

100

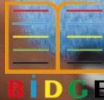
TÜRKİYE CUMHURİYETİNİN YÜZÜNCÜ YILI

Türk-Batı Müziği

Araştırmaları ile Multidisipliner Müzik Araştırmaları I

Editör

ERHAN ZETEROĞLU



BİDGE Yayınları

Türk-Batı Müziği Araştırmaları ile Multidisipliner Müzik
Araştırmaları I

Editörler: Doç. Dr. Erhan ZETEROĞLU

ISBN: 978-625-372-228-9

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.06.2024

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

Müzik bilimine yönelik günümüzde birçok araştırma yapılmaktadır. Bu alana yönelik yapılan araştırmalar, giderek daha kapsamlı olmaktadır. Bunun nedeni ise, müziğin birçok alanla ilişkili olması ve multidisipliner çalışmalara uygun bir bilim olmasından kaynaklıdır. Günümüzde müzik araştırmaları; Fizik, Matematik, Mimarlık, Eğitim ve Sosyoloji gibi birçok bilimle ilişkili olarak yapılmaktadır. Son zamanlarda Yapay Zekâ kullanımı ile gerçekleşen araştırmalar, müzik araştırmalarına ayrı bir değer katmıştır. Yapay Zekânın kullanımı ile müzik eserlerinde keşfedilmesi zor olan özellikler ortaya çıkmıştır. Bu sayede yüzlerce eserin özelliklerini çok kısa bir sürede tespit etmek mümkün olmuştur.

Ülkemizdeki müziği Türk ve Batı müziği olarak iki başlıkta inceleyebiliriz. Batı müziği yerine bazı yerlerde genel müzik ya da evrensel müzik olarak adlandırıldığını görmekte mümkündür. Türk müziği ise, geleneksel Türk müziği ve Türk halk müziğini kapsamaktadır. Türk müziğinin bu iki müzik türünde kullanılan ses sistemi farklı olsa da ikisinin, Türk müziği olarak adlandırılması gerekir. İkisi de Türk müziğinin birer parçasıdır. Yapılan araştırmalar, geleneksel Türk müziği ya da Türk halk müziği araştırmaları da olsa, genel olarak bu araştırmalara Türk müziği araştırmaları demek gerekir. Bu bilgiyle araştırmaların adlandırılmasına yönelik oluşacak karışıklık engellenmiş olacaktır.

Türk müziği araştırmaları son zamanlarda hız kazanmış, üniversitelerde ilgili bölümlerin açılıp, lisansüstü eğitimlerin de verilmesiyle git gide çoğalmıştır. Batı müziği alanında eksik olan bilgiler, günümüz araştırmacıları tarafından yapılan değerli

araştırmalarla doldurulmaya çalışılmaktadır. Türk müziği çalışmalarında ise Türk halk müziğine yönelik araştırmalar dikkat çekici bir şekilde önem kazanmıştır. Geleneksel Türk müziğine yönelik araştırmaların yüzyıllardır yapılıyor olması sebebiyle, Türk halk müziği araştırmalarına günümüzde çok ihtiyaç duyulmaktadır. XX. yüzyılın başlarında yapılan derleme çalışmalarıyla ortaya çıkarılan yöresel müzikler ve bu müziklerin özelliklerinin araştırılması, değerli çalışmaların doğmasına vesile olmuştur. Gerek Türk müziği, gerekse de Batı müziğine yönelik araştırmaların müzik bilimine önemli katkıları olmuştur ve hl olmaktadır. Bu çalışmaların devam etmesi ve değerli çalışmaların devam etmesi dileğiyle...

Editör

Doç. Dr. Erhan ZETEROğLU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	3
İÇİNDEKİLER	5
Niyazi Sayın'ın İcra Özelliklerinin Melodik Aralık Bakımından İncelenmesi	6
Erhan ZETEROĞLU	6
Nihat Ozan KÖROĞLU	6
Elazığ-Harput Müziğinde Hoyratların ve Mayaların Yapısı	25
Erkam CÖMERT	25
Rönesans'ta Müzik	63
İpek AKANAY	63

BÖLÜM I

Niyazi Sayın'ın İcra Özelliklerinin Melodik Aralık Bakımından İncelenmesi

Erhan ZETEROĞLU¹
Nihat Ozan KÖROĞLU²

Giriş

Klasik Türk müziğinde icra; ses ve sazın kendi bilgi, ustalık ve tavrını yansıttığı bir özellik olarak nitelendirilebilir. Öyle ki her icracı gerek ses gerekse sazı ile sahip olduğu bu özellikleri dinleyiciye aktarmak, dinleyicide farkındalık oluşturmak ve diğer icracılar arasında ön plana çıkmak ister. İcracıların tavırları ve icra

¹ Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü.

² Doç. Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü.

özellikleri hakkında icralarından elde edilen bilgiler doğrultusunda fikir sahibi olunabilmektedir. İcralarından elde edilen bilgiler çoğu zaman uzmanların, bu icraları inceleyip analiz etmesi sonucunda ortaya konulmaktadır. Bu da geleneksel ve hesaplamalı gibi yöntemlerle yapılabilmektedir. Bu yöntemler arasından yaygın olarak kullanılanlardan biri de icraların basılı nota üzerinde, geleneksel yöntemlerle analiz edilmesidir. Bu analizler, teknolojinin de ilerlemesi ile farklı yöntemlerle de yapılmaya başlanmıştır. “Araştırmacılar, yöneldikleri müzik alanlarında giderek daha geniş bilgiye, daha derin konulara girmeye çalışmışlardır. Bu durum teknolojinin de hızla gelişmesiyle birlikte araştırmacıları teknoloji destekli çalışmalara yöneltmiştir. Böylece araştırmacıların kapsamı daha geniş olmaya başlamıştır” (Zeteroğlu, 2023, s.1). Teknoloji kullanılarak yapılan analizler sonucunda, geleneksel yöntemlerle yapılan analizlerde insan faktöründen kaynaklı hata ya da eksik analiz etme ihtimali de en az düzeye indirilmiştir. Ayrıca teknoloji kullanımı sayesinde analizi yapılan icralarda çoğu zaman gözden kaçan özellikler de ortaya çıkmaktadır.

Klasik Türk müziğinde icra ve tavır özellikleriyle birçok icracı bulunmaktadır. Bu icracılardan biri de ney sazını sadece bir eşlik sazı olmaktan çıkaran ve bu saza yeni bir kimlik kazandıran Niyazi Sayın’dır. Bu nedenle araştırmada, Niyazi Sayın’ın icra ve tavır özellikleri teknolojinin sağlamış olduğu imkanlar kullanılarak incelenmiştir. XX. yüzyılın en önemli icracılarından biri olan ve birçok kaynakta ve araştırmada ney icracılığından övgüyle bahsedilen Niyazi Sayın hakkında Ahmet Şahin Ak (2018, s.474): “XX. yüzyılın yetiştirdiği en kudretli neyzenlerdendir. Bu sahada yeni bir üslup, sağlam bir pozisyon ve icra tekniği geliştirmiştir.

Birkaç eser bestelemekle birlikte onu bir bestekâr olarak değil icrakâr olarak düşünmelidir” diye tespitte bulunmuştur. İcrakârlığının yanında hocalığıyla da ünlüdür. Bu alanda birçok öğrenci yetiştirmiştir. “Niyazi Sayın; Türkiye’de “Ney” denilince akla ilk gelen sanatçılardan olmakla beraber ney sazına çok önemli hizmetlerde bulunmuş, kendine has tavrı olan ve birçok öğrenci yetiştirmiş bir sanatçıdır.” (Turabi ve Öztürk, 2021, s.627). Sayın’ın ney icrasına yönelik bir sistem geliştirdiği de söylenmektedir. “Niyazi Sayın bir sistem geliştirmiş ve bu sisteme perde pozisyonları da ekleyerek mücennep bölgesinin icrasını kolaylaştırmıştır.” (Tan, 2015, s.811).

Niyazi Sayın ve Ney İcrakarlığı

Niyazi Sayın ney icracısı olarak ünlenmiş ve ona ayrı bir anlam katmıştır. Bestekârlığıyla da tanınmış olmasına rağmen, neyzenliği ön plandadır. Kendisi gibi ünlü ve usta sazendelerle çalışmıştır. 2009 Yılı Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü, Necdet Yaşar ile kendisine verilmiştir.

Sayın hakkında birçok kaynakta övgüyle bahsedilmektedir. “Perdeleri büyük bir titizlikle kullanması, nefes hakimiyeti ve benzersiz legatosuyla, müzik tarihinde seçkin bir yer edinen neyzen Niyazi Sayın, ney açarken 26’lı birim sistemine ilaveten kullandığı kaydırma sistemi ile de gelecek kuşaklara örnek bir liderlik ve ekol sergilemektedir.”(https://www.neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/niyazi_sayin_ney_zen.pdf). Bir başka kaynakta: “Özellikle Niyazi Sayın, tıpkı Cemil Bey’in yaptığı gibi klasik tavrın dışına çıkarak yeni bir tavır inşa edebilmiştir.” (Baloğlu, 2017, s.147). Cem Behar (2008, s.121) ise Sayın’ın tavrına yönelik şöyle bir yazısı vardır: “...Yirminci yüzyılın ikinci yarısına damgasını vuran ve

günümüz Türk ney tavrına egemen olan, Aziz Dede, Emin Dede, Halil Dikmen ve Niyazi Sayın'ın oluşturduğu bir tavırdan bahsetmiştir.”

Yöntem

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden yapılandırılmış görüşme kullanılmıştır. Karahasanoğlu ve Yavuz (2015, s.17), yapılandırılmış görüşmeleri şöyle açıklamışlardır: “Yapılandırılmış görüşmelerde en temel amaç hipotezi oluşturacak ya da kanıtlayacak veriyi elde etmek için önceden planlanmış sorularla ve güzergahla kişilere başvurmadır.”

jSymbolic yazılımındaki öznitelikler (McKay, Cumming & Fujinaga, 2018, s.350) arasından tek sesliliğe uygun olanlar daha önce bir araştırmada (Zeteroğlu, 2023, s.31) kullanılmıştır. Aynı şekilde bu araştırmada da bu öznitelikler, 3 başlık altında sıralanmış ve 4 farklı uzmandan etütler örnekleminde kullanımına yönelik yapılandırılmış görüşme ile görüş alınmıştır. Bu 3 başlık Perde Öznitelikleri, Melodik Aralık Öznitelikleri ve Ritim Öznitelikleridir. Uzmanlara Niyazi Sayın'ın icra özelliklerinin, yazılan etütlerin hangi öznitelikleri ile tespit edilmesinin uygun olacağı sorulmuştur. Uzmanlardan elde edilen görüşler sonucunda, jSymbolic yazılımının Melodik Aralık Özniteliklerinin kullanılmasına karar verilmiştir. Bu özniteliklerden elde edilen bilgiler, Niyazi Sayın'ın icra özellikleri hakkında bilgi vermesi için özniteliklere yönelik bilgiler veren OneR, J48, RandomTree, REPTree, JRip ve PART algoritmaları, sınıflandırma yapmak üzere çalıştırılmıştır. Sınıflandırma yapması için 39 alıştırma arasından rastgele seçilen 19 alıştırma bir sınıf, diğer 20 alıştırma ise başka bir sınıf olarak algoritmaların tahminine sunulmuştur. Bunun yapılmasının nedeni, etütler hangi sınıfa dahil

olurlarsa olsunlar, geneli hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlayacaktır. Bu da araştırmanın amacı doğrultusundadır. Algoritmalarından elde edilen sonuçlar istatistiksel ve müzikal olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma amacı ve Sayın'ın icra özelliklerinin tespit edilmesi bakımından müzikal sonuçlar daha ön plandadır.

Niyazi Sayın'ın icra özelliklerinin tespiti için Köroğlu'nun (2018), "Niyazi Sayın tavrını kazandırmaya yönelik ney alıştırmaları ve etütleri" adlı kitabındaki etütlerden yararlanılmıştır. Bu etütler, Sayın'ın eserlerindeki icra özelliklerinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Ayrıca bahsi geçen kitabın yazarı Sayın'ın öğrencisi olup, icracılığından istifade etmiştir.

Bulgular

Bu bölümde, araştırma kapsamında kullanılan algoritmalarından yola çıkarak elde edilen veriler ortaya konulmuş ve yorumlanmıştır. Niyazi Sayın'ın tavrına yönelik anlamlı sonuçlar veren algoritmalar arasında OneR, J48, REPTree, RandomTree, JRip ve PART algoritmaları kullanılmıştır.

