Turkish Studies
International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic
Volume 12/13, p. 189-200
DOI Number: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12058
ISSN: 1308-2140, ANKARA-TURKEY

Article Info/Makale Bilgisi
Referees/Hakemler: Doç. Dr. Kubilay KOLUKIRIK – Dr. Fikri SOYSAL

This article was checked by iThenticate.

HARPUT MÜZİĞİ'NDE ERMENİ MÜZİSYENLER

Yavuz DEMİRTAŞ[*]

ÖZET

Türk Müziği'nin birçok şubesinde olduğu gibi Harput Müziği'ne de Ermeni müzisyenlerin katkısı büyük olmuştur. Müslüman ahalinin inançlarından dolayı pek hoş karşılamadıkları çalgı âletlerinin yapımı ve icrasına, inançlarında herhangi bir sakınca bulunmayan Ermeniler sahip çıkmış, aralarından çok değerli çalgıcı (sazende) ve çalgı yapımcıları (lutiyeler) çıkmıştır. Bu değerli müzisyenler, Müslüman okuyucuların (hanendelerin) ses ile icra ettikleri eserleri çalgı âletlerine aktararak Harput Müziği'nin yerleşip gelişmesinde çok büyük bir rol oynamışlardır. Harput'tan İstanbul'a göç eden Ermeni bir aileye mensup olması hasebiyle Harput'la derin gönül bağları bulunan ünlü Türk Müziği nazariyatçısı ve bestecisi Hamparsum Limonciyan ve öğrencileri eliyle İstanbul Ermenileri üzerinde etkili olan Türk Müziği, yine Hamparsum ve öğrencileri vasıtasıyla Harput'a taşınmış ve buradaki Ermeni müzisyenler üzerinde etkili olmuştur. Harput'taki Ermeni müzisyenler, zorlanmadan benimsedikleri Harput'taki Türk Müziği'ne özellikle lütiyelik ve sazendelik bağlamında çok büyük katkı sunmuşlardır. XIX. Yüzyıl Harput'unda Ermeni müzisyenlerin sazende, Müslüman müzisyenlerin de daha ziyade hanende oldukları müzik toplulukları oluşturulmuş, ferdî ve içtimaî hayatın hemen her önemli anında ortaya çıkan müzik ihtiyacı bu topluluklar vasıtasıyla karşılanmaya çalışılmıştır. Müzisyenleri maddî bakımdan destekleyen ve toplumun müzik ihtiyacını gideren bu durum, aynı zamanda Müslim ile Gayr-i Müslim ahalinin birbirleriyle kaynaşmasına da vesile olmuştur. 1915 yılında cereyan eden Ermeni Tehciri ile birlikte diğer Ermeniler gibi bu müzisyenler de Harput'tan göç etmek zorunda kalmış, bu da, ne yazık ki Harput Müziği için çok büyük bir kaybı teşkil etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Harput, Kültür, Müzik, Ermeni, Müzisyen.

* Yrd. Doç. Dr. Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, El-mek: yavuzdemirtas@firat.edu.tr

ARMENIAN MUSICIANS IN HARPUT MUSIC

ABSTRACT

The contributions of Armenian musicians hold a great portion in the current status of Harput Music as well as in many branches of Turkish Music. Muslim society, due to their belief, was not welcoming the production of musical instruments and also performing them, while Armenians were not having any disapproval in their beliefs against music by any means. Therefore, Armenians, took possession of music and put efforts on the production of musical instruments and performance of music. In this way, very talented and valuable instrumental musicians and "luthiers" (musical instrument producers) came out of their society. These distinguished Armenian musicians played a very important role in the development of Harput Music by transferring the musical samples performed by Muslim singers to the musical instruments. Thanks to the famous Turkish music theorist and composer Hamparsum Limonciyan, who had deep ties with Harput due to belonging to an Armenian family who migrated from Harput to Istanbul, and his students, Turkish music influenced Istanbul Armenians. Further, it moved to Harput again through Hamparsum and his students, and became influential on the Armenian musicians there. The Armenian musicians in Harput have made a great contribution to the Turkish music of Harput, which they readily adopted, especially in the context of luthiership and musicianship. In the XIXth century Harput, music communities, in which Muslim musicians took a part as songster while non-Muslim musicians took part as instrument players, were established, and the music needs emerged at almost every moment of the individual and social life was tried to be met through these communities. This situation, which supports Musicians in financial respect and solves the need for music of the society, was also a mediator in terms of socialization of Muslim and non-Muslim public. With the Armenian Relocation in 1915, Armenians had to migrate from Harput together with them also the Armenian musicians had to leave Harput. Regrettably, that was a huge loss for Harput Music.

STRUCTURED ABSTRACT

Armenians contributed a lot to the development and expansion of Harput (Elazığ) Music just as they did Istanbul-based Turkish Music, which functioned like a main center for the former. With their studies, Armenian luthiers (instrument saz makers) and saz performer musicians have enriched Turkish music and thus Harput music. We think that it is appropriate to study this subject as we consider it a major shortcoming that such an important subject has not been studied yet; and therefore, we started on this study entitled "Armenian Musicians in Harput Music". We mainly gathered the relevant data from a four-volumed work called "Harput Yollarında (On the Way of Harput)" by İshak Sunguroğlu, and a work called "Harput Âhengi (Harput Harmony)" by Fikret Memişoğlu. The following results were reached from our study emphasizing the effect of Armenian music lovers of Istanbul, which functions as a main center of Turkish Culture and Art, on Harput Armenian musicians:

a-) Until the first quarter of XIXth century, Harput maintained its significance in terms of geopolitical location and therefore fell under a lot of nations' rule. Herewith, it gained a very colorful culture and music enriched by many cultures and civilizations.

b-) Harput Music has an exclusive place in Turkish Music as it hosts the characteristics of Turkish Folk Music and Turkish Classical (Art) Music.

c-) In Harput, both Muslims and non-Muslims lived in peace and prosperity for centuries, and culturally interacted each other, as in all other cities of Ottoman Empire.

