

84220

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK HALK OYUNLARI
OYUN MÜZİKLERİNİN
ÇOKSESLİLİK AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

ENGİN ŞAFAK GÜRLER

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 04.10.1997

Tezin Savunulduğu Tarih : 13.10.1997

Tez Danışmanı

: Doç. Fikret DEĞERLİ

Diğer Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Yavuz AKSOY

Doç. Dr. Can ETİLİ ÖKTEN

Yrd. Doç. Afşin Fatih EMİRALIOĞLU

Yrd. Doç. Mehmet GEZER

KASIM 1997

ÖNSÖZ

Bu araştırma İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Musiki Sanat Dalı, Türk Halk Müziği Alanı'nda yapılan "Sanatta Yeterlik" çalışmasıdır.

Festival ve yarışmalarda Türk Halk Oyunları Oyun Müziklerinde yapılan uygulamalar esas alınmak suretiyle çokseslilik açısından değerlendirilerek irdelenmiştir.

Araştırmalar sırasında elde edilen bilgi ve belgelerin sonuçları, milli kültürümüzün kaybolmaması için titizlikle saptanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmanın değerlendirilmesi sırasında elde edilen bilgilerin ileriye dönük çalışmalara yol göstermesi dileğimizdir.

Bu çalışmanın hazırlanmasında emeği geçen İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müdürü ve Danışmanım Sayın Doç.Fikret DEĞERLİ'ye, Temel Bilimler Bölüm Başkanı Sayın Doç.Dr.Can ETİLİ ÖKTEN'e, Temel Bilimler Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalı Başkanı Sayın Yrd.Doç.Afşin EMİRALİOĞLU'na, Öğretim Görevlisi Sayın Süleyman ŞENEL'e, Sayın Adem SEVİNÇ'e, yazım ve düzenlemelerde yardımcı olan Sayın Aydın CALKI, Sayın Yonca CALKI, Sayın Esat ALADAĞ, Sayın Sitem ALADAĞ, Sayın Lâle SEZER ve eşim Sayın E.Ayşegül GÜRLER'e şükranlarımı sunarım.

İstanbul, Ekim 1997

Engin Şafak GÜRLER

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
İÇİNDEKİLER	III
KISALTMALAR	V
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
BÖLÜM. 1 GİRİŞ	1
BÖLÜM. 2 TÜRK HALK OYUNLARININ GELİŞİMİ	5
2.1 Türk Halk Oyunlarının Başlıca Türleri	7
2.1.1 Barlar	8
2.1.2 Halaylar	10
2.1.3 Horonlar	11
2.1.4 Zeybekler	13
2.1.5 Teke Yöresi Oyunları	15
2.1.6 Bengiler	15
2.1.7 Mengiler	16
2.1.8 Sinsin (Simsim)	17
2.1.9 Hora ve Karşılamlar	17
2.1.10 Davullu Oyunlar	18
2.1.11 Kaşıklı Oyunlar	19
2.1.12 El Çırpmalı Oyunlar	19
2.1.13 Vasıtalı Oyunlar	20
2.1.14 Gemici Oyunları	20
2.1.15 Semahlar (Samahlar)	21
BÖLÜM. 3 TÜRK HALK ÇALGILARI	22
3.1 Tezeneli Çalgılar	22
3.2 Yaylı Çalgılar	25
3.3 Üflemeli (Nefesli) Çalgılar	27
3.4 Vurmalı Çalgılar	30
BÖLÜM. 4 TÜRK HALK OYUNLARINDA RİTM	32
4.1 Ritmin Tanımı	32
4.2 Türk Halk Oyunlarında Ritmin Önemi	37
BÖLÜM. 5 TÜRK HALK OYUNLARI ÇALIŞMALARI	38
5.1 Oyun ve Müzik İlişkisi	42
5.2 Halk Oyunlarında Otantiklik	44
5.3 Türk Halk Oyunlarında İcra Çeşitleri	46
5.4 Halk Oyunlarında Tavrı ve Koreografi	49

BÖLÜM. 6 ÇOKSESİLİK (POLİFONİ)	51
6.1. Müziğin Tanımı	52
6.2. Batıda Çoksesliliğe Geçiş	52
6.3. Çokseslilik Unsurları	55
6.4. Türkiye’de Çoksesliliğe Geçiş	57
BÖLÜM . 7 OYUN MÜZİKLERİNDE ÇOKSESİLİK	59
7.1 Türk Halk Ezgilerinde Çokseslilik	59
7.2 Bazı Halk Çalgılarında Çokseslilik	61
7.3 Yarışmalarda-Festivallerde, Oyun Müziklerinde Yapılan Çoksesli Uygulamalar	66
SONUÇ	77
KAYNAKLAR	82
ÖZGEÇMİŞ	86



KISALTMALAR

a.e	: Aynı eser
a.g.b.	: Adı Geçen Bildiri
a.g.d.	: Adı Geçen Dergi
a.g.d.n.	: Adı Geçen Ders Notları
a.g.e.	: Adı Geçen Eser
a.g.m.	: Adı Geçen Makale
a.g.t.	: Adı Geçen Tez
A.Ş.	: Anonim Şirket
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
HEM	: Halk Eğitim Merkezi
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfalar
S.	: Sayı
San.	: Sanayi
TFK	: Türk Folklor Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
THO	: Türk Halk Oyunları
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
TMTF	: Türkiye Milli Talebe Federasyonu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyonu
vb.	: Ve benzeri

ÖZET

Yedi bölümden oluşan bu çalışma, “Türk Halk Oyunları Oyun Müzikleri’nin Çokseslilik Açısından Değerlendirilmesi” amacı ile yapılmıştır.

Çalışmanın;

1. Bölüm’ünde; sorunun belirlenmesi, çalışmanın amacı, önemi, kapsamı ve kullanılan yöntemler ile ilgili bilgiler verilmiştir.

2. Bölüm’ünde; Türk Halk Oyunları’nın tarihi gelişimi ve oyunların türleri olan (barlar, halaylar, horonlar, zeybekler, Teke Yöresi Oyunları, bengiler, mengiler, sinsin, hora ve karşılamalar, davullu oyunlar, kaşıklı oyunlar, el çırpmalı oyunlar, vasıtalı oyunlar, gemici oyunları, semahlar) hakkında bilgiler verilmiştir.

3. Bölüm’de; Türk Halk Çalgıları, dört ana grupta toplanarak (tezeneli çalgılar, yaylı çalgılar, üflemeli çalgılar, vurmali çalgılar) konunun anlaşılmasına yardımcı olabilmesi açısından anlatılmıştır.

4. Bölüm’de; Türk Halk Oyunları’nda ritm tanımı, usul, düzum, ölçü, vuruş, vurgu, tempo ve mertebe gibi konulara genel bir bakışla yer verilmiştir.

5. Bölüm’de; Türk Halk Oyunları Çalışmaları, yarışmalar, oyun-müzik ilişkisi, Türk Halk Oyunları’nda otantik kavramı ve icra çeşitleri, tavır ve koreografiden söz edilmiştir.

6. Bölüm’de; genel olarak çokseslilik ve ilkeleri, unsurları ile Türkiye’de çokseslilik anlayışı işlenmiştir.

7. Bölüm’de; Türk Halk Oyunları, Oyun Müziklerinde Çokseslilik değerlendirilmesi yapılmış ve sonuçları örneklerle kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın bölüm değerlendirilmelerinde kütüphanelerden, kişisel gözlemlerden ve görüşme verilerinden yararlanılmıştır.

Araştırmada, “Türk Halk Oyunları Oyun Müzikleri’nin Çokseslilik Açısından Değerlendirilmesi” sırasında ses sistemi, halk çalgılarında standart sorunu, kavram ve terim kargaşası, kullanılan sazların çoksesli olup olmadığı sorunu gözönüne alındığında, bilimsel dayanaktan yoksun olması nedeni ile Türk Halk Oyunları oyun müziklerinde çokseslilik değerlendirilmesinin yapılmasının doğru olmadığı sonucuna varılmıştır.

SUMMARY

Folk dance musics originate from self understanding of the arrangers in a conversational way of its context and applied methods in general. These are new applications which are yet in seeking of the limits of its context and applicable methods.

The teacher teaching the folk dance groups should protect the music accompanying the group while dancing. To do that, his/her musical knowledge should be complete in addition to his/her dance knowledge. If he/she doesn't own these qualities, he/she admit his/herself to the musicians for choosing the instruments accompanying the dance and the melody to be arranged. As a result of this, musician or the person arranging the melody (if he/she knows the dance) should arrange it so that the dance becomes more important than the music. The arrangement on the notes in the melody could be contrary to the natural structure of the dance and also of the province of this dance.

Dance teachers and musicians should act by thinking the responsibility conscious against the society at first while arranging.

Music comes from an individual act and in a time period, it belongs to the society. When music becomes a part of the society, it could be directed in a line of society's feelings and ideas. This individually thinking person applied methods would be according to the society and gained education so if he/she is well educated, the quality of music would be accordingly.

Polyphonic music developed and became an art first in European countries. Polyphonic music entered into Turkey first in 1797 when the European artists performed an opera prepared by themselves.

In the Republican period, previous development, stopping and receding movements seen in polyphonic music in our country, developed in a positive direction by the revolutions and general attitude of Mustafa Kemal Atatürk and our country came in to a higher position in culture and art. On the one side, polyphonic music activities are arranged by inviting the foreign music experts and artists to our country; on the other side our masters named as the Turkish five were sent to Europe and their gained education and all the artists who gave their heart to this subject, even in a very small number, caused quite positive results.

However, these developments were realized just with the groups having the European style orchestral order named polyphonic. The masters made some arrangements without considering traditional musical instruments at that time and also later.

Polyphonic trials which were exposed by applying harmony and contrascore system on Turkish folk melodies were performed with western musical instruments or as vocal. As above mentioned, traditional musical kinstruments were not considered.

Howover, all ythese developments and proud of studies, gained successes are not sufficient if thought generally in nation. These studees lasting just in a few cities addressed just a determined and limited audience society.

To reach tomore broader society, Turkish Folk Dance were choosen. Dance musics of folk dance were corrupted by many consciously and un consciously people. It losts its volue. It lost its authenticity and its spirit.

There are many unexplainable differences between the studies in Republican period and offer wards and the studies about dance musics of Turkish folk dances at the presenttime.

The applications by trying to immitate the western style of music produces a lot of problems with them.

Since Turkey is very chose to the West, it could not be stay uninterested with the western music. However, to think that the western music is the on'y one way to follow it is contemporary is not the way out.

To prevent the authenticity of Turkish Folk dances and Turkish folk music byresearching in a priority is a not deniable task. Without giving up, as for corners should be looked into, as many dance types and melodies should be gathered and put into a archives. Cultural gap between the bottom and lthe top are left quite large in our society. In other words, our people could not be developed in musical culture not fully also even not khalf way. There aren't sufficient effort for this.

Since the musical culture isn't known not by just our people even by ythe people who are in bureaucratic places, as before mentioned, appearing applications are met the evalunation whether polyphony for some people or multiwinstrumentation for others according to their initiatives. Dance which means that feelings and ideas are explained by the human beings movements ga theres all kinds kof art kand information branches.

Folk dance is one of the most important branch of folklore and folk music is also in the same catigory. Dances which are formed by the physical movements in publics entertainments, prayers etc, are exposed by folk artists and public, and are appropriate to the provincial characteristics to address visual aesthetics as well as hearing. Dance musics of Turkish folk dance being originally authentic are in a audial change by making use of the novelty brought by the present technology. Polyphonic and multi-instrumentational trials come into being when used technological musical instruments, western musical instrument and Turkish traditional musical instruments are performed together.