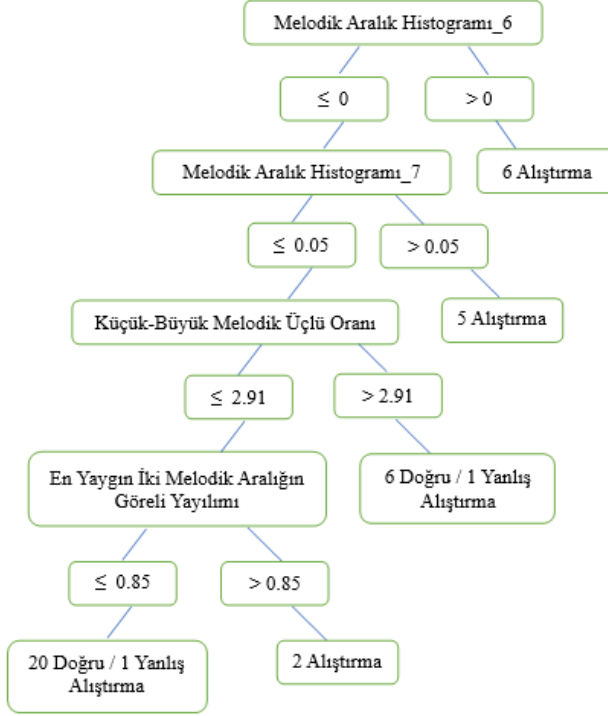
1. OneR Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

OneR algoritmasının, Sayın'ın etütlerinden elde ettiği en önemli öznelik *Melodik perde çeşitliliği* özneliğidir. Bu öznelik, bir notanın tekrar seslendirilmesinden önce icra edilen ortalama nota sayısını hesaplamaktadır. Bu özneliğin en önemli öznelik olarak algoritma tarafından belirlenmesi, örneklemden tüm notaların etütlerden oluşturulduğu göz önünde bulundurulunca, beklenen bir durumdur. Algoritma, bu öznelik çıkarılarak tekrar sınıflandırma yapması için çalıştırılmıştır. Bu durumda ise, en önemli öznelik

olarak *Ortalama melodik aralık* özneliği bulunmuştur. Bu öznelik, etütlerdeki melodik aralıkların her birinde yer alan aralıkların aritmetik ortalamasını (yarım ses türünden) vermektedir. Bu öznelik ile kullanıldığı tespit edilen melodik aralık ortalaması 2 ve 8 yarım ses aralığından oluşmaktadır. Bunlar da *Büyük ikili* ve *Küçük altılı* aralıklarına karşılık gelmektedir. Etütlerdeki seslerin MIDI dosyası olmasından ve Klasik Türk müziği notalarını en yakın Tampere sisteme göre sonuçlandırmasından dolayı, algoritma çıktılarından *Büyük ikili* aralığı *Büyük mücenneb (8 Koma)* ya da *Tanini (9 Koma)* aralıklarından birisidir. Bu melodik aralıklar, 39 etüdün 21'inde kullanılmış olan melodik aralık ortalamasıdır. Bu bilgiyle Sayın'ın bu aralıkları icralarının çoğunda kullandığı tespit edilmiştir.

2. J48 Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

J48 algoritması, sınıflandırmasını bir karar ağacı oluşturarak yapmaktadır. Bu karar ağacının en başında yer alan ve en önemli öznelik olarak gördüğü öznelik üzerinden sınıflandırma yapmaktadır. Bu algoritmanın 39 etüt arasından doğru sınıflandırdığı alıştırma sayısı 25'tir. Başarı oranı ise, % 64'tür.



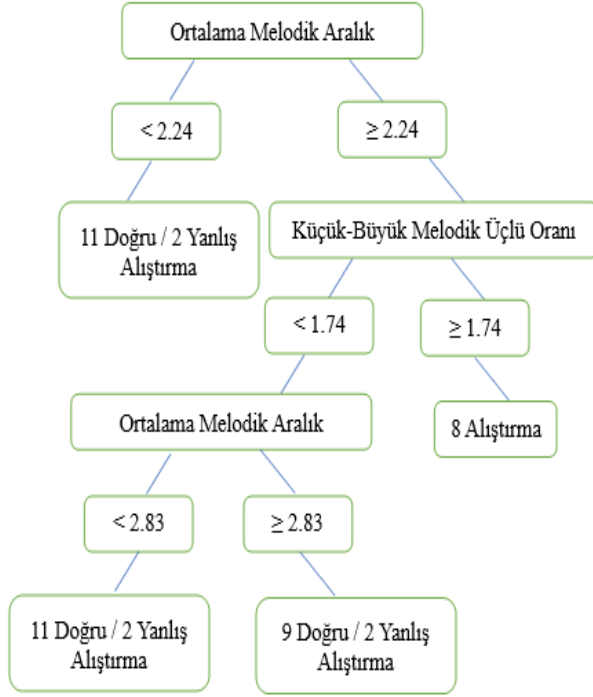
Şekil 1. J48 Algoritmasının Etütlerin Sınıflandırmasına Yönelik Oluşturduğu Karar Ağacı

Etütlerden elde ettiği verilere göre algoritmanın oluşturduğu karar ağacı Şekil 1’de yer almaktadır. Bu algoritmanın en önemli gördüğü öznitelik *Melodik aralık histogramı_6* öz niteliğidir. Burada bahsi geçen histogram terimi, histogram grafiğidir. Histogramın oluşturduğu dikdörtgen sütunlardan ise “silo” olarak bahsedilmiştir. Bu histogramın oluşturduğu her bir silo, bir melodik aralığa karşılık gelmektedir. Bu öz niteliğin yanında bulunan 6 sayısı, 6 yarım ses aralıktan oluşan *Triton (Artık dördlü-Eksik beşli)* aralığına karşılık gelmektedir. Bu aralığın kullanım sayısının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranını göstermektedir.

Bu oranın 0'dan büyük olduğu 6 etüt bulunmaktadır. Algoritma, bu oranın 0'dan küçük ya da eşit olduğunu tespit ettiği etütlerin *Melodik aralık histogramı_7* özneliğine bakmıştır. Bu öznelik ise, 7 yarım ses olan *Tam beşli* aralığını göstermektedir. *Tam beşli* aralığı kullanım sayısının, diğer aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.05'ten büyük olduğu 5 etüt tespit edilmiştir. Algoritma bu orandan daha küçük ya da eşit olan etütlerin *Küçük-büyük melodik üçlü oranı* özneliğine bakmıştır. Bu öznelik, küçük ve büyük melodik üçlü aralıkların birbirlerine olan oranını vermektedir. Bu oranın 2.91'den büyük olduğu 6 etüdü doğru, 1 etüdü ise yanlış sınıflandırmıştır. Algoritma, bu orandan küçük ya da eşit olan etütlerin *En yaygın iki melodik aralığın göreceli yayılımı* özneliğine bakmıştır. Bu öznelik, alıştırmalardaki ikinci en yaygın melodik aralığın göreceli frekansının, ilk en yaygın melodik aralığın göreceli frekansına bölümünü vermektedir. Bu bölüm sonucunda elde edilen sayının 0.85'ten büyük olduğu 2 etüt, küçük ya da eşit olduğu 20 doğru, 1 yanlış sınıflandırılan etüt bulunmuştur.

3. REPTree Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

Bu algoritma, 39 etüt arasından 21 etüdü doğru, 18 etüdü ise yanlış sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırma sonucundan elde ettiği başarı oranı ise %53,85'tir. Algoritmanın oluşturduğu karar ağacı Şekil 2'de yer almaktadır.



Şekil 2. REPTree Algoritmasının Etütlerin Sınıflandırmasına Yönelik Oluşturduğu Karar Ağacı

Bu algoritma etütleri sınıflandırmada en önemli öznitelik olarak *Ortalama melodik aralık* özneliğini seçmiştir. Bu öznitelik üzerinden oluşturduğu karar ağacı ile etütleri sınıflandırmıştır. Bu öznitelik, etütlerdeki melodik aralıkların aritmetik ortalaması 2.24'ten küçük olan 11 etüdü doğru, 2 etüdü ise yanlış sınıflandırmıştır. Bu sayı yaklaşık 2 yarım sesin oluşturduğu *Büyük ikili* aralığına karşılık gelmektedir. Etütlerde kullanılan melodik aralığın ortalamasının *Büyük ikili* aralığı kadar olduğu bulunmuştur. Etütlerin arasında melodik aralıkların aritmetik ortalaması 2.24'ten büyük ya da eşit olanların *Küçük-büyük melodik üçlü oranı*

özniteliğine bakılmıştır. Bu oranın 1.74'ten büyük ya da eşit olduğu 8 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu orandan küçük olan etütlerin tekrar *Ortalama melodik aralık* özniteliğine bakmıştır. Bu özniteliğin belirlediği aritmetik ortalama 2.83'ten büyük ya da eşit olduğu 9 etüdü doğru, 2 etüdü ise yanlış; küçük olduğu 11 etüdü doğru, 2 etüdü ise yanlış sınıflandırmıştır.

4. RandomTree Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

Bu algoritmanın 39 etüt arasından doğru sınıflandırdığı etüt sayısı 22'dir. Bu sınıflandırmadaki başarı oranı ise % 56.5'tir. Bu sınıflandırmada karar ağacını oluşturmak üzere en fazla özniteliği bu algoritma kullanmıştır.



Şekil 3. RandomTree Algoritmasının Etütlerin Sınıflandırmasına Yönelik Oluşturduğu Karar Ağacı

Şekil 3'te görüldüğü gibi bu algoritmanın etütlere yönelik oluşturduğu karar ağacında birçok öznelilik ortaya çıkmıştır.

Algoritma, *En yaygın iki melodik aralığın göreceli yayılımı* özniteliğinden yola çıkarak karar ağacını oluşturmuştur. Bu öznitelikte, ikinci en yaygın melodik aralığın göreceli frekansının, ilk en yaygın melodik aralığın göreceli frekansına bölüm sonucunun 0.85'ten büyük ya da eşit olduğu 7 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu sonuçtan küçük olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_16* özniteliğine bakmıştır. Bu özniteliğin adında yer alan 16 sayısı, 16 yarım sese karşılık gelen *Büyük onlu* (Örn. 4. oktav Do ile 5. oktav Mi) aralığını göstermektedir. Bu aralığın kullanım sayısının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.02'den büyük ya da eşit olduğu 1 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu orandan küçük olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_7* özniteliğine bakmıştır. Yine buradaki 7 rakamı yarım ses sayısını vermektedir. 7 yarım ses aralığın oluşturduğu tam beşli aralığı kullanım sayısının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.07'den büyük ya da eşit olduğu 3 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu orandan küçük olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_0* özniteliğine bakmıştır. Bu öznitelik, melodik aralığın olmadığı yani aynı sesi veren notaların kullanımını göstermektedir. Bu özniteliğin kullanımının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.01'den küçük olduğu 2 etüt tespit edilmiştir. Bu orandan büyük ya da eşit olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_5* özniteliğine bakıldığında, 5 yarım sese karşılık gelen *Tam dördü* aralığı kullanımının, diğer aralıkların kullanımına olan oranının 0.09'dan büyük ya da eşit olduğu 2 alıştırmaya bulunmuştur. Algoritma, bu orandan küçük olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_12* özniteliğine bakmıştır. Bu aralık ise, bir oktavı göstermektedir. Oktav kullanımının, diğer

aralıkların kullanımına olan oranı 0'dan büyük ya da eşit olan 4 etüt bulunmuştur. Algoritma bu oranın 0'dan küçük olduğu etütlerin *Tekrarlanan notalar* özneliğine bakmıştır. Tekrarlanan notalar özneliği, tekrar eden notalara karşılık gelen melodik aralıkların yüzdesini vermektedir. Bu yüzdeliğin 0.02'den küçük olduğu etütlerin *Küçük-büyük melodik üçlü oranı* özneliğine bakıldığında küçük ve büyük melodik aralıkların birbirlerine olan oranının 0.28'den küçük olduğu 1 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu orandan büyük ya da eşit olduğu etütlerin *Melodik aralık histogramı_7* özneliğine bakmıştır. 7 yarım ses aralığın oluşturduğu *Tam beşli* aralığı kullanım sayısının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.03'ten küçük olduğu 1 etüt mevcuttur. Bu orandan büyük ya da eşit olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_9* özneliğine bakmıştır. 9 yarım ses aralığın oluşturduğu *Büyük altılı* aralığı kullanım sayısının, diğer melodik aralıkların kullanım sayısına olan yüzdelik oranının 0.01'den küçük olduğu 1 etüt tespit edilmiştir. Bu orandan büyük ya da eşit olan yine 1 etüt bulunmuştur.