ç-) The Muslim community of Harput neither welcomed playing nor crafting musical instruments due to their religious beliefs, instead, they performed by human voice.

d-) The instrument gap appearing because of this situation was filled by Armenians - who did not have any religious oppositions about this- and moreover; they played significant roles by raising very dear musicians (sazende) and instrument crafters (luthiers) amongst their community for Harput Music to develop.

e-) As in other nations, the influence of Religious Music on the formation and development of the Armenian National Music has been great, and this influence, with the influence of the Greek Religious Music on the Armenian Religious Music, remains weak compared to the influence of Classical Turkish Music.

f-) Along with his students, famous Turkish music theorist, composer, educator and tambourist Hamparsum Limonciyan, who represents the turning point of the musical for the Armenian community, had the most crucial role for Turkish Music to have an influence on Armenian Religious Music. Turkish Music deeply affected Hamparsum when the Head Ney (flute) player Deli (a nickname meaning crazy) İsmail Dede (senior) directed Hamparsum to Beşiktaş Mevlevihane (lodge used by mevlevi dervishes). In the person of Hamparsum, moreover, this indirectly affected Armenian Church and Armenians reacted this normally. So much so that musical works performed in the Armenian Churches in Istanbul were selected and designed according to Turkish Music.

g-) Amongst Armenians embracing Turkish Music, especially, aforementioned name of Hamparsum Limonciyan, who saved many works by recording them with a notating system of his own invention, there were many distinguished dear musicians such as Master Nikogos, Master Asdik, Mister Tatyos, Dikran Çuhacıyan aka "Turkish Offenbach", Bimen Şen, and Edgar Manas, who harmonized Turkish National Anthem.

ğ-) Turkish Music that has influence on Istanbul Armenians was moved to Harput via Hamparsum Limonciyan, who had deep ties with Harput due to belonging to an Armenian family who migrated from Harput to Istanbul, along with his students and Armenian-originated Istanbulian Magisters of Armanian Schools in Harput, thus became influential on Armenian Musicians.

h-) Among the Armenians in Harput embracing Turkish Music, many musicians, who contributed to Harput Music, distinguished such as Drummer Ayron, Boğos the Kanun player, Violinist Körkarabet, Violinist Haço

ı-) In parallel with Armenian musicians in İstanbul, Armenian musicians in Harput, also made acquaintance with Turkish Music Instruments specially in terms of crafting (luthiering) and performing. They mostly performed Turkish Classical (Art) Music instruments like Violin and Kanun but in Harput, where Turkish Folk Music was also favored, they also performed Turkish Folk Music instruments like Shrill Pipe, Recorder, and Drum very well.

i-) We think that minority psychology lies behind the reason why Turkish Music performed in Harput as well as other cities was so effective on Armenian and Assyrian minorities. However, we can easefully tell that there was not any oppression causing this psychology, and with their total free will, minorities felt like being a part of the traditions of the Turkish, who were the founder and supreme factors of Ottoman Empire.

j-) In XIXth century Harput, Muslim and Armenian musicians gathered and established music communities by which they met the music need of people existing in almost every moment of individual and social life. This situation supported Musicians in financial respect and also acted like a mediator in terms of socialization of Muslim and non-Muslim public

k-) The positive socio-cultural picture of Harput in XIXth century unfortunately ended in 1915 owing to the "Armenian Deportation" , and, Armenian musicians had to migrate from Harput as all other Armenians did. Further, this sad incident caused a great loss both for Harput and for Harput Music.

Keywords: Harput, Culture, Music, Armenian, Musician.

Giriş

Osmanlı Devleti idaresinde XIX. Yüzyıla kadar önemini koruyan tarihî Harput şehri, ulaşımda karşılaşılan zorluklar, çetin geçen kış mevsimi vs. gibi birçok sebepten dolayı aynı yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren önemini yitirmeye başlamış, resmî dairelerin ve akabinde de ahalinin şehrin hemen güneyinde bulunan (bugünkü Elazığ il merkezinin yer aldığı) ovaya taşınmasıyla, zamanla içinde çok az kişinin yaşadığı bir nahiyeye dönüşmüştür. Jeopolitik konumu itibariyle çok önemli bir yerde bulunan Harput, tarih boyunca, birbirinden farklı kültür ve medeniyetlerin temsilcisi olan birçok devletin hâkimiyeti altına girmiş, dolayısıyla da çok zengin bir kültürel mirasın sahibi olmuştur. Hiç şüphesiz bu kültürel zenginlik içerisinde diğer Türk-İslâm şehirlerinden farklı olan birtakım kültürel öğeler (Ardıçoğlu, 1997; Sunguroğlu, 1958; Memişoğlu, 1992; Ünal, 1989) bulunmaktadır ki, bunların başında, *fasılları, gazelleri, ağır havaları ve hareketli türküleriyle nev-i şahsına münhasır "Harput Müziği" gelmektedir* (Memişoğlu, 1992; Sunguroğlu, 1958; Turhan ve Taşbilek, 2009; Abacı, 2000; Yucasu, 2014; Tunç, 2015; Ekici, 2004: 147-160; Elazığ Valiliği, 1999; Eroğlu, 1989: 11-13; Karkın ve İmik, 2010: 1-6; Bulut ve Kazazoğlu, 2012: 209-220).

Türk Müziği içerisinde özel bir yere sahip olan Harput Müziği ve özelliklerini şu şekilde özetlememiz mümkündür:

a) Türk Müziği içerisinde özel bir konuma sahip olan Harput Müziği'ni, kısaca; "Kendine özgü çalgıları, makamları ve icra kuralları olan, Türk Müziği'nin hemen her şubesinden izler

barındıran, genellikle ağır ve sanatlı eserleri hâiz bir müzik türü" şeklinde tanımlamamız mümkündür.

b) Harput Müziği'nde, Davul, Zurna, Çığırtma, Kaval, Def gibi Türk Halk Müziği Sazlarının yanı sıra, Klarnet, Kanun, Keman, Ud gibi Türk Klasik Müziği Sazları da kullanılmaktadır. Söz konusu çalgılar ile icra edilen Harput Müziği, makamsal açıdan büyük zenginlik ve çeşitlilik göstermekte, *hem Türk Halk Müziği hem de Türk Klasik Müziği özelliklerini yansıtmaktadır.*[1]

c) Harput Müziği üzerinde Türk Din Müziği'nin etkisi büyük olmuş, bu iki müzik türü âdeta iç içe geçmiştir. Bu etkileşim, özellikle Harput Gazelleri'nde bariz bir şekilde görülmektedir. Konuyla ilgili "Harput Âhengi" adlı kitabın yazarı Fikret Memişoğlu şunları söylemektedir:

"Harput Müziği'nde içli bir ibadetin coşkunluğu hissedilir. Bir makama başlanırken söylenen Gazellerde, bir İlâhî çeşnisi vardır. Bundan sonra gelen Türküler, bu ilahî duyguyu dalgalandıran ve coşturan nağmelerdir. Bestelerin yarattığı manevî coşkunluk, gerçekten insanı maddî âlemden uzaklaşmağa zorlar. Söyleyene ve dinleyene bir uçuş hissi gelir. Bu anda hiçbir istek ve işaret lüzum olmaksızın, içgüdünün şevkiyle sazın kendiliğinden ayak tutması sonunda göklere yükselen bir Ezân gibi, yüksek havalara, yerli tabir ile "Kayabaşı" ve "Hoyratlar"a geçilir… Bugün bile Harput'un eski hâfızları, Kur'ân, Aşır ve Mevlid okurken, Gazellerdeki okuyuş tavrını tekrar ederler. Gazellerdeki perdeler, iniş-çıkış ve dalışlar, aynen bunlarda ve bunların arasında okunan İlâhîlerde yapılır. Hatta, Naat okunurken, Salat ü Selâm verilirken de ağır ve yüksek havalardaki âhenge uyulmaktadır." (Memişoğlu, 1992: 9, 13).

