



ANKARA

HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**HARPUT YÖRESİNDE KLÂRNET İCRÂSI VE
MEHMET ŞERİF ÇEÇEN (ÇAÇA) ÖRNEĞİ**

Muhammed Taha SALMAN

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

EYLÜL - 2020



**HARPUT YÖRESİNDE KLÂRNET İCRÂSI VE MEHMET ŞERİF
ÇEÇEN
(ÇAÇA) ÖRNEĞİ**

Muhammed Taha SALMAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

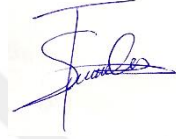
EYLÜL 2020

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.

Muhammed Taha SALMAN

23.09.2020



Harput Yöresinde Klârnet İcrâsı ve Mehmet Şerif Çeçen (Çaç) Örneği

(Yüksek Lisans Tezi)

Muhammed Taha SALMAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Eylül 2020

ÖZET

Anadolu'nun önemli kültür merkezlerinden birisi olan Harput'un tarihi M.Ö. 10 binli yıllara dayanmaktadır. Bu kadim topraklar birçok toplum, topluluk ve millete ev sahipliği yaptığından, kültürel hayat zaman içerisinde renklenmiş, Harput yöresinde doğal süreçte muazzam bir kültür mozaği oluşmuştur. Yörede özellikle edebiyat, mûsikî gibi sanat dallarına ihtimam gösterilmiş, bu sanat alanlarında önemli eserler verilmiş ve icrâcılar yetişmiştir. Özellikle mûsikî Harput'ta sosyal hayatın her noktasına nüfuz ederek önemli bir yer tutmuştur. Mûsikînin sosyal hayatta bu denli önemli yer tutmasına bağlı olarak yörede saz icrâcılığı da gündün güne gelişmiştir. Yörede icrâ edilen çalgılar arasında klârnet, zaman içerisinde benimsenerek yörenin sembolü haline gelmiştir. Mehmet Şerif Çeçen (Çaç) (1945-2016), klârnet icrâsında yöre üslûbunu temsil eden son dönemin en önemli klârnet icrâcılarındandır. Bu çalışma; Elazığ (Harput) yöresi klârnet icrâ üslûbunu ve yörenin klârnet icrâcılarını tespit etmek, yörenin önemli temsilcilerinden Mehmet Şerif Çeçen'in, klârnet icrâsının teknik özelliklerini, süsleme unsurlarını, kişisel motif ve cümlelerini, açışlarındaki makâm özelliklerini ortaya koymak ve Çeçen'in klârnet icrâ tavrını tahlillerle somutlaştırmak amacı ile yapılmıştır. Araştırma, tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Verilerin toplanmasında literatür taraması, doküman incelenmesi ve arşiv taraması yapılmıştır. Araştırmanın evrenini Harput Yöresi klârnet icrâsı, örneklemini ise Harput yöresi klârnet icrâcısı Mehmet Şerif Çeçen oluşturmaktadır. Çeçen'e ait icrâların tahlilleri Prof. Dr. Gülçin Yahya'nın "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" konulu doktora tezi ve Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden istifade edilerek yapılmıştır. Mehmet Şerif Çeçen'in tavrı özelliklerini ortaya koyan süsleme teknikleri, kişisel motif ve cümleleri incelenmiş, örneklendirilmiştir. Tahliller neticesinde, Çeçen'in açışlarında kullandığı perdeler ve açışın ses aralığı gösterilmiş, açışlarda kullanılan perdelerin kullanım sıklıkları tablolara aktarılmış ve yorumlanmıştır. Ayrıca Çeçen'in klârnet icrâlarının seyir özellikleri motif ve cümlelerle tahlil edilmiş, tahliller neticesinde Çeçen'in açışları göz önünde bulundurularak kısa seyir örnekleri yazılmıştır. İlave olarak, aynı makâmdaki açışların perde kullanım sıklıkları tablolara aktarılmış ve seyir özellikleri mukayese edilerek irdelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde; Harput yöresi klârnet icrâ üslûbu ve Mehmet Şerif Çeçen'in klârnet icrâ tavrı, elde edilen veriler doğrultusunda somutlaştırılmış ve Harput mûsikîsinin gereğince anlaşılması ve nesillere aktarılması hususunda çalışmalar yapılması önerilerinde bulunulmuştur.

Bilim Kodu : 40101

Anahtar Kelimeler : Harput, Mehmet Şerif Çeçen (Çaç), klârnet, icrâ, tavrı.

Sayfa Adedi : 145

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

Öğrenci ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-7358-0910>

The Performance of Clarinet in Harput Region and Example of Mehmet Şerif Çeçen
(Çaça)

(M.Sc. Thesis)

Muhammed Taha SALMAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

September 2020

ABSTRACT

The history of Harput, which is one of the important cultural centers of Anatolia, dates back BC. 10 thousand years. Because of hosting a lot of society, communities and nations, cultural life has been colored over years and a tremendous cultural mosaic has been created in the Harput region in natural process. Particular attention has been given to the branches of art such as literature and music in the region and important musical pieces has been given and performers has been trained in these art branches. Especially music has taken a important place by penetrating every point of social life in Harput. Depending on the fact that music has such an important place in social life, instrument performance has also developed day by day. Clarinet has been become a symbol of the region among the instruments performed in the region. Mehmet Şerif Çeçen (Çaça) 1945-2016 was one of the most important clarinet performers of the last period, representing the local style in the performance of clarinet. This work was made to identify the clarinet performance style of Elazığ (Harput) region and to perform the clarinet performances of the region, Mehmet Şerif Çeçen, one of the most important representatives of the region, to reveal the technical features, enrichment, personal motifs and sentences of the clarinet performance, and the style of the Çeçen cluster made to embody. The research is a descriptive study in the general survey model. In the collection of data, literature review, document review and archive scanning were performed. The population of the research is Harput region clarinet performance, and the sample is Harput region clarinet performer Mehmet Şerif Çeçen. Analysis of the performances of Çeçen was done by taking advantage of Prof. Dr. Gülçin Yahya's PhD thesis on "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" and Mehmet Gönül's PhD thesis titled "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması". The ornamentation techniques, personal motifs and sentences that reveal the attitude characteristics of Mehmet Şerif Çeçen are examined and exemplified. As a result of the analysis, the pitches used by Çeçen and the sound range of the improvisations (Açış) are shown, the frequency of use of the curtains used in the improvisations (Açış) are presented in the tones and interpreted. In addition, the cruise characteristics of Çeçen clarinet performances have been analyzed with motifs and sentences, and short cruise examples have been written taking into account the improvisations (Açış) of Çeçen. In addition, the pitch frequencies of the improvisations (Açış) in the same "makâm" are transferred to the tables and the progress (Seyir) features are compared and examined. In the conclusion of the study; Harput region clarinet performing style and Mehmet Şerif Çeçen's practice of clarification of the clarinet was made concrete in line with the data obtained, and suggestions were made to make studies on the understanding and transfer of Harput music to the generations.

Science Code : 40101

Key Words : Harput, Mehmet Şerif Çeçen (Çaça), clarinet, performance, attitude.

Page Number : 145

Supervisor : Prof. Mehmet GÖNÜL
Student ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7358-0910>



TEŞEKKÜR

Çalışmalar sırasında kıymetli vaktini ayırıp engin bilgi ve tecrübelerini eksik etmeyen yol gösterenim, danışmanım Prof. Dr. Mehmet Gönül'e, diktelerin büyük bir titizlik ile incelenmesi ve tezin her adımında desteğini ve fikirlerini esirgemeyen çok kıymetli dostum Kadir Çakır'a, özet kısmının İngilizce çevirisinin kontrolünde kız kardeşim Dilşad Salman'a ve Arş. Gör. Süleyman Barış Demirdirek'e, her aşamasında fikir ve bilgilerini sunan dönem arkadaşım sevgili Gülnihal Ünal'a, kaynakların toplanması aşamasında arşivini esirgemeyen Şehmuz Çaça ve Ertan Kaymaz'a, bugünlere gelmemde büyük emeği olan ve desteklerini üstümden esirgemeyen annem Hülya Salman ve babam Cahit Salman'a sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
RESİMLERİN LİSTESİ	xii
GRAFİKLERİN LİSTESİ.....	xiv
TANIMLAR.....	xv
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xvii
1. GİRİŞ.....	1
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	41
3. YÖNTEM.....	43
3.1. Araştırmanın Modeli	43
3.2. Evren ve Örneklem.....	43
3.3. Veri Toplama Teknikleri	43
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	43
4. BULGULAR VE YORUMLAR	45
4.1. Mehmet Şerif Çeçen'in Klârnet İcrâsının Teknik Özellikleri	45
4.1.1. Üfleme teknikleri	45
4.1.2. Oturuş ve Tutuş Pozisyonu	48
4.1.3. Parmak Kullanımı	52
4.2. Mehmet Şerif Çeçen'in İcrâ Özellikleri	54
4.2.1. Süsleme Teknikleri	54
4.2.2. Kişisel Motif ve Cümleleri	69
4.2.3. Tartım ve Ritim Özellikleri.....	72
4.3. Mehmet Şerif Çeçen'in Açışlarının Makâm Tahlilleri	75
4.3.1. Elezber 1	75
4.3.2. Elezber 2	77
4.3.3. Elezber Açışların Mukayeseleri	80

4.3.4. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı).....	81
4.3.5. Hüseyinî Açış 2.....	83
4.3.6. Hüseyinî Açış 3.....	85
4.3.7. Hüseyinî Açış 4.....	87
4.3.8. Hüseyinî Açışların Mukayeseleri.....	90
4.3.9. Kürdî Hoyrat 1.....	91
4.3.10. Kürdî Hoyrat 2.....	95
4.3.11. Kürdî Hoyrat 3.....	97
4.3.12. Kürdî Hoyrat Açışların Mukayeseleri.....	99
4.3.13. Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız).....	100
4.3.14. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan).....	102
4.3.15. Muhayyer Açışların Mukayeseleri.....	104
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	107
5.1. Sonuçlar.....	107
5.2. Öneriler.....	112
KAYNAKÇA.....	113
Kişisel Arşiv.....	115
EKLER.....	117
EK-1. Açışların Notaları.....	118
EK-2. Resimler.....	134
EK-3. Dikte edilen Mehmet Şerif Çeçen'e ait klânet açışlarının ses kayıt cd.si	143
ÖZGEÇMİŞ.....	145

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 1.1. Mehmet Şerif Çeçen - Ekrem Oruç Elazığ Halk Oyunları albümünde yer alan eserler.	32
Çizelge 1.2. Mehmet Şerif Çeçen- Elazığ Düğün Halayı albümünde yer alan eserler	33
Çizelge 1.3. Dikte edilen açışlar	39



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 4.1. Uşşak makâmı dizisi	75
Şekil 4.2. Elezber Açış 1’de kullanılan perdeler ve ses aralığı	75
Şekil 4.3. Uşşak makâmı dizisi	77
Şekil 4.4. Elezber Açış 2’de kullanılan perdeler ve ses aralığı	77
Şekil 4.5. Hüseyinî makâmı dizisi.....	81
Şekil 4.6. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)’nde kullanılan perdeler ve ses aralığı	81
Şekil 4.7. Hüseyinî makâmı dizisi.....	83
Şekil 4.8. Hüseyinî Açış 2’de kullanılan perdeler ve ses aralığı.....	83
Şekil 4.9. Hüseyinî makâmı dizisi.....	85
Şekil 4.10. Hüseyinî Açış 3’de kullanılan perdeler ve ses aralığı.....	85
Şekil 4.11. Hüseyinî makâmı dizisi.....	87
Şekil 4.12. Hüseyinî Açış 4’de kullanılan perdeler ve ses aralığı.....	87
Şekil 4.13. Gülizâr makâmı dizisi	91
Şekil 4.14. Kürdî Hoyrat 1’de kullanılan perdeler ve ses aralığı	91
Şekil 4.15. Gülizâr makâmı dizisi	95
Şekil 4.16. Kürdî Hoyrat 2’de kullanılan perdeler ve ses aralığı	95
Şekil 4.17. Gülizâr makâmı dizisi	97
Şekil 4.18. Kürdî Hoyrat 3’de kullanılan perdeler ve ses aralığı	97
Şekil 4.19. Muhayyer makâmı dizisi	100
Şekil 4.20. Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız)’da kullanılan perdeler ve ses aralığı	100
Şekil 4.21. Muhayyer makâmı dizisi	102
Şekil 4.22. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)’da kullanılan perdeler ve ses aralığı..	102

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 1.1. 1896 yılında Harput (Eski Türkiye Fotoğrafları arşivinden)	1
Resim 1.2. Kürsübaşı meşkinden bir kare.....	9
Resim 1.3. 1982 yılı Kürsübaşı meşkinden bir kare. (TRT arşivinden)	9
Resim 1.4. 1900'lü yıllar Mamurat-ül Aziz Ermeni Kilise Korosu (Selami Yanık Arşivinden).....	11
Resim 1.5. Yukarıda belirtilen Harput Amerikan Hastanesi (İstanbul Müzayede Arşivinden).....	13
Resim 1.6. Metal sol klârnet	13
Resim 1.7. 10 numara 1.95 mm. açıklığında sol klârnet beki	14
Resim 1.8. Şükrü Canaydın.....	16
Resim 1.9. Şükrü Canaydın 1967 yılı Samsun Festivali (Harput Yollarında sayfası arşivinden).....	16
Resim 1.10. Sebahattin Tamuk 1994 yılında Kanal 23'de yayınlanan Gönül bahçesi programından (Abdullah Şekeroğlu arşivinden).....	17
Resim 1.11. Sebahattin Tamuk, 1994 yılında Kanal 23'de yayınlanan Gönül bahçesi programından (Abdullah Şekeroğlu arşivinden).....	17
Resim 1.12. Çulcu Arif Özbilek (Şemsettin Taşbilek kişisel arşivinden)	18
Resim 1.13. Mevlüt Canaydın-ELAZIĞ OYUN HAVALARI Plağı	19
Resim 1.14. Mevlüt Canaydın (Selami Yanık Arşivinden)	19
Resim 1.15. Mevlüt Canaydın ve Halkoyunları ekibi (Güven Tanyeri kişisel arşivinden).....	20
Resim 1.16. Feyzi Ergün ve Hıdır Sezgin (Bünyamin Eroğlu kişisel arşivinden).....	20
Resim 1.17. Yusuf Kamaç-ELAZIĞ HALK OYUNLARI plağı. (Çoşkun Kamaç kişisel Arşivinden)	21
Resim 1.18. Yusuf Kamaç (Çoşkun Kamaç kişisel Arşivinden)	21
Resim 1.19. Yusuf Kamaç (Çoşkun Kamaç kişisel arşivinden)	22
Resim 1.20. Baki Yüksel (Bünyamin Eroğlu arşivinden).....	22
Resim 1.21. Baki Yüksel 45lik Plağı (Mahinur Plak arşivinden).....	23
Resim 1.22. Baki Yüksel 45lik plağı (Mâhinur Plak Arşivinden).....	23
Resim 1.23. Hasan Yahyagil (Abdülaziz Koç kişisel Arşivinden)	24
Resim 1.24. Hasan Yahyagil, Naci Sönmez şefliğindeki konserden (Şener Bulut kişisel arşivinden).....	24
Resim 1.25. Bahattin Kahraman (Özhan Kahraman kişisel arşivinden).....	25
Resim 1.26. Bahattin Çalan (Mir Bahattin)	26

Resim 1.27. Mehmet Şerif Çeçen (Çaça)'in gençlik yılları (Şehmuz Çaça kişisel arşivinden).....	27
Resim 1.28. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Amati Kraslice marka klârneti (Şehmuz Çaça kişisel arşivinden)	29
Resim 1.29. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Amati Kraslice marka klârneti (Şehmuz Çaça kişisel arşivinden)	29
Resim 1.30. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Çekoslavak yapımı abanoz klârneti (Şenol Çaça kişisel arşivinden).....	30
Resim 1.31. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Çekoslavak yapımı abanoz klârneti (Şenol Çaça kişisel arşivinden).....	30



GRAFİKLERİN LİSTESİ

Grafik	Sayfa
Grafik 4.1. Elezber Açış 1 perde kullanım sıklığı.....	76
Grafik 4.2. Elezber Açış 2 perde kullanım sıklığı.....	78
Grafik 4.3. Elezber açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması.....	80
Grafik 4.4. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) perde kullanım sıklığı.....	81
Grafik 4.5. Hüseyinî Açış 2 perde kullanım sıklığı	84
Grafik 4.6. Hüseyinî Açış 3 perde kullanım sıklığı	85
Grafik 4.7. Hüseyinî Açış 4 perde kullanım sıklığı	88
Grafik 4.8. Hüseyinî açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması	90
Grafik 4.9. Kürdî Hoyrat 1 perde kullanım sıklığı.....	92
Grafik 4.10. Kürdî Hoyrat 2 perde kullanım sıklığı.....	95
Grafik 4.11. Kürdî Hoyrat 3 perde kullanım sıklığı.....	98
Grafik 4.12. Kürdî Hoyrat açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması ...	99
Grafik 4.13. Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci ağız) perde kullanım sıklığı.....	101
Grafik 4.14. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan) perde kullanım sıklığı.....	103
Grafik 4.15. Muhayyer Hoyrat açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması	104

TANIMLAR

Açış: “Söylenecek bir uzunhavaya, bir çalgıyla yapılan yol gösterme; ayak tutma” (Özbek, 2014: 5).

Çeşitleme: “Varyasyon. Herhangi bir motifi ritmik ve/veya melodik değişiklikler yaparak tekrar etmektir” (Gönül, 2010: x11).

Farazi bölge: Klârnetin 3.oktav bölgesinde seslerin perde ile değil de dudak ile ayarlanıp basıldığı bölgedir.

Güçlü: “Türk makâmlarının güçlüsü makâmların dörtlüsü, beşlisi ve bazı makâmlarda üçlüsü üzerinde bulunmaktadır” (Yekta, çev. 1986: 67). Makâm seyiri içinde en sık kalış yapılan perdedir. Makâmın ikinci evi de denebilir.

Karar perdesi: Bir makâmın ana perdesidir. Makâm dizisinin başladığı perdedir. Makâmın seyirinin bitişinde kaldığı en son perdedir. “Makam dizisinin bittiği, sonlandığı perdedir” (Yahya Kaçar, 2012/2: 57). “Makamın son bulduğu perde” (Kutluğ, 2000: 81).

Makâm: “Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır” (Akt. Yahya Kaçar, 2012/2: 53).

Meyan: Yöre müziğinde genellikle makâm dizisinin tiz karar perdesi üstünde genişlemesi halidir fakat her zaman için geçerli değildir.

Seyir: Gezinme. Belirli bir düzen ve makâm kuralları içerisinde yapılan nağmelerdir.

Vibrato: Mızraplı çalgılarda parmakla yapılan ve basılan perdenin titreştirilmesidir. Nefesli çalgılarda ise parmaktan çok dudağın titreştirilmesi halidir.

Yeden: Makâm dizisi içinde kararı güçlendiren, karar perdesinin bir tam alt perdesi ya da yarım alt perdesidir. “Karar perdesinin hemen bir ses pestinde bulunmaktadır” (Yahya Kaçar, 2012/2: 58).

Trill: “Tril esas nota ile onun alt ya da üst komşu sesinin, süratle tekrar edilmesinden oluşan bir süslemedir” (Özçelik, 2002: 89).

Bolâhenk akord: “Yerinden icrâ, herhangi bir perde üzerine transpoze yapılmadan gerçekleştirilen icrâ” (Gürel, 2016: 12).

Süpürde Akord: Bolâhenk nısfıye akordun 1 ses aŝađısından transpoze ile yapılan icrâdır.

Mansûr Akord: Bolâhenk nısfıye akordun 5 ses aŝađısından transpoze ile yapılan icrâdır.



SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simge ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

Açıklamalar



Çarpma. “Makam müziğinde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır” (Turgay ve Ayangil, 2016: 1170). Değerini önceki veya sonraki notadan alır.



Çift çarpma. “Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır” (Yahya Kaçar, 2012/2: 127).



Çatlatma. Çatlatmanın gösterildiği yerde perde, nefesi sert bir şekilde vererek çatlatılır. Çatlatılan notanın hemen üstünde gösterilmiştir.



Puandorg. İcrâlarda metronom dışı bekleyişler ve kalıplarda kullanılmıştır. Notanın hemen altında veya üstünde gösterilmiştir.



Trill. (Bkz. tanımlar). Bu işaret eser içinde notanın üstünde gösterilmiştir.



Alt mordan. İki onaltılık notanın yan yana gelmesiyle asıl perde ve bir alt perdesi ile asıl perdeye ulaşılması halinde oluşur.



Süzülme. İki notanın arasında gösterilmiştir. İlk notadan ikince notaya süzülerek gidileceği anlamına gelmektedir.



Vurgu. İcrâ esnasında diğer notalardan farklı, belirgin olarak gösterilmek istenen notanın güçlü olarak icrâ edilmesidir.

gliss.


Glissando. İki nota arasında gösterilmiştir. “İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir” (Turgay ve Ayangil, 2016: 1172).

,

Nefes. Geldiği yerde durup nefes alınacağı anlamına gelmektedir.



Staccato. Notaların kesik kesik icrâ edileceği anlamına gelmektedir. Notanın üstünde ya da altında nokta şeklinde gösterilmiştir.



Kısaltmalar	Açıklamalar
vib.	Vibrato: (Bkz. Tanımlar). Notanın üstünde gösterilmiştir.
h.vib.	Hızlı vibrato. Titreşim hızı vibratoya göre daha hızlıdır. Notanın üstünde gösterilmiştir.
hız...	Hızlanarak. İcra esnasında eserin metronom hızı dışındaki hızlanmalardır. Notanın üstünde gösterilmiştir. Hızlanmanın başlayıp bittiği yere kadar (.....) halinde noktalar ile devam edilmiştir.
Ağır...	Ağırlaşarak. İcra sonunda normal metronom dışında yavaşlayarak eserin bitirileceği anlamına gelmektedir.
Av.	Avukat
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
cd.	Compact Disc
M.Ö	Milattan Önce
s.	Sayfa
vb.	Ve benzeri
y.y.	Yüz yıl

1. GİRİŞ



Resim 1.1. 1896 yılında Harput (Eski Türkiye Fotoğrafları arşivinden)

Harput kelime anlamı ile ilk hecesi “har” kelimesi taş, kaya anlamına, ikinci kelimesi put (berd) kelimesi ise kale anlamına gelmektedir. Bu kelimeler birleştiğinde de taş kale, kaya kale ortaya çıkmaktadır. Harput isminin kökenini Ünal;

“Harput adının menşei tartışmalıdır. Amasyalı Strabon’un bahsettiği Sophene bölgesindeki Karkathiokerta ve Arsamosata adlı şehirlerden ilkinin Harput olduğu, hatta isminin de buna dayandığı ileri sürülmüştür. Ayrıca IV. yüzyılda İranlılar tarafından ele geçirildiğinde buradan Ziata Castellum şeklinde söz edildiği, bunun da Arapça’ya Hısnızıyâd şeklinde geçtiği bilinmektedir. Arap coğrafyacıları Harput’a Hısn Ziyâd Hartebirt denildiğini söylemektedirler. Bunların yanında ismin Ermenice aracılığıyla Urartu ve Hurri dillerine kadar gittiği ve çivi yazılı Asur tabletlerinde rastlanan Karpata ile buranın kastedildiği de düşünülmüştür. Bizans kaynaklarında Kharpote ve Frank tarihçilerinin eserlerinde Quartapiert şeklinde yazılan isim Osmanlı devrine ait kaynaklarda ve belgelerde Hartabird, daha yaygın olarak da Harput veya Harpurd imlâsıyla görülür; ancak XIX. yüzyıldan itibaren resmî yazışmalarda halk arasındaki Harput telaffuzu benimsenmiştir” (1997: 232).

Yücesu ise; “Hititler dönemine ait çivi yazısı ile hazırlanmış belgelerde, Harput yöresine İşuva adının verildiği tespit edilmiştir” (1997: 5). Demektedir.

1867 yılında Sultan Abdülaziz döneminde Mamurat-ül Aziz olarak kayıtlara geçmiş fakat halk arasında Elaziz olarak telaffuz edilmiştir. Ovaya yerleşimden sonra kayıtlarda en son olarak 1937 yılında Mustafa Kemal Atatürk’ün teşrifleri ile “Azık ili” anlamına gelen “ELAZIK” adı verilmiştir. Daha sonları Elazık dönüşerek Elazığ olarak telafuz edilmiştir (T.C. Elazığ Valiliği arşivinden). Ovada kurulan yerleşim

bölgesi Elazığ olarak, ilk yerleşim yeri olan Harput bölgesi ise hâlâ daha Harput olarak geçmektedir. İncelenen bu kaynaklar doğrultusunda 1250 metre rakıma ve yüksek kayalık alanlara sahip olan Harput yöresinin isminin bölgede sahip olduğu jeopolitik konumdan aldığı düşünülmektedir. Bu konum Ünal tarafından; “Günümüzde Elazığ şehrinin sınırları içerisinde bulunan tarihi bir belde olan Harput, denizden 1280 m. yükseklikte ve Elazığ’ın 9 km. kadar kuzeyinde, Uluova’ya hâkim birbirinden ayrı bloklar halinde yer alan stratejik önemi haiz sarp kayalıklar üzerinde kurulmuştur” (1997: 232). Yıldırım tarafından; “Doğuda Bingöl dağları; batıda, Munzur ve Toros silsilesini yaran Fırat Nehri; kuzeyde Fırat nehrinin kolu olan Murat nehri; güneyde ise güneydoğu Toros dağları yer alır” (2013: 297). Şeklinde tanımlanmaktadır. Bir başka jeopolitik konum önemi de Tonbul tarafından; “Farklı güzergahlar izlese de Mezopotamya’yı Anadolu üzerinden Karadeniz’e bağlayan tarihi yollar Harput’tan geçmekteydi. Bu güzergahlar Harput’a sadece çeşitli ticaret kervanlarının uğraması buranın bir ticaret merkezi olarak gelişmesini sağlamıştır” (Akt. Tonbul, 2013: 86). a başka isimlerden geldiği ve her dönemde farklı isimlerde anıldığı görülmektedir.

“Harput çarşı ve dükkânları ile gelişmiş olup zengindir. Hatta Hüseyinik ve Kesrik köyleri şehir gibidir, Mezre’den daha da gelişmiştir. Halkın çoğu zanaatkârdır. Ekonomik olarak şehirde ticaret ve zanaatla genelde uğraşan kesim Ermenilerdir. Pamuk ve ipek imalatı önemlidir. Ticaret yollarının üzerinde yer alan Harput hem hayvansal hem de tarım ürünlerinde bolluk ve çeşitliliği ile dikkat çekmektedir. Tarımsal ürünlerde buğday öne çıkarken canlı hayvan yetiştiriciliği ve deri işlemeciliği de (bunlardan çarık, çizme, hayvan koşumları, eğer, semer gibi yan üretimleri de mevcuttur) önemli ticaret ürünleridir” (Akt. Günaydın, 2015: 20).

“Vilâyetin verimli toprakları olduğundan yollar haricinde işlenmemiş toprakları yok gibidir. 1907 tarihli vilâyet salnâmesine binaen bölgede envai hububat ürünü yetiştirilmektedir özellikle üzüm, limon armudu (Hoş karyesi), elma ve sebzesi boldur. Burada keten işlemeciliği, basmacılık ve debbağlık gelişmiştir. Zanaatkârlar şehrin çarşısında imalatlarını yapmakta ve bunların çoğunluğu Ermenilerden müteşekkildir. Kunduracılık, demircilik, kuyumculuk, terzilik zanaatları yaygındır. Merkez, nahiyeler ve köyler etrafında toplam 1033 dükkan, 2 fabrika, 10 debbağhane, 193 değirmen, 103 bezirhane vs. bulunmaktadır” (Akt. Günaydın, 2015: 20).

“Keçi derisi, tilki sansar postikleri, şarap, badem fasülye eşbabiye başlıca ihraç ürünleridir. Merkez ve çevre kasabalarında hayli ipek kozası ve pamuk mahsulü yapılmıştır” (Günaydın, 2015: 20).

Tonbul Harput’un yüksek kayalık bölgedeki konumunu ve bu konumun nedenlerini şöyle açıklamaktadır;

“Eski dönemlerde iç ve dış faktörlerin etkisi altında kalarak istila dalgaları, sayısız nüfus mücadeleleri ve iç huzursuzluklara sahne olması, pek çok yerleşim yeri gibi Harput’un da ovadan çok bir plato üzerinde kurulmasına neden olmuştur” (2013: 86-87). “Harput’un bir şehir olarak ortaya çıkması ve kale etrafında genişlemesi, bu düzlük üzerinde yayılması ile olmuştur. XIX. yüzyılın ortalarından itibaren fonksiyonunu yitirmesi ve ovaya inmesinin bir zorunluluk halini almasına kadar olan dönemde şehir bu düzlük üzerindeki varlığını sürdürmüştür” (2013: 88).

Harput’un bu sarp kayalıklar üstünde kurulmasını Ünal şöyle desteklemektedir;

“Şehrin çekirdeğini oluşturan etrafı derin uçurumlarla çevrili iç kalenin (Harput Kalesi) ilk defa milâttan önce II. binyılda yapıldığı sanılmaktadır. Sonraki dönemlerde bu kalenin eteklerinde yerleşme başlamış, daha sonra da meydana gelen şehrin etrafı tekrar surlarla çevrilmiştir” (1997: 232). Daha sonraları Kayabaşı meşikleri gibi yöresel toplantılar, isimlerini bu konumdan almışlardır.

Harput’un tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Bu köklü tarih içerisinde farklı milletler yaşamış, farklı devletler hüküm sürmüş ve bu bölge büyük bir kültür harmanı ile yoğurulmuştur. Öztürk bu köklü tarihin dayanağını şöyle açıklamaktadır;

“Harput yöresi, Anadolu’nun en eski yerleşim birimlerinden biridir. Yerleşme tarih öncesi dönemlere kadar uzanır. Nitekim ilin Fırat ırmağının çizdiği büyük yay içinde, sulak ve verimli bir ova üzerinde bulunması, doğal kaya sığınakları, kara ve su hayvanlarının bolluğu nedeniyle yöre, paleolitik (Yontma Taş Devri M.Ö.10.000) dönemden beri yerleşme alanıdır” (2008: 10).

Harput tarih içerisinde birçok millete ev sahipliği yapmıştır. Türklerden önce Hurriler, Hititler, Urartular, Romalılar, Sasaniler, Bizanslılar gibi devletlerin hâkimiyetinde yönetilmiştir. “M.S. I. yüzyıldan III. yüzyıla kadar Harput ve çevresi zaman zaman Romanlıların askeri ve siyasi nüfuzu altında kalmış ve daha sonra tamamıyla Roma İmparatorluğu’nun bir parçası olmuştur” (Ardıçoğlu, 1964: 15). “Roma hakimiyeti altında iken, Harput’un Roma-İran mücadeleleri sırasında zaman zaman el değiştirdiği görülmektedir” (Ardıçoğlu, 1964: 16). “III. yüzyılda Harput ve çevresi tamamen Roma İmparatorluğu’na ilhak edilmişse de, IV. yüzyılda Bizans-İran mücadeleleri esnasında Harput kalesi İranlılar tarafından zapt altına alınmıştır. IV. yüzyıldan VII. Yüzyıla kadar Bizanslıların hakimiyetinde kalan Harput kalesi stratejik olarak önemli bir mevkide olmuştur” (Ünal, 1989: 13-14). XI. Yüzyılda ise 1071 Malazgirt Muharebesinden sonra 1085 yılında Harput Türklerin hâkimiyetine girmiştir.

Harput'un ilk Türk hükümdarı Çubuk Bey'dir. Bu devir Çubukoğulları devri olarak anılmaktadır. Çubukoğullarından sonra Harput'u Artukoğulları himayesi altına almıştır. Artukoğullarının bir kısmı Harput'a yerleşmiş ve burada bir kol oluşturmuşlardır. Artukoğulları döneminde en önemli hükümdarlardan birisi Belek Gazidir. Belek Gazinin bugün Harput'ta heykeli bulunmaktadır. Artukoğullarından sonra İlhanlılar ve Dulkadiroğulları hüküm sürmüşlerdir.

“1234'e kadar Artukluların elinde kalan şehir bu tarihte Anadolu Selçukluları, Köseadağ Savaşı'ndan bir süre sonra da İlhanlılar tarafından zapt edilmiştir” (Ünal, 1997: 232-233).

“XIV. yüzyıldan sonra Doğu Anadolu'daki siyasi mücadelenin şiddetlenmesi buranın Dulkadirli, Kadı Burhaneddin, Karakoyunlu ve Akkoyunlu devletleri arasında sık sık el değiştirmesine yol açmıştır. 1465'te Uzun Hasan şehri kesin biçimde Akkoyunlulara katmıştır” (Ünal, 1997: 233).

“Harput. XVI. yüzyılın başlarında bütün Doğu ve Güneydoğu Anadolu'yu ele geçiren Safevîlerin hâkimiyetine girmiştir. Çaldıran zaferinden sonra zapt edilen Diyarbakır'ı Safevi kuşatmasından kurtarmak amacıyla harekete geçen Osmanlı kuvvetleri, yol üzerinde bulunan Harput'u üç gün süren bir kuşatmadan sonra 26 Mart 1516 tarihinde fethetmiştir” (Ünal, 1997: 233).