Algoritma, tekrar eden notalara karşılık gelen melodik aralıkların yüzdesi 0.02'den büyük ya da eşit olan etütlerin *Melodik aralık histogramı_5* özneliğine bakmıştır. 5 yarım sese karşılık gelen *Tam dördü* aralığı kullanımının, diğer aralıkların kullanımına olan oranının 0.02'den büyük ya da eşit olduğu 8 etüt mevcuttur. Algoritma, bu orandan küçük olan etütlerin *Ortalama melodik aralık* özneliğine bakmıştır. Bu öznelik ile kullanıldığı tespit edilen *Melodik aralık ortalaması* 1.63'tür. Bu ortalama, yarım ses cinsinden elde etmeye yönelik yuvarlandığında 2 yarım ses ortaya çıkmaktadır. Etütlerde kullanılan melodik aralığın ortalamasının

Büyük ikili aralığı olduğu bulunmuştur. Bu sonuç REPTree algoritmasında da elde edilen sonuçlar arasındadır. Ortalama melodik aralığın 1.63'ten küçük olduğu 1 etüt bulunmuştur. Algoritma, bu orandan büyük ya da eşit olan etütlerin *Melodik triton* özneliğine bakmıştır. Bu öznelik, *Artık dörtlü-Eksik beşli* aralıklarının oluşturduğu *Triton* adı verilen bu aralığın kullanımının yüzdesini vermektedir. Bu yüzdeliğin 0.01'den küçük olduğu 5 etüt, bu orandan büyük ya da eşit olduğu 2 etüt bulunmuştur.

Algoritma, etütlerin özelliklerini bulmak üzere oluşturduğu karar ağacında birçok özneliği takip etmiştir. Bu özneliklerden tespit edilen oranlarla başka öznelikler ya da etütler tespit edilmiştir. Şekil 3'te de görüldüğü gibi etütlere yönelik özellikler, birçok özneliğin belirli oranlardaki değerleri ile tespit edilmiştir.

5. JRip Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

JRip algoritması bir sınıfın tüm üyelerini kapsayan kurallar bularak, istisnalar içeren kurallar üzerinden öğrenme ile sınıflandırma yapmaktadır. Bunu tüm sınıflar için yapmaktadır. Kural bulma algoritmaları arasında bulunmaktadır. JRip algoritması tahmininde 18 eseri doğru sınıflandırmıştır. Elde ettiği başarı oranı ise, %46'dır. Bu algoritma *Melodik aralık histogramı_4* özneliğinin 0.175'ten büyük ya da eşit ve *Melodik aralık histogramı_5* özneliğinin 0.01'den büyük ya da eşit olan 8 etüt tespit etmiştir. *Küçük-büyük melodik üçlü oranı* 1.8'den büyük ya da eşit ve *En yaygın iki melodik aralığın göreceli yayılımı* özneliğinin 0.52'den büyük ya da eşit olan 10 etüdü doğru, 1 etüdü ise yanlış sınıflandırmıştır. Algoritma, *Melodik aralık histogramı_6* özneliğinin 0.02'den büyük ya da eşit olan 21 etüdü bu özellikte olduğunu bulmuştur.

6. PART Algoritmasından Elde Edilen Bulgular

Bu algoritma C4.5 karar ağacının yapraklarını, oluşturduğu planlanmış kural listesi üzerinden verileri eşleştirerek elde ettiği kural sınıfından meydana getirmektedir. PART algoritması 23 etüdü doğru sınıflandırarak % 59 oranında başarı sağlamıştır. *Melodik aralık histogramı_6* özniteliğinin 0'dan küçük ya da eşit, *Melodik aralık histogramı_7* özniteliğinin 0.05'ten küçük ya da eşit, *Küçük-Büyük Melodik Üçlü Oranı* özniteliğinin 2.9'dan küçük ya da eşit ve *En Yaygın İki Melodik Aralığın Göreli Yayılımı* özniteliği 0.85'ten küçük ya da eşit olan 39 etüdün 2 tanesini yanlış, diğerlerini ise doğru sınıflandırmıştır. Bu algoritma, Niyazi Sayın'ın icra özellikleri bağlamında oluşturulan etütler arasından diğer algoritmalara göre en fazla özelliği tespit eden olmuştur.

Sonuç

OneR algoritmasından elde edilen sonuca göre 39 etüdün 21'inde, yani etütlerin yarısından fazlasında *Büyük ikili* ve *Küçük altılı* aralığı kullandığı sonucuna varılmıştır. J48 algoritmasından elde edilen bulgular sonucunda 6 etütte, diğer aralıklara oranla *Triton* aralığının 0'dan daha fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu aralığın Sayın'ın icra özellikleri bağlamında oluşturulan etütlerde az da olsa 6 etüdünde kullanıldığı tespit edildiği anlamına gelmektedir. 5 etütte *Tam beşli* aralığının kullanım sayısının, diğer aralıklara oranla daha fazla kullanılmış olduğu görülmüştür. *Tam beşli* aralığı, güçlüsü 5.sesi olan (ör. La-Mi notaları) Hüseyini makamı gibi makamların kullanıldığını göstermiş olabilir. Bu algoritmadan elde edilen diğer sonuçlar istatistiksel olup müzikal bir anlam içermediği için sonuçlara dahil edilmemiştir. *Küçük-büyük melodik üçlü oranı* 2.91'den büyük olan 6 etüt tespit edilmiştir. Bu durum üçlü aralığın

etütlerde belirgin bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Küçük üçlü aralığı birçok makamda bulunmaktadır. Büyük üçlü aralığı ise Hicaz makamı gibi makamlarda bulunmaktadır.

REPTree algoritması, etütlerdeki melodik aralıkların aritmetik ortalamasını yaklaşık *Büyük ikili* aralığı olarak tespit etmiştir. Bu yolla 11 etüdü doğru sınıflandırmıştır. 9 etütte, *Ortalama melodik aralığın* yaklaşık 3 yarım sesten (*Küçük üçlü*) büyük aralıkları içerdiği bulunmuştur. Melodik aralıkların aritmetik ortalamasının 3 yarım sesten daha küçük aralıkları içerdiği 11 etüdün de olduğu bulunmuştur.

RandomTree algoritması 1 etütte *Büyük onlu* aralığı tespit etmiştir. 3 etütte *Tam beşli* aralığının kullanım sayısının, diğer aralıklara oranla daha fazla kullanıldığı bulunmuştur. 2 etütte diğer aralıklarla neredeyse aynı oranla nota tekrarı yapıldığı, yani aynı notanın çok kez tekrar ettiği anlaşılmıştır. 2 etütte *Tam dördü* aralığının kullanımının diğer aralıklara oranla daha fazla olduğu; 4 etütte de bir oktav aralığının diğer aralıklarla hemen hemen aynı sayıda kullanıldığı tespit edilmiştir. Algoritma tekrarlanan notalar ile *Küçük-büyük melodik üçlü* oranından 1 etüdü doğru sınıflandırmıştır. Yine *Tam beşli* aralığının diğer aralıklara olan oranıyla 1 etüdü; *Büyük altılı* aralığının hemen hemen diğer aralıklarla aynı olduğu birer etüdü tespit etmiştir. Tekrar eden notalar, *Tam dördü* aralığını içeren özniteliklerle 8 etüt bulunmuştur. *Büyük ikili* kullanımı ile 1 etüt; *Triton* aralığının neredeyse hiç kullanılmadığı 5 etüt, az görüldüğü ise 2 etüt tespit edilmiştir.

JRip algoritmasında 8 etüt *Büyük üçlü* ile *Tam dördü* aralığı kullanımının diğer aralıklara oranla daha ön planda olduğu

görülmüştür. 21 etütte ise önemli oranda 6 yarım ses olan *Triton* aralığı kullanılmadığı göze çarpmaktadır.

PART algoritması *Triton* aralığının kullanım oranı ile *Tam beşli* aralığının kullanım oranının diğer aralıklara olan oranı neredeyse 0'dır. Yani bu aralıklara pek rastlanmamıştır. Bunların yanı sıra *Küçük-büyük melodik üçlü oranı* ile *En yaygın iki melodik aralığın göreceli yayılımı* özneliliklerinden elde edilen istatistiksel veriler doğrultusunda 37 etüt doğru sınıflandırılmıştır.

Genel olarak PART, RandomTree ve JRip algoritmaları, *Triton* aralığının kullanılmadığı etütleri tespit edip; büyük oranda başarı sağlamışlardır. J48 algoritması 5 etütte, RandomTree algoritması ise 3 etütte *Tam beşli* aralığının kullanımının diğer aralıkların kullanım oranına göre daha fazla olduğunu tespit etmişlerdir. RandomTree algoritması 2 etütte ve daha sonra bazı özellikleri tespitinden itibaren tekrar bu aralığın kullanımına bakarak *Tam dördü* aralığının bu sefer 8 etütte; JRip algoritması ise *Büyük üçlü* ile birlikte etütlerde yer alan *Tam dördü* aralığı kullanımının diğer aralıklara oranla yine 8 etütte daha çok kullanıldığını bulmuşlardır. *Tam dördü* aralığı Uşşak makamı gibi güçlüsü makamın 4. sesi olan etütlerde dikkat çekici bir şekilde bulunmuş olabilir.

Kaynakça

Ak, A. Ş. (2018). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Baloğlu, B. Ş. (2017). Şimdiki Zamanda Geçmiş Kurmak: Tanburî Cemil Bey ve Niyazi Sayın Tarafından. *Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 10-12 Mayıs İstanbul, 147-158.

Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe*. (2. Baskı) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları: 7

Köroğlu, N. O. (2018). *Niyazi Sayın Tavrını Kazandırmaya Yönelik Ney Alıştırmaları ve Etütleri*. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Yayınları.

McKay, C., Cumming J. E. & Fujinaga, I. (2018). jSymbolic 2.2: Extracting Features from Symbolic Music for Use in Musicological and MIR Research. *Paper presented at the Proceeding of the 19th ISMIR Conference*, Paris.

Tan, A. (2015). Ney Açkısında Geleneksellik Tartışmaları ve Neyzen Niyazi Sayın Sistemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. Sayı 2 Cilt III. s. 804-812.

Turabi, A. H. (2021). Niyazi Sayın Ney Tavrındaki Perde Baskı Karakterlerinin Meşk Silsilesi Özelinde İncelenmesi (Niyazi Sayın, M. Sadreddin Özçimi ve Yasin Özçimi Örneği). *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (55). s. 621-651.

Zeteroğlu, E. (2023). Türk ve Batı Müziği Şarkı Formundaki Eserlerin Yapay Zekâ Destekli Karşılaştırmalı Müzikal Analiz

Modeli: Hacı Arif Bey ve Franz Schubert Örneği. *Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Burdur.

İnternet Kaynakları

Niyazi Sayın Özgeçmiş (05.05.2024,
https://www.neyzen.com/ozgecmisler/03_neyzenler/niyazi_sayin_ney_zen.pdf)

BÖLÜM II

Elazığ-Harpüt Müziğinde Hoyratların ve Mayaların Yapısı

Erkam CÖMERT³

Giriş

Kültür, kelime olarak Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre; **1.** “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü

2. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü” (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamlarına gelmektedir.

Tylor’a (2016) göre ise kültür; “insanoğlunun toplumun bir mensubu olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, töre, yasa, görenek ve diğer tüm yetenekler ile alışkanlıkların oluşturduğu karmaşık bir toplamdır”. Kültür, nesiller arası aktarılarak devam eder ve eğitim-

³ Dr., Bağımsız Araştırmacı, Elazığ/Türkiye, Orcid: 0000-0002-7076-1281, comerterkam@gmail.com

öğretim yoluyla yayılımını sürdürür. Sanat, kültürel aktarımın önemli bir unsuru olup müzik ise bu aktarımın önemli bir dalıdır. Müzik, bireyin ve toplumun beslenmesini sağlayarak yaşam ve kültür damarlarından birini oluşturur. Müzik kültürü ise bu damarın birey ve toplumla etkileşimini sağlayan kültürel bir öğedir, adeta kültürel bir kan veya kültürel özsuyudur. (Uçan, 1997).