ç) Harput Müziği'nde Türk Askerî Müziği'nin etkileri de göze çarpmaktadır. Harput Divânı ve Beşiri Hoyrat'ın ayak ezgilerinde, Artukoğulları ve Akkoyunlular zamanında Harput'ta icra edilen Askerî Tören Marşı ve Osmanlı Mehter Müziği Repertuvarı'nda bulunan Hücum Marşı'na benzer nağmelerin tespit edildiği iddia edilmiştir (Turhan ve Taşbilek, 2009: 22-23). Konuyla ilgili Memişoğlu şunları söylemektedir:

"Eskiden beri dolaşan rivayet; Divân, Nevrûz Makamları'ndaki ağır bestelerin, Artukoğulları ve Uzun Hasan'ın Harput'taki saraylarında mehter takımları tarafından çalındığı, bu eserlerin Horasan erlerinden miras kaldığı şeklindedir. Bunu teyit eden emareler de vardır. Makamların adlarıyla beraber türkülerde adı geçen Isfahan, Şiraz, Şirvan gibi Türkler'in kesafet teşkil ettiği Yakın Asya şehir isimleri bu rivayeti gerçekleştirmektedir." (Memişoğlu, 1992: 11).

Tahir Abacı da; "Çubukoğulları, Artukoğulları, Akkoyunlular gibi Türkmen devletçiklerinin önemli merkezlerinden ve zaman zaman başkentlerinden birisi de Harput olmuştur. Artukoğulları ve Akkoyunlular'ın saraylarında mehterhane ve çalgı takımları kurdukları, Divân Müziği ile birlikte Horasan, Azerbaycan ezgileri icra ettirdikleri, hatta Elazığ'da bugün bile yaşayan Divân Makamı'nın onlardan miras kaldığı rivayet edilir." (Abacı, 2000: 37) diyerek Mehter Müziği'nin yöre müziği üzerindeki etkisini ifade etmektedir.

[1] ***Harput Müziği**, Türkü ve Hoyratların çok yaygın olarak halk tarafından söyleniyor olması, ezgilerinin halk tarafından yakılmış olması, sözlerinin tamamen halka ait mani ve güftelerden oluşması, bir kısım ezgilerin yakılışına neden olan vakalarının bilinmesi, Zurna, Davul, Kaval ve bazı kırsal bölgelerde Bağlama gibi çalgıların da kullanılıyor olması gibi özelliklerden dolayı **Türk Halk Müziği dairesi içerisinde**; icrasında kullanılan çalgıların Türk Klasik (Sanat) Müziği çalgıları olması, ezgilerin makam tasnifine benzeyen yöresel makam tertibi içinde gösterilmesi, meşklere yöresel bir peşrev ile başlanması, meşk esnasında Türk Klasik Müziği'nin tanınmış eserlerinin icra edilmesi, Divan Edebiyatı'nın Gazel Formu'nda kaleme alınmış eserlerin Harput Gazelleri'ne güfte olması, bu ezgilere can veren kaynak kişilerin Hâfız Mustafa Süer (ö. 1974) ve Hâfız Osman Öge (ö. 1975) gibi Türk Klasik Müziği'nin etki alanında bulunan hâfızlardan oluşması, bazı eserlerin Türk Klasik Müziği'nin Şarkı Formu'nda bestelenmiş eserler gibi ulusal ölçekte muamele görmesi gibi özelliklerden dolayı da **Türk Klasik (Sanat) Müziği dairesi içerisinde yer almaktadır**.* (Bulut ve Kazazoğlu, 2012: 211; Elazığ Valiliği, 1999: 16; Turhan ve Taşbilek, 2009: 22-23; Eroğlu, 1989: 11).

d) Harput Müziği'nde kullanılan makamları, "Türk Müziği'nde Kullanılan Makamlar" ile "Yöreye Mahsus İsimleri Olan Makamlar" olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Yapılan tasniflerde bu makamlar bazen birbirinin içerisinde, bazen de birbirinden ayrı olarak gösterilmektedir.

e) Harput Müziği'nde yaygın olan Usûl, 10/8'lik Curcuna Usûlü'dür. Ezgiler, Usûl yönünden incelendiğinde 10/8'lik Usûl'ün ezgi bütünlüğünde yer değiştirerek, (2+3+2+3) (2+3+3+2) (2+2+3+3) (3+3+2+2) (3+2+3+2) formülü ile kullanıldığı görülmektedir. Bu Usûlü sırasıyla, 4/4, 2/4, 6/8, 9/8, 5/8, 3/4, 6/4, 12/8, 12/4, 7/4 gibi Türk Klasik Müziği'nde kullanılan Usûller izlemektedir (Turhan, 1990: 3). Konuyla ilgili ünlü Türk Halk Müziği araştırmacısı Muzaffer Sarısözen (ö. 1963), Harput yöresine ait ezgilerin usûlleri hakkında şunları söylemektedir:

"Yöre Halk Müziği örneklerinde Basit, Bileşik ve Karma Usûller'in tümüne rastlanabilmekte, 2 zamanlıdan 12 zamanlıya kadar bütün Usûller görülmektedir. Kimi Halk Oyunları'nda 2'li Usûller'in 3'erli şekli olan 6'lılarla oyun başlamakta ve çabuk kısımlarda 2'lilere geçmektedir. Bazılarında ise ağırlama kısmı 12'li, çabuklar 4'lüdür. Gerek bu tür geçişler, gerekse Karma Usûller, Yöre Müziği'ne zengin bir armoni kazandırmaktadır." (Sarısözen, 1962: 8).

f) Harput Müziği'nde icra edilen Gazeller ve "Kayabaşı" adı da verilen Hoyratlar ile Mayalar, dört perde üzerinden okunmaktadır. Bu perdeler; "pes, üst, tiz ve düz perdelerdir." Halk arasında birinci perdeye "başlaması", ikinci perdeye "aşması", üçüncü perdeye "çıkması", dördüncü perdeye de "yıkması" veya "bağlaması" denmektedir. Bu nedenle yörede "Uzun Hava" yerine "Yüksek Hava" tanımı kullanılmaktadır (Bulut ve Kazazoğlu, 2012: 212).

g) Harput Müziği'nde ağır tempolu ve sanatlı eserler çoğunluktadır. Bu da, yöre insanının vakar ve ağırbaşlılığının güfte ve nağmelere yansıdığını göstermektedir.

h) Harput Müziği'nde icra edilen ve Türk Halk Müziği Formları'ndan olan Uzun Hava ve Hoyratlar'ın güftelerinde Divân Şâirleri'nin Gazel ve Müstezatları kullanılmıştır. Bu durum, aynı zamanda Harput'taki eğitim ve kültür seviyesinin ileri düzeyde olduğuna da delalet etmektedir.

