T.C.
HALİÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ELAZIĞ-HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA TÜRÜ OLAN HOYRATLARIN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Sönmez HAROĞLU

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz EKMEN

İstanbul - 2020

T.C.
HALİÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA SANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ELAZIĞ-HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA TÜRÜ OLAN HOYRATLARIN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Sönmez HAROĞLU

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz EKMEN

İstanbul - 2020

01.07.2020

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "Elazığ-Harput Yöresindeki Uzun Hava Türü Olan Hoyratların Müzikal Açıdan İncelenmesi" başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz Ekmen'in sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Sönmez HAROĞLU



TEŞEKKÜR

Bu çalışmada akademik bilgi ve tecrübesiyle benden yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Güldeniz Ekmen'e, çalışmamın her aşamasında bana yardımcı olan Dr. Öğr. Üyesi İrşat Kazazoğlu Ay'a, kaynak kişi olarak röportaj ve mülakatlarla yardımlarını esirgemeyen Nihat Kazazoğlu'na, konu seçiminde bana yardımcı olan Öğr. Gör. Mehmet Yücel Paşmakçı'ya, tezin yazım aşamasında bana yardımcı olan ablam Reyhan Haroğlu Kaya ve annem Deniz Haroğlu'ya ve Harput müziğinin günümüze kadar gelişinde emeği geçen derlemecilerle bu alanda emek veren bütün sanatçı ve bilim adamlarına sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

2020 Sönmez HAROĞLU

İÇİNDEKİLER

TEZ ETİK BEYANI ..... **III**

İÇİNDEKİLER ..... **V**

KISALTMALAR ..... **VII**

ŞEKİLLER ..... **VIII**

ÇİZELGELER ..... **IX**

ÖZET ..... **X**

ABSTRACT ..... **XI**

1.GİRİŞ **1**

2.LİTERATÜR ARAŞTIRMASI **2**

3.GEREÇ ve YÖNTEM **4**

4.ELAZIĞ-HARPUT YÖRESİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ **5**

4.1.Coğrafi Konumu 5

4.2.Elazığ – Harput Tarihi 7

4.3.Harput'un Kültürel Yapısı ve Müziğe Olan Etkisi 9

5.ELAZIĞ – HARPUT MÜZİK KÜLTÜRÜ **11**

5.1.Elazığ- Harput Müziğinde Kullanılan Müzik Aletleri 11

5.2.Elazığ – Harput Müziğinde Makamlar 12

5.3.Elazığ-Harput Müziğinde Usuller 13

5.4.Elazığ – Harput Müziğinde Uzun Havalar 13

6.EDEBİ ve MUSIKİ YÖNÜ İLE HOYRATLAR **15**

6.1.Edebi Yönü ile Hoyratlar 16

6.1.1.Hoyratlarda Cinas Sanatı 17

6.2.Hoyratların Musiki Yönü 20

6.3.Hoyrat Çeşitleri 22

6.3.1.Kerkük Hoyratları 22

6.3.2.Urfa Hoyratları 24
6.3.3.Elazığ-Harput Hoyratları 27
7.ELAZIĞ-HARPUT HOYRATLARININ MUSIKİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ…. 38
7.1.Kesik Hoyrat 41
7.2.Kesik Hoyrat 2 47
7.3.Elezber Hoyrat 51
7.4.Şirvan Hoyrat 58
7.5.Şirvan Ara Hoyrat 62
7.6.Bağrıyanık Hoyrat 65
7.7.Beşiri Hoyrat 69
7.8.Versak Hoyrat 76
7.9.Muhalif Hoyrat 80
7.10.Muhalif Hoyrat 2 84
7.11.Kürdi Hoyrat 90
7.12.Kürdi Hoyrat 2 95
7.13.Hüseyni Hoyrat 97
7.14.Ölüm Hoyratı 100
7.15.Ölüm Hoyratı 2 102
8.SONUÇ 103
9.KAYNAKLAR 105
10.ÖZGEÇMİŞ 107

KISALTMALAR

Ark. : Arkadaşları

T.M. : Türk Müziği

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TDK : Türk Dil Kurumu

Prof. : Profesör

Öğr. Gör. : Öğretim Görevlisi

ŞEKİLLER

Tablo 6.1. Beşiri Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 32
Tablo 6.2. Bağrıyanık Hoyrat'ta Kullanılan Tam Maniler 33
Tablo 6.3. Kesik Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 33
Tablo 6.4. Hüseyni Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 34
Tablo 6.5. Kürdi Hoyrat'ta Kullanılan Tam Maniler 35
Tablo 6.6. Şirvan Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 36
Tablo 6.7. Elezber Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 36
Tablo 6.8. Versak Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 37
Tablo 6.9. Muhalif Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler 37
Şekil 7.1. Kesik Hoyrat 38
Şekil 7.4. Kesik Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 41
Şekil 7.5. Kesik Hoyrat 2 43
Şekil 7.9. Kesik Hoyrat 2'de Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 47
Şekil 7.10. Elezber 49
Şekil 7.12. Elezber Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 51
Şekil 7.13. Şirvan Hoyrat 53
Şekil 7.18. Şirvan Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 58
Şekil 7.19. Şirvan Ara Hoyrat 60
Şekil 7.21. Şirvan Ara Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 62
Şekil 7.22. Bağrıyanık Hoyrat 63
Şekil 7.24. Bağrıyanık Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 65
Şekil 7.25. Beşiri Hoyrat 66
Şekil 7.28. Beşiri Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 69
Şekil 7.29. Versak Hoyrat 71
Şekil 7.34. Versak Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 76
Şekil 7.35. Muhalif Hoyrat 78
Şekil 7.37. Muhalif Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 80
Şekil 7.38. Muhalif Hoyrat 2 82
Şekil 7.40. Muhalif Hoyrat 2'de Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 84
Şekil 7.41. Kürdi Hoyrat 85
Şekil 7.46. Kürdi Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 90
Şekil 7.47. Kürdi Hoyrat 2 92
Şekil 7.50. Kürdi Hoyrat 2'de Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 95
Şekil 7.51. Hüseyni Hoyrat 96
Şekil 7.52. Hüseyni Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 97
Şekil 7.53. Ölüm Hoyratı 98
Şekil 7.55. Ölüm Hoyrat'ta Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 100
Şekil 7.56. Ölüm Hoyratı 2 101
Şekil 7.57. Ölüm Hoyratı 2'de Kullanılan Perdelerin Ses Sahası 102

ÇİZELGELER

Çizelge 4.1. 26
Çizelge 4.2. 31

ÖZET

ELAZIĞ-HARPUT YÖRESİNDEKİ UZUN HAVA TÜRÜ OLAN HOYRATLARIN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Elazığ- Harput müzik kültüründe, uzun hava türü olan hoyratlar önemli bir yer taşımaktadır. Hoyrat geleneğinin Kerkük, Urfa ve Diyarbakır gibi çeşitli bölgelerde de sürdürüldüğü bilinmekle beraber Harput hoyratlarının yörenin kültürüyle birleşerek kendine has özellikler taşıdığı görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı Elazığ-Harput hoyratları ile ilgili bilgilerde gelinen noktayı tespit etmek, literatürdeki boşluk ve atlamaları belirleyerek bu bilgilere bilimsel veriler ışığında netlik kazandırmaktır.

Bu amaç doğrultusunda Elazığ-Harput yöresine ait on beş hoyrat ele alınmış ve bu hoyratlar makam, seyir, usul, ses sahası ve donanımları yönünden incelemeye tabi tutulmuştur.

Elde ettiğimiz verilerin sonucunda, on beş adet eserden beşinin saz bölümünün 10/8'lik Aksak Semai usulünde, ikisinin saz bölümünün 4/4'lük Sofyan usulünde, birinin saz bölümünün 6/4'lük Sengin Semai usulünde ve yedisinin de hem saz hem de söz bölümünün serbest (usulsüz) olduğu tespit edilmiştir. Bununla beraber Harput'a ait olan Elezber, Kürdi ve Hüseyni hoyratın Türk Müziğindeki Uşşak ve Hüseyni makamına, Versak ve Şirvan hoyratın T.M.'ndeki hicaz makamına, Bağrıyanık ve Ölüm hoyratının T.M.'ndeki Hüseyni makamına, Muhalif hoyratın T.M.'ndeki Segah ve Hüzzam makamına, Kesik hoyratın T.M.'ndeki Neva, Uşşak ve Hüseyni makamına, Beşiri hoyratın ise T.M.'ndeki Rast ve Zavil makamına karşılık gelebileceğini fakat eserlerin anonim oluşu ve makam kaygısı taşımadan ortaya çıkmış olmaları dolayısı ile T.M.'ndeki makam özelliklerini tam olarak gösteremedikleri ortaya çıkmaktadır. Eserlerin güftesinde ise genellikle Bağrıyanık ve Kürdi hoyratta tam (cinassız) mani, Versak hoyratta uzun kesik(cinaslı) mani, Elezber, Şirvan, Hüseyni, Muhalif, Kesik, Beşiri ve Ölüm hoyratta ise kesik mani kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Elazığ-Harput Müziği, Elazığ-Harput Hoyratları, Hoyrat

ABSTRACT

MUSICAL ANALYSIS OF HOYRATS WHICH IS UZUN HAVA KIND OF IN ELAZIG-HARPUT REGION

Hoyrats which belong to the uzun hava genre, has an important place in Elazığ-Harput music culture. Although it is known that the hoyrat tradition is also carried out in various regions such as Kirkuk, Urfa and Diyarbakır, it is observed that Harput hoyrats integrated with the local cultures have unique features.

The objective of this study is to determine the point reached with in the information about Elazig-Harput hoyrats as well as to clarify this information in the light of scientific data by determining the gaps and skips in the literature.

In this study, fifteen hoyrat from Elazig-Harput region were discussed and examined in terms of maqam, movement, time signature, range, meter, accidentals and key signature.

As a result of the data we obtained, it was determined that five of the fifteen works are in 10/8 Aksak Semai time signature, two of them are in 4/4 Sofyan time signature, one is in 6/4 Sengin Semai time signature and the remaining seven hoyrats have no meter. Also, Elezber, Kürdi and Hüseyni hoyrat, belonging to Harput, to the Uşşak and Hüseyni maqam in Turkish Music, to the Hicaz maqam of Versak and Şirvan hoyrat in Turkish Music, to the Hüseyni maqam of Bağrıyanık and Ölüm hoyrat in Turkish Music, to the Segah and Hüzzam maqam of Muhalif hoyrat in Turkish Music, to the Neva, Uşşak and Hüseyni maqam of Kesik hoyrat in Turkish Music, it is revealed that Beşiri Hoyrat may correspond to the maqam Rast and Zavil in Turkish Music, but because the works were anonymous and emerged without concern for the maqam, they could not fully display the maqam characteristics in Turkish Music. In the lyrics of the works often 'Tam Mani' in Bağriyanik and Kurdi hoyrat , 'Uzun Kesik Mani' in Versak hoyrat, 'Kesik Mani' in Elezber, Şirvan, Hüseyni, Muhalif, Kesik, Beşiri and Ölüm hoyrat is used.

Key Words: Elazig-Harput Music, Elazig-Harput Hoyrats, Hoyrat

1. GİRİŞ

Harput, günümüzde Elazığ sınırları içerisinde bulunan ve tarihi M.Ö.10.000 li yıllara dayanan köklü bir geçmişe sahip olan antik kenttir. Zamanında önemli ticaret yolları üzerinde bulunmuş, pek çok devletin himayesi altında kalmış ve bunun sonucunda pek çok kültüre ev sahipliği yapmıştır. Bununla birlikte Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türklerin de kendi kültür birikimleriyle Harput'a yerleşmeleri sonucunda, ortaya günümüze kadar ulaşmış zengin bir müzik kültürü çıkmıştır.

Elazığ-Harput hoyratları da söz konusu bu zenginliğin içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu sebeple çalışmamızda Harput müziğindeki icra şekli, makamlar ve hoyratların da içinde bulunduğu uzun hava türünden bahsedilmiştir. Hoyratlar genel olarak edebi ve musiki yönü ile incelenerek yaygın olarak bulunduğu bölgeler ve bu bölgelerde okunan hoyratların edebi ve musiki yönü araştırılmıştır. Elde edilen veriler sonucunda Elazığ-Harput yöresinde icra edilen hoyratlar ile hoyrat geleneğinin yaygın olarak bulunduğu Kerkük ve Urfa yöresi hoyratları hakkında bilgi verilmiş, Elazığ-Harput hoyratlarının güftesinde kullanılan maniler, icra yerleri ve yöre makamlarıyla olan ilişkileri araştırılarak eserlerin müzikal açıdan incelemeleri yapılmıştır.

2. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI

Elazığ İl Yıllığı (1970, 1992, 1999) çalışmalarında geçmişten günümüze Elazığ ve Harput tarihi, coğrafi konumu, yöre kültürü vb. pek çok bilgiye yer verilmiştir.

Terzibaşı (1975), çalışmasında hoyrat geleneğinin geçmişten günümüze geçirdiği süreçler hakkında bilgiler vermiş, Kerkük hoyrat geleneğini hem musiki hem edebi yönden inelemiş ve bu hoyratların Anadolu'da ki bazı hoyrat türleri ile olan ilişkisi hakkında bilgiler ortaya koymuştur. Hoyrat denilince akla ilk olarak Kerkük'te yaşayan Irak Türkleri gelmektedir. Hoyratların nerede doğduğu tam olarak bilinmemekle beraber Kerkük hoyratlarının en az 300 yıllık bir tarihi olduğu bilinmektedir.

Abuzer ve Kürkçüoğlu (1991) çalışmalarında hoyrat geleneği hakkında genel bilgiler verip, Urfa hoyrat geleneğini edebi ve musiki yönünden incelemişlerdir. Şanlıurfa makam geleneğinden de bahsederek Kerkük-Urfa yakınlığının hem kültürel hem de musiki açısından etkileri üzerinde durmuşlardır. Urfa-Kerkük ve Harput müzik kültürünün geçmişte yaşanan göçler, evlenmeler, toplumu etkileyen hastalıklar vb. sebepler sonucunda etkileşimlerde bulunarak birbirlerinden etkilendikleri bilinmektedir. Bu sebeple hoyrat geleneğinin bu üç şehir arasında yaygın olması da şaşılacak bir durum değildir. Bununla beraber her yörenin kendine has tavrı, söyleme ve çalma geleneği olduğundan hoyratların da özellikleri birbirinden farklılık göstermekte ve orada yaşayan toplumun izlerini taşımaktadır.

Sunguroğlu (2013), tarafından yapılan çalışmada başta müzik kültürü olmak üzere Elazığ-Harput'a ait oyunlar, edebiyat folkloru, bilmeceler, masallar , kıyafet ve giyim tarzı gibi pek çok kültürel değerden bahsedilmiştir. Müzik kültürü hakkında yapılan incelemede ise müzik aletleri, makamlar, usuller, ağır havalar, uzun havalar, şarkı ve türküler ile ilgili bilgiler verilmiştir. Harput yöresine ait olan Şirvan Hoyrat, Bağrı Yanık Hoyrat, Kürdi Hoyrat, Kesik Hoyrat, Beşiri Hoyrat ve Muhalif Hoyrat hakkında genel bilgiler verilip fasılların içerisinde ki konumlarından söz edilmiştir.

Memişoğlu (1988), çalışmasında Elazığ-Harput müzik kültürü hakkında genel bilgiler verdikten sonra yöreye ait olan ezgilerin güftelerini tespit ederek zaman içerisinde bu güftelerin birbirlerine karıştırılması sonucunda kaybolmalarını önlemeyi amaçlamıştır. Yaptığı incelemede kesinlik belirtmemekle beraber dokuz Harput hoyratında genellikle kullanılan kesik ve tam manileri ortaya koymuştur.

Memişoğlu (1995), tarafından yapılan bir başka çalışmada ise hoyratlarda kullanılan manilerin kafiye, hece ölçüsü, cinas vb. özellikleri ele alarak edebi yönü incelenmiş, Harput yöresine ait diğer ezgilerin güfteleri ile aralarında ki farklar göz önüne sunulmuştur.

Abacı (2000), çalışmasında Elazığ-Harput yöresine ait türküleri incelemiş, bununla beraber Harput hoyratları hakkında genel bilgiler vererek yöreye ait bir başka uzun hava türü olan Tecnis ile arasındaki farkları ortaya koymuştur.

Turhan ve Taşbilek (2009), tarafından yapılan çalışmada Elazığ-Harput müziğinin tarihi gelişimi ve genel özelliklerinden bahsedilmiş, Harput'a ait on iki hoyrat da dahil olmak üzere yörede ki eserlerin notaları tespit edilip sunulmuştur.

Ekici (2009), çalışmasında Elazığ-Harput yöresinin tarihsel gelişimi ve müzik kültürü hakkında bilgiler vermiş, içlerinde on bir hoyratında bulunduğu 116 ezgi notaya alınıp eserlerin musiki yapılarıyla ilgili kısa bilgiler ortaya konulmuştur.

Taşbilek (2012), geçmişten günümüze Elazığ-Harput tarihi, müzik kültürü, şiir kültürü ve kürsübaşı geleneği hakkında bilgiler verdiği bir çalışma yürütmüştür. Bu çalışma da (on üç hoyrat da dahil olmak üzere) yöreye ait eserlerin güfteleri tespit edilip, eserler ile alakalı kısa notlar verilmiştir.

T.C. Elazığ Valiliği (1999), tarafından yapılan iki ciltlik çalışmada, on dört hoyrat ezgisi de dahil olmak üzere Elazığ-Harput yöresine ait 165 eser notaya alınıp sunulmuştur.

Dilçin (1997), Türk edebiyatında bulunan 'Şiir' türü hakkında bilgiler verdiği bir çalışma yürütmüştür. Çalışmasın da hoyrat güftelerinde sıkça kullanılan cinas sanatı, cinas türleri ve kullanım şekilleri de bulunmaktadır.

Meydanoğlu (2019), çalışmasında Türk edebiyatının gelişmesinde rol oynamış olan Arap edebiyatı hakkında bilgiler vermiştir. Arap edebiyatından Türk edebiyatına geçmiş olan ve hoyrat güftelerinde de kullanılan cinas sanatı hakkında detaylı bilgiler ortaya koymuştur.

3. GEREÇ ve YÖNTEM

Bu çalışma; belgesel tarama, alan taraması ve görüşme tekniği kullanılarak yürütülmüştür. Varolan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama, sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğine ise görüşme ("interview", mülakat) tekniği denmektedir (Karasar, 2015).

Görüşme tekniği uygulanırken mülakat kayıt cihazı ile kaydedilmiştir. Elde edilen veriler incelenip çalışmaya faydalı olabilecek kısımlar seçilerek yazıya dökülmüştür.

Belgesel tarama ve alan taraması yapılırken konu ile ilgili bilgiler ve eserlerin notaları tespit edilip çalışmaya aktarılmıştır. Araştırmada icra ve nota yazım farklılıklarının ortaya koyulması için incelenen eserlerin ses kayıtlarına da başvurulmuştur. Alan taraması ile yöre insanının nabzı tutulmuş, yörenin coğrafi konumu ve tarihsel süreci hakkında bilgiler edinilmiştir.

Toplanan eserlerde kullanılan perdelerin isimleri tespit edilip seyir tarifleri yapılırken Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından oluşturulan terminoloji dikkate alınmıştır. Toplanan eserlerin ses sahaları yazılırken Türk Müziği'nde kullanılan koma işaretleri, eserlerin notaları yazılırken ise asıllarını korumak adına halk müziği koma işaretleri kullanılmıştır.

Eserlerin çözümlemesi ve yorumlaması yapılırken makam dizilerinin dörtlü ve beşli yönleri, ses sahaları, seyir yapılarındaki inici-çıkıcı yönleri, usul çeşitleri, asma karar ve yarım karar perdeleri ile karar ve güçlü sesleri analiz edilmiştir.

4. ELAZIĞ-HARPUT YÖRESİNİN GENEL ÖZELLİKLERİ

Günümüzde Elazığ şehrinin bir mahallesi olan Harput yöresi, Elazığ'ın doğduğu kent olarak en eski çağlara kadar uzanan bir tarihe sahiptir. Bugün Tunceli ve Bingöl illerinin bulunduğu yukarı Fırat havzası, tarih boyunca değişen adlarla da olsa Harput yöresinden yönetilmiş, bu nedenle de yöre askeri, siyasi, ticari ve kültürel bir merkez durumunda olmuştur. Hem yaşamaya elverişli oluşundan hem de coğrafi konumundan dolayı tarih boyunca devletler ve milletler arasında pek çok kez el değiştiren Harput zengin bir kültür harmanına sahip olmuş, bu zenginlik Harput müziği ile kültürünü dünyanın ve ülkemizin sayılı folklorik unsurlarından biri haline getirmiştir. Zaman içinde Harput halkı, kentin bulunduğu kayalık bölgenin güneyindeki "Mezra-Mezire" diye anılan ovaya inip yerleşmeye başlamış, bunun sonucunda da günümüzde yerleşim merkezi olan Elazığ şehrinin temelleri atılmakla beraber Harput da şu anki terkedilmiş, harabe görünümüne bürünmüştür.

4.1.Coğrafi Konumu

Harput, Doğu Anadolu bölgesinin güneybatısında, yukarı Fırat havzasında bulunan Elazığ'ın 5 km kuzeyinde yer alan kayalıklar üzerine kurulmuştur. Bu dağ ve kayalıklar tarih boyunca halkı hem düşmandan korumuş hem de elverişli toprak ve akarsularıyla yaşamlarını devam ettirebilecek uygun şartları sağlamıştır (Sunguroğlu, 2013).