Singe Turkish folk music and dance musics of Turkish folk dances are originally monophonie, these trials coused a conversation about polyphony and, multi-instrumentation truely or wrongly.

Turkish folk ydances are passed on different diminstions without thinking mthe result by presenting to our people with the conscious or unconscious applications in the competitions and festivals at the present time.

To make such applications, the Turkish traditional musical instruments should be stable by fitting determined standards on them since our traditional musical instruments do not still have a standart model proportions. As in the West, each instrument doesn't have a determined model proportion although traditional instrument are fit to some model, proportions in a time period which are formed according to each province's self characteristics.

If dance music of Turkish folk dances are wanted to be performed polyphonically for surely, it should be arrunged not by ylrando people but by the members who are trained for this and who are graduated from the composition or musicology deperments of the conservatoires.

The most correct way is that the so called composers not the arrangers should do this duty yby not destraying the polyphonic rules in a scientific way.

Who know Turkish traditional musical instruments kand their characteristics well can form the partition characteristics and can follow Turkish folk dances.

Turkish folk dances have an elite place in the world's folklore because of its variety and its richness expanding from its costumes to its musics. This subject is selected because there aren't any serious studies about arrangement of dance musics in competitions and festivals which are organised for the purpose of making the unknown sides of rich folk dances clear, widespread and loved by the next coming generations, about the characteristics of a polyphonic and multi instrumental performance emerged by using Turkish traditional musical instruments as well as western musical instruments together, about the criteria of musical arrangements, about the effects of the arranged music on the structure of folk dances.

The music and the dance among the other elements forming the cultural characteristics of the nations have been the oldest and the most colourful coalescence mean among the art types occupying all kinds of facilities in social life because of their formation and the expressive richness.

Dance which means to express the ideas and feelings through the human beings' movements collects all art and information branches in its essence in the primitive societies. Religious manners, destinies, wishes, heroic acts etc., all get their meanings through it and are animated by it. Music, lyrics, ornaments, magic, entertainment and praying, all come together around it.

In short, there has been the society with its traditions and customs where there has been dance. Dance and music unite themselves in one art. At the present, folk dance should not be thought apart from art events like music and literature.

The performers of this art are also folk artists. First folk artists, then good performers and later educated people teach this art. First dances were performed by native people accompanied by authentic traditional musical instruments, then some varieties were looked for with the increase of the festival and competition numbers.

Performing authentically played and gathered dancing musics of folk dances in polyphony in competitions and festivals in last years and using the traditional musical instruments other than authentic ones of provincial dances and western musical instrument even electronic instrumentation. Aesthetic produces technology and it has a domination over it. Therefore, technology is not a purpose of the art but its mean. Aesthetic is the existence of an art and technology is the result of it. The real goal of the art is expression.

Folk dances which is the most important element of folklore becomes a popular show art especially in the Balkan countries and in some other European countries at the present. While it becomes a short, stage, stage art is formed by emerging some elements such as choreography of the dances, lightning, sound systems, décor. When stage art is accomplished, there are people who think that music accompanying to the dances should also change from uniphony to polyphony.

As above mentioned, the authentic musics of dance musics of Turkish folk dances begin to be performed by all kinds of musical instruments when the stage art applications are formed. So, these performances have caused the conversation about polyphony and multi-instrumentation. Dance is a movement and mimic art. In the meaning, since it cannot be thought apart from music, the broad synthesis of human beings' societies is seen in the existence of these two arts. Folk dances are the reflection and introducing of the physical movements with the accompany of the music to the public.

Polyphony in music is not a traditional but a technical dimension. Multinstrumentation in Turkish culture exists in the understandings varying according to the likeness and the acceptance of each province. Multi-instrumental performance in various provinces of Anatolia exists by custom of provincial performers gathering together to play and sing the provincial folk songs (türkü).

On the other hand, in folk dances, some samples such as two "zurna" and one drum are played and while one of the "zurna" is playing the melody, the other plays only the constant sound in tonic and dominant of a "makam" are seen in some provinces.

Polyphony which was explored by the Western countries in 9th century and is at the top nowadays is sad with its own rules. However, the studies in the Turkish folk dance competitions under the name of polyphony depend upon the arrangers' initiative wrongly or truly without considering the theoretical knowledge, just visually and sensorially.

It is not different from the arrangements of arabesque style which has been seen in audio cassette market for many years and trying to give an orchestral order by sitting all the western musical instruments just like “ince saz” does not form the polyphony but visual and sensorial multiinstrumentation.

The rules of polyphony aren't cared about and various trials have emerged according to the initiative and the ability of the performers or the arranger.

Since the musical instruments used in dance music have a close relation with the dance's characteristic, they should give the feeling of the province by their melodies and by their stress because what a “zurna” gives, a “bağlama” could not give the same and vice versa. It is impossible to find an other instrument other than the one which is used originally, proper to the music's nature and can give the provincial features.

The differences between folk music having a modal system and the western music having a tonal music system and the inexistence of our notes divided into 24 unequal intervals in the western music causes an intonation corruption between the instrument. This intonation corruption lets the manner and peculiarity of the music disappear and also reflects on the performance of the dances by effecting their dynamism and aesthetics.

This seven study is done for the aim of “evaluating the dance musics of the Turkish folk dances in a polyphonic sense” The contents of these seven parts are as below.

1. Part : Determination of the problem, the aim of the study, its coverage and used methods.

2. Part : Information about the development of Turkish folk Dances and dance types (bar, halay, horon, zeybek, Teke, bengi, mengi, sinsin, hora and karşılama, dances with drums, dances with spoons, dances with applause, dances with some instruments, navy dances, semah) are given.

3. Part : Turkish Folk Musical instruments are explained in four groups (instruments with plectrum, stringed instruments, blowing instruments, percussions) to understand the subject more deeply.

4. Part : The subjects such as description of rhythm, rhythmic pattern, rhythmic partion, measure, beat, stress, tempo and grade are given in a general view.

5. Part : Studies about Turkish Folk Dances, competitions, relation between dance and music, concept of authenticity and types of performances, manner and choreography are mentioned.

6. Part : The Polyphony understanding in Turkey is treated for general polyphony and its principles and elements.

7. Part : Evaluation of dance musics of Turkish Folk Dances in a polyphonic sense is done and the results are tried to be proved by the samples.

Data from libraries, individual observations and interviews are used in the partial evaluations of the study.

The message for the future can be obtained by preventing the original which can be obtained by reaching the future without leaving the past.

Knowing the past is valuable if it adds something to the future. On the other hand, the future is the sole worry of modern human beings or societies. Most of the catastrophes are caused by the poor future visions. The applications in Turkish folk dance competitions for reaching the Western level all at once (stage art, trials of polyphony in dance musics) are in complete confusion. Many elements such as the places of the competitions, the disorder of the backstage, the corruption's in sound systems etc haven't reached yet in a sufficient level.

Performing the dance music's of Turkish folk dances and any kinds of music should be considered of the manner characteristics of the melody to be performed, should expose these characteristics, the delicacy and the hidden fineness of the melody and should aim to pass the context of the melody and the hidden meaning of it to the audience, so that it would be the most caret and the best performance.

The study is resulted in that polyphony in dance musics of the Turkish Folk Dances is incorrect because its scientific base is absent when the problem is seen from the point of view of musical system, standardization of folk musical instruments, trial of concept and terminology, the question of polyphony of performed musical instruments during the evaluation of dance musics of the Turkish Folk Dances in a polyphonic sense.

BÖLÜM. 1 GİRİŞ

Milletlerin kültürel özelliklerini meydana getiren unsurlardan oyun ve müzik önemli sosyal faktörler arasında yer almaktadır. Toplum hayatının faaliyetlerinde yer alan sanat türleri içinde oyun ve müzik, oluşum ve ifade zenginliği bakımından en eski ve en renkli kaynaşma vasıtası olmuştur. Bu nedenle halk oyunları ve bunu tamamlayan müzik, ait oldukları toplumların yaşam şartlarının bir göstergesini oluşturmaktadır. Kuşkusuz, halk oyunları ve müziklerini gerçekleştiren koşullar bir toplumdan diğer topluma çeşitli değişiklikler göstermektedir. Çünkü, ülkelerin oyun ve müzik kültürlerini, değişik etnik kökenli topluluklar, değişik yaş grupları, sosyo-ekonomik faktörler belirleyici olmaktadır. Bu özellikler nedeniyle ülkeler arasında kişilikleri vurgulayan oyun ve müziklerde sıkı bir benzerlik bulmak mümkün değildir. Bu husus, ülkenin özelliklerini belirleyen oyun ve müziklerin, ülkeden ülkeye farklılıklar göstermesinin doğal olarak kabul edilmesini gerektirmektedir. Ancak, bu farklılığın ülkeler arasında yarattığı ortak bir nokta vardır ki, o da şudur: Her ülke kendi yarattığı yerel oyunlarını ve bunları tamamlayan müziklerini, bütün dünyaya tanıtmak, dinletmek ve sevdirmek arzusu içindedirler. Bu iyi niyet hiç kimseye milleti adına, milli değerlerde kişisel tasarruf hakkını vermemelidir. Özellikle bu tasarruf güncellik adına oyun ve oyun müziklerinden ödün verecek şekilde yapılıyor ise, bu kesinlikle yazara göre kabul edilebilecek bir durum değildir.

Nitekim, bugün ilgi adına bilgiden, düzen adına düzeyden, güncellik adına özden yoksun uygulamalara halk oyunları ve oyun müziklerinde de rastlanılmaktadır. Yitirmeye başlanılan değerler arasında Türk Halk Oyunları'nın ve Oyun Müzikleri'nin de yer almış olması son derece düşündürücü bir konuma gelmiştir. Düşündürücüdür çünkü, halk oyunları ve müzikleri, kültür verileri olarak bugünkü noktasında, geçmişle gelecek arasında bir köprü oluşturmaktadır. Milli değerleri üzerindeki değişikliklerin, gelecek nesillerin geleneğini oluşturabilmesi, özden, düzeyden ve ortak değerlerden yoksun olması nedeni ile mümkün olamama tehlikesini doğuracaktır. Bu sebeple, gelenekler eğer doğru oluşturulabiliyor ise milli özün

onayından geçmesi zorunlu bir koşul olarak ortaya çıkmaktadır. Zira, onlara biçilen ömrün uzunluğu ya da kısalığı halk denen topluluk tarafından tayin edilebilmektedir. Buna rağmen zevklerini ve anlayışlarını, halkın değer yargılarının yerine koyarak, oyun ve müzikleri üzerinde tahribat yapma hakkını kendilerinden bulanlara karşı “dur” diyebilecek bir merciin yokluğu, böyle bir araştırmanın yapılmasını zorunlu kılmıştır. Son zamanlarda halk oyunları ve bu oyunların müzikleri ile ilgili faaliyetlerde bulunan kesimler, “gelişim” adına katıldıkları yarışma ve festivallerde (yurt içi-yurt dışı) birçok değişiklikler yapma teşebbüsünde bulunmaktadır. Ayrıca, yaratılan bu bulanık ortamda “*Otantik*”, “*Anonim*”, “*Çokseslilik*”, “*Çoksazlılık*”, “*Düzenleme*” gibi terimler kavram, kavramlar da terim yerine kullanıldığı için, söylenen ve yapılmak istenen hususlar anlaşılamamaktadır.

