz Semaisinden pasajlar içerir (Turhan, 2012, s. 636, 640).

⁵⁷ Yaşname türü şiir hakkında bilgi için bkz. "Yaşnameler" (Kaya, 2004)

⁵⁸ Melih Duygulu'nun hazırladığı kitapçık ve Süryani dini müziği ve halk müziği örnekleri için bkz. "Süryaniler" (Kalan Müzik, 2002).

⁵⁹ Müzikolog ve besteci Gomidas Vartaped'in Ermeni halk ve dini müziği ile ilgili bilgiler de içeren çeşitli makaleleri için bkz. "Kalbim O Viran Evlere Benzer" (Bilal ve Yıldız, 2019).

diğer ayağını teşkil etmektedir. Urfa merkezde Cami müziğindeki türlerde ve özellikle mevlidlerde çok özgün yapılar bulunmaktadır.⁶⁰

Diyarbakir şehir kültürü de tasavvuf müziği açısından önemli bir yere sahiptir. Bu hususta Diyarbakir’de yaşamış iki tarikat önderinin isimleri üzerinde durmak gerekiyor. Bu isimlerden ilki Gülşeni tarikatı piri şeyh Muhammed-i Amidi oğlu İbrahim–i Gülşeni’dir. Tasavvuf tarihi açısından diğer önemli bir isim ise Diyarbakir’e göç etmiş olan ve çok fazla müridi olduğu için padişaha isyan edebilme ihtimaline karşın, IV. Murad’ ın Bağdat seferi dönüşünde idam ettirdiği Nakşibendî şeyhi Şeyh Aziz Mahmud Urmevi’dir (Beysanoğlu, 1996, s. 60, 159). Bunun yanında Urmevi’nin oğlu İsmail’in müzik ile iştiğal ettiği bilinmekle beraber torunu Şeyhzade Ahmet’in döneminin önemli bir bestekârı olduğu açıkça tespit edilebilmektedir (van Bruinessen, 1995, s. 56-74). Her iki isim ve temsil ettikleri tarikatlar, kentin sosyal hayatı derinden etkilemişlerdir. Bu tarikatlar bilhassa şehirdeki tekke musikisi ve tekke şiiri açısından çok önemlidir. Diyarbakir’de çok eski yıllardan beri Rifai, Nakşibendî, Kalenderi, Gülşeni, Kadiri ve Bektaşî tekkelerinin olduğu bilinmektedir (Alkış, 2015, s. 17). Geçtiğimiz yüzyıl içerisinde yöre müziğinin en önemli icracısı ve kaynak kişisi olarak görülen Celal Güzelses’in çocukluk yaşlarında *Rifai* tekkesinde *Şeyh Zeki* efendinin talebesi olarak dini müzik eğitimi aldığının altını çizmek gerekir (Güldoğan, 2011, s. 23). Harput’ta ise *Kadiri* ve *Nakşî* tekkeleri ile *Sara Hatun Camii* dini müziğin icra edildiği başlıca mekânlar olmuşlardır.⁶¹

Yöreye ait dini müzik örneklerinin gerek ezgi yapısı gerekse de icra üslubu olarak kendine has bir karakterde olduğunu söylemek güçtür. Esasen usullü olan dini eserler türkü ve halaylara, naat ve kaside gibi serbest okunan türler de divân, gazel ya da maya türlerine melodik hatları açısından benzemektedir. Birçok özellik bakımından yöredeki dini ve din dışı müzik eklemlenmiş haldedir.

1.9. Kentli Müzik Geleneklerinde Söz Unsuru

Yöredeki şehirli müzik geleneğine ve repertuarına edebi açıdan yaklaşıldığı zaman dikkat çeken sonuçlarla karşılaşabiliyoruz. Öncelikle bu müziğin oluşum süreci boyunca kent

⁶⁰Urfa’da tasavvuf müziği ile ilgili yapılmış çalışmalar için bkz. “Şanlıurfa’da Halk Müziği ve Tasavvuf Müziği Etkileşimi” (Sahil,2009), “Şanlıurfa Dergâh Camii’nde Yapılan Tarikat Usulleri ve Müzikal Analizleri” (Öksüzoğlu, 2015).

⁶¹Harput’ta dini müzik kültürü hakkında bkz. “XIX. Yüzyıl Harput Sosyal Hayatında Dini Musiki” (Kamiloğlu, 2017).

kültürü içerisinde çeşitli etnik grupların müzikal üretim ve icra süreçlerine dâhil oldukları bilinmektedir. Anlaşılan o ki bu gruplar *şehir müziği* ya da *üst kültür müziği* olarak nitelendirebileceğimiz bu müziğin söz unsurunu belirlerken güncel sanat akımlarından kopmamışlardır. Şöyle ki 17.yy'da yaşamış Diyarbekir'li bestekârlar dönemin müzik üretimlerine paralel şekilde divân edebiyatından seçilen Farsça ya da Osmanlıca güfteli besteler yapmışlardır. Bundan sonraki döneme ait form ve edebi yapı değişimleri ile ilgili elimizde net bir veri yoktur. Ancak bu hususta Diyarbekir müzik kültürü ile ilgili önemli bir makale kaleme almış Suphi Martağan'ın düşünceleri dikkat çekicidir. Martağan divân şiirinde de etkisini göstermiş olan *Mahallileşme Akımı*'ndan söz eder. Şiirdeki bu akıma paralel olarak musiki eserlerinin de formlarının küçüldüğü ve daha ziyade şarkı formunda eserler bestelendiğini belirtmiştir. Dolayısıyla Diyarbekir müziğinde de bir dönüşüm yaşandığı, günümüze kadar ulaşmış ve anonim olarak tabir edilen sözlü müzik eserlerinin aslında bu mahallileşme akımı sonucunda bestelenmiş şarkı ve benzeri küçük formda eserler olarak ortaya çıktığını ileri sürmüştür (Abakay, 1995, s. 294). Esasen yöreye ait birçok türkünün 19.yy'ın sonlarından itibaren İstanbul müziğini de etkisine alan şarkı formuna benzediği de gözlemlenebilir. Yöre repertuvarındaki eserlerde türkü, mani, koşma, hoyrat ve divân gibi halk şiiri türleri kullanıldığı da görülmektedir.⁶²

Ailesi iki kuşak önce Diyarbekir'den Amerika'ya göç etmiş müzisyen Onnik Dinkjian, bir üst kültür müziği olarak görülebilecek Diyarbekir müziğini tanımlarken bu müziğin dilini "Türkçe" olarak tarif etmesi bu düşünceleri kanıtlar durumdadır.⁶³ Aynı durum 20.yy başlarında Amerika'ya göç etmiş Ermeni ve Süryani müzisyenlerin (Örneğin Hosvep Şamlıan, Karekin Proodian, Kosrof Malool) plaklarında da görülebilir. Bu müzisyenler Amerika'da yaptıkları plak kayıtlarında Ermenice, Kürtçe halk şarkılarının yanında Türkçe gazel türünde eserler de kaydetmişlerdir.

Yörede dini müzik icralarında Arapça (bilhassa Urfa'da) ve Kürtçe güfteli eserlerin yer aldığı biliniyor. Kürtçe ve Zazaca mevlidler de günümüze kadar gelmiş çok ilginç dini müzik örnekleridirler. Ayrıca ilahi, nefes, naat, kaside gibi tekke şiiri örnekleri de kentli müzik repertuarı içerisinde bulunur. Harput'ta tecnis, müstezat ve varsağı gibi edebi terimler ile adlandırılmış eserler de vardır. Kimi araştırmacılar yöredeki sanatçılardan ilhamla bunları makam olarak tarif etmişlerdir. Gazeller de yörenin fasıl icralarında önemli yer tutar. Her üç şehirden de birçok şair yetişmiş olması sebebiyle yörenin gazelhanları ya

⁶² Halk şiiri türleri için bkz. "Folklor ve Türkülerimiz" (Özbek, 1994).

⁶³ "Garod" (Günay ve Yıldız, 2012).

kendi hemşerileri olan şairleri ya da Fuzuli gibi divân edebiyatında çok bilinen şairlerin eserlerini icralarında tercih etmektedirler. Bununla beraber 19.yy sonu veya 20.yy başlarında, çok farklı şehirlerde yaşamış divân şairlerinden gazellere de yöre repertuvarında sıkça rastlanmaktadır.⁶⁴ Bu durum güncel divân edebiyat üretimi ile çalışmanın konusu olan şehirlerdeki edebiyatsever insanlar arasındaki kuvvetli bağa işaret etmektedir. Öte yandan sözlü kültürün aktarımı açısından çok önemli rolleri olan gezici *Dengbejler*, kırsal ve kentli müzik kültürleri arasında köprü vazifesi görmüşlerdir. Dengbejlerin taşıdığı edebi ve müzikal vasıflar şehrin müzik kültürüne üslup, ses-hançere kullanımı ve makamsal açıdan renk katmıştır.

1.10. Kentlerin Ses İşçileri: Müzik İcracıları

Anadolu'nun her bölgesinde olduğu gibi bu yörede de davul ve zurna ikilisi bilhassa düğün, eğlence, tören gibi açık havadaki etkinliklerin olmazsa olmaz çalgılardır. Yörenin kentli müzik kültüründeki fasıl tipi icralarda son yüzyıl içerisindeki kayıtlara bakılacak olursa, çoğunlukla kanun, ud, cümbüş, keman, klarnet ve bazı ritim sazlarının kullanıldığı görülebilmektedir. Bağlama tipi çalgılar Harput ve Diyarbakir kent kültürü içerisinde geçtiğimiz yüzyıl ortalarına kadar pek görülmemiştir. Urfa'da Kısas yöresinin etkilerinden dolayı bağlama tipi çalgıların da eskiden beri kullanıldığı bilinmektedir.⁶⁵ Harput ve Dersim bölgesinde, askerlik vazifesini yaparken bando takımlarında müzik icra etmiş ve daha sonra memleketlerine dönmüş yerel müzisyenlerin *klarnet* çalgısını yöre müziği ile buluşturduğunu görüyoruz. Öyle ki bugün Harput müziği denilince *klarnet(gırnata)* vazgeçilmez bir konumdadır ve hatta davula eşlik ederek zurnanın yerini almıştır. Harput'ta eski dönem zurna icracılarının tamamının *Ermeni* müzisyenler olduğu bilinmektedir. 19.yy sonlarında Harput'tan askere giden *müslüman* yerel müzisyenlerin askerden döndükten sonra klarnet icra etmeye başlaması ve gayrimüslimlerin 1915 sonrası neredeyse tamamen şehirden ayrılmış olması Harput müziğinde zurnanın yerini klarnetin almasındaki en önemli neden olarak görünmektedir. ⁶⁶

Kaynaklardan kesin olarak öğrendiğimiz konu şudur ki, 19.yy sonlarında başlayan ve 1915 tehiri ile neticelenen göç dalgasından evvelki dönemde tüm yörede enstrüman çalanların

⁶⁴ Örneğin Cumhuriyet'in ilk yılların modern şiir akımları ile ilgilenmeyen, aruz vezni ile yazmaya devam eden şair Yaşar Nezihe Hanım'ın gazelleri Urfa'da çok fazla sevilmiş ve sıra gecelerinde icra edilmiştir (Macit, 2010).

⁶⁵ Bkz. "Şanlıurfa İli Kısas Yöresi Cem Formu'nun analizi" (Güngör, 2011)

⁶⁶ Bkz. "Klarnet'in Elazığ-Harput Müziğindeki Yeri" (Tunç, 2015)

ve enstrüman yapan ustaların hemen hepsi gayrimüslim (Ermeni, Süryani, Rum) vatandaşlardan oluşmaktaydı. Bu durumun müslüman ahaliden birinin enstrüman icra etmesinin kendi çevrelerince hoş karşılanmaması ya da dini açıdan uygun bulunmaması gibi sebepleri olabilir.⁶⁷ Gayrimüslim müzisyenlerin yoklukları geçen yüzyılın başında şehirlerin müzik yaşantısında derin bir boşluğa sebep olmuş, onların yerlerini kalanlar doldurmaya başlamıştır. Amerika'ya giden Harputlu Ermeni müzisyenlerin bazılarının plak kayıtları mevcuttur. Bu kayıtlardaki eserlerin makamsal ve ritmik yapısı yöre müziğinin karakterini belirgin olarak yansıtmaktadır.

Ses icracıları konusunda eldeki veriler bize hafız, din görevlisi ve tekkeye mensup kişilerin şehirli müzik yaşantısı içerisinde önde gelen kimseler olduklarını göstermektedir. Kaynaklar ses icrasının genellikle müslüman halk tarafından yapıldığını gösteriyor. Kayıt teknolojisinde 20.yy'da artan ilerlemeler ve bu dönem itibariyle şehir merkezlerinde sadece müslüman halkın kalması bunun nedenlerinden sayılabilir. Ancak bu hususta Mehmet Üçer'in görüşlerine de yer vermek açıklayıcı olacaktır. Üçer, gazel ve hoyrat gibi icrada ustalık gerektiren eserlerin, ses kullanımına hâkim kimseler dışında icrasının o dönem itibariyle pek mümkün olmadığını belirtiyor. Dolayısıyla ses ve hançere kullanımına hâkim, makam ve edebiyat bilen şehirli insanların yöre repertuarına hâkim oldukları ve üstat olarak görüldüklerini de işaret etmek gereklidir. Daha sonra Cumhuriyet ile beraber bu ses ustalarının yanında yetişen kimi usta ses sanatçıları ortaya çıkmaya başlamış ve böylelikle geleneksel repertuarın bir şekilde aktarımı sağlanmıştır (Mehmet Üçer ile kişisel görüşme, Kasım 2020).

1.11.Kentlerin Müzik Hafızaları: Üstâdlar

Üstâd tanımının şehir müziğinin tüm repertuarına (dini müzik dâhil), makam ve usullerine hâkim olan kişiler için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu kişiler müzik meclislerinde usta-çırak modeli ile yetişmişlerdir. Bu kişilerin şehir kültürüne ait tüm folklorik öğeleri (Destan, ninni, ağıt, vs) bilerek, adeta bu şehirlerin yaşayan hafızası konumunda oldukları görülmektedir. Harput'ta Hafız Osman Öge, Urfa'da Tenekeci Mahmut ve Diyarbakir'de Celal Güzelses üstâd olarak anılan ses sanatçılarıdır. Yaşantıları kayıt teknolojisinin geliştiği dönem içinde olması sebebiyle bu ustaların birçok kaydına ulaşmak mümkündür. Bu kayıtlar vasıtasıyla yöre repertuarı ve icra üslubu hakkında fikir sahibi olabilmekteyiz. Bu isimlerin bir başka ortak özellikleri şarkı ve gazel başta olmak üzere Klasik Türk

⁶⁷ Bkz. "Harput Müziği'nde Ermeni Müzisyenler" (Demirtaş, 2017)

Müziği eserlerinden de hatırı sayılır bir repertuvara sahip olmalarıdır. Yukarıda ismini saydığımız üç usta icracının kentli müzik kültürüne dair hafızalarında biriktirdikleri repertuvarı aktarmaları ve kayıt altına almaları bu tez çalışmasının yapılabilmesine olanak sağlamıştır. Bu sebeple tez çalışması bu üç *üstâda* ithaf edilmiştir.

2. BÖLÜM: DİYARBEKİR-HARPUR-URFA MÜZİK GELENEKLERİNDE ORTAK OLARAK BULUNAN YEREL MAKAMLAR HAKKINDA TESPİTLER

Birinci bölümde çalışmanın konusu olan kentli müzik geleneklerinin tarihsel arka planına ve terminolojisine dair, günümüze kadar yöre müziği hakkında yapılmış çalışmaları bir araya getiren derleme/özet bilgiler hazırlandı. Bu bölümde ise yöre müziğine *analitik*⁶⁸ ve *tarihsel-analitik*⁶⁹ olarak tanımlanabilecek iki bakış açısı ile yaklaşıldı. Bu bağlamda her üç kentli gelenekte de kullanılan *yerel makamlar* konusuna odaklanmaya çalışıldı. Bir önceki bölümde yörede ortak kullanımı tespit edilen yerel makamlar şunlardır:

- Beşiri
- İbrahimi
- Kürdi
- Muhalif
- Nevruz

Çalışmanın bu bölümünde yukarıda ismi geçen beş makam yapısı detaylı bir biçimde açıklanmaya çalışılacaktır. Söz konusu makamlara ait eser analizleri Diyarbekir kentli geleneği içerisinde seçilmiştir ve Celal Güzelses'in icraları referans alınmıştır. Celal Güzelses'in plak kayıtları yöredeki yerel makamlara ait en eski örnekleri içermektedir. Tez çalışmasının odaklandığı beş makam yapısı ile beraber, yöre müziğinin çok karakteristik bir türü olan *divân* ile ilgili yine Diyarbekir'den bir örnek analiz edilmiştir. Ayrıca yerel makamların belirli bir halk ezgisine öykünerek oluşumu ile ilgili fikir verebileceğini düşündüğümüz Diyarbekir'e ait "Cembeli Maya" da analizlerin içerisinde yer almaktadır.

⁶⁸ Ezgi çekirdekleri yöntemi ile makamsal analiz ve söz unsurlarının ezgi çekirdekleri ile beraber oluşturdukları yapıyı gösteren form tablosu *analitik* bakış açısının temel araçları olarak kullanıldı.

⁶⁹ Yerel gelenekte örnekleri bulunan makamlara dair tarihsel nazariyat kaynaklarından, klasik geleneğe ait repertuvardan ve yörenin tarihsel süreçte etkileşim halinde olduğu çevre coğrafyalardan (Irak, İran ve Azerbaycan) edinilen makam tarifleri *tarihsel/analitik* bakış açısının temel araçlarını temsil etmektedir.

2.1. Beşiri Makamı İle İlgili Tespitler

Beşiri makamına tarihsel nazariyat kaynaklarında rastlanmamaktadır. Anadolu kentli makam geleneklerinde ise sadece Harput, Diyarbekir ve Urfa'da bu makam ile anılan eserler görülebilmektedir. Bu yöre müziği ile etkileşim halindeki komşu coğrafyalara bakıldığında zaman Kerkük ve Bağdat'ta da bu makamın izlerine ulaşabilmekteyiz. Bu anlamda bu makam, çalışmanın konusu olan yöre ve Irak coğrafyası ile sınırlıdır. İlk aşamada Diyarbekir kentli müzik repertuarı içerisinde bu makama ait bir hoyrat ve yerel gelenekte bu hoyrat ile bağlantılı olarak icra edilen iki türkü Celal Güzelses'in plak kayıtlarından notaya alınarak analiz edilmiştir. İkinci aşamada Urfa ve Harput kentli müzik geleneklerinde ve Irak'taki Beşiri makamı yapısı açıklanmıştır. Netice olarak da yöreye has bir makam olarak görülen Beşiri makamı ile ilgili genel bir yorum yapılmıştır.

2.1.1. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Beşiri Eserlerin Analizi

Bu bölümde Celal Güzelses'in plak kayıtlarından edinilen Beşiri Hoyrat ve yerel gelenekte bu makamın faslı içerisinde icra edilen "Ateşi Ruhların" ve "Meclisinde Mail Oldum" güfteli iki türkü üç aşama halinde analiz edilecektir.

Beşiri Hoyrat (Ben de yetim)

Beşiri makamındaki bu hoyrat yöreye ait bir aranağme eşliğinde icra edilmiştir.

Edebi Biçim Analizi

Hoyratlar, çoğunlukla kafiyeleri cinaslı olan ve yedili hece ölçüsü ile yazılmış manileri temsil etmektedir. Eksik heceli olan ilk mısra, hoyratın sonraki mısralarına ayak verir. Bu hoyratta "Ben de yetim" söz gurubu ile ayak verilmiştir. İkinci mısradan sonra eklenmiş "Di gel Beşirim aman" söz grubu Harput müzik kültüründe icra edilen Beşiri hoyratlarda da görülmektedir.

(<i>anam</i>) Ben de yetim	(a)
Sen öksüz (<i>abum</i>) ben de yetim	(a)
(<i>Di gel Beşirim aman ey</i>)	...
(<i>yar</i>) Binmişsin (<i>anam</i>) aşk atına	(b)
(<i>oğul</i>) Yavaş git ben de yetim.	(a)
(<i>Gel az buçuk esmerim aman, şekerim aman ey</i>)	...

Makamsal Analiz

Aranağme



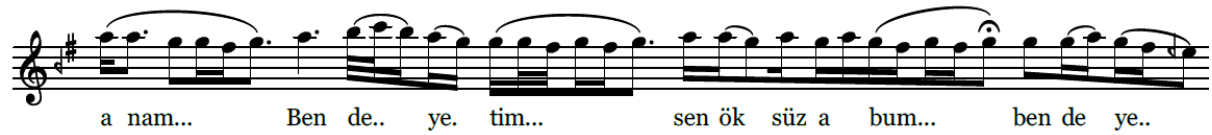
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



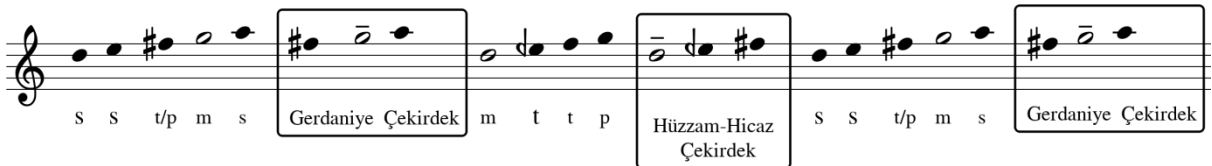
Görsel 2.Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Aranağme (A Bölümü)



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 3.Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), 1. ve 2. mısralar ve terennüm (A Bölümü)⁷⁰

⁷⁰ Neva perdesi ve daraltılmış bir artık ikili aralığı oluşturan Hisar – Eviç perdelerinin oluşturduğu çekirdek yapı, dinleyicide yarattığı işitsel karakter de göz önüne alınarak “Hüzzam-Hicaz Çekirdek” olarak adlandırılmıştır. Hareketli olan Hisar bölgesini temsil etmek için ters bemol işareti kullanılmıştır.

Arañağme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

s s t/p m s Gerdaniye Çekirdek m s t s t s Pençgâh-ı Asil Çekirdek

Görsel 4. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Arañağme (B Bölümü)

yar... Bin miş si na nam... aşk.. a.. tı na ey...

o ğul ya vaş git ben de ye tim am ma na ma... na man...

amna man... na man gel az bu çuk es me ri ma man şe ke ri ma man.. ey..

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

m s s/t t/s s s Neva Çekirdek m s t s Bayati Çekirdek m s t s Uşşak-Hüzi Çekirdek p m s t s t Pençgâh-ı Asil Çekirdek

Görsel 5. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), 3. ve 4. mısralar ve terennüm (B Bölümü)

Aranağme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

S S t/p m s Gerdaniye
Çekirdek m S t S t S Pençgâh-ı
Asil Çekirdek

Görsel 6. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim), Aranağme (C Bölümü)

yar... bin miş si na nam.. aşk a.. tı na ey...

ya vaş git ben de ye.. tim.. am ma na ma... na man... amma na ma

a man...a ma na man.. gel az bu çuk es me ri ma man.. şe ke ri ma man ey...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

m S s/t t/s S S Neva
Çekirdek m s t s Bayati
Çekirdek m s t s Uşşak-Hüzi
Çekirdek p m S t S t Pençgâh-ı
Asil Çekirdek

Görsel 7. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim) 3. ve 4. mısralar ve terennüm (C Bölümü)

Form Analizi

BEŞİRİ HOYRAT (BEN DE YETİM) FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Aranagme		Gerdaniye - Pençgâh-ı Asil
		1. ve 2. Mısra + Terennüm (Beşirim)	Gerdaniye - Hüzzam-Hicaz - Gerdaniye
B	Aranagme		Gerdaniye - Pençgâh-ı Asil
		3. ve 4. Mısra + Terennüm	Neva - Beyati - Uşşak-Hûzi - Pençgâh-ı Asil
C	Aranagme		Gerdaniye - Pençgâh-ı Asil
		3. ve 4. Mısra + Terennüm	Neva - Beyati - Uşşak-Hûzi - Pençgâh-ı Asil
	Aranagme		Gerdaniye - Pençgâh-ı Asil

Tablo 1. Beşiri Hoyrat (Ben de yetim)

Ateş-i Ruhların Yaktı Bu Gönlümü

Curcuna usulündeki bu eser çoğu kaynakta türkü olarak geçse de kentli gelenek içerisinde bestelenmiş küçük yapıdaki şarkı formunu andırmaktadır. Başta Harput olmak üzere kentli müzik geleneklerinde, dini müzik repertuarı içerisinde ve Karagöz müziklerinde benzer ezgisel yapıda örneklere rastlanmaktadır.

Edebi Biçim Analizi

Bu türkü her biri iki mısralı üç beyitten oluşmaktadır. Bağlantı söz dizileri içermemektedir. Türkü “6+6” duraklı olacak şekilde 12’li hece ölçüsü ile yazılmıştır. (Sadece üçüncü beytin son mısrası “6+7” dir.) Türküde kafiye düzeninden bahsetmemiz ise mümkün görünmemektedir.

Ateş-î ruhların yaktı şu gönlümü (a)

El aman pek yaman her zaman bir güzel (b)

Bezmime lütfedip gel beyim bir gece (c)

Korkma ben söylemem kimseler duymasın (d)

Nice ben sevmeyim kimsede var mıdır? (e)

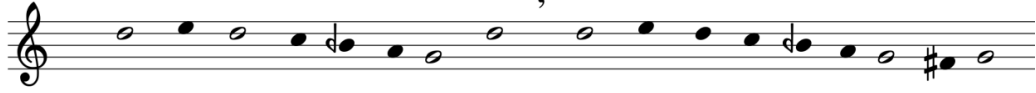
Böyle kaş böyle göz böyle eda kimde var? (f)

Makamsal Analiz

Aranağme



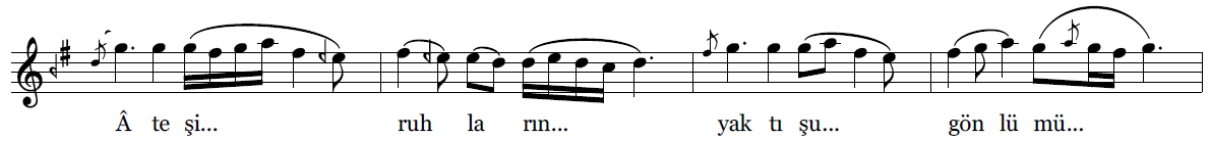
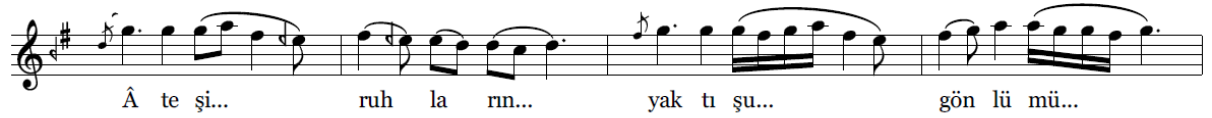
Ezgi Katmanı



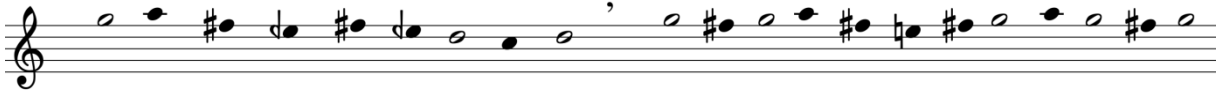
Ezgi Çekirdeği



Görsel 8. Ateş-i Ruhların, Giriş (A Bölümü)



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 9. Ateş-i Ruhların, 1. mısra (A Bölümü)⁷¹

⁷¹ Neva perdesi ve daraltılmış bir artık ikili aralığı oluşturan Hisar – Eviç perdelerinin oluşturduğu çekirdek yapı, dinleyicide yarattığı işitsel karakter de göz önüne alınarak “Hüzzam-Hicaz Çekirdek” olarak adlandırılmıştır. Hareketli olan Hisar bölgesini temsil etmek için ters bemol işareti kullanılmıştır.

