

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANABİLİM DALI**



**UZUN HAVA TÜRLERİ**  
**(ARAŞTIRMA-İNCELEME, NOTASYON VE METODOLOJİK**  
**EĞİTİM)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ**

**HAZIRLAYAN**  
**Erkan YÜRÜMEZ**

**ELAZIĞ-2019**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANABİLİM DALI**

**UZUN HAVA TÜRLERİ**  
**(ARAŞTIRMA-İNCELEME, NOTASYON VE**  
**METODOLOJİK EĞİTİM)**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ**

**HAZIRLAYAN**  
**Erkan YÜRÜMEZ**

Jürimiz, ...../...../..... tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans / ~~doktora~~ tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

1. Prof. Dr. Nino KVATCHANTIRADZE
2. Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMILOĞLU
3. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (Danışman)

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ...../...../..... tarih ve ..... sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

**Prof. Dr. Ömer Osman UMAR**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

**ÖZET****Yüksek lisans Tezi****Uzun Hava Türleri****(Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim)****Erkan YÜRÜMEZ****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Müzik Anabilim Dalı****ELAZIĞ – 2019, Sayfa: VIII + 150**

Önemli kültür miraslarımızdan biri olan uzun havalarımız, mûsikî ve edebi anlamda bizi biz yapan değerlerin bilinmesi adına önemli bir kaynak vazifesi görmektedir. Biz de bu çalışmamızda Anadolu’da bulunan ve hemen herkesin isim olarak tanıdığı bozlak, barak vb. gibi uzun hava çeşitleri ile ilgili çok sayıda kaynaktan literatür taraması yaparak doğru bilinen yanlışları ve literatürdeki hatalı bilgileri tartışarak ortaya koyduk. Bunun yanı sıra bu uzun hava çeşitlerinin müzikal anlamda birbirinden ayrılan yönlerini, gerek elimizde mevcut olan yazılı kaynaklardan gerekse kaynak kişi niteliğindeki uzun hava icracılarının ses kayıtlarından faydalanarak tespit etmeye çalıştık. Ayrıca çalışmamızda uzun havaların sistematik müzikoloji çerçevesinde notasyonunun ve metodolojik eğitiminin nasıl olması gerektiği konusunda detaylı bir anlatım yaparak uzun hava meraklılarına sistematik bir yöntem sunduk.

**Anahtar Kelimeler:** Uzun havalar, bozlak, barak, notasyon, metodoloji, uzun hava eğitimi.

**ABSTRACT**

**Master Thesis**

**Non-Measured Vocal Genres**

**(Research-Review, Notation and Methodological Education)**

**Erkan YÜRÜMEZ**

**The University of Firat**

**The Institute of Social Science**

**The Department of Music**

**ELAZIĞ – 2019, Page: VIII + 150**

Non-metric folk songs, which are one of our important cultural legacies, act as an important source for knowing the values that make us unique in the sense of music and literature. In this study, we presented a detailed literature review of a large number of sources related to the non-metric folk song types such as Bozlak, Barak, etc. which are known as almost everyone in Anatolia. Also, we discussed and revealed false facts and incorrect information in the literature. In addition to this, we tried to determine the different aspects of these non-metric folk song types in terms of musically. While doing this, we made use of the sound recordings of some master performers of this type and benefit from some important written sources available. Furthermore, we provided a systematic method for non-metric folk song enthusiasts by explaining in detail how the notation and methodological education should be within the framework of systematic musicology in our study.

**Key Words:** Non-metric folk songs, bozlak, barak, notation, methodology, and education of non-metric folk song.

## İÇİNDEKİLER

|                   |      |
|-------------------|------|
| ÖZET .....        | II   |
| ABSTRACT.....     | III  |
| İÇİNDEKİLER.....  | IV   |
| KISALTMALAR ..... | VII  |
| ÖNSÖZ .....       | VIII |
| GİRİŞ.....        | 1    |

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. UZUN HAVA KAVRAMI VE SERBEST RİTİMLİ ESERLERİN

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| NOTASYONU.....                                     | 8  |
| 1.1. Uzun Hava Kavramı .....                       | 8  |
| 1.1.1. Uzun hava ile ilgili çeşitli tanımlar.....  | 9  |
| 1.1.2. Uzun Hava Türleri ve Tasnif Teorileri ..... | 10 |
| 1.2. Serbest Ritimli Eserlerin Notasyonu .....     | 11 |

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. UZUN HAVA TÜRLERİ.....

|                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havaları.....                                     | 16 |
| 2.1.1. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri.... | 19 |
| 2.1.2. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri .....     | 22 |
| 2.1.3. Örnek Nota 1.....                                                       | 24 |
| 2.1.4. Örnek Nota 2.....                                                       | 26 |
| 2.2. Barak Havaları .....                                                      | 28 |
| 2.2.1. Barak Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri.....                  | 32 |
| 2.2.2. Barak Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri.....                        | 34 |
| 2.2.3. Örnek Nota 1 .....                                                      | 37 |
| 2.2.4. Örnek Nota 2.....                                                       | 39 |
| 2.3. Bozlaklar.....                                                            | 41 |
| 2.3.1. Bozlakların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri.....                        | 47 |
| 2.3.2. Bozlakların Çalgısal İcra Özellikleri .....                             | 49 |
| 2.3.3. Örnek Nota 1 .....                                                      | 52 |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| 2.3.4. Örnek Nota 2.....                                        | 55  |
| 2.4. Gurbet Havaları .....                                      | 57  |
| 2.4.1. Gurbet Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri ..... | 60  |
| 2.4.2. Gurbet Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri .....       | 62  |
| 2.4.3. Örnek Nota 1 .....                                       | 64  |
| 2.4.4. Örnek Nota 2.....                                        | 66  |
| 2.5. Divanlar ve Hoyratlar .....                                | 68  |
| 2.5.1. Hoyratların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri.....         | 89  |
| 2.5.2. Hoyratların Çalgısal İcra Özellikleri .....              | 93  |
| 2.5.3. Örnek Nota 1 .....                                       | 94  |
| 2.5.4. Örnek Nota 2.....                                        | 96  |
| 2.6. Mayalar .....                                              | 97  |
| 2.6.1. Mayaların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri.....           | 104 |
| 2.6.2. Mayaların Çalgısal İcra Özellikleri .....                | 104 |
| 2.6.3. Örnek Nota 1 .....                                       | 106 |
| 2.6.4. Örnek Nota 2.....                                        | 107 |
| 2.7. Yol Havaları.....                                          | 109 |
| 2.7.1. Yol Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri .....    | 113 |
| 2.7.2. Yol Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri .....          | 114 |
| 2.7.3. Örnek Nota 1.....                                        | 115 |
| 2.7.4. Örnek Nota 2.....                                        | 119 |

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

|                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>3. METODOLOJİK UZUN HAVA EĞİTİMİ.....</b>                                 | <b>122</b> |
| 3.1. Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Uzun Havası'nın Metodolojik Eğitimi .....  | 122        |
| 3.1.1. Seyir Özelliği .....                                                  | 122        |
| 3.1.2. Ritmik Kalıpların Öğrenilmesi .....                                   | 123        |
| 3.1.3. Ritmik Okuma .....                                                    | 125        |
| 3.1.4. Kulak Eğitimi.....                                                    | 127        |
| 3.1.5. Solfej.....                                                           | 130        |
| 3.1.6. Terennüm Çalışması .....                                              | 131        |
| 3.1.7. Dinleme Çalışmaları .....                                             | 131        |
| 3.2. Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Uzun Havası'nın Metodolojik Eğitimi ..... | 132        |

|                                            |            |
|--------------------------------------------|------------|
| 3.2.1. Seyir Özelliği .....                | 132        |
| 3.2.2. Ritmik Kalıpların Öğrenilmesi ..... | 132        |
| 3.2.3. Ritmik Okuma .....                  | 134        |
| 3.2.4. Kulak Eğitimi.....                  | 137        |
| 3.2.5. Solfej.....                         | 139        |
| 3.2.6. Terennüm Çalışması .....            | 140        |
| 3.2.7. Dinleme Çalışmaları .....           | 140        |
| <b>SONUÇ .....</b>                         | <b>141</b> |
| <b>KAYNAKLAR .....</b>                     | <b>143</b> |
| <b>EKLER .....</b>                         | <b>149</b> |
| <b>Ek 1. Orijinallik Raporu.....</b>       | <b>149</b> |
| <b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>                      | <b>150</b> |

**KISALTMALAR**

|               |                                |
|---------------|--------------------------------|
| <b>a.g.e.</b> | : Adı geçen eser               |
| <b>a.g.b</b>  | : Adı geçen bildiri            |
| <b>a.y.</b>   | : Aynı yer                     |
| <b>bk.</b>    | : Bakınız                      |
| <b>C.</b>     | : Cilt                         |
| <b>Çev.</b>   | : Çeviren                      |
| <b>DİA</b>    | : Diyanet İslam Ansiklopedisi  |
| <b>S.</b>     | : Sayı                         |
| <b>s.</b>     | : Sayfa                        |
| <b>TDV</b>    | : Türkiye Diyanet Vakfı        |
| <b>TRT</b>    | : Türkiye Radyo ve Televizyonu |
| <b>vb.</b>    | : Ve benzeri                   |
| <b>vs.</b>    | : Vesaire                      |
| <b>Yay.</b>   | : Yayını, Yayınları            |
| <b>yy.</b>    | : Yüzyıl                       |

**ÖNSÖZ**

Uzun havaların müzikal yapısı konusunda yeterince araştırma yapılmadığından, uzun havaların notasyonu ve metodolojik eğitimi ile ilgili sistematik müzikoloji çerçevesinde yapılan çalışmaların yetersizliğinden ötürü böyle bir çalışmanın halk mûsikisi alanında önemli olduğunu düşündüğümüz için bu çalışmayı yaptık. Yaptığımız bu çalışmada uzun havaların müzikal sınıflandırılmasının ve sistematik notasyonunun yapılmasıyla birlikte özellikle mûsiki okullarında olmak üzere nota bilgisi olan uzun hava meraklılarının metodolojik bir şekilde uzun havaları öğrenebilmesi hedeflenmiştir. Yapmış olduğumuz notasyonları özellikle kaynak kişilerden seçerek doğru kaynaklardan faydalanmaya özen gösterdik.

Bu tezde emeği geçen, Uzun Havaların araştırılması hakkında tez konusunu öneren, şahsi kütüphanesini bizimle paylaşan ve tezimizde sıkça görüşlerine başvurduğumuz çok değerli hocam Doç. Dr. Fikri Soysal'a ve yüksek lisans süresince birlikte çalıştığım, sabırla ve güler yüzle danışmanlığımı yapan çok değerli hocam Doç. Dr. Yavuz Demirtaş'a öncelikle teşekkürü bir borç bilirim.

Özellikle mûsiki duygularımın gelişmesinde ve iyi bir dinleyici olması sebebiyle bana yaptığı eleştirilerle bu aşamalara gelmemde üzerimde çok büyük hakkı olan annem Sultan Yürümez'e teşekkür ederim. Ayrıca bu yola koyulduğumda bana sonsuz destek olan başta ağabeyim Serkan Yürümez olmak üzere, babam Mehmet Yürümez'e, ablalarım Aylin Yürümez'e ve Gülhan Levend'e çok teşekkür ederim.

Kendisi de bir müzik öğretmeni olan, bu sebeple şahsi fikirlerine başvurduğum ayrıca bu süreçte yükümü çeken eşim Nuran Yürümez'e de sabrından ve desteğinden ötürü çok teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Çalışmamıza konu olan “Uzun Havalar” konusuna geçmeden önce ülkemizde yapılan ve Uzun Havalar’ın da bağlı olduğu Kültür Araştırmaları’ndan ve Türk Halk Mûsikîsi çalışmalarından bahsetmek istiyoruz. Kültür; Bir milletin inanç, fikir, sanat, âdet ve geleneklerinin, maddi ve manevi değerlerinin bütünü<sup>1</sup> anlamına gelmektedir. Halk Mûsikîsi kavramı ise; “halk arasında geleneksel olarak yaşayan çoğunluğu anonim eserlerin teşkil ettiği mûsikî”<sup>2</sup> şeklinde açıklanmaktadır. Buna ek olarak; “sanat kaygısı taşımayan mûsikîşinasların<sup>3</sup> köy, kasaba veya şehir yakınlarında<sup>4</sup> icra ettikleri mûsikî” olduğu da ifade edilmektedir. Uzun Havalar’ında bu iki temel üzerinde şekillendiğini düşünürsek, bu tanımlar çerçevesinde Kültür Araştırmaları ve Halk Mûsikîsi kavramlarına değinmenin önemli olduğu kanısındayız.

### Kültür Araştırmaları

Kültür araştırmaları XIX. yy’da çeşitli akımların da etkisiyle önem kazanmış, müzik de bu dönemin en önemli araştırma konularından biri olmuştur. İngilizlerin sosyal antropoloji, Amerikalıların kültürel antropoloji, Avrupalıların etnoloji veya etnoğrafya çalışmaları, ülkemizde ise folklor derlemeleri bu konuya yoğunlaşmıştır.<sup>5</sup> Edison’un ses kayıt cihazını (1877) icat etmesi, Alexander Ellis ve Helmholtz’un çeşitli müzikal ses dizileri üzerine yaptığı tez (1885) müzik araştırmalarını daha iyi şartlarda yapılmasına olanak sağlamıştır. Zira bu yaklaşımlardan evvel kültür araştırmaları hem alanının uzmanlarınca yapılmıyordu hem de laboratuvar ortamlarında inceleniyordu.<sup>6</sup> Batı ülkelerinde meydana gelen bu incelemelerin ülkemize yansması XX. yy. başlarında olmuştur. Bu da aralarında dünyaca ünlü müzikolog Bela Bartok’un da katıldığı halk mûsikîsi derlemelerinin gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Her ne kadar ülkemizde halk musikisi için “folklor mûsikîsi”<sup>7</sup> terimi kullanıldığı görülüyorsa da folklor başlı başına halk bilimi demek olduğundan “halk bilimi mûsikîsi” gibi uygun olmayan bir terminoloji kullanımının ortaya çıktığı bunun gerekliliğinin tartışılması iyi

<sup>1</sup> <http://lugatim.com/s/K%C3%9CLT%C3%9CR>.

<sup>2</sup> Süleyman Şenel, “Halk Mûsikîsi” *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, TDV Yay., İstanbul 1997, C. 15, s. 354.

<sup>3</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.; Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli ve Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933, C. 3, s. 305-306.

<sup>4</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.

<sup>5</sup> Ayten Kaplan, *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yay. İstanbul 2013, s.77.

<sup>6</sup> 05.05.2014 tarihinde Doç. Dr. Fikri Soysal ile Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda yapmış olduğumuz mülakat.

<sup>7</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.

olacaktır. Zira mûsikîye dair araştırmaların, her ne kadar başkaca yaklaşımlar olsa da, müzikoloji başlığı altında incelenmesi gerektiği kanaatini taşıyoruz. Nitekim Bela Bartok'un<sup>8</sup> Türkiye'ye davet edilmesi derlemelerin sistemsiz yapılıyor olmasından dolayı ortaya atılan tenkitlerden sonra gerçekleşmiştir. Bu derlemeler ile sahada yapılmış birçok eser kayıt altına alınmıştır. Derlemelerin ardından bu eserler tasnif edilmiş, bazı araştırmacılar tarafından uzun havalar ve kırık havalar olarak ikiye<sup>9</sup>, bazı araştırmacılar tarafından da uzun havalar, kırık havalar ve karma havalar<sup>10</sup> olarak üçe ayrılmıştır. Bizde tezimizde halk mûsikîsi alanında uzun havalar konusunu seçerek, türlerinin ne olduğunu, notasyonunun, analizinin ve metodolojik eğitiminin nasıl olması gerektiği üzerinde durmayı planlamış bulunmaktayız.

### **Halk Mûsikîsi Kavramı ve Ülkemizde Yapılan Derleme Çalışmaları**

Halk mûsikîsi araştırmaları bazı yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan birisi de “anonimlik” kavramıdır. Her ne kadar bugün anonim ifadesi tartışmaya açık olsa da eseri meydana getiren kişinin, belli olsun ya da olmasın, tarihi açıdan uzun bir süre halk tarafından benimsenip yaygınlaşarak şahsi olmaktan çıkması durumunda halkın ortak malı olduğu ifade edilmektedir. Bu durumda o türkünün anonim kabul edildiği bildirilmektedir.<sup>11</sup> Diğer taraftan “anonim” teriminin “anonymos” kelimesinden türediği, bestecisi ya da yazarı belli olmayan eser anlamına geldiği<sup>12</sup> ve bu anlamın tam olarak türkülerdeki anonimliği karşılayıp karşılamadığı tartışma konusudur. Bu sebeple konunun meraklılarınca araştırılması ve netliğe kavuşturulması iyi olacaktır.

Süleyman Şenel'in Béla Bartók, Zoltán Kodály, Mozer, Brenet, Prat, Breniers, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedî Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi gibi müzikologlardan aktardığına göre halk müziği ifadesinden kabile ya da köylü müziği olduğu<sup>13</sup> anlaşılsa da halk kavramının değişmesi neticesinde halk mûsikîsi

<sup>8</sup> Bela Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yay., İstanbul 1991.

<sup>9</sup> Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006, s. 212-216; Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Posta Matbaası, Ankara 1962, s. 5.

<sup>10</sup> Can Etili, “Türk Halk Müziği'nde Bozlak Kavramı”, *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1998, S. 462, s. 155; Mehmet Ali Özdemir, *Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim müziği besteciliğinde kullanılabilirliği*, (Basılmamış Doktora Tezi) Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998, s. 161-170; Fikri Soysal, *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*, Fikri Soysal Yay, Diyarbakır 2012, s. 49.

<sup>11</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.

<sup>12</sup> Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 36.

<sup>13</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y; Ezgi, a.g.e., a.y.

kavramının da değişmesi gerektiğini vurgulamıştır.<sup>14</sup> Şenel'in Riemann'den aktardığına göre halk ve halk mûsikîsi kavramlarının zaman içinde anlamını yitirip yeni anlamlar kazanabilecek bir kavram olduğu, halk tarafından benimsenen ve zamanla halk mûsikîsi ürünü olup popüler melodik yapılara uygun melodilerinde halk mûsikîsi olarak kabul edildiği bildirilmiştir. Halk musikisi araştırmalarının müzikolojinin araştırma sahasında olması gerekirken etnosantrik yaklaşımlar çerçevesinde avrupa dışında ki müzik araştırmaları etnomüzikolojinin araştırma konusu olmuş bir takım araştırmacılar tarafından öyle benimsendiği anlaşılmaktadır. Ancak etnomüzikolojinin geçerliliğinin dünyada hala tartışılmakta olduğu unutulmamalıdır. Bunun yanı sıra “Arabesk Müzik” gibi milyonları etkileyen karmaşık müzik türlerinin de halk tarafından benimsenmiş olması sebebiyle halk mûsikîsinin zamanla değişebileceği aktarılmaktadır.<sup>15</sup> Fakat halk demek belli bir ortak kültürün içinde yaşayan insan topluluğu demek değil midir? Örneğin; “Türk halkı” derken şehirli-köylü gibi bir ayrım var mıdır? Veya sanat mûsikîsi de halkın mûsikîsi değil midir? Yani sanat mûsikîsi ve halk mûsikîsi gibi bir ayırımda Cinuçen Tanrıkorur'un ifade ettiği gibi “*Sanat müziğinde halk mı yok, halk müziğinde sanat mı yok?*”<sup>16</sup> Halk ve halk mûsikîsi kavramlarına net tanımlamaların yapılamaması bu gibi soruları doğurmakta, bunun beraberinde mûsikîmizde terminolojik sorunlara sebep olmakta ve bizim kanımızca öncelikle bu soruların netlik kazanması gerekmektedir. Terminoloji sorunlarının esas kaynağı veya sebebi Batı'dan üzerinde yeterince tahlil edilmeden ithal edilen kavramlardır. Bir batılı araştırmacının kendi gerçeğinin dışına çıkıp doğu araştırmalarında nesnel sonuçlar çıkarmasının zor olduğu Cemil Meriç tarafından aktarılmaktadır.<sup>17</sup> Diğer taraftan paralel olarak Ayten Kaplan'ın Alan P. Merriam'dan aktardığına göre “*Müzik kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlik, düşünceler ve nesneler bütünüdür.*”<sup>18</sup> Bu tanım çerçevesinden bakacak olursak müziğin kültürel etkilerden esinlenerek oluşturulduğu ve dolayısıyla yapılan her müziğin aslında halk müziği olduğu açıktır. Çünkü halkın olmadığı yerde kültürün varlığından bahsedemeyiz. Biz bu konulara tezimizin asıl konusundan uzaklaşmamak için derinlemesine girme gerekliliği görmüyoruz. Fakat bu konuların meraklılarınca araştırılması ve netliğe kavuşturulması gerektiği kanaatindeyiz.

<sup>14</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.

<sup>15</sup> Şenel, a.g.e., 1997, a.y.

<sup>16</sup> Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik, Kültür, Dil*, Dergah Yay., İstanbul 2009, s. 26.

<sup>17</sup> Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s.31-69.

<sup>18</sup> Kaplan, a.g.e., s. 20.

XIX. yy'da etnosantrik sebeplerle Etnomüzikoloji çalışmaları sırasında müziğin kültürel değerleri taşıyıcı ve tanıtıcı yapısı ortaya çıkınca araştırmacılar müzik kültürlerini gerek müzikal açıdan gerekse bu farklı kültürlerin saptanması adına araştırma yoluna gitmişlerdir. Bu süreçte çeşitli bilim dalları ile müzikoloji arasında disiplinler arası çalışmalar yapılmıştır. Bir taraftan derleme çalışmaları devam ederken ses kayıt cihazının Edison tarafından icat edilmesi (1877) derleme çalışmalarının hız kazanmasında ve arşivlenmesinde etkili olmuştur.<sup>19</sup> Fokaeos ve Vizandi 1830, Vlahopoulos 1849, Oscar Kolberg 1857-1865, Georgiyadis 1859, Çolakov 1872, Geyvelis 1873, Franjo Kuhaç 1878, Antonios Sigâla 1880, Bartoş 1882, 1889 ve 1901, Ludvik Kuba 1884-1925, Stoyanov ve Raçov 1887, Kilcanidu 1888, Vasilev 1891, Béla Vikar 1896, Hubert Pernot 1903-1905, Béla Bartok ve Zoltán Kodály 1905, 1909-1917 gibi bilim adamlarının çeşitli bölgelerde çok sayıda derlemeler yaptıkları aktarılmaktadır.<sup>20</sup> Daha sonra bu derlemelerden elde edilen ses kayıtları XIX. yy sonlarında XX. yy başlarında sistemli ses arşivleri oluşturularak tasnif edilmişlerdir. Bu konuda ilk sistemli çalışmalar Berlin'de gerçekleştirilmiştir.<sup>21</sup>

Ülkemizde bu mûsikî etnoğrafisinden ilk bahseden kişinin Rauf Yekta Bey olduğu ve daha sonra dönemin Dârülelhan müdürünün gayreti neticesinde Maarif Vekâleti Hars Dairesi müdürlüğünce bir anket hazırlandığı ve üç yıl süren bir anket sonucunda ilk derleme çalışmalarının başlatıldığı belirtilmektedir. Bununla birlikte Seyfettin ve Sezai Asal kardeşlerin bir derleme çalışması yaptığı ve bu iki ayrı derleme çalışmasının incelenerek hem ses kayıt cihazının kullanılmaması hem de notasyonda yapılan yanlışlıklar gerekçesiyle ciddiye alınmadığı aktarılmaktadır. Daha sonra derleme çalışmalarında ses kayıt cihazını ülkemizde ilk defa kullanmak ve buna bağlı olarak derlemeler yapmak için 1926'da Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Dürrü (Turan), Ekrem Besim, 1927-1928 yıllarında Yusuf Ziya, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak, Ferruh Arsunar ve 1929'da Yusuf Ziya, Mahmut Ragıp, Ferruh Arsunar, Remzi Bey gibi isimlerden oluşan ve ülkenin çeşitli yerlerine yapılan dört ayrı gezide çok sayıda derleme yapıldığı belirtilmektedir. Daha sonra bu derleme çalışmalarına devam edilmiş 1961, 1971 yıllarında TRT kurumu tarafından ve halen düzenli olarak yapılan ve 1970'ten itibaren Milli Folklor Araştırma Dairesi tarafından yapılan derleme

<sup>19</sup> Kaplan, *a.g.e.*, s. 49.

<sup>20</sup> Şenel, *a.g.e.*, 1997, s. 354-355.

<sup>21</sup> Kaplan, *a.g.e.*, s. 63

çalışmalarıyla müzik arşivine çok sayıda eser kazandırıldığı nakledilmektedir.<sup>22</sup> Bu sayede kültürel anlamda önem arzeden eserler kayıt altına alınarak yok olmaktan kurtarılmıştır.

Derleme çalışmaları devam ederken halk mûsikîsini sistemleştirme yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi dünyadaki ulusal devlet politikaları bazı bilimsel akımlardır. Ulusal devlet politikalarından etkilenen Ziya Gökalp “*Türk halk mûsikîsi harsımızın (kültürümüzün) mûsikîsidir, usûlle yapılmaz. Farabi'nin Bizans'tan tercüme ve ictibas ettiği Osmanlı musikisi ise medeniyetimizin mûsikîsidir; usûlle yapılır, düm-tek mûsikîsidir. Müslüman milletler, mimarîde olduğu gibi mûsikîde de orijinal bir sanat meydana getiremediler. Aslında buna müslüman mûsikîsi de denemez, çünkü ortodoksların, ermenilerin, yahudilerin de mûsikîsidir. Türk enmûzeci herşeyiyle güzel, Osmanlı enmûzeci herşeyiyle çirkindir.*” diyerek bir müzikolog gibi davranmıştır. Oysa müzikten hiç anlamadığı, söylediklerinin bilimsel çerçevede izahatının olmadığı otoritelerce ortaya konulmuştur.<sup>23</sup> Ziya Gökalp’in attığı temeller üzerine ulusal bir müzik oluşturma düşüncesi ile halk müziği nazariyesi fikri ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak sistemli sanat mûsikîsi nazariyesi dışlanmış ve politik sebeplerle halk mûsikîsi systemsiz yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Makam yerine ayak kullanılması, usûl yerine 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 vb. zamanlı rakamsal ifadelerin tercih edilmesi, sanat mûsikîsinde sistemli şekilde bulunan diyez, bemol gibi değiştirici işaretler yerine bemol iki gibi icatların ortaya konulması ve bemollerle diyezlerin aynı anda donanımaya yazılamaması bunlara örnek olarak gösterilebilir. Bu konular başlı başına bir araştırma konusudur. Biz kısaca değinmek istedik.

### **Türkülerin Tasnifi**

Bu çalışmalar sırasında derlenen türküler kendi içinde bir tasnif sorununu da beraberinde getirmiştir. Türkülerin nasıl tasnif edilmesi gerektiği düşünülmüş çeşitli yaklaşımlar ortaya atılmıştır. Bugüne kadar yapılan tasnif teorilerinde türküler, ezgilerine göre, yapılarına göre ve konularına göre olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır.<sup>24</sup> Bizim tezimiz çerçevesinde bu teorilerden yola çıkarak a)Uzun Havalalar,

<sup>22</sup> Şenel *a.g.e.*, 1997, s. 355.

<sup>23</sup> Tanrıkorur, *a.g.e.*, s. 25; Walter Feldman, “Authority and Authenticity, in the Turkish Repertoire”, Asian Music, University of Texas Press, Texas 1991, C. 22, S. 1, s. 98-99.

<sup>24</sup> Gazimihal, *a.g.e.*, a.y.; Özdemir, *a.g.e.*, a.y.; Nihat Taydaş, “Ah Bu Türküler Köy Türküleri” *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, S. 42, s. 106; Ömer Faruk Yıldızkaya, *Emirdağ Türküleri*, İzmir 2006, s. 17.

b)Kırık Havalar ve c)Karma Havalar<sup>25</sup> olmak üzere üç ana başlığın ortaya çıktığı görülmüştür. Tez konumuz uzun havalar olduğundan diğer başlıklara değinmeyeceğiz. Uzun havalara ek olarak kendi içinde müzikal özellikleri, yöresel tavırları ve icra üslubuyla başlı başına tür olmuş uzun hava çeşitlerini de derinlemesine ele alacağız. Terminolojik anlamada kullanılan terimlerin etimolojik incelemesine girmeyeceğiz. Bu konuda birçok yayın bulunmaktadır.

Bu derleme çalışmalarında uzun havaların notasyonu konusunda zorluk yaşandığı gerekçesiyle uzun havalar pek fazla notaya alınmamış daha çok kırık havaların notasyonu üzerinde durulmuştur. Uzun havaların notaya alınabilmesi için henüz sistemli bir notasyon geliştirilemediği, ancak bunun mümkün olduğu ve örneğinin verildiği<sup>26</sup> uzun havaların tüm ayrıntılarıyla notaya alınamayacağı veya uzun havaları notaya almanın çok zor olduğu görüşleri savunulmuştur.<sup>27</sup> Ancak bugün uzun havaların notalanabileceği görüşü yaygınlık kazanmıştır ve günümüz teknolojisinde uzun havaların notaya alınamayacağı veya çok zor olduğu söyleminin geçerliliğini neredeyse tamamen yitirdiği söylenebilir. Çünkü ileri teknoloji ürünü çeşitli nota yazım programları tarafından hemen hemen her türlü ezginin notasyonu çok basit hale gelmiştir ve bu bilgisayar programları aracılığıyla uzun havaların notasyonunun nasıl yapılması konusunda yararlı fikirler mevcuttur.<sup>28</sup>

Uzun havaların türlerini belirlerken öncelikle tasnifinin nasıl yapılması gerektiği ve bunun içinde çeşitli tasnif teorilerinin incelenmesi kanaatindeyiz. Herhangi bir coğrafyanın mûsikîsini incelerken Tarihsel Müzikolojiden ve Sistematik Müzikolojiden faydalanmak gereklidir. Biz tezimizin araştırma-inceleme bölümünde Tarihsel Müzikolojiden faydalanıp tespitini ve tetkini buna göre yapmayı, uzun havaların tasniflenmesinde ise Sistematik Müzikolojiden faydalanmayı planlıyoruz. Uzun havaların tasniflenmesinde bazı araştırmacılar tarafından belli başlıklar altında incelenmesinin daha sağlıklı olacağı görüşü savunulmuştur. Bu tasniflemeler ise bölgesel terimlere, yaygın uzun hava adlarına, âşıkların adlarına, edebi türlerine, tasavvuf ve tarikatlara, dizilerine ve makamsal yapılarına, çeşitli olaylara, âşiret

<sup>25</sup> Özdemir, *a.g.e.*, a.y.

<sup>26</sup> Fikri Soysal, *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*, Fikri Soysal Yay, Diyarbakır 2012, s. 239.

<sup>27</sup> Gazimihal, *a.g.e.*, s. 213; Ata Terzibaşı, *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*, Ötügen Yayınevi, İstanbul 1975, s. 147

<sup>28</sup> Soysal, *a.g.e.*, s. 10-11.

isimlerine ve çeşitli ağızlara göre tasniflenmiştir.<sup>29</sup> Fakat uzun havaların yöresel melodik yapıları üzerinde bir tasnifleme yapılmamıştır. Oysa uzun hava bir halk mûsikî türüdür ve melodik yapıları yöresel kültürlere göre şekillenir. Nitekim Ayten Kaplan'ın Alan P. Merriam'dan aktardığı “*Müzik kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlik, düşünceler ve nesneler bütünüdür.*” cümlesi bu görüşümüzü destekler niteliktedir.<sup>30</sup>

Uzun havaların isimlendirilmesinde isim söylendiğinde ilk akla gelen ve ağırlıklı olarak onun uzun hava olduğunu hatırlatması onun türünü belirler. Örneğin; “Bozlak” dendiğinde akla ilk gelen şey kelimenin etimolojik kökeni ve gerçek anlamı değil onun bir uzun hava olduğudur veya “Barak” denilince akla ilk olarak barak bölgesi değil bir uzun hava türü gelir. Fakat “Ali Bey” veya “Kerem” denildiğinde ilk akla gelen bir uzun hava değil bir şahsiyettir. Biz de bu tezimizde uzun havaları bu görüşümüze göre isimlendireceğiz. Uzun havaların müzikal yönü üzerinde durup yöresel açıdan türlerini belirleyerek notasyonunun ve uzun hava eğitiminin metodolojik açıdan nasıl yapılması gerektiğini açıklayacağız. Konuyu daha derinlemesine ele alabilmek için uzun hava teriminin etimolojik açıklaması üzerinde durmayacağız. Ancak yinede gerekli görüldüğü yerlerde uzun havalar hakkındaki bazı doğru veya tekrar düşünülmesi gereken çeşitli görüşleri tartışacağız. Bunun yanı sıra çalışmış olduğumuz uzun hava eserleri büyük formlu yapılar ihtiva etmediği için eser analiz yapmadık. Eserlerin metinleri günümüz Türkçesine yakın olduğu içinde metin incelemesine girmedik.

---

<sup>29</sup> Atınc Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 473-475.

<sup>30</sup> Kaplan, *a.g.e.*, s. 20.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. UZUN HAVA KAVRAMI VE SERBEST RİTİMLİ ESERLERİN NOTASYONU

#### 1.1. Uzun Hava Kavramı

Uzun Hava; “halk mûsikîsi içinde serbest ölçülü ve serbest ritimli olan bunun yanında belli bir dizisi olup bu dizi içindeki seyir yapısı belirli kalıplara bağlı sözlü eserlere” verilen isimdir.<sup>31</sup> Bartok, uzun hava ifadesinin; “tek bir türe ilişkin olmayan, icracılarca geniş bir kavram olarak” değerlendirildiğini aktarmaktadır.<sup>32</sup> Bartok, adı geçen eserinde “güfteli güftesiz bütün serbest düzenli ezgileri”<sup>33</sup> aynı sınıfta vermiş yani uzun hava olarak değerlendirmiştir. Ancak Türk halk mûsikîsi kültüründe sözsüz serbest ritimli müziklere uzun hava dendiği pek görülmez. Bunlara halk mûsikîsinde yol gösterme (açış)<sup>34</sup>, sanat mûsikîsinde taksim<sup>35</sup> denir. Bela Bartok ya başka bir şeyi kastediyor olmalıdır ya da konuya derinlemesine hâkim olmayabilir. Belki de çeviride bir hata olmuş olabilir. Bartok, parlando terimi altında bu sınıflamayı yapmıştır. Parlando terimi öğüt verme tarzında konuşur gibi şarkı söyleme anlamına geldiğinden sözün olmadığı yerde konuşur gibi şarkı söylenemeyeceği açıktır. Bartok, uzun havaların müzikal yapılarını “uzun seslerin ve süslemelerin serpiştirildiği”<sup>36</sup> şeklinde açıklamaktadır.

Bazı araştırmacılara göre uzun havalar Ege, Güney, Güneydoğu, Doğu ve Orta Anadolu bölgelerinde diğer bölgelere göre daha sık olduğu aktarılsa da<sup>37</sup> yurdun çeşitli yerlerinde bulunmaktadır. Diğer bölgelerde örneğin Karadeniz sahil bölgesinde pek

---

<sup>31</sup> Muzaffer Sarısözen, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Posta Matbaası, Ankara 1962, s. 5; Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 12; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 194; H. Zeki Büyükyıldız, *Türk Halk Müziği*, Papatya Yay., İstanbul 2009, s. 146; Murat Ataş, *Geçmişten Günümüze Arguvan Müzik Kültürünü Etkileyen Faktörler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Malatya 2009, s. 8.

<sup>32</sup> Bela Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, Pan Yay. Çev. Bülent Aksoy, İstanbul 1991, s. 221

<sup>33</sup> Bartok, *a.g.e.*, a.y.

<sup>34</sup> M. Ekrem Karadeniz, *Türk Müsikîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2012, s. 180; Mehmet Can Pelikoğlu, “Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları”, *Sanat Dergisi*, Erzurum 2010, S. 18, s. 87.

<sup>35</sup> Onur Akdoğan, *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*, İzmir 1989.

<sup>36</sup> Bartok, *a.g.e.*, a.y.

<sup>37</sup> Emnalar, *a.g.e.*, a.y.

rastlanmadığı<sup>38</sup> görüşü ise tartışmaya açıktır. Çünkü adı geçen bölgede yeterince derleme yapılmamış olabilir. Görülmüyorsa bu olmadığı anlamına gelmediği gibi bu bölgede birçok yeni uzun hava derlemelerine de rastlamaktayız. Bunun yanı sıra yapılan bazı araştırmalarda söz konusu Karadeniz sahil bölgelerinin uzun hava türünün çalınıp söylendiği bir bölge olduğu ve özellikle Maçka'nın uzun hava türü ile meşhur<sup>39</sup> olduğu, bununla birlikte Ağasar,<sup>40</sup> Gündoğdu, Limanköy<sup>41</sup> gibi bölgelerde de uzun havalara rastlandığı belirtilmektedir.

### 1.1.1. Uzun Hava İle İlgili Çeşitli Tanımlar

- “Uzun havalar serbest ritimli olmakla birlikte dizileri, makamları ve seyirleri bakımından belli kalıplara bağlıdır. Her ne kadar ritimsel olarak serbest olsalar da kendi içinde bir ahenk mevcuttur yani hece veya kelime ritmine uyan “parlando recitativ” ve “parlando rubato” tarzıdır.”<sup>42</sup>
- “Ölçüsü ve ritmi serbest olup dizisi bilinen ve bu dizi içindeki seyri belirli kalıplara bağlı olan ezgilerdir.”<sup>43</sup>
- “Maya, Bozlak, Hoyrat gibi başlıklar altında anılan halk mûsikîsinde usullü olmayan ezgilerdir.”<sup>44</sup>
- “Halkın genel olarak serbest ritimli ezgilere verdiği ifadedir.”<sup>45</sup>
- “En geniş tanım olarak Avrupa müzik terminolojisinde parlando denilen kümeler içindeki güfteli, güftesiz bütün serbest düzenli ezgilerdir. Dar anlamda ise yapı olarak karma olup, uzun seslerin ve süslemelerin serpiştirildiği daha büyük boyutlu parlando ezgilere verilen isimdir.”<sup>46</sup>
- “Ölçüsü serbest olup konuşur gibi (resitativ) söylenmeleri sebebiyle diğer ezgilerden ayrılır. Fakat bu serbestlik başıboşluk şeklinde keyfiyet türünden bir serbestlik değildir. Her isteyen her uzun havayı keyfi bir şekilde istediği gibi çalıp

<sup>38</sup> Emnalar, a.g.e., a.y.

<sup>39</sup> Abdullah Akat, (B)Ağsal Düşünce Çerçevesinde Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Değişim Süreci, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010, s. 105.

<sup>40</sup> Akat, a.g.e. 2010, s. 92.

<sup>41</sup> Akat, a.g.e., 2010, s. 120-121.

<sup>42</sup> Emnalar, a.g.e., s. 473-474.

<sup>43</sup> Sarısözen, a.g.e., a.y.

<sup>44</sup> Say, a.g.e., s. 555.

<sup>45</sup> Melih Duygulu, *Gaziantep Türküleri*, Sistem Ofset, İstanbul 1995, s. 22.

<sup>46</sup> Bela Bartok, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991, s. 221.

okuyamaz. Uzun havalar türlerine göre genel ve özel kendine özgü kurallara bağlıdır.”<sup>47</sup>

– “Kırık havalar gibi ölçülü tartımlar ile değil de sözün gereğine göre biçimlenen ve serbest tartımlarda olan sözlü halk eserlerine denir.”<sup>48</sup>

Süleyman Şenel’in aktardığına göre Yurdumuzda “Uzun Hava” terimini ilim camiasına ilk defa tanıtan ve tanımlayan Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşlerdir. Asaf kardeşler uzun havanın en belirgin özelliği olarak Avrupa mûsikîsinde resitatile mukabil olduklarını, usûl ile çalınmadıklarını ve her sanatkârın kendi arzusu doğrultusunda serbestçe icra ettiklerini belirtmektedir. Ayrıca yine Süleyman Şenel’in aktardığına göre Mahmut Ragıp Gazimihal’in bu tanımdan farklı olarak ağız kavramına değindiğini ve Ahmet Adnan Saygun’un, Sadi Yaver Ataman’ın, Muzaffer Sarısözen’in, Nida Tüfekçi’nin ve Mehmet A. Özbek’in de birbirinin tekrarı niteliğinde tanımlamalar yaptıklarını, hatta Muzaffer Sarısözen’in yaptığı tanımlamayı pek çok kişinin kaynak göstererek veya göstermeyerek çeşitli araştırmacılar tarafından kullanıldığı belirtilmektedir.<sup>49</sup>

Tüm bu açıklamalar ve tanımlamalar çerçevesinde genel bir tanım yapacak olursak: Edebi açıdan halkın ölüm, aşk, ayrılık, gurbet, hasretlik gibi duygularını anlatan, kısaca halkın üzüntü çekmesine sebep olan her türlü konunun işlendiği, müzikal açıdan ise ezgi, ölçü ve ritm bakımından serbest fakat hece veya kelime ritmine uyan “parlando recitatif” veya “parlando rubato” tarzda, makamları, seyirleri ve yöresel müzikal yapıları yani tavır ve üslup anlamında belirli kalıplara bağlı bir şekilde icra edilen halk mûsikîsi türüne denir.<sup>50</sup>

### 1.1.2. Uzun Hava Türleri ve Tasnif Teorileri

Doğal olarak bulundukları yörelere göre türleri oluşmaktadır. Türlerin tasnif edilmesi ise değişik başlıklar altında gerçekleşmiştir. Yine bazı araştırmacılara göre uzun havaları incelerken belli başlıklar altında incelemenin daha sağlıklı olacağı görüşü savunulmuştur. Bunlar:

<sup>47</sup> Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 105.

<sup>48</sup> Kenan Tuna, *Erzurum Türküleri ve Nazariyatı*, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara 2001, s. 3.

<sup>49</sup> Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 15-35, Süleyman Şenel’in “Uzun Hava tanımı ve Bu Tanım Etrafında Ortaya Çıkan Problemler” isimli bildiri metni.

<sup>50</sup> Emnalar, a.g.e., a.y; Sarısözen, a.g.e., a.y; Say, a.g.e., a.y; Duygulu, a.g.e., a.y; Bartok, a.g.e., a.y; Kaynar, a.g.e., a.y; Tuna, a.g.e., a.y.

- Bölgesel terimlere (Yol Havası, Gurbet Havası)
- Yaygın uzun hava adlarına (Bozlak, Hoyrat)
- Âşıkların adlarına (Kerem, Garip, Ömer, Karacaoğlan)
- Edebi türlerine (Müstezat, Divan, Semai, Destan)
- Tasavvuf ve tarikatlara (Kalenderi, Tecnis, Deme)
- Dizilerine ve makamsal yapılarına (Hüseyini, Hicaz, Kürdi, Bayati)
- Çeşitli olaylara (Ağıt, Mersiye, Koşma, Güzelleme)
- Aşiret isimlerine (Avşar, Varsağı, Barak)
- Çeşitli ağızlara (Eğin, Harput, Azeri, Arguvan) bağlı olarak isimlendirilmiştir.