Terimlerin belirginleşmemiş olması ve kavram kargaşası, halk oyunlarının oyun müzikleri ile ilgili olarak uygulamada herkesin kendine göre bir çıkış noktası aramasına neden olmuştur. Oysa Türk Halk Oyunları bugün bilim şemsiyesi altında universal bir çatıya kavuşmuştur. İlime, bilime ve deneye dayanmayan uygulamaların salt çokseslilik açısından değil, diğer hususlar açısından da değerlendirilmesinin yapılması zorunludur. Bu nedenle çalışmanın daha iyi anlaşılabilmesi için bu kavramlara ve terimlere de açıklık getirilmesi öngörülmüştür.

Halk oyunları oyun müziklerinin, bugünün koşullarına göre çok seslendirme mecburiyetinin yarışma düzenleyen kurum ve kuruluşlar tarafından önerilmesi ve bu mecburiyetin ön koşul olması son derece düşündürücüdür. Çünkü, günümüzde yapılan bu uygulamalar bir çok sorunları da beraberinde getirmektedir. Çözumsuzlük ortamında üretilen bu fikirler ve uygulamalar, tartışmaların odak noktasını teşkil etmektedir. Kimi kesim oyun müziklerinde düzenlemeler yaparak halk oyunlarına yeni ve güçlü bir soluk getirdiklerini zannederken, kimi kesim ise, oyunun icrası sırasında değişik yörelerin sazlarına yer vermekte ve hatta daha da ileri giderek batı sazları ve elektronik müzik aletlerini de kullanmak suretiyle, bunlara partiyon yaratmaktadırlar. Bu tarz çalışma ile halk oyunlarını yücelttiklerini iddia ederken, milli kültüre ne denli zarar verdiklerini hayâl bile edememektedirler.

Bu çalışmada, Türk Müziği ve Batı Müziği'ndeki ses sistemleri de gözönünde bulundurularak halk oyunları oyun müziklerinin çokseslilik açısından mümkün olup olmadığı incelenecektir.

- Gelenekte çokseslilik ve çoksazlılık unsurları var mıdır?
- Oyun müziklerinde, yöresel sazların yanında batı sazları da kullanılmalı mıdır?
- Bu uygulamalar sonucunda elde edilen nitelikler, oyun karakterine uygun düşmekte midir?

Hiçbir ilmi ve ciddi dayanağı olmayan bu gibi isteklerin, resmi ve özel yarışmalarda, yurt içinde veya yurt dışındaki festivallerde uygulama alanı bulması, en azından yanlış işaret etmek ve nedenlerini ortaya koymak için bu çalışmanın yapılmasına neden olmuştur. Araştırmalar ilerledikçe çalışmada, çoksesli, çoksazlı ya da müdahale edilen halk oyunları oyun müziklerinin, otantik-anonim kavramları ile bağdaşıp bağdaşmayacağı konusuna da açıklık getirilmiş olacaktır.

Son derece zor ve iddialı olan bu çalışmanın kapsamına, konuyu dağıtmamak için sınırlama getirme gereği duyulmuştur. Her ne kadar çalışmanın ana başlığı "Türk Halk Oyunları Oyun Müzikleri'nin Çokseslilik Açısından Değerlendirilmesi" ise de incelemenin kapsamı yurt içi veya yurt dışında festival ve yarışmalarda yer alan oyun müziklerine yapılan müdahalelerdir. Yöresinde gösteri ve sahnelenme kaygısı olmadan doğal olarak oynanan oyunlar ve müzikleri konu dışında tutulmuştur.

Çalışmada halk oyunlarını gösteri sanatına dönüştürerek tecimsel kaygıyı ön plâna alan yarışma ortamındaki oyun müziklerini inceleme konusu yapılmıştır. Zira, milli değerler içinde yer alan halk oyunları ve oyun müzikleri tecimsel kaygılar yüzünden değer kaybetmiş ve yozlaştırılmıştır. Çalışmada bu noktaya dikkat çekme amacı güdülmüş, araştırmalar bu yönde yoğunlaştırılmıştır.

Türk Halk Oyunları'nı yurt içi ve yurt dışı şenliklerde, tanıtmak ve yaşatmak için yapılan faaliyetler iyi niyetli girişimlerdir. Ancak, toprağından kopartılıp gösteri dünyasına getirilen halk oyunları ve müziklerinin, çağın *sound*'u nu yakalamadığı gerekçesi ile değişiklik yapma fikri, problemlerin odak noktalarını oluşturmaktadır. "Çokseslilik", "Çoksazlılık", "Düzenleme", "Sahne Düzeni", "Müzik Düzeni", "Stilize", "Artistik", "Koreografi" vb. gibi terimler, doğrular arasında kendilerine ait yerlere oturtulamamaktadırlar. İşte bu çalışmada hem mevcut durumu tesbit edilecek, hem de oyun müziklerinde olması gereken ortaya konulacaktır.

Bugüne kadar hiç irdelenmemiş olan halk oyunları oyun müzikleri ile ilgili araştırmalarda sağlıklı sonuçlar elde edebilmek için çok sayıda kütüphane ve gözlem yöntemleri kullanılmıştır.

Bu çalışmanın daha sonraki araştırmalara ışık tutması, yazarın en büyük dileğidir.

BÖLÜM. 2 TÜRK HALK OYUNLARININ GELİŞİMİ

İlk toplu hayatın başladığı yerde kültür ve sanatların da oluştuğuna, dansın da bu kültür olaylarından ayrı düşünebilme olanağı bulunamadığına göre, Orta Asya'daki toplumlar arasında da dansın çok önceleri doğup geliştiğine gerçek gözüyle bakmak zorunluluğu vardır.

“Türkler ilk yurtları olan Orta Asya'dan kopup gelerek Anadolu'yu aldıkları zaman iki milyon kadardılar. Ama diyarı Rum dedikleri bu yeni yurtlarında yirmi milyondan fazla insan yaşamaktaydı. Roma İmparatoru Augustus zamanında Anadolu'da yapılan ilk nüfus sayımında yirmibir milyon insan bulunduğu anlaşılmıştı. Anadolu'nun bu yerli Halkı Lidya, Frigya, Hitit ve hatta onlardan da evvel yaşamış bir takım kavimlerden kalan kültürlerin mirasçısı idtiler. Kaldı ki Türkler'in Anadolu'ya geldikleri sırada henüz yeni kabul etmiş oldukları İslam dini, resim ve heykele olduğu gibi dansa da sırt çevirmiş, hatta resim ve heykelden daha katı bir tutumla dansı toplum dışına itmek istemiştir. Selçuklular döneminden başlayarak Osmanlılar döneminde gittikçe belirginleşen saray-halk kültür kopukluğu dil ve müzikte olduğu kadar dansa da daha açık bir biçimde olmak üzere kendini gösteriyordu. Halka (özellikle Türk halkına) ait olan herşey saraydaki yöneticiler tarafından kayba görüyor, saraydaki devlet adamları; Arap, Acem ve Bizanstan geçen ve kalan kültür birikimiyle bir yeni Osmanlı kültürü yaratma ve geliştirme yoluna girmiş bulunuyorlardı. Bir yandan din bir yandan da devlet adamlarının sert tepkileri dansların ya dağlara çekilmesine ya da birtakım mezhep ve tarikatlar aracılığıyla kapalı ve gizli yerlerde yaşatılabilmelerine neden oluyordu.

Evliya Çelebi Seyahatname'sinde dizi ve halka biçiminde sıra dansları adı altında oynanan toplu halk danslarına “Ayini Kefere” hatta “Ayini Kerim” diyordu. İstanbul'da ve kasaba merkezlerinde efendi ve bey takımından insanlara bu oyunları ancak seyretmek caizdi. Onların oynaması ayıp sayılırdı.”¹

“Anadolu'nun yerleşik halkıyla olan, özellikle halk danslarındaki kültür alışverişinin, Bizans ve Romalılarla ilgisi olmaması gerekir. Çünkü bütün sıra, dizi ve meydanlardaki Halk oyunları da bu dönemde din dışıdır. Halbuki bu danslar tek tanrılı dinlerden önceki zamanlara aittir. Biraz önce de değinildiği gibi tek tanrılı dinler halk danslarına sırt çevirmişler,

¹ Şerif Baykurt, “Türk Halk Dansları Ve Anadolu Uygarlıkları” *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara: 1988, Evren Ofset, ss.52-55.

onlara yüz vermemişler, onları dışlamışlardır. Onları putperest kabul etmişlerdir. “Türk Halk Oyunları’nın gerisinde, Eski Anadolu kavimlerinin ve özellikle Yunan ve Latin dünyasının milli mizaca mal kolmuş bir sentezine yer yer şahit oluyoruz. Musikiye, mimariye kaba hatlarla sinmiş olan ilk çağ kültürü, Halk oyunlarında homerik bir rüzgarlamaya uğruyor. Türk ırkı, üstünde vatan kurduğu toprakta, yakınları yalnız oyunda çalan yüksek bir sentez yaratmış.

Bundan olacak, hiçbir milletin hayatında bu kadar renkli, bu kadar çeşitli bir oyun manzarası görülüyor. Anadolu’yu yer yer, şehir şehir dolduran sayısız medeniyetler, toprağın ve kültürün bu son sahibine kendilerinden bir yankı vermekle yetinmişlerdir. Türk ırkı bu medeniyetlerle kendi payen ve ilkel karakterlerini öyle bir senteze kavuşmuştur ki islamiyetin getirdiği katı ve mistik kılıfı ancak oyunla yırtabilmiştir.

Anadolu’ya yerleşen Türk ırkının, burada giriştiği büyük tarih macerası, oyunlarına sinmiş olan terkipçi kabiliyeti gölgelememiş olsaydı, kaderimizin ve belki de tarihimizin seyri değişecek, Türk şamanları ve Diyanizos ayinleri, Lidya, Frigya ve Sümer efsaneleri, yalnız oyunda değil düşüncede büyük bir senteze kavuşacaktı.

Her kültür kendisini mutlaka payen ve ilkel bir kaynağa dayandırmak zorundadır. Bunu bize göçebe folklorunun ham malzemesiyle ve ne de islamiyetle yönünü ve şeklini değiştirmiş örf ve adetlerimizle temin edebiliriz. Irkın büyük sentezi oyunda görülüyor.

Bugün yurdumuzda sayıları binleri bulan Halk danslarımız, Orta Asya’dan birlikte getirdiklerimizle Anadolu’da bulduklarımızın bir karışımı, bir sentezidir. Söz konusu bu oluşum ve karışımında Anadolu Halk danslarının payı diğerlerinden daha az olmamıştır.”²

Oyun ve müzik, milli duygunun ve eğitimin en güçlü araçları olarak yüzyıllar boyunca Türk Toplum hayatının çeşitli yönleriyle bağlantısını koruyan, milli bir gelenektir.

Bir coğrafya ve tarih gerçeği olarak, çeşitli bölgeler içinde değişik ve renkli örnekler halinde, her fırsatta milli ve mahalli bir kaynaşma ve hareket unsuru halinde yaşatılan bu gelenek, tabiat sevgisi, insan sevgisi, memleket sevgisi ve millet bağlılığının açık tezahürüdür.

² a.g.b., s.56.