El e man... pek ye man... her ze man... bir gü zel.

El e man pek ye man.. her ze man.. bir gü zel..

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdeği

m s t s t s

Pençgâh-ı Asil Çekirdek

Görsel 10. Ateş-i Ruhların, 2. mısra (B Bölümü)

Form Analizi

ATEŞ-İ RUHLARIN (TÜRKÜ) FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
Giriş	Aranagme		Pençgâh-ı Asil
A		1. Mısra	Hüzzam-Hicaz - Gerdaniye
B		2. Mısra	Pençgâh-ı Asil

Tablo 2. Ateş-i Ruhların

Meclisinde Mail Oldum Ben Bir Kaşı Karaya

Halk müziği repertuarında türkü olarak kayıtlı bu eser esasen kentli geleneğin ürünüdür ve yapısal olarak şarkı formunu andırır. Harput'ta "İndim Yârin Bahçesine" güftesiyle icra edilen bir varyantı da mevcuttur. Bu tarz beylik ezgilerin Anadolu'da çeşitli kentli müzik gelenekleri içerisinde varyantlarına rastlanabilmektedir.

Edebi Analiz

Bu türkünün (ya da şarkının) edebi öğelerine dikkat edecek olursak, bentlerinin üç mısradan ve bağlantılarının iki mısradan oluştuğu görülmektedir. Bağlantı mısralarının son 8 hecesi değişmeli söylenmektedir. Türkü "8+7" duraklı olacak şekilde 15'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. (Sadece bağlantının ikinci mısrası "8+8" dir.)

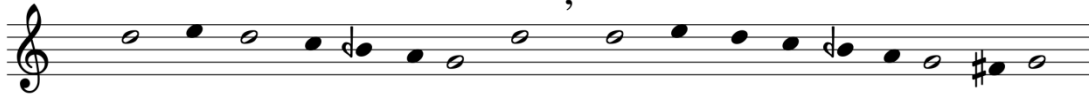
- Meclisinde mail oldum ben bir kaşı karaya (a)
- Yok mu tabip semtinizde merhem ede yaraya (a)
- Benim bir efendim vardır merhem eder yaraya (a)
- Hangi derdime yanayım dağlar derdim var benim / çöller derdim var benim (b)
- Serimi sevdaya salan bir ağabeyim var benim / bir paşa beyim var benim (b)

Makamsal Analiz

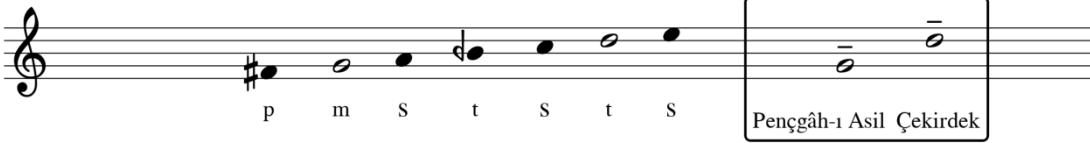
Arañağme



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdeği



Görsel 11. Meclisinde Mail Oldum, Giriş (A Bölümü)

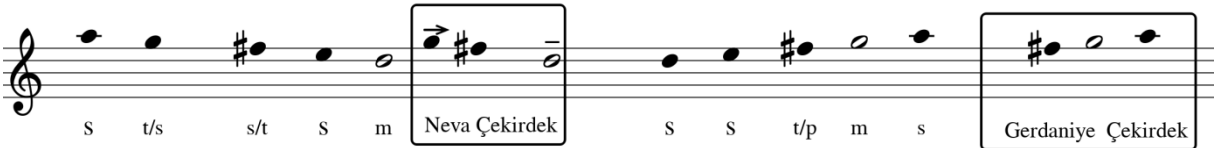


Mec li sin de ma il ol dum ben bir ka şı ka ra ya..
Be nim bir e fen dim var dır mer hem e der ya ra ya...

Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 12. Meclisinde Mail Oldum, 1 ve 3. mısralar (A Bölümü)

Yok mu ta bip sem ti niz de
Han gi der di me ya na yım

mer hem e de ya ra ya
dağ lar der dim var be nim

mer hem e der ya ra ya
çöl ler der dim var be nim.

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p p m S s/t t/s S Neva Çekirdek m S t S Rast Çekirdek

Görsel 13. Meclisinde Mail Oldum, 2. mısra ve bağlantı (B Bölümü)

Form Analizi

MECLİSİNDE MAİL OLDUM (TÜRKÜ) FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
Giriş	Aranagme		Pençgâh-ı Asil
A		1. Mısra	Neva - Gerdaniye
B		2. Mısra	Neva - Rast
A		3. Mısra	Neva - Gerdaniye
B		Bağlantı 1. ve 2. Mısra	Neva - Rast

Tablo 3. Meclisinde Mail Oldum

2.1.2. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Beşiri

Makamı

Bu bölümde Beşiri makamının Harput ve Urfa kentli müzik geleneklerinde ve Kerkük, Bağdat özelinde Irak'taki yeri hakkında özet bilgiler sunulacaktır.

Harput: Harput müzik kültürü ile ilgili kaynaklarda Beşiri makamı genellikle Rast ve/veya Mahur makamı ile ilişkilendirilmiştir. Sunguroğlu bu makamı şöyle açıklamıştır: “Esasen Beşiri, Rast makamının bir hoyratıdır. Beşiri'den sonra Müstezad'a geçildiği gibi Mahur'a da geçilir” (Sunguroğlu, 2013b, s. 57). Benzer şekilde Memişoğlu'da Rast gazel, Beşiri hoyrat ve bu makamda okunan birkaç türkünün güftelerini “Beşiri makamı” başlığı altında sıralamıştır (Memişoğlu, 1988, s. 18). Bu fasıl içindeki şarkı formu olarak düşünebileceğimiz “İndim yarin bahçesine” ve “Görmedim âlemde bir benzerin” gibi eserlerin başta Diyarbakir olmak üzere başka kentli geleneklerde farklı güfteler ile icra edilen varyantları vardır. Beşiri hoyrat'ın aranağmesi de Diyarbakir'e ait hoyrat aranağmesine benzemekle beraber daha geniş kapsamlıdır. Yerel icralarda bu aranağme icrasında çok fazla tutarsızlık göze çarpıyor. Ayrıca ezgisel olarak cümle bitişlerinin hayli uzun ve alışılmışın dışında olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu aranağmenin büyük usuller ile bestelenmiş bir peşrev olma ihtimali üzerine düşünülebilir. Beşiri hoyrat'ın Savaş Ekici tarafından notaya alınmış icra örneği (Ekici, 2009, s. 96 – 99) ve Şemsettin Taşbilek'in notaladığı icra örneği (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 375 – 377) kaynak alınarak ezgi hareketlerini gösterecek şekilde daha sade bir yazım ile “Beşiri makamına örnekler” başlıklı görselde mevcuttur. Beşiri hoyratın makamsal olarak Mahur, Rast gibi makamlar ile tarif edilmesi mümkün görünmeyen, kendine has ezgi hareketlerine sahip bir yapıda olduğu görülmektedir (Nuri Yılmaz ile kişisel görüşme, Nisan 2021).



Görsel 14. Harput'ta Beşiri makamının ezgisel hareketleri

Urfa: Urfa müzik kültürü içerisinde “Beşiri Hoyrat” ve bu hoyratın aranağmesi olarak nitelendirebileceğimiz “Beşiri Gezinti” ezgilerine rastlıyoruz. Ancak Urfa'daki “Beşiri” yapısı hem makamsal olarak hem de içeriğindeki motif ve kalıp ezgiler göz önüne alındığında Harput'taki “Elezber” yapısına büyük oranda benzemektedir (Aydınlı, 2008, s. 348). Mehmet Özbek “Türk Halk Müziği El Kitabı” adlı çalışmasında “Elezber” maddesinde Mahmut Güzelgöz'ün anlatımıyla şöyle bir bilgi aktarmıştır: “Bu hoyrata sonradan *beşiri* dediler ki galat-ı meşhurdur. Biz ustalarımızdan *elezber* olarak duyduk ve öyle öğrendik” (Özbek, 2014, s. 73). Güzelgöz'ün Urfa müzik kültürünün aktarımındaki en önemli referanslardan biri olduğunu düşünürsek Urfa'daki “Beşiri” tabirinin bir yanlış isimlendirmeden kaynaklandığı sonucuna ulaşabiliriz.

Diğer taraftan Kerkük'te tıpkı Diyarbekir ve Harput'ta icra edilen hoyratlara benzer bir makamsal yapıdaki “Beşiri Hoyrat” icralarına rastlayabiliyoruz. Kazım Uz “Musiki Istılâhatı” kitabında “Beşer” terimini şu şekilde açıklamıştır: “Bir makam ismi olub ekseriya Gergük'de müstameldir” (Uz, 1964, s. 13). Bağdat'lı müzisyenler Beşiri makamını çargâh zümresine ait olarak sınıflandırmışlardır. “Raşidi” makamına benzer bir yapıda olan Beşiri makamının Bağdat'ta pek fazla icra edilmediği aktarılmıştır (Terzibaşı, 1975, s. 180). Abdulvahid Küzeçioğlu'nun Beşiri Hoyrat icrasının giriş bölümünün M. Begoğlu tarafından yazılan notası bölümünün sonundadır (Mahdi, 2010, s. 145).



Görsel 15. Kerkük'te Beşiri Hoyrat ezgisel yapısı.

2.1.3. Beşiri Makamı İle İlgili Genel Yorum

Nazariyat kaynaklarında hemen hemen hiç göze çarpmayan Beşiri makamının, Diyarbekir, Harput ve Kerkük'te görülen, kendine has ezgisel karaktere sahip bir makam bölgesel makam olduğu söylenebilir. Söz konusu makam ezgisel hareketine ağırlıklı olarak Hüzam-Hicaz ve Gerdaniye ezgi çekirdekleri ile başlamaktadır. Bazı durumlarda makamın gelişme bölgesinde söz konusu Hüzam-Hicaz ezgi çekirdeği Neva ezgi çekirdeği ile yer değiştirebilmektedir. Beşiri makamı Neva veya Bayati ezgi çekirdekleri ile başlattığı karar hareketini bazen Uşak-Huzi ezgi çekirdeği aracılığıyla bazen de doğrudan Pençgah-1 Asil ezgi çekirdeğine geçerek tamamlamış olur. Bazı durumlarda makamın Pençgah-1 asil yerine Rast ezgi çekirdeği ile karar edebildiği de görülmektedir. Bu makama ait eserlerin ara saz kısımlarında Hicaz-Hüzam ezgi çekirdeği kullanmadan Gerdaniye ezgi çekirdeğini temel alan başlangıçlar görülebildiği gibi Nikriz ezgi çekirdeği ile bitişler de görülebilmektedir. Beşiri makamı klasik geleneğe ve nazariyat kaynaklarına yoğun bir biçimde yansımayan bir makamın yöresel kentli müzik geleneklerinde çok güçlü bir biçimde devam edebilmesinin önemli bir örneğidir.

Beşiri Hoyrat

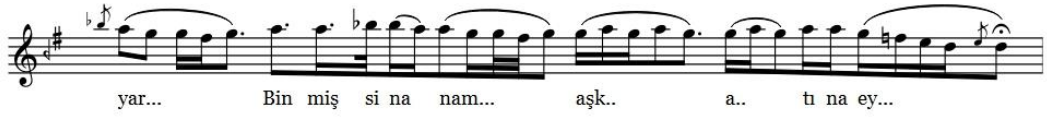
(Ben de yetim)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya alan: Alişan Budak

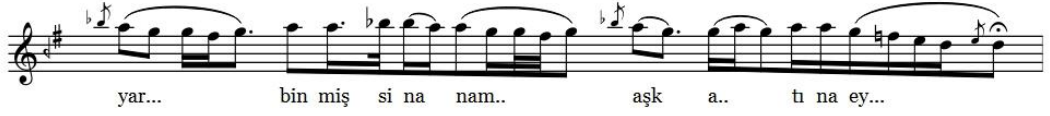
Aranagme



Aranagme



Aranagme



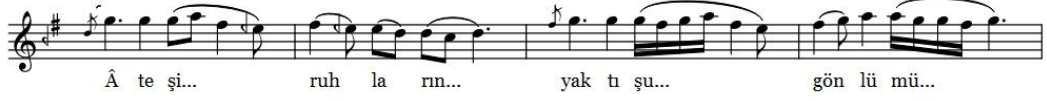
Aranagme



Ateşi Ruhların

Kaynak İcra : Celal Güzelses
Notaya Alan: Alışan Budak

Aranagme



Meclisinde Mail Oldum

Kaynak İcra :Celal Güzelses
Notaya Alan: Alişan Budak

Aranâğme



Mec li sin de ma il ol dum ben bir ka şı ka ra ya..
Be nim bir e fen dim var dır mer hem e der ya ra ya...



Yok mu ta bip sem ti niz de
Han gi der di me ya na yım



mer hem e de ya ra ya
dağ lar der dim var be nim



mer hem e der ya ra ya
çöl ler der dim var be nim.

Beşiri Hoyrat Aranağmesi (Harput)

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first four staves are in 4/4 time, and the fifth staff is in 3/4 time. The sixth and seventh staves return to 4/4 time. The eighth staff is in 3/4 time. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The text "Serbest giriş..." is written above the fourth and eighth staves.

Not: Savaş Ekici ve Şemsettin Taşbilek'in kitaplarındaki notalardan yararlanılarak, ezgiyi sade bir biçimde aktarmak amacıyla yazıldı.

BEŞİRİ USÛLÜ

(Kerkük)

İcra: Abdulvahid Küzecioglu
Notalayan: Muayyed Muhammed Begoğlu

Ba ba bu gün o yan ye ri se her den o yan ye ri dö nüm
di ni va dö nüm bes men men ö züm ey
öz a ğam oğ lu yüz yıl sel gel se oy maz bir gün
gem o yan ye ri de de ge ne yüz il sel gel se oy maz
val la bir gün gem o yan ye ri e yar e yar e yar e yar e yar
e liv den a man a man a man a man e liv den hiç bil mem ha ra gi dim

Not: Sarmed Mahdi'nin "Kerkük Hoyratları ve İcrası"
başlıklı yüksek lisans tezindeki notadan transpoze edilerek yazıldı.

Görsel 16. Beşiri makamı örnekleri.

2.2. İbrahimi Makamı İle İlgili Tespitler

İbrahimi makamı ile ilgili öncelikle 15.yy ve öncesindeki dönemde yazılı teorik kaynaklar taranmıştır. “İbrahimi” adı ile anılan herhangi bir makam, şube, terkip, devir, dörtlü ya da beşli adına rastlanılmamaktadır. 17-18-19.yy teori kaynaklarında da İbrahimi makamına rastlanmamaktadır. Fakat 17.yy bestecilerinden Şerif Çelebi’ye ait İbrahimi makamında bir peşrev ve bir saz semai notası günümüze gelmiştir.⁷² Dolayısıyla 20.yy’da İbrahimi makamı ile ilgili bilgi veren az sayıdaki kaynak bu iki saz eserinden başka bir referans gösterememişlerdir.⁷³ İlk aşamada İbrahimi makamı ile ilgili 20.yy kaynaklarında geçen tanımlar ve Şerif Çelebi’ye ait eserler üzerinden bu makama ait temsili bir ezgi katmanı oluşturulmuştur. İkinci aşamada Diyarbakir kentli müzik repertuarı içerisinde “İbrahimi Divân” adıyla bilinen eser Celal Güzelses’in plak kaydından notaya alınarak analiz edilmiştir. Üçüncü aşamada Urfa ve Harput kentli müzik geleneklerinde geçen İbrahimi makamı örnekleri incelenerek ezgisel yapıları açıklanmıştır. Son olarak da toplanan verilere ve yapılan analizlerin sonucuna binaen İbrahimi makamı ile ilgili genel bir yorum yapılmıştır.

2.2.1. 20.yy Teori Kaynaklarında İbrahimi Makamı

İbrahimi makamı ile ilgili 20.yy’a kadar herhangi bir bilgiye henüz ulaşılmamıştır. 20.yy’da ise az sayıda kaynaktan bu makam ile ilgili bilgi bulunmaktadır.

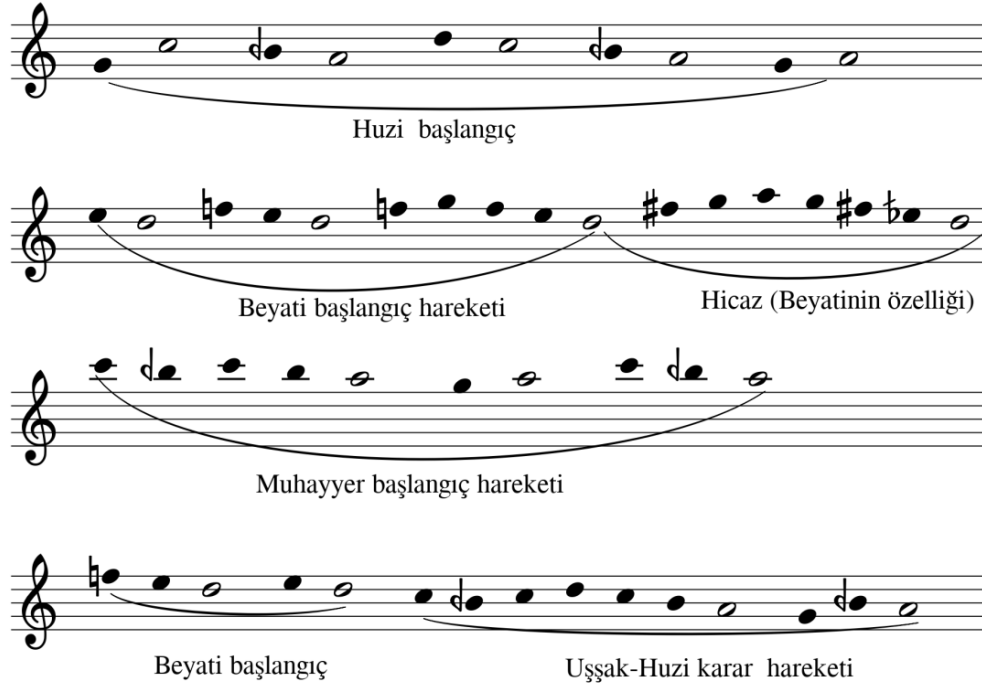
Yılmaz Öztuna: “Şerif’in XVII. Asırdan kalma bu makamdan bir Fahte Peşrev ve bir Saz Semaisi, 2 parça vardır. Anadolu’nun bazı bölgelerinde Uşşak makamına “İbrahimiyye denmektedir” (Öztuna, 2006, s. 381).

Kazım Uz: “Re’is-ü’l-mütrıb’in Hvace Nedim-i Mevsili’nin ihtiraatından olan bir makam ismi olup işbu makam uşşak makamının aynı bir makamdır. Hvace-i Nedim-i Mevsili’nin ism ü şöhretleri İbrahim-i Mevsili olup dem-i şöhretleri de Harun-ü Reşid’in zaman-ı hilafetleridir” (Uz, 1964, s. 36).

⁷² Yazma eserler ile ilgili çalışmalar yürüten Harun Korkmaz da bugüne kadar incelediği güfte mecmualarında İbrahimi makamına rastlamadığını bildirmiştir. Ayrıca Şerif’in peşrev ve saz semaisinin Devlet Korosu arşivinde bulunan notasının Muallim İsmail Hakkı Bey’in el yazısı olduğunu belirtmiştir. (H.Korkmaz ile kişisel görüşme, Şubat 2021)

⁷³ Şerif Çelebi’nin İbrahimi makamındaki peşrev ve saz semaisi notaları bölümün sonundaki “İbrahimi makamı örnek notalar” görseli içerisinde verilmiştir.

Yakup Fikret Kutluğ: Kutluğ'a göre İbrahimi makamı Huzi, Bayati ve Muhayyer makamlarının birleşmesi ile oluşmaktadır. Makam seyri önce Huzi makamı ile başlar daha sonra Beyati makamında seyreder ve sonra da Muhayyer makamına geçer. Kutluğ İbrahimi makamının tarihsel arka planı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: “16. Yüzyıla gelinceye kadarki yazılı metinlerde İbrahimi makamına tesadüf edemiyoruz. Şerif Çelebi'nin elimizde bulunan İbrahimi peşrevi, bir ihtimal, Şerif Çelebi tarafından bulunan makamın eserleri olabilir”(Kutluğ, 2000, s. 398).



Görsel 17. Şerif Çelebi'ye isnat edilen İbrahimi saz eserlerinde ezgi katmanları.

İbrahimi makamı ile ilgili elde edilen bulgular iki saz eserinden ibaret gibi görünmektedir. Buradan hareketle klasik geleneğe bu makamın az kullanılmış, rağbet görmemiş veya unutulmuş olduğu düşünülebilir. Ancak şaşırtıcı bir biçimde çalışmamızın konusu olan yerel makam geleneklerinde İbrahimi makamının canlı kaldığı tespit edilmiştir.

2.2.2. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan İbrahimi Divân'ın Analizi

Bu bölümde Celal Güzelses'in plak kayıtlarında İbrahimi Gazel olarak geçen ancak yerel geleneğe ve tüm kaynaklarda “İbrahimi Divân” olarak bilinen eserin üç aşama halinde analizi yapılacaktır.

Edebi Biçim Analizi

Âşık edebiyatında divânlar genellikle aruz ölçüsünün “Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilün” kalıbı ile kaleme alınmışlardır. Üç beyti seslendirilen bu divânın kimin tarafından kaleme alındığı bilinmemektedir. Şiirde aa, ba, ca şeklinde kafiye düzeni mevcuttur. Öztürk’ e göre şiirde çok fazla sayıda açık ve kapalı hece uyumsuzluğu vardır ve buradan hareketle şiirin yapısal olarak aruz ölçüsü yerine on beşli hece ölçüsü ile yazıldığına kanaat getirmiştir. Ayrıca birinci ve üçüncü beyitte hece sayısına uymayan mısralar olduğuna da işaret etmiştir (Öztürk, 2015, s. 104). Celal Güzelses plak kaydında birinci beytin ikinci mısrasını “vay” yerine “va-yi” şeklinde seslendirmiştir. Benzer şekilde üçüncü beytin ilk mısrasını “yandırdığı için” yerine “yan-dır-dığ-i-çin” şeklinde seslendirerek on beş heceye uydurduğu görülüyor.

Silmedin gözyaşını aşkın ile ağlayanın (15 hece)

Vay ahvaline zalim sana bel bağlayanın (14 hece)

Öyle zahm açtı nigâhın kılıcı sineme ki (15 hece)


Pârelendi ciğeri yârelerim bağlayanın (15 hece)

Şem’a pervâneyi yandırdığı için yanmadadır (16 hece)


Ciğeri dağlanır elbette ciğer dağlayanın (15 hece)

Makamsal Analiz

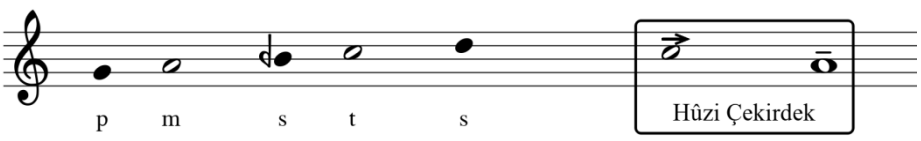
Arañağme



Ezgi Katmanı




Ezgi Çekirdeği



p m s t s

Hüzi Çekirdek

Görsel 18. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Giriş (A Bölümü)

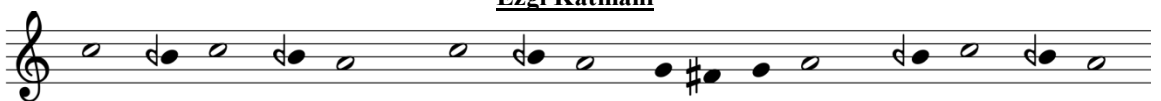


Sil me din göz ya şı nı.. aş kı ni le.. ağ lı ya nın..


a ma na.. man.. Vay ah va lı na za lim.. sa na bel bağ la ya

nın.. a ma na man..

Ezgi Katmanı



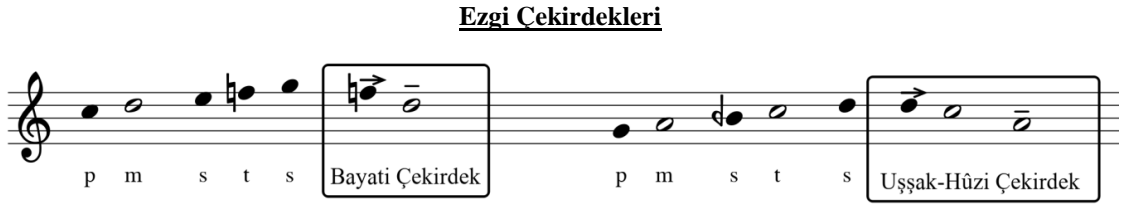
Ezgi Çekirdekleri



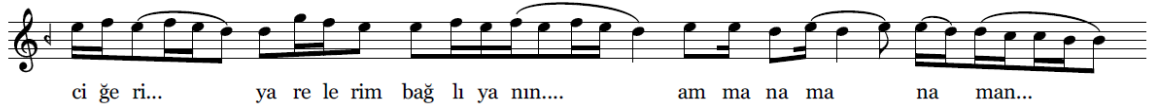
p m s t s

Uşşak-Hüzi Çekirdek

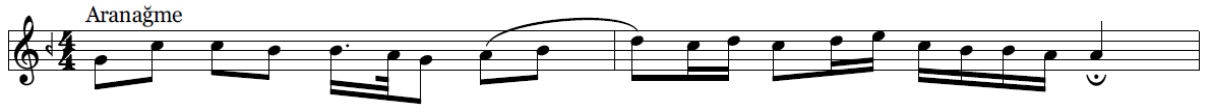
Görsel 19. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Birinci Beyit (A Bölümü)



Görsel 20. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Arañağme (B Bölümü)



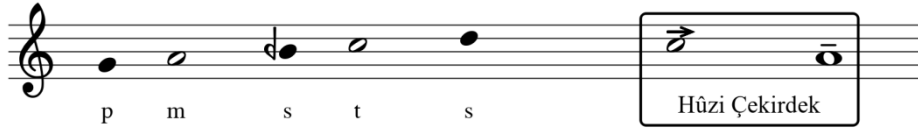
Görsel 21. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), İkinci Beyit (B Bölümü)



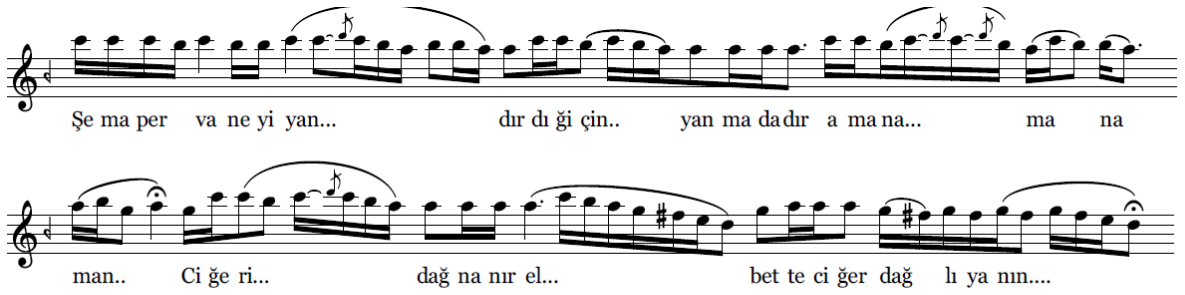
Ezgi Katmanı



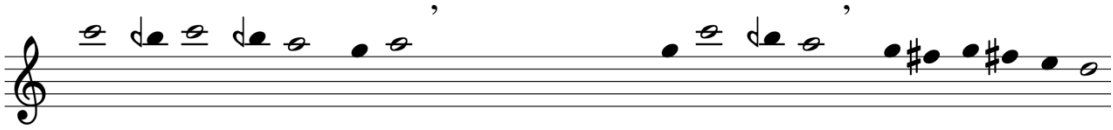
Ezgi Çekirdeği



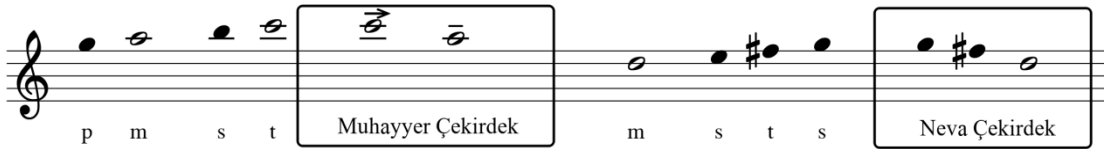
Görsel 22. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Aranağme (C Bölümü)



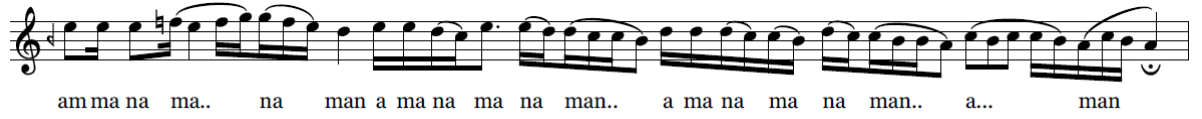
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



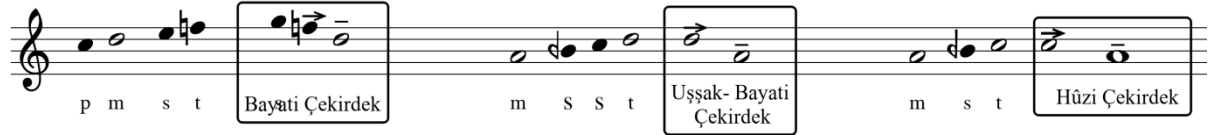
Görsel 23. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Üçüncü Beyit (C Bölümü)



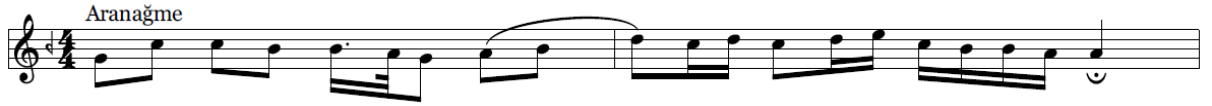
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



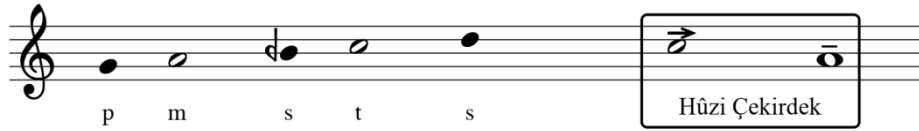
Görsel 24. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Terennüm (C Bölümü)



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdeği



Görsel 25. İbrahimi Divân (Silmedin Gözyaşını), Aranağme (Son)

Form Analizi

İBRAHİMİ DİVÂN FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Aranağme-1		Hûzi
		1. Beyit + Kısa Terennüm	Uşşak-Hûzi
B	Aranağme-2		Bayati - Uşşak-Hûzi
		2. Beyit + Uzun Terennüm	Bayati - Uşşak-Bayati
C	Aranağme-1		Hûzi
		3. Beyit	Muhayyer + Neva
		Uzun Terennüm	Bayati - Uşşak-Bayati -Hûzi
	Aranağme-1		Hûzi

Tablo 4. İbrahimi Divân (Silmedin gözyaşını)

2.2.3. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda İbrahimi

Makamı

Bu bölümde İbrahimi makamının Harput ve Urfa kentli müzik gelenekleri ve Irak makam müziğindeki yeri hakkında özet bilgiler sunulacaktır.