Harput ve Harput Müziği'nin özellikleri hakkında verilen özet mahiyetindeki bu bilgilerden sonra şimdi asıl konumuza, yani "Harput Müziği'nde Ermeni Müzisyenler" konusuna geçiyoruz:

Harput Müziği'nde Ermeni Müzisyenler

Milyonlarca kilometre karelik alana hükmeden Osmanlı Devleti'nin sınırları içerisinde tabiatıyla pek çok etnik grup yüzyıllarca bir arada yaşamış, bu birlikteliğin bir sonucu olarak da ortaya çok zengin bir kültür ve medeniyet birikimi çıkmıştır. Bu etnik gruplardan birisi de Osmanlıların "Millet-i Sâdıka" olarak tarif ettikleri Ermenilerdir. Osmanlı Devleti'nin hâkim gücünü oluşturan Türkler ile bir arada yaşayan Ermeni azınlık, karşılıklı olarak birbirlerini, iktisadî, içtimaî vs. gibi birçok alanda etkilemişlerdir. Bu etkilenme, "azınlık" psikolojisinin de vermiş olduğu bir anlayışla - ama hiçbir baskı altında kalmadan, tamamen gönül rızası ile - daha ziyade Ermeniler arasında meydana gelmiştir. Mesela; Ermeniler, kendi içlerindeki yazışmaları Türkçe olarak yapmış, aralarından Türk Müziği Sazları'nı maharetle icra ve imal eden sanatçılar çıkmış[2], Ermeni âşıklar (gusanlar), Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan gibi Türk ozanlardan almış oldukları şiir ve deyişleri, yerel ağızlarla düğün ve şölenlerde, ilk önce Kemençe, daha sonraları ise Saz ile söylemişlerdir (Doğuş, 2007: 196).

[2] *Türk Müziği'nin usûl ve üslûbunu benimsemiş, hatta kilise müziklerini buna göre değiştirmiş olan Ermeniler, kendi icadı olan notalarla birçok eseri kayda geçirmiş olan Hamparsum Limonciyan başta olmak üzere, Nikogos Ağa (ö. 1885), Asdik Ağa (ö. 1912), Tatyos Efendi (ö. 1913), Türk Offenbach'i diye anılagelmiş Dikran Çuhacıyan (ö. 1898), Bimen Şen (ö. 1943), İstiklal Marşını armonize eden Edgar Manas (ö. 1964) gibi çok değerli müzisyenler yetiştirmişlerdir. (*Budak, 2006: 147; Dönmez ve Yarar, 2014: 159; Oter, 2007: 12-18).

Osmanlı Devleti'nde yaşayan diğer milletler gibi "Ortodoks" mezhebine bağlı olan Ermenilerin de huzurlu bir şekilde yaşadıkları ve kültürel özelliklerini rahatça sergileyebildikleri şehirlerden biri de yönetim merkezinin bulunduğu İstanbul şehri olmuştur. Başkent olması hasebiyle hemen her etnik gruptan ve meslekten insanın yaşadığı, teveccüh ettiği bir şehir olan İstanbul, sadece bulunduğu coğrafyanın değil aynı zamanda tüm dünyanın en önemli bir kültür merkezlerinden biri olmuştur. Bu şehirde yaşayan hemen her türden meslek erbabı, sanatını en güzel şekilde ortaya koyma imkânı bulmuş ve emeğinin karşılığını da bir şekilde almıştır. "Marifet, iltifata tâbidir" sözünde de vurgulandığı üzere, gerek yönetim ve gerekse ahali nezdinde karşılığını bulan her türlü kültürel öğe bu şehirde hayat bulup olgunlaştıktan sonra diğer bölgelere yayılmıştır. Bu öneminden dolayı da farklı alanlardaki birçok araştırmanın merkezini İstanbul teşkil etmiş ve verilen örneklemeler de bu şehirde yaşayan çeşitli etnik gruplar ve meslek erbabı üzerinden yapılmıştır.

Hemen her millet gibi Ermeniler de, "duygu ve düşünceleri en güzel şekilde anlatma vasıtası" olan müzik sanatına büyük önem vermiş, tarih ve kültürleri içindeki önemli bileşenlerinden biri olan bu güzel sanat dalının en güzel örneklerini de İstanbul'da sergilemişlerdir (Dönmez ve Yarar, 2014: 159). Ulusal Müzikler'in oluşumu ve gelişiminde Dinî Müzikler'in oynadığı rol, konuya ilgi duyan hemen herkesin malûmudur. Hiç şüphesiz bu durum Ermeni Müziği için de geçerli olmuştur. Ermeni Dinî Müziği üzerinde Rum Dinî Müziği'nin etkisi olmakla birlikte[3] bu etkilenme, Klasik Türk Müziği'nin etkisiyle kıyaslanamayacak derecede zayıf kalmaktadır. *Zira Ermeni kökenli Osmanlı bestecisi, eğitimcisi, müzik kuramcısı ve tamburî olan büyük müzisyen Hamparsum Limonciyan (ö. 1839), "Kutbü'n-Nâyî (Neyzenlerin Kutbu)" ünvanlı* Beşiktaş Mevlevihanesi Neyzenbaşısı Deli İsmail Dede (ö. 1858-1863)'den çok büyük teşvik görmüş, onun müzik bilgisinden azamî derecede yararlanmış, ondan Ney dersleri alarak Neyzen olmuş ve öğrencilerini de Neyzen olarak yetiştirmiştir. Bu durum, Hamparsum ve öğrencileriyle devam eden süreçte Ermeniler arasında hiç de yaygın olmayan Neyzenliğin Ermeniler arasında genel kabul görmesine vesile olmuştur.[4] Deli İsmail Dede'nin Hamparsum'u Mevlevihane'ye çekmesiyle, Türk Müziği etkisi Hamparsum'un şahsında Ermeni Kilisesi üzerinde kendini göstermiş ve doğal karşılanmıştır. Ayrıca Hamparsum-Mevlevihane ilişkisinin, Ermeni kaynaklı bir notanın mevlevihanede kazandığı meşruiyet sayesinde topluma engelsiz bir şekilde yayıldığı hususunun da göz ardı edilmemesi gerektiğini bu vesileyle ifade etmek isteriz (Başer, 2014: 801).