Harput'ta birçok inanç ve etnik grup yaşamış ve Harput için Bizanslılar; Harpote, Araplar ise Hısn-ı Ziyad ve Hartabird, Osmanlı Devleti ise Hasan Ziyad ismini kullanılmıştır (Gaspak, 2015). Harput'ta kronolojik sıralamaya göre Hurriler, Hititler, Asurlar, Urartular, Medler, Persler, Sasaniler, Selefüksler, Romalılar, Müslüman Araplar ve Bizanslılar hâkim olmuşlardır. Harput'un Türklerin hâkimiyetine girişi Çubukoğulları ile 1085 yılında olmuştur. Daha sonra 1114 yılında Artuklular, 1234 yılında Selçuklular, 1243 yılında İlhanlılar, 1363 yılında Dulkadiroğulları, 1465 yılında Akkoyunlular, 1507 yılında Safeviler ve 1516 yılında Osmanlı hâkim olmuştur (Elazığ Valiliği, 1999).

Harput, Artukoğulları döneminde kültür, sanat, bilim ve ticaret alanında önemli bir merkez olmuştur. Bu dönemde Harput'ta birçok saray, hastane, çeşme, cami, mescit ve türbe inşa edilmiş ayrıca matematik, edebiyat, el sanatları ve müzik alanında da gelişmeler yaşanmıştır (Ekici, 2009). Harput halkı, ulaşım zorluğu ve coğrafi sebeplerden dolayı 1834-1920 yıllarında mezra olan günümüzdeki Elazığ'a taşınmıştır. 1867 yılında Mamurat'ül Aziz adı verilen şehrin ismi daha sonra Elaziz olarak değiştirilmiştir (Turhan & Taşbilek, 2009). 1937 yılında ise Atatürk'ün şehre gelişinde "azık" ili anlamındaki "Elazık" adı verilmiş ancak Bakanlar Kurulu Kararı ile 1937 yılında şehrin adı "Elazığ" olmuştur

(Ekici, 2009). Elazığ'ın bulunduğu ova, Harput'un mezrası olması sebebiyle Mezra-Mezire olarak adlandırılmaktadır. Elazığ, doğuda Bingöl, batıda Malatya, kuzeyde Tunceli, kuzeybatıda Erzincan ve güneyde Diyarbakır ile çevrili ve Doğu Anadolu Bölgesi'nin Yukarı Fırat havzasında bulunmaktadır (Elazığ İl Yıllığı, 1992).

Problem Durumu

Bu araştırmanın problem cümlesi şöyledir: “Elazığ-Harput müziğindeki hoyratların ve mayaların yapısı nasıldır?”

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile Elazığ-Harput müziğindeki uzun hava formlarından hoyratların ve mayaların yapısının ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu bağlamda yörede icra edilen hoyratların ve mayaların edebi ve müzikal yapıları incelenmiş olup şu alt problemlere cevaplar aranmıştır:

1. Elazığ-Harput yöresindeki maniler nelerdir?
2. Elazığ-Harput yöresindeki maniler kaç çeşittir?
3. Elazığ-Harput müziğinde hoyratların edebi ve müzikal yapıları nasıldır?
4. Elazığ-Harput müziğinde mayaların edebi ve müzikal yapıları nasıldır?

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Elazığ-Harput müziğindeki uzun hava türlerinden hoyratların ve mayaların edebi ve müzikal yapılarının ortaya konulması açısından önem arz etmektedir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Elazığ-Harpur müziğindeki uzun hava türlerinden hoyratların manilerle ilişkisi, hoyratların ve mayaların edebi ve müzikal yapıları ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu araştırma, nitel bir çalışma olup tarama araştırması niteliğindedir. Bu kapsamda literatür ve kaynak taraması yapılmış, Elazığ-Harpur müziğindeki hoyratlar ve mayalar tespit edilerek edebi ve müzikal yapıları incelenmiştir.

Elazığ-Harpur Müziğinde Hoyratlar ve Mayalar

Hoyratlar ve mayalardan önce Türk Halk Müziği formları açıklanacaktır. Türk Halk Müziği form yapısı itibariyle ikiye ayrılmaktadır. Bunlar:

a. Kırık Havalar: Belirgin ölçüleri ve usulleri olan ezgilerdir. Geleneksel söyleyiş kalıplarına bağlı olup ritim özelliği göstererek icra edilen bir form olan kırık havalar, aynı zamanda oyun havalarını da içerir.

b. Uzun Havalar: Serbest tartımlı ve usulsüz ezgilere sahip olan uzun havalar, geleneksel söyleyiş kalıplarına göre ritim özelliği göstermeyen bir formda icra edilir. “Uzun hava” terimi, farklı yörelerde icra edilen uzun hava türlerinin genel adıdır. Örnek olarak hoyrat, maya, divan, bozlak, barak ve gurbet havaları gösterilebilir. (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler>).

1. Hoyrat

Hoyrat, kelime anlamı olarak kaba, kırıcı ve hırpalayıcı anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). Hoyrat kelimesi yerine bazı yörelerde, horyat, koyrat veya koryat kullanılmaktadır. “*Hoyrat, cinaslı mani biçimindeki şiirler; bunlara ilişkin müziklerin oluşturduğu bütün*” (Özbek, 1998). Emnalar (1998), hoyratın nereden geldiğinin tam olarak bilinmediğini ancak özellikle Kerkük’te buna ilişkin birçok düşünce olduğunu belirtmiştir. Bunlardan birincisi; hoyrat kelimesinin aslının kuru-yad sözünden gelen koryad olduğudur. Bir diğer düşünce cömert anlamındaki yâd (hatıra, anı) sözcüğünden gelerek avarenin anısı anlamı taşımaktadır. Bir başka fikir ise; Kerkük’ün bir semti olan Korya’dan geldiğidir.

1.1. Hoyratların Edebi Yapısı

Hoyrat, Halk şiirlerinden maninin bir türü olarak cinaslı mani ve kesik mani isimleriyle geleneksel halk edebiyatımızda yer almaktadır. Hoyratlarda dize sayısı ve kafiye sistemi değişiklik göstermektedir. Hoyrat, 7 heceli dizelerden oluşmakla birlikte ilk dize kesiktir ve kafiye sözünü belirler. Hoyratın en önemli özelliklerinden biri cinaslı kafiye ile yazılmış olmasıdır. Ancak cinassız olanlarına az da olsa rastlanmaktadır. Cinas; yazılışları aynı olan yani eşsesli kelimelerin anlamca farklı bir biçimde kullanılmasından meydana gelmektedir. Bu şekildeki kullanım şiire güzellik ve anlam zenginliği katar (Bayraktar, 2013). Hoyratlarda “baba bugün, ah hele zalım, ah balam, azizim, mine boylum, gülüm, gözüm, ağam ağam” gibi katma sözcükler kullanılmaktadır (Küçükçelesi, 2002). Hoyratlarda çoğunlukla sevgi ve sevgili konuları işlenmektedir (Ekici, 2009). Ayrıca yiğitlik, mertlik, özlem, yas ve gurbet konuları işlenen hoyratlar da bulunmaktadır (Abacı,

2013). Memişoğlu (1995), Elazığ-Harpur y6resindeki manilerin genellikle kadınların 6r6n6 olduğunu belirtmiştir. Bu durumu ise ř6yle açıklamıştır: “*Mani d6zen, t6rk6 yakan bilhassa kadınlardır. Bunlarda çok ince buluş ve çok uygun s6yleyiş kabiliyeti vardır. Meclislerinde bulunduğum için buluş ve s6yleyişlerindeki titizliklerine hayret etmekten kendimi alamadım*”.

1.1.1. Mani

Kelime anlamı olarak mani; çoğunlukla birinci, ikinci ve d6rd6nc6 dizeleri kafiyeli olan ve genellikle 7’li hece 6l6s6yle s6ylenen halk şiiridir (<https://sozluk.gov.tr/>). Halk şiirindeki en k66k nazım biçimlerinden olan mani, 7 hecelidir ve 4 dizeden oluşmaktadır. Birinci, ikinci ve d6rd6nc6 dizeler kafiyeli, 66nc6 dize ise serbesttir. Manilerin kafiye d6zeni şu şekildedir: a a x a. Ancak birinci ve 66nc6 dizeleri serbest, ikinci ve d6rd6nc6 dizeleri kafiyeli olan maniler de bulunmaktadır (Dilçin, 1983). Manilerin 6zellikleri şunlardır:

1. Çoğunlukla tek d6rtl6kten oluşurlar. Ancak 4 mısradan fazla olanlarına da rastlamak m6mk6nd6r.

2. Genellikle 7’li hece 6l6s6yle s6ylenmektedir. Ancak 7 heceden fazla olanları da vardır.

3. “aaxa” biçiminde kafiye şeması vardır.

4. İlk iki dizesi doldurma dize şeklinde olup asıl s6ylenmek istenen için hazırlık yapılır. Asıl s6ylenmek istenenler 66nc6 ve d6rd6nc6 dizelerde s6ylenir. Bu sebeple ilk iki dize ve son iki dize arasında anlam bağlantısı yoktur.

5. Çok kısa bir biçimde söylenmesiyle birlikte dizeler arasındaki anlam bağlantıları zayıf olduğundan bu durum, yazılmasını kolaylaştırmıştır.

6. Divan edebiyatındaki tek dörtlükten meydana gelen tuyuğ nazım şeklinin karşılığı olduğu kabul edilir.

7. Her alanda söylenebilir ve konu sınırlaması yoktur.

8. En çok işlenen konular; ayrılık, hasret, aşk, gurbet ve doğadır.

9. Anonim ürünler oldukları için ilk söyleyeni belli değildir.

10. Özellikle Anadolu'da halk içerisinde çok yaygın bir karşılığı vardır.

11. Kendilerine has özel bir ezgiyle icra edilirler.

12. Bu şiirleri okuyanlar mani yakıcı, manici olarak adlandırılırlar.

13. Biçimlerine ve bazı özelliklerine göre dört ayrı başlıkta incelenirler (<https://www.edebiyatciyim.com/mani-nedir/>).

Elazığ-Harput müziği yıllardır gelen birikimle ön plana çıkmaktadır. Bu birikimin müzikal olarak icra edilmişindeki en yaygın şiir şekli manidir. Yöredeki uzun hava türlerinden olan hoyratlar, manilerin müzik ile birlikte icra edilmesinden oluşmaktadır (Bayraktar, 2013). Yörede manilerin ve türkülerin birlikte ele alınmasının nedeni, yöredeki manilerin birçoğunun türkü olarak söylenmesindedir. Yörede güfte olarak özellikle cinaslı maniler kullanılmaktadır. Maniler, çoğunlukla türkü güftesi olarak kullanılmış ya da türkü dörtlükleri mani biçiminde söylenmiştir.

Hatta bazen de maniler, türkü deyişlerinin arasında dörtlük olarak kullanılmışlardır. Ayrıca Elazığ-Harput yöresinde maniler, çoğunlukla mani dizen ve türkü icra eden kadınlar tarafından söylenmektedir. (Güler, 1999).

Elazığ-Harput müziğindeki hoyratlarda kullanılan maniler; kesik mani ve tam mani olmak üzere ikiye ayrılır.

1. Kesik Maniler: Bu maniler, iki şekildedir. Birincisi 4 dizeden oluşan kısa kesik manilerdir. Birinci dizede 3 veya 4 heceli iki kelimenin tekrar edilmesi şeklindedir. Örneğin: Benden yara benden gibi. İkinci dize birinci ve dördüncü dizelerle kafiyeli ve 7 (4+3 veya 3+4) hecelidir. İkinci olarak da 6, 8 veya 10 dizeli uzun kesik manilerdir (Memişoğlu, 1995).

2. Tam Maniler: Bu maniler, 4 dizeden oluşmaktadır. Birinci, ikinci ve dördüncü dizeler kafiyelidir ancak üçüncü dize serbest kafiyelidir. 3+4 veya 4+3 şeklinde 7'li hece ölçüsü kullanılmıştır (Memişoğlu, 1995). Elazığ-Harput müziğindeki hoyratlarda kullanılan mani örnekleri şunlardır:

a. Bağrıyanık hoyrat için kullanılan tam maniler

“Yar, yad oldum, yad oldum,

Yüzün gördüm şad oldum.

Geçtim kapun önünden,

Yıkıldım berbad oldum.