Harput: Harput'ta bu makama çoğunlukla “İbrahimiye (İbrahimi)” denilmektedir. İlgili makamda ortak bir saz ayağı bulunan gazellerin icrası tüm kaynaklarda Harput'un İbrahimiye makamına örnek olarak verilmiştir.⁷⁴ Fikret Memişoğlu İbrahimi makamında okunan gazelin katlı icra yapısını kendine ait bir gazelin güfteleri ile beraber açıklamıştır (Memişoğlu, 1988, s. 31).⁷⁵ İshak Sunguroğlu'nun aktarımı şu şekildedir: “İbrahimiye denilen bir makamımız daha vardır ki, Harput'un müstakil bir havasıdır. İbrahimiye'nin, Hüseyini ve Uşak makamlarıyla yakından ilgisi vardır” (Sunguroğlu, 2013b, s. 76). Sunguroğlu daha sonra bu makamla okunan gazellerin güftelerini ilave etmiştir ve bu fasıl içerisinde hangi türkülerin icra edilebileceğini anlatmıştır. Savaş Ekici ise Enver Demirbağ'ın icrasından derlenen gazel icrasını notaya almıştır (Ekici, 2009, s. 142 – 147). Bu notanın saz ayağı kısımları yazılarak örnek notaların içinde sunulmuştur. İbrahimiye Gazel'in çok katlı makam yapısına sahip olması ilgi çekicidir ve bu katlar “Başlama, aşma, çıkma, yıkma” gibi yöresel adlara sahiptirler. Huzi, Beyati, Muhayyer ve Uşşak-Huzi olmak üzere dört katlı yapı, gazelin her bir beytini bu katlar ile ezgisel olarak işlemiştir. Aranağmeler de katlı yapıya uygun olacak şekildedir. Üçüncü ve dördüncü beyitlerin arasında (Tıpkı Diyarbakir'deki İbrahimi örneği gibi) herhangi bir aranağme veya taksim icra edilmemektedir.

1. Aranağme - Huzi



2. Aranağme - Beyati



3. Aranağme - Muhayyer

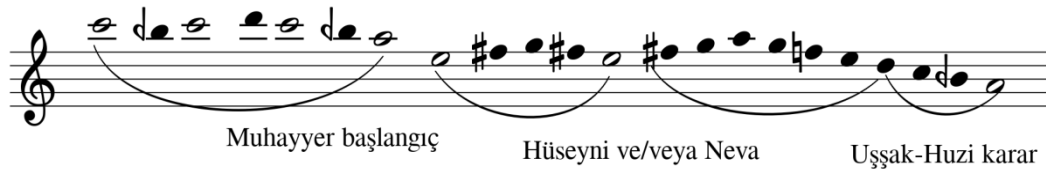


⁷⁴ Gazel icrasının saz ayakları ile beraber yapılması sebebiyle bu eserin türünün “Divân” olarak kabul edilmesi gerektiği şeklinde bir görüş ileri sürülmüştür (Şahin, 2013, s. 77)

⁷⁵ Memişoğlu burada İbrahimi giriş ezgisini “Peşrev” olarak tarif etmektedir.

Görsel 26. Harput İbrahimiye aranağmelerin giriş bölümleri (Çok katlı makam yapısı)

Urfa: Mehmet Özbek Urfa müzik kültürü içerisinde İbrahimi'nin bir makam değil şube olduğunu belirtmiştir ve Nevruz makamının beşinci “katı” olduğunu eklemiştir (Özbek ile kişisel görüşme, Mart 2021). Bu çalışma kapsamında incelenen Urfa'ya ait Nevruz Gazel örneği Özbek'in görüşlerine paralel yöndedir. Bu bilgi çok katlı makam yapılarının her aşamalarının üstlendikleri fonksiyonu vurgulaması bakımından önemlidir. Urfa müziği içerisindeki İbrahimi hoyrat ya da gazel icralarına bakıldığı zaman tiz çargâh perdesi civarından başlayan bir seyir yapısı dikkat çekmektedir. Benzer şekilde Harput Yollarında kitabında İshak Sunguroğlu'nun İbrahimiye makamı ile ilgi paylaştığı bilgi şu şekildedir: “Yalnız ben, 35 sene evvel Urfa'da bu makam üzerine bir gazel dinlemiştim ki, o da çok güzeldi; fakat melodi itibariyle bizimkinden çok farklıydı” (Sunguroğlu, 2013b, s. 76). Sunguroğlu'na Urfa'daki İbrahimi gazel icrasının farklı gelmesinin sebebi Huzi-Beyati-Muhayyer-Uşşak-Huzi şeklinde aşamalı çıkıp inen makam yapısının ilk iki aşamasının Urfa'da icra edilmiyor olmasıdır. Ancak yine de Urfa'da tiz çargâh perdesine yapılan vurgu Huzi hissiyatı vermektedir. Urfa müziğinde İbrahimi eserlerin arasında icra edilen “İbrahimi Gezinti” ezgisinin notası bölüm sonunda sunulmuştur. Bu ezgi Celal Güzelses'in icra ettiği İbrahimi Divân'ın aranağmesi ile benzer motifler içerir.



Görsel 27. Urfa'da İbrahimi'nin ezgisel yapısı.

Irak: İbrahimi makamının geleneksel Irak müziğinde Beyati makam ailesinin içerisinde yer aldığı görülmektedir. Simms'e göre bu makam form ve icra pratikleri bağlamında katı kurallara sahiptir ve makamın bütün bölümleri gelenek tarafından oluşturulmuş belirli bir sırayı takip eder. Ayrıca bu makam temel makam yapılarının hemen hepsini içeren pek çok *kit'a*⁷⁶ içermesi bakımından özel bir konuma sahiptir. Simms'in İbrahimi makamı ile ilgili indirgenmiş nota örneğinden alınan *İbrahimi Kit'a* bölümü şu şekildedir: (Simms, 2004, s. 33, 76, 77).

⁷⁶ Irak müziğinde *şube* kavramına karşılık gelen terim *kit'a* olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 28. Irak makam geleneğinde İbrahimi

2.2.4. İbrahimi Makamı İle İlgili Genel Yorum

İbrahimi makamı Diyarbekir ve komşu bölgelerinde görülen çok katlı makam yapılarının önemli örneklerinden biridir. Bulunan teorik kaynaklarda yer alan az sayıda tarifin ve yine klasik gelenekte bilinen iki eserin ışığı altında bu makamın karar bölgesinden Uşşak-Huzi çekirdeği ile ezgi hareketlerine başladığı, orta bölgede Bayati ezgi çekirdeği ile ilerlediği, tiz bölgede ise Muhayyer ezgi çekirdeği ile hareketlenip sonrasında Neva, Bayati ve Uşşak-Huzi çekirdekleri ile ezgi üretimini sonlandırdığı görülebilmektedir. Söz konusu makam Harput ve Urfa gibi bölgelerde de benzer bir biçimde kullanılmaktadır. Harput müzik kültüründe söz konusu makam aynı biçim ve işlev özelliklerini koruyarak kullanılırken Urfa'da ise İbrahimi, Nevruz makamının bir şubesi olarak kullanılmakta ve Muhayyer bölgesinden başlayıp Uşşak bölgesinde sonlanmaktadır. Klasik gelenekteki makam özelliklerinin hemen hemen tüm ayrıntılarıyla bölgenin yöresel müzik geleneğinde devamlılık arz etmesi makam kültürünün yaygınlığı ve aktarımı adına önemli bir örnek olarak görülebilir. Öte yandan Bağdat makam müziği geleneğindeki İbrahimi'nin çok katmanlı yapısına vurgu yapılması, makamın Beyati ailesine mensup olması ve nota örneği verilen kısmın Huzi ezgi çekirdeklerini içermesi de bir hayli ilgi çekicidir.

İBRAHİMÎ PEŞREV

Usûl: Fahte

ŞERİF ÇELEBİ

Birinci Mane

Musical score for İBRAHİMÎ PEŞREV, Birinci Mane. The score is written in 2/4 time and consists of 10 staves of music. It features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. A 'Muzaima' section is marked with a double bar line and a symbol. The 'İkinci Mane' section is also marked with a double bar line and a symbol.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time, written in a single staff. The score is divided into sections by repeat signs (double bar lines with dots) and includes the labels "Üçüncü Hane" and "Dördüncü Hane". The music consists of a series of melodic lines, primarily using eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Not: Y.F. Kutluğ'un Türk Musikisinde Makamlar kitabındaki notadan kopya edilerek yazıldı.

İbrahimî Saz Semaî

Usûl: Aksak Semaî

Şerif Çelebi

Birinci Hane

Teslim

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü hane

1. 2.


Not: www.devletkorosu.com arşiviindeki Muallim İsmail Hakkı Bey'in el yazması nota temize çekildi - M. Alişan Budak

İbrahimi Divan

(Silmedin gözyaşını)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Nota Yazımı: Alişan Budak

Aranagme




Sil me din göz ya şı nı.. aş ki ni le.. ağ lı ya nın..

a ma na.. man.. Vay ah va lı na za lim.. sa na bel bağ la ya

nın.. a ma na man..

Aranagme



A man.. öy le zah maç tı ni ga hı nın..

ki li ci si ne me ki a ma na.. ma na man..... Pa re len di..

ci ğe ri... ya re le rim bağ lı ya nın.... am ma na ma na man...



am ma na ma.. na man... am a na ma na man a ma na... man...

Aranagme



Şe ma per va ne yi yan... dir di ği çin.. yan ma da dir a ma na... ma na



man.. Ci ğe ri... dağ na nır el... bet te ci ğer dağ lı ya nın...



am ma na ma.. na man a ma na ma na man.. a ma na ma na man.. a... man

Aranagme



İbrahimî Gezinti (Urfa)

Derleyen ve Notaya Alan: Bakır Karadağlı

The musical score is written in 4/4 time and consists of ten staves. The first five staves are in a single system, and the last five are in another. The score begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. There are two sections labeled "Serbest giriş...." (Ad libitum introduction) and "Serbest Giriş...." (Ad libitum introduction), which are marked with a double bar line and a repeat sign. The score ends with a double bar line and the word "Son" (The End).

Not: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları'ndan basılan "Şanlıurfa Halk Müziği" kitabındaki notadan yazıldı.

İbrahimiye Gazel (Harput)

Kaynak: Enver Demirbağ

Derleyen: Muzaffer Ertürk
Notaya Alan: Savaş Ekici

Serbest Giriş...

Serbest Giriş...

Serbest Giriş...

Not: Savaş Ekici'nin Harput Müziği kitabındaki notadan alınmıştır. Sadece saz ayakları yazılmıştır.

Görsel 29. İbrahimi makamı örnekleri.

2.2.5. Divân Hakkında Tespitler Ve Diyarbekir Divânı'nın Analizi

Yöre müziği ile ilgili çoğu kaynakta yerel makamlar arasına dâhil edilen, ancak çalışmanın birinci bölümünde de açıklandığı üzere katlı bir makamsal yapı kullanılarak oluşturulan bir çeşit kompozisyon türü olan *divân* ile ilgili “Buy-i vahdet almışam” güftesi ile başlayan “Diyarbekir Divânı” üç aşamada analiz edilmiştir.

Edebi Biçim Analizi

Âşık edebiyatında “Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilün” kalıbı veya on beşli hece ölçüsü ile yazılan şiirlere *divân* denilmektedir. Üç beyti seslendirilen bu *divân*ın hangi şaire ait olduğu bilinmemektedir.⁷⁷ “Divânnâme” isimli kitapta Diyarbekir Divânı'nı da inceleyen Öztürk'e göre şiirde aruz kalıplarına uymayan mısralar ve hece sayısı açısından uyumsuzluklar vardır. Ancak Öztürk'ün kaynak olarak günümüz icracılarını almış olması, şiirin yanlış seslendirilmiş halleri üzerine yorum yapmış olma olasılığını da doğrulamıştır (Öztürk, 2015, 106). Eserin üçüncü beyti Celal Güzelses'in plak kaydının anlaşılır olmaması sebebiyle çeşitli kaynaklar ve icracılar tarafından farklı şekillerde anlaşılıp, yorumlanmıştır. İkinci ve üçüncü beyitlerin önüne “baba, oğul” gibi yörede daha çok hoyratların önünde görülen lafızların kullanılmış olması da ilginç bir detaydır. Şiirin kafiye düzeni ise “aa, ba, ca” şeklindedir.

Buy-i vahdet almışam bus-i lebi peymânen

Kangi zalim men eder meyden beni meyhaneden

(baba) Dil-şikestem mey-perestem aşıkam sagar bedest

(oğul) İçmişem mest-i elestem nergiz-i mestaneden

(baba) Sûz-i hasretle yanar her dem deruni âşıkın

(oğul) Lütüfi kıl “—/—•—“ kurtar beni hicraneden

Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilün

— • — — / — • — — / — • — — / — • —

⁷⁷ Şiirin son beytindeki “Lütüfi” sözcüğü şairin mahlası olabilir. Lütüfi mahlaslı şairler hakkında yapılmış bir çalışma için bkz. “Lütüfi Mahlaslı Bilinmeyen Bir Şairin Divânı ve Divânındaki Tasavvufi İstihlaklar” (Kiraz, 2018).

2) Makamsal Analiz

Aranagme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p m t s Necid Hüseyini Çekirdek

m s s t Uşşak-Bayati Çekirdek

Görsel 30. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Giriş (A Bölümü)

Bû yi vah det.. al mı şam.... bu si le bi...

pey ma ne den... kan gı za lim.... men e der ey..

mey den be ni... mey ha ne den...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p m s t Hüseyini Çekirdek

m s s t Uşşak Çekirdek

Görsel 31. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Birinci Beyit (A Bölümü)



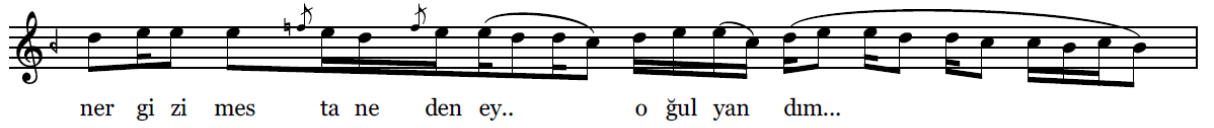
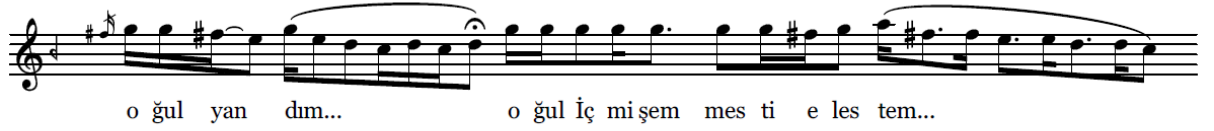
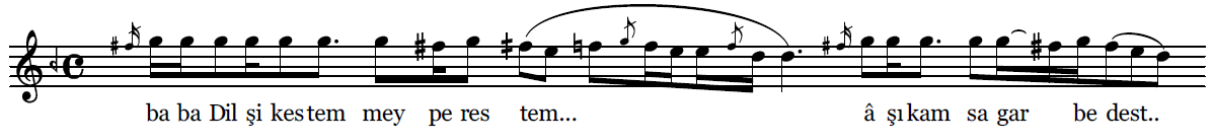
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdeği



Görsel 32. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Arañağme (B Bölümü)



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



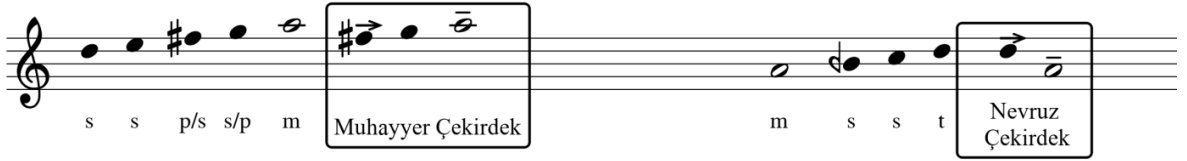
Görsel 33. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), İkinci Beyit (B Bölümü)



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 34. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Aranağme (C Bölümü)⁷⁸

⁷⁸ Muhayyer ezgi çekirdeğinden sonra sekvans yaparak düğah perdesine inilmiştir. Bu bölümü ezgisel hareketten ziyade bir “Koşu” olarak nitelendirmek daha uygun düşecektir. Koşu bölümü Muhayyer ve Nevruz ezgi çekirdeklerini birbirine bağlamaktadır.

ba ba Sû zi has ret le ya nar ey.... her dem de rû ni

â şı km... o ğul a man... ...

... o ğul Lüt fi kıl ? ? ? ?... kur tar be ni hic ra ne den ey..

o ğul yan dım... ki bar yan dım... ha var yan dım..

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p s m s t Muhayyer Çekirdek

p m s t s Neva Çekirdek

m s s t s Pençgah-ı Sagir Çekirdek

p m s t Hüseyini Çekirdek

p m s t s Uşşak-Hüzi Çekirdek

Görsel 35. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam), Üçüncü Beyit (C Bölümü)

Form Analizi

DİYARBEKİR DİVANI FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Aranâğme-1		Necid Hüseyini - Uşşak-Bayati
		1.Beyit	Hüseyini - Uşşak
B	Aranâğme-2		Bayati
		2. Beyit + Uzun Terennüm	Neva - Gülizar - Uşşak - Hûzi
C	Aranâğme-3		Muhayyer - Gülizar - Nevruz
		3. Beyit + Uzun Terennüm	Muhayyer - Neva - Pençgâh-ı sagir- Hüseyini - Uşşak-Hûzi

Tablo 5. Diyarbekir Divânı (Buy-i vahdet almışam)

Söz konusu form yapısı Hüseyini ve Uşşak aileleri makamlarının üyelerini formun muhtelif katmanlarını bestelemek için kullanmaktadır. Bu anlamda ilk bölüm karar bölgesi ve orta bölgede daha aktif olan Necid Hüseyini, Hüseyini, Bayati ve Uşşak makamlarını kullanarak ezgi üretmektedir. Bayati makamındaki saz kısmı ile başlayan ikinci bölüm tiz bölgeleri daha fazla kullanan Neva ve Gülizar makamları ile genişlemekte, Uşşak ve Huzi makamları ile tekrar karar bölgesine gelmektedir. Muhayyer ve Gülizar makamları ile başlayan son bölümdeki saz kısmı Nevruz makamı ile geçici bir karar hareketi ortaya çıkarmakta, söz kısmı Muhayyer ve Neva makamları ile tiz-orta bölgeleri kullanmaya devam etmekte, eser Uşşak-Huzi makamının kullanımıyla sonlandırmaktadır.

Diyarbakir Divanı

(Bûy-i vahdet almışam)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Nota Yazımı: Alışan Budak

Arañağme



Bû yi vah det.. al mı şam.... bu si le bi...



pey mane den... kan gı za lim... men e der ey..



mey den be ni... mey ha ne den...



ba ba Dil ş i kes tem mey pe res tem... â ş i kam sa gar be dest..



o ğ ul yan dım... o ğ ul İ ç mi ş em mes ti e les tem...

ner gi zi mes ta ne den ey.. o ğul yan dım...

ki bar yan dım... za lm yan dım...

Aranğme

ba ba Sû zi has ret le ya nar ey..... her dem de rû ni

â şı kın... o ğul a man...

... o ğul Lüt fi kıl ? ? ? ?... kur tar be ni hic ra ne den ey..

o ğul yan dım... ki bar yan dım... ha var yan dım..

2.3. Kürdi Makamı İle İlgili Tespitler

Kürdi makamı ile ilgili tespitler üç aşama halinde yapılmıştır. Öncelikle 15.yy ve öncesindeki dönemde yazılı teorik kaynaklar taranmıştır. “Kürdi” adı ile anılan herhangi bir makam, şube, terkip, devir, dörtlü ya da beşli adına rastlanılmamaktadır. Bu sebeple ilk aşamada 17.yy’dan günümüze kadar makam teori kaynaklarında geçen “Kürdi” türü makam tariflerinden dikkat çekici olanlar sıralanmıştır. Daha sonra bu tariflerden yararlanılarak temsili ezgi bir katmanı oluşturulmuştur. Kantemir ve Kevseri’nin nota koleksiyonlarında bulunan Kürdi makamına ait saz eserleri incelenmiştir. Bu dönemin repertuvarındaki Kürdi makamı işlenişini temsil edecek ayrı bir ezgi katmanı oluşturulmuştur. İkinci aşamada Diyarbakir kentli müzik repertuarı içerisinde Kürdi makamına ait bir hoyrat Celal Güzelses’in plak kayıtlarından notaya alınarak analiz edilmiştir. Üçüncü aşamada Urfa ve Harput ve Kerkük’te “Kürdi” makamı yapısı açıklanmıştır. Ayrıca Irak, İran ve Azerbaycan gibi çevre coğrafyalardaki “Kürdi” ismiyle anılan ezgilerden küçük örnekler sunulmuştur. Son olarak da tüm analizlerden, tarihsel nazariyat kaynaklarından ve komşu coğrafyalardaki müzikal örneklerden toplanan bilgiler ışığında Kürdi makamının yapısal özellikleri, tarihsel süreçteki değişimi, isimlendirilmesi ve kültürel kodları hususlarında fikir yürütülmüştür.

2.3.1. 17.yy’dan Günümüze Teori Kaynaklarında Kürdi Türü Makamlar

15.yy’dan sonraki dönemde Kürdi makamına hem güfte mecmualarında, hem teori kaynaklarında hem de Kantemir ve Kevseri gibi nota koleksiyonlarında rastlanmaktadır. Özellikle 18.yy’dan itibaren “Kürdi” takısı alan makamların sayıca bir hayli fazlalaştığı gözlemlenmektedir. 20.yy’a intikal etmiş repertuvara bakıldığında zaman Kürdi makamında çok az sayıda eser olduğu görülüyor. 17.yy’dan itibaren günümüze kadarki dönemde makam teorisi ve nota derlemeleri kaynaklarında bulunan “Kürdi” türü makam tanımları şöyledir;

Ali Ufki: Ali Ufki’de Kürdi makamı olarak belirtilmiş bir eser notası bulunmamaktadır. “Beyati-Kürdi” makamında bir murabba notası mevcuttur ve eserde hüseyini ve gerdaniye perdesi merkezli ezgisel hareketlerin sıkça işlendiği görülmektedir (Cevher, 1995, s. 516). Harun Korkmaz; Ali Ufki’de “Hüseyini” makamı olarak notaya alınmış olan Diyarbakir’li

Çuvaldızzade İsmail Çelebi'nin "Kasdın eğerçi can u dilin birisinedir"⁷⁹ güfteli murabbasının birçok güfte mecmuasında "Kürdi" makamı olarak geçtiğini belirtmiştir (Korkmaz, 2018, s. 14). Aynı eser, İtri'ye ait bir güfte mecmuasında ise "Hüseyni" makamı olarak gösterilmiştir. Korkmaz bu ikiliğin sebebinin 16 ve 17.yy'da "Kürdi" makamı ile "Hüseyni" makamı arasındaki yakınlıktan kaynaklı olduğunu aktarmıştır (H.Korkmaz ile kişisel görüşme, 2021).

Hafız Post: Hafız Post'un güfte mecmuasında "Fasl-ı Kürdi" başlığı altında bir bölüm mevcuttur. Bu fasıl, Nihavend, Acem ve Acemaşiran fasıllarından sonra, Buselik ve Aşiran fasıllarından önce konumlanmıştır. Bu fasıldaki eserlerin hiçbiri günümüze ulaşmamıştır (Doğrusöz, 1993, s. 246).

Dimitri Kantemir: Kantemir Kürdi makamının düğâh perdesinin üzerindeki yarım perdeden yani nihavend perdesinden elde edildiğini belirtmiştir. Makam rast perdesi ile seyre başlayarak düğâh, nihavend, çargah, neva, hüseyni ve acem ile gerdaniyeye ulaşır, tekrar acem perdesi(cinsiyle) üzerinden rast perdesine kadar düşerek düğâh perdesinde karar eder.⁸⁰ Bu anlamda Kantemiroğlu'nun aşağıdaki tarifi Kürdi makamının bugüne kadar gelen çizgisiyle ilgili detaylı bilgi veren ilk tarif olarak da yorumlanabilir:

"Bilmiş ol ki Kürdi makamının kararı, öteki makamların kararına benzemez. Her ne kadar, Düğâh perdesinde karar kılıp dinlenirse de, Nihavend perdesini öyle titretir ki, Nihavend perdesi, neredeyse, Düğâh perdesiyle bir olur" (Tura, 2000a, s. 71, 72).