“I. Dünya Savaşı sırasında şehrin Ermeni nüfusu başka yerlere nakledilirken Müslümanların birçoğu aşağıdaki Mamûretülaziz'e göçtü” (Ünal, 1997: 233). Bir başka göç ise arşivlerden çıkan kayıtlara göre 2019 yılında yapılan bir gazete haberinde şöyle anlatılmaktadır;

“Tarih 1800'lerin sonu 1900'lerinde başını gösteriyordu. Anadolu'dan ABD'ye ilk toplu göçün başladığı yer Harput olmuş ve o tarihlerde 40 bine yakın insan çalışıp para kazanmak umuduyla ABD'ye göç etmişti. Anadolu'dan ABD'ye giden insanların en büyük kısmını Harput'tan giden vatandaşlar oluşturmuştu. Savaşlardan, belirsizliklerden, fakirlikten yorulan halk daha iyi bir gelecek düşüncesiyle ABD'nin yolunu tutmuş ve o gidenlerin çok büyük bir kısmından bir daha haber alınmamıştı”¹

“HARPUT'TAN BİNLERCE İNSAN GÖÇ ETTİ”

“Harput'tan yaşanan bu büyük göçlerin nedenleri arasında Harput'taki Amerikan ve Fransız kolejlerini gösteren uzmanlar, o dönem Harput'taki Türk, Kürt ve Ermenilerin toplu halde göç ettiğini belirtiyor. Göç edenlerin ardından Harput nüfusundan ciddi bir azalma olmuş ve vatandaşlar Harput'tan yavaş

¹ Furkan, D. (2019, 31 Ocak). Yüzyıllarca Harput'tan Amerika'ya Böyle Uğurlandılar. Elazığsonhaber. Erişim adresi: <https://www.elazigsonhaber.com/>

yavaş ovaya yerleşmeye başlamışlar. Mevcut evlerini yıkarak o taşlardan ovada yeni evler yapmışlar. Bu merak uyandıran hikayenin ve yaşanılanların görüntüleri arşivlerden çıktı. 1800'lerin sonu 1900'lerin başında Amerikaya uğurlanan insanların görüntüleri büyük yankı uyandıracak şekilde... İşte o dönem Harput ve Harput'ta yaşayan insanlar..."²

Bu olanlardan sonra Harput'taki nüfus oranı merkeze doğru ilerlemeye başladı. Her ne kadar günümüzde Harput bir turistik yer gibi görünse de hâlâ burada yaşayan birçok aile bulunmaktadır.

Harput kültürü, Türk kültürü içinde, mutfağı (Harput köfte, içli köfte, sırın, taş ekmeği, lobik çorbası, orcik vb.), bölgede yetişen mahsulleri (öküzgözü, boğazkere üzümü), sazı, sesi, sözü, dili, halk oyunları (dik halay, avreş, bıçak, pısık, halo dayı vb.), türküleri, kürsübaşı meşikleri, adet, gelenek ve görenekleri ile bir zenginlik oluşturmaktadır. Ayrıca Harput yöresi ağız olarak bilinen, türkü, gazel ve uzun havalarda Harput'a has bir okuma tavrı bulunmaktadır. Yöre icrâcıları ve icrâları incelendiğinde sözlü eserlerin çoğunluğunun bolâhenk akortta okunduğu ve meyan bölümlerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir. Ses icrâlarında bu meyan bölümlerinde hacimli ve kuvvetli olarak yapılan icrâların diyafram gelişimine büyük katkıları olacağı düşünülmektedir ancak katkılarının yanı sıra zararlı yönlerinin de olacağı düşünülmektedir. Örneğin; İncelenen icrâlarda, icrâcıların pest bölgelerdeki icrâlarındansa tiz bölgelerdeki (meyan bölümleri) icrâlarında daha fazla hâkimiyet sağladıkları görülmektedir.

“Yazı dilinde de yer alan sözcüklerin bir yörede ağız özelliklerine bağlı olarak farklı seslendirilmelerine “yöresel söyleyiş” denir” (Özçam ve Deniz, 2017: 62). Harput'ta dil kullanımı İstanbul Türkçesine göre farklılık göstermekte ve yöre ağız bulunmaktadır. Yörede ‘K’ harfi yerine ‘G’ harfi, ‘H’ harfi yerine Arapçadaki Hı (ح) harfine benzer bir harf telaffuz edilmektedir.

Harput, Han, hamam, çeşme, saray, medrese, cami, türbe gibi birçok mimari yapı ile önemli bir kültür şehri haline gelmiştir. Harput, medrese kültürü güçlü olan kentlerden biri olduğundan buradaki medreselerde birçok mutasavvıf, âlim, sanatkâr ve şâir yetişmiştir. Arap Baba, Fethi Ahmet Baba, Ankuzu Baba, Zahiri Baba gibi büyük tasavvûf âlimlerinin türbeleri Harput'ta bulunmaktadır. Bu sanatkâr ve şâirler Harput

² Furkan, D. (2019, 31 Ocak). Yüzyıllarca Harput'tan Amerika'ya Böyle Uğurlandılar. Elazığsonhaber. Erişim adresi: <https://www.elazigsonhaber.com>

mânilerinde cinaslı kâfiyeyi³ sıkça kullanmışlardır. Bu kullanım da aşağıdaki örneklerde de sabittir.

Ben de yetim ben de yetim	Acıyaydı acıyaydı	Bir degüldür, Bir degüldür
Sen öksüz ben de yetim	Yâr bana acıyaydı	Ağlattın bir de güldür
Sürme murat atını	Sinemi deldi geçti	Serin ver, sırrın verme
Yavaş git ben de yetim	Bu nasıl acı yaydı	Her yiğir bir degüldür

(Bünyamin Eroğlu kişisel arşivinden)

“Harput’ta Divan şiirinin başlangıcını 1563’te doğan Hasan Burhaneddin-i Cihangiri’ye dayandırıyoruz. Şair, Elazığ’ın Perçenç (Akçakiraz) köyünden olup (...) 1664’te vefat etmiştir” (Onur, 2013: 201). Cihangiri’ye ait bir dörtlük şöyledir;

Kebab oldum yâr aşkına kavruldum

Harman oldum yâr uğruna savruldum

Ben ki bu cihânda senden ayrıldım

Daha cân gezdirmem, cân neme gerek” (Onur, 2013: 202)

Harput’ta yetişen şâirlerden bazıları şunlardır; Kanbalak-zâde Hazmi, Hacı Hayri Bey, Mustafa Asım, Çeribaşı-zâde Ali Bey, Rahmi-i Harput-i, Asım Beyler, Hacı Raşid, Yusuf Şükrü, Hacı Necip Paşa, Müftü Faik Efendi, Muallim Sadi, Hafız Osman Öge ve Sabri Çavuştur. Hacı Hayri Bey’e ait olan “Sinemde bir tutuşmuş, yanmış ocağ olaydım” şiiri bugün halk arasında sevilen bir Harput türküsüne yâren olmuştur. Harput yöresi mütedeyyin yapısının, cami ve tekke mûsikîsi eserlerine de yansıdığı görülmektedir. Örneğin; Âdemoğlu al haberi, Mevlâ’m ver aşkını bana, İsmail Hakkı Bursevî’nin aşk üzere kaleme aldığı “Bir Leylinin Mecnûnuyam” şiiri Harput’ta nağmeye bürünerek ölümsüz bir eser olmuştur. Harput ilahileri makâm açısından incelendiğinde birçok eserin yöre müziğinde sıkça kullanılan Hüseyinî makâmında olduğu ve yöredeki uzun hava, gazel ve türkü üslûbunu yansıtmaktadır. “Kullanılan çalgıların türleri, repertuvar, icrâcılarının yetiştirme biçimi, müziğin alıcısı olan halkın müziğe bakışı, çalgılarda ses üretme biçimi, teknik ve estetik kaygıların varlığı ve/veya

³ Yazılışı ve söylenişleri aynı, anlamları farklı olan sözün veya sözcüğün bir arada kullanılmasından oluşan kafîye türü.

yokluğu, müziğin kültürel değerlerle iç içe olması gibi değişkenler yöresel müziğin iç dinamiklerini oluşturmaktadır” (Öztürk, 2018: 88).

“Harput Müziği’nde içli bir ibadetin coşkunluğu hissedilir. Bir makama başlanırken söylenen Gazellerde, bir İlâhî çeşnisi vardır. Bundan sonra gelen Türküler, bu ilahî duyguyu dalgalandıran ve coşturan nağmelerdir. Bestelerin yarattığı manevî coşkunluk, gerçekten insanı maddî âlemden uzaklaşmağa zorlar. Söyleyene ve dinleyene bir uçuş hissi gelir. Bu anda hiçbir istek ve işaret lüzum olmaksızın, içgüdünün şevkiyle sazın kendiliğinden ayak tutması sonunda göklere yükselen bir Ezân gibi, yüksek havalara, yerli tabir ile “Kayabaşı” ve “Hoyratlar’a” geçilir... Bugün bile Harput’un eski hâfizları, Kur’ân, Aşır ve Mevlid okurken, Gazellerdeki okuyuş tavrını tekrar ederler. Gazellerdeki perdeler, iniş-çıkış ve dalışlar, aynen bunlarda ve bunların arasında okunan İlâhîlerde yapılır. Hatta, Naat okunurken, Salat ü Selâm verilirken de ağır ve yüksek havalardaki âhenge uyulmaktadır.” (Memişoğlu, 1988: 9-13).

Harput müziğinin Türk müziği içerisinde ayrı bir yeri vardır. Kerkük, Urfa ve Harput birbirleri ile etkileşim içinde bulunmuş ve zengin bir müzik havzası oluşturmuştur.

“Kültür ve medeniyet coğrafyamızı türkü/sarkı sözleri birbirine bağlamış, müzikle ortak duygular/paydalar oluşmuştur. Müzik ile adı anılan şehirler vardır; İstanbul, Konya, Erzurum, Urfa, Harput, Kerkük, Sivas, gibi. Bu şehirler aynı zamanda belli bir müzik havzasını oluştururlar. Bu anlamda Anadolu coğrafyasında müzik havzalarına baktığımızda; Orta Anadolu (Yozgat-Kırşehir) müzik havzası, Erzurum-Sivas müzik havzası, Urfa-Kerkük-Harput müzik havzası gibi” (Kurtoğlu, 2013).

“Yöre kavramı müzik açısından ele alındığında coğrafi tanımda da yer aldığı üzere farklı özellikler barındıran coğrafi alanları işaret etmektedir” (Öztürk, 2018: 88).

"Türk müziğinin temel özelliklerinden biri olan usta çırak ilişkisi, Harput müziğinin de temelini oluşturmaktadır” (Öztürk, 2008: 1). Yöredeki kürsübaşı geceleri bu ilişkiye örnektir. “Harput’ta sosyal yaşam; gün içinde bağında ve bahçesinde çalışan halk, akşamları hem hoşça vakit geçirmek hem de sohbet edip günün yorgunluğunu üzerlerinden atmak için evlerde toplanarak “kürsübaşı” olarak adlandırılan müzikli sohbet geleneğini yaşatmışlardır” (Akt. Kazazoğlu, 2009: 5). Harput’ta (merkezin Harput olduğu dönemlerde) her tepeden, her kayabaşından (Harput yöresi yüksek rakıma, yamaçlara ve kayalıklara sahiptir) bir türkü, bir maya, bir hoyrat ezgisi duyulduğu o dönemlerde yaşayan insanlar tarafından kuşaktan kuşağa anlatılarak günümüze kadar bu bilgilerin gelmesini sağlamışlardır. “Harput sanatçısının duygularını söze ve müziğe dökerek kendisini ifade ettiği; “Bahçe Alemleri, Meşk Alemleri-Meclisleri, Kürsübaşı Meşikleri, bir ‘Musiki Meclisi’ bir müzik teşkilatı gibidir.” (Eroğlu, 1989: 13).

Eroğlu'na göre Kürsübaşı;

“Bu bölgede yaşıyan insanlar gündüz Elazığ'a iner, akşam ise evlerine dönerler. Yol boyunca bazen kendilerinden geçerler; şarkılar, trkler terennüm ederler. Yoruldukları zaman, bir kayabaşı buldukları zaman seslerini iyice yükseltirler. Özellikle geceleri bahçelerinde, tarlalarında, sulama işleriyle uğraşanlar, meşık meclisleri düzenleyenler birbirleriyle yarışır mayalar, hoyratlar okurlar. Halk müziğinin, halk oyunlarının tabii ortamında sahne vardır. Bu müzik ve oyunlar; düğün, nişan, sünnet, asker uğurlaması, hasat bayramı, ot g, yayla g, ferfene, eğence alemleri, yaren sohbeti, barana sohbeti, kürsübaşı, meşık alemleri, bayram gibi çeşitli vesilelerle; köy odası, meydan, ayvan, avlu, ev odası, oğlan evi, kız evi, dam gibi açık ve kapalı mekanlarda belirli tre ve törenlerle meydana getirilmekte ve icra edilmektedir” (1989: 105).

Gökçe'ye göre;

“Geçmiş dönemlerde Harput'ta ısınma aracı olarak “Krs” (içi kz dolu bir çeşit mangal) kullanılırdı. Genellikle 4x4 m veya 4x5 m ebadında odalar ortasına masa durumunda kürsüler konur, üzerine gene 4x4 m ebadında yorgan örtülür. Odanın içi, tabana serilen minderler ile duvara asılı halı-kilim gene duvara dayanmış yastıklarla döşenir. Krs altına, içerisinde olgunlaşmış ateş konur. (Aksi halde gaz zehirlenmesi olur.) Krsbaşına misafir, ev sahibi ise minderde oturur, dayanma yastıklara dayanır ayaklarında krs altındaki mangala taraf uzatır ve böylelikle ısınırlar. Krs başı, Harput'un merkezi ısıtma, dinlenme ve eğlenme yeridir. Bir toplu yaşam örneğidir. Krs altındaki mangal ateşinden sigara yakılır. Kibritin çok pahalı olduğu ve ithal malı olduğu bu dönemlerde, uçları kükürtlenmiş çöpler de bu mangal ateşine dokundurularak alev elde edilir. Bu da soba ya da ocak tutuşturmada kullanılırdı. Krs başında kadınlar, çocuklar eğlenir ya da uyur” (2000: 157). Şeklinde dir.

Krs adı verilen ve altında içi kz dolu bir mangal, üstü battaniye örtülü bulunan, ağaçtan yapılma yere yakın küçük bir masadır. İnsanlar bu kürsünün etrafındaki sedir veya divanlarda oturur, ikramlar birlikte sohbetlere devam edilir. Öncelikle yörenin meseleleri ve sorunları konuşulur, sonrasında Kur'an-ı Kerim okunur ardından meşık faslına geçilir. Bu gelenek nesillerden nesillere aktarılarak günümüze kadar gelmiştir. Bu gelişim süreci içerisinde her ne kadar bazı özellikleri devam etmese de Kürsübaşı geceleri geleneği hâlâ yaşıatılmaktadır. Eski Kürsübaşı gecelerinden farklı olarak günümüzde bu gecelerde sadece meşık kısmı gerçekleşmektedir. Bu gelenek Elazığ'da derneklerde haftanın belirli günlerinde, özel gün ve gecelerde, resmi bayramlar vb. günlerde de icrâ edilmekte ve gelenek yaşıatılmaktadır. Kürsübaşı geceleri sadece Elazığ'da yapılmamaktadır. Ülkenin dört bir yanında yaşıyan Elazığlılar tarafından yaşıatılmaktadır. Yörede yaşıyan szendeler, hnendeler ve katılmak isteyen halk eşrafı belirli bir yerde toplanırlar. Szendeler ve hnendeler yerlerini aldıktan sonra meşık Harput (Paşa Gt) peşrevi ile başlar, trkler, hoyratlar ve gazeller eşliğinde

devam eder. Ayrıca meşk devam ederken ikramlar yapılır ve meşk aralarında sohbetler edilir. “Harput’ta kürsübaşı gecelerinde müzik meşkleri genellikle bir fasıl anlayışı içerisinde icrâ edilir. Peşrev, gazel, tatyân, türküler ve yüksek havası (kayabaşı) okunmaktadır. Ardından “şıkıltım” adı verilen tempolu, neşeli türküler söylenmekte, en sonunda da makamın oyun havaları çalınır” (Memişoğlu, 1992: 9). Kürsübaşı geceleri birçok sâzende ve hânende için eğitim kurumu haline de dönüşmüştür. Saz veya ses icrâcılığına yeni başlamış kişiler burada ustaların yanlarında yer alarak onlarla birlikte meşke katılıp ortamdaki mûsikîden dersler çıkarırlar.



Resim 1.2. Kürsübaşı meşkinden bir kare.



Resim 1.3. 1982 yılı Kürsübaşı meşkinden bir kare. (TRT arşivinden)

Harput yöresinde kullanılan makâmlar

Harput mûsikîsinde her makâmın kendine özgü bir hissiyatı vardır ve her biri farklı isimler almaktadır. Türk mûsikîsinde görülen makâm isimlerinden farklı olarak Harput’a özgü Divan, Tecnis, Müstezat, İbrâhimiye, Tatvan, Versâh, Elezber, Kürdî, Nevruz, Beşiri gibi makâm adları kullanılmaktadır. “Elazığ-Harput Müziği’nde icra

edilen eserlerde, Türk Müziği'nde bilinen bazı makamların yanı sıra yöresel isimlerle ifade edilen makamlar da kullanılmaktadır" (Koçer, 2014: 15).

Sunguroğlu Harput müziğinde kullanılan makâmın isimlerinden; Divan, Tecnis, Müstezat, İbrâhimiye, Tatvan, Varsah, Elezber, Kürdî olarak. (1961: 45-46).

Memişoğlu; Beşiri, İbrâhimiyye, Uşşak, Hüseyinî, Kürdî, Bayâtî, Şirvan, Divan, Elezber, Tecnis, Nevrûz, Versak, Sabâ (Sabâhi), Muhâlif olarak (1988: 18).

Ekici ise; Divan makâmı, Elezber makâmı, İbrâhimiye makâmı, Tecnis makâmı, Tatvan makâmı, Varsak makâmı, Muhâlif makâmı, Müstezat makâmı, Kürdî makâmı Nevrûz makâmı (2009: 34-43). Olarak bahsetmiştir.

Harput yöresinde bu makâmlara ait eserleri incelediğimizde; Versak(h) makâmı Türk müziğinde Hicaz ailesine, Nevrûz makâmının Karcıgar makâmına, Beşiri makâmının Rast makâmına (bazı eserlerde nevâda Hicaz kullanarak Sûzinak hareketleri ve rastta Nikrizli kalıplar görülmektedir), Muhâlif makâmının Hüzzam ve Segâh makâmına, Elezber makâmı Uşşak makamına, Kürdî makâmı ise Gülizâr makâmına tamamen denk geldiği görülmese de benzerlik gösterdiği söylenebilir. Kürdî makâmı tam anlamıyla Gülizâr makâmını yansıtmaz. Gülizâr makâmının seyir özelliğinde olan Karcıgar geçkisini kullanmaz. Gülizâr makâmına denk geldiğini söylememizdeki en büyük nedenlerden birisi Hüseyinî makâmı seyirini işleyip, hüseyinî, gerdâniye atlamalarını sıkça kullandığı ve gerdâniye perdesinde sürekli kalıplar yapmasıdır. Harput'ta kullanılan Kürdî makâmı, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar'ın "Türk Mûsikîsi Rehberi" kitabındaki Basit Gülizâr makâmı tarifine denk gelmektedir. (Yahya Kaçar: 160). Harput mûsikîsindeki divan, hoyrat ve gazel gibi formların birçoğu isimlerini bu makâm adlarından almaktadır örneğin; Kürdî hoyrat, İbrâhimiye divan, Beşiri hoyrat, Versak (h) gelin havası gibi.

Harput Yöresinde Saz İcracılığı

Bu köklü musikinin temellerini birçok farklı unsur güçlendirmektedir. Bunlardan birkaçı; çalgılar, saz icrâcılığı, saz sanatçıları, repertuvar ve makâmlardır. Her mûsikîde önemli bir yere sahip olan çalgılar Harput mûsikîsinde de yaygın olarak Osmanlı mûsikîsinde kullanılan çalgılardan oluşmaktadır. Yörede icrâ edilen çalgılar; klârnet, keman, kanun, ud, cümbüş, def, darbuka ve davuldan oluşmaktadır.

Harput yöresinde saz icrâcılığı ile ilgili Sunguroğlu;

“Harputda ilk zamanlarda ses sazdan daha ön planda olmuştur. Bir kaç yöre insanı, bir araya geldiler mi, bir havuz başı veya bir dere kenarı buldular mı saz olsa da olmasa da bunlar seslerinin etkisiyle güzel bir ahenk oluşturabilirlerdi. Saz ele geçmezse ağızlarıyla veya ellerine geçirdikleri her hangi bir tepsi veya bir madenî eşya parçasıyla tempolar tutulur türkü ve şarkılar başlar, güler oynar, eğlenilirdi. Bu suretle sesi öne alan Harput insanı sazı ihmal etmiştir. Bunun ikinci mühim bir sebebi de; mutaassıp bir muhitte her hangi bir müzik âletini ele almak, öğrenmek, çalmak da o zaman hoş görülmezdi. Bu gibi sazlara meraklı olan gençler tenkit edilir, çalanlara (bizim oğlan çalgıcı oldu) diye iyi nazarla bakılmazdı. İşte bu sebeptendir ki, müzik âletleri çoğalamamış ve maalesef müzik bilenler de bir kaç kişiye münhasır kalmıştı. Ancak Harputda Ermeniler, bu düşünceyi reddetmiştir. Türkler sesi, onlar sazı öne almışlardır. Her Ermeni evinde bir keman, bir kanun, bir piyano veya bir armonik bulunurdu; kız erkek fark etmeksizin, gençlerin birçoğu müzik âletlerinden anlar ve bunları çalabilirlerdi. Türk gençler de çalgı icrasını Ermeni dostlarının arasında ve yahut akşamları Şehroz mahallesine doğru bir gezintiyle sokaktan dinleyebilirlerdi; çünkü hemen hemen her evden bir keman veya bir piyano eşliğinde güzel sesler duyulabilirlerdi” (1961: 14). Demektedir.



Resim 1.4. 1900’lü yıllar Mamurat-ül Aziz Ermeni Kilise Korusu (Selami Yanık Arşivinden)

Zaman içerisinde bu düşünce yok olmuş artık saz da ses gibi ön planda olmaya başlamış, genç sazendeler yetişmiştir. Yörede en yaygın olan çalgı (halk oyunlarında, gazellerde, hoyratlarda, mayalarda ve uzun havalarda) klârnettir. Harput mûsikisi deyince akla ilk olarak klârnet gelir. Yörede klârnet ya da gırnata olarak adlandırılır. Harput yöresi çevresine bakıldığı zaman çevre yörelerde zurna ön planda olmuştur. Örneğin; Diyarbakır, Bingöl, Tunceli, Erzurum, Urfa gibi yörelerde meşklerde, düğünlerde, mûsiki yapılan her ortamda zurna kullanılmıştır fakat Harput yöresi diğer yörelerden bu bağlamda etkilenmeyerek klârneti kullanmıştır. Bu kullanım Harput

mûsikîsinin zenginliğini ve çeşitliliğini arttırmış, diğer klâsik sazların kullanımı ile bu mûsikîyi saray mûsikîsine yakın tutmuş kopmamasını sağlamıştır. Kullanılan çalgılar, mûsikîyi de etkilemiştir. Erzurum türkûleri okunurken zurna çalınıyormuş gibi okunur. Harput'ta da klârnetin nağmeleri kulaklara oturmuş, türkûler ve hoyratlar bu nağmeler ve aralıklar ile bestelenmiş, icrâ edilmiştir. Harput müziği dendiği zaman akla ilk olarak klârnet gelir ancak klârnet öncesinde çığırta ve kaval kullanıldığı da bilinmektedir. Ek olarak Klârnetin Harput'a gelişi o dönemde Amerikan hastanesinin olduğu ve bu hastanede çalışan yabancı milletlerden olan sağlık çalışanları tarafından getirildiği ve halkın bu kişilerden klârneti görerek benimsediği de söylenmektedir. Yörede icrâ edilen klârnet Türk müziğinde kullanılan sol klârnettir. "Türk müziği icrasında sözü edilen mevcut klarnet çeşitlerinin kullanılmayışı dikkat çekmektedir. Bu klarnet çeşitleri yerine, Türk müziğindeki uygunluğu her zaman dile getirilen ve özel bir tasarım sonucu doğmuş olan sol klarnetin tercih edildiği görülmektedir" (Çağrı, 2006: 33). Sol klârnet bolâhenk akorda uygunluğu sebebiyle Türk müziğinde tercih edilmektedir. Harput'ta meydan gibi açık alanlarda yapılacak icrâlarda ağaç klârnetin ortamın hava sıcaklığına göre çatlama riski bulunduğundan dolayı klârnet icracıları tarafından metal klârnet tercih edilmiştir. Ama ağaç klârnetin kullanıldığı da görülmektedir. Çekoslovak yapımı ağaç klârnetlerin olduğu ve birçok kişi tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Mehmet Şerif Çeçen'in de Çekoslovak yapımı eski bir ağaç klârneti bulunmaktadır. Sağlık açısından metal klârnet ağaç klârnete göre çok daha üstündür fakat metal klârnet uzun süre çalındıktan sonra saz ısınmaya başlar ve icrâda akordun tizleşmesi ve/veya pestleşmesi gibi sorunlara yol açabilir. Eski metal klârnetler, teknik açıdan günümüzdeki klârnete oranla farklılık göstermektedir. Tizde çargâh, pestte kaba acemaşiran perdesine denk gelen tuş günümüzde çift anahtarlıdır fakat o dönemde bu perdenin tek anahtarlı olanları da mevcuttur.



Resim 1.5. Yukarıda belirtilen Harput Amerikan Hastanesi (İstanbul Müzayedede Arşivinden)

Klârnetin Harput'a gelişi ve icrâ ortamları



Resim 1.6. Metal sol klârnet

Harput yöresi klârnet icrâ üslûbu şekillenerek günümüze kadar gelmiştir. Klârneti Harput'a ilk getiren kişi olarak düşünülen Mustafa Çavuş'a ait ses kayıtlarına ulaşamadığı için ilk zamanlardaki icrâyâ yönelik elimizde veriler bulunmamaktadır fakat günümüzdeki icrâ ve ulaşabildiğimiz eski icrâlara bakıldığında Harput yöresi klârnet icrâsında, yaygın vibrato ve çatlatma süsleme tekniğinin⁴ kullanıldığı görülmektedir. Bu iki süsleme tekniği Harput yöresi klârnet icrâ üslûbunu oluşturan temel iki öğedir. İcrâlar iki farklı alanda; Halkoyunları ve meşkler çerçevesinde gelişmektedir. İlk olarak halkoyunlarında klârnet icrâsına eşlik saz olarak sadece davul

⁴ Bkz. Bulgular ve Yorumlar kısmında bu teknik detaylı olarak anlatılmıştır.

bulunmaktadır. İcralar Türk müziği nevâ perdesi üstünden, Batı müziği La perdesinden transpoze edilerek icrâ edilir. Davul ve klârnet icrâsı eşliğinde köy meydanı gibi alanlarda sünnet düğünü, asker eğlencesi ve düğün toplantıları yapılmaktaydı. O zamanlarda amplifikatör gibi sesi yükseltecek cihazlar bulunmadığından bu eğlencelerde davulun yanında sönük kalmamak için ve melodinin duyurulması için klârnet icrâsı gür, sert ve köşeli olarak icrâ edilmiştir. Halkoyunları veya meydan icrâlarında icrâcılar tarafından klârnetin sesinin gür ve köşeli çıkması için açık bek kullanıldığı görülmektedir. Yöredeki icrâcılar tarafından kullanılan bekleri incelediğimizde bu bekler genellikle (Remsey Kingtone marka klarnet beklerine göre) asgari 9-10 numara, 1.85-1.95 mm. açıklığında ya da daha da açık olduğu görülmüştür⁵.



Resim 1.7. 10 numara 1.95 mm. açıklığında sol klârnet beki

Halkoyunları icrâsında perde kullanımına meşk ortamlarındakinden daha az dikkat edilmektedir.⁶ Halkoyunları için bestelenen eserlerin genelinin Hüseyinî ve/veya Uşşak makâmında bestelendiği görülmektedir. Bazı oyunlara başlamadan önce klârnet bir açış yapar ve bu açıştan sonra oyunun ezgisini çalmaya başlar. Halkoyunları icrâsında Mevlüt Canaydın, Mehmet Şerif Çeçen, Bahattin Çalan (Mir Bahattin) ve Veysel Oruç önde gelen isimler arasındadır.

İkinci olarak meşk ortalarında klârnet icrâsına kanun, keman, ud, cümbüş, def ve darbuka eşlik etmektedir. Meşk ortalarında klârnet, halkoyunlarına göre daha sakin icrâ edilmektedir. Diğer sazlardan ses hacmi olarak baskın olsa da icrâsında perde kullanımına ve gürlük seviyesine daha çok dikkat edilir. İcrâlardaki perde kullanımı klâsik Türk mûsikîsine uygun olarak kullanılmaktadır. Özellikle Hüseyinî, Uşşak, Muhayyer ve Gülizâr gibi makâmlardaki uşşak perdesi klâsik Türk mûsikîsine uygun

⁵ Verilen ölçüler Remsey bekleri üreticisi Remzi Altınok'tan alınmıştır.

⁶ Yöredeki Kürsübaşı meşikleri ve halkoyunlarının icrâları ses kayıtlarından, video kayıtlarından ve ortamdan birebir canlı olarak dinlenilmiştir.

olarak icra edilir.⁷ Harput yöresi klânet icrâcılarının yöre dışı icrâları incelendiğinde de Örneğin; Mehmet Şerif Çeçen'in Uşşak taksiminde uşşak perdesi kullanımını belirgin olarak görülmektedir. Bu kullanım zaman içerisinde kişilerin tavrına yansımaktadır. Bu yansımalar zaman içerisinde Harput mûsikîsi klânet icrâ üslubunu oluşturmuş ve her alandaki icrâlarda kullanımları etkilemiştir.

Harput yöresi klânet icrâcıları

“Türkiye’de klarnet icrâcılığı 19. yüzyılın başlarından itibaren varlığını sürdürmektedir. Türk Müziği’nde kullanım süreci ise; Klarnet İbrahim Efendi ile başlayıp, radyonun etkin olduğu dönemde popüler bir icrâcı olan Şükrü Tunar’ın (1907-1962) ve sonrasında Mustafa Kandıralı’nın (1930- ...) icrâları doğrultusunda şekillenmiştir” (Öztürk, 2016: iv). Harput mûsikîsinde de bir hayli eskilere dayanmaktadır. “Harput’a klarnet ilk olarak askere giden Harput’lu bir genç, Muzika-i Hümayun’da görev yaparak Klarnet çalmayı öğrenmiştir ve askerden dönünce Harput’ta meşklere klarnet icra etmiştir” (Akt. Tunç, 2015: 25). “Böylece Harput’ta Klarnet icrası benimsenmiş ve yayılmıştır. Bu kişinin Mustafa Çavuş olması kuvvetle muhtemeldir” (Akt. Tunç, 2015: 25). Sunguroğlu Harput Yollarında isimli kitabında ondan şöyle söz ediyor;

“Mavi çuha şalvarının üstüne, siyah kısa bir ceket giyer, belinde bir Trablus şalı sarılı, gümüş ince bir kordonla boynundan asılı saati bu şalın arasında, ayağında rügan yarım kundura, gözlerindeki keskin ifade, hovardalığının derecesini isbata kâfi... Harput’un bütün havalarına vakıf ve bunları gırnatasında yaratıcı ve canlandırıcı kudrette... O kadar güzel çalardı ki, dinleyenleri hem coşturur, hem ağlatırdı. Mustafa Çavuş, Harput zenginlerinden birisinin bedeli olarak Yemene gitmiş ve orada şehit olmuştur” (1961: 18).

Mustafa Çavuş’tan sonra yörede birçok klânet icrâcısı yetişmiştir. Usta çırak ilişkisi meşk sistemi ile günümüze kadar usta sâzendeler yetişmiş, mûsikîmize ışık tutmuşlardır. Harput (Elazığ)’ta yetişmiş klânet icrâcıları aşağıda detaylı olarak anlatılmıştır.

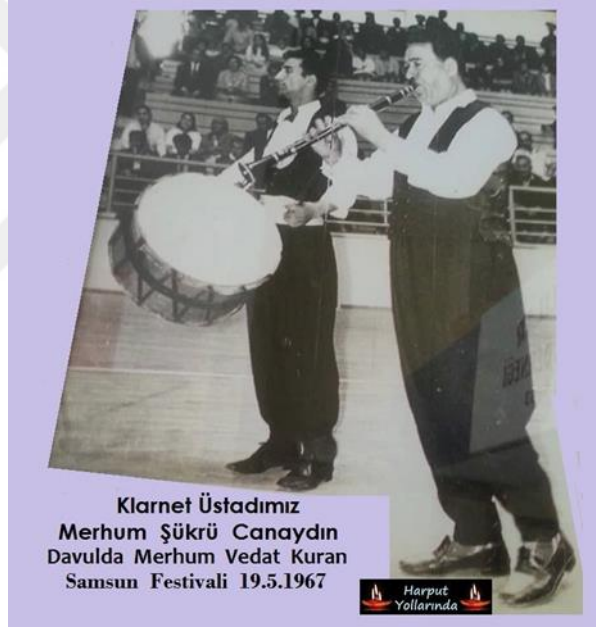
Yunus Çavuş, Tahmazın Oğlu Ahmet, Göncü Mustafa Çavuş, Hamamcının Mustafa, Selahaddin gibi icrâcıların varlığı bilinmekte fakat hayatlarına dair detaylı bir bilgiye ulaşılamamaktadır.