Garibim bu gülşende

Baykuşlar ötüşende

Gariplik ne çetinmiş

Baş yastığına düşende” (Memişoğlu, 1966)

b. Kürdi (Kürdili) hoyrat için kullanılan tam maniler

*“Ayrıldım gülüm senden,
Saçı sümbülüm senden!
Araya dağlar girse,
Kesilmez yolum senden!*

*Bülbül güle mi geldin?
Laldın, dile mi geldin?
Bildin gülde vefa yok,
Bile bile mi geldin?” (Memişoğlu, 1966)*

c. Şirvan hoyrat için kullanılan kesik maniler

*“Oku yara, oku yara.
Yaz derdim, oku, yara.
Sinemde yer kalmadı,
Meğer ok oku yara.*

*Bahtıyarım, bahtıyarım,
Gönülde, tahtı yarım.
Yüzünde, göz izi var,
Sana kim bahtı yarım?” (Memişoğlu, 1966)*

d. Kesik hoyrat için kullanılan kesik maniler

“Oh dalandı, oh dalandı

Oh değdi, oh dalandı

Yetiş kabrim üstüne

Örtüldü tahtalandı

Acıyaydı, acıyaydı

Yer bana acıyaydı

O nasıl tatlı dilmiş

Bu nasıl acı yaydı” (Memişoğlu, 1966)

e. Muhalif hoyrat için kullanılan kesik maniler

“Keman titrer, keman titrer

Yay titrer, keman titrer

Gözüm yarı görende

Yüreğim yaman titrer

Gül almaya, gül almaya

Dolanmış gül almaya

Yarım kimin haddi var

Elimden gül almaya” (Memişoğlu, 1966)

f. Beşiri hoyrat için kullanılan kesik maniler

“Sürme beni, sürme beni

Her göze sürme beni.

Eşikde kulun olam,

Kapından sürme beni.

Yüz anahtar, yüz anahtar

Dil, kilit; yüz, anahtar.

Kitlidir gönül evi,

Açamaz yüz anahtar.” (Memişoğlu, 1966)

g. Versak hoyrat için kullanılan kesik maniler

“Al yanaktan, al yanaktan

Gül kokar, al yanaktan

Dalda yaprak kalmadı

Yarama bağlamaktan

Denizler coşa geldi

Gözyaşı çağlamaktan

Gidin o yara deyin

Düştüm elden ayaktan

Ver bana bir gül dedim

Al dedi al, yanaktan

Uy anam, uy anam

Çürüdü yerde yanım

Baş koyam yar dizine

Kış yatam, yaz uyanam

Kerem bu derde yanmış

Korkarım ben de yanam

*Ben derdimi söylesem
İşiten der uy anam.
Derdime bir yanan sen,
Ağla bana, uy anam.”* (Memişoğlu, 1988)

h. Elezber hoyrat için kullanılan kesik maniler

*“Yanan yar, yanan yar
Tutuşan yar, yanan yar
Koyma el umudunda
Götür beni yanan yar*

*Güle naz, güle naz
Bülbül eder güle naz
Gezdim gönül bağınu
Ağlayan çok gülen az”* (Memişoğlu, 1988)

1.2. Hoyratların Müzikal Yapısı

Diğer uzun hava türlerine göre hoyratlar, daha kuvvetli ve daha sert bir şekilde okunmaktadır. Hoyratın ses gezinti alanı çok geniştir. Tiz ses, dik çıkış ve ani dalışlar ile 4-5 ses içinde gezen hoyratlar bulunduğu gibi 11 ses içinde gezenleri de bulunmaktadır. Hoyratlar halk arasında kalkma, aşma, çıkma ve yıkma (yatırma, bağlama) olarak adlandırılır (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/turk-halk-edebiyati-ve-muziginde-hoyrat>). Hoyratlar genellikle erkekler tarafından icra edilmekte ve daha çok sevgi ve sevgili konuları işlenmektedir (Ekici, 2009). Ayrıca özlem, gurbet, askerlik, yiğitlik,

kına, düğün, doğa olayları ve ölüm gibi konular da işlenmektedir (Bayraktar, 2013). Hoyratlar, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Erzurum, Erzincan, Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa ve Irak Türklerinin yaşadığı Kerkük'te oldukça yaygın bir uzun hava türüdür (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12709/uzun-hava-bicimi-halk-muzigi.html>). Hoyratlar çoğunlukla Anadolu'da bağlama ile icra edilirken Elazığ-Harpüt müziğinde ise klarnet, kanun, ud ve keman ile icra edilmektedir (Ekici, 2009). Memişoğlu (1966), Elazığ-Harpüt hoyratlarının Anadolu'da icra edilen uzun havalara benzemediğini ve onlardan farklı olduğunu belirtmiş ve böylece Elazığ-Harpüt hoyratlarına genellikle pesten değil ikinci perdeden başlanıp tize geçildiğini, daha sonra düze yıkılarak bitirildiğini yani karara bağlandığını ifade etmiştir. Ayrıca bu hoyratlar okunurken güfte olarak Kürdi ve Bağrıyanık'ta çoğunlukla tam (cinassız) maniler, diğerlerinde ise kesik (cinaslı) manilerin kullanıldığını belirtmiştir. Bazen Kesik ve Şirvan'daki gibi hoyrata ikinci bir kesik mani eklendiğini, bazen de son satırın tekrar edilmesi ve katma sözlerle süsleme yapıp hoyratın bitirildiğini ifade etmiştir. Versak hoyratta ise 4 dizelik kesik mani yerine 8-10 dizelik uzun kesik maniler okunup hoyratın (yüksek hava) uzamaması için bazen 4 dizeden sonra araya aynı makamdan bir türkünün bir kıtasının eklendiğini ifade etmiştir. Daha sonra da türkü bitince tekrar hoyrata geçilip 2 dize okunduktan sonra aynı makamdan başka bir türkü okunduğunu ve bu şekilde bir hoyrat bir türkü okunarak Versak hoyratın bitirildiğini belirtmiştir. Abacı (2013), Elazığ-Harpüt müziğindeki hoyratlarda her makamın ayrı bir bestesinin olduğunu ve bazı hoyratların giriş ve ara nağmelerinin ise ritimli (usullü) olduğunu belirtmiştir. Şahin (2013) de yöredeki hoyratların bu

durumuna değinerek; sözde ve sazda bütün bir şekilde serbest ritimli (usullü) olan hoyratların bulunduğunu ifade etmiştir. Bu şekilde olan hoyratlara Muhalif hoyrat (Sürme Beni) ve Elezber hoyrat (Yara Bende) örnek verilebilir. Elazığ-Harpur yöresindeki müzikal yapısı ritimli (usullü) ve sözel bölümleri ise serbest ritimli ezgilerden meydana gelen hoyratlar da bulunmaktadır. Bu şekilde olan hoyratlara Versak hoyrat (Al Yanaktan) ve Beşiri hoyrat (Ne Mestim) örnek verilebilir. Turhan (1990) ise içerisinde hoyratların da bulunduğu Elazığ-Harpur müziğindeki uzun havaları şöyle tasniflendirmiştir:

“a. Ezgi bölümü usullü, söz bölümü serbest (resitativ) ritmik ayaklı olanlar; Müstezat, Bağrıyanık, Harpur mayası, Divan, Şirvan, Kesük (Kesik), Beşiri, Varsak (Varsağı), Tecnis, İbrahimiye gibi özel ad ve ezgisi olan havalar.

b. Ezgi ve söz bölümü serbest (resitativ) ayaklı olanlar; Elezber, Cığalı maya, Muhalif, Kürdi ve Ölüm hoyratı gibi özel adları olan ve diğer uzun havalar.”

20. yüzyılda yöredeki en ünlü hoyrat okuyucuları; Kögenkli Hafız Mustafa Süer (1888-1974), Şihhacılı İzzet Yetiş (1919-1974), Abbas Bakır (1932-1998), Mehmet Parlaksu (1950-2001), Kemal Yeniceli (1932-2008), Enver Demirbağ (1935-2010) ve Lokman Tasalı (1928)'dir (Taşbilek, 2012).

Elazığ-Harpur müziğinde icra edilen hoyratlar şunlardır:

1. Bağrıyanık Hoyrat: Hem Klasik Türk Müziği'nde hem de Elazığ-Harpur müziğinde Hüseyini ve Bayati olarak adlandırılan makamlarda okunan bir hoyrattır. Bağrıyanık hoyrat, Hüseyini ve Bayati makamlarındaki bir eserin arasında icra edilebileceği gibi

Hicaz, Uşşak ve yörede İbrahimiye olarak isimlendirilen Neva ve ona yakın makamlar arasında da icra edilebilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

2. Kürdi (Kürdili) Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Bayati ve Uşşak makamlarına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise Kürdi olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Hüseyini fasıllarda okuyucunun uygun bulduğu bir yerde Kürdi hoyrat icra edilebilmektedir (Haroğlu, 2020).

3. Şirvan Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Hicaz makamına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise Şirvan olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Hareketli ve neşeli bir yapıda olan bu hoyrat, genellikle yüksek tempodaki türkülerle birlikte icra edilmektedir. Şirvan hoyrat, evden gelin alınması sırasında icra edilmesi sebebiyle kayabaşı veya düğün havası olarak da adlandırılmaktadır (Sunguroğlu, 2013). Taşbilek (2012), Şirvan hoyrata geçmeden önce farklı makamlara da geçiş yapılabileceğini ve 10/8'lik curcuna usulüyle Uşşak, Hüseyini, Bayati türkülerini icra edilirken, duraksamadan Şirvan hoyratın ara saz kısmına geçilebileceğini belirtmiştir. Bundan dolayı Şirvan fasıllarında Hicaz makamı dışında eserler de icra edilmektedir.

4. Kesik Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Uşşak ve Hüseyini makamlarına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur Müziği'nde ise Muhayyer olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Genellikle muhayyer faslının sonlarına doğru bir şarkı veya türküden sonra icra edilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

5. Muhalif Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Segâh ve Hüzzam makamlarına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise

Muhalif olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Bu hoyrat, Muhalif faslının ortalarında ve genellikle türkülerin arasında icra edilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

6. Beşiri Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Rast makamına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise Beşiri olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Yörede icra edilen Rast ve Acem Aşiran fasıllarının sonlarındaki türkülerin arasında icra edilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

7. Versak Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Hicaz ailesi makamlarına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise Versak olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Bu hoyrat, bir dördlük veya birleştirilmiş iki dördlük olarak okunmaktadır (Haroğlu, 2020).

8. Elezber Hoyrat: Klasik Türk Müziği'nde Uşşak makamına karşılık gelen ve Elazığ-Harpur müziğinde ise Elezber olarak adlandırılan makamda okunan bir hoyrattır. Bu hoyrat, fasıllardaki eserlerin arasında icra edilebilmektedir. Genellikle bu hoyrattan sonra Elazığ-Harpur müziğindeki uzun hava formlarından olan mayaya da geçilebilmektedir (Sunguroğlu, 2013).

9. Ölüm Hoyratı: Klasik Türk Müziği'ndeki Hüseyini makamında okunan bir hoyrattır. Bu hoyrat, fasıllarda yaygın olarak icra edilen bir hoyrat olmayıp, genellikle vefat eden kişi için üzüntü ifade eden bir hoyrattır (Haroğlu, 2020).

ŞİRVAN HOYRAT

Çalan: Hüseyin SEKÜ
Okuyan: Lokman TASALI

The musical score is written in 10/8 time and D major. It begins with a saz introduction. The vocal melody starts with the lyrics "Serbest Ah ba bu gün do lan göz ler a man a man". The score includes a double bar line with repeat dots at the end of the first vocal phrase and another at the end of the piece.

Saz...

Serbest Ah ba bu gün do lan göz ler a man a man

Saz...

Şekil 1. Şirvan hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

Şirvan Hoyrat devamı - 2

The image displays a musical score for the second part of the Şirvan Hoyrat. It consists of eight staves of music. The first seven staves are for a vocal line in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The eighth staff is for a saz accompaniment, also in a treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics for the vocal line are: "Serbest Ah he le kur ban dur mu yor gü ze lim do lan göz ler do lan göz ler Al la han kur ban ne dem". The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Serbest
Ah he le kur ban dur mu yor gü ze lim do lan
göz ler do lan göz ler Al
la han kur ban ne dem
Saz.....

Şekil 2. Şirvan hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

Şirvan Hoyrat devamı - 3

Ah he le za lim Ba na der ler ağ la ma _____

Saz.....

Serbest Ah o ğul dur mu yor ne dem do lan _____ ey

Şekil 3. Şirvan hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

Şirvan Hoyrat devamı - 4

do lan göz ler

di gel Al la han kur ban ne dem

Saz....

Serbest Ah oğulgi ne al ben den gü ze lim al ben

den ye şil sen den al ben den

Saz..... He le za lim ya be ni ya nan

Şekil 4. Şirvan hoyratının notası (Haroğlu, 2020).