Düğünler, açık ve kapalı yerlerde yapılan toplantılar, imece ve saya şenlikleri, sıra, yaren, dernek toplantıları, seymenlik, çeşitli mevsim eğlenceleri, bayramlar, törenler ve âdetlerle ilgili hareket ve kaynaşmalarda, müzik ile oyun daima bir araya gelmiştir. Konuya açıklık getirmesi için aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“Türk Halk Oyunları ve müziklerini iyice tanıyabilmek için herşeyden önce bölge özellikleri ve bölgeler arası yayılışları araştırmak gerekmektedir. Hangi merkezlerden yayıldıkları, bu yayılışlarda geçirdikleri değişiklikler, çeşitli yerli (ağız)’lar ve (figür)lerin karışması, yakılmalarını, yapılarını etkileyen benzeri olayları yakıştırmaları, eski geleneklere yeni geleneklerin katılması gibi, birbirleriyle kaynaşarak meydana gelen değişik örnekleriyle, yurdun dört bucağında bugüne değin binlerce türkü, oyun havası ve çeşitleri meydana gelmiştir...

...Ancak bugüne kadar yapılan araştırmalarla gün ışığına çıkarılanlar dışında, daha pek çok çeşitlerinin bulunduğu da bir gerçektir. Ne çareki milli kültürümüzün ve Halk sanatının bu ince değerleri süratle ortadan kalkmakta, daha kötüsü yozlaşmaktadır.”³

Bugün halk oyunları, insanların geleneksel yaşama biçimleri, inanışlarını, tabiatla ilişkilerini, birbirleriyle olan ilişkilerini müzikle birleşerek yaşatan, kültür öğelerinin bu yolla nesilden nesile aktaran bir unsur olmuştur.

2.1 Türk Halk Oyunları’nın Başlıca Türleri

Halk arasında dans karşılığı olarak kullanılmakta olan oyun, insanlığın en ilkel devirlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Mağara hayatı yaşayan ilk çağ insanları yabani hayvanları avlamak, birbirleriyle savaşmak vs. gibi mecburiyetleri içinde zaferle sonuçlanan olaylardan sonra hoplayıp zıplayarak coşkulu hareketlerle sevinçlerini ifade etmekten zevk alır olmuşlardır. Sonradan oyunu meydana getiren bu hareketler, bir takım duygular ve başka olaylarla da gelişerek müzikle de bütünleşmeye başlamış ve bir düzene girmeye koyulmuştur.

³ Sadi Yaver Ataman, *100 Türk Halk Oyunu*, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul: 1975, Tifdruk Matbaası Sanayi A.Ş., s.4.

Türk Halk Oyunları bölgesel özellikler gösterdikleri gibi bölgelerarası yayılışları sırasında çeşitli yerli ağız ve geleneklere yeni değişik ağız ve geleneklerin katılması ile sayıları binleri aşkın türkü, oyun havası ve oyunun oluşması sonucu yurt sathında zenginleşmiştir. Aşağıdaki açıklamalarda da görüleceği gibi yöreden yöreye ve hatta köyden köye farklılıklar ihtiva ettikleri görülmektedir.

2.1.1 Barlar

Erkek Barları; Baş Bar (Sarhoş Barı), İkinci Bar (Dikine Bar), Aşıрма, Hoş Bilezik, Dello, Yayman (Yayvan, Yaylan), Köroğlu Sekme, Koçeri, Uzundere, Çingeler, Daldalan, Tavuk, Felek, Narey, Timurağa, Tamzara.

Erzurum Barları; kadınlı erkekli, karma biçimde oynanmaz. Kadın Barları içerisinde iki kişi tarafından oynananlar Kürdün Kızı ve Çeşme Başı toplu oynanan kadın barları genellikle sözlüdür. Bunlar; Kemer Ağır, Çift Beyaz Güvercin, Narey, Sallama, Kavak, Tersine, Çimen Çiçek.

“...Bar bölgesinde oynanan oyunların yüz civarında olduğu söylenilmektedir. Ancak bunun doksanbeş kadarı halen oynanmaktadır. Bunların yaklaşık otuzu Erzurum ve civarında, oniki kadarı Bayburt’ta, yirmibeş kadarı Ağrı dolaylarında, yirmibeş otuz kadarı da Kars bölgesindedir. Barlardan bazılarını oynayan ustaların giderek azalması sonucu kaybolmaya yüz tuttuğunu görüyoruz.

Erzurum bölgesinde Bar oyunları mevcuttur. Davul Barı, Hançer Barı, Köroğlu, Yayvan gibi Barları halaylardan ayıran özelliklerden başlıcası tek veya iki kişiyle oynanmasıdır. Toplu Bar oyunlarında da birbiri ardından oynanan bölümler vardır. Barlarda tempo ifade eden bu bölümlerin bulunmaması halinde sona doğru aynı ezginin giderek hızlandığı görülür. “Aşıktan Gelirem” gibi Erzurum Barlarından tek erkek oyuncu tarafından oynanan Barlar Koşarma (Kolsarma), Kız sema ve Davul Barıdır. İki erkek oyuncu tarafından oynananlar ise Köroğlu (kılıçlarla), Hançer Barı (bıçaklarla), Çerkez Barı, Duma Barı, Karabal, İftadiye ve İspiri sallamasıdır...”⁴

⁴ Yücel Paşmakçı, “Halk Oyunları”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul: 1994.

Kars folkloru; bölgeye yerli halkın dışında pekçok sebeplerle göç ederek yerleşen çeşitli Türk boylarının katkısıyla değişik ve renkli özellikler göstermektedir. Ahıska, Ahalıkılık, Kazaklı, Karasoğlu, Erivanlı, Borçalı, Geneceli, Gökçaylı, Nahçıvanlı gibi göçmen boylarının yerleştikleri yerlerde örf, adet, kültür ve gelenekleri yaşamakta devam etmeleri Kars'ın müzik ve oyun folklorunu her ne kadar etkilemiş ise de buna karşılık yerli müzik ve oyunların da bunlara etkisi ve katkısı olmuştur. Belli bir coğrafya bölgesi içerisinde yerleşen Azarbaycan asıllı Halk ın oyun ve müziklerinden etkilenmeyen, kendi öz müzik ve oyunlarını sürdüren bölgeler vardır ki bunların en büyükleri Karakoyunlu'lardır. Kars'ın başlıca oyunları şunlardır; Pah Kaldırma, Elmas, Zümrüdüm, Erkek Kiskancı, Kadın Kiskancı, Göleli Gelin, Kağızmana Ismarladım Nargele, Ardahanın Yollarında, Sarı Seyran Barı, Iğdır Barı, Kaz Ayağı, Yüzbir, Sallama, Koç Barı, Baycan, Han Kızlar, Arzuman.

Bar bölgesi içerisinde bulunan Ağrı'nın oyunları halaylara karışık bir yapı özelliği göstermektedir. Yiğitlik ve kahramanlık olaylarından esinlenerek oluşan oyunlardan Koçaklamaların Ağrı oyunlarında belli bir yeri vardır. Oyun adlarının başka yörelerdeki oyun adlarına benzer olanları varsa da bunları yapı ve oyun özellikleri birbirinden farklıdır.

Toplu diziler halinde oynanan barlarda, kadınların ve erkeklerin oluşturdukları ayrı gruplar, birbirinden tamamen farklı iki değişik görüntü verirler. Kadın barlarındaki yumuşak abartısız narin eda, erkek barlarında yerini ağır başlı gergin duruşlara ve çevik ayak çekişlerine bırakır. Bu fiziksel ve ruhsal unsurlar bütünü müzikle birleştiğinde bar tavrını oluştururlar.

Barlar genellikle toplu halde oynanan oyunlar olmakla birlikte, tek ve ikili oynanan barlara da rastlanmaktadır. Toplu halde oynanan barlarda kesin bir oyuncu sayısı olmamakla birlikte, iyi görüntü verilmesi açısından en az beş veya altı kişiyle oynanması uygun olmaktadır. Dizi oyunları olması itibarı ile omuzlarda ya da ellerden kenetlenerek birlik, beraberlik ruhu içinde oynanırlar. Oyunların sıralanması açısından kesinleşmiş kaideler olmamakla birlikte oynanan geleneksel hale gelmiş bir takım oyun sıralamaları da mevcuttur.

Barlar öncelikle açık mekanlarda davul-zurna eşliğinde oynanırlar. Kapalı mekanlarda oynanan kadın barlarının sazları ise mey ve teftir. Genellikle 4, 6, 9, 10, 12'lik zamanlardaki usullerle çalınıp oynanırlar.

2.1.2 Halaylar

Türkiye'nin hemen her yöresinde halay oyunlarına rastlanmaktadır. Çeşitli varyantlar ile oynanan bu halk oyununun önemine dayanarak aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“Anadolu'nun çeşitli yörelerinde Alay, Halay, Halih, Aleç vb.. şekillerde telaffuz edilen Halay kelimesi kalabalık insan topluluğu anlamına gelen Alay'dan türediği söylenir. Yurdumuzun; doğuda, Van, Bitlis, Muş, Bingöl, Elazığ, Tunceli, Malatya. Güneydoğu'da, Siirt, Diyarbakır, Kahramanmaraş, Şanlıurfa, Gaziantep, Hatay, Adana. Orta Anadolu'da, Sivas, Tokat, Çankırı, Çorum, Yozgat, Ankara, Kayseri, Kırşehir Halay bölgesi merkezleridir. Çeşitleri ne olursa olsun, Halaylar en az üç kişiden oluşan toplulukça oynanan oyunlardır. Daima bir baş çekenin yönetiminde, oynanması disiplin bakımından bu oyunların bir sisteme bağlı olduğunu göstermektedir. Halaylar genellikle birbirini takip eden değişik figür, tempo ve tema'lerden oluşmaktadır. Halaylardan bazıları 2, 3 ve 3 kısımdan oluşur. Belirli bir sıra takip ederek sürer. Çorum ve Sivas Halayları içerisinde 3 kısım ihtiva edenlerine rastlanmaktadır. Halaylar da çok ağır tempoyla başlayarak hızlanan bölümlerden birbirine geçişte müzikte modülasyon (ton değişikliği) ve ritm değişiklikleri göze çarpar. Halaylar açık havada icra edildiği zaman oyuna Davul ve Zurna eşlik etmektedir. Şamanlara dayanan Davul'un oyun sırasında yere degecek kadar aşağılarda döndürülmesi, kucağa alınması, omuza konulması ve nihayet başın üzerine kaldırılması, Halayların dini ayinlerden bazı damgalar taşıdıklarına işarettir. Ayrıca Sivas ve Çorum Halaylarında baş oyuncunun zaman zaman ayrılarak diğer oyuncuların karşısında bazı figürler yapması eskiden tekkelerdeki baş zakinin zikir sırasında yaptığı hareketlerle benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Sivas Köy Halaylarında; un eleme, hamur yoğurma, iplik bükme, ekmeek pişirme, yün tarama gibi kadınların ev işlerinin taklidi görünen bölümler eğlenme mahiyetindeymiş gibi intiba uyandırmakla birlikte, onun ilk ve ikinci figürlerindeki biraz öne eğilmiş gövde ve baş ile yine biraz öne ve yanlara konulmuş eller Anadolu'nun birçok yerlerinde Siftinme tabir edilen aczini açığa vurmanın ifadesidir. İkinci figürde ellerin göğüste çaprazlanarak alınların gökyüzüne tescih edilmesi ve geriye yaslanmalar tanrıya yalvarma ve ibadet manasındadır. Daha sonraları oyuncuların sevinç ve neşe ile oyuna devam etmeleri kıtlıktan sonra bolluğa kavuşulmuş devirlerin oyun figürlerine yansması şeklinde günümüze ulaşmasıdır.”⁵

⁵ Nida Tüfekçi, “Oyun Havaları”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul: 1988.

