GÜZEL SANAT KONULARI

Editör: Doç.Dr. Caner YEDİKARDEŞ

yaz
yayınları

Güzel Sanat Konuları

Editör

Doç. Dr. Caner YEDİKARDEŞ

yaz yayınları

2024

Güzel Sanat Konuları

Editör: Doç. Dr. Caner YEDİKARDEŞ

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5547-95-8

Aralık 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Tokat Müzesi ve Tokat Mevlevihane Müzesi'nde Bulunan XIV. Yüzyıla Ait Seccade Halılarında ve Taban Halılarında Görülen Ejder Motifinin İkonoğrafik Açıdan İncelenmesi.....1
Ali Murat AKTEMUR, Suna TOPÇULU

Stilize Konsept Tasariminin Oyun Geliştirmedeki Kritik Rolü.....29
Kaan KAYA

Harput Yerel Makamları ve Makamsal Analizde Ezgi Çekirdeği Yöntemi: Elezber Örneği.....45
Salih GÜNDOĞDU, Sinan AYYILDIZ

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

HARPUT YEREL MAKAMLARI VE MAKAMSAL ANALİZDE EZGİ ÇEKİRDEĞİ YÖNTEMİ: ELEZBER ÖRNEĞİ[1]

Salih GÜNDOĞDU[2]

Sinan AYYILDIZ[3]

1. GİRİŞ

Harput yöresi, edebi ve müzikal dinamikleriyle önemli bir kültürel merkez konumundadır. Tarih boyunca farklı medeniyetlere ev sahipliği yapması, bölgenin sanatsal ve kültürel açıdan zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Harput'un köklü kent kültürünün, müzik ve edebiyatın gelişiminde temel bir rol oynadığı ve kent yaşamının makamsal müziğin şekillenmesi üzerinde etkili olduğu bilinmektedir. Ayrıca, yöredeki yerel makam anlayışının ezgi odaklı makam tarifleriyle örtüştüğü ortaya çıkmaktadır. Nitekim, Harput yöresine ait yerel makamların, bölgenin karakteristik kalıp ezgi ve bestelerinden doğarak şekillendiği görülmektedir. Bu doğrultuda, ezgi çekirdekleri yaklaşımı ile yöresel ezgi kalıplarına dayalı makam algısının ortak bir temelde birleştiği tespit edilmektedir. Bu çalışmada, Harput müziği yerel makamları ortaya koyularak, bir

---

[1] Bu kitap bölümü, birinci yazarın "Harput Yöresindeki Uzun Hava Formundaki Eserlerin Makam, Form ve Ses İcrası Özellikleri Bakımından İncelenmesi" adlı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

[2] Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ses Eğitimi Bölümü, salihgundogdu.mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0725-9034.

[3] Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, sinanayyildiz.mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5472-1899.

uzun hava türü olan Elezber örneği üzerinden ezgi çekirdeği yöntemiyle analiz edilmesi amaçlanmıştır.

2. MAKAM KAVRAMININ TARİHSEL SÜRECİ VE EZGİ ODAKLI YAKLAŞIMLAR

Makam kavramı, kökenleri Antik Yunan ve Eski Mezopotamya'ya dayanan derin bir geçmişe sahiptir. Tarih boyunca farklı isimlerle anılmış olan bu kavram, önceleri şed ve devir terimleriyle ifade edilirken, zamanla makam adını almıştır (Kaçar, 2021). Bu dönüşüm sürecinde, makam anlayışının çeşitli değişimlere uğradığı ve ilk kez 13. yüzyılda Sâfiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin Devirler Kitabı adlı eserinde kavramsal olarak ele alındığı bilinmektedir (Kaçar, 2021).

Türk müziği bağlamında incelendiğinde ise, özellikle 15. yüzyıldan itibaren yazılı kaynakların araştırmacılara önemli bilgiler sunduğu görülmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Makam nazariyesinin tarihsel sürecinde, farklı modeller ve anlayışların varlığı dikkat çekmektedir. Günümüzde yaygın olarak kabul gören modeller arasında, Ezgi ve Arel tarafından geliştirilen "Tonaliteye Dayalı Makam Modeli" öne çıkmaktadır (Öztürk, 2014). Öztürk (2014), bu modelin Geleneksel Türk Müziği ile Batı müziği teorisinin çeşitli bileşenlerini birleştirdiğini ve Batı müziğinde kullanılan kavramlarla tanımlandığını belirtmektedir. Ancak, tarihî kaynaklar incelendiğinde, Nâsır Abdülbâki Dede'nin makam kavramını "ezgi" odaklı bir yaklaşımla ele aldığı ve farklı bir nazari çerçeve sunduğu anlaşılmaktadır (Öztürk, 2014). Bu ezgi temelli anlayış, halk müziğinde yerel makamların oluşumu ile benzerlik taşıdığı için çalışmada temel alınmıştır.

Osmanlı müzik geleneğinin en önemli isimlerinden biri olan Nâsır Abdülbâki Dede, "Tedkik ü Tahkik" adlı eserinde makamı, duyulduğunda "kendine özgü bir bütünlük taşıyan,

karakteristik ve başka bir müzikal yapıya benzemeyen bir ezgi" olarak tanımlamaktadır (Nasır, akt. Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Diğer taraftan, nazariyatçı, besteci ve icracı kimliğiyle bilinen Kantemiroğlu ise makamı, "merkez perde ve bu perde etrafındaki özgün ezgisel hareket" bağlamında ele almaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Kantemiroğlu ve Nâsır Abdülbâki Dede'nin makam sınıflandırmalarından hareketle, Okan Murat Öztürk de "Halk Müziği Teori ve Uygulaması I" adlı eserinde makam kavramını "Belli bir perde düzeni içinde tipik agaz/başlangıç, seyir/gidiş ve bitiş/karar özellikleriyle tarif edilen nağmeler" olarak tanımlamıştır (Öztürk, 2022).