Harput Bizanslıların "Mezopotamia" dedikleri bölgenin de içerisinde bulunmaktadır. Orta Asya'daki büyük deniz ile Arap yarımadasındaki büyük gölün kuruması ile birlikte bu bölgelerde yaşayan milletlerin Harput ve civarına göç etmesi de kaçınılmaz olmuştur. Bu bakımdan tarihsel süreçte Harput'un konumu önemli bir rol oynamaktadır (Sunguroğlu, 2013).

Harput uzun yıllar boyu şehir merkezi iken dağın güney eteklerindeki "Mezra" denilen ovaya yerleşmelerin artması sonucu Elazığ ilinin temelleri atılmış ve merkez bu alana kaymıştır. Ovada kısa zamanda gelişen Elazığ; Ağın, Arıcak,

Alacakaya, Baskil, Karakoçan, Kovancılar, Keban, Maden, Palu, Sivrice ve Merkez olmak üzere 11 ilçe, 14 bucak, 547 köy, yaklaşık 700 mezradan oluşan bir şehir halini almıştır (Ekici, 2009).

Harput'u da içine alan Aslan dağının en yüksek tepesine "Seyran Tepesi" denmektedir. Seyran Tepesinden Harput'un tam üstünde bulunan Meteris tepelerine kadar çok eski zamanlarda ardıç ormanlarıyla kaplı olduğu hatta Harput kalesinin burçlarının inşaatında bu ardıçların kullanıldığı da düşünülmektedir (Sunguroğlu, 2013).

Seyran ve Meteris dışında da Boztepe, Rıdvantepe, Çeçtepe, Yalavuztepeleri, Karababa, Beyyurdu, Karakava, Hoş ve Kıraç tepeleri bulunmaktadır (Elazığ İl Yıllığı 1967, 1970).

Elazığ; iklim olarak karasal iklime sahip olsa da çevresindeki göl, akarsu ve barajlar sebebiyle daha ılıman bir yapıya sahiptir. Yazlar sıcak ve kurak, kışlar ise soğuk geçmektedir (Elazığ İl Yıllığı 1967, 1970).

Harput müziği de yörenin kültürel yapısı kadar coğrafyasından da etkilenmiştir. Eserlerin melodik yapılarında bulunan tiz iniş ve çıkışlar bize arazinin sert iniş ve çıkışlarını anımsatmaktadır. Özellikle yalçın kayalara çarpan sesin yaptığı yankının da etkisiyle uzun hava ve hoyratlar oldukça gelişmiştir. Öyle ki Memişoğlu hoyratlardan bahsederken "Bunlar dağdan dağa çarpan, dik ve tiz perdeden söylenen ezgilerdir." cümlesini kullanmıştır (Memişoğlu, 1988).

Memişoğlu bir başka kitabında ise coğrafyanın müzik üzerindeki etkisini şu şekilde anlatmıştır:

> "Arazide nasıl sert iniş ve çıkışlar varsa, melodilerde de öylece tiz iniş ve çıkışlar vardır. Bilhassa uzun havalarda ne kadar yüksek söylenirse o kadar kolay duyulur ve bu ses uzaklara gittiği için tizliğini de kaybederek yumuşar. Kayalardan dökülen çağlayanlar gibi serpilip dağılır." (Memişoğlu, 1995).

Halil Bedii Yönetken Harput'un konumunun musikiye olan etkisinden şu şekilde bahsetmiştir:

> "Elazığ'a gidenler Harput'un nasıl yüksek bir yerde kurulmuş, eski ve nefis bir Türk şehri olduğunu iyi bilirler. Yüksek bir mabede aşağıdan yukarıya nasıl bir huşu ve huzur duygusuyla bakılırsa Elazığ'dan Harput'a aynı eşit duyguyla bakılır. Bu eski Türk şehrinin yüksek mevkii bize bu şehir ağzının neden yüksek ve tiz olduğunu çok iyi anlatır. Geçmişte kim bilir ne yaman tiz sesli halk sanatkarları, tiz halk tenorları bu yüksek yerden göklere ve ufuklara mayalar, hoyratlar haykırmışlar ve onların uzak, derin akislerini dinlemişlerdir." (Yönetken, 1966).

Harput ezgilerinin melodileri kadar güfteleri de coğrafyadan etkilenmiştir. Eserlerin çoğunun dörtlüklerine iklim şartlarının ve coğrafi konum özelliklerinin yansıdığı görülmektedir (Memişoğlu, 1995).

*"*Dağ ayrı duman ayrı
Kaş ayrı keman ayrı
El bizi çok kınıyor
Gezek bir zaman ayrı*"* (Memişoğlu, 1995).

*"*Bu dere buz bağladı
Yanı yarpuz bağladı
Beni bir gelin vurdu
Yaramı kız bağladı*"* (Memişoğlu, 1995).

4.2. Elazığ – Harput Tarihi

Harput, hem stratejik konumu hem de coğrafyasının elverişliliği sonucu Paleolitik çağlardan itibaren günümüze kadar pek çok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Türk akınlarından önce Hurriler, Hitiler, Asurlar, Urartular, Medler, Persler, Sasaniler, Selefiksler, Romalılar, Araplar ve Bizanslılar; Türklerin gelişinden sonra ise Selçuklular, İlhaniler, Karakoyunlular, Dulgadiroğulları, Akkoyunlular, Şah İsmail Safevi ve Osmanlı devletinin hakimiyeti altında bulunmuştur. Bölgeden gelip geçen her millet ve devlet kendi din ve kültürlerinden izler bırakmış, bu izler ise Harput kültürünü başta müzik ve edebiyat olmak üzere her açıdan etkilemiştir. Günümüzde yaşayan her Harputlu aslında bünyesinde bu kültür harmanının kıyısından köşesinden bir parça taşımaktadır.

M.Ö. 2000 yıllarında yöreye Hurrilerin yerleşmesiyle, Harput'un da tarihi süreci başlamıştır. Hurrilerin zamanla güç kaybetmeleriyle bölge samiler ve Hititlerin hücumları sonucu Hititlerin eline geçmiştir. Hititler Harput yöresine "İşuva" adını vermişlerdir (Elazığ İl Yıllığı 67, 1970).

M.Ö. IX. yüzyılda merkezleri Tuşpa (Van) olan Urartular, Harput'u zapt ettikten sonra yöreye "Supani" adını vermişlerdir. Urartular kayalara inşaat yapmalarıyla bilinmekte olup Harput kalesi de Urartular'ın döneminden kalmıştır. Günümüzde sonu, şehir manasına gelen "gert" hecesiyle biten yerleşim yeri isimleri de Urartular zamanından kalmıştır (Elazığ İl Yıllığı 1967, 1970).

Urartulardan sonra bölgeye gelen Yunanlılar ve Romalılar, Urartuların da etkisiyle yöreye "Sopene" adını vermişlerdir. M.Ö. III. yüzyıldan itibaren Harput yöresi tamamen Roma İmparatorluğu'nun eline geçmiş, M.S. VII. yüzyıla kadar süren Doğu Roma (Bizans) hakimiyeti sonrası Harput ve civarı Hz. Ömer zamanında (624-650 yılları arası) zapt edilmiştir. Daha sonra Bizanslılar yöreye tekrar hâkim olmuş, 1071 yılında Malazgirt zaferi sonucu Anadolu'ya başlayan Türk akınlarıyla gelen Türkmen beylerinden Çubuk Bey, 1085 yılında Harput'u alarak bölgeye yerleşmiştir. Daha sonra oğlu Mehmet Bey'in başa gelmesiyle Konya Selçukilerinin hakimiyeti kabul edilmiştir (Elazığ İl Yıllığı 1967, 1970).

Harput 1115 yılında Belek Gazi tarafından Çubuk oğullarından alınmış; böylece bölge, XII. yüzyılın başlarında Mardin'de kurulan Artukoğullarının idaresine geçmiştir. Belek Gazi'nin zulüm gören Müslümanlar için Haçlılara karşı büyük seferler düzenlediği ve Menbiç'te haçlı ordusunu yendiği son savaştan sonra savaş alanını gezerken hain bir pusu sonucu okla vurularak şehit olduğu bilinmektedir. Bu nedenle Harput-Elazığ halkı için Belek Gazinin yeri ayrıdır. Daha sonra başa geçen Artuk beyleri varlık gösterememişler ve 1234 yılında Harput, Selçukluların idaresine girmiştir (Elazığ İl Yıllığı 1967, 1970).

Osmanlılar gibi Kayı boyundan gelen Artukoğulları, Harput'ta günümüze kadar ulaşan pek çok eser bırakmakla beraber, bilim, kültür, sanat ve ticarette önemli bir düzeye gelmiş, müzik ve edebiyatta da gelişme kaydetmişlerdir. Harput'ta bulunan önemli eserlerden Ulu cami ve Alacalı Mescit de bu dönemde inşa edilmiştir (Ekici, 2009).

Ayrıca Artukoğulları ve Akkoyunlular döneminde askeri törenlerde marş olarak kullanılan musiki nağmeleri de günümüzde "Harput Divanı" adı altında kendini göstermektedir (Taşbilek, 2012).

Harput Yavuz Sultan Selim tarafından 1516 yılında fethedilinceye kadar sırasıyla Selçuklular, İlhaniler, Karakoyunlular, Dulgadiroğulları, Akkoyunlular ve Şah İsmail Safevi idaresi altına girmiştir.

Bu tarihten sonra Osmanlı'nın aldığı birçok toprak gibi Harput'ta dingin bir döneme girmiş ve sancak konumuna getirilmesi ile yörede bulunan mahalle ve hane sayısında önemli ölçüde artma görülmüştür.

"Evliya Çelebi, 17. yüzyıl da Harput'ta 600 dükkan, 7 ticaret hanı, bedesten ve saraçhanelerin olduğundan söz etmektedir. 19. yüzyıl da ise 2670 ev, 813 dükkan,

10 cami, 10 medrese, 8 kütüphane, 8 kilise, 12 han ve 9 hamamın bulunduğu belirtilmektedir." (Elazığ İl Yıllığı 1992, 1992).

Ayrıca Evliya Çelebi, seyahatnamesinde Harput Kalesi'ne fazlaca önem vermiş ve Harput Beyi'nin bir de mehterhanesi bulunduğunu kaydetmiştir (Yönetken, 1966).

Müslümanların yanı sıra nüfus, Ermeni ve Hristiyan kesimden de oluşmaktadır. Osmanlı'nın son zamanlarında Amerikalılar, Fransızlar ve Almanlar Harput'ta okullar açarak özellikle Süryani ve Ermeni öğrenciler okutmuşlar, kendi lisanları ve kurallarıyla yapılan bu eğitimlerle Harput'un yaşam tarzını da etkilemişlerdir (Ekici, 2009).

Müzik ve sanat eğitimi de veren bu okullar özellikle Ermeni kız ve erkeklerin müzik alanında gelişmelerini sağlamıştır. O dönemler Müslüman kesimin saz çalmayı hoş görmemesiyle birlikte, her Ermeni evinde keman, kanun, piyano gibi bir müzik aleti olduğu söylenmektedir. Bu sebeple Ermenilerin Harput müziğine etkileri büyük olmuştur (Nihat Kazazoğlu ile yapılan görüşme, 11.12.2018).

Osmanlının son zamanları olan Abdülaziz döneminde (19.yy), ulaşım kolaylığı ve iklimin elverişliliği nedeniyle idare merkezinin Mezra'ya taşınması sonucu Harput gerilemiştir. Vali Hacı Ahmet İzzet Paşa buraya Aziz'in yaptırdığı kent manasına gelen "Mamuret el-Aziz" adını vermiş, fakat halk bölgeye kısaca "Elaziz" demiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra bölgeyi ziyarete gelen Atatürk'ün önerisiyle Elaziz ismi "Elazık" olarak değiştirilmiş, söyleniş zorluğu nedeniyle ise 1937'de Bakanlar Kurulu Kararı ile bugün kullandığımız "Elazığ" adını almıştır (Ekici, 2009).

4.3.Harput'un Kültürel Yapısı ve Müziğe Olan Etkisi

Harput kültürü, tarihi geçmişi nedeniyle bir harman haline gelmiş, her medeniyetten kendine bir parça almıştır. Özellikle Osmanlı döneminde çeşitli okulların açılması; halkın eğitim seviyesini üst kademelere çıkarmış ve Harput'un bünyesinde pek çok çeşit din ve ırktan insan barındırmasına sebep olmuştur. Bu da Harputlunun yaşayış tarzını, kültürünü ve müziğini elbette ki etkilemiştir. Özellikle uzun hava ve hoyratların güftelerinde, Fuzûlî'den Nedim'e, Nesimi'den Harputlu Hacı Hayri Bey'e divan şairlerinin gazel ve müstezatlarının kullanılması bu yüksek kültürün örneğidir.

Yalçın kayalıklar üzerine kurulu Harput'ta yüzyıllar boyunca insanlar el emeği ile düz alanlar elde etmişler, su kuyuları açarak yaptıkları havuzlarla ağaç ve sebze yetiştirerek bağ ve bahçeler meydana getirmişlerdir. Sert geçen kışların ardından ilkbahar kendini gösterir göstermez, kışın etkisiyle harap olmuş bu sulama havuzlarını tekrar inşa edip; yaz aylarında ise bu havuzların başlarında keman klarnet, tef, darbuka vb. enstrümanlar eşliğinde fasıllar çalıp, söylemişlerdir (Sunguroğlu, 2013).

Kış aylarında ise uzun ve soğuk geçen gecelerde, yörenin insanı sık sık birbirlerine gidip gelmiş, "Kürsübaşı"- "Ocakbaşı" adı verilen sohbet, müzik ve eğlenceleri düzenlemişlerdir. Her hafta 8-10 kişilik gruplar halinde birbirlerinin evlerinde toplandıkları bu gecelerde; yemekler yenilip, sohbetler edilip, "fincan altı yüzük saklama" gibi oyunlar oynanıp, zaman zaman da meşkler icra etmekteymişler. Bu meşklerde bir veya iki enstrüman eşliğinde hatta bazen enstrüman olmaksızın ağız ve el yoluyla ritimler tutulup türküler söylenmekte; böylelikle gurbet, harp, askere gitme, aşk ilişkileri gibi olaylardan sonra yakılan türküler, hoyratlar, gazeller vb. notaya geçirilmeksizin gelişmekte, korunmakta ve gelecek nesillere aktarabilmektedirler (Nihat Kazazoğlu ile yapılan görüşme, 11.12.2018).

Bu müzikli eğlenceler genellikle erkekler arasında yapılmasına karşın kadınlarda kendi aralarında nişan, düğün, kına gecesi ya da ev toplantılarında tefçi denilen kadınlar aracılığı ile türküler yakmışlar ve kültürün devamını sağlamışlardır (Taşbilek, 2012).

Harput'ta musiki kültürü öylesine gelişmiştir ki Halil Bedi Yönetken bu durumdan, derlemelerinde şu şekilde bahsetmiştir:

> "Harput'un yakın hayatına yetişmiş olanlar oranın vaktiyle nasıl bir müzik ve zevk merkezi olduğunu anlata anlata bitiremiyorlar. Yukarı şehir adını taşıyan Harput'a vaktiyle halk, yaz mevsiminde, ekseriya Cuma günleri, Kayabaşı, Kale, Kurey.. gibi mahallelerde toplanır eğlenirmiş, buralarda yenilir içilir, şarkılar türküler, yüksek mayalar söylenirmiş, en enteresanı mesela Kayabaşı mahallinde güzel seslilerden bir grup veya çok tiz ve gür sesli bir solist bir maya söylerken diğer mahallelerde toplananlar onları dikkatle dinler, sonra onlara mesela Kuray aynı şekilde cevap verir, onu da kaledekilerin konseri takip edermiş. Bu müzik törenini bütün Harput şehri gecenin sükunetinden istifade ederek dinlermiş." (Yönetken, 1966).

Birlikte eğlenmesini bilen Harputlular kendilerine has halk oyunları ve müzik kültürü geliştirmişlerdir. Özellikle adını dünyada duyurmuş olan Çayda Çıra oyunu Harput'un halk oyunlarından biri olma özelliği taşımaktadır.

5. ELAZIĞ – HARPUT MÜZİK KÜLTÜRÜ

Elazığ-Harput müziği geçmişten bugüne yöre insanıyla birlikte değişmiş, gelişmiş ve son olarak da bugünkü şeklini almıştır. Eserler genellikle fasıl anlayışıyla icra edilmekte, ağırdan hareketliye doğru akıcı bir seyir izlemektedir. Bu fasıllarda çeşitli türküler, uzun hava ve hoyratlar yer almakta ve ara nağmelerle birbirlerine bağlanmaktadır. Eserlerin güftelerinde ise yöre insanının yaşayış biçimlerinin ve derinden etkilendikleri olayların izleri karşımıza çıkmakta, genellikle aşk, ayrılık, savaş, sevinç, ölüm doğa, tarih, ilahi aşk, vatan sevgisi vb. konular işlenmektedir. Kelimelerle oynamayı seven yöre insanının özellikle Hoyrat manilerinde çokça "cinas" sanatı yaptığı görülmektedir.

5.1.Elazığ- Harput Müziğinde Kullanılan Müzik Aletleri

Harput'ta Müslüman kesimin son derece mutaassıp olmasından dolayı enstrüman çalanlar hoş görülmemektedir. Bu nedenle Müslüman gençler bu yönden eksik kalmış, enstrüman sanatçıları genellikle Ermeni kesimden yetişmiştir. Bu da Ermenilerin Harput müziğinde son derece etkili olmalarına sebep olmuştur. Harput'ta okullarda gördükleri müzik eğitimiyle birlikte; her Ermeni evinde keman, kanun, piyano gibi enstrümanlar bulunmakta, kız ve erkek gençlerin çoğu enstrüman çalabilmektedirler (Sunguroğlu, 2013).

Harputlular sözü sazdan önde tutmuş, saz çalmayı ikinci plana atmıştır. Böylece Harput müziğinde davul, zurna, bağlama, kaval, çığırtma gibi halk müziği enstrümanlarının yanı sıra genellikle Ermeni kesimin kullandığı klarnet (kırnata), keman (kemene), kanun, tef (def), ud, ney ve cünbüş ön plana çıkmıştır. Bununla beraber Harputlu klarnete özel bir ilgi göstermiştir. Klarnetten önce kartal kanadından ya da ağaçtan yapılma üflemeli sazları olan çığırtmayı icra ederlerken, klarnetten sonra çığırtmayı ikinci plana atmışlardır. Öyle ki günümüz de unutulmaya yüz tutmuş enstrümanlar arasındadır (Sunguroğlu, 2013).

Harput müziğinde keman icrası ise günümüz keman icrasından oldukça farklıdır. Kullanılan keman boyut olarak daha küçüktür, icracı bir mindere oturup kemanı sol dizine koyar. Sol eliyle tellere basıp, sağ eliyle yay çeker. Görüntü olarak kemençe çalımını andırır ki o zamanlar kemana da kemene dendiği bilinmektedir. Fakat günümüz de artık bu çalım tarzı kullanılmamakta, enstrüman batı keman tutuş tarzı kullanılarak icra edilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

5.2.Elazığ – Harput Müziğinde Makamlar

Harput müziği içerisinde Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği ve Türk Tasavvuf Müziği'nden benzerlikler barındırmaktadır. Eserlerin anonim oluşu, yöre müziğinin kırık (usullü) ve uzun (usulsüz) hava yönünden zenginliği Türk Halk Müziği'ne benzeyen yönüyle karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber tekke gibi tasavvufi ortamlarda oluşmuş olan ve "ilahi aşk" içeren eserler de Türk Tasavvuf Müziği yönüyle kendini göstermektedir.

Bilindiği gibi Klasik Türk Müziği çeşitli makam dizileriyle sistemleştirilmiştir. Bir oktav; birbirinden eşit uzaklıkta olmayan 24 aralık, 25 sesten meydana gelmektedir. Kullanılan makamlar dörtlü-beşli dizilerin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Daha sonra bu makamlar yapılarına göre basit, mürekkep (bileşik) ve şed makamlar olarak 3'e ayrılmışlardır. Makamlar oluştukları dizilere göre kendine has bir duyum hissine sahiptirler (Özkan, 2014).

Harput müziğinde ise Klasik Türk Müziğinde kullanılan makam yapılarıyla benzeşen makam yapıları bulunmaktadır. Hatta bazı makamları, Klasik Türk Müziği'nde ki bazı makamlarla aynı isme sahip olmasına rağmen özellik olarak farklılık göstermektedir. Fikret Memişoğlu bu durumu "Bunun kaynağı muhakkak ki İstanbul değildir. Orta Asya'dan Horasan'dan Anadolu'ya gelen dervişlerin, dedelerin getirdikleri bir musikidir. Gerek makamların hususiyetleri gerekse bu makamlarla ilahilerin ve mevlitlerin okunması, aynı zamanda bu makamların adları da bu bakımdan bizi bu kanaate sevk etmektedir." şeklinde açıklamıştır (Memişoğlu, 1995).

Kullanılan bu makamların isimleri yöre araştırmacılarından Sunguroğlu'na göre; "Rast, Nihavend, Mahur, Hicaz, Saba, Uşşak, Bayati, Hüseyni, Karcığar, Hüzzam, Acem-i aşiran, Muhayyer, Kürdi, Divan, Tecnis, Müstezat, İbrahimiye, Tatvan, Versâh, Elezber" şeklindedir (Sunguroğlu, 2013).

Bu makamlara ek olarak ise Memişoğlu; "Beşiri, Şirvan, Nevruz ve Muhalif" makamlarından bahsetmiştir (Memişoğlu, 1988).

Makamların birçoğu adını yöredeki yerleşim yerlerinden almıştır. Eserler bu makamlara göre şekil almakta, fasıl ve meşklerde bu makamlara göre uyumlu ve akıcı bir seyir izlemektedir.