Şirvan Hoyrat devamı - 5

gö tür o ğul ya nan gö tür o ğul ya

busev dan al ben den a dan gur ban

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

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

Şekil 5. Şirvan hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

MUHALİF HOYRAT

Çalan: Hüseyin SEKÜ
Okuyan: Paşa DEMİRBAĞ

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a saz introduction marked with a double bar line and a 'Saz....' label. The vocal line starts with the lyrics 'He le za lim Yar i çer den a nam yar i çer den di gel vay a ğam vay Ah a ğam kes bağ rı mı yar yar i çer den di gel yar i'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are also some unusual symbols like a circle with a cross and a circle with a dot.

Saz....

He le za lim Yar i çer

den a nam yar i çer den

di gel vay a ğam vay Ah a ğam kes bağ rı mı yar

yar i çer den di gel yar i

Şekil 6. Muhaliif hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

Muhalif Hoyrat devamı-2

çer den di gel kur ban o lam vay He le za lim gö
züm ka pın da kal dı yar gö züm
a nam ka pın da kal dı yar yar di gel kö len o lam Ah a ğam
Çık ma dın yar yar yar yar yar i çer den i çer
den di gel di gel za lim ne dem Ah di gel di gel
tut ku num ne dem ben Bay gı nım ne dem ben Ah
di gel ya rim

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

Şekil 7. Muhalif hoyratın notası (Haroğlu, 2020).

2. Maya

Maya, kök itibariyle Farsça mâye kelimesinden gelmiştir. Kelime anlamı olarak da uzun hava türlerinden bir halk türküsüdür (<https://sozluk.gov.tr/>).

2.1. Mayaların Edebi Yapısı

Halk şiirindeki koşma türünün dörtlükleri, güfte olarak mayalarda kullanılmaktadır (Abacı, 2013). Mayalar genellikle 4+7=11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. “aaab” şeklinde kafiye düzenindeki mayalarda “ah balam, oğul, yavri yavri, ağam, of, oh” gibi katma sözcükler kullanılmaktadır. Elazığ-Harpur yöresindeki mayalarda “ah balam”, Erzincan ve Diyarbakır yörelerinde “oğul”, Erzurum ve Sivas yörelerindeki mayalarda ise çoğunlukla “yavri yavri” gibi katma sözcükleri kullanılmaktadır (Ersen, 2019). Mayalar genellikle sevgi, aşk, gurbet, ayrılık vb. konuları içerir. Mayaların sözleri çoğunlukla anonimdir (Emnalar, 1998). Yönetken (2006), Harpur’ta cuma günleri farklı mahallelerde yapılan eğlence toplantılarından bahsederek bu toplantılarda grup halinde gür ve tiz sesli erkeklerin maya icra ettiklerini ve karşı mahallede bulunanların da dikkatle onları dinleyerek daha sonra onlara karşılık verdiklerini belirtmiştir.

2.2. Mayaların Müzikal Yapısı

Mayalar; uzun hava türü olarak Elazığ, Erzincan, Erzurum, Diyarbakır ve Sivas başta olmak üzere çevre illerde de görülmektedir (Ersen, 2019). Mayalar diğer uzun havalardan farklı olarak dört perde üzerinden okunmaktadır. Mayaya karakteristik özellik katmasından dolayı her perde, farklı bir şekilde isimlendirilmektedir. Bu perde isimleri; başlama, aşma, çıkma ve

yıkmadır (Abacı, 2013). Elazığ-Harpur müziğindeki mayalar, hoyratlar gibi iki şekilde icra edilmektedir. Mayalar, icra edilişlerine göre; ezgi ve söz bölümü serbest (resitativ) ayaklı olanlar ve ezgi bölümü usullü, söz bölümü serbest (resitativ) ritmik ayaklı olanlar şeklindedirler (Turhan, 1990). İkinci olarak farklı seyir yapılarında bulunan serbest bölümlerin aynı ezgisel bölümlerden meydana gelen mayalar da bulunmaktadır (Ersen, 2019). Ezgi ve söz bölümü serbest ayaklı olanlar ve ezgi bölümü usullü olanlar genellikle 10/8'lik curcuna usulüyle icra edilmekte ve mayalardan sonra aynı makamda türküler de seslendirilmektedir. Mayaların söz bölümüne geçilmeden, okuyucunun uzun hava icrasına hazırlandığı ve uzun havanın tavrını da ortaya koyan klarnet, bağlama, mey veya zurna ile açış yapılır. Ancak Elazığ-Harpur mayaları başlangıç ve söz aralarında usullü ve ritmik olarak enstrümanlar tarafından icra edilmektedir (Emnalar, 1998). Türk Halk Müziği'ndeki mayaların çoğu Hüseyini dizisinden meydana gelmekte olup ses genişliği bir oktavı geçmemektedir. Ancak Elazığ-Harpur yöresindeki mayalardan, Muhayyer makamı dizisinde olanı da bulunmakta ve ses genişliği bir oktavı aşmaktadır (Ersen, 2019). Sivas, Erzurum ve Erzincan mayaları genellikle 5 ses içerisinde icra edilirken, Elazığ-Harpur yöresindeki Cılgalı (Cığalı) mayaların ses genişlikleri ise bir oktavdan fazladır. Yörede icra edilen mayalar, hoyratlarla benzerlik göstermekte ancak seyir olarak birbirlerinden farklıdır (Ersen, 2019). 20. yüzyılda, yöredeki en ünlü maya okuyucuları; Hafız Osman Öge (1892-1975), Enver Demirbağ (1935-2010), Paşa Demirbağ (1932-2016), Mustafa Döner (1938) ve Mustafa Keser (1945)'dir (Ersen, 2019) (Akbaş, 2019).

Humar Gözlüm Bakışından Doyamam

Yöresi: Elazığ

Notaya Alan: Erkan AKBAŞ
Yavuz ŞEN



Serbest



A man hu mar göz lüm ba kı şın dan do ya mam yav rum a ma n



Şekil 8. “Humar Gözlüm Bakışından Doyamam” adlı mayanın notası (Akbaş, 2019).

Humar Gözlüm Bakışından
Doyamam

Serbest



o ğul o ğul ger dan da



be ni çok tur ey sa ya ma m



Serbest



o ğul çok ğü zel dir ya r ben bak



ma ya kı ya ma z m



Şekil 9. “Humar Gözlüm Bakışından Doyamam” adlı mayanın notası (Akbaş, 2019).

Humar Gözlüm Bakışından
Doyamam

Serbest

o ğul ba kar i se m

ah gü lüm ne ni nen ni nen ni

iki gö züm har ol sun

Şekil 10. “Humar Gözlüm Bakışından Doyamam” adlı mayanın notası (Akbaş, 2019).

Süsen Açmaz Sümbül Açmaz (Ciğalı Maya)

Yörenesi: Elazığ
Kaynak: Hafız Osman Öge

Derleyen: Şenel Önalı
Notalayan: Şenel Önalı

Aranagme 1

Ah ba lam sü se naç mış süm bül aç maz gül ağ la

Aranagme 1

r Ah yav ru gül da

lı na ay Bül bül ko n mu şa a

Aranagme 1

he y zar a ğ la rey

Ah Yav ru be nim ge li nim me lü

Şekil 11. “Süsen Açmaz Sümbül Açmaz” adlı mayanın notası
(Akbaş, 2019).

l mah zu ne yey ka nağ la

re y ah ge li ni

di m ca na dan a yı r dı he le he

he yar yar yar yar ya a

hey ca na n ya rey

ya r a he

y gü lüm ne en

ni ne en ni ne en ni va

Şekil 12. “Süsen Açmaz Sümbül Açmaz” adlı mayanın notası (Akbaş, 2019).



y ca na nim da n a a a a a a h a



a a hey ay ni dim



he he he le yar yar ya r ya r ya



ar ca a n ya r



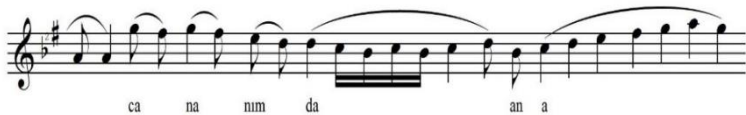
ya r a he



y gü lüm ne en ni



ne en ni ne en ni vay



ca na nim da an a



Şekil 13. “Süsen Açmaz Sümbül Açmaz” adlı mayanın notası (Akbaş, 2019).

Sonuç

Bu çalışma, Halk şiiri nazım şekillerinden olan manilerin (cinaslı mani ve kesik mani) uzun hava türlerinden olan hoyratlarla bütünleşip Elazığ-Harpur müziğine nasıl girdiğini, yöre müziği içerisindeki icrasını ve Elazığ-Harpur müziğindeki uzun hava türlerinden olan mayaların diğer yörelere göre farklılıklarını ortaya koymak için yapılmıştır. Çalışmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Harpur, konumundan dolayı şehirleri birbirine bağlayarak önemli bir noktada kurulmuş ve birçok medeniyete ev sahipliği yapmıştır. Özellikle Artukoğulları döneminde kültür, sanat, bilim ve ticaret alanında önemli bir merkez olan Harpur’da birçok saray, hastane, çeşme, cami, mescit ve türbe inşa edilmiş ayrıca matematik, edebiyat, el sanatları ve müzik alanında da gelişmeler yaşanmıştır. Tanzimat’tan sonra 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Harpur’taki kültürel ve edebi faaliyetler artmış ve bu durum yöre müziğine de yansımıştır.

Elazığ-Harpur müziğinde de icra edilen ve uzun hava türlerinden olan hoyratın, Halk edebiyatındaki maninin bir türü

olarak cinaslı mani ve kesik mani isimleriyle geleneksel halk edebiyatımızda yer aldığı tespit edilmiştir. Ayrıca dize sayısı ve kafiye bakımından da değişiklik gösterdiği görülmüştür. Hoyratın en önemli özelliklerinden birinin cinaslı kafiye ile yazılmış olduğu ve bu yönüyle şiire güzellik ve anlam zenginliği kattığı tespit edilmiş ayrıca yöredeki hoyratların ve manilerin müzik ile birlikte icra edilmesinden meydana geldiği görülmüştür. Ayrıca yöredeki manilerin ve türkülerin birlikte ele alınarak manilerin birçoğunun türkü olarak söylendiği ve güfte olarak da özellikle cinaslı manilerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Hoyratların, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Erzurum, Erzincan, Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa ve Irak Türklerinin yaşadığı Kerkük’te icra edilen bir uzun hava türü olduğu ve genellikle Anadolu’da bağlama ile icra edilen hoyratların, Elazığ-Harput müziğinde ise klarnet, kanun, ud ve keman ile icra edildiği tespit edilmiştir. Elazığ-Harput müziğinde Şirvan hoyratın ezgi bölümünün usullü, söz bölümünün ise serbest (resitativ) ritmik ayaklı olduğu, Muhalif hoyratın ise ezgi ve söz bölümünün serbest (resitativ) ayaklı olduğu görülmüştür. Ayrıca hoyratlar seslendirildiğinde “baba bugün, ah hele zalım, ah balam, azizim, mine boylum, gülüm, gözüm, ağam ağam” gibi katma sözcükler kullanıldığı da tespit edilmiştir. Elazığ-Harput müziğindeki hoyratların en önemli özelliklerinden biri güftenin beste ile okunurken sazların sustuğu, bazı hoyratların giriş ve ara nağmelerinin ritimli (usullü) olduğudur. Elazığ-Harput müziğinde icra edilen hoyratların Bağrıyanık hoyrat, Şirvan hoyrat, Kürdi (Kürdili) hoyrat, Muhalif hoyrat, Kesik hoyrat, Beşiri hoyrat, Versak hoyrat, Elezber hoyrat ve Ölüm hoyratı olduğu görülmüştür. Elazığ-Harput yöresinde 20. yüzyıldaki en ünlü hoyrat okuyucuların

Köçenli Hafız Mustafa Süer, Şihhacılı İzzet Yetiş, Abbas Bakır, Mehmet Parlaksu, Kemal Yeniceli, Enver Demirbağ ve Lokman Tasalı olduğu tespit edilmiştir.

Elazığ-Harput müziğindeki mayaların, hoyratlar gibi iki şekilde icra edildiği, “Humar Gözlüm Bakışından Doyamam” adlı mayanın ezgi bölümünün usullü, söz bölümünün ise serbest (resitativ) ritmik ayaklı olduğu, “Süsen Açmaz Sümbül Açmaz” (Cılgalı/Cığalı maya) adlı mayanın ise ezgi ve söz bölümünün serbest (resitativ) ayaklı olduğu görülmüştür. Diğer yörelerdeki mayaların Hüseyini makamında olmasına karşın, Elazığ-Harput müziğindeki mayaların hem Hüseyini hem de Muhayyer makamı dizisinde olanlarının bulunduğu tespit edilmiştir.