Aşağı yukarı 90 taneye yakın verilen bu isimlendirmelerin çok daha fazla olduğu dile getirilmiştir.<sup>51</sup> Fakat burada bizim dikkatimizi çeken ayrı birkaç husus daha vardır. Çeşitli olaylara bağlı olarak tasniflenen Ağıt, Mersiye, Koşma, Güzelleme gibi türler de edebi türlerdir. Âşıkların makam diye tabir ettikleri ayak adları da (Müstezat, Kerem, Kesik Kerem, Kalenderi)<sup>52</sup> yüzün üzerinde olduğu belirtilen bu isimlere bakıldığında uzun hava türü diye isimlendirilmiştir. Dolayısıyla bu durum ayak mı, makam mı, uzun hava türü mü? Gibi çeşitli soruların doğmasına sebep olmaktadır ve bilimsel açıdan bakıldığında bu karışıklıkların ve yanlışların düzeltilmesi gerekmektedir. Uzun havaların bir mûsikî türü olduğu düşünülürse bu türün müzikal yapısına bakmak gerekir. Bizde bu sebeple tezimizde uzun havaları bir halk mûsikîsi türü olarak inceleyip yukarıdaki tasniflemelerden farklı olarak yöresel müzikal yapılara bağlı bir biçimde incelemek gerektiğini düşünüyoruz. Aksi takdirde uzun havaları bir halk mûsikîsi türü olarak tavrîsal ve mûsikî açıdan anlaşılır bir biçimde tanımlamak kanımızca mümkün değildir.

## 1.2. Serbest Ritimli Eserlerin Notasyonu

Serbest ritimli, düzensiz veya yarı düzenli ritme dâhil olan uzun hava türü eserlerin notasyonunda, her vuruşa tekabül eden nota değerinden yola çıkmak yerine, eserin başından sonuna kadar süresini belirli parçalara bölerek notasyonu gerçekleştirdik. Serbest ritimli ezgilerin notasyonunda henüz bir sistem geliştirilememiş olması sebebiyle, araştırmacılar için hali hazırda kullanışlı olacağını düşündüğümüz,

<sup>51</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 473-475.

<sup>52</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 548-549; Süleyman Şenel, *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine*, Kayhan Matbaacılık, İstanbul 2009, s. 165-166.

mevcut tekniklerden faydalanarak bir yöntem geliştirdik. Bu yöntemi serbest ritimli ezgilerin notasyonuna çalışacak olan bütün araştırmacıların faydalanabilmesi ve bizim notasyonda izlediğimiz yolun değerlendirilmesi adına, burada anlatmak gerekmektedir.

Bunun dışında bilinen bilgisayar tabanlı otomatik notasyon programları da vardır ve bunların ne kadar iyi çalıştığı tartışılabilir bir durumdayken özellikle Türk Mûsikîsi ses sisteminin komalı yapısına cevap verebilecek nitelikte herhangi bir otomatik notasyon programına da rastlayamadık. Fakat şu anda böyle bir programa örnek olarak “Ultimate Audio Score” mevcut olan en iyi programdır. Bu tür programların amacı, audio formatındaki ses dosyalarının veya mikrofon vasıtasıyla gönderilen sinyallerin notaya dönüştürülmesidir. Türk Mûsikisi ses sisteminin de bu veya benzeri programların program diline dâhil edilmesiyle uzun havaların notasyonunda çok faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Serbest ritimli, düzensiz veya yarı düzenli ritme dâhil olan uzun hava türü eserlerin notasyonunda, her vuruşa tekabül eden nota değerinden yola çıkmak yerine, eserin başından sonuna kadar süresini belirli parçalara bölerek yapılan ve ilk defa bu yöntemi Fikri Soysal’ın ortaya atmış olduğu sistematik muğam notasyon tekniğini kullanarak notasyonları gerçekleştirdik. Muğamların da serbest ritimli ezgiler olması sebebiyle ortaya konulan bu notasyon tekniğinin uzun havaları sistematik bir şekilde notaya almada şimdiye kadarki en etkili yöntem olması sebebiyle bu yöntemi tercih ettik. Biz de bu yöntemi uzun havalar gibi serbest ritimli ezgilerin notasyonuna çalışacak olan tüm araştırmacıların faydalanabilmesi için burada açıklamayı uygun bulduk.

Notasyon işlemi için gerekli olan malzemeler şunlardır:

1. Bilgisayar
2. Sibelius 6 Notasyon Programı
3. Notaya alınacak eserin “audio” veya “mp4” formatına dönüştürülmüş kaydı.

Sibelius 6 Programı açıldıktan sonra karşımıza gelen pencereden “Start a new score” seçeneği seçilir ve “OK” seçeneğine tıklanır. Karşımıza gelen ekranda “Change instrument” listesinden “Treble staff” seçilerek “Next” dedikten sonra “(unchanged)” deyip tekrar “Next” seçeneğine tıklanmalıdır. Eserin zamanını 4/4’lük olarak seçtikten ve eserin yaklaşık metronomu ayarlandıktan sonra yine “Next” seçeneğine tıklanır.

Karşımıza gelen sayfada eğer eser listede verilen donanım özelliklerine sahipse buradan seçilebilir ve tekrar “Next” tuşuna basılır. Eğer eser farklı bir donanıma sahipse örneğin (Sib<sup>2</sup>) gibi bir işaret koymamız gerekiyorsa bu sembolü kendimiz oluşturmalıyız. En son “Next” dediğimiz kısımdan devam edecek olursak açılan pencerenin “Title” kısmına eserin adını, “Composer/ Songwriter” kısmına notaya alan kişinin adını (Örneğin: Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ), “Lyricist” kısmına da eserin kaynak kişisi, bestekârı vb. (Örneğin: Kaynak Kişi: Neşet ERTAŞ) yazılır ve “Finish” butonuna basılarak çalışma sayfası karşımıza gelir.

Çalışma sayfası açıldıktan sonra notaya alacağımız eserin “audio” veya “mp4” formatını üstteki araç çubuğundan “Play > Video and Time > Add Video” yönergeleri takip edilerek açılan pencereden dosya uzantısını “All files” yapıp notaya alacağımız eserin “audio” veya “mp4” formatındaki hali seçilerek “Aç” butonuna basılır. Porteli sayfanın uzunluğu eserin uzunluğu ile aynı olacak şekilde uzatılmalı ya da kısaltılmalıdır. Bunu yapabilmek için “P” harfine basarak eseri dinleyip eserin bittiği yere göre ölçü eklenmeli veya çıkarılmalıdır. Ölçü eklemek için son ölçü seçilip “R” harfine basmalı, ölçü silmek için ise “ctrl + shift” tuşlarına basarak bilgisayar faresinden sağ tık ile silinecek ölçüler seçilip “Delete” tuşuna basmak gerekir.

Notasyona başlamadan önce bir başka önemli husus ise eserin tonu ile notasyonda takip edilecek tonun eşlenmesidir. Yukarıda anlattığımız yönergeler hazırlandıktan sonra “M” harfine basılarak karşımıza gelen pencereden ilk sıradaki “GM - MODULE” panelinin yanındaki “ (Show interface)” işaretini tıklayıp, gelen pencereden “Transpose” ve “Fine Tune” seçenekleri kullanılarak notasyon ile eserin tonu eşlenmelidir. Bununla birlikte sayfanın üst tarafındaki araç çubuğundan “Play > Video and Time > Timecode and Duration” yönergeleri takip edilmeli ve gelen pencerenin sol tarafındaki “Timecode” kısmından “Above every bar” seçeneği tıklanmalı, sağ taraftan ise her ölçü başına zaman birimi seçilmeli ve “OK” butonuna basılmalıdır.

Takip edilen bu işlemlerin ardından araç çubuğunun sağ üst tarafındaki “.” kısmı kullanılarak notasyona başlanabilir. Notasyon çalışması yapılırken zor bir müzikal motif ile karşılaşıldığında buna takılmadan bir sonraki motiftten devam edilebilir. Notasyon çalışmasında eserin başından, ortasından, sonundan veya herhangi bir yerinden başlanabilir. Bütün bir notasyon işleminde farklı

yerlerden takip edilerek notaya alma işleminin yapılması, eserin daha kısa sürede bitmesini sağlamaktadır.

Son olarak notasyonun bitmesiyle ölçü çizgilerinin kaldırılması gerekmektedir. Bu çizgilerin kaldırılmasının sebebi okuyucunun, serbest ritimli eserlerin irticalî yapısını aynı şekilde değerlendirme şartlarını oluşturmak içindir. Ölçü çizgisini kaldırmak için ölçü çizgisinin üst tarafı tıklanmalı ve “Delete” tuşuna basılmalıdır.

Ek bilgi olarak yukarıda bahsettiğimiz farklı donanımlı bir notasyon yaparsak bunun sembolünü kendimiz oluşturmalıyız demiştik. Bunun için ise örnek olarak (Sib<sup>2</sup>)’nin donanıma nasıl ekleneceğini verebiliriz. Örneğin, (Sib<sup>2</sup>) donanımlı bir eserin notasyonunda bu sesi donanıma şu şekilde ekleyebiliriz: Öncelikle boş donanımlı bir porteli sayfa açılır. Açılan sayfada araç çubuğundan “House Style > Edit Symbols” yönergesi takip edildikten sonra karşımıza çıkan pencerenin alt tarafındaki “New” seçeneği tıklanır. Açılan yeni pencerede sağ tarafta bulunan “Add” seçeneği tıklanarak karşımıza gelen pencereden “bemol” işareti bulunur ve “OK” butonuna basılır. Karşımızda bulunan pencerenin sağ üst tarafında bemol işaretli porteli bölüm görülür. Daha sonra yine aynı pencerenin sol tarafında “Music font” bölümünden “Chord diagram fingering” seçildikten sonra alt taraftaki sembollerden “2” bulunur ve sağ taraftaki portenin etrafındaki kısımdan “<, ^, v, >” işaretleri kullanılarak iki şeklin porte üzerinde birbirine göre konuları ayarlanarak “OK” butonuna basılır. Karşımıza gelen simgeli ekranın en alt simgesinin, yeni oluşturduğumuz simge olduğu görüldükten sonra “Close” tuşuna basılır ve çalışma sayfamız karşımıza çıkar. Sonrasında “Z” harfine basılarak karşımıza gelen simgelerin olduğu ekrandan, yapmış olduğumuz yeni simge seçilir ve “OK” butonuna basıldıktan sonra imleci fare yardımı ile istediğimiz yere getirerek sol tıklarız. Böylece yeni işaretimiz porte üzerine gelir. Bu aşamadan sonra fare ve klavye üzerindeki yönlendirme tuşları kullanılarak istediğimiz yeri daha hassas bir şekilde ayarlayabiliriz.

Serbest ritimli ezgilerin notasyonundaki en büyük sıkıntının, notasyonda belirleyici unsur olan birim nota değerinin ne olacağı sorusu olduğu belirtilmektedir. Bu sebeple birim nota değerinin zamana endekslenmesinin bu sorunu çözebileceği fikri ortaya atılmıştır. Bizde bu fikri kabul ettiğimizden ötürü tezimizde yapmış olduğumuz uzun hava notasyonlarında bu yöntemi tercih ettik. Kullanmış olduğumuz bu yöntemle, notasyonu yapılan eser, belirlenen metronom eşliğinde çalındığı zaman hep aynı

sonucun çıkacağı görülebilir. Bu yöntem, üçüncü şahısların eserleri farklı yorumlamalarından ötürü oluşacak farklı sonuçları en aza indirmektedir.<sup>53</sup>



---

<sup>53</sup> Fikri Soysal, *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*, Fikri Soysal Yay, Diyarbakır 2012, s. 10-11.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. UZUN HAVA TÜRLERİ

#### 2.1. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havaları

Arguvan havalarının özellikle Arguvan ilçesi başta olmak üzere Malatya’da ve Maraş’ın bazı kesimlerinde Alevî Türkmenlere ait bir uzun hava türü olduğu söylenmektedir.<sup>54</sup> Arguvan havalarının Arguvan, Çamşılı, Hekimhan, Akçadağ, Doğanşehir, Polat, Ören, bölgeleri başta olmak üzere Gaziantep, Kahramanmaraş, Sivas ve Adana’ya kadar geniş bir bölgeye yayıldığı aktarılmaktadır.<sup>55</sup> Farklı yörelerde yaygınlık göstermesi ve geniş bir bölgeyi kapsaması münasebetiyle ağız özelliğinin ve yorum şeklinin kısmen farklı olması bu türkülerin Arguvan ağzı olma özelliğini yitirdiği anlamına gelmediği belirtilmektedir.<sup>56</sup> Malatya’nın Arguvan ilçesi ile Sivas Divriği’nin Çamşılı beldesinde söylenen uzun havaların üslup, tavır ve ağız özelliklerinin hemen hemen aynı olduğu söylenmektedir.<sup>57</sup> Hatta bunu destekleyici olarak bazı araştırmacılara göre geçmişte cem ayinlerini yönetmek için Çamşılı’dan Arguvan’a giden dedelerin tavır, üslup ve ezgi yapılarını bu yöreye taşımaları sebebiyle böylesi bir benzerliğin ortaya çıktığı aktarılmaktadır.<sup>58</sup> Fakat bu yörelerde okunan uzun havalar kimi araştırmacılara göre farklı iki uzun hava türüdür.<sup>59</sup> Birbirinden ayrılan özellik olarak ta 11’li hece ölçüsünün kullanıldığı kıtalardan veya bentlerden oluşması, ezgilerinde çarpmalardan oluşan bezeklerin bulunması ve yanık bir etki bırakmaları gösterilmiştir.<sup>60</sup> Fakat 11’li hece ölçüsü Arguvan havalarında da kullanılmaktadır.<sup>61</sup> Aylin Evin Küçükçelebi, “Uzun Havalar” isimli kitabında, Arguvan ağzı uzun havalar

<sup>54</sup> Figân Karahasan; Temel Hakkı Karahasan, *Notalarıyla Duygu Dolu Gönül Sesi Türkülerimiz*, Göksu Ofset Matbaacılık, İstanbul 2006, C. 1, s. 24.

<sup>55</sup> Atınc Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 332; Fatih Mutlu, *Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kırıkkale 2011, s. 13-20; Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 16.

<sup>56</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 13-20.

<sup>57</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332-333; Halil Atılgan; Salih Turhan, *Malatya Musıkî Folkloru*, Malatya Belediyesi Kültür Yay., Malatya 1999, s. XVIII; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Mutlu, *a.g.e.*, s. 13; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16; Derya Karaburun, *Malatya Yöresel Müziğinin İlçelere göre Dağılımı ve İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya 2011, s. 69.

<sup>58</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24.

<sup>59</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16, 32; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 13-14, 43.

<sup>60</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 13-14, 43.

<sup>61</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 26; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16.

ile Çamşih ağzı uzun havaları iki ayrı uzun hava türüymüş gibi farklı başlıklar altında anlatmıştır. Küçükçelebi'nin Mehmet Özbek'ten aktardığına göre bu farklılıkları hem Arguvan ağzının ayırt edici özelliği olarak<sup>62</sup> hem de Çamşih ağzının ayırt edici özelliği olarak belirtilmiştir.<sup>63</sup> Bu durumda bir çelişki ortaya çıkmaktadır ve verilen bu özellikler Çamşih ağzına mı yoksa Arguvan ağzına mı aittir? Sorusunu akla getirmektedir. Ayrıca yanık bir etki oluşturması ve çarpmalardan oluşan bezeklerin kullanılması zaten uzun havaların genel özelliklerindendir ve 11'li hece ölçüsü de diğer uzun havalarda kullanılmaktadır. Biz ortaya çıkan bu çelişkiler sebebiyle bu verilerin ayırt edici özellikler olamayacağı kanaatindeyiz. Arguvan ve Çamşih uzun havalarının tavır, üslup ve ağız özellikleri çok büyük oranda aynı olduğundan dolayı bu yörelerdeki uzun havaları tek başlık altında incelemeyi uygun gördük ve ağız kavramının da oluşturduğu karışıklıklar sebebiyle başlığımıza ağız kelimesini eklemedik.

Ağız kavramının tek başına türü oluşturacak nitelikte olmadığı düşüncesindeyiz. Tıpkı ayak-makam sorununun ortaya çıkardığı sonuçlarda olduğu gibi ağız tanımının da tek başına kullanıldığında birçok sorunu beraberinde getirdiği ve bu sorunların zamanla artacağı ihtimalinin olduğu kanaatindeyiz. Çünkü ağız kavramı dil bilimcilere göre “Aynı dil içinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılık gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya sınıflara özgü olan konuşma dili”<sup>64</sup> anlamına gelmektedir. Fakat halk mûsikîsindeki ağız kavramının, ağız özellikleri (Arguvan ve Çamşih gibi) büyük oranda aynı olduğu halde ilçelere, köylere, bir iki küçük yürüyüş ya da süs nağmesi olarak veya “Tenekeci Mahmut Ağzı”, “Ahmet Uzungöl Ağzı”<sup>65</sup> gibi çok daha küçük birimlere indirgenmiş ve gerçek tanımından çıkmıştır. Bu da tıpkı ayak-makam kargaşasındaki “Arguvan makamı”<sup>66</sup>, “Bozlak ayağı”, “Kerem ayağı”, “Garip ayağı” gibi kişiye indirgenmiş durumları anımsatmaktadır. Ayrıca Bozlakları örnek verecek olursak İç Anadolu bölgesindeki farklı birçok şehirde icra edildiği bilinmekte ve bu bölgelerdeki bozlaklarda da çok az oranda farklılıklar olduğu görülmektedir. Fakat bozlaklarda “Kırıkkale ağzı”, “Kırşehir ağzı”, “Çukurova ağzı”, “Yozgat ağzı” gibi bir ayrıma rastlanmamaktadır. Bunlara ek olarak Arguvan ağız özelliklerinin

<sup>62</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 13-14.

<sup>63</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 32; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 43.

<sup>64</sup> [www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54dd046c0a8683.20447625](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54dd046c0a8683.20447625), (30.11.2018).

<sup>65</sup> Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 7-8.

<sup>66</sup> Ataş, *a.g.e.*, s. 9.

yöredeki deyişlerde hiç görülmediği söylenmiş fakat bunun böyle olmadığı ve bu yöredeki deyişlerin de Arguvan ağzının özelliklerini taşıdığı belirtilmiştir.<sup>67</sup> Buna göre Arguvan ağzı denildiği zaman yöredeki tüm türkülerini kapsadığı görülmektedir. Yani uzun hava diye ayrı bir başlıkta incelenecekse Arguvan ağzı denmemelidir. Zaten bazı bölgeler çeşitli yörelerden göçler almıştır ve bu yüzden bize göre ağız yapısı türü belirleyen öge olmamalıdır. Tespitlerimize göre türkülerdeki ağız kavramında da önemli bir sorun olduğu ve bu konunun da meraklılarınca araştırılması kanısındayız.

Arguvan havalarının okunduğu yöreler çeşitli bölgelerden göç almıştır. Gerek Selçuklular zamanında gerek Osmanlılar zamanında gerekse yakın zamanlara kadar bölgeye çok sayıda göçün yaşandığı aktarılmaktadır. Örneğin; Arguvan köy tarihlerinin bir kısmı çeşitli söylentilere dayandığı söylene de, yörenin köy tarihleri incelendiğinde bu köylere Elazığ, Kars, Diyarbakır, Tunceli, Sivas, Tokat, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Adıyaman, Bingöl, Konya; Irak, İran, Kerkük, Horasan, Musul bölgelerinden göçler olduğunun gözlemlendiği belirtilmekte ve sonuç olarak yapılan bu göçlerle beraber bölgenin, Türkmen, Alevi, Kürt, Ermeni; Gagauz, Avşar, Atmalı, Barak etkisinden dolayı geçmişte kozmopolit bir yapıya sahip olduğu ifade edilmektedir.<sup>68</sup>

Günümüzde Arguvan'da Türk, Kürt, Arap, Türkmen ve az sayıda da olsa Ermenilerin yaşadığı bununla birlikte özellikle Alevî kültürünün yörede etkin olduğu söylenmektedir.<sup>69</sup> Bu kozmopolit durumun bölgenin müziğine etki ettiği, ayrıca yörede Alevîliğin etkisi ve Bektâşîlik felsefesi gereğince dedelik ve âşıklık geleneğinin de var olduğu ve bu durumun da yörenin müzik kültürüne etki ettiği belirtilmektedir. Bazı araştırmalara göre Arguvan'da Alevî yapının eskiden de var olması sebebiyle her ne kadar ağız yapısı göçlerden etkilense de bu yörenin kültürünü koruduğu söylenmektedir.<sup>70</sup> Özellikle Allah, Muhammed, Ali gibi sözlerin kullanıldığı ve yaşam tarzları olarak cem ayinleri ve Kur'an'ın terminolojik ifadeleri gibi Alevi kültürünün bu anlamda etkisi görülmektedir. Arguvan ağzı türkülerde yöresel etkinin yanı sıra özellikle yörenin uzun hava formunun ezgisel ifade biçimiyle şekillendiği aktarılmaktadır. Bu dil ve ağız yapısını etkileyen unsurlar arasında Alevî kültürünün ve bölgede yaşayan Kürtler sebebiyle Kürtçe'nin etkisinin olduğu ifade edilmektedir.

<sup>67</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 21-22.

<sup>68</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 17-18.

<sup>69</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 15-18; Karaburun, *a.g.e.*, s. 71.

<sup>70</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 15-18.

Yöredeki bazı Kürtçe eserlerin benimsendiği, bununla birlikte yöredeki türkü söyleme özelliklerinin ve kelime haznesinin aslında birçok etkenle şekillendiği, özellikle Alevî kültürü ve müziğiyle harmanlanarak oluştuğu belirtilmektedir.<sup>71</sup> Bunların yanı sıra günümüzde dünya çapında bir etkiye sahip olan bilişim ve teknolojik, iletişim ve ulaşım imkânlarının artması, okullaşma gibi nedenlerin de ağız özelliklerinin değişmesine neden olduğu ve bu nedenle bu ağız özelliklerinin çok ciddi bir biçimde belgelenmesinin önemliliği vurgulanmaktadır.<sup>72</sup>

### 2.1.1. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Bir uzun hava türüdür ve bu sebeple usûlsüz ezgiler grubuna girer.
- Resitatif (konuşurcasına) icra edilir.<sup>73</sup> Kendine has bir ağız yapısı vardır.<sup>74</sup>
- Genellikle bir oktavı geçmez fakat nadir de olsa bir oktavı aşanlarda vardır.<sup>75</sup>
- Çoğunlukla Hüseyini beşlisi içinde seyreder fakat çok nadir de olsa farklı makamlarda olanları da vardır.<sup>76</sup>
- Ezginin seyir yapısındaki güçlü sesi genellikle 3., 4., 5. Derecelerdir.<sup>77</sup>
- Koro şeklinde söylenebilmektedir. Hatta yörede birlikte uzun hava söyleme bir gelenektir. Bu birliktelik içgüdüsel olarak sağlanır fakat bu katılımlar birkaç saniye gecikmeli olur ve bir tür kanon oluşur. Söylenen türkünün sözlerini bilmeyenler özellikle terennümlerde ve karar sesine giderken katılım gerçekleştirirler.<sup>78</sup>
- Bu uzun havaları seslendiren yöre sanatçıları sık sık genizden çıkan “n..ah” ünlemiyle karar sesini duyururlar. Buradaki amaç hem karar sesini hafızaya yerleştirmek hem de insanlara duyurmak içindir.<sup>79</sup>
- Terennümlerin bol olduğu uzun hava türüdür bu sebeple istek isteyen insanlar “amanı bol olsun” derler. Yörede bu terennümlere halkın katılım

<sup>71</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 31; Karaburun, *a.g.e.*, s. 71.

<sup>72</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 18-19.

<sup>73</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582.

<sup>74</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 25; Arguvan Yöresinde ve Türkülerinde Geçen Ağızlar, Sözcükler, Deyimler ve Kalıp Sözler için bk. Mutlu, *a.g.e.*, s. 130-199.

<sup>75</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582; Atılğan, Turhan, *a.g.e.*, s. XVIII; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Mutlu, *a.g.e.*, s. 14; Ataş, *a.g.e.*, s.14.

<sup>76</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582; Mutlu, *a.g.e.*, s. 26; Ataş, *a.g.e.*, s. 14.

<sup>77</sup> Emnalar *a.g.e.*, s. 582.

<sup>78</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332; Mutlu, *a.g.e.*, s. 22; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Ataş, *a.g.e.*, s. 22-23.

<sup>79</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582.

özelliğini ifade eden “söylemesi senden tehöğ demesi benden” deyimini kullanılır.<sup>80</sup>

- Sözleri genellikle “Koşma” türündedir söz ve müzik cümlelerinin uyuşması için bolca ünlem kullanılır. Ayrıca karar sesine giderken iç çekme, ses bırakma ve seslerin üstüne basa basa karar sesine gitme en belirgin özelliklerindendir.<sup>81</sup>
- Karar sesine geldiğinde hançerede glissando şeklinde yeden sesini çarpma yaparak belirtir ve karar sesine gelir. Aynı durum güçlü sesinde de görülür. Yani ezgiye 3., 4. veya 5. Sesle başlanır hangi perdede ise bir üst perdesini çarpma ile belirtir.<sup>82</sup>
- Konusu aşk, sevdâ, gurbet, ölüm, ayrılık, hasret, yoksulluk, kader, sitem, hayıflanma, öfke, yakınmalar, ilençler (beddualar) vb. temalardan oluşur.<sup>83</sup>
- Sözlerin içerisinde “loy”, “diloy”, “vay”, “of”, “aman”, “derdi güzel”, “gurban olam”, “kölen olam”, “suna boylum”, “ben ölürüm”, “dağlar duman”, “soykha”, “ölem”, “neydem”, “ey”, “ey ey” vb. gibi terennümler bulunur.<sup>84</sup>
- Bu uzun havalardan sonra genellikle türküler, deyişler, nefesler ve uzun havadan doğan hüznünlü etkiyi ortadan kaldırmak için hareketli türkülere bağlantı yapılır.<sup>85</sup>
- Konuşma dilindeki kolay söyleme eğiliminden doğan kelimeler kullanılır. Bu kelimelerin içinde sözcük ve ses değişimleri, ünlü-ünsüz türemeleri, harflerin birbirleri yerine kullanılmaları gibi birçok durum söz konusu olabilmektedir. Örneğin: “Geleyim” yerine “gelem”, “öleyim” yerine “ölem”, “söyleyin” yerine “söylen”, “bakmayın” yerine “bakman”, “Yağıyor” yerine “yağıy”, “geliyor” yerine “geliyi”, “koyuyor” yerine “koyuyu”, “büküyor” yerine “büküyü” “Atamıyorum” yerine “atamıyom”, “yatamıyorum” yerine “yatamıyom”, “Naz ile” yerine “nazınan”, “yel ile” yerine “yeline”, “yaşı ile” yerine “yaşıyan”, “Ne edeyim” yerine

<sup>80</sup> Mutlu, *a.g.e.*, s. 22; Ataş, *a.g.e.*, s. 22-23.

<sup>81</sup> Atılğan; Turhan, *a.g.e.*, s. XVIII.

<sup>82</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582.

<sup>83</sup> Emnalar, *a.g.e.*, 583; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 16, 32; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Atılğan; Turhan, *a.g.e.*, s. XVIII; Mutlu, *a.g.e.*, s. 31.

<sup>84</sup> Emnalar, *a.g.e.*, 332, 582-583; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Mutlu, *a.g.e.*, s. 14.

<sup>85</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24;

“ne’dem, neydem”, “ne ettim” yerine “nettim”, “Yapmışsın” yerine “yapmışsın” şeklinde söylenir.<sup>86</sup>

- “Al-kırmızı, âdem-insan, işlik-gömlek, şans-talih, muhanet-hayın, yuva-ev, yoldaş-eş-arkadaş, engel-mani, kulunç-sırt, suna-ördek” gibi eş anlamlı sözcükler kullanılır.<sup>87</sup>
- Hece ölçüsü olarak 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır.<sup>88</sup>

Bunların dışında bizim de 45 adet Arguvan ve Çamşılı uzun havalarından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Sesli harfle başlayan bazı terennümlerde sesli harfi kesik okunabilir. Örneğin; ölem yerine ö’lem gibi.
- Söylenişinde ses dalgalanmaları olur. Bu özellik başka uzun hava çeşitlerinde de görülebilir.
- Triler gibi seri bir şekilde olmayan daha ağır ve yumuşak çarpmalar yapar. Bazen hızlanarak çok kısa trillere dönüşebilir.
- Tespitlerimize göre maya icralarıyla çok benzeşir. Hatta maya sınıfına dâhil edilebilir.
- Genellikle uşşak, hüseyini, gerdaniye vb. uşşak-hüseyini türevleri makamlarda icra edilir.
- “de” eki sıkça kullanılır. Örneğin; “seveydin de”, “geleydin de” vb. gibi.
-  Tartımı sıkça ve ardı ardına kullanılır ve bu bir üst sese çarpma şeklinde olur.
- Yukarıda verilen terennümlerin dışında tespit ettiğimiz “ölem ölem”, “ah aman aman”, “oy”, “ölem yâr ölem”, “ben ölem ölem oy gader”, “ölem ölem vay gader”, “neydek yâr”, “zalım yâr”, “neydem gurban oy”, “aman ölem”, “nidem eller”.
- Bazı terennümlerde farklı söyleniş vardır. Örneğin; “aman” yerine “amayın”, “amaen”, “amaon” şeklinde özellikle Teslim Budak, Erhan Yılmaz gibi bazı usta icracılarda sıkça görülür. Bazıları kelimelerin sonuna da “y” harfi getirirler. Örneğin; “kınası” yerine “kınasıy”, “sunasu” yerine

<sup>86</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. Mutlu, *a.g.e.*, s. 31-129; Ataş, *a.g.e.*, s. 18-35.

<sup>87</sup> Ataş, *a.g.e.*, s. 17-18.

<sup>88</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Mutlu, *a.g.e.*, s. 26; Karaburun, *a.g.e.*, s. 30, 50, 80.

“sunasıy”, “anası” yerine “anasıy” vb. gibi. Bu da büyük ihtimalle “oy, ay, ey” gibi kelimelerin eklenmesinden sonra ses düşmesine uğrayarak böyle duyulmaktadır.

### 2.1.2. Arguvan ve Çamşılı Uzun Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri

Yörede en çok kullanılan çalgı bağlama ve bağlama ailesinden olan cura ve çoğürdür. Fakat bununla birlikte kemane, zurna (diğer yörelere göre daha kısadır), çığırtma, kaval, dilli düdük, davul ve tef sık kullanılan sazlardandır. Yörenin halk oyunlarında ise genellikle davul-zurna ve davul- klarnet ikilisi kullanılır.<sup>89</sup>

- Yörenin müzikal ifadelerinin bağlamaya uyarlanmış şeklidir.
- Bağlama genelde tezenesiz el ile çalma tekniğı olan şelpe tekniğinde icra edilir.<sup>90</sup>
- Yörede kullanılan bağlama genellikle küçüktür. Fakat curanın boyutundan da biraz büyüktür. Teknesinin formu baltayı andırır. Kullanılan bu bağlamanın perde sayısı ise 12 veya 17’dir.<sup>91</sup>
- Akort düzeni olarak bağlama düzeni<sup>92</sup> (Alt tel: La, orta tel: Re, üst tel: Mi. Bu aralıkların uyumuna göre farklı seslerde akortlanabilir)<sup>93</sup> kullanılır.
- Karar sesine giderken ezginin güçlüsünde teller aşağı yukarı hareket ettirerek sesin dalgalanması sağlanır.<sup>94</sup>

Bunların dışında bizim de 45 adet Arguvan ve Çamşılı uzun havalarından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Tıpkı vokal icra özelliğinde olduğu gibi sürekli karar sesi duyurulur.
- Açış gayet sade bir şekilde icra edilir. Ardışık sesleri sıkça ve peş peşe kullanır. Bir motif peş peşe tekrarlanabilir.
- Açış icrasında karar sesi devamlı duyurulur.
- Söylenişindeki ezgisel yapının hemen hemen aynısı açış olarak çalınır. Genellikle yumuşak bir çalış tarzı vardır, sakince çalınır ve sert mızrap vuruşları pek görülmez.

<sup>89</sup> Karaburun, *a.g.e.*, s. 29, 67-69, 84.

<sup>90</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 583; Mutlu, *a.g.e.*, s. 14; Ataş, *a.g.e.*, s. 10.

<sup>91</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 332; Karahasan, *a.g.e.*, s. 24; Ataş, *a.g.e.*, s. 105; Mutlu, *a.g.e.*, s. 14.

<sup>92</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 583; Ataş, *a.g.e.*, s. 10; Mutlu, *a.g.e.*, s. 14.

<sup>93</sup> Gazi Erdener Kaya, *Bağlama Metodu*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2005, s. 13-14.

<sup>94</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 582.

- Hanende eseri icra ederken ya eserin karar sesinde dem tutulur ya da okuyucuyu bastırmayacak şekilde hafiften takip edilir.
- Yukarıda bahsettiğimiz gibi bu uzun havaların açışları da maya açışlarına çok benzemektedir. Belirttiğimiz gibi maya sınıfına dâhil edilebilir.
- Günümüzdeki ünlü icracıların çoğu şelpe icrasından çok, kısa saplı bağlama ile bağlama düzeni olarak bilinen akort düzenini kullanmışlardır. Genelde bass karakterli, tok sesli ve tekne formu büyük olan bağlamaları tercih etmektedirler. Nadiren de olsa uzun sap bağlama düzeni olan bozuk düzenin kullanıldığı da görülmektedir. Bu bağlamalar da tok ses çıkaran, tekne formları büyük olan bağlamalardır.



## 2.1.3. Örnek Nota 1:

## AŞAĞIKİ MEHLENİN DE ALLI GELİNİ

Kaynak Kişi: Âşık Hasan TURAN  
Yöre : SİVAS / ÇAMŞIHI

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19

♩ = 100

00:00:07:04 00:00:09:14 00:00:12:00

4

00:00:14:09 00:00:16:19 00:00:19:04

7

00:00:21:14 00:00:24:00

10

00:00:26:09 00:00:28:19 00:00:31:04

12

00:00:33:14 00:00:36:00

15

00:00:38:09 00:00:40:19 00:00:43:04 00:00:45:14

17

A şa ğı ki meh le nin de al lı ge li

2

00:00:48:00

00:00:50:09

00:00:52:19

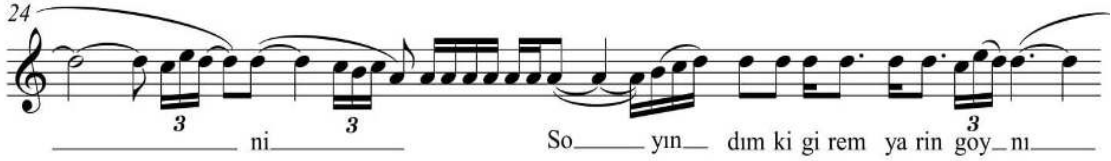


00:00:55:04

00:00:57:14

00:01:00:00

00:01:02:09



00:01:04:19

00:01:07:04

00:01:09:14



00:01:12:00

00:01:14:09

00:01:16:19

00:01:19:04



- 2 -

Yemedim bahçenizde kirazdan,  
Ben korkarım iftiradan garazden ey.. canım ey ey..  
Eğer benim sevdum hakikatli yâr ise,  
Arar bulur şimdi beni birazden ey.. canım ey ey..

- 3 -

Ara ver de dağlar ara ver,  
Al bu mektup de götür nazlı yâra ver ey.. canım ey ey..  
Yâr ateşi yüreğimi yaktı,  
Uçan kuşlar bu haberi yâra ver ey.. canım ey ey..

- 4 -

Attılar da denize kayak degilem,  
İçmişem rakıyı da ayık degilem ey.. canım ey ey..  
Bana derler şu güzel sana aşık olmuş,  
Ben de o güzele layık degilem ey.. canım ey ey..

## 2.1.4. Örnek Nota 2:

## BİR GÜN ŞU DÜNYADAN GÖÇÜP GİDERSEM (SUNAM)

Kaynak Kişi: Muhlis AKARSU  
Yöre : MALATYA / ARGUVAN

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19

♩ = 100

00:00:07:04 00:00:09:14 00:00:12:00

4

00:00:14:09 00:00:16:19 00:00:19:04 00:00:21:14

7

00:00:24:00 00:00:26:09 00:00:28:19 00:00:31:04

11

00:00:33:14 00:00:36:00 00:00:38:09

15

00:00:40:19 00:00:43:04 00:00:45:14

18

Bir gün şu dün

00:00:48:00 00:00:50:09 00:00:52:19

21

ya dan gö çüp gi der sem bir gün şu dün\_ ya dan

2

00:00:55:04

00:00:57:14

00:01:00:00

00:01:02:09

24



00:01:04:19

00:01:07:04

00:01:09:14

00:01:12:00

28



00:01:14:09

00:01:16:19

00:01:19:04

32



00:01:21:14

00:01:24:00

35



00:01:26:09

00:01:28:19

00:01:31:04

37



- 1 - (Devamı)

Yok olur benliğim çürürse beden,  
Boşa gider de göz yaşların ağlama.

- 2 -

Bazı bazı mezarıma gelesin,  
Dileğin kabuldur da bunu bilesin,  
Ben murad almadım bunu bilesin,  
Boşa gider de göz yaşların ağlama.

## 2.2. Barak Havaları

Divanü Lûgatit Türk'te Barak kelimesinin daha çok tüylü köpek olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra farklı kaynaklarda yine köpek anlamında kullanıldığı bununla birlikte at, köpek, koyun gibi kıllı hayvanlarla bağlantı kurmak adına bu kelimenin kullanıldığı belirtilmektedir. Ayrıca bazı araştırmacılar, Cengiz Han'ın Barak denilen bir kabilenin üstüne yürüdüğünü ve yenilgiye uğradığını aktarmaktadır. Gördüğümüz kadarıyla genel olarak köpek veya köpek türüne atıf yapılmaktadır.<sup>95</sup> Fakat bunlardan farklı bir anlama gelebileceği anlamında bir fikir olarak bizim dikkatimizi çeken şu husus vardır. Bâr kelimesinin bir anlamı Osmanlıca'da "yük" anlamına gelmektedir. Yani barak kelimesi acaba iskân sebebiyle yurtlarından yüklerini yüklenerek göç etmelerini ve bundan sonra üzerlerinde maddi ve manevi yük oluşturan her şeyi müziklerine bir uzun hava biçiminde yansıtarak dile getirmeleri sebebiyle bâr kelimesine "-ak" yapım eki getirilerek "bârak" demiş olma ihtimalleri var mıdır? Kanımızca ortaya attığımız bu fikir etimolojik açıdan araştırılması gereken önemli bir fikirdir. Ayrıca Kubbealtı lûgatında "bâr"<sup>96</sup> kelimesinin "Mânevî ağırlık, eziyet, keder, üzüntü" gibi bir mecaz anlamı olduğu da belirtilmektedir. Bize göre kelimenin bu anlamı tam bir uzun hava sanatkârına uymaktadır.

Barak havaları "Barak Bölgesi" denilen bölgede icra edilen bir uzun hava türüdür. Barak aşiretlerinin yurtlarından göçüp buraya yerleşmeleri sonucu bu bölgeye Barak bölgesi denilmektedir. Özellikle Gaziantep ve civarında olmak üzere Çukurova'ya kadar yayıldıkları aktarılmaktadır.<sup>97</sup> Orta Asya'dan Anadolu'ya göçmüş, iskân politikaları<sup>98</sup> sebebiyle yerleşik hayata geçmeye zorlanmış Türkmen aşiretlerinden biri olan Barak'ların<sup>99</sup> icra ettiği uzun hava türü olan barak havalarını zamanla o

<sup>95</sup> Güliden Zeyrek, *Barak Türkmenleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Kırıkkale 2009, s. 9-11.

<sup>96</sup> <http://lugatim.com/s/b%C3%A2r>, (02,03,2019).

<sup>97</sup> Savaş Ekici, *Gaziantep & Barak Müziği Kültürü Bazı Tespit ve Düşünceler*, Logos Matbaacılık, Gaziantep 2013, s. 17; Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 334; Aylin Evin Küçükçelesi, *Uzun Havalara*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 16.

<sup>98</sup> Osmanlı Devleti'nin müzikîyi de etkileyen iskân politikaları hakkında faydalı daha detaylı bilgi için bk. Ömer Lütfi Barkan, "İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler", *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1942, S. 2, s. 279-386.

<sup>99</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 38; Zeyrek, *a.g.e.*, s. 11-41; Mehmet Evren Hacıoğlu, *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalalarının Müzikal Analizi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul 2009, s. 5-17.

bölgede yaşayan diğer halkların kültürlerine de kazandırdığı aktarılmaktadır. Yani barak havalarının sadece belli bir aşiret bölgesinde icra edilen müzik türü olmadığı, aynı form ve tavır özelliği taşıyan bir müzik kültürünün bu yöredeki adı olduğu bildirilmektedir.<sup>100</sup> Bu uzun hava türünün Gaziantep, Adana, Kahramanmaraş ve bugün Suriye topraklarındaki sınır komşumuz olan bölgelerde yaşayan, yani Barak aşiretinin yayıldığı bölgenin insanları tarafından icra edildiği belirtilmektedir. Aynı zamanda Hatay, Kilis, Adıyaman, Şanlıurfa şehirlerinin Gaziantep il sınırına yakın yerlerde kısmen görüldüğü söylenmektedir. Fakat bu barak havalarına en sık Nizip, Oğuzeli ve Kargamış üçgeni olan bölgede rastlandığı dile getirilmektedir.<sup>101</sup> Eskiden Gaziantep şehir merkezinde şehir kültürü sebebiyle halk mûsikîsinin ön plana çıkmadığı, daha çok Türk Sanat Mûsikîsi'nin hâkim olduğu, dolayısıyla halk mûsikîsi anlamında yöreye özgü bir yapının oluşmadığı, barakların ise daha çok İslâhiye ve Nurdağı bölgelerinde yoğunlukta olduğu aktarılmaktadır. Fakat zamanla kırsal kesimden şehir merkezine göç eden insanların kendi kültürlerini ve mûsikîlerini şehir kültürü ile bütünleştirdikleri ve şehir halk mûsikîsi oluşturdıkları belirtilmektedir.<sup>102</sup>

Barak türkülerinin iskân türküleri, kahramanlık türküleri, sevdâ türküleri olmak üzere üç ana başlığa ayrıldığı ve çoğunun uzun hava olduğu söylenmektedir.<sup>103</sup> Hükümetin, o dönem iskân politikaları sebebiyle Barak'ların yerleşik hayata geçmeleri için yaptığı baskıları sonucunda bu insanların isyan etmelerine sebep olduğu, gerek bu isyanlar gerekse civardaki diğer aşiretlerle olan sürtüşmeler ve kavgaların iskân türkülerinin konusunu oluşturduğu aktarılmaktadır.<sup>104</sup> Buna benzer bir yaşam tarzının Orta Anadolu'daki Abdallarda da olduğu ve barak havaları ile bozlakların kısmen de olsa üslup olarak birbirine benzer yönlerinin olduğu dile getirilmektedir.<sup>105</sup> Bu özelliklerden biri örnek olarak verilecek olursa: bu iki uzun hava türünün de genel olarak ilk başta tiz seslerden başlayarak bir feryadı, acı çekişi, isyanı anlattıklarını ve pest seslere doğru inerken bu aşiretlerin yavaş yavaş isyanlarının bastırılması ve susturulduklarını mı temsil etmektedir acaba? Diye düşünerek tiz seslerden pest seslere

<sup>100</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 28-29.

<sup>101</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, a.y; Emnalar, *a.g.e.*, a.y.; Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 19-20.

<sup>102</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 17.

<sup>103</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 18.

<sup>104</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 19.