Türklerin Harput'a gelişinin 1085 yılında, İstanbul'u fethedişinin ise 1453 yılında olduğunu düşünürsek İstanbul müziğinin Harput müziğinden etkilenmiş olabilme düşüncesi araştırılması gereken bir konudur.

5.3.Elazığ-Harput Müziğinde Usuller

Genellikle 10/8 (Curcuna) usulü kullanılmıştır. Bu usul, eserden esere (2+3+2+3), (2+3+3+2), (2+2+3+3), (3+3+2+2), (3+2+3+2) şeklinde değişiklik göstermektedir. Bu usulü kullanım sırasında göre 4/4, 2/4, 6/8,9/8, 5/8, 3/4, 6/4, 12/8 12/4, 7/4 usulleri takip etmektedir (Turhan ve Baytan, 1990).

"Yapılan incelemeler sırasında 7/8'lik ve 8/8'lik usullere rastlanmamıştır." (Ekici, 2009)

5.4.Elazığ – Harput Müziğinde Uzun Havalar

Usul ve ölçü bakımından serbest, belli bir dizi içerisinde ki kalıplara bağlı olarak seyreden, konuşur gibi söylenen ezgilere uzun hava denir (Şenel, 1992).

Muzaffer Sarısözen ise "Ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri, belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere 'uzun hava' denilir." şeklinde açıklamıştır (Sarısözen, 1962).

Harput müziğinde ise ezgi bölümü usullü, söz bölümü serbest uzun havalarda mevcuttur. Bu yüzden Salih Turhan Harput'ta ki uzun havaları kendi içinde tasnife tutup:

a. Ezgi bölümü usullü, söz bölümü serbest (Resitativ) ritmik ayaklı olanlar: Müstezat, Bağrıyanık, Harput mayası, Divan, Şirvan, Kesük (kesik), Beşiri, Varsak (Varsağı), Tecnis, İbrahimiye gibi özel ad ve ezgisi olan havalar
b. Ezgi ve söz bölümü serbest (Resitativ) ayaklı olanlar: Elezber, Cığalı Maya, Muhalif, Kürdi, ve Ölüm Hoyratı gibi özel adları olan ve diğer uzun havalar

şeklinde ikiye ayırmıştır.

Salih Turhan bu tür havalar için "Ritmik Hoyrat" ya da "Ritmik Uzun Hava" tabirini kullanmıştır çünkü Azerbaycan'da da bu tür eserlere "Ritmik Mugam" denilmektedir (Turhan ve Baytan, 1990).

Harput uzun havaları Anadoludaki uzun hava türleri içinde de farklılık göstermektedir. Bu durumu Memişoğlu şu şekilde açıklamıştır:

> "…Hoyrat ve Kayabaşları nazara alınınca da diğer illerinkinden ayrı bir özellik taşıdığı görülür. Harput'un uzun havaları diğer illerinkinden farklı olduğu için 'Yüksek Hava' diye adlandırdık. Mesela Erzurum'da uzun havaların, Elazığ'da olduğu gibi perdeleri yani çıkmaları ve yıkmaları bu kadar belirli değildir, hatta yoktur denilebilir. Diyarbakır ve Urfa'da ise ani bir çıkıştan sonra uzun bir yıkış yapılır. Halbuki Harput Ağzı'nda ağır ve yüksek havalar söylenirken dört perde üzerinden düzenli ses dalgalanmaları yapılarak söylenip bağlaması ile karar alınır. Bu söyleniş tarzı ruhları da dalgalandıran bir nağme kavsi çizer." (Memişoğlu, 1988).

Harput'ta uzun havalar genellikle fasıllarda geçilen şarkı ve türkülerin arasında, tiz ve gür sesli erkekler tarafından okunmaktadır. Genellikle süresi oldukça uzun ezgilerdir. Öyle ki Yönetken bu durumdan, "Elazığ uzun havaları cidden uzun süren ezgiler olduğundan onları ölçülü ve kısa plaklara sığdırmaya imkan yoktur, bundan dolayı plak firmalarıyla anlaşmanın güç olduğunu söylediler." şeklinde bahsetmiştir (Yönetken, 1966).

Uzun havaların güftelerinde genellikle Fuzûlî, Nedim, Nesimi gibi büyük divan şairlerinin gazel ve müstezatları kullanılmıştır. Sunguroğlu Harput uzun havalarını Hoyrat ve Maya olarak iki bölüme ayırmıştır (Sunguroğlu, 2013).

Abacı ise Hoyrat ve Mayayla birlikte Tecnis'i de Harput uzun havalarının bir bölümü olarak kabul etmiştir (Abacı, 2000).

6. EDEBİ ve MUSIKİ YÖNÜ İLE HOYRATLAR

Hoyrat, başta aşk konusu olmak üzere hemen hemen her konuyu işleyen, yedi heceli dörtlüklerden oluşan anonim halk şiirlerinin kendine has nağmelerle şekillendiği bir uzun hava türüdür. Şiirsel yapısı bütün yörelerde cinaslı-cinassız, kesik veya tam manilere dayanmaktadır. Başta Kerkük olmak üzere Urfa, Diyarbakır ve Harput'ta yaygın olarak görülmektedir (Abacı, 2000).

Özbek ise hoyratı "Cinaslı mâni biçimindeki şiirler, bunlara ilişkin müziklerin oluşturduğu bütün" olarak tanımlamıştır (Özbek, 2014).

Bununla beraber cinassız hoyratların da var olduğunu ancak cinas hoyratın karakteristiğinde olduğu için cinassız hoyratların fazla benimsenmediğini belirtmiştir (Özbek, 1994).

Bu türün Türk bölgeleri arasında yayılmasında en büyük etkenin eski zamanlarda yapılan kervan seferleri ve askerlik gibi sebepler olduğu düşünülmektedir. Bu etkileşim sonucunda ise hoyratlar az çok metin değişikliğine uğramışlardır (Terzibaşı, 1975).

Horyat, koyrat, ve koryat isimleri ile de anılan hoyratların bütün çeşitlerine bazı ülkelerde mani, cinaslı olanlarına ise bazı bölgelerde ve İstanbul'da ayaklı mani adı ile rastlanmaktadır (Terzibaşı, 1975).

Öztelli (1966) ve Uyguner (1966) ayaklı maniler hakkında aşağıdaki bilgileri vermişlerdir:

> "İlk kanadı, yalnız kafiye söylenerek düzülen ve daha çok semai kahvelerinde söylenen bu çeşit manilerde düzgün kafiye ve ölçünün bulunmadığı iddia olunmaktadır. Bu maniler, asılda yedi heceli bir kıtadan ibaret olduğu on dörtlük bir beyit şeklinde konur ki o zaman kanatlar, kafiyeli ve hem de cinaslı olurlar. Söylenirken de ayağın önünde 'aman aman' nağmesi veya kanadın sonundaki sözcük tekrarlanır. Ayaklı mani adı verilen bu çeşit halk şiiri, sözde İstanbul çapkınları tarafından irticali olarak söylenirmiş." (Aktaran: Terzibaşı, 1975).

Hoyrat kelime anlamı itibariyle savruk, tutumsuz, sakar olarak tanımlanır ancak Kerkük, Elazığ ve Urfa gibi hoyrat müziğinin yaygın olduğu yerlerde insanların günlük yaşamlarında çeşitli amaçlarla bir araya geldiklerinde, genellikle

erkeklerin okuduğu ezgilere denilmektedir. Bazen de dinleyicilerde coşku ve heyecan yaratmak için iki kişinin karşılıklı olarak adeta bir yarış havası içerisinde hoyrat okuduğuna da rastlanmaktadır (Hoşsu, 1997).

Hoyratın bestesini ise güftesinden ayrı tutmak gerekir. Nitekim bir hoyrat bestesinde o besteye uygun gelebilecek pek çok mâni kullanılabilir. Hangi mâninin hangi hoyratla okunacağı ise okuyucunun inisiyatifine kalmaktadır. Tabi bu seçimi yaparken güfteyle bestenin uyumuna dikkat etmek gerekmektedir.

Hoyrat kelimesinin nereden geldiğine dair pek çok rivayet bulunmakla beraber net bir bilgiye ulaşılamamıştır.

6.1.Edebi Yönü ile Hoyratlar

Hoyratların güftesi en az 4 ve 6, 8, 10 gibi çift sayı olmak koşulu ile daha fazla mısradan oluşabilen bir halk ürünüdür. Ancak nadir de olsa mana bütünlüğünü sağlamak adına hoyratların tek sayıda mısradan oluştuğu görülmektedir (Terzibaşı, 1975).

“Bağıv erene kassın
Güliv derene kassın
Men çıkhtım bağvanlığtan
İster avadan olı
İster verene kassın” (Terzibaşı, 1975).

Hoyratların en belirgin özelliği genellikle cinaslı bir yapı da olmalarıdır ancak az da olsa cinassız hoyratlara da rastlanmaktadır. Hoyratlar cinaslı oldukları takdirde ilk mısrası 3, 4 ya da 5 heceli diğer mısraları ise 7 hecelidir. Hoyratların vezni genellikle 4+3, 2+5 ve 5+2 biçiminde olup nadir de olsa bazı mısraların 8 ya da 9 heceli olduğu görülmektedir (Terzibaşı, 1975).

“O yaram
Göz göz olıp o yaram
Bir göz bir göze khayın bakhsa
Barmağ sallam oyaram” (Terzibaşı, 1975).

Hoyratlar her zaman kafiyelidirler. Genellikle tam kafiye olup AABACAÇADA biçimindedirler. Halk ‘L-R’, ’M-N’, ‘U-I’ gibi sesleri benzeyen harfleri de kafiyelerde kullanmaktadır (Terzibaşı, 1975).

“Bu dağın oylumuna
Kuş konar yaylımına

Eğil gözlerinden öpem.

Geldik yol ayrımına" (Memişoğlu, 1988).

Hoşsu ise hoyratların edebi yönü ile ilgili şu şekilde bilgiler vermektedir:

> "Hoyratların sözleri (şiirsel yapısı) 4+3, 5+2 ve 2+5 duraklı, yedi heceli manilerden oluşmuştur. Dört dizeden oluşan hoyratların ilk dizeleri eksik hecelidir. İlk dizedeki söz ve sözcükler, sonraki dizelere ayak verir. Birinci dizeyi oluşturan ayaklar, söylenişi aynı veya birbirine yakın ancak anlamları farklı olan sözcüklerden oluşur. Manilerde olduğu gibi hoyratlarda da birinci, ikinci ve dördüncü dizeler kendi aralarında uyaklı, üçüncü dize ise serbesttir. Çift sayı dizeleri ise ayak dizisiyle uyaklıdır. Hoyratların en belirgin özelliği ayaklarının cinaslı olmasıdır (Hoşsu, 1997).

Ayrıca Anadolu'da hoyrat sadece bir uzun hava türü iken Kerkük ve Urfa da cinaslı halk şiirine de hoyrat denmektedir (Kızılay ve Turhan, 1991).

Kerkük kültüründe hoyrat ve mani iki ayrı kavram olarak nitelendirilmekte ve bu kavramlar arasında çeşitli farklılıklar ortaya konulmaktadır. Hoyratta genellikle cinas sanatı kullanılırken mani türünde cinas sanatına az rastlanmaktadır. Bununla beraber hoyratların dörtlüklerinin mana ve edebi yönüyle maniden daha zengin olduğu da düşünülmektedir. Ayrıca maniler türkülerin içerisinde, ağıtlarda, halka mal olmuş her alanda kendini gösterebilirken hoyratlar besteden ayrı kendine has usuller(makamlar) ile okunmaktadırlar. Irak Türkleri'nden bazı büyük yaşta hoyrat okuyucuları ise maniyi güfte hoyratı ise beste olarak kabul etmektedirler (Terzibaşı, 1975).

6.1.1. Hoyratlarda Cinas Sanatı

Cinas "Çok anlamlı bir kelimeye, her defasında başka bir anlam yükleyerek birbirine yakın birkaç yerde kullanma" anlamına gelmektedir (sozluk.gov.tr., Erişim tarihi: 20 Mart 2020).

Cinasın pek çok türü vardır fakat genellikle hoyratlarda tam ve yarı (gayr-i tam) cinas ile bu cinasların bazı çeşitleri kullanılmaktadır (islamansiklopedisi.org.tr/cinas., Erişim tarihi: 20 Mart 2020).

Tam cinas kelimenin harflerinin uygunluğu, harflerinin sıralarının uygunluğu, harflerin sayılarının uygunluğu ve harflerin okunuşlarının uygunluğu ile meydana gelmektedir. Yarı (gayr-i tam) cinasta ise bu dört özellikten en az birinin olmaması aranır (islamansiklopedisi.org.tr/cinas., Erişim tarihi: 20 Mart 2020).

<u>Bir Harput hoyratında tam cinas örneği:</u>

"Yandı canım, yandı canım

Tutuştu yandı canım

Desem el beni kınar

Demesem yandı canım" (Memişoğlu,1988).

Tam cinas, basit ve mürekkeb olmak üzere iki kola ayrılmaktadır. Birleşik olmayan kelimeler ile yapılan cinasa basit, cinası meydana getiren sözlerden en az birinin iki kelimeden oluştuğu ya da iki ayrı kelimenin birleşen hecelerinin oluşturduğu bütüne ise (gamze deler, gam zedeler) mürekkeb cinas denmektedir (Meydanoğlu, 2019).

Dilçin tam cinas ve mürekkeb cinas hakkında bilgiler vermiş, basit cinastan bahsetmemiştir (Dilçin, 1997).

Bir Harput hoyratında basit cinas örneği:

"Yüz anahtar, yüz anahtar

Dil, kilit; yüz; anahtar

Kitlidir gönül evi

Açamaz yüz anahtar" (Memişoğlu, 1988).

Burada basit cinas 'Yüz' kelimesi ile yapılmıştır.

Bir Harput hoyratında mürekkeb cinas örneği:

"Alma yanı, alma yanı

Kızarmış alma yanı

Nasıl kabre koyarlar

Muradın almayanı" (Memişoğlu, 1988).

Basit cinas Mümasil ve Müstevfa cinas türlerine ayrılırken Mürekkeb cinas ise Müteşabih, Mefruk ve Merfuv türlerine ayrılmaktadır. Hoyratlarda basit cinaslardan müstevfa cinasın kullanıldığı görülmüştür. Müstevfa cinas, cinası meydana getiren kelimelerden birinin isim birinin fiil ya da edat olmasıyla oluşmaktadır (Meydanoğlu, 2019).

Bir Harput hoyratında müstevfa cinas örneği:

"Kara gözler, kara gözler

Karadır kara, gözler

Gemi'm deryada kaldı

Yelken'im kara gözler" (Memişoğlu, 1988).

Mürekkeb cinas çeşitlerine gelecek olursak; Müteşabih cinas okunuşları ve imlaları aynı olan, mefruk cinas ise okunuşları aynı ancak imlaları farklı olan cinasları içermektedir (Meydanoğlu, 2019).

Dilçin ise Mürekkeb cinasları, Cinas-ı Mefruk ve Cinası Merfu olarak ikiye ayırmıştır (Dilçin, 1997).

Bir Kerkük hoyratında mefruk cinas örneği:

"Namazı
Men kılmadım namazı
Rakıb bir boyağ ezip
Ne zek ister ne mazı" (Terzibaşı, 1975).

Merfuv cinas ise iki kelimeden değil de bir kelimeye bir başka kelime parçasının eklenmesiyle oluşan bir mürekkeb cinas çeşididir (Meydanoğlu, 2019).

Bir Harput hoyratında Merfuv cinas örneği:

"Yanan ağlar, yanan ağlar
Yar diye yanan ağlar!
İki baş bir yasdıkda
Evvel uyanan ağlar" (Memişloğlu, 1988).

Gayr-i tam cinas çeşitleri de mevcuttur fakat hoyratlarda Lahik, Nakıs ve Muharref cinas çeşitleri kullanılmaktadır.

Dilçin ise Lahik, Nakıs ve Muharref cinası gayr-i tam cinas başlığı altında değil her birini ayrı ayrı başlıklar halinde incelemiştir (Dilçin, 1997).

Lahik cinas, kelimelerde bir harfin uyumsuzluğu sonucunda oluşmaktadır. Bu cinas türüne cinas-ı mütekarib de denmektedir (Dilçin, 1997).

Bir Harput hoyratında lahik cinas örneği:

"Sana beni, sana beni
Yar! Kul et, sana beni
Çoklar sardı sınadı
Sen de sar, sına beni" (Memişoğlu, 1988).

Nakıs cinas ise cinaslı kelimelerin birinde harf sayısının fazla olması sonucunda oluşmaktadır. Bu fazla harfin başta olmasına mutarraf cinas, orta da olmasına müşevveş cinas, sonda olmasına ise müzeyyel cinas denmektedir (Dilçin, 1997).

Bir Harput hoyratında nakıs cinas örneği:

"Yedin beni, yedin beni
Kurd oldun yedin beni
Ben, seni uğrun sevdim

Sen ele yerdin beni" (Memişoğlu, 1988).

Muharref cinas; yazılışları aynı fakat okunuşları ayrı olan kelimelerden oluşmuş bir cinas türüdür (Dilçin, 1997).

Bir Harput hoyratında muharref cinas örneği:

"Yara benden, yara benden

Ok senden, yara benden

Yaram derine düştü

Söyleyin yara benden"(Memişoğlu, 1988).

Birinci satırdaki 'yara' kelimesi 'vücutta oluşan kesik' manasına gelirken, 4. satırdaki 'yara' kelimesi 'sevgili olan kişiye' manasına geldiği için a harfi uzatılarak okunur.

6.2.Hoyratların Musiki Yönü

Hoyratlar "Türk halk müziği bünyesinde "uzun havalar" grubuna giren belirli bir seyri ve dizisi olan ezgi kalıplarıyla serbestçe söylenen halk müziği türüdür." (Özgül ve ark., 1996).

Hoyratların kendine has bu melodik yapısı çeşitli yörelerde makam, perde ya da usul isimleriyle adlandırılmıştır. Bu makamlar tamamen halka ait olmakla beraber içerisinde klasik musiki unsurlarıyla benzeyen özellikler de göstermektedirler. Bu duruma örnek olarak Irak Türkleri, musiki zevkini zirveye ulaştırmak adına adeta eski makamlara yerel ruhu katarak yöre insanın dinlemeye ve söylemeye ihtiyaç duyduğu havalar ortaya çıkarmışlardır. Böylece örneğin Rast ve Segâh gibi eski makamlardan Beşiri ve Muhalif makamları ve bu makamlardan da hoyratlar doğmuştur (Terzibaşı, 1975).

Terzibaşı bu durumu aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

> "…sanat makamını ham maddeye benzettiğimize göre hoyrat makamlarını da bu maddeden yapılmış mamulata benzetmek doğru olur. Halk musiki sanatkarlarından Necati Başara ile Türkiye'de yapmış olduğum görüşmeler sırasında bu zat, hoyratın tıpkı Türk gazeli gibi her makamda söylenebileceğini ileri sürerek Şataraban makamında okuduğu bir havayı hoyrat biçimine uydurmak istediyse de bir türlü başarı sağlayamadı. Nitekim okuduğu hava hoyrata hiç benzemiyordu. Bununla beraber, hoyratın bütün makamlarda okunabileceğini kabul edersek bile asıl önemli olan mesele, okunacak havanın, hoyrat unsurlarını tamamıyla kapsamış olması hususudur ki bunu başarmanın, yeni bir usulün icadı anlamına geldiğini unutmamalıyız. Ancak bu işin,

düşünüldüğü kadar kolay olmadığını, hoyrat tarzının tarihi seyir ve gelişmesinden anlamaktayız." (Terzibaşı, 1975).

Hoyratlar diğer uzun hava türlerine göre daha özgür, daha sert ve daha güçlü bir şekilde okunmaktadır. Tiz çıkış ve ani dalışlar ile dört beş ses aralığında gezinen hoyratlar olduğu gibi on bir ses aralığında gezinen hoyratlarda vardır. Ses aralığı geniş olan hoyratlar halk arasında baştan sona doğru 'kalkma, açma, çıkma, yıkma (yatırma, bağlama, ezme)' şeklinde isimlendirilerek aşamalı olarak okunmaktadırlar. Hoyratlar içerisinde Türk Müziği unsurları barındırmakla beraber halka ait olup, özgün bir yapıları vardır. Bazı hoyrat usullerinin(makamlarının) ara nağmeleri klişeleşmiş olup saz eşliğinde söylendiklerinde ezgi aralarında çalınmaktadır, saz olmadığı durumlarda ise ezgi aralarında aynı ayaktan türküler söylenmektedir. Hoyratlar Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa ve Kerkük te yaygın olarak görülmekte, bu yörelerin dışında Erzurum, Sivas ve Erzincan da da hoyrat kültürüne rastlanmaktadır. Hoyratlar dinleyiciler de aşk ve heyecan duygularını uyandırmaktadır. Özellikle ilk defa dinleyenler ilk başta yadırgasalar dahi daha sonra hayran olmaktadırlar (Özgül ve ark., 1996).

Hoyratlar ezgi ile okunurken ilki haricinde tüm mısralarda yedili hece ölçüsü meyan adı verilen katma sözlerle bozulmaktadır. Başta ve ortada ki meyanlar birkaç kelimeden oluşurken sonda bulunan meyanlar genellikle birkaç mısralık sözlerden oluşmaktadır. Hoyratlar Anadolu'da çoğunlukla bağlama eşliğinde okunurken Kerkük'te ut, keman, ney, kudüm, kanun ve dümbelek gibi sazlar eşliğinde okunmaktadırlar. Çeşitli ezgilere sahip olan hoyrat usulleri isimlerini memleket, kişi, yer, meslek adları ile kişilerin durumlarını belirten sıfatlar ve ses perdelerine isim olan kelimelerden almaktadırlar (Hoşsu, 1997).