Kantemir'in Kürdi makamında notaya aldığı altı adet saz eserinin dört tanesi nihavend perdesini hiç kullanmazken, diğer ikisinin de sadece karar hareketinde nihavend perdesinin kullandığı görülmektedir.

Nayi Osman Dede: Rabt-1 Tabirat-1 Musiki adlı eserde kürdi perdesinin henüz tanımlanmadığı, tıpkı Kantemir'de olduğu gibi nihavend perdesinin bulunduğu görülmektedir.⁸¹ Kürdi adı makam, şube ya da terkipler içerisinde yoktur (Erguner, 1991, s.

⁷⁹ Bu murabbanın notası Hakan Cevher'in transkripsiyonundan alınarak yazılmış ve bölümün sonuna ilave edilmiştir. (Cevher, 1995, s. 178) Öte yandan bu murabbanın güftesinde cinaslı mani bulunması yörede okunan hoyratları akıllara getirmektedir.

⁸⁰ Kantemir'de Kürdi makamı haricinde nihavend perdesini kullanarak düğâhta karar eden makam yoktur. Bir başka deyişle sonu "Kürdi" takısı ile biten makamlar bulunmamaktadır.(Sadece Saba makamında zembere ile bitişten bahsetmiştir.)

⁸¹ Hızır Ağa ve Nasır Dede'de ise nihavend yerine kürdi perdesi görülmektedir.

62, 66, 70, 71). Öte yandan terkipler arasında “Hüseyni-Kürdi” ismine rastlanmaktadır.⁸² Bu bileşim söz konusu iki makamın daha önce de işaret edilen benzerliğine ya da geçişkenliğine bir işaret olarak görülebilir.

Kyriilos Marmarinos: Marmarinos'ta Kürdi makamı hüseyni merkezli bir başlangıcı olan ve daha sonra neva, çargah ve nihavend perdeleri ile düğah perdesinde karar eden bir makam olarak anlatılmıştır (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, s. 111). Ayrıca hüseyni perdesi merkezli bir başlangıç ve düğahta karar ile tarif ettiği Hüseyni-Kürdi makamı esasen “Hüseyni” makamını andırmaktadır.⁸³ Marmarinos'ta Hüseyni-Kürdi makamının tarifi şu şekildedir: “Hüseyni-Kürdi makamı hüseyni perdesinden başlayıp düğaha iner, oradan da rast perdesine düşer ve yukarı hareket ederek düğahta biter” (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, s. 109).

Marmarinos ayrıca günümüzdeki tarifler ile örtüşecek şekilde “Acemkürdi” makamını anlatmıştır. Teori kaynaklarında çok nadir bulunan “Bayzan Kürdi” makamını saba perdesi üzerinden çargah perdesinde duraksayan ve nihavend perdesi ile düğahta karar eden bir makam olarak tarif etmiştir (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, s. 111, 112).

Kemani Hızır Ağa: Hızır Ağa'nın “Neğam-ı Kürdi” diye adlandırdığı makamın tarifi şu şekildedir: “Neğam-ı kürdi dahi oldur ki hüseyni gösterip badehü neva ve çargah ve kürdi nimi ile düğah ve rastı dahi göstere ve perde-i düğahta karar ide.” Kürdi takılı makamlar içerisinde en bilinenlerinden olan “Muhayyerkürdi” makamının ilk tariflerinden biri Hızır Ağa'da bulunmaktadır.⁸⁴ Bu tarif de günümüzdeki “Muhayyerkürdi” makamı tarifleri ile örtüşmektedir (Tekin, 2015, s. 153, 173).

Kevseri Efendi: Kevseri mecmuasında Kürdi makamında Kantemir'in notaya aldığı altı adet saz eserine ilaveten beş saz eseri daha bulunmaktadır. Bu peşrev ve semailerin büyük bir çoğunluğunda nihavend veya kürdi diye adlandırılan perde yoktur. Bu ilgi çekici durumu Kevseri Mecmuası ile ilgili çalışmalar yürüten M.U Ekinci de Kürdi makamı ile ilgili eserlerin açıklama bölümlerine not etmiştir (Ekinci, 2016, s. 108).

Tanburi Artin: Artin'de “Kürdi” makamı tarifi bulunmamakla beraber kürdi perdesi ile düğahta karar eden “Kürdi” takılı makamların sayısında artış gözlemlenmektedir. (Bu

⁸² Kutluğ'a göre bu makamdaki günümüze eser ulaşmamıştır (Kutluğ, 2000, s. 495).

⁸³ Hüseyni ve Kürdi makamlarının benzerliği açısından bu tarif önemlidir.

⁸⁴ Hızır Ağa'nın tariflerinde nihavend perdesi yerine kürdi perdesinin kullanılması önemli bir detaydır.

makam isimleri şunlardır: Acemkürdi, Hüseynikürdi, Aşirankürdi, Gerdaniyekürdi, Bayzankürdi.) Kürdi takılı makam tariflerinin hiçbirinde segah perdesi yoktur ve karar hareketlerinde kürdi perdesi üzerinden dügahta kalış söz konusudur. Artin'in Zemzeme makamı tarifi segâh ve kürdi perdesini değışmeli olarak kullanması ve kürdi perdesi üzerinden dügâhta karar etmesi açısından ilgi çekicidir (Popescu-Judet, 2002, s. 33, 34, 41, 49, 55). Bu eserde kürdi perdesinin özellikle "Kürdi" takılı makamlarda segâh perdesinin yerini almakta olduğu oldukça açık bir biçimde görülebilmektedir.

Hekimbaşı Abdülaziz Efendi: Hekimbaşı'nın güfte mecmuasındaki şarkıların içerisinde Buselik aşiran ve Hisar fasılların arasında Kürdi makamında bestelenmiş sekiz adet şarkı güftesi bulunmaktadır (Berksan, 2010, s. 253-257).

Esseyid Mehmed Emin: Kürdi, Acemkürdi, Şehnazkürdi ve Kürdiaşiran, makamlarının tarifleri mevcuttur. Kürdi makamının Necid Hüseyini gibi başladığını, tiz bölgeye hareketlendiğini ve sünbüle perdesiyle muhayyer perdesine uğradığını, daha sonra karara inerken kürdi perdesi üzerinden rasta düştüğünü ve en son kürdi perdesine dokunarak dügahta karar kıldığını belirtmiştir (M. Emin, 2016, s. 18). Bu tarif nazariyat tarihindeki diğer kaynaklar ile uyumlu gözükmektedir.

Mehmed Hafid Efendi: Kürdi ve Muhayyerkürdi makamına ait anlatılar bulunmaktadır. Bu tarifler Kemani Hızır Ağa ile birebir aynıdır (Uslu, 2001, s. 31,35).

Abdülbaki Nasır Dede: Gerdaniyekürdi, Hisarkürdi, Hüseynikürdi, Nevakürdi ve ayrıca sonu "Zemzeme" takısı ile biten bazı makamlar anlatılmıştır. Nasır Dede'de Kürdi makamı tarifi şu şekildedir: "Nevruz yaparak başlayıp çargâh perdesine gelince, dönüp Nihavend yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine geldiğinde bir dügâh perdesi gösterip orada karar verir. Bunun da sonrakilerin buluşu olması uygundur" (Tura, 2006, s.52, 57, 77). Nasır dede'nin bu tarifi günümüzün "Acemkürdi" makam yapısını andırmaktadır.

Haşim Bey: "Önce rast, dügâh, nihavend, çargâh, neva, hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâha kadar çıkıp sonra bu üslup üzere yine rasta kadar inip tekrar kürdi perdesi ile dügâhta karar eder" (Yalçın, 2016, s. 173). Haşim Bey bu tarifin hemen arkasında, Saba-Zemzeme, Neva-Kürdi, Acem-Kürdi, Zevk-i Tarab ve Muhayyer-Kürdi gibi benzer makamların tarifini vermiştir.⁸⁵

⁸⁵ Haşim Bey'in Kürdi makamı tarif ederken hem nihavend hem de kürdi perdesini kullanmış olması ilginç bir detaydır.

Panayiotis Kiltzanides: Kiltzanides'in Kürdi makamı tarifi ve aktardığı seyir örneğine göre bu makam hüseyini ve neva perdeleri civarında hareket eden, saba geçkisi yapan, seyir boyunca segâh perdesini kullanıp sadece karara giderken nim kürdi perdesi üzerinden düğâhta karar eden bir yapıya sahiptir (Pappas, 1997, s. 38). Yazar ayrıca Muhayyerkürdi, Acemkürdi, Zavilkürdi, Bayzankürdi ve Hüseynikürdi makamlarının tariflerini de açıklamıştır.

Tanburi Cemil Bey: Rehber-i Musiki adlı çalışmada Kürdi makamının tarifi bulunmamakla birlikte, Saba-Zemzeme, Acemkürdi, Muhayyerkürdi makamlarına ait açıklamalar mevcuttur (Cemil, 1993, s. 64, 65).

Rauf Yekta: Rauf Yekta teorik açıklamalarında dörtlü ve beşli tabirlerini kullanmıştır. Ancak bu dörtlü ve beşlileri isimlendirmemiş, "1.şekil dörtlü, 2. Şekil beşli" şeklinde numaralamıştır (Yekta, 1986, s. 64-66). Dolayısıyla "Kürdi" tabirli dörtlü ya da beşli bulunmamaktadır. Ayrıca tariflerini ve örnek seyirlerini verdiği otuz makam içerisinde Kürdi makamı yoktur. Ancak "La Musique Turce" eserinin "Türklerde Musiki Tarihine Bir Bakış" başlıklı bölümünde, Kantemir ve Kevseri yazmalarında da bulunan Şehzade Korkut'un "Kürdi Peşrev" eserinin notasını vermiştir. Bu peşrevin altına eklediği dipnot hayli dikkat çekicidir: "Bu makam *Hüseyini* makamından başka bir şey değildir. Fakat Kürtler bunu çok sık kullandıkları için onlara has şekli taklit ederek *Kürdi* ismi verilmiştir" (Yekta, 1986, s. 51).

Kazım Uz: "Güçlüsü neva, durağı düğâh olan ve segâh yerine kürdili özaşıtı kullanan makam" (Uz, 1964, s. 39).

Hüseyin Sadettin Arel: Arel'e göre çıkıcı bir makam olan Kürdi, basit makamlar içerisinde yer alır. Makamın dizisi kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluşur ve neva perdesi güçlü perde fonksiyonundadır (Akdoğan, 1991, s.46).

Suphi Ezgi: Ezgi'nin Kürdi makamı tarifi Sadettin Arel ile örtüşmektedir. Makamı örneklemek için Hafız Rıfat'a ait bir muhammes usulünde bir bestenin notasını eklemiştir (Ezgi, 1933, s. 84-86).

Ekrem Karadeniz: Karadeniz'in tarifini özetlersek Kürdi makamı çoğunlukla neva ve hüseyini perdelerinden başlar ve Kürdi perdesi ile düğâhta karar eder. Karara giderken hüseyini yerine hisar perdesi kullanabilir, başlangıçta hüseyini ve çargâh perdelerinde kısa

duruşlar yapar ve karara kürdi perdesi ile gider. Karadeniz makama örnek olarak Hacı Faik Bey'in⁸⁶ bir ağır semaisinin notasını vermiştir (Karadeniz, 2013, s. 104, 374).

Kemal İlerici: Kemal İlerici Kürdi makamını açıklarken bu makamın Hüseyini makamı ile olan yakınlığı üzerinde çokça durmuştur. “Gerçekte Kürdi ikinci ve altıncı dereceleri küçültülmüş ana diziden oluşur” (İlerici, 1981, s. 63-67).

Yakup Fikret Kutluğ: Kutluğ'a göre Kürdi makamı kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluşan ve günümüze çok az eser notasının ulaştığı bir makamdır. Kutluğ ayrıca Refik Fersan'ın⁸⁷ makamı yeniden canlandırmak için saz eserleri bestelediği belirtmiştir ve bu eserlerin notalarını kitabına eklemiştir (Kutluğ, 2000, s. 160).

İsmail Hakkı Özkan: Özkan da makamı kürdi dörtlüsü ve buselik beşlisinin birleşiminden oluştuğunu belirtir ancak dörtlü ve beşlinin bazen yer değiştirebileceğini eklemiştir. Makamın güçlüsünün neva perdesi olduğunu, makamın çok az kullanıldığını, daha çok şedlerinin ve sonu kürdi ile biten makamlar kullanıldığını eklemiştir. Makamı örneklemek adına Hafız Rıfat'ın muhammes usulündeki bestesinin⁸⁸ notasını eklemiştir (Özkan, 2011, s.133-137).

⁸⁶ Ekrem Karadeniz'in hüseyini perdesine vurgu yapması dikkat çekicidir. Ayıca örnek olarak verdiği beste de hüseyini perdesinden başlayan bir seyir yapısı içerisinde olup, karar hareketi haricinde hep segâh perdesinin kullanıldığı görülür.

⁸⁷ Fersan'ın saz eserleri neva perdesini merkezleştiren, sık sık çargâh perdesinde duran ve segâh ile kürdi perdelerini değiştirmeli olarak kullanan bir seyir yapısına sahiptir (Kutluğ, 2000, s. 14-17).

⁸⁸ Özkan'ın eklediği nota Suphi Ezgi'ninkinden bir hayli farklıdır. Özkan'ın eklediği nüshada hüseyini perdesinin merkezleştiği, karar hareketinin dışında kürdi yerine çoğunlukla segâh perdesini kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Rast perdesinden başlangıç Acem üzerinden dolaşıp karar hareketi

Hüseyni başlangıç Karar hareketi (nihavend veya kürdi perdesi üzerinden)

Necid Hüseyni başlangıç Karar hareketi (Nim perde üzerinden)

Nevruz başlangıç hareketi Nihavend ile rast perdesine inip, dügahta karar hareketi.

Görsel 37. 17. - 19.yy arası teori kaynaklarında Kürdi makamının temsili ezgi katmanları.

Kürdi dörtlüsü Buselik beşlisi

Görsel 38. Arel-Ezgi sisteminde ve 20.yy nazariyatında “Kürdi” makamının algısı.

Kürdi makamının 20.yy’a kadar olan tariflerinden neva perdesine hiçbir önem atfedilmemiştir. Ancak Rauf Yekta ile beraber dörtlü ve beşliler üzerine kurulu makam anlatımı yöntemi kullanılmaya başlanmış, teorik olarak bir kürdi dörtlüsü oluşturulmuş ve bu yüzden makamın temel perdelerinden biri olarak kabul edilebilecek olan hüseyini perdesi ağırlığını teori kaynaklarında kaybetmiştir.

17.yy ve öncesine ait “Kürdi” makamı yapısını yansıtan Kevseri Mecmuası’ndan üç peşrev ve bir semainin notası bölümünün sonunda “Kürdi makamı örnekleri” görselindedir. Ayrıca Kevseri’deki Kürdi saz eserlerine makam yapısı olarak çok benzeyen ve çalışmamızın konusu olan yöreye ait “Diyarbakir Peşrevi” ve Kürdi makamına ait elimizdeki en eski sözlü eser olarak düşünülebilecek bestesi Diyarbakir’li Çuvaldızade İsmail Çelebi’ye ait Ali Ufki’den alınan bir murabbanın notaları da örnek notalar arasındadır. Kantemir, Kevseri ve Ali Ufki vasıtası ile günümüze ulaşabilmiş “Kürdi” makamı örneklerindeki makam yapısını temsilen oluşturulan ezgi katmanları şu şekildedir;



Görsel 39. 17-18.yy repertuarında Kürdi makamının temsili ezgi katmanları.

Kürdi perdesinin teorik kaynaklarda 18.yy'ın sonlarından itibaren nihavend perdesinin yerini aldığı gözlemlenmiştir. Kürdi makamı ile ilgili tarihsel nazariyat kaynaklarındaki tarifler, 17.-18.yy repertuarı üzerinden modellenen tarifler ve 20.yy makam teorisinde kurgulanmış “Kürdi” modeli(dörtlü, beşli, makam, şed gibi kavramlar) arasındaki farklılıklar bir hayli dikkat çekicidir. Bu hususta yorum yapmamıza yardımcı olacak veriler çalışmamızın konusu olan yöre ve bu yöreye komşu coğrafyalardaki “Kürdi” makamı örneklerinden elde edilecektir.

2.3.2. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Kürdi Hoyrat'ın “Kalemi Kaşta Koydun” Analizi

Bu bölümde Celal Güzelses'in plak kayıtlarından notaya alınan bir hoyrat analiz edilmiştir. Bu hoyrat bazı kaynaklarda “Kürdi Hoyrat” olarak geçmektedir (Güldoğan, 2011, s. 552) (Beysanoğlu ve Dökmetaş ve Turhan, 1996, s. 182). Yoldaş'a göre Celal Güzelses bu hoyratta “Halile Gazi” isimli bir Kürtçe ağıttan motifler kullanmıştır (Hayri Yoldaş ile kişisel görüşme, Şubat 2021). Yöre müziğinin bir diğer usta ismi udi Yervant'a göre Diyarbakir kentli geleneğinde Kürdi tabiri, klasik nazariyattaki Gülizar ve Muhayyer⁸⁹makamlarını içeren uzun havalar için kullanılmıştır (Yervant Bostancı ile kişisel görüşme, Mart 2021).

⁸⁹ Yervant Bostancı Kürdi makamı ile ilgili anısı ilginçtir. “Gençlik yıllarımdayken Diyarbakır'da Kürdi çalmam istendiğinde Hasan Cizrawi'nin “Ez nexveş im” uzun havasına açış yapar gibi, o makamda bir ezgi icra etmem beklenirdi. Sonraki yıllarda İstanbul'da nazariyat eğitimi alınca farklı bir “Kürdi” makamı ile karşılaştım.” Gerçekten de Cizrawi'nin okuduğu bu kelam “Muhayyer” ve “Gülizar” ezgi çekirdekleri içerir.

Edebi Biçim Analizi

Yöre müziği ile ilgili kaynaklarda bu eser “Hoyrat” olarak geçmektedir. Celal Güzelses’in plak etiketinde ise “Diyarbakır Manisi” yazmaktadır. Hoyrat ve mani türü halk şiirlerinin ikisi de yedili hece ölçüsü ile yazılırlar. Ancak hoyrat türü şiirlerin genellikle cinaslı kafiyelerinin olduğu görülür. Hoyratların bir diğer özelliği de ilk mısralarının eksik olması ve bu şekilde şiire ayak vermeleridir. Bu şiirde cinas bulunmamaktadır. İlk mısrasının eksiksiz olması, kafiye düzeni (a,a,b,a), yedili hece ölçüsü ile yazılmış olması ve plak etiketinde de “Mani” yazması, edebi olarak bu şiirin mani türünde olduğu kanaatini oluşturuyor. Öte yandan çeşitli hitap sözcüklerinin kullanılması (Yavrum böğün, anam, oğul vs. gibi) ve şiiri seslendirilirken kullanılan müzikal özellikler hoyrat türü ile örtüşmektedir.

Netice olarak şiirin edebi açıdan mani türünde olduğu, ancak ses unsurları ile beraber düşünüldüğünde (cinas içermemesine rağmen) hoyrat türüne büründüğü şeklinde yorum yapılabilir.

(yavrum böğün)	Kalemi kaşta koydun	(a)
(anam)	Gözümü yaşta koydun (di gel anam gel)	(a)
 di gel anam gel	
(yavrum)	Sen seni bir yan ettin	(b)
(oğul)	Beni ateşte koydun	(a)
	... di gel hayın yarım	
	...di gel zalim yârim di gel...	

Makamsal Analiz

Taksim

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

Görsel 40. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaştı koydun), Giriş Taksimi

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

Görsel 41. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaştı koydun), 1. ve 2. Mısra ve kısa bağlantı



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdeği



Görsel 42. Kürdi Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim



Ezgi Katmanı



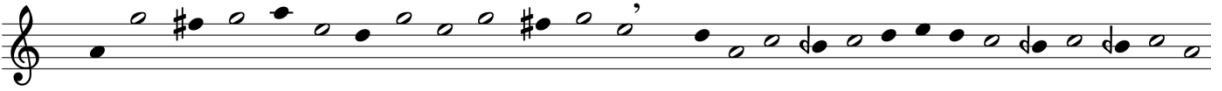
Ezgi Çekirdekleri



Görsel 43. Kürdi Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı



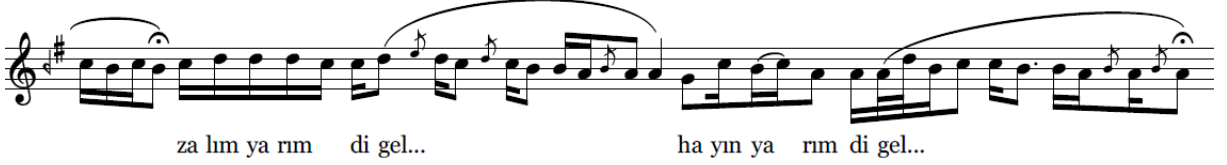
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 44. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 45. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), 3. ve 4. mısra ve uzun bağlantı

Taksim

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p s m s t

Muhayyer Çekirdek

p m s t

Hüseyini Çekirdek

p m s t s

Gülizar Çekirdek

m s t s s

Uşşak-Hûzi Çekirdek

Görsel 46. Kürdî Hoyrat (Kalemi kaşta koydun), Taksim (son)

Form Analizi

KÜRDİ HOYRAT FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Taksim		Gülizar - Hüseyini - Uşşak-Hûzi
		1.ve 2. Mısra+ Kısa Bağlantı	Gülizar - Neva
	Taksim		Hüseyini
B		3.ve 4. Mısra+ Uzun Bağlantı	Neva - Gülizar - Uşşak-Hûzi
	Taksim		Gülizar - Uşşak-Hûzi
		3.ve 4. Mısra+ Uzun Bağlantı	Gülizar - Uşşak-Hûzi
	Taksim		Muhayyer - Hüseyini - Uşşak-Hûzi

Tablo 6. Kürdî Hoyrat (Kalemi Kaşta Koydun)

2.3.3. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Kürdî

Makamı

Çalışmaya konu olan kentli yerel makam geleneklerinde ve bu kentlerin etkileşim halinde olduğu çevre coğrafyalarda Kürdî makamını tanımlayıcı özet bilgiler hazırlanmıştır.

Harput: “Esasen Hüseyini makamı ayağındadır ve dinleyicileri coşturan hoyratlarıyla meşhurdur. Bilhassa Maya’dan sonra kolaylıkla Kürdî’ye geçilebilir. Mesela “Kâtîp” ve

“Dağlar dağımdır benim” türküleriyle Kürdi’yi⁹⁰ bulmak çok kolay olur (Sunguroğlu, 2013b, s. 81). Harput’taki Kürdi hoyrat icralarının referans olarak kabul edilebilecek bazı örneklerini çeşitli kaynaklarda notaya alınmıştır (Ekici, 2009, s. 174-180). Bu icra örnekleri ve notalar incelendiği takdirde seslendirilen manilerin ilk üç mısrası “Gülizar” tipi ezgisel çekirdekler içerir. Son mısra ile muhayyer perdesine bir vurgu yapılsa da bu perde çok fazla işlenmez ve terennüm ile karara gidilir. Genel yapı “Gülizar” makamına ait ezgi çekirdeklerini içermektedir. Trt repertuarında Erzincan ve Erzurum yörelerine ait Kürdi hoyratlar da vardır (Güç, 2019, s. 48 – 50). Bu hoyratların makamsal yapıları Harput’takilerde benzer karakterdedir.



Görsel 47. Harput Kürdi Hoyrat saz açışı bitiş cümleleri (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 415-422).

Urfa: Mehmet Özbek Urfa müziğindeki yerel manasıyla Kürdi makamının, Muhayyer makamına karşılık geldiğini belirtmiştir (Özbek ile kişisel görüşme, Mart 2021). Benzer şekilde Kerkük’te Kürdi, Kürdo, Kürdi isimleriyle bilinen makamın ve bu makamda okunan hoyratların Urfa ile benzer olduğu belirtilmiştir (Özbek, 2014, s. 123). Kadir Güç Kerkük hoyratları ile ilgili tez çalışmasında “Kürdo” hoyratları “Muhayyer” makamı ile eşleştirmiştir ve bu hoyratlar için örnek ezgi kalıplarını notaya almıştır (Güç, 2019, s. 111).



Görsel 48. Kerkük Kürdo hoyratı ezgi kalıbı (Güç, 2019, s. 124).

⁹⁰ Harput’ta maya icraları Hüseyini makamındadır. Sunguroğlu’nun Kürdi makamına verdiği türkü örnekleri ise “Gülizar” makamına has ezgisel hareketleri içeriyor.

Irak(Bağdat): Münir Beşir'in Irak'taki yerel makamları ud ile yaptığı taksimlerle örneklediği ve Fransa devlet radyosu için kaydettiği “Iraq: Ud Classique Arabe” albümü, Irak makam müziği hakkında referans alınabilecek en güvenilir kaynaklardan birisidir (Bashir, 1971). Cemil ve Münir Beşir kardeşler Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde udi Şerif Muhittin Targan'ın en gözde öğrencileri olmuşlardır (Işıқтаş, 2018, s. 230). Aldıkları eğitim, yazdıkları metotlar ve besteler göz önüne alındığında hem Türk hem de Irak makam müziği gelenekleri konusunda çok donanımlı oldukları görülmektedir. Bu sebeple Beşir'in Kürdi taksimi Bağdat ekolu içerisindeki “Kürdi Makamı” yapısına en iyi örneği teşkil etmektedir. Ezginin kademeli olarak Hüseyini, Gülizar ve Muhayyer makamlarına ait ezgisel karakterlerle hareket ettiği göze çarpmaktadır.



Görsel 49. Münir Beşir'in Kürdi taksiminde kalıp ezgiler (Bashir, 1971).

İran: Geleneksel İran müziğinde on iki destgah ve destgahları oluşturan avaz, guşe gibi nispeten daha küçük yapıların içerisinde “Kürdi” terimi tek başına bulunmamaktadır. Ancak Şur destgahı içerisinde “Bayat-Kord”⁹¹ guşesi bulunmaktadır. Farhat'a göre Bayat-Kord; oldukça ayırt edici ve bağımsız özellikler taşıması sebebiyle bir “Alt-destgah” olarak tanımlanabilir. Bu guşe(ya da avaz) dördüncü dereceden başlar(agaz). En karakteristik perdesi (şahid) beşinci derecedir ve üçüncü derecede geçici kalışlar yapabilir (Farhat, 1990, s.33). Söz konusu ezgi yapısı Anadolu'daki makam gelenekleri açısından “Necid Hüseyini” yapısı ile benzerlik taşımaktadır.

⁹¹ Bayat-Kord bazı kaynaklarda “Deşti” avazına bağlı bir avaz olarak da geçmektedir (Rezaei, 2019, s. 61). Öte yandan bu avazın “Bayat-Kordi, “Kord-Bayat” ya da sadece “Kord” olarak tabir edildiği de görülmektedir (Mohammadi, 2017, s. 192, 193, 199).

Bayat-Kord



Görsel 50. Bayat-Kord guşesinin modal şeması (Farhat, 1990, s.33).



Görsel 51. Alizadeh'in "Bayat Kurd" icrasında başlangıç ezgisel hareket.⁹²

Azerbaycan: Azerbaycan geleneksel müziğinde "Kürdi", "Şur" muğamı ile ilişkili bir şubedir. Ayrıca "Bayat Kürdi" ve "Rast" muğamında da icra edilmektedir (Soysal, 2012, s. 183). Dikkat edilirse şubenin girişi Hüseyni makamını andırmakta, icra örneklerinden teşhis edilebilen bitişi ise Hüseyni ve Kürdi makamları arasında, özellikle buselik-kürdi aralığındaki perde nispetlerindeki değişkenlik temelli bir bağlantı kurmaktadır.