<sup>105</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 35-36; Can Etili, "Türk Halk Müziği'nde Bozlak Kavramı", *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1998, S. 462, s. 155.

doğru bir seyir özelliği sergilemeleri verilebilir.<sup>106</sup> Baraklar Anadolu'daki diğer uzun havalarla aralarında her ne kadar yapı bakımından benzer özellikler teşkil etseler de birçok farklı unsurlar da vardır.<sup>107</sup> Çünkü Baraklar müzikal anlamda “çalma, söyleme biçimi, üslup veya çalış tekniğini ifade eder.”<sup>108</sup> Örnek olarak; her ne kadar barak havaları ile bozlaklar arasında bazı benzerlikler olsa da bunları birbirinden ayıran müzikal ifade, üslup veya tavır denen çalıp söyleme geleneğindeki icra biçimi gibi farklılıklar bulunmaktadır.<sup>109</sup>

Barak havaları denilince her ne kadar hicaz makamında olduğu akla gelse de çeşitli makamlarda olabilmektedirler. Zaten halk mûsikîmizdeki önemli yanlışlardan birisi de ayak teriminden kaynaklı olarak bozlak denilince akla kürdi makamının gelmesi,<sup>110</sup> barak havası denilince akıllara hicaz makamının gelmesidir. Örneğin bir sazende “barak açış yap” denildiği zaman hicaz makamında bir açış yapması sanki barak havalarının sadece hicaz makamında yapıldığı kanısını oluşturmakta ve ileride bu gibi hataların önlemi alınmazsa ayak-makam kargaşasına “barak ayağı” gibi yeni bir ayak adının daha eklenebileceği ihtimaline zemin hazırlamaktadır. Oysa barak havası denilince akla sadece hicaz makamı gelmemelidir. Çünkü barakların çeşitli makamlarda olabileceği aktarılmaktadır.<sup>111</sup> Örnek olarak bölgede okunan bu uzun havalardan Beyvelet (Karcıgar veya Hüseyini), Feriz Bey (Kürdi-Ferahnâk), Şahin Bey (Uşşak), Karacaoğlan (Hüseyini), Beymayıl (Zavil), Kılınçoğlu (Buselik veya Gerdaniye), Urum Garibi (Muhayyer), Şavo Garibi (Hicaz), Garip (Gerdaniye), Topal Abdo (Hicaz-Muhayyer), İskân (Zavil bitişe doğru Nihavent makamında) ve İsebalı veya Ceren Havası (Mahur) gibi uzun havalar farklı makamlarda icra edilen barak havalara örnek olarak gösterilmektedir. Hatta bu eserlerin icracının o anki yorumuna bağılı olarak farklı makamlarda okunabileceği veya yorumlanabileceği aktarılmaktadır.<sup>112</sup>

Barak bölgesinde Mehmet Evren Hacıoğlu'nun aktardığına göre Ferruh Arsunar tarafından “İskân Ağzı” diye tabir edilen bir diğer uzun havanın olduğu iddia

<sup>106</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 18,36; Emnalar, *a.g.e.*, s. 582.

<sup>107</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, 2013, s. 20.

<sup>108</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 48.

<sup>109</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 34; Zeyrek, *a.g.e.*, s. 86.

<sup>110</sup> Tuncer Gülensoy, *I. Folklor, Halk Edebiyatı ve Etnoğrafya Sempozyumu*, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri 1990, C. 14, s. 324; Emnalar, *a.g.e.*, s. 338.

<sup>111</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 20; Emnalar, *a.g.e.*, s. 334; Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 181.

<sup>112</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 20.

edilmektedir.<sup>113</sup> Fakat bölgedeki barak icracılarının “iskân havasında bir barak” veya “iskânı anlatan bir barak” okuyayım dedikleri dolayısıyla iskân ağzı diye bir uzun hava türünün olmadığı, bunun tamamen o uzun havanın konusuyla alakalı olduğu belirtilmektedir.<sup>114</sup> Ayrıca Barak aşiretlerinin yayıldığı alanlarda genel olarak farklı bir ağız özelliği teşkil edecek farklılığın olmadığı bu bölgedeki ağız özelliklerinin büyük oranda aynı oldukları belirtilmektedir.<sup>115</sup> Dolayısıyla yörede iskân ağzı diye farklı bir ağız yapısının olmadığı bununla beraber iskân kelimesinin tamamen bu uzun havaların konusuyla alakalı olduğu görüşümüz çok daha kuvvetli bir ihtimaldir. Nitekim iskân konusu bozlaklarda da vardır.

#### Barak İcracılarının:

**a)** Yörede yapılan müzikli “oturak” geleneği içinde yetişmiş ve bu birikimlerinden beslenerek icra geleneğini devam ettiren yerel sanatçılardır. Bu gruptaki mûsikîşinaslar müziği meslek halinde görmeyip tamamen kültürün devam etmesi için geleneksel bir ifade ve anımsama şekli olarak görmektedirler.

**b)** Bu grup ise Abdal aşireti mensuplarıdır ve müziği meslek haline getirmiş ekonomik kazancını büyük oranda müzikten sağlayan insanlardır. Aynı zamanda bu kişiler müziğin kutsallığın bir parçası olduğuna inanmaktadırlar.

Şeklinde iki grupta toplandığı aktarılmaktadır.<sup>116</sup> Fakat burada barak havalarının iki kola ayrılıp her iki grupta da farklı icra edildiği anlamı çıkmamalıdır. Sadece bu grupların amaçlarının birbirinden farklı olduğunu dile getirmek yerinde olacaktır.

Bu uzun havaların icralarında kullanılan sazların en başında “bağlama” gelmektedir.<sup>117</sup> Genellikle oturak veya oda toplantılarında yani kapalı alanlarda bağlama, düğünlerde ise davul ve zurna kullanılır.<sup>118</sup> Fakat zamanla keman da önemli bir yer tutmuş ve barak icralarındaki vazgeçilmez çalgılardan biri olmuştur. Bu çalgılar sadece bu yöreye has çalgılar olmayıp yurdumuzun genelinde kullanılmaktadır. Fakat barak bölgesinde çalgının teknik kapasitesi doğrultusunda kendine has bir üslup ve tavır içinde çalındığı görülmektedir.

<sup>113</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>114</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, a.y.

<sup>115</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 25.

<sup>116</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 29-30.

<sup>117</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 21; Hacıoğlu, *a.g.e.*, a.y.

<sup>118</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2013, s. 21; Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 29-30; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 22.

### 2.2.1. Barak Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Bir uzun hava türüdür ve bu sebeple usûlsüz ezgiler grubuna girer.<sup>119</sup>
- Resitatiftir, belirli bir iç dinamiği vardır ve kimi zaman belirli bir birim zamanda, kimi zamanda bu ritmik sürecin daralıp genişlediği bir yapısı vardır.<sup>120</sup>
- Konusunu iskân, göç, gurbet, sitem, hayıflanma, öfke, yiğitlik, kahramanlık, doğa, sevdâ, ölüm, halk hikâyeleri, diğer aşiretlerle olan sürtüşmeler, kavgalar vs. durumlar oluşturur.<sup>121</sup>
- İçerisinde “aman”, “yavrum”, “yandım”, “gine”, “yetmiyesice” gibi terennümler bulunur.<sup>122</sup>
- Genellikle tiz seslerden başlayarak pest seslere doğru inici bir seyir özelliği gösterir.<sup>123</sup>
- Çılgılık koparır ve feryat eder gibi bir ifade biçimine sahiptir.<sup>124</sup>
- Kimi zaman sade olsa da Tril, ters glissando, çarpma, motif ve sekilemelere sık rastlanır.<sup>125</sup> Uzun ve devamlı hançere titreşimi ile tiz perdelerde çokça seyredir.<sup>126</sup> Hançere zengüleri yukarı doğrudur. Melizmatik okuyuşlar vardır.<sup>127</sup>
- Bazı araştırmacılara göre ses genişliği 1 oktavı geçmese de<sup>128</sup> bazılarına göre 1,5 oktavı geçtiği<sup>129</sup> hatta bazılarına göre 2 veya 2,5 oktavlarına rastlandığı<sup>130</sup> iddia edilmektedir. Fakat biz böyle bir esere rastlamadık.
- Kelimeler peş peşe ve süratli okunur.<sup>131</sup> Bu yüzden kelimeleri anlamak oldukça zordur.<sup>132</sup>

<sup>119</sup> Akdoğan, a.g.e., 1996, s. 181; Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 21; Bayram Bilge Tokel, *Neşet Ertaş Kitabı*, Kapı Yay., İstanbul 2012, s. 81; Özgül, Turhan; Dökmetaş, a.g.e., s. 38; Emnalar, a.g.e., s. 334.

<sup>120</sup> Hacıoğlu, a.g.e., s. 23.

<sup>121</sup> Emnalar, a.g.e., s. 334; Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 21; Savaş Ekici, *Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ders Notları*, Gaziantep 2012, s. 82.

<sup>122</sup> Emnalar, a.g.e., a.y.

<sup>123</sup> Emnalar, a.g.e., a.y; Küçükçelebi, a.g.e., s. 22. Savaş Ekici, *Gaziantep & Barak Müziği Kültürü Bazı Tespit ve Düşünceler*, Logos Matbaacılık, Gaziantep 2013, s. 18; Ekici, a.g.e., 2012, s. 82.

<sup>124</sup> Ekici, a.g.e., 2013, s. 18.

<sup>125</sup> Emnalar, a.g.e., a.y; Küçükçelebi, a.g.e., s.

<sup>126</sup> Küçükçelebi, a.g.e., s. 21; Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 38.

<sup>127</sup> Hacıoğlu, a.g.e., s. 23.

<sup>128</sup> Akdoğan, a.g.e., 1996, s. 181.

<sup>129</sup> Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 61.

<sup>130</sup> Küçükçelebi, a.g.e., s. 21.

- Kendine has bir ağız ve tavır yapısının olduğu, ağız yapısına bağlı olarak sert vurguların yapıldığı, bu sebeple müzikal karakterinin de sert olduğu bir türdür.<sup>133</sup>

Bunların dışında bizim de 23 adet Barak uzun havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Uşşak başlayıp Hicaz’a döndüğü küçük modülasyonlara rastlanır.
- Kelimeler konuşur gibi akıcı bir şekilde söylenir ve bazen kıtanın bir satırının neredeyse tamamı tek nefeste olacak şekilde peş peşe iki kere tekrar edilir. Örneğin; “Dönem oturmuş gine taşın üstüne” isimli barak örnek olarak verilebilir. Hatta bazı kelimeler hızlıca üst üste birkaç kez tekrar edilir.
- Barağın güçlü perdesinden bir üst notaya ses dalgalanması olur gibi çıkıp iner.
- Genellikle hicaz makamı kullanılır fakat farklı makamlarda da birçok barak vardır.
- Repertuarda barak olarak kayıtlı olan bazı baraklarda bozlak motifleri görülür hatta bazıları baraktan çok bozlak gibidirler. Örneğin; “Ben yüce bir bey idim”, “Ben yüce bir bey idim indirdin düze”, “Huri melek var mı senin soyunda”, “Yol üstünde biten otlar”, “Yürü bre yiğit de yol ile yürü” isimli baraklar baraktan çok bozlak gibidirler.
- Bazı baraklar ise Şanlıurfa ilimizde icra edilen uzun havalarla icra yönünden benzerlik taşır.
- Sesli harfler ağız açıklığı belli olacak şekilde icra edilir.
- Çok uzun sürmeyen kısa kısa triller görülür. Özellikle bağlama da sıkça kullanılmasına rağmen yörede icra edilen zurnanın ve kemanın yöre tavrıyla çalınışının ses rengi olarak etkileri icracıların seslerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkar.
- İlk girişte orta sertlikte bir üslup hâkimdir fakat sonra yumuşar ve karara giderken daha da yumuşayarak durgun bir ifadeye bürünür.

<sup>131</sup> Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 38.

<sup>132</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 82.

<sup>133</sup> Hacıoğlu, *a.g.e.*, s. 23-28.

- “Aman gine”, “aman”, “barak kızı”, “lê lê”, “derdo zalım”, “vay vay”, “yâr yâr”, “gadan ben alim”, “kölen ben olim”, “oy oy”, “ben öldüm ben öldüm”, “kulun kurbanın olum”, “ben öldüm tamam”, “uy”, “uy uy”, “uy uy uy”, “zalım”, “hayın” gibi terennümler görülür.
- Trioleler sıkça yapılır. Hem vokal icrada hemde çalgısal icrada özellikle  motifi özellikle güçlü ve tiz durakta olmak üzere karar perdesinde ve farklı perdelerde sıkça görülür. Bunun icra edilişi de çıkıp inerek Örneğin;  şeklindedir.

### 2.2.2. Barak Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri

Yörede başta bağlama olmak üzere keman ve zurna en çok kullanılan çalgılardır. Kanımızca Anadolu genelinde tavırsal özellikleri en belirgin olanı çalgı aleti bağlama olduğundan diğer çalgılar bağlamanın tavırsal özelliklerinden faydalanmaktadır.

- Bağlamada tezene tekniği açısından tavırsal özelliklerinin yanı sıra klavye üzerindeki parmak hareketlerinin kullanımı açısından da kendi has bir tavrı vardır.
- Akort düzeni olarak genellikle “Kara Düzen” diye tabir edilen düzen kullanılır ve “Re” kararlı çalınır.
- 2 ve 3 zamanlı ezgi kalıplarının düzensiz yerleşimleri bulunmaktadır.
- Aynı ritim kalıpları farklı seslerde icra edilir.
- Farklı tezene vuruşları ve ritmik gruplar birbiri ardına gelir.
- Alttan veya üstten ısrarlı tezene vuruşları ve bunların farklı varyasyonları bağlama icrasındaki karakteristik bir özelliktir.
- Tezene vuruşları doğaçlamadır, yörenin müzik anlayışına bağlı olarak keskin ve sert duyuşlar bulunmaktadır.
- Tezene vuruşları doğaçlama olduğundan kişiye göre farklılık gösterse de tavırsal açıdan duyumu aynı hissiyatı oluşturur.
- Tavırsal özellikleri arasında bağlamanın klavyesi üzerinde yapılan çekme, çarpma, sızlatma, boğma, vibrato, çekiçleme, glissando gibi terminolojik açıdan bilinen özellikler barındırır. Bunlar tezenenin çeşitli tutuş şekilleriyle ve klavyedeki parmak hareketleriyle yapılabilen teknik icra özellikleridir.

Bu terimler daha çok bağlamanın icrası sırasında uygulamalı olarak daha etkili anlatılabilecek terimlerdir. Dolayısıyla biz burada edebî anlamda açıklamadık.

- Zurna, vokal melodinin hemen hemen aynısı çalgının olanakları dâhilinde ve icracının yorumuna bağlı olarak icra edilir.
- Tıpkı bağlamadaki gibi yörenin müzik anlayışına bağlı olarak keskin ve sert ifadeler bulunur.
- Barak ağzının zurnanın teknik ve kendine has özellikleri etrafında şekillenmiş halidir. Dolayısıyla vokal icradaki müzikal özellikler aynen burada da geçerlidir.
- Keman her ne kadar barak kültürüne sonradan girse de bu kültürün insanları tarafından benimsenmiş ve yaylı çalgının teknik olanakları kullanarak yörenin müzikal yapılarına göre bir icra şekli kazanmıştır.
- Tıpkı zurna gibi barak ağzının bu defa kemanın teknik ve kendine has özellikleri etrafında şekillenmiş halidir. Bu sebeple keman da vokal icradaki müzikal özellikleri kullanır.<sup>134</sup>

Bunların dışında bizim de 23 adet Barak uzun havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Keman ve bağlama birlikte çalındığında bazen adeta birbirleriyle konuşurcasına soru cevap şeklinde çalınır. Örnek olarak Halit Arapoğlu'nun icra ettiği "Dönem oturmuş gine taşın üstüne" isimli barak verilebilir.
- Bağlama olarak uzun saplı bağlama tercih edilir ve barak icrasında yörede keman ve zurna da sıkça kullanılır. Fakat Halit Arapoğlu gibi son dönemde yetişmiş ünlü barak icracıları ile başladığını düşündüğümüz elektro bağlamanın da son zamanlarda kullanıldığını görmekteyiz.
- Bağlama icrasında yumuşak ve sert tezene vuruşları görülür. Açışa başlarken genellikle sert mızraplar ve vurgulu çalışmalar vardır fakat karara doğru giderken bu vurgulu çalışmalar yumuşak bir yapıya bürünür.
- Motif sekilemelerine sıkça yer verilir.
- Keman icrasında da genellikle sert ve belirgin baskılar hâkimdir.

---

<sup>134</sup> Hacıoğlu, a.g.e., s. 29-35.

- Zurna veya keman çalarken bağlama dem tutar. Bazen de zurna çalarken serbest ritimsel öğeler kullanılarak davulla eşlik edilir.
- Nadiren kaval çalgısının kullanıldığı da görülebilir. Örnek olarak Asım Kuzulcuk'un seslendirdiği “Halepte bir güzel gördüm” isimli barak verilebilir.



## 2.2.3. Örnek Nota 1:

## FUKARA

Kaynak Kişi: Halit ARAPOĞLU  
Yöre : GAZİANTEP

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:06 00:00:04:13

♩ = 105

00:00:06:20 00:00:09:03 00:00:11:10

00:00:13:17 00:00:15:23 00:00:18:06

00:00:20:13 00:00:22:20 00:00:25:03 00:00:27:10

00:00:29:17 00:00:31:23 00:00:34:06

00:00:36:13 00:00:38:20 00:00:41:03 00:00:43:10

00:00:45:17 00:00:47:23 00:00:50:06

4

7

10

14

17

21

A man kü çük yaş tan da a lı sır bo yun bük me ye Na mert ka pı sın da

çi le çek me ye Göz ya şı nı ka

2

00:00:52:13

00:00:54:20

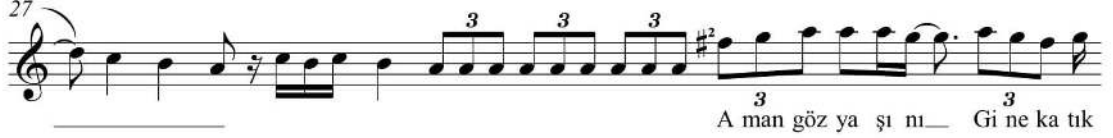
00:00:57:03



00:00:59:10

00:01:01:17

00:01:03:23



00:01:06:06

00:01:08:13

00:01:10:20



00:01:13:03

00:01:15:10

00:01:17:17

00:01:19:23



- 2 -

Parası yok kimse bakmaz yüzüne,  
İtibar etmezler de doğru sözüne,  
Koskoca dünya dar görünür gözüne,  
Eceli dört gözle bekler fukara.

- 3 -

Hacım böyle garibanın halleri,  
Ömür biter varlık görmez elleri,  
Her mecliste kısa olur dilleri,  
O arzusunu gönlünde saklar fukara.

## 2.2.4. Örnek Nota 2:

## HASAN AĞAM

Kaynak Kişi: Halit ARAPOĞLU  
Yöre : GAZİANTEP

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19

♩ = 100

00:00:07:04 00:00:09:14 00:00:12:00

4

00:00:14:09 00:00:16:19 00:00:19:04

7

00:00:21:14 00:00:24:00 00:00:26:09

10

00:00:28:19 00:00:31:04 00:00:33:14

13

00:00:36:00 00:00:38:09 00:00:40:19 00:00:43:04

16

00:00:45:14 00:00:48:00 00:00:50:09 00:00:52:19

20

00:00:55:04 00:00:57:14 00:01:00:00 00:01:02:09

24

A re fe gü nüy dü\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ bay ra ma ya kın\_\_\_\_\_ bay ra ma ya\_\_\_\_\_ kın\_\_\_\_\_

A 3 çın ke fe\_ ni\_ ni\_\_\_\_\_ yü zü\_ ne\_ ba\_ kın 3

2

00:01:04:19

00:01:07:04

28



00:01:09:14

00:01:12:00

00:01:14:09

30



00:01:16:19

00:01:19:04

00:01:21:14

00:01:24:00

33



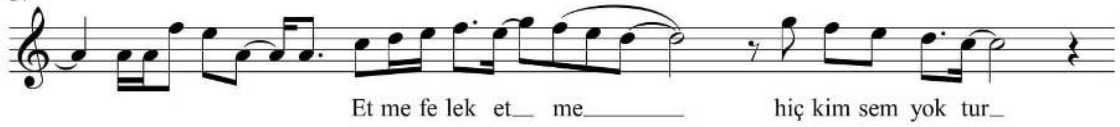
00:01:26:09

00:01:28:19

00:01:31:04

00:01:33:14

37



00:01:36:00

00:01:38:09

00:01:40:19

00:01:43:04

41



- 2 -

Bayramı sen bize karalı ettin  
 Arkandan beş yavruyu bırakıp gittin  
 Acelen neydi ecele gittin  
 Uyan hasan ağam uyan kiç kimsem yoktur  
 Arkandan ağlıyan yavrular çoktur  
 Etme felek etme daha yaşı kaç  
 Bu körpe yavrular kime kalacak

- 3 -

Komşular bilirdi tüm dertlerini  
 Aileyle paylaştın son günlerini  
 Sana mezar oldu (le le) şu Antep eli  
 Etme felek etme hiç kimsem yoktur  
 Arkandan ağlıyan yavrular çoktur  
 Etme felek etme daha yaşı kaç  
 Bu körpe yavrular kime kalacak

### 2.3. Bozlaklar

Bozlak kelimesinin etimolojik kökeni hakkında birçok kaynakta yeterli bilgiler verilmektedir. Bu sebeple biz de tekrardan buraya kelimenin etimolojik kökenine detaylı bir biçimde değinmeyi gerekli görmedik. Özetle kelime anlamı olarak feryat etmek, haykırmak, ağlamak, sızlamak vb. gibi yoğun acıları ifade eden, Muharrem Ertaş'ın tanımına göre “gök kubbeye atılan bir çığlık” olan bozlaklar Orta Anadolu'daki Abdallar ile Güney Anadolu'daki Avşarlar arasında yaygın olarak söylenen Türkmen aşiretlerine ait bir uzun hava türüdür.<sup>135</sup> Konu olarak aşk, gurbet, göç, ayrılık, yurt özlemi, ölüm, kaza, tabii afet, yiğitlik, kahramanlık, aşiret kavgaları, kan davaları vb. gibi yöresel, toplumsal ve bireysel olaylardan oluşan üzüntü verici olguları içerir.<sup>136</sup> Orta Anadolu'da başta Kırşehir, Kırıkkale olmak üzere Yozgat, Ankara, Ayaş, Beypazarı, Ürgüp, Çorum, Kastamonu, Kayseri, az da olsa Aksaray, Niğde, Nevşehir dolaylarında bulunan yani kısacası Orta Anadolu, Doğu Anadolu'nun batısı, Batı Anadolu'nun doğusu ve Çukurova'nın da içinde bulunduğu geniş bir alana yayılmış bir uzun hava türüdür. Güney Anadolu'da ise Çukurova bölgesinde Kahramanmaraş, Gaziantep, Adana, Mersin gibi illerde, Yörük Türkmenlerinin yaşadığı yerlerde görülür. Ayrıca Orta Anadolu'da “Barak” ismini taşıyan köyler bulunduğu ve bu köylerde barak havalarının icra edildiği ifade edilmektedir. Bununla birlikte bazı araştırmacılar Kırıkkale ve Keskin'de bozlakların barak havaları gibi olduğunu iddia etmektedirler. Orta Anadolu'da barak havalarının, Gaziantep'te bozlakların söylenmesinin nedeni Orta Asya'dan göçmüş Türkmen boylarının iskân politikaları sebebiyle bu bölgelere yayıldığı ve yaylak-kışlak hayatının yaşandığı Güney Anadolu ve Orta Anadolu'da bu Türkmenlerin yaşamlarını sürdürmeleri olduğu belirtilmiştir.<sup>137</sup>

<sup>135</sup> Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 337; Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 38; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 83; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Bayram Bilge Tokel, *Neşet Ertaş Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, s. 73.

<sup>136</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 382; Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 106; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Say, *a.g.e.*, s. 83; Aylin Evin Küçükçelesi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 24; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 39; Savaş Ekici, *Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ders Notları*, Gaziantep 2012, s. 89.

<sup>137</sup> Tokel, *a.g.e.*, s. 75; Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 84, 89; Halil Atılgan, *Geçmişten Günümüze Niğde Halk Müziği*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 6; Armağan Elçi, “Bozlaklar Üzerine Bir Çerçeve”, *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Gaziantep 2006, s. 13; Nail Tan; Salih Turhan, *Kırıkkale Halk Müziği*, Cem Veb Ofset, Ankara 2000, s. 22, 24.

Bazı araştırmacılar bozlakların birçok çeşidinin bulunduğunu, aşiret, hayvan, kent, kişi ya da bazı olaylara göre isimlendirildiğini söylemektedirler. Bunların; Türkmeni, Avşar, İlbeylioğlu, Cerit, Tecirlioğlu, Urum, Düdem, Kırat, Yozgat, Kırşehir, Çukurova, Gavurdağı, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Öksüz Ali, Ofa ile Iraz vb. gibi isimler aldıklarını, bazılarının ise “Aydost” gibi sözlerinin başındaki sözcüklere göre isim aldıklarını belirtmişlerdir.<sup>138</sup> Fakat Aylin Evin Küçükçelebi, dipnotta adı geçen eserinde bunlardan sadece Avşar, Aydost, Türkmeni, İlbeylioğlu ve Varsağı’yı tanımlamıştır. Ayrıca konusu veya başlık adı dışında müzikal anlamda diğer bozlaklardan ayrılan hiçbir yönü vurgulanmamıştır. Hatta bu başlıklar altında bozlakların genel özellikleriyle ilgili bilgiler vermiştir. Örneğin; Aydost bozlağına Dadaloğlu bozlağı da denildiğini belirtmiştir.<sup>139</sup> Fakat Avşar bozlağı da Dadaloğlu’na ait bir bozlak değil midir? Avşar bozlağı neden Aydost (Dadaloğlu) başlığı altında incelenmemiş veya tam tersi olarak neden Aydost (Dadaloğlu) bozlağı Avşar bozlağı başlığı altında incelenmemiş? Gibi sorular sorulabilir. Bunlara ek olarak Ahmet Say, bu bozlakların aydost ile başladığı için bu isimleri aldıklarını belirtmiştir. Bize göre burada da anlamsız bir tanımlama vardır. Bu mantığa göre bizim “yarey” ile başlayanlara “Yarey bozlağı”, “aman” ile başlayanlara “Aman Bozlağı” dememiz gerekir. Mustafa Hoşsu ise bozlakların bir oktavı aşanlarının olduğunu, aydost denilen bir ünlemle başladığı ve bu sebeple bunlara aydost dendiğini belirtmiştir. Fakat bize göre bu ifade de hatalıdır. Çünkü “Gine göç eyledi Avşar elleri”, “Akşam oldu da kırat yemez yemini” gibi daha nice içinde aydost kelimesi geçmeyip bir oktavı aşan bozlaklar vardır. Ayrıca bozlak icracıları olan Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş’ın bozlak, aydost ve halay havalarını çok iyi icra eden ustalar olduğunu söylerken sanki aydost ile başlayan uzun havalar bozlak değilmiş gibi kategorize etmiştir.<sup>140</sup> Burada gözden kaçırılan nokta şudur: “Aydost” kelimesi; “yar ey”, “aman” kelimeleri gibi bozlaklarda güftelerin başlarında vurgu yapmak için kullanılan bir terennüm yani katma sözdür ve kelime anlamı tam olarak bilinmemekle birlikte “ayıt dost” yani “söyle dost”, “aydınlat bizi dost” anlamına geldiği belirtilmektedir.<sup>141</sup>

<sup>138</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 25-26; Kaynar, *a.g.e.*, s. 106.

<sup>139</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>140</sup> Say, *a.g.e.*, s. 89; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 38-39.

<sup>141</sup> Erol Parlak, *Garip Bülbül Neşet Ertaş, Hayatı - Sanatı - Eserleri*, Demos Yay., İstanbul 2013, C. 2, s. 252; <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu>, (10.08.2018).

Çukurova bölgesinin barak ile bozlağın kesiştiği yer olduğu ve bu bölgedeki bozlaklara “Çukurova” veya “Çukurova ağzı” denildiği ifade edilmektedir. Bu bölgede barak ve bozlak isimli her iki türün de etkilerinin görüldüğü söylenmektedir. Fakat burada söylenen bozlaklara veya baraklara Çukurova ve Çukurova ağzı demenin yanlış olduğu, bu bölgenin her iki türün de çakışma noktası olması münasebetiyle ikisinin karmasından yeni bir türün ortaya çıkmaması gerektiği vurgulanmıştır. Burada söylenen uzun havalar isimlendirilirken hangi türün özellikleri ağır basıyorsa o uzun havayı o türde değerlendirmek gerektiği belirtilmektedir. Buna benzer düşüncüyü Prof. Dr. Can Etili türkülerin gezgin müzik taşıyıcıları tarafından diğer yörelere götürüldüğünü, bu türkülerin gittiği yörenin özelliklerine göre şekillendiğini ve ortaya çıkan bu durumda hangi yöre baskın gelirse o türkünün o yörenin müzikal karakterine bağlı olarak devam ettiğini belirtmiştir.<sup>142</sup>

Bozlağın çalınış biçimine bakıldığında hangi şehre ait olduğunun belli olduğu ifade edilmektedir.<sup>143</sup> O zaman hemen şu soru sorulabilir: O zaman bozlaklarda neden Niğde ağzı, Kırşehir ağzı, Çorum ağzı vb. gibi ifadeler kullanılmamıştır? Bize göre bu soruların ortaya çıkmaması için genel bir başlık altında değerlendirmek gereklidir. Yani hangi şehre ait olduğunu belli edecek kadar ufak tefek üslup ve tavırsal farklılıklar o uzun havanın bozlak olmadığı anlamına gelmemelidir. Buna binaen bir uzun hava türü olan bozlağın müzikal ifade, söz, icra, üslup ve tavır gibi unsurları komple içine alan bir yapı olduğu belirtilmektedir.<sup>144</sup> Bu durum zaten uzun havalarda türü belirleyen unsurlardır ve bu özelliklerdeki bir takım küçük değişiklikler onun neredeyse farklı bir türmüş gibi veya tamamen farklı bir türmüş gibi incelenmesine sebep olmamalıdır. Bu sebeple “Çukurova” veya “Çukurova Ağzı” diye bir kavram olmasına gerek olmadığı kanaatindeyiz. Örneğin; Avşar bozlağı bir Dadaloğlu yiğitlemesidir ve buna Çukurova ağzı denilmektedir. Fakat bu yiğitleme ünlü bozlak ustası Muharrem Ertaş sayesinde günümüze kadar gelmiştir, dolayısıyla bir bozlaktır. Bize göre bu ifade yeterli gelmektedir ve daha küçük birimlere ayırarak Avşar bozlağı, Dadaloğlu bozlağı veya Çukurova ağzı demeye gerek yoktur. Buna benzer olarak kimi araştırmacılar Bozlakları

<sup>142</sup> Savaş Ekici, *Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ders Notları*, Gaziantep 2012, s. 88-89; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 52; Halil Atılğan, *Çukurova Türküleri 1*, Adana Valiliği Yay., Ankara 1998, s. 46; Can Etili, “Türk Halk Müziği’nde Bozlak Kavramı” *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1998, S. 462, s. 155.

<sup>143</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 82.

<sup>144</sup> Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 87-88.

Afşar bozlağı ve Türkmen bozlağı olarak ayırmışlardır.<sup>145</sup> Burada da hemen şu soru sorulabilir: Afşar bozlağını söyleyenler ve günümüze kadar getirenler Türkmen değildirler? Bazı araştırmacılara göre de bozlaklar konularına göre yiğitleme, güzelleme, yanık, ağıtlama, kerem bozlağı gibi isimler aldığı, bunun yanında boy adlarına göre (Afşar Bozlağı), şehir adlarına göre (Kırşehir Bozlağı, Yozgat Bozlağı), hayvan adlarına göre (Kırat Bozlağı) gibi isimler aldığı belirtilmektedir.<sup>146</sup> Fakat araştırmalarımızda dikkatimizi çeken bir husus olarak Afşar dışında herhangi bir boy ismiyle anılan bir bozlak adına veya türüne rastlamadık. Bunun yanında hayvan adlarına göre de “kırat” dışında hayvan adıyla anılan bir bozlağa da rastlamadık. Dolayısıyla bu verileri bozlak isimlendirmesi başlığı altında kullanmak bize göre hatalıdır.

Halil Atılğan, “Çukurova Türküleri 1” isimli kitabında Çukurova’da hikâyeli türkü söylemeye bozlak denildiği ve bu türün de uzun havalarla ilgisi olmadığını söylemiştir. Bozlağa İçel’de “Hikâye”, Kırşehir’de “Uzun hava”, Ankara’da “Uzun hava” veya “Yanık türkü” denildiğini belirtmiştir. Fakat yine aynı sayfada çelişkili bir ifadeyle bulunarak bu türkülerin uzun hava tarzında söylendiğini dile getirmiş ve belki de bu yüzden bozlak denildiğini ifade etmiştir. Buna benzer olarak Can Etili’de Çukurova’da öykülü uzun havalara bozlak denildiğini söylemiştir.<sup>147</sup> Fakat biz uzun havaları öykülerine göre tasnifleyemeyiz. Çünkü uzun havalar da dâhil tüm türkülerin birer öyküsü vardır. Bu öykülerin kimisi bilinmekte, kimisi bilinmemektedir. Ayrıca öykülerinin bilinmiyor olması ise onun öyküsüz olduğu anlamına gelmemelidir.

Çukurova’da “Karacaoğlan çığırmak” diye bir tabir olduğu, bu ifadenin bozlak söylemek, uzun hava söylemek yerine kullanıldığı ve bu tabirin de başka yerde kullanılmadığı fakat yörede sadece “Karacaoğlan çığırmak” denmediği buna benzer olarak “Deli Boran”, “Öksüz Ali”, “Dadaloğlu çığırmak” gibi tabirlerin de bulunduğu söylenmektedir.<sup>148</sup> Buradan anlaşılacağı üzere bu tabirlerin bozlak yerine kullanılmadığı, Karacaoğlan’dan söylenecekse Karacaoğlan çığırmak, Dadaloğlu’ndan söylenecekse Dadaloğlu çığırmak yani hangi halk ozanının türküsü söylenecekse ondan çığırmak anlamına geldiği görülmektedir. Bu gibi ifadeler kültürel zenginlik olarak tabi

<sup>145</sup> Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 31-32; Nurer Uğurlu, *Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2009, s. 221; Atılğan, *a.g.e.*, s. 44.

<sup>146</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Uğurlu, *a.g.e.*, s. 221; Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 39.

<sup>147</sup> Atılğan, *a.g.e.*, s. 7; Etili, *a.g.b.*, s. 155.

<sup>148</sup> Atılğan, *a.g.e.*, s. 37, 43.

ki de yaşatılmalıdır fakat sistematik müzikoloji çerçevesinde değerlendirilecekse bu tarz ifadelerin ayıklanması ve bilimsel bir zemine oturtulması gerekmektedir. Bunun gibi farklı bir uzun hava türüymüş gibi ayrımlandırılan başlıklar kanımızca uzun hava türlerinin, yöresel müzikal ifadeler açısından incelenmemesi sebebiyle ortaya çıkmaktadır.

Salt şehir isimlerine veya bozlağın kendi ismine göre bozlakları sınıflamak yanlışır. Çünkü bu durum halk mûsikîsi terminolojisinde gereksiz bir kalabalık oluşturmakta ve anlamayı zorlaştırmaktadır. Fakat yöre tıpkı kırık havalarda ve oyun havalarında olduğu gibi falan yöreye ait şu makamda, bozlak veya uzun hava denilebilir. Örneğin; Kırşehir yöresine ait Muhayyer makamında ‘Kalktı göç eyledi Avşar elleri’ isimli bozlak veya uzun hava şeklinde olmalıdır. Fakat sadece Çukurova vb. şekilde isimlendirmek tek başına şehir mi yoksa uzun hava mı olduğunu belirtmemektedir. Halk mûsikîmizdeki bu ve bunun gibi birçok terminolojik karmaşa bozlaklarda da görülmektedir.

Bozlakların makamsal yönüyle ilgili çeşitli görüşler vardır. Bazı araştırmacılar bozlaklarda türü belirleyen en önemli ögenin kürdi dizisi olduğunu ve kürdi makamındaki türleri belirten bir ayak adı (bozlak ayağı) olduğunu söylemektedir. Buna ek olarak bazıları da bozlaklarda Acemkürdi ve Muhayyer Kürdi makamları ve bu makamların sol veya fa# perdeleri üzerine aktarılmış şekillerinin olduğunu ve bu tür bozlakların Toroslar’daki Türkmenlerde çok nadiren rastlandığını söylemektedir.<sup>149</sup> Fakat kimi araştırmacılar ise bozlakların sadece belirtilen bu makamlarda değil çok çeşitli makamlardan olabileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte Bayram Bilge Tokel, si bemol arızası alan ve kürdi makamına tekabül eden bir dizinin “bozlak dizisi” veya “bozlak ayağı” şeklinde makam anlamında kullanmanın yanlış olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bozlakların birçok makamda olabileceğini belirtmiş ve makamın notalardan ibaret olmayacağını, halk müziğindeki ayak tabirinin makam karşılığı olarak kullanılmasının da yanlış olduğunu vurgulamıştır. Can Etili’de aynı şekilde “bozlak

<sup>149</sup> Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 175; Say, *a.g.e.*, s.83; Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Özgül; Turhan; Dökmüş; *a.g.e.*, s. 39; Figân Karahasan, Temel Hakkı Karahasan, *Notalarıyla Duygu Dolu Gönül Sesi Türkülerimiz*, Göksu Ofset Matbaacılık, İstanbul 2006, C. 1, s. 26; Armağan Elçi, “Bozlaklar Üzerine Bir Çerçeve”, *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Gaziantep 2006, s. 26.

ayağı” ifadesinin kabul edildiği durumda kırık havaları da kapsayacağı için bu durumun karışıklığa sebebiyet verdiğini söylemiştir.<sup>150</sup>

Halil Atılğan Çukurova bozlaklarını anlatırken bazı kişilerin bozlakları çeşitlendirdiğini aktarmıştır. Bozlakları “Karacaoğlan”, “Dadaloğlu” vb. gibi kişi adlarına göre; “Afşar bozlağı”, “Cerit bozlağı” vb. gibi aşiret adlarına göre; “Çukurova”, “Barak dağı bozlağı” gibi yöre adına göre sınıflandırmıştır. Ayrıca “Çukurova” tabirinin bu bölgedeki tüm bozlakları kapsadığı fikrini ortaya atmış ve “Çukurova bozlağı” diye bir tabire rastlamadığını belirtmiştir. Bunun yanı sıra Tamburacı Mehmet adındaki bir kaynak kişinin bozlakları “Urum bozlağı”, “düdem bozlağı”, “Yelri bozlağı” diye üçe ayırdığını; Topal Abdal adlı bir kaynak kişinin de uzun havalara makam dediğini ve bu makamların ise “Urum bozlağı”, “Düdem bozlağı”, “Benderi bozlağı”, “İskân”, “Elbeylioğlu”, “Urum divanı” şeklinde ayırdığını; Müzik Ansiklopedisi’nde ise bozlak çeşitlerinin “Afşar bozlağı”, “Kırat bozlağı”, “Yozgat bozlağı” ve “Kırşehir bozlağı” şeklinde olduğu aktarılmıştır.<sup>151</sup> Fakat buradaki çeşitlemelerin birbirini tutmadığı görülmektedir. Buradaki çeşitlemelerin bilimsel bir zemini olmadığını, tamamen halkın kendi içinden gelerek kimi zaman bozlağa makam dediğini, kimi zamanda sevdiği bozlağın ismini bozlak çeşidi olarak söylediğini düşünüyoruz. Bozlakların kendi içinde kişi adına göre, aşiret adına göre tasnifleri yapılabilir ancak bunlar ayrı bir tür veya çeşit olarak algılanmamalıdır. Çünkü bozlaklar müzikal bir sanattır. Bu sebeple müzikal ifade, tavır ve üslup yönünden incelenecek olursa bunların hepsi bir uzun hava çeşidi olan bozlaktır.

Tokat, Çankırı ve Kastamonu’da bozlağa “bozuk” denildiği, buna benzer olarak, yine bu yörelerde aynı zamanda “halay”a da “haley” denildiği belirtilmektedir. Burada nasıl ki halayın haleyden farkı yoksa bozlağında bozuktan farkının olmadığı söylenmektedir.<sup>152</sup> Bu kelimelerin değişim aşaması dil bilimcilerin konusu olduğu için biz bu değişime değinmedik fakat bozlak her ne kadar bozuk ile aynı müzikal türü ifade etse de bozuk ifadesinin ilerde yeni bir uzun hava türüymüş gibi yanlış bir terminolojik ifadeyle ortaya çıkması muhtemeldir.

<sup>150</sup> Tokel, *a.g.e.*, s. 79; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 24; Etili, *a.g.b.*, s. 154; Savaş Ekici, *Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ders Notları*, Gaziantep 2012, s. 86.

<sup>151</sup> Atılğan Çukurova türküleri 1, s. 42-47.

<sup>152</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 106; Salih Turhan; Mehmet Kara; Nail Tan; Abdullah Gündüz, *Kırşehir Halk Müziği*, Cem Veb Ofset, Ankara 2000, s. 31.

Bozlaklar, kendine özgü ağız, hançere ve tavır özellikleri taşıyan bir uzun hava formudur. Temelde ağıtsal bir lirizm içerdiği, başlangıçta öz, şekil ve ifade yönünden ağıt özelliği gösterse de zamanla konusu bakımından çeşitlik kazandığı ve ifade yönünün zenginleştiği belirtilmektedir. Göçebe yaşayan Abdalların hem Orta Asya’da hem de Anadolu’ya geldikten sonra yaşadıkları ferdi ve sosyal acılarını, kederlerini, üzüntülerini, ayrılıklarını, yenilgilerini ve ölümlerini müzikal bir şekilde ifade ettikleri, çağlar boyu süregelen bir gelenek içerisinde günümüze kadar gelen müzikal bir form olduğu ifade edilmektedir. Bozlakların dayanak olarak tarihi ve yaşanmış olayları kullandığı, laf olsun diye söylenmediği ve bu yüzden de icracıların bu eserlerin icrasını öğrenirken sözlerin manasını iyi kavrayıp içselleştirerek icra etmeleri gerektiği vurgulanmaktadır.

Duygu patlamalarıyla oluşan güçlü avazların oluşmasında ve insanın içini yakan bir avaz şeklinde olan bozlaklarda bu etkinin oluşmasının en büyük sebeplerinden birinin Abdalların iç içe yaşadığı toplumlarda hor görülmeleri ve dışlanmaları olduğu belirtilmiştir. Bozlakların, Abdalların üzerlerindeki psikolojik baskıdan ötürü, duygularını özgürce ifade edebilecekleri, adeta içlerini dökmek için bu fırsatı bulunca avazı çıktığı kadar özgürce haykırmak istemelerinin bir sonucu olduğu belirtilmiştir. Bu cümleyi destekler nitelikte Neşet Ertaş, “*Bozlak, Feryattır. İçin alabildiğince bağırarak dökülmenin anlamıdır*” demiştir. Bu pencereden bakıldığında bozlakların bir protest yapısı olduğu bu sebeple Afrika’dan taşınmış zenci kölelerin acılarından doğan ve günümüzde dünyaca tanınmış Blues ve Jazz gibi müziklerle benzeşim gösterdiği aktarılmaktadır.<sup>153</sup>

### 2.3.1. Bozlakların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Dizeleri çoğunlukla 11’li ve 14’lü hece ölçüsünden oluşur. Fakat 8 heceli olanları da vardır.<sup>154</sup>
- Sözleri anonim veya saz şairlerine ait olabilir.<sup>155</sup>
- Feryadı temsil eden bir mûsiki türü olduğundan ötürü inici olarak seyir özelliği gösterir.<sup>156</sup>

<sup>153</sup> Bayram Bilge Tokel, *Neşet Ertaş Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul 2012, s. 75; Erol Parlak, *Garip Bülbül Neşet Ertaş, Hayatı - Sanatı - Eserleri*, Demos Yay., İstanbul 2013, C. 2, s. 250-254.