Hoyratlar eğlencelerde, toylarda (düğünlerde), çöllerde, harmanlarda, yollarda, mal satarken, mevlitlerde, tekkelerde, kahvelerde, sini-zarf (Irak Türklerinin Ramazan ayının gecelerinde, 3 kişilik iki grup halinde karşılıklı oynadıkları bir oyun) oyununda, radyo ve televizyonda, yaslarda, leylelerde (Kadınların çocuklarını uyutmak için söyledikleri ninni) ve sanat işlerinde kısacası yöre insanının duygularını ifade etmek istediği hemen hemen her alanda okunmaktadır (Terzibaşı 1975).

6.3.Hoyrat Çeşitleri

Hoyratların hem güftesi hem de bestesi üzerine genel bilgiler olsa dahi hoyratların özellikleri yöreden yöreye farklılık göstermektedir.

6.3.1. Kerkük Hoyratları

Hoyrat özelliklerinin en fazla yoğunlaştığı yer olarak bilinen Kerkük'te bu tarz ezginin son haliyle en az 300 yıllık bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Zaman içinde pek çok usta hoyrat okuyucusu yetişmiş, bu okuyuculardan bazıları ise hoyrat usulü icat ederek geleneği sürdürmüştür. Otuz civarında Kerkük hoyratı olduğu düşünülse de günümüze 24 kadarı ulaşabilmiştir (Terzibaşı,1975).

Irak Türkleri hoyratların ezgisel yapılarına 'Usul' adını vermektedirler. Bu usuller adlarını yöre isimlerinden, yöre insanında derin izler bırakan olayların kahramanlarından ya da makam isimlerinden etkilenerek almışlardır. Örneğin Muhalif, Segah, Bayat, Miskini usulleri makam adlarından, Ümergele, İskender, Malalla, Şerife, Memeli, Muçıla, Nobatçı, Delliheseni usulleri kişi isimlerinden, Beşiri, Karabağlı vb. usuller ise yer adlarından etkilenerek isimlendirilmişlerdir (Terzibaşı,1975).

Ayrıca Kerkük Hoyratları okunurken, şiirden ayrı hoyrat usullerinin ezgisine uygun olarak eklenen bir takım katma sözler vardır. Bazen bir iki kelime bazense bir iki cümle uzunluğunda olan bu katma sözlere ise 'Miyan' adı verilmektedir. Bir miyan istenilen usulde kullanılabildiği gibi bazı miyanlar belirli usullere mahsus olup o usullerin karakteristiğini oluşturmaktadır (Terzibaşı,1975).

Hoyrat, Kerkük'te de bir uzun hava türü olarak görülmekte ve hoyrat dışında da Makam Havası, Gazel, Divan, Uzun hava, Karabağı, Kerem havası, Sazlamağ (ağıt) ve Leyle (ninni) havası adında uzun hava türleri olduğu bilinmektedir.

Kerkük hoyratlarının usullerinden kısaca bahsedecek olursak:

Beşiri Usulü: Irak Türkleri bu usulün Rast makamından esinlenerek ortaya çıktığını kabul edip Rast türküler ile beraber söylemektedirler. Ayrıca Anadolu'da okunan Beşiri makamı ile de ezgi olarak farklı bir yapı göstermektedir (Terzibaşı, 1975).

Muhalif Usulü: Anadolu'da ki 'Muhalif Makamı' ile ve 'Irak Makamları' arasında yer alan 'Muhalif Makamı' ile alakalı değildir (Terzibaşı, 1975).

Nobatçı Usulü: Eskiden halay esnasında zurna ile giriş yapılarak söylenen bu usul de ses perdeleri yavaş yavaş yükselir daha sonra ise yavaş yavaş alçalarak

bitmektedir. Usul "Nalan nalan" ya da "Ulan ulan" miyanıyla başlayıp "He dediv bağımnan gül deren olmaz, çamır başıva bülbül, men bağıvdan gül derdim" miyanıyla son bulmaktadır (Terzibaşı, 1975).

İskenderi Usulü: Bu usul Türk musiki makamlarından Çargah makamı ailesinden kabul edilmektedir (Terzibaşı, 1975).

Muçıla Usulü: Usul "Zalım zalım" miyanıyla başlayıp "Ah men yoh sen, mehsübüvem yeğen" ya da "Düşgünüvem bu günde men" miyanıyla bitmektedir. Bu usul üç çeşit ağızla okunmaktadır (Terzibaşı, 1975).

Yetimi Usulü: Aynı zaman da Seheri Usulü'de denmektedir. Son miyanı Muçıla usulündeki gibi "Ah men, yoh, sen, ölürem bu günde men" şeklinde olsa da ezgi olarak farklı bir yapıdadır (Terzibaşı, 1975).

Ümergele Usulü: "Le bille neynim, dede neynim, paşa neynim" gibi miyanlar ile usul başlar, bir hoyrat usulü olmakla beraber Irak musiki şinasları bu usulü tam bir makam olarak kabul etmektedir (Terzibaşı, 1975).

Mallala(h) ve Şerife Usulü: Bu usuller benzerliklerinden dolayı çoğu zaman birbirlerine karıştırılmaktadır. Şerife usulü "Ağam ağam" miyanı ile başlamaktadır (Terzibaşı, 1975).

İ(y)dele Usulü: Bu usul Kerkük'te meşhur hoyrat okuyucularından olan Mehemed İdele'nin ağzı olup ardından önce Mehemed Çulboyı'na sonra da Reşid Küle Raza'ya geçmiştir (Terzibaşı, 1975).

Yolçı Usulü: Bu usul Şerife, İdele ve Malalla ussullerinin karışımından oluşmaktadır (Terzibaşı, 1975).

Memeli Usulü: Memeli adında bir usta okuyucunun ağzı olup günümüzde yaygın bir usul değildir. Malalla usulü ile benzerlik göstermektedir (Terzibaşı, 1975).

Mazan Usulü: Bu usulün Bayati makamından esinlenerek ortaya çıktığı düşünülmektedir (Terzibaşı, 1975).

Kesük Usulü: Segah makamından esinlenerek ortaya çıktığı düşünülen bu usulün Muhav Kesügi adında özel bir türüde bulunmaktadır. Hoyratın sonunda icra edilen ve helhele adı verilen uzun ve yüksek perdeden okunan nağmenin duraklanarak yani başka bir deyişle kesik kesik okunmasından dolayı Kesük (Kesik) adını almaktadır (Terzibaşı, 1975).

Darmankaha Usulü: Bu usulün halk arasında Türk müziğimi makamlarından Hicaz ailesine benzediği düşünülmektedir (Terzibaşı, 1975).

Matar Usulü: Aynı zamanda Matarı olarak da bilinen bu usulün Kerkük Ağzı, Tisin ağzı ve Hurmatı ağzı adlarında üç çeşit ağzı bulunmaktadır. Halk arasında bazılarınca Çargah makamından bazılarınca Ümergele usulünden bazılarınca ise Irak makamlarından olan Avşar makamından esinlenerek ortaya çıktığı düşünülmektedir (Terzibaşı, 1975).

Kesük Matar Usulü: Matarı usulünün bazı özelliklerini yapısında taşısa dahi ezgi ve seyir olarak farklılık göstermektedir (Terzibaşı, 1975).

Karabağı Usulü: Karabağlı ya da Karabağır isimleriyle de bilinen bu usül önceleri Segah makamından esinlenerek ortaya çıkmış bir hoyrat usulü iken günümüzde hoyrat türünden ayrılarak bir uzun hava türünün adı olmuştur (Terzibaşı, 1975).

Atıcı Usulü: Segah adıyla da anılan bu usul Segah makamından esinlenerek ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu usule eskiden Karabağı adının verildiği de söylenmektedir (Terzibaşı, 1975).

Delliheseni Usulü: Hicaz makamı ailesinden esinlenerek ortaya çıkan bu usul Deli Haseni anlamındadır. Uzun ve nağmeli bir 'A..h' ile başlayıp usulün ortasında 'Yeri dede yeri yıkhılsın öz baba evi' gibi miyanlarla devam etmektedir.' Dik Delliheseni' ve 'Pest Delliheseni' adına iki ağız çeşidi vardır. Irak makamlarından olan Mansuri makamına olan benzerliği sebebiyle bazen bu makamla beraber ve gazel olarak okunduğu da bilinmektedir (Terzibaşı, 1975).

Kurdo Usulü: Eski hoyrat okuyucuları bu usulün hoyrat olduğunu kabul etmeyip bir çeşit uzun hava türü yada Tecnis olarak görmektedirler. Fakat daha sonraları Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Güney-Doğu Anadolu dolaylarından getirilmiş bir hoyrat türü olduğu düşüncesine ulaşılmıştır. Kürde ismiyle de anılan bu usulün üç çeşit ağzı vardır (Terzibaşı, 1975).

Kızıl Usulü: Kerkük'ün Tuzhurmatı ilçesinde yaygın olan bu usul ezgi ve seyir bakımından kendine has bir özellik göstermektedir (Terzibaşı, 1975).

Bu usullerin dışında Kerkük'e ait Ehmed Dayı, Mehmüdi, Garibi, Ma'sumi, Miskini, Bayat ve Yar usulü olduğu bilinmektedir fakat unutulmaya yüz tutmuş olmak birlikte günümüzde artık okunmamaktadırlar (Terzibaşı, 1975).

6.3.2. Urfa Hoyratları

Urfa hoyratları özellik bakımından Kerkük hoyratlarına güfte bakımından ise Harput hoyratlarıyla çok yakındır. Bu da bize bu üç şehrin kültür bakımından

etkileşim halinde olduğunu göstermektedir. Ata Terzibaşı Urfa ve Kerkük ilişkisini dayı – yeğen ilişkisine benzetmiş ve şu sözlerle ifade etmiştir:

> "Sözde, eski zamanlarda bir ölet (taun) salgınında Urfadan getirilen ölet koruyucusu büyük bir adam karşılığında Kerküklü kırk baba yiğidin rehine olarak Urfaya gönderilmesi ve nihayet bunların orada evlenerek kalmaları, bu yüzden de her iki şehir halkının birbirine karşı tarihi akrabalıkları bulunduğu meselesi, bugüne değin Kerkükte yayılmış söylentileri arasında önemli bir yer almaktadır" (Terzibaşı, 1975).

Urfa ve Harput hoyratlarının güfte benzerliğini ise şu örnekle açıklayalım:

"Alma yanı
Kızarmış alma yanı
Nasıl kabre koyarlar
Muradın almayanı" (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991).

Bir Urfa hoyratı iken;

"Alma yanı, alma yanı
Kızarmış alma yanı
Nasıl kabre koyarlar
Muradın almayanı" (Memişoğlu, 1988).

Dörtlüğü Harput'ta bir hoyrat güftesidir.

"Daldanalım
"Dalım yok daldanalım
Ben feleğe neyledim
Koymadı murad alım" (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991)

Bir Urfa hoyratı iken;

"Daldanalam, daldanalam
Dalım yok, daldan alam
Ben feleğe neyledim
Komaz ki daldanalam" (Memişoğlu, 1988).

Dörtlüğü Harput'ta bir hoyrat güftesidir.

"Güle naz
Bülbül eder güle naz
Girdim yar bahçasına
Ağlayan çok gülen az" (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991).

Bir Urfa hoyratı iken;

"Güle naz, güle naz

Bülbül eder güle naz

Gezdim gönül bağını

Ağlayan çok gülen az" (Memişoğlu, 1988).

Dörtlüğü Harput'ta bir hoyrat güftesidir. Bu örnekler gibi daha birçok Urfa-Harput hoyrat güftesi birbirine benzerlik göstermektedir, bu da bu iki şehrin arasındaki kültür bağını ortaya koymaktadır.

Urfa da da tıpkı Kerkük'te olduğu gibi hem besteye hem de güfteye hoyrat denilmektedir. Urfa hoyratları 7 heceli olup çoğunlukla 4 mısradan oluşmaktadır. İlk mısra genellikle eksik hecelidir, ilk ve son mısra arasında anlam bakımından bir bağ vardır ve çoğunlukla cinaslıdır. Hoyrat okunurken güfte dışında "Ah, yar, vallah" gibi katma sözler kullanılmaktadır ve genellikle aşk, elem, gurbet, vatan sevgisi, ayrılık, mertlik gibi konular işlenmiştir (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991).

Bir uzun hava türü olan hoyrat, Urfa da makam denilen belirli ezgi kalıplarıyla çoğunlukla erkekler tarafından okunmaktadır. Hoyratlar okunurken tiz ve pes seslere ani iniş çıkışlar yapılmakta, hoyrat okuyucusunun gür ve geniş ses aralığına sahip olması gerekmektedir. Bununla beraber okuyucunun Urfa makam geleneğine de hakim olması önemlidir. Hatta genellikle hangi okuyucunun hangi makama hakim olduğu bilinmekte ve kişiye o makamda hoyrat okutturulmaktadır. Bazı hoyratların arasında saz gezintileri bulunmakta, bazı hoyratlar ise türkülerle bağlantılı olarak okunmaktadır (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991).

Urfa da hoyratlar yöre insanının her anında kendini gösterebilmektedir. Beste ve güftesiyle her duruma göre şekillendirilerek düğün ve kına gecesi gibi törenlerde okunduğu gibi yatsı namazından sonra düzenlenen mevlid ve zikir gibi dini törenlerde de okunduğu görülmüştür. Bununla beraber sıra gecelerinde, arkadaş gruplarıyla yapılan eğlencelerde, kır gezilerinde, kadınların çocuklarını uyutmak için söyledikleri ninnilerde, cenaze evlerinde kısacası yöre insanının duygularının yoğunlaştığı her zaman hoyrat okunmaktadır. Ayrıca dokumacı ve dericilerin çıkrıkla ip eğirirken hoyrat okumaları da gelenek haline gelmiştir (Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991).

Urfa hoyrat türleri ve okunduğu makamlar aşağıdaki gibidir:

Çizelge 6.1.

Hoyratın Adı	**Okunduğu Urfa Makamı**
Düz Urfa Hoyratı	Divan makamı
Tecnis	Kürdi makamının son katında okunmaktadır.

İsfihan	Hicaz makamının dördüncü katında okunmaktadır.
Mesnevi	Hicaz makamının üçüncü katında okunmaktadır.
Kalata	Hicaz makamının ikinci katında okunmaktadır.
Garip	Hicaz ayağı
Hüseyni	Garip Hicaz ayağı
İbrahimi	Uşşak makamı içinde İbrahimi gezinti Arasında okunmaktadır
Beşiri	İbrahimi'den biraz daha diktir, İbrahimi makamı içinde okunmaktadır.
Aşırtmalı Hoyrat	Beşiriden dhaa yüksek perdeden okunmaktadır.
Acem Hoyratı	Saba makamı
Acem Dik Hoyratı	Acemden bir ses daha dik okunmaktadır.
Kesik Hoyrat	Rast Makamı
Kesik Kerem Hoyratı	Garip Hicaz makamı
Havar Kardaş Hoyratı	Muhayyer Kürdi makamı
Yayla Hoyratı	Uşşak makamı
Kılıçlı Hoyratı	Rast makamına yakın, Kılıçlı makamında okunmaktadır.
Muhayyer Hoyratı	Kürdi makamı (Türk müziği makamlarından Muhayyer makamında okunulduğu düşünülmektedir.)
Dağı Hoyratı	Uşşak makamı
Bahçacı Hoyratı	Uşşak makamı
Daşçı Hoyratı	Uşşak makamı
Kesik Hoyrat	Mahur makamı
Irak	Segah makanmının en son katında okunmaktadır.
Kürdi Hoyrat	Kürdi makamı
Mahmudiye Hoyratı	Saba makamının en son katında okunmaktadır.
Elezber Hoyrat	Nevruz makamının dördüncü katında okunmaktadır.
Çargah Hoyrat	İbrahimi makamının içinde okunmaktadır.
Nevruz Hoyratı	Nevruz makamı

(Kaynak: Akbıyık ve Kürkçüoğlu, 1991: 22,23)

6.3.3. Elazığ-Harput Hoyratları

Harput'ta hoyratların güftesine mâni denmektedir. Irak Türkleri'nin aksine Harput'ta mâni, mana ve şekil olarak son derece kuvvetlidir. Öyle ki hoyrat

manilerinde Fuzûlî ve Nedim'in beyitlerinden etkilenildiğini gösteren benzerlikler bulunmaktadır. Bu manilere örnek olarak:

"Urmazım sıhhat için merhem okun yaresine
İsterim çıkmıya zevk'i elem'i peykânın" (Memişoğlu, 1995).

Fuzûlî'ye ait bir beyit iken;

"Oku yara, oku yara
Yaz derdim oku yara
Sinemde yer kalmadı
Meğer ok oku yara"

Harput'a ait bir kesik manidir (Memişoğlu, 1995).

"Sen ne camın mestisin aya kimin hayranısın
Kendin aldırdın gönül n'olmuş ne hal olmuş sana" (Memişoğlu, 1995).

Nedim'in beyiti iken;

"Ne mestim! Ne mestim!
Ne sarhoşum! Ne mestim!
Her gören bir hoş olur
Seni görene mestim." (Memişoğlu, 1995).

Yine Harput'a ait bir kesik manidir.

Bu örneklerden de anlaşılacağı kadarıyla, mani biçimi Harput'ta büyük önem taşımaktadır.

Harput'ta maniler şahısların değil toplulukların ürünüdür. Bir maninin ortaya çıkması rast gele bir şekilde değil şair ruhlu kişilerin bir araya gelerek karşılıklı konuşması ve tartışmasıyla olur. Bu kişilerin her biri bir mısra söyleyerek sonunda bir dörtlük oluştururlar fakat son hali topluluk tarafından beğenilmezse tamamen değiştirilmektedir. Bunun sonucunda ise toplum tarafından benimsenip kabul görmüş manilerin tek bir kelimesini dahi değiştirmek maninin bütün özelliğini bozmaktadır (Memişoğlu, 1995).

Harput'ta maniler genellikle kadınların ürünüdür, Memişoğlu bu durumu "Mani düzen, türkü yakan bilhassa kadınlardır. Bunlarda çok ince buluş ve çok uygun söyleyiş kabiliyeti vardır. Meclislerinde bulunduğum için buluş ve söyleyişlerindeki titizliklerine hayret etmekten kendimi alamadım." şeklinde açıklamıştır (Memişoğlu, 1995).

Harput'ta kullanılan nazım şekillerini Memişoğlu 6 gruba ayırmaktadır. Bunlar:

Kesik maniler

Tam maniler

Müstakil dörtlükler

Koşma ve sema tarzında olanlar

Terkib'i bent ve terci'i bentli olanlar

Aruz vezni ile yazılanlar şeklindedir (Memişoğlu, 1995).

Hoyratların güftelerinde ise bu nazım şekillerinden Kesik ve Tam maniler kullanılmaktadır. Yarım veya tam cinas kullanılan dörtlüklere kesik, cinasın kullanılmadığı dörtlüklere ise tam mani denilmektedir.

Kesik manilerin kafiye düzeni genellikle AABA şeklindedir. Birinci mısrasın da 3 ya da 4 heceli iki kelime iki defa tekrar edilir (Uyan yar, uyan yar) diğer mısraları ise 4+3=7 ya da 3+4=7 şeklinde vezinlidir. Eğer ilk mısra 4+4 heceliyse ikinci mısra 3+4, ilk mısra 3+3 heceli ise ikinci mısra 4+3 heceli olmaktadır. Birde uzun kesik maniler vardır ki bunlar 6,8 ve 10 mısra olabilmektedir. Kafiye şekli ise AABACADAEA şeklidedir. Uzun kesik maniler Harput hoyratlarından Versak Hoyrat'ın güftesinde kullanılmaktadır (Memişoğlu, 1995).

Kesik mani ve uzun kesik maniye örnek olarak:

Kesik mani:

"Uyan yar, uyan yar

Seher oldu uyan yar

Ne duydun ne işittin

El sözüne uyan yar" (Memişoğlu, 1988).

Uzun kesik mani:

"Güle naz, güle naz

Gül eder, bülbüle naz

Geçtim hasret bağından

Ağlayan yok gülen az

Gülün de devri dönmüş

Bülbül eder, güle naz

Har olmuş gönül bağı

Diken en çok, gül en az

Yar şimdi niyaz bilmez

Eder, her müşgüle, naz" (Memişoğlu,1988).

Tam manilerin mısraları ise 3+4=7 4+3=7 şeklinde vezinlidir ve cinas sanatı yapılmaz. Kafiye düzeni AABA biçimindedir. Harput hoyratlarından Kürdi ve Bağrıyanık Hoyrat'ın güftesinde kullanılmaktadır (Memişoğlu,1995).

"Tam maniye örnek olarak:

Dağda duman yeri var,

Kaş da keman yeri var,

Çöz göğsün düğmesini,

Sende güman yeri var" (Memişoğlu, 1988).

Harput hoyratları musiki yönü ile de diğer illere göre farklılık göstermektedir. Hoyratlar Anadolu'da bağlama eşliğinde söylenirken Harput'ta klarnet, ud, kanun ve keman ile icra edilmektedir. Ayrıca Taşbilek Harput hoyratlarıyla ilgili "Elazığ'ın en önemli özelliklerinden birisi de, ritmik hoyratların ülkemizde ki en büyük merkezi oluşudur. Sadece ritmik hoyratların kalesi olmak değil, tür bakımından yaşattığı çeşitlilik de dikkate şayandır." Şeklinde bilgiler vermiştir (Taşbilek, 2012).