Kantemiroğlu, Nâsır Abdülbâki Dede ve Okan Murat Öztürk, makam kavramını açıklarken ezgisel hareketin "kendine özgü", "benzersiz" ve "karakteristik" özellikler taşıdığına vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, Güray (2012), makamın yalnızca tek bir ezgi örgüsüyle sınırlı olmadığını, aksine birden fazla ezgi parçasının bir araya gelerek müzikal bir bütünlük oluşturduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda, makam kavramının ezgi tasarımını ifade etmek için kullanıldığını ifade etmiştir.

Ek olarak, köklü bir geçmişe sahip olan makam teorisinin geniş bir kültürel ve coğrafi alanı kapsadığı görülmektedir. Bu bağlamda, Duygulu (2018), makam kavramının İç Asya'dan Atlas Okyanusu'na, Orta Doğu ve Akdeniz havzasına kadar uzandığını belirtmektedir. Duygulu'ya (2018) göre makamın bu kadar geniş bir coğrafyada varlık göstermesi, müzikal açıdan zengin bir "ses hazinesi" oluşmasına zemin hazırlamış ve farklı coğrafyalarda devam eden makam geleneği, her bölgenin kendine özgü ses özelliklerine sahip olmuştur. Duygulu (2018), bu geniş müzikal yelpazenin yayıldığı coğrafi alanı "makam koridoru" olarak tanımlamıştır. Anadolu'da makamsal ses özelliklerinin genel olarak benzerlik gösterdiği, ancak icra üslubu açısından

belirgin farklılıkların bulunduğu gözlemlenmektedir. Sonuç olarak, Anadolu'da kültürel çeşitliliğe bağlı olarak farklı icra üslupları gelişmiş olsa da ses kullanımlarının büyük ölçüde benzer ya da aynı olduğu söylenebilir (Duygulu, 2018).

Bu tanımlamalara dayanarak, makam, Anadolu ve çevresindeki geleneksel müzik kültürlerinde ezgi tasarımını belirleyen, belirli bir merkez perde etrafında şekillenen ve kendine özgü ezgisel hareketleri içeren bir nazari terim olarak ifade edilebilir. Bu bağlamda, "makam" kavramının, "kalıp ezgi" anlayışı ile yakın bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir.

Makam kavramı üzerine yapılan çeşitli tanımlamalarda, Karl Signell, Çinuçen Tanrıkorur ve Yalçın Tura'nın makamı "kalıplaşmış motif/ezgi" ve "karakteristik melodiler" üzerinden ele aldığı görülmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Bu bağlamda, makamın temelini "kısa motifler" ve "küçük ezgisel yapılar" oluşturduğu ifade edilmektedir. Bayraktarkatal (1997), makamın tanımlanmasında "ezgi çekirdeği" kavramına dikkat çekerek, küçük ölçekli bir ezgi yapısının dahi makamın temel özelliklerini taşıyabileceğini belirtmektedir. Örneğin, Hüseyni, Uşşak, Kürdi ve Rast gibi makamlar, belirgin ezgi çekirdekleri aracılığıyla tanımlanabilmektedir (Bayraktarkatal, 1997). Bayraktarkatal ve Öztürk (2012), makamların karakteristik ezgiler bağlamında "ezgisel kodlar" olarak değerlendirildiğini ve bu kodların, icra edilen müzik içerisinde ezgi çekirdeği şeklinde yer alarak makamın belirlenmesinde önemli bir işlev üstlendiğini ifade etmektedir.

Öte yandan, Bayraktarkatal ve Güray (2021), bir makamın kendine özgü bir karaktere sahip olabilmesi için ezgi kalıpları ve ezgi örüntülerinin (ezgi çekirdeği) belirleyici unsurlar arasında bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca, ezgi çekirdeğini, üç veya dört sesten oluşan, belirli bir önem taşıyan, sıkça

yinelenen ve perdelerin özgün bir sıralanma hareketiyle ortaya konan bir yapı olarak tanımlamışlardır.

Öztürk (2014), ezgi çekirdeği kavramının evrensel düzeydeki yansımaları üzerine önemli değerlendirmelerde bulunmaktadır. Buna göre, Geleneksel Çin müziğinde "qupai" olarak adlandırılan "isimli ezgiler", Çin kültüründe makamsal bir çekirdek olarak sınıflandırılmaktadır. Bu bağlamda, "qupai" kavramının "ezgi-makam" anlayışıyla benzerlik taşıdığı belirtilmektedir (Thrasher, akt. Öztürk, 2014). Benzer şekilde, Şenel (1997), Bulgaristan'ın Kırcaali bölgesinde icra edilen Bektaşi müziğinde kullanılan "köy makamları" teriminin kalıp ezgi anlamına geldiğini farklı örneklerle ortaya koymuştur. Ayrıca, halk arasında "makam" kavramının yaygın olarak ezgi kalıbı ile özdeşleştirildiğini ifade etmiştir.

Bu bağlamda, "makamlar" ve "makam yapıları", ezgi kalıplarını tanımlamak amacıyla kullanılan özel isimler olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, geleneksel müzik anlayışı içerisinde kültürel kodlarla doğrudan bir bağlantı kurulmasını sağlamaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021). Nitekim, Harput bölgesine özgü yerel makamların, bölgedeki kalıp ezgiler ve besteler temelinde şekillendiği ve bu unsurlardan beslenerek ortaya çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla, ezgi çekirdekleri yaklaşımı ile yöresel ezgi kalıplarına dayalı makam algısı arasında güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Bununla birlikte, diğer makamsal geleneklerde olduğu gibi Harput müzik geleneği de ezgi kalıpları ve meşk yöntemi aracılığıyla günümüze ulaşmış ve aktarılmıştır.