Görsel 52. Azerbaycan'da "Bayat Kürdi" muğamına, "Kürdi" veya "Kürdü" şubesine giriş ezgi kalıbı⁹³

2.3.4. Kürdi Makamı İle İlgili Genel Yorum

Öncelikli olarak yazılı nazariyat kaynaklarında Kürdi makamı olarak isimlendirilen yapının Hüseyni makamı ile ilişkisi takribi 17.yy'dan itibaren takip edilebilmektedir. Her ne kadar 17.yy kaynaklarından itibaren söz konusu makamın hususiyeti kürdi veya nihavend gibi perdelerin kullanımıyla açıklanmaktaysa da, icra geleneğine yansıyan repertuar kaynaklarında halen makamın Hüseyni ile ilişkisinin hem kullanılan ezgi kalıpları hem de perde sistemi aracılığıyla devam ettiği gözükmektedir. 19.yy'a doğru gelindiğinde ise Kürdi makamının hem kendisi hem de eklemlendiği diğer makamlar açısından Hüseyni'den farklılıklar gösteren bir yöne doğru evrildiği hem nazariyat kaynakları hem de bu nazariyat kaynaklarının etkileşim içerisinde olduğu nota kaynakları açısından

⁹² Hossein Alizadeh'in tar icrası ile İran destgah yapılarını eğitsel amaçlı kaydettiği ve "Radif Navazi – Radif of Mirza Abdollah" isimli albümünde "Bayat-e Kurd Deramed-e Aval" eserinin başlangıç bölümü notaya alındı (Alizadeh, 1991).

⁹³ Söz konusu Muğam ve şubeye ait birçok icra örneğinde hüseyni perdesini merkezleştiren kalıp ezgiler görülebilmektedir.

görülebilmektedir. Bu paralelde Kürdi makamı repertuarına ait eserlerin sayısının da azaldığı bulunan az sayıda eserin ise Hüseyini ezgi kalıpları ile bağının devam ettiği de söylenebilmektedir. Kürdi makamının esas temsili ise bu dönem itibariyle Muhayyerkürdi, Acemkürdi gibi makamlarla sağlanmaktadır. Oysaki yerel repertuarlara Diyarbakir'i merkez alacak bir biçimde baktığımız zaman durumun tam ters yönde cereyan ettiği söylenebilir. Yerel repertuarlarda Kürdi makamının Hüseyini makamı ile irtibatı hem Hüseyini, Gülizar ve Muhayyer gibi makam yapıları hem de ortak perde sisteminden beslenme aracıyla korunmaktadır. Tez çalışmasının yoğunlaştığı Diyarbakir ekseninde çok güçlü bir biçimde gözlemlenebilen bu yansıma Harput, Urfa, Kerkük ve hatta Azerbaycan, İran ve Irak makam kültürlerinde de takip edilebilmektedir. 17.yy'a dair makam kaynaklarına yansımış ve sonrasında kültürel değişimin etkisiyle hususiyetinde değişim yaşanmış gibi görünen bir makamın Diyarbakir merkezli yerel geleneklerde halen korunuyor olması Anadolu'daki makam kültürünün aktarım gücüne dair önemli bir örnektir.

Öte yandan makamın oluşumu ya da adlandırılmasına dair kültürel etkenler göz önüne alındığında "Kürdi" tabiri, makam müziği coğrafyası içerisindeki çok kültürlü yaşantıyı örnekleyen unsurlardan bir tanesi olarak düşünülebilir.⁹⁴ "Kürdi" kelimesi "Kürt biçimi" manasına gelmektedir (Demirel, 2019, s. 312). Buradan hareketle makam müziği terminolojisi açısından Kürdi makamının "Kürt havası" anlamına geldiği düşünülebilir. Zira bu çalışmanın konusu yörelere ait yerel makam gelenekleri ile ilgili görüşlerine başvurulmuş kişilere göre yerel gelenekte "Kürdi" adı, dengbejlerin okudukları kelimelere benzer ezgisel kalıpları kullanan makamlar için kullanılmaktadır. Urfa, Harput ve Diyarbakir müzik geleneklerinin bir çeşit "kentli" ve "üst kültür" müziği olması ve bu şehirlerin eski tarihlerdeki kozmopolit yapıları düşünüldüğü zaman "Kürdi" tabirinin kullanımı daha da bir anlam kazanmaktadır.⁹⁵ Rauf Yekta da Kürtlerin Hüseyini makamını çok kullandıkları için eskiden bu makama "Kürdi" denildiğini belirtmiştir. Ayrıca Azerbaycan, İran ve Irak gibi Kürtler ile coğrafi olarak komşu olan ve makam müziği açısından köklü geleneklere sahip bölgelerde de benzer ezgisel kalıpların "Kürdi" olarak adlandırılması, gezgin dengbejlerin komşu coğrafyalardaki müzisyenler ile etkileşiminin bir sonucu olarak düşünülebilir.

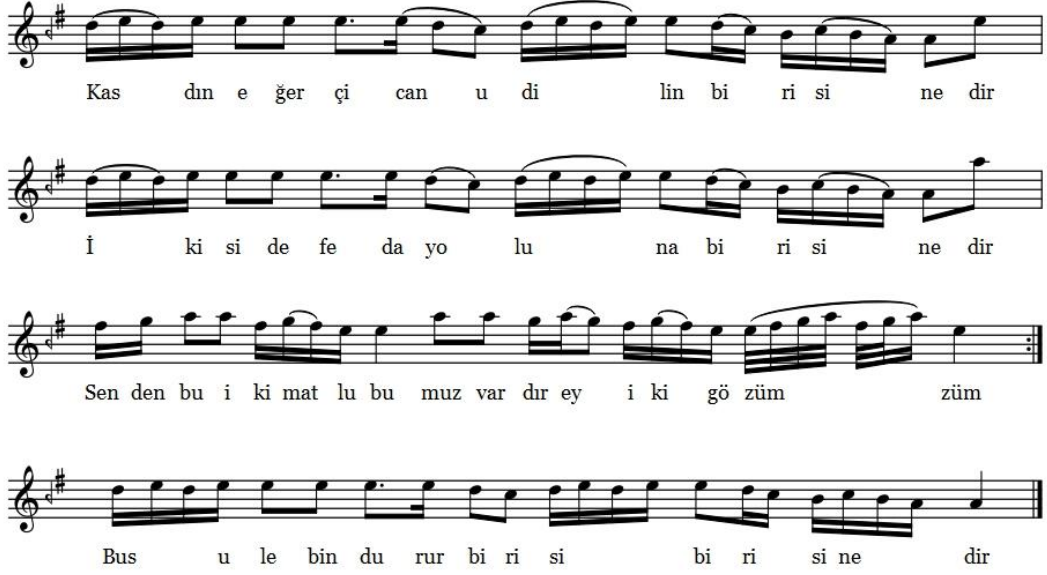
⁹⁴ Bu konu ile ilgili "Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar" başlıklı açıklayıcı bir makale bulunmaktadır (Can ve Levendoğlu, 2002).

⁹⁵ Bu manada "Karagöz Havaları" içerisindeki Acem, Kürt, Arnavut vs. karakterler ve bu karakterler ile özdeşleşmiş müzikler güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Kürdi Murabba

Hafif

Diyarbakirli Çuvaldızade İsmail Çelebi



Kas dın e ğer çi can u di lin bi ri si ne dir
İ ki si de fe da yo lu na bi ri si ne dir
Sen den bu i ki mat lu bu muz var dır ey i ki gö züm züm
Bus u le bin du rur bi ri si bi ri si ne dir

Kasdın eğerçi can u dilin birisinedir
İkisi de feda yoluna birisi nedir?
Senden iki matlubumuz vardır iki gözüm
Bus-u lebin durur birisi biri sinedir

Not: Hakan Cevher'in doktora tezindeki notadan yazılmıştır.

Kürdi Peşrev

Berevşan

Tanburi Angeli

Ser Hane



Mûlazime



Hane-i Sani



Zeyl



Hane-i Salis



Not: Mehmet Uğur Ekinci'nin Kevseri Mecmuası kitabındaki notadan yazılmıştır.

Kürdi Peşrev

Hafif

Solakzade



Not: Mehmet Uğur Ekinci'nin Kevseri Mecmuası kitabındaki notadan yazılmıştır.

Kürdi Peşrev

Usul: Devr-i Kebir

Sultan Korkud

Ser-hane



Mülazime



Hane-i Sani



Hane-i Salis



The image displays the musical notation for the Kürdi Peşrev, a traditional Turkish melody. It is written in a single system with seven staves. The notation is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/8 time signature. The melody is divided into sections: Ser-hane, Mülazime, Hane-i Sani, and Hane-i Salis. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Not: Mehmet Uğur Ekinci'nin Kevseri Mecmuası kitabındaki notadan yazıldı

Kürdi Semai

Sa'atçı

Ser Hane



Mülazime



Hane-i Sani



Hane-i Salis



Not: Mehmet Uğur Ekinci'nin Kevseri Mecmuası kitabındaki notadan yazılmıştır.

Diyarbakir Peşrevi

Notaya Alan: Nuri Yılmaz

The musical score for "Diyarbakir Peşrevi" is written in 8/8 time and the key of D major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a trill (tr.) over a note. The third staff includes first and second endings, indicated by brackets and numbers 1 and 2. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Kalemi Kaşta Koydun

(Kürdi Hoyrat)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya Alan: Alişan Budak

Taksim



Taksim



di gel... za lım ya rım di gel...

ha yın ya rım gi gel...

Taksim

yav rum Sen... se... ni bir... yan et.. tin a nam

Be... ni a teş... te ko dun di gel...

za lım ya rım di gel... ha yın ya rım di gel...

Taksim

Görsel 53. Kürdi makamı örnekleri.

2.3.5. Cembeli Hakkında Tespitler Ve Cembeli Maya'nın Analizi

Bu makamın(havanın) dengbejlerin seslendirdikleri “Cembeli ve Binevş”⁹⁶ destanından öykünerek oluştuğu önceki bölümde belirtilmişti. Bu tarz bir makam adlandırmasının Kürdi makamı için de yapıldığı bilinmektedir. Makamların nasıl oluştuğu ve adlandırıldığı ile ilgili örnek oluşturabilecek bu ezginin üç aşamalı analizi yapılmıştır.

Edebi Biçim Analizi

Yöre müziği ile ilgili kaynaklarda bu eser “Maya” olarak geçmektedir. Ancak şiirin edebi yapısına bakıldığında dörder mısralı üç ayrı hoyrat göze çarpmaktadır. Şiirde cinaslı kafiye kullanılması, yedili hece ölçüsü ile yazılmış olması, çeşitli hitap sözcüklerinin kullanılması (Yar, anam, valla(h) vs. gibi) ve ilk mısralarının eksik olması, söz konusu şiirin hoyrat türü içinde tanımlanmasını gerektirmektedir. Ancak eserin icra üslubu ve hüseyni perdesindeki ezgisel yoğunlaşma bize maya türünü de hatırlatmaktadır. Neticede şiirin hoyrat türünde olduğu, ancak ses unsurları ile beraber düşünüldüğünde maya türüne büründüğü şeklinde yorum yapılabilmesi mümkündür.

(yar)	Yaradan	(a)
	Kan akıyor (anam) yaradan	(a)
(valla)	Beni yâre kavuştur (ey ey ey...)	(b)
	Yeri göğü (anam) yaradan	(a)
(yar)	Acıyaydı	(a)
	Geç gönül acıyaydı	(a)
(valla)	Oku sinemi deldi	(b)
(yar)	Bu nasıl acı yaydı	(a)
(yar)	O yanmaz	(a)
	Yar uykudan (anam) oyanmaz	(a)
(valla)	Yârimde merhamet yok	(b)
	Ben yanarım o yanmaz	(a)

⁹⁶ Bkz. “Cembeli” (İhsan Colemergi, 2001)

Makamsal Analiz

Taksim

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p m s t Hüseyini Çekirdek m s t s Uşşak-Hüzi Çekirdek

Görsel 54. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Giriş Taksimi

yar... Ya ra dan.. Kan a kı yor a nam... ya ra dan...
val la Be ni ya re... ka vuş tur ey ey... Ye ri gö gü a...
nam... ya ra dan... ya ra dan ey... ey...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p m s t Hüseyini Çekirdek m s t s Uşşak-Hüzi Çekirdek

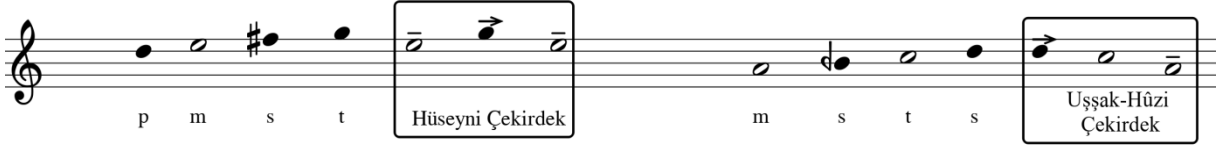
Görsel 55. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), birinci dörtlük



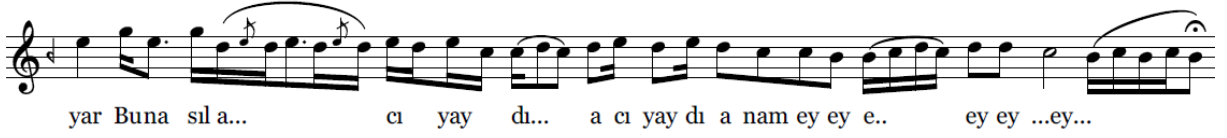
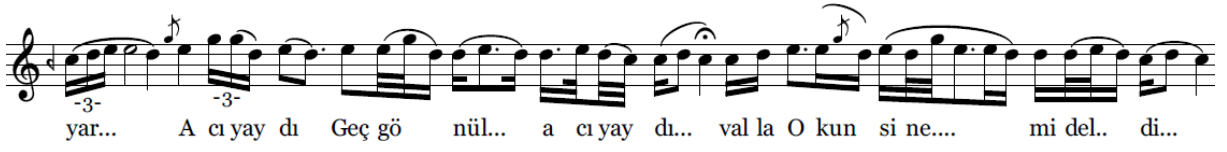
Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



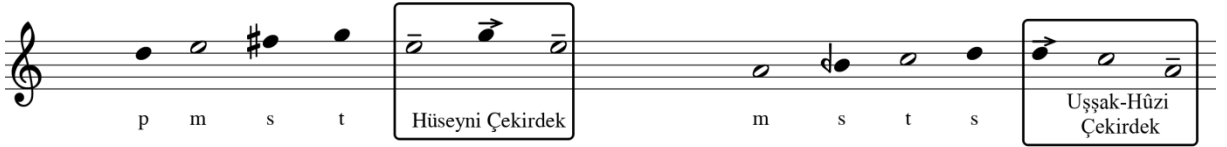
Görsel 56. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Taksim



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 57. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), ikinci dörtlük



Görsel 58. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), Taksim



Görsel 59. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor), üçüncü dörtlük

Form Analizi

CEMBELİ MAYA FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Taksim		Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)
		1. Dörtlük	Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)
	Taksim		Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)
		2. Dörtlük	Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)
	Taksim		Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)
		3. Dörtlük	Hüseyni - Uşşak-Huzi (Segah Asma Kalışlı)

Tablo 7. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor)

Söz konusu yapı Hüseyni makamı içindeki bir başlangıç hareketini Uşşak-Huzi makamı içinde bitirmesiyle tez içinde sıklıkla gönderme yapılan Kürdi makamına benzemektedir. Segah üzerindeki yoğun duraklar her ne kadar ezginin Maye makamı ile benzerliğine dair bir işaret olarak görülebilirse de, işitsel olarak ezgisel hareket Uşşak-Huzi makamına ait ezgi çekirdeğinin ikinci derece (süsleyici) perdesi olan segah üzerinde bir kalışı duyumsatmaktadır.

Yaradan Kan Akıyor

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya alan: Alişan Budak

Taksim



Taksim



Taksim



yar... O yan... maz... Yar uy ku dan ey... o yan.. maz.. val la Ya rim

de... mer ha met yok... ben ya na rım o yan maz ey ey... ey ey...

Görsel 60. Cembeli Maya (Yaradan kan akıyor)

2.4. Muhalif Makamı İle İlgili Tespitler

Muhalif türü makamlar ile ilgili tespitler dört aşama halinde yapılmıştır. Öncelikle 15.yy ve öncesindeki dönemde yazılı teorik kaynaklarda söz konusu makam tiplerinin tarifleri araştırılmış ve böylelikle makamın ilgili dönemdeki temsili tarifi ezgi katmanı oluşturulmuştur. Daha sonra 17.yy'dan günümüze kadar makam teori kaynaklarında geçen Muhalif türü makam tariflerinden yararlanılarak temsili ezgi katmanı oluşturulmuş ve bu dönemden günümüze kalmış az sayıdaki saz eserinden biri olan Muhalif-i Irak Peşrevi ile mukayese edilmiştir. Üçüncü aşamada Diyarbakir kentli müzik repertuarı içerisinde Muhalif makamına ait üç eser Celal Güzelses'in plak kayıtlarından notaya alınarak analiz edilmiştir. Son olarak da elde edilen verilere Urfa ve Harput'taki Muhalif makam örnekleri ve Irak, İran ve Azerbaycan gibi çevre coğrafyalardan edinilen bilgiler de eklenerek Muhalif makamının yapısı hakkında yorum yapılmıştır.

2.4.1. 15.yy ve Öncesi Teori Kaynaklarında Muhalif Türü Makamlar

Safiyuddin Urmevi(13.yy) ve Kutbettin Şirazi'nin (14.yy) eserlerinde Muhalif tabirine rastlanılmamaktadır. 15.yy'dan itibaren makam müziği ile ilgili yazılmış teorik eserlerde Muhalif, Muhalifek ve Hicaz-ı Muhalif tabirlerine genellikle terkipler arasında rastlanmaktadır. Bu terkiplerin tanımları ile ilgili bir genelleme yapacak olursak Hicaz-ı Muhalif'in Hicaz başlanıp Karcıgar ile karar eden bir ezgisel yapıya sahip olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla Hicaz-ı Muhalif terkinin Karcıgar ya da Hicaz Aşiran gibi makam yapılarını andırdığı anlaşılıyor. Muhalif ve Muhalifek terkiplerinin ise Segâh yaparak karar ettiği (Irak perdesinde) şeklinde genel bir şablon göze çarpmaktadır. Aynı terkinin Muhalif veya Muhalifek şeklinde adlandırıldığı da görülüyor (Küçükgökçe, 2010, s. 166, s. 246-248). 15.yy'da Muhalif ve Muhalifek terkipleri ile ilgili genel bir şablon oluşturmamızı sağlayan tanımlamalar şu şekildedir;

Alişah b.Hacı Büke: “Mukaddimet'ül Usül” adlı eserde “Muhalifek” ismiyle dörtlü (Müçennep + Tanini + Tanini) ve beşli (Müçennep + Tanini + Tanini + Müçennep) tanımlanmıştır (Çakır, 1999, s. 128).

Ahmedoğlu Şükrullah: “Muhalif oldur ki Nîrizî başlana ve Sigâh ide ve gine Uzzâl yüzünden Sigâh karâr ide” (Kamiloğlu, 2007, s. 169).

Kırşehirli Nizameddin: “Muhâlifek oldur kim tizden Segâh göstere, Uzzâl yüzünden Hicâz karâr ide” (Sezikli, 2000, s. 67).

Ruh Perver: “Muhalifek oldur ki Nîzîz yüzünden Sigâh âğâz idüb Uzzâl yüzinden inüb Segâh karâr ide” (Cevher, 2004, s. 38).

Bedri Dilşad: “Segâh başlaya Uzzâl’e seyr ide sonra, vara Segâh’a karâra Muhâlifek dileyen” (Ceyhan, 1997, s. 735).

Seydi: “Ger âğâz itsen Evcinden Sigâhun

İnüb Uzzâl yüzinden geçse râhun

Sigâhun perdesin kılsan mekarrun” (Arısoy, 1988, s. 134).



Görsel 61. Alişah h.Bin Büke’de Muhalifek Beşlisi⁹⁷



Görsel 62. Muhalif ve Muhalifek Terkiplerinin 15.yy Teori Kaynaklarındaki Ezgi Katmanı

2.4.2. 17.yy’dan Günümüze Teori Kaynaklarında Muhalif Türü Makamlar

15.yy’dan sonraki dönemde nazariyat kaynaklarında Muhalif makamına tek başına rastlanılmamaktadır. Muhalif türü makamlar içerisinde en çok karşılaşılanlar ise Hicaz-ı Muhalif ve Muhalif-i Irak makamlarıdır. 17.yy’dan itibaren günümüze kadarki dönemde makam teorisi ve nota derlemeleri kaynaklarında bulunan Muhalif türü makam tanımları şöyledir;

Ali Ufki: Mecmua-yı Saz-ü Söz adlı eserde Irak faslının son kısmında Muhalif-i Irak makamında bir peşrev bulunmaktadır. Peşrevin irak perdesinde kaldığı bölümleri olsa da, mülazime düğâh perdesinde karar etmektedir (Cevher, 1995, s. 817-821).

Dimitrie Cantemir: Cantemir’in notaya aldığı eserler içerisinde Muhalif türü makamlardan herhangi bir eser bulunmuyor. Kullanılan terkipler içerisinde sınıflandırdığı

⁹⁷ Muhalifek ya da Muhalif makamlarının tariflerinde “Sigah karar ede” tabiri vurgulandığı için, Muhalifek beşlisi segâh perdesi üzerinden yazıldı. Çaylı’ya göre mücennep, tanini, tanini ve mücennep ile oluşan dörtlü ya da beşli yapısı, 20.yy’dan önce segâh tariflerinde kullanılmaktadır (F.Çaylı ile kişisel görüşme, Nisan 2021).

Muhalif-i Irak'ı ise Saba gibi hareket eden ve Irak perdesinde karar eden bir makam olarak tanımlıyor (Tura, 2000a, s. 108).⁹⁸

Kyriilos Marmarinos: Marmarinos, müzik risalesinde Muhalif-Irak makamının ezgisel hareketini çargâh perdesinden başlayan rast perdesine inen, daha sonra zemzeme perdesini gösterip irak perdesinde karar kılan bir yapı olarak tarif etmiştir (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, s. 116).

Kemani Hızır Ağa: Hızır Ağa Muhalif-i Irak makamını neva perdesinden başlayan, nim-hicaz kürdi, nim-dügâh ve rast perdelerine uğrayarak irak perdesinde karar eden bir ezgisel yapı olarak tarif etmiştir. Eviç perdesinden başlayıp nim hicaz perdesinden dügâha inen ve tekrar eviç gösteren makam seyri ise Evc-i Muhalif olarak belirtmiştir (Tekin, 2015, s. 155, 169).

Kevseri Efendi: Kevseri mecmuasında Irak makamındaki bazı saz eserlerinin “Irak-Muhalif” makamı olarak tanımlanmış başka nüshalarının olduğu tespit edilmiştir (Ekinci, 2016, s. 122).

Tanburi Artin: Artin’de Muhalifek Segâh makamı eviç başlayıp segâhta karar eden bir ezgi yapısına sahipken Muhalifek Arak(Irak) ise, segâh başlayıp irak karar eden bir makam yapısı olarak betimlenmiştir (Popescu-Judetz, 2002, s. 38, 51).

Hekimbaşı Abdülaziz Efendi: Hekimbaşı’nın güfte mecmuasın mecmuasındaki şarkıların içerisinde Irak ve Segâh fasıllarının arasında Muhalif makamında üç adet şarkı güftesi bulunduğu görülmektedir (Berksan, 2010, s. 283-285).⁹⁹

Esseyid Mehmed Emin: Rahatül Ervah ve Ruyi Irak makamlarının hemen arkasında Muhalif-i Irak makamını tanımlarken, eviç nağmeleri yapıp dügâh perdesinde karar ettiğini belirtilmiştir (M. Emin, 2016, s. 23).

Mehmed Hafid Efendi: Hafid Efendi’ye göre Evc-muhalif makamı eviç perdesinden nim-hicaz ile dügâha iner ve irak perdesinde karar eder. Muhalif-irak makamının tarifi ise Hızır Ağa’nın tarifinin aynısıdır (Uslu, 2001, s. 47,50).

⁹⁸ Cantemir’in Saba ve Segâh yapılı tarifinin izleri Munir Beşir’in 1993 yılında kaydettiği ve Bağdat makamlarını tanıttığı “Maqamat” albümündeki Muhalif taksiminde görülebilmektedir.

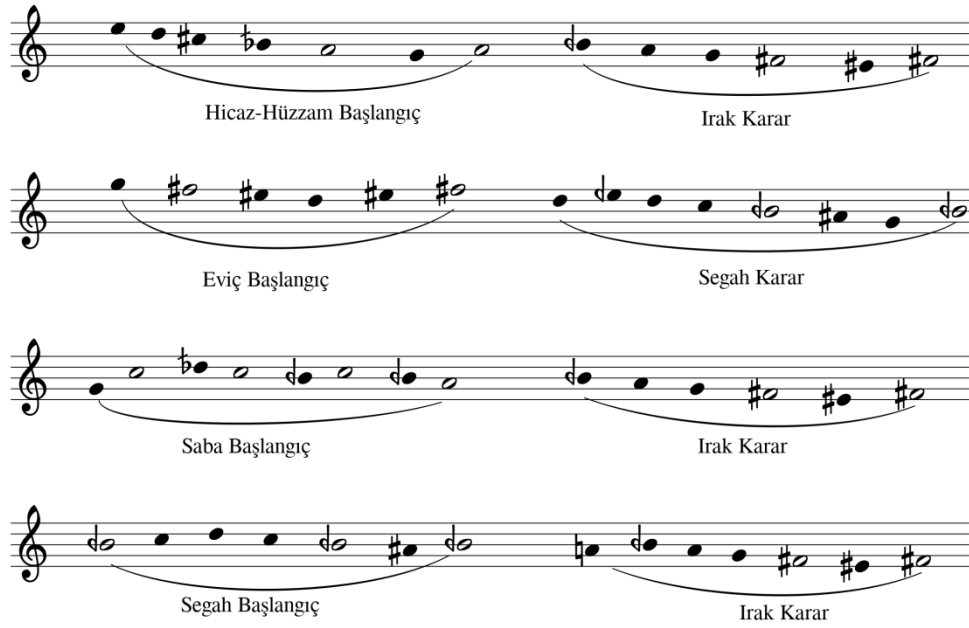
⁹⁹ Son yıllarda el yazması eserler üzerine çalışmalar yürüten Harun Korkmaz; güfte mecmualarında Muhalif ve Muhalif-i Irak gibi makamlara ait eserlerin güftelerinin genellikle mecmuaların son bölümlerinde ve Segâh, Irak gibi makamların fasıllarına ilişik halde olduğu belirtmektedir (H. Korkmaz ile kişisel görüşme, Şubat 2021).

Abdülbaki Nasır Dede: Nasır Dede hicaz başlayıp aşiran karar eden (Hicaz Aşiran gibi) makam yapısını Hicaz-ı Muhalif olarak tanımlamıştır. Eviç perdesinden başlayıp, segâhta sık sık durarak uzal yapan ezgi tarifini ise Muhalifek için kullanmıştır (Tura, 2006, s. 60).

Haşim Bey: Haşim bey Muhalif-i Irak makamının Bestenigâr makamı ile aynı özellikte olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla Cantemir'deki tarife uymaktadır (Yalçın, 2016, s. 203).

Panayiotis Kilzanides: Kilzanides'e göre Muhalif-i Irak makamı düğah perdesi neva, nim hicaz ve nim kürdi perdelerini dolaşır, eviç perdesinde hareketleri vardır ve daha sonra irak perdesinde karar eder (Pappas, 1997, s. 82).