Burada bahsedilen ritmik hoyratların özelliği söz kısmının serbest, giriş sazının ve ara nağmelerinin usullü olmasıdır.

Memişoğlu hoyratların musiki yönü hakkında şu bilgileri vermiştir:

Elazığ-Harput hoyratları Anadolu'da okunan diğer uzun havalardan ayrı bir yapıya sahiptir. Elazığ-Harput hoyratlarına genellikle pesten değil ikinci perdeden başlanmakta ve tize çıkıldıktan sonra sonu karara bağlanacak şekilde, halk arasında ki adıyla 'düze yıkılarak' bitirilmektedir. Bu hoyratlar (kayabaşılar) okunurken güfte olarak Kürdi ve Bağrıyanık'ta genellikle tam (cinassız) maniler, diğerlerinde ise kesik (cinaslı) maniler kullanılmaktadır. Bazen Kesik ve Şirvan da olduğu gibi hoyrata ikinci bir kesik mani eklenerek, bazen ise son satır tekrar edilip katma sözler söylenerek hoyratın bitirildiği görülmektedir. Versak Hoyrat' ta ise dört dizelik kesik mani değil, sekiz ya da on dizelik 'uzun kesik mani' okunmaktadır. Güftesinin uzun olması nedeni ile Versak Hoyrat okunurken bazen dört dizeden sonra araya aynı makamdan bir türkünün bir kıtasının eklendiği görülmektedir. Türkü bitince tekrar hoyrata geçilir, iki dize okunduktan sonra yine aynı makamdan başka bir türkü okunur ve bu şekilde bir hoyrat bir türkü okunarak Versak Hoyrat bitirilmektedir (Memişoğlu, 1988).

Elazığ-Harput hoyratlarının bir başka özelliği ise güfte beste ile okunurken sazların susmasıdır. Bununla birlikte bazı hoyratların giriş ve ara nağmeleri de usullü bir yapı izlemektedir. Harput hoyratlarında bu ara nağme büyük önem taşımaktadır.

Abacı bu durumla ilgili bir anısını anlatırken 'Yüksek havalarda bu ara nağme öylesine vazgeçilmez ve önemlidir ki benim rastladığım ilginç bir kayıtta, yörenin eski seslerinden İzzet Yetiş, klarnetçi Şükrü Canaydın'la takıştığı için kürdi hoyratın ara nağmesini kendi ağzıyla yapıyor." şeklinde bahsetmektedir (Abacı, 2000).

Her hoyratın hem söz hem de giriş ve ara saz ezgisi, adlandırıldığı makama göre farklılık göstermektedir. Harput hoyratları okunurken mani den ayrı "Ağam, ağam" ya da "Ah virane bağlarda baykuşlar öter" gibi katma sözler kullanılmaktadır. Bu sözler de hoyratın türüne göre değişiklik göstermektedir. Bununla beraber hangi hoyrata hangi maninin okunacağı okuyucunun inisiyatifine kalmaktadır. Fakat yöre insanının genellikle belli makam türlerine belli manileri yakıştırdığı bilinmektedir (Abacı, 2000).

Fasıllarda ise hoyratlar genellikle aynı ya da benzer makamda, bir türkü ya da gazelden sonra okunmaktadır. Bazen iki türkü arasında bağlantıyı sağlamak amacıyla daha kısa bir ara hoyrat da okunabilmektedir. Bu ara hoyratlara ana hoyratların kısa bir çeşidi de denilebilmektedir. Örneğin Şirvan Hoyrat dört ağız okunurken, Şirvan ara hoyrat bir ağızdır ve genel olarak Şirvan Hoyrat'la aynı özellikleri taşımaktadır. Bununla beraber Tecnis adında bir uzun hava çeşidi de vardır ki bazı kaynaklarda Tecnis'in de bir hoyrat türü olduğu düşünülmektedir. Fakat Tecnis müzikal açıdan hoyrat ile benzerlik gösterse de güftesinin 6+7 = 11'li hece ölçüsüyle yazılması ve melodik yapısının da güftesine göre şekillenmesinden dolayı bu çalışma da Elazığ-Harput hoyrat türleri arasında incelenmemektedir.

Elazığ-Harput hoyrat türleri aşağıdaki gibidir:

Çizelge 6.2.

Eser No	**Hoyratın Adı**
1	Kesik Hoyrat
2	Kesik Hoyrat 2
3	Elezber Hoyrat
4	Şirvan Hoyrat
5	Şirvan Ara Hoyrat
6	Bağrıyanık Hoyrat
7	Beşiri Hoyrat
8	Versak Hoyrat
9	Muhalif Hoyrat
10	Muhalif Hoyrat 2
11	Kürdi Hoyrat
12	Kürdi Hoyrat 2
13	Hüseyni Hoyrat
14	Ölüm Hoyratı

15	Ölüm Hoyratı 2

6.3.3.1.Elazığ-Harput Hoyratlarında Kullanılan Maniler

Harput'da hoyratlar için pek çok mani meydana gelmiştir. Bu maniler her hoyrat ile söylenebildiği gibi, bazı maniler de daha çok sözlerin nağmelerle mana ve ahenk bakımından daha iyi kaynaştığı hoyratlarla söylenmiştir. Hiçbir mani hiçbir hoyrata ait olmamakla beraber prozodiyi yakalayan mani ve hoyratlar halk tarafından daha çok benimsenmiş, genellikle belli manileri belli hoyratlarda kullanmışlardır.

Kesinlik arz etmemekle beraber genellikle halk tarafından beraber okunan hoyratlar ile manileri aşağıdaki gibidir:

Beşiri Hoyrat 'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Sürme beni, sürme beni Her göze sürme beni. Eşikde kulun olam Kapıdan sürme beni.	Güne düştüm, güne düştüm Gölgeden, güne, düştüm. Felek gözün kör olsun! Dediğin, güne düştüm!.	O da bensiz, o da bensiz Od düştü, oda bensiz; Ne ben onsuz olurum, Ne olur o da bensiz.
Düşde gör, düşde gör Hayalde gör, düşde gör. Dostun kim? düşmanın kim? Hele bir kez düş de gör!	Oda yandı, oda yandı Od düştü, oda yandı Yar yatmış uyanmıyor, Vay beni, o da yandı!	Suda yandı, suda yandı Od düştü suda, yandı. Seğirttim su serpmeğe, Serpdiğim su da yandı.
Gülemem, gülemem Gül koklayıp, gül emem. Gönlü şad olan gülsün, Dertliyim ben gülemem.	Derde kerim, derde kerim Gam derer, derd ekerim. Yas tutma, deli gönül, Mevla, her derde kerim.	Gül eser, gül eser Bülbül uçar, gül eser. Bağmancı kadan alam, Yar yatağın, güle ser.
Serin eser, serin eser Yel vurur, serin eser. Bulaydım bir sadık yar, Koyaydım, serine, ser.	Ah o gözler, ah o gözler Yolumu ah, o, gözler. Yıkmadı dağlar beni, Yıkdı bir ahu gözler.	Ah o gözler, ah o gözler. Bakmıyor ah o gözler. Beni vuran, ok değil, Yardaki ahu gözler.
Yayanım, yayanım Çok ağrıyor, yar yanım Yavaş git, ben de yetem Atlı değil, yayanım.	Yayanım, yayanım Atlı değil, yayanım. Düştüm aşk ataşına Ya kurtulam, ya yanım.	Bir değüldür, bir değüldür Ağlattın, bir de güldür. Serin ver, sırrın verme, Her yiğit, bir değüldür.
Yüz anahtar, yüz anahtar Dil, kilit; yüz, anahtar. Kitlidir gönül evi, Açamaz yüz anahtar.		

Tablo 6.1.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 20,21)

Bağrıyanık Hoyrat'ta Kullanılan Tam Maniler		
Yar, yad oldum, yad oldum, Yüzün gördüm şad oldum. Geçtim kapun önünden, Yıkıldım berbad oldum.	Ülkerler, teraziler Gönlüm seni arzular. İsterim yanan gelem, Koymaz teres, dürzüler.	Ben murad atlısıyım, Meyvalar tatlısıyım. Yarım derde dermanmış,

		Ben onun dertlisiyim.
Gülümü, gülene ver, Koklayıp gelene ver. Gönül bir gonca güldür, Kadrini bilene ver.	Seherin vakti geçti, Bir yıldız aktı geçti. Dünya bir pencereymiş, Her gelen baktı geçti.	Bu haber, ne haberdir, Sinem kabar kabardır. Bir yanım kurt kuş yemiş, Bir yanım bihaberdir.
Eğirdim kelep ettim, Şam yolun, Halepettim. Ölmüyesi yar için, Ölümü talep ettim.	Garibim bu gülşende Baykuşlar ötüşende Gariplik ne çetinmiş, Baş yastığa düşende.	Dağları savuşamam, Yol bulup kavuşamam. Göz açtım seni gördüm, Ellerle yavuşamam.
Havalar serin oldu, Sevdiğim gelin oldu. Eski çimdiğim göller, Boy vermez derin oldu.	Ağam naçar ağlama, Gündür, geçer ağlama. Bu kapuyu kapayan, Bir gün açar ağlama.	Kır atın boynu kara, Binem gidem ılgara. Ya geelm, ya gelmiyem, Ağla ey bahtı kara.
At'ım araptır benim, Küp'üm şaraptır benim. Yarım küsmüş gidiyor, Halim haraptır benim.		

Tablo 6.2.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 34)

Kesik Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Oh olsun, oh olsun Kaş yay, kirpik oh olsun. Dostlar der yazık oldu, Düşmanlar der oh olsun.	Oh dalandı, oh dalandı Oh değdi, oh dalandı. Yetiş kabrim üstüne Örtüldü tahtalandı.	Yara sızlar, yara sızlar Ok değmiş yara sızlar. Yaralının halinden, Ne bilsin yarasızlar.
Alma yanı, alma yanı Kızarmış alma yanı. Nasıl kabre koyarlar, Muradın almayanı.	Yandı canım, yandı canım Tutuştu, yandı canım. Desem el beni kınar, Demesem yandı canım.	Daldanalam, daldanalam Dalım yok, daldan alam. Ben feleğe neyledim, Komaz ki daldanalam.
Yara benden, yara benden Deyinki yara, benden. Ne biter, ne tükenir, Ok senden, yara benden.	Sen beni, sen beni Yine tuttu sem beni. Derd için mi yarattın, Yaradanım sen beni.	Sağ olmaz, sağ olmaz Hasta adam, sağ olmaz. Bende ki yar yarası, Ölene tek sağalmaz.
Yarı yolda, yarı yolda Gördüm, ben yarı yolda. Tutmadı yar elimden, Kaldım ah yarı yolda.	Yaradan var, yaradan var Her derdi, yaradan var. Buna tabip neylesin Bende her yaradan var.	Uyan yar, uyan yar Seher oldu uyan yar. Ne duydun, neden küstün, El sözüne uyan yar.
Ter sinemi, ter sinemi Ter bürür ter, sinemi. Devri dönesi felek, Her işin tersine mi?	Acıyaydı, acıyaydı Yer bana acıyaydı. O nasıl tatlı dilmiş, Bu nasıl acı yaydı.	Dertli koyun, dertli koyun Ot yemez dertli koyun. Ben bu dertten ölürsem, Adımı dertli koyun.

Tablo 6.3.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 45,46)

Hüseyni Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Gamze derler, gamze deler Gam, vurur, gam, zedeler. Sinemi ok delemez, Dilerse gamze deler.	Dalda yeri, dalda yeri Bülbülün dalda yeri. İki gönül bir olsa, Tez bulur dalda yeri.	Yazı bilmem, yazı bilmem Okurum, yazı bilmem. Bu kız burda kışladık, Gelecek yazı bilmem!
Beni böyle, beni böyle Sen ettin beni böyle! Dinsiz iman geldi, Görünce beni böyle.	Günde ben, günde ben Yüzün görem günde ben. Sen zülüf gölgesinde, Ko ki yanam günde ben!	Ben de yetim, ben de yetim Sen öksüz, ben de yetim! Sürme murad atını, Usul git, ben de yetim.
Gül gelene, gül gelene Ver deste gül, gelene. Kesme gülün dalını, Yar gele, gölgelene.	Yara bir, yara bir Derdim açam yara bir! Yüz yerde yüz yaram ver, El sanır ki yara bir!	Dağ ilanı, dağ ilanı Dağdadır dağ ilanı. Olam zülfün çobanı, Topluyam dağılanı.
Al ataş, al ataş Yanakların al ataş. Yandı yürek kül oldu, Carıt getir al ataş.	Gül dikene, gül dikene Sarılmış gül, dikene. Göz yaşım , göze oldu, Bahçede gül dikene.	Yanan ağlar, yanan ağlar Yar diye yanan ağlar! İki baş bir yasdıkda, Evvel uyanan ağlar.
Gül eller, gül eller Pamuk eller, gül eller. Yiğit aşka düşende, Deli deyin, gülerler.	Her aylar, her aylar Her haftalar, her aylar. Görmeden ben ay yüzün, Geçti çok seher, aylar.	Nem eyler nem eyler Sular coşar, nem eyler. Dost kadrini bilmiyen Ayrı düşmüş, ne meyler?!
Dişden ağlar, dişden ağlar Humar göz, dişden ağlar. Bel, kemerden incinir; Al yanak dişden ağlar.	Şuma derdim, şama derdim Kaldı akşama derdi. Topluyam, bir yük edem, Yolluyam Şam'a derdim.	Bu handan, bu handan Kervan kalkar bu handan. Kes zülfün mezad eyle, Kurtar beni bu (Han) dan.
Akşamlar, akşamlar Oldu yine akşamlar! Yerliler eve gider, Garip nerde akşamlar?	Yavrular, yavrular Kuş yuvada yavrular. Avcı gözün kör olsun, Öksüz kalmış yavrular!	

Tablo 6.4.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 56,57)

Kürdi Hoyrat'ta Kullanılan Tam Maniler		
Dağda duman yeri var, Kaşda keman yeri var. Çöz göğsün düğmesini, Sende güman yeri var.	Dağ ayrı, duman ayrı; Kaş ayrı, keman ayrı. El bizi çok kınıyor, Gezek bir zaman ayrı!	Dağ başı duman oldu, Şen günüm, yaman oldu. Bana dert olan dilber, Ellere derman oldu!
Dağ başında bir kuzu Büklüm büklüm boynuzu. Burda bir garip ölmüş, Ne oğlu var, ne kızı?!	Ayrıldım gülüm senden, Saçı sünbülüm senden! Araya dağlar girse, Kesilmez yolum senden!	Ayrıldım özlerinden, O şirin sözlerinden. Bileydim ayrılık var, Öperdim gözlerinden.
Ayrıldım yoldaşımdan, Göl oldu göz yaşımdan! Masdar dağı ben miyim? Duman kalkmaz başımdan!	Ayrıldım kavuşamam, Dağları savuşamam. Göz açtım seni gördüm, Ellerle yavuşamam.	Bu bağa lale düştü, Güle, velvele düştü! Yazığım geldi güle, Gül elden ele düştü.
Düştüm kötü çağlara, Gün yavuşmaz bağlara. Yarında ayrı düşen, Nasıl düşmez dağlara?!	Bülbül koydum kafese, Meftunum güzel sese. Maşallah deyin dostlar Uğramasın nefese.	Bil dal kestim fişneden, Sarhoş oldum içmeden. Sinemde yar yarası, Ölenetek işleden.
Karabağ da talan var, Beni derde salan var.	Aslım Karabağ'lıdır, Başım yara bağlıdır.	Bülbül güle mi geldin? Laldın, dile mi geldin?

Açılın yana dağlar, Gözü yolda kalan var.	Çözme tabip yaramı, Yar eliyle bağlıdır.	Bildin gülde vefa yok, Bile bile mi geldin?!
Halıyı koydum yüke, Yedi kat büke büke. Ben yarımdan ayrılmam, Etseler tike tike!	Bu dağın oylumuna, Kuş konar yaylımına. Eğil gözlerin öpem, Geldik yol ayrımına!	Saçın, örene kurban; Örüp, dürene kurban; Yıl oldu görmiyeli, Seni görene kurban!
Çağırdım yana yana, Yar uykudan uyana. Çağırmakdan ne fayda, Kedinden olmuyana.	Gel, beni bir hal eyle, Kes zülfün çangal eyle. Ayrılık gerçek oldu, Gel hakkın helal eyle.	Bülbül okudan oldum. Sünbül kokudan oldum. Senin aşkın düşeli, Gece uykudan oldum!
Kara eşiğin taşı, Yandı bağrımın başı. O yar burdan gideli, Durmaz gözümün yaşı.	Yar gülüp ele baksın. Kes bağrım, kanım aksın. Dostlar ağlasın bize, Düşmanlar çiçek taksın.	Çitin ucu cengaı, Ceng ile aldım yarı! Gören maşallah desin, Değmesin el nazarı.

Tablo 6.5.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 63,64)

Şirvan Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Dolan gözler, dolan gözler. Dolanmış dolan, gözler. Bana derler, ağlama, Durmuyor dolan gözlet.	Gül üşüdü, gül üşüdü, Çiğ düştü, gül üşüdü. Bülbül, kanadın topla, Daldan al, gül üşüdü.	Yedin beni, yedin beni. Kurd oldun yedin beni. Ben, seni uğrun sevdim, Sen ele yerdin beni.
Bayalı geldim, bayalı geldim. Sinene dayalı geldim. Dilim der, yüz yaşadım, Gönlüm der, bayalı geldim.	Karşım alam, karşım alam. Oturam, karşım alam. Desem, bana ne murad Yarıma karşı: Balam!	Oku yara, oku yara. Yaz derdim, oku, yara. Sinemde yer kalmadı, Meğer ok oku yara.
Gül düğümü, gül düğümü. Açılmış, gül düğümü. Felek, gel isbat eyle! O yarsız güldüğümü.	Gülmemeden, gülmemeden. Ağlarım, gülmemeden Olaydım, yavru kuzu, Emeydim gül memeden.	Düşmemeye, düşmemeye. Ah süt em, düş memeye. Düşenin dostu olmaz, Cahd eyle düşmemeye.
Buda beni, buda beni. Kes beni, buda beni. Zülfün ejderha olmuş, Korkarım yuda beni.	Bahçe mi yar, bahçe mi yar. Sarartdın bahçemi yar! Ağzından, gül kokuyor, İçerin bahçe mi yar?	Ben diyemem, ben diyemem. Ölürüm ben, diyemem. Al yanakda, diş yeri, Ben buna ben diyemem.
Yar içerden, yar içerden. Kes bağrı, yar, içerden. Gözüm kapıda kaldı, Çıkmadı yar içerden.	Yara benden, yara benden. Ok senden, yara benden. Yaram derine düştü, Söyleyin yara benden.	Yara benden, yara benden. Söyleyin, yara benden; Sinemde yar yarası, Eylenmez yara benden.
Kara gözler, kara gözler, Karadır kara, gözler. Gemim deryada kaldı, Yelkenim kara gözler.	Beze kurban, beze kurban. Gül, yüzün beze, kurban. Ya beni, size götür, Ya sen gel bize kurban.	Sana dağlar, sana dağlar. Kar yağmış, sana dağlar. Tutam da yar elinden, Gezem çok sene dağlar.
Böyle bağlar, böyle bağlar. Yar başın böyle bağlar, Gül açmaz, bülbül ötmez, Yıkılsın böyle bağlar.	Bahtıyarım, bahtıyarım, Gönülde, tahtı yarım. Yüzünde, göz izi var, Sana kim bahtı yarım?!	Dil yâre, dil yâre, Dudak yâre, dil yâre. Gözüm yarı görürse, Neler söyler o yâre.
Diz meze, dil meze		

Dudak meze, dil meze. Gönül verdim bilmedim, Kadir kıymet bilmeze.

Tablo 6.6.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 88-90)

Elezber Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Murad ağlar, murad ağlar Çay coşmuş, Murad ağlar. Kimi muradın almış, Kimi namurad ağlar!	Güle damlar, güle damlar Gül suyu, güle damlar. Kim öğretmiş bülbülü, Her seher güle damlar.	Bildiğimi, bildiğimi Şaşırdım bildiğimi. Aşkından tanıyamım, Dostumu, bildiğimi.
Yayanım, yayanım Atlı değil, yayanım. Düşmüşüm aşk oduna, Ya kurtuldum, ya yanım.	Çimen yerde, çimen yerde Su çıkar, çimen yerde. Yarıma daldanalam, Soyunup çimen yerde.	Dilen gez, dilen gez Yoksullan gez, dilen gez. Gurbette bay olmadan, Gel yurdunda dilen gez.
Yanan yar, yanan yar Tutuşan yar, yanan yar Koyma el umudunda Götür beni yanan yar.	Ne mestim, ne mestim! Ne sarhoşum, ne mestim! Her gören bir hoş olur, Seni görene mestim.	Bende mestim, bende mestim Sen sarhoş, ben de mestim. Benim şarabım sensin, Seni görene mestim.
Budala, budala Bülbül konmuş bu dala. Olmuşum yar delisi, Bana derler budala.	Sına beni, sine beni Sor beni, sına beni. Çoklar sardı, sen de sar, Yar sina, sina beni.	Yara var, yara var Gülmez gönül, yara var. Derdim tabipler bilmez, Sor vefasız yara var.
O da senin, o da senin Kurulmuş oda senin. Bir kuru cana kaldım, Dilersen o da senin.	Güle naz, güle naz Bülbül eder güle naz. Gezdim gönül bağını, Ağlayan çok gülen az.	Yarım yarım, yarım yarım Doldur ver, yarım yarım. Çıkam dağlar başına, Çağıram: yarım! yarım!
Suçu benden, suçu benden Su çıkar su, çimenden. Mevlam suçumdan geçmiş, Kim sorar suçu benden.	Fişneden, vişneden Bir dal kestim vişneden. Bu yara, yar yarası, Ölene tek işleden.	Divan gider, divan gider Kurulmuş divan gider. Bülbül dalan güvenme, Yel eser, yuvan gider.
Yarım aydır, yarım aydır On beş gün, yarım aydır. Gökte ki ayı nedem, Karşımda yarım, aydır.		