<sup>154</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Küçükçelebi, *a.g.e.*, 25; Sinemis Sun, *Kurt ve Ursula Reinhard Türkiye’nin Müziği (Çeviri)*, Sun Yayınevi, Ankara 2007, C.II, s. 33-34; Elçi, *a.g.b.*, s. 16.

<sup>155</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338.

- Tiz seslerden başlayan inici bir seyir özelliği<sup>157</sup> olup, karar sesinin sekizlisi ve yedilisi belirgin bir biçimde gösterilerek kararda durur.<sup>158</sup>
- Ses genliği genellikle bir oktavdan fazladır ve altılı ve on üçlü aralıklar arasında değişiklik göstermektedir.<sup>159</sup>
- Tek başına çalgısız söylendiği gibi, cura ve bağlama eşliğinde de söylenir.<sup>160</sup>
- Çalınışı ve söylenişinde sert bir ifade vardır.<sup>161</sup> Bu sert ve erkekçe ifadeden ötürü çoğunlukla erkekler tarafından seslendirildiği fakat Teke Yöresi'ndeki Yörüklerin hep birlikte söylediklerine de rastlanıldığı belirtilmektedir.<sup>162</sup> Fakat biz bunun herhangi bir örneğine rastlayamadık
- Konusu temelinde isyan olan acı, ağıt, ölüm, ayrılık tüm toplumsal sorunlardan olabilir.<sup>163</sup>
- Küme ile motif sekilemeleri sıkça kullanılır.<sup>164</sup>
- Yaşanmış tarihi ve sosyal olayları anlattığı için neyin, niçin söylendiğini bilerek söylenmesi, kısacası türkünün içselleştirilmesi gerekmektedir. Doğaçlama olarak söylendiği için tespit edilebilmiş belli bir kuralı yoktur. Yeni durumlar karşısında değişkenlik gösteren fakat düşünülerek oluşturulmuş ezgi modelleri vardır.<sup>165</sup>

Bunların dışında bizim de 46 adet Bozlak uzun havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Hançere ile yapılan triller çok sık ve belirgin bir biçimde kullanılır.

<sup>156</sup> Oğuz Karakaya; Hamit Önal "Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, SÜ Basımevi, Konya 2010, S. 27, s. 724; Küçükçelebi, *a.g.e.*, 25.

<sup>157</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 176; Küçükçelebi, *a.g.e.*, 25; Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 86; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Erdem Ilkaz *Türküye Girmeden Önce*, BRC Basımevi, Ankara 2011, s. 25; Tokel, *a.g.e.*, s. 79; Sun, *a.g.e.*, s. 34; Elçi, *a.g.b.*, s. 27; Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 40.

<sup>158</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338.

<sup>159</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Gündüz, *a.g.e.*, s. 34; Küçükçelebi, *a.g.e.*, 25; Tokel, *a.g.e.*, s. 79; Sun, *a.g.e.*, s. 34; Elçi, *a.g.b.*, s. 27; Say, *a.g.e.*, s. 83.

<sup>160</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338.

<sup>161</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338.

<sup>162</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 107; Küçükçelebi, *a.g.e.*, 25.

<sup>163</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 338; Karakaya; Önal, *a.g.b.*, s. 724; Elçi, *a.g.b.*, s. 16; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 39; Say, *a.g.e.*, s. 83; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Ekici, *a.g.e.*, 2012, s. 86.

<sup>164</sup> Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 176.

<sup>165</sup> Tokel, *a.g.e.*, s. 79; Sun, *a.g.e.*, s. 34.

- Bozlağın dizisindeki seslerin hemen hepsi kullanılarak tiz seslerden pest seslere doğru çok seri bir şekilde inişler görülür. Bu bozlakların en karakteristik özelliklerinden biridir.
- Karcığâr makamındaki nevada hicaz duygusunu hissettirecek inişler yapılarak bu şekilde ya nevada ya da çargâhta nikrize dönüşen inişler sıkça görülür.
- Diğer uzun hava çeşitlerine göre daha ahenkli ve canlı bir üslubu vardır.
- Kararda bazen ses dalgalanmaları olabileceği gibi triller de sıkça görülür.
- Bozlaklar genellikle 1 oktavı aşan ses aralığına sahiptirler. Fakat 1 oktavın altında ve 1,5 oktavı aşan bozlaklara da rastlanmaktadır.
- “Aydest”, “aman”, “ey”, “yâr ey”, “ah”, “oy”, “oy oy”, “of” “of of”, gibi terennümler bulunur.
- Genellikle bağlama ile icra edildiği için bağlamadaki çarpmalar ve triller çok net bir şekilde ses icrasında da görülür.
- Sert bir icra üslubu vardır. Feryat edercesine tabiri caizse Allah ne verdiyse o şekilde bir okuyuş tarzı vardır.
- Özellikle Muharrem Ertaş’ın bozlak icralarında Abdalların Horasan’dan develeriyle yaptıkları göçlerin yaşattığı duygu çok yoğun bir şekilde hissedilir.
- Muharrem Ertaş’ın icralarında özellikle bülbül ve keklik kuşlarının nağmeleri hançere özelliği olarak görülür. Bu sebeple aslında Muharrem Ertaş’ın sesini kullanmadaki ustalığı başlı başına bir araştırma konusudur.

### 2.3.2. Bozlakların Çalgısal İcra Özellikleri

- Bağlamada icraları, alttan başlayıp “la-la-sol” şeklinde ayarlanan ve orta telin bir sekizli pest olacak şekilde, adına bozlak düzeni, abdal düzeni veya çöğür düzeni denilen bir akort düzeni ile icra edilirler. Fakat Kırşehirli mahalli sanatçılar bozlakları bağlamadaki bozuk düzen denilen ve akordu “la-re-sol” şeklindeki bir akort düzeni ile re karar perdesinden icra ederler (Orta tel bir sekizli pestir).
- Sözel bölüme geçmeden önce bir açış yapılır ve eğer başka bir çalgı daha varsa dem tutarlar.

- İcrasında çoğunlukla “divân sazı” diye bilinen bağlama kullanılmakla birlikte keman, kaba zurna da kullanılır.<sup>166</sup>

Bunların dışında bizim de 46 adet Bozlak uzun havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Divan sazının orta teline “bambam teli” denilen kalın sırma bir tel takılıp icradaki “dem tutma” diye tabir edilen karar sesinin daha güçlü ve bas karakterli tınlaması sağlanır.
- Yukarda bahsettiğimiz gibi abdal düzeni ile bağlamanın alt açık sesi olan la perdesinden la karar veya çöğür düzeni ile re perdesinden re kararda çalınır. Örneğin; Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan abdal düzeniyle, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş çöğür düzeniyle çalarlar. Fakat Çekiç Ali gibi bazı ustalar çöğür düzenini ters akortlama yaparlar. Bu akortlama alt telden başlayarak “la-re-sol” mantığıyla akort edilir fakat bu sefer orta tel bir sekizli pest çekilmez. Bu da bozlaklara farklı bir ahenk katmaktadır. Bayram Bilge Tokel’in “Bozkırın Tezenesi” isimli belgeselinde Neşet Ertaş’ın kendisine kendisinin neden babası Muharrem Ertaş’ın çaldığı gibi abdal düzeninde la karar değil de çöğür düzeninde re karar çaldığı sorulduğunda re kararda hem pest hem de tiz yönde hareket kabiliyetinin daha geniş ve daha ahenkli olduğu için Çekiç Ali’nin çaldığı re perdesinden çalmayı tercih ettiğini belirtmiştir.
- Tezenenin olduğu elin parmakları ile sazın döşüne vura vura tezene atışları görülür. Bu çalış tekniği bozlağın sert üslubunu daha da sertleştirir.
- Çok seri parmak çarpmaları ve hızlı geçişler vardır ve alt tel ile üst tel sırayla “alt-üst” şeklinde peş peşe kullanılarak sürekli çalınır. Örneğin;  şeklinde “do” alt telden “sib” ise üst telden, tezene vuruşu ise ↑↓↑↓ ↑↓↑↓ ↑↓↑↓ ↑↓↑↓ olacak şekilde çalınır.
- Çalınışı diğer uzun havalara göre daha canlı, hızlı geçişli ve serttir.
- Sürekli üstten peş peşe seri bir şekilde sertçe vurulan tezene vuruşları görülür ve bağlamanın klavyesi üzerindeki parmak bu tezene vuruşu ile birlikte çarpma yapar.

<sup>166</sup> Emnalar, *a.g.e.*, a.y.; Say, *a.g.e.*, s. 83; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 32; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 176; Tokel, *a.g.e.*, s. 80.

- Alt tele de alttan peş peşe vurulan tezene vuruşları vardır fakat bir önceki maddede anlattığımız üstten vuruşlar gibi seri değil, daha yumuşak ve yavaştır.
- Bazen öyle hızlı ses geçişleri ve teknik özellikler görülür ki dikkatlice dinleyip üzerinde uzun süre çalışma gerektirir.
- Tezene bazen dik tutularak bağlamanın sesi daha boğuk çıkartılır. Bu da icraya farklı bir duygu katar.
- Klavye üzerindeki bütün teller sıkıca kapatılarak alt telden başlayıp tüm telleri tek bir mızrap vuruşu ile alttan üste doğru “↑” şeklinde sıyırarak üst tele değdiği anda aynı telde yarım ses geriye gidilerek adeta bağlamadan bir inleme şeklinde ses çıkartılır ve bu bozlaklarda yine belirgin bir teknik özelliktir.
- Klavyenin kullanıldığı elin 5. parmağıyla üst tel çekmeleri yapılır.
- Bozlak söylenirken bağlama ile alttan çok hafif ve çok az duyulacak şekilde takip edilir.
- Tek tezene vuruşu ile birkaç nota basılabilir. Bazen de mızrap vurmada klavye üzerindeki parmaklar çarpıp çekilerek veya sadece çekilerek ses çıkarılır.
- Sadece karar ve civarında açışın bitişine yakın çalış yumuşar fakat genellikle sert ve belirgin tezene vuruşları hâkimdir. Adeta bağlamayı feryat ettirir gibi bir çalınış tarzı vardır. Hatta Neşet Ertaş konuyla ilgili olarak: “*Sazı duvarda seveceksin, kucağına alıp döveceksin*” demektedir.

## 2.3.3. Örnek Nota 1:

## AYDOST DEYİNCE YERİ GÖĞÜ İNLEDEN

Kaynak Kişi : Neşet ERTAŞ  
Yöre : Kırşehir

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:01:14 00:00:03:04 00:00:04:19 00:00:06:09

♩ = 150

00:00:08:00 00:00:09:14 00:00:11:04 00:00:12:19 00:00:14:09

00:00:16:00 00:00:17:14 00:00:19:04 00:00:20:19

00:00:22:09 00:00:24:00 00:00:25:14 00:00:27:04

00:00:28:19 00:00:30:09 00:00:32:00

00:00:33:14 00:00:35:04 00:00:36:19

00:00:38:09 00:00:40:00 00:00:41:14 00:00:43:04

00:00:44:19 00:00:46:09 00:00:48:00 00:00:49:14

2

00:00:51:04 00:00:52:19 00:00:54:09 00:00:56:00 00:00:57:14



00:00:59:04 00:01:00:19 00:01:02:09 00:01:04:00



00:01:05:14 00:01:07:04 00:01:08:19 00:01:10:09 00:01:12:00 00:01:13:14



00:01:15:04 00:01:16:19 00:01:18:09 00:01:20:00 00:01:21:14



00:01:23:04 00:01:24:19 00:01:26:09 00:01:28:00



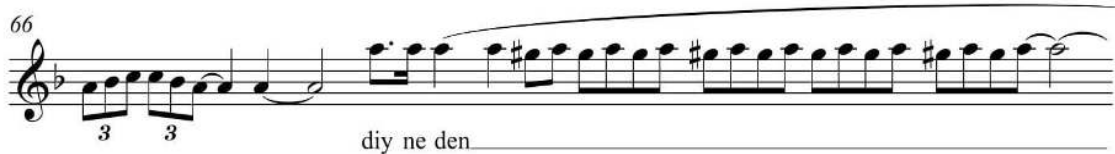
00:01:29:14 00:01:31:04 00:01:32:19 00:01:34:09



00:01:36:00 00:01:37:14 00:01:39:04 00:01:40:19 00:01:42:09



00:01:44:00 00:01:45:14 00:01:47:04 00:01:48:19 00:01:50:09



00:01:52:00 00:01:53:14 00:01:55:04 00:01:56:19 00:01:58:09

71

00:02:00:00 00:02:01:14 00:02:03:04 00:02:04:19

76

gö nü lü gır maz dı bi le rek ten bil me de

00:02:06:09 00:02:08:00 00:02:09:14 00:02:11:04 00:02:12:19

80

in san ve li si ni ney le din dün ya

00:02:14:09 00:02:16:00 00:02:17:14 00:02:19:04

85

vay dün ya

00:02:20:19 00:02:22:09 00:02:24:00 00:02:25:14 00:02:27:04

89

vay dün ya

-2-

Aydost..... Sazını çalarken gendinden geçen,  
Gönülden gönüle kapılar açan,  
Aşkın dolusunu nefessiz içen,  
Gönül delisini neyledin dünya?

-3-

Aydost..... Garibim babamdı Muharrem Usta  
Bilirim aşığıdı sevdiği dostu,  
Sazımın emanet diyen en son nefeste,  
Sazın Ulu'sunu neyledin dünya?

## 2.3.4. Örnek Nota 2:

## SARI YAZMA YAKIŞMAZ MI GÜZELE

Kaynak Kişi : Çekiç Ali  
Yöre : Kırşehir

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19

♩ = 100

00:00:07:04 00:00:09:14 00:00:12:00

00:00:14:09 00:00:16:19 00:00:19:04

00:00:21:14 00:00:24:00 00:00:26:09 00:00:28:19

Sa\_\_\_\_\_rı yaz ma ya kış

00:00:31:04 00:00:33:14 00:00:36:00

maz mı\_ gü\_ ze\_ le\_\_\_\_\_ Sa rar dı

00:00:38:09 00:00:40:19 00:00:43:04

gül ben zim de dön dü ga ze le\_\_\_\_\_ oy\_\_\_\_\_ oy\_\_\_\_\_ 3

00:00:45:14 00:00:48:00 00:00:50:09

20

2

00:00:52:19

00:00:55:04

00:00:57:14

23

A man ben gi di yo rum da sen ya ri ni ta ze le ta ze le

00:01:00:00

00:01:02:09

00:01:04:19

26

Al da be ni

00:01:07:04

00:01:09:14

00:01:12:00

29

daş dan da şa çal gü zel oy

00:01:14:09

00:01:16:19

00:01:19:04

00:01:21:14

32

vay güzel

00:01:24:00

00:01:26:09

00:01:28:19

36

Ben gi di yo rum da sen ya ri ni ta

00:01:31:04

00:01:33:14

00:01:36:00

00:01:38:09

39

ze le ta ze le Al da be ni daş dan şa

00:01:40:19 00:01:43:04

43

çal gü zel oy

00:01:45:14 00:01:48:00 00:01:50:09

45

vay gü zel

-2-

Sevda köşesine bıraktım postu,  
Muhabbet kadimdir de unutmam dostu,  
Ak ellerine de olayım testi,  
Al da beni daşdan daşa çal güzel.

## 2.4. Gurbet Havaları

Gurbet, sözcük anlamı olarak “insanın doğup büyüdüğü, aile ocağının bulunduğu yerden uzak yer, yabancı yer” anlamına gelir. Fakat bizim konumuz olan Gurbet Havaları’nın her ne kadar konu içeriğinde gurbet teması olanlar olsa da bu kelime anlamıyla bir ilgisi yoktur. Yani bu uzun havalar ismini konusundan almaz bu sebeple gurbet kelimesi burada anlam özelliğini yitirmiştir. Başka bir deyişle bu uzun havaların konusu salt gurbet ve ayrılık değildir. Gurbet havalarının konusu genel olarak yöre insanının yaşadığı olaylar, yaslar, sevinçler, ayrılıklar ve kahramanlığı içeren konular olsa da yaşamdaki her şey bu uzun havaların konusu olabilir. Bu uzun hava türü, Türklerin Anadolu’ya gelmesi ile Avşar oymaklarının yerleşmiş olduğu Güneybatı Anadolu’daki “Teke Yöresi” olarak bilinen Antalya, Isparta, Burdur, Denizli, Acıpayam, Muğla gibi şehirleri kapsayan bölgede icra edilir.<sup>167</sup> Bir uzun hava türü olan

<sup>167</sup> Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 45; Birol Yıldırım, *Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havalarında Müzikal Açısından Tavrı Farklılıkları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul 2008, s. 19; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 84; Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 110; Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 177; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 230; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352.

Gurbet Havaları'na Acıpayam'da "Guval" yani "Kaval Havası", Milas'ta "Kerip-Karip" yani "Garip Havası" denildiği belirtilmektedir. Ümit Kaynar'ın aktardığına göre Burdur'lu bir halk sanatçısı Burdur'da çeşit çeşit gurbet havası olduğunu söylemiş, başka biri gurbet havalarının anadan, atadan kalma, kaybolmaz dokunaklı havalar olduğunu belirtmiştir.<sup>168</sup>

Biz bu tezimizde uzun hava türlerini kategorilere ayırırken bu türleri, müzikal icra, tavır ve üslup yönünden değerlendiriyoruz. Bu bakış açısının literatürdeki karışıklığı gidermesi açısından en mantıklı ve en belirgin yol olduğu görüşündeyiz. Mesela; Aylin Evin Küçükçelebi'nin Hamit Çine'den aktardığına göre Çine, bunları kendi içinde makamsal olarak inicilik-çıkıcılık özelliğine göre türlere ayırıyor ve çıkıcı-inici-seyir özelliği gösterenine de ismini Korkuteli dolaylarında bir yayla yerleşim yerinden alan "Taşkesiği ağız" adını veriyor.<sup>169</sup> Biz bu şekilde bir yaklaşımı yerinde görmüyoruz. Çünkü makam ve ağız kavramları aynı şeyler değildir. Burada Çine, ağız kavramını bölgeye göre mi değerlendirmiş yoksa seyir özelliğine göre mi? Eğer bölgesel ağız özelliklerine göre değerlendirmişse neden bu ayrımı yaparken seyir özelliğini belirtmiş? Ayrıca Taşkesiği isimli yerleşim yerinin kullanmış olduğu ağız özelliklerinin, Teke yöresindeki diğer yerlerden belirgin bir biçimde farklı olup olmadığı da edebi açıdan ayrı bir araştırma konusudur. Bunun yanı sıra uzun havaları ayak ya da dizi denilen kavramlara ayırmakta yanlışdır. Örneğin; Birol Yıldırım Türk Halk Müziğinde, Türk Sanat Müziğindeki makam karşılığı olarak ayak kavramını kullanmanın yanlış olduğunu belirtmesine karşın Gurbet Havaları'nı dizilere göre kategorize etmiştir. Bu uzun hava türüne "A, B, C, D" dizileri şeklinde isimlendirme yaparak anlamsız ifadeler kullanmış, bununla birlikte bu dizileri "Gine de akşam oldu dizisi" şeklinde uzun havaların isimlerine göre alt kategorilere ayırmıştır.<sup>170</sup>

Bize göre Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği aynı ortak kültürün ürünüdür ve makam kavramı her ikisini de karşılamaktadır. Örneğin; Birol Yıldırım'ın ilgili tezinde "A Dizisi" diye adlandırılan diziyi Türk Sanat Müziği'ndeki "Karcığâr"

<sup>168</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Kaynar, *a.g.e.*, s. 110.

<sup>169</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46.

<sup>170</sup> Yıldırım, *a.g.e.*, s. 20- 23.

makamının karşıladığı açıkça görülmektedir. Nitekim bazı araştırmacılar Gurbet Havaları'nın genellikle Hüseyini ve Karcıgar makamlarında olduğunu belirtmiştir.<sup>171</sup>

Biz Teke yöresindeki tüm uzun havaları “Gurbet Havaları” başlığı altında toplamayı uygun görüyoruz. Bize göre Gurbet Havaları veya diğer tüm uzun hava türleri eğer bir başlık altında ve müzikal açıdan kategorize edilecekse kendi içlerinde makamsal özelliklerine göre, edebi açıdan incelenecekse yine kendi içlerinde konusuna göre veya diğer edebi özelliklerine göre incelenmelidir. Nitekim Ümit Kaynar Gurbet Havaları'nı “Konu ya da ezgi dizisine göre Avşar Beyleri, Tekelioğlu, Yol Havası, Ümmü Havası, Kerem Havası, Garip (Kerip-Karip) Havası” gibi alt başlıklara ayırarak kısmen doğru yapsa da “makam” yerine “dizi”<sup>172</sup> kavramını kullanmasını ve eşlik sazlarının icra özelliklerini belirtirken de “ayak” kavramını kullanmasını doğru bulmuyoruz. Başlı başına bir araştırma konusu olan bu önemli konuya kısaca değindikten sonra asıl konumuzdan uzaklaşmamak için ayrıntıya girmeyeceğiz.

Gurbet Havaları farklı makamlarda olabilirler. Bazı araştırmacılar bu uzun havaların genellikle Hüseyini ve Karcıgar makamlarında olduğunu belirtmiştir. Buna ek olarak örneğin; Hale Gür'ün Muğla'dan derlediği “Ben Garibim” isimli gurbet havasının “Hicaz” makamında olduğu aktarılmış, bunun yanı sıra bazı araştırmacılar da Gurbet havalarında “Gülizar” ve “Gerdaniye” makamlarının iç içe kullanıldığını belirtmiştir.<sup>173</sup> Saz icrasında genellikle 7/8, 5/8' lik ölçüler kullanılmasıyla birlikte bazen 2/4, 4/4, 9/8'lik ritimlerle nadiren de 3/4, 3/8, 8/8, 10/8'lük usuller kullanılır. Hatta bazılarının zamanla daha da yaygınlaştığı belirtilmekte buna örnek olarak da “Çaya düştü tutamadım kolunu” ve “Ümmü” adlı ezgiler verilmektedir.<sup>174</sup> Onur Akdoğu irticalen söylenen bu uzun havalara açış veya hızlı bir şekilde 7/8'li Devri Hindi usûlünde bir giriş müziği yapıldığını, sözlü kısımlarda çalgıların dem tuttuğunu ve söz aralarında bu ritimli ezgilerin tekrarlandığını belirtmiştir. Bunun yanı sıra bu yöredeki geleneğe göre gurbet havalardan sonra “Teke Zortlatması, Kıvrak Zeybekler, Kaba Ardıç (Gabardıç), Gakkili Havası” vb. gibi hareketli ve sözlü bir oyun havası veya

<sup>171</sup> Atınc Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 352.

<sup>172</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 110.

<sup>173</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352-353; Erdem İlkaz, *Türkiye Girmeden Önce*, BRC Basımevi, Ankara 2011, s. 40.

<sup>174</sup> Yıldırım, *a.g.e.*, s. 19; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352-353; Say, *a.g.e.*, s. 230; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40.

türküler çalınarak gurbet havalarının hüznün verici etkisini dağıtmanın amaçlandığı söylenmektedir. Teke yöresinde askere gidecek olan delikanlıların toplanarak birlikte eğlendiği, bu askerlerin baba ocağından ayrılıp gurbete gitmeden önce bu toplantılarda Gurbet havaları söylediği, günümüzde de bu geleneğin devam ettiği belirtilmektedir.<sup>175</sup>

#### 2.4.1. Gurbet Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Sözleri anonimdir.<sup>176</sup>
- Genellikle 11’li hece ölçüsünün kullanıldığının belirtilmesine karşın dizelerin hece ölçüsüne pek uymadığını belirten araştırmacılar da vardır.<sup>177</sup>
- Sözler arasında “de, of, hey, beyler of, aman, aman of, vay, vay efendim, haydölen” gibi hüznün, yiğitlik, acı vb. duyguları belirten katma sözler bulunur.<sup>178</sup>
- Farklı ses aralıklarına sahiptir. Ses genişliğinin genellikle bir sekizli içinde seyrettiği fakat bir sekizliği aşkın ses aralığına sahip olanlarının da olduğu belirtilmiştir. Örneğin; “Adını sevdiğim Avşar beyleri” isimli ezgi 1 oktavı aşar.<sup>179</sup>
- Kendine özgü ezgisi, söz yapısı, çalgısal icrası ve söyleniş biçimiyle diğer uzun hava türlerinden ayrılır. En belirgin özelliğinin çok sesli çalma ve söyleme olduğu aktarılmaktadır.<sup>180</sup>
- Farklı seyir özellikleri gösterir ve seyir özellikleri genellikle inicidir<sup>181</sup> fakat inici olanlarının yanında çıkıcı-inici seyir özelliği gösterenler de vardır.<sup>182</sup>
- Çok sık bir şekilde ters glissando kullanılır bu da genellikle (sol-mi) aralığında gerçekleştirilir. En önemli özelliği budur<sup>183</sup> ve icracı sesleri tizden pese doğru (ters glissando) ile kimi zaman da pesten tize doğru (glissando) ile sesleri kaydırarak birbirine bağlı bir seslendirme yapar.

<sup>175</sup> Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 177; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352-353; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46.

<sup>176</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 45; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Figân Karahasan, Temel Hakkı Karahasan, *Notalarıyla Duygu Dolu Gönül Sesi Türkülerimiz*, Göksu Ofset Matbaacılık, İstanbul 2006, C. 1, s. 27.

<sup>177</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 45; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352.

<sup>178</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 45; Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Kaynar, *a.g.e.*, s. 111; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40; Karahasan Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>179</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Kaynar, *a.g.e.*, s. 110-111; Yıldırım, *a.g.e.*, s. 27-28.

<sup>180</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 45-46; Kaynar, *a.g.e.*, s. 110.

<sup>181</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>182</sup> Yıldırım, *a.g.e.*, s. 29.

<sup>183</sup> Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 177.

Özellikle karar sesine gelirken bu uygulama mutlaka yapıldığı belirtilmektedir.<sup>184</sup>

- Seslendirme sırasında trillere ve süslemelere sıkça yer verilir.<sup>185</sup> Gerdaniye sesinden karar sesine doğru inerken makamın dizisinde bulunan hemen hemen bütün seslerde asma kalış yaptığı belirtilmektedir.<sup>186</sup>
- Ümit Kaynar'ın Halil Bedi Yönetgen'den aktardığına göre gurbet havalarının fark edilir bir biçimde çoksesli icra edildiğini aktarılmıştır. Bunun da gurbet havalarının en belirgin özelliklerinden biri olduğu belirtilmiştir.<sup>187</sup>
- Bazı araştırmacılar gurbet havalarında kullanılan makamın hüseyini<sup>188</sup> olduğunu belirtirken bazıları hüseyini ve karcıgar makamları ve buna ek olarak da nadiren hicaz makamında olabileceğini söylemiştir.<sup>189</sup> Kimi araştırmacılar ise “Gülizar” ve “Gerdaniye” makamlarının iç içe kullanıldığını belirtmiştir.<sup>190</sup>

Bunların dışında bizim de 24 adet Gurbet havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Uzun soluklu ve belirgin ters glissando sıklıkla kullanılır.
- Belli bir seste uzunca ve entonasyonu koruyarak düz bir şekilde uzatma yapılır ve sesin sonuna doğru kısa trillere dönüşür.
- Orta hızda karara doğru inişler görülür. Birkaç kez tize çıkıp karara doğru gidilir ve her sefere eserin 2. derecesinde kalışlar yaptıktan sonra karara gidilir.
- Bozlakta olduğu gibi karcıgar makamını çağrıştıran nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnileri sıkça görülür.

-  Motifini sıkça kullanır.

<sup>184</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27; Yıldırım, *a.g.e.*, s. 51-52.

<sup>185</sup> Yıldırım, *a.g.e.*, s. 36-50; Say, *a.g.e.*, s. 230.

<sup>186</sup> Say, *a.g.e.*, s. 230.

<sup>187</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 110-111.

<sup>188</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46;

<sup>189</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 352; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>190</sup> Say, *a.g.e.*, s. 230; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 177.

### 2.4.2. Gurbet Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri

- Genellikle eşlik sazı olarak kaval, sipsi, kabak kemane, üç telli cura ya da bağlama kullanılır. Fakat yörede yol havaları olarak bilinen bazı havalarda zurna kullanıldığı ifade edilmektedir.<sup>191</sup>
- Bu türün örnekleri icra edilirken eşlik eden çalgı ya uzun havanın ezgisini aynen çalar ya da ritmik bir ezgi ile eşlik eder. Bu ritmik ezgiler farklı usûllerde olabilir.<sup>192</sup>
- Saz icrasında genellikle eşlik olarak 7/8, 5/8' lik ölçüler kullanılmasıyla birlikte bazen 2/4, 4/4, 9/8'lik ritimlerle nadiren de 3/4, 3/8, 8/8, 10/8'lük usuller kullanılır. Fakat bizim dinlediğimiz gurbet havalarında 8/8'lik müsemmen usûlü nadiren değil neredeyse 7/8'lik ritim kadar sık kullanılmıştır.<sup>193</sup>
- Gurbet havalarının sonuna oyun havası niteliğinde ritmik ezgiler eklenir. Çalınan bu ritmik ezgilere “Kesinti” adı verildiği aktarılmaktadır.<sup>194</sup>
- Avşar beyleri gibi bazı gurbet havaları icra edilirken eşlik çalgısı olan bağlamanın düzeninin “Avşar düzeni (Bağlama düzeni)” olarak düzenlendiği belirtilmektedir.<sup>195</sup>
- Çırpma ve taramalı tezene tavrının görüldüğü belirtilmektedir.<sup>196</sup>

Bunların dışında bizim de 24 adet Gurbet havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Bağlama ailesinden özellikle parmak curası denilen çok küçük boy bağlamalar ve sipsi kullanılır. Fakat kabak kemane, kaval, bağlama hatta divan bağlamanın bile kullanıldığı görülmektedir.
- Cura kullanılırken şelpe tekniği kullanılır. Özellikle vurma-çekme, pençe, tel çekme vb. gibi şelpe teknikleri sıkça görülür.<sup>197</sup>
- Cura icrasında ardışık sesler sıkça kullanılır. Örneğin; “mi-fa-sol” gibi.

<sup>191</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 353; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46; Kaynar, *a.g.e.*, s. 111; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 177; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40; Say, *a.g.e.*, s. 230; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>192</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46; Say, *a.g.e.*, s. 230; Emnalar, *a.g.e.*, s. 353.

<sup>193</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 46; Say, *a.g.e.*, s. 230; Emnalar, *a.g.e.*, s. 353; Yıldırım, *a.g.e.*, s. 19; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 177; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>194</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 353; İlkaz, *a.g.e.*, s. 40; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>195</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 353; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>196</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 353; Figan; Temel, *a.g.e.*, s. 27.

<sup>197</sup> Arif Sağ; Erdal Erzincan, *Bağlama Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013, C. 1, s. 141-142.

- Sipsi, kaval ve kabak kemane gibi çalgı aletlerinin herhangi biriyle yapılan açışlar vokal icradaki gibi belirgin bir şekilde görülür ve yine vokal icradaki gibi tek nefeste, uzun, düz ve hançeresiz olacak şekilde belli bir ses uzatılır.
- Cura icrasında “la-mi”, veya “re-la” atlaması sıkça yapılır. Bu da yukarıda bahsettiğimiz şelpe tekniğinin vurma-çekme tekniğiyle icra edilir.
- Ritmik ezgiler üzerine söylenen çeşitleri vardır. Bu ritmik ezgilerde 2/4, 4/4, 5/8, 7/8 veya 8/8 (müsemmen) usûller kullanılır.
- Ritmik ezgi çalındığında bağlamanın tüm telleri duyurulacak şekilde çırpma, sıyırma ve tarama gibi tezene teknikleri kullanılır.
- Adeta horoz ötüşü gibi bir edası vardır. Hatta bazen sipsi ile horoz taklidi yapılır.



## 2.4.3. Örnek Nota 1:

## BİZİM ŞU YAYLALARIMIZ ALTIN OLUKLU

Kaynak Kişi: Alaaddin ATASOY  
Yöre : BURDUR / AZİZİYE

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:22

♩ = 82

00:00:05:20 00:00:08:18

00:00:11:16

00:00:14:15 00:00:17:13

00:00:20:11 00:00:23:09 00:00:26:08 00:00:29:06

00:00:32:04 00:00:35:02 00:00:38:01 00:00:40:23

00:00:43:21 00:00:46:19 00:00:49:18

Bi zi

şu yay la la rı mız Al tı no luk lu

Çok pı nar la rı var\_dır i çi mer can ba lık lı ba lık lı

Kü çü yaş ta se ver

2

00:00:52:16

00:00:55:14

00:00:58:12



00:01:01:11

00:01:04:09

00:01:07:07

00:01:10:05



- 2 -

Bizim şu yaylalarımız yeşil otlu olur,  
 Sūdū gaymağı da datlı olur datlı olur  
 Benim bi sevdiğimin yadigârı, hediyesi,  
 Can evimde yüreğimde saklı olur saklı olur.

- 3 -

Sevdiğimin gaşı garga garga galemi,  
 Yaktı gavurdu sevdiğim cümle aleme aleme,  
 Verirsen alırimda sevdiğim tanrı selamı,  
 Selam Allah'ındır da kelimadır da ver yedi benlim of.

## 2.4.4. Örnek Nota 2:

## KEKLİK ÖTER DE KENDİ DİNLER SESİNİ

Kaynak Kişi: Zeynep KÖKEN  
Yöre : ANTALYA

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:15 00:00:05:07 00:00:07:23

♩ = 90

*gliss.*

Kek lik ö ter\_ de\_ ken di din ler\_

00:00:10:15 00:00:13:07 00:00:15:23 00:00:18:15

5

*tr*

3 3 se si ni\_ of\_ Ök süz kız lar\_

00:00:21:07 00:00:23:23 00:00:26:15 00:00:29:07

9

3 ken di\_e der\_ ya sı nı\_ 3 3 ya sı\_

00:00:31:23 00:00:34:15 00:00:37:07 00:00:39:23

13

*tr*

nı\_ of\_ Bir ya nım de\_ 3

00:00:42:15 00:00:45:07 00:00:47:23 00:00:50:15

17

*gliss.*

niz\_ de\_ bir ya\_ nım bal\_ kan\_

00:00:53:07 00:00:55:23 00:00:58:15

21

*gliss.*

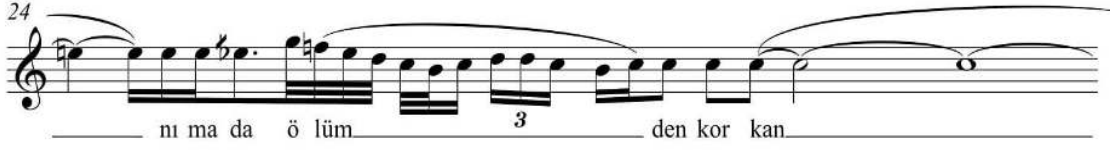
3 of of 3 3 Gel me sin\_ ya\_ 3

2

00:01:01:07

00:01:03:23

00:01:06:15



00:01:09:07

00:01:11:23



00:01:14:15

00:01:17:07

00:01:19:23



- 2 -

Yörük yurdudur da aman beyler bizim yurdumuz yurdumuz of  
 Allı yeşillidir de beyler bizim ordumuz ordumuz of  
 Çamlıbelden aşır gelir ardımız ardımız of  
 Bir orduya karşı gelir beyler bizim dördümüz of of sürmelim ey palazım ey

- 3 -

Buzlar derler de yaylamızın of of adına adına of  
 Doyulmaz beyler lezzetine dadına dadına of  
 Selam söyleyin de anam gidin of of kadına kadına of  
 Kendi gülüp de beni ağlatan olmasın olmasın of  
 Mor menekşe beslesin de benim atımı atımı of  
 Yerse şahin yesin benim etimi etimi of  
 Olur olmazlara da attırman beyler beni sürmelim of palazım ey

## 2.5. Divanlar ve Hoyratlar

### Divanlar:

Divan'ın kelime anlamı olarak birkaç farklı anlama geldiği belirtilmiştir. Fakat araştırdığımız kaynaklarda divanların müzikal yönlerine çok az değinilmiştir. Yapmış olduğumuz literatür taramasında yapılan tanımlar şunlardır:

1. Arkası olmayan kanepeler veya sedire divan denir.<sup>198</sup>
2. Selçuklularda ve Osmanlılarda üst düzey devlet adamlarının yaptıkları toplantılar.<sup>199</sup>
3. Halk müziğinde 18 perdelik ses alanı, oktav.
  - a) Divan-ı evvel: Birinci 8'li (Birinci oktav)
  - b) Divan-ı sani: İkinci 8'li yani (İkinci oktav)<sup>200</sup>
4. Bağlama ailesi çalgılarından Divan Sazı'nın kısa adı.<sup>201</sup>
5. Divan şiirinin gazel, mesnevi, Halk edebiyatında hece ölçüsünün 15'li kalıbıyla ya da divan edebiyatında aruz ölçüsünün "Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün" kalıbıyla söylenmiş 2, 4, 5, 6 dizeli bentlerden oluşan şiirlerdir.<sup>202</sup> "Gazel", "Murabba", "Muhammes", "Müseddes", "Yedekli veya Ayaklı Divan" şeklinde uyak düzenlerinin kullanıldığı aktarılmıştır.<sup>203</sup> Fakat bir uzun hava türü olduğu belirtilen divanların 14'lü hece ile söylenenlerinin de azımsanmayacak miktarda olduğu ve hatta 11'li hece ölçüsü veya mani dörtlüklerinin bile kullanıldığı belirtilmiştir. Ayrıca vezin, şekil ve biçimlerine bakılmaksızın icra edilen uzun havalara bile divan denilebildiği aktarılmıştır.<sup>204</sup>
6. Divan şiirinin Gazel, Mesnevi, Murabba, Tahmis gibi biçimlerine halkın verdiği isim.<sup>205</sup>

<sup>198</sup> Okan Şahin, *Divan-Hoyrat Farkından Hareketle Elazığ-Harput Yöresi Müziğinde İsimlendirme Hatası Olduğu Düşünülen 5 Eser Üzerinde Edebi Ve Müzikal Açısından İnceleme*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2013, s. 4.

<sup>199</sup> Şahin, a.g.e., s. 4.

<sup>200</sup> Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 62-64;

<sup>201</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62.

<sup>202</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62.

<sup>203</sup> Nurer Uğurlu, *Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2009, s. 226.

<sup>204</sup> Şahin, a.g.e., 1998, s. 10.

<sup>205</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62.

7. Halk Müziği'nde bir uzun hava türüdür. Divan biçimindeki şiirler kullanılarak bestelenmiş çeşitli makamlarda söylenebilen bir bütün. Divanlar hangi makamlarda ise o makama göre isimlendirilebilir (Hicaz Divan, Muhayyer Divan, Kürdi Divan vb.).<sup>206</sup>
8. Bir halk müziği makamı; Divan tarzındaki şiirler kullanılarak uzun hava tarzında söylenen kendine özgü ezgisi olan hüseyini makamı etkisi bırakan eser.<sup>207</sup>
9. Divan Edebiyatı şairlerinin şiirlerini alfabetik sıraya göre topladıkları kitap, Antoloji.<sup>208</sup>
10. Halk müziğimizde divan şiiri formundaki şiirler üzerine bestelenmiş usûlsüz ezgilerden oluşan bir uzun hava çeşidi.<sup>209</sup>
11. Divanlar dörder satırlık kıt'alardan seçilmiş halk edebiyatı ürünleridir. Her kıt'a gazel tarzında icra edilmek suretiyle güfteye uygun bir sadelikle bir kişi tarafından okunur. Çeşitli halk sazları kullanılarak divanın okunduğu makamda kıt'alar arasında parlak ara nağmeler çalınır. İki türdür:
  - a) Dervişan Divanı: İlahi tarzında yazılmış kıt'alardan seçilerek tekkelerde okunur (Elde bade, dilde hu).
  - b) Bıçkın Divanı: Bunlarda âşık tarzında yazılmış halk arasında okunan kıt'alardan seçilir (Tükendi nakd-i ömrüm).<sup>210</sup>
12. Divani: Âşık müziğinin ezgili ve sözlü türlerinden biridir. Segâh makamının bir dalı: Divani, divan biçimli şiirlerin uzun hava olarak icra edilir. İki süreli serbest ezgi icralı ayaktan sonra söze girilir.<sup>211</sup> Bunun yanı sıra Azerbaycan âşıkları arasında 14 heceli bir şiir türü ve bir âşık havası olarak da bu isim kullanılır.<sup>212</sup>
13. Divan Ayağı: Özel söyleyiş ve icrası bakımından düşünüldüğünde Doğu ve Güneydoğu ile makam anlayışını benimsemiş olan yörelerde yaygındır. Kerkük'ten "Gülüm di gel", Anadolu'dan "Vardım ki yurdundan ayak

<sup>206</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62.

<sup>207</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 63.

<sup>208</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 63; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 158.

<sup>209</sup> Say, a.g.e., s. 158; Nazmi Özalp, *Türk Müsîkîsi Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, C. 2, s. 430.

<sup>210</sup> M. Ekrem Karadeniz, *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2012, s. 181-182;

<sup>211</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62.

<sup>212</sup> Uğurlu, a.g.e., s. 62.

göçürmüş” isimli türküler ile son zamanlarda popüler olmuş “Urfa Divanı” tipik örnekleridir. Ezgi bakımından düşünülürse yurdun her yöresinde birçok türkü bu ayaktadır denebilir.<sup>213</sup>

Mehmet Özbek iki türlü divan olduğunu belirtmiştir. Bunlar:

- a) Halk sanatçılarınca “Divanı” olarak adlandırılan ve kırık hava olarak icra edilen geniş kitlelerin anlayarak ve keyif alarak dinlediği günümüzde Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde icra edildiğini ve kendi içinde “Çıldır Divanı”, “Karabağ Divanı”, “Yerli Divanı”, “Osmanlı Divanı”, “Yöğrük Divanı”, “Mereke Divanı” gibi isimlerinin olduğunu belirtmiştir.
- b) Makam fikrine dayanan klasik müziklerimizden olup geçmişten günümüze eğitim görmüş kültürlü kişilerin zevk ve anlayışına uygun olarak seslendirilen bir tür olduğunu belirtmiştir. Bu türün ise Şanlıurfa, Elazığ, Diyarbakır, Konya, Kastamonu, Erzurum gibi geçmiş zamanlarda, yönetim ve kültür merkezi olan şehirlerimizde oluştuğunu belirtmiştir ve bu tür divanların klasik müziğimizin günümüzde unutulmuş olan biçim ve türlerini yaşattığını söylemiştir.<sup>214</sup>

Yukarıda belirttiğimiz üzere bu ve bunun dışındaki tüm araştırmacıların divan ile ilgili yapmış olduğu tanımlar genel olarak bunlardan ibarettir. Biz de şimdi verilmiş olan bu tanımlardan ve yaptığımız literatür taramasından yola çıkarak divanlar ile ilgili tespitlerimizi ve düşüncelerimizi ortaya koyacağız.