Öte yandan, kalıp ezgi veya karakteristik ezgi kavramları ile ezgi çekirdeği anlayışı arasında boyut açısından bir ayrım bulunmaktadır. Ezgi çekirdeği, üç veya dört sesten oluşan küçük ölçekli bir yapı iken, kalıp ezgiler, geleneksel halk müziğinde daha geniş kapsamlı ezgisel yapılara işaret etmektedir. Şenel

(2007), kalıp ezgi kavramını, bir eserin yöresini, türünü, ait olduğu topluluk veya aşireti ve üslubunu tanımlayan müzikal bir cümle olarak ifade etmektedir. Bu tanımlamadan hareketle, kalıp ezginin literatürde makam belirleyici bir özellik taşıdığı ve aynı zamanda yöresel icra bakımından özgün bir farklılık sunduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, farklı yörelere ait müzikal özelliklerin, tek bir müzik cümlesi aracılığıyla birbirinden ayrışabildiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, yörelere özgü müzikal kimliğin, eserlerde yer alan kalıp ezgiler içinde saklı olduğu söylenebilir. Nitekim, bu kalıp ezgilerin dinleyicilere tanınırlık hissi[4] kazandırması, geleneğin oluşum ve gelişim süreci açısından doğal bir olgu olarak değerlendirilebilir.

3. HARPUT YEREL MAKAM ADLARI

Halk müziğinde makam kavramını ele alan kaynaklarda, Harput-Urfa-Diyarbakır üçgeninin sıkça vurgulandığı görülmektedir. Behar (2015), İstanbul, Urfa ve Diyarbakır gibi şehirlerin Osmanlı müziğinin etki alanı içinde bulunduğunu ifade etmekte ve bu bağlamda "şehir müziği" teriminin Osmanlı müziğiyle ilişkilendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Duygulu (2018) ise, yüzeysel bir değerlendirme yapıldığında Harput, Diyarbakır ve İstanbul gibi bölgelerde kullanılan makamların, Osmanlı/Türk müziği makamlarıyla benzerlik taşıdığını belirtmektedir. Ancak, bu bölgelerin müzikal yapıları daha detaylı incelendiğinde, birbirinden farklı nitelikler barındırdığı

[4] Bu ifade, Bayraktarkatal ve Güray'ın (2021) "Makamın Yapı Taşı" adlı çalışmasından alınmıştır. Söz konusu çalışmada, Gadamer'in (2017) sanat üretimiyle ilgili görüşlerine yer verilerek, bir sanat eserinin tanınabilir yapılar üzerine inşa edilmesi ve dinleyici tarafından hatırlanmasının, kültürel sembollerle doğrudan ilişkili olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, bu yaklaşım geleneksel Türk müziğinde makam kavramıyla bağlantılı olarak ele alınmakta ve buna bağlı olarak, ezgi çekirdeğinin, belirli tanınabilir ezgilerin bir araya gelerek oluşturduğu yapısal bir alanı temsil ettiği ifade edilmektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

görülmektedir. Duygulu (2018)'nun sözünü ettiği bu farklılıkların, yerel makamların oluşum süreçleriyle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim, yerel makamların bulundukları bölgeye ait kalıp ezgi ve besteleri yansıttığı ve bu yönüyle Osmanlı/Türk müziği makamlarından ayrıştığı bilinmektedir.

3.1. Divan

Divan terimi, öncelikli olarak Divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini derledikleri eserleri tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bununla birlikte, Âşık tarzı şiir geleneği içerisinde, aruz vezninin "fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün" kalıbıyla yazılan şiirleri ve bu şiirlerin icra edildiği ezgi formunu ifade etmek için de kullanılmaktadır (Özbek, 2014; Duygulu, 2014).

Budak'a (2021) göre, Harput, Urfa ve Diyarbakır divanlarının icra biçimleri açısından büyük ölçüde benzerlik gösterdiği görülmektedir. Bu bağlamda, divan teriminin söz konusu bölgelerde bir makam isimlendirmesi olarak kullanıldığı ve divanlara "Diyarbakır Divanı", "Urfa Divanı" ve "Harput Divanı" gibi isimlerin verildiği bilinmektedir (Budak, 2021). Bu tür isimlendirmelerle yapılan icraların, divan makamının genel karakteristik özelliklerini yansıttığı ifade edilmektedir. Bununla birlikte, Diyarbakır Divanı olarak bilinen "İbrahimi Divan" örneğinde ise, İbrahimi makamının öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda, İbrahimi Divan teriminde "divan" edebi türü temsil ederken, "İbrahimi" makamı ifade etmektedir (Budak, 2021). Özetle, bu örnekte baskın olan makam "Divan makamı" değil, "İbrahimi makamı"dır.

İshak Sunguroğlu (1961), "Harput Yollarında" adlı eserinde Divan makamını aktarırken, icra sürecine ilişkin ayrıntılara yer vermektedir. Makamı giriş, ikinci beyit, üçüncü beyit, dördüncü beyit ve beşinci beyit bölümleriyle anlatan Sunguroğlu, aslında Harput Divanı eserinin tasnifine odaklandığı

görülmektedir. Bu doğrultuda, Divan ve bazı yerel makamların, yalnızca makamsal bir yapı olarak değil, aynı zamanda seslendirilen eserin bestesini ifade eden bir kavram olarak da kullanıldığı anlaşılmaktadır (Budak, 2021; Yılmaz, 2022).