Tablo 6.7.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 110,111)

Versak Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Al yanaktan, al yanaktan Gül kokar, al yanaktan. Dalda yaprak kalmadı, Yarama bağlamaktan. Denizler coşa geldi, Göz yaşı çağlamaktan. Gidin o yara deyin, Düştüm elden ayaktan Ver bana bir gül dedim	Uy anam, uy anam Çürüdü yerde yanım. Baş koyam yar dizine, Kış yatam, yaz uyanam. Kerem bu derde yanmış, Korkarım ben de yanam. Ben derdimi söylesem, İçinden der uy anam. Derdime bir yanan sen,	Güle damlar, güle damlar Gül suyu güle damlar. Kendi gül, meclisi gül, Oturmuş gül adamlar. Bülbül yuvasın kurmuş, Her seher güle damlar. Asmalar dama çıkmış, Bağ olmuş, güle damlar. Bu dam, gül bahçesi mi

Al dedi al, yanaktan.	Ağla bana, uy anam.	Gül yüzler, gül endamlar.
Güle naz, güle naz Gül eder, bülbüle naz. Geçtim hasret bağından, Ağlayan çok, gülen az. Gülün de devri dönmüş, Bülbül eder, güle naz. Har olmuş gönül bağı, Diken en çok, gül en az. Yar şimdi niyaz bilmez, Eder, her müşküle, naz.		

Tablo 6.8.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 129,130)

Muhalif Hoyrat'ta Kullanılan Kesik Maniler		
Keman titrer, keman titrer Yay titrer, keman titrer. Gözüm yarı görende, Yüreğim yaman titrer.	Yara beni, yara beni Yedi, yüz yara beni. Bu derdi, tabip bilmez, Götürün yara beni.	Gül almaya, gül almaya Dolanmış gül almaya. Yarım kimin haddi var, Elimden gül almaya.
Yara bak, yara bak Her yanımda, yara bak. İçerim göz göz olmuş, Beni görmez, yara bak.	Yüz yerde, yüz yerde Yüz yaram var, yüz yerde. Felek boynumu büktü, Beni koydu yüz yerde.	Dalda yeri, dalda yeri Bülbülün dalda yeri. İki gönül bir olsa, Tez bulur dalda yeri.
Sana beni, sana beni Yar! Kul et, sana beni. Çoklar sardı sınadı, Sen de sar, sına beni.	Yanan yar, yanan yar Tutuşam yar, yanan yar. Acep o gün olur mu, Yanım verem, yandan yar	Gül memenden, gül memenden Gül kokar gül, memenden. Gönlüm ververan olmuş, Kaş çatıp, gülmemenden.
Yarım alma, yarım alma Kızarmış, yarım alma. Azrail kurban olam, Canım al, yarım alma.	Eski yaram, eski yaram Sızılar eski yaram. Sandın vaz mı geçmişim, Ben yine eski yaram.	Eski yara, eski yara Yalvaram, eski yara. Açma tabib yaramı, Bu yara, eski yara.
Uçam ben, uçam ben Kanadım yok, uçam ben. Derdim bir somat değil, Her gelene açam ben.	Gel umut, gel umut Git ayrılık, gel umut. Bu dert yeni dert değil, Bana derler gel unut.	Hava bulut, hava bulur Adem yel, Havva bulut. Aşığa, ta ezelden, Gök melül, hava bulut.
Şir azdır, şir azdır İsfıhan'dır, Şiraz'dır. Çocuk ağlar, süt ister, Meme küçük, şir azdır.	Al benden, al benden Yeşil senden, al benden. Ya benim muradım ver, Ya bu sevdan al benden.	Yandı canım, yandı canım Tutuştu, yandı canım. Desem el beni kınar, Demesem yandı canım.

Tablo 6.9.

(Kaynak: Memişoğlu, 1988: 143,144)

7. ELAZIĞ-HARPUT HOYRATLARININ MUSIKİ YÖNÜNDEN İNCELENMESİ



Şekil 7.1.

Keskik Hoyrat devamı - 2



Şekil 7.1.

Kesik Hoyrat devamı - 3



Oh olsun, oh olsun
Kaş yay kirpik ok olsun
Dostlar der, yazık oldu
Düşmanlar der oh olsun

Şekil 7.3.

7.1.Kesik Hoyrat

Harput'ta 'Muhayyer' makamında okunan hoyrata 'Kesik Hoyrat' denmektedir. Kesik hoyrat genellikle Muhayyer faslının sonlarına doğru bir türkü veya şarkının ardından okunmaktadır. Harput yöresine ait olan Muhayyer makamı Klasik Türk Müziği'nde yer alan Uşşak ve Hüseyni makamlarını andırmaktadır. (Sunguroğlu, 2013)

Kesik hoyratın nadir olarak yöre de ki uzun hava türlerinden biri olan Divan'ın arasında da okunduğu bilinmektedir.(Elazığ Valiliği, 1999)

İsteğe göre ilk iki veya son iki mısra birleştirilerek de okunduğu gibi bazı Kesik hoyratların dörtlüklerinin ardından iki ya da üç mısralık katma sözler söylenildiği de görülmüştür. (Turhan-Taşbilek, 2009)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.4.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 10/8'lik Aksak Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici-Çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire çargah perdesi ile başlamış, dügah ve neva perdeleri arasında gezinerek dügahta Uşşak'lı kalış yapmıştır. Neva perdesi ile seyire devam etmiş, hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hüseyni'li kalış göstermiştir. Seyire tiz çargah perdesi ile devam etmiş, tiz neva ile muhayyer perdeleri arasında gezinip dügah perdesinde kalış yapmıştır. Ardından neva perdesi ile seyire devam etmiş, hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hüseyni'li kalış yaparak söz kısmına girmiştir. Birinci mısrada tiz çargah perdesi ile seyire başlamış, tiz neva ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra muhayyerde Uşşak'lı kalış yapmıştır. Ardından tiz segah perdesi ile devam ederek neva perdesinde Rast'lı kalış göstermiştir. Saz bölümünde çargah perdesi ile seyire başlamış ilk iki ölçüde çargah ve segah, üç ve dördüncü ölçüde ise çargah ve rast perdeleri arasında gezinip dügahta

kalış göstermiştir. Neva perdesi ile seyire devam etmiş hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta kalış yaparak söz bölümüne girmiştir. İkinci mısra da tiz çargah perdesi ile seyire başlamış, tiz hüseyni perdesini de alarak muhayyerde Hüseyni'li kalış yapmıştır. Tiz çargah perdesi ile seyire devam etmiş, tiz çargah ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra nevada Rast'lı kalış yapmıştır. Bu bölümde birinci ve ikinci mısralar arasındaki saz bölümü tekrar edilmiştir. Üçüncü mısra tiz neva perdesi ile başlamış, tiz neva ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek önce muhayyerde Uşşak'lı sonra ise nevada Rast'lı kalış göstermiştir. Gerdaniye perdesi ile seyire devam etmiş, muhayyer perdesine çıktıktan sonra acem perdesini de alarak dügah perdesine inmiş ve dügahta Uşşak'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Saz bölümünde acem perdesi ile seyire başlamış, gerdaniye ve çargah perdeleri arasında gezindikten sonra buselik hissettirilerek nevada kalış yapmış ve neva perdesi ile seyire devam etmiştir. Hüseyni perdesini de alarak kademeli şekilde dügah perdesine inmiş ve dügahta Uşşak'lı kalış yaparak söz bölümüne girmiştir. Dördüncü mısra acem perdesi ile başlamış, gerdaniye ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesine inmiş ve dügahta Hüseyni'li kalış yapmıştır. Hüseyni perdesi ile seyire devam etmiş, eviç perdesini alarak tiz çargah perdesine kadar çıkmıştır. Ardından acem perdesini alarak segahta Eksik Ferahnak'lı kalış yapmış ve karara dügahta Hüseyni'li kalış yaparak gitmiştir.

KESİK HOYRAT



Şekil 7.5.


Kesik Hoyrat devamı - 2
Serbest
Hele ki ba
Gözüm
ka pın da kal dı yar yar
Gö züm
ka pı da kal dı
ha yin yar
Saz....

Şekil 7.6.


Kesik Hoyrat devamı - 3
Serbest
Helegurban
Çık
ma dın
yar
i çer
den
i
çer den
Felekey
le me
Acı söy
le me
gur ban
EZME BÖLÜMÜ
Saz...

Şekil 2.7.

Kesik Hoyrat devamı - 4



Oğul oğul	Yar içerden, yar içerden	nedem ben
Ağam	Kes bağrımı yar içerden	ölem ben
Hele kibarım	Gözüm kapında kaldı	yar yar hain yar
Hele gurban	Çıkmadın yar içerden	içerden
	Felek eryleme acı söyleme gurban	
Ah	Gözüm kapında kaldı	
Hele zalım	Çıkmadın yar içerden	ey ey gurban

Şekil 7.8.

7.2.Kesik Hoyrat 2

Yöre insanı tarafından kabul edilmiş, melodik açıdan özgün bir başka Kesik Hoyrat örneğidir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.3.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 10/8'lik Aksak Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici-çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, tiz çargaha yöneldikten sonra neva perdesinde Rast'lı kalış göstermiştir. Neva perdesi ile seyire devam etmiş, tiz çargah ve eviç perdeleri arasında gezindikten sonra acem perdesini de alarak dügahta Uşşak'lı kalışlar göstermiştir. Segah perdesi ile devam eden seyir tekrar dügahta Uşşak'lı kalış yaptıktan sonra tiz çargah ve muhayyer perdeleri ile ayak vererek birinci mısraya girmiştir. Tiz çargah perdesi ile başlayan seyir tiz neva perdesini de alarak tiz çargah perdesi civarında gezinerek önce muhayyerde Uşşak'lı kalışlar göstermiş sonra da neva perdesinde Rast'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Giriş sazının ilk iki ölçüsünü tekrarladıktan sonra tiz dik buselik perdesi ile seyire devam etmiş, tiz neva ve gerdaniye perdeleri arasında gezinerek önce muhayyerde Uşşak'lı, ardındanda tiz hüseyni perdesini alarak muhayyerde Hüseyni'li kalış göstererek ikinci mısraya girmiştir. Tiz çargah perdesi ile başlayan seyir tiz neva ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek muhayyerde Uşşak'lı kalışlar gösterdikten sonra neva perdesinde Rast'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde giriş sazının ilk dokuz ölçüsünü tekrarladıktan sonra tiz neva perdesine yönelip muhayyerde Uşşak'lı kalış yaparak üçüncü mısraya girmiştir. Tiz dik buselik perdesi ile başlayan seyir tiz çargah perdesinde uzun kalışlar yaptıktan sonra tiz neva perdesine yönelmiş, tiz neva civarında gezinerek muhayyerde Uşşak'lı kalışlar yapmıştır. Tiz çargah perdesi ile devam eden seyir önce neva perdesinde Rast'lı ardından da muhayyer perdesinde çeşnisiz kalış göstermiştir. Seyir muhayyer perdesi ile devam etmiş, tiz dik buselik ve çargah perdeleri arasında üçlemelerden oluşan uzunca bir bölümün ardından önce

neva sonea da dügah perdelerinde çeşnisiz kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Saz bölümünde seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, acem perdesini alarak gerdaniye ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde Buselik dörtlüsünü göstermiştir. Neva perdesi ile devam eden seyir dügahta Uşşak'lı kalış yaparak söz bölümüne girmiştir. Seyir gerdaniye perdesi ile başlamış acem perdesini alarak neva da Buselik dörtlüsü ile kalışlar göstermiştir. Gerdaniye perdesi ile devam eden seyir önce dügahta Hüseyni'li sonra neva da çeşnisiz kalış yapmış, neva perdesinde Rast'lı kalış gösterdikten sonra dügahta çeşnisiz kalış yaparak karara gitmiştir.

ELEZBER



Şekil 7.4.

Elezber Devamı - 2



Ağam Yara bende, yara bende
Oğul Sağalmaz yara bende
Oğul Yalvarmam gardaş tabiplere yalvarmam
Oğul Yalvaram yara bende

Şekil 7.5.

7.3.Elezber Hoyrat

Elezber hoyrat ismini Harput yöresine ait olan Elezber makamından almıştır. Elezber hoyrat fasıllarda şarkı ve türkülerin arasında okunduğu gibi genellikle hoyrattan sonra Harput uzun hava türlerinden biri olan Maya'ya geçildiği de bilinmektedir. (Sunguroğlu, 2013)

"Kelime anlamı (bazılarına göre), 'yürekten söylenen, yakıcı' anlamlarını taşıyan Elezber; bir görüşe göre de içinde Arazbar geçkiler kullanıldığı için 'Arazbar Hoyrat' denilen, sonradan halk ağzında 'Elezber Hoyrat'a dönüşen bir terimdir." (Taşbilek, 2012)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.12.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva (Mısra sonlarında ki bitişlerde uzun kalışlar yaparak segah perdesi de güçlendirilmiştir.)

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici-çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire neva perdesi ile başlamış, segah ve hüseyni perdeleri arasında gezinerek önce dügahta Hüseyni beşlisini göstermiş, ardından da dügahta Uşşak'lı kalış yapmıştır. Dügah perdesi ile seyire devam etmiş, eviç perdesini de alarak rast perdesinde Rast'lı kalış göstermiştir. Ardından Seyire eviç perdesi ile devam etmiş, dügah perdesinde kalış yaparak dügah-neva atlaması ile söz bölümüne girmiştir. Birinci mısrada neva perdesi ile seyire başlamış, neva ve segah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Uşşak'lı kalış yapmıştır. Ardından neva perdesi ile başlayıp segahta kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Giriş sazındaki seyirin aynısını göstererek ikinci mısraya geçmiştir. Neva perdesi seyire başlamış, segah ve neva perdeleri arasında gezinerek dügahta Uşşak'lı kalış göstermiştir. Seyir neva perdesi ile devam etmiş, segah perdesinde kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde giriş sazını tekrarlayıp üçüncü mısraya giriş vermiştir. Üçüncü mısra neva perdesi ile seyire başlamış, birinci ve ikinci mısrada olduğu gibi neva ve segah perdeleri arasında gezinerek dügahta Uşşak'lı kalış göstermiştir. Neva perdesi ile seyire devam ederek segahlı kalış ile mısrayı bitirmiştir. Giriş sazını tekrarladıktan sonra neva perdesi ile

dörüdüncü mısraya başlamıştır. Neva ve segah perdeleri arasında gezinerek dügahta uşşaklı kalışlar göstermiştir. Dügah perdesi ile seyire devam ederek eviç perdesini almış, dügahta Uşşak'lı kalışlar gösterdikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak karara gitmiştir.

ŞİRVAN HOYRAT

Çalan: Hüseyin SEKÜ
Okuyan: Lokman TASALI



Şekil 7.13.

Şirvan Hoyrat devamı - 2



Şekil 7.14.

Şirvan Hoyrat devamı - 3



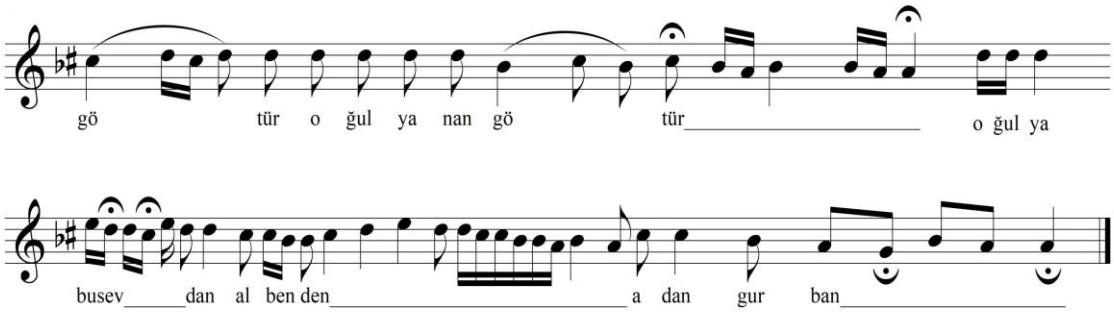
Şekil 7.15.

Şirvan Hoyrat devamı - 4



Şekil 7.16.

Şirvan Hoyrat devamı - 5



Dolan gözler, dolan gözler
Durmuyor dolan gözler
Bana derler ağlama
Durmuyor dolan gözler

Al benden, al benden
Yeşil senden al benden
Beni yanan götür oğul
Ya bu sevdan al benden

Şekil 7.17.

7.4.Şirvan Hoyrat

Harput'ta gelin evden alınırken Şirvan Hoyrat okunması gelenek haline gelmiştir, bu sebeple bu hoyrata 'Gelin Hoyratı' ya da 'Düğün Havası' da denmektedir. Ayrıca herhangi bir düğün olduğunda Harput'taki gençlerin damadı gece gezmesine çıkarttıkları ve çalgılar eşliğinde yapılan bu eğlence sırasında Şirvan Hoyrat okudukları da bilinmektedir. (Elazığ Valiliği, 1999)

Son derece hareketli ve neşeli bir yapıya sahip olan Şirvan Hoyrat, Türk Müziğinde ki Bayati, Uşşak ve Hüseyni makamlarını andıran ezgisel yapıların ardından ve genellikle yüksek tempolu türkülerle beraber söylenmektedir. (Sunguroğlu, 2013)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.18.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 10/8'lik Aksak Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici-çıkıcı bir seyir izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire ırak perdesi ile başlamış, neva ile ırak perdeleri arasında gezinerek dügahta Hicaz dörtlüsü ile kalışlar göstermiştir. Neva perdesi ile seyire devam ederek hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hicaz'lı kalışlar yapmıştır. Ardında ırak perdesini de alarak dügahta Hicaz dörtlüsünü gösterip söz kısmına girmiştir. Serbest olan söz bölümünde neva perdesi ile birinci mısraya başlamış, hüseyni ve nim hicaz perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hicaz'lı kalış yapmıştır. Ardından güçlü olan neva perdesinde de kalış göstererek birinci mısrayı bitirmiştir. Giriş sazında ki seyirin aynısını göstererek ikinci mısraya geçmiştir. Neva perdesi ile başlayıp, hüseyni ve nim hicaz perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hicaz'lı kalış yaparak ikinci mısrayı bitirmiştir. Saz bölümüne dügah perdesi ile başlayıp ırak perdesini de alarak tekrar dügahta Hicaz'lı kalış göstermiştir. Nim hicaz perdesi ile seyire devam etmiş, hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hicaz'lı kalışlar göstermiştir. Neva perdesi ile devam ederek gerdaniye perdesine çıkmış, eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek önce neva da Rast'lı, sonra ise

acem perdesini alarak neva da Buselik'li kalış yapmıştır. Tekrar eviç perdesi ile neva da rastlı kalış yaptıktan sonra saz bölümünü bitirip üçüncü mısraya girmiştir. Gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra neva da Rast'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. İkinci ve üçüncü mısralar arasında bulunan saz seyirinin aynısını göstererek dördüncü mısraya geçmiştir. Eviç perdesi ile seyire başlamış, muhayyer ve çargah perdeleri arasında gezinip, dügahta Hicaz'lı kalış yaparak ilk dörtlüğü bitirmiştir. Bu bölümde giriş saz seyirinin aynısını gösterdikten sonra ikinci bir dörtlük ile esere devam etmiştir. Eserin ikinci dörtlüğün de saz bölümüne sadece ilk iki ve son iki mısraların arasında yer verilmiştir. Birinci mısranın seyiri neva perdesi ile başlamış hüseyni ve nim hicaz perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalış yaparak ikinci mısraya geçmiştir. Neva perdesi ile başlayan seyir dügahta Hicaz'lı kalış göstermiştir. Dügah perdesi ile başlayıp, neva perdesinde kalış gösteren çok kısa bir saz bölümünün ardından üçüncü ve dördüncü mısraların bulunduğu söz kısmına girmiştir. Üçüncü mısra neva perdesi ile başlayıp hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalış yaparak dördüncü mısraya geçmiştir. Seyir neva perdesi ile devam etmiş, hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hicaz'lı kalış yaparak karar gitmiştir. Eser giriş sazında seyire ırak perdesi ile başlamış, neva ile dügah perdeleri arasında gezinerek dügahta Hicaz dörtlüsü ile kalışlar göstermiştir. Neva perdesinde uzun kalışlar yaparak seyire devam etmiş, hüseyni ve kürdi perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesinde Hicaz'lı kalışlar yapmış, neva perdesi ile ayak vererek üç mısranın bulunduğu söz bölümüne girmiştir. Birinci mısra da neva perdesinde uzun kalışlar yaparak seyire başlamış, nev ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalış yaparak ikinci mısraya girmiştir. Kürdi perdesi ile başlayan seyir ikinci ve üçüncü mısrayı beraber alarak neve ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesinde Hicaz dörtlüsü ile kalış yaparak karara gitmiştir.

ŞİRVAN ARA HOYRAT

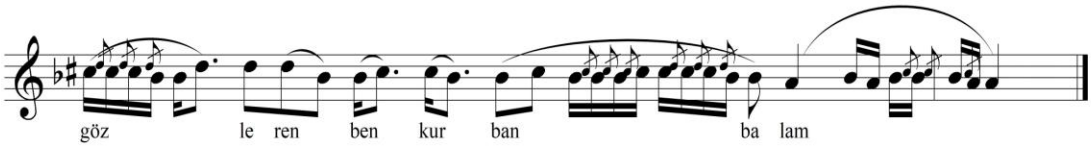
Yöresi: Elazığ
Kaynak: Kemal Yeniceli

Derleyen: Şemsettin Taşbilek
Notalayan: Şemsettin Taşbilek



Şekil 7.19.