20.yy'a gelindiğinde Muhalif türü makamların Rauf Yekta, Suphi Ezgi ve Sadettin Arel gibi teorisyenlerin eserlerinde yer bulmadığını gözlemliyoruz. Ekrem Karadeniz Uşşak ve Kürdi makamlarının birleşiminden meydana gelen Muhalif-Uşşak makamını tanımlamıştır (Karadeniz, 2013, s. 142). Kazım Uz da Muhalif, Muhalifek, Muhalif-i Irak vs. gibi makamların artık kullanılmayan makamlar olduğunu açıklamakla yetinmiştir (Uz, 1964, s. 44). Geçtiğimiz yüzyılda Muhalif türü makamlara ilgi gösteren bir tek Yakup Fikret Kutluğ olmuştur. Kutluğ, özellikle Hicaz-Muhalif ve Muhalif-Irak makamlarının üzerinde durmaktadır. Muhalif ismini makamın beklenen yerde karar etmiyor veya aykırı bir seyir hareketi yapıyor olmasına bağlamaktadır. Tatar Ahmet Ağa'nın ve Gazi Giray Han'ın Muhalif-Irak saz eserlerine vurgu yaparak bu makamın Irak perdesi üzerindeki Hüzzam ve Segâh karakterli yapıları içerdiğini işaret etmektedir. Kutluğ ayrıca halk müziğindeki Tatyân ve Muhalif ayağı kavramlarına değinir, bunların Hüzzam makamına olan yakınlığından söz eder. Ancak Muhalif ayağının Hüzzam makamına benzemesini – nedense- önemsiz olarak yorumlar (Kutluğ, 2000, s. 279, 429, 530).



Görsel 63. 17.yy'dan Günümüze Teori Kaynaklarında Muhalif-i Irak Makamının Ezgi Katmanları

Sonuç olarak 17.yy'dan günümüze gelen teori kaynakları, güfte mecmuaları ve klasik repertuvarda notası bulunan az sayıdaki saz eserlerine bakıldığı zaman 15.yy'daki Muhalif ya da Muhalifek isimli terkiplerin yerlerini Muhalif-Irak makamına devrettiği düşünülebilir. Muhalif-Irak makamının genellikle Irak perdesinde karar eden, ırak, segâh, eviç, hüzzam ve bazen saba gibi makamlar ile yakınlık kuran ezgisel hareketleri içerdiği görülmektedir. Bu bölümün sonunda bestesi Gazi Giray(ö.1607)'a ait olduğu düşünülen Muhalif-i Irak Peşrev'in notası verilmiştir. Peşrev'in makamsal yapısı teori kaynaklarındaki tarifler ile örtüşmektedir. Peşrev birinci hane ve mülazimede hüzzam ve ırak, ikinci hanede saba ve müstear, üçüncü hanede ise evcara makamlarını işlemiştir.

2.4.3. Celal Güzelses'in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Muhalif Eserlerin Analizi

Bu bölümde çalışmanın konusu yöredeki Muhalif makamının özelliklerini yansıtan ve Celal Güzelses'in plak kayıtlarından notaya alınan bir hoyrat ve arasında hoyrat icra edilmiş bir türkü üç aşamada analiz edilmiştir. İlk olarak şiir yapısının irdelendiği edebi biçim analizi yapılmıştır. Daha sonra ezgi çekirdekleri yöntemi kullanılarak makamsal analiz yapılmıştır. Son olarak da edebi ve makamsal içeriklerin oluşturduğu genel yapıyı gözlemlemek adına form tablosu oluşturulmuştur.

Muhalif Hoyrat (Daldalanım)

Muhalif makamındaki bu hoyrat yöreye ait bir aranağme eşliğinde icra edilmiştir.

Edebi Biçim Analizi

Edebi açıdan hoyrat türü şiirler, genellikle kafiyeleri cinaslı olan ve yedili hece ölçüsü ile yazılmış manileri temsil etmektedir. Eksik heceli olan ilk mısra sonraki mısralara ayak verir. Ayaklar söylenişi aynı ya da benzer, ancak manası ayrı olan kelime ya da kelime gruplarından seçilir. Bu hoyratta görüldüğü üzere eksik heceli olan ilk mısra çoğunlukla çeşitli hitap sözcükleri ile doldurulmuştur (Ah balam, hele zalim, kardaş böğün vs. gibi) (Özbek, 1994, s. 48). Hoyratların kendilerine has seslendiriliş tarzları olduğu bilinmektedir. Bu seslendirmeler esnasında bazı kelimelerin anlaşılması güçleşebilmektedir. Bu hoyratta da Celal Güzelses'in sesleri uzatmak için çeşitli hançere teknikleri kullanarak, her mısranın son hecesinde bulunan "m" harfi üzerinde vurgulamalar yaparak "ımı" şeklinde seslendirdiği görülmektedir.

(oğul böğün) Daldalanım	(a)
Yerim yok daldalanım	(a)
Ben feleğe neyledim	(b)
Koymuyor(bırakmaz) daldalanım.	(a)

Makamsal Analiz

Arañağme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

t p m s t Segah Çekirdek m t t s Hüzzam-Hicaz Çekirdek t p m s t Segah Çekirdek

Görsel 64. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Arañağme (A Bölümü)

o ğul bö ğün Dal da la nm... ye rim yok dal da.. la.. nm...

Ben fe le ge ney le dim... ko mu yor.. dal da.. la.. nm..

a man... a man... a man... a man... a ma na.. man

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

m t t s Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m s t Segah Çekirdek

Görsel 65. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), dört mısra hoyrat ve terennüm (A Bölümü)¹⁰⁰

¹⁰⁰ Neva perdesi ve daraltılmış bir artık ikili aralığı oluşturan Hisar – Eviç perdelerinin oluşturduğu çekirdek yapı, dinleyicide yarattığı işitsel karakter de göz önüne alınarak “Hüzzam-Hicaz Çekirdek” olarak adlandırılmıştır. Hareketli olan Hisar bölgesini temsil etmek için ters bemol işareti kullanılmıştır.

Arañağme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

t p m s t Segah Çekirdek m t t s Hüzam-Hicaz Çekirdek t p m s t Segah Çekirdek

Görsel 66. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Arañağme (B Bölümü)

a nam Ben.. fe le.. ge.. ney le dim... bı rak

maz... dal da.. la nım... a man...

a man... a man... a man... a ma na a man..

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

s s s/p t t m Hüzam-Hicaz Çekirdek p m s t Segah Çekirdek

Görsel 67. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), üçüncü. ve dördüncü mısralar ve terennüm (B Bölümü)

Arañağme

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

t p m s t Segah Çekirdek m t t s Hüzzam-Hicaz Çekirdek t p m s t Segah Çekirdek

Görsel 68. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), Arañağme (C Bölümü)

o ğulbö gün Ben fe le.. ge.. ney le dim... bırak maz dal da la nım...
a man... a man... a man... a man... a ma na man

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

S s/p t t m Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m s t Segah Çekirdek

Görsel 69. Muhalif Hoyrat (Daldalanım), üçüncü. ve dördüncü mısralar ve terennüm (C Bölümü)

Form Analizi

MUHALİF HOYRAT (DALDALANIM) FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Arañağme		Segah - Hüzam-Hicaz - Segah
		1-2-3-4 Mısra + Terennüm	Hüzam-Hicaz - Segah
B	Arañağme		Segah - Hüzam-Hicaz - Segah
		3-4 Mısra + Terennüm	Hüzam-Hicaz - Segah
C	Arañağme		Segah - Hüzam-Hicaz - Segah
		3-4 Mısra + Terennüm	Hüzam-Hicaz - Segah
	Arañağme		Segah - Hüzam-Hicaz - Segah

Tablo 8. Muhalif Hoyrat (Daldalanım)

Bahçada Yeşil Hıyar ve Yar İçerden (Hoyrat)

Celal Güzelses bu kayıta türkü ve hoyratı birbirine bağlayarak icra etmiştir.

Edebi Biçim Analizi

Yöre repertuarındaki türkülerde sıklıkla yedili hece ölçüsü ile yazılmış mani türü halk şiirinin kullanıldığı görülmektedir. Bu türküde nakarat kısmı “Nanay “ terennümü ile başlayan ve “bağlantı” olarak tanımlanabilen söz gurubu ile seslendirilmektedir.

Bahçede yeşil hıyar	(a)
Boyun boyuma uyar	(a)
Ben seni gizli sevdim	(b)
Bilmedim âlem duyar	(a)

Türkünün arasında icra edilen hoyratın edebi yapısı ise alışıldığı üzere ilk hecesi kesik olan cinaslı mani türündedir.

(oğul böğün) Yar içerden	(a)
(vala) Kes bağrımı yar içerden	(a)
(vala) Gözüm kapıda kaldı	(b)
(oğul) Çıkmadı yar içerden.	(a)

Makamsal Analiz

Aranağme

1. 2.

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

s s t t m Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m S t S p Segah Çekirdek

Görsel 70. Bahçede Yeşil Hıyar, Giriş (A Bölümü)

Bah çe de ye şil hı yar bo yun bo yu ma u yar..

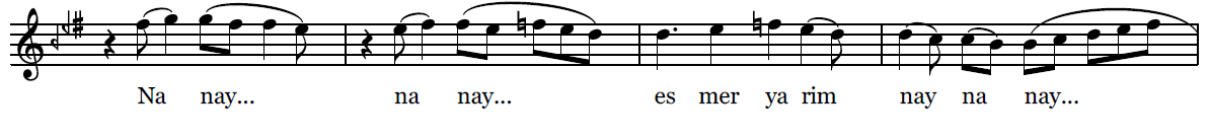
Ben se ni giz li sev dim.. bil... me dim... a lem du yar

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

s s t t m Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m S t S p Segah Çekirdek

Görsel 71. Bahçede Yeşil Hıyar, dört mısra (A Bölümü)

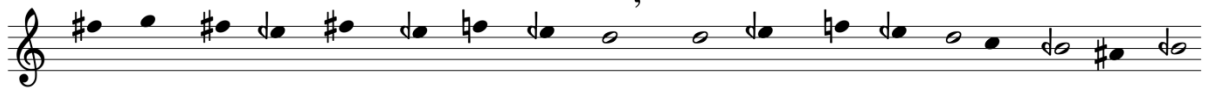


Na nay... na nay... es mer ya rim nay na nay...

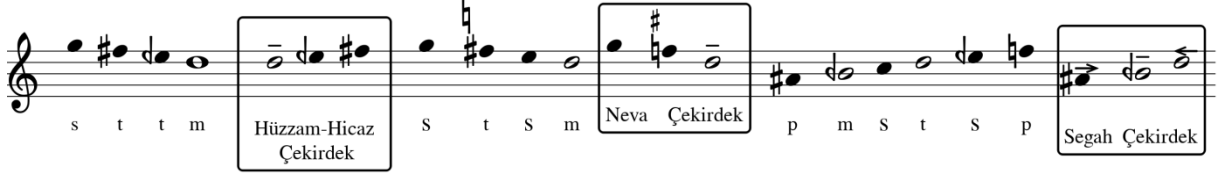


. na nay.. na nay... top kâ kül lüm nay na nay...

Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



s t t m

Hüzzam-Hicaz
Çekirdek

s t s m

Neva Çekirdek

p m s t s p

Segah Çekirdek

Görsel 72. Bahçede Yeşil Hıyar, Nakarat (B Bölümü)



Muhelif Hoyrat Aranağmesi



Tekrar eden saz payı

Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



t p m s t

Segah Çekirdek

m t t s

Hüzzam-Hicaz
Çekirdek

t p m s t

Segah Çekirdek

Görsel 73. Muhelif Hoyrat (Yar İçerden) ve Aranağme (C Bölümü)

o ğul bu ğün Yar i çer den...

va la Kes ba ğ rım ey ey ey yar i çer den... i çer den.. ey...

va la gö züm ka pı da kal dı... ka pı da.. kal... dı ey...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p m s t m t t s s p s p m s t m t t s s p s

Segah Çekirdek Hüzzam-Hicaz Çekirdek Segah Çekirdek Hüzzam-Hicaz Çekirdek

Görsel 74. Muhalif Hoyrat (Yar İçerden), dört mısra (C Bölümü)

o ğul çık ma dı yar i çer den.. i çer den ey ey ey.. ey..

ey.. ey.. a ma na.. man...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

m t t s Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m s t Segah Çekirdek

Görsel 75. Muhalif Hoyrat (Yar İçerden) dördüncü mısra ve terennüm (C Bölümü)

Na nay... na nay... ken di ma lm nay na nay...

na nay... na nay... es mer ya rim nay na nay...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

s t t m Hüzzam-Hicaz Çekirdek S t s m Neva Çekirdek p m s t s p Segah Çekirdek

Görsel 76. Bahçede Yeşil Hıyar, Nakarat (B Bölümü)¹⁰¹

Form Analizi

BAHÇEDE YEŞİL HIYAR ve YAR İÇERDEN (HOYRAT) FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Aranağme		Hüzzam-Hicaz - Segah
		1-2-3-4 Mısra	Hüzzam-Hicaz - Segah
B		Nakarat	Hüzzam-Hicaz - Nevâ - Segah
C (Hoyrat)	Hoyrat Aranağme		Segah - Hüzzam-Hicaz - Segah
		1-2-3 Mısra	Segah - Hüzzam-Hicaz - Segah - Hüzzam-Hicaz
		4.Mısra + Terennüm	Hüzzam-Hicaz - Segah
B		Nakarat	Hüzzam-Hicaz - Nevâ - Segah

Tablo 9. Bahçada Yeşil Hıyar ve Yar İçerden (Hoyrat)

¹⁰¹ Neva perdesi ve daraltılmış bir artik ikili aralığı oluşturan Hisar – Eviç perdelerinin oluşturduğu çekirdek yapı, dinleyicide yarattığı işitsel karakter de göz önüne alınarak “Hüzzam-Hicaz Çekirdek” olarak adlandırılmıştır. Hareketli olan Hisar bölgesini temsil etmek için ters bemol işareti kullanılmıştır.

2.4.4. Harput, Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Ve Çevre Coğrafyalarda Muhalif

Makamı

Çalışmaya konu olan yörede ve bu yöre ile etkileşim halinde olan çevre coğrafyalarda Muhalif makamı ile ilgili özet bilgiler hazırlanmıştır.

Harput: Muhalif makamının geleneksel Harput müziği içerisindeki örnekler gerek içerdikleri “Segah” ve “Hüzzam-Hicaz” ezgi çekirdekleri, gerekse ezgisel işleniş ve seyir itibariyle analizlerimiz ve nazariyat kaynaklarındaki tarifler ile örtüşmektedir. Bölümün sonunda “Muhalif makamı örnekleri” görselinde bu yöreye ait bir taksim örneğinin notası verilmiştir (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 423).

Urfa: Urfa müzik geleneğindeki Muhalif hoyratlar da genel itibariyle “Segâh” ve “Hüzzam-Hicaz” ezgi çekirdeklerini içerirler. Urfa’da Muhalif makamındaki hoyratlara “Irak Hoyrat” denilmesi de tarihsel nazariyat kaynaklarındaki “Muhalif-Irak” makamını akıllara getirmesi bakımından önemli bir detay olarak görülüyor (Akbyık, 2017, s. 103).

Kadir Güç, Kerkük hoyratlarının melodik kalıpları üzerine yaptığı çalışmada bu hoyratları makamsal olarak sınıflandırmıştır. “Muhalif” ve “Telli Muhalif” ismiyle bilinen hoyratları “Segâh” ve “Hüzzam” makamları grubuna dâhil etmiştir. Bölümün sonunda Abdurrahman Kızılay’ın icrasından notaya alınmış bir “Muhalif Hoyrat” örneği verilmiştir (Güç, 2019, s. 55, 61). Öte yandan Muhalif makamının Bağdat geleneğinde Segâh ve Saba makamlarının hibrit hali olarak tanımlandığını görülmektedir. “Muhalif-Kerkük” isimli *kit’a* ise ayrı olarak tanımlanmıştır ve bu yapı Saba makamına ait ezgisel hareket içermez (Simms, 2004, s. 180).

2.4.5. Muhalif Makamı İle İlgili Genel Yorum

Diyarbakir kentli geleneksel repertuarında yer alan eserler incelendiği zaman, Muhalif başlığı altında sınıflanan eserlerin tarihsel nazariyat anlatıları ile oldukça güçlü bir biçimde örtüştüğü görülmektedir. Muhalif eserlerin üç türlü başlangıç gösterebildiği göze çarpmaktadır. İlk başlangıç tipi “Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeği” aracılığıyla yapılan başlangıçtır, böylesi bir başlangıç gösteren ezgi hareketleri “Segâh ezgi çekirdeği” ile karara varmaktadır. İkinci başlangıç tipi olan “Segâh ezgi çekirdeği” ile başlangıç yapısı sonrasında “Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeği” kullanmakta ve karara yine Segâh ezgi çekirdeği aracılığıyla ulaşmaktadır. Üçüncü tip başlangıç ise karar sesinin bir oktav

yukarısında “Segâh ezgi çekirdeği” ile başladıktan sonra orta bölgede “Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeği” ve kararda da “Segâh ezgi çekirdeği” kullanır. Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeğinin özellikle “çıkıcı” motiflerde ya da atlamalı ezgisel hareketlerde “Neva ezgi çekirdeği” ile yer değiştirebildiği, inici motiflerde ise özellikle “eviç ve hüseyin” perdelerinde yaşanan değişik oranlardaki pestleşme eğilimleri aracılığıyla “Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeğine” dönüş olduğu görülebilmektedir. Söz konusu özellikler XV. Yüzyıl’dan itibaren rastlanan kaynaklardaki tariflerin “Hüzzam” ve “Segâh” yapılarını bazen “segâh” bazen de “ırak” perdesi üzerinde yansıtan detayları ile güçlü bir biçimde örtüşmektedir. Yine XVII. Yüzyıl bestekârı Gazi Giray Han’ın Muhalif-i Irak makamındaki peşrevi de incelenen Diyarbekir eserleri ile benzerlik göstermektedir. Söz konusu eser düğâh üzeri bir Hüzzam-Hicaz çekirdeği ile başlamakta ve Irak çekirdeği ile karara gitmektedir. İkinci kısmında ise Saba ezgi çekirdeği ile başlayan eser hem Kantemiroğlu’ndaki Muhalif-i Irak tarifine hem de Haşim Bey’in söz konusu makamı Bestenigâr ile örtüştüren tarifi ile benzerlik göstermektedir. Bunun yanında Irak karar verirken Saba makamı ezgi çekirdeğini ya da salt saba perdesini kullanan örnekler “halk müziği” repertuarı içinde tespit edilebilmektedir. Söz konusu makam yapısı “düğâh üzerindeki Hüzzam-Hicaz” ve Irak çekirdekleri ile birlikte Rahat’ül Ervah makamını da andırmaktadır. Eserin üçüncü bölümünde her ne kadar bahsedilen diğer makamlar ile uyumlu yönlere sahip “Evcara” ve “Müstear” makamlarının izleri görülse de tarihsel nazariyat kaynakları ile uyum açısından çok net bir fikir kanı uyandırmayan bu kısımlar eserin zaman içinde değişikliğe uğramış olması ihtimalini göz önüne alınarak değerlendirme dışında bırakılmıştır.

MUHALİF-İ IRAK PEŞREV

Usûl: Beserfşan

Gazi Giray Han

Birinci Hane



ikinci Hane



Üçüncü Hane

1. 2.

1. 2.

Muhelif Hoyrat

(Daldalanım)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya Alan: Alişan Budak

Aranagme

o ğul bö ğün Dal da la nm... ye rim yok dal da.. la.. nm...

Ben fe le ge ney le dim... ko mu yor.. dal da.. la.. nm..

a man... a man... a man... a man... a ma na.. man

Aranagme

a nam Ben.. fe le.. ge.. ney le dim... bi rak

maz... dal da.. la nm... a man...

a man... a man... a man... a ma na a man..

Aranagme

o gul bö gün Ben fe le.. ge.. ney le dim... bırak maz dal da la num..

a man... a man... a man... a man... a ma na man

Aranagme

Bahçede Yeşil Hıyar - Yar İçerden (Muhaliif Hoyrat)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya Alan: Alişan Budak

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. It consists of several staves of music with lyrics underneath. The first staff has a fermata over the first measure. The second staff has two first endings, labeled 1. and 2., with a repeat sign. The lyrics are: Bah çe de ye şil hı yar bo yun bo yu ma u yar.. Ben se ni giz li sev dim.. bil... me dim... a lem du yar Na nay... na nay... es mer ya rim nay na nay... . na nay.. na nay... top kâ kül lüm nay na nay... Muhaliif Hoyrat Aranağmesi Tekrar eden saz payı o ğul bu gün Yar i çer den...

va la Kes bağ rım ey ey ey yar i çer den... i çer den.. ey...

va la gö züm ka pı da kal dı... ka pı da.. kal... dı ey...

o gül çık ma dı yar i çer den.. i çer den ey ey ey.. ey..

ey.. ey.. a ma na.. man...

Na nay... na nay... ken di ma lm nay na nay...

na nay... na nay... es mer ya rim nay na nay...

Muhelif Hoyrat (Taksim)

Kaynak: Abbas Bakır (Harput)

Notaya Alan: Şemsettin Taşbilek

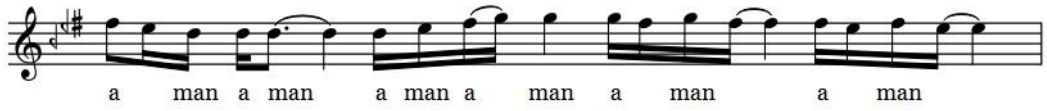
The musical score for 'Muhelif Hoyrat (Taksim)' is written in a single melodic line across five staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody and ends with a fermata over the final note.

Not: Şemsettin Taşbilek'in Elazığ- Harput Havalan kitabından yazılmıştır.

Muhalif Hoyrat

Kaynak: Abdurrahman Kızıl (Kerkük)

Notaya alan: Kadir Güç



Not: Kadir Güç'ün "Kerkük Hoyratları ve Melodik Kalıpları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezinden yazıldı.

Görsel 77. Muhalif makamı örnekleri.

2.5. Nevruz Makamı İle İlgili Tespitler

Nevruz makamı ile ilgili tespitler dört aşama halinde yapılmıştır. Öncelikle 15.yy ve öncesindeki dönemde yazılı teorik kaynaklarda “Nevruz” tabiri irdelenmiştir. Daha sonra 17.yy’dan günümüze kadar makam teori kaynaklarında geçen Nevruz türü makam tariflerinden yararlanılarak temsili ezgi katmanı oluşturulmuş ve makamın tarifi ile bu dönemden günümüze kalmış az sayıdaki saz eseri örnekleri karşılaştırılmıştır. Üçüncü aşamada Diyarbakir kentli müzik geleneğine ait, Celal Güzelses’in taş plak kaydında icra ettiği Nevruz makamına ait bir gazel notaya alınarak analiz edilmiştir. Son olarak da elde edilen verilere Urfa ve Harput’taki Nevruz makamı örnekleri eklenerek makam ile ilgili genel bir yorum yapılmıştır.

2.5.1. 15.yy ve Öncesi Teori Kaynaklarında Nevruz Türü Makamlar

Nevruz; Safiyuddin Urmevi’ den itibaren 13-15.yy nazariyat kaynaklarında cins, avaze, terkip gibi teknik terimlerin adlandırılmasında kullanılmış en “popüler” tabirlerden biri olarak göze çarpmaktadır. Özellikle 15.yy kaynaklarında çok sayıda Nevruz terkiibi görülmektedir. Bu sebeple bu bölümde sadece “Nevruz” olarak adlandırılan yapının teori kaynaklarındaki karşılıklarına değinilecektir. 15.yy’daki Nevruz terkiplerinin bazıları şunlardır: Nevruz-i Acem, Nevruz-i Arab, Nevruz-i Asl, Nevruz-i Beyati, Nevruz-i Buselik, Nevruz-i Büzürk, Nevruz-i Hara, Nevruz-i Hicaz, Nevruz-i Hüseyini, Nevruz-i Irak, Nevruz-i Küçek, Nevruz-i Neva, Nevruz-i Rast, Nevruz-i Rehavi, Nevruz-i Rumi, Nevruz-i Uşşak, Nevruz-i Zengüle (Levendoğlu, 2002, s. 228-229).

Safiyuddin Urmevi: Safiyuddin iki mücennep ve bir tanini aralığından oluşan dörtlü cinsi “Nevruz” olarak isimlendirmiştir (Arslan, 2017, s. 338).¹⁰² Nevruz cinsi kendisinden sonraki teorisyenlerin birçoğunda da aynı aralıklar ile açıklanacaktır. Ayrıca Nevruz altı avazeden biri olarak tanımlanmıştır. Safiyuddin’in tarifi şu şekildedir: “Nevruz Hüseyinidir, ondan (YH) sesi çıkarılmıştır” (Uygun, 1996, s. 94).¹⁰³

Abdulkadir Meragi: Nevruz avazesi altı avazeden biri olarak belirtilmiştir ve yapısı Safiyuddin’in tarifi ile aynıdır (Bardakçı, 1986, s. 68).

¹⁰² Makam müziğinde Hüseyini, Uşşak, Muhayyer vs. gibi temel yapıların Nevruz cinsinin ve bu cinsten oluşturulan bazı devirler ile ilişkisi dikkat çekicidir.(Güray, 2012, s. 68-71)

¹⁰³ Nevruz avazesi peş peşe iki Nevruz dörtlüsü ile oluşmaktadır.

Kırşehirli Nizameddin: Kırşehirli’de Nevruz adı öncelikle yedi avazeden bir tanesi olarak geçmektedir (Sezikli, 2000, s. 49). Ayrıca pençgâh perdesinden pest bir perde olarak “Nevruz Perdesi”¹⁰⁴ tanımlanmıştır (Doğrusöz, 2007, s. 80). Terkip olarak tarif edilen Nevruz ise şu şekildedir: “Nevruz oldur kim Kûçek agaze ide, Dügâh göstere ve ine Kûçek karâr ide” (Küçükgökçe, 2010, s. 275). Avaze olan Nevruz’un tanımı ise şu şekildedir: “Evvel dügâh heman, segâh heman, çargâh heman, segâh evi kûçek, dügâh evi ırak, segâh evi karcigâr, çargâh evi gerdâniyye, dügâh evi muhayyer, tîze giden bunlardır” (Doğrusöz, 2007, s. 186).

Lâdikli Mehmet: Ladikli eski ve yeni bilginler için iki ayrı Nevruz avazesi tanımlamıştır. Eski bilginler için Nevruz avazesi Safiyuddin’in tanımına dayanmaktadır. Yeni bilginler için Nevruz avazesi için bir seyir örneği vermiştir (Levendoğlu, 2002, s.142-143). Bu seyir günümüzün saba makamı yapısını andırmaktadır (Pekşen, 2002, s. 52). Ladikli eski bilginlere atfederek neva, çargah, segah ve dügah perdelerinden oluşan dörtlüye “Nevrûz-u asl-ı sâgir”, bu dörtlüye bir tane daha Nevruz dörtlüsü eklenmesi ile oluşan yapıya ise “Nevrûz-i kebir” denildiğini açıklamıştır. (Tekin, 1999, s. 158).

Alişah b.Hacı Büke: Safiyuddin’deki Nevruz dörtlüsü ve avazesi ile aynı aralıklar aracılığıyla belirtilmiştir. Avaze olan Nevruz’a Nevruz-i Asl denilmiştir (Çakır, 1999, s.131, 124).

Seydi: Seydi’nin El-Matla eserinde yedi avazeden biri olan Nevruz’un tarifi şu şekildedir.

“ Bunun bil mahrecidur nısf-ı Pençgâh

Mehattı perdesidür bang-i Dügâh” (Arısoy, 1988, s. 113).

Kadıze Tirevi: “Nevruz oldur ki hicaz ile rehaviden nevrüz hâsıl olur ibtida agaze geveşt için tabir olan pençgâh hanesinden agaze idup çargâh ve segâh hanelerin seyr idub inub [dügah] hanesinde karar idersin” (Uygun, 1990, s. 38). Bu açıklama Safiyuddin, Şirazi ve Meragi’nin Nevruz avazesi tariflerinin farklı bir üslup ile anlatımı olarak yorumlanmıştır (Levendoğlu, 2002, s. 144).