3.2. Elezber

Elezber, serbest ritimle icra edilen ve kendine özgü kalıp ezgilere sahip olan bir yerel makamdır. Özbek (2014), Elezberi Elâzığ ve Şanlıurfa'da Kürdi makamından sonra icra edilen bir uzun hava formu olarak tanımlamaktadır. Budak'a (2021) göre, Elezber makamı muhayyer perdesinde şekillenen ve Nevruz ezgi çekirdeğine dayalı bir yapıya sahiptir. Ekici (2009), Azerbaycan'da yer alan Arazbarı Zerbi Mugamı teriminin, Harput müzik geleneğinde Elezber olarak dönüştüğünü öne sürmektedir. Nitekim, Celal Güzelses tarafından seslendirilen Sürme Beni adlı eserin, kayıt altına alınırken Diyarbakır Arazbarı olarak plak etiketine geçtiği bilinmektedir (Budak, 2021).

3.3. İbrahimiye

Serbest ölçülü bir ezgi yapısına sahip olan İbrahimiye makamının, Elâzığ, Erzurum, Diyarbakır ve Urfa yörelerinde yaygın bir şekilde icra edildiği bilinmektedir (Duygulu, 2014). Budak'a (2021) göre, Urfa'da İbrahimi, bir gezinti formunda aranağme şeklinde icra edilmekte ve bu ezgisel hareketin ardından hoyrat ya da gazel okunduğu belirtilmektedir. Bunun yanı sıra, İbrahimi makamına dayalı icraların İbrahimi Gazel ve İbrahimi Divan gibi örnekleri de bulunmaktadır. Ayrıca, İbrahimiye makamında çargâh perdesinin merkez ses konumuna geldiği ve bu durumun yaygın bir uygulama olduğu tespit edilmiştir (Budak, 2021). Genel olarak, İbrahimi makamının kendine özgü karakteristik özellikler taşıyan bir makam olduğu söylenebilir (Budak, 2021).

3.4. Tecnis

Genel olarak, cinaslı manilerle icra edilen şiirler "Tecnis" olarak adlandırılmaktadır. Mehmet Özbek (2014), Tecnis kavramını farklı açılardan ele alarak çeşitli tanımlamalar yapmıştır. Buna göre, Tecnis, "on birli koşma formunda görülen, hece ölçüsünün 6+5 veya 4+4+3 kalıbıyla yazılan ve dizeler arasında cinas sanatı bulunan bir tür" olarak açıklanmıştır (Özbek, 2014).

Özbek (2014), Elâzığ, Şanlıurfa, Gaziantep'te kendine has bir ayakla söylenen, hüseyni makamını anımsatan uzun hava türünü Tecnis olarak açıklamaktadır. Kısaca Tecnis, Harput'a özgü müzikal form ve beste olarak ifade edilebilir (Budak, 2021).

3.5. Varsak

Varsak, Harput bölgesinde uzun hava formunda icra edilen ve belirli bir aranağmeye sahip olan bir yerel makam olarak tanımlanmaktadır (Kazazoğlu, 2009). Bu aranağmenin iki haneli bir peşrev yapısına benzediği belirtilmektedir (Budak, 2021). Harput'ta icra edilen Varsak Hoyratının, bilinen "Varsağı" şiir formuyla herhangi bir bağlantısının bulunmadığı ifade edilmektedir. Terim olarak "Varsak", Adana-Tarsus bölgelerinde yaşamış olan Türkmen boylarını tanımlamak için kullanılmaktadır (Özbek, 2014). Sunguroğlu (1961)'na göre ise Varsak, Hicaz makamına dayalı bir hoyrat formudur.

3.6. Muhalif

Farklı makamsal yapılar içerisinde değerlendirilen Muhalif, segâh ve hüzzam makamlarıyla ilişkilendirilmiştir. Sunguroğlu (1961)'na göre, Muhalif, Klasik Türk Müziğinde Hüzzam makamına karşılık gelmektedir.

Özbek (2014), Muhalif terimini Segâh makamına karşılık gelen bir yapı olarak tanımlamış ve bu makamın Urfa, Harput ve Kerkük'te icra edilen bir uzun hava türü olduğunu belirtmiştir.

Harput'ta da Muhalif faslı içerisinde gazel, hoyrat ve türkü formunda eserlerin yer aldığı görülmektedir. Harput ve Urfa yörelerinde icra edilen eserlerin makamsal yapılarının Segâh ve Hüzzam-Hicaz ezgi çekirdekleri ile şekillendiği belirtilmektedir (Budak, 2021).

3.7. Müstezat

Müstezat, aruz ölçüsünün "mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fa'ûlün" kalıbıyla yazılan dizelere, "mefâ'îlü fa'ûlün" kalıbında kısa ek dizeler eklenerek oluşturulan bir şiir formudur (Özbek, 2014). Örneğin, Müstezat gazel olarak adlandırılan form, ziyade (artık dize) olarak ifade edilen kısa mısraların, asıl şiirin dizelerine aynı ölçüde eklenmesiyle oluşmaktadır (Öztuna, 1990). Harput müzik geleneği bağlamında Müstezat, divan şairi Mustafa Sabri'ye ait müstezat şiirlerin bestelenmiş şekli olarak öne çıkmaktadır (Budak, 2021; Turhan ve Taşbilek, 2009).