Yine Ermeni cemaati için müzikte bir dönüm noktasını şahsında temsil eden Hamparsum'un, Ermeni Kilisesi için Türk Ses Sistemi'ne uygun bir notasyonu tercih etmesi, Kilise Müziği'ne Türk Müziği Makamları'nı yerleştirmesi, Klasik Formlar'da eserler vücuda getirmesi, Türk Müziği için temsil yeteneği öne çıkarılan Tambur ve Ney gibi enstrümanlara itibar etmesi ve öğrencilerinin onun takipçisi olarak bu tarzı devam ettirmeleri de Türk Müziği'nin Ermeni Müziği üzerindeki hâkimiyetini göstermeye kâfi derecede örnek teşkil etmektedir (Başer, 2014: 801-802). 1961 yılında vefat eden ünlü müzikolog M. Râgıp Gazimihal (eski soyadıyla Kösemihalzâde) bu durumu; "*Bilhassa İstanbul Ermeni Kilisesi'nin müziği 18. asır başlarında Türkleşmeye başlamış, sonlarında ise Baba Hamparsum'un elinde Türk Müziği'nin - bünye itibarıyla - bir şubesi haline gelmiştir. Hamparsum, Boğos Zenne (ö. 1826) veya Maskalacı Yaghuthiyon (ö. ?)'un talebesi olup, müteakip*

[3] *Hamparsum Limonciyan (ö. 1839)'ın, Rum Patrikhanesi'nde eğitimci olan Tatavlalı Onofrios (ö. ?)'tan müzik eğitimi almış olmasını buna örnek olarak gösterebiliriz* (Dönmez ve Yarar, 2014: 160).

[4] Fatma Âdile Başer, "Mevlevihâne, Hamparsum, Kilise ve Neyzenlere Dâir", *Yeni Türkiye Dergisi*, Ankara Eylül-Aralık 2014, S. 60, s. 801. Bu konuyla ilgili Önder Kaya da şunları söylemektedir: *"III. Selim (ö. 1808)'in iltifatına mazhar olan "Büyük Baba" lakaplı Hamparsum Limonciyan, "Hamparsum Notası" olarak da bilinen bir nota sistemi icat etmiş, müzik bilgisini, hem Ermeni Kiliseleri'nden hem de Beşiktaş Mevlevihanesi'nde devam ettiği derslerden edinmişti. "Küçük Baba" lakaplı Hamparsum Çerçiyan (ö. 1901) da tıpkı "Büyük Baba Hamparsum" gibi tekkeleri dolaşmış, meşhur şeyh efendilerin ayinlerine katılmış ve ilahileri notaya almıştı."* (Kaya, 3 Temmuz 2013).

kilise müzisyenleri hep onun yolunda yürüdüler." (Kösemihalzâde, 1931: 17) diyerek çok güzel özetlemektedir.

Türk ve Ermeni müzisyenler arasında mevcut olan karşılıklı etkileşim Türk Müziği'nin birçok şubesinde olduğu gibi onun bir şubesi olan Harput Müziği'nde de göze çarpmaktadır. Harput Müziği'ne dair kaleme alınan eserlerin başında gelen İshak Sunguroğlu dört ciltlik "Harput Yollarında" adlı eserinde, Tahir Abacı da "Harput/Elazığ Türküleri" adlı kitabında özetle; "Doğu'daki birçok ilde olduğu gibi burada (Elazığ-Harput) da önemli sayıda Rum, Ermeni ve Süryani'nin yaşadığını, haliyle diğer kültürel özelliklerin bir çoğunda olduğu gibi müzikal manada da hâkim unsur olan Müslüman ahaliden etkilendiklerini[5], bunların dolayısıyla da kültürel geçişkenliğin örneklerinden sayılabilecek bu bölgenin müziklerine söz konusu etnik grupların, özellikle de Ermenilerin önemli katkılarının olduğunu, bu katkıların başında da çalgı icrası ve yapımcılığının geldiğini, mesela; Zurna'nın Ermeniler tarafından da çalındığını, yöresel bir enstrüman olan "Çığırtma" adlı nefesli çalgının da yine Ermeni ustalar tarafından yapıldığını, Kemençe ve Saz'ın yanında Davul ve Tulum'un da Ermenilerin gözde müzik aletleri olduğunu ve onları da ustaca kullandıklarını" belirtmektedirler (Sunguroğlu, 2000: 21, 39).

"Harput'ta mutlak bir şey varsa, o da, sesin sazdan daha üstün yer almasıdır. Bir kaç yaran, bir araya geldiler mi, bir havuz başı veya bir dere kenarı buldular mı, saz olsa da olmasa da bunlar seslerinin kudretleriyle güzel bir ahenk yaratabilirlerdi. Çok defa melodilerin tempoları sazla değil sesle tutulurdu. Bu tempo, bir "Lây-lây-lâm, Lây-lilây-lay-lam"dan ibarettir ki, bununla istenilen türkü söylenir ve bu ayakla uzun havalara da geçilebilinirdi. Saz ele geçmezse, ya böyle ağızlarıyla veya ellerine geçirdikleri her hangi bir tepsi veya bir madenî eşya parçasıyla tempolar tutulur, türkü ve şarkılar başlar, güler oynar, eğlenilirdi. Bu eğlenceler o kadar canlı ve neşeli geçerdi ki, sanki takım-takım saz varmış gibi... Bu suretle sesi öne alan Harputlu, sazı geride bırakmış, doğrusu ihmal etmiştir. Bunun ikinci mühim bir sebebi de, mutaassıp bir muhitte her hangi bir müzik âletini ele almak, öğrenmek, çalmak da o zaman hoş görülmezdi. Bu gibi sazlara meraklı olan gençler tenkit edilir, çalanlara, "Bizim oğlan çalgıcı oldu!" diye iyi nazarla bakılmazdı. İşte bu sebepledir ki, müzik âletleri çoğalamamış ve maalesef müzik bilenler de bir kaç kişiyle münhasır kalmıştı. Ancak Harput'ta, Ermeniler bu cihetten üstünlük temin etmişler... Türkler sesi, onlar sazı öne almışlardı. Her Ermeni evinde bir Keman, bir Kanun, bir Piyano veya bir Armonik (Org ile Piyano arasında bir çalgı) bulunurdu. Kız-erkek, gençlerin birçoğu müzik âletlerinden anlar ve bunları çalabilirlerdi. Biz gençler de müzik ihtiyacımızı çok defa Ermeni dostlarımızın arasında veyahut akşamları Şehroz Mahallesi'ne doğru bir gezintiyle sokaktan tatmin edebilirdik. Çünkü hemen hemen her evden bir Keman veya bir Piyano refakatinde güzel kız sesleri duyabilirdik." (Sunguroğlu, 2000: 14).