Elazığ-Harput müziğinde icra edilen ve uzun hava türlerinden olan hoyratların ve mayaların kulaktan kulağa ve kayıtlardan aktarılarak nesilden nesile ulaşması oldukça önemlidir. Hoyratlar ve mayalar; derneklerin ve resmi kurumların bünyesinde, televizyon programlarında, konserlerde ve Kürsübaşı toplantılarındaki meşklerde, fasıllar içerisinde türkülerle birlikte icra edilmekte ve Elazığ-Harput müziğine renk katmaktadır.

Kaynakça

Abacı, T. (2013). *Harput/Elazığ Türküleri*. İstanbul: İkaros Yayınları.

Akbaş, E. (2019). *Trt Türk Halk Müziği Repertuarında Yer Alan Maya Türündeki Uzun Havaların Müzikal Açından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.

Bayraktar, F. S. (2013). Elazığ/Harput Hoyratlarının Kerkük Horyatları İle Tematik Karşılaştırması. *Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu*, 23-25 Mayıs 2013, Elazığ, (s. 209-215).

Dilçin, C. (1983). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

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

Elazığ İl Yıllığı. (1992). *Elazığ İl Yıllığı*. Ankara: Aydoğdu Ofset.

Elazığ Valiliği. (1999). *Notalarla Harput Musikisi*. Elazığ: Çağ Ofset.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Ersen, M. (2019). *Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olan "Maya"nın Müzikal Açından İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Gaspak, A. (2015). Türkler'den Önce Harput'un Tarihi ve Dini Durumu Hakkında Bir Araştırma. *Asia Minor Studies*, 3 (6), 106-122.

Güler, Z. (1999). *Dünü ve Bugünüyle Harput (Tarih-Edebiyat-Şiir-Folklor)*. Elazığ: Türkiye Diyanet Vakfı Elazığ Şubesi Yayınları.

Haroğlu, S. (2020). *Elazığ-Harput Yöresindeki Uzun Hava Türü Olan Hoyratların Müzikal Açıdan İncelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Küçükçelebi, A. E. (2002). *Uzun Havalalar*. Ankara: Yücel Ofset Ltd. Şti. Dağıtım Tesisleri.

Memişoğlu, F. (1966). *Harput Ahengi*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.

Memişoğlu, F. (1995). *Harput Halk Bilgileri*. Ankara: Elâzığ Kültür Derneği.

Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I (Terimler Sözlüğü)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Sunguroğlu, İ. (2013). *Harput Yollarında (Cilt: 3-4)*. İstanbul: İşaret Yayınları.

Şahin, O. (2013). *Divan-Hoyrat Farkından Hareketle Elazığ-Harput Yöresi Müziğinde İsimlendirme Hatası Olduğu Düşünülen 5 Eser Üzerinde Edebi ve Müzikal Açıdan İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Taşbilek, Ş. (2012). *Bize Harputlu Derler: Elazığ Müzik Kültürü-I*. Bursa; Başarı Dergisi Yayınları.

Turhan, S. (1990). *Harput - Elazığ Musikî Folkloru*. Ankara: Uluyüce Baskı Hizmetleri.

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

Tylor, E. B. (2016). *Kültür Bilimi*. (Esra Dabağcı, Çev. Ed.). Vira Verita E-Dergi, Sayı 4, 91-109.

Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları (Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952)*. Ankara: Sun Yayınevi.

İnternet Kaynakları

Turkishmusicportal (2024). *Türk Halk Müziği Formlar ve Türler*. (02.04.2024 tarihinde <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler> adresinden ulaşılmıştır).

Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2024). *Kültür*. (02.04.2024 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/> adresinden ulaşılmıştır).

Edebiyatciyim (2024). *Mani nedir?* (02.04.2024 tarihinde <https://www.edebiyatciyim.com/mani-nedir/> adresinden ulaşılmıştır).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2024). *Uzun Hava Biçimi Halk Müziği*. (02.04.2024 tarihinde

<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12709/uzun-hava-bicimi-halk-muzigi.html> adresinden ulaşılmıştır).

Turkishmusicportal (2024). *Türk Halk Edebiyatı ve Müziğinde Hoyrat*. (02.04.2024 tarihinde <http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/turk-halk-edebiyati-ve-muziginde-hoyrat> adresinden ulaşılmıştır).

BÖLÜM II

Rönesans'ta Müzik

İpek AKANAY⁴

Giriş

14. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar, Batı Avrupalılar hem okyanus ötesi ülkeleri keşfetmiş hem de edebiyat, düşün ve sanat alanlarında ilerleme kaydetmiştir. Bu tarihsel sürece “Rönesans” adı verilmiştir. Rönesans hareketi, önce İtalya’da başlamış; 15. yüzyıla geldiğinde merkezi Lorenzo di Medici’nin Floransa’sı olmuş ve 16. yüzyılda bütün Avrupa’yı sarmıştır (Tanilli, 2018, s. 81). Server Tanilli’ye göre (2018, s. 79) bu dönem burjuvazinin kültürel devrimidir. Rönesans kelimesinin anlamı ise, “yeniden doğuş”tur. Ancak

⁴ Arş. Gör., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye, ORCID: 0000-0002- 9035-0447, ipekakanay@gmail.com

Tanilli'nin belirttiği üzere, Rönesans deyiminden Batı'nın sanat ve edebiyatının yeniden doğduğu veya dirildiği anlamı çıkarılmamalıdır. Çünkü Ortaçağ Avrupası'nda da önemli bir edebiyat ve sanat anlayışı görölmektedir. Böylece Rönesans, Batı Avrupa'da sanat ve edebiyatın yeni bir yöne doğru yol alması olarak ifade edilebilir. Rönesans hareketini simgeleyen başlıca nitelikler, eski Yunan sanatına dönüş, dinsel konularda bile insanın merkeze alınması ve dünya gerçeklerinin değerlendirilmesidir (Tanilli, 2018, s. 79).

Jacques Le Goff da Rönesans'ı Tanilli'yle benzer şekilde ele almaktadır. Ona göre sanat Rönesans döneminde tartışmasız bir şekilde yenilikçi olmakla beraber Rönesans'a atfedilen modern güzelliğin doğuşu aslında Ortaçağ'da başlamıştır (Goff, 2020, s. 65, 72). Goff'un belirttiği üzere, tarihsel dönemler keskin bir şekilde birbirinden ayrılmaz. Dönemler arasında derin, uzun bir değişim süreci vardır. Bu bağlamda, 16. yüzyıla doğru taşan uzun bir Ortaçağ ile 15. yüzyıldan itibaren görölmeye başlanan Rönesans düşüncesi arasında birlikte varoluş ve bazen de çatışma söz konusu olduğu söylenebilir. Böylece 15. yüzyıl Ortaçağ ve Rönesans'ın bir araya geldiği, örtüşükler bir devir olarak değerlendirilebilir (Goff, 2020, s. 71). Bu devir Erken Rönesans olarak adlandırılabilir.

1. Erken Rönesans Müziği

Müzik alanına bakıldığında, Ortaçağ Avrupası'nda Notre-Dame de Paris ekolüyle Fransa'da önemli müzikal gelişmeler yaşandığı göröür. Bu dönemde notasyon ve armonide ortaya çıkan devrimler aslında yüzyıllardır

olgunlaşma sürecindedir. Notre-Dame kilisesinde çalışan bir grup genç besteci, armoniye getirdikleri radikal yaklaşımlarıyla öne çıkmıştır. Grubun önderi Léonin'dir (y. 1150-1201). Besteci tek sesli ilahilere sık sık ikinci bir ses ekler ve böylece *organum duplum* oluşur. Léonin ayrıca ardından gelen çok önemli besteci Pérotin'e (y. 1160-1205) de ilham vermiştir. Pérotin, aynı anda üç veya dört sesin birlikteliğinden oluşan vokal yapıtlarıyla ünlüdür ve ilk kez notaları ritim değerleriyle birlikte gösteren ileri bir notasyon kullanmıştır (Goodall, 2018, s. 32-35).

15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Batı müziğinde armoni ve ritim yelpazesi genişler. Müziklerin notaya aktarılmasıyla yeni tınların Avrupa'nın dört bir yanına yayılması kolaylaşır. Bestelerin tüm Avrupa'ya yayılmasında gezgin müzisyen geleneği etkili olmuştur. Yeni fikirlerin ve ezgilerin ülkeler arasında yayılıp paylaşılması kilise ve halk müziği arasında etkileşim meydana getirmiştir. Böylece dini eserlerin bazı bölümleri halk ezgileriyle bestelenir. Bu değiş tokuş çok sevilmiş ve üç yüzyıl boyunca sürmüştür (Goodall, 2018, s. 33).

Erken Rönesans'tan Geç Rönesans'a kadar gelişen müzik geleneğinde Franko-Flaman ekol öne çıkar. Birinci kuşak bestecilerden Guillaume Dufay (1397-1474) ekolün en önemli isimlerindedir. Yapıtlarında birbiriyle uyumlu akorlar, akılda kalıcı melodi kullanımları ve bu melodilerin kadanslarla çözüldüğü bir anlayış görülür. Seçtiği ritimlerde şiirdeki sözcükleri göz önünde bulundurmuştur. Matbaanın gelişmesiyle

de Dufay'ın besteleri şehirden şehire yayılmıştır (Goodall, 2018, s. 46).

Franko-Flaman ekolünün ikinci kuşak bestecisi Johannes Ockeghem (y. 1420-97) de ünü İtalya'ya kadar ulaşmış önemli bir sanatçısıdır. Uluslararası bir besteci olan Ockeghem, ayrıca bir sonraki kuşağın öncü bestecilerini de yetiştirmiştir. Günümüze ulaşan yapıtları arasında 10 motet, 13 missa, ve 22 şanson yer alır. “Birbirine benzer karakterde dört partinin birbirinden bağımsız melodik çizgilerinin kontrpantal bir doku içinde hareket etmeleri Ockeghem'in yapıtlarında ön plana çıkan özellikler arasında sayılabilir.” (Boran ve Yıldız, 2010, s. 53)

Franko-Flaman ekolünün bir sonraki kuşak bestecilerinin neredeyse hepsi Ockeghem'in öğrencisi olmuştur. Bu kuşağın öne çıkan isimleri Jacob Obrecht (y. 1452-1505), Heinrich Isaac (1450-1517) ve Josquin des Prés'dir (1440-1521). Üç besteci de İtalya da dahil olmak üzere, Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki kilise saraylarında çalışmıştır. Böylece besteciler Franko-Flaman ekolünün stiliyle Güney Avrupa ülkelerinin müzik stilini harmanlayarak yeni bir müzik dili oluşturmuştur (Boran ve Yıldız, 2010, s. 54). 16. yüzyılın sonuna doğru İtalya Franko-Flaman ekolünün önüne geçip Avrupa'nın en önemli müzik merkezi olduğu görülür ve ardından gelen 200 yıl boyunca gücünü korur. Aynı dönemde diğer ülkeler ise kendi üsluplarını oluşturmuştur (Boran ve Yıldız, 2010, s. 57).

2. Rönesans'ta Çalgısal Müzik

Bu dönemde çalgılar da gelişmektedir. Kemanın Avrupa'da popülerleşmeye başladığı yıllarda klavye teknolojisi de ilerler. İngiltere'de, Hollanda'da ve Fransa'da seçkin kişilerin evlerinde klavsenin bir akrabası olan virjinaller bulunmaktadır. Müziğe ilgisiyle bilinen, kendi besteleri de olan İngiltere kralı VIII. Henry (1491-1547) de yeni çalgılara meraklıdır ve 1530 yılında beş virjinal ısmarlamıştır. Klavyenin gelişimiyle çalgılar sadece eşlikçi olmaktan çıkmış, özel olarak klavyeli çalgılar için yapıtlar da bestelenmeye başlanmıştır. Böylece dönemin ünlü İngiliz bestecileri Thomas Tallis (y. 1505-1585), William Byrd (y. 1540-1623) ve John Redford'un (y. 1500-1547) klavyeli yapıtları aslen vokal için yazılmış olmakla beraber kısa sürede ya bizzat besteciler tarafından ya da başkaları tarafından virjinallere uygun hale getirilmiştir. O dönemde enstrüman için yazılmış müzik fikri oldukça yenilikçidir (Goodall, 2018, s. 69-70).