Makamsal açıdan ele alındığında, Müstezat, Harput'ta uzun yıllardır icra edilen ve halk tarafından sevilen bir makam olarak öne çıkmaktadır (Sungurluoğlu, 1961). Bu makamın, Beşiri makamına benzetildiği ve bazı kaynaklarda bu makam içerisinde sınıflandırıldığı görülmektedir. Ayrıca, güfte yapısında, divan şiirinde "müstezat" olarak bilinen nazım şekliyle yazılmış manzumeleri içerdiği belirtilmektedir (Memişoğlu, 1988). Kaynaklarda Müstezat, bir makamdan ziyade kalıplaşmış bir beste yapısı olarak tanımlanmakta olup, icra açısından çoğunlukla aksak usulde görüldüğü belirtilmektedir (Budak, 2021; Özalp, 1992).

3.8. Kürdi

Eski nazariyat kaynakları incelendiğinde, Kürdî makamının zaman içinde belirli değişimlere uğradığı görülmektedir. Budak (2021), 17. yüzyıldan itibaren Kürdî makamının, kaynaklarda Kürdî ve Nihâvend perdeleriyle tanımlandığını, ancak icra geleneğinde Hüseynî perde sistemi ve

ezgi kalıplarıyla olan ilişkisinin günümüzde de sürdüğünü tespit etmiştir. Buna ek olarak, Kürdî makamının 19. yüzyılda Hüseynî'den farklılaşarak "Muhayyerkürdî" ve "Acemkürdî" makamlarıyla temsil edildiğini belirten Budak (2021), yerel repertuvar incelendiğinde bu makamın Hüseynî, Gülizâr ve Muhayyer gibi makamlarla ortak perdeler üzerinden yakınlık gösterdiğini ifade etmektedir.

Harput ve Diyarbakır yörelerinde Kürdî makamında icra edilen eserlerin, Gülizâr ezgi çekirdeği ile şekillendiği ve Gerdâniye ile Hüseynî perdelerinde merkezlenme eğilimi gösterdiği ifade edilmektedir. Erzurum ve Erzincan yörelerinde ise, Gerdâniye perdesinden Muhayyer perdesine geçiş yapıldığı ve buradan karar perdesine doğru yönelindiği bilinmektedir (Budak, 2021). Bu durum, makam özelliklerinin farklı bölgelerde değişken ezgi yapılarıyla var olabileceğini göstermektedir (Duygulu, 2018). Sunguroğlu (1961)'na göre, Kürdî hoyrat, Hüseynî makamının karakteristik özelliklerini taşıyan ve hoyrat uzun hava formunun önüne eklenerek isimlendirilen bir müzikal yapı olarak değerlendirilmektedir.

3.9. Nevruz

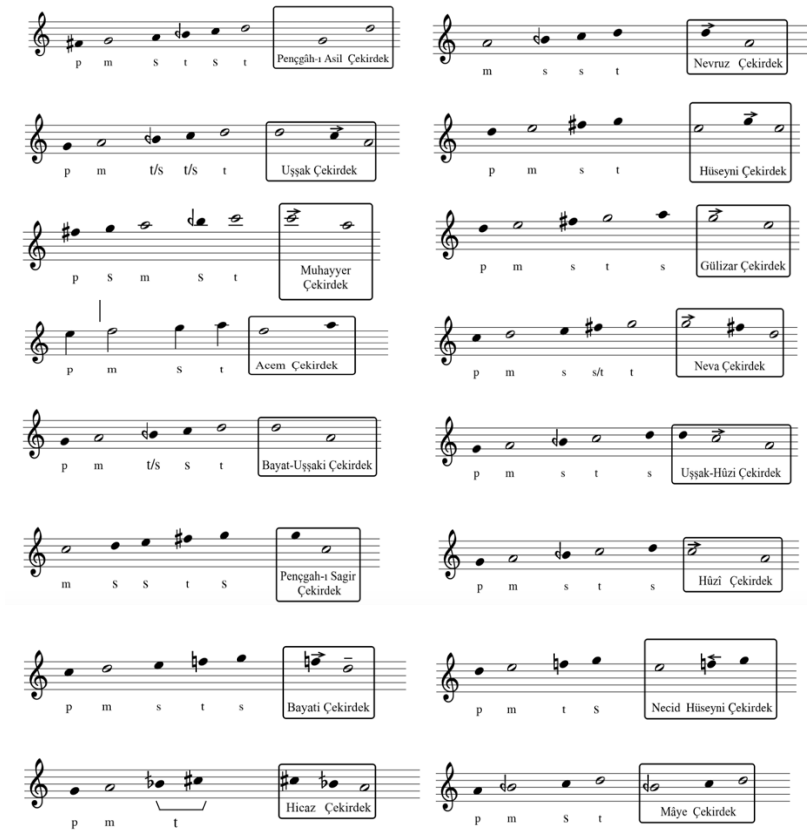
Nevruz makamı, farklı yörelerde farklı ses dizileri ile varlık gösterebilmektedir (Duygulu, 2014). Budak'a (2021) göre, Celal Güzelses tarafından seslendirilen ve serbest ritimli olarak icra edilen "Nevruz Gazel" ve "Nevruz Divan", Karcığar veya Hüzzam makamı çerçevesinde değerlendirilmektedir. Harput'ta icra edilen Nevruz Gazel örnekleri incelendiğinde, Hüzzam ve Hicaz ezgi çekirdeklerine sahip olduğu gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra, Harput'ta icra edilen Nevruz Gazel'de, "Nevruz ezgi çekirdeğinin" kullanımı ile dügâh perdesine geçişin sıklıkla karşılaşılan bir özellik olduğu tespit edilmiştir (Budak, 2021).