İshak Sunguroğlu'nun yukarıda vermiş olduğu bu bilgiye istinaden Harput Müziği'nde, son bir asrı istisnâ kabul edersek, Ermeni müzisyenlerin Müslüman müzisyenlere nazaran daha üstün

[5] Harput'ta yaşayan Gayr-i Müslim toplulukları arasında yer alan Süryaniler üzerinde Türk Müziği'nin etkisi konusuyla ilgili, Elazığ'da yaşayan son Süryaniler'den biri olan ve Meryem Ana Vakfı'nın başkanlığını yapan İshak Tanoğlu şunları söylemektedir: "Harput Meryem Ana Kilisesi'nin duaları, 17. Yüzyıldan itibaren Metropolit Yuhanna tarafından Türkçeleştirilmeye başlıyor. Kilisenin duaları şimdi Türkçe ve Süryanice, ağırlıklı olarak da Türkçe okunmaktadır. Harput Kilise Makamları, Halk Müziği ile aynıdır. Hicaz, Hüzzam, Rast, Uşşak, Kürdi, Saba, Hüseyni gibi temel makamlar var. Harput'un Mahallî Makamları olan Elezber, Divân ve İbrahimiye gibi makamlar bizim kilise dualarında kullanılan makamlardır." (Tanoğlu, 2013: 786) cümlelerini nakletmek istiyoruz. Tanoğlu'nun yapmış olduğu bu tespite katıldığımızı belirtmekle beraber, şayet bu ifadelerle; "Harput Müziği üzerinde Süryaniliğin veya Süryani Kilisesi'nin rolü büyük olmuştur" veya daha da ileriye gidilerek, "Harput Müziği, Süryani Müziği'nin devamı niteliğindedir" gibisinden bir imada bulunuluyorsa bunlara katılmadığımızı da özellikle vurgulamak istiyoruz. Zira yüzyıllarca Süryaniler üzerinde siyasî hakimiyet kuran Osmanlı Devleti'nin kültürel bakımdan Süryanileri etkilememiş olmasını, eşyanın doğasına aykırı bir durum olarak görmekteyiz. Elbette ki etnik müzikler birbirinden etkilenecektir ancak bu etkilenmenin oranı mukayese edildiğinde, siyasî bakımdan hâkim olan etnik unsurun, hemen her bakımdan diğer etnik unsurları etkileme oranı çok yüksek çıkacaktır.

olduklarını söyleyebiliriz. Bu neticenin ortaya çıkmasında en büyük etkenin de, "Müslümanlar için çalgı çalmanın haram derecesinde hoş görülmemesi anlayışının Harput'ta hâkim olması" olduğuna inanmaktayız. Bu durum, çalgı icra edenler ile çalgı yapımcılarının büyük bir çoğunluğunun Ermenilerden oluşmasına zemin hazırlamıştır (Ekici, 2009: 77-78). Ancak bu üstünlüğün nazarî açıdan değil de kullanılan enstrümanların icrası ve yapımı hususunda olduğunu özellikle vurgulamak istiyoruz. Zira Sunguroğlu'nun vermiş olduğu bilgiye göre Harputlu hanendeler, Sözlü (Vokal) Müziğe değil, Sazlı (Enstrümantal) Müziğe ehemmiyet vermemiş, saz bölümüne ait melodileri ağızlarıyla mırıldanmışlardır. Ermeni sazendeler de bu melodileri sazlara aktararak saz ile icrayı geliştirme yoluna gitmişlerdir." (Ekici, 2009: 78).

Kendi zamanında Ermenilerin yoğun olarak yaşadıkları Harput'un, Ağınsı, Huh, Mornik, Hırhik, İğiki ve Kesirik köylerinde çok usta Davulcuların bulunduğunu, bunlardan birinin de Davulcu Ayron (ö. ?) olduğunu belirten Sunguroğlu (Sunguroğlu, 2000: 17), Ermeni Zurnacılar hakkında da şu bilgileri vermektedir:

"Malûm olan bu müzik âleti (Zurna)[6], Davul'un yanında gelir. Harput'ta gümüş kakmalı Zurnalar bulunduğu gibi, bazen uzun ve kalınca normalden büyük Zurnalar da görürdük. Zurnacılar, hep Ermeni idiler. Ben, Türk Zurnacı hatırlamıyorum. Yukarıda yazdığım gibi malûm köylerde yetişir ve Davulcularla birlikte düğünlere, şenliklere katılırlardı. Gerçi "Zurna'da Peşrev olmaz» derler amma, bu Zurnacıların arasında öyle güzel çalanlar vardı ki, bugün sağ olsalardı, günün kaptanı kıymetli sanatkâr Emin (ö. ?) bile onları takdir ederdi." (Sunguroğlu, 2000: 17-18).

İshak Sunguroğlu, XIX. Yüzyıl Harput'unda Kanun sazını icra eden müzisyenler arasında Ermeni bir müzisyenin bulunduğu bilgisini de bizlere nakletmektedir:

"Harput'ta saz takımlarını tamamlayan iki de Kanuncu vardı, bunlardan birisi Emin (ö. ?) (bu da Karkaçuh Mahallesi'nde oturur ve yine ince Araplara mensuptu) diğeri de Hüseynikli Boğos (ö. ?) namında bir Ermeni idi. Boğos sanatını benimsemiş, üzerinde yıllarca çalışmış ve hakikaten emsali nadir bir kanunî olmuştu. Düğünlerde, hususî eğlencelerde Boğos'un saz takımları arasında gözükmesi misafirler arasında başka bir neşe havası yaratırdı. Boğos, aynı zamanda ses âşıkı bir sanatkârdı. Kendisinin istediği okuyucular olmayınca davetlere gitmezdi. Birinci Cihan Harbinden evvel, yukarı mezrada bir arkadaş toplantısına Boğos'u da getirmiştik. Hafız Osman (ö. ?)'la Derviş Hafız (ö. ?) da aramızdaydılar. Âhenge akşam gün batarken başladık, onlar söyledikçe Boğos coşuyordu, sabaha kadar Kanunu dizinden indirmedi. Bu güzel saz ve sesler arasında gecenin nasıl geçtiğinin farkında bile değildik. Güneşin doğuşu bizi âlemimizden uyandırmıştı (Sunguroğlu, 2000: 24).

Harput'ta birçok Ermeni müzisyenin Keman çaldığını, bunlardan en meşhurunun da "Körkarabet" lakaplı bir müzisyen olduğunu belirten Sunguroğlu (Sunguroğlu, 2000: 22), Kanunîlerin ve Kemanîlerin modern müzik tekniğinden mahrum kimseler olduklarından dolayı nota bilmediklerine, pratik olarak yetiştiklerinden dolayı da bu enstrümanları pratik olarak çaldıklarına da hayıflanmaktadır. Konuyla ilgili üzüntülerini ifade etmekle beraber; "Asıl garibi, bu müzik elemanlarının hepsi de pratik olarak yetişmişler, nota falan bilmezlerdi. Doğrusunu söylemek lâzım gelirse bu kadar çeşitli makamları dimağlarına hakketmiş gibi bir biri ardınca pürüzsüz ve hatasız çalmak, bir hüner, bir kabiliyet ve bir azmin ifadesi demekti." (Sunguroğlu, 2000: 22-24) diyerek de bu müzisyenlere olan hayranlık ve takdirlerini gizlememektedir.