⁷ Makâmın özelliği gereği bir koma bemol(♭) ile gösterilen bu perde aslında segâhtan daha pest icrâ edilir. Bu perde uşşak perdesi olarak bilinmektedir.

Şükrü Canaydın: 1899 yılında doğmuştur. Mevlüt Canaydın'ın babasıdır. Usta bir Harput mûsikîsi icrâcısı olduğu bilinmektedir. Halkoyunları ve meşklere yer almış icrâlarda bulunmuştur. Usta klârnet icrâcısı 1985 yılında 86 yaşında vefat etmiştir.



Resim 1.8. Şükrü Canaydın



Resim 1.9. Şükrü Canaydın 1967 yılı Samsun Festivali (Harput Yollarında sayfası arşivinden)

Klârnetci Adelet: Elâzığ'da yetişmiş usta klârnet icrâcılarında birisidir. Yöredeki klârnet icrâcıları tarafından beğenilen ve ismi zikredilen kişiler arasındadır. Harput mûsikîsini meşklere, düğünlerde ve daha birçok alanda icrâ etmiş gelecek nesillere aktarılmasında rol oynamıştır. “Babe Hüseyin olarak bilinen cümbüş icrâcısı Hüseyin Sarısaltık ile meşklere de bulunmuştur. Ayrıca Adalet ustanın bir grubu da bulunmaktaydı. Bu grubu ile uzun süre çalışmış ve daha sonrasında yerini Mevlüt Canaydın'a bırakmıştır” (Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı, 2012).

Sebahattin Tamuk: Davulcu Goppo lakabı bilinen Mehmet Tamuk'un oğludur. 05.02.1960 Elazığ Merkez doğumludur. Babasından heveslenerek ve merak ederek klârnete başlamıştır. Askerliğini yaptığı sıralarda klârnet üstüne eğitimler almış icrâsını daha da geliştirmiştir. Düğünler ve Kürsübaşı meşkleri gibi daha birçok yerde klârneti ile yer almıştır. Abbas Bakır gibi yörede önemli isimlere de klârneti ile eşlik etmiştir. 24.09.1995'de geçirdiği trafik kazası sebebiyle hayatını kaybetmiştir. Tamuk, Ümit (Kişisel görüşme 12 Mayıs 2020)



Resim 1.10. Sebahattin Tamuk 1994 yılında Kanal 23'de yayınlanan Gönül bahçesi programından (Abdullah Şekeroğlu arşivinden)



Resim 1.11. Sebahattin Tamuk, 1994 yılında Kanal 23'de yayınlanan Gönül bahçesi programından (Abdullah Şekeroğlu arşivinden)

Arif Özbilek (Çulcu Arif): 1915 yılında doğdu. Elazığ'ın usta klârnet icrâcılarında birisiydi. Enver Demirbağ, Kör Hafız gibi isimlerle meşklerde bulunmuş, geleneksel tavıra sahip kişilerdendir. Düğünlerde de icrâlarda bulunmuştur. Birçok meşk kayıtları ve makaraları bulunmaktadır. Arif Özbilek'in yemenciler çarşısında çulcu dükkanı

vardı. 1990 yılında hayatını kaybetmiştir. Taşbilek, Şemsettin (Kişisel görüşme, 11 Mayıs 2020).



Resim 1.12. Çulcu Arif Özbilek (Şemsettin Taşbilek kişisel arşivinden)

Mevlüt Canaydın: 22 Mart 1925 yılında Elazığ'da doğdu. Babası ünlü klârneter icrâcılarında Şükrü Canaydın'dır. Babasının klârneter nağmeleri eşliğinde müzik ile iç içe büyümüştür. (Canaydın, Sıtkı kişisel görüşme, 9 Mayıs 2020).

“Babası klarnet çalmasını istemiyordu. Öncelikle okumalıydı. Ancak Mevlüt babası evden ayrıldığı zamanlarda çok sevdiği klarnetle buluşması onun en zevkli anlarıydı... Babası Mevlüt'ü bazen düğünlere götürürdü. Sesi çok güzeldi. Sesi ve darbukasıyla babasına eşlik ederdi fakat mutlu değildi onun tek isteği klarnetti” (Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı, 2012). Daha sonraları klârneter çalmaya başladı. Klârnette kendisini günden güne geliştirdi. 1941 yılında askere gitti. Silifke bando takımında askerliğini yaparken burada klârneter çalıştı. 1937 yılında Elazığ'da Mustafa Kemal Atatürk'ün katıldığı halkevindeki müzik gecesinde Mevlüt Canaydın klârneteri ile yer aldı. (Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı, 2012).

İngiltere'de yapılan halkoyunları yarışmasında Avrupa birincisi olan Elazığ halkoyunları ekibine yarışmada klârneteri ile eşlik etmiştir. Ayık, Mevlüt (Kişisel görüşme 9 Mayıs 2020). Birçok albüm ve kasetlere de eşlik etmiştir. Mevlüt Canaydın'ın 1978 yılında Topkapı Plak tarafından “ELAZIĞ OYUN HAVALARI” adı altında yayımlanmış bir halkoyunları albümü de vardır.



Resim 1.13. Mevlüt Canaydın-ELAZIĞ OYUN HAVALARI Plağı

Mehmet Şerif Çeçen, Mevlüt Canaydın için övgülerde bulunur Canaydın'ı dinlerken kendinden geçtiğini söylerdi (Kaymaz, Ertan kişisel görüşme, 9 Mayıs 2020). Usta klâret icrâcısı Mevlüt Canaydın birçok alanda Harput Mûsikîsine icrâları ile katkıda bulunmuştur. “Elazığ Kültür ve sanatına büyük hizmeti olan, bu büyük ustayı 23 Eylül 2010 yılında 85 yaşında kaybettik” (Elazığ Kültür ve Tanıtım Vakfı, 2012).



Resim 1.14. Mevlüt Canaydın (Selami Yanık Arşivinden)



Resim 1.15. Mevlüt Canaydın ve Halkoyunları ekibi (Güven Tanyeri kişisel arşivinden)

Feyzi Ergün (Feyzi Baba): 1930 yılında Elazığ Merkezine bağlı Nekerek (Bağlarca) köyünde doğdu. Müzik hayatına ilk olarak davul çalarak başladı. 16 yaşından itibaren de klâret çalmaya başladı. Sanat hayatında birçok yöre icrâcısına ve halkoyunları ekiplerine eşlik etmiştir. Müzik dışında meslek olarak marangozluk ve inşaat üstüne mesleklerde de çalışmıştır. 16 Ağustos 1990 yılında 60 yaşında Elazığ'da vefat etmiştir. (Mehmet Ergün hatıralarından)



Resim 1.16. Feyzi Ergün ve Hıdır Sezgin (Bünyamin Eroğlu kişisel arşivinden)

Yusuf Kamaç: 1938 yılında Elazığ'ın Karakoçan ilçesi Sarıcan köyünde doğmuştur. 8 yaşında müzik hayatına başlamış ve ilk olarak kendi yaptığı kavalları çalmaya başlamıştır. Daha sonraları Sarıcan köyünden ayrılarak Elazığ merkeze gelmiştir. Burada klâret icrâcılarından etkilenerek (özellikle Mevlüt Canaydın'dan) klâret çalmaya başlamıştır. 16 yaşında Mevlüt Canaydın'ın yanında yardımcı klâret olarak düğünlere gitmeye başlamış ve kendini geliştirmeye başlamıştır. 1961 yılında

askerliğini yapmak üzere İstanbul'a gitmiş, İstanbul bando birliğinde askerliği sırasında klâret ve makâm çalışmıştır. Harput müziği üstüne meşkler, geceler vb. yerlerde icrâlarda bulunmuştur. Harput müziğinin usta seslerine klâreti ile eşlik etmiştir. 4 adet ELAZIĞ OYUN HAVALARI albümü bulunmaktadır. Müzik dışında meslek olarak tuhafiyecilik ve kuyumculukla da uğraşmıştır. 24 Kasım 1997 yılında kalp krizinden hayatını kaybetmiştir. Kamaç, Coşkun (Kişisel görüşme, 12 Mayıs 2020)



Resim 1.17. Yusuf Kamaç-ELAZIĞ HALK OYUNLARI plağı. (Çoşkun Kamaç kişisel Arşivinden)



Resim 1.18. Yusuf Kamaç (Çoşkun Kamaç kişisel Arşivinden)



Resim 1.19. Yusuf Kamaç (Çoşkun Kamaç kişisel arşivinden)

Baki Yüksel: Pertekli Gırnataçı Baki olarak bilinir. Korolarda, meşklerde, halkoyunlarında klârneti ile yer almıştır. Yörede usta bir klârnet icrâcı olarak bilinir. Baki Yüksel'in plakları da bulunmaktadır.



Resim 1.20. Baki Yüksel (Bünyamin Eroğlu arşivinden)



Resim 1.21. Baki Yüksel 45lik Plağı (Mahinur Plak arşivinden)



Resim 1.22. Baki Yüksel 45lik plağı (Mâhinur Plak Arşivinden)

Hasan Yahyagil: 31.08.1954 yılında Elazığ'da doğdu. Çocukluktan beri müziğe hevesliydi, 1968 yılında sanat okuluna girdi. 1970'de sanat okulunun, okulun mehter takımına katıldı. Mehter takımı çalgı odasında klârneti gördü, hoşuna gitti ve heveslendi. Arkadaşlarının da ısrarı ile mehter takımında bulunan klârneti Fevzi Babaya (Feyzi Ergün) götürerek tamir ettirdi. Fevzi babayla klârnet çalıştı. Mehter takımından sonra metal klârnet aldı ve müzik hayatına devam etti. 1974-1975 senesinde Elazığ Mûsikî Cemiyetinde İbrahim Karagözden nota dersi aldı. Cemiyetin konserlerinde klârneti ile eşlik etti ve birçok meşklere katıldı. 1977'de Ankara'ya askere gitti. Askerliği sırasında Ankara Orduevi düğün salonunda görev aldı ve klârnet icrâcısı olarak, ritim icrâcısı Suat Güzeller gibi isimlerle aynı sahneyi paylaştı. Askerden döndükten sonra birçok konser ve meşklere sanat hayatına devam etmiştir. Yahyagil yaşamına Elazığ'da devam etmektedir. Yahyagil, Hasan (Kişisel görüşme 14 Mayıs 2020).



Resim 1.23. Hasan Yahyagil (Abdülaziz Koç kişisel Arşivinden)



Resim 1.24. Hasan Yahyagil, Naci Sönmez şefliğindeki konserden (Şener Bulut kişisel arşivinden)

Bahattin Kahraman (Kara Bahattin): 3 Nisan 1951 yılında Elazığ'da doğdu. Babası Ramazan Kahraman da zurna icrâcısıdır. Bahattin Kahraman küçük yaşlarda babası ile birlikte Elazığ'ın Uluova köylerine düğünlere giderek babasının yanında düğünlerde darbuka çalmıştır. Teyzesinin kocası Şemsettin Katılmış'dan da feyz alarak 12-13 yaşlarında klârnet çalmaya başlamıştır. Mevlüt Canaydın, Çulcu Arif gibi dönemin usta isimlerinden etkilenmiştir. Birçok meşk ve halkoyunları yarışmaları gibi alanlarda klârneti ile yer almıştır. Uzun yıllar Elazığ Beyaz Saray Gazinosu'nda klârneti ile sahne almıştır. 2017 yılında Elazığ'da vefat etmiştir. Kahraman, Özhan (Kişisel görüşme 14 Mayıs 2020)



Resim 1.25. Bahattin Kahraman (Özhan Kahraman kişisel arşivinden)

Bahattin Çalan (Mir Bahattin): 1962 Elazığ'ın Palu ilçesinde doğdu. Müzik hayatına babasına davul çalarak başladı. Babası da zurna çalıyordu. Babası ile düğünlere gittiği sürede klânete heveslendi ve babasına klânet aldirdı. Düğünlerde gördüğü müzisyenleri dinleyerek ve özenerek klânet çalmaya çalıştı. 1968 yılında klânet ile yavaş yavaş düğünlere gitmeye başladı. 1970'de Elazığ Merkezeye yerleşti. 1972-73 yılında düğünlerde halkoyunlarına çalmaya başladı. 1982'de askere gitti. İzmir Orduevinde askerlik yaptığı sürede burada sahne aldı. 1984'de Kövenk köyünde 23 Nisan bayramında halkoyunları ekibine çalmak için gittiği okulda cümbüş çalan bir öğretmen tarafından klânet çalışı çok beğenildi. Aradan 1 yıl sonra 1985'de Kövenk'deki hoca ile tekrardan karşılaşmasından sonra öğretmen Halk Eğitimi Merkezinde çalışması için Bahattin Çalan'ı davet etti. Bu daveti kabul ettikten sonra Çalan Elazığ Halk Eğitimi Merkezinde halkoyunları ekiplerine çalmaya ve burada çalışmaya başladı. Bu süreçte birçok halkoyunları yarışmalarında ekiplere klânet çaldı. Yurtiçi-yurtdışı halkoyunları yarışmalarında birçok dereceye sahip ekiplere klâneti ile eşlik etti. 2011 yılında Halk Eğitimi Merkezinden emekli oldu. Yaşamına Elazığ'da devam etmektedir. Çalan, Bahattin (Kişisel görüşme 15 Mayıs 2020)

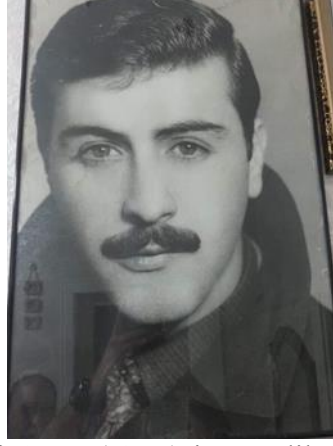


Resim 1.26. Bahattin Çalan (Mir Bahattin)

Harput (Elazığ) yöresinde klârnet icrâsı bu kuşaktan sonra da devam etmiş yörede yeni nesil klârnet icrâcıları yetişmiştir. Fırat Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarında mûsikî eğitimi alan ve buradan mezun olarak yetişen klârnet icrâcıları ve akademisyenler de bulunmaktadır.

Harput yöresi klârnet icrâcıları arasında yöre müziğinde, gelenek tavrını yansıtan ve bugün bizlere ulaşmasını sağlayan en önemli isimlerden birisi ve tezimizin örnek kısmını oluşturan kişi Mehmet Şerif Çeçen'dir. Üstâd yaşamı boyunca Harput mûsikîsine büyük bir ihtimam göstererek sazı ile birlikte yüreklerimize taht kurmuş ve gönül telimize dokunmuştur. Gönüllerde büyük yer edinen Mehmet Şerif Çeçen gırnatasının sesi ile adeta tüm yöreyi etkisi altına almıştır. Birçok yazar hakkında araştırmalar yapmış ve köşe yazıları yazmıştır. Kimisi için; “Gırnatasını ağlatan adam” , kiminin de “Şerif Dayı”sıdır.

Mehmet Şerif Çeçen'in Harput mûsikîsi dışında klâsik Türk müziği icrâları da bulunmaktadır. Çeçen farklı icrâ türleri ile de ilgilenmiş, birçok tavrı ve üslûptan beslenerek icrâ tavrını ortaya koymuştur.



Resim 1.27. Mehmet Şerif Çeçen (Çaça)'ın gençlik yılları (Şehmuz Çaça kişisel arşivinden)

Mehmet Şerif Çeçen (Çaça)

Mehmet Şerif Çeçen; 1945 yılında Elazığ'ın Maden ilçesi Ağmsı (Elmapınar) Köyünde dünyaya geldi. Kimlikteki soy ismi Çaça'dır fakat herkes tarafından "Çeçen" olarak bilinmektedir. Babası Mustafa Bey, annesi Pembe Hanım ve eşi Fidan Hanımdır. Babası Mustafa Çaça (Aşık Musto) Elazığ düğünlerinde uzun yıllar klârnet icrâcısı ve daha sonrasında diş problemleri nedeni ile davul icrâcısı olarak çalışmıştır. Çeçen'in Fidan Hanım ile evliliklerinden Mevlide, Çiğdem, Tülay, Aslı, Şehmuz, Şenol ve Şenay adında 7 çocukları oldu. Çocuklarından Şenol ve Şehmuz Çaça müzikle alâkalı büyümüş ud ve cümbüş çalmaktadırlar. Şehmuz Çaça Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Temel Bilimler lisans, İstanbul Yeditepe Üniversitesi tezsiz yüksek lisans mezunudur ve müzik öğretmeni olarak çalışmaktadır. Şenol Çaça da Fırat Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu lisans mezunu ve beden eğitimi öğretmenidir. Mehmet Şerif Çeçen, İlkokulu köyde okudu. Sonra Elazığ'da İsmet Paşa İlkokulunda bitirdi. İlkokulun bitiminde Atatürk Ortaokulunda öğrenime başladı ve orta ikinci sınıftayken okulu bıraktı. "10-14 yaşları arasında babasının yanında düğünlerde darbuka çalarak sanata atıldı" (Taşbilek, 2012: 137). Ritim saz çaldığı dönemlerde çevresindeki klârnet çalan kişilerden heveslenerek klârnete merak saldı. Bir süre sonra kendi imkânları ile klârnet çalmaya başladı. 1966 yılında Askere gitti. Acemi birliğini Manisa'da sıhhiye eri olarak tamamladı. Usta birliğindeyken Kırklareli 33.Tümen bando bölümünde 2 yıl klârnet eğitimi aldı, nota ve makâm çalıştı. Çeçen 5 Mart 2016 tarihinde bir röportajında 52-53 yıldır klârnet çaldığını ve eskiden düğünlerde 48 saat devamlı olarak klârnet çaldığını belirtmiştir. Kendisi, Rast taksim yapmayı bir gece rüyasında

Şükrü Tunar'dan öğrendiğini anlatmaktadır. Müzik hayatına düğünlerde, meşklerde ve daha birçok alanda icrâlar yaparak devam etti. Bu süreç içinde Elazığ'da ismini duyurmaya ve ününe ün katmaya başladı. Bir süre sonra kendi ekibini kurarak müzikal faaliyetlerine devam etti. “Ekibinde, Cümbüşçü Kör Hafız, Agop Sule, Topal Ali Kaya, Davulcu Hıdır Sezgin, Bedri Vurdular, Mamoş Tamuk, Darbukacı ve Okuyucu Mehmet Parlaksu, Darbukacı Kudret Gülşahin, vs. gibi sanatçılar çalışıyordu” (Taşbilek, 2012: 138). Mehmet Şerif Çeçen Abbas Bakır gibi usta hânendelerin albümlerinde de klârneti ile eşlik etmiştir. Müzisyenlik mesleğinin yanında Mehmet Şerif Çeçen ilk olarak Milli Eğitim Müdürlüğü'nde hizmetli kadrosunda daha sonra Fırat Üniversitesi Sağlık Kültür Dairesi'nde teknisyen yardımcısı kadrosunda kamu görevinde çalıştı.

“3 Temmuz 1993 yılında Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü tarafından Kütahya da düzenlenen dernekler arası halk oyunları yarışmasına Elazığ Musiki Konservatuvarı Derneği halk oyunları ekibine klarnetçi olarak katıldı. Yirmi dört ekip içerisinde EMKD Halk Oyunları Ekibi Türkiye ikincisi oldu. Mehmet Şerif Çeçen, 1998 yılında emekli oldu ve üniversiteden ayrıldı. Ancak, müzikten hiçbir zaman kopmadı. Elazığ Nurettin Ardiçoğlu Kültür Merkezi'nde 31 Mayıs 2013 tarihinde Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı'nın organize ettiği ve Bujor Hoinic yönetiminde Harput Musikisinin ilk defa çok sesli olarak icra edilen “Harput Senfonisi” misafir klarnet sanatçısı olarak katıldı ve Elazıglıların gönlündeki yerini pekiştirdi. 7 mart 2014 tarihinde Manas Gönül ve Kültür Evi'nin öncülüğünde Atatürk Kültür Merkezinde gerçekleştirilen “Harput Kayıp Şairi Süleyman Bektaş'a saygı gecesinde yaptığı klarnet solosu ve Elazığ'ımızın duayen sanatçıları; Paşa Demirbağ, Mustafa Döner ve Nihat Kazazoğlu ile birlikte gerçekleştirdiği müzik ziyafeti ile izleyicilerin gönüllerini bir defa daha fethetti” (Önal, 2017: 49).

Hayatını Harput mûsikîsine adayan Mehmet Şerif Çeçen 23 Eylül 2016 tarihinde 4.evre Kronik Obstrüktif Akciğer Hastalığı (KOA) sonucu hayata gözlerini yumdu.

71 yıllık ömrü boyunca hayatının her köşesinde müzik ile ilgilenmiş, Harput mûsikîsi geleneğini korumuş ve yeni nesillere aktarmıştır. Üstâd, Harput mûsikîsi dışında klâsik Türk mûsikîsi, fasıl mûsikîsi ve daha birçok alanda da icrâlarını insanların ruhlarına dokunarak gerçekleştirmiş, dinleyicilerinin beğenisini kazanmıştır. Bu klâsik icrâların kayıtları mevcuttur.



Resim 1.28. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Amati Kraslice marka klârneti (Şehmuz Çaçı kişisel arşivinden)



Resim 1.29. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Amati Kraslice marka klârneti (Şehmuz Çaçı kişisel arşivinden)



Resim 1.30. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Çekoslavak yapımı abanoz klârneti (Şenol Çaçâ kişisel arşivinden)



Resim 1.31. Mehmet Şerif Çeçen'in kullanmış olduğu Çekoslavak yapımı abanoz klârneti (Şenol Çaçâ kişisel arşivinden)

Mehmet Şerif Çeçen'e Ait Albümler



1. “Mehmet Şerif Çeçen- Ekrem Oruç Elazığ Halk Oyunları”

İcrâcılar: Mehmet Şerif Çeçen (Klârnet), Ekrem Oruç (Davul)

Yapım Şirketi: Kılıç Müzik Film

Kayıt türü: Cd (Compact Disk)

Yayın yılı: 30. 12. 2004

Yayın (basım) yeri: İstanbul

Albümde yer alan eserler:

1. Versah Gelin Havası (Çaydaçıra)	6. Keçike
2.Elezber, Halay	7. İsfahan
3.Delilo	8.Güvercin
4. Fatmalı	9. Bıçak
5.Temir Ağa	10. Büyük Ceviz

11. Tamzara	12. Avreş
13. Ağır Halay	14. Çepikli
15. Leblebici	16. Gelin Çıkartma
17.Çiftetelli	

Çizelge 1.1. Mehmet Şerif Çeçen - Ekrem Oruç Elazığ Halk Oyunları albümünde yer alan eserler.





2. “Mehmet Şerif Çeçen- Elazığ Düğün Halayı”

İcrâcılar: Mehmet Şerif Çeçen (klârnet)

Yapım Şirketi: Arşiv Müzik

Kayıt türü: Cd (Compact Disk)

Yayın yılı: 23. 10. 2019

Yayın (basım) yeri: İstanbul

Albümde yer alan eserler:

1. Pınara gel ki görem	8. Mastika
2. Kırmızı kurdele	9. Dol karabakır
3. Le hanımey hanımey	10. Odaya serdim halı
4. Konyalım	11. Gülende yar
5. Çiftetelli	12. Ben yârime neler alayım
6. Dağlar kızı Reyhan	13. Oy Nayim Nayim
7. Oy farfara	14. Muallim

Çizelge 1.2. Mehmet Şerif Çeçen- Elazığ Düğün Halayı albümünde yer alan eserler

Elazığ'da Yetiştirilmiş Olan Klârnet İcrâcıları Gözünden Mehmet Şerif Çeçen

Murat Keser

Ülkemizdeki köklü müzik türlerinden birisi de malumunuz üzere Harput mûsikîsidir. Bu müziğin icrâsında klâsik çalgılar kullanılır ki yörede bunların en önemlisi klârnettir. Yöremizde klârneti en güzel icrâ eden kişilerin başında ise Mehmet Şerif Çeçen gelmektedir. Mehmet Şerif Çeçen'in klârnette kurmuş olduğu cümleler, yöre müziğinde birçok halk oyunlarına ve serbest (ritimsiz) okunan hoyratlara mihenk taşı olmuştur. Mehmet Şerif Çeçen'in kendine has dil tekniği ve üfleme metodu vardır. İcrâcılığının yanı sıra yöre müziğinde özellikle halkoyunları alanındaki melodik formlarda kaynak kişiliği de fazladır. Keser, Murat (Kişisel görüşme, 14 Nisan 2020).

Yusuf Uğraş

Türk müziğinin önemli bir parçası olan Harput mûsikîsinin beylik sazı olan klârnetin yöredeki gelmiş geçmiş en usta klârnet icrâcılarından birisidir. Yöre müziğine ve klâsik Türk müziğine olan hâkimiyeti kendisine zaman içerisinde Türkiye'de hatırı sayılır bir şöhret kazandırmıştır. Elazığ'ı gerek yurt içinde gerek yurt dışında, birçok halk oyunları yarışmalarında ve kürsübaşı meşklerinde üstün performans göstererek başarı ve özveriyle temsil etmiştir. Yörede icrâcılar arasında ve yöre halkı içerisinde tanınmış bir isim olmuştur. Klârnet çalmaya ilk başladığım zamanlarda, yöremiz mûsikîsi ile ilgili klârnet adına örnek aldığım tek idolümdü. Yöre icrâsı yaparken kendisinin nağmelerini kullanırım, onun verdiği tadı ve lezzeti vermeye çalışırım. Yeni bir nağmesini veya motifini keşfetmek adına hâlâ daha kayıtlarını dinler ve tahlil etmeye çalışırım. 2013 yılında kendisinin görev aldığı, ilk defa gerçekleştirilen Harput Senfonisi konserinde icrâ ettiği bölümü, 2019 yılında Elazığ'da ikinci defa tekrarlanan "Harput Senfonisi" konserinde Mehmet Şerif Çeçen'in icrâ ettiği bölümü icrâ etmek bana nasip oldu bu da benim için ayrı bir övünç kaynağı olmuştur. Kendisini saygı, rahmet ve minnetle anıyorum. Uğraş, Yusuf. (Kişisel görüşme, 17 Nisan 2020).

Av. Ceyhan E. Gülcü

Bilindiği üzere Harput kültüründe ve Harput müziğinde klârnetin hatta yöresel tabiriyle "Gırnata"nın yeri çok özeldir. Gırnata, Harput müziğinin kalbidir adeta. Gırnatasız bir Harput müziği düşünülemez ve icrâ edilemez. Mehmet Şerif Çeçen'in da "Gırnata"da ve Harput müziğinde yeri çok özeldir. Üstâdla çok kez aynı sahneyi de

paylaşma imkânım oldu. Güncel ve popüler müzik icrâ eden klârnet icrâcılarında çok farklı bir üfleme, yorumlama tarzı ve tavrı vardır ki bu özel tavır birçok ünlü müzisyen tarafından çözülememiş ve taklit edilememiştir. Türk müziğindeki klâsik klârnet icrâsından farklı olarak farklı dudak pozisyonları ve teknikleri kullanmış, kendisinden önceki yöresel icrâcılardan bile farklı bir lezzet sunmayı başarmıştır. Bu anlamda Gırnatanın Harput müziğinde bu denli önemli bir yere sahip olmasında ve çok sevilerek dinlenmesinde üstâdın payı ve emeği çok büyüktür. Üstâd kendisinden önceki kuşak klârnet icrâcılarının yöresel tavrılarını başarılı bir şekilde devam ettirmiş, küçük yaştan itibaren yöre müziğini ve yöre ezgilerini o kadar güzel özümsemiş ve kendisine has tavrıyla o kadar güzel yoğurmuştur ki ortaya çok farklı bir lezzet ve yeni bir ekol çıkarmayı başarmıştır. Kendi kuşağında ve kendisinden sonraki yöresel klârnet icrâcılarının tavrını özümsemeye ve devam ettirmeye çalıştığı yegâne kişidir. Harput müziği denilince ilk akla gelen klârnet, klârnet denilince de Mehmet Şerif Çaçâ'dır ve bu durum bütün ülkede müzikle uğraşan her kesim tarafından bilinmektedir. Kendisiyle aynı sahneyi paylaşma şansım olduğu için Harput müziği anlamında kendisinden çok şey öğrenmeye çalıştık. Diğer klârnet icrâcısı arkadaşlarım da kendisinden çok şey öğrendi diye düşünüyorum. Harput kültürü ve Harput müziğinde yeri dolmayacak büyük bir değer, büyük bir ekoldü Mehmet Şerif Çaçâ. O yüzden Harput müziğine gönül vermiş icrâcıların özellikle klârnet icrâcılarının artık ondan faydalanamayacak ve ondan bir şey öğrenemeyecek olmalarının üzüntüsü içinde olduklarını düşünüyorum. Mekânı cennet olsun büyük ustanın... Gülcü, Ceyhun E. (Kişisel görüşme, 18 Nisan 2020).

Ertan Kaymaz

Mehmet Çeçen, koca bir usta, Elazığ'a gelmiş, geçmiş ve hatta gelecek en iyi yöre klârnet icrâcısıdır. Kendisiyle çok meşk ortamında bulundum ve ölümünden önce son iki yıl kendisiyle aynı sahneyi paylaştım bu da benim için ayrı bir şans ve övünç kaynağıdır. Yıllarca TRT gibi büyük kurumlar ve birçok yerde Harput müziğini ustalıkla temsil etmiştir. Klârnet icrâ etmeye başladığım günden itibaren yöre icrâsında dinleyip, feyz almaya çalıştığım tek kişidir. Harput müziği klârnet icrâsında işlediği motif ve cümleler her zaman icrâma bir ışık olmuştur. Mehmet Şerif Çeçen sohbet arasında bana; Mevlüt Canaydın'ı çok beğendiğini ve gençlik yıllarında dinlerken kendisinden geçtiğini, icrâsına hayran olduğunu belirtmişti. Üstâdı rahmet, minnet ve

saygıyla anıyorum. Mekânı cennet olsun... Kaymaz, Ertan (Kişisel görüşme, 21 Nisan 2020).

Nuri Yılmaz

Mehmet Şerif Çaçı Harput-Elazığ yöresine özgü klarinet icrâcılığının son dönemdeki en önemli temsilcilerindendir. Yörede daha eski dönemlerde icrâcılığı ile ün kazanmış müzisyenlerin geleneksel icrâları ile kendi müzikal donanımını ustalıkla harmanlamayı başarmıştır. Bölgesel müzik kültürünün yanında, klâsik Türk müziği eserlerine, oyun havalarına, longa ve sirtolara olan ilgisi Mehmet Şerif ustanın hem makâm bilgisini artırmış hem de icrâsını teknik olarak diğerlerinden farklı kılmıştır. Klarinetten çıkarmış olduğu tonun kendine has ve gür oluşu, halk oyunları ezgilerini belirli bir kompozisyon mantığı dairesinde, kusursuza yakın bir entonasyon ile icrâ etmesi ve yöreye has hoyratların açışlarındaki üstün başarısı Mehmet Şerif Çaçı'yı yolundan gidilesi bir usta konumuna getirmiştir. Yöresel klarinet tavrının ve Mehmet Şerif ustanın icrâ inceliklerinin konu edildiği böylesi kıymetli çalışmaların kültürel aktarım açısından çok önemli olduğunu dolayısıyla her türlü takdiri ve teşekkürü hak ettiğini düşünmekteyim. İcralarını büyük bir keyif ve hayranlıkla dinlediğim, nağmelerinden feyiz aldığım, Harput-Elazığ müzik kültürüne uzun yıllar boyu kendisinden söz ettirecek hizmetlerinin olduğunu düşündüğüm, bu anlamda ustam olarak gördüğüm Mehmet Şerif Çaçı'ya Allah'tan rahmet dilerim. Saygıyla. Yılmaz, Nuri (Kişisel görüşme, 1 Mayıs 2020)

Problem Durumu

Harput mûsikînde önemli bir yere sahip olan klârnetin icrâ üslûbunun tespiti ve örnek kişi olarak gösterilebilecek olan Mehmet Şerif Çaçı'nın icrâlarının tahlillerine yönelik bir çalışma yapılmamış olması önemli bir eksiklik. Yüzyıllardır süre gelen bu mûsikîde icrâların notaya aktarımının olmaması nedeni ile bu üslûbun kaybolmaya yüz tutmaması, gelecek nesillere ve icrâcılara bir belge olarak yansıtılması gerekmektedir. Bu bağlamda daha önce Harput yöresi klârnet icrâcılığı ve icrâ analizi ile ilgili bir çalışma yapılmadığından bir materyal oluşturulmalıdır.

Buna göre; Çalışma için seçilen problem cümlesi “Harput yöresi klârnet icrâcılarında Mehmet Şerif Çaçı (Çaçı)'in tavrı özellikleri nelerdir?”