Dolayısıyla anlatılarında ebced notası kullanmayan, “iş erbabı” olarak bilinen Tirevi, Seydi ve Kırşehirli gibi teorisyenlerin Nevruz tanımı ile “ilim erbabı” olarak bilinen Safiyuddin

¹⁰⁴ Nevruz perdesinin nispetini açık telli çalgılar üzerinden Seydi tarif etmiştir (Çaylı, 2019, s. 173).

ve Meragi gibi teorisyenlerin Nevruz tanımından ayrılmaktadır. Şu halde 15.yy nazariyatında Nevruz cinsi ve iki farklı yapıdaki Nevruz avazesi tespit edilmiştir.



Görsel 78. 15.yy teori kaynaklarında “Nevruz”

2.5.2. 17.yy’dan Günümüze Teori Kaynaklarında Nevruz Türü Makamlar

15.yy’dan sonraki dönemde nazariyat kaynaklarında, nota koleksiyonları ve güfte mecmualarında Nevruz ve Nevruz’lu terkiplerin giderek seyrekleştiği gözlemlenmektedir. 15.yy kaynaklarında adı geçen birçok terkiplerin artık kullanılmadığı, bazı kaynaklarda Nevruz, Nevruz-i Acem ve Nevruz-i Rumi adının geçtiği görülmektedir. 17.yy’dan itibaren günümüze kadarki dönemde makam teorisi ve nota derlemeleri kaynaklarında bulunan Nevruz türü makam tanımları şöyledir;

Ali Ufki: Ali Ufki’nin notaya aldığı eserler içerisinde Nevruz makamına ait bir örnek bulunmamaktadır.

Hafız Post: Hafız Post’un güfte mecmuasındaki zikredilen makamlar arasında Nevruz makamı bulunmamaktadır.

Dimitri Kantemir: Kantemir’e göre Nevruz şu şekildedir: “Rehavi ve Hicaz makamlarının birleşmesinden doğar. Hicaz gibi hareket edip Rehavi şeklinde düğah perdesinde karar kılar” (Tura, 2000a, s. 146). Kantemir Nevruz’u “Eskilere göre musiki edvarı” bölümünde anlatmıştır ve eski edvardaki yedi avazeden biri olarak sınıflandırmıştır. Yine eski edvarlardaki yirmi dört terkip içerisinde Nevruz-i Acem ve Nevruz-i Rumi tarifleri verilmiştir. Kantemir bestesi Safiyuddin Urmevi’ye ait olduğunu belirttiği Nevruz makamında bir savtı notaya almıştır (Tura, 2000b, s. 681). Kantemir’in tarifi Tirevi’nin tarifi ile örtüşmektedir.

Nayi Osman Dede: Rabt-ı Tabirat-ı Musiki adlı eserde Nevruz-i Acem, Nevruz-i Arab ve Nevruz-i Rumi makamlarının adı geçmektedir. Ancak bu makamlar ile ilgili herhangi bir tarif bulunmamaktadır (Erguner, 1991, s. 105-106).

Kyrrillos Marmarinos: Marmarinos Nevruz-i Acem makamını düğah perdesinden başlayıp gerdaniyeye yükselen, daha sonra acem yolu ile çargah perdesine düşen, neva ve bayati perdesine kadar yükselip düğah perdesinde karar eden bir ezgisel hat ile tarif etmiştir. Nevruz-i Rumi makamı ise hicaz vasıtasıyla ısfahan başlayıp düğahda karar eden bir makam olarak açıklanmıştır (Popescu-Judets ve Sirli, 2000, s. 112, 121).

Kemani Hızır Ağa: “Nevruz şol agazedir ki segâh kopup çargâh ve neva ile nim-hisarı gösterüp ba’dehü neva ile çargâh gösterüp çargâhtan hisar-ı nimeyn gösterüp ba’dehi yine neva ile çargah ve segahı göstere ve perde-i düğahda karar ide” (Tekin, 2015, s. 171).

Kevseri Efendi: Kevseri mecmuasında Nevruz makamına ait bir nota örneği yoktur.

Tanburi Artin: Artin’de Nevruz-i Acem tarifi şu şekildedir: “Bir mızrap acem, gerdaniye, acem, gerdaniye, acem, hüseyni, neva, çargah, neva, beyati, neva, çargah, segah, düğah, segah, saba, çargah, segah, düğah.” (Popescu-Judetz, 2002, s. 44) Nevruz türü bir diğer makam Nevruz-i Rumi ise şu şekilde tarif edilmiştir: “Bir mızrab hüseyni, hisar, hicaz, hicaz, beyati, hüseyni, hisar, hicaz, segah, düğah, düğah, segah, hicaz, düğah, segah, zirgüle, düğah” (Popescu-Judetz, 2002, s. 48).

Hekimbaşı Abdülaziz Efendi: Hekimbaşı’nın güfte mecmuasındaki şarkıların içerisinde Nühüft ve Acem fasılların arasında Nevruz-i Acem makamında bestelenmiş “Meded ey gülşen-i nâzın nihâl-i lâle-ruhsârı” sözleri ile başlayan bir adet şarkı güftesi bulunmaktadır. Ayrıca bu terkibi şu şekilde açıklamıştır: “Nevruz âgâze ede Acem perdesinde karar ede” (Berksan, 2010, s. 125, 323).

Esseyid Mehmed Emin: Nevruz ya da Nevruz türü makamların tarifi bulunmamaktadır.

Mehmed Hafid Efendi Nevruz makamına ait tarif bulunmaktadır. Bu tarif Kemani Hızır Ağa ile birebir aynıdır (Uslu, 2001, s. 50).

Abdülbaki Nasır Dede: Tedkik u Tahkik’te Nevruz makamının tanımı şu şekildedir:

Neva perdesinden muhayyer perdesine dek çıkıcı ve inici şekilde Nihavend yapmaya başlayıp sonra, bir hüseyni ve acem perdesi göstererek acem perdesinde karar verir. Bazı yerde, neva perdesinden sonra çargâh perdesinin ve muhayyer perdesinden sonra da sünbüle perdesinin eklenmesi uygun düşer. Bu bileşim tanımı, sonrakilerden birinin yazdığı bir nazariyat kitabında görülen bileşim tanımından yararlanılarak yapılmıştır (Tura, 2006, s. 46).

Nasır Dede Nevruz gösterip Acem şeklinde karar eden yapıyı ise “Nevruz-i Acem” olarak açıklamıştır. Ayrıca kendi isimlendirdiği “Nevruz-i Sultani” bileşimini, makamı belli

olmayan eski ve bilinen bir eseri tanımlamak için uygun gördüğünü eklemiştir (Tura, 2006, s.46, 77).

Haşim Bey: Haşim Bey Nevruz makamını kullanılmayan makamlar arasında göstermiş ve makamı açıklarken Nasır Dede'nin tarifini aynen kullanmıştır (Tırışkan, 2000, s. 65).

Panayiotos Kiltzanides: Kiltzanides'te Nevruz ve Nevruz Acem makamlarının tarifleri bulunmaktadır. Bu makamların tarifleri şu şekildedir:

“Nevruz Dügah'tan meydana gelir ve Segah'tan başlar, Beyati'ye kadar çıkıp ve Çargah'a inerek ki bundan yine Beyati'ye çıkar, Dügah'a kadar inerek ise ve atlayarak veya tek tek sesle Hüseyini'ye çıkararak döner ve yine Dügah'ta karar verir” (Pappas, 1997, s. 35).

“Nevruz Acem, Çargah'tan meydana gelir; Nim Acem'den başlar ve Çargah'a kadar inerek, yine NimAcem'e çıkar; Gerdaniye'yi basarak, Nim Sümbüle'yi gösterir ve Neva'ya iner; Hüseyini'yi basarak, Çargah'a ve Dügah'a döner; Nim Beyati'ye atlar ve iner Dügah'ta karar verir” (Pappas, 1997, s. 49).

Yirminci yüzyıla doğru geldiğimizde Nevruz makamının iyiden iyiye silikleştiği söylenebilir. Günümüze notası ulaşmış çok az eserin olması da bu durumun bir sonucudur. Nevruz makamı günümüzde neredeyse tamamen unutulmuştur ve tarihsel nazariyat kaynakları ile ilgisi kısıtlı olan müzik araştırmacıları ya da müzisyenler tarafından bilinmeyen, ismi duyulmamış bir makam olarak addedilmektedir. Yirminci yüzyılda Nevruz makamı ile ilgili yapılan açıklamalar şu şekildedir:

Kazım Uz: Musiki İstılahatı'nda 15.yy kaynaklarında sayıca fazla olan Nevruz'lu makamların adları ve hangi nazariyat kaynaklarında tanımlandıkları belirtilmiştir. Kazım Uz'un Nevruz hakkında şunu belirtmiştir: “Hem Arab- ve hem de Acemistan'da müstamel olan bir makam ismidir” (Uz, 1964, s. 49).

Ekrem Karadeniz: Karadeniz'e göre Nevruz Makamı Acem ve Hüseyini makamlarının birleşmesinden meydana gelir (Karadeniz, 2013, s. 136).

Y.F. Kutluğ: Kutluğ Nevruz makamı ile ilgili tarihsel kaynaklara atıflar yaptıktan sonra, Yahya Çelebi'nin Nevruz makamındaki saz eserlerini referans alarak bu makamın Acem ve Necid Hüseyini makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirtmiştir. Öte yandan yine benzer bir yöntemle Gazi Giray'a ve Seyyid Ahmet'e isnat edilen peşrevleri referans alarak

Nevruz-i Rumi makamının Hicaz-Hümayun ve Saba seyirlerini kullandığını açıklamıştır (Kutluğ, 2000, s. 388-391).

Kantemir'in Safiyuddin'e ait olduğunu belirttiği Nevruz Savt ile Tanburi Yahya Çelebi'ye isnat edilen Nevruz Saz Semai notaları yeniden yazılarak bölümün sonuna eklenmiştir. Nevruz, Nevruz-i Acem ve Nevruz-i Rumi makamlarına ait tarifler ve/veya bu makamların günümüze ulaşabilmiş repertuarı üzerinden modellenmiş ezgi katmanları şu şekildedir:

Acem üzeri dolanıp çargaha inen başlangıç Hisar üzeri karar hareketi

Segah perdesi ile başlangıç, hisar ve çargah geçişli karar hareketi.

Acem merkezli başlangıç Karar hareketi

Nevruz-i Rumi
Hicaz-Hümayun başlangıç Saba karar hareketi

Görsel 79. 17.yy'dan günümüze teori kaynaklarında Nevruz türü makamların ezgi katmanları

Sonuç olarak 17.yy'dan itibaren Nevruz ve Nevruz-i Acem makamlarının tariflerinin iç içe geçmeye başladığı gözlemlenmektedir. Günümüze ulaşmış repertuar (TRT ve devlet korosu açık arşivi içerisinde) içerisinde Nevruz-i Acem makamında eser bulunmaması bu düşüncüyü desteklemektedir. 15.yy'da yirmiye yakın Nevruz terkibi bulunurken, 17.yy'dan günümüze gelindiğinde Nevruz ve Nevruz-i Rumi makamında ve çok az sayıda nota

örneğine sahip olunduğu görülüyor.¹⁰⁵ Klasik repertuvarındaki Nevruz eserlerin Acem makamını andırdığı gözlemlenmektedir.¹⁰⁶ Nevruz-i Rumi makamı ise Hicaz ve Saba makamlarının bir birleşimi gibi işlenmiştir. Nevruz makamının tarihsel nazariyat kaynaklarındaki tariflerinde sıklıkla karşımıza çıkan “Segâh” perdesinden başlangıç ve “Hisar” perdesinin vurgulanması hallerinin ise elimize ulaşmış hiçbir nota örneğinde görülmemesi dikkat çekicidir. Nevruz makamının yerel geleneklerdeki yapısını inceleyeceğimiz bir sonraki bölümde Hızır Ağa ve Kiltzanides’in tarif ettiği başlangıç hareketini bulabilmekteyiz.

2.5.3. Celal Güzelses’in Plak Kayıtlarından Notaya Alınan Nevruz Gazel’in Analizi

Bu bölümde Celal Güzelses’in plak kaydından notaya alınan ve çalışmanın konusu yöredeki Nevruz makamının özelliklerini yansıttığı düşünülen “Ben şehidi badeyim” güftesi ile başlayan Nevruz Gazel, üç aşamada analiz edilmiştir. İlk olarak edebi biçim analizi yapılmıştır. Daha sonra ezgi çekirdekleri yöntemi kullanılarak makamsal analiz yapılmış ve Nevruz makamının yerel gelenekteki ezgisel hareketleri tanımlanmıştır. Son olarak da edebi ve ezgisel içeriklerin bir bütün olarak oluşturduğu genel yapıyı gözlemek için form tablosu oluşturulmuştur.

Edebi Biçim Analizi

Şiirin kafiye düzeni “aa...ba...ca...da” şeklindedir. Kafiye olarak “âd” hecesi ve redif olarak da “eyleyin” kelimesi kullanılmıştır. Şiirin çeşitli kaynaklarda farklı sayılarda bentleri olduğu görülüyor. Türü ve kimin tarafından kaleme alındığı ile ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Harput Divânı’nın da bu güfte ile icra edildiği bilinmektedir. Divânlar genellikle aruz ölçüsünün “Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilâtün / Fâ‘ilün” kalıbı ile kaleme alınmışlardır. Bu bilgilerden hareketle şiirin Âşık edebiyatındaki divân türünde olduğu ve Rifat dede tarafından yazıldığı düşünülmektedir (Öztürk, 2015, s. 96). Abdülbaki Gölpınarlı ise bu şiiri “Bektaşî Nefesi” olarak sınıflandırmış ve “Kemal” mahlasını kullanan 19.yy Bektaşî şairi tarafından kaleme alındığı belirtilmiştir (Gölpınarlı, 1963, s. 211) Şiirde geçen “Bezm-i Cem ayini” tabiri Gölpınarlı’nın görüşlerini kuvvetlendirmektedir.

¹⁰⁵ Nevruz makamında günümüze ulaşmış sözlü eserlerin birçoğunun dini müzik repertuvarına ait olmaları ilgi çekici bir detay olarak gözlemlenmiştir.

¹⁰⁶ Bazı notaların farklı nüshalarında Acem makamı yazıldığı görülmektedir.

Ben şehid-i badeyim dostlar demim yâd eyleyin

Kabrimi meyhane enkazıyla bünyâd eyleyin

Kabrime kandil için bir köhne saçar vakfedin

Şûle-i nar-ı arakla dil hunim şad eyleyin

Neyle meyle bir alay mahbub ile her dem gelin

Bezm-i Cem ayinini kabrimde mutâd eyleyin

Makamsal Analiz

Keman taksimi



Ben şe hi di ba deyim dost lar de mim... 3

yad ey le yin..



Kab ri mi...

mey ha ne en kaz iy le bü n...

yad ey

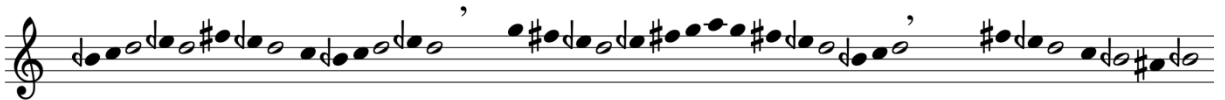


le yin...

a ma na..

man..

Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 80. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve birinci beyit ¹⁰⁷

¹⁰⁷ Neva perdesi ve daraltılmış bir artık ikili aralığı oluşturan Hisar – Eviç perdelerinin oluşturduğu çekirdek yapı, dinleyicide yarattığı işitsel karakter de göz önüne alınarak “Hüzzam-Hicaz Çekirdek” olarak adlandırılmıştır. Hareketli olan Hisar bölgesini temsil etmek için ters bemol işareti kullanılmıştır.

Keman taksimi

ah... Kab ri me kan di li çin bir
köh ne sa.. gar.. vak fe din a.. man.. a man... a.. man.. a. man..
Şu le i... na rı a rak la dil hun im şad..
ey le yin... a ma na... man...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdekleri

p p m t t s/p s Hüzzam-Hicaz Çekirdek p m s t s s Segah Çekirdek

Görsel 81. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve ikinci beyit

Keman taksimi

ah.. Ney le mey le bir a lay... mah bub i le her dem gelin...

a man a man Bez mi cem a yi ni ni kab... rim de mu tad ey le yin...

Ezgi Katmanı

Ezgi Çekirdeği

p p m t t s/p s s

Hüzzam-Hicaz Çekirdek

Görsel 82. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), taksim ve üçüncü beyit

ah... a man... ah...

a... man a... man...

Ezgi Katmanı

----- Koşu -----

Ezgi Çekirdeği

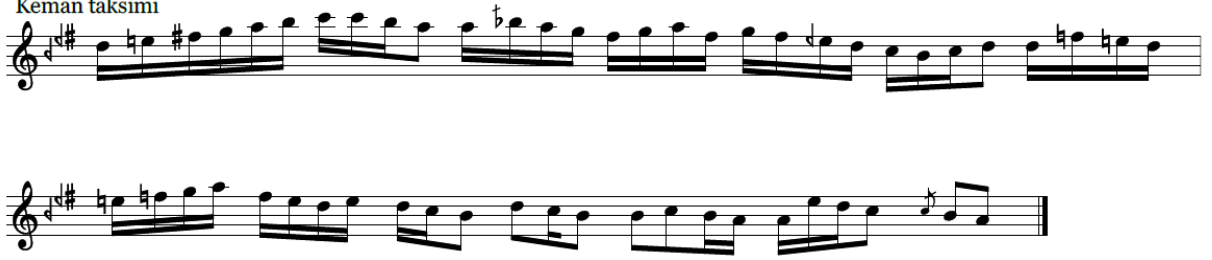
p m s s t

Nevruz Çekirdek

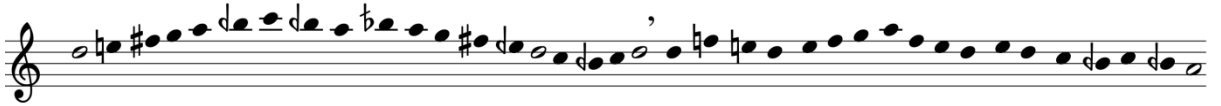
Görsel 83. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), terennüm ¹⁰⁸

¹⁰⁸ Nevruz ezgi çekirdeğinden sonra muhayyerile düğah perdeleri arasında seri şekilde çıkıp inen bir yapı görülüyor. Bu bölümü ezgisel hareketten ziyade bir “Koşu” olarak nitelendirmek daha uygun düşecektir.

Keman taksimi



Ezgi Katmanı



Ezgi Çekirdekleri



Görsel 84. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim), son taksim

Form Analizi

NEVRUZ GAZEL FORM TABLOSU			
Bölüm Adı	Çalgısal Kısım	Sözlü Kısım	Ezgi Çekirdekleri
A	Taksim		Hüzzam-Hicaz
		1. Beyit + Kısa Terennüm	Hüzzam-Hicaz - Segah
B	Taksim		Hüzzam-Hicaz
		2. Beyit + Kısa Terennüm	Hüzzam-Hicaz - Segah
C	Taksim		Hüzzam-Hicaz
		3. Beyit	Hüzzam-Hicaz
		Uzun Terennüm	Nevruz
	Taksim		Hüzzam-Hicaz - Nevruz

Tablo 10. Nevruz Gazel (Ben şehid-i badeyim)

Koşu bölümü Nevruz ezgi çekirdeklerini birbirine bağlamaktadır ve eserin bitiş hissiyatını kuvvetlendirmektedir.

2.5.4. Harput ve Urfa Kentli Müzik Geleneklerinde Nevruz Makamı

Çalışmaya konu olan kentli yerel makam geleneklerinde Nevruz makamını açıklayıcı özet bilgiler hazırlanmıştır.

Harput: “Bu makamı Karcıgar gibi makamlara benzetmek yersizdir” (Memişoğlu, 1988, s. 123). Fikret Memişoğlu’nun bu çok yerinde tespitine karşın Harput müziği ile ilgili yapılan çalışmalarda Nevruz makamını Karcıgar makamına benzeterek açıklama alışkanlığına devam edilmiştir. Harput’ta Nevruz makamını açıklayıcı eser örneği olarak “Nevruz Gazel” örneğinin verilmesi tüm kaynakların hemfikir olduğu bir husus olarak göze çarpmaktadır. Harput’taki Nevruz Gazel örneklerinde Celal Güzelses’in Nevruz Gazel icralarındaki gibi Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdeğinin ağırlıkta olduğu gözlemlenmektedir. Ayrıca Tenekeci Mahmut’un icra ettiği Urfa yöresine ait Nevruz gazelde olduğu gibi “Katlı makam yapısı” görülür. Urfa ve Diyarbakır’dan farklı olarak her beytin sonunda “Nevruz” ezgi çekirdeği ile düğâh perdesinde karara gidilmesi dikkat çekicidir. Harput’ta Nevruz faslında icra edilen “Kara erik çağala” gibi türkü örneklerinin dar bir ses alanı içerisinde hisar perdesini kullanarak düğâh perdesinde karara gitmeleri Kemani Hızır ve Kiltzanides’in Nevruz makamı tariflerini çağrıştırmaktadır. Nevruz makamı Harput müzik kültürü içerisindeki Nevruz makamı yapısının temsili ezgi çekirdeklerini gösterebilmek için Şemsettin Taşbilek’in Osman Öge’nin gazel icrasını aktardığı nota (Taşbilek ve Turhan, 2009, s. 525-529). Savaş Ekici’nin Enver Demirbağ’ın icrasından yazdığı gazel notası ve bu icraların ses kayıtlarından faydalanmıştır. Ayrıca klarnet sanatçısı ve Harput müziğini konusunda önemli çalışmalar yapan Nuri Yılmaz’ın görüşleri alınmıştır (N.Yılmaz ile kişisel görüşme, 2021).

Birinci Beyit: Hüzzam-Hicaz başlangıç Nevruz karar hareketi

İkinci Beyit: Hüzzam-Hicaz başlangıç(Gerdaniyeden) Beyat-Uşşak karar hareketi

Üçüncü Beyit: Muhayyer başlangıç Hüzzam-Hicaz Beyati-Uşşak karar hareketi

Dördüncü Beyit: Beyati başlangıç Tahir çıkışı ve Nevruz karar hareketleri

Görsel 85. Harput'ta Nevruz makamının katlı ezgisel yapısı

Urfa: Urfa kentli müzik kültürünün önemli aktarıcısı Mahmut Güzelgöz'ün Nevruz makamındaki gazel icrası katmanlı yapıdadır. Bu tip katmanlı yapıların bir ana makam ve ilişkide olduğu yardımcı makamlar aracılığıyla ortaya çıktığı ve adeta değişik ezgisel katmanlarla şekillenen bir form oluşumuna sebebiyet verdiği söylenebilir. Böylesi bir makam anlayışını İran, Azerbaycan gibi komşu coğrafyalarda rastlıyoruz. Gazelin her bir beyti yöresel tabirle makamın birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü katı ile icra edilir. Bu aşamaların (şubelerin) her biri ayrıca isimlendirilmiştir. Özbek'e göre Nevruz makamı Nevruz, Hicaz, İsfahan, Tahir, İbrahimi ve icracının tercihinine göre Elezber şubelerinden oluşmaktadır (Özbek, 2014, s. 140). Urfa'daki Nevruz makamının ilk aşamaları Harput ve Diyarbekir'e benzemektedir ancak en dikkat çekici yönü eklenen aşamalar ile iki oktav ses sahasına sahip olmasıdır. İbrahimi aşamasında mısra arasında "İbrahimi gezinti" icra edilir.

The image displays eight musical staves, each representing a different stage (Beyit) of the Nevruz makam. Each staff is labeled with the makam name and the specific starting and ending notes for that stage. The stages are as follows:

- Birinci Beyit (Nevruz):** Hüzam-Hicaz başlangıç, Hüzam-Hicaz karar
- İkinci Beyit (Hicaz):** Hüzam-Hicaz başlangıç, Segah karar
- Üçüncü Beyit (İsfahan):** Gülizar başlangıç, Hüzam-Hicaz, Segah karar
- Dördüncü Beyit (Tahir):** Tahir başlangıç, Hüzam-Hicaz, Segah karar
- Beşinci Beyit (İbrahimi):** Muhayyer başlangıç, Neva, Uşak-Huzi karar
- Altıncı Beyit (İsfahan):** Gülizar başlangıç, Hicaz karar
- Yedinci Beyit (Hicaz):** Hicaz başlangıç ve karar
- Sekizinci Beyit (Nevruz):** Hüzam-Hicaz, Segah, Rast, Nevruz karar

Görsel 86. Urfa'da Nevruz makamının katlı ezgisel yapısı

2.5.5.Nevruz Makamı İle İlgili Genel Yorum

Anadolu'ya komşu coğrafyalardaki makam geleneklerinde Nevruz'un cins, guşe, şube, avaze, makam ve terkip gibi tüm terimler ile yan yana kullanıldığını görebilmekteyiz. Bu haliyle Nevruz, çok geniş bir coğrafya içerisindeki makamsal müzik geleneklerinin terminolojilerinde kendine yer bulmuştur. Diyarbakir müzik kültüründe Nevruz makamını temsil eden en önemli örnek olarak Celal Güzelses'in icrasından dinlenip notaya alınan Nevruz Gazel incelenmiştir. Söz konusu icrada Hüz zam-Hicaz çekirdeği ile yapılan başlangıçlar sıklıkla segâh perdesinde durak yapmakta ve en son karar hareketi Nevruz ezgi çekirdeğiyle (neva, çargâh, segâh, düğâh) ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle söz konusu makam yapısının Hüz zam ve Nevruz katmanlarının birleşimiyle oluştuğu işaret edilebilir. Harput ve Urfa geleneğinde de söz konusu makamın benzer bir anlayışla işlendiği hatta Harput geleneğinde bazı türkülerde Nevruz ezgi çekirdeğinin hisar perdesiyle genişletilmesiyle bazı 18.yy Nevruz tarifleriyle benzerliğin arttığı gözlemlenebilmektedir. Bu yönüyle Diyarbakir, Harput ve Urfa müzik geleneklerinde ortak bir biçimde kullanılan Nevruz makamının teori kitaplarında ifade edilip klasik gelenekte seyrekleşen bir ezgisel yapının güçlü bir takipçisi olduğu ifade edilebilir.

Nevruz der darb-1 Remel

Safiyuddin Abdülmümin

A la şab bi küm ya ha ki mün te raf fa kü

Ve min vaş li küm yev men a ley hi ta şad da kü

Ve la tut li fü hü biş şu dü di fe in ne hu

Yu ha zi ru an yeş ku i ley küm fe teş fa kü

Not: Yalçın Tura'nın yazdığı nota transpoze edilerek yazıldı.

Nevruz Saz Semai

Aksak Semai

Tanburi Yahya Çelebi

Birinci Hane

Mülazime

İkinci Hane

Üçüncü Hane

Dördüncü Hane

Not: www.devletkorosu.com sitesindeki notadan yazıldı.

Nevruz

(Ben şehid-i badeyim)

Kaynak İcra: Celal Güzelses
Notaya alan: Alişan Budak

Keman taksimi



Ben şe hi di ba de yim dost lar de mim... yad ey le yin..



Kab ri mi... mey ha ne en kaz iy le bün... yad ey



le yin... a ma na.. man..

Keman taksimi



ah... Kab ri me kan di li çin bir



köh ne sa.. gar.. vak fe din a.. man.. a man... a.. man.. a. man..



Şu le i... na ri a rak la dil hun im şad..



ey le yin... a ma na... man...

Keman taksimi

ah.. Ney le mey le bir a lay... mah bub i le her dem gelin...

a man a man Bez mi cem a yi ni ni kab... rim de mu tad ey le yin...

ah... a man... ah..

a... man a... man...