Verilmiş olan çeşitli tanımlara bakacak olursak Türkçedeki sesteşlik özelliğinden kaynaklanan, “arkası olmayan kanepa veya sedir”, “üst düzey devlet adamlarının toplandığı yer” gibi konumuzla alakası olmadığını düşündüğümüz tanımları göz ardı edersek, konumuzla alakalı olan tanımlarda çözülmesi gereken bazı sorular karşımıza çıkmaktadır. Karşımıza çıkan sorular şunlardır: Divan bir edebi tür müdür, bir uzun hava türümüdür, bir kırık hava türümüdür, bir ayak mıdır yoksa bir makam mıdır? Araştırmamızın 1. bölümünde aktardığımız uzun hava tasnif çeşitlerinden edebi

<sup>213</sup> Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 99.

<sup>214</sup> Özbek, a.g.e., 1998, s. 62-63.

türlerine göre isimlendirilen uzun havaların olduğunu görmüştük.<sup>215</sup> Buna göre mûsikî icracıları, söyledikleri uzun havaya veya kırık havaya müzikal bir isim vermek yerine edebi özelliklerine göre isimlendirmişlerdir diyebiliriz. Örneğin; sözleri divan olanlara divan, gazel olanlara gazel, tecnis olanlara tecnis, müstezad olanlara müstezad vb. demişlerdir. Fakat biz burada müzikal bir tanımlama olan uzun hava terimi kullanacaksak edebi özellikleri açısından değil de müzikal yönden değerlendirmemiz gerektiği görüşündeyiz. Başlığımız üzere divanlar için konuşacak olursak burada şu sorun karşımıza çıkmaktadır: Divan ismi verilen her eser, yukarıda vermiş olduğumuz tanımlara göre uzun hava değildir. Buna göre müzikal açıdan inceleyecek olursak divanlar ya uzun hava değildir, ya da uzun hava ise divan ismi verilen kırık havalar divan değildir veya divan bunlardan ikisi de değildir. Bu sorunun ortaya çıkmasındaki temel sebep mûsikîmizdeki eserlerin müzikal özelliklerine göre tasnif edilmemesidir.

Mûsikîmizde buna benzer geleneksel anlayış ile bilimsel anlayış arasında karışıklığa sebep olan bir diğer konu ayak-makam sorunudur ve önemli sorunlardan biri olan bu sorun burada da karşımıza çıkmaktadır. Kimi araştırmacılar “divan makamı” terimini<sup>216</sup>, kimi araştırmacılar da “divan ayağı” terimini<sup>217</sup> kullanmış, kimileri de “divan makamı” şeklinde isimlendirmenin yanlış olduğunu<sup>218</sup> belirtmiştir. Örneğin; Ümit Kaynar, yurdun her yöresinde pek çok eserin divan ayağında olduğunu belirtmiştir. Ayrıca yaşamın farklı yönlerini ve tasavvufu konu edindiğini ifade etmiş ve önceleri aruzla yazılırken daha sonra aruz dışındaki sözlerinde divan ezgileriyle söylendiğini belirtmiştir. Bu sebeple uzun hava formundan çıkıp kırık havaları da kapsadığını söyleyerek divan teriminin sadece uzun havalarda kullanılmadığı kırık havalarda da kullanıldığı konusunda yerinde bir tespit yapmıştır. Fakat bunun yanında divan kelimesinin divan edebiyatının etkisiyle halk müziğine girdiğini söyleyerek Harput, Kars, Muş, Urfa ve Kerkük’te yaygın olduğunu ve bu divan teriminin dizisi ve seyri belli olan bir ezgiyi karşıladığını belirtmiştir. Bu düşünceler ile Ümit Kaynar’ın divanı adeta ayrı bir makammış gibi değerlendirmesini ve ayak terimini kullanmasını yerinde bulmuyoruz. Hatta “*Bu yörelerde Divan terimi, dizisi ve seyri belli olan bir*

<sup>215</sup> Bk., s. 11.

<sup>216</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s. 226.

<sup>217</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 99.

<sup>218</sup> Mehmet Avni Özbek, *Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri*, (Basılmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul 2010, s. 6.

*ezgiyi karşılar. Bu ezginin kendine has usûlü, ritmi ve ayak denilen sazlı kısımları vardır.*” Şeklinde bir ifade kullanarak, sanki belli bir ezgi varmışta bu sayılan yörelerdeki bütün divan adı verilen uzun havaların bu ezgiye göre çalındığını söyler gibi bir anlam çıkmaktadır. Ya da bu ifadeleri başka bir anlamda kullanmışsa bile ne demek istediği açıkça belli olmamaktadır.<sup>219</sup>

Nurer Uğurlu, Fikret Memişoğlu’ndan aktardığına göre Atatürk’ün en sevdiği makamlardan birinin divan makamı olduğunu ifade etmiştir.<sup>220</sup> Fakat divan makamı ifadesinin kullanılması bize göre hatalıdır. Çünkü ilk başta divanın aruz vezninde yazıldığını ve gazel, murabba, muhammes, müseddes biçimlerinde olduğunu belirterek bu ayrımı edebi yönüyle ortaya çıkarmış fakat divan makamı dediği her ne ise onun seyir özelliklerini göstermeden makam ifadesini kullanmıştır ki zaten mûsikîmizde bilinen böyle bir makam da yoktur. Buna karşın Mehmet Avni Özbek, “divan makamı” terimini kullanmanın yanlış olduğunu, bu makamın ise aslında klasik mûsikîmizdeki “Hüseyni makamı” olduğunu söylemiştir. Ayrıca Özbek, Urfa halk ezgilerinin, makama bağlı kurallı ezgiler olduğunu ifade ederek bu yöredeki uzun havalardan divan ve gazellerin ayrı bir yeri olduğunu, Urfa’daki halk ezgilerinin rast, mâhur, uşşak, hüseyni, urfa (rehavi), kürdi, nevrûz, saba, hicaz, segâh ve acemaşiran makamlarından oluştuğunu, buselik çeşnili makamların hiç kullanılmadığını belirtmiştir. Buradan çıkacak sonuca göre divan adı verilen eserler bir makam değildir yani farklı makamlarda olabilirler. Bunun yanı sıra Urfa’da halkın divan şiiri biçimindeki şiirlerin hepsine çoğu zaman gazel ismini verdiğini, aruz ölçüsü ile söylenmiş divan tarzı şiirlerin sayısının az olduğunu ve çoğunlukla hece ölçüsünün benimsendiğini ifade etmiştir.<sup>221</sup>

İshak SUNGUROĞLU, “Harput Yollarında” isimli eserinde Harput sanatkarlarının divan şairlerinden etkilendiği ve bu yörede kullanılan uzun havaları “Harput’ta kullanılan ağır havalar, makamlar” Rast, Nihâvend, Mâhûr, Hicâz, Sabâ, Uşşâk, Bayâtî, Hüseyinî, Nevruz, Muhâlîf, Hüzâm, Acem-Aşîrân, Muhayyer makamlarında olduğu yazmıştır. Bunlara ek olarak Divan, Tecnis, Müstezat, İbrahimiye, Tatvan, Varsah, Elezber, Kürdi isimlerini eklemiş ve bunlarında makam olduğunu belirtmiştir. Fakat bu isimlerin çoğu edebi tür olması ile birlikte Kürdi ve

<sup>219</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 109.

<sup>220</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s. 226.

<sup>221</sup> Özbek, 2010, *a.g.e.*, s. 6, 97, 101-102.

Elezber (Arazbar) dışında hiçbir Türk mûsikisindeki makamlardan değildir. Ayrıca İlhan Akdeniz, Harput'ta divan ve halk edebiyatı unsurlarının iç içe olduğunu belirterek “Harput makamları” başlığı altında yukarıda verdiğimiz Divan, Tecnis, Müstezat gibi edebi terimlerin çoğunu kullanmıştır. Âşıklık geleneğinden gelen ve belli bir sistemi olmayan bu makam anlayışının hatalı olduğunu düşünüyoruz. Kanımızca yazar burada divan ve halk edebiyatı unsurlarının bir arada olduğunu göstermek amacıyla bunu yapmıştır.<sup>222</sup> Fakat Türk Mûsikîmizdeki makam tanımına uymayan, tamamen mahalli sanatçıların kendilerinin böyle isimlendirdiği, sistematik olmayan bu tanımlara makam demek hatalıdır.

Bazı makamlara da halk kendilerine göre isim vermiştir. Örneğin: Beşiri makamının Rast, Varsak makamının Hicaz, Nevruz makamının Karcıgar, Muhalif makamının Hüzam, İbrahimiye makamının ise Neva makamına karşılık geldiği belirtilmiştir. Bu isimlerden Nevruz ve Muhalif isimli makamlar Türk mûsikîsinde kullanılmış makamlardır. Fakat burada kullanılan bu makam isimlerinin kullanıldığı uzun havaların her birinin makamsal olarak karşılaştırmalı bir şekilde incelenip bilinçli mi yoksa kulaktan dolma bir şekilde mi böyle isimlendirildiği ayrı bir araştırma konusu olarak çalışılmalıdır. Örneğin; Abdülbaki Nasır Dede, Nevruz'un günümüzdeki “Uşşak Dörtlüsü” olarak bilinen dörtlünün en eski adı olan bir âvâze olduğunu belirtilmekte ayrıca Nevruz denilen tanımın seyir özelliklerini anlatmakta ve bu açıklama Karcıgar makamı ile örtüşmemektedir. Bu nedenle kadim nazariyedeki bu ve benzeri araştırmalar incelenerek Nevruz makamı diye belirtilen tüm uzun havaların araştırılıp buna göre çözümlenmesi gerekir. Nitekim Fikret Memişoğlu'da nevruz makamına, karcıgar makamı demenin yanlış olduğunu belirtmiştir.<sup>223</sup>

Bir başka yöre olan Konya'da da divan adı verilen uzun havalar vardır. Bu yöredeki divanlar, divan edebiyatı halk sanatçıları tarafından ezgilendirilen ve belli bir yaş olgunluğuna ermiş çelebi erkeklerin oturak âlemlerinde ve muhabbet toplantılarında seslendirdiği açış ezgisi olduğu belirtilmektedir. Divanlar bir solist tarafından

<sup>222</sup> İshak Sunguroğlu, *Harput Yollarında*, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul 1961, C. 3, s. 46; İlhan Akdeniz, “Harput ve Elazığ'da Müzik” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınevi, Erzurum 1998, S. 4, s. 7-10.

<sup>223</sup> Abdûlbâkî Nâsır Dede, *Tetkik ü Tahkik [1794]*. (Çeviri: Yalçın Tura), Pan Yayıncılık, İstanbul 2006, s. 39, 46; [www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/elazig-harput-muzigi](http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/elazig-harput-muzigi), (21.07.2016); Fikret Memişoğlu, *Harput âhengi*, Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayınları, Ofset Tesisleri, Ankara 1988, s. 123.

seslendirildiği, giriş ve ara ezgilerinin ritmik ezgilerden oluştuğu, bu ritmik ezgilerin ise çalgı topluluğu tarafından icra edildiği ifade edilmektedir.<sup>224</sup> Konya divanına örnek olarak Konyalı Âşık Şemi'ye ait “Aşk-u şevk ile kurulmuştur binası Konya'nın” isimli Konya Methiyesi'nin söylendiği “Konya Divan Ayağı” denilen ezgi verilebilir. Aynı şekilde Ankara'da da “Ankara Divanı” isimli ezgi ile söylenen “Asalet bir altın idi pul oldu” isimli eser de Orta Anadolu yöresine ait divan adı verilen eserlerdendir. Fakat icra özelliklerinin çok büyük oranda benzemesine karşın Neşet Ertaş'ın söylediği “Çiçek Dağı” isimli türkü, divan olarak adlandırılmamıştır. Bu türkü de tıpkı yukarda vermiş olduğumuz diğer iki eser gibi ritmik girişi ve aranağmeleri olan, sözleri serbest bir şekilde uzun hava tarzı ile seslendirilen bir eserdir. Buradan çıkarılacak sonuca göre divanları “girişi ve ara sazı ritimli olup sözleri serbest bir şekilde icra edilen bir türdür” şeklinde tanımlamak pek mümkün görülmemektedir.

Divanların “Ayak” adı verilen usûllü bir ezginin ardından söylendiği, her dördlük veya ikiliğin ardından bu kısmın yinelendiği ifade edilmiştir. Bu ezgilerinde 2/4'lük veya 4/4'lük ölçülerinde olduğu ancak bazen usûlsüz bir açış şeklinde de olabileceği belirtilmiştir.<sup>225</sup> Buradan da anlaşılacağı üzere her divan denilen uzun havanın girişinde ve ara sazlarında ritmik ezgiler çalınmaz. Bunun yanı sıra Okan Şahin bazı divan ve hoyratlarda isimlendirme sorunu olduğunu belirtmiştir. “Hoyrat” diye belirtilen uzun havaya hoyrat denmesinin sebebinin mani tarzında yazılmış olmasından kaynaklandığı ifade etmiş ve müzikal bir eserin sadece edebi yapısına bakılarak isimlendirme yapmanın yanlış olduğunu vurgulamıştır.<sup>226</sup> Buradan çıkarılabilecek sonuca göre demek ki halk bu uzun havaların bir kısmını edebi türlerine göre isimlendirmiştir. Girişinde ve ara sazında ritimli ezgisi olup hoyrat diye isimlendirmelerinin sebebi müzikal açıdan değil edebi açıdandır. Örneğin; Versak Hoyrat (Al yanaktan) isimli uzun havaya “Varsağı” denilen koşma türünden dolayı bu isim verilmiş olabilir. Fakat şiir yapısının edebi açıdan varsağı ile aynı olup olmadığı konumuz dışında olduğu için değinmedik.

<sup>224</sup> Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 343-344.

<sup>225</sup> Say, a.g.e., s. 158; Keziban Arslan, *Elazığ - Harput Divan Eserleriyle Türk Sanat Müziğinde Bulunan Divan Formundaki Eserlerin Karşılaştırılması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul 2006, s. 8.

<sup>226</sup> Şahin, a.g.e., s. 28.

Bizim görüşümüze göre bu uzun havaların ilk bestekârlarından bazıları bu eserlerini müzikal üsluba göre değil de sözel özelliklerine göre isimlendirmiştir. Uzun havalar irticalen icra edilen yoruma açık bir tarz olduğundan dolayı böyle bir sistem uygulanmış olabilir. Gazel, Kaside vb. de bu şekildedir. Bazıları da bu şiir türlerinin hepsini kapsayan “Divan Edebiyatı” başlığından dolayı bunlara genel isim kullanarak divan demiş olabilir. Örneğin; “Harput Divanı” adı verilen “Ben şehidi badeyim, dostlar demim yâd eyleyin” isimli uzun havanın sözleri edebi tür olarak gazeldir. Bize göre bestekâr buna divan dediği için bizde divan demektediriz. Bu bağlamda düşüncemiz, aynı yöredeki divanı, hoyratı, gazeli vb. ayırmak müzikal tavır ve üslup açısından mümkün değildir. Yani eğer bir bestekâr günümüzde bir uzun hava bestelerse kendisi onun divan mı, hoyrat mı, gazel mi olduğunu söylemeden kimse onun bunlardan hangisi olduğunu teknik açıdan belirleyemez diye düşünüyoruz.

Okan Şahin kendi tezinde belirttiği Kesik Hoyrat (Neyle meyle bir alay mahbûb ile her dem gelin), Tecnis (Kırmızı gülleri bağladım deste), Tecnis (Ben aşıkım el göğüste, yüz yerde), Hoyrat (Ne mestim, ne mestim), Versak Hoyrat (Al yanaktan al yanaktan) bu 5 tane uzun havanın giriş ve ara ezgilerinin ritimli olmasından ötürü divan olduğunu söylemiştir.<sup>227</sup> Bunların yanı sıra bizim tespit ettiğimiz Beşiri Hoyrat (Ne mestin ne mestin) isimli uzun havanın girişinde ve ara sazlarında ritimli ezgiler çalınmıştır. Okan Şahin burada uzun havalarda girişi ve ara sazları ritimli olanlara divan, serbest olanlarına ise hoyrat demiş ve bu tanımı Elazığ-Harput yöresi ile sınırlandırmıştır. Fakat divan ismi verilen uzun havaların bu özelliği bu tarz ezgileri tamamıyla karşılayamaz. Eğer bu tanım yeterli olsaydı o zaman Kırşehir yöresine ait Çiçekdağı isimli türkünün de divan olması gerekirdi. Çünkü bu eser de tıpkı divan adı verilen uzun havalar gibi girişi ve ara sazları ritmik olup söylenişi uzun hava şeklindedir. Fakat bu türküyü divan denmemiştir. Tam aksine yörede sıkça çalınan bir oyun havasıdır. Bununla birlikte İrşat Kazazoğlu Harput’taki uzun havaları:

1. Saz bölümü usûllü, söz bölümü serbest olanlar: Müstezad, Bağrıyanık, Divan, Kesik Hoyrat, İbrahimiye, Beşiri Hoyrat, Maya, Tecnis gibi özel ad ve ezgisi olan uzun havalar.

---

<sup>227</sup> Şahin, *a.g.e.*, s. 76-77.

2. Saz ve söz bölümü serbest olanlar: Elezber, Cıgali Maya, Muhalif Hoyrat, Kürdi Hoyrat, Ölüm Hoyratı, Nevruz Gazel ve diğer makamlarda okunan gazel ve uzun havalar.

Şeklinde ikiye ayırmış ve Okan Şahin'in aksine kesik hoyrat, tecnis, hoyrat gibi isimleri divan olarak değerlendirmemiştir. Hatta uzun havaların kendi içlerinde tasnif olduğunu "Ritmik Hoyrat" veya "Ritmik Uzun Hava" isimlendirmelerinin kullanıldığını ve Azerbaycan'da da buna benzer bir şekilde "Ritmik Muğam" tabirinin kullanıldığını belirtmiştir.<sup>228</sup>

Sonuç olarak divanlar bir makam değildir çünkü divan adı verilen eserler farklı makamlarda olabilirler. Bir ayak değildir çünkü ayaklar başlı başına halk müziğinde bir problemdir. Bir kırık hava veya bir uzun hava türü demek de bize göre yerinde bir tanım değildir. Çünkü her iki türde de divan ismi verilen eserler vardır. Tespitlerimize göre Divan, Edebiyattaki "Divan" adı verilen bir şiir türü veya şairlerin şiirlerinin toplandığı divan adı verilen kitaplarından çıkarılmış bir edebi türdür. Nitekim Mehmet Özbek, halkın bu eserlere divan demesinin nedenlerinden birinin de divan adı verilen kimi şiir defterlerinde, vezin, şekil ve biçimine bakılmaksızın büyük bir kısmının halk tarafından divan olarak adlandırıldığını belirtmektedir.<sup>229</sup>

### **Hoyratlar:**

Hoyrat'ın kelime manası ile ilgili şu bilgiler verilmektedir: Hoyrat'a bazı yerlerde "Horyat" bazı yerlerde "Koyrat" ya da "Koryat" dedikleri belirtilmektedir. Buna benzer olarak bazı araştırmacılar bu kelimenin "kuru" ve "yâd" kelimelerinden oluşarak "Koryad" olduğunu, bazıları "cömert" manasına gelen "Hovarda" kelimesinden değiştiğini belirtmiştir. Bununla birlikte kimi araştırmacılar "serseri, avare" anlamlarına gelen "horu" ile "hatıra" anlamına gelen "yâd" kelimelerini birleştirerek, bağırma çağırmadan ibaret olan, "serseri hatırası" manasında horu-yâdı kelimelerinin birleşiminden "horyad" kelimesinin oluştuğunu ifade etmiştir. Bazı araştırmacıların ise "Hori" namında bir ailenin gençlerinin sarhoşken bu şiirleri taganni ettiğini söylemektedir. Fakat Terzibaşı, lafızla oynama yoluyla üretilen bu tür isimlendirmelerin yanlış olduğunu belirtmiştir. Bunların yanı sıra bu ismin Kerkük'teki

<sup>228</sup> İrşat Kazazoğlu, *Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri 2009, s. 8-9.

<sup>229</sup> Mehmet Özbek, *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1994, s. 50.

Korya semtinden geldiğini iddia edenlerde vardır. Hatta bu yerin, Kerkük'ten geçen bir ırmağın aşağı tarafında olduğu için bu manada buraya aşağı anlamına gelen ve Uygurca kökenli olup “kor” sözcüğünden türeyerek Korya isminin verildiği aktarılmaktadır. Ayrıca Uygurca'da “kor”, başka Türk lehçelerinde “hor” ve İran dilinde “hâr” kelimelerinin aynı kökten geldiğini ve bunların anlamlarının da “ova, aşağı, alçak, değersiz ve iğri” anlamlarına geldiği belirtilmiştir.

Hoyrat kelimesinin kökeni ile ilgili bazı araştırmacılar eski zamanlarda Uygurların, kervan ve kabilelerini sürerken hoyrata benzeyen, adına “hırvat” dedikleri uzun ve sürekli maniler söylediklerini, günümüzde Tatar, Türkmen ve Başkırlar'da toplu bir biçimde icra edilen bir çeşit şarkıya dayanarak bunun rubai tarzında yazıldığını ve adına “hor” dediklerini aktarmıştır. Fakat buradaki “hırvat” kelimesinin aslında Doğu Anadolu ve Azerbaycan dolaylarında yüksek sesle söylenen “horavel” olabileceği belirtilmiştir. Bunun yanı sıra kimi araştırmacılar hoyrat adının 14. yy'da Irak'a yerleşen Moğol boylarından olan Oyrat boyunun isminden geldiğini, kimi araştırmacılar ise “horyat” kelimesinin hoyratın yanlış yazımından kaynaklandığını ve bunun “köylü, kaba, eli bir şeye yakışmayan, bir şeyi güzel muhafaza etmeyi bilmeyen” manasına geldiğini belirtmiştir. Lehçe-i Osmanî'de ise bu kelimenin “kaba, terbiyesiz” gibi manalara geldiği aktarılmıştır. Bunlara ek olarak Yunanca “köylüye mahsus, kaba” anlamında kullanılan “hoyrats” kelimesinden gelen bir kelime olduğunu belirten araştırmacıların yanı sıra “kaba, nadan, hissiz, güzellikten anlamaz, odun gibi herif vb.” gibi manalara geldiğini belirten araştırmacılar da vardır.

Yukarıdaki verilerin dışında hoyrat sözcüğünün dilin bir ihtiyacından doğmuş olan Türkçe bir isim olduğu belirtilmektedir. Her ne kadar ilk önceleri hamaset ve kabadayılık anlamında bir ifade olarak kullanılmış olsa da Irak Türkleri arasında halk edebiyatının ve halk mûsikisinin şekil, mevzu ve ses kalıpları bakımından gösterdiği özelliklere göre bir çeşit ezgili dörtlüğe sonradan verilmiş bir isim olduğu görüşü de belirtilmiştir.<sup>230</sup>

<sup>230</sup> Ata Terzibaşı, *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1975, s. 47-54; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 252; Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalara*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 48; Atıncı Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 358; Cengiz Ketene, *Kerkük Halk Edebiyatından Seçmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 97-100.

Hoyratların ilk çıkış yerinin ve gelişiminin Irak Türkleri arasında olduğu ve Kerkük ile hoyrat isimlerinin bütünleştiği belirtilmiştir. Bunun yanı sıra başta Kerkük olmak üzere hoyratların en yaygın olduğu yerlerin Anadolu’da Urfa, Harput, Diyarbakır ve Erzurum olmak üzere genel olarak Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde icra edilen ve hatta Azerbaycan’da da icra edilen bir uzun hava türü olduğu söylenmektedir.<sup>231</sup> Hoyratların böyle geniş bir alana yayılmasının doğal olduğu düşünülmektedir. Çünkü bu yörelerde ve hatta Azerbaycan’da Tebriz, Maraga, Karabağ ve daha başka şehirlerde yaşayan Türkler arasında dil, edebiyat ve mûsiki bakımından kuvvetli bir bağın olduğu söylenmekte, özellikle Azeriler ile Irak Türkmenleri arasındaki kaynaşmanın daha güçlü olduğu belirtilmektedir. Fakat bu ülkeler arasında siyasi sebeplerden ötürü bu bağın kısmen sarsılmasına karşın kültürel manada ana vasıflarını koruduğu ifade edilerek bu bölgelerdeki halk mûsikisinin, başka etkenler sebebiyle mahalli bazı unsurlar kazanarak kısmen değişime uğradığı söylenmektedir. Buna dayanarak Azeri havası ile Kerkük havasını birbirinden ayırmada bu mahalli hususların ön plana çıktığı ifade edilmektedir. Buna örnek olarak ise Azerilere ait olup Azeri ağzıyla söylenen “Karabağlı” isimli bir hoyrat verilmekte ve hatta Kerkük’te bunun gibi daha birçok Azeri havası olduğu belirtilmektedir.<sup>232</sup>

Hoyratlar edebi yönden incelendiğinde bir tür mani olduğunu söyleyen araştırmacıların yanı sıra bazı araştırmacılar hoyratları manilerden ayrı tutmaktadır. Hoyratların, Kerkük dışındaki yerlerde hep mani karşılığında kullanıldığı belirtilmektedir. “Hoyrat” ve “Mani” ile ilgili şu bilgiler verilmektedir:

- Birinci kanadı ikinci kanadıyla birlikte tekrar edenlere hoyrat, diğerlerinin ise mani olduğunu söyleyenler vardır. Fakat buna göre mani olup da uzun hava şeklinde icra edilen birçok hoyrat olduğu belirtilmektedir.<sup>233</sup>
- Hoyrat ile mani arasındaki farkın cinas olduğu ve hoyratlarda cinasın kullanıldığı fakat bunun genel-geçer bir kural olmadığı, cinaslı manilerinde olduğu söylenmektedir.<sup>234</sup>

<sup>231</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 42; Say, *a.g.e.*, s. 252; Emnalar, *a.g.e.*, s. 358; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 48; Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 108; Nazmi Özalp, *Türk Müsikîsi Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, C. 2, s. 430; Nurer Uğurlu, *Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2009, s. 227; Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 25.

<sup>232</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 134-135.

<sup>233</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 58.

<sup>234</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

- Bazı araştırmacılara göre hoyratlarda cinaslı<sup>235</sup> anlatımın esas alındığı bundan dolayı hoyratlara cinaslı mani de denilebileceği ifade edilmektedir.<sup>236</sup> Kimi yerlerde örneğin; İstanbul’da cinaslı manilere “ayaklı mani”, Urfa’da kesik mani denildiği belirtilmiştir.<sup>237</sup> Buna karşın cinassız olan hoyratların makbul olmadığı<sup>238</sup> hatta bazı kişilerin bunları hoyrat olarak kabul etmediği<sup>239</sup> aktarılmaktadır.
- Bir kısım yaşlı hoyrat icracılarına göre maninin söz (güfte), hoyratın ise müzik (taganni/beste) olduğu aktarılmaktadır.<sup>240</sup>
- Manilerin halk türküleri içinde nakaratlı ve toplulukla icra edilebilmesine karşın hoyratların bir kişi tarafından kendine has usûllerle doğaçlama olarak icra edildiği ifade edilmektedir.<sup>241</sup>
- Hoyratların erkekler tarafından<sup>242</sup> ve genellikle ağıt amaçlı kullanıldığı fakat manilerin hem kadınlar hem de erkekler tarafından söylenebileceği söylenmektedir. Ayrıca hoyrat icracılarının, hoyrat için kullanacakları dörtlükleri özenle seçtikleri, bunların diğer halk türkülerinde pek kullanılmadığı ve diğer halk türkülerindeki dörtlüklerinde hoyratlarda kullanılmadığı belirtilmektedir.<sup>243</sup>
- Ata Terzibaşı kendi edindiği tecrübelerden yola çıkarak hoyratların mânâ gücünün maniden daha kuvvetli olduğunu ve halk şiirlerinden daha çok yüksek zümre edebiyatı halini aldığını söylemekte, maniyi ise çoğunlukla sızlayan (ağıtçı) kadınların ve benzeri halk şairlerinin tertiplemediğini belirtmektedir. Fakat vermiş olduğu dipnota bununla çelişen bir ifade eklemiş ve sazlamağ (ağıt) dörtlüklerinin daha çok hoyratlarda kullanıldığını belirtmiştir.<sup>244</sup>

<sup>235</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 58; Say, *a.g.e.*, s. 252; Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 94.

<sup>236</sup> Mehmet Avni Özbek, *Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri*, (Basılmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul 2010, s. 99.

<sup>237</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 58; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 48.

<sup>238</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 360.

<sup>239</sup> Ketene, *a.g.e.*, s. 100.

<sup>240</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

<sup>241</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

<sup>242</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59; Emnalar, *a.g.e.*, s. 358; Uğurlu, *a.g.e.*, s. 227.

<sup>243</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

<sup>244</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

- Konusunu gençlik ihtiraslarından alan basit dörtlüklere mani, sanat açısından usta malı olanlara ve daha klasik unsurlarla beslenmiş edebi mahsullere ise hoyrat denildiği belirtilmektedir.<sup>245</sup>
- Hoyrat ve mani arasındaki fark hoyratın cinas, kuvvetli mânâ ve klasik unsurlar barındırdığı fakat manide bunlara pek önem verilmediği belirtilmektedir.<sup>246</sup>

Yukarıda verilen bilgiler ışığında hoyrat ve mani arasındaki hususlarda bazı problemler karşımıza çıkmaktadır. Bazı araştırmacılar hoyratların cinaslı olması gerektiğini söylemiş fakat bunun genel-geçer bir kural olmadığını belirtmiştir. Ayrıca her cinaslı şiirin uzun hava olan hoyrat şeklinde kullanılması şart değildir. Bu cinaslı şiirler nadirde olsa kırık havalarda da kullanılır. Örnek olarak; Şanlıurfa yöresine ait “Dağıdır yar dağıdır/ Sinemde yâr dağıdır/ Başımda ğam yuvası/ Dağıtsa yâr dağıdır” şeklinde olan kırık hava verilebilir.<sup>247</sup> Buna karşın bazı araştırmacılar ise cinassız hoyratların makbul olmadığını<sup>248</sup> hatta hoyrat kabul edilmediğini<sup>249</sup> belirtmiştir. Fakat bize göre bu düşünce doğru değildir. Çünkü biz de hoyratlarda cinas olmasının genel-geçer bir kural olmadığı görüşündeyiz. Bu düşüncemize örnek olarak Kerkük yöresine ait “Dağlar yeşil boyandı” ile Elazığ yöresine ait “Dağda duman yeri var” isimli hoyratlar verilebilir. Nitekim bu hoyratlar cinassız olmasına karşın en iyi bilinen ve en çok kabul görmüş hoyratlardandır.

Bunun dışında hoyratların erkekler tarafından ağıt amaçlı icra edildiği ve genellikle ağıt içeren dörtlüklerden seçildiği belirtilmiş fakat bir taraftan da sızlayan (ağıtçı) kadınların maniler yazdığı belirtilmiştir.<sup>250</sup> Bu ağıtçı kadınların yazdıkları da belli ki ağıt içerikli dörtlüklerdir ki bu sebeple bunlara ağıtçı denilmiştir. Bir diğer problem ise hoyrat ile mani arasındaki farkın hoyratlarda cinas, mânâ ve klasik unsurlar olduğunun ve manilerde bunların pek önemli olmadığının ifade edilmiş olmasıdır.<sup>251</sup> Fakat hoyrat icracıları maniler içinden cinaslı, mânâsı derin ve klasik unsurları içerenleri seçmiş olabilme ihtimali de olabilir. Çünkü uzun havalar acı hayat

<sup>245</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 60.

<sup>246</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59, 61.

<sup>247</sup> Özbek, 2010, *a.g.e.*, s. 99.

<sup>248</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 360.

<sup>249</sup> Ketene, *a.g.e.*, s. 100.

<sup>250</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

<sup>251</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59, 61.

tecrübelerinin müziğe yansımalarıdır. Doğal olarak sözleri, mânâsı derin ve üzüntü verici sözlerden seçilmektedir. Ayrıca mânâ kelimesinin eski şiirde geçen şekline mânî dendiği bilinmektedir.<sup>252</sup> Yukarıdaki vermiş olduğumuz maddelerden en tutarlı olanı manilerin söz (güfte), hoyratların ise müzik yani bir taganni (nağme) tarzı olduğudur. Nitekim Ata Terzibaşı'da bu konu üzerinde durmuş ve Osman Teplebaş isimli yaşlı bir hoyrat icracısına mani ile hoyrat arasındaki farkı sorduğunu ve “mani sözdür, hoyrat sadâdır” cevabını aldığını eklemiştir.<sup>253</sup> Fakat buna karşın hoyratların hem Türk halk edebiyatının hem de Türk halk müziğinin birlikte adı olduğunu söyleyen araştırmacılar da vardır.<sup>254</sup> Fakat yukarıdaki belirttiğimiz sebeplere dayanarak hoyrat ve mani arasındaki farkların ne tür farklar olduğu net bir şekilde ortaya koyulmamıştır. Bu sebeple biz de hoyratların kendi yöresinin kültürel özelliklerini yansıtan bir taganni (nağme) tarzı olduğunu düşünüyoruz. Çünkü hoyratların edebi yönünden daha çok mûsiki yönü ön plandadır.

Hoyratların bir taganni tarzı olduğu ve sözlerinin manilerden seçildiği fikri üzerinden değerlendirme yapacak olursak edebi değerlendirmesini mani üzerinden, mûsiki değerlendirmesini de hoyrat üzerinden yapmalıyız. Öncelikle hoyrat ve manilerin doğuş sebeplerini belirtecek olursak hoyrat ve manilerin; aşk, ölüm, elem ve ızdırap, içli duygular, sevgiliden ayrılma, övgü, yergi, tarihi olaylar, doğa, ulusal ve dinsel vb. hemen her türlü beşeri konuda insanların içlerinde biriken duyguları dışarıya çıkarmak veya bir şekilde anlaşılmak istemeleri sebebiyle doğduğunu belirtmek yanlış olmaz.<sup>255</sup>

Hoyratların sanat unsurlarının ise divan şiirinin etkisiyle oluştuğu hatta birçok divan şairinin isim vermeden hoyrat dörtlükleri yazdığı, bunun sebebinin ise bu tarz sözlerin klasik zümrece sanat olarak görülmemiş ve horlanmış olmasından kaynaklandığı belirtilmiştir. Eski şairler hoyrat yazdıklarında bu dörtlüklerin kendilerine isnat edilmesini ayıp saydıkları ve bu yüzden mahlas kullanmadıkları hatta hoyratçıların külhanbeyi sınıfına dâhil düşük bir zümre sayıldığı ifade edilmektedir.<sup>256</sup> Burada dikkatimizi çeken bir hususu belirtmeden geçemeyeceğiz. Belki de bu ismin kökeni

<sup>252</sup> <http://lugatim.com/s/mani>, (10.02.2019)

<sup>253</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 59.

<sup>254</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 358; Karahasan, *a.g.e.*, s. 28; Özbek, 2010, *a.g.e.*, s. 99.

<sup>255</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 94-97; Emnalar, *a.g.e.*, s. 358; Kaynar, *a.g.e.*, s. 108; Ketene; *a.g.e.*, s. 102; Uğurlu, *a.g.e.*, s. 227; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 49; Karahasan, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>256</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 13; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 26.

buradan gelmektedir: Maniler aşağılanmış, küçük görülmüş yani hor görülmüş bir tarz olduğu için “hor edebiyatı” anlamında hoyrat denilmiş ve o dönemki insanlarda bunun sanat değerini yükseltmek için bu manileri mûsiki ile yoğurarak uzun hava şekline dönüştürmüş olabilir mi?

Mani tarzının dünya edebiyatı tarihinde özellikle de şark edebiyatında Türklere ait olduğu belirtilmiş, başka İslami edebiyatta ise bu tarza az rastlandığı ve bunlarında Türklerden etkilenecek yapıldığı hatta maninin Türklerdeki tuyuğ denilen şiir biçiminden alındığı ifade edilmiştir. Hatta bu şiir tarzının rubaiye benzediğini belirtenler de vardır. Bir edebi tür olan tuyuğun nağmeli biçimde söylenmesine koşuk denildiği buna binaen hoyrat ve manilerin yanı sıra koşma ve türkülerin de koşuktan meydana gelmiş olabileceği aktarılmaktadır. Özetle söylemek gerekirse âşık tarzının ve mani türünün meydana gelmesinde tuyuğların cinaslı ve hece veznine yakın olanlarının önemli rol oynadığı belirtilmektedir. Hoyrat ve manilerin halkın gerçek zevkini okşayan tuyuğ ve koşuklardan sadeleştirildiği ve tesiri daha büyük olan kısa dörtlükler yazma ihtiyacından doğduğu söylenmektedir. Hatta 14. yy’da yaşamış şairlerden Nesîmî’nin cinasa oldukça önem verdiği mani şeklinin ise Nesîmî’nin yazmış olduğu tuyuğlardan bulunduğunu düşünmenin mümkün olduğu aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra Türk ve Dünya edebiyatında önemli bir yeri olan Kerkük’lü olduğu iddia edilen Fuzûlî’nin de maniler yazdığı söylenmekte ve hatta “Güle naz, güle naz/ Bülbül eyler güle naz / Girdim dost bahçasına / Ağlayan çok gülen az” hoyratının Fuzûlî tarafından yazıldığı bölgedeki halk tarafından dile getirildiği belirtilmektedir.<sup>257</sup>

Hoyratların mûsiki sanatı bakımından ilk ortaya çıkış tarihinin bilinmediği fakat Abdulkadir Maragî devrine hatta ondan daha öncesine kadar uzandığı ve Kemal Tevrizi (Tebrizi) çağına ulaşabileceği özellikle vurgulanmıştır. O zamanki hoyratların şimdiki bilinen dörtlüklerden farklı şiir türleriyle icra edildiği belirtilmiştir. Bu bilgi ışığında değerlendirecek olursak hoyratların mani veya cinaslı mani dörtlüklerinden olma zorunluluğu yoktur diyebiliriz. Bu düşüncemizi aktardıktan sonra konuya devam edecek olursak Ata Terzibaşı, Iraklı tarihçi Abbas-el Azzâvî’den naklen Kemal Tevrizi’nin icat ettiği bir nağme olduğunu, bu nağmenin uzun hava şeklinde icra edildiğini aktarmış, bununda hoyrat unsurlarını içinde barındıran hatta ona temel teşkil eden bir taslak oluşturduğu fikrini ortaya koymuştur. Hoyratların günümüz şekliyle

<sup>257</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 98-117; Özbek, *a.g.e.*, 2010, s. 99.

geçmişinin en az üç yüz yıllık bir geçmişi olduğu, eski kaynaklarda ise hoyratlarla ilgili pek fazla bilgi olmadığı belirtilmiştir. Bunun yanında hoyratların tarihi seyri ve gelişimi kendi içinde değerlendirilirse kökeninin Irak Türklerinde olgunlaştığı ifade edilmektedir. Fakat bu verilerin sadece Irak'ta değerlendirilmesi bize göre yeterli değildir. Nitekim Irak hoyrat ve manilerine en yakın tarzın Azerbaycan mûsikisinde olduğu ileri sürülmektedir. Hatta Azerbaycan'da hoyrat ve mani karşılığı olarak “bayatı” kelimesinin, taganni (nağme) olarak da “mahnı” kelimesinin kullanıldığı belirtilmiştir. Buna göre Irak ile Azerbaycan arasında bu kadar yakın bir kültürel ilişki varsa mûsiki anlamında da hoyratların Azerbaycan mûsikisinde kökeni olup olmadığı tek başına bir konu olarak araştırılmalıdır.<sup>258</sup>

Mûsiki anlamda hoyratları inceleyecek olursak, yapılan araştırmalar neticesinde karşımıza bir takım problemler çıkmaktadır. Örneğin; Ata Terzibaşı, sanat mûsikisi makamlarının ham madde olduğunu, Irak makamlarının da bu ham maddeden yapılan bir mamul olduğunu hatta ülkemizdeki gazel tarzının da yine bu ham maddeden yapılmış bir mamul olduğunu söylemektedir. Buna ek olarak Irak dolaylarında hoyrat adı verilen ve yüzyıllardır uzun hava tarzında icra edilen bu ezgiye makam adı verildiği belirtilmektedir. Bu açıklamaya göre hoyrat sanat mûsikisi makamlarından üretilen bir mamul makam ise gazelde aynı şekilde bir mamul makamdır.<sup>259</sup> Fakat gazel bir edebi türdür ve gazele makam demek doğru bir ifade değildir. Mûsiki olarak icra edilen gazeller ise bir icra tavrı ve üslubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu tavrı ve üslubu belirleyen icracının kendisidir. Bununla birlikte eğer bir gazel ezgisel bir biçimde icra edilecekse makamı ayrıca ifade edilmektedir. Örneğin; Hicazkâr gazel denir. Ayrıca Terzibaşı, hoyratlara bazı yerlerde makam, bazı yerlerde usûl (okuyuş tarzı), bazı yerlerde de taganni (nağme) demiştir. Bu üçünün aynı şey olmadığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu üç kavramın aynı şeymiş gibi ifade edilmesi bu kavramlar arasında kargaşaya sebep olmaktadır. Bunun yanı sıra bazı araştırmacılar Elazığ'daki bazı hoyrat diye bilinen uzun havaların hoyrat olmadığını söylemekte bunların giriş ve ara sazlarının usûllü ve ritmik olması sebebiyle divan olduğunu belirtmiştir. Buna “Ne

<sup>258</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 39, 40-43, 131.

<sup>259</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 142.

mestim, ne mestim” isimli uzun hava örnek olarak verilebilir.<sup>260</sup> Görüldüğü gibi farklı bölgelerdeki hoyrat tanımları da tam olarak birbirini tutmamaktadır.

Yukarıda vermiş olduğumuz açıklamaların yanı sıra mûsiki kavramı açısından mûsikişinasların da hoyratlar konusunda ihtilaf içinde olduğu belirtilmektedir. Kimi mûsikişinasların hoyratları tam manasıyla makam olarak kabul ettiği ve bunlara örnek olarak da Kerkük Muhalifi, Beşiri ve Ümergele hoyratlarının verilebileceği, kimsinin bu hoyratları şube veya perde hatta küçük makam olarak saydığı belirtilmiştir. Bunların dışında bir kısmının da hoyrat tarzını makamdan ayrılan bir dal veya kol olarak kabul ettiği, örneğin; Muhalif Hoyratı’nın Segâh makamından, Beşiri’nin Rast makamından vb. çıktığını söylemekte olduğu hatta bazı hoyratların birbirinden türetildiği örneğin; matarı usûlünün ümergele usûlünden çıktığını söyledikleri aktarılmaktadır. Bunların yanı sıra Araplar Ümergele, Beşiri, Kerkük Muhalifi havalarını Irak Makamları olarak tanımlarken Türkmenlerin bunları hoyrat tarzına giren ezgiler olduğunu söyledikleri ifade edilmektedir.<sup>261</sup>

Daha önce belirttiğimiz gibi Terzibaşı, hoyratlara bazı yerlerde makam, bazı yerlerde usûl (okuyuş tarzı), bazı yerlerde de taganni (nağme) demiştir. Fakat bu şekilde farklı isimlendirmeler yapmasına rağmen hoyratların uzun hava sınıfına dâhil serbest ağız kalıplarıyla icra edilen bir çeşit taganni olduğunu belirterek bu icra tarzının 24 farklı çeşidi olduğunu belirtmiştir. Bu 24 farklı çeşide usûl denildiğini ve bunların teknik açıdan sanat mûsikisi makamlarıyla bağdaşmasına rağmen halkın bunları sanat mûsikisi makamlarından ve hatta Irak makamları dedikleri makamlardan bile ayrı tutarak kendi öz makamları saydıklarını belirtmiştir. Ayrıca hoyratların halka mal olmuş özel melodik seyir ve hareket özellikleri olduğunu ve bunlarında halk mahsûlleri olarak düşünülmesi gerektiğini ifade etmiştir.<sup>262</sup> Fakat sanat mûsikisi ile halk mûsikisini makamsal olarak böyle ayrı bir şekilde düşünmek bize göre hatalıdır. Bu düşünce aklımıza Cinuçen Tanrıkorur’un “*Sanat müziğinde halk mı yok, halk müziğinde sanat mı yok?*” söylemini getirmektedir.