Alt problemler

1. Harput Yöresinin özellikleri nelerdir?
2. Harput yöresi klârnet icrâ üslûbu nasıldır?
3. Harput yöresindeki klârnet icrâcıları kimlerdir?
4. Harput yöresi klârnet icrâcılarında Mehmet Şerif Çeçen kimdir?
5. Mehmet Şerif Çeçen'in;
 - 5.1. Klârnet icrâsının teknik özellikleri nelerdir?
 - 5.1.1. Üfleme teknikleri nelerdir?
 - 5.1.2. Oturuş ve tutuş pozisyonu nasıldır?
 - 5.1.3. Parmak kullanımı nasıldır?
 - 5.2. İcra özellikleri nelerdir?
 - 5.2.1. Süslemeleri nelerdir?
 - 5.2.2. Kişisel motif ve cümleleri nelerdir?
 - 5.2.3. Tartım ve ritim özellikleri nelerdir?
 - 5.3. Açışlarında makâm kullanımını nasıldır?
 - 5.3.1. Açışlarının perde özellikleri nasıldır?
 - 5.3.2. Açışlarında seyir anlayışı nasıldır?

Amaç

Çalışmanın amacı, Elazığ (Harput) yöresi klârnet icrâ üslûbu, yörede yetişmiş klârnet icrâcıları incelemek, yörenin ve klârnet icrâsında yöre üslûbunu temsil eden son dönemin en önemli klârnet icrâcılarında Mehmet Şerif Çeçen'in açışlarında kullandığı, süsleme, üfleme teknikleri, makâm, perde, tartım, kişisel motif ve cümle yapılarını ortaya koymak ve icrâ tavrını analizler ile somutlaştırmaktır.

Önem

Çalışmanın amacı, Elazığ (Harput) yöresi klârnet icrâ üslûbu, yörede yetişmiş klârnet icrâcıları incelemek, yörenin ve klârnet icrâsında yöre üslûbunu temsil eden son dönemin en önemli klârnet icrâcılarında Mehmet Şerif Çeçen'in açışlarında

kullandığı, süsleme, üfleme teknikleri, makâm, perde, tartım, kişisel motif ve cümle yapılarını ortaya koymak ve icrâ tavrını analizler ile somutlaştırmaktır.

Sayıtlılar

Bu çalışmada,

- 1.Tahlîl edilen eserlerin Harput yöresine ait olduğu,
- 2.İncelenen icrâların Harput yöresi klârnet icrâ üslûbunun ortaya konmasında yeterli olduğu,
- 3.Tahlîl yöntemlerinin Harput yöresi klârnet icrâ üslûbunun özelliklerini ortaya koymada yeterli olduğu,
- 4-Kullanılan materyallerin verilere ulaşmada güvenilir olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

Sınırlılıklar

Çalışma,

1. Araştırmacının ulaştığı yazılı kaynaklar ve icrâ kayıtları ile,
2. Mehmet Şerif Çeçen'in klârnet icrâ kayıtları ile,
3. Harput yöresi ile sınırlıdır.

Mehmet Şerif Çeçen'nin dikte edilen ve tahlilleri yapılan açışlarının listesi

No	Açışın Adı	Akord	Süre
1	Elezber 1	Mansûr	0.41'
2	Elezber 2	Mansûr	0.49'
3	Elazığ (Mehteriyesi Düğüne Çağrı)	Mansûr	2.10'
4	Hüseyini Açış 2	Mansûr	0.19'
5	Hüseyini Açış 3	Mansûr	1.33'
6	Hüseyini Açış 4	Bolâhenk	0.51'
7	Kürdi Hoyrat 1	Bolâhenk	2.19'
8	Kürdi Hoyrat 2	Bolâhenk	1.00'
9	Kürdi Hoyrat 3	Bolâhenk	0.20'
10	Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız)	Süpürde	0.38'
11	Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)	Süpürde	0.57'

Çizelge 1.3. Dikte edilen açışlar



2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın bu bölümünde konu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir.

“Tunç (2015) “Klarnet’in Elazığ - Harput Müziğindeki Yeri” başlıklı yüksek lisans tezinde konuya yönelik yazılı-dijital kaynak taramaları, kişisel görüşmeler ve çeşitli gözlemlerden hareketle Elazığ- Harput yöresinde klarnet sazının genel durumunu belirlemeye yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Araştırma doğrultusunda Elazığ- Harput müziğinde klarnet’in önemli bir yere sahip olduğu, klarnetin yöredeki icrâsında çeşitli teknik özelliklerin geliştirildiği sonuçlarına ulaşılmış ve konuya yönelik çeşitli öneriler sunulmuştur. Bu teknikler; diyafram, orkestrasyon, transpoze, üfleme şekli, kullanılan bek, dudak pozisyonları, parmak baskıları ve çarpmalar adlı başlıklar halinde incelenmiş kullanım şekilleri tespit edilmiştir.

“Koroğlu (2017) “TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan Elazığ (Harput) yöresine ait türkülerin makam ve usul açısından incelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde Türk halk müziği repertuarında bulunan Elazığ-Harput yöresine ait türkülerin makâm ve usûl açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Bu temel amaç çerçevesinde türkülerin karar perdeleri, güçlülere, yedenleri ve asma kalışları incelenerek makâm özellikleri; zaman, birim, usûl türü, usûl kalıpları incelenerek usûl özellikleri belirtilmeye çalışılmıştır. İncelenen eserler doğrultusunda kullanılan makâm ve usûllerin yüzdeler dilimleri verilmiş, eserlerin nota ile icrâların incelenmesi sonucunda nota ve icrâ arasında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir.

Kazazoğlu (2009) “Harput yöresine ait eserlerin müzikal analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde yöre müziği makâm dizilerinin Türk klâsik müziğinde kullanılan dizilerle benzediği, ancak eserlerde kullanılan makâmın adlarının Türk klâsik müziğinde kullanılan makâmlardan farklı olduğu dikkat çekmektedir. Bu bağlamda araştırma, Harput yöresinde “Versak”, “Nevruz”, “Beşiri”, “Sabahi veya Saba”, “Muhelif” olarak adlandırılan toplam 34 eserin müzikal analizinin yapılması ve analizi yapılan eserlerin Türk klâsik müziğindeki makâm ile karşılaştırılmasını amaçlamıştır. Harput yöresinde kullanılan Versak, Nevruz, Beşiri ve Sabahi makâmlarında eserler incelenmiş, Versak makâmı Türk klâsik müziğinde Hicaz ailesine, Nevruz makâmının Karcıgar makâmına, Beşiri makâmının Rast makâmına, Sabahi veya Saba makâmının Sabâ makâmına, Muhelif makâmının Hüzzam makâmına denk geldiği tespit edilmiştir.

Arslan (2006) “Elazığ – Harput Divan Eserleri ile Türk Sanat Müziğinde Bulunan Divan Formundaki Eserlerin Karşılaştırılması” başlıklı Yüksek lisans tezinde 10 tane divan eseri makâm ve usûl açısından incelenmiş, bazı eserlerin notada aktarılan makâm adlarından ziyade eserin seyir açısından farklı makâmlara ait olduğu ve eserlerin icrâ edildiği usûler tespit edilmiştir.



3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli açıklanmış, araştırma konusuna yönelik verilerin toplanması ve tahlilinde uygulanan yöntem ve teknikler, analiz ve yorumlamalar hakkında da alt başlıklarda bilgi verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modeli genel tarama modelidir. Literatür taraması yapılarak Harput yöresi, Harput yöresinde klârnet icrâsı özellikleri ve çalışmanın örneklemini oluşturan Mehmet Şerif Çeçen'in tavrı özelliklerinin belirlenip mevcut durumun ortaya konmasından dolayı betimsel bir araştırmadır.

Tarama modeli geçmişte veya günümüzde var olan bir olguyu betimsel olarak açıklayan bir araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay ya da nesne için herhangi bir değiştirme çabası gösterilmez. Araştırmacı bu modelde elde edeceği verileri kendi gözlemleri ile bütünleştirerek yorumlar. Tarama modellerinde iki çeşit yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar genel ve örnek olay taramalarıdır. Genel tarama modeli bir evren hakkında genel bir yargıya varabilmek için evrenin tümü ya da evrenden seçilecek bir örneklem üzerinde yapılan araştırmalarda kullanılan tarama modelidir (Karasar, 2009: 77-79).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni Harput yöresi klârnet icrâsı, örnekleme ise Harput yöresi klârnet icrâcısı Mehmet Şerif Çeçen (Çaça) olarak belirlenmiştir.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada literatür taraması yapılarak Harput'ta klârnet icrâlarına ait veriler toplanıp, söz konusu icrâlara ait toplanan veriler müzikal olarak tahlil edilip eserlerin icrâ ve üslûp ile ilgili durum tespiti yapılmıştır. Bu nedenle araştırma, tarama modelinde betimsel bir araştırmadır.

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Harput yöresi klârnet icrâcılarının biyografisi ve resimleri, hayatta olan icrâcılarla birebir görüşülerek, hayatta olmayan icrâcılar için ise birincil olarak yakın akraba veya iyi tanıyan kişilerle kişisel görüşmeler gerçekleştirilerek ikincil olarak da kitaplardan temin edilmiştir. Mehmet Şerif Çeçen'in hayatı, hatıraları ve resimleri, kaynak taraması yöntemi ve Çeçen'in çocukları ile yapılan görüşmeler sonucunda ulaşılmıştır. Mehmet Şerif Çeçen'e ait açış kayıtları Ertan Kaymaz, Şehmuz Çaça, Şemsettin Taşbilek özel arşivlerinden ve "Youtube" adlı internet sitesinden temin edilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen'in icrâlarında kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, tartım özelliklerini, kişisel motif ve cümlelerinin tahlilleri,

Prof. Dr. Gülçin Yahya'nın "Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri" adlı doktora tezinden ve Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün "Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması" konulu doktora tezinden istifade edilerek çalışılmıştır.

Kayıtlarda meydana gelen deformasyonlarından dolayı oluşan akord değişiklikleri "Audacity 2.3.3" programı kullanılarak düzeltilmiştir. İcrâ edilen eserler parçadan bütüne doğru gidilerek ölçü ölçü titizlik ile dikte edilmiştir. Dikteler ilk olarak elle kâğıt üzerinde yazıldıktan sonra "Finale 2014" nota yazım programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Dikteler bilgisayar ortamına aktarıldıktan sonra yazılan her dizek için ölçü başında bulunan sol anahtarının üzerine sayılar verilmiştir. Böylece "*Bulgular ve Yorumlar*" bölümünde tahliller esnasında verilen örneklerin "*Ek-1. Dikte Edilen Açışların Notası*" bölümünde notaların tamamının bulunduğu kısımdaki yerine ulaşımının kolaylaştırılması amaçlanmıştır. Finale 2014" programında Türk müziği fontları kullanılarak koma sesleri donanımda gösterilmiştir. İcrâcının yapmış olduğu süsleme teknikleri nota içerisinde "Finale 2014" programında bulunan süsleme teknikleri işaretleriyle, icrâcının kendine has yaptığı farklı süsleme teknikleri ise "Articulation" bölümünden oluşturularak her biri farklı işaretler ile gösterilmiş ve notaların yazım aşamasında mümkün olduğunca sade süsleme işaretleri kullanılmıştır. Bu işaretler tez içinde "*Simgeler ve Kısaltmalar*" bölümünde detaylıca verilmiştir. İcrâcının perde kullanım sıklığı ve perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması, elde edilen veriler dâhilinde "Microsoft Office Word 2013" programında grafiğe dökülerek sunulmuştur.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, klârnet icrâsında yöre üslûbunu temsil eden son dönemin en önemli klârnet icrâcılarında olan Mehmet Şerif Çeçen'in tavrını ortaya koyabilmek amacıyla icrâ özellikleri incelenmiştir. Çeçen'in kullanmış olduğu teknikler; "Klârnet icrâsının teknik özellikleri", "İcra Özellikleri" ve "Makâm Tahlilleri" ana başlıkları adı altında incelenmiştir. "Klârnet icrâsının teknik özellikleri" bölümünde; "Üfleme teknikleri", "Oturuş ve tutuş pozisyonu", "Parmak kullanımı" alt bölümlerinde, "İcrâ Özellikleri"; "Süsleme teknikleri", "Kişisel motif ve cümleleri" alt bölümlerinde örnekler sunulmuş ve incelenmiştir. "Makâm tahlilleri" ise; Çeçen'in icrâ etmiş olduğu 11 açıktan hepsi ayrı başlıklarda incelenerek makâm tahlili yapılmıştır. Makâm tahlili yapılırken icrâcının perde kullanım aralığı şekiller ile perde kullanım sıklıkları ise grafikler ile verilmiştir. Daha sonra Çeçen'in açıışları, makâm yönünden cümle cümle açıklanmış ve icrâcının seyrinden yola çıkılarak küçük seyir örnekleri yazılmıştır.

4.1. Mehmet Şerif Çeçen'in Klârnet İcrâsının Teknik Özellikleri

4.1.1. Üfleme teknikleri

"Diyafraam göğüs bölgesinin altında ana taşıyıcı olarak geniş, şemsiye biçiminde bir kastır. Nefes alma işinin % 75'ini kontrol eder" (Kartal, 2008: 49).

"Normal sıradan nefes alan kişilerin akciğerlerindeki havanın değişim oranı akciğer kapasitesinin 1/10'udur. Diyafram solunumu yapan bir kişinin kazanımı 3/10 oranındadır. Nefes uzmanı olan bir kişinin kazancı 5/10'dur. Yani ciğerlerindeki havanın yarısını soluyarak değiştirebilme imkanı yakalar. Bu da yüksek oranda oksijeni kendiliğinden ve daimi olarak vücuduna kazandırması anlamına gelir" (Kartal, 2008, s.22).

Diyafraam kullanarak nefes almak dediğimizde, vücudumuzu bel hizasından saran bir çember algılanmalıdır. Bu çemberin göbek deliğinin iki parmak altından hizalanarak böbreklerin ve kalça üstü gamzelerinin üzerinden geçtiği düşünülmesi gerekir. Bu adale grubu, gerçek anlamda kullanılabildiğinde, karın boşluğu mümkün olan en alt bölgeden genişletilerek, akciğerlerin normal şartlarda kullanılmayan alt bölgeleri kullanılır hale getirilir ve ciğerlerin yukarıya doğru yerine aşağıya doğru genişlemesi temin edilir (Kartal, 2008: 21).

Üflemeli çalgı çalanlar akciğerlerinin alt bölümünde bulunan ve vücudu enine ortadan ikiye bölen, diyafram kasının aşağı doğru çekilerek gerekli kapasite artırımını sağlarlar (Akt. Keskin, 2005: 28).

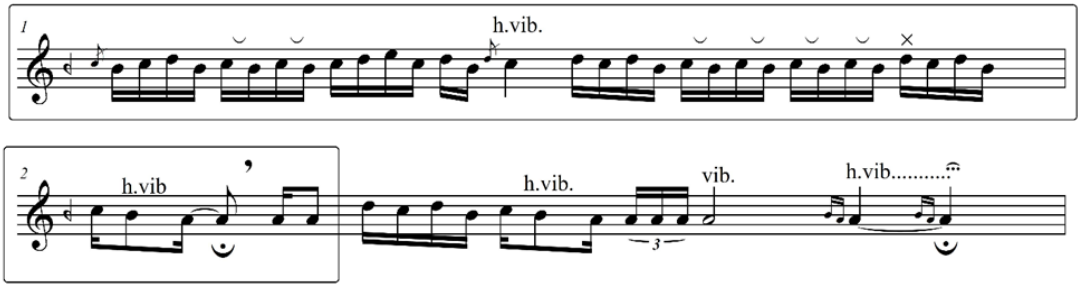
Klârnet icrâsı nefes alma tekniklerinde iki çeşit nefes tekniği bulunmaktadır. Bunlardan birincisi; göğüs nefesi, ikincisi ise; diyafram nefesidir. Bu teknikler içerisinde, üflemeli çalgı çalan icrâcılar tarafından diyafram nefesi doğru teknik olarak kabul edilir.

Üflemeli çalgı çalımında diyafram nefesinin faydaları;

- İcrâ için yetersiz nefes almak yerine daha kuvvetli ve uzun süre üflemeyi sağlayacaktır.
- İcrâcının çalgıya hâkim olmasına ve sesleri daha temiz kullanabilmesine yardımcı olacaktır.
- İcrâcının dil tekniğini daha seri ve düzgün kullanmasını sağlayacaktır.
- Özellikle taksim, açış icrâsında güçlü ve karar perdelerinde uzun kalışlar yapabilmelerini sağlayacaktır.
- İcrâcı için klârnette daha güzel ve enstonasyonlu bir tona sahip olmasını sağlayacaktır.
- İcrâcının soğuk nefesi sıcak nefese daha kolay dönüştürüp klârnete üflediğinde istediği tonu ortaya çıkaracaktır.

Çalışmamızda, Çeçen'in nefes aldığı yerler ” ’ ” işareti ile gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen'e ait üfleme teknikleri örnekleri aşağıda sunulmuştur:



The image displays two musical staves. The first staff, labeled '1', shows a sequence of notes with 'h.vib.' markings above several notes and a 'x' symbol above the final note. The second staff, labeled '2', shows a sequence of notes with 'h.vib.' markings above the first two notes, 'vib.' above the third note, and 'h.vib.....' above the final note. A box highlights the first two notes of the second staff.

Örnek-1 (Elezber 1'den)

İlk örnekte 1. satırda aldığı nefesi 2.satırın başına kadar kullandığı görülmektedir. Bu nefesin süresi 7 saniye uzunluğundadır. Toplamda 40 saniyelik bir icrâ içerisinde ilk nefesi 7 saniye olarak kullanmıştır. Kullandığı motifi anlam bakımından bölmek amacıyla diyafram nefesini kullandığı görülmektedir.



Örnek-2 (Elezber 1'den)

İkinci örnekte, 2.satırdan girişinden hemen sonra diyafram nefesi kullanarak 3.satırın başına kadar bu nefesi muhafaza ettiği görülmektedir. Bu nefes süresi 9 saniyedir. Bu örnekte, icrânın devamında ikilik ve dörtlük değerlikteki düğâh perdesinde uzun kalışları kesintisiz olduğunu göstermeyi, bu perdelerde kullandığı vibrato ve hızlı vibrato tekniklerini kuvvetlendirmeyi amaçladığı tahmin edilmektedir.



Örnek-3 (Elezber 1'den)

Üçüncü örnekte, 3.satır başından 4.satır başına kadar, işaretlenen tartıma gelmeden önce 7 saniyelik bir diyafram nefesi muhafaza ettiği dördüncü ölçü başında Uşşak makâmının genişlemesi olan yegâh perdesine indiği görülmektedir. Çeçen burada yegâh perdesine inerken sakin bir icrâ ile nefesin son kullanımını hissettirmeden yeni nefes almaya alan oluşturduğu, nefes aldıktan sonraki gelecek olan tartımda vurguyu güçlü ve hacimli bir şekilde hissettirmek için burada kısa bir nefes aldığı söylenebilir.



Örnek-4 (Elezber 2'den)

Dördüncü örnekte, 1.satırdan diyafram nefesi alarak başladığı ve 2.satırın sonuna doğru bu nefesi muhafaza ettiği görülmektedir. Bu nefes toplamda 12 saniyedir. Diğer örneklerden farklı olarak daha uzun bir süre nefesi tuttuğu bu kullanım ile icrâdaki nağme bütünlüğü sağlayarak nefes sonundaki sakin hissiyat ile uşşak perdesindeki kalış yapacağını hissettirmiştir.



Örnek-5 (Elezber 2'den)

Beşinci örnekte, 3.satırın ortasından 4.satırın sonuna doğru bir kullanım görülmektedir. Bu kullanımda, nefesi 7 saniye muhafaza etmiştir. 3.satırın sonundan, nefes aldığı yere kadar olan motifin tek bir motif olduğu ve bu motifi parçalamamak için kullandığı düşünülmektedir fakat bu kullanım motifin başlangıcından itibaren hızlanmalara neden olmuştur. Bu hızlanmalardan dolayı metronom bütünlüğü sağlanamamıştır. Bu sebeple diyafram nefesi kullanmadığı tahmin edilmektedir.

4.1.2. Oturuş ve Tutuş Pozisyonu

Klârnet icrâsında oturuş ve tutuş pozisyonları çok önemlidir. Bu pozisyonlar akord, diyafram nefesinin kontrollü ve doğru kullanılması, doğru tının elde edilmesi, çalgı tutuş açısında parmakların daha rahat kullanılması, boğaz bölgesinin rahatlatılması için gerekli ve ihtimam gösterilmesi gereken pozisyonlardır. Bu pozisyonların yanlış kullanımı ile birçok anatomik, eklem ve kas sorunları ortaya çıkmaktadır.

4.1.2.1. Oturuş Pozisyonu

Mehmet Şerif Çeçen'e ait oturuş pozisyonu örnekleri aşağıda sunulmuştur:

Sırt pozisyonu



Örnek-1 Oturuş pozisyonunda sırt açısı

İlk örnekte, yaklaşık 90 derecelik dik bir açı ile oturduğu görülmektedir. Mehmet Şerif Çeçen bu dik oturuş pozisyonunu, diyafram üstüne gelen baskıyı azaltmak ve diyafram nefesi alımını kolaylaştırmak amacıyla tercih ettiği düşünülmektedir.



Örnek-2 Oturuş pozisyonu

İkinci örnekte, Çeçen'in vücut duruşu yaklaşık 90 derecelik bir açıyla gözlemlenmektedir. Tabure üstünde oturularak yapılan icrâların zorluk derecesi daha fazla olduğundan dolayı bu açıyla oturarak klârnet üstündeki hâkimiyeti arttırmak, uzun süreli icrâlarda oluşabilecek vücut ağrılarını veya ani krampların oluşmasını engellemeyi amaçladığı düşünülmektedir.

Baş pozisyonu



Örnek-1 Baş pozisyonu

İlk örnekte, Çeçen'in başı hafif öne eğik, sol tarafa dönük yaklaşık 85-90 derece açıyla durduğu görülmektedir. Üstâdın bu duruşunda, başın eğiklik açısı ile uzun süreli icrâlarda oluşabilecek boyun ağrılarını engellemek istediği söylenebilir.

4.1.2.2. Tutuş Pozisyonu

Mehmet Şerif Çeçen'e ait tutuş pozisyonu örnekleri aşağıda sunulmuştur:

Kol ve Dirsek Pozisyonu



Örnek-1 Kol ve dirsek açısı

İlk örnekte, kolunu yukarıya kaldırarak dirsek kısmında 90 derecelik bir açı oluşturduğu görülmektedir. Çeçen ayakta dururken dirseğini bu açıda tutarak, sağ el işaret parmağının yerinden icrâda si bemol yardımcı perdesine (2.pozisyon si bemol) değmemesini amaçladığını tahmin edebiliriz.



Örnek-2 Kol ve dirsek açısı

İkinci örnekte, kol ve dirseğin hafif bir yükseklik ile kaldırıldığı görülmektedir. Mehmet Şerif Çeçen icrâlarında sağ el parmaklarını tuşeye dik gelecek şekilde tutmaktadır. Bundan dolayı sağ el ve dirseği yukarıda tutarak parmakların tuşeye daha rahat, dik gelmesini sağlamayı amaçladığını söyleyebiliriz.

Dudak pozisyonu

Klârnette en önemli noktalardan birisi dudak pozisyonudur. Dudak pozisyonu, perde kullanımı, tonun oluşumu, çalgı üstünde hâkimiyetin sağlanması, akordun ayarlanması ve sazın kendi içindeki dengelerinin ayarlanması gibi unsurların oluşmasını sağlayan önemli bir, pozisyon ve tekniktir. Dudak pozisyonu ve kullanımı, icrâ esnasındaki hâkimiyeti ele alır. Dudak pozisyonu ne kadar önemli ise kullanılan bek, kamış ve bilezik de icrâda o kadar önemlidir.

Mehmet Şerif Çeçen, Amati Kraslice marka 14s modeli bek, Amati Kraslice marka gümüş kaplama bilezik ve Barre marka kamış kullanmaktadır. Çaç, Şehmuz (Kişisel görüşme, 29 Nisan 2020)



Mehmet Şerif Çeçen'in kullandığı kamış, bek ve bilezik

Mehmet Şerif Çeçen'e ait dudak pozisyonu örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 Dudak pozisyonu

İlk örnekte, alt dudak katlı, üst dişler bekin üstünde ve bek hafif sağa (Çeçen'in açısına göre) meyilli olarak, bekin yaklaşık 0,8 - 1 cm. arası ucundan üflediği görülmektedir. Bu üfleme tekniği ile oluşturduğu bölgede bekin ucundan üfleyerek, dil atma tekniğini daha da kolaylaştırmayı ve dil salınımını rahatlatmayı amaçladığını söylemek mümkündür.



Örnek-2 Dudak pozisyonu

İkinci örnekte, Bek burada icrâcıya göre hafif sağa meyilli yaklaşık olarak beke 1cm'den biraz daha fazla içeriden üflediği, üflerken ağız ve çenenin üçgen şekli oluşturduğu görülmektedir. Çene kaslarını bu şekilde kullanarak hızlı vibrato gibi süsleme tekniklerinde rahat bir salınım gerçekleştirmeyi amaçlamış olmalıdır.

4.1.3. Parmak Kullanımı

Her insanın el ve parmak yapısı farklıdır. Her yaş döneminde bu organizmalar farklılıklar göstermektedir. İnsan büyüdükçe ve geliştikçe bu organizmalar da gelişir. Çalgı çalmaya başlanıldığı ilk zamanlarda hassas olan el ve parmak kasları zaman içerisinde güçlenerek daha az ağırlık ve tahribat görmeye başlarlar. Klârnette önemli noktalardan birisi de parmak kullanımınıdır. Klârnetin ana 7 deliği bulunmaktadır. Bunların 6 tanesi ön bölümde, 1 tanesi de üst gövdenin arka kısmında bulunmaktadır. Üst gövdede sol el başparmağı arka deliğe, sol el işaret, orta ve yüzük parmağı ise diğer delikleri kapatmaktadır. Alt gövdede ise sağ el işaret, orta ve yüzük parmağı diğer perdeleri kapatmaktadır.

Aşağıdaki örnekte Mehmet Şerif Çeçen'in iki el ile klârnet parmak tutuşu görülmektedir.



Örnek-1 Mehmet Şerif Çeçen'in parmak tutuşu

Mehmet Şerif Çeçen'e ait parmak kullanım örnekleri aşağıda sunulmuştur:



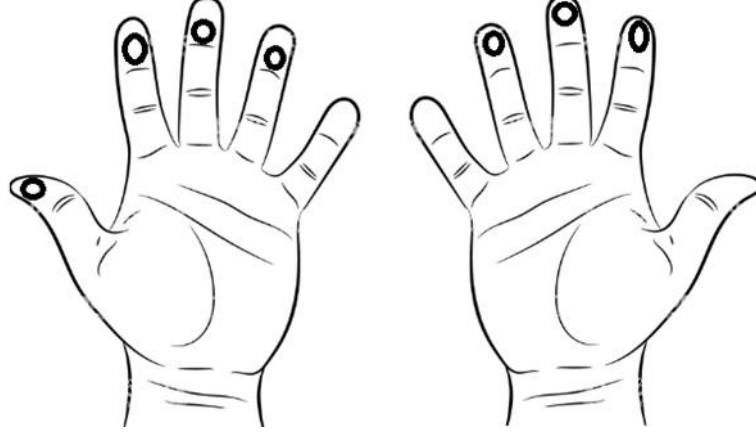
Örnek-2 Mehmet Şerif Çeçen parmak kullanımı

İkinci örnekte, sağ el üç parmak ve sol el üç parmak tuşeye paralel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kullanım ile Çeçen'in parmaklarını tuşeye paralel olarak tutup, parmak boğumları ile perde deliklerini tamamen kapatıp hava kaçmasını önlemek ve bileği daha rahat hareket ettirmeyi amaçlamış olmalıdır.



Örnek-3 Mehmet Şerif Çeçen parmak kullanımı

Üçüncü örnekte, sol el üç parmak tuşeye paralel, sağ el üç parmak tuşeye dik olarak basıldığı görülmektedir. Burada kullandığı klârnet Amati Kraslice marka sol klârnettir. Amati marka klârnetlerde (yerinden icrâda) si bemol yardımcı perdesi (2.pozisyon) bulunmaktadır. Ana 6 delik kapalı iken bu perdeye temas edildiği zaman perde açılacağı için o perdeden dışarıya hava kaçağı oluşur. Bundan dolayı da istenmeyen ses oluşumu meydana gelir. Çeçen burada sağ el üç parmağını tuşeye dik tutarak yardımcı si bemol perdesine çarpmaktan kaçınmayı amaçladığını söylemek mümkündür.



Örnek-4 (Mehmet Şerif Çeçen’in klârnet icrâsında deliklere denk gelen parmak boğumları)

Dördüncü örnekte, Çeçen sol el parmak boğumlarını daha aşağıdan, sağ elde ise daha uç kısımdan kullandığı görülmektedir.

4.2. Mehmet Şerif Çeçen’in İcrâ Özellikleri

4.2.1. Süsleme Teknikleri

“Süsleme, kişiden kişiye farklılık gösterebilen, genel yapısını bozmaksızın besteye ve icraya dâhil edilen, icracının yorumunu renklendiren, güzelleştiren küçük müzikal unsurlardır denilebilir.” (Gönül, 2010: 37). Süsleme teknikleri Çeçen’in icrâlarındaki çeşitliliği ve zenginliği sağlayan önemli unsurlardandır.

“Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde eserin melodisini bozmadan uygun şekilde yapılan her türlü süsleme ve doğaçlama, icracıya değer kazandırmıştır” (Yahya, 2000: 4). Çeçen’in klârnet icrâ tavrındaki lezzetin ve farklılığın ortaya çıkmasında süsleme teknikleri büyük önem arz etmektedir.

“Bir müzik parçasında, deyiş ve anlam gücünü arttırmak amacıyla kullanılan küçük notalara süsleme denir” (Tabakoğlu, 2013/4: 32). Çeçen icrâlarındaki ifade bütünlüğünü süsleme teknikleri ile dinleyicilere yansıtmaktadır.

Süsleme; Bir icrâcının, eserin melodi ve cümle yapısını bozmadan icrâsına dinamiklik, canlılık ve farklılık kazandırmak amacıyla yaptığı müzikal ifade unsurlarıdır denilebilir.

Mehmet Şerif Çeçen’in kullanmış olduğu süsleme teknikleri; Çarpma, çift çarpma, vibrato, glissando, çatlatma, trill, staccato, mordan alt başlıklarında örnekler ile incelenmiştir.

4.2.1.1. Çarpma

“Değerini asıl notadan önce veya sonra alarak mızrap ya da parmak darbesi ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır, üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile () gösterilmektedir” (Yahya Kaçar, 2012/2: 126).

“Makam müziğinde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notasıdır” (Turgay ve Ayangil, 2016: 1170). Mehmet Şerif Çeçen, icrâlarında çarpma süsleme tekniğini; vurgulamak istediği perdeleri güçlendirme, kalış yapacağı veya uzayan perdeleri belirginleştirme, icrâsına başladığında ilk notayı güçlü ve kuvvetli duyurma, farklı motif ve ezgi kalıpları oluşturma amacıyla tercih etmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait çarpma örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 (Elezber 1'den)

İlk örnekte, bu çarpma asıl notadan önce bir üst perdeye vurularak duyulmaktadır. Çeçen icrâya girişini güçlü olarak duyurmak istediği için perdeyi hemen öncesinde değerini kendinden sonraki notadan alan, asıl perdenin bir üst perdesi ile çarpma yaparak güçlendirmek ve kalış yapacağı çargâh perdesindeki hızlı vibratoyu belirginleştirmeyi amaçladığı düşünülebilir.



Örnek-2 (Elezber 2'den)

İkinci örnekte, ardışık gelen iki aynı perdenin ortasında gelecek şekilde genellikle bir üst perdeye çarpıtıldığı görülmektedir. Bu çarpmalar değerlerini bir önceki notadan almaktadır. Çeçen’in çarpmayı, düz devam eden iki aynı notayı çeşitlendirmek ve yeni motifler oluşturmak amacıyla tercih ettiği görülmektedir.



Örnek-3 (Elâzığ Mehteriyesi (Dügüne Çağrı)'nden)


Üçüncü örnekte, bu çarpma uzayan ve ardışık olarak gelen iki aynı perdeden önce gelip, değerini kendinden bir sonraki notadan aldığı görülmektedir. Sıralı olarak devam eder önce bir önceki perdeye sonra karar sesine çarptırılır.⁸ Örnekte de görüldüğü gibi önce çargâh perdesine daha sonra düğâh perdesine çarptırılmış ve bu çarpma sıralı olarak devam etmiştir. Çeçen burada hem icrânın tekdüzeliği ortadan kaldırmak hem de çarpmayı, dem ses olarak kullanıp nevâ perdesinin tınısının hacmini arttırmayı amaçladığı anlaşılmaktadır.