“Halaylar toplu halde oynanan oyunlardır. Kendi içinde pekçok varyantı olan bir oyun türüdür. Hepsindeki ortak nokta, sıralı diziler halinde oynanmasıdır. Halayların özelliklerini gösterebilmek için belli bir kişi sayısının altına inmemek gerekmektedir. Birlikte toplu olarak yapılan hareketlerin iyi görünebilmesi için en az 5 kişi olması akla daha yakın gelmektedir. Fakat daha da kalabalık olması görüntü açısından güzellik katmaktadır. Halaylar genellikle meydan oyunlarıdır, bu yüzden de en yaygın eşlik sazları Davul ve Zurna’dır. Özellikle Davul Halayların en etkin sazıdır. Diğer nefesli sazlardan bazılarının da kullanıldığı görülmektedir. Anatomik bakımdan köşeli oyunlar değildir. Dizler, omuzlar oldukça esnek ve serbesttir. Halaylarda yere hükmetme, yere vurma, toprağa doğru bir titreşim söz konusudur. Genel olarak 3 değişik oynanış formu görülür (düz, yay, Halka).”⁶

Halaylarda başta bulunan kişiye “Halaybaşı” denir. Halaybaşı ya da ekip başı özel bir kişidir. Oyundaki figürleri diğer kişilere oranla daha iyi icra ettiği ve bu konudaki beceri, yeteneğinin üstün olması dolayısı ile halaybaşı olma hakkını elde etmiştir. Oyun esnasında diğer oyunculara kıyasla daha çok serbest konumdadır. Müzikle uyumsuzluğa düşmeden kendi isteği doğrultusunda oyunun çeşitli yerlerinde solo yapma imkânına sahiptir. Halaylarda sonda bulunan oyuncuya “Poççık” denir. Ekip oyununda halaybaşı ve poççiğin uyumuda önem taşır.

Halayların bölümlerine verilen isimler yörelere göre farklılıklar gösterebilirler. Ritmik açıdan bakıldığında ana usuller ve bunların üçerli şekilleri, 5 ve 10 zamanlı aksak usuller eşliğinde oynandığı görülmektedir

2.1.3 Horonlar

Doğu Karadeniz’in kıyı kesiminde oynanan halk oyunlarına “Horon” adı verilmektedir. Horonun yöreye has tavrı ile oynanması o yöre insanların karakter, yaşayış biçimi ve iş hayatını canlandırır. Horon kelimesi “Horom” dan gelmektedir (Horom : Tarlaları dolduran mısır püsküllerinin, uzaktan kollarını havaya kaldırmış insan kalabalığı görüntüsünü andırmasından kaynaklanmaktadır). Doğu Karadeniz kıyı şeridi üzerinde Samsun’dan başlayarak doğuya doğru Ordu, Giresun, Çoruh Vadisi ve Artvin’e kadar uzanan bölge horon bölgesidir. Horonlar da, halaylar gibi değişik

⁶ Fikret Değerli, “Folklor”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul: 1989.

tempo ve temaların birbiri ardınca sıralanarak oynanır. Horon çeşitleri; horon kurma, yukarı havası, ağlatma ağraması (titremesi), kozan gel, bıçak oyunu (seyrek horon), çift ayak sallama, Hemşin sallaması, Tonya sallaması, davul-zurna oyunu, yarım horon alafangar.

Akçaabat taraflarında; horon kurmak Vakfikebir dolaylarında da horon tepmek deyimleri kullanılır. Kıyı şeridi boyunca hızlı tempo ile oynanan oyuna sıkhoron (sıksara-sıksaray) denilmektedir. Ağırca oynananlara ise “Seyrek” adı verilir. Horon toplu oyundur. Birkaç kişiyle oynandığı gibi oyuncu sayısı yüzleri aşabilir. Bazı bölgelerde kadın-erkek karışık oynanan oyunlar daha ziyade yalnız kadın ve yalnız erkekler tarafından oynanır. Kız horonu adı verilen oyunlarda, kadınlar kendi aralarında horon türküleri söyleyerek tef ve fincan gibi vurmali aletler kullanırlar.

Horon oyunlarının yöneticisine “Çavuş” adı verilir. Küçük topluluklarda oyunu çavuş idare eder. Kalabalık gruplarda ise oyun çalgı çalan tarafından idare edilir. Horonlarda davul-zurna, kemençe, kaval ve tulum kullanılmaktadır. Karadeniz’de kullanılan zurna en küçük boyda olan zil zurna, davul ise küçük davuldur. Horonlarda çalgı çalanlar da zaman zaman oyuna katılırlar.

İmeceler sonunda düzenlenen eğlencelerde, düğünlerde, asker uğurlamalarında, bayramlarda, yayla yollarında, konaklama yerlerinde ve şenliklerde oynanan horonlarda müzik, vokal veya sadece çalgı ile icra edilir. Horonların meydana gelmesinde Karadeniz bölgesinin çok büyük etkisi vardır. Oyunlar adeta Karadeniz’in özelliklerini yansıtmaktadır. Yörenin doğal yapısının çok engebeli ve sarp yamaçlardan oluşması düzlük alanlarının az olması yöre insanının oyunlarında kendini göstermiştir.

Horonlar kadın-erkek az da olsa karma gruplar tarafından oynanırlar. Toplu halde oynanan diğer türlerde de olduğu gibi grup özelliğinin verilmesi amacı ile 5-6 kişiden az oynanmaması daha uygun olmaktadır. Özellikle erkek oyunları, yumuşak diz hareketlerinin yanı sıra keskin ve çevik ayak figürleri ile dinamizm bulurlar. Oyun figürleri açısından kadın oyunlarında, erkek oyunlarındaki keskin hatlı çizgiler ve aşırı

hareketlilik görülmez. Fakat her iki türün oynandığı oyunlarda da üstün bir performans gereklidir. Omuzlardaki salınım diğer türlere nazaran oldukça farklıdır. Omuzlar oldukça sade bir biçimde, yere paralel olarak çevik fakat titreme tabir edilemeyecek şekilde büyük değerlerle hareket ettirilir. Genellikle 2, 4, 5, 7 ve 9 zamanlı usullerdeki ritmlerle çalınır ve oynanırlar.

2.1.4 Zeybekler

Zeybekler Efe'lik, müessesesinin temel elemanlarıdır. Efelerin yanında birer kol beyi (uç beyi) durumunda olan zeybekler, emirlerine verilen gençleri (kızanları) eğitir ve yönetirler. Araştırmacı Mahmut Ragıp Gazimihal, kızan sözcüğünün Kafkaslara kadar uzandığını belirtmektedir. Dağıstan Türkleri'nde kızan; aile efradı, çoluk çocuk anlamına gelmektedir. Kızan, kızmak demek olan kırgamak filinden gelmekte olup, kırıp geçiren manasında kullanılmaktadır.

Efe olabilmenin de bazı şartları vardır. Ya en yaşlı zeybek Efe seçilir, ya da ölen Efe'nin oğlu babasının özelliklerini taşıması halinde zeybekler ve kızanlar tarafından efeliğe getirilir. Bazı Efeler, Zeybeklikteki lakaplarıyla anılırlar. Sarı Zeybek, Kamalı Zeybek, Akçalı Kel Mehmet, Pepe Zeybek, Osman Efe, Koca Arap, Çakırcalı, Gökçen Efe, Yörük Ali , Çakıcı bunlardan bazılarıdır.

"Ege bölgesinin doğadan göçmüş Türkmenlere yurt oluşu, hatta bu boylardan bazılarının yakın adalara geçmiş oldukları bilinen bir gerçek olduğuna göre zeybek ve seymen oyunlarının doğudan batıya yayılan eski Türk asker oyunları olduğu anlaşılmaktadır. Zeybeklerin bugünkü durumuna göre yayılış sahasını belirlemek gerekirse en gelişmiş merkez Ege ve Akdeniz olmak üzere çevreyi genişleterek içerilere doğru Uşşak, Afyon, Kütahya, Eskişehir, Ankara, Bolu, Çankırı, Kastamonu ve Safranbolu yörelerini dahil etmemiz mümkündür. Zeybek oyunlarının Anadolu'nun birçok yanına yayılması diğer unsurlarda da olduğu gibi çeşitli taşıyıcılarla ve askerlik temasları ile olabileceği gibi Efe halkının bir önceki yurtlarının Ankara, Eskişehir ve Konya ovaları olduğu yapılan araştırmaların ortaya koyduğu gerçektir."⁷

⁷ Paşmakçı, a.g.d.n.

İç Anadolu'da ki seymen oyunlarının zeybek türünden olması bu kültürün de aynı kaynağa dayandığını göstermektedir. Zeybek oyunları meydanlarda davul-zurna, kapalı yerlerde ise bağlama, kemane gibi çalgılarla oynanır. davul-zurna ekibi; çift zurna ve tek davul'dan kuruludur. Zurnalardan biri ezgiyi çalarken diğeri sürekli dem tutar. Zeybek oynayacak kişi meydana çıkar ve kendine özgü tavrı ile ağır ağır gezinir, yere eğilerek parmaklarını toprağa daha sonra da silahına sürer. Gezintinin bitmesinden sonra oyuncu zaman zaman bir elini dizine bir elini de silahına sürerek devam eder. Balıkesir, Uşşak, Kütahya, Eskişehir ve Silifke oyunlarındaki gruplaşmalar yanında Ege zeybek oyunlarının esasını tek oyunculuk oluşturur. Zeybek oyunları genel sınıflama içinde kişisel ve toplumsal olaylarla ilgili veya özel adlar altında pekçok çeşit gösterirler.

Oyunun üç tür prensibi aynı zamanda bir töre'dir. Oyuncu gezenlemeli olarak ayrı ayrı üç oyun oynar. Ya da aynı oyunu üç defa gezenlemeli olarak oynar. zeybek oyunlarını ayrı bir tasnifle; kıyı, dağ ve ova zeybekleri şeklinde üç bölümde toplamak mümkündür. Kıyı oyunları; çabuk ve hareketli, dağ oyunları; daha sekmeli ve orta hareketli, ova oyunları ise ağır oynanan zeybeklerdir.

Zeybek türü oyunlar tek, çift ve toplu halde oynanırlar. Oyunlar kadınların ve erkeklerin bir arada olduğu karma düzende oynanmazlar. Kadınlar ve erkekler sadece kendi hemcinsleri ile oynarlar. Tür karakteristiği olarak; kadınların oyunlarında görülen zarif, estetik ve kıvraklık. Erkek oyunlarında; kendinden emin, ağırbaşlı, yiğitlik ve kahramanlık sembolize eden bir tarzda ifade bulunur. Zeybek oyunlarındaki oynanış biçimleri yöreden yöreye değişmekte, her yörenin kendine özgü duruş ve oynanış tavrı olmakla birlikte genel olarak bakıldığında bu türe dahil oyunlarda ortak bir çizgi görmek mümkündür.