Keman taksimi

SONUÇ

“Bir Dicle farzederdim hayatı, etrafı saz;
Ömrümü, bahar yüklü zincir gibi kelekler”.¹⁰⁹

Çalışmanın birinci bölümünde derlenen bilgiler, ortak havza içerisinde bulunan kentli müzik geleneklerini karşılaştırmalı olarak incelemenin, hem tek bir kentli geleneği detaylandırmaya ve hem de yörenin müzik kültürü hakkındaki algıyı derinleştirmeye olanak sağlayabildiğini göstermiştir. Her üç kentli gelenekte de kendine özgü müzikal öğeler mevcut olmakla beraber ortaklıkların da bir hayli fazla olduğu göze çarpmaktadır. Tarihsel arka plan ve yerel müzik terminolojisi bir araya getirildiği takdirde tüm bu müzikal ortaklık ve farklılıkların, gerekçeleri ile beraber saptanabileceği tecrübe edilmiştir. Öte yandan yöre müziğinin Irak, İran ve Azerbaycan gibi çevre coğrafyalar ile tarihsel süreç içerisindeki etkileşiminin izlerinin devam ettiği de gözlemlenmiştir. Bu durum bizi, çalışma konusu kentli makam müziklerinin oluşum ve gelişim evrelerinde günümüzdeki gibi bir *sınır*¹¹⁰ algısı olmamasının kültürler arasındaki geçişkenliği sağladığı ve böylelikle makam müziği ile ilgili hafıza temelli aktarımın zamana karşı daha dirençli bir hale geldiği sonucuna ulaştırır.

Makam müziğinin hafıza aracılığıyla güçlü bir şekilde aktarılmasının bir diğer sonucu olarak da, yerel makamların yapısal özelliklerinin tarihsel nazariyat kaynaklarındaki bilgiler ile güçlü uyumunun öne sürülmesi mümkündür. Makam müziği ile ilgili tartışmasız en önemli *merkez* olarak kabul edilen İstanbul ekseninde oluşan *klasik repertuvarda* silikleşmiş, kullanılmayan ve hatta unutulmuş bazı makam yapılarının *Yukarı Mezopotamya'nın* en eski merkezlerinden olan Diyarbakir, Harput ve Urfa gibi kentlerde canlı kalabilmesi dikkat çekici bir durumdur.¹¹¹

¹⁰⁹ Kelek, eskiden nehir taşımacılığında kullanılan bir sal çeşididir. Şiir için bkz. “Kelekler”, (Tarancı, 2013, s. 50).

¹¹⁰ Yüz yıl öncesine kadar Diyarbakir’de kelekler ile Dicle nehri üzerinden Bağdat ve Basra’ya kadar yolculuk yapıldığı bilinmektedir. Netice olarak çalışmamıza konu olan yörenin çevre coğrafyalar ile benzer makam yapılarına sahip olmasına şaşırılmamak gerekir.

¹¹¹ Bu konuyu desteklemek adına yörede sıkça anlatılan bir olayı aktarmak faydalı olabilir. Anlatılana göre 1930’lu yıllarda plak kaydı için İstanbul’a giden Celal Güzelses, plak kaydına eşlik eden keman sanatçısı Nubar Tekyay’dan gazel icrası öncesinde Nevruz makamında bir taksim yapmasını ister. Tekyay’ın bu makamı bilmediğini aktarması üzere Güzelses bu makamı tarif etmek mecburiyetinde kalır.

Yöre müziğindeki makamsal işleyiş klasik gelenekteki veya Anadolu'nun başka bölgelerindeki makam organizasyonlarından *yapısal* olarak farklılık arz etmektedir. Yörede sıklıkla fasıl icralarındaki akışlarda ya da gazel ve divânlarda gözlemlenen *çok katlı* veya *katmanlı* olarak tarif edilen makamsal organizasyon daha ziyade İran, Azerbaycan ve Irak geleneksel müzik kültürlerindeki *destgah*, *muğam* ve *makam* yapılarını andırmaktadır. Her bir katmanın besteye farklı söz unsurları ve ezgi çekirdeklerini kullanarak eklenmesi, makamın aynı zamanda bir kompozisyon kalıbı ya da form görevini üstlendiğini göstermektedir.¹¹² Makamsal analiz için tercih edilen “ezgi çekirdekleri” yönteminin eklenmeli yapısı doğrultusunda, bu tarz *çok katmanlı-eklemlili* makam yapıları için ziyadesiyle etkin bir analiz aracı olduğu bu çalışma aracılığıyla tecrübe edilmiştir.

İbrahimi ve Nevruz gibi çok katlı makam yapılarının birbirlerine eklenen ezgi çekirdekleri sayesinde karar perdesinden kademeli olarak yükseldikleri (iki oktava kadar), yine kademeli olarak karara geldikleri ve böylece çok katmanlı bir yapıyı oluşturdukları analizler neticesinde tespit edilmiştir. Bu tarz çok katmanlı yapıların bir diğer özelliği de bitiş ezgi hareketleri ile ilgilidir. Bu tarz eserler *terennüm* ile çoğunlukla *sekvens* oluşturan ezgisel hareketler ile karara giderler. Bazen de bitiş ezgi çekirdekleri arasında “koşu” pasajları bulunur. Popüler nazariyat bakış açısıyla bu makamlar “bileşik makam” olarak nitelendirilebilir. Ancak 20.yy. nazariyat kaynaklarında bu denli geniş bir ses sahası içerisinde hareket eden, güncel tabirle “çıkıcı” ve “bileşik” herhangi bir makam bulunmamaktadır.¹¹³

Eser analizlerin sonuna eklenen *form tabloları* yörede kullanılan müzikal türlerin kurguları hakkında fikir edinmemize yardımcı olmaktadır. Bu tablolarda söz unsuru, ezgi çekirdekleri ve eserin bölümleri arasında gözlemlenen *simetrik yapılar* hayli dikkat çekicidir. Özellikle hoyrat ve mayaların, şiir formunun makamsal ezgi kalıplarıyla bestelenip, çalgısal bölümlerle genişletilerek oldukça güçlü ve karmaşık yapısal özellikleri haiz bir müzik formunun ortaya çıkış sürecinin en önemli göstergeleri olarak tanımlanabilmeleri mümkündür. Gazeller ise makamların yörede kullanılan çok katlı hallerinin form açısından belirleyici bir unsur olarak bestelere yansımaları adına önemli bir örnek olarak kabul edilebilir. Ortaya çıkan yapısal özellikler sözlü eserlerde ezgi

¹¹² Örneğin birçok yerel kaynakta divân ve gazel icralarının en son aşamasında “icracının sesi uygunsa” *Elezber* okunabileceği şeklinde bir ibareye rastlanmaktadır. Bu durum bazı ezgi çekirdeklerinin *icra şartlarına* göre eklenildiğini gösteren güzel bir örnektir.

¹¹³ Esasen 20.yy nazariyat kaynaklarında bileşik makamların çoğu orta ve tiz bölgede başlarlar.

çekirdekleri ile yapılan analizlerin biçimsel analiz alanına katkı sağlayabileceği sonucunu da doğrulamaktadır.

Kürdi makamı ile ilgili çalışma kapsamında yapılan analiz ve tespitler, bu makamın oluşum, değişim ve adlandırılması ile ilgili bu güne kadar açıklığa kavuşturulmamış bazı kavramlar hakkında tutarlı bir ifade imkânı sağlamıştır. Analizlerin sonucu olarak, son döneme ait pek çok nazariyat kaynağındaki görüşün aksine ve daha eski nazariyat kaynaklarında da dikkat çekildiği üzere yöredeki Kürdi makamı kullanımının Hüseyini tipi makamlarla benzerliği ortaya çıkmıştır. Bu manada Kürdi makamı özelinde çıkarılacak sonuç şudur ki yerel makam gelenekleri kimi zaman nazariyat kaynaklarında eksik olarak kalmış bir takım boşlukları doldurabilir.

Teori kaynaklarındaki geçmişi çok eski kaynaklara dayanan, hem klasik repertuvarda hem de yerel gelenek ve çevre coğrafyalarda örnekleri bulunan Muhalif makamı ile ilgili bu güne kadar herhangi bir tespit yapılmamış olması çok dikkat çekicidir. Ülkemizdeki araştırmacıların bir kısmının sadece klasik repertuvar ve nazariyat ile ilgilenmeleri, diğer bir kısmının halk ezgilerine yoğunlaşmaları makam tarihi açısından bu tarz önemli bilgilerin göz ardı edilmesine sebep olmuştur. 15.yy kaynaklarındaki *muhalif* ve *muhalifek* tarifleri, günümüzde segâh perdecinde karar eden makam yapılarının en eski örneklerini teşkil etmektedir.¹¹⁴

Tam manasıyla *yerel* ve özgün bir yapıya sahip Beşiri makamı da bir makamın oluşumu, isimlendirilmesi¹¹⁵ ve bölgesel kullanımı hakkında fikir yürütebilmemizi sağlayabilecek çok özel bir örnek konumundadır. Bu tarz özgün makamların var olan makamlara benzetilmeden kendi ezgisel karakterleri ile kavranmaları, icracıların ve bestecilerin bu makamlar ile ilgili yeni fikirler edinmelerine yol açabilir.

İran, Irak ve Azerbaycan makam müziği geleneklerinden edinilen çok küçük kapsamlı bilgilerin dahi tez çalışmasına çok büyük manada katkıda bulunduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla komşu coğrafyalar arasında makam müziği gelenekleri ile ilgili ortaklaşa yapılabilecek çalışmaların teori alanına katkı sağlayabileceği sonucuna varılmıştır.

¹¹⁴ 15.yy nazariyat kaynaklarında aktarılan Segâh şubesinin üç sestten oluşan ve rast perdesinde karar eden bir yapıyı temsil ettiği görülmektedir.

¹¹⁵ Bu makamın adının Beşir ismindeki bir ses icracısı ya da Beşir kasabasından geldiği şeklindeki görüşler önceki bölümlerde belirtilmişti.

Çalışmamıza konu olan müzik geleneklerinin çok kültürlü kentli yaşantının bir sonucu olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla makam müziği ile ilgili yapılacak teorik çalışmaları ve bu çalışmalara ışık tutan tarihsel arka planı çok kültürlü yapı üzerinden okumanın, daha isabetli sonuçların elde edilmesinde fayda sağlayacağı kanısına varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Abacı, T. (2013a). *Gramofonlu Kahvehane*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Abacı, T. (2013b). *Harput-Elazığ Türküleri*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Abakay, M. A. (1995). *Diyarbakır Folklorundan Kesitler: Celal Güzelses, Diyarbakır Halk Musikisi Üzerine Bir İnceleme*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Ve Sanat Yayınları.
- Akbıyık, A. (Ed.). (1992). *Şanlıurfa Folklorunun Kaynak Kişisi, (Tenekeci) Mahmut Güzelgöz*. Şanlıurfa: Şurkav.
- Akbıyık, A., Dökmetaş, K., Güzelgöz, O., Kürkçüoğlu, S. ve Turhan, S. (1999). *Şanlıurfa Halk Müziği*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.
- Akbıyık, A. ve Kürkçüoğlu, S. (1990). *Folklor (Halkbilim) ve Şanlıurfa*. Şanlıurfa: Şurhoy Yayınları.
- Akbıyık, A. ve Kürkçüoğlu, S. (1991). *Şanlıurfa Hoyrat Ve Manileri*. Şanlıurfa: Şurhoy Yayınları.
- Akdoğu, O. (1991). *Türk Müsıkisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler Ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Alizadeh, H. (1991). *Radif of Mirza Abdollah [CD]*. Tahran: Mahoor Records.
- Alkış, A. (2016). XII. ve XVII. Asırlar Arasında Diyarbakır'da Tasavvuf Kültürü. *Şarkiyat*, 7(1), 15-32.
- Altıngöz, İ. H. (2017). *Dârü'l-Elhân 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- Altıngöz, İ. H., Karadağlı, M. B. ve Yüzgen, Y. F. (2008). *Urfalı Bestekârlar*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Arısoy, M. (1988). *Seydi'nin, el-Matla' Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.

Arif, A. (2008). *Hasretinden Prangalar Eskittim*. İstanbul: Metis Yayınları.

Arslan, F. (2017). *Safiyüddin-i Urmevi ve Şerefiyye Risalesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Asiltürk, T. (2019). *Şanlıurfa Türkülerinin Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi Ve Müzik Eğitiminde Kullanılma Durumları*. (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

Atıcı Arayancan, A. (2009). Akkoyunlu ve Karakoyunlularda Edebiyat ve Sanat. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, (1), 239-250.

Aydın, M. (2010). Şirvan. *TDV İslam Ansiklopedisi. İslâm Araştırmaları Merkezi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sirvan> adresinden erişildi.

Aydınlı, N. (2008). *Urfa Türküleri ve Öyküleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Bashir, M. (1971). *Iraq: Ud Classique Arabe [LP]*. Taqşim En Maqâm Kurdî. Fransa: Radio France.

Bashir, M. (1999). *Maqamat [CD]*. Fransa: Inedit.

Bayraktarkatal, M. E. (1997). Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı. <https://www.ertugrulbayraktar.com> adresinden erişildi.

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2021). Makamın Yapıtaşı. *Anadolu Ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Bayraktarkatal, M. E. ve Öztürk, O. M. (2012). “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi”. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (4), 24-59.

Behar, C. (2015). *Osmanlı / Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Behar, C. (2017). *Şeyhülislâm'ın Müziği: 18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Béla Bartók. (1996). *Sirvani Dance Melody on Kemence*. Hungary: Hungarton Records Ltd. <https://www.youtube.com/watch?v=PXDKZqSmRyI> adresinden erişildi.
- Berksan, F. E. (2010). *Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin Güfte Mecmuası'ndaki şarkılar*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı, İstanbul.
- Beysanoğlu, Ş. (1996). *Diyarbakırlı Fikir Ve Sanat Adamları* (C. 1-4, C. 1.). Diyarbakır Tanıtma, Kültür Ve Yardımlaşma Vakfı Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (2003a). *Anıtları Ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi* (C. 1). Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Ve Sanat Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş. (2003b). *Anıtları Ve Kitabeleri İle Diyarbakır Tarihi* (C. 2). Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür Ve Sanat Yayınları.
- Beysanoğlu, Ş., Turhan, S. ve Dökmetaş, K. (1996). *Diyarbakır Musikî Folkloru*. Ankara: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.
- Bilal, M. ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Bruinessen, M. van. (1995). *Kürdistan Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bulut, D. ve Kazazoğlu, İ. (2012). Harput Yöresine Ait Muhalif Eserlerin Müzikal Analizi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), 209-220.
- Can, M. (2009). *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*. (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Can, M. C. ve Levendoğlu, N. O. (2002). Geleneksel Türk Sanat Müziği Terminolojisinde Çok Kültürlü Unsurlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3).
- Cemil, T. (1993). *Rehber-i Mûsikî*. (M. H. Cevher, Çev.)Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Cevher, H. (1995). *Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz*(Transkripsiyon, İnceleme). (Doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Cevher, H. (2004). *Rûh Perver İnceleme- Günümüz Türkçesi-Çeviriyazım*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A. (1997). *Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Colemergi, İ. (2001). *Cembeli (Kure Mire Hekaryan)*. İstanbul: Avesta Basın Yayın.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke (? - 1500)' nin Mukaddimetü'l—Usul Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Çaylı, F. (2019). *13.-18. Yüzyıllar Arasında Makamsal Müzik Teorisi Anlayışının Değişimi*. (Doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Teorileri Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Danno, N. (1998). *Süryani Müziği*. (G. Akyüz, Çev.). Mardin: G. Akyüz.
- Demirel, S. (2019). *Türkçe Telaffuz Sözlüğü*. Ankara: Radyo ve Televizyon Üst Kurulu. <https://www.rtuk.gov.tr/assets/Icerik/BilgiMerkezi/TeleffuzSozlugu/telaffuz-sozlugu-serhat-demirel.pdf> adresinden erişildi.
- Demirtaş, Y. (2017). Harput Müziği'nde Ermeni Müzisyenler. *Journal of Turkish Studies*, 12(12/13), 189-200. doi:10.7827/TurkishStudies.12058
- Doğrusöz, N. (1993). *Hafız Post Güfte Mecmuası*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğrusöz, N. (2007). *Harîrî bin Muhammed'in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Basım Yayım.
- Ekici, S. (2013). Geleneksel Elazığ-Harput Müziğinde Kullanılan Makamlar. *Kültür Evreni Dergisi*, (17), 156-168.

Ekinci, A. ve Paydaş, K. (2011). Tarih'te Urfa. *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat* içinde (ss. 23-42). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ekinci, M. U. (2016). *Kevserî Mecmûası: 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı*. İstanbul: Osmalı Dönemi Müziği Uygulama Araştırma Merkezi (OMAR) : Pan Yayıncılık.

Erguner, S. (1991). *Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsiki*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Ertaş, K. (2016). 19. Yüzyıl'da Urfa'da Ermeniler Ve İdari Hayattaki Konumları. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, (68), 1-24.

Ezgi, S. (1936). *Nazari Ve Ameli Türk Musikisi* (C. 3. cilt). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.

Farhat, H. (1990). *The Dastgâh Concept In Persian Music*. Cambridge Studies in Ethnomusicology. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press.

Giray, M. Z. (2010). *Diyarbakır Musiki Folkloru*. (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Folklor ve Müzikoloji Ana Bilim Dalı, Sakarya.

Gölpınarlı, A. (1963). *Alevî-Bektâşî Nefesleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Güç, K. (2019). *Kerkük Hoyratları Ve Melodik Kalıpları Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum.

Güldoğan, V. (2011a). *Diyarbakır Kültürü*. Ankara: Kripto.

Güldoğan, V. (2011b). *Diyarbakır Müziği Ve Folkloru*. Ankara: Kripto Kitaplar.

Günay, O. ve Yıldız, B. (2012). *Garod*. Belgesel, Kalan Müzik. <https://vimeo.com/426574611> adresinden erişildi.

Güngör, İ. (2010). *Şanlıurfa İli Kıyas Yöresi "Cem Formu"nun Analizi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Güray, C. ve Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek". *Milli Folklor*, 16(122), 76-93.

Güzelgöz, M. (2007). *Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.

Işıқтаş, B. (2018). *Peygamber'in Dahi Torunu Şerif Muhiddin Targan: Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

İnaltekin, A. (2013). Harput Türküleri ve Azerbaycan Muğamları. *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*, Elazığ. s. 217-227.

İspir, F. (2002). *Süryaniler [CD]*. İstanbul: Kalan Müzik.

Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi: İstanbul*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oğlu Şükrullah ve "Edvâr-ı Mûsikî" Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara.

Kamiloğlu, R. (2017). XIX. Yüzyıl Harput Sosyal Hayatında Dini Musiki. *Hikmet Yurdu Düşünce – Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, (20), 145-166.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Anabilim Dalı, İstanbul.

Karadeniz, M. E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kaya, D. (2004). *Yaşnâme*. Ankara: Akçağ Basım Yayım.

Kaya, H. (2011). *XVII. yüzyılda Osmanlı toplumunda Nakşibendîlik (İstanbul, Diyarbakır, Bursa)*. (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tarih Anabilim Dalı.

- Kazazoğlu, İ. (2009). *Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*. (Yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Kayseri.
- Keleş, H. (2006). Anadolu'da Akkoyunlu Kültür Mirası Tarihi Eserler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (38), 63-80.
- Kiraz, S. (2018). Lutfi Mahlaslı Bilinmeyen Bir Şairin Divanı ve Divanındaki Tasavvufi İstılahlar. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (45), 329-366. doi:10.17120/omuifd.425067
- Koçer, B. (2014). *Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür Ve Biçim Yönünden İncelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı, Elazığ.
- Korkmaz, H. (2018). *Mûsikî'nin Diyârbekri*. Diyarbakır: Kayapınar Belediyesi Kültür Yayınları.
- Koroğlu, H. İ. (2017). *TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Elazığ-Harput Yöresine Ait Türkülerin Makam Ve Usûl Açısından İncelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum.
- Kurt, N. (2017). Yeni Bulgular Ve Bilgiler Işığında Tatyân Havaları. *Yeniceli Âşık Sıdkî Baba ve Popülerlik Çerçevesinde Kültür-Sanat Sempozyumu*, Mersin. s. 201-234.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmılar*. (Doktora tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, İzmir.
- Kürkçüoğlu, S. S. (2017). *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- Laçın, G. (2020). Diyarbakır Musiki Folkloründe Velme Geceleri (Velime Geceleri). *Kesit Akademi Dergisi*, 6(24), 372-388.
- Levendoğlu Yılmaz, N. O. (2002). *XIII Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. (Doktora tezi). Gazi Üniveristesi, Fen Bilimleri Enstitüsü. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı., Ankara.

Macit, M. (2010). Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi. *Milli Folklor*, (87), 84-93.

Mahdi, S. (2010). *Kerkük Horyatları Ve İcrası*. (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara.

Mehmed Emin, E. (2016). *Der-Beyân-ı Kavâ'id-i Nağme-i Perde'-i Tanbur*. (Y. Daloğlu, Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Memişoğlu, F. (1988). *Harput Âhengi*. Elazığ: Elazığ Kültür Ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Mohammadi, M. (2017). *Modal Modernities: Formations of Persian Classical Music and the Recording of a National Tradition*. (Doktora tezi). Utrecht University, Utrecht.

Mugam Ensiklopediyasi. (2021). 1 Mayıs 2021 tarihinde <http://mugam.musigi-dunya.az/> adresinden erişildi.

Okumuş, E. (2012). Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Diyarbakır. *E-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, (7), 14-51.

Öksüzöğlü, O. (2015). *Şanlıurfa Dergah Camii'nde Yapılan Tarikat Usulleri Ve Müzikal Analizleri*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Öksüzöğlü, O. ve Özkan, M. M. (2018). Urfa Mevlevîhânesi ve Urfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Mûsiki İcralarının Din Dışı Mûsiki İcralarına Yansıması. *TUMAC*. <https://tumac.org/urfa-mevlevihanesi-ve-urfa-mevlevihanesinde-yapilan-dini-musiki-icralarinin-din-disi-musiki-icralarina-yansimasi/> adresinden erişildi.

Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basın ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.

Özay, A. (2021). Davul—Discover Islamic Art—Virtual Museum. *Museum With No Frontiers*. 1 Mayıs 2021 tarihinde http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;tr;Mus01;5;tr adresinden erişildi.

Özbek, M. (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I. Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Özdemir, M. (2001). *Şanlıurfa Müzik Hayatında İki Usta Sanatçı: Mukim Tahir ve Bakır Yurtsever*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özkan, İ. H. (2011). *Türk Müsikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Özkomanova, L. (2014). *Ermeni Kilisesi Müziğinin Türk Müziği Nazari Sistemine Göre Makamsallığı (Avak Şapat [Büyük Hafta]'nın İncelemesi Pazar-Perşembe-Cuma-Cumartesi-Paskalya Ayin İlahileri)*. (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.

Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsikisi: Akademik Klasik Türk San'at Müsikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. (C. 1). Ankara: Orient Yayınları.

Öztürk, L. (2015). *Divânnâme: Geleneksel Türk Müziğinde Divânlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Palalı, İ. (1999). *XIX. yüzyılın ikinci yarısında Diyarbakır (Vilayet salnameleri ve mahalli kaynaklara göre) (1869—1905)*. (Doktora tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tarih Ana Bilim Dalı, Malatya.

Pappas, M. (1997). *Kiltzanidis'in Kitabı*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Pekşen, A. (2002). *Zeynü'l-Elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Ladikli Mehmed Çelebi)*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.

Popescu-Judet, E. (2002). *Tanburî Küçük Artin: A Musical Treatise Of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Popescu-Judet, E. (2010). *A Summary Catalogue Of The Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Popescu-Judet, E. ve Sirli, A. A. (2000). *Sources of 18th-Century Music: Panayiotis Chalatzoglou [i.e. Chalatzoglou] and Kyrillos Marmarinos' Comparative Treatises On Secular Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rauf Yekta Bey. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Rezaei, A. (2019). *Eski Ve Yeni İran Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*. (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

Sahil, A. (2009). *Şanlıurfa'da Halk Müziği Ve Tasavvuf Müziği Etkileşimi*. (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.

Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Simms, R. (2004). *The Repertoire of Iraqi Maqam*. USA: Scarecrow Press.

Soysal, F. (2012). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İlahiyat Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Sunguroğlu, İ. (2013a). *Harput yollarında* (C. 1.). İstanbul: İşaret Yayınları.

Sunguroğlu, İ. (2013b). *Harput Yollarında* (C. 2.). İstanbul: İşaret Yayınları.

Şahin, O. (2013). *Divan-Hoyrat Farkından Hareketle Elazığ-Harput Yöresi Müziğinde İsimlendirme Hatası Olduğu Düşünülen 5 Eser Üzerinde Edebi Ve Müzikal Açından İnceleme*. (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Musikisi Anabilim Dalı, İstanbul.

Tarancı, C. S. (2013). *Otuz Beş Yaş: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yayınları.

Tekin, A. (2015). *Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar: Kemânî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makamât fî Tevlîdi'n Nagamât İsimli Edvâr'ı Örneğinde 18. Yüzyıl Mûsikîsi*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. (Doktora tezi). Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

- Telli, Z. (2011). *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi*. (Yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı, Kırıkkale.
- Terzibaşı, A. (1975). *Kerkük Hoyratları ve Manileri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tunç, Y. (2015). *Klarnet'in Elazığ-Harput Müziğindeki Yeri*. (Yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı, Elazığ.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu: Kitabı'İlmi'l-musiki'ala vechi'l-hurufat—Mûsikîyi harflerle tesbât ve icrâ ilminin kitabı* (1. baskı., C. 1). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede: İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turhan, S. (Ed.). (2007). *Tatyan Havaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Turhan, S. (2012). *Notalarıyla Irak Türkmen Havaları: (Kerkük-Tuzhurnatı, Erbil, Musul-Telafer)*. Ankara: Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı.
- Turhan, S., Akbıyık, A., Kurtoğlu, M. ve Küzeci, Ş. (2019). *Müziğin İzinde 4 Kardeş Şehir Şanlıurfa-Harput/Elazığ-Kerkük-Bakü*. İstanbul: Zinde Yayıncılık.
- Turhan, S. ve Kızılay, A. (1991). *Kerkük Türküleri*. Ankara: Yök Matbaası.
- Turhan, S. ve Taşbilek, Şemsettin. (2009). *Elazığ-Harput Havaları*. Elazığ: Elezığ Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu Topraklarında Müzik: Hoca Ahmed Yesevî'den Hz. Mevlâna'ya*. Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızaâde Tirevî Ve Musikî Risalesi*. (Yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyüddîn Abdulmu'min Urmevî ve "Kitâbu'l-Edvâr"ı*. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslâm Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.

Uz, K. (1964). *Musiki Istilâhatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Uzun, C. ve Çakar, E. (2016). 17. Yüzyılda Harput Kalesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 26(2), 337-350. doi:10.18069/firatsbed.346947

Uzun, M. (2009). *Dengbêjlerim*. İstanbul: İthaki.

Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası: Birinci Bölüm: Edvâr*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Yıldırım, M. (2013). *Mardin Yöresi Süryanî Müziği*. (Yüksek lisans tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik Anabilim Dalı, Elazığ.

Yoldaş, H. (2005). *Taşplâklarda “Şark Bülbülü” Celâl Güzelses*. Diyarbakır: Hayri Yoldaş.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez/Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

27/05/2021

Mehmet Alişan BUDAK

Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel Ve Analitik Bir Bakış

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
27.05.2021	159	173745	25.05.2021	4	1595139998

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (27/05/2021)

Mehmet Alişan BUDAK

Öğrenci No.: N19132303

Anabilim Dalı: Müzik Teorileri Anabilim Dalı

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Master's Thesis Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: A Historical An Analytical Overview Of The Urban Makam Music Traditions Of Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
27.05.2021	159	173745	25.05.2021	4	1595139998

Filtering options applied are:

1. Bibliographyexcluded
2. Quotesincluded
3. Match size up to 5 wordsexcluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any formof plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best ofmy knowledge.I respectfully submit this for approval. (27/05/2021)

Mehmet Alişan BUDAK

Student No.: N19132303

Department: Music Theories

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

27/05/2021

Mehmet Alişan BUDAK

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle 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) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını 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.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan 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 teziere 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.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