Örnek-4 (Hüseynî Açış 3'den)

Dördüncü örnekte, bu çarpmanın uzayan notadan önce geldiği görülmektedir, değerini kendinden önceki notadan alır ve bir alt perde ile çarptırılır.⁹ Çeçen bu örnekte kullandığı çarpmayla, kaydırma yapacağı perdeyi güçlendirmeyi ve tınlatmayı amaçladığı görülmektedir. Çeçen'in bu çarpma süsleme tekniğini, tutulan perdenin belirgin duyulması ve makâma ilişkin perdelerin güçlendirilmesi için bütün taksimlerinde sıklıkla kullanmaktadır.

4.2.1.2. Çift Çarpma

“Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır. “” Şeklinde küçük 16“lık ile gösterilir” (Yahya Kaçar, 2012/2: 127). Değerini kendinden önceki veya sonraki notadan alır.

Mehmet Şerif Çeçen'e ait çarpma örnekleri aşağıda sunulmuştur:

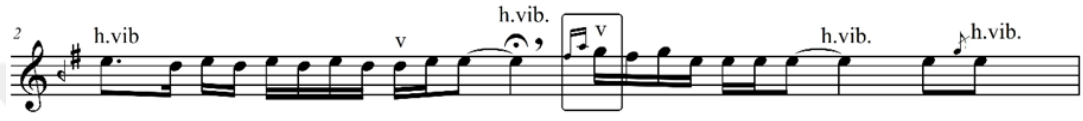


Örnek-1 (Elezber 1'den)

⁸ Bu çarpma, değerini bir sonraki notadan alır, önce bir alt perde sonra karar sesi perdesi ile bu sıra devam ederek yapılır, dem ses oluşturulur.

⁹ Bu çarpma, değerini kendinden sonraki notadan alır, uzayan perdenin bir alt perdesi ile yapılmıştır

İlk örnekte, yapılan bu çift çarpma asıl perdenin bir üst perdesi ve asıl perdenin aynı ile yapıldığı görülmektedir. Çeçen bu çarpmayı makâmın önemli perdelerinden olan karar perdesine (dügâh) giderken, karar perdesini güçlendirmeyi, orada yapacağı hızlı vibratoyu canlandırmayı, yöre icrâsındaki duygu ve hissiyatı gösterebilmek için tartım oluşturmayı amaçladığı düşünülebilir. Bu icrâda mansûr akorddaki 2.oktavda dügâh perdesine çarpma olarak kullanılabilir en rahat ve en yakın perde uşşak perdesidir. Örnekteki motife benzer motifleri, diğer icrâlarında çok sık kullanmıştır. Çeçen haricinde diğer yöre icrâcıları tarafından bu motif sıkça kullanılmaktadır. Yöre icrâsının sezilişi açısından en etkili unsur ve motiflerden birisidir.



Örnek-2 (Elazığ Mehteriyesi (Dügüne Çağrı)'nden)

İkinci örnekte, Hüseyinî makâmın önemli perdelerinden olan güçlü perdesi hüseyinî perdesinde¹⁰ bir kalış yaptıktan sonra nefes alıp gerdâniye perdesine ulaşırken asıl perdenin bir alt ve bir üst perdelerini kullanarak, değerini kendinden sonraki notadan alan çift çarpmayı kullandığı görülmektedir. Mansûr akordda 3.oktav muhayyer perdesini açıktan (farazi bölgeden) alırken entonasyonun sağlanmasının zor olmasından kaynaklı sesin temiz ve net duyulması amacıyla çift çarpmayı kullanarak muhayyer perdesini eviç perdesi ile güçlendirdiği tahmin edilmektedir. Bu çarpma Çeçen'in Hüseyinî makâmındaki icrâlarında çoğunlukla görülmektedir.



Örnek-3 (Elezber 2'den)

Üçüncü örnekte, uşşak ve dügâh perdelerini kullanarak nevâ perdesine ulaşmadan önce bir çift çarpma kullandığı görülmektedir. Çeçen, bu icrâsında onaltılık değerlikte sekileme şeklinde devam eden motifin ardından sekizlik değerlikteki nevâ perdesine geçmeden önce onaltılık değerlikte devam eden tartımın bütünlüğü korumak ve nevâ perdesine ulaşırken daha temiz bir ses elde etmek için çift çarpma tekniğini kullandığını söyleyebiliriz.

¹⁰ Hüseyinî makâmının güçlü perdesi Hüseyinî (mi) perdesidir. Makâm işlenirken bu perdede sıklık ile kalışlar yapılır.



Örnek-4 (Hüseyinî Açış 3'den)

Dördüncü örnekte, Çeçen 4 tane onaltılık değerden oluşan Gelibolu olarak da bilinen tartım içerisinde hüseyinî perdesinden önce çift çarpmayı kullandığı görülmektedir. Bu süsleme tekniğini devam eden bir nevâ perdesi kullanımından sonra kısa da olsa makâmın güçlüsü olan hüseyinî perdesini göstererek aslında güçlü perdesinin hüseyinî perdesi olduğunu belirtmek amacıyla kullandığını tahmin edebiliriz. Buna ek olarak; Çeçen burada uzun nevâ perdesi tutuşlarından kurtulmak için kıvrak bir hareket ile ezgi zenginliği de oluşturmayı istemiştir diyebiliriz.

Çeçen çift çarpma süsleme tekniğini, vurgulamak istediği perde veya cümle sonuna gelirken sesleri pekiştirmek için icrâsının pek çok yerinde kullanmıştır

4.2.1.3. Vibrato

“Vibrato titreşim anlamına gelmektedir. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, süsleme yapmaktır” (Akt: Gürel, 2016: 63). Klânet icrâsında vibrato yapılırken üst dudak sabit kalır, alt dudak (çene kasları) ise aşağı ve yukarı oynatılır. Dudaklar gevşetilmez. Klânet icrâsında bu süsleme tekniğini, mey, zurna ve kavaldaki vibrato tekniğine benzetebiliriz. İcralar incelendiğinde kaval, mey ve zurnadaki gibi yoğun bir vibrato olduğu görülmektedir. Bu çalgılardaki vibrato tekniğine benzemesi, yakın yörelerde (Erzurum, Urfa, Kerkük) bu çalgıların kullanımının yaygın olmasından mütevellit bir etkileşim söz konusu olmuştur demek mümkündür. Örneğin; Halil Çokyürekli'nin Hüseyinî makâmındaki zurna ile uzun hava icrâsında bu benzerlik çok net olarak görülmektedir.¹¹ Çokyürekli'nin çargâh perdesindeki kalışlarda yapmış olduğu hızlı vibrato, hüseyinî perdesindeki vurguları ve hüseyinî perdesinde, gerdâniye perdesi (hüseyinî perdesinin üçüncü derecesi) ile yaptığı çarpmalar Mehmet Şerif Çeçen'in Hüseyinî açışlarında kullandığı hızlı vibrato ve çarpmaları ile ortak özellikler göstermektedir.



Örnek-3 (Kürdî Hoyrat 1'den)

¹¹ Çokyürekli, H. (23.03.2020). Uzun Hava [Video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=0y3y1nwzoKI>

Üçüncü örnekte, iki onaltılık nota arasına gelen sekizlik değerlikteki notada hızlı vibrato süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Çeçen icrâlarının genelinde iki onaltılık arasına gelen sekizlik ile oluşan, terazi olarak da bilinen bu tartımda hızlı vibratoyu sıklıkla kullandığı gözlemlenmiştir. Çeçen bu süsleme tekniğini, onaltılık notalardan sonra sekizlik değerdeki notaya gelince orada değerliğin büyüdüğünü hissettirmeyi, sürekli olarak küçük değerlikli notalardan, ajiliteden kaçınmayı ve yörenin tavrını yansıtmayı istediğini söylemek mümkündür. Harput yöresi klâret icrâsında hızlı vibratonun, geniş salınımlarla yöre hissiyatını kuvvetlendirdiği gözlemlenmiştir. Hâkezâ ses icrâlarında da bu tür kullanımlar sıklık ile görülmektedir.



Örnek-4 (Kürdî Hoyrat 1'den)

Dördüncü örnekte, hızlı vibrato süsleme tekniğini gerdâniye perdesinde ikilik ve dörtlük değerlik süresince notada kullandığı görülmektedir. Çeçen bu örnekte, gerdâniye perdesindeki kalışı hissettirmeyi, öncesinde gelen ikilik değerdeki notadan sonra yeksenak giden icrâyı canlandırmayı amaçladığını söyleyebiliriz. Ek olarak, dörtlük gerdâniye perdesinde hızlı vibrato kullanarak, devamında gelecek olan tartımın gerdâniye perdesine bağlıymış gibi çalınması hissini uyandırmayı amaçladığını düşünebiliriz. Çeçen'in başka icrâlarında da aynı motifi işlediği ve aynı yerde yine hızlı vibrato yaptığı görülmüştür.¹²

4.2.1.4. Glissando

Gönül glissando için; “İcra esnasında perdeyi basan parmağın, telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir” (2010: 45), Gürel, ud, tanbur ve klâsik kemençede glissando tekniği hakkında; “Klavye üzerinde bir sestem diğer sese parmağı kaldırmadan ulaşma” (2016: 53.), Turgay ve Ayangil; “İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir” (2016: 1172). Demektedir. Klârette ise glissando tekniği, telli ve mızraplı çalgılara göre sadece parmakla değil; parmak, nefes ve dudak ile ayarlanır.¹³

¹² Bkz. Ekler kısmında verilen icrâların notalarının tam hali, Kürdî Hoyrat 1 ve Kürdî Hoyrat 2de mevcuttur.

¹³ Bu teknikte, Dudaklar hafif Bir şekilde gevşetilir, sıcak nefes verilir ve parmaklar hareket ettirilir.

Çalışmamızda bu süsleme hareketi, nota üstünde “ ^{Gliss.} ” işareti kullanılarak gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen icrâlarının genelinde glissando süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir ancak bu tekniği özellikle Hüseyinî açışlarında daha sık kullandığı tespit edilmiştir.¹⁴

Mehmet Şerif Çeçen’e ait Glissando örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 (Elezber 1’den)

İlk örnekte, Çeçen’in glissando süsleme tekniğini rast perdesinden çargâh perdesine giderken (dörtlü aralıkla) kullandığı görülmektedir. Çargâh perdesindeki vurgu işaretinden anlaşıldığı üzere çargâh perdesini vurgulamak istediği ve klârnette mansûr akord 2.oktavda rast ve çargâh perdesi arası açıklığı geniş olduğu için kaydırma ile bu açıklığın kötü duyulmaması amacıyla parmak salınımını rahatlatmak için glissandoyu tercih ettiğini söyleyebiliriz. Rast perdesi zayıf, çargâh perdesi kuvvetli olarak vurgulanmıştır.



Örnek 2 (Hüseyinî Açış 3’den)

İkinci örnekte, glissando süsleme tekniği sekizlik noktalı çargâh perdesinden onaltılık nevâ perdesine giderken kullanıldığı görülmektedir. Çeçen burada onaltılık nevâ perdesini bütünlüklü ve yoğun bir ifadeyle icrâ etmeyi ve vurgudan önceki nefes şiddetini dengelemeyi amaçladığını söyleyebiliriz. Ayrıca çargâh perdesini basmadan önce bir alt perdesi ile çarpma kullanarak çargâh perdesini de güçlendirmiştir.



Örnek-3 (Hüseyinî Açış 4’den)

¹⁴ Bkz. Ekler kısmında icrâların notalarının tamamında özellikle Hüseyinî Açış 4’de mevcuttur.

Üçüncü örnekte, Eviç perdesinden hüseyinî perdesine inerken glissando süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Hüseyinî perdesinde Uşşaklı kalınırken, inici seyirde glissando tekniği ile eviç perdesini (Hüseyinîdeki Uşşak'ın 2.derecesi) pestleştirmeyi amaçladığını tahmin edebiliriz. Türk müziğinde Hüseyinî makâmı icrâlarında hüseyinî perdesinde Uşşaklı kalınırken bu motif sık görülmektedir.



Örnek-4 (Hüseyinî Açış 4'den)

Dördüncü örnekte, bu tekniği uşşak perdesinden çargâh perdesine giderken kullandığı görülmektedir. Makâm seyiri içerisinde hareketli perde olan uşşak perdesi, çıkıcı seyirde glissando ile dikleştirilerek icrâ edilmiş ve akabinde bitişe doğru gidişatın hissedilmesi amacıyla kullanılan bitiş motifleri olarak da adlandırabiliriz. Kullanılan uşşak ve çargâh perdesi eşit seviyede vurgulanmıştır.



Örnek-5 (Muhayyer Hoyrat Açış Meyan'dan)

Beşinci örnekte, bu tekniğin tiz uşşak perdesinden muhayyer perdesine inerken kullanıldığı görülmektedir. Muhayyer perdesinde uşşak icrâ edilirken, hareketli perde özelliği taşıyan tiz uşşak perdesi inici seyirde pestleştirilerek muhayyer perdesine ulaşılmıştır. Artarda gelen iki aynı motifin arasında kullandığı bu teknik ile artarda gelen aynı motifin benzer hissiyat ile duyulması amacıyla tiz uşşak perdesinden muhayyer perdesine inerken sakin bir icrâ yaparak ardından gelecek motife taban hazırladığını söylemek mümkündür.

4.2.1.5. Çatlatma

Harput yöresi klânet icrâ üslûbunda farklı süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bunlardan birisi de Çatlatma tekniğidir. Bu süsleme tekniği daha önce adlandırılmadığı için çalışmamızda bu süsleme tekniğine çatlama adını verdik. Bu teknik, perdeyi basmak için normal üflerken birden nefesi sert bir şekilde vererek basmak istediğimiz perde çatlatılarak kullanılır. Yöre icrâsını yansıtmada en önemli unsurlardan birisi olan bu tekniği Mehmet Şerif Çeçen İcrâsının her noktasında

kullanmıştır.¹⁵ Bu teknik Harput yöresine özgü bir teknik olup Türk müziği klâret icrâlarında genel olarak kullanılmamaktadır. Çalışmamızda bu süsleme tekniği “×” işareti kullanılarak gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait çatlatma örnekleri aşağıda sunulmuştur:

Örnek-1 (Elezber 2’den)

İlk örnekte, birinci satırda 2, ikinci satırda 2 adet çatlatma yapıldığı görülmektedir. Çeçen çatlatmaları nevâ perdesinde yaptığı bunun sebebi olarak da Uşşak makâmının güçlü perdesi olan nevâ perdesini göstermek amacıyla tercih ettiği düşünülmektedir.

Örnek-2 (Kürdî Hoyrat 1’den)

¹⁵ Bkz. Ekler kısmında icrâların notalarının tam hâlinde mevcuttur.

İkinci örnek Kürdî Hoyrat1’de, Çeçen’in icrâsındaki yoğun bir çatlatma kullanımı açıkça görülmektedir. 15.satır hariç diğer 5 satırda toplam 20 adet çatlatma kullanılmıştır.12.satırda 3, 13.satırda 4, 14.satırda 6, 16.satırda 5, 17.satırda 2 adet çatlatma kullanılmıştır. Harput yöresi klârnet icrâsının önemli bir unsuru olan çatlatma süsleme tekniğini Mehmet Şerif Çeçen icrâsında, yöre icrâsının özelliklerini yansıtmayı, Muhayyer makâmının önemli perdelerinden olan muhayyer ve tiz çargâh perdelerini göstermeyi ve bu unsurlarla icrâyâ yöre hissiyatını katma amacıyla tercih ettiğini söyleyebiliriz. Kavalda horlatma tekniği, hissiyat ve yöre üslûbunu yansıtmada önemli ise çatlatma tekniği de Harput yöresi icrâ üslûbunda çok önemlidir.



Örnek-3 (Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)’nden)

Üçüncü örnekte, onaltılık değerlikli hüseyinî perdelerinde beş adet çatlatma kullanıldığı görülmektedir. Mehmet Şerif Çeçen uzayan üç vuruşluk hüseyinî perdesi ile icrâsına başladıktan sonra hem durağan devam eden perdeleri hareketlendirmek hem de makâmın önemli perdelerinden olan hüseyinî perdesinin üzerinde durmak amacıyla çatlatma tekniğini tercih ettiğini söyleyebiliriz.

4.2.1.6. Trill

“İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup titreme manasına gelmektedir” (Yahya Kaçar, 2012/2: 129). “Tril’de yapılan çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır” (Akt: Yahya Kaçar, 2012/2: 129). “Tril esas nota ile onun alt ya da üst komşu sesinin, süratle tekrar edilmesinden oluşan bir süslemedir” (Özçelik, 2002: 89). “Birbirine bağlı tam ve yarım ses aralık bulunan iki bitişik notanın sıra ile ve süratle tekrarıdır” (Tabakoğlu, 2013/4: 35).

Çalışmamızda Trill süsleme tekniği trill’in baş harfleri “ *tr* ” ile gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait trill örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 (Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)’nden)

İlk örnekte, 4'lük nevâ perdesi üzerinde trill kullandığı görülmektedir. Nevâ perdesinde trill kullanarak hüseyinî perdesi duyurulmuştur. Hüseyinî makâmındaki bu eserde hüseyinî perdesini kullandıktan sonra nevâ perdesine gelip orada trill kullanarak, Hüseyinî makâmı Uşşaklı da karar ettiği için Uşşak makâmının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde bir kalış yapmıştır. Bunu da trill süsleme tekniği ile nevâ perdesinin kalıcı olmadığını hissettirmeyi amaçladığını söylemek mümkündür. Mansûr akorddaki icrâsında 2.oktavda nevâ perdesi sol el yüzük parmağına (4.parmak) denk gelmektedir ve trill kullanmak için teknik açıdan rahat bir pozisyonudur.



Örnek-2 (Hüseyinî Açış 4'den)

İkinci örnekte, 2.satırda 4'lük nevâ perdesinde, 5.satırda sekizlik nevâ perdesinde trill kullandığı görülmektedir. İlk örnekte de dörtlük nevâ perdesinde trill kullandığını görmüştük. Çeçen'in Hüseyinî makâmındaki icrâlarının çoğunluğunda nevâ perdesinde trill süsleme tekniğini görmekteyiz. Bu kullanım bize Çeçen'in Hüseyinî makâmını işlerken düğâhtaki uşşaktan dolayı nevâ perdesinin önemini hissettirmeyi amaçladığını söylemek mümkündür. Bolâhenk icrâda 1.oktav nevâ perdesi sol el orta parmağa (3.parmak) denk gelmektedir.



Örnek-3 (Kürdî Hoyrat 1'den)

Üçüncü örnekte, Dörtlük değerlikteki nevâ perdesinde trill süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Çeçen, işlediği bir motifin bitişinde nefes almadan önce kalış yaptığı nevâ perdesinde uzun ses tutarken nefes sonunda oluşabilecek entonasyon problemini ortadan kaldırmak ve motif sonunda azalan nefesi verimli şekilde kullanmak için trill süsleme tekniğini tercih ettiği tahmin edilmektedir.

Mehmet Şerif Çeçen, özellikle Hüseyinî ve Gülizâr makâmlarındaki icrâlarında nevâ perdesi tutarken sıklıkla trill süsleme tekniğini kullandığını görmekteyiz. İlave olarak Çeçen'in yöresel icrâları dışında, klâsik Türk mûsikîsi icrâlarına bakıldığı zaman

Uşşak makâmındaki taksimlerinde nevâ perdesi tutarken de sıklık ile trill süsleme tekniğini tercih ettiği görülmektedir.

4.2.1.7. Staccato

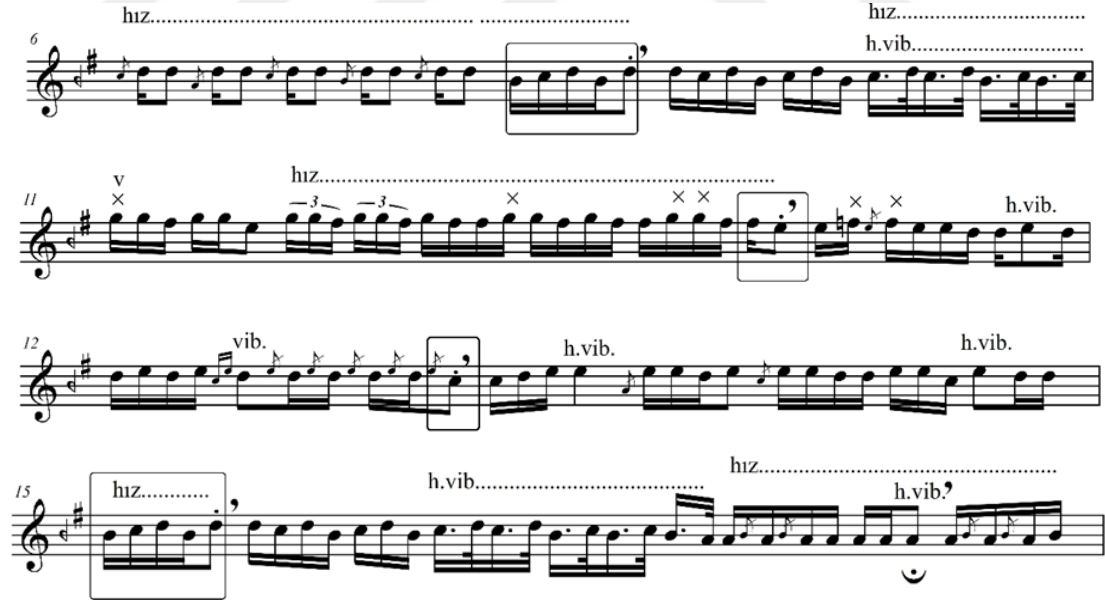
“Staccato terimi İtalyanca “ayırarak” anlamına gelen staccato sözcüğünden gelir. Bu terimin kısaltılmış yazılışı “stacc.”tır. Staccato, kısa kısa-kesik kesik çalma demektir” (Akt: Gürel, 2016: 66). Notaların birbirinden ayrı, tek tek ve vurgulu çalınacağını belirtir. Çalışmamızda staccato nota üzerinde nokta (.) ile gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait staccato örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 (Elezber 2'den)

İlk örnekte, staccato süsleme tekniği onaltılık değerlerde düğâh perdelerinde kullanıldığı görülmektedir. Cümle sonunda bu tekniği kullanması, perdeleri taneleyerek icrânın bitişini hissettirmeyi amaçladığını söyleyebiliriz. Staccato tekniği klârnette dilli ve dilsiz olarak iki şekilde yapılmaktadır. Çeçen burada dilsiz staccato kullanmıştır.



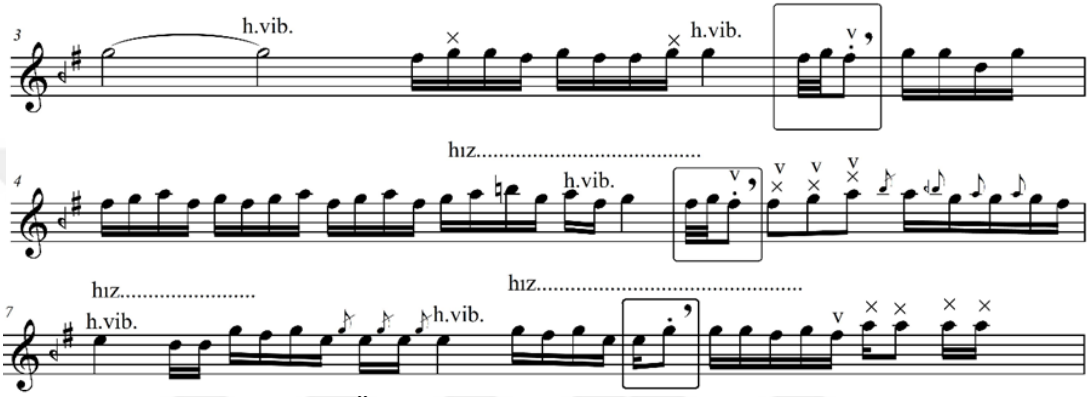
Örnek-2 (Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)'nden)

İkinci örnekte, bu tekniği 6.satırda sekizlik değerlerdeki nevâ perdesinde kullandığı ve aynı melodi cümlesini 15.satırda tekrar ettiği ve 11.satırda sekizlik hüseyinî perdesinde, 12.satırda sekizlik çargâh perdesinde kullandığı görülmektedir. Çeçen burada onaltılık değerlerden sonra sekizlik değerlerdeki notada staccato ile vurguyu gösterip ardından

hemen nefes almıştır. Nefes almadan hemen önce staccato ile nefes almak için bir boşluk oluşturmayı amaçladığı söylenebilir.



Örnek-3 (Hüseynî Açış 3'den)



Örnek-4 (Kürdî Hoyrat 1'den)





Örnek-5 (Kürdî Hoyrat 2'den)

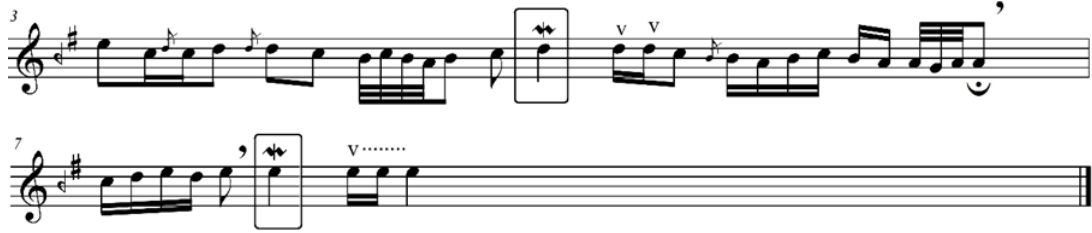
Örnek 3, 4 ve 5'de, bu çarpmayı onaltılık ve sekizlik notalarda yaptığı görülmektedir. Çeçen'in bu örneklerde de nefes almadan önce köşeli (keskin) bir icrâ yaptığı düşünülebilir.

4.2.1.8. Mordan

“Asıl notanın önüne ya da arkasına konan çift çarpma notalarıdır (♯♯) şeklinde küçük onaltılık veya notanın üzerine konan (♯♯), (♯♯) şekilleriyle gösterilir.” (Yahya Kaçar, 2012/2: 127). “Müzik yazısında sık kullanılan melodi süslemelerindendir. Esas notayı vurgulamak ve onun müzikal önemini arttırmak için, kendisi ile komşusu arasında kısa gidiş-geliştir. Kök olarak Fransızca “mordre (ısırmak, kapmak) fiilinden

gelmektedir. Üst mordan ve alt mordan olmak üzere iki çeşittir” (Özçelik, 2002: 87). Çalışmamızda mordan süsleme tekniğinde “üst mordan” “”, “alt mordan” “” şekilleriyle gösterilmiştir.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait mordan örnekleri aşağıda sunulmuştur:




Örnek-1 (Hüseyinî Açış 4’den)

Birinci örnekte, 3.satırda nevâ ve 7.satırda hüseyinî perdesinde mordan süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir. Çeçen 3.satırda öncesinde gelen kümeleme ezgileri desteklemek ve nevâ perdesindeki kalıştan sonra gelecek olan ezgilere bir geçiş köprüsü olarak tercih ettiği düşünülmektedir. 7.satırda ise giriş vermek için makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesindeki kalış hissiyatını arttırmayı ve kümeleme ezgiler oluşturmayı amaçladığını söylemek mümkündür. Çeçen mordan süsleme tekniği sadece Hüseyinî Açış 4’deki icrâsında kullanmıştır. Bu örneği çift çarpma başlığı altında vermememizin sebebi; çift çarpmadan farklı olarak burada bir kümeleme ezgi oluşumu ve bu ezgileri tamamlamayı amaçladığı içindir.

4.2.1.9. Süzülme

Mehmet Şerif Çeçen’in icrâlarını inceledikten sonra kullandığı bir süsleme tekniğini tespit ettik fakat bu teknik ne glissando ne de vibrato tekniği ile birebir uyuşmamaktaydı. Teknik üstüne uzun süre düşündükten sonra yeni bir isim ve yeni bir teknik olarak adlandırdık. Kullanmış olduğu bu teknik, Çeçen’in tavrını yansıtan bir unsur olduğunu söylemek mümkündür. Literatür taramasından sonra birçok teknik ile eşleştirmeye çalıştık fakat birebir yansıtmayacağını düşündük. Taramalar esnasında Bekir Sıtkı Sezginin “Süzme Nağme” olarak adlandırdığı glissando tekniğinden istifade ederek tekniğin adlandırmasını “Süzülme“ olarak belirledik. Çeçen Süzülme süsleme tekniğini dört icrâsında kullanmıştır. Bu teknik belirli perdelerde, bir perdeden diğer perdeye giderken ne glissando gibi sert ve belirgin bir kaydırma ne de vibrato gibi bir titreşim sağlanır. Adeta iki perde arasında bir süzülme varmış gibi (dalgalı bir biçimde) dudaklar sabit kalarak, sadece parmaklar ile yumuşak, sakin ve

salınımlı bir şekilde icrâ edilir. Çalışmamızda süzülme süsleme tekniğini, süzülme yapılacak iki notanın tam ortasında, notanın üst kısmında “” işareti ile gösterdik.

Mehmet Şerif Çeçen’e ait süzülme örnekleri aşağıda sunulmuştur:

1
h.vib.
3
v
hız.....
4
hız.....
5
h.vib.
h.vib.
gliss.
hız.....

Örnek-1 (Elezber 1’den)

5
h.vib.
6
h.vib.
h.vib.
h.vib.
h.vib.
7
h.vib.

Örnek-2 (Elezber 2’den)

8
h.vib.
9
h.vib.
10
h.vib.
h.vib.
h.vib.

Örnek-3 (Hüseynî Açış 3’den)

2
h.vib.
h.vib.

Örnek-4 (Hüseynî Açış 2’den)

İlk örnekte, Elezber 1’de bir, üç, dört ve beşinci satırda onaltılık değerlikte ırak, rast, düğâh, uşşak ve çargâh perdelerinde, ikinci örnekte, onaltılık uşşak, çargâh ve nevâ perdelerinde, üçüncü örnekte onaltılık ve noktalı onaltılık, uşşak, çargâh ve nevâ perdelerinde, dörüncü örnekte onaltılık hüseyinî, nevâ ve çargâh perdelerinde kullandığı, bu kulanımı yoğun olarak uşşak ve çargâh perdelerinde yaptığı görülmektedir. Yukarıda verilen örneklerden de görüldüğü üzere Çeçen gelibolu olarak da bilinen, dört tane onaltılık notanın birleşmesinden oluşan tartımda çargâh ve uşşak perdelerini işlerken süzülme tekniğini çok sık kullanmıştır. Bu icrâlarını mansûr akordda yapmıştır. Hareketli perde özelliği taşıyan uşşak perdesini kullanırken süzülme tekniği ile hareketli perde olma özelliği taşımayan çargâh perdesini de hareketlendirerek uşşak perdesine temiz, estetik ve hacimli bir şekilde ulaşmayı sağladığı düşünülmektedir. Klârnet icrâsında mansûr akordda 2.oktavda çargâh perdesinden nevâ perdesine çıkarken ya da nevâdan çargâha inerken süzülme tekniğini uygulamak çok daha rahat ve elverişlidir. Sağ el baş parmak klârneti dengede tutmakta olduğu ve kullanılmadığı için sağ el parmak sıralaması değişmektedir; işaret parmağı (1.parmak), orta parmak (2.parmak) ve yüzük parmağı (3.parmak) bu teknikte Mehmet Şerif Çeçen tarafından kullanılmıştır.

4.2.2. Kişisel Motif ve Cümleleri

Mehmet Şerif Çeçen’in icrâlarını incelediğimizde, kendisine has özel dokularla işlediği ve yörenin lezzetlerini de harmanlayarak ortaya birçok farklı motif ve cümle çıkardığını görmekteyiz. Çeçen’in yoğunlukla kullandığı bazı sık motifler olduğu gözlemi monotonluk hissini uyandıracak düşünülse de tam aksine yörenin duygu ve hissiyatını ilmik ilmik işlemekte ve ayrı bir güzellik ortaya çıkarmaktadır. Çeçen icrâlarında kullandığı bu motifler ve cümleler diğer yöre icrâcıları tarafından benimsemiş olup bugün bile yöre icrâcıları tarafından kullanılmaktadır.

Mehmet Şerif Çeçen’e özgü kişisel motif ve cümleleri ile örnekler aşağıda verilmiştir:

Örnek-1 (Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)'nden)

İlk örnekte, 5 ve 6. satırda işlediği cümlelerin aynısını 14 ve 15. satırda değerlik olarak küçülterek uyguladığı ve cümlelerin bitiş motifinin aynı olduğu görülmektedir. Çeçen'in sabit devam eden nevâ perdelerini dem sesler ile süsleyerek farklı bir hale getirip bir cümle yapısı oluşturduğunu gözlemlemekteyiz. Çeçen'in icrâ tavrında bu motifin bir kalıp olduğunu söylemek mümkündür.

Örnek-2 (Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)'nden)

İkinci örnekte, Çeçen'in 1. satırda Hüseyinî makâmı icrâlarında ve 9. satırda meyan açışlarında sıklık ile kullandığı bir motif görülmektedir. Bu motifler yöre üslûbunu belirleyecek önemli motiflerden birisidir diyebiliriz. Özellikle motif içerisinde otuzikilik notalardan oluşturduğu tartımlar ile yöre hissiyatını kuvvetle hissettirmektedir.