Ağır zeybekler; gezinleme denilen serbest tarzda çalınan müzikle başlar. Bu gezinleme anında oyuna kalkan ya da kalkanlar kendilerine has stilde ve erkekçe alanda dairesel bir biçimde dolanırlar. Usulün üç zamanlı yerinde nara atarak oyuna başlarlar. Oyun birkaç kere döndürülür. Oynayan yorulduğunu belli etmeden çalgı olarak eşlik edenlere bilinen tarzda verdiği işaretle tekrar gezinlemeye geçer. Böylece

oyun sürdürülür. Bu hareket tarzı toplu zeybek oyunlarında da geçerlidir. Kadın oyunlarında gezinleme yoktur. Sözlü zeybeklerin söz kısımlarında gezinleme yapılır, sadece saz bölümlerinde oynanır. Kıvrak zeybekler; temel karakter özellikleri aynı olmakla beraber ağır zeybeklere nazaran daha süratlidirler. Kıvrak zeybeklerin daha ziyade sözlü zeybekler olduğu görülmektedir. Zeybek türü oyunlar sadece 9 zamanlı usullerle oynanabilirler. Genellikle 9 zamanın 3'lüsü baştır.

2.1.5 Teke Yöresi Oyunları

Ege Zeybek bölgesi içerisinde ayrı bir yeri olan Teke yöresi, ağırbaşlı zeybek oyunlarının yanında kıvrak ve coşkulu oyunları ile tanınır. Güneyde, batı Akdeniz sahilinden başlayarak kuzeye doğru geniş bir sahada yayılımı olan Teke yöresi sınırlarını şöyle belirleyebiliriz; Fethiye, Ortaca (Muğla), Acıpayam, Kızılhisar, Honaz (Denizli), Dinar, Başmakçı (Afyon), Yalvaç, Şarkikaraağaç (Isparta), Cevizli, Akseki, Alanya ile Burdur'un tamamını içine alan sahadır. Konumuz olan, oyun ve oyun havaları bu yörenin adıyla Teke havası, Teke zeybeği, Teke zortlatması olarak söylenmektedir. Ancak bu görüş gerçek olacağı gibi yöre adı ile aynı olan Teke denilen hayvanın, birtakım hareketlerini simgeleyen oyunlara, Halk tarafından aynı adın verilmesi de ayrı bir gerçektir.

Teke zeybekleri; 9/8'lik ölçüler gösteren sözlü ve sözsüz çeşitleri olan oyun havalarıdır. Teke zortlatması; 9/16'lık ölçüler gösteren ölçülüdür. Bölge oyun havalarının çaldığı sazlar Bağlama ve ailesi, 3 telli bağlama, zurna, kaval, sipsi, çoban düdüğü, kabak kemane, davul, def, darbuka(deblek, dümbelek, dümbek, küp), leğen, kapak, zilli maşa.

2.1.6 Bengiler

Balıkesir, Bergama, Kozak ve Edremit dolaylarında toplu oynanan oyunların en tipik örnekleri olan bengilere Bergama ve Edirne dolaylarında "Alay Havası" da denilmektedir. Bengilerin günümüze hangi çağlardan intikal ettiği kesin olarak bilinmemektedir. Kütahya dolaylarında, kadınların düğün gecelerinde şafak sökerken

elele tutuşarak halka şeklinde oynadıkları oyunlara “Beng” adı verilmektedir. Bengi ile benzerlik gösteren bu oyunlar, güzel sesli bir kadının söylediği maniyi diğer oyuncuların tekrarlama suretiyle “Huuya” diye bağırıp el çırparak döne döne oynanır.

Bengi oyunları; batı Anadolu’da yukarıda adı geçen yörelerde efebaşının kumandasında davul-zurna eşliğinde halka şeklinde oynanır. Bengi’ye çıkış ve ortada gezinme sırasında çalınan müzik genellikle Ceng-i Harbî denilen savaş müziğidir. Efebaşının ağır ağır kalkması ve bir süre gezinmesinden sonra oyuna başlamak üzere kollarını kaldırıncı kızanlar birer birer kalkarak efenin etrafında sıralanırlar. Halkanın tamamlanmasından sonra efe “dehha” ya da “dohh” şeklinde nara atarak sert ve manalı bakışlarla kızanları gözden geçirir. Çalgının bengi havasını çalması ve efenin aynı şekilde narasıyla oyun başlar. Bir başka görüşe göre bengi, savaşa çıkmadan önce yapılan töreni ve savaşın zaferle bitmesi halini canlandıran temsili oyundur.

Bengiyeye alay havası adı çok oyuncu ile oynandığı için verilmiştir. Bergama ve Kozak dolaylarında bengi, efelerin kumandasında oynanır. Geniş bir halka halinde oynanan bu oyunlarda davul döğerek zurnanın özel bir havası ile oyuna kalkılır. Oyunlara eşlik eden sazlar; öncelikle davul ve zurnadır. Bağlama ve ailesi, kabak kemane ve sipsi kullanılan diğer sazlar olmaktadır

2.1.7. Mengiler

Mengiler, Güneybatı Anadolu’da Tahtacılar ve Abdallar olarak bilinen alevi topluluklarının oynadıkları oyundur. Kadın erkek birlikte oynanır. Samaha benzer, 9 zamanlı ölçülüdürler. Türkmen mengisi (giyinmiş kuşanmış yayladan gelir), keklik mengisi (keklik olsam yuva yapsam), eski mengi gibi....

“...Mengiler genellikle tek figür üzerine kurulmuşlardır. Daire ve karşılıklı olmak üzere iki tür oynanış formu vardır. Her iki formda da eşlerin yüzyüze gelmeleri prensibi vardır. Oyun esnasında coşkunun dışı vurumu olarak Türkü söylenip, el çırpılabilir. Oynayan kişilerin birbirleriyle fiziki temasları yoktur. Yani herhangi bir şekilde tutuşarak oynamazlar.

Mengiler tür karakteristiği olarak Samahlara benzerler. Fakat Samahlarda olduğu gibi mistik bir atmosfer ve duygu yoğunluğu içinde oynanmazlar. Mengiler eğlenmek amacı ile daha ziyade genç olarak nitelendirilecek kişiler tarafından oynanır. Kullanılan sazlar Bağlama, Kemane, Zilli Def ve Kaval'dır. Yakın geçmişten bu yana Keman, Klarnet ve Davulun da eşlik sazi olarak kullanıldığı görülmektedir.”⁸

2.1.8 Sinsin (Simsim)

Samsun, Sinop, Amasya, Çorum, Yozgat, Ankara, Çankırı, Kayseri gibi yörelerde, yalnızca düğün gecelerinde bir meydanlıkta yakılmış ateş çevresinde oynanır. Oyun, yığılmış olan odunların alevi sönünceye kadar sürer. Oyuncular ve seyirciler ateşin çevresinde halka olurlar. Orta yere çıkan bir oyuncu, davul-zurna'nın çaldığı ezgiye uyarak önce bir ayağı sonra diğer ayağın üzerine sıçrayıp seyirciler ile ateş arasındaki alanda bir yandan da seyircileri kollayarak dönmeye başlar. Seyircilerden biri uygun gördüğü bir sırada aynı ayak hareketini yaparak oyuncuya yumrukla vurmaya çalışır. Vurulan oyuncu seyirciler arasına geçer oturur. Alev sönünce orada bulunanların katılmasıyla oyun halaya dönüşür. Sinsin oyunu yalnız düğünlerde ve düğün evinin önünde oynanır. Bu özellik oyunun törensel niteliğini gösterir.

2.1.9 Hora ve Karşılamalar

Trakya bölgesinin canlı ve hareketli oyunlarına “Hora”, “Horo”, “Sirto”, “sürto” veya “Şurtto” denilmektedir. Bu oyunların belli merkezleri; Kırklareli, Edirne, Tekirdağ kısmen Çanakkale dolaylarıdır. Nallıhan ve Göynük taraflarında da hora oynanmaktadır. Horalar ritmik hareket tarzlarıyla dizi biçimli oyunların özellikle kabadayılık, yiğitlik ifadesi taşıyan tipik örnekleridir. Horalar, yüksek tempolu sıra ve halka oyunlarından olup canlı, hızlı ve hareketli oyunlardır. Dizi biçiminde disiplinli olarak hareket edilen bir görünüm arzederler. Eskikasap, Kabadayı, Kara Yusuf, Alay Bey, Ali Yazmacı, Ali Paşa, zigoş, çam havası, bir yılan kovaladı beni gibi oyunların türkölü de olan bazılarında bir halk kahramanı, kabadayı veya eşkiyanın adı geçer.

⁸ Serpil Mürtezaoğlu, “Türk Halk Oyunları'nın Açıklamalı Terminolojisi”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Musiki Sanat Dalı, Türk Halk Oyunları Alanı, İstanbul: 1992, s.13.

Ağır olan kısımları serhat boylarının kahramanlık, yiğitlik duyguları ile yakılmış Ceng-i Harbi'lerle oynanan horalar genellikle çift davul-çift zurna ile oynanır. Bölgede kemane, gayda, kaval, bağlama gibi çalgılar bulunmakla beraber, bağlama türünden olan özel akordu ve tel donatımı ile Balkan sazı olarak tanburalar da kullanılmaktadır.

Karşılamlar figüratif açıdan son derece zengin oyunlardır. Gerek ritmik, gerekse de melodik canlılık dinamizm kadar ve icrayı direkt olarak etkiler. Kapalı mekânlarda kadınların kendi aralarında oynadıkları karşılamlarda kendini gösterme, beğeni kazanma duygusu hakimdir. Öncelikle gençlerin oynadıkları oyunlarda canlılık ve çeviklik görülür. Fakat bu dinamizm özellikle kadın oyunlarında hiçbir zaman aşırı abartılı bir hal almaz. Özellikle omuz ve kalça salınımları çok ince nüanslarla oluşur.

“Erkek oyunlarındaki figürler son derece yumuşak olabildiği gibi kesin hatlı çizgiler de gösterebilir. Bedende ve ayaklarda diklik, gerginlik prensibine dayalı ve de kişisel stillerin hakim olduğu özellikler ortaya koyulur. Özellikle Trakya’da Davul ve Zurna çift olarak çalınır. Trakya karşılamları için Davul’un yeri son derece önemlidir. Davuldaki ritmik unsurlar; vurgular, velleli vuruşlar ayaktaki figürler ile tam senkron tutturur. Kapalı mekanların sazları Bağlama, Zilli Maşa, Def ve Darbuka’dır. Darbuka’nın Trakya’daki çalınış tekniği bazen çubuk yardımıyla olur. Karşılamlar ritmik yapı itibarı ile özellikle 9 zamanlı usullerle çalınır ve oynanır. Karşılama türü kapsamında yer alan oyunların değişik usullerdeki ritimlerle de oynandıkları görülmektedir.”⁹

2.1.10 Davullu Oyunlar

Giderek kaybolmaya başlamış olan Ceng-i Harbi’lerin çok eski çalınışları davul döğmek şeklinde idi. Davul döğerek oynanan oyunların tarihi, bu çalgının varlığı kadar eskidir. Şamanlar’ın davul döğerek büyük bir coşkuyla dönerek oynadıkları eski çağlardan beri Anadolu’nun Bolu, Kastamonu, Ovacık, Safranbolu gibi yörelerinde aynen yaşatıldığı görülmektedir. Davullara daha sonra zurnanın katılmasıyla Ceng-i Harbi’ler melodik düzene girmişlerdir. Savaş meydanlarında olduğu gibi Türk Halkı’nın cirit, gürz, kargı, güreş gibi sportif oyunlarına da girmiş olan davul-zurna takımlarına yukarıda belirtilen yörelerde “Meyter” denilmektedir. Davullu oyunlarda davulcuların tek başına oynamaları son zamanlara aittir. Eski ve

⁹a.g.t., s.16.

esas olan şekli, bu oyunların ayrılmaz unsuru olan köçeklerle oynanmasıdır. Bir savaş ya da bir aşk olayını canlandıran davullu oyunlarda; selâmlama (selâmlık, paşrah, peşrev), karşılama, köçek, köroğlu, meydan oyunu (çiftetelli), kındım gibi sıra ile oynanan bir düzen vardır.