16. yüzyılda teknolojik düzeyi en gelişmiş enstrüman ise orgdur. 13. yüzyıldan itibaren bu çalgı katedrallerde ve büyük kiliselerde kullanılır olmuştur. Pedallarının yardımıyla çıkarılan pest sesler sayesinde org, müzikte bas partisinin gelişiminde önemli role sahiptir. Bu dönemde bas partisinin armoniyi desteklemesindeki sorumluluğu da artar (Goodall, 2018, s. 71). Ayrıca, Martin Luther'in reformunun müziğe etkisiyle beraber bas partisinin görevi yeniden tanımlanmıştır.

3. Luther Reformu ile Karşı Reformun Müziğe Etkisi

Martin Luther, Ekim 1517 yılında Saksonya'nın Wittenberg kentinde Katolik kilisesini eleştirdiği *Doksan Beş Tez*'ini yayımlar. Luther'in yeni bir kilise kurmak gibi bir niyeti yoktur ama çok geçmeden Protestanlık mezhepi Avrupa'ya yayılır. Luther bir teolog, düşünür, yazar, vaiz ve bestecidir. Kiliselerdeki cemaatin ilahilere katılabilmelerini istemiştir. Bu sebeple, dönemin halk müziği şarkılarını derler ve bunlara söz yazar. Böylece Katolik kiliselerde söylenen Gregoryen ezgiler gibi Lutheryen kiliselerde de “koral”ler söylenmeye başlanmıştır. Homofonik dokulu korallerde ezgi en üst partide yer alırken, bas partisi akor geçişlerini pekiştiren yardımcı bir rol üstlenmiştir. Bas partisinin görevinin yeniden tanımlanması, gelecek kuşaklarda bestecilerin armoni anlayışını köklü bir şekilde etkilemiştir (Goodall, 2018, s. 72).

Martin Luther'in (1483-1546) başlattığı Reform ile ilahiler Almanca'ya çevrilir. Luther'in Konrad Rupff (1475-1530) ve Johann Walther (1496-1570) ile yazdığı basit ilahiler, yeni bir dini müzik anlayışını meydana getirir. Eski dini melodiler, düz nağmeler, hatta dindışı müzikler üzerine dini sözler yazılmaya başlanır (Attali, 2017, s. 50). Luther, müziğin ahlaki gücüne inandığı için bu uygulamalarıyla, kilise ayinlerinde cemaatin ilahileri bir ağızdan söylemesini amaçlamıştır (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 68). Dini müzik bağlamında, Martin Luther'in Reform'u ve Karşı Reform kilit bir rol oynamaktadır. Protestan dini müziğinde Latince yerine Almanca metin ve halk

müziği malzemesi kullanılması cemaatin katılımını mümkün kılar (Leyli, 2019, s. 1000).

Katolik kilisesi, Protestanlığın yayılmasına bir tepki olarak Karşı Reform'u başlatmıştır. Katolik kilisesinde başlayan yenilikler çoğunlukla kilisenin işleyişine dairdir. Karşı Reform ile beraber, artan vergiler düşürülmüş, papalık makamındaki görevliler azaltılmış, işinden haksız kazanç sağlayanlar görevden alınmış ve kilise adına yapılan bağışlar denetlenmiştir. Tüm bu uygulamalar, Kuzey İtalya'nın Trento şehrinde toplanan Konsil tarafından belirlenir. 1545-63 arasında aralıklarla toplanan Trento Konsili'nde dini müzik hakkında da bazı kararlar alınır. Bu kararlara göre dini müzik, ilahi duyguları kuvvetlendirmeli ve her türlü fazlalıktan arındırılmalıdır. Dolayısıyla dini yapıtlarda sözler anlaşılır olmalı, seküler öğeler kullanılmamalıdır (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 72). On yedinci yüzyıla yaklaşırken, Trento Konsili sonrası oluşturulan müzik diliyle besteciler yeni yollar keşfetmiş ve eski formları geliştirilen yeni anlayışla tekrar ele almıştır (Bertoglio, 2017, s. 454). Böylece, Katolik besteciler Trento Konsili'nin aldığı kararlar doğrultusunda, "müzikte anlaşılabilirlik" düşüncesiyle, bütün partilerde aynı ritmin kullanıldığı homoritmik (*homorhythmic*) bir dokuya yönelir (Bertoglio, 2017, s. 389). Besteciler ayrıca çoklu koral (*polychoral*) stiline de eserler vermiştir. Homoritmik doku ve çoklu koral stili metnin açıkça ifade edilip, kolaylıkla anlaşılmasına imkân tanımıştır. Dönemin en önemli bestecilerinden Pierluigi Palestrina (1525-1594), Trento Konsili'nin isteklerini, çökseslilikten ödün vermeden

uygulamıştır. Bestecinin kendine özgü kontrpuan kullanımı sesler arasında devinen sözlerin birbirine karışmamasını sağlar. Üslubunun temeli Franko-Flaman ekolüne dayananın besteci, “hayatı boyunca dini müziğe gösterdiği yakınlık ve Roma ile sıkı bağlantısı nedeniyle Karşı-Reform hareketinin bestecisi olarak kabul edilmektedir.” (Boran, Yıldız, 2010, s. 72-73) Karşı Reform’la beraber Palestrina yapıtlarında belirgin bir şekilde yalın bir tarza yönelmiştir. Katolik Kilisesi’nin Trent Konsili’nin (1545-1563 yılları arasında toplanır) müziğin sadeleştirilmesi için yeni kurallar koymasının ardından eski karmaşık ve zengin Roma üretiminden uzaklaşılır. Artık hem Protestan hem de Katolik müziklerde sadeleşme söz konusudur.

Trento Konsili sonrası müziğin Palestrina dışında bir diğer önemli temsilcisi ise dindışı yapıtları kadar dini yapıtlarıyla da öne çıkan, Franko-Flaman ekolünü uluslararası üslubuyla kaynaştıran Orlando di Lasso’dur (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 73-74). On altıncı yüzyılın ortalarından itibaren etkili olan Orlando di Lasso, çok yönlü kişiliğiyle dönemin en önemli bestecilerindedir. Yaşadığı dönemde uluslararası üne sahip olan besteci, 16. yüzyıl İtalyan madrigalini doruk noktasına çıkartmıştır. Dini müzik alanında büyük bir usta olan Lasso, dindışı müzikte İtalyan madrigalinin yanısıra çok sayıda Fransız ve Alman şarkısı da bestelemiştir (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 61). Ancak bu tartışmasız şöhretine rağmen çocukluğuna, müzik tahsiline ve hocalarına dair kesin belge bulunmamaktadır. “Hatta ismi bile kesin değildir, çünkü ‘Orlando di Lasso’, genç bestecinin

İtalya'dayken benimsediği ve ölümüne kadar muhafaza ettiği, isminin İtalyanlaştırılmış halidir (aslı belki Rolande veya Orlande de Lassus'dur)." (Privitera, 2019, s. 1018)

Orlando di Lasso, 1556'da Münih'te dükalık şapeli tenoru olarak Bavyera Dükü V. Albert'in (1528-1579) himayesinde çalışmaya başlar. 1563'te ise o şapelin şefi olarak tayin edilmiş ve hayatının sonuna kadarki otuz yıl boyunca görevini sürdürmüştür (Privitera, 2019, s. 1019). Görevi boyunca, "aralarında *Prophetiae Sibyllarum* (Kehanetler) ve *Psalmi poenitentiales*'in (Pişmanlık İlahileri) de olduğu 779 motet, 83 ağıt, 74 ayin ve çeşitli kutsal müzikler (*falsoburdon*, ilahi, ağıt, oratoryo vs) bestelemiştir. Seküler alanda 250 madrigal, 31 halk şarkısı, 156 *chanson*, 109 *lied* vardır." (Privitera, 2019, s. 1020). Bestecinin, 1574-1576 yılları arasında en önemli çalışmalarından *Patrocinium musices* (Müziğin Hamiliği) adlı dini müzikleri beş cilt olarak Münih'te basılır. "Ölümünden sonra 1604'te ise bir motet derlemesi olan *Magnum opus musicum* (Büyük Müzik Eseri) yayımlanır; bu eser her ne kadar müzik bağlamı derinden değişmişse de, Lasso'nun müziğinin bir sonraki yüzyılda da önemli olmaya devam ettiğini gösterir." (Privitera, 2019, s. 1020)

Dini reformlarla beraber stil değişiminin en belirgin olduğu ülkelerden bir diğeri ise İngiltere'dir. Yüzyılın başında Katolik kilisesi için çalışan besteciler, VIII. Henry ve VI. Edward dönemlerinde aşamalı şekilde Protestanlığın benimsenmesiyle stillerini değiştirmek zorunda kalmışlardır. 1550'lerde yönetime Mary Tudor'un geçmesiyle dini reformlar

gerilese de I. Elizabeth'in tahta çıkışıyla tekrar Protestan inancına dönmüştür. Böylece müzikte daha sade, metin ağırlıklı bir koral anlayış tekrar hâkim olmuştur. I. Elizabeth döneminde zamanın en önemli bestecilerinden Thomas Tallis ve William Byrd de bu stilde yapıtlar bestelemişlerdir (Goodall, 2018, s. 74-75).

Sonuç

Sonuç olarak, Avrupa'da 14. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna kadar edebiyat, felsefe, bilim ve sanat alanlarında pek çok gelişme yaşanmıştır. Rönesans adıyla bilinen bu süreçte hümanizm fikrinin öne çıktığı ve sanat yapıtlarına yansıdığı görülür. Bu süreçte coğrafi ve sosyopolitik birtakım değişimler sanatı da şekillendirmiştir. Rönesans'ın devinimini matbaanın icadı, Amerika'nın keşfi ve Martin Luther'in Reform'u hızlandırmıştır. Reforma bir tepki olarak Karşı Reformla beraber müzik alanında da değişimler görülmüştür. Böylece Trento Konsili'nde alınan kararların müziğe de etki ettiği belirtilebilir. Trento Konsili sonrası besteciler, "müzikte anlaşılabilirlik" ilkesine göre yeni yollar keşfetmiş ve eski formları bu yeni anlayışlarla tekrar ele almıştır. Palestrina ve Lasso bu dönemin önde gelen bestecileri olmuştur.

Bu bağlamda Ortaçağ ve Rönesans'ın birbirinden kesin sınırlarla ayrılamayacağı belirtilebilir. Rönesans'ı anlamak için Ortaçağ'ı da anlamak gerekmektedir. Ortaçağ'dan gelen düşünce, sanat anlayışı ve gelenekler Rönesans'ta dönüşmüştür. Rönesans'ta din hala Ortaçağ'daki kadar güçlü konumdadır. Rönesans'ta müzik, mimari, görsel sanatlar üretimlerinin çoğu

kilise tarafından verilmiş siparişlerdir. Ancak Ortaçağ ve Rönesans arasındaki temel fark dini eserlerin içinde insani bir boyut katılmış olmasıdır. Müzik alanına bakıldığında, 12. yüzyılda Notre Dame ekolünün başlattığı yenilikler dikkat çekmektedir. 15. ve 16. yüzyıllarda Franko-Flaman ekolünün müzik tarihinde önemli bir yeri olduğu görülür. Erken Rönesans'tan Geç Rönesans'a kadar bu ekol müziğin gelişimini derinden etkilemiştir. 16. yüzyıl sonuna gelindiğinde ise İtalya Avrupa'nın en önemli kültürel merkezi olmuş ve müziğe yön vermiştir.

Kaynakça

Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe*, Gülüş Gülcügil Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bertoglio, C. (2017). *Reforming Music*, Berlin: De Gruyter.

Boran, İ., Yıldız, K. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, İstanbul: YKY.

Einstein, A., (1971). *The Italian Madrigal*, New Jersey: Princeton University Press.

Leyli, R. (2019). *16. Yüzyıl Rönesans Çağı*, Umberto Eco (Ed.), İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Goff, J. L. (2020). *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart mı?*, Ali Berktaş (çev.), İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.

Goodall, H. (2018). *Müziğin Öyküsü*, Sevi Sarıışık Tokalaç ve Emrah Tokalaç (çev.), İstanbul: Pegasus Yayınları

Privitera, M. (2019), *16. Yüzyıl*, Umberto Eco (Ed.), Adnan Tonguç (çev.), İstanbul: Alfa.

Tanilli, S. (2018). *Uygarlık Tarihi*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