Örnek-3 (Kürdî Hoyrat 1'den)

Üçüncü örnekte, eviç perdesinden başlayıp birbirini tekrarlayan ezgilerle eviç ve hüseyinî perdelerinde bir kalış yaptığı görülmektedir. Çeçen bu cümleyi Kürdî Hoyrat

2’de de kullandığı görülmektedir. Ayrıca, Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan) kısmında hüseyinî perdesindeki bu kalışı benzer şekilde göstermiştir.¹⁶



Örnek-4 (Kürdî Hoyrat 2’den)



Örnek-5 (Kürdî Hoyrat 1’den)

Dördüncü ve beşinci örnekte, düğâh-nevâ perdesi arasındaki sesleri kullanarak başlayıp devamında uşşak ve çargâh perdelerini noktalı olarak icrâ edip makâmın karar sesi olan düğâh perdesine geldiği görülmektedir. Çeçen bu motifi hızlı vibrato ile de süsleyerek yöre hissiyatını eşsiz bir şekilde sunmuştur. Çeçen bu icrâsında Amati Kraslice marka, modell Prag sol klârneti kullanmaktadır. Amati marka klârnetlerde yerinden icrâda uşşak perdesi, üretimden kaynaklı genelinde buselik perdesi normale göre daha dik kalmaktadır ve bu da uşşak perdesinin kullanımını zorlaştırıp, dudak gevşetilme oranını arttırmaktadır. Bu oran da hâkimiyeti etkilemektedir. Bu motifi kullanarak Çeçen, uşşak perdelerini noktalı çalıp uzatarak ajiliteden uzak, doğru ve temiz bir uşşak perdesi kullanımı için noktalı uşşak motifini tercih ettiği düşünülmektedir.



Örnek-6 (Kürdî Hoyrat 1’den)

¹⁶ Muhayyer Açış (meyan) 5. ve Muhayyer Açış (Birinci ağız) 2.ölçüde mevcuttur.



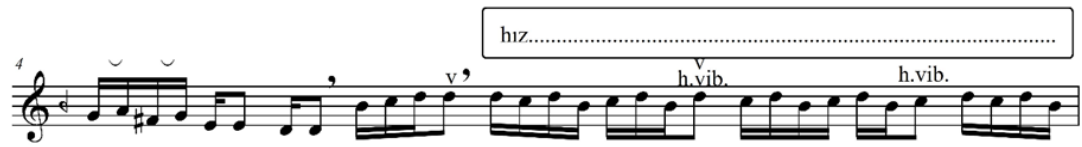
Örnek-7 (Kürdî Hoyrat 2'den)

Altı ve yedinci örnekte, Kürdî Hoyrat icrâlarının sonlarına doğru üçlemeler üstüne kurduğu motifler ve cümle yapıları görülmektedir. Kürdî hoyrat dışında Çeçen'in diğer icrâlarında da üçleme motifini kullandığı görülmektedir. Bu üçleme motiflerinin sıklık derecesine bakıldığında Kürdî hoyratlar ilk sırada gelmektedir.

4.2.3. Tartım ve Ritim Özellikleri

“Normal şartlarda taksime ritim tutmak söz konusu değildir” (Gönül, 2010, s.62). Dinlediğimiz Mehmet Şerif Çeçen icrâlarında bir düzey belirleyebilmek için çalışmamızda belirli bir metronom kullandık. Bu incelemeler sonucunda Çeçen'in eserin genelinde metronomu muhafaza ettiği görülse de çoğu yerde hızlandığı ve hatta bu hızlanmaların, bazı yerlerde çok daha fazla olduğu gözlemlenmektedir. Bu hızlanmaları eser içerisinde nota üstünde “hız.” İşaretiyle, hızlanmanın başladığı yerden bittiği yere kadar, devam eden noktalar (...) ile gösterdik. Aşağıda vermiş olduğumuz örnek-1 (Elezber 1'den) de bu sabittir.

Mehmet Şerif Çeçen'e ait tartım örnekleri aşağıda sunulmuştur:



Örnek-1 (Elezber 1'den)



Örnek-2

Çeçen'in icrâları esnasında, çok sık kullandığı tartımlar olduğu görülse de örnek-2'deki gibi nadir kullandığı tartımlar da görülmektedir.



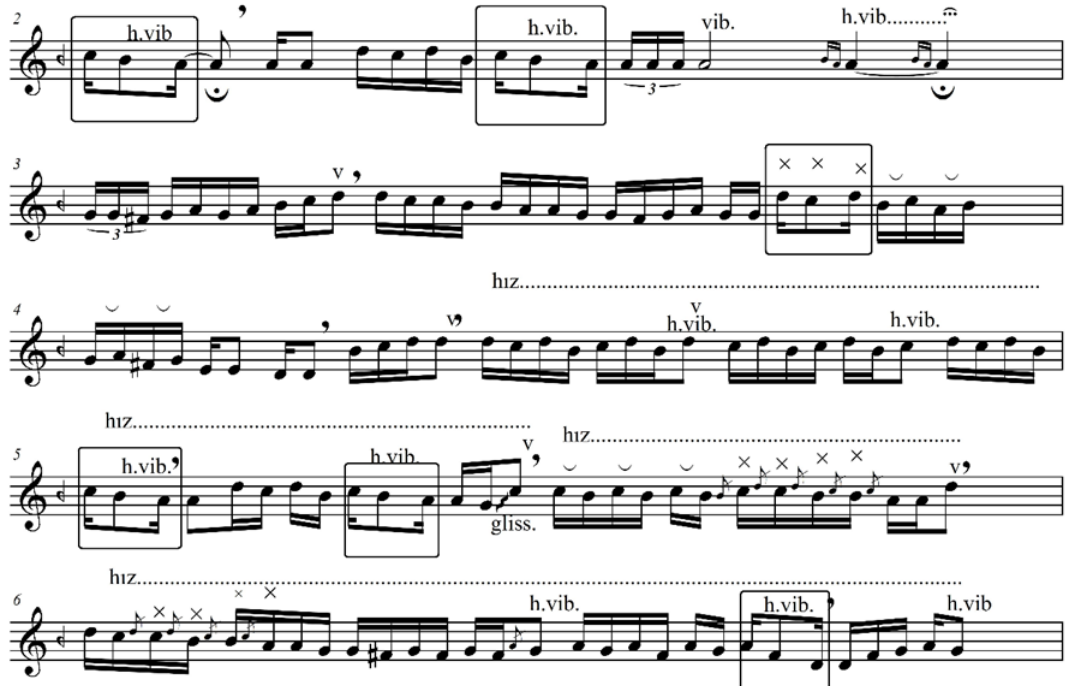
Örnek-3 (Kürdî Hoyrat 1'den)

Üçüncü örnekte, onaltılık üçleme tartımını bazen tek başına bazen de uzun cümleler halinde kullandığı görülmektedir. Özellikle Kürdî Hoyrat 1'in birinci ağız kısmının son bölümünde bunu çokça kullandığı açıkça görülmektedir. Bu üçlemeyi düğâh ve nevâ perdeleri arasında tercih etmesiyle icrânın bitiş hissini uyandırmayı amaçladığını söyleyebiliriz.



Örnek-4 (Elezber 1'den)

Dördüncü örnekte, üç tane onaltılık notadan sonra bir sekizlik notanın gelmesiyle oluşan tartımı Elezber 1'de (4.satırda), Elezber 2'de (4 ve 7.satırda), Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)'nde (5, 12 ve 14.satırda), Hüseyinî Açış 3'de (5.satırda), Hüseyinî Açış 4'de (2 ve 5.satırda), Kürdî Hoyrat 1'de (13, 15 ve 16.satırda), Muhayyer Açış Meyan'da (2 ve 4.satırda), Muhayyer Açış Birinci Ağız'da (2 ve 4.satırda) kullandığı görülmektedir.



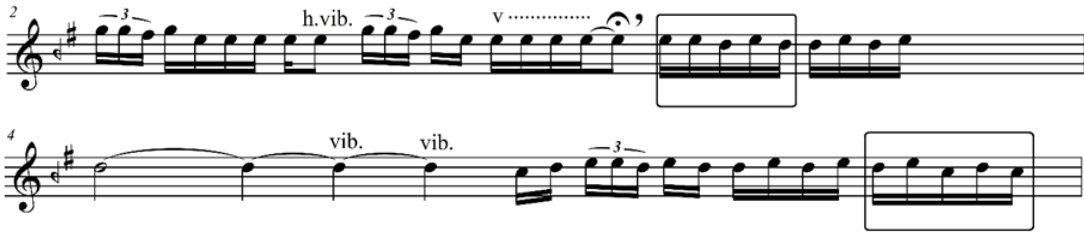
Örnek-5 (Elezber 1'den)

Beşinci örnekte görüldüğü üzere, Terazi tartımı olarak da bilinen; iki onaltılık nota arasına gelen sekizlik notanın birleşmesinden oluşan tartım türünün sıklık ile kullanıldığı görülmektedir.



Örnek-6 (Elezber 2'den)

Altıncı örnekte, bir sekizlik nota ardından gelen üç tane onaltılık notadan oluşan tartım Elezber 2'de (1.satırda), Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağz'da 5.satırda) kullandığı görülmektedir. Dördüncü örnekte verilen tartım ile sadece sekizlik değerlikteki notanın başta ve sonda yer değiştirmesiyle benzer tartımlar olarak tercih ettiğini söylemek mümkündür.



Örnek-7 (Hüseynî Açış 3'den)

Yedinci örnekte, beş tane onaltılık notanın bir araya gelmesiyle oluşan tartımın kullanıldığını görmekteyiz. Alışagelmiş bir tartım olmamasına rağmen Çeçen'in bu tartımı, Kürdî Hoyrat 1'de (4, 7 ve 18. Ölçüde), Kürdî Hoyrat 2'de (1.ölçüde), Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan'da 1.ölçüde) kullanmıştır.



Örnek-8 (Mehmet Şerif Çeçen'in en sık çatlatma kullandığı tartım)

Sekizinci örnekte, Mehmet Şerif Çeçen'in çatlatma süsleme tekniğini en sık tercih ettiği iki onaltılık ve bir sekizlikten oluşan terazi olarak da bilinen tartım görülmektedir.

4.3. Mehmet Şerif Çeçen'in Açışlarının Makâm Tahlilleri

Mehmet Şerif Çeçen'in açışlarının makâm tahlilleri yapılırken şu sıralama izlenmiştir;

1-Makâm dizisi, Gülçin Yahya Kaçar'ın "Mûsikî Rehberi" kitabından alınarak dizek üstünde gösterilmiştir. (Yahya Kaçar, 2012/2)

2-Açışlarda kullanılan perdeler dizek üstünde gösterilmiştir.

3- Açışlarda perde kullanım sıklığı grafikler üstünde gösterilmiştir.

4- Açışların seyiri cümle cümle açıklanmıştır.

5- Aynı makâmdaki açışların perde kullanım sıklığının karşılaştırılması grafik üstünde gösterilmiş ve seyir özellikleri karşılaştırılmıştır.

6- Açışların ezgi hareketleri göz önünde bulunarak kısa seyir örnekleri yazılmıştır.

4.3.1. Elezber 1

Elezber Harput yöresinde okunan uzun havanın adıdır. Elezber ismi Harput yöresine özgü bir makâm adıdır. Makâm inceliğinde klâsik Türk müziğinde Uşşak makâmına tekâbül ettiği görülmektedir.



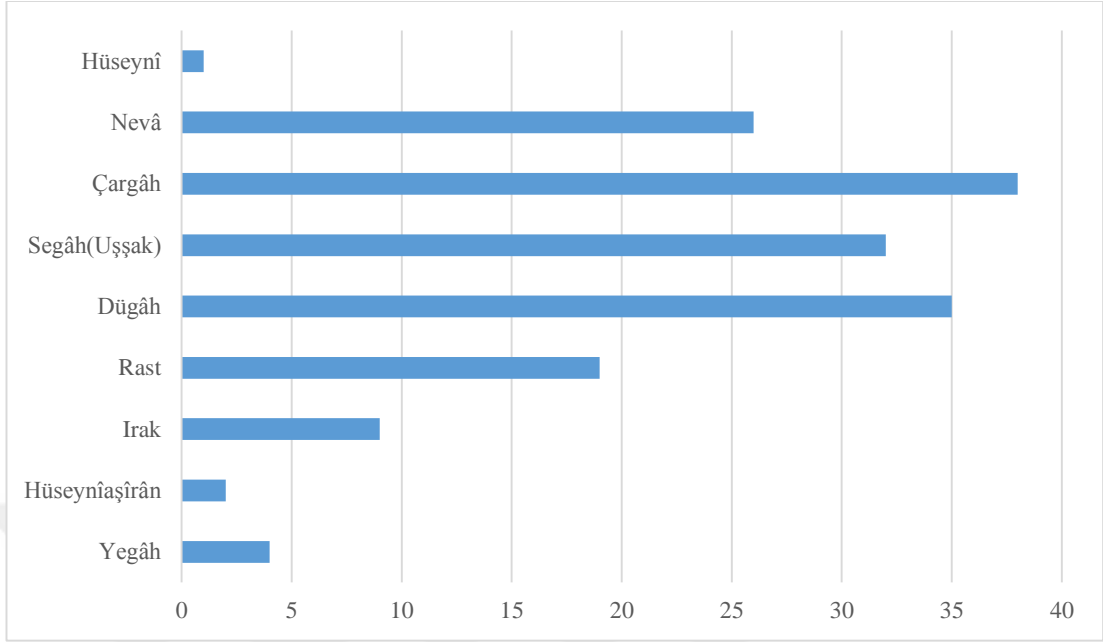
Şekil 4.1. Uşşak makâmı dizisi



Şekil 4.2. Elezber Açış 1'de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Makâmın özelliği gereği segâh donanımı ile gösterilen bu perde Uşşak makâmı gereğince segâhtan daha pest icrâ edilir. Bu perdenin kullanımı Çeçen'in benzer tüm makâm icrâlarında görülmektedir. Çalışmamızda bu perdeyi "uşşak" perdesi olarak adlandırmaktayız.

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.1. Elezber Açış 1 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Elezber 1 açışın perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre yegâh ve hüseyinî perdeleri arasında en çok kullanılan perde çargâh perdesi ardından da makâmın karar sesi olan dügâh perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın nevâ, çargâh, uşşak ve dügâh perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Hüseyinî perdesi üzerine çıkılmadığı da görülmektedir.

Açışın seyiri

1. Cümle: uşşak perdesine çargâh perdesi çarpması ile başlayıp uşşak, çargâh perdelerini kullanarak çargâh perdesinde bir kalış göstermiştir. Ardından nevâ-uşşak perdesi arasını işleyerek karar perdesine Uşşaklı olarak ulaşmıştır.
- 2.Cümle: dügâh perdesini dem ses olarak kullanıp dügâh-nevâ atlaması kullanarak nevâ perdesine ulaşmış nevâ, çargâh, uşşak perdelerini kullanarak dügâh perdesine gelmiş ve dügâhta Uşşaklı bir uzun kalış yapmıştır.
3. Cümle: Makâmın yeden perdesi olan rast perdesinden seyire başlamış ırak, rast, dügâh, uşşak, çargâh perdelerini kullanarak makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesine ulaşmış ve burada kalış yapmıştır.

4. Cümle: Nevâ perdesinden seyire başlamış nevâ-çargâh-uşşak perdelerini işledikten sonra düğâh, rast, ırak, hüseyinî aşirân ve yegâh perdelerini kullanarak makâmın genişlemesi olan yegâh'a Rastlı olarak inmiştir.

5. Cümle: Yegâh perdesinde Rastlı kalıktan sonra uşşak ve çargâh perdelerini kullanarak nevâ perdesine ulaşmış ve burada kalış yapmıştır. Seyire nevâ perdesinden devam ederek düğâh perdesinde Uşşak'ı işledikten sonra rast-çargâh atlamasını kullanarak çargâh perdesinde kalış yapmıştır.

6. Cümle: Çargâh perdesinden seyire başlamış düğâha Uşşaklı olarak gelmiş yeden perdesi olan rast perdesini kullanmış ardından yegâha Rastlı genişlemiş ve düğâhta Uşşaklı karar etmiştir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Elezber 1 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Elezber 1 seyir örneği

4.3.2. Elezber 2

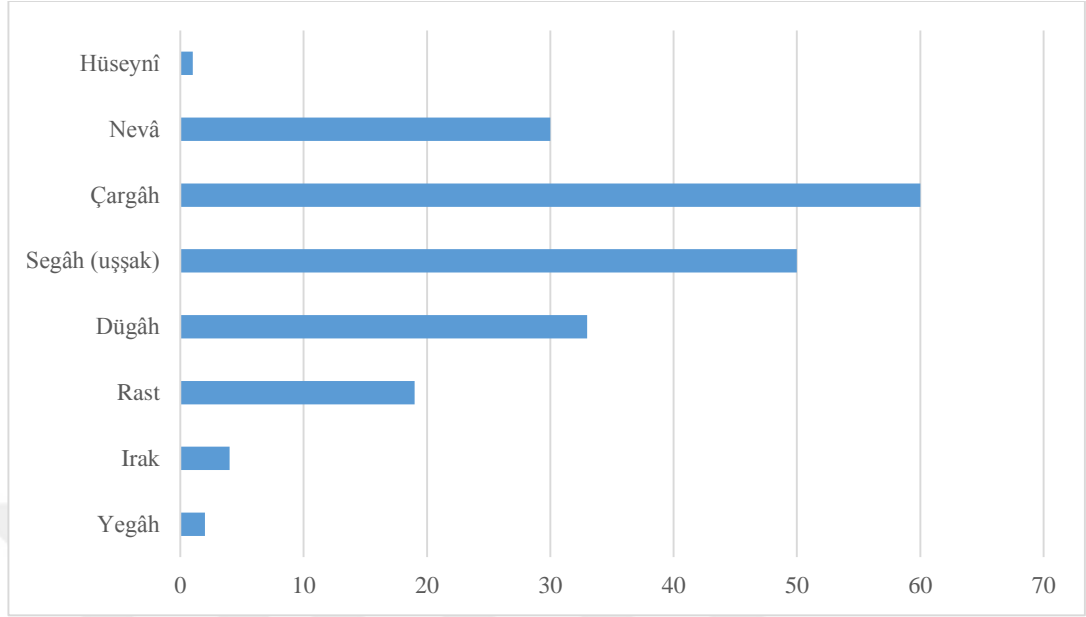


Şekil 4.3. Uşşak makâmı dizisi



Şekil 4.4. Elezber Açış 2'de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.2. Elezber Açış 2 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Elezber 2 açışın perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre yegâh ve hüseyinî perdeleri arasında en çok kullanılan perde çargâh perdesi ardından da uşşak perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın nevâ, çargâh, uşşak ve dügâh perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış hüseyinî perdesi üzerinde tiz bölgeye genişleme göstermemiştir.

Açışın seyiri

1.cümle: Seyire irak perdesinden başlamış irak, rast perdelerini kullanarak dügâh perdesinde kalış yapmış ardından dügâh-nevâ atlamasını kullanarak nevâ perdesine ulaşmış ve burada kalış yapmıştır.

2.cümle: Çargâh perdesinden seyire başlamış uşşak, çargâh ve nevâ perdelerini kullanarak bu bölgeyi işleyip çargâhta kalış yapmış ardından uşşak perdesine giderek burada da bir kalış yapmıştır.

3. cümle: Rast, uşşak, çargâh perdelerini kullanarak çargâh perdesine ulaşmış uşşak, çargâh, hüseyinî perdelerini işleyerek çargâh perdesinde kalış yapmış ardından nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

4. cümle: Nevâ perdesinden başlayıp nevâ-irak perdesi arasını işleyip tekrar nevâda bir kalış yapmıştır.

5. Cümle: Nevâ perdesinden seyre başlamış düğâhta Uşşak'ı işleyerek düğâhta kalış yapmıştır.

6. Cümle: Düğâh-nevâ atlamasını kullanarak nevâ perdesine ulaşmış seyre devam etmiş düğâhtaki Uşşak'ı işleyerek düğâh perdesinde kalış yapmıştır.

7. cümle: Rast-çargâh atlamasını kullanarak çargâh perdesine ulaşmış düğâhta Uşşak göstererek makâmın yeden perdesi olan rast perdesinde bir kalış yapmıştır.

8. cümle: Rast perdesinden seyre başlamış Uşşak makâmının genişlemesi olan yegâhta Rastlı genişleme gösterip ardından düğâhta karar etmiştir.

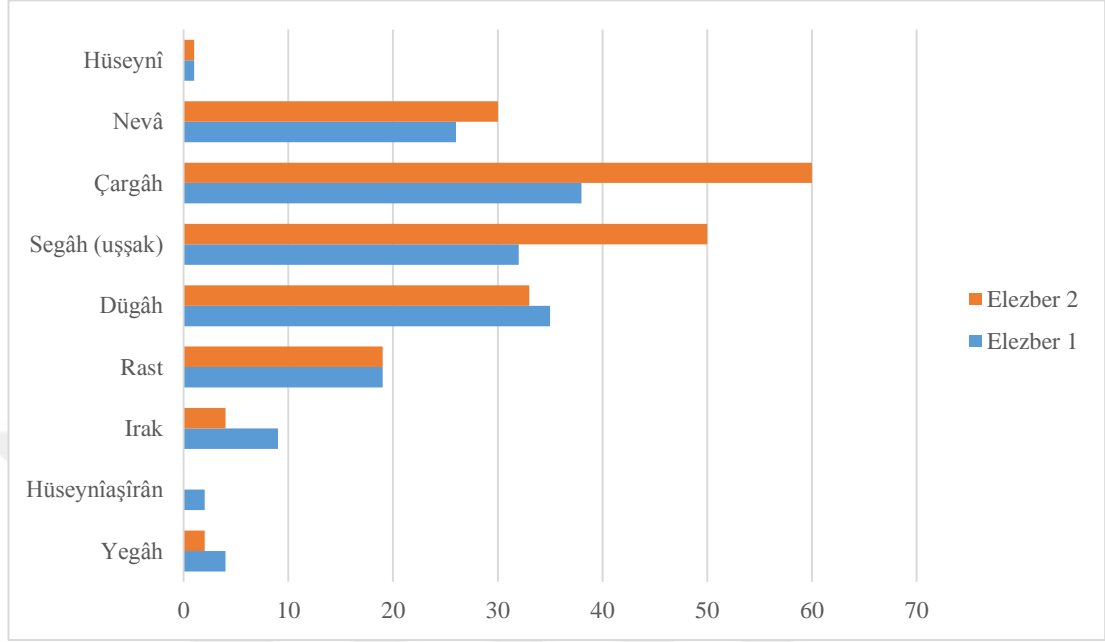
Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Elezber 2 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Elezber 2 seyir örneği

4.3.3. Elezber Açışların Mukayeseleri

Elezber açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması



Grafik 4.3. Elezber açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması

Yukarıdaki grafikte Uşşak makâmında Elezber açışların perde kullanım sıklıkları karşılaştırılmıştır. Bu açışlarda icrâ süreleri eşit değildir; Elezber 1; 41 saniye, Elezber 2 ise 49 saniyedir. Buna göre; Elezber açışlarının her ikisinde de makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesi seyir yapısına uygun olarak yakın sayılarda güçlendirilmiştir. Elezber 1 açışında sadece Elezber 2'den farklı olarak hüseyinî-aşiran perdesi kullanmıştır. Her iki açışında da aynı ses aralığını kullanmış, çıkıcı seyir özelliği göstermiştir.

Elezber açışların seyir karşılaştırması

1- Elezber açışlarının ikisinde de dügâh-nevâ, rast-çargâh atmaları kullanmış ve nevâ perdesi güçlendirilmiştir.

2- İki açışında da hüseyinî perdesi üstünde seyir göstermemiş, tiz bölgede genişlememiştir.

3- Uşşak makâmının gereksinimi olan seyir özellikleri ve perde kullanımını göstermiş makâm seyiri dışına çıkmamış ve geçki yapılmamıştır.

4- Açışlarının ikisinde de Uşşak makâmının pest bölgedeki genişlemesi olan yegâh perdesinde Rastlı genişleme görülmektedir.

5- Makâmın yeden perdesi olan rast perdesini hem seyir içerisinde hem de karara giderken kullanmıştır.

4.3.4. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)

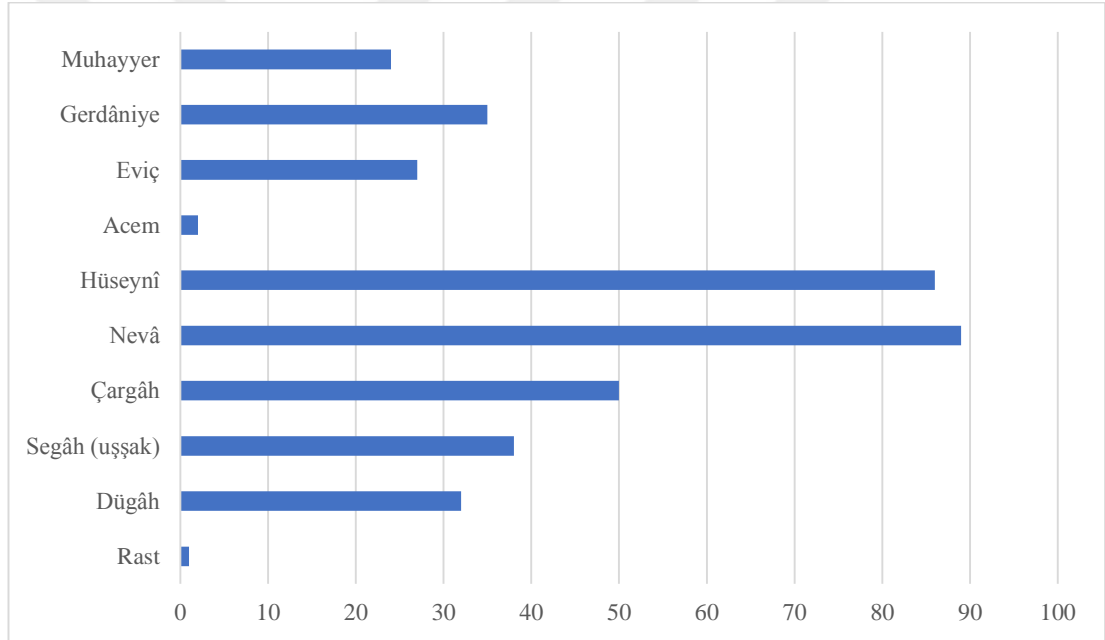


Şekil 4.5. Hüseyinî makâmı dizisi



Şekil 4.6. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı)'nde kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.4. Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) açışın perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre rast ve muhayyer perdeleri arasında en çok kullanılan perde nevâ perdesi ardından da hüseyinî perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyinî, nevâ, çargâh, uşşak ve dügâh perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede muhayyer perdesine kadar genişlemiştir.

Açısın seyiri

1.cümle: Seyire makâmın yeden perdesi olan rast ve karar sesi olan düğâh perdelerini kullanarak düğâh perdesinde bir kalış yapmış ardından çargâh, nevâ, perdelerini kullanarak hüseyinî perdesine ulaşmış ve burada uzun bir kalış yapmıştır.

2.cümle: Hüseyinî perdesinde kalış yaptıktan sonra hüseyinî perdesini vurgulayarak seyirine devam etmiş ve hüseyinîde kalış yapmıştır.

3.cümle: Gerdâniye, eviç, hüseyinî perdelerini kullanarak hüseyinîde Uşşak'ı göstermiştir.

4. cümle: Hüseyinî perdesi vurgusu ile seyire devam etmiş hüseyinî, nevâ, çargâh, uşşak perdelerini kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

5.cümle: Uzun bir nevâ perdesi vurgusu işledikten sonra düğâha Uşşaklı olarak gelmiş ve burada kalış yapmış ve ardından düğâhtaki Uşşak'ı işlemiştir.

6.cümle: Eviç, gerdâniye perdelerini kullanarak makâmın tiz durak perdesi olan muhayyer perdesine ulaşmış ve burada uzun bir kalış yapmıştır.

7.cümle: Muhayyer perdesinden seyirine devam etmiş tiz uşşak perdesi çarpmalarını kullanarak inici seyirle hüseyinî perdesinde Hüseyinîli kalış yapmıştır.

8.cümle: Gerdâniye-eviç perdesi arasını işlemiş, sık sık gerdâniye-hüseyinî atlamalarını kullanarak hüseyinî perdesine gelmiştir. Ardından bu motifleri işlemiş eviç-acem değişikliklerini de kullanarak hüseyinî perdesinde kalış yapmıştır.

9.cümle: Seyirine hüseyinî perdesinde Uşşak'ı işleyerek devam etmiş ardından tekrardan eviç-acem değişikliklerini kullanarak düğâha Uşşaklı olarak gelmiş burada kalış yapmıştır.

10.cümle: Nevâ perdesini tutarak seyirine devam etmiş nevâ perdesini sıklık ile vurgulayıp nevâ, çargâh, uşşak perdelerini kullanarak düğâh perdesine gelerek düğâhta Uşşaklı karar etmiştir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) seyir örneği

4.3.5. Hüseyinî Açış 2

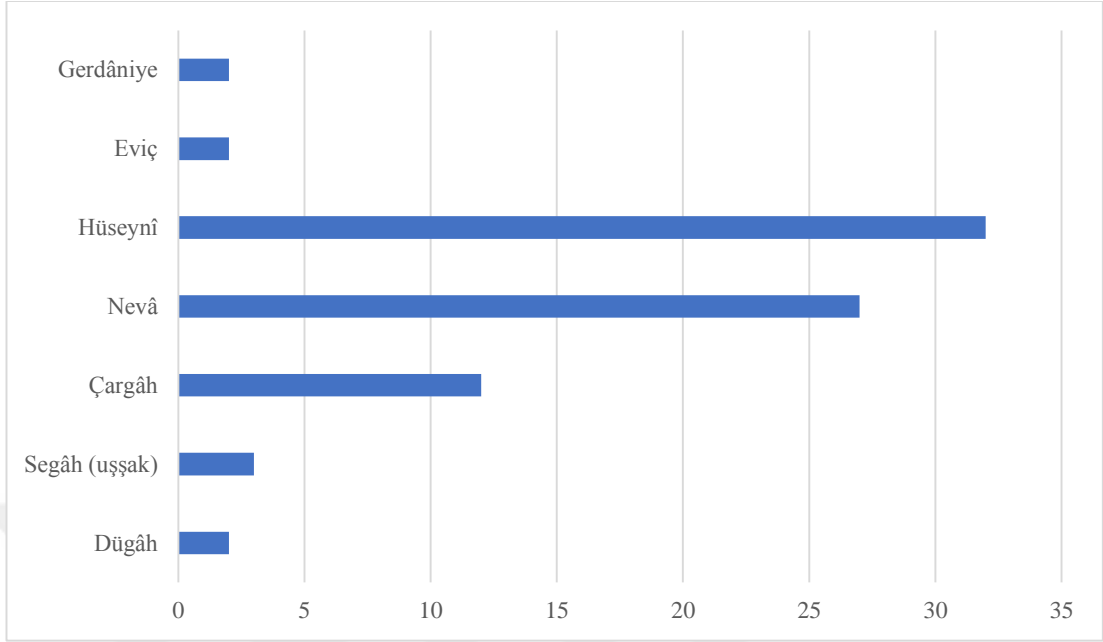


Şekil 4.7. Hüseyinî makâmı dizisi



Şekil 4.8. Hüseyinî Açış 2'de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.5. Hüseyinî Açış 2 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Hüseyinî Açış 2'nin perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre düğâh ve gerdâniye perdeleri arasında en çok kullanılan perde hüseyinî perdesi ardından da nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyinî, nevâ perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede gerdâniye perdesine kadar genişlemiştir.

Açışın seyiri

1.cümle: Seyirine nevâ perdesinden başlamış hüseyinî, eviç ve gerdâniye perdelerini kullanarak hüseyinîde Uşşak'ı işlemiştir.

2.cümle: Hüseyinî perdesi ile seyirine devam etmiş çargâh perdesinde bir kalış yapmıştır.

3.cümle: Nevâ, çargâh, uşşak perdelerini kullanarak düğâh perdesine gelerek düğâhta Uşşaklı karar etmiştir.

4. Cümle: Hoyrat giriş için küçük bir motif kullanmış çargâh, nevâ perdelerini kullanarak hüseyinî perdesini gelip perdeyi güçlendirmiştir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Hüseyinî Açış 2 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Hüseyinî Açış 2 seyir örneği

4.3.6. Hüseyinî Açış 3

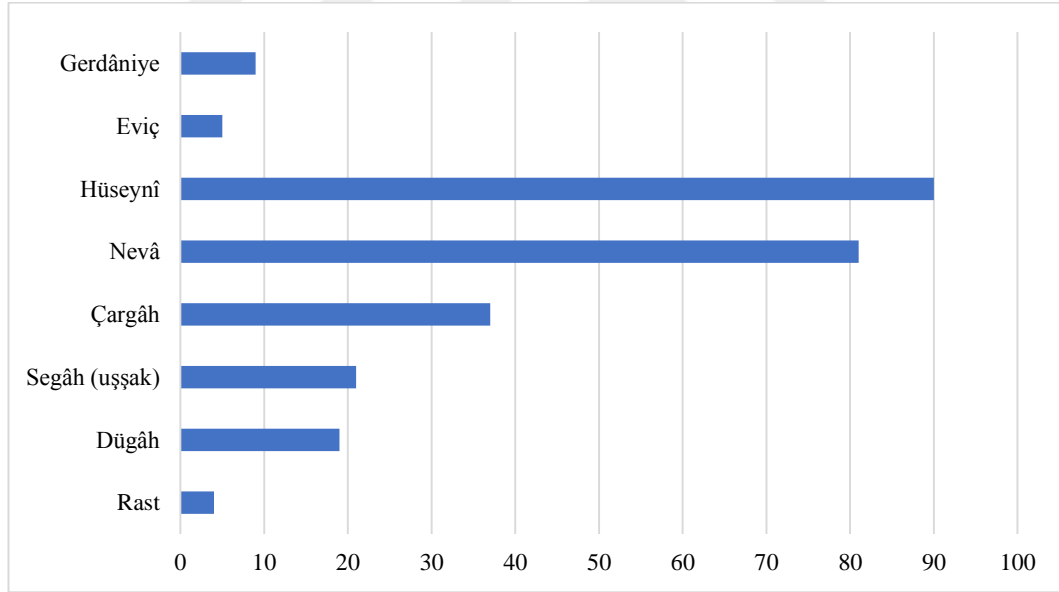


Şekil 4.9. Hüseyinî makâmı dizisi



Şekil 4.10. Hüseyinî Açış 3’de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.6. Hüseyinî Açış 3 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Hüseyinî Açış 3’ün perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre rast ve gerdâniye perdeleri arasında en çok kullanılan perde hüseyinî perdesi ardından da nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyinî, nevâ perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede gerdâniye perdesine kadar genişlemiştir.