2.1.11 Kaşıklı Oyunlar

Güney Anadolu'nun Akdeniz'e uzanan kesimleri genellikle kaşıklı oyunlar bölgesi olarak gösterilebilir. Kısmen; Mersin, Antalya, Silifke, Mut, Orta Anadolu'da; Konya, Eskişehir, Kırşehir, Bartın, Safranbolu kaşıklı oyunların oynandığı yörelerdir. Tahta kaşıkları şakırdatarak topuk kakmak, omuz ve kuşak oynatmak gibi figürler kaşık oyunlarının belli karakteridir. Ege bölgesinde oynanan kaşıklı zeybek oyunlarında bu hareketler yoktur. Zeybek tarzı dışındaki kaşıklı oyunların ezgileri 2 ya da 4 zamanlıdır.

“Kaşık çalma eylemi ile oynanan müzik eşlikli oyunlardır. Kaşık oyunları, daha ziyade başka türler içinde görülen oyunlardandır. Ellerde tahta kaşıklarla tek toplu, kaşıklı-düz ve halka şeklinde oynayanların cinsiyetine göre; kadın, erkek, karma olarak üç düzende oynanır. Kaşık benzeri ritm araçları (Zil, Çalpara, Şakşak, Tencere Kapağı vb..) kullanılmakla birlikte kaşığın yaygın kullanımı, kaşıklı oyunların sayısını arttırmıştır.”¹⁰

“...Kaşık oyunları açık mekanlarda davul-zurna, kapalı mekanlarda ise bağlama, zilli maşa, def ve zil gibi sazlar eşliğinde çalınır ve oynanırlar. Kaşık çalma biçimi yörelerin ve oyunların özelliğine göre farklılaşabilir. Kaşık oyunları genellikle hareketli oyunlardır.”¹¹

2.1.12 El Çırpma Oyunları

Muş, Bitlis, Siirt, Van, Malazgirt gibi doğu yörelerimizde oynanan halay tarzının karakteristik olanlarından biri de karşılıklı el vuruşmalı oyunlardır. Karşılıklı el ayası çarpılarak oynanan ve sportif mahiyeti olan bu oyunlara “Herkuştta”,

¹⁰ a.g.t., s.17.

¹¹ Cemil Demir Sipahi, *Türk Halk Oyunları*, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1975, s.278.

“Harkuşta”, “Yarkuşta”, “Alkıştı”, “Yakıştani”, “Karakıştani” gibi adlar verilmiştir. El çırpılarak oynanan oyunların bulunduğu yörelerde (Elazığ, Tunceli, Mardin, Bingöl, Diyarbakır, Gaziantep) Çepikli, Çapıklı, Çapıkay gibi deyimler kullanılmaktadır.

2.1.13 Vasutalı Oyunlar

Herhangi bir araçla oynanan oyunlar içerisinde kılıç kalkan oyunlarının ayrı bir özelliği vardır. Müziksiz, sadece kılıç kalkan sesleri ile oynanan bu oyunda 2+3 şeklinde 5 zamanlı ritm hakimdir. Tüfeğin icat edilmediği çağlarda erlik savaşının sembolüdür. Müziksiz kılıç kalkan oyunu Bursa’ya hastır. Bolu’da karşılıklı iki kişi tarafından oynanan kılıç kalkan oyunu Köroğlu ezgisi ile oynanır. Kahramanlık ifade eden kılıç, pala, kama, bıçak, tüfek gibi silahlarla oynanan oyunların yanısıra değenek (Şanhurfa), çomak (Ağrı), cirit oyunu (Çankırı), Trakya, Safranbolu, Elazığ’da mumlarla oynanan oyunlar, mendilli oyunlar köklü geleneklere dayanan temsili oyunlardır.

2.1.14 Gemici Oyunları

İçinde raks unsuru bulunmayan ya da çok az bulunan Türkiye içinde oynanan oyunlardır. Bayram ve düğünlerde oyuncular halka oluşturarak ve birbirlerinin omuzlarına çıkarak ortada bir oyuncunun söylediği türküyü yer yer katılmak sureti ile sağa sola dönerek oynanan oyundur. Eskiden Sinop ve Gerze dolaylarında ramazan geceleri bir tulumba veya küçük bir gemiyi renkli kurdellalarla süsleyip 5-10 kişi çekerek kapı kapı dolaştırıp türküler söyleyerek bahşiş toplarlarmış. Bu kişilere Helessacılar, söyledikleri türküyü de “Sellim Saymak” denir. Yine eskiden Soma-Tarhala taraflarında da aynı oyunun çardak ya da gemi oyunu adıyla oynandığı söylenilmektedir.

2.1.15 Semahlar (Samahlar)

Semahlar da halaylar gibi tempo ve usul itibarı ile ağır ve çabuk oynanan kısımlar ihtiva ederler. Ağır lama, yeldirme gibi adlar verilen bu bölümlere değişik yörelerde değişik adlar verilmektedir. Ladik, Havza dolaylarında ağır lama bölümüne “Ezgü”, yine aynı yörede çabuk olan yeldirme bölümüne ise “Pervaz” denilmektedir. Semahların oynandığı “Cem” ayinlerinde oyun ve müzik son derece saygın bir konumdadır. Semahlar genellikle kadın ve erkek birlikte oynanır, kişiler arasında akrabalık olması önemlidir. Samahlar oynanırken ayinde bulunan kişiler oturmaz, oyunu ayakta seyrederek.

Dinlenme, işitme, duyma anlamında olan sima, sema sözcüklerinden gelen semah deyimi; semah, zemah, samak, zamak gibi değişik şekillerle de söylenmektedir.

“Samahlar; Türk Alevi topluluklarının özel ayin ve toplântılarında kendi aralarında yaptıkları törenlerle ilgili oyunlardır. Kadınlı erkekli oynanan samahlar cem denilen dernek, ayin ve sohbetlerde kalabalık çiftlerle yapılır. Tahtacılar, Abdallar, Çepniler, Çetniler, Nalcılar, Saraç Alevileri ve bazı Türkmen toplulukları kendi aralarında yaptıkları bu semahlara (Arguvan, Kırklar, Alaçam, İtibilmez, Gönüller, Kırat, Miraçlama, Garipler, Yale, İllallahşah, Durnalar semahı) gibi adlar vermişlerdir. Semahların çeşitli adetlerle ilgili oyun şekilleri vardır. Meselâ; Miraçlama semahında olduğu gibi bazı yörelerde oyuncuların ayakları çıplaktır. Saraç Alevileri’nde; Kırklar semahının ağırlaması üç erkek ya da üç erkek bir kadınla oynanır. Yine bu topluluklarda Arguvan semahı üç erkek ve üç kadınla oynanır. Kırklar semahı en çok oniki kişi ile, Trakya’da Çobanbaba veya Koyunbaba semahı, cem’de hazır bulunanların hepsi tarafından oynanır. Samahlarda oynayacağı erkeği kadın seçer. Kadın oynamak istediği erkeğin önüne gelir ve oyunla niyazlaşarak meydanda durur. Saz çalan (sazanlar)’ların samah havasını çalmaya, söyleyici (güvenler)’nin nefes’i söylemeye başlaması ile oyun başlar. Oyun önce erkek tarafından başlatılır. Oynayanların her ikisinin de darda durup (eller göbekte bitişik, sol el sağ elin içinde, sağ ayağın baş parmağı sol ayağın baş parmağı üzerinde durmak) ayaklar kımıldamadan kollarını tempoya uydurarak sağa ve sola sallanmaları ile süren oyun, nefes’in üç kıt’asının bitimine kadar devam eder. Bu bölüme ağır lama denir. Daha sonra, sazın yeldirmeyi çalmaya başlaması ve güvendelerin söylemesi ile oynayanlar da bölüme geçerler.”¹²

¹² Paşmakçı, a.g.d.n.

BÖLÜM. 3 TÜRK HALK ÇALGILARI

Türk Folkloru içinde halk müziği ve oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgılarının ayrı bir yeri ve önemi vardır. Türk Halk Çalgısı denilince basit araçlarla standart ölçü ve kalıpları olmayan, etnografik özelliği olan çalgılar anlaşılmaktadır. Bugün belli standart ölçü ve kalıplarla yapılsa dahi bu yapımların ustadan ustaya farklılıklar gösterdiğinin kabul edilmesi gerekmektedir.

Türk Halk Oyunları'nın bir özelliği de hemen hepsinin yerli halk sazları eşliğinde oynanmasıdır. Her ne kadar, oyun türlerinin kendine özgü oyun müzikleri ve çalgıları var ise de büyük çoğunluğu (yörelere göre) her çeşit Türk Sazı ile oynanabilmektedir. Halk oyunlarında sadece sazların değil bazı eşyaların da kullanıldığı görülmektedir.

Halk çalgıları çeşitli yaklaşımlarla tasnif edilebilir. Ama kısaca çalınışlarına göre dört grupta toplanabilmektedir :

- 1- Tezeneli Çalgılar
- 2- Yaylı Çalgılar
- 3- Üflemeli Çalgılar
- 4- Vurmalı Çalgılar

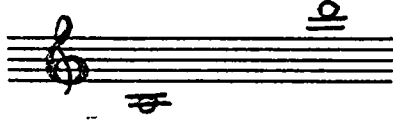
3.1 Tezeneli Çalgılar

Tarih içerisinde bugüne kadar değişen, her yörede ayrı ayrı adlandırılan tezeneli çalgılarımızdan bağlama ailesinin tel sayısı ve ses sahası yörelere göre değişiklik gösterir. Yörelere göre; “Bulgari”, “Çöğür”, “Donbra”, “Dıngıra”, “Yeltme”, “Bozuk”, “Köçekçe”, “İrızva” gibi değişik adlarla anılır. En yaygın olanları bağlama ailesi diye adlandırılan grupta yer alırlar.

Divan Sazı

Şekil olarak ailenin en büyük ve aynı zamanda en pes sazıdır. Üç çift teli vardır. Ses sahası 2 oktavı aşar. Divan sazının bir oktav pesine, meydanlarda çalındığı için “Meydan Sazı” denir.

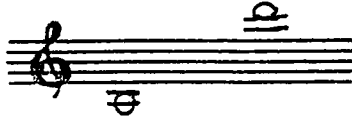
Divan sazının diyapozona göre ses sahası :



Bağlama

Ailenin ikinci sazı bağlamadır. Yurt düzeyinde en yaygın olan ve en çok kullanılan sazıdır. Ses sahası divan sazı gibidir. Tellerinin birbirine akordu yörelere göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin; bozuk düzeni, müstezat düzeni, misket düzeni, bağlama düzeni vb. gibi değişik düzenlerin adları günümüzde en yaygın kullanılanlarıdır. Bağlama'nın daha kısa saplı ve daha geniş gövdeli olanına çoğür de denmektedir.

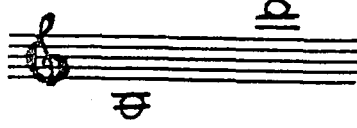
Bağlama'nın diyapozona göre ses sahası:



Tanbura

Bağlama ailesinin üçüncü sazıdır. Ses sahası 2,5 oktavdır. Bir adı da Tanbura-i Türk'dür.