Şirvan Ara Hoyrat devamı - 2



Hele yavrum	Murad ağlar, murad ağlar	aman
Valla	Çay coşmuş murad ağlar	
Di gel	Kara gözleren ben kurban	balam

Şekil 7.20.

7.5.Şirvan Ara Hoyrat

Şirvan hoyratla hemen hemen aynı özellikleri taşımakla beraber Şirvan Ara hoyrat'ta maninin tamamı tek ağızda okunur ve bitirilir, bu nedenle Şirvan Hoyrat'ın özeti niteliğini taşımaktadır. Fasıllarda türkülerin arasında geçiş sağlamak amacıyla okunduğu gibi düğünlerde ve kız evinden gelin alınırken de okunduğu bilinmektedir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.21.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 10/8'lik Aksak Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici- çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında ırak perdesi ile seyire başlayıp hicaz dörtlüsünü göstererek dügah perdesinde kalışlar yapmıştır. Güçlü neva perdesinde uzun kalışlar yaparak seyire devam etmiş, hüseyni ve segah perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesinde hicazlı kalışlar gösterip neva perdesiyle ayak vererek dörtlüğün bir arada bulunduğu söz bölümüne girmiştir. Birinci mısra da neva perdesi ile seyire başlamış, dügah ve hüseyni perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalış yaparak ikinci mısraya geçmiştir. Seyir kürdi perdesi ile devam etmiş, neva-dügah atlaması yaparak neva perdesi civarında gezindikten sonra segah perdesi ile çeşnisiz kalış göstererek mısrayı bitirmiştir. Üçüncü mısra da seyir neva perdesi ile başlayıp neva perdesi civarında gezinerek segah perdesinde kalış yaparak dördüncü mısraya geçmiştir. Seyir segah perdesi ile başlayıp inici bir yapı izleyerek dügah perdesine inmiş ve dügah ta hicazlı kalış yaparak karara gitmiştir.

Bağrıyanık



Şekil 7.22.

Bağrıyanık Devamı-2



Gül deseni, gül deseni
Kokladım gül de seni
Gözlerin menevşedir
Yanağın gül deseni

Şekil 7.23.

7.6.Bağrıyanık Hoyrat

"Hüseyni ve Bayati makamları üzerine okunan hoyratlara da Bağrıyanık Hoyratı denir. Bağrıyanık, bu makamlarda okunan herhangi bir bestenin arasına girebildiği gibi Hicaz, Uşşak, İbrahimiye makamları arasında da girebilir, girerse cazip olur." (Sunguroğlu, 2013)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.24.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Hüseyni

Usulü: Saz bölümleri 10/8'lik Aksak Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: Çıkıcı bir seyir izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire Çargah perdesi ile başlamış, hüseyni ve çargah perdeleri arasında gezinerek neva da kalışlar göstermiştir. Güçlü olan hüseyni perdesi ile seyire devam etmiş ve dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yapmıştır. Ardından hüseyni ve neva perdeleri ile ayak vererek söz kısmına girmiştir. Birinci mısrada hüseyni perdesi ile seyire başlamış, hüseyni ve çargah perdeleri arasında gezinerek çargah perdesinde kalış yapmıştır. Giriş sazındaki seyrin aynısını göstererek ikinci mısraya geçmiştir. Hüseyni perdesi ile seyire başlamış, hüseyni ve çargah perdeleri arasında gezindikten sonra çargah perdesinde kalış göstermiştir. Bu bölümde giriş sazının seyrini tekrarladıktan sonra üçüncü mısraya giriş vermiştir. Hüseyni perdesi ile seyire başlamış, çargah ve hüseyni perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalış göstermiştir. Seyire neva perdesi ile devam ederek hüseyni ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügahta Hüseyni'li kalış göstermiştir. Neva perdesi ile devam ettikten sonra dügahta Uşşak'lı kalış yaparak karara gitmiştir.

Beşiri Hoyrat



Şekil 7.25.

Beşiri Hoyrat devamı - 2



Şekil 7.26.

Beşiri Hoyrat devamı - 3



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

Şekil 7.27.

7.7.Beşiri Hoyrat

Beşiri Hoyrat adını Harput yöresinde var olan Beşiri makamından almaktadır. Beşiri makamı Türk müziği makamlarından Mahur, Rast, Çargah, Sazkar, Suzidilara ve Zavil makamlarından özellikler taşımakta bu nedenle de Taşbilek, Beşiri makamının bu makamların hepsini kapsadığı fikrini benimsemektedir. (Taşbilek, 2012)

Harput'ta icra edilen Rast ve Acem Aşiran fasıllarının sonlarına doğru okunan türkülerin arasında söylenmektedir. (Sunguroğlu, 2013)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.28.

Durağı: Rast

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 4/4'lük Sofyan usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazına seyire gerdaniye perdesi ile başlamış muhayyer ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra gerdaniyede kalışlar yapmıştır. Neva perdesi ile seyire devam etmiş, sümbüle ve acem perdelerini alarak neva perdesinde Buselik'li kalış göstermiştir. Çargah perdesi ile seyire devam etmiş, gerdaniye perdesine çıktıktan sonra çargahta Çargah'lı kalış yapmıştır. Rast perdesinden neva perdesine yönelerek nim hicaz ve dik kürdi perdelerini alıp rast perdesine Nikriz beşlisi ile gelmiş ve söz bölümüne girmiştir. Birinci mısrada gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, muhayyer ve neva perdeleri arasında gezinerek gerdaniye perdesinde kalış yapmıştır. Giriş sazındaki seyirin aynısını göstererek ikinci mısraya geçmiştir. Seyir tiz çargah ile başlayıp muhayyerde Uşşaklı kalışlar gösterdikten sonra neva perdesine inmiş ve neva da Rast'lı kalış yapmıştır. Giriş sazını tekrarlayarak söz bölümüne girmiştir. Bu bölümde üçüncü ve dördüncü mısraların bir arada olduğu bir seyir yapısı izlenmiştir Seyir tiz çargah perdesi ile başlayıp muhayyerde Uşşak dörtlüsünü göstererek dördüncü mısraya geçmiştir. Gerdaniye perdesi ile devam ederek neva perdesinde Rast gösterip acem perdesini de alarak nevada Buselik'li kalış yapmıştır. Hüseyni perdesi ile seyire devam etmiş, nim hicaz ve dik kürdi perdelerini de alarak hüseyni

ve rast perdeleri arasında gezindikten sonra rast perdesinde Nikriz beşlisi ile asma kalış göstermiştir. Ardından muhayyer perdesine çıkıp tekrar dügah perdesine inerek dügahta Uşşak'lı kalış gösterip karara rast perdesinde Rast ile gitmiştir.

VERSAK HOYRAT

Çalan: Hüseyin SEKÜ
Okuyan: Lokman TASALI
Bant: Köğanklı Hafız



Şekil 7.29.


Versak Hoyrat devamı - 2
Serbest
Ah a ğam dal da yap rak
kal ma dı za lim ya ra ma bağ la mak tan ne dem
ah dal da yap rak
kal ma dı vay yara ma bağ la maktan
Saz....

Şekil 7.30.

Versak Hoyrat devamı - 3



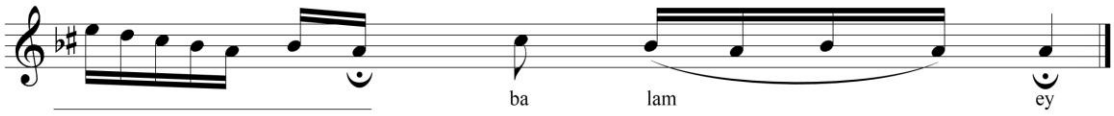
Şekil 7.31.

Versak Hoyrat devamı - 4



Şekil 7.32.

Versak Hoyrat devamı - 5



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

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

Şekil 7.33.

7.8.Versak Hoyrat

Türk müziği makamlarından Hicaz'ı andıran Versak Hoyrat, bazen bir dörtlük ile bazense birleştirilmiş iki dörtlük ile okunmaktadır. Taşbilek hoyratın isminin, Orta Asya'dan gelen 'Versak' adındaki Türk boyundan geldiğini düşünmektedir. (Taşbilek, 2012)

Bununla beraber Versak Türkleri'nin arasında yaşayan halk şairlerinin kullandıkları nazım türü olan Versak ile bir alakası bulunmamaktadır. (Elazığ Valiliği, 1999)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.34.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Saz bölümleri 4/4'lük Sofyan usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır. Ara saz da 3/4'lük Semai usulünde iki ölçü bulunmaktadır.

Seyri: İnici-Çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire nim hicaz perdesi ile başlamış, acem ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde kalışlar yapmıştır. Ardından eviç perdesini de alarak muhayyer perdesine çıkmış, inişte acem perdesini alarak neva da Buselik'li kalış göstermiştir. Hüseyni perdesi ile seyire devam etmiş, dügah perdesinde Hicaz'lı yarım kalış yaptıktan sonra neva perdesinde kalış göstererek söz bölümüne girmiştir. Birinci mısrada seyire hüseyni perdesi ile başlamış, neva perdesi civarında dolanarak bu perdeyi güçlendirmiş ve dügahta Hicaz'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Giriş sazının aynısını tekrarladıktan sonra iki ölçü Semai usulünde seyiredip ardından Sofyan usulüne dönmüştür. Bu bölüm de seyir neva perdesi ile başlayıp eviç perdesini de alarak muhayyer perdesine çıkmış, ardından neva perdesinde Rast'lı kalış yaparak söz kısmına girmiştir. İkinci mısranın seyirine gerdaniye perdesi ile başlamış, eviç perdesini de alarak önce hüseyni perdesinde Uşşak'lı sonra da neva perdesinde Rast'lı kalışlar göstermiştir. Seyire gerdaniye perdesi ile devam etmiş, muhayyer perdesine çıktıktan sonra neva perdesinde Buselik'li kalış gösterip dügah perdesinde Hicaz'lı yarım kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde giriş sazındaki on bir ölçünün aynısını gösterdikten sonra seyire eviç perdesi ile devam etmiş, muhayyer ve

neva perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde Rast'lı kalış gösterip üçüncü mısraya girmiştir. Tiz segah perdesi ile seyire başlamış, tiz çargah perdesini de göstererek muhayyerde Uşşak'lı kalışlar yapmıştır. Ardından nim hicaz perdesine inmiş ve tekrar muhayyer perdesine yönelerek neva perdesinde Buselik'li kalışlar yaparak üçüncü mısrayı bitirmiştir. Saz bölümünde eviç perdesi ile seyire başlamış, muhayyer ve neva perdeleri arasında gezinerek neva perdesinde Rast'lı kalışlar gösterdikten sonra dördüncü mısraya girmiştir. Seyire tiz çargah perdesi ile başlamış, tiz neva ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra muhayyerde Uşşak'lı asma kalış göstermiştir. Tiz çargah perdesi ile seyire devam etmiş, önce neva perdesinde Buselik'li sonra dügah perdesinde Hicaz'lı kalış göstermiştir. Ardından hüseyni perdesi ile devam ederek neva perdesinde kalışlar yapmış ve karara dügah perdesinde Hicaz'lı kalış yaparak gitmiştir.

Muhalif Hoyrat



Şekil 7.35.

Muhalif Hoyrat devamı - 2



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

Şekil 7.36.

7.9.Muhalif Hoyrat

Harput yöresine ait olan ‘Muhalif’ makamında okunmasından dolayı Muhalif Hoyrat denilmektedir. Muhalif makamı Türk Müziği’nde kullanılan Segah ve Hüzzam makamlarının karışımı olarak görülmekle beraber Türk Müziği’nde ki Muhalif makamıyla bir ilgisi bulunmamaktadır. (Elazığ Valiliği, 1999)

Taşbilek ise Muhalif makamı hakkında “Segah, Hüzzam, Eviç, Müsear ve bunlara yakın makamdaki Elazığ türküleri, geleneksel olarak tek bir makam bünyesinde gösterilir. Bu makam ‘Muhalif Makamı’dır.” bilgilerini vermiştir. (Taşbilek, 2012)

Muhalif hoyrat, Muhalif faslının ortalarında genellikle türkülerin arasında okunmaktadır.(Sunguroğlu, 2013)

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.37.

Durağı: Segah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici- Çıkıcı bir seyir yapısı izlemiştir. Eser neva perdesi ile seyire başlamış, gerdaniye perdesine yönelerek muhayyer ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra neva da Hicaz’lı kalışlar göstermiştir. Neva perdesi ile seyire devam ederek gerdaniye perdesine çıkmış, acem ve hüseyni perdelerini alarak segah perdesinde eksik Ferahnak’lı yarım kalış yapmıştır. Tekrar segah perdesi ile devam etmiş, hisar ve eviç perdelerini alarak muhayyere kadar çıkıcı bir seyir göstermiş ardından tekrar segah perdesine inerek yerinde Hüzzam’lı yarım kalış göstererek birinci ve ikinci mısranın olduğu bölüme girmiştir. Seyire neva perdesi ile başlamış, eviç ve hisar perdelerinde çeşnisiz kalışlar göstererek gezindikten sonra neva perdesinde Hicaz’lı kalış yapmıştır. İkinci mısrada seyire eviç perdesi ile girmiş neva ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde hicaz’lı kalış yapmıştır. Hüseyni perdesi ile seyire devam etmiş, acem ve hicaz perdelerini alarak segah perdesinde eksik Ferahnak beşlisi ile yedenli yarım kalış yapmıştır. Giriş sazı seyirinin aynısını göstererek üçüncü ve dördüncü mısranın olduğu bölüme girmiştir. Neva perdesi ile seyire başlamış, muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında gezindikten

sonra neva da Hicaz'lı kalış göstermiştir. Hüseyni perdesi ile devam eden seyir eviç ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra muhayyer perdesine çıkmış, ardından acem ve hüseyni perdelerini alarak neva da kalışlar gösterdikten sonra segah perdesinde eksik Ferahnak'lı kalış yapmıştır. Seyir hüseyni ve acem perdelerini alarak devam ettikten sonra karara yeden alarak segahta eksik Ferahnak beşlisi ile gitmiştir.

MUHALİF HOYRAT



Şekil 7.38.

Muhalif Hoyrat devamı-2



Yar içerden, yar içerden
Kes bağrım yar içerden
Gözüm kapında kaldı
Çıkmadın yar içerden

Şekil 7.39.

7.10. Muhalif Hoyrat 2

Yöre insanı tarafından kabul edilmiş, melodik açıdan özgün bir başka Muhalif Hoyrat örneğidir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.40.

Durağı: Segah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici-çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser buselik perdesi ile seyire başlamış, gerdaniye perdesine yönelerek eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra eviçte kalışlar yapmıştır. Gerdaniye perdesi ile seyire devam etmiş, neva perdesinde çeşnisiz kalışlar yaptıktan sonra muhayyer perdesine yönelmiş,acem ve hüseyni perdelerini alarak nevada Buselik'li kalışlar yapmıştır. Neva perdesi ile devam ettikten sonra muhayyer perdesine çıkmış, eviç ve dik hisar perdelerini aldıktan sonra eviç perdesinde kalış yaparak söz kısmına girmiştir. Birinci mısrada seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında gezindikten sonra güçlü neva perdesinde yarım kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Giriş sazının aynısını tekrarladıktan sonra ikinci mısraya girmiştir. Seyir eviç perdesi ile başlamış önce gerdaniye ve neva perdeleri arasında sonra ise muhayyer ve neva perdeleri arasında gezinip neva da kalışlar göstererek mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde giriş sazını tekrarlayıp üçüncü mısraya girmiştir. Üçüncü mısrada gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, muhayyer ve dik hisar perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde yarım kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Giriş sazını tekrarlayıp eviç perdesi ile dördüncü mısraya girmiştir. Seyir muhayyer ve neva perdeleri arasında gezindikten sonra nevada çeşnisiz kalışlar yapmıştır. Hüseyni perdesi ile devam ederek acem perdesini almış ve karara segah perdesinde çeşnisiz kalış yaparak gitmiştir.

KÜRDİ HOYRAT



Şekil 7.41.

Kürdi Hoyrat - 2



Şekil 7.42.


Kürdi Hoyrat -3
17
Bir ka pı ka pa yan ki bar ya rim ka
18
pa yan ö lem yar saz...
19
20
21
Ah he le za
22
lim Bir ka pı yı a çar ağ la ma
23
(.....saz.....) Ah o ğul a man a man di yar
24
a man aman a man a man

Şekil 7.43.

Kürdi Hoyrat - 4



Şekil 7.44.

Kürdi Hoyrat - 5



Baba naçar ağlama
Gündür geçer ağlama
Bir kapıyı kapayan
Bir kapıyı açar ağlama

Şekil 7.45.

7.11. Kürdi Hoyrat

Kürdi Hoyrat ismini Harput yöresinde var olan Kürdi makamından almaktadır. Bu makam Türk müziğinde kullanılan Kürdi makamından çok Hüseyni makamını andırmaktadır. Bu nedenle de hüseyni fasıllarda okuyucunun uygun gördüğü herhangi bir yerde Kürdi hoyrat okunabilmektedir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.46.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici-çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser rast perdesi ile seyire başlamış çargah ve dügah perdeleri arasında gezinip gerdaniye perdesine yönelmiş, muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde Buselik'li kalışlar yapmıştır. Neva perdesi ile seyire devam etmiş, gerdaniye perdesine çıktıktan sonra dügah perdesine inerek dügahta uşşaklı kalışlar yapmıştır. Ardından eviç perdesini de alarak gerdaniye perdesi ile birinci mısraya girmiştir. Seyir eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek devam ettikten sonra hüseyni perdesinde Uşşak'lı kalış gösterip neva perdesi ile mısrayı bitirmiştir. Giriş sazının aynısını tekrarlayıp ikinci mısraya girmiştir. Gerdaniye perdesi ile başlayan seyir muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezindikten sonra hüseyni perdesinde Uşşaklı kalış gösterdikten sonra neva perdesi ile mısrayı bitirmiştir. Saz bölümü neva perdesi ile başlamış, gerdaniye perdesine yöneldikten sonra eviç perdesini de alarak neva da kalış yapmıştır. Seyir neva perdesi ile devam etmiş, Muhayyer perdesine çıktıktan sonra eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezinerek nevada Rast'lı kalışlar gösterdikten sonra eviç ve muhayyer perdeleriyle ayak vererek üçüncü mısraya girmiştir. Seyir gerdaniye perdesinde uzun kalışlar yaparak başlamış, tiz dik buselik perdesine yöneldikten sonra muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezinmiş, ardından neva da kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Saz bölümünde seyir neva perdesi ile başlamış, eviç perdesini alarak muhayyer perdesinde uzun kalışlar yapmıştır. Muhayyer perdesi ile devam eden seyir tiz neva ve muhayyer perdeleri arasında iniş çıkışlar yaparak muhayyer perdesinde Uşşak'lı kalış göstermiştir. Seyir neva

perdesiyle devam etmiş, eviç ve muhayyer perdeleri arasında gezindikten sonra tiz çargah perdesine çıkmış, ardından neva perdesine düşerek neva da Rast'lı kalış göstermiştir. Neva perdesi ile devam eden seyir tiz çargah perdesini alarak çıkıcı bir yapı izledikten sonra muhayyer perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak söz kısmına girmiştir. Dördüncü mısrada neva perdesi ile başlayan seyir muhayyer perdesinde uzun kalışlar yaptıktan sonra tiz çargah perdesine çıkmış, ardındanda muhayyer perdesinde Uşşak'lı kalışlar göstermiştir. Seyir muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezinerek devam ettikten sonra, önce hüseyni perdesinde ardından da inici bir seyir izleyerek dügah perdesin de Uşşaklı kalış yapmıştır. Rast perdesi ile devam eden seyir neva perdesinde gezindikten sonra segah perdesinde kalışlar göstermiş, ardındanda dühag perdesine inerek dügahta Uşşak'lı kalışlar yaparak mısrayı bitirmiştir. Çargah perdesi ile başlayan saz bölümü hüseyni perdesine yönelmiş, hüseyni muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında gezindiktenönce dügah perdesinde sonra da hüseyni perdesinde Uşşak'lı kalışlar yaparak tekrar dördüncü mısraya girmiştir. Gerdaniye perdesi ile başlayan seyiracem perdesini de alarak hüseyni perdesinde kalışlar göstermiş, ardından da dügah perdesine inerek dügahta Uşşak'lı kalış yapmıştır. Seyir segah perdesi ile devam etmiş güçlü olan neva perdesi civarında gezindikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalışlar yaparak karara gitmiştir.