Açısın seyiri

1.cümle: Çargâh perdesinden seyre başlamış çargâh, nevâ perdelerini kullanarak hüseyñî perdesine ulaşmış burada uzun bir kalış yapmıştır.

2.cümle: Gerdâniye perdesinden seyre devam etmiş gerdâniye, eviç, hüseyñî perdelerini kullanarak hüseyñîde Uşşaklı kalış yapmış ve sıkça gerdâniye-hüseyñî atlamalarını kullanmıştır.

3.cümle: Çargâh-hüseyñî perdeleri arasında seyir etmiş ardından hüseyñîde kısa bir kalış yaptıktan sonra nevâ perdesine gelmiş ve burada uzun bir kalış yapmıştır.

4.cümle: Hüseyñî perdesindeki Uşşak'ı işleyip akabinde düğâhta Uşşaklı bir kalış yapmıştır.

5.cümle: Düğâh perdesinden seyre başlamış makâmın yeden perdesi olan rast perdesini de kullanarak çıkıcı seyir ile hüseyñî perdesine ulaşmış burada kalış yapmıştır.

6.cümle: Hüseyñî perdesinden başlayarak inici seyir ile düğâh perdesine gelmiş ve burada Hüseyñîli kalış yapmıştır.

7.cümle: Düğâh perdesinden çıkıcı seyir ile hüseyñî perdesine ulaşmış ve burada bir kalış yapmıştır.

8.cümle: Hüseyñî perdesi ile seyirine devam etmiş inici seyir ile çargâh perdesine gelmiş burada kalış yapmıştır.

9.cümle: Ardından düğâha Uşşaklı gelerek burada bir kalış yapmıştır.

10.cümle: Düğâh perdesinden seyirine başlamış çıkıcı seyir ile hüseyñî perdesine gelmiş ardından çargâh perdesine inmiş ve burada kalış yapmıştır.

11.cümle: Çargâh perdesinden seyirine devam etmiş düğâhta Uşşak'ı işleyerek düğâhta Uşşaklı karar etmiştir.

12. Cümle: Hoyrata giriş melodisi olarak çargâh, nevâ perdelerini kullanarak hüseyñî perdesine ulaşmış ve hüseyñî perdesini güçlendirmiştir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Hüseyñî Açış 3 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Hüseyinî Açış 3 seyir örneği

4.3.7. Hüseyinî Açış 4

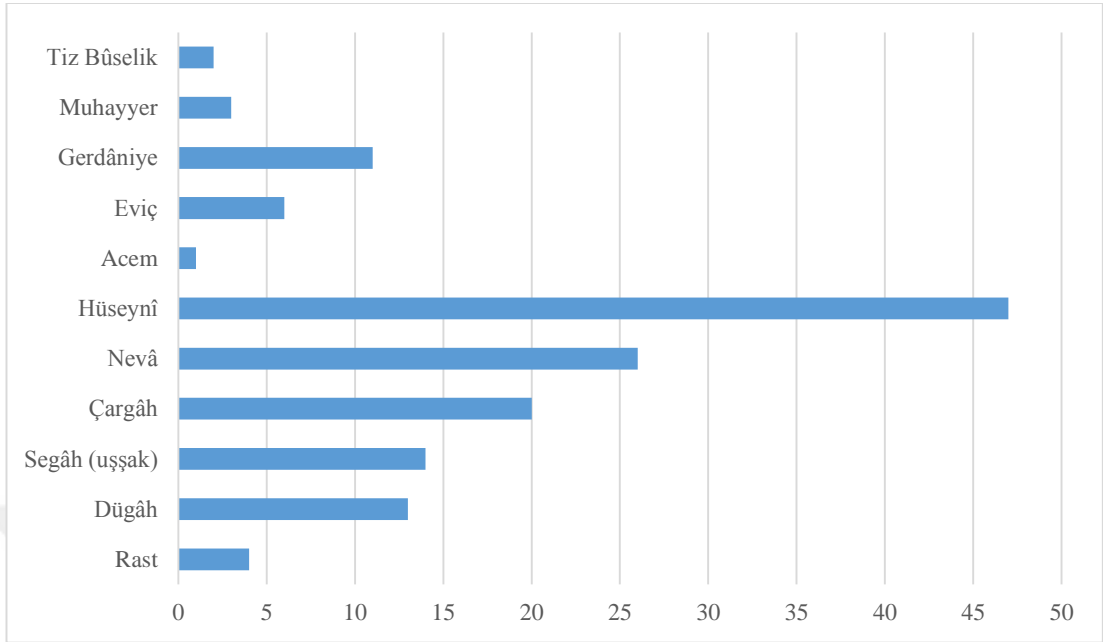


Şekil 4.11. Hüseyinî makâmı dizisi



Şekil 4.12. Hüseyinî Açış 4'de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.7. Hüseyinî Açış 4 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Hüseyinî Açış 4'ün perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre rast ve tiz bûselik perdeleri arasında en çok kullanılan perde hüseyinî perdesi ardından da nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyinî, nevâ ve gerdâniye perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz bûselik perdesine kadar genişlemiştir.

Açışın seyiri

1.cümle: Açışa hüseyinî perdesinden başlamış hüseyinî, eviç, gerdâniye, muhayyer perdelerini kullanarak hüseyinîde Uşşak'ı işleyerek hüseyinî perdesinde eviç-acem değişikliğini de kullanarak Uşşaklı bir kalış yapmış.

2.cümle: Nevâ perdesinden seyirine devam etmiş sekilemeler kullanarak dügâh perdesinde Uşşak işlemiş ve burada Uşşaklı kalış yapmıştır.

3.cümle: Ardından tekrar hüseyinî perdesine ulaşmış ve burada bir kalış yapmıştır.

4.cümle: Nevâ-muhayyer atlamasını kullanarak seyirine başlamış tiz bûselik perdesini de kullanarak hüseyinî perdesine Hüseyinîli gelmiş ve burada kalış yapmıştır.

5.cümle: Hüseyinî perdesinden seyirine devam etmiş inici seyir ile dügâhta Uşşak'ı işleyerek dügâhta Uşşaklı karar etmiştir.

6.cümle: Hoyrata giriş motifi olarak çargâh, nevâ perdelerini kullanarak hüseyinî perdesine ulaşmış ve hüseyinî perdesini güçlendirmiştir.

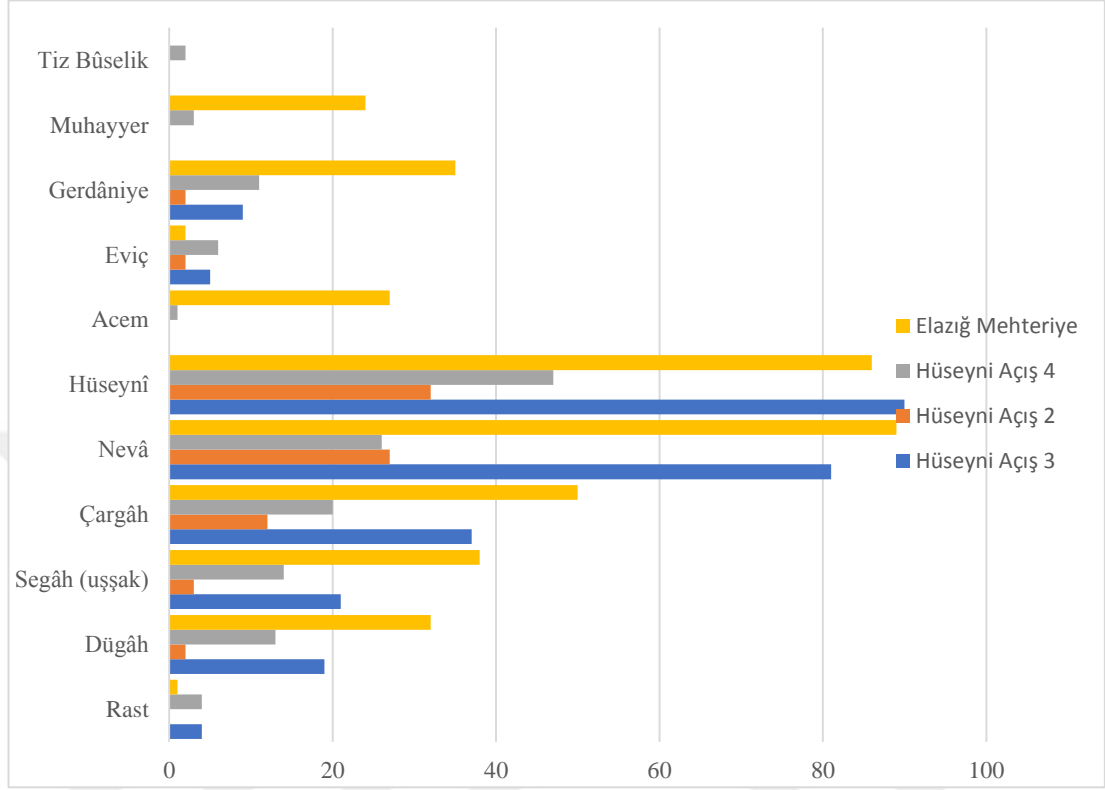
Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Hüseyinî Açış 4 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Hüseyinî Açış 4 seyir örneği

4.3.8. Hüseyinî Açışların Mukayeseleri

Hüseyinî açışların perde kullanım sıklığının karşılaştırılması



Grafik 4.8. Hüseyinî açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması

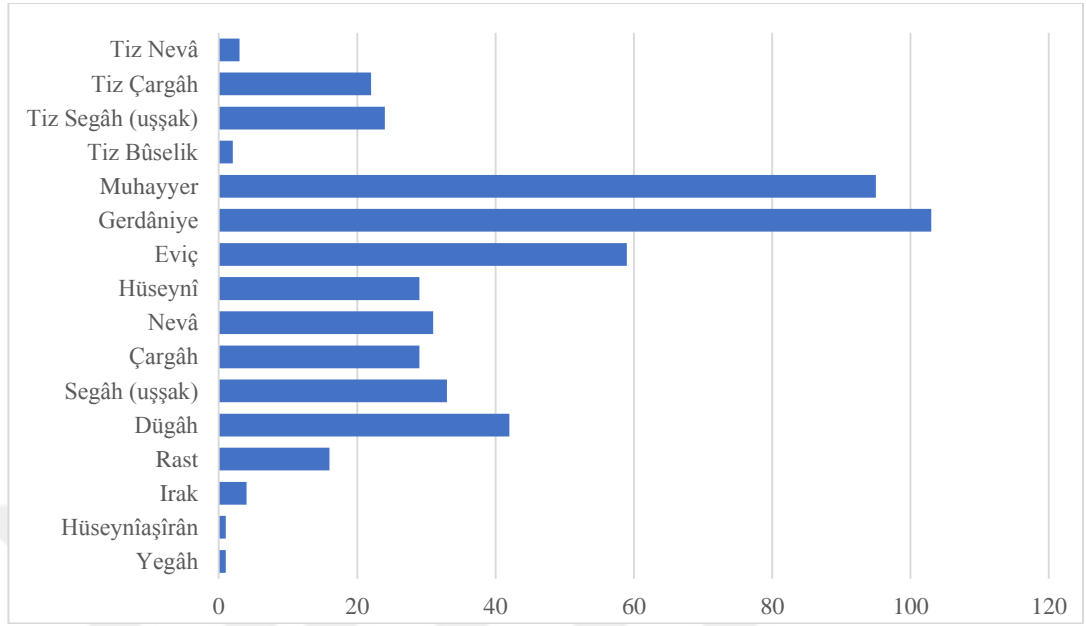
Yukarıdaki grafikte Hüseyinî açışların perde kullanım sıklıkları karşılaştırılmıştır. Bu açışlarda icrâ süreleri eşit değildir; Elazığ Mehteriyesi; 2 dakika 10 saniye, Hüseyinî Açış 2; 19 saniye, Hüseyinî Açış 3; 1 dakika 33 saniye ve Hüseyinî Açış 4; 51 saniyedir. Buna göre; Hüseyinî açışlarının dördünde de makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesi, seyir yapısına uygun olarak yakın sayılarda güçlendirilmiştir. Elazığ Mehteriyesi ve Hüseyinî Açış 4’de, Hüseyinî açış 2 ve Hüseyinî Açış 3’den farklı olarak eviç- acem değişikliğini kullanmıştır. Hüseyinî Açış 4’de de diğer açışlardan farklı olarak tiz bûselik perdesi kullanmıştır. Dört açışında da aynı ses aralığını kullanmış, inici-çıkıcı seyir özelliği göstermiştir.

Hüseyinî açışların seyir karşılaştırması

1- Dört açışta da açışa başladıktan hemen sonra makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesine gelinmiş ve burada kalış yapılmıştır.

2- Hüseyinî Açış 2 hariç diğer tüm Hüseyinî açışlarında Mehmet Şerif Çeçen kendisine ait bir motifi seyir içerisinde kullanmıştır.

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.9. Kürdî Hoyrat 1 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Kürdî Hoyrat 1'in perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre yegâh ve tiz nevâ perdeleri arasında en çok kullanılan perde gerdâniye perdesi ardından da muhayyer, eviç ve hüseyî perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyî, gerdâniye ve muhayyer perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz nevâ perdesine kadar genişlemiştir. Bu açış Gülizâr makâmı dizisi içinde Karcığâr makâmı dizisini kullanmamaktadır. Gülizâr makâmı, seyir içerisinde Karcığâr makâmını da kullanır ancak Kürdî Hoyrat 1 seyir içerisinde Karcığâr kullanılmamıştır.

Açışın seyiri

Birinci ağız

1.cümle: Rast perdesinden seyre başlamış çıkıcı-inici seyir ile düğâh perdesinde Uşşak işleyerek düğâhta Uşşaklı kalış yapmıştır.

2.cümle: Nevâ perdesinden seyre başlayarak nevâda Rast işleyerek nevâ perdesinde Rast'ın 4.derecesi olan gerdâniye perdesinde bir kalış yapmıştır.

3.cümle: Eviç perdesinden seyre başlamış eviç, gerdâniye perdesini kullanarak tekrardan gerdâniye perdesinde ardında da eviç perdesinde kalış yapmıştır.

4.cümle: Hüseyinî perdesinde uzun bir Hüseyinî motifi işledikten sonra hüseyinîde Hüseyinîli kalış yapmıştır.

5.cümle: 4.cümlede işlediği hüseyinî perdesinde Hüseyinîyi tekrardan işleyip, gerdâniye-hüseyinî atlamasını sık sık kullanarak hüseyinî perdesinde Hüseyinîli kalış yapmıştır.

6.cümle: Nevâ perdesinden seyre başlamış uzun nevâ tutuşları izledikten sonra nevâ-gerdâniye atmasını kullanarak nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

7. cümle: Nevâ perdesinden seyirine devam etmiş düğâh perdesine Uşşaklı gelerek burada bir kalış yapmıştır.

8.cümle: Rast-çargâh atlamasını kullanarak seyirine devam etmiş düğâh perdesine Uşşaklı gelmiş Uşşak makâmının pest bölgede genişlemesi olan yegâha, Rastlı genişlemiş ardından düğâh perdesine tekrardan ulaşarak karar etmiştir.

Meyan

1.cümle: Eviç, gerdâniye perdelerini kullanarak muhayyer perdesine ulaşmış burada uzun bir kalış yapmıştır. Devamında muhayyer perdesini merkez almış kalış yapmadan muhayyer perdesinde işlediği motifi bir alt oktavdan da işleyerek düğâhta kalış yapmıştır.

2.cümle: Muhayyer perdesinden seyirine devam ederek makâmın tiz bölgedeki genişlemesi olan muhayyer perdesinde Uşşak'ı işleyerek muhayyer perdesinde Uşşaklı kalış yapmıştır.

3.cümle: Muhayyer perdesinden inici seyir ile nevâ perdesine Rastlı gelmiş ve burada kalış yapmıştır.

4.cümle: Eviç, gerdâniye perdelerini kullanarak muhayyer perdesine ulaşmış devamında muhayyer perdesinde Uşşak'ı işleyerek hüseyinî perdesine Uşşaklı gelmiş ve burada karar etmiştir.

5.cümle: Hoyrata giriş cümlesi olarak eviç, gerdâniye perdeleri ile küçük bir motif kullanmış ve muhayyer perdesinde kalmıştır.

Gerek seyir özelliği gerekse gerdâniye perdesini güçlendirmesi, gerdâniye-hüseyinî atlamalarını çok sık kullanması ve düğâhta Hüseyinîli karar etmesi Gülizâr makâmı seyir özelliklerindedir. Kürdî Hoyrat 2, Gülizâr makâmının tüm özelliklerini

yansıtmasa da Gülizâr makâmındadır denilebilir. Bu açış, Gülçin Yahya Kaçar'ın Gülizâr makâmı anlatımında da basit Gülizâr makâmına denk gelmektedir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Kürdî Hoyrat 1 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.

The musical score consists of seven staves of notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The second staff continues with eighth notes E5, F#5, G5, and A5, followed by a quarter note B4. The third staff features a quarter note C5, followed by eighth notes D5, E5, F#5, G5, and A5. The fourth staff has a quarter note B4, followed by eighth notes C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The fifth staff begins with a quarter note B4, followed by eighth notes C5, D5, E5, F#5, G5, and A5. The sixth staff starts with a quarter note G4, followed by eighth notes F#4, E4, D4, C4, and B3. The seventh staff continues with eighth notes A3, G3, F#3, E3, and D3, followed by a quarter note C3.

Örnek-1 Kürdî Hoyrat 1 seyir örneği

4.3.10. Kürdî Hoyrat 2

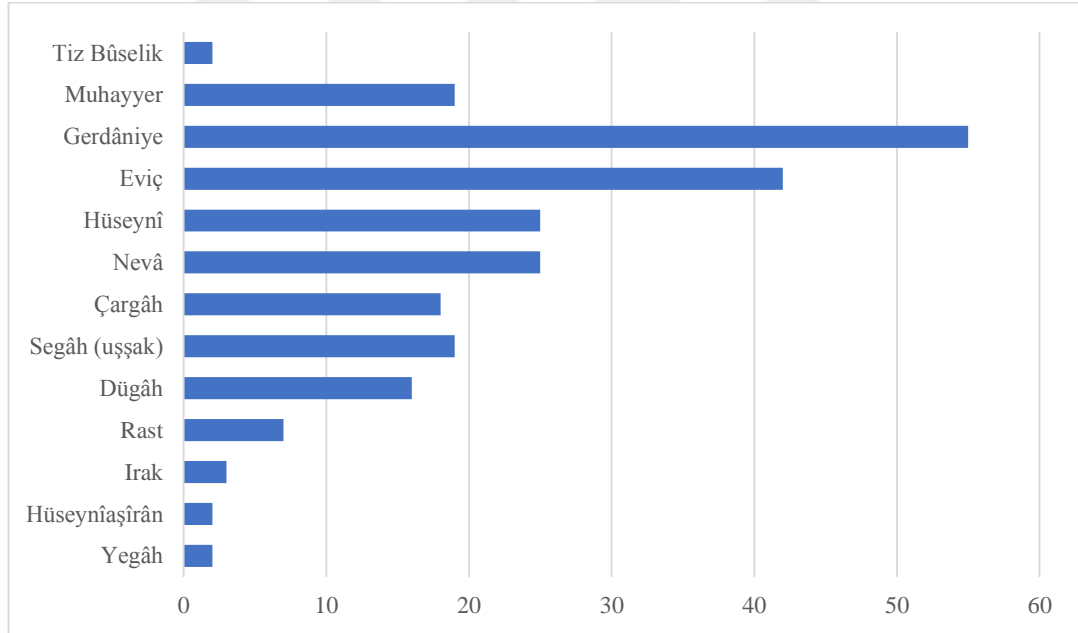


Şekil 4.15. Gülizâr makâmı dizisi



Şekil 4.16. Kürdî Hoyrat 2’de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.10. Kürdî Hoyrat 2 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Kürdî Hoyrat 2’in perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre yegâh ve tiz bûselik perdeleri arasında en çok kullanılan perde gerdâniye perdesi ardından da, eviç, hüseynî ve nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseynî, gerdâniye perdelerini merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz bûselik perdesine kadar genişlemiştir. Bu açış Gülizâr makâmı dizisi içinde Karcıgar makâmı dizisini kullanmamaktadır.

Gülizâr makâmı, seyir içerisinde Karcığar makâmını da kullanır ancak Kürdî Hoyrat 2 seyir içerisinde Karcığar kullanılmamıştır.

Açışın seyiri

1. cümle: Seyirine gerdâniye perdesinden başlamış sık sık gerdâniye perdelerini tutmuş, hüseyinî perdesinde uzun bir süre Hüseyinîyi işledikten sonra hüseyinî perdesinde bir kalış yapmıştır.

2.cümle: Hüseyinî perdesinden seyirine devam etmiş tekrardan uzun gerdâniye perdesi tutuşları ile hüseyinî perdesinde Hüseyinî işlemiş, hüseyinî perdesinde Hüseyinîli kalış yapmıştır.

3.cümle: Gerdâniye-hüseyinî atlamalarını kullanarak burada bir motif işlemiş ve nevâ perdesine inip burada bir kalış yapmıştır.

4. cümle: Uzun bir nevâ perdesi işledikten sonra nevâ-gerdâniye atlamasını kullanmış ve düğâh perdesinde inici seyir ile Uşşaklı kalış yapmıştır.

5.cümle: Rast perdesinden seyirine devam etmiş ve düğâhta Uşşak işleyerek düğâh perdesinde karar etmiştir.

6.cümle: Hoyrata giriş motifi yegâhta Rastlı olarak bırakmıştır.

Gerek seyir özelliği gerekse gerdâniye perdesini güçlendirmesi, gerdâniye-hüseyinî atlamalarını çok sık kullanması ve düğâhta Hüseyinîli karar etmesi Gülizâr makâmı seyir özelliklerindedir. Kürdî Hoyrat 2, Gülizâr makâmının tüm özelliklerini yansıtmaya da Gülizâr makâmındadır denilebilir. Bu açış, Gülçin Yahya Kaçar'ın Gülizâr makâmı anlatımında da basit Gülizâr makâmına denk gelmektedir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Kürdî Hoyrat 2 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Kürdî Hoyrat 2 seyir örneği

4.3.11. Kürdî Hoyrat 3



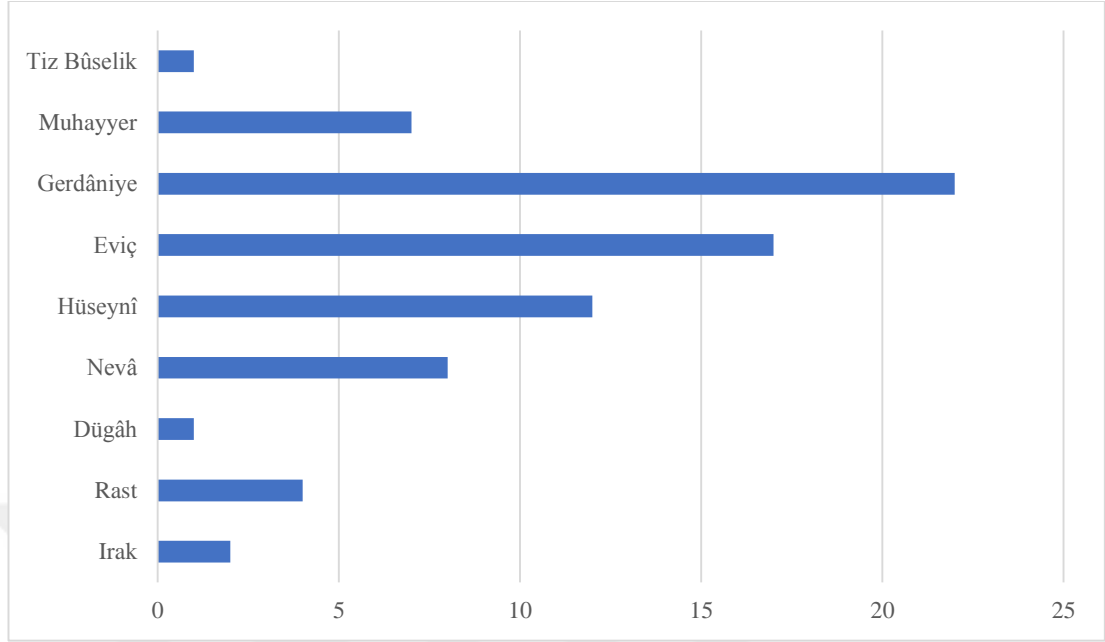
.....Gülizâr Makamı Dizileri.....

Şekil 4.17. Gülizâr makâmı dizisi



Şekil 4.18. Kürdî Hoyrat 3’de kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.11. Kürdî Hoyrat 3 perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Kürdî Hoyrat 3'ün perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre irak ve tiz bûselik perdeleri arasında en çok kullanılan perde gerdâniye perdesi ardından da hüseyñî, eviç perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın hüseyñî, gerdâniye perdelerini merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz bûselik perdesine kadar genişlemiştir. Bu açış Gülizâr makâmı dizisi içinde Karcığar makâmı dizisini kullanmamaktadır. Gülizâr makâmı, seyir içerisinde Karcığar makâmını da kullanır fakat Kürdî Hoyrat 3 seyir içerisinde Karcığar kullanılmamıştır. Mehmet Şerif Çeçen Kürdî Hoyrat'ın söz kısmından önce icrâ edilen bölümden küçük bir kesit işlemiş makâmın perdelerini tamamen göstermemiş ve düğâhta Uşşak işlememiştir. Bu da ses kaydının ulaşılan kısmından kaynaklı diğer bölüm bulunmamaktadır.

Açışın seyiri

1.cümle: Eviç perdesi ile seyirine başlamış eviç, gerdâniye, hüseyñî perdelerini kullanarak nevâ perdesine gelmiş burada nefes alarak nevâda Rastlı bir kalış yapmıştır.

2.cümle: Nevâ-muhayyer atlamasını kullanarak muhayyer perdesine ulaşmış tiz bûselik perdesini de kullanarak inici seyir ile hüseyñî perdesinde Hüseyñîli kalış yapmıştır.

3.cümle: Hüseyinî perdesinde Uşşak işlemiş, hüseyinîde Uşşak'ın yeden perdesi olan nevâ perdesinde kalış yapmıştır.

4.cümle: Hoyrata giriş motifi olarak işlediği bu küçük motifte irak, rast, dügâh perdesini kullanarak rast perdesinde bırakmıştır.

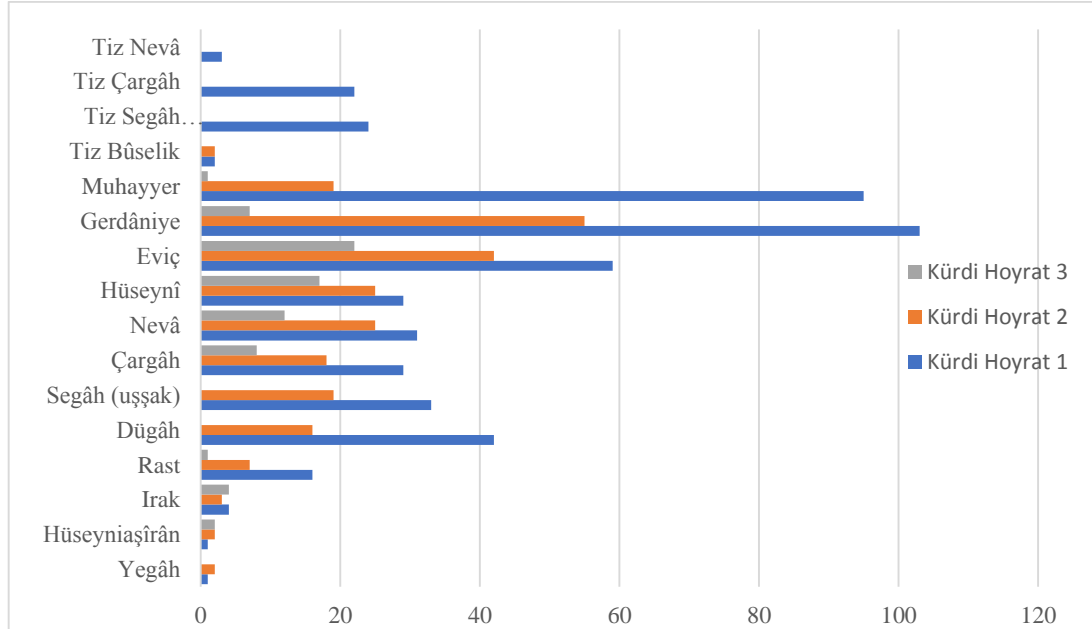
Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Kürdî Hoyrat 3 icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Kürdî Hoyrat 3 seyir örneği

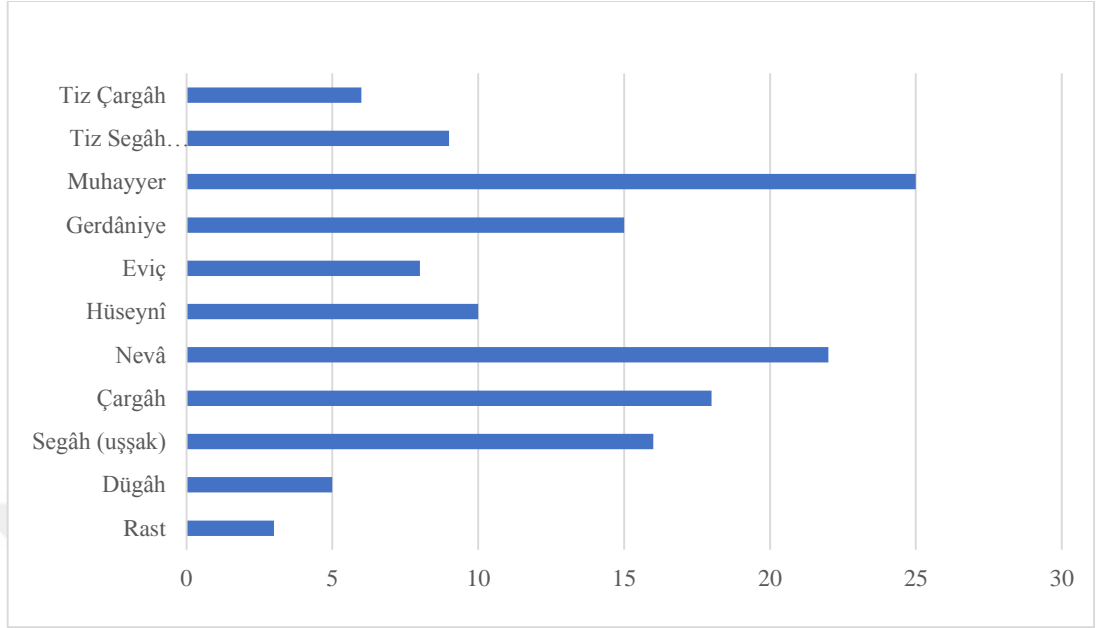
4.3.12. Kürdî Hoyrat Açışların Mukayeseleri

Kürdî Hoyrat açışların perde kullanım sıklığının karşılaştırılması



Grafik 4.12. Kürdî Hoyrat açışların perde kullanım sıklıklarının karşılaştırılması

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.13. Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız) perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız)'ın perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre rast ve tiz çargâh perdeleri arasında en çok kullanılan perde muhayyer perdesi ardından da gerdâniye, hüseyinî ve nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın muhayyer, hüseyinî, nevâ ve gerdâniye perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir. Grafikte nevâ perdesini hüseyinî perdesinden daha fazla kullanması Tahir makâmını işaret etse de güçlü perdesi olarak hüseyinî perdesini almış ve seyiri Muhayyer makâmı seyiri ile işlemiştir.

Açışın seyiri

1.cümle: Seyirine muhayyer perdesinden başlamış gerdâniye, muhayyer ve tiz uşşak perdelerini kullanarak muhayyer perdesinde bir kalış yapmıştır.

2.cümle: Muhayyer perdesinde Uşşak işledikten sonra inici seyir ile makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesine gelmiş ve hüseyinîde Uşşaklı kalış yapmıştır.