[6] *Harput Halkoyunları'nda Kaval'dan sonra Zurna'nın kullanıldığı ve bu sazın oyunlara eşlik etmede çok önemli bir yere sahip olduğu, Harput'ta kullanılan Zurna'nın farklı birkaç çeşidinin bulunduğu ve diğer yörelere göre farklılık arz ettiği söylenmektedir* (Tunç, 2015: 24).

Harput Kültürü ve Müziği hakkında önemli kaynaklardan biri de Fikret Memişoğlu (ö. 1968)'nun "Harput Âhengi" adlı eseridir. Memişoğlu, müzik eşliğinde oynanan "Meydan Oyunları" başlığı altında Ermenilerle ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Meydan Oyunları; çoğunlukla, meydanlarda ve harmanlarda, erkekler tarafından oynanan oyunlardır. Halay, Ağırlama, Üç ayak, Fatmalı (Le Nuri), Köçekçe, Avreş, Bıçak. Kalkan-kılıç, Tamzara, Güvercin gibi... Bunlar, erkekler tarafından oynanır. Erkekler tarafından meydanlarda oynanan, (Deve Oyunu) ve (Sipahi) gibi temsili olanlar da vardır. Kadınlar tarafından, Harput'ta ve yakın köylerinde, meydan oyunları oynanmaz, taassup engel olmuştur. Fakat uzak dağ köylerinde, bilhassa Alevi köylerinde, kadın erkeğin beraber olarak meydan oyunları oynadığı görülmektedir. *Ermeniler de sürülmeden evvel bulundukları mahalle ve köylerde, kadın erkek, aynı meydan oyunlarını oynarlardı. Folklorumuz, onları da kavramıştı*." (Memişoğlu, 1992: 6)

Harput'ta oynanan oyunlardan "Arap Oyunu" ile ilgili olarak İshak Sunguroğlu şunları söylemektedir:

"Bu oyun, aynı zamanda komik bir manzara arz eden ve seyircileri güldüren bir oyundur. Bu oyunda müzik de başkalaşır. Oyuncu, bacaklarını kırmak, sırtını kamburlaştırmak, gözlerini, kaşlarını oynatmak veya şaşı bakmak suretiyle vücut ve çehresinde tahavvüller yaratarak oynanır, bu oyunda el çırpmayan kalmaz, son derece neşeli ve güldürücü bir oyundur. Bu oyunun asıl ustası Kemeneci (Kemancı) Haço (ö. ?) namında bir Ermeni idi ki, hakikaten yaratırdı." (Sunguroğlu, 2000: 190)

"XIX. Yüzyıl Harput'unda Ermeni Müzisyenler" konusuyla ilgili son olarak şu önemli bilgiyi de vermek istiyoruz: 26 Haziran 1915 tarihinde Harput'ta Ermeni tehciri yapılmadan önce Harput Müziği İcra Heyeti'nin Müslüman ve Ermenilerden oluştuğu ve Müslüman ve Ermeni müzisyenlerin bir araya gelerek müzik toplulukları kurdukları ve bu topluluklarda Müslümanların ses, Ermenilerin de enstrümanla icraya eşlik ettikleri rivayet olunmaktadır (Tunç, 2015: 20).

Sonuç

Yapmış olduğumuz bu çalışmadan elde ettiğimiz sonuçları, daha akıcı ve kalıcı olması için maddeler halinde aşağıya alıyoruz:

a-) Harput, XIX. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar jeopolitik bakımdan önemini korumuş, bu özelliği dolayısıyla da birçok devletin hâkimiyeti altına girmiş, neticede, bu devletlerin kültür ve medeniyetlerinin sentezinden oluşan çok zengin bir kültüre, dolayısıyla da çok zengin bir müziğe sahip olmuştur.

b-) Harput Müziği, Türk Halk ve Türk Klasik (Sanat) Müziği özelliklerini bünyesinde barındırmasıyla Türk Müziği içerisinde özel bir konuma sahiptir.

c-) Osmanlı Devleti'nin diğer şehirlerinde olduğu gibi Harput'ta da Müslümanlar ile Gayr-i Müslimler huzur ve barış içerisinde yüzyıllarca bir arada yaşamış ve karşılıklı olarak birbirlerinden kültür alış-verişlerinde bulunmuşlardır.

ç-) Harput'un Müslüman ahalisi, dinî inançlarından dolayı enstrüman icrası ve yapımını pek hoş karşılamamış, insan sesiyle icrayı esas almışlardır.

d-) Bu bağlamda oluşan enstrüman boşluğunu, inançlarında herhangi bir sakınca bulunmayan Ermeniler doldurmuş, içlerinden çok değerli çalgıcı (sazende) ve çalgı yapımcıları (lutiyeler) çıkararak Harput Müziği'nin yerleşip gelişmesinde büyük bir rol oynamışlardır.

e-) Diğer milletlerde olduğu gibi Ermeni Ulusal Müziği'nin oluşumu ve gelişiminde de Dinî Müzik'in etkisi büyük olmuş, Ermeni Dinî Müziği üzerinde Rum Dinî Müziği'nin etkisi olmakla

birlikte bu etkilenme, Klasik Türk Müziği'nin etkisiyle kıyaslanamayacak derecede zayıf kalmaktadır.

f-) Türk Müziği'nin Ermeni Dinî Müziği üzerinde etkili olmasında en önemli rolü, Ermeni cemaati için müzikte bir dönüm noktasını şahsında temsil eden ünlü Türk Müziği nazariyatçısı, bestecisi, eğitimcisi ve tamburîsi Hamparsum Limonciyan ve öğrencileri oynamıştır. Neyzenbaşı Deli İsmail Dede'nin Hamparsum'u Beşiktaş Mevlevîhanesi'ne çekmesiyle Türk Müziği Hamparsum'u derinden etkilemiş, onun şahsında etkisini Ermeni Kilisesi üzerinde göstermiş ve Ermenilerce doğal karşılanmıştır. Öyle ki İstanbul'daki Ermeni Kiliseleri'nde icra edilen müzikal eserler Türk Müziği'ne göre seçilip dizayn edilmiştir.

g-) Türk Müziği'ni benimseyen İstanbul'daki Ermeniler arasından, yukarıda ismi geçen ve kendi icadı olan nota yazısıyla birçok eseri kayda geçirip unutulmaktan kurtaran Hamparsum Limonciyan başta olmak üzere, Nikogos Ağa, Asdik Ağa, Tatyos Efendi, "Türk Offenbach'i" olarak bilinen Dikran Çuhacıyan, Bimen Şen ve İstiklal Marşını armonize eden Edgar Manas gibi Türk Müziği'ne katkı sunan çok değerli müzisyenler çıkmıştır.