3.10. Beşiri

Teori kaynaklarında yer almayan bu makamın, Harput, Diyarbakır ve Urfa'nın yanı sıra Kerkük ve Bağdat'ta da icra edildiği belirtilmektedir (Budak, 2021). Sungurluoğlu (1961), Harput müzik geleneğinde Beşiri'yi ayrı bir makam olarak tanımlamayıp, Rast makamı içinde değerlendirmektedir. Buna karşın, Özbek (2014), Beşiri makamının Mahur makamından türediğini öne sürmektedir. Genel olarak incelendiğinde, Harput müziği ile ilgili kaynaklarda bu makamın Rast veya Mahur makamıyla birlikte ele alındığı görülmektedir (Budak, 2021). Ayrıca, Urfa'da icra edilen Beşiri makamının, kalıp ezgi ve motifler açısından Harput müziğinde kullanılan Elezber makamına benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir (Aydınlı, 2008).

4. EZGİ ÇEKİRDEKLERİ

Bu çalışmada, makamsal analizinin gerçekleştirilmesi amacıyla işitsel ve ezgi temelli bir yöntem olan ezgi çekirdekleri yöntemi kullanılmıştır. Nota üzerinde belirlenen ezgi çekirdeklerinin yapısal özelliklerinin daha anlaşılır biçimde sunulabilmesi amacıyla, Şekil 1.1'de çekirdek yapılarına detaylı olarak yer verilmiştir.



Şekil 1. 1. Çekirdekler[5]

Şekil 1.1'in sol sütununda yer alan perdeler, Bayraktarkatal ve Güray'a (2021) göre "merkez tanımlayıcı perde/kutb (M)", "ortak tanımlayıcı perde (T)", "pekiştirici perde (P)" ve "süsleyici perde (S)" şeklinde kategorize edilmektedir. Aynı çalışmada, bu perdelerin fonksiyonları şu şekilde açıklanmaktadır: Merkez tanımlayıcı perde, ezgi çekirdeğinin ana ekseninde yer almakta ve makamın belirleyici öğesi olarak işlev görmektedir. Ortak tanımlayıcı perde, merkez tanımlayıcı perde

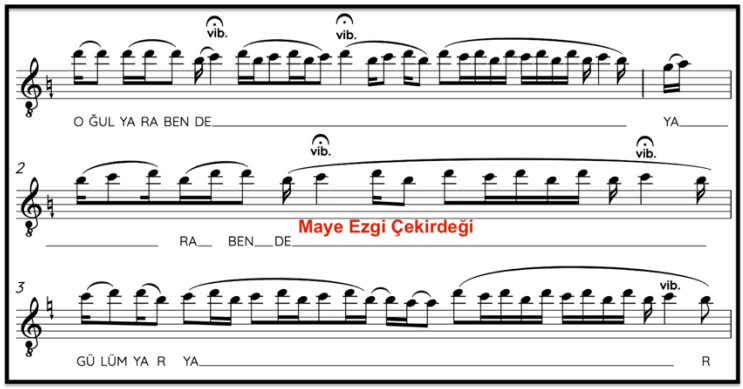
[5] Şekil 1.1'de yer alan çekirdekler, Budak tarafından Bayraktarkatal ve Güray ikilisinin makalelerinde bahsetmiş oldukları bilgilerden hareketle sadeleştirilerek oluşturulmuş görsel özet mahiyetindedir (Budak, 2024).

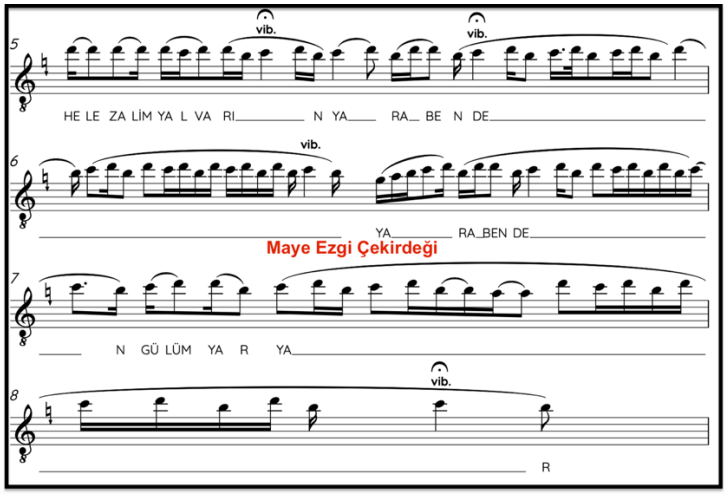
ile gerilim-çözülüm ilişkisi içinde bulunarak, yapısal bütünlüğü sağlayıcı bir rol üstlenmektedir. Pekiştirici perde, merkez tanımlayıcı perdenin istikrarını güçlendiren ve onun dengesini destekleyen bir görev üstlenmektedir. Süsleyici perde, diğer perdelerle bağlantı kurarak, ezgisel çeşitliliği artıran ve melodik hareketliliği sağlayan bir işleve sahiptir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

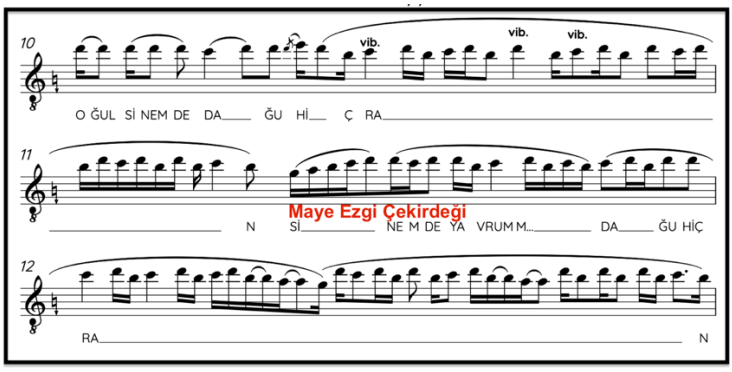
Bayraktarkatal ve Güray (2021), ezgi çekirdeklerinin işlevselliğinin, makama duyuşsal bir aidiyet belirten ve ezgi oluşturan bir algoritmaya benzetilebileceğini ifade etmektedir. Bayraktarkatal ve Güray (2021), makam ve ezgi çekirdeği ile alakalı şu ifadeleri kullanmıştır: "Makamı ortaya çıkaran temel yapı, belirli bir merkez perde etrafındaki ses kümelerinin hiyerarşik ve işlevsel ilişkisi sonucu karakteristik ezgileri üretebilme yetisine sahip ezgi çekirdeklerinin oluşturduğu bir bütündür." Bu bağlamda Budak (2021), ezgi çekirdeği analizinde görsel temelli bir yaklaşımdan ziyade, işitsel bir yönteme odaklanılarak ezgi temelli bir yaklaşımın olduğunu ifade etmektedir. Kısaca bu yöntem, dinleme yoluyla ezginin dinleyiciyi yönlendirdiği hisse öncelik vermektedir.