KÜRDİ HOYRAT

Kaynak: Enver Demirbağ

Derleyen: Muzaffer Ertürk
Notaya Alan: Savaş Ekici



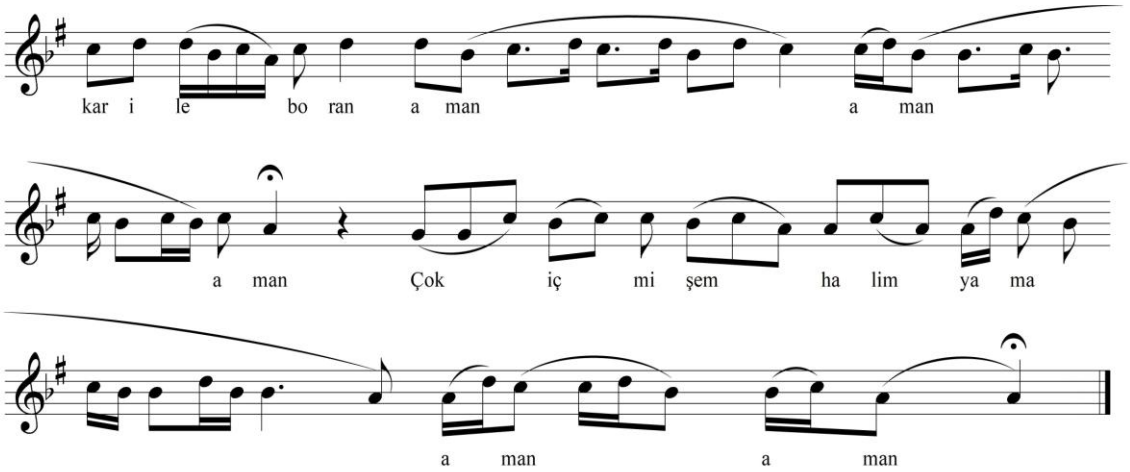
Şekil 7.47.

Kürdi Hoyrat devamı - 2



Şekil 7.48.

Kürdi Hoyrat devamı - 3



Ah hele zalım	Karşıya (yavrum) kar taneler	kar taneler
Ah hele zalım	Oturmuş nar taneler (güzelim)	nar taneler
Ah hele zalım	Ölürse (yarim) çoklar ölsün	di gel anan öle
Hele gurban	Ölmesin bir taneler	aman aman

Dağlar almış kar ile boran aman aman aman
Çok içmişem halim yaman aman aman

Şekil 7.49.

7.12. Kürdi Hoyrat 2

Yöre insanı tarafından kabul edilmiş, melodik açıdan özgün bir başka Kürdi Hoyrat örneğidir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.50.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında seyire eviç perdesi ile başlamış, muhayyer perdesine çıkarak eviç perdesi civarında gezindikten sonra neva perdesinde Rast'lı kalış yapmıştır. Neva perdesi ile devam eden seyir önce dügahta Hüseyni'li ardından da dügahta Uşşak'lı kalış göstererek söz bölümüne girmiştir. Birinci mısrada seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezinerek eviç perdesinde kalış göstermiştir. Muhayyer perdesi ile devam eden seyir önce hüseyni perdesinde Uşşak'lı ardından da neva perdesinde Rast'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Irak perdesi ile başlayıp dügah perdesinde yarım kalış yapan kısa bir saz bölümünün ardından ikinci mısraya girmiştir. Gerdaniye perdesi ile başlayan seyir muhayyer perdesine yöneldikten sonra gerdaniye de kalışlar göstermiştir. Seyir muhayyer perdesi ile devam etmiş, önce neva da Rast'lı sonra da dügahta çeşnisiz kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Üçüncü mısra da seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezinerek gerdaniye de kalışlar gösterdikten sonra neva da Rast'lı kalış yaparak dördüncü mısraya geçmiştir. Seyir eviç perdesi ile başlamış, muhayyer perdesine yönelerek eviç perdesi civarında gezindikten sonra neva da Rast'lı kalışlar göstermiştir. Neva perdesi ile devam ederek dügahta Uşşak'lı kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde seyir iki mısradan oluşan katma sözler ile devam etmiştir. İlk mısra çargah perdesi ile başlayıp neva perdesi civarında gezindikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yapmış, ikinci mısra da ise seyir rast perdesi ile başlayıp neva ve dügah perdeleri arasında gezindikten sorna dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak karara gitmiştir.

HÜSEYNİ HOYRAT



Şekil 7.51.

7.13. Hüseyni Hoyrat

Son derece hareketli bir hoyrat olup tek başına okunabildiği gibi genellikle türkülerin aralarında okunduğu için 'Hüseyni Ara Hoyrat' ismi ile de bilinmektedir. Hatta yöre insanı genellikle Harput'a ait 'Sinemde bir Tutuşmuş' türküsüyle bu hoyratı bir arada okumayı benimsemiştir. Türkünün ilk kıtasından sonra hoyratın ilk iki satırı okunur, ardından türkünün ikinci kıtası okunup hoyratın son iki satırı ile devam edilir istenirse bir kıta türkü daha söylenip bitirilmektedir. (Taşbilek, 2012)

Hoyratın seyiri Türk müziğinde kullanılan Hüseyni makamıyla ilgili değildir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.52.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Neva (Mısra başlarında uzun kalışlar yaparak gerdaniye perdesi de güçlendirilmiştir.)

Usulü: Saz bölümleri 6/4'lük Sengin Semai usulünde, söz kısımları serbest yazılmıştır.

Seyiri: İnici-Çıkıcı bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser neva perdesi ile seyire başlamış, eviç perdesini de alarak muhayyer perdesine yöneldikten sonra neva perdesinde Rast'lı kalış yapmıştır. Çargah perdesi ile seyire devam etmiş, acem ve segah perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak birinci ve ikinci mısranın bir arada bulunduğu söz bölümüne girmiştir. Birinci mısra, gerdaniye perdesi ile seyire başlayıp gerdaniye perdesi civarında gezindikten sonra, önce neva perdesinde Buselik'li ardından da eviç ve muhayyer perdelerini alarak neva da Rast'lı kalış göstererek ikinci mısraya geçmiştir.. Gerdaniye perdesi civarında gezinerek seyire devam etmiş, neva da Buselik'li yarım kalış yaparak ikinci mısrayı bitirmiştir. Giriş sazının aynısını tekrarladıktan sonra üçüncü ve dördüncü mısranın olduğu söz bölümüne girmiştir. Üçüncü mısra gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, eviç perdesini de alarak muhayyer ve eviç perdeleri arasında gezindikten sonra neva da Rast'lı kalış yaparak dördüncü mısraya geçmiştir. Gerdaniye perdesi ile devam eden seyire önce eviç ardından da acem perdelerini alarak segah perdesinde Eksik Ferahnak beşlisi ile kalış gösterdikten sonra dügah perdesinde kalış yaparak karara gitmiştir.

Ölüm Hoyratı

Yöresi: Elazığ
Kaynak: Paşa DEMİRBAĞ

Derleyen: Şemsettin Taşbilek
Notalayan: Şemsettin Taşbilek



Şekil 7.53.

Ölüm Hoyrat devamı- 2



Ah anam Yüksek kayadır gönül
Ah ağam Dertdir beladır gönül zalım yar
Ah Nerde bir güzel görse
Valla Takılır kalır gönül

Di gel aman aman aman halim yaman aman
Dağlar duman aman aman

Şekil 7.54.

7.14. Ölüm Hoyratı

Ölüm hoyratı fasıllarda ve eğlencelerde yaygın bir hoyrat değildir. Genellikle cenazelerde vefat eden kişinin ölümünden duyulan üzüntünün sonucunda okunmaktadır.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.55.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Hüseyni (Mısra başlarında ve eser içerisinde sıkça işlenerek gerdaniye perdesi de güçlendirilmiştir.)

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser çargah perdesi ile seyire başlamış, hüseyni perdesinde uzun kalışlar gösterdikten sonra gerdaniye perdesini de alarak segah perdesinde çeşnisiz kalış yapmıştır. Segah perdesi ile seyir devam etmiş, neva ve dügah perdeleri arasında gezinerek dügah perdesinde Uşşak'lı kalışlar yaptıktan sonra hüseyni perdesi ile ayak vererek söz bölümüne girmiştir. Birinci mısrada seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, hüseyni ve gerdaniye perdeleri arasında gezinip neva perdesinde kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Saz bölümünde seyir Rast perdesi ile başlamış, ardından gerdaniye perdesine yönelerek hüseyni ve gerdaniye perdeleri arasında atlamalı bir seyir izledikten sonra dügah perdesinde Hüseyni'li kalış yaparak ikinci, üçüncü ve dördüncü mısranın bir arada olduğu söz bölümüne girmiştir. İkinci mısra da seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, hüseyni ve gerdaniye perdeleri arasında gezindikten sonra, önce hüseyni perdesinde ardından da neva perdesinde kalış göstererek rast ve dügah perdelerinin ayak verdiği kısa bir saz bölümünün ardından üçüncü mısraya girmiştir. Seyir hüseyni perdesi ile başlamış muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında gezindikten sonra neva perdesinde çeşnisiz kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Dördüncü mısrada seyir çargah perdesi ile başlamış, hüseyni perdesi civarında gezindikten sonra segah perdesinde kalış göstererek mısrayı bitirmiştir. Bu bölümde katma sözlerden oluşan iki mısranın seyri ile devam edilmiştir. İlk mısrada seyir segah perdesi ile başlamış, neva ve dügah perdeleri arasında gezindikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak ikinci mısraya geçilmiştir. Rast perdesi ile başlayan seyir dügah perdesinde çeşnisiz kalış göstererek karara gitmiştir.

ÖLÜM HOYRATI

Kaynak: Enver Demirbağ

Derleyen: Muzaffer Ertürk
Notaya Alan: Savaş Ekici



Ah ağam Yüksek kayadır gönül
Ah yavrum Derttir beladır gönül
Ağamın elinden
Yavrumun dilinden
Nere gidem derdinden

Şekil 7.56.

7.15. Ölüm Hoyratı 2

Yöre insanı tarafından kabul edilmiş, melodik açıdan özgün bir başka Ölüm Hoyratı örneğidir.

Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası



Şekil 7.57.

Durağı: Dügah

Güçlüsü: Hüseyni

Usulü: Serbest

Seyiri: İnici bir seyir yapısı izlenmiştir. Eser giriş sazında neva perdesi ile seyire başlamış, gerdaniye perdesine yöneldikten sonra neva perdesinde Rast dörtlüsü ile kalış göstermiştir. Seyir çargah perdesi ile devam etmiş, güçlü olan hüseyni perdesi civarında gezindikten sonra dügahta Hüseyni'li kalışlar yaparak söz bölümüne girmiştir. Birinci mısra da gerdaniye perdesi ile seyire başlamış, hüseyni perdesinde kalışlar gösterdikten sonra neva da Rast dörtlüsü ile kalış yaparak ikinci mısraya geçmiştir. Seyir gerdaniye perdesi ile başlamış, hüseyni-gerdaniye perdeleri arasında atlamalar yaparak gezindikten sonra hüseyni perdesinde kalışlar gösterip, neva perdesinde Rast dörtlüsü ile kalış yaparak mısrayı bitirmiştir. Üçüncü mısra da çargah perdesi ile seyire başlamış, hüseyni perdesi civarında gezinip önce neva perdesinde çeşnisiz ardından da inici bir seyir izleyerek dügah perdesinde Hüseyni'li kalışlar yaparak dördüncü mısraya geçmiştir. Seyir rast perdesi ile başlayıp çargah perdesine yöneldikten sonra dügah perdesinde Uşşak'lı kalış yaparak karara gitmiştir.

8. SONUÇ

Elazığ- Harput müziği, Harput'un tarihsel süreç boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olması ile son derece zenginleşmiş ve bir kültür harmanı olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu müzik kültürü özellikle içerisinde Klasik Türk Müziği, Türk Halk Müziği, Mehter Müziği ve Türk Tasavvuf Müziği unsurlarının bulundurarak kendine has bir yapı göstermiştir. Bunula beraber yalçın kayalar üzerinde bulunan Harput'un coğrafi konumu da Harput müziğini etkilemiş özellikle hoyrat geleneğinin gelişmesinde, seslerin bu kayalara çarparak oluşturduğu akustik okuyucuya ayrı bir tat vermiştir.

Hoyrat geleneğinin ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle beraber Kerkük ve dolaylarında en az 300 yıllık bir geçmişi olduğu bilinmektedir. Bir uzun hava türü olan hoyratlar Anadolu da Erzurum, Diyarbakır, Sivas gibi illerimizde de okunmakla beraber yaygın olarak Urfa ve Elazığ'da görülmektedir.

Kerkük, Elazığ ve Urfa; çeşitli sebepler ile yaşanan göçler, evlilikler ve hastalıklar dolayısı ile tarihsel süreçte sürekli birbirleriyle etkileşim içinde olmaları sonucunda hem musiki hem de kültür açısından birbirlerine olan benzerlikleri ile halk arasında kardeş iller olarak düşünülmektedirler. Bu sebeple hoyrat geleneğinin de bu üç il arasında yaygın olmasının sebebinin bu etkileşimden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz.

Bununla beraber Elazığ-Harput müziğinde hoyrat geleneği, hem edebi hem de musiki yönü ile diğer yörelerden farlılık göstermiştir. Güfte olarak kesik(cinaslı) ve tam (cinassız) manileri kullanması ile birlikte özellikle bazı hoyratlarda söz bölümlerinin serbest olup saz bölümlerinin usullü olması Harput hoyratlarını diğer yörelerden ayıran en önemli özellik olarak karşımıza çıkmıştır. Harput'ta fasıl icrasının da yaygın olması ile hoyratlar genellikle fasıllarda türkülerin aralarında okunmuş, hatta fasıl ahengini sürdürmek adına bazı hoyratların daha kısa tutulması ile bunlara 'Ara Hoyrat' adı verilmiştir.

Bu kapsamda yapılan literatür taraması neticesinde Elazığ-Harput yöresi hoyratlarına ait bilgilerin ve notaların bir arada olmayışı, yanlış isimlendirmelerin ve ulaşılan sonuçların kısıtlı oluşu çalışmanın daha kapsamlı araştırılmasına sebep olmuştur.

Yaptığımız incelemeler sonucunda; on beş adet eserden beşinin saz bölümünün 10/8'lik Aksak Semai usulünde, ikisinin saz bölümünün 4/4'lük Sofyan usulünde, birinin saz bölümünün 6/4'lük Sengin Semai usulünde ve yedisinin de hem saz hem de söz bölümünün serbest (usulsüz) olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerin güftesinde ise kesik (cinaslı), tam (cinassız) ve uzun kesik maniler kullanılmış olup, Kürdi ve Bağrıyanık hoyratın güftesinde tam mani, Versak hoyratın güftesinde uzun kesik mani ve geriye kalan 11 hoyratta ise kesik mani kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Harput'ta hoyratlar yöreye ait olan makam özelliklerine sahip olma durumlarına göre isimlendirilmişlerdir. Fakat yaptığımız araştırmalar sonucunda yörede kullanılan makamlarla ilgili tutarlı ve net bilgiye rastlanmamıştır. Harput makamlarının bazılarının isimleri Türk Müziği'nde ki makam isimleriyle aynı olsa dahi aynı makam özelliklerini göstermemişlerdir. Çalışmamızı yaparken elde ettiğimiz sonuçlar doğrultusunda Elezber, Kürdi ve Hüseyni hoyratın Türk müziğinde ki Uşşak ve Hüseyni makamına, Versak ve Şirvan hoyratın T.M.'de ki hicaz makamına, Bağrıyanık ve Ölüm hoyratının T.M. de ki Hüseyni makamına, Muhalif hoyratın T.M. de ki Segah ve Hüzzam makamına, Kesik hoyratın T.M. de'ki Neva, Uşşak ve Hüseyni makamına, Beşiri hoyratın ise T.M. de ki Rast ve Zavil makamına karşılık gelebileceğini fakat eserlerin anonim oluşu ve makam kaygısı taşımadan ortaya çıkmış olmaları dolayısı ile Türk Müziği'nde ki makam özelliklerini tam olarak gösteremedikleri kanaatindeyiz. Bunları göz önüne aldığımızda Harput yöresinde ki makam kavramının yörenin folklor terminolojisinde kullanılan terimler olmaktan ileri gitmediğini söyleyebiliriz.

Elde ettiğimiz bu verilerin araştırmacılara daha sonra yapılacak olan çalışmalar da ışık tutmasını temenni etmekteyiz.

9. KAYNAKLAR

Abacı T. (2000) Harput - Elazığ Türküleri: İnceleme. Pan Yayıncılık, İstanbul, s:60,69.

Akbıyık A., Kürkçüoğlu S. (1991) Şanlıurfa hoyrat ve manileri. Şanlıurfa Halk Oyunları Derneği, Şanlıurfa. s:15-24.

Dilçin C. (1995) Örneklerle Türk şiir bilgisi. Türk Dil Kurumu, Ankara, s:467-497.

Ekici S. (2009) Elazığ Harput müziği. Akçağ, Ankara, s:19-22, 53.

Elazığ 1967 İl Yıllığı. (1970) Elazığ: Bingöl Matbaası, s:20, 21, 79-82.

Elazığ İl Yıllığı 92. (1992) Ankara: Aydoğdu Ofset Ltd. Şti, s:32.

Elazığ Valiliği. (1999) Notalarla Harput musikisi: (Hafız Osman öge tarzıyla Harput-Elazığ müziği). Elazığ, s:103, 121.

Hoşşu M. (1997) Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. Peker Yayınevi, İzmir, s:25, 26.

Karasar N. (2015) Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler. Nobel, Ankara, s:165, 183.

Memişoğlu F. (1988) Harput Ahengi. 72 Ofset, Ankara, s:4-143.

Memişoğlu F. (1995) Harput halk bilgileri. Elâzığ Kültür Derneği, Elâzığ, s:45-47, 107, 108, 119, 130, 134, 291, 292.

Özbek M. (1994) Folklor ve Türkülerimiz. Ötüken Yayınları, İstanbul, s:48.

Özbek M. (2014) Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s: 93.

Özgül M., Turhan S., Dökmetaş K. (1996) Notalarıyla Uzun Havalarımız. Cem Veb Ofset Ltd. Şti., Ankara, s:42.

Özkan İ.H. (2014) Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleleri. Ötüken, İstanbul, s:50-95.

Sarısözen M. (1962) Türk Halk Musikisi Usulleri. Resimli Posta Matbaası, Ankara, s:4.

Sunguroğlu İ., Beyaz Y. (2013). Harput yollarında. C.1-2, İşaret Yayınları, İstanbul, s:59,85.

Sunguroğlu İ., Beyaz Y. (2013) Harput yollarında. C.2-3, İşaret Yayınları, İstanbul, s:25, 32-35, 56-92, 515, 604,

Şenel S. (1992) Türk Halk Musikisinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler. IV. Milletlerarası Türk halk Kültürü Kongresi Bildirileri, C.3, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:166, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:36, Ofset Repromat Mat, Ankara, s:287.

T.C. Elazığ Valiliği. (1999) Notalarla Harput Musikisi. Elazığ, s:165,171.

Terzibaşı A. (1975) Kerkük Hoyratları ve Manileri. Ötüken Yayınevi, İstanbul, s:37-40, 58-68, 130-134, 145-161, 183, 192.

Taşbilek Ş. (2012) Elazığ Müzik Kültürü-I. Başarı Dergisi Yayınları, Bursa, s:10, 11, 21, 230-239, 260, 274.

Turhan S., Baytan E. (1990) Harput-Elazığ musiki folkloru. Uluyüce Baskı Hizmetleri, Ankara, s:XII, 5.

Turhan S., Kızılay A. (1991) Kerkük Türküleri. Yüksek Öğretim Kurulu Matbaası, Ankara, s:7.

Turhan S., Taşbilek Ş. (2009) Elazığ-Harput Havaları. Cem Veb Ofset, Ankara, s:412.

Yönetken H.B. (1966) Derleme Notları. Orkestra Yayınları, İstanbul, s:96-98.

Meydanoğlu A. (2019) Arap Dili ve Belâgatı'nda Cinâs Sanatı/The Art of Paronomasia in Arabic Language and Rhetoric. Mesned İlahiyat Araştırmaları Dergisi / Journal of Mesned Divinity Researches, 10 (1): 155-167. [ElektronikDergi].

https://islamansiklopedisi.org.tr/cinas (20.03.2020)

https://sozluk.gov.tr/ (20.03.2020)

Nihat Kazazoğlu ile yapılan görüşme (11.12.2018)

10. ÖZGEÇMİŞ

1995 yılında Ankara'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Elazığ'da tamamladı. İlk okul yıllarında kendi çabalarıyla öğrendiği gitar öğrenimi ile müzik hayatına ilk adımını attı ve 2011 yılında Elazığ Musiki Derneği'nde keman eğitimi almaya başladı. 2014 yılında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Musikisi Temel Bilimler bölümüne girdi. Dört yıllık eğitim süresi boyunca çeşitli hocalardan yararlandı ve okul içerisinde hazırlanan birçok konser ve dinletide görev aldı. Lisans eğitimi devam ederken 2017 yılında Fırat Üniversitesi Eğitim Fakültesi'nde formasyon eğitimi aldı ve 2018 yılında hem formasyon eğitimini hem de lisans eğitimini tamamlayarak mezun oldu. Lisans eğitimi süresince, müzik eğitimi veren çeşitli kurum ve kuruluşlar da keman dersleri verdi.

Mezun olduğu yıl Naci Sönmez önderliğinde Elazığ Belediye Konservatuarı'nın kurucu heyeti arasında yer aldı ve bir yıl bu kurumda keman sanatçısı olarak görev yaptı. Aynı yıl içerisinde Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı'nda yüksek lisans eğitimine başladı. Yüksek lisans eğitimi süresince Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı öğretim kadrosundan Prof. Mutlu Demir TORUN, Öğr. Gör. Aydın VAROL, Öğr. Gör. Mehmet Yücel PAŞMAKÇI, Öğr. Gör. Ahmet ÖZHAN ve Öğr. Gör. Munip Utandı'dan yararlandı. Yüksek lisans eğitimi devam ederken Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı çalışmalarında yer aldı.

Fox Tv de 13 hafta yayınlanan 'Benimle Söyle' adlı yarışma programında jüri üyesi olarak bulundu. (2020)