<sup>260</sup> Okan Şahin, *Divan-Hoyrat Farkından Hareketle Elazığ-Harput Yöresi Müziğinde İsimlendirme Hatası Olduğu Düşünülen 5 Eser Üzerinde Edebi Ve Müzikal Açıdan İnceleme*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2013, s. 10.

<sup>261</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 143, 146.

<sup>262</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 144, 145.

Yaptığımız araştırmalara göre hoyrat icracıları ve dinleyicileri belli başlı hoyrat yorum çeşitlerini benimsemiş, bu yorum çeşitlerini de usta çırak ilişkisi içerisinde nesilden nesle aktararak bunlara usûl (makam) demiştir. Tespitlerimize göre Kerkük'te hoyrat usûlleri denilen icra tarzları şu şekilde:

1. Muhalif, Segâh, Bayatı vb. gibi klasik mûsiki makam adlarıyla,
2. Ümergele, İskenderi, Malallah, Şerife, Memeli, Muçıla, Nobatçı, Dellihasani gibi şahıs adlarıyla,
3. Karabağ, Kerkük vb. gibi yer adlarıyla isimlendirilmiştir.

Hoyratların en olgun devrinin 19. yy. olduğu ifade edilmiş ve bu zamanda iyi yetişmiş çok sayıda hoyrat icracısı olması sebebiyle bazı hoyratların bu şahıslara mal edildikleri için bu isimlerle anıldığı belirtilmiştir.<sup>263</sup> Yani bu kişilerin kendine has yorumlarından ötürü onların ismiyle anılır olmuşlardır. Nitekim buna benzer örnekleri başka yerlerde de görmekteyiz. Örneğin; Diyarbakır yöresinde Minare Uşşığı, Cembelli Makamı gibi makam isimlerinden bahsedilmektedir. Bu makamların ne olduğunu yöre sanatçılarına sorduğumuzda Minare Uşşığı'nın tanımını "Uşşak makamının minare ağzıyla icrasıdır" şeklinde cevap verdiklerini, Cembelli'nin ise Ayşe Şan'ın seslendirdiği "Cembeliye mın lori" isimli Kürtçe uzun havadan alındığını ve buna örnek olarak da Celal Güzelses'in "Yâr yaradan kan akıyor yaradan" isimli uzun havayı örnek verdiklerini görmekteyiz. Bunun yanı sıra "Bağlaraltı" isimli bir hoyrattan bahsedilmekte ve bunun makam olduğu söylenmektedir. Daha çok "bağ", "bağlar" ifadeleri kullanıldığı için bu ismin verildiği, yöre olarak da Diyarbakır ve Erzincan yörelerinde icra edilen bir makam olduğu ifade edilmiştir.<sup>264</sup> Buna karşın Diyarbakır'da uzun süre yaşamış biri olarak ben böyle bir isimle anılan uzun hava türüne veya makam adına hiç rastlamadım. Hatta emin olmak için Diyarbakır'lı mahalli sanatçı Hayri Yoldaş ile yapmış olduğum telefon görüşmesinde kendisine bunu sorduğumda, "Diyarbakır'da içinde "bağ", "bağlar" kelimesi geçen uzun havalar var, eskilerde böyle bir kategoriye ayırmış olabilirler ama ben böyle bir uzun hava makamı ismi duymadım" dedi.

<sup>263</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 133.

<sup>264</sup> Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 38; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 51.

Bu bilgilerden yola çıkarsak bir makamın salt ismini değiştirmekle o makamın farklı bir makam olduğunu söylemek anlamsızdır. Ayrıca aynı usûl (makam) ismiyle kullanılmış olmasına rağmen birbirinden tamamen farklı makam seyirleri olduğu söylenen hoyratlar da vardır. Örneğin “Kesük” ve “Beşiri” isimli hoyratların yöreden yöreye değişen makam seyirleri olduğu Şanlıurfa, Elazığ ve Kerkük’te yaygın olan kesük ve beşirinin bu yörelerde birbirinden farklı makamlarda icra edildiği belirtilmiştir.<sup>265</sup> Bunun yanında “Kürdi Hoyrat” denilen hoyratların da “Gerdaniye” makamında olduğunu, “kürdi makamı” ile hiçbir ilgisinin olmadığını ve hiçbir şekilde “kürdi” sesi olan “si bemol” perdesine basmadığını tespit ettik.

Irak dolaylarında yüzyıllardır uzun hava tarzında icra edilen ve hoyrat adı verilen bu ezgilere makam adı verildiği belirtilmiştir. Bu ezgi tarzının birçok çeşidinin olduğu, bunun da en çok beş fasıla ayrıldığı söylenmektedir. Bu fasılların ise Bayat, Hüseyni, Hicaz, Rast ve Neva olduğu ifade edilmektedir. Bu fasılların:

|                      |                                                                            |
|----------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| <b>Bayat Faslı</b>   | Bayat, Narî, Mahmudî, Segâh, Muhalif, Hililâvi, Bacallan                   |
| <b>Hüseyni Faslı</b> | Hüseyni, Deşt-i Acem, Bayat-ı Acem (Acem Bayatı), Ervah, Elezber (Arazbar) |
| <b>Hicaz Faslı</b>   | Hicazdivan, Koryat (Hoyrat), Aribun Arab, İbrahimi, Hüseyni                |
| <b>Rast Faslı</b>    | Rast, Şarkî Isfahan, Mansuri, Açuç Hicaz, Hanabat, Cüburi                  |
| <b>Neva Faslı</b>    | Neva, Miskin, Saba, Karyebaş (Kayabaşı)                                    |

Makamlarından oluştuğu açıklanmaktadır. Ayrıca bu beş fasılda olmayan başka makamların da var olduğu, Bunların; Eviç, Tiflis, Mesnevî, Medmi, Gülgülü, Ümergele, Katar, Çargâh, Aydın, Saidî, Müberka, Zanburî, Aşiran Acem, Kerkük Muhalifi, Şarkî Dügâh, Cemmalî, Deştî, Halvetî, Pençgâh, Hekimî, Behravî, Urfa, Raşidî, Beşirî, Humayun, Nevruz Acem isimli makamlar olduğu belirtilmiştir. Verilen bu makamları, yukarda belirtilen makamlar kümesinde olmamasına rağmen bu beş faslın meyanında taggani etmenin mümkün olabileceği belirtilmiştir. Ayrıca bu makamların sanat mûsikisi makamlarından ayrı olarak uzun hava tarzında icra edilen halk ezgileri olduğu ifade edilmiştir.<sup>266</sup> Fakat bunların klasik mûsiki makamlarından ne gibi özelliklerle

<sup>265</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 160; Özalp, *a.g.e.*, s. 430.

<sup>266</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 140, 142.

ayrıldığı net bir şekilde belirtilmemiştir. Yukarıda verdiğimiz gibi salt halk mûsikisi ile sanat mûsikisinin farklı köklerden gelmiş olduğunu ispat etmek için bu ve benzeri sistematik olmayan makam isimlendirmelerine ülkemizde de rastlamaktayız. Araştırmalarımız neticesinde halk mûsikisi ile sanat mûsikisinin sürekli olarak bir yarışa tabi tutulmakta olduğunu gördük. Fakat biz aynı kökten gelmiş bu iki icra tarzını sürekli olarak bir yarışa tabi tutan anlayışı doğru bulmuyoruz. Ayrıca bazı araştırmacılar hoyrat uzun hava tarzının zemin, miyan ve kararı olan bir ezgi olduğunu ifade etmiş fakat bunun bir makam kalıbına bağlı olmayacağını belirtmiştir. Bazı araştırmacılar ise “hoyrat ayağı, hoyrat makamı, hoyrat dizisi” kavramlarını kullanmanın hatalı olduğunu belirtip bunun yerine hoyrat üslubu ve hoyrat ağzı demenin daha doğru olduğunu vurgulamaktadır.<sup>267</sup> Hoyratların bir makam kalıbına bağlı olmayacağı cümlesinden şöyle bir anlam çıkmaktadır: Sanki hoyratlar öyle ezgi motifleriyle işlenmiş ki mûsiki makamlarından hiçbirinin seyir özellikleri bunu karşılamamaktadır. Bu sebeple biz bu görüşe katılmıyoruz.

Kerkük yöresine ait uzun havalara halk hoyrat adını vermiş, bu hoyratları klişeleşmiş farklı taganni (nağme) tarzlarına göre 20’den fazla kategoriye ayırmış ve bunlara usûl demiştir. Fakat bu icraların 22 tanesinin günümüze kadar geldiği görülmektedir. Bunlar: “Muhelif, Beşirî, Nobatçı, İskenderî, Muçıla, Yêtimî, Ümergele, Malallah, Şerife, İdele, Yolçı, Memeli, Mazan, Kesük, Darmankâhâ, Matar, Kesük matar, Karabağı, Atıcı, Delliheseni, Kurdo (Kürde), Kızıl” usûlleridir. Bunların hemen hepsi ayrı ayrı belli şahıslara isnat edilmiş ve o şahısların eda, tavır, üsluplarına göre kategorilere ayrılmıştır. Bizim anladığımıza göre buradaki ayrışma sistematik bir makam mantığına göre değil de söyleyiş biçimine yani kişi yorumuna göre farklı isimlendirmeler almıştır. Nitekim Ata Terzibaşı’nın ifadeleri de hoyrat usûllerinin her birinin kendine özgü nağmeleri olduğunu söylediğini, bu nağmelerin ise hepsinde sesin alçalıp-yükselmesi, uzayıp-kısalması, yumuşayıp-sertleşmesi gibi yorumsal öğeler olduğunu görmekteyiz.<sup>268</sup> Yukarıda bahsettiğimiz usûl diye tabir ettikleri bu icra tarzlarının 19. yy’da en olgun devrini yaşamasına rağmen bu dönemde yeni bir hoyrat usûlü icat edilmediği belirtilmektedir. Her ne kadar İskenderi, Malallah ve Şerife usullerinin bu dönemde icat edildi söylene de bunların daha eski zamanlara ait olduğu ifade edilmektedir. Fakat son zamanlarda adına “Kürdo” veya “Kürde” hoyratı denilen

<sup>267</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 108.

<sup>268</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 147-158.

yeni bir hoyrat icad edildiği belirtilmiş, bunun da 1. Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre önce Yasin Bağvan tarafından Şanlıurfa dolaylarından getirildiği ve bu şahsın ismi ile bütünleştiği için Kerkük'te bu hoyrata "Yasine Kurdosu" denildiği söylenmektedir.<sup>269</sup>

Ata Terzibaşı hoyratların her makamda icra edilemeyeceğini, edilse bile bunların hoyrat unsurlarını tamamen barındırmış olması gerektiğini söylemiştir. Bu şekilde bir hoyrat olursa bunun da yeni bir usûl olacağını belirtmiştir.<sup>270</sup> Bize göre bu çelişkili bir ifadedir. Çünkü her makamda icra edilemeyeceğini söylemek kesin bir ifadedir. Eğer her makamda icra edilemeyecekse hoyrat unsurlarını içinde tamamen barındırsa da belli başlı makamlar dışında hoyrat olamaz. Fakat biz bunu doğru bulmuyoruz. Çünkü bu yeni üretilebilecek hoyratları, eski hoyratların alanına sıkıştırmak ve yeni üretimlerin önünü kesmektir. Buna karşın Terzibaşı, Anadolu'da halk mûsikisi sanatkârı olan Necati Başara ile yaptığı görüşmede Necati Başara'nın hoyratların da gazeller gibi her makamda icra edilebileceğini ileri sürdüğünü ve Şedaraban makamında icra ettiği bir havayı hoyrat gibi söylemeye çalıştığını fakat başarılı olamadığını ifade etmiştir.<sup>271</sup> Fakat bu başarısızlığın sebebinin ne olduğunu açıklayıcı bir biçimde ortaya koymamıştır. Burada karşımıza şu soru çıkmaktadır. Acaba daha önceden şedaraban makamında bir hoyrat söylenmediği için ve bu makamdaki bir hoyratı ilk defa dinlediği için bu hoyrat denemesinin Terzibaşı'na farklı gelmiş olma ihtimali yok mudur? Çünkü onun Necati Başara'yı başarısız bulması, bu başarıyı açıklayıcı bir biçimde belirtmediği sürece öznel bir yorumdan öteye gidememektedir. Bilindiği üzere halk mûsikisi eserleri bir sanatkâr tarafından halka sunulur. Halk bu eseri beğenir ve benimserse o eser uzun zaman boyunca halk tarafından dinlenir ve icra edilir. Acaba Necati Başara şedaraban makamında söylemiş olduğu bu hoyratı, daha da geliştirip hoyrat üretiminin zirvede olduğu bir dönemde yapsaydı, halk bunu beğenseydi ve bu eseri örnek alıp aynı makamda yeni hoyratlar üretselerdi o zaman Terzibaşı'nın vermiş olduğu bu 20'den fazla hoyrat usûlüne bir tane daha eklenip Başara usûlü isminde bir hoyratın doğma ihtimali olmaz mıydı?

Kerkük dışında da hoyratların bu tarz makam denilen farklı okuyuş tarzlarına ayrıldığı belirtilmektedir. Şanlıurfa dolaylarındaki bir hoyrat icracısı olan Halil Biner'den nakledildiğine göre Şanlıurfa dolaylarında bilinen hoyrat usûllerinin

<sup>269</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 134.

<sup>270</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 145.

<sup>271</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 145.

(makamlarının) “Dik Hoyrat”, “Beşirî”, “Hüseynî”, “Irak”, “İsfahan”, “Kesik” isimleri olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca Ata Terzibaşı’nın 1973 yılında Mehmet Özbek ile yapmış olduğu görüşmede Mehmet Özbek’in Urfadaki hoyrat ve uzun havaların “Beşirî”, “Mesnevi”, “İbrahimî”, “Nevruz”, “İsfahan”, “Irak”, “Muhaliif”, “Kürdo”, “Acem”, “Yayla Mayası” olduğunu söylediğini aktarmaktadır.<sup>272</sup> Ayrıca bunlara ek olarak “Bohçacı”, “Galata”, “Kesik” isimleri ile zikredilen hoyratlar olduğunu söyleyenler de vardır.<sup>273</sup> Elazığ’da ise yine hoyratların çeşitli olduğu ve bunların “Şirvan Hoyratı”, “Bağrıyanık Hoyratı”, “Kürdili Hoyrat”, “Kesik Hoyrat”, “Beşiri Hoyrat”, “Muhaliif Hoyrat” gibi makam diye tabir ettikleri hoyrat çeşitleri olduğu belirtilmiştir.<sup>274</sup> Türkiye’deki bu hoyratlar ile Kerkük hoyratlarının arasında benzerlik olsa da Kerkük hoyratlarının kendine has sözleri ve icra tarzları olduğu söylenmekte ve bunun da diğer hoyratlardan ayrılması için önemli bir özellik olduğu vurgulanmaktadır.<sup>275</sup> Fakat ne gibi bir sözel ve mûsiki farkın olduğu örneklendirilmemiştir. Gerek coğrafi gerekse kültürel nedenlerden ötürü illa ki bazı farklılıklar olacaktır. Fakat bu neticeyi değiştirmemektedir.

### 2.5.1. Hoyratların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Sözleri 4+3, 3+4, 5+2, 2+5 iç yapılanmalı 7’li hece ölçüsü ile yazılmıştır.<sup>276</sup> Nadiren 8’li hece kullanılsa da bunun yanlışlıkla olduğu belirtilmiştir. Dört dizeden oluşan hoyratların ilk dizesi eksik hecelidir. İlk dizedeki söz veya söz grubu sonraki dizelere ayak verir. Ayaklar söylenişi birbirine yakın veya aynı ama anlamları farklı sözcüklerden seçilir.<sup>277</sup> Dört dizeden oluşan hoyratlarda birinci, ikinci ve dördüncü dizeler kafiyeli fakat üçüncü dizeler serbesttir. Kafiyelerinin genellikle cinaslı olması türün en belirgin özelliklerindendir.<sup>278</sup> Cinas olmayan hoyratlarda vardır.<sup>279</sup>

<sup>272</sup> Terzibaşı, a.g.e., s. 160-161.

<sup>273</sup> Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 27.

<sup>274</sup> İlhan Akdeniz, “Harput ve Elazığ’da Müzik” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 1998, S. 4, s.11.

<sup>275</sup> Ketene, a.g.e., s. 106.

<sup>276</sup> Terzibaşı, a.g.e., s. 63; Hoşsu, a.g.e., s. 25.

<sup>277</sup> Hoşsu, a.g.e., s. 25-26.

<sup>278</sup> Hoşsu, a.g.e., s. 25-26; Figân Karahasan; Temel Hakkı Karahasan, *Notalarıyla Duygu Dolu Gönül Sesi Türkülerimiz*, Göksu Ofset Matbaacılık, İstanbul 2006, C. 1, s. 24; Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 366; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 337; Necat Çetin; Bingül Binici, *Kerkük Yöresi Türkülerimiz (Bir derleme denemesi)*, İzmir 2017, s. 2.

<sup>279</sup> Emnalar, a.g.e., s. 360; Karahasan, a.g.e., s. 28.

- Hoyratların kafiye düzeni: “AABACAÇADA” biçiminde olur. Yani Hoyrat dizelerinin sayısı dörtten fazla olursa ayak dışındaki tek sayılı diziler serbest, çift sayılı diziler ise ayak ile kafiyelidir.<sup>280</sup>
- Cinas sanatı dışında Teşbih, Mecaz, İstiare, Telmih, Tevriye, Tenasüp, İntak ve Teşhis sanatları da hoyratlarda ustalıkla kullanılmıştır.<sup>281</sup>
- Erkekçe ifadelerinden ötürü genellikle erkekler tarafından icra edilir. Bazen iki sanatkâr tarafından karşılıklı atışma Şeklinde icra edilir ve bu daha coşkulu bir hava yaratır.<sup>282</sup> Hoyrat atışmalarında rakip hangi usûlden söylese ve diğer rakipte aynı usûlden karşılık veremezse yenilmiş sayılır. Ayrıca hoyrat icracısı çok sayıda hoyratı ezbere bilmelidir. Çünkü söylenen hoyrata uygun karşılık veremezse mağlup olur.<sup>283</sup>
- Hoyratlar diğer uzun havalara göre daha özgür, sert ve kuvvetli bir şekilde tiz seslerde icra edilir. Dört veya beş ses içinde seyreden hoyratlar olduğu gibi onbir ses içinde seyreden hoyratlarda vardır. Böyle geniş ses aralığına sahip hoyratlar:, halkın, baştan sona doğru Elazığ’da; “kalkma, aşma, çıkma, yıkma (ezme)”,<sup>284</sup> Kerkük’te; “Kahmah (Başlamak), Miyan, Karar ya da Kapamak, Karargah ya da Kilik” adını verdikleri sözel bölümlerden önce çalınan hareketli ve usûllü belli birkaç mertebeli ezgilerle desteklenir ve zenginleşir. Bu hareketli çalgısal bölümlerin sonunda ezgi puandorg ile biter ve uzun havanın giriş sesi gösterilerek uzun havaya girildiği söylenmektedir.<sup>285</sup>
- Hoyratla ezgiyle söylenirken ilki dışındaki dizelerin 7’li hece ölçüsü “miyan” adı verilen katma sözlerle bozulur. Başta, ortada ve sonda kullanılan miyanlar birbirinden farklıdır. Başta ve ortada kullanılan miyanlar birkaç kelimeden oluşurken sondaki miyanlar birkaç dizelik düzenli sözlerden oluşur.<sup>286</sup>
- Hoyratlar icra edilirken insan ağzının neredeyse tümünün kullanıldığı ifade edilmiştir ve ağız bölgelerinin şunlar: “Dil, diş, dudak, diltik (küçük dil),

<sup>280</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 64; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 48; Karahasan, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>281</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 360; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 49; Karahasan, *a.g.e.*, s. 28.

<sup>282</sup> Hoşsu, *a.g.e.*, s. 25; Emnalar, *a.g.e.*, s. 358-359.

<sup>283</sup> Çetin; Binici, *a.g.e.*, s. 2.

<sup>284</sup> Hoşsu, *a.g.e.*, s. 26; Emnalar, *a.g.e.*, s. 360; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 50.

<sup>285</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 360; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 51.

<sup>286</sup> Hoşsu, *a.g.e.*, s. 26; Emnalar, *a.g.e.*, s. 360.

damak, boğaz, gırtlak, avurt (yanakların iç kısmındaki boşluk), ağız kenarları” olduğu belirtilmiştir. Bu unsurların hoyrat icrasında önemli rol oynadığı, hoyrat söylerken “ağız dolusu” kullanıldığı ve bu şekilde icra edilmesi gerektiği ifade edilmiştir.<sup>287</sup>

- Ata tarzıbaşı: Buna miyan demektirler. Bu miyanlar başta ortada ve sonda olmak üzere 3 ayrı şekilde okunur.

**a) Başta:** En çok kurdo, delliheseni ve malallah usûllerinde “ah”; iydele usûlünde “gözüm”; kesük usûlünde “dad”, “bavanım”; muhalif, yetimî ve matarı usûllerinde “bava bugün”, “dede bugün”; şerife usûlünde “dedem dedem dedem”; yolçı usûlünde “ağam ağam”; muçıla usûlünde “zalım zalım”; nobatçı usûlünde “ulan ulan ulan”; Ahmed dayı’da “ya fâyn”; ümergelede “la billa neynim” sözcükler örnek olarak verilebilir. Miyansız olup kendi sözleriyle başlayan usûller de vardır.

**b) Ortada:** En çok kurdo usûlünde “az buçığ esmerim”, “kadan men alım”, “fıdan men olum”; iskenderi usûlünde “ay ay dedekem oğlı”; iydele usûlünde “mine boylım”, “evi yanmış”; Beşiri usûlünde “müsülmanlar”, “gözlerim”, “menim ağam”, “özinnen bihaber”, “yeri dinive dönüm”, bes men özüm”; muçılada “mine boylım, senem gözlüm”; “muhalifte “gözlerim ağam, gözlerim paşam”, “mine boylım”; dellihesenide “dad ey dad ey, kâfir ey”, kesük usûlünde “yuvav dağılsın”

**c) Sonda:** Kesük usûlünde “dad ağam, dad ümrüm dad”; nobatçı usûlünde “vay ağam vay ah, dad ağam dad” vb. gibi katma sözler kullanılır. Fakat bazı usûllerin sonu kendi metin sözleriyle okunduğu belirtilmektedir.<sup>288</sup>

- Bunun dışında bazı araştırmacılar “kardeş bugün”, “baba bugün”, “zalım zalım”, “ah hele zalım”, “ah balam”, “azizim”, “mine boylum”, “gülüm”, “gözüm”, “taman (hani, hani ya anlamında)”, “ağam ağam”, “aman aman alıvdan hiç bilmem hara geldim”, “ağam oğul”, “valla he gurban”, “aman zalım”, “zalım”, “zalım hayın nedim”, “ah hele” gibi terennümleri de örnek olarak vermiştir.<sup>289</sup>

<sup>287</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 148.

<sup>288</sup> Terzibaşı, *a.g.e.*, s. 162-163; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 49; Emnalar, *a.g.e.*, s. 360.

<sup>289</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 360; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 49.

Bunların dışında bizim de 38 adet Hoyrat uzun havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Farklı makamlarda icra edilirler.
- Tiz seslerde icra edilirler. Genellikle karar sesinin 1 oktav tizinden icra edilir. Fakat pest olarak da icra edilirler.
- Feleğe, başına gelen kötü talihe isyankâr bir yapısı vardır. Bu sebeple sert bir üslup özelliği gösterir.
- Kafa sesine çarpmalar yapılır ve bu çok sıkça kullanılır. Bunun dışında ses dalgalanmalarıyla başlayan nağme yavaş yavaş hızlanarak trile dönüşür fakat bu triller kısa olur.
- Kerkük, Şanlıurfa, Elazığ ve Diyarbakır hoyratları arasında bazı üslup ve tavır farklılıkları görülür. Şanlıurfa'dakilerin barak yöresi ve kendi müzikal kültürlerinin ve yörede çalınan sazların etkisiyle; Elazığ ve Diyarbakır'dakilerin ise kendisi ve çevre illerin müzikal kültürlerinin ve yörede çalınan sazların etkisiyle kısmen değişikliğe uğradığını düşünüyoruz. Fakat bu uzun hava çeşidinin en köklü ve öz olanının Kerkük olduğu kanaatindeyiz. Üslup ve tavır yönünden Kerkük ve Şanlıurfa kendi arasında benzerlik gösterdiği, Diyarbakır ve Elazığ hoyratlarının kendi arasında benzerlik gösterdiği söylenebilir. Fakat bu yörelerdeki hoyratların üslup, tavır ve icra yönünden birbiriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları başlı başına bir araştırma konusudur.
- Diyarbakır ve Elazığ'daki hoyratlarda müezzinlerin icra tarzı görülmektedir. Bunun sebebi ise bu bölgedeki en iyi uzun hava icracılarının ayrıca müezzinlik de yapmalarıdır.
- Genellikle tenor ses karakterine sahip hanendeler tarafından icra edilirler.
- Her yörenin hoyratında kendi yöresel ağız özellikleri görülür.
- Kısa kısa çarpmalar yapılabilir.
- Tiz seslerden başlayıp kademe kademe ve sindire sindire karara doğru gider.
- Bazen de ritmik bir türkünün arasında söylenir ve hanende uzun havayı icra ederken türkünün aranağmesi düşük sesle aynen çalınmaya devam eder. Bu türküler genellikle 10/8'lik türküler olur.

- Elazığ'dakilerde klarnetin, Diyarbakır'dakilerde kemanın, Kerkük ve Şanlıurfa'dakilerde ise bağlamanın uzun hava icracılarının sesleri, okuyuş tarzları, tavır ve üslupları üzerinde etkileri belirgin bir biçimde görülmektedir.

### 2.5.2. Hoyratların Çalgısal İcra Özellikleri

- Ülkemizde hoyratlara eşlik sazı olarak genellikle bağlama kullanılırken kanun, ud, klarnet eşliğinde de söylenir hatta Elazığ ve Kars'ta davul, zurna eşliğinde de söylenir. Kerkük'te ise daha çok ud, keman, ney, kudüm, kanun ve dümbelek gibi çalgılar kullanılır.
- Bazı hoyratlarda klişeleşmiş ara ezgiler vardır. Bu tip hoyratlara saz eşliğinde söylenirken Ezgi aralarında bunlar çalınır. Saz olmadığı zamanlarda aynı ezgi ayağında türküler söylenir.<sup>290</sup>

Bunların dışında bizim de 38 adet Hoyrat uzun havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Genellikle uzun havanın ezgisine yakın bir açış yapılarak icra edilir. Fakat ara nağmesi ritmik olanlar da vardır. Ritmik ezgili hoyratlar başta Elazığ olmak üzere Diyarbakır, Şanlıurfa ve Kerkük'te de görülebilmektedir.
- Açışlar tıpkı maya açışları gibi sade, ağır ve pek fazla acelite gerektirmeyen, seri tezene atışları içermeyen fakat sert ve belirgin tezene vuruşları ile çalınır.
- Bağlamada klavye üzerindeki parmaklar ileri geri oynatılarak tıpkı kemandaki gibi vibrasyonlar yapılır.
- Birden fazla çalgı aleti kullanıldığı zaman birisi açış yaparken diğer sazlar dem tutar. Örneğin; Elazığ'da klarnet ile açış yapılırken diğer sazların dem tutması gibi.
- Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa ve hatta Kerkük'teki mûsiki topluluklarında ince sazlarda kullanılmaktadır. Özellikle ritmik ezgili uzun havalarda bu ritmik aranağmeler tüm çalgılarla birlikte çalınır fakat giriş bir çalgı ile gösterilir.

<sup>290</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 50; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 26-27; Kaynar, *a.g.e.*, s. 108-109.

## 2.5.3. Örnek Nota 1:

## BABA BUGÜN DAĞLAR YEŞİL BOYANDI

Kaynak Kişi : Abdulvahid KUZECİOĞLU  
Yöre : KERKÜK

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19 00:00:07:04

♩ = 100

00:00:09:14 00:00:12:00 00:00:14:09 00:00:16:19

5

00:00:19:04 00:00:21:14 00:00:24:00 00:00:26:09

9

00:00:28:19 00:00:31:04

13

00:00:33:14 00:00:36:00 00:00:38:09

15

00:00:40:19 00:00:43:04 00:00:45:14

18

00:00:48:00 00:00:50:09 00:00:52:19 00:00:55:04

21

Ba ba\_\_ bu gü\_\_ dağ lar ye\_\_

00:00:57:14 00:01:00:00 00:01:02:09

25

\_\_ şil bo\_\_ yan dı\_\_ Kim ya\_\_ tı kim o yan\_\_ dı\_\_

2

00:01:04:19

00:01:07:04

00:01:09:14



00:01:12:00

00:01:14:09

00:01:16:19

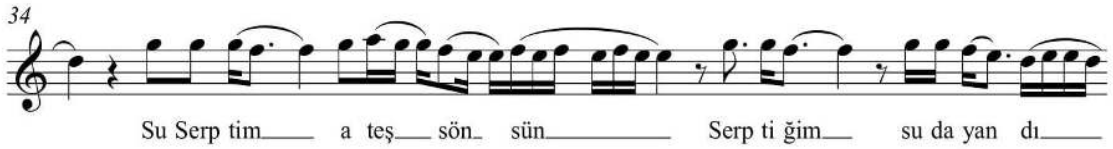


00:01:19:04

00:01:21:14

00:01:24:00

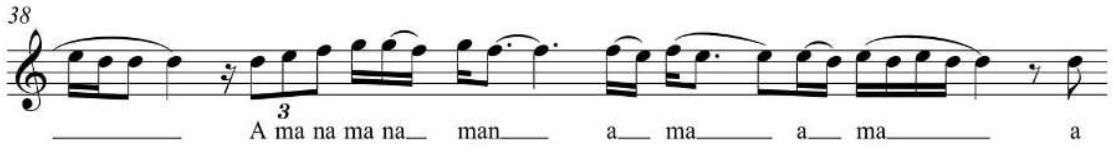
00:01:26:09



00:01:28:19

00:01:31:04

00:01:33:14



00:01:36:00

00:01:38:09

00:01:40:19



- 2 -

Baba bugün dağlar başı kar,  
Benzim sarı hulkum dar,  
Gözlerim anam her gelen benzim sorar,  
Bilmez kalbimde ne var.  
Aman (7) elivden  
Heç bilmem hare gidım.

- 3 -

Baba bugün yâr dağıdır,  
Sinemde yâr dağıdır,  
Başımda ğam yuvası,  
Dağıtsa yâr dağıdır,  
Kurbanam o zülfüne,  
Gün vurur yel dağıdır.  
Aman (7) di geh de bir hayranın olum.

## 2.5.4. Örnek Nota 2:

## BÖYLE BAĞLAR

Kaynak Kişi: Celal GÜZELSES  
Yöre : DİYARBAKIR

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19 00:00:07:04

♩ = 100

5

9

11

15

19

Böy\_\_\_\_\_ le\_\_\_\_

bağ lar a nam Yâr ba şını ey ey

böy le bağ la ey

2

00:00:55:04      00:00:57:14      00:01:00:00      00:01:02:09

24

Val la kuş uçmaz bül bül ötmez

00:01:04:19      00:01:07:04      00:01:09:14

28

Yı kıl sına na böyle

00:01:12:00      00:01:14:09      00:01:16:19      00:01:19:04

31

bağ lar ey ey Ye ni den vay vay ey

- 2 -

Güne düştüm anam...  
 Gölgeden güne düştüm ey... ey...  
 Valla Felek çarkın kırılın ey... ey...  
 Dediğin anam güne düştüm ey... ey...  
 Yeniden vay, vay ey... ey...

## 2.6. Mayalar

Maya'nın, kelime anlamı olarak bir şeyin oluşması için asıl ve gerekli olan madde, bir şeyin özü manasına geldiği ifade edilmektedir. Bazı araştırmacılar, bu kelime anlamının, bu uzun hava çeşidi ile ne derecede ilişkili olduğunun açıklanamadığını, bu sebeple türe verilen ismin kökeninin saptanamadığını belirtmiştir.<sup>291</sup> Buna karşın bazı araştırmacılar ise bu uzun hava tarzının ses genliği olarak sınırlı oluşu ve hüseyini makamının tüm doğal içeriğini kullandığı için “uzun

<sup>291</sup> Atınç Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 366.

havanın özü” manasında halkın bilinçli olarak bu ismi verdiğini belirtmektedir.<sup>292</sup> Bir başka tanıma göre ise “bir halk türküsü” olarak ifade edilmiştir.<sup>293</sup> Fakat maya bir halk türküsünden ziyade birçok halk türküsünü kapsamaktadır. Bunun yanı sıra Dede Korkut’ta “dişi deveye verilen ad” olarak isimlendirildiği aktarılmaktadır. Maya kelimesinin derleme sözlüğünde de birçok anlamı olduğu belirtilmekte ve bu kelimenin müzikle ilgili anlamlarının “Bir çeşit ezgi, gazel, uzun hava, mani, türkü” olduğu ifade edilmektedir.<sup>294</sup> Bazı araştırmacılar halk edebiyatından seçilmiş olan kıtaların yanık nağmelerle gazel tarzında icra edilmesine Doğu Anadolu’da maya, Orta Anadolu’da uzun hava, Batı Anadolu’da ise bozlak adı verildiğini açıklamıştır.<sup>295</sup> Fakat burada şu hatayı düzeltmek gerekir. Uzun hava Anadolu’daki serbest ağızla söylenen tüm türkülerin genel adıdır ve bozlaklar Batı Anadolu’da değil daha çok Orta Anadolu’da icra edilir.

Mayaların hece ölçüsü hakkında bazı araştırmacılar 7+4=11’li hece ölçüsünün kullanıldığını<sup>296</sup> söylerken, bazıları 8+3=11’li hece ölçüsü ile yazılan şiirlerin özel bir ezgi ile seslendirilmesinden oluşan bir uzun hava türü olduğunu<sup>297</sup> söylemekte, kimisi 7’li ve 11’li hece ölçüsünün<sup>298</sup>, kimisi ise 8’li hece ölçüsünün kullanıldığını<sup>299</sup> belirtmektedir. Bizim düşüncemize göre ise bu hece ölçülerinin tümü kullanılabilir. Böyle bir sınırlama yoktur. Çünkü Mayaların ayırt edici yönü daha çok müzikal yapısı ile alakalıdır.

Bazı araştırmacılar mayaların hece ölçüsünün 4+4+3=11 kalıbıyla söylenmiş uyak düzeni (aaab) şeklinde olan dört dizeli, tam ve zengin kafiyelerin kullanıldığı, cinassız halk şiiri biçimine dendiğini, sözlerinin ise tek söylenmiş dörtlükler halinde olabileceği gibi bu biçimdeki koşmalardan alınan dörtlüklerden de olabileceğini söylemektedir.<sup>300</sup> Bazıları ise maya güftelerinin 8’li hece ölçüsü ile yazıldığını söylemekte, kafiye düzenini ise mani şeklinde, ilk iki mısranın kafiye göstermek

<sup>292</sup> Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 173

<sup>293</sup> Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalara*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 57-58.

<sup>294</sup> Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 57.

<sup>295</sup> M. Ekrem Karadeniz, *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2012, s. 180.

<sup>296</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 367.

<sup>297</sup> Nazmi Özalp, *Türk Müsikiş Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, C. 2, s. 430.

<sup>298</sup> Ümit Kaynar, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996, s. 107.

<sup>299</sup> Karadeniz, *a.g.e.*, s. 180.

<sup>300</sup> Mehmet Özbek, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998, s. 131; Erdem İlkaz, *Türkiye Girmeden Önce*, BRC Basımevi, Ankara 2011, s. 35.

amacıyla düzenlendiğini ve asıl anlatılmak istenenin 3. ve 4. mısradaki olduğunu, âşıkların, icra edecekleri kıt'aları ya kendilerinin yazdığını ya da halk edebiyatındaki şiirlerden seçtiklerini ifade etmektedir.<sup>301</sup> Örnek olarak sözlerinin bir kısmı Dertli'nin aruz vezniyle yazmış olduğu şiirinden alınmış olan, Celal Güzelses'in icra ettiği, Kar mı yağmış Diyarbakır'ın dağına" isimli maya verilebilir.<sup>302</sup>

Türk halk mûsikisinde bir form olduğu belirtilen mayaların sözleri hece vezniyle yazılmış, uyak düzeni (aaab) şeklinde olan, dört dizeli maya adlı edebi türlerden oluştuğu fakat Anadolu kültüründe mûsiki açıdan öneminin bu şiirlerin kullanılmasıyla icra edilen uzun havalar olmasından ileri geldiği söylenmektedir. Halk mûsikisindeki hüseyini ayağı denilen "La-Mi" ses aralığında icra edildiği, "La" sesinden "Mi" sesine atlayıp "Re", "Do" sesleri güçlendirilerek "Sib<sup>2</sup>" kullanıldıktan sonra "La" sesinde karar yaptığı ve bu şekilde hüseyini beşli ile inici bir seyir gösterdiği bildirilmektedir. Mayaların mutlaka hüseyini makamında olması gerektiği vurgulanmakta, ayrıca ses genliğinin genellikle bir sekizliyi geçmediği hatta beşli içinde seyrettiği söylenmektedir.<sup>303</sup> Fakat mayaların mutlak surette hüseyini beşlisi içinde olması gerektiği anlayışının yanlış olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü yapmış olduğumuz araştırma neticesinde hicaz makamında olan mayalara da rastladık. Örneğin; Kaynak kişinin Neşet Ertaş olduğu "Zahidem" isimli hicaz makamındaki uzun havanın, bu sanatçı tarafından maya olduğu dile getirilmektedir. Bu türkü, Kırşehir yöresine ait bir türkü olması ve mayaların sıkça icra edildiği yörelerin dışında kalması sebebiyle yeterli delil teşkil etmeyebilir fakat buna benzer olarak mayaların yoğun olduğu bir diğer yöre olan Diyarbakır'da da Hicaz ve Muhayyer maya örneklerine rastladık. Örneğin; Vedat Güldoğan'ın "Diyarbakır Müziği ve Folkloru" adlı kitabında kaynak kişinin Celal Güzelses olduğu "Karşiki dağlar dumanından bükülür" isimli mayanın hicaz makamında olduğu,<sup>304</sup> "Garibem bu vatanda" isimli mayanın da muhayyer makamında olduğu<sup>305</sup> belirtilmektedir. Hatta Elazığ'da da "Cılgalı (Cığalı) Maya" isimli mayaların çoğunlukla bir oktavı aşan ses aralığına sahip olduğu ve muhayyer makamında icra

<sup>301</sup> Karadeniz, *a.g.e.*, s. 180.

<sup>302</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 108.

<sup>303</sup> Mustafa Hoşsu, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997, s. 29; Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yay., Ankara 2002, s. 337; Emnalar, *a.g.e.*, s. 367; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 173; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 131; Sertan Demir, *Kemaliye (Eğin) Yöresi Halk Müziğinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Sakarya 2007, s. 38.

<sup>304</sup> Vedat Güldoğan, *Diyarbakır Müziği ve Folkloru*, Kripto Yay., Ankara 2011, s. 556.

<sup>305</sup> Güldoğan, *a.g.e.*, s. 546.

edildiği aktarılmıştır.<sup>306</sup> Nitekim bazı araştırmacılar da mayaların çeşitli makamlarda olabileceğini söylemişlerdir.<sup>307</sup>

“Maya” kelimesinin Farsça’da “Mâye” kelimesinden geldiği belirtilmektedir. Türk halk mûsikisinde bir şekil olduğu ve asıl yapısı bakımından Orta Asya Türk mûsikisinde yaygın olduğu ve hatta bu şeklin esas yapısı itibariyle İspanyol halk mûsikisinde de bulunduğu, buradan da Latin Amerika’ya kadar yayıldığı aktarılmaktadır. Bu türün ise İslamiyet’in Avrupa’ya yayıldığı dönemde Arap egemenliği sırasında İspanyaya girdiği kabul edilmektedir. Fakat buralarda söylenen maya veya maya benzeri uzun hava çeşitlerinin herhangi bir örneğine bu tezi hazırlarken elimizde bulunan literatürde rastlayamadık. Fakat bu konunun sistematik müzikoloji çerçevesinde ayrı bir tez konusu olabileceğini düşünüyoruz. Bunun dışında asırlardır Türk kültüründen etkilenmiş Suriye halk mûsikisinde de maya tarzının görüldüğü söylenmektedir. Mayaların, Bedevilerin söylediği diğer uzun hava benzeri ezgilerden ayrıldığını söyleyen bazı araştırmacılar, Suriye’deki maya benzeri uzun havaların üslup bakımından Anadolu’dakilerle tamamen aynı olduğunu hatta arabesk bir karakter dahi alamadığını ifade etmektedirler. Buna örnek olarak da Lübnan’a ait “Erîdu, erîdu mahbûbî, uyûnû sûd kharrubî (İsterim, gözleri harrûb meyvesi kadar siyah olan sevgilimi isterim)” isimli Lübnan mayası verilmektedir. Bir uzun hava çeşidi olan mayanın, uzun havanın Anadolu’da kullanılan adı olduğu ifade edilmektedir. Fakat bize göre maya ifadesi tek başına tüm Anadolu’yu kapsamaz. Çünkü Anadolu’da bozlak, hoyrat vb. gibi çeşitler de uzun hava tarzıdır ve bunlarda uzun havaların Anadolu’da kullanılan adlarıdır.<sup>308</sup>

Mayaların Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yaygın olan bir uzun hava türü olduğu, özellikle Elazığ (Harput), Diyarbakır, Şanlıurfa, Sivas, Malatya, Erzincan, Eğin, Erzurum, Kars, Muş, Artvin Divrik, Zara ve Ağrı’da icra edildiği belirtilmektedir. Bunun yanı sıra Gaziantep’te de “Güveyi (Damat) Donatma” ritüeli yapılırken mayaların söylendiği aktarılmaktadır. Bazı araştırmacılar, bunun en güzel örneklerine Harput, Elazığ, Şanlıurfa, Diyarbakır ve Eğin yörelerinde rastlanıldığını iddia etmektedir. Fakat bu anlayışı doğru bulmadığımızı ifade etmeden geçemeyeceğiz.

<sup>306</sup> Say, *a.g.e.*, s. 337; Emnalar, *a.g.e.*, s. 367; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 173.

<sup>307</sup> Özalp, *a.g.e.*, s. 430.