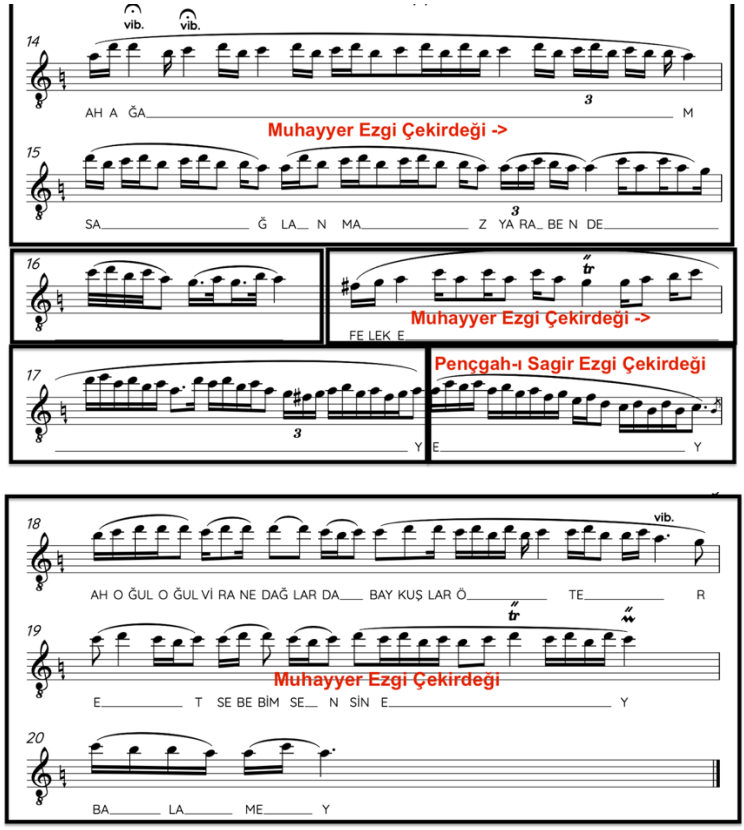
4.1. Elezber

Yara benden (Elezber) adlı eserin ses icrası bölümünde bulunan ezgi çekirdekleri Şekil 1.2'de görülmektedir. Elezberin söz kısmında "mâye, muhayyer, pençgah-ı sagir" ezgi çekirdekleri tespit edilmiştir. Ezgi çekirdeklerinin tespiti sırasında müzik cümlesinin hareketlendiği ve merkezleştiği kısımlar temel alınmıştır. Ayrıca perdelerin birbiriyle ilişkisinden de faydalanılmıştır.


O ĞUL YA RA BEN DE YA
RA BEN DE
GÜ LÜM YA R YA R
Maye Ezgi Çekirdeği
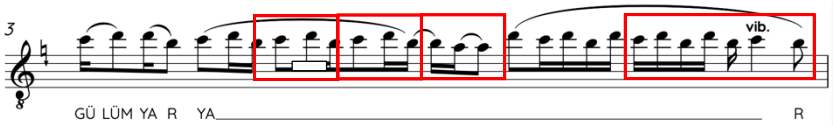

HE LE ZA LİM YA L VA RI N YA RA BE N DE
YA RA BEN DE
N GÜ LÜM YA R YA
R
Maye Ezgi Çekirdeği


O ĞUL Sİ NEM DE DA ĞU Hİ Ç RA
N Sİ NE M DE YA VRUM M... DA ĞU HİÇ
RA N
Maye Ezgi Çekirdeği
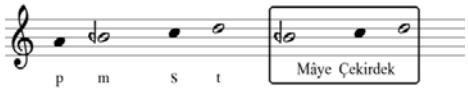


Şekil 1.2. Elezber Ezgi Çekirdekleri

Eserin ilk on iki ölçüsünde "mâye" ezgi çekirdeği bulunmaktadır. Elezberin kendine has kalıp ezgilerle oluşan bir yerel makam olması, cümlelerin birbirine benzer motiflerden ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu sebeple, mâye ezgi çekirdeğini ifade eden müzik cümleleri üst üste görülmektedir. Şekil 1.3'te bu ezgi çekirdeğini ifade eden bazı kısımlar gösterilmiştir. Şekil 1.4'te ise mâye çekirdek yapısı bulunmaktadır.
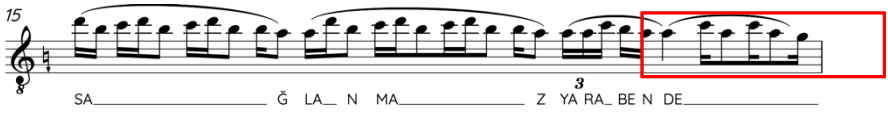


Şekil 1.3. Elezber müzik cümlesinde mâye ezgi çekirdeğini gösteren kısımlar.
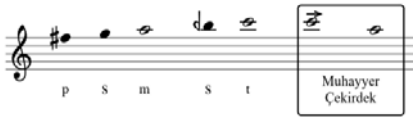


Şekil 1.4. Mâye çekirdek yapısı.