3.cümle: Çargâh, nevâ perdesini kullanarak hüseyinî perdesine ulaşmış devamında inici seyir ile dügâhta Uşşak işlemiş ve burada kalış yapmıştır.

4.cümle: Rast perdesini kullanarak seyirine devam etmiş çıkıcı seyir ile nevâ perdesine ulaşmış ve tekrardan dügâh perdesine inici seyir ile gelmiş ve burada Uşşaklı karar etmiştir.

5.cümle: Hoyrata giriş motifi olarak çargâh perdesinden çıkıcı seyir ile tiz çargâh perdesine ulaşmış ve tiz çargâh perdesinde bu motifi bitirmiştir.

Aşağıdaki küçük seyir örneği; Mehmet Şerif Çeçen'in Muhayyer Açış (Birinci Ağız) icrâsı göz önünde bulundurularak yazılmıştır.



Örnek-1 Muhayyer Hoyrat Açış (birinci Ağız) seyir örneği

4.3.14. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)

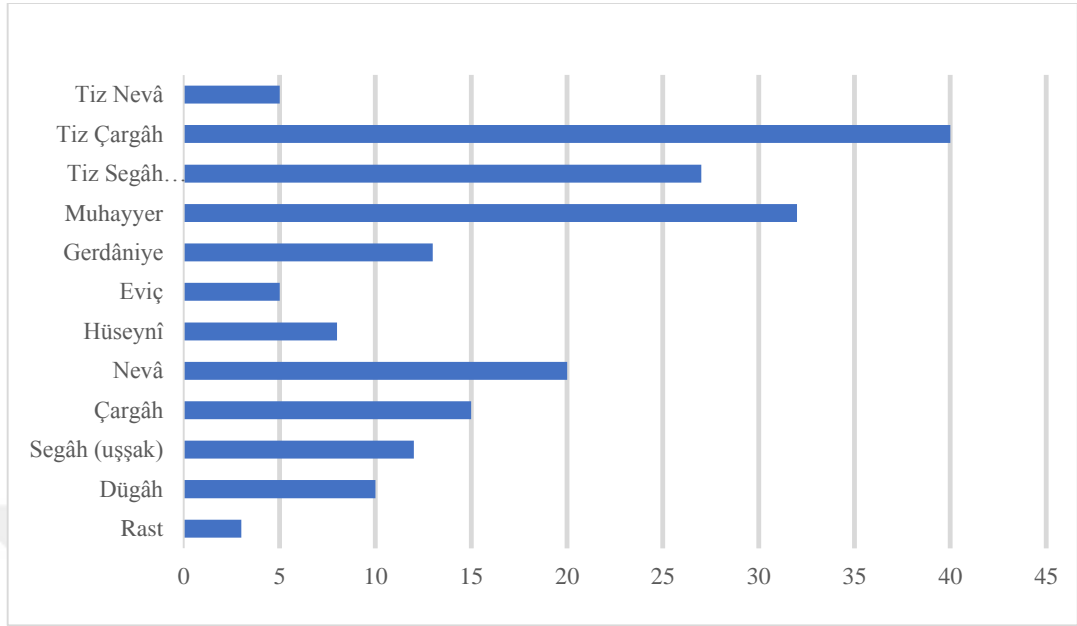


Şekil 4.21. Muhayyer makâmı dizisi



Şekil 4.22. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)'da kullanılan perdeler ve ses aralığı

Açışın perde kullanım sıklığı



Grafik 4.14. Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan) perde kullanım sıklığı

Yukarıdaki grafikte Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)'ın perde kullanım sıklığı görülmektedir. Bu grafiğe göre rast ve tiz nevâ perdeleri arasında en çok kullanılan perde tiz çargâh ardından da tiz nevâ, tiz uşşak ve muhayyer perdesi olduğu görülmektedir. Perde kullanım sıklığına bakılarak açışın tiz nevâ, muhayyer perdeleri merkez alınarak yapıldığı görülmektedir. Açış tiz bölgede tiz nevâ perdesine kadar genişlemiştir. Grafikte nevâ perdesini hüseyinî perdesinden daha fazla kullanması Tahir makâmını işaret etse de güçlü perdesi olarak hüseyinî perdesini almış ve seyiri Muhayyer makâmı seyiri ile işlemiştir.

Açışın seyiri

- 1.cümle: Tiz uşşak perdesi ile seyirine başlamış tiz çargâh perdesine ulaşmış ve burada kalış yapmıştır.
- 2.cümle: Çıkıcı seyir ile tiz nevâ perdesine ulaşmış ardından muhayyer perdesinde Uşşaklı kalış yapmıştır.
- 3.cümle: Muhayyer perdesinde uşşak seyirini uzun bir süre işledikten sonra tekrar muhayyer perdesine gelmiş burada kalış yapmıştır.
- 4.cümle: Muhayyer perdesinden inici seyir ile makâmın güçlü perdesi olan hüseyinî perdesine Uşşaklı gelmiş hüseyinî perdesini güçlendirdikten sonra hüseyinî perdesinde Uşşak'ın yeden perdesi olan nevâ perdesini de kullanarak nevâda kalış yapmıştır.

Yukarıdaki grafikte Muhayyer açışların perde kullanım sıklıkları karşılaştırılmıştır. Bu iki açışta icrâ süresi eşit değildir; Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci Ağız); 38 saniye, Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan) 57 saniyedir. Buna göre; Muhayyer açışların ikisinde de makâmın 1.derece güçlü perdesi olan muhayyer perdesi ve ikinci derece güçlü olan hüseyinî perdesi seyir yapısına uygun olarak yakın sayılarda güçlendirilmiştir. Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci ağız) bölümünde tiz çargâh perdesine, Muhayyer Hoyrat Açış (Meyan)'da da tiz nevâ perdesine kadar genişlemiştir. İki açışta da inici seyir özelliği göstermiştir.

Muhayyer Hoyrat açışların Seyir Karşılaştırması

- 1- Muhayyer Hoyrat Açış (Birinci ağız)'da seyire muhayyer perdesinden, Muhayyer Açış (Meyan)'da ise tiz çargâh perdesinden başlamıştır.
- 2-Her iki açışta da hüseyinî perdesinde Uşşaklı kalış yapmıştır.
- 3-Her iki açışta seyirine muhayyer perdesinde Uşşak işleyip ardından düğâh perdesinde Hüseyinîli veya Uşşaklı karar etmiştir.
- 4- Herk iki açışta da rast perdesini yeden perdesi olarak kullanmıştır.
- 5- İki açışında inici seyir özelliği gösterilmiştir.
- 6- Muhayyer Açış (Meyan)'da tiz çargâh perdesini Muhayyer Açış 1'den daha sık kullanmıştır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Harput Yöresinin Özellikleri

- Harput yöresinin mütedeyyin yapısı mûsikîyi etkilediği, hâfiz, âlim ve mutasavvıfların yetiştiği bu bölgede dini formların Harput mûsikîsinin temelini oluşturduğu ve ilk zamanlarda sesin, sazdan ön planda tutulduğu,
- Harput yöresinde dilin kullanımının İstanbul Türkçesinden farklılıklar gösterdiği, yöreye ait farklı kelime, ek kullanımlarının olduğu ve bu kullanımların güftede etkisini gösterdiği, yöre ağzının yanında Harput yöresi divan güftelerinin çoğunluğu Fuzuli gibi edebiyâtın önemli isimlerden seçildiği ve Farsça dilinin de kullanıldığı,
- Kürsübaşı meşklerinin Harput yöresinde sosyal yaşamın etkili bir parçası olduğu, bu meclislerin ilim, irfan ve yöre sorunlarının çözümüne yönelik tesirli bir eğitim merkezi olduğu,
- Yörede klârnet, cümbüş, keman, kanun, darbuka, def ve davul kullanıldığı fakat klârnetin içlerinden en rağbet göreni olduğu ve Harput yöresi denildiği zaman akla ilk gelen çalgı olduğu, klârnetin davul ile birlikte halkoyunlarında da kullanıldığı,
- Yörede Kürdî, Müstezat, Muhelif, Beşiri, Nevruz, Sabahi, İbrâhimiye, Versak(h) gibi makâm isimlerinin kullanıldığı ve eserlerin birçoğunun isimlerini bu makâmlardan aldığı (İbrâhimiye Gazel, Kürdî hoyrat gibi) sonucuna varılmıştır.

Harput Yöresi Klârnet İcrâ Üslûbu

- Harput yöresi klârnet icrâ üslûbunun Türk müziği klârnet icrâsından farklılıklar gösterdiği, farklı süsleme tekniklerinin kullanıldığı, bu süsleme tekniklerinin içinden hızlı vibrato ve çatlatma süsleme tekniğinin en sık kullanıldığı,
- Perde kullanımının Türk mûsikîsi perde kullanımına uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Harput Yöresi Klârnet İcrâcıları

- Harput yöresinde verili ve kaynaklı olarak ulaşılabilen ilk klârnet icrâcısının Mustafa Çavuş olduğu, klârneti vatani görevini yaparken bandoda öğrendiği ve Harput'un

zenginlerinden birinin bedeli olarak yemene gittiği ve oradan dönmediği, Mustafa Çavuş'a ait icrâ kayıtları bulunmadığı sadece kişisel bilgilerine ulaşılabildiği,

•Mustafa Çavuştan sonra Harput'ta Yunus Çavuş, Tahmaz'ın Oğlu Ahmet, Göncü Mustafa Çavuş, Hamamcının Mustafa, Selahaddin, Arif Özbilek (Çulcu Arif), Mevlüt Canaydın, Şükrü Canaydın, Feyzi Ergün (Feyzi Baba), Baki Yüksel, Sebahattin Tamuk, Klârnetci Adalet, Yusuf Kamaç, Bahattin Kahraman (Kara Bahattin), Bahattin Çalan (Mir Bahattin), Hasan Yahyagil, Mehmet Şerif Çeçen gibi isimlerin ve Mehmet Şerif Çeçen'den sonra yeni kuşak birçok yöre klârnet icrâcısı yetiştiği sonucuna varılmıştır.

Harput Yöresi Klârnet İcrâcılarında Mehmet Şerif Çeçen (Çaça)

•Harput yöresinde günümüze kadar birçok icrâcı yetişmesine rağmen bunların içinden en tanınan ve Harput yöresi klârnet icrâsı denildiği zaman akla ilk gelen ismin Mehmet Şerif Çeçen olduğu, yöre icrâcılığında Çeçen'in bir yol gösterici olduğu,

•Çeçen vatani görevini yaparken bandoda klârnet üstüne eğitimler aldığı,

•Çeçen'in 2 adet albümü bulunduğu ve bu albümlerin gelecek nesiller için faydalı ve yarar sağlayabilecek bir kaynak oluşturduğu sonucuna varılmıştır.

Mehmet Şerif Çeçen'in Klârnet İcrâsının Teknik Özellikleri

Üfleme Teknikleri Sonuçları

•Çeçen, üfleme çalgılar ailesinden olan klârnetin icrâsında Nefes Alma Tekniğini ustalıkla kullandığı,

•İcrâlarında vurgulu olarak çalmak istediği yerleri göstermeden önce nefes aldığı ve icrânın devamında hacimli olarak devam ettiği,

•Bir diğer kullanımında ise; uzayan seslerin süresini ve salınımlarını arttırmayı amaçlayarak diyafram nefesini kullandığı, diyafram nefesi tekniği ile sesleri uzun süre muhafaza ettiği,

•Bulgular ve yorumlar kısmında "Nefes Alma Teknikleri" başlığı altında incelenen Elezber 1 ve Elezber 2'den örnekler doğrultusunda; Çeçen'in nefes alma süreleri, toplam 40-48 saniyelik bir icrâ içerisinde ortalama 7 ile 12 saniye arasında olduğu sonucuna varılmıştır.

Oturuş ve Tutuş Pozisyonu

- Çeçen'in, klârnet icrâsı esnasında oturuşunda ve tutuşunda sırtını yaklaşık 90 derecelik dik bir açı ile tutup diyaframa baskı gelmemesine dikkat ederek sağlık öncelikli bir teknik geliştirdiği,
- Baş pozisyonunu; boyun bölgesinde dik ve/veya fazla eğimden dolayı oluşabilecek akut ağrıları engellemek için hafif öne eğik bir şekilde tutmayı tercih ettiği,
- Dudak ve çene pozisyonunu görsel veriler (Video, Resimler) doğrultusunda; Mehmet Şerif Çeçen icrâ esnasında alt dudak içe doğru katlı, ön iki diş bek'in üstüne gelecek şekilde, klârnet bekini hafif sağa (Resimde Mehmet Şerif Çeçen'in açısına göre) meyilli bir açıyla tuttuğu,
- Sağ kolunu hafif yukarıya kaldırarak sağ elin (işaret parmağı) denk geldiği, yerinden icrâda si bemol (2.pozisyon) yardımcı perdesine elinin çarpmasını sağlayan kol ve dirsek pozisyonu ile tuttuğu sonucuna varılmıştır.

Parmak Kullanımı Sonuçları

Parmak pozisyonu olarak, sol el parmaklarını klârnete paralel olarak yatık, sağ el parmaklarını ise klârnete dik bir açıyla gelecek şekilde tutmayı tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Süsleme Teknikleri

- Mehmet Şerif Çeçen'in yöre icrâ tavrını oluşturan özelliklerden birisinin de bu süsleme teknikleri olduğu,
- Yöre icrâ hissiyatını, kullandığı çatlatma, ağır ve hızlı özellikle hızlı vibrato süsleme tekniği belirlemiştir. Harput yöresi klârnet icrâsında vibrato ve çatlatma tekniğinin önemli bir rol oynadığı,
- Çeçen çarpma ve çift çarpma süsleme tekniğini kullanarak perdeleri net ve temiz duyurduğu, klârnet icrâsında mansûr akordda uşşak perdesinin çarpması genelde çargâh perdesiyle olurken Çeçen'in bazı icralarında nim hicaz perdesi ile çarpmayı tercih ettiği,
- Glissando süsleme tekniğini makâmın perde anlayışına uygun olarak sade, hafif vurgulu şekilde ve perdeler arası salınımı sağlayarak kullandığı,

- Staccato süsleme tekniğini icrâlarındaki vurguları göstermeyi ve nefes almak için bir boşluk oluşturmayı amaçladığı,
- Trill süsleme tekniğinde istisna olarak bir kere sekizlik değerlikli notada, onun haricinde dörtlük değerlikli notalarda yeksenak icrâdan kaçınmayı amaçladığı,
- Mordan süsleme tekniğini sık tercih etmediği, sadece Hüseyinî Açış 4'deki icrâsında kullandığı,
- Süzülme süsleme tekniği Mehmet Şerif Çeçen'in kişisel tavrını oluşturan bir unsur olduğu ve bu unsurun icrâcılığının farkını ortaya koyan bir etmen olduğu sonucuna varılmıştır.

Kişisel Motif Ve Cümleleri

- Mehmet Şerif Çeçen, açışlarında Harput mûsikî üslûbunun dışına çıkmadığı. İcrâsında üslûp dışına çıkacak cümle ve motif yapılarını, perdeleri tercih etmediği,
- Cümlelerini kurarken yörede kalıplaşmış motifleri çeşitleyerek icrâ tavrı dışına çıkmadan zengin örnekler sunduğu,
- İcrâlarında uzun sesleri kullanarak hem kendini dinlendirdiği hem de ardından gelecek motifin daha net, vurgulu ve seçilebilir olarak duyulmasını sağladığı, bu motif ve cümlelerden Mehmet Şerif Çeçen'in yöre icrâsında usta bir icrâcı olduğu sonucuna varılmıştır.

Tartım ve Ritim Özellikleri

- Mehmet Şerif Çeçen icrâlarında tartım çeşitliliği sağladığı, özellikle Çeçen'in 5 tane onaltılık değerlikli notanın birleşmesiyle oluşan alışagelmşin dışında tartımlar kullandığı, Çeçen'in bu kullanımları icrâyaya farklı pencereler açarak zenginlik sağladığı,
- Üçlemelerin üstâdın icrâsında önemli bir yer tuttuğu,
- İcrâsında terazi olarak da bilinen tartımda çatlatma tekniğini sıklıkla kullandığı ve yöre icrâ tavrı özelliğini yansıtmamasını sağlayan önemli bir tartım olarak tercih ettiği sonucuna varılmıştır.

Mehmet Şerif Çeçen'in Açışlarının Makâm Tahlilleri

Bu çalışmada Mehmet Şerif Çeçen'e ait;

- İki tane Uşşak makâmında
- Dört tane Hüseyinî makâmında
- Üç tane Gülizâr makâmında
- İki tane Muhayyer makâmında olmak üzere 4 makâmında, toplam 11 tane açışının tahlili yapılmıştır.
- İcrâların incelenmesi sonucunda icrâlarından; klâsik Türk mûsikîsi makâm adlandırmalarından farklı olarak adlandırılan Elezber hoyratların Uşşak makâmında, Her ne kadar Kürdî hoyratların Gülizâr makâmının tüm özelliklerini göstermese de Gülizâr makâmında, Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı) icrâsının Hüseyinî makâmında olduğu sonucuna varılmıştır.

Açışlarda Kullanılan Perdeler ve Açışların Ses Alanı

- Yapılan açışların tümünün hoyrat öncesi giriş açışları ve çoğunun kısa süreli olduğu,
- Açışlarında geçkilere yer vermediği, makâmın dizi seslerini kullanarak sonlandırdığı,
- Kürdî Hoyrat 1, Elazığ Mehteriyesi (Düğüne Çağrı), Muhayyer Açış (Meyan) icrâlarında ses alanı olarak pest ve tiz bölgelerde daha fazla genişleme gösterdiği,
- Perde kullanım sonucu olarak; Türk mûsikîsi gelenek icrâsındaki perde kullanımına uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Perde Kullanım Sıklığı

- Perde kullanım sıklıkları grafiklerindeki güçlü perdesi dışındaki farklı perdelerin sayı olarak fazla olduğu, Çeçen'in güçlü perdesi merkezli seyirlerde güçlü perdesine yakın olan perdeleri sık kullanarak güçlü perdesini odak merkezine alıp kuvvetlendirmeyi ve desteklemeyi amaçladığı sonucuna varılmıştır.

Seyir Özelliği

Aynı makâmdaki iki veya daha fazla açışın benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koyabilmek amacıyla bulgular ve yorumlar kısmında Açışların Seyirlerinin Karşılaştırılması başlığı adı altında verilmiştir. Bu bulgular sonucunda;

- Yapılan açışların tümü hoyrat öncesi giriş açışı ve kısa süreli olmasından dolayı tiz veya pest bölgelerde fazla bir genişleme göstermediği ve geçki kullanmadığı,
- Makâm dizi seslerini kullanarak seyirini tamamladığı,
- Bazı icrâlarında çok kısa bir açış yaptığı için makâmın tüm dizi seslerini göstermediği,
- Açışlarında makâmların özelliklerini yansıtmak için rast-çargâh, düğâh-nevâ, hüseynî-gerdâniye, gerdâniye-hüseynî, nevâ-gerdâniye, düğâh-hüseynî atlamalarını kullandığı sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

- Mehmet Şerif Çeçen'e ait belirtmiş olduğumuz tartım özellikleri, süsleme teknikleri, motif ve cümleleri; icrâların notası ve kayıtları yardımıyla takip edilerek çalışılmalıdır.
- Harput mûsikîsinde klârnet icrâsı önemli bir yer tuttuğu ve bu icrânın gelecek nesillere aktarılabilmesi için daha çok Harput mûsikîsi klârnet icrâsı tahlîli ve icrâ karşılaştırılması yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ardıçoğlu, N. (1964). *Harput Tarihi*, İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da Ve Türkiye'de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları Ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Develioğlu, F. (1962). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Doğuş Matbaası.
- Ekici, S. (2009). *Elazığ-Harput Müziği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı. (2012). Mevlüt Canaydın-Harput Peşrevi [CD] içinde. Ankara: Stüdyo Tını.
- Eroğlu, T. (1989). Elazığ Halk Müziği ve Oyunları Derlemelerinde Ortaya Çıkan Meseleler ve Notasyon (Notation) Sistemleri. Tuncer Gülensoy. (Editör). *Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları, 105-124.
- Eroğlu, T. (1989). Harput Müziğinin Türk Müziği İçindeki Yeri. *Milli Folklor Dergisi*, 11-13.
- Gökçe, Orhan (2000). "Harput'ta Eğlence Geleneği", *Elazığ Musiki Konservatuvarı Derneği Haber Bülteni*, s.157.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi Ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Günaydın, M. (2015). *Vilâyat-ı Sitte'den Amerika'ya Göçler, 1908-1914*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gürel, M. (2016). *Nubar Tekyay'ın Keman Taksimlerinin Tahlihi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (20. Basım). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım
- Kartal, M. (2008). *Nefes Teknikleri-Nefesin Sihirli Gücü*. (1. Basım). İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Kazazoğlu, İ. (2009). *Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Keskin, H. (2010). *Eğitim Fakülteleri Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalları Klarnet Öğrencilerinin Diyafram Nefesi Kullanma Durumları*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Koçer, B. (2014). *Kürsübaşı Uygulamalarında Yer Alan Müziklerin Tür Ve Biçim Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Elazığ.

- Kurtoğlu, M. (2013). Türk Müziğinde Urfa, Kerkük ve Harput. *Türk Yurdu Dergisi*, 33(314).
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Memişoğlu, F. (1988). *Harput Âhengi*. Ankara: Ofset Yayınları.
- Memişoğlu, F. (1992). *Harput Ahengi*. Ankara: Elazığ Kültür Tanıtma Vakfı Yayınları 1.
- Onur, M. N. (2013). Harput'ta Divan Şiiri Geleneği. Enver Çakar (Editör). *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, s. 201-208.
- Önal, H. (2017). "Gırnatasını Ağlatan Adam Mehmet Şerif Çeçen (Çaça)", *Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Dergisi*, (46), 1-57.
- Özbek, M. (2014/2). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Özçam, Ç. ve Deniz, S. (2017). Elazığ Türkülerinde Yöresel Unsurlar. *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 55-76.
- Özçelik, S. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 77-91.
- Öztürk, M. (2008). *20. Yüzyılda Harput'ta Yaşamış Olan Mahalli Musiki Sanatçılarının İcra Mukayeseleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Öztürk, S. (2018). Türk Müziği Saz Eğitiminde ve Eğitim Öğretim Kaynaklarında Yöresel Tavrı Özelliklerinin Kullanılması. *İstem Dergisi*, (31), 87-106 DOI: 10.31591/istem.404489.
- Öztürk, S. (2016). *Klarnet İcrâcısı Mustafa Çalar'ın İcrâlarının Tahlili ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sunguroğlu, İ. (1961). *Harput Yollarında Cilt 3*. İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Tabakoğlu, V. (2013). *Bona Müzik Teorisi Notları*. Ankara: İşbilen Yayınları.
- Taşbilek, Ş. (2012). *Elazığ Müzik Kültürü-II*. Bursa: Başarı Dergisi Yayınları.
- Tonbul, S. (2013). Coğrafi Faktörlerden Yerşekillerinin Harput'un Kuruluşu, Gelişmesi ve Şehrin Yer Değiştirmesi Üzerine Olan Etkileri. Enver Çakar. (Editör). *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, s. 81-92.
- Tunç, Y. (2015). *Klarnet'in Elazığ-Harput Müziğindeki Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Turgay, N. Ö. ve Ayangil, R. (2016). "Fasıl Müziği İcrasında Nota Dışı Farklılıklar", *Rast Musicology Journal*, 4(1), 1165-1184. <https://doi.org/10.12975/rastmd.201604.01.00073>.
- Ünal, M. A. (1989). *XVI. Yüzyılda Harput Sancağı (1518-1566)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Ünal, M. A. (1997). "Harput". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.16, s.232-235. <https://islamansiklopedisi.org.tr/Harput> erişim tarihi: 12.03.2019.
- Yahya, G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yahya Kaçar, G. (2012/2). *Türk müsikîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yahya Kaçar, G. (2012/2). *Türk Müsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (çev. O. Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, R. (2013). Harput/Elazığ Yöresinin Tarihi Coğrafyası. Enver Çakar. (Editör). *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, s. 297-306.
- Yücesu, O. (1997). *Elazığ - Harput Türküleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kişisel Arşiv

- Çaça, Şehmuz kişisel arşivinden Mehmet Şerif Çeçen'e ait ses kayıtları ve resimler
- Çaça, Şenol kişisel arşivinden Mehmet Şerif Çeçen'e ait resimler
- Kaymaz, Ertan kişisel arşivinden Mehmet Şerif Çeçen'e ait ses kayıtları
- Taşbilek, Şemsettin kişisel arşivinden Mehmet Şerif Çeçen'e ait ses kayıtları





EKLER

EK-1. Açışların Notaları



ELEZBER 1

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Taha Salman
Akord: Mansûr

1 h.vib.

2 h.vib. h.vib. vib. h.vib.....

3 v. x x x

4 hız..... h.vib. h.vib.

5 hız..... hız..... h.vib. gliss. x x x x

6 hız..... h.vib. h.vib. h.vib.

7 hız.....

ELEZBER 2

İcracı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M.Taha Salman
Akord: Mansûr

1 vib. vib. x x

2 hız..... h.vib. x x v

3 h.vib. x x vib. x x hız.....

4 hız..... h.vib. x

5 h.vib. h.vib. 3

6 h.vib. h.vib. h.vib. h.vib. x x

7 h.vib

8 h.vib h.vib 3

ELAZIĞ MEHTERİYESİ (Düğüne Çağrı)

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçe
Notaya Alan: M.Taha Salma
Kaynak kişi: Şemsettin Taşbile
Akord: Mansi

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 8. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance instructions. The first staff (1) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'vib.' above the first note, 'h.vib.' above the second note, and four 'x' marks above the remaining notes. The second staff (2) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'h.vib.' above the first note, 'v' above the second note, 'h.vib.' above the third note, 'v' above the fourth note, 'h.vib.' above the fifth note, and 'h.vib.' above the sixth note. The third staff (3) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff is the marking 'h.vib.....'. The fourth staff (4) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'h.vib.' above the fifth note and 'h.vib.' above the sixth note. The fifth staff (5) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'h.vib.....' above the first note and 'x' above the second note. The sixth staff (6) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'hız.....' above the first note and 'hız.....' above the second note. The seventh staff (7) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'h.vib.' above the first note, 'vib. ,' above the second note, 'h.vib.' above the third note, and 'h.vib.....' above the fourth note. The eighth staff (8) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. Above the staff are markings: 'h.vib.' above the first note, 'vib. ,' above the second note, and two 'x' marks above the third and fourth notes. The score concludes with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4 in the eighth staff.

HÜSEYİNÎ AÇIŞ 2

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya alan: M. Taha Salman
Akord: Mansûr

The musical score consists of three staves of notation in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a glissando instruction ('gliss.') and a fermata over a note marked with an 'x'. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes and two instances of 'h.vib.' (high vibrato) over notes. The third staff concludes the piece with a fermata over a note marked with an 'x' and a 'v' (accents) instruction, followed by 'h.vib.'.



HÜSEYİNÎ AÇIŞ 3

İcrâcî: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Taha Salman
Akord: Mansûr

1 h.vib. h.vib.

2 h.vib. 3 h.vib. 3 V.....

3 V.....

4 vib. vib. 3

5 h.vib. h.vib.

6 gliss. v h.vib. 3 h.vib. vib. vib. vib. h.vib.

7 h.vib.

8 h.vib. v h.vib. h.vib.

Hüseyinî Açış 3 devam

2

Musical score for Hüseyinî Açış 3 devam, measures 9-11. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various ornaments and dynamics.

Measure 9: Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Dynamics: *v* (pizzicato) over the first two eighth notes, *h.vib.* (harmonic vibration) over the quarter note C5, and *v* (pizzicato) over the last two eighth notes.

Measure 10: Starts with a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Dynamics: *h.vib.* (harmonic vibration) over the first two eighth notes, *v* (pizzicato) over the quarter note C5, *h.vib.* (harmonic vibration) over the last two eighth notes, and *h.vib.* (harmonic vibration) over the quarter note G4.

Measure 11: Starts with a quarter note G4, eighth notes A4-B4, quarter note C5, eighth notes B4-A4, quarter note G4. Dynamics: *v* (pizzicato) over the first two eighth notes, *v* (pizzicato) over the quarter note C5, and *h.vib.* (harmonic vibration) over the last two eighth notes.

HÜSEYİNÎ AÇIŞ 4

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya alan: M. Taha Salman
Akord: Bolâhenk

1 *v* *v* *gliss.*

2 *gliss.* *tr*

3 *v* *v*

4

5 *tr* *gliss.*

6

7 *v*

KÜRDÎ HOYRAT 1

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Tuha Salman
Akord: Bolâhenk

BİRİNCİ AĞIZ

1

2

3

4

5

6

7

8

Kürdî Hoyrat 1 devam

2

9 *hız*.....
10 *hız*.....
11 *hız*.....
12 MEYAN *vib.* *vib.* *v* *v* *h.vib.*
13 *hız*..... *vib.* *vib.* *hız*..... *v*
14 *h.vib.* *v* *v* *hız*.....
15 *h.vib.*..... *h.vib.* *v* *v* *h.vib.* *h.vib.*
16 *hız*..... *h.vib.* *x* *x* *h.vib.* *v* *x* *x* *h.vib.*
17 *h.vib.* *h.vib.* *hız*..... *hız*..... *x* *x*

Kürdî Hoyrat 1 devam

hız.....
h.vib.....

18

h.vib. 3 h.vib. tr

hız.....

19

tr tr h.vib. v

3



KÜRDÎ HOYRAT 2

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Taha Salman
Akord: Bolâhenk

1 hız.....
x h.vib. x hız.....

2 hız.....
h.vib. v' x x h.vib. x x x x hız.....

3 hız.....
h.vib. h.vib. hız..... h.vib. x hız.....

4 hız.....
h.vib. h.vib. hız..... h.vib. v' hız.....

5 v.....
x x x x x h.vib. h.vib..... v'

6 hız.....
v' -3 -3 -3 -3 -3 -3 -3

7 h.vib. hız.....
-3 -3 -3 h.vib..... v'

8 vib.



Muhayyer Hoyrat Açış

İcracı: Mehmet şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Taha Salman
Akord: Süpürde

Birinci Ağz.

1

2

3

4

5

Muhayyer Hoyrat Açış

İcrâcı: Mehmet Şerif Çeçen
Notaya Alan: M. Taha Salman
Akord: Süpürde

Meyan.

1 h.vib..... h.vib. h.vib.....

2 h.vib..... h.vib.

3 h.vib. Gliss. h.vib.....

4 h.vib..... h.vib. h.vib.

5 h.vib.

6 vib. vib. h.vib. vib.

7 vib. h.vib.....

8 vib. h.vib.

EK-2. Resimler



Resim 1



Eski Elazığ Valisi Murat Zorluoğlu ve Mehmet Şerif een (aa)

Resim 2



Mehmet Şerif een ve Halkoyunları Ekibi

Resim 3



Harput'ta Mehmet Şerif Çeçen ve Elazığ Halkoyunları ekibi
(Yöresel Harput kıyafetleri ile)

Resim 4



Mehmet Şerif Çeçen, Davulcu Hıdır Sezgin ve ekip içinde bulunan yörenin önemli isimlerinden Nihat Kazazoğlu, Elazığ Mûsikî Konservatuvarı Derneği eski başkanı Mehmet Kemal Perk.

Resim 5



Mehmet Şerif Çeçen Harput Kürsübaşı meşk odasından yöresel kıyafetler ile bir kare

Resim 6



Mehmet Şerif Çeçen meşk ortamından bir kare

Resim 7



Merhum Bünyamin Eroğlu ve Mehmet Şerif Çeçen TRT çekimlerinden bir kare

Resim 8



Yörenin önemli ses icrâcılarından merhum Enver Demirbağ (ayakta duran) ve Mehmet Şerif Çeçen Harput Kalesinin önünde bir meşkteyken

Resim 9



Mehmet Şerif Çeçen ve Ekrem Oruç

Resim 10



Harpur Senfoni Orkestrası Konserinden

Resim 11



1983 Hazar Gölü Şenlikleri, Mehmet Şerif Çeçen (Kanal Fırat arşivinden)

Resim 12



Yörede yetişmiş iki klârnet icrâcısı Mehmet Şerif Çeçen ve Hasan Yahyagil (sol başta duran) aynı karede (Harun Reşit Yıldırım kişisel arşivinden)

Resim 13



Öğretmenler günü konserinden bir kare (Harun Reşit Yıldırım kişisel arşivinden)

Resim 14



Harun Reşit Yıldırım kişisel arşivinden

Resim 15



Harput yöresinin önemli çalgılarının bir arada olduğu bir kare (Harun Reşit Yıldırım kişisel arşivinden)

EK-3. Dikte edilen Mehmet Şerif Çeçen'e ait klârnet açışlarının ses kayıt cd.si





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SALMAN, Muhammed Taha
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 21.02.1996/Elazığ
Medeni hali : Bekâr
Telefon : +90 505 299 39 52
e-mail : tahasalman@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı	2020 - (devam ediyor)
Lisans	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı/ Çalgı Eğitimi Bölümü	2018
Lise	Elazığ Kaya Karakaya Güzel Sanatlar ve Spor Lisesi / Müzik Bölümü	2014

Yabancı Dil

İngilizce



le.ahbv.edu.tr