<sup>308</sup> Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 45; Say, *a.g.e.*, s. 337

Çünkü güzellik kavramı kişiden kişiye göre değişen bir kavram olmasının yanı sıra bu yörelerde bulunan maya örneklerinin her birinin ayrı bir güzelliği olduğunu ve her birinin bizim geçmişten gelen kültür mirasımız olarak birbirinden güzel örnekler olduğunu düşünüyoruz. Bununla birlikte yukarda vermiş olduğumuz Harput, Elazığ, Şanlıurfa, Diyarbakır ve Eğin yörelerinin her biri bu uzun hava tarzının kendilerine ait olduğunu söylediği ve bu tarzın menşeyinin Elazığ'a ait olmasının daha akla yatkın olduğu aktarılmaktadır. Fakat hangi açıdan Elazığ'a ait olduğunun akla yatkın olduğu konusunda herhangi bir kanıt ortaya konulmamış ve bu yüzden bize göre bu ifade bu altı doldurulamamış bir iddiadan öteye gidememektedir.<sup>309</sup>

Elazığ yöresine has ve bu yörede icra edilen “Cılgalı Maya” veya “Cıgılı Maya” isminde bir maya çeşidi olduğu belirtilmektedir.<sup>310</sup> Bu tür mayaların ses genliğinin bir oktavı aştığı<sup>311</sup> ve yörede sıkça hoyrat seslendirildiği için bu şeklin maya-hoyrat arası bir tarz olduğu<sup>312</sup> ifade edilmektedir. Buna karşın bazı araştırmacılar ise mayaya göre daha pes seslerde icra edildiğini söylemektedir. Bu tarzın maya biçimindeki şiirlerle divan ayağı biçiminde söylendiği ve divanda olduğu gibi her dizesinin ayak denilen bir ezgiyi karşıladığı<sup>313</sup> açıklanmaktadır. Ayrıca mayaların hüseyini ve bayati fasıllar arasında yer aldığı, mayalarda ayak olarak çeşitli kırık havaların kullanılacağı gibi “Elezber” denilen uzun havalardan sonra da mayaya geçilebileceği ve hatta maya ile elezberin ikiz olduğu bildirilmektedir.<sup>314</sup> Bunun yanı sıra Eğin yöresinde de “Ela Gözlü” denilen uzun havaların yörede ezgisel olarak mayalardan farksız olduğu söylenmektedir.<sup>315</sup> Fakat bazı kaynaklarda hatalı olarak bu uzun havalar, sanki birbirinden farklı uzun hava çeşitleriymiş gibi gösterilmektedir.<sup>316</sup>

Mayaların çoğunlukla aşk, sevgi, sevgili, sevgiliyi övme, ayrılık, gurbet vb. gibi konuların etkisinden kaynaklanan ihtiyaçla icra edildiği belirtilmektedir. Bu uzun hava tarzının genellikle açık havada, bağ ve bahçede söylenmesi âdetinin yer ettiği

<sup>309</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 366; Hoşsu, *a.g.e.*, s. 29; Kaynar, *a.g.e.*, s. 107; Nurer Uğurlu, *Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2009, s. 236; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 131; İlkaz, *a.g.e.*, s. 35; Aylin Evin Küçükçelebi, *Uzun Havalar*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002, s. 57-58; Özgül; Turhan; Dökmetaş; *a.g.e.*, s. 45.

<sup>310</sup> Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 39; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 36; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 173.

<sup>311</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 367; Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 173; Say, *a.g.e.*, s. 337.

<sup>312</sup> Akdoğu, *a.g.e.*, 1996, s. 173.

<sup>313</sup> Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 36.

<sup>314</sup> İshak Sunguroğlu, *Harput Yollarında*, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul 1961, C.3, s. 72

<sup>315</sup> Demir, *a.g.e.*, s. 38.

<sup>316</sup> Demir, *a.g.e.*, s. 6, 37, 38; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 52-53; Özbek, *a.g.e.*, 1998, s. 72-73.

bildirilmektedir. Mayaların iki şekilde icra edildiği söylenmektedir ve bu icra şekilleri şunlardır:

1. a) Ayak: Sesin iştirak etmediği, yalnız saz ile çalınan ritmik müzik.  
b) Ses: Ayak bitmiştir ve saz susmuştur. Artık ses girer ve cümle aralarında sesin sustuğu sıralarda saz ritmik olarak bir ara ezgi çalar.  
c) Son cümle bitince tekrar ses icrası olmadan sadece saz ile ritmik olan bitiş parçası çalınır ve maya bu şekilde son bulur.
2. a) Ayak ritmik müzik şeklinde sadece sazlarla çalınır.  
b) Ayağın son bitiş cümlesine yakın ses karar perdesi göstererek, adeta dem tutarak uzun bir ses gösterir. Bu ses ayak bittikten bir süre daha devam eder. Bu sırada saz susmuştur ve artık ses mayanın sözlerini söylemeye başlar. Cümle motifleri arasında eşlik etmek için saz serbest bir müzik ile sesin söyleyişine göre ona eşlik eder.  
c) Tam cümle aralarında ritmik müzik çalınır.  
d) Son cümlede saz yoktur ve sadece ses ile biter. Bazı üslûplara göre ses her cümleye başlamadan önce biraz uzun bir biçimde karar tonunu uzatır ve cümleye bundan sonra başlanır. Bu okuma üslûbuda kaide üzere sayılabilir.<sup>317</sup>

Tiz ve gür sesle söylenilen bir uzun hava türü olan mayaların, genellikle erkekler tarafından icra edildiği fakat az da olsa kadınların da seslendirdiği söylenmektedir. Sözlerinin genellikle anonim olduğu fakat saz şairlerine ait olan mayaların var olduğu aktarılmaktadır. Sözel bölüm icra edilmeden önce uzun havaya hazırlayıcı olarak uzun havanın tavrını gösteren mey, klarnet, zurna veya bağlama ile bir açış yapıldığı bildirilmiştir.<sup>318</sup> Buna ek olarak bazı araştırmacılar eşlik sazı bağlama olmakla birlikte davul-zurna, davul-klarnet, klarnet-ud-kanun gibi sazların da kullanıldığını da ifade etmişlerdir.<sup>319</sup> İcracının sözlere girmeden önce “yol gösterme” denilen, halk havaları üslûbunda bir taksim çaldığı belirtilmektedir. Bu yol göstermeyi âşığın kendisi yapabildiği gibi başka bir saz icracısının da yapabileceği ve her kıtanın arasında çalınan bu ezginin mayanın makam seyrine göre değişik şekillerde tekrarlanacağı söylenmektedir.<sup>320</sup> Fakat Elazığ’da icra edilen mayalarda ise başlangıçta

<sup>317</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 366; Özgül; Turhan; Dökmetaş, *a.g.e.*, s. 45-46.

<sup>318</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 366; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 58.

<sup>319</sup> Kaynar, *a.g.e.*, s. 107-108; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 58.

<sup>320</sup> Karadeniz, *a.g.e.*, s. 180.

ve söz aralarında çeşitli çalgılarla çalınan usûllü ve ritmik ezgiler çalındığı, bu ezgilerin başlangıçta çalınanına ayak adı verildiğini ve 10/8'lik curcuna usûlünün kullanıldığını belirtilmektedir. Mayalardan sonra yine maya ile aynı makamda türküler seslendirildiği söylenmektedir. Ayrıca Elazığ'da mayanın icra edildiği makamlardaki türküler de ayak kabul edildiği için icra edilen usûllü bir türkünün arasında maya icra etmenin bir gelenek halini aldığı ifade edilmektedir.<sup>321</sup>

Kimi araştırmacılar mayaların genellikle beşli aralık içinde dizisi ve seyri belli olan sözleri serbest ritimli olmasına karşın saz bölümü ritimli olan bir uzun hava türü olduğunu ifade etmişlerdir. Ayrıca mayalarda çalınan ayak veya maya ayağı adı verilen ön ezgiler ve aranağmeler bir bölümlüdür ve “coda” gibidir demektedirler. Bununla birlikte bu ayak denilen ezgilerin her mayada farklı olduğunu fakat bazı mayalarda ayak denilen ezginin olmadığını ve bu tür mayalarda girişte ve aralarda çalınan ezgilerin saz icracısı tarafından mayanın söylenişindeki ezgi ile hemen hemen aynı çalındığını ifade etmişlerdir. Bu yüzden de mayayı icra edecek sazendenin o mayayı iyi bilmesi gerektiğini söylemişlerdir.<sup>322</sup> Kimi araştırmacılar da mayalara girişte kırık hava şeklinde bir saz bölümünün çalındığını ve dört satırlık güftenin her satırı arasında bu kırık hava ezgisinin tekrar edildiğini belirtmektedir. Uzun hava olarak icra edilen sözel bölümün ise seyir, dizi ve yapı bakımından yaklaşık olarak aynı özellikler sergilediğini aktarmış ve kaynak kişilerin yapmış olduğu icralarda yorum farkından kaynaklı küçük değişiklikler olsa da genel yapıya etki etmediğini söylemişlerdir.<sup>323</sup> Nurer Uğurlu ise mayaları THM'de doğaçlama söyleniyormuş izlenimi veren fakat gerçekte ritimsiz, değişmez melodili kıtalardan oluşan ve bu kıtaların sonunda ritmik nakaratların olduğu türkülerdir şeklinde tanımlamış ve ritm olmayan bölümlerin uzun hava, ritmik nakaratların ise kırık hava şeklinde icra edildiğini belirtmiştir. Fakat Uğurlu'nun vermiş olduğu bu tanım ile bu tanımın altında vermiş olduğu dört adet maya örneğinden sadece bir tanesi bu tanıma uygundur. O da “Oğul oğul yara benden, ok senden yara benden” isimli mayadır. Bunun dışında vermiş olduğu “Bir melek simadır aklımı alan”, “Baba bugün dağda duman yeri var”, “Kar mı yağmış Diyarbekir'in dağına” isimli uzun havalar bu tanıma uymamaktadır.<sup>324</sup>

<sup>321</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 367.

<sup>322</sup> Hoşsu, *a.g.e.*, s. 29; Onur Akdoğu, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996, s. 173

<sup>323</sup> Demir, *a.g.e.*, s. 38.

<sup>324</sup> Uğurlu, *a.g.e.*, s. 236-238.

### 2.6.1. Mayaların Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- “Yavru”, “of”, “ah”, “yavri yavri”, “oğul”, “ağam”, “oğul oğul”, “ah yavrum”, “ey”, “neni”, “gardaş”, “ah ağam”, “ah anam”, “ah oğul”, “aman”, “vay”, “oy”, “gülüm aman”, “balam”, “ah balam”, “ah gülüm” gibi katma sözler kullanılır.
- Genellikle 4+7=11’li hece ölçüsü kullanılmaktadır.
- Küme ve motif sekilemesi sıkça yapılır ve resitatif seslendirmeler yoğunluktadır.<sup>325</sup>

Bunların dışında bizim de 12 adet Maya uzun havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- İcracıların, maya söylerken ağır ve sözleri yaya yaya bir okuyuş tarzı vardır.
- Ses dalgalanmaları ve seri olmayacak şekilde çarpmalar yapılır.
- Tiz seslerde icra edenler olduğu gibi pest seslerde icra edenler de vardır. Hoyratlarda insan duyumu olarak tiz ses karakterli icracıları arar fakat mayalarda buna gerek duyulmaz yumuşak bir icra üslubu olduğu için tiz veya pest sesten icra etmek uzun havanın duygusunu etkilemez.
- “Gülüm eylen eylen”, “Ah”, “oy oy”, “aman aman” gibi terennümler bulunur.
- Diyarbakır ve Elazığ’daki mayaların yine bu yörelerdeki hoyrat icralarıyla bazı benzerlikler gösterir. Hatta icra, üslup ve tavır yönünden incelenirse bu yörelerdeki bazı hoyratların maya sınıfına dâhil edilmesi muhtemeldir. Bu konu da meraklı araştırmacılar tarafından üzerinde titizlikle çalışılması gereken önemli bir konudur.

### 2.6.2. Mayaların Çalgısal İcra Özellikleri

- Söz kısmına geçmeden önce çoğunlukla maya ayağı denilen usûllü bir ezgi çalınır ve bu ezgi genellikle “Curcuna (10/8)” usûlündedir.<sup>326</sup>

Bunların dışında bizim de 12 adet Maya uzun havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Bağlama, mey, kaval, kanun, keman, klarnet çalgıları kullanılabilir.

<sup>325</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, 1996, s. 173; Say, *a.g.e.*, s. 337; Emnalar, *a.g.e.*, s. 367; Küçükçelebi, *a.g.e.*, s. 58; Demir, *a.g.e.*, s. 38.

<sup>326</sup> Akdoğan, *a.g.e.*, 1996, a.y.; Say, *a.g.e.*, a.y.

- Bağlama icrasında açış, çok ağır ağır, acelite gerektirmeyen, adeta eser yayıla yayıla icra edilir. Açışın seyir özellikleri de uzun havanın okunuşunun neredeyse aynısı olacak şekilde olur.
- Maya uzun havalarının bağlama açışları aşırı teknik motiflerden uzak ve daha basit bir melodik yapı ile çalınır.
- Başında ritmik ezgiler çalınabilir. Bu ritmik ezgiler de yukarıda belirttiğimiz gibi genellikle 10/8'lik curcuna usûlündedir.
- Özellikle Elazığ ve Diyarbakır'da kanun, keman, ud, cümbüş gibi ince sazlarda sıkça kullanılır.
- Erzincan, Sivas, Erzurum gibi bağlamanın hâkim olduğu illerde daha çok bağlama kullanılır.



## 2.6.3. Örnek Nota 1:

## KARLI DAĞLAR KARANLIĞIN BASTI MI

Kaynak Kişi: Zaralı Halil SÖYLER  
Yöre : SİVAS

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19 00:00:07:04

♩ = 100

Kar lı dağ lar\_ ka ran\_ lı ğın bas tı\_ mı\_ kar lı dağ lar\_ ka ran\_ lı ğın

00:00:09:14 00:00:12:00 00:00:14:09 00:00:16:19 00:00:19:04

5

\_ bas\_ tı\_ mı\_ oy\_ oy\_ Kah\_ pe fe lek ey rı lı ğın

00:00:21:14 00:00:24:00 00:00:26:09 00:00:28:19

10

vak ti\_ mi\_ kar lı dağ la\_ ne o\_ lur\_ ne o\_ lur\_ ne o\_ lur\_ ne o\_

00:00:31:04 00:00:33:14 00:00:36:00 00:00:38:09

14

\_ lur As\_ ker a ğam ge\_ se ya\_ re le ri\_ e yi o

00:00:40:19 00:00:43:04 00:00:45:14 00:00:48:00

18

lur\_ e\_ yi o lur\_ e\_ yi o lur

- 2 -

Allah şu askere ömürler vere (oy... oy...)  
Tezkiresin alıp geriye döne  
Karlı dağlar ne olur.....  
Asker ağam gelse yarelerim eyi olur.....

- 3 -

Bir bulut kaynıyor Sivas elinden (oy... oy...)  
Ucu telli mektup geldi yârimden  
Karlı dağlar ne olur.....  
Asker ağam gelse yarelerim eyi olur.....

## 2.6.4. Örnek Nota 2:

KEMENT ATTIM DALA BEN  
(HARPUT MAYASI)Kaynak Kişi: Erzincanlı Hafız Şerif  
Yöre : ELAZIĞ / HARPUT

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:14 00:00:05:05

♩ = 92

00:00:07:19 00:00:10:10 00:00:13:01

4

00:00:15:15 00:00:18:06 00:00:20:20

7

Yav ri yav ri ke me At tım

00:00:23:11 00:00:26:02 00:00:28:16

10

da la ben Düş tüm

00:00:31:07 00:00:33:21 00:00:36:12

13

hal dan ha la ben

00:00:39:03 00:00:41:17 00:00:44:08

16

Ah o ğul o ğul mih net le yu

2

00:00:46:22 00:00:49:13 00:00:52:04

19  
va ya tım a man a man nen a man

00:00:54:18 00:00:57:09 00:00:59:23

22  
U çur ma dım ba la

00:01:02:14 00:01:05:05 00:01:07:19

25  
ben Di ge a nam gel di gel

00:01:10:10 00:01:13:01 00:01:15:15

28  
di gel

00:01:18:06 00:01:20:20 00:01:23:11

31  
di gel ha yın gel

- 2 -

Yavri yavri.....Ağlarım ağlar oldu  
Yine o çağlar oldu  
Ah oğul oğul...Yareli geyik gibi  
Meskânım dağlar oldu  
Di gel anam gel....  
Di gel.... di gel....  
Di gel.... hayın gel.

## 2.7. Yol Havaları

Yol havaları, Karadeniz’de icra edilen bir halk mûsikisi tarzıdır. Doğu Karadeniz Bölgesi’nde özellikle Rize, Trabzon ve Giresun illerinde yaygın olduğu belirtilen bir uzun hava türü olduğu söylenmektedir. Bölgede uzun hava teriminin buradaki sanatkarlar tarafından pek kullanılmadığı, okudukları uzun havaların genellikle özel adını kullandıkları ifade edilmektedir. Buradaki uzun havalara “Yol Havası”, “Yayla havası”, “Uzun Gayda” gibi isimler verildiği belirtilmektedir. Ayrıca bu havalara Trabzon’da “Oturak Havası”, Ordu, Giresun ve Trabzon’da “Ova Garibi” veya “Ova Havası” şeklinde isimlendirmeler de yapıldığı, bunun yanı sıra Anadolu’da yaygın olan isimlerden de etkiler taşıdığı Mehmet Akif Korkmaz tarafından aktarılmaktadır. Fakat Anadolu’da yaygın olan isimlerden ne gibi etkilendiği konusunda herhangi bir örnek vermemiştir.<sup>327</sup> Trabzon’da ise uzun havaların pek yaygın olmadığı, TRT Türk Halk Müziği Repertuarı’nda da 1047 adet uzun havadan sadece 4 tanesinin Trabzon’a ait olduğu aktarılmaktadır. Bunların 1 tanesinin Volkan Konak’tan, 3 tanesinin ise İbrahim Can’dan derlendiği ve bu uzun havaların:

- |                              |                                        |
|------------------------------|----------------------------------------|
| 1. Ne İşlerin Var İdi        | → Yayla Havası (Yöre: Trabzon Merkez)  |
| 2. Varın Söyleyin Anneme     | → Oturak Havası (Yöre: Maçka)          |
| 3. Yayla Suları Akar         | → Belirtilmemiş (Yöre: Trabzon Merkez) |
| 4. Yine de Geldi Yaz Başları | → Yol Havası (Yöre: Trabzon Merkez)    |

Şeklinde türlere ayrılarak TRT repertuarına kaydedildiği görülmektedir. Buradan yola çıkarak Trabzon’da uzun havaların pek yaygın olmadığı sonucuna varıldığı belirtilmektedir.<sup>328</sup> Fakat biz bu konuyu Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Öğretim Üyesi olan Abdullah Akat’a sorduğumuzda, bu genellemenin doğru olmadığını, sadece Trabzon’un doğusunda uzun havaların az olduğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra Maçka’nın uzun hava türü ile meşhur olduğunu,

<sup>327</sup> Mehmet Akif Korkmaz, *Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türkü Kültürü*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006, s. 126; Aydın Öncü, *Trabzon Türküleri (Tasnif, İnceleme, Metin)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2011, s. 137-138; Atıncı Emnalar, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998, s. 380; Mehmet Şahin, *Türk Halk Müziğinde Coğrafi Motifler ve Türküler Atlası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı, Kahramanmaraş 2010, s. 37, 214; Mustafa Özgül; Salih Turhan; Kubilay Dökmetaş, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 50.

<sup>328</sup> Öncü, a.g.e., s. 137-138.”

ayrıca Ağasar, Tonya, Akçaabat, Düzköy, yani Trabzon'un batısı, Kuzey batısı ve Giresun'un Trabzon'a yakın ilçelerinde uzun havaların bolca bulunduğunu söylemiştir. Ayrıca Rize'de de uzun havaların pek görülmediğini, Rize'nin Çayeli ilçesinden doğuya doğru gidildiğinde ise form değiştirdiğini, destan söyleme geleneği olarak Gürcistan sınırına kadar görüldüğünü, bunlara Laz destanları denildiğini ve Lazların yaşadığı alanlarda genellikle Lazca olarak söylendiğini ifade etmiştir.<sup>329</sup>

Bazı araştırmacılar Karadenizlilerin yayla yollarında seyahat ettikleri sırada, adına yol havaları dedikleri türkülerini seslendirdiğini ve bu türkülere yol boyunca kemençecilerin ve kavalcılarının yürüyüş temposuna uygun olarak eşlik çaldıklarını söylemekte,<sup>330</sup> bazıları ise yaylaya çıkacak olan kişilerin uğurlanması öncesinde tulum ve kemençe eşliğinde söylendiğini belirtmektedir.<sup>331</sup> Kimi araştırmacılar ise bu türün erkekler tarafından seslendirildiğini özellikle gurbete gidişlerde “yola vurmalar” (yolcu etme) icra edildiğini ifade etmektedir.<sup>332</sup>

Yol havalarında doğaçlama söyleme özelliğinin olduğu ve ardından karşılıklı atışma niteliği taşıyarak “Türkü Atma” özelliğinin bulunduğu fakat bu atışma tarzının âşıklık geleneğinde olduğu gibi bir konu üstüne veya “ayak” denilen bir giriş ezgisine göre şekillenen bir yapıda olmadığı, genellikle mani dörtlüklerinden oluşan daha sade değişimler olduğu söylenmektedir.<sup>333</sup> Bunun yanı sıra Aydın Öncü'nün Süleyman Şenel'den aktardığına göre; usta icracıların, serbest ritimli olan bu parçaları adına “doğraması” dedikleri usûllü bir parçaya bağladıkları ve yaptıkları bu geçiş aşamasına da “düzerlemeye geçmek” dedikleri ifade edilmektedir.<sup>334</sup> Buraya kadar aktardığımız bilgiler yol havalarının bir uzun hava türü olduğunu söyleyen araştırmacılardan aktardığımız bilgilerdi.

Yukarıda belirttiğimiz gibi yol havalarının bir uzun hava türü olduğunu savunan araştırmacıların yanı sıra bunların uzun hava türü olmadığını söyleyen araştırmacılar da vardır. Abdullah Akat yüksek lisans tezinde yol havalarının oyun havası olduğunu aktarmıştır. Yol havalarına örnek olarak da “Yaylanın Soğuk Suyu” ve

<sup>329</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Abdullah Akat ile e-mail üzerinden gerçekleştirmiş olduğumuz yazışma, (09.01.2015).

<sup>330</sup> Öncü, *a.g.e.*, s. 90.

<sup>331</sup> Şahin, *a.g.e.*, s. 38.

<sup>332</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 380.

<sup>333</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 380.

<sup>334</sup> Öncü, *a.g.e.*, s. 137.

“Daldım Göllere Daldım” isimli, usûlü 10/8 olan türkûleri vermiştir. Bunun yanı sıra doktora tezinde ise Çayeli bölgesinde yaylacılığın önemli olduğunu ve bu bölgede adına “vartevor” denilen şenliklerde tulum kullanıldığını, tulumcunun yol boyunca uzun hava veya yol havası çaldığını, eğlence zamanında ise horon ezgileri çalındığını belirtmiştir. Ayrıca yine doktora tezinde Ağasar – Şalpazarı bölgesinde uzun havaların ve yol havalarının önemli bir yer tuttuğunu belirtmiştir.<sup>335</sup> Fakat burada yol havalarını uzun hava olarak mı yoksa oyun havası olarak mı değerlendirdiği açıkça belli olmamaktadır. Bu bilgilere ek olarak Abdullah Akat ile yaptığımız yazışmada "yol havası" olarak bilinen "ah yine geldi yaz ayları..." gibi başlayan havaların yol havası olmadığını, bunların aslında uzun hava olduğunu belirtmiş ve yol havalarının genellikle yürüyüş adımı temposunda 2/4 ve 4/4'lük ritimlerdeki havalara denildiğini ancak literatürde bu bilginin genellikle hatalı kullanıldığını söylemiştir.<sup>336</sup>

Bunun yanı sıra Karadeniz müziklerini ustaca icra eden TRT İstanbul Radyosu Sanatçısı İbrahim Can ile 2019 Mart ayında yapmış olduğumuz yazışmada kendisine yol havalarını ve Karadeniz uzun havalarını sorduğumuzda bize, yol havalarının uzun hava olmadığını belirterek bu havaları üç grupta olduğunu söylemiş, bunların “Yaylaya yolculuk”, “Asker indirme”, “Gelin çıkarma” gibi ritüeller sırasında icra edildiğini belirtmiş ve bunlarla ilgili olarak bize şu bilgileri vermiştir:

1. Yaylaya yolculuk: Eşya denkleri ve hayvanlarıyla yaylaya göç eden gruplar horon oynayarak, türküler söyleyerek, bazen de sevdalı âşıklara türkü söyleterek yolun umutlu, coşkulu ve kolay geçmesini sağlarlar. Bununla birlikte grup el çırparak, hey çekerek, öne doğru adım atarak oynarlar ve yokuşlarda da ters oynayarak, topuklarını kaldırarak dik yokuşları aşarlar. Horonlarda 7/8'lik, 7/16'lık ve 4/4'lük ritimler hâkimdir. Bunlara örnek olarak; “Ağasarın balını”, “Yaylaya gideceğim yollara kona kona”, “Yeni yaptım evimi” gibi türküler verilebilir.

<sup>335</sup> Abdullah Akat, *Doğu Karadeniz Müziğinde Çepniler ve Çepni Müziği*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006, s. 22, 56-57, 118, 122; Abdullah Akat, *(B)ağsal Düşünce Çerçevesinde Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Değişim Süreci*, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010, s. 94.

<sup>336</sup> Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Abdullah Akat ile e-mail üzerinden gerçekleştirmiş olduğumuz yazışma, (09.01.2015).

2. Asker indirme: Askerlik çağına gelen gençler askere yollanırken, köyünden sahildeki otobüse ya da gemiye kadar horon eşliğinde uğurlanır. Sabah erkenden yola çıkan kafil e kemeçe eşliğinde horon ederek, türküler söyleyerek uzun bir yolculuk ile askeri uğurlarlar.
3. Gelin çıkarma: Gelin, evinden alınıp yeni evine götürölürken coşkuyla yol havaları, horonlar söylenir.

Yukarıdaki bilgilerin yanı sıra İbrahim Can, yol havasının horon, atma türkü olduğunu, bir uzun hava türü olmadığını söylemektedir. Uzun havalara ise yayla havası denildiğini ve bu uzun havalara yayla havası deyiminin ise kendisine ait olduğunu belirtmiştir. Fakat bu havaları bölgedeki ağıtlardan ayırmak gerektiğini ifade etmiştir. Yayla havalarının ağıtlardan farklı olarak yaylaya özlemi, ayrılığı anlatan özleme ve güzelleme türünden eserler olduğunu söylemiştir. Bunun yanı sıra ağıtlar ile yayla havası arasındaki farkın konu bakımından mı yoksa müzikal açıdan mı olduğunu sorduğumuzda bize, bu ayrımın konu bakımından olduğunu ve bu ayrımı belirtmek için yayla havası isminin kullanıldığını ifade etmiştir.

İbrahim Can, yayla havalarının, baharın gelişiy le yayla özlemini yansıtan, yayla zamanında da köyü ile yayla arasında ayrı kalan eşlerin ve sevdalıların özlemini anlatan, lirik ve serbest havalar olduğunu, uşşak makamında olup, feryadı ve hasreti güçlendirmek için tiz perdelerde icra edilen eserler olduğunu belirtmektedir. Örneğin; “Gine geldi yaz başları” isimli uzun havanın bir yayla havası olduğunu söylemektedir. Bu havalar, “göçler yaylaya gidecek”, “çiçekler açacak” gibi güzellemler içermektedir. Ağıtlar ise vurgun, sel, gurbetle, ölümle yakılan türkülerdir. Ağıta örnek olarak da “Alim Alim Ağıtı” ve kendisinin icra ettiğı, kaval ile çalınan, gurbettekilerin sılaya özlemini anlatan “Kazankıran” isimli uzun havaları vermiştir. Bunların yanı sıra yayla havalarının hangi bölgelerde icra edildiğini sorduğumuzda, Trabzon’da icra edilenlere “yayla havası”, Giresun’dakilere “tamzara”, Rize’dekilere ise “nokta hala destanı” denildiğini söylemiştir. Yukarıdaki bilgilere ek olarak ise kemeçenin Karadeniz yaşamının her alanında var olduğunu, tarla kazma havası denilen bir ezgi çeşidini ve

cenazeyi kemençe çalarak haber veren kemençe ustası Picoğlu Osman'ı örnek olarak vermiştir.<sup>337</sup>

Atınç Emnalar, Yol havası başlığı altında horonlardan bahsetmiştir. Horonla ilgili çeşitli bilgiler verdikten sonra bu horonların belli sırası olduğunu, yörelere göre değişik sıralarının olabileceğini belirtmiştir. Bu horon sırasına da “Horon faslı” denildiğini ifade etmiştir. Emnalar, Horon faslının yapılış biçimlerini ve eserlerin sıralamasını şu şekilde göstermiştir:

1. Horon kurma
2. Yol havası (sallama – sıksara – kız horonu – atlama iki ayak)
3. Seyrek horonu
4. Horon kurma
5. Sık sıra
6. Hemşin
7. Hemşin
8. Donya
9. Yol havası (Sallama – sık sıra – kız horonu – Of horonu)

Fakat görüldüğü gibi yol havalarını bir oyun havası olan horon grubu içinde değerlendirmiştir. Buna ek olarak Mehmet Şahin'in aktardığına göre, Salih Turhan, Yol havalarını, 1995'te yaptığı Türk Halk Müziği sınıflandırmasında uzun hava olarak göstermiş fakat Mehmet Özbek yol havalarını, 1994'te yaptığı Türk Halk Müziği sınıflandırmasında kırık hava olarak göstermiştir.<sup>338</sup>

### 2.7.1. Yol Havalarının Edebî ve Vokal İcra Özellikleri

- Konusu genellikle aşk, seveda ve doğadır.
- Sözleri anonim olmakla birlikte halk şiirinin 7'li ve 11'li hece ölçüsü kullanıldığı belirtilmektedir. Buna ek olarak serbest ritimli bu parçaların kafiye dizilişlerinin de serbest olduğu, güftelerin 7'li ve 11'li heceli ifadelerin daraltılması veya genişletilmesiyle oluştuğu da söylenmektedir.
- Yörenin ağız yapısının yanı sıra konuşur gibi (Reçitatif) söyleme özelliği de türün belirleyici yönü olduğu ifade edilmekte ve bu söyleyiş tarzının adeta

<sup>337</sup> Mart 2019'da TRT İstanbul Radyosu Sanatçısı İbrahim Can ile Facebook üzerinden gerçekleştirmiş olduğumuz görüşme.

<sup>338</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 380-38; Şahin, *a.g.e.*, s. 3-4.

düz yazıya yakın, uzun satırlar ve düzensiz aralıklarla kafiyeleendiği, sık sık aliterasyonların yapıldığı ve bu şekilde ahenk yaratılmaya çalışıldığı belirtilmektedir.

- Ses genişliğinin genellikle bir sekizli içinde olduğu bir oktavı aşan yol havalarına rastlanılmadığı belirtilmiştir.
- Genellikle hüseyini makamında olduğu fakat az da olsa hicaz makamının da kullanıldığı bildirilmektedir.<sup>339</sup>

Bunların dışında bizim de 3 adet Yayla havasından yapmış olduğumuz edebi ve vokal icradaki tespitler şunlardır:

- Okuyuşta seri bir şekilde hançereler ve çarpmalar görülür. Kemençe ve tulum çalgılarının yörede sıkça kullanılması bu yöre insanının türkülerindeki ses, icra, üslup ve tavırlarına belirgin bir biçimde yansımıştır.
- Kararda tek nefeste uzun süre ses uzatılır.
- Triller hemen hemen her yerde görülür.
- Karadeniz'in ağız özellikleri kendini çok net bir şekilde belli eder.
- “Ah”, “oy”, “of”, “oy oy”, “ey”, “ey ey”, “he”, “he he”, “ho”, “ho ho”, “hey”, “hey hey”, “hoy”, “hoy hoy”, “hoy oy oy”, “oy dağlar” vb. gibi terennümler sıkça görülür.

### 2.7.2. Yol Havalarının Çalgısal İcra Özellikleri

- Eşlik çalgıları kemençe ve tulumdur fakat kavalın da kullanıldığını belirten araştırmacılar da vardır.<sup>340</sup>

Bunların dışında bizim de 3 adet Yayla havasından yapmış olduğumuz çalgısal icradaki tespitler şunlardır:

- Bir nota kalıbı aynen birkaç kez peş peşe tekrar edilir. Örneğin;  
 şeklinde olur.
- Hızlı ve peşpeşe trioleler sıkça görülür.
- Hızlı tempoda çok sık çarpmalar yapılır ve sekilemeler sıkça görülür.
- Bağlama icrasında kemençe duygusunu verebilmek için alt tellerden birisi 4 ses pest akort edilir.

<sup>339</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 380; Öncü, *a.g.e.*, s. 101, 137.

<sup>340</sup> Emnalar, *a.g.e.*, s. 380; Öncü, *a.g.e.*, s. 101, 137.

## 2.7.3. Örnek Nota 1:

## GİNE GELDİ YAZ BAŞLARI

Kaynak Kişi: İbrahim CAN  
Yöre : TRABZON

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:09 00:00:04:19

♩ = 100

00:00:07:04 00:00:09:14

4

00:00:12:00 00:00:14:09

6

00:00:16:19 00:00:19:04

8

00:00:21:14 00:00:24:00 00:00:26:09

10

3 3 Ah Ge ne gel

00:00:28:19 00:00:31:04 00:00:33:14

13

di yaz baş la rı da gu ga lar bağ rır a çar go mar yap ra cuk la ri yay\_\_ la la ra\_\_ dağ\_\_ lar

00:00:36:00 00:00:38:09

16

oy\_\_ oy\_\_ dağ\_\_ lar

2

00:00:40:19

00:00:43:04

18

Gel gi de lim gü ze lim de se nin i len\_\_ yay la la ri\_\_

00:00:45:14

00:00:48:00

20

\_\_ gez\_\_ mi ye\_\_ oy\_\_ oy\_\_ oy\_\_ oy\_\_

00:00:50:09

00:00:52:19

00:00:55:04 00:00:57:14

22

\_\_ ey\_\_ ey\_\_ gü ze\_\_ lim oy\_\_ dağ lar oy oy

00:01:00:00

00:01:02:09

26

00:01:04:19

00:01:07:04

28

Ah\_\_ ge ne gel di sev di ce ğ um ak lı ma ga rip dağ

00:01:09:14

00:01:12:00

30

lar\_\_ oy\_\_ dağ\_\_ lar\_\_ oy\_\_

00:01:14:09

00:01:16:19

32

\_\_ dağ\_\_ lar\_\_ Geç me yi

00:01:19:04

00:01:21:14



00:01:24:00

00:01:26:09

00:01:28:19



00:01:31:04

00:01:33:14

00:01:36:00



00:01:38:09

00:01:40:19



00:01:43:04

00:01:45:14



00:01:48:00

00:01:50:09

00:01:52:19



00:01:55:04

00:01:57:14



00:02:00:00

00:02:02:09

51

Bo na nır\_ yay\_\_\_\_\_ la la ru

00:02:04:19

00:02:07:04

53

Ho ro e der u şak lar e zer çi men

00:02:09:14

00:02:12:00

00:02:14:09

55

le ri sev\_\_\_\_ da\_ lı la rı da genç\_\_\_\_\_ lu ğum oy dağ lar oy

00:02:16:19

00:02:19:04

58

oy oy oy oy oy

00:02:21:14

00:02:24:00

60

ey ey ey ey oy oy

00:02:26:09

00:02:28:19

00:02:31:04

00:02:33:14

62

## 2.7.4. Örnek Nota 2:

## NE İŞLERİN VAR İDİ SİS DAĞI BAŞLARINDA

Kaynak Kişi: İbrahim CAN  
Yöre : TRABZON

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00 00:00:02:18

♩ = 86

Kemençe.....

00:00:05:13 00:00:08:08

3

00:00:11:03 00:00:13:22

5

00:00:16:17 00:00:19:12 00:00:22:07

7

Bağlama.....

00:00:25:02 00:00:27:21 00:00:30:16

10

00:00:33:11 00:00:36:06

13

00:00:39:01 00:00:41:20 00:00:44:15

15

2

00:00:47:10

00:00:50:05



00:00:53:00

00:00:55:19

00:00:58:14



00:01:01:09

00:01:04:04



00:01:06:23

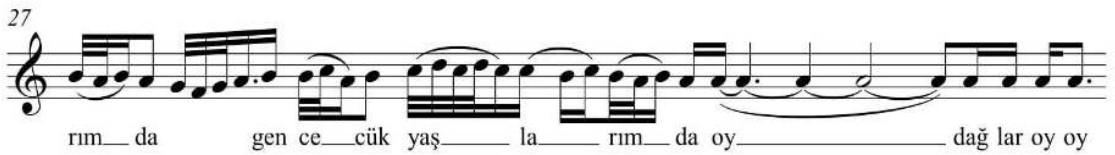
00:01:09:18



00:01:12:13

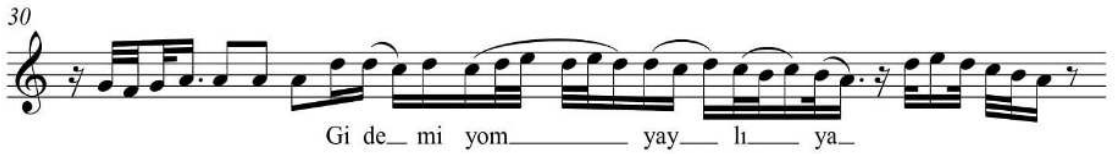
00:01:15:08

00:01:18:03



00:01:20:22

00:01:23:17



00:01:26:12

00:01:29:07



00:01:32:02

00:01:34:21



00:01:37:16

00:01:40:11

00:01:43:06



00:01:46:01

00:01:48:20

00:01:51:15



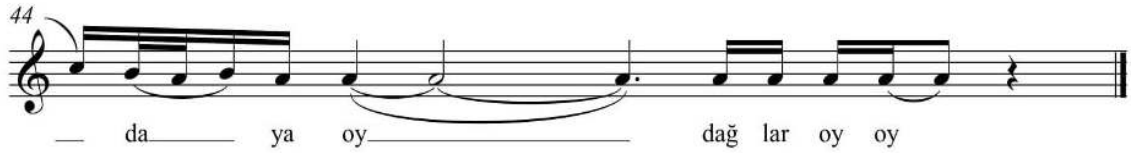
00:01:54:10

00:01:57:05



00:01:59:23

00:02:02:18



- 2 -

Ah kadirga kadirga,  
Cuma gelmedi mi?  
Bu senin yalanların,  
Daha tükenmedi mi? (Oy... dağlar oy oy)

Gel gideli gideli,  
Dağlar olsun evümüz,  
Tomar yapracukları,  
Olsun kiremidümüz. (Oy... dağlar oy oy)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. METODOLOJİK UZUN HAVA EĞİTİMİ

Yapmış olduğumuz bu metodolojik eğitim sistemi Doç. Dr. Fikri Soysal'ın muğam eğitim metodolojisinin yurdumuzdaki uzun havalara uyarlanmış şeklidir. Bu yöntemi, sistemin işlevselliğini gördüğümüzden ve bu alanda ortaya atılmış ilk sistematik eğitim metodu olmasından ötürü tercih ettik. Bu metod nota okumayı bilen, kendi kendine veya bir eğiticinin rehberliği ile çalışılabilecek bir eğitim metodudur. Dolayısıyla bu metodu çalışacak kişinin öncelikli olarak nota okumayı öğrenmesi gerekmektedir. Metodumuz, ritmik kalıpları tanıma, ritmik okuma, kulak eğitimi, solfej, terennüm çalışması, dinleme çalışmaları başlıkları altında birbiriyle ilişkili ve her biri birbirinin devamı olacak şekilde, tıpkı bir merdiven basamağı gibi düşünülmüş bir eğitim metodudur. Örneğin; öğrenilecek uzun havadaki ritmik kalıpların belirlenip öncelikli olarak bu ritmik kalıplara çalışılması öğrencinin dikkatini tamamen ritmik kalıplara vermesini sağlamaktadır. Tartımlar öğrenildikten sonra nota isimleri ile ritmik okuma safhasına geçilmesinin zemini sağlanmış olmaktadır. Uygulamış olduğumuz bu metodoloji bunun gibi birbirini destekler nitelikte oluşturulmuş bir metodolojidir.<sup>341</sup> Bu bölümde notasyonunu gerçekleştirdiğimiz “Aşağıki Mehlenin Alı Gelini” ve “Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele” isimli uzun havaların metodolojik eğitimini örnek olarak verip bu eğitimin nasıl yapılacağını göstermiş olacağız.

#### 3.1. Aşağıki Mehlenin Alı Gelini Uzun Havası'nın Metodolojik Eğitimi

##### 3.1.1. Seyir Özelliği

Eserin seyri şu şekilde gerçekleşmektedir: Sâzende neva perdesinde ısrarla durup, çargâh ve segâh (sib<sup>2</sup>) perdesine küçük dokunuşlar ile segâh (sib<sup>2</sup>) perdesi üzerinde çok kısa bir kalış yaparak seyre başlar. Daha sonra yine neva vurgulu bir seyir ile devam ederken bu vurguyu yavaş yavaş çargâh perdesine çekip arada bir segâh (sib<sup>2</sup>) duyurarak düğâh perdesinde kısa bir karardan sonra neva perdesi ile hânendeye giriş verir. Bundan sonra hânende de tıpkı saz icrasında olduğu gibi neva perdesi üzerinde ısrarla durarak çargâh perdesine kısa dokunuşlarla ve arada bir çargâh perdesinden hüseyini perdesine küçük çarpmalar yaparak kısa çargâh kalışları yapar.

---

<sup>341</sup> Fikri Soysal, *Metodolojik Muğam Eğitimi Serisi Rast Muğamı Berdaşt Subesi*, Fikri Soysal Yayınları, Diyarbakır 2012, s. 7-25.

Daha sonra sırası ile çargâh, segâh (sib<sup>2</sup>) perdelerinde asma kalışlar yapıp düğâh perdesinde karar verir.

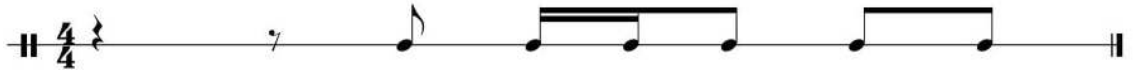


Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Dizisi

### 3.1.2. Ritmik Kalıpların Öğrenilmesi

Metodolojik uzun hava eğitiminde ilk başlanması gereken yer elimizde notası mevcut bulunan bir uzun havanın ritmik kalıplarının belirlenmesi ve bu kalıpların öğrenilmesidir. Hazırlamış olduğumuz bu tartımlar, elimizde bulunan notalardan seçilmekte ve uzun havanın seyir sırasına göre hazırlanmıştır. Bu ritmik kalıplar, talebelerin ellerine kurşun kalem vb. bir cisim alarak tercihen ahşap bir zemine vurmak suretiyle yavaş metronomda çalışmalarını gerektirmektedir. Eldeki cismin zemine vurulmasıyla elde edilen ses, bu ritmik yapıya talebelerin kulaklarını iyice alıştıracaktır. Talebeler görsel duyularını da kullanarak, notasyonu hazırlanmış olan bu tartımları okuyarak çalışmaları gerektiği için, görülen tüm ritmik tartımlar her geçen gün, çalışmadan çalışmaya tanıdıklaşacak ve hafızaya iyice yerleşecektir.

Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 1



Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 2



Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 3



Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 4



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 5



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 6



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 7



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 8



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 9



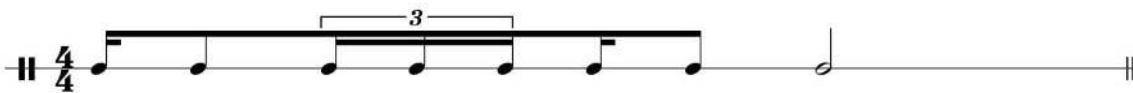
## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 10



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 11



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 12



The first staff of music is in 4/4 time, indicated by a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a double bar line. The notation consists of a quarter note, followed by a half note, then a quarter note, and finally a half note. The staff ends with a double bar line.

Ritmik okumanın öğrenilmesinden sonra aynı ritmik yapıdaki kalıplar kullanılarak bu ritmik kalıplara nota isimlerinin eklenmesi talebeleri bir sonraki derse hazırlayıcı bir zemin oluşturacaktır. Notaların da eklenmesiyle talebeler bu ritmik kalıpları düşünmeden tamamen icraya odaklanmış olacaklardır. Ritmik kalıpların öğrenilmesi nasıl ki ritmik okuma için bir zemin oluşturuyorsa, aynı şekilde ritmik okuma da daha sonraki bölümlere zemin oluşturacağından her bir etüt titizlikle çalışılmalı ve özümzenmelidir. Ritmik okumada da tıpkı ritmik kalıpların çalışılmasında olduğu gibi kurşun kalem vb. bir cisim ile ahşap bir masaya vurularak ve bununla birlikte nota takibinin yapılması ile işitsel ve görsel duyuların iş birliği sağlanarak çalışılmalıdır.

## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 3



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 4



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 5



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 6



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 7



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 8



## Aşğıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 9



## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 10



## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 11



## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 12



## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 13



## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 14



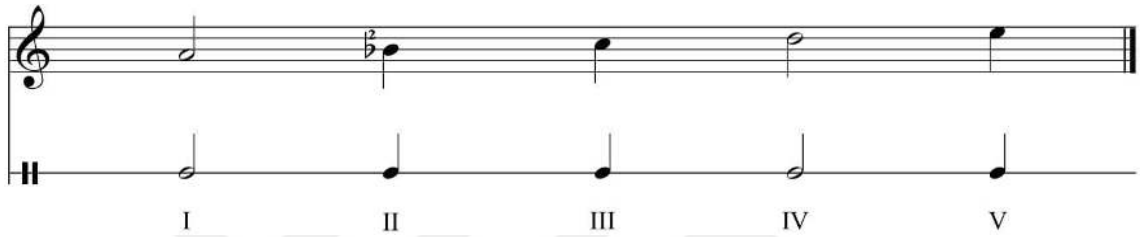
## Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Notasyon Çalışması No: 15



### 3.1.4. Kulak Eğitimi

Kulak çalışmasına başlamadan önce bu çalışmada kullanacağımız işaret ve derecelerin ne anlama geldiğinin kolay ve doğru bir şekilde algılanabilmesi için aşağıdaki örneği hazırladık. Notasyonunu gerçekleştirdiğimiz eserin icrası sırasında kullanılan tüm seslerin dâhil olduğu bir kulak eğitimi planladık. Bu çalışmayı otobüste, metroda, trende ve nerede olursanız olun kafanızın içinde hayal edebileceğiniz ve bu şekilde çalışabileceğiniz bir kulak çalışması şeklinde düzenledik. Vermiş olduğumuz

numaralandırma dizinin derecelerini göstermekte ve derecenin yanına koymuş olduğumuz “^” işareti ise verilen derecelerin oktavını belirtmektedir. Örneğin; Dügâh kararlı bir uzun havanın dügâh perdesini “I” ile gösterirsek ve bu eserin tiz genişlemesi muhayyere çıkarsa bu muhayyer perdesini “I^” işareti ile göstermekteyiz. Eğer pest genişleme olacaksa bu da “\_” işareti ile gösterilebilir. Bu çalışmanın yapıldığı sırada bağlama veya herhangi bir çalgı aletiniz mevcutsa, kulak eğitiminin başlangıcında bu çalgılar kullanılarak yapılacak eşlik uzun havanın derecelerinin ve seslerinin duyularak özümсенmesinde önemli bir avantaj sağlayacaktır.



Kulak eğitimi çalışmaları için ön açıklama.

Kulak Eğitimi No: 1

|   |    |   |     |   |    |   |   |    |   |    |     |
|---|----|---|-----|---|----|---|---|----|---|----|-----|
| I | II | I | III | I | IV | I | V | II | I | II | III |
|---|----|---|-----|---|----|---|---|----|---|----|-----|

Kulak Eğitimi No: 2

|    |    |    |   |     |   |     |    |     |    |     |   |
|----|----|----|---|-----|---|-----|----|-----|----|-----|---|
| II | IV | II | V | III | I | III | II | III | IV | III | V |
|----|----|----|---|-----|---|-----|----|-----|----|-----|---|

Kulak Eğitimi No: 3

|    |   |    |    |    |     |    |   |    |   |   |    |
|----|---|----|----|----|-----|----|---|----|---|---|----|
| IV | I | IV | II | IV | III | IV | V | IV | I | V | II |
|----|---|----|----|----|-----|----|---|----|---|---|----|

Kulak Eğitimi No: 4

|   |     |   |    |   |    |     |   |   |    |    |   |
|---|-----|---|----|---|----|-----|---|---|----|----|---|
| V | III | V | IV | I | II | III | I | V | IV | II | V |
|---|-----|---|----|---|----|-----|---|---|----|----|---|

Kulak Eğitimi No: 5

|   |    |   |    |   |    |     |    |   |   |    |   |
|---|----|---|----|---|----|-----|----|---|---|----|---|
| I | II | I | II | I | IV | III | IV | V | I | II | V |
|---|----|---|----|---|----|-----|----|---|---|----|---|

## Kulak Eğitimi No: 6

|     |   |    |    |   |   |     |    |     |    |    |   |
|-----|---|----|----|---|---|-----|----|-----|----|----|---|
| III | I | IV | II | I | V | III | IV | III | IV | II | V |
|-----|---|----|----|---|---|-----|----|-----|----|----|---|

## Kulak Eğitimi No: 7

|   |    |    |     |    |   |    |   |   |     |    |   |
|---|----|----|-----|----|---|----|---|---|-----|----|---|
| V | II | IV | III | II | V | IV | I | V | III | II | I |
|---|----|----|-----|----|---|----|---|---|-----|----|---|

## Kulak Eğitimi No: 8

|    |   |   |    |     |    |   |    |     |    |   |   |
|----|---|---|----|-----|----|---|----|-----|----|---|---|
| II | V | I | IV | III | II | V | IV | III | IV | I | V |
|----|---|---|----|-----|----|---|----|-----|----|---|---|

## Kulak Eğitimi No: 9

|     |    |     |   |    |   |   |     |    |    |     |    |
|-----|----|-----|---|----|---|---|-----|----|----|-----|----|
| III | II | III | V | IV | I | V | III | IV | II | III | II |
|-----|----|-----|---|----|---|---|-----|----|----|-----|----|

## Kulak Eğitimi No: 10

|   |    |   |    |     |    |     |   |     |    |   |   |
|---|----|---|----|-----|----|-----|---|-----|----|---|---|
| I | II | I | II | III | IV | III | V | III | II | I | V |
|---|----|---|----|-----|----|-----|---|-----|----|---|---|

## Kulak Eğitimi No: 11

|   |     |   |    |   |   |    |    |     |    |   |    |
|---|-----|---|----|---|---|----|----|-----|----|---|----|
| V | III | I | II | V | I | IV | II | III | IV | V | IV |
|---|-----|---|----|---|---|----|----|-----|----|---|----|

## Kulak Eğitimi No: 12

|    |   |    |   |     |    |     |    |   |   |    |     |
|----|---|----|---|-----|----|-----|----|---|---|----|-----|
| IV | V | IV | V | III | IV | III | IV | I | V | II | III |
|----|---|----|---|-----|----|-----|----|---|---|----|-----|

## Kulak Eğitimi No: 13

|    |    |   |   |     |    |   |    |    |     |   |    |
|----|----|---|---|-----|----|---|----|----|-----|---|----|
| II | IV | I | V | III | IV | I | II | IV | III | I | II |
|----|----|---|---|-----|----|---|----|----|-----|---|----|

## Kulak Eğitimi No: 14

|    |     |    |     |    |     |   |    |   |    |     |   |
|----|-----|----|-----|----|-----|---|----|---|----|-----|---|
| IV | III | IV | III | II | III | V | IV | I | II | III | I |
|----|-----|----|-----|----|-----|---|----|---|----|-----|---|

## Kulak Eğitimi No: 15

|    |    |     |    |    |    |     |    |     |    |     |   |
|----|----|-----|----|----|----|-----|----|-----|----|-----|---|
| IV | II | III | II | IV | II | III | II | III | II | III | I |
|----|----|-----|----|----|----|-----|----|-----|----|-----|---|

Kulak Eğitimi No: 16

|     |   |    |     |   |    |     |    |     |   |    |   |
|-----|---|----|-----|---|----|-----|----|-----|---|----|---|
| III | V | IV | III | V | IV | III | II | III | I | II | I |
|-----|---|----|-----|---|----|-----|----|-----|---|----|---|

Kulak Eğitimi No: 17

|            |           |            |           |            |          |           |          |           |            |           |          |
|------------|-----------|------------|-----------|------------|----------|-----------|----------|-----------|------------|-----------|----------|
| <b>III</b> | <b>II</b> | <b>III</b> | <b>II</b> | <b>III</b> | <b>I</b> | <b>II</b> | <b>I</b> | <b>II</b> | <b>III</b> | <b>IV</b> | <b>I</b> |
|------------|-----------|------------|-----------|------------|----------|-----------|----------|-----------|------------|-----------|----------|

Kulak Eğitimi No: 18

|     |   |    |   |     |   |    |   |     |   |    |   |
|-----|---|----|---|-----|---|----|---|-----|---|----|---|
| III | I | II | I | III | I | II | I | III | I | II | I |
|-----|---|----|---|-----|---|----|---|-----|---|----|---|

### 3.1.5. Solfej

Solfej eğitimi belirlenen ritmik kalıpların öğrenilmesi ve ritmik okuyuş ile bu kalıpların pekiştirilip, kulak eğitiminin ardından başlamaktadır. Tartımların algılanması, notaların okunması, uzun havanın derecelerinin ve seslerinin duyulması sağlanarak zemin oluşturulmuştur. Bundan sonra nota adları, ritmik tartımlar, uzun havanın dereceleri ve seslerini içeren solfej çalışmasına geçilmesi için gerekli temel sağlanmıştır. Bu metodolojideki her çalışma bir önceki adımın devamı ve geliştirilmiş hali olup, her önceki çalışma da bir sonrakinin zemini niteliği taşımaktadır.

Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Solfej No: 1



Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Solfej No: 2



Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Solfej No: 3



### Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Solfej No: 4



#### 3.1.6. Terennüm Çalışması

Terennümler, uzun hava metinlerinin tamamlayıcısı ve müzikal temanın gerekliliği olarak uzun havaların en önemli öğelerinden birisidir. Hânendenin en önemli icra malzemelerinden biri olmakla birlikte hânendenin sesini uzun hava icrasına hazırlayıcı ve uzun hava metinleri arasında köprü, geçiş, giriş yapmak gibi durumlarda kullanılmakta olan anlamlı veya anlamsız kelime gruplarıdır. Bu sebeple her uzun hava icracısının terennümler için özel bir çalışma yapması gerekmektedir.

#### Aşağıki Mehlenin Allı Gelini Terennüm çalışması No: 1



#### 3.1.7. Dinleme Çalışmaları

Eğitim metotlarının birçoğunda dinlemenin çok önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Özellikle müzik alanında dinlemenin önemi özellikle vurgulanmaktadır. Örneğin; Suzuki Eğitim Metodu'nda dinlemenin bu metodolojide uygulandığı görülmektedir.<sup>342</sup> Eğitim algı ile gerçekleşmekte olduğu için ve duyu organlarımızda algılama araçları oldukları için bunların etkili kullanımı eğitimin kalitesini artıracak ve öğrenmenin daha etkili olmasını sağlayacaktır. Ayrıca dinleme etkinliği bir eğitim aracı olmasının yanı sıra aynı zamanda kültürel bir etkinliktir. Bu sebeple biz de kullanmış olduğumuz uzun hava eğitim yönteminde dinlemeyi gerekli görüyor ve önemle tavsiye ediyoruz. Bu sebeple metodolojik uzun hava eğitiminde uzun hava çeşitlerinin icrasının daha iyi anlaşılıp olgunlaşması ve daha iyi öğrenilmesi için, özellikle kaynak kişiler olmak üzere, uzun hava icracılarının iyi dinlenmesini gerekli görüyoruz. Arguvan ve Çamşılı uzun havalarında Teslim Budak, Hasan Durak, Âşık Ali Seyid Adıgüzel, Muhlis Akarsu, Ali Kızıltuğ gibi kaynak kişilerin uzun hava icralarını dinlemeyi önermekteyiz.

<sup>342</sup> Kadir Özal, *Suzuki Metodu*, Müzik Eğitimi Yayınları, Samsun 2007, s. 4.

### 3.2. Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Uzun Havası'nın Metodolojik Eğitimi

#### 3.2.1. Seyir Özelliği

Eserin seyri şu şekilde gerçekleşmektedir: Sâzende muhayyer perdesinden başlayarak tiz kürdi perdesine kısa bir dokunuşla önce hüseyini perdesinde kürdi dörtlüsünü, daha sonra bir ses altında bulunan neva perdesinde bûselik beşlisini çeşni olarak gösterdikten sonra çargâh perdesinde kısa bir asma kalış yapar. Devamında tekrar muhayyer perdesine kısa bir çıkış yaptıktan sonra tekrar kürdi dörtlü ve bir ses altındaki bûselik beşlisi ile hüseyniye ve nevaya düşüp nim hisâr perdesine dokunarak neva ve çargâha küçük dokunuşlar yaparak sırasıyla nim hicaz, çargâh ve kürdi perdeleri arasında ezgiler oluşturup dügâhta karar verir. Karardan sonra muhayyer perdesine çıkılır ve hânende esere giriş yapar. Hânende, muhayyer perdesinde ısrarla durarak hüseynide hicaz çeşnisi göstererek tekrar hüseynide kürdi dörtlüsü ile hüseyni perdesinde asma kalış yapar. Daha sonra yukarıda anlattığımızdaki gibi sâzendenin yaptığı seyir özelliklerini göstererek dügâhta karar verir.



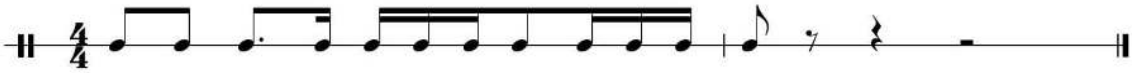
Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele dizisi

#### 3.2.2. Ritmik Kalıpların Öğrenilmesi

Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 1



Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 2



Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 3



The musical notation for Example 6-10 consists of a single staff in 4/4 time. The melody begins with a C4 quarter note, followed by D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5 quarter notes. This is followed by a D5 eighth note, an E5 dotted quarter note, and a final C5 half note.

[illegible]

## The musical notation shows a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody consists of eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a quarter rest, then a dotted half note G4, and finally a triplet of eighth notes G4, F#4, E4. The piece concludes with a double bar line.

## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 13



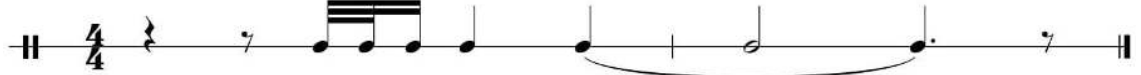
## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 14



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 15



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 16



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 17



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 18



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 19



## Ritmik kalıpların öğrenilmesi No: 20



## 3.2.3. Ritmik Okuma

## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Notasyon Çalışması No: 1







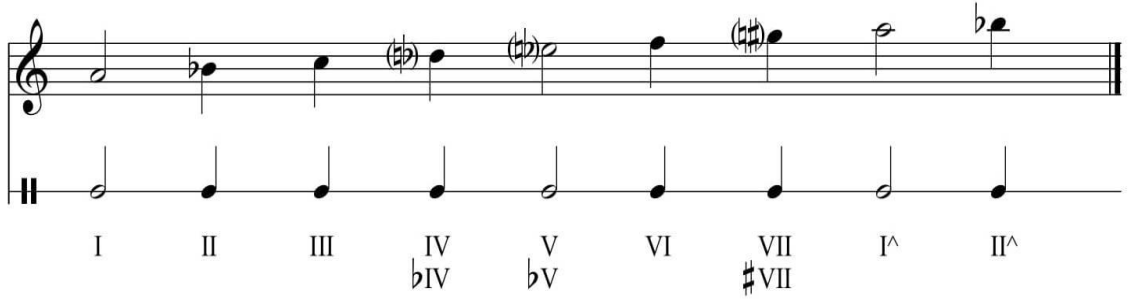
## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Notasyon Çalışması No: 19



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Notasyon Çalışması No: 20



## 3.2.4. Kulak Eğitimi



Kulak eğitimi çalışması için ön açıklama.

## Kulak Eğitimi No: 1



## Kulak Eğitimi No: 2



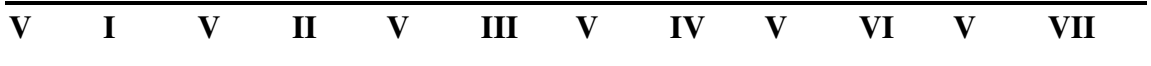
## Kulak Eğitimi No: 3



## Kulak Eğitimi No: 4



## Kulak Eğitimi No: 5



## Kulak Eğitimi No: 6

|    |   |    |    |    |     |    |    |    |   |    |     |
|----|---|----|----|----|-----|----|----|----|---|----|-----|
| VI | I | VI | II | VI | III | VI | IV | VI | V | VI | VII |
|----|---|----|----|----|-----|----|----|----|---|----|-----|

## Kulak Eğitimi No: 7

|     |   |     |    |     |     |     |    |     |   |     |    |
|-----|---|-----|----|-----|-----|-----|----|-----|---|-----|----|
| VII | I | VII | II | VII | III | VII | IV | VII | V | VII | VI |
|-----|---|-----|----|-----|-----|-----|----|-----|---|-----|----|

## Kulak Eğitimi No: 8

|     |   |     |    |     |     |     |   |     |    |     |     |
|-----|---|-----|----|-----|-----|-----|---|-----|----|-----|-----|
| bIV | I | bIV | II | bIV | III | bIV | V | bIV | VI | bIV | VII |
|-----|---|-----|----|-----|-----|-----|---|-----|----|-----|-----|

## Kulak Eğitimi No: 9

|    |   |    |    |    |     |    |    |    |    |    |     |
|----|---|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|-----|
| bV | I | bV | II | bV | III | bV | IV | bV | VI | bV | VII |
|----|---|----|----|----|-----|----|----|----|----|----|-----|

## Kulak Eğitimi No: 10

|      |   |      |    |      |     |      |    |      |   |      |    |
|------|---|------|----|------|-----|------|----|------|---|------|----|
| #VII | I | #VII | II | #VII | III | #VII | IV | #VII | V | #VII | VI |
|------|---|------|----|------|-----|------|----|------|---|------|----|

## Kulak Eğitimi No: 11

|    |     |    |      |    |      |    |     |      |    |   |    |
|----|-----|----|------|----|------|----|-----|------|----|---|----|
| I^ | II^ | I^ | #VII | I^ | #VII | I^ | II^ | #VII | VI | V | VI |
|----|-----|----|------|----|------|----|-----|------|----|---|----|

## Kulak Eğitimi No: 12

|   |    |   |    |    |   |    |     |    |    |     |    |
|---|----|---|----|----|---|----|-----|----|----|-----|----|
| V | IV | V | IV | VI | V | IV | III | bV | IV | III | IV |
|---|----|---|----|----|---|----|-----|----|----|-----|----|

## Kulak Eğitimi No: 13

|    |    |     |    |     |    |     |     |    |     |     |    |
|----|----|-----|----|-----|----|-----|-----|----|-----|-----|----|
| bV | IV | III | IV | III | II | bIV | III | II | bIV | III | II |
|----|----|-----|----|-----|----|-----|-----|----|-----|-----|----|

## Kulak Eğitimi No: 14

|     |    |   |     |    |   |     |     |    |   |    |   |
|-----|----|---|-----|----|---|-----|-----|----|---|----|---|
| III | II | I | III | II | I | bIV | III | II | I | II | I |
|-----|----|---|-----|----|---|-----|-----|----|---|----|---|

## Kulak Eğitimi No: 15

|     |    |   |    |     |    |   |    |   |    |   |    |
|-----|----|---|----|-----|----|---|----|---|----|---|----|
| VII | VI | V | VI | VII | VI | V | VI | V | IV | V | IV |
|-----|----|---|----|-----|----|---|----|---|----|---|----|

## Kulak Eğitimi No: 16

|     |    |     |    |     |    |    |     |    |     |     |    |
|-----|----|-----|----|-----|----|----|-----|----|-----|-----|----|
| III | IV | III | IV | III | bV | IV | III | II | bIV | III | II |
|-----|----|-----|----|-----|----|----|-----|----|-----|-----|----|

## Kulak Eğitimi No: 17

|     |     |    |     |     |    |   |    |     |    |   |    |
|-----|-----|----|-----|-----|----|---|----|-----|----|---|----|
| bIV | III | II | bIV | III | II | I | II | III | II | I | II |
|-----|-----|----|-----|-----|----|---|----|-----|----|---|----|

## Kulak Eğitimi No: 18

|    |   |    |   |     |    |   |     |    |   |    |   |
|----|---|----|---|-----|----|---|-----|----|---|----|---|
| II | I | II | I | III | II | I | III | II | I | II | I |
|----|---|----|---|-----|----|---|-----|----|---|----|---|

## 3.2.5. Solfej

## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 1



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 2



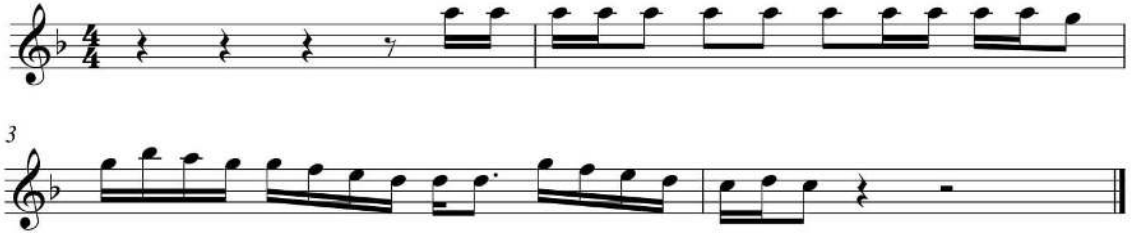
## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 3



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 4



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 5

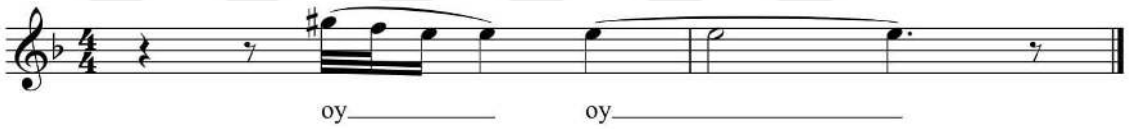


## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Solfej No: 6



## 3.2.6. Terennüm Çalışması

## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Terennüm çalışması No: 1



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Terennüm çalışması No: 2



## Sarı Yazma Yakışmaz mı Güzele Terennüm çalışması No: 3



## 3.2.7. Dinleme Çalışmaları

Bozlak icralarında dinleme çalışmasında Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş gibi sanatkârların bozlak icralarını dinlemeyi öneriyoruz. Zira bu sanatkârlar bozlak denince akla ilk gelen kaynak kişilerdir.

## SONUÇ

Çalışmamızdan elde ettiğimiz sonuçları, daha akıcı ve anlaşılır olması için maddeler halinde aşağıya alıyoruz:

1. Uzun havaların; bölgesel terimlere göre (yol havası, gurbet havası), yaygın uzun hava adlarına göre (bozlak, hoyrat), âşıkların adlarına göre (Kerem, Garip, Karacaoğlan), edebî türlerine göre (müstezat, divan, semaî, destan), tasavvuf ve tarikatlara göre (kalenderi, tecnis, deme), dizilerine ve makamsal yapılarına göre (hüseyni, hicaz, kürdi), çeşitli olaylara göre (ağıt, mersiye, koşma güzelleme), aşiret isimlerine göre (Avşar, Varsak, Barak), çeşitli ağızlara göre (Eğin ağzı, Harput ağzı, Arguvan ağzı) ve şehir adlarına göre (Kerkük, Karabağ) şeklinde tasnif edildiği fakat yöresel tavır ve üslup özelliklerine göre tasnifatının yapılmadığı görülmüştür. Biz tezimizde uzun havaların bu yönünü ortaya koymaya çalıştık.
2. Uzun havaların notasyonunda Doç. Dr. Fikri Soysal'ın muğam notasyonu dışında sistematik bir notasyona rastlanılmamış, repertuarda mevcut bulunan uzun hava notalarında sistematik olmaması sebebiyle hatalı olduğu, yapılan mevcut uzun hava notasyon tartımlarının icraya uymadığı görülmüştür. Ayrıca uzun havaların iç ritmine göre hangi metronomda notasyon yapıldığı ve nota okuyucularının eseri duymadan salt bu notasyonlarla uzun havayı doğru icra edemeyeceğini düşünüyoruz. Bunun sebebi ise uzun havaların notasyonlarında sistematik bir yöntem uygulanmamasıdır.
3. Arguvan ve Çamşır yöresindeki uzun havaların müzikal üslup, tavır ve ağız özelliklerinin birbirinden farklı olmadığını tespit ettik. Bu yörelerdeki uzun havalar, mayaların müzikal icra özellikleriyle çok büyük benzerlik gösterdiğini düşünüyoruz. Dolayısıyla bu yörelerdeki uzun havaların aslında maya olduğunu söyleyebiliriz.
4. Ayak kavramının halk musikîsinin diğer türlerinde olduğu gibi uzun havalarda da musikî açıdan problemlere neden olduğu bununla birlikte uzun havalarda ağız kavramının da tıpkı ayaklar gibi kargaşaya sebep olduğu ve anlamayı zorlaştırdığı görülmüştür.
5. Uzun havaların konu, terennümler, müzikal motifler, bazı hançereler, okuma üslubu vb. gibi birbiriyle benzer yönlerinin olduğunu tespit ettik. Bu da uzun havaların kökeninin aynı olduğunu aynı kaynaktan beslendiğini sadece yöreselleşerek bazı noktalarda ayrıldığını göstermektedir.

**6.** İcra edilen uzun havanın bulunduğu yörede kullanılan çalgıların yine bu yörelerdeki uzun hava icracılarının sesleri, hançere yapıları, tavır ve üslupları üzerinde çok büyük etkilerinin olduğu anlaşılmıştır. Bunun yanı sıra uzun havaların ayrıca bulunduğu yörenin coğrafi, kültürel, dinî anlayış ve çalınan kırık havaların mûsikî tarzına bağlı olarak şekillendiği görülmüştür.

**7.** Karadeniz bölgesindeki uzun havalar ile ilgili yeterince araştırma yapılmadığı fakat bu yörede de çok sayıda uzun hava olduğu görülmüştür. Meraklı araştırmacılarca gerek saha araştırması olarak gerek kayıt cihazları kullanılarak bu yöredeki uzun havalar repertuara kazandırılmalıdır.

**8.** Uzun havalar icra biçimlerine göre şu şekildedir.

- a.** Girişi ve ara nağmesi serbest olan uzun havalar
- b.** Girişi ve ara nağmesi ritmik olup söylenişi serbest olan uzun havalar.
- c.** Ritmik bir türkünün ezgisi alttan çalınmaya devam edilerek bu ezgi üzerine söylenen uzun havalar.

**9.** Divanların müzikal icra, üslup ve tavır yönünden hoyratlarla çok büyük benzerlik gösterdiği anlaşılmış, divanların bir mûsikî türünden daha çok bir edebi tür olduğu kanısına varılmıştır. Bu tarz uzun havalara farklı isimler vermek yerine ritmik aranağmeli hoyrat ifadesi kullanılabilir.

**10.** Hoyratların edebiyat kaynaklarında bir edebi tür olan maninin bir çeşidi olduğu söylenmektedir. Fakat hoyratların edebi yönünden daha çok mûsikî yönü ön plandadır. Bu sebeple edebi bir tür olarak değil de mûsikî bir tür olarak tanımlamanın daha doğru olduğu kanısına varılmıştır.

**11.** Bozlak, Hoyrat gibi bazı uzun havalara “bozlak makamı”, “hoyrat makamı” gibi ifadeler kullanmak terminolojik açıdan hatalıdır. Yani bu uzun hava çeşitlerine makam demek doğru değildir.

**12.** Uzun havaların metodolojik eğitiminin nasıl olması gerektiği ile ilgili herhangi bir araştırmaya rastlanılmamıştır. Biz bu tezimizde sistematik bir şekilde yapmış olduğumuz notasyonlardan faydalananarak Doç. Dr. Fikri Soysal’ın Muğam eğitim metodolojisini uzun havalara uyarlayarak metodolojik bir yöntem ortaya koyduk. Bu yöntemde uzun havanın seyir özelliği, ritmik kalıpların öğrenilmesi, ritmik okuma, kulak eğitimi, solfej, terennüm çalışması, dinleme çalışması şeklinde parçadan bütüne giden bir yöntemle metodolojik eğitim nasıl olması gerektiğini anlattık.

## KAYNAKLAR

- AKAT, Abdullah, *(B)Ağsal Düşünce Çerçevesinde Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Değişim Süreci*, (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2010.
- AKAT, Abdullah, *Doğu Karadeniz Müziğinde Çepniler ve Çepni Müziği*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2006.
- AKDENİZ, İlhan, “Harput ve Elazığ’da Müzik” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Atatürk Üniversitesi Yayınevi, Erzurum 1998, S. 4, ss. 1-11.
- AKDOĞU, Onur, *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*, İzmir 1989.
- AKDOĞU, Onur, *Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1996.
- ARSLAN, Keziban, *Elazığ - Harput Divan Eserleriyle Türk Sanat Müziğinde Bulunan Divan Formundaki Eserlerin Karşılaştırılması*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul 2006.
- ATAŞ, Murat, *Geçmişten Günümüze Arguvan Müzik Kültürünü Etkileyen Faktörler*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı, Malatya 2009.
- ATILGAN, Halil, *Çukurova Türküleri 1*, Adana Valiliği Yay., Ankara 1998.
- ATILGAN, Halil, *Geçmişten Günümüze Niğde Halk Müziği*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.
- ATILGAN, Halil; TURHAN, Salih, *Malatya Musıkî Folkloru*, Malatya Belediyesi Kültür Yay., Malatya 1999.
- BARKAN, Ömer Lütfi, “İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler”, *Vakıflar Dergisi*, Ankara 1942, S. 2, ss. 279-386.
- BARTOK, Bela, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1991.
- BÜYÜKYILDIZ, H. Zeki, *Türk Halk Müziği*, Papatya Yay., İstanbul 2009.
- ÇETİN, Necat; BİNİCİ, Bingöl, *Kerkük Yöresi Türkülerimiz (Bir derleme denemesi)*, İzmir 2017.
- DEMİR, Sertan, *Kemaliye (Eğin) Yöresi Halk Müziğinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı, Sakarya 2007.

- DUYGULU, Melih, *Gaziantep Türküleri*, Sistem Ofset, İstanbul 1995.
- EKİCİ, Savaş, *Gaziantep & Barak Müziği Kültürü Bazı Tespit ve Düşünceler*, Logos Matbaacılık, Gaziantep 2013.
- EKİCİ, Savaş, *Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Ders Notları*, Gaziantep 2012.
- ELÇİ, Armağan, “Bozlaklar Üzerinde Bir Çerçeve”, *VII. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri*, Gaziantep 2006, ss. 1-32.
- EMNALAR, Atıncı, *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1998.
- ETİLİ, Can “Türk Halk Müziği’nde Bozlak Kavramı”, *Musiki Mecmuası*, İstanbul 1998, S. 462, ss. 154-156.
- EZGİ, Suphi, *Nazari ve Ameli ve Türk Musikisi*, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul 1933.
- FELDMAN, Walter, “Authority and Authenticity, in the Turkish Repertoire”, *Asian Music, University of Texas Press*, Texas 1991, C. 22, S. 1, ss. 73-111.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2006.
- GÜLDOĞAN, Vedat, *Diyarbakır Müziği ve Folkloru*, Kripto Yay., Ankara 2011.
- GÜLENSOY, Tuncer, *I. Folklor, Halk Edebiyatı ve Etnoğrafya Sempozyumu*, Erciyes Üniversitesi Yay., Kayseri 1990, C. 14.
- GÜNDÜZ, Abdullah, *Kırşehir Halk Müziği*, Cem Veb Ofset, Ankara 2000.
- HACİOĞLU, Mehmet Evren, *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul 2009.
- HOŞSU, Mustafa, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj, İzmir 1997.
- ILKAZ, Erdem, *Türküye Girmeden Önce*, BRC Basımevi, Ankara 2011.
- KAPLAN, Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yay., İstanbul 2013.
- KARABURUN, Derya, *Malatya Yöresel Müziğinin İlçelere göre Dağılımı ve İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya 2011.

- KARADENİZ, M. Ekrem, *Türk Müsîkîsinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 2012.
- KARAHASAN, Figân; KARAHASAN, Temel Hakkı, *Notalarıyla Duygu Dolu Gönül Sesi Türkülerimiz*, Göksu Ofset Matbaacılık, İstanbul 2006, C. 1.
- KARAKAYA, Oğuz; ÖNAL, Hamit “Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, SÜ Basımevi, Konya 2010, S. 27, ss. 709-726.
- KAYA, Gazi Erdener, *Bağlama Metodu*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2005.
- KAYNAR, Ümit, *Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği*, Ege Yayıncılık, İstanbul 1996.
- KAZAZOĞLU, İrşat, *Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri 2009.
- KETENE, Cengiz, *Kerkük Halk Edebiyatından Seçmeler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
- KORKMAZ, Mehmet Akif, *Türkü Türü ve Doğu Karadeniz Türkü Kültürü*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara 2006.
- KÜÇÜKÇELEBİ, Aylin Evin, *Uzun Havalara*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 2002.
- MEMİŞOĞLU, Fikret, *Harput Âhengi*, Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayınları, Ofset Tesisleri, Ankara 1988.
- MERİÇ, Cemil, *Kültürden İrfana*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.
- MUTLU, Fatih, *Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Kırıkkale 2011.
- NASIR, Abdülbâki Dede, *Tetkik ü Tahkik (1794)*, (Çev. Yalçın Tura), Pan Yayıncılık, İstanbul 2006.
- ÖNCÜ, Aydın, *Trabzon Türküleri (Tasnif, İnceleme, Metin)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum 2011.
- ÖZAL, Kadir, *Suzuki Metodu*, Müzik Eğitimi Yayınları, Samsun 2007.
- ÖZALP, Nazmi, *Türk Müsîkîsi Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, C. I,II.

- ÖZBEK, Mehmet Avni, *Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri*, (Basılmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı, İstanbul 2010.
- ÖZBEK, Mehmet, *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1994.
- ÖZBEK, Mehmet, *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara 1998.
- ÖZDEMİR, Mehmet Ali, *Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim müziği besteciliğinde kullanılabilirliği*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 1998.
- ÖZGÜL, Mustafa; TURHAN, Salih; Dökmetaş, Kubilay, *Notalarıyla Uzun Havalarımız*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1996, s. 15-35, Süleyman Şenel'in "Uzun Hava tanımı ve Bu Tanım Etrafında Ortaya Çıkan Problemler" isimli bildiri metni.
- PARLAK, Erol, *Garip Bülbül Neşet Ertaş, Hayatı - Sanatı - Eserleri*, Demos Yay., İstanbul 2013.
- PELİKOĞLU, Mehmet Can "Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları", *Sanat Dergisi*, Erzurum 2010, S. 18, ss. 81-89.
- SAĞ, Arif; ERZİNCAN, Erdal, *Bağlama Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul 2013, C. 1.
- SARISÖZEN, Muzaffer, *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Posta Matbaası, Ankara 1962.
- SAY, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.
- SOYSAL, Fikri, *Metodolojik Muğam Eğitimi Serisi Rast Muğamı Berdaşt Subesi*, Fikri Soysal Yayınları, Diyarbakır 2012.
- SOYSAL, Fikri, *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*, Fikri Soysal Yay, Diyarbakır 2012.
- SUN, Sinemis, *Kurt ve Ursula Reinhard Türkiye'nin Müziği (Çeviri)*, Sun Yayınevi, Ankara 2007, C. I, II.
- SUNGUROĞLU, İshak, *Harput Yollarında*, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul 1961, C. 3.
- ŞAHİN, Mehmet, *Türk Halk Müziğinde Coğrafi Motifler ve Türküler Atlası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Anabilim Dalı, Kahramanmaraş 2010.

- ŞAHİN, Okan, *Divan-Hoyrat Farkından Hareketle Elazığ-Harpur Yöresi Müziğinde İsimlendirme Hatası Olduğu Düşünülen 5 Eser Üzerinde Edebi Ve Müzikal Açıdan İnceleme*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Bilim Dalı, İstanbul 2013.
- ŞENEL, Süleyman, “Halk Mûsikîsi” *TDV İslam Ansiklopedisi (DİA)*, TDV Yay., İstanbul 2006, C. 15, ss. 5-9.
- ŞENEL, Süleyman, *Yücel Paşmakçı ile Türküler Üzerine*, Kayhan Matbaacılık, İstanbul 2009.
- TAN, Nail; TURHAN, Salih, *Kırıkkale Halk Müziği*, Cem Veb Ofset, Ankara 2000.
- TANRIKORUR, Cinuçen, *Müzik, Kültür, Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.
- TAYDAŞ, Nihat, “Ah Bu Türküler Köy Türküleri” *Folklor ve Edebiyat Dergisi*, Ankara 2005, S. 42, C. 2, ss. 103-114.
- TERZİBAŞI, Ata, *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1975.
- TOKEL, Bayram Bilge, *Neşet Ertaş Kitabı*, Kapı Yayınları, İstanbul 2012.
- TUNA, Kenan, *Erzurum Türküleri ve Nazariyatı*, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara 2001.
- TURHAN, Salih; KARA, Mehmet; TAN, Nail; GÜNDÜZ, Abdullah, *Kırşehir Halk Müziği*, Cem Veb Ofset, Ankara 2000.
- UĞURLU, Nurer, *Halk Türkülerimiz*, Örgün Yayınevi, İstanbul 2009.
- YILDIRIM, Birol, *Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havaalarında Müzikal Açıdan Tavrı Farklılıkları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul 2008.
- YILDIZKAYA, Ömer Faruk, *Emirdağ Türküleri*, İzmir 2006.
- ZEYREK, Gülden, *Barak Türkmenleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, Kırıkkale 2009.

**İNTERNET KAYNAKLARI**

<http://lugatim.com/s/b%C3%A2r>, (02.03.2019).

<http://lugatim.com/s/mani>, (10.02.2019).

Karadeniz Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Prof. Dr. Abdullah AKAT ile e-mail üzerinden gerçekleştirmiş olduğumuz yazışma, (09.01.2015).

TRT İstanbul Radyosu Sanatçısı İbrahim CAN ile Facebook üzerinden gerçekleştirdiğimiz görüşme, (Mart 2019).

[https://www.academia.edu/31044333/KERKUK\\_YORESİ\\_TURKULERİMİZ](https://www.academia.edu/31044333/KERKUK_YORESİ_TURKULERİMİZ), (15.02.2019).

<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/elazig/kulturatlasi/elazig-harput-muzigi>, (21.07.2016).

[https://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54dd46c0a8683.20447625](https://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.54dd46c0a8683.20447625), (30.11.2018).

<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu>, (10.08.2018).

## EKLER

## Ek 1. Orijinallik Raporu



## SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

## YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

| ÖĞRENCİ BİLGİLERİ               |                                                                       |
|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Adı-Soyadı                      | ERKAN YÜRÜMEZ                                                         |
| Öğrenci Numarası                | 131215102                                                             |
| Enstitü Anabilim Dalı           | MÜZİK                                                                 |
| Programı                        | MÜZİK                                                                 |
| Danışmanının Unvanı, Adı-Soyadı | DOÇ. DR. YAVUZ DEMİRTAŞ                                               |
| Tez Başlığı (Türkçe)            | UZUN HAVA TÜRLERİ (ARAŞTIRMA-İNCELEME-NOTASYON VE METODOLOJİK EĞİTİM) |

## SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yukarıda bilgileri bulunan tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 155 sayfalık kısmına ilişkin 27/05/2019 tarihinde Turnitin adlı intihal tespit programından, aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre tezin benzerlik oranı % 15'tir. Gereğini bilgilerinize arz ederim. 28.05.2019

  
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ  
Danışman

  
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ  
Anabilim Dalı Başkanı

## F.Ü.LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ÖĞRETİM YÖNETMELİĞİ

**Madde 41-** Lisansüstü tezleri ile birlikte teslim edilmesi gereken belgeler şunlardır:

- Lisansüstü tezler, savunma öncesinde **intihal program raporu** ve ilgili makale şartını<sup>1</sup> sağladığına dair belgeleri ile birlikte enstitüye teslim edilir.
- İntihal raporu ile ilgili olarak etik kurallar dâhilindeki benzerlik oranları ilgili Enstitü Yönetim Kurulu tarafından belirlenir. (Enstitü Yönetim Kurulu tarafından tezin, intihal kapsamı dışında değerlendirilmesi için TURNITIN'den alınan raporda "benzerlik oranı"nın, "alıntılar hariç" en fazla %10, "alıntılar dâhil" % 30'u geçmemesi şeklinde kabul edilmiştir).

<sup>1</sup> Makale şartı doktora öğrencilerini kapsamaktadır.

## ÖZGEÇMİŞ

Erkan YÜRÜMEZ, 1985 yılında Ankara’da doğdu. İlkokul, ortaokul ve lise öğrenimini Diyarbakır’da tamamladı. 2008 yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümünü kazandı. Aynı yıl TRT Diyarbakır Radyosu Mahalli İcra Grubu’nda akitli Bağlama Sanatçısı olarak göreve başladı ve bu görevini 2016 yılına kadar sürdürdü. 2013 yılında Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümünü okul birincisi olarak tamamladı. 2014-2015 yıllarında ders karşılığı olarak Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Bağlama ve Türk Halk Müziği Solfeji ve Nazariyatı derslerine girdi. 2016 yılında Şırnak’ın İdil ilçesindeki Dumanlı köyüne müzik öğretmeni olarak atandı ve burada çalışmaya devam etmektedir. Yüksek lisans eğitimini Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Türk Halk Müziği Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans olarak halen sürdürmektedir. TRT, Devlet Korusu, Konservatuar, Valilik ve daha birçok kurumun bünyesinde gerek sazende gerekse hanende olarak konserlere çıkmıştır.

## YAYINLARI

**YÜRÜMEZ**, Erkan, “Neşet Ertaş Türkülerinde Sevda Konusu”, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik Biliminde Gençler Sempozyumu Yayınlanmamış Bildiri, İstanbul 2013.