Eserin on dördüncü ve devamındaki ölçülerinde "muhayyer" ezgi çekirdeği görülmektedir. Elezber, bu kısımda muhayyer perdesine hareketlenme eğilimi gösteren müzik cümleleri oluşturmaktadır. Özellikle tiz çargâh ve muhayyer perdesindeki ilişki, muhayyer ezgi çekirdeğini ön plana çıkarmaktadır. Şekil 1.5'te muhayyer ezgi çekirdeğini gösteren kısımlar gösterilmiştir. Şekil 1.6'da ise, muhayyer çekirdek yapısı bulunmaktadır.
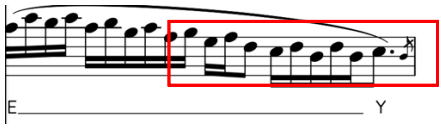


Şekil 1.5. Elezber müzik cümlesinde muhayyer ezgi çekirdeğini gösteren kısımlar.
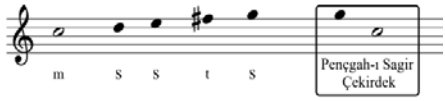


Şekil 1.6. Muhayyer çekirdek yapısı.

Eserin bitişine yakın kısımda muhayyer perdesinden hareketlenerek inici seyirde çargâh perdesinde kalınmış ve "pençgah-ı sagir" ezgi çekirdeği oluşmuştur (Şekil 1.7). Bu ezgi çekirdeğinin oluşması, gerdaniye-çargâh perdesi arasındaki

ilişkiden kaynaklanmaktadır. Şekil 1.8'de ise, pençgah-ı sagir çekirdek yapısı bulunmaktadır.



Şekil 1. 7. Elezber müzik cümlesinde pençgah-ı sagir ezgi çekirdeğini gösteren kısımlar.



Şekil 1. 8. Pençgah-ı sagir çekirdek yapısı.

Kısaca Elezber makamı, dügah perdesinden ziyade muhayyer perdesi etrafında şekil alan bir yapıda olması sebebiyle kendine has bir icra ve buna bağlı makamsal özellik göstermektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, ezgi odaklı makam tariflerinin halk müziği yerel makamlarının oluşumu ile yakınlık taşıdığı fikrine odaklanmıştır.

Çalışmada, Harput yerel makamlarının kalıp ezgi odağında şekillenmesinden hareketle, "kalıp ezgi-ezgi çekirdeği" arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu bağlamda makamsal analiz, ezgi çekirdeğinde yer alan perdelerin makamın kişiliğini belirten görevlerini işitsel odaklı yöntemle belirtmeyi temel almaktadır.

Nitekim, Harput yerel makamlarının oluşumu, "makam" tariflerinde yer alan "kalıp ezgi" kavramı ile örtüşmekte olup, bu durum "ezgi çekirdeği" yaklaşımının Harput makam müziğini analiz etmek için etkili bir yöntem olduğunu göstermektedir. Özellikle, makamın yalnızca bir "dizi" veya "tonik" üzerinden

tanımlanması, Harput gibi geniş formda eserlerin seslendirildiği bir müzik geleneği için yeterli bir açıklama sunmamaktadır. Bu bağlamda, bölge müziğinde yer alan yapısal unsurların en küçük ezgisel birimlerden en büyük formlara kadar kapsamlı bir şekilde incelenmesi, makamın özgün ve çok boyutlu yapısını ortaya koymada daha bütüncül bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

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

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

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

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray C. (2021). Makamın Yapı Taşı. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası, M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.) (1. Baskı) içinde (ss. 989-1028). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

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

Budak, M. A. (2021). Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa Kentli Makamsal Müzik Geleneklerine Tarihsel ve Analitik Bir Bakış (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Budak, M. A. (2024). Yayımlanmamış Ders Notları

Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ekici, S. (2009). Elazığ Harput Müziği (1. Baskı). Ankara: Akçağ Basım Yayın.

Gadamer, H. G. (2017). Güzelin Güncelliği. Konya: Çizgi Yayınları.

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

Kaçar G. (2021). Taksim İcraları Üzerinden Makam Dünyasını Anlamak. Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası, M. S. Tokaç ve C. Güray (Ed.) (1. Baskı) içinde (ss. 617-658). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

Kazazoğlu, İ. (2009). Harput Yöresine Ait Eserlerin Müzikal Analizi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi. Erciyes.

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

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

Özbek, M. (2014). Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terim Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri (Doktora Tezi). Erişim: http://hdl.handle.net/11527/17355

Öztürk, O. M. (2022). Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Sunguroğlu, İ. (1961) Harput Yollarında (C. 3.). İstanbul: Elâzığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Şenel, Süleyman (1997), "Türk Halk Müziğinde "Beste", "Makam" ve "Ayak" Terimleri Hakkında", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği,

Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1872, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi:55, s.372, Ankara.

Şenel, S. (2007). Kastamonu'da Aşık Fasılları (C.1.). İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel Dairesi Yayını Düzey Matbaacılık.

Turhan, S. ve Taşbilek Ş. (2009). Elâzığ-Harput Havaları. Elâzığ: Elâzığ Belediyesi Kültür Yayınları.

Yılmaz, N. (2022). Harput Müzik Kültüründe Yerel İsimlendirmeye Sahip Makamların İncelenmesi (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

GÜZEL SANAT KONULARI

yaz
yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com