ğ-) İstanbul Ermenileri üzerinde etkili olan Türk Müziği, Harput'tan İstanbul'a göç eden Ermeni bir aileye mensup olması hasebiyle Harput'la derin gönül bağları bulunan Hamparsum Limonciyan ve öğrencileri ile Harput'taki Ermeni Mektepleri'nin İstanbullu Ermeni idarecileri eliyle Harput'a da taşınmış ve buradaki Ermeni müzisyenler üzerinde etkili olmuştur.

h-) Türk Müziği'ni benimseyen Harput'taki Ermeniler arasından da başta Davulcu Ayron, Kanuncu Boğos, Kemancı Körkarabet, Kemancı Haço olmak üzere Harput Müziği'ne katkı sunan birçok müzisyen çıkmıştır.

ı-) İstanbul'daki Ermeni müzisyenler paralelinde Harput'taki Ermeni müzisyenler de Türk Müziği Sazları ile, özellikle yapımcılık (lütiyelik) ve icracılık (sazendelik) bağlamında yakın ülfet kurmuş, daha ziyade Keman (Kemene) ve Kanun gibi Türk Klasik (Sanat) Müziği Sazlarını icra yoluna gitmişlerdir. Ancak Halk Müziği'nin de etkili olduğu Harput'ta, ihtiyaca binaen Zurna, Çığırtma ve Davul gibi Halk Müziği Sazları'nı da çok güzel icra etmişlerdir.

i-) Diğer şehirlerde olduğu gibi Harput'ta icra olunan Türk Müziği'nin Ermeni ve Süryani azınlığın üzerinde etkili olmasının altında da azınlık psikolojisi yattığını düşünmekteyiz. Ancak bu psikolojinin oluşmasında herhangi bir baskının söz konusu olmadığını, tamamen hür bir iradeyle ve gönülden isteyerek Osmanlı Devleti'nin kurucu ve hâkim unsuru olan Türkler'in örf ve adetlerine azınlıkların kendilerini uymak zorunda hissetmelerinin etkili olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

j-) XIX. Yüzyıl Harput'unda Müslüman ve Ermeni müzisyenler bir araya gelerek müzik toplulukları oluşturmuş, ferdî ve içtimaî hayatın hemen her önemli anında ortaya çıkan müzik ihtiyacını bu topluluklarla karşılama yoluna gitmişlerdir. Bu durum, topluluktaki müzisyenleri maddî bakımdan desteklediği gibi Müslim ile Gayr-i Müslim ahalinin birbirleriyle kaynaşmasına da vesile olmuştur.

k-) XIX. Yüzyıl Harput'unun sosyo-kültürel hayatında görülen bu olumlu tablo, ne yazık ki 1915 yılında cereyan eden "Ermeni Tehciri" ile birlikte sona ermiş, diğer Ermeniler gibi Ermeni müzisyenler de bu tehcirle Harput'tan göç etmek zorunda kalmıştır. Bu üzücü hadise, hem Harput hem de Harput Müziği için maalesef çok büyük bir kaybın meydana gelmesine sebep olmuştur.

KAYNAKÇA

Abacı, T. (2000). *Harput/Elazığ türküleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ardıçoğlu, N. (1997). *Harput tarihi*. Ankara: Elazığ Eğitim, Sanat, Kültür, Araştırma, Tanıtma ve Hizmet Vakfı Yayınları.

Başer, F. A. (2014). Mevlevihâne, Hamparsum, kilise ve neyzenlere dâir. *Yeni Türkiye Dergisi*, 60, 801-820.

Budak, A. (2006). Ermeniler'in XIX. yüzyılda yeni bir hayatın ve edebiyatın oluşum sürecine katkıları. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 30, 147.

Bulut, D. ve Kazazoğlu, İ. (2012). Harput yöresine ait Muhalif eserlerin müzikal analizi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, XXII, 1, 209-220.

Çimtay, K. (2013). *Hikâyeleri ve makamlarıyla Harput Müziği nota albümü*. Elazığ: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.

Doğuş, S. (2007). Türk-Ermeni ilişkileri örneğinde Türklerle Gayrimüslimlerin ortak yaşama kültürünün temelleri. *Hoşgörü Toplumunda Ermeniler*, IV, Kayseri.

Dönmez, B. M. ve Yarar, B. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik uygulamaları üzerine etnografik bir çalışma. Akademik Araştırmalar Dergisi, 61, 157-182.

Ekici, S. (2009). *Elazığ Harput Müziği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Ekici, S. (2004). Elazığ-Harput Müzik Kültürü. *Millî Folklor Dergisi*, VIII, 16, 147-160.

Elazığ Valiliği. (1999). *Notalarla Harput Musikisi*, II, Elazığ: Elazığ Valiliği Yayınları.

Eroğlu, T. (1989). Harput Müziğinin Türk Müziği içindeki yeri. *Millî Folklor Dergisi*, I, 2, 11-13.

Kaya, Ö. (3 Temmuz 2013). Yakın Devir İstanbul'unun Gayr-i Müslim Bestekârları. *Şalom Gazetesi*.

Karkın, M. ve İmik, Ü. (2010) Harput Müzik Kültürü. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 17, 1-6.

Kösemihalzâde, M. R. (1931). Bizde koro ve repertuarı. *Atsız Mecmua*, 6, 16-18.

Memişoğlu, F. (1992). *Harput âhengi*. Ankara: 72 Ofset Yayınları.

Oter, T. (2007). Geçmişten günümüze Ud yapımcıları, Ud yapımında kullanılan yöntemler (Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007).

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

Sivrikaya, S. (2002). *Notalarıyla Elazığ yöresi halk oyunları müzikleri*. İstanbul: Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları.

Sunguroğlu, İ. (1958). *Harput yollarında*, IV, İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Tanoğlu, İ. (2013). Harput Süryani Kadim Ortodoks Meryem Ana Kilisesi'nin dünü ve bugünü. *Geçmişten geleceğe Harput Sempozyumu*, 776-788.

Tertip Komitesi (1999). *Notalarla Harput Musikisi*. Elazığ: Elazığ Valiliği Yayınları.

Tunç, Y. (2015). Klarnet'in Elazığ-Harput Müziği'ndeki yeri (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015).

Turhan, S. ve Taşbilek, Ş. (2009). Elazığ – Harput Havaları. Ankara: Elazığ Belediyesi Kültür Yayınları.

Ünal, M. A. (1989). *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yucasu, A. T. (2014). Lokman Tasalı ve Harput Müziği (Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014).