Tanbura'nın diyapozona göre ses sahası:



Cura

Ailenin en küçük sazıdır. Bağlamanın bir 8'li tizine (oktav) çekilir. Ses sahası Bağlama gibidir.

Cura'nın diyapozona göre ses sahası:



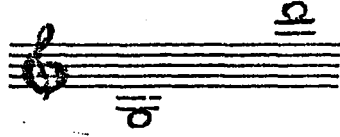
Bas Bağlama

Yapımına 1985'den itibaren başlanmıştır. Ud'a benzer, kısa saplı bir sazdır. Telleri Kontrbas telindendir. Bas bir ses tınına sahiptir ve 2 oktav ses sahası vardır. Gelecek vaad eden bir saz olmakla beraber genelde icra edilecek ezginin pedal seslerini kullanır. Saz topluluğunun sesini pedal seslerle topladığı için gerek duyulmuştur.

Tar

Anadolu'nun Kuzey Yöresi Azerbaycan'da çalınan bir sazdır. Tar'ın 4'lü aralıklarla akort edilen ikişer telden oluşan üç çift teli vardır. Bu tellerin dışında karar sesine göre akortlanan "Dem Telleri" mevcuttur. Ses sahası 2,5 oktav kadardır. Tar'ın 1 oktav tize veya pese akortlanan çeşitleri de bulunmaktadır.

Tar'ın diyapozona göre ses sahası:

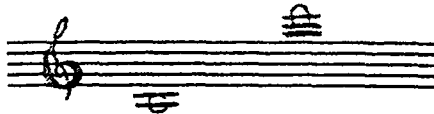


3.2 Yaylı Çalgılar

Kemane

Bir diğer adı da "Kabak Kemane" dir. Geçmişte sadece su kabağından yapıldığı için (doğal şartlardan dolayı) bu adı almıştır. Şimdi ağaçtan, yapraktan ve hindistan cevizinden yapılan çeşitleri de vardır. Eskiden iki veya üç telli olan kemane günümüzde dört telli olarak da kullanılmaktadır. Kemane'nin 2,5 oktavlık ses sahası vardır. Eskiden "oklğ" denilen bu sazımıza XVI. yüzyılda "Kopuz" ya da "Kovız" denmekte idi. Teke Yöresi Oyunları ile Boğaz ve Gurbet Havaları'na, zeybek oyunlarına eşlik eden yumuşak ve etkileyici ses rengine sahip olan halk çalgısıdır.

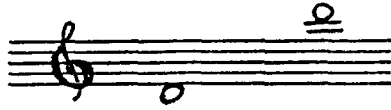
Kemane'nin diyapozona göre ses sahası:



Karadeniz Kemençesi

Bütün Karadeniz sahil şeridinde kullanılmaktadır. Birbirine 4'lü aralıklarla akort edilen üç teli vardır. Bazı yörelerde iki veya üç tel 5'li aralıklarla akort edilmektedir. Ses sahası 2 oktav kadardır.

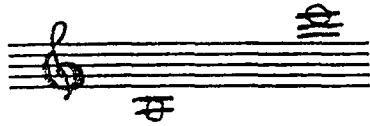
Karadeniz Kemençesi'nin diyapozona göre ses sahası:



Kemança

Azerbaycan yaylı çalgılarından. Kuzeydoğu yörelerinde görülür. Kemane'ye benzer fakat teknesi daha büyüktür. Dört tellidir. Ses sahası 2,5 oktavdır.

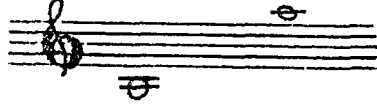
Kemança'nın diyapozona göre ses sahası:



Tırnak Kemane

Türk Müziği'nin ender sazlarından biri olan Klâsik Kemençe, Türk Halk Çalgısı olarak da Kastamonu, İnebolu, Çankırı, Tokat, Mardin yörelerinde kullanılmaktadır. Üç tellidir. Yörelerde aldığı adlar Tırnak Kemane'nin dışında; Gıçek, Gıcak, Gıyak, Kırbız, Nanora'dır.

Tırnak Kemane'nin diyapozona göre ses sahası:



Yaylı sazlar yörelere göre değişik adlarla tanınmaktadır; “İklğ”, “Okluğ”, “İğlık”, “Gıvgıv”, “Gıygi”, “Gangıh”, “Gıygırah”, “Eğit”, “Hegit” vb.

3.3 Üflemeli Çalgılar

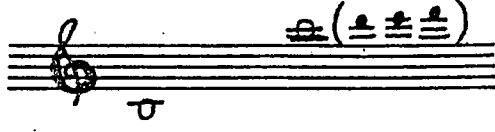
Kaval

Anadolu’da çoban çalgısı denilir. Çoban masallarına konu olmuş ve efsaneleşmiş bir çalgıdır. Oldukça yumuşak ve etkileyici bir sesi vardır. Bazı yörelerde dilli ve dilsiz kaval olarak ikiye ayrılır. Kromatik ve diatonik olarak 1,5-3 oktav arası ses sahasına sahiptir. Önde 7, arkada 1 perde deliği vardır. Yörelere, ebatlarına, hatta ses renklerine göre mahallince değişik adlar almıştır; “Kırma”, “Horlatma”, “Dillice”, “Ada Kavalı”, “Çoban Düdüğü” vb.

Dilli kaval; en ilkel nefesli çalgılardandır. Erik, Dut, Kayısı ve Şimşir gibi sert ağaçlardan yapıldığı gibi Kamış’tan da yapılmaktadır. Son yıllarda ise Metal’den de yapıldığı ve kullanıldığı görülmektedir.

Dilsiz kaval; iki ses birlikte üflenebilir. Pesler ve tizler aynı anda kullanıldığı için ses ikiye katlanmış olur. Burada icracının ustalığından dolayı “Horlatma” ve “Sızlatma” deyimleri kullanılır. 2,5-3 oktav arasında ses sahası vardır.

Kaval'ın diyapozona göre ses sahası:



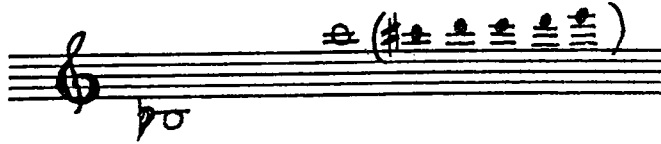
Çığırma

Elazığ ve yöresi başta olmak üzere Diyarbakır ve Mardin civarında da kullanılır. Kartal kanadı kemiğinden yapılan çalgı, bu kemiğin eğimine göre yapılır ve 7-8 deliklidir. 20-30 cm. uzunluğundadır. Dilsiz ve diatonik bir çalgıdır.

Zurna

Kamışlı üflemelilerdendir. Her yörede görülür. Zerdali, Abonoz ve Erik ağacından yapılır. “Kaba Zurna”, “Orta Zurna” ve “Cura Zurna” diye üçe ayrılır. Ses sahası 1,5-2 oktav arasındadır. Perdeleri kaval gibidir ve ses tonları yöreseldir. Yurdun her yöresinde açık hava çalgısı olarak yaygındır.

Zurna'nın diyapozona göre ses sahası:



Mey

Kamışlı üflemelilerdendir. Sesin bütün özelliğini kamış verir ve dudaklarla da vibrasyon yapmak mümkündür. “Ana Mey”, “Orta Mey” ve “Cura Mey” gibi üçe ayrılır. Ses sahası 1 oktavdır. Doğu Anadolu bölgesinin en yaygın sazıdır. Tok ve mistik bir ses rengine sahiptir. Diğer mey ailesi sazı ise balaban'dır ve Doğu Azerbaycan yöresi sazıdır. Mey'den farkı perde deliklerinin daha geniş olmasıdır.

Mey'in diyapozona göre ses sahası:



Sipsi

Su kamışından yapılır. Teke yöresinin en yaygın sazıdır. En büyük boyları 20 cm.'yi geçmez. Türk müziği ses sistemindeki koma sesleri dudak ve diş hareketleriyle sağlanır. Ses sahası 1,5 oktava yakındır. 5, 6, 7 ve hatta 8 ses deliği olabilir. Ses tonu mahalline göre değişir.

Argun

Bu sazın özelliği çift kartal kanadı kemiğinden oluşudur. Su kamışından da yapılabilir. Sipsi'den daha uzundur. İki kamış yanyana getirilerek sıkıca bağlanır. Kamışlardan biri ezgi çalmaya, diğeri de dem tutmaya yarar. Teklisine "Çığırma" denir. Ses sahası 1,5 oktava yakındır. Sipsi gibi 5, 6, 7 ve hatta 8 delikli olabilir. "Çifte Kamış", "Çifte Kemik", "Ağıl" gibi değişik isimlerle anılır. Kullanıldığı yöreler; Hatay, Antakya ve Kilis'dir.

Tulum

Keçi derisinden tulum çıkartılarak yapılır. Derinin kol yerine 5 perdeli çift kamış, ayaklarından birine de tahta boru (Tulum'a hava vermek için) takılır. Tulum çalınmaya başlanıldığı zaman her iki kamıştan da eş ses duyulur. Ses sahası 1,5 oktavdır. 5, 6, 7 perdeli olabilir. Çoğunlukla yurdun Trakya ve Doğu Karadeniz yöresinde görülür. Bazı yörelerde Tuluma; "Tulum Zurna", "Kayda" gibi adlar verilmektedir.

3.4 Vurmalı Sazlar

Davul

Türk Kültürü'nde davulun yeri önemlidir. İlk dinsel törenlerde, savaş alanlarında, mehter takımlarından meydana kadar hayatın vazgeçilmez bir parçasını teşkil eder. Kasnaklı vurmalılarının başında davul gelir. Yurdun çeşitli yörelerinde değişik çap ve boyutlarda yapılır. Büyük olanına “Kaba Davul”, küçük olanına ise “Davulbaz” denir. Davul gergi ipleri yardımı ile çeşitli tonlarda düzenlenir. Tokmak ve çubukla çalınır. Koltuk altında çalınan daha küçük boydaki davula “Koltuk Davulu” denir.

Koltuk Davulu

Kars dolaylarında ve Azeri müziği eşliğinde kullanılır. Davuldan farkı tokmak ve çubukla değil parmak uçları ile çalınmasıdır.

Def

Daire biçimindeki kasnağın bir tarafına deri gerilmek sureti ile yapılır. Bazı yörelerde kasnağa zil de takılır. Zil sayısı yapan ve çalacak kişinin isteğine göre değişir. Ender olarak deflere çapı boyunca kiriş tel takıldığı da görülmektedir. Yörelere göre boyutları değişir.

Dümbelek

Demlek, dömlek, darbuka adları ile tanınır. Toprak bir vazanın ağız kısmına deri gerilerek elde edilir. Bakır veya diğer metallerden de yapıldığı bilinmektedir. Daha çok kadınlar arasında kına geceleri vb. eğlencelerde kullanılır.

Kaşık

Ağaçtan yapılır. Çeşitleri arasında şimşir ağacından yapılanları en makbul olanıdır. Boyu ve sap uzunluğu yapanın ve çalanın isteğine göre değişir. Çift olarak çalınır. Kullanıldığı yöreler; Konya, Silifke, Kırşehir, Bursa, Kütahya ve Eskişehir'dir.

Leğen-Bakraç (Tepsi, Güğüm, Tencere)

Genellikle kadınlar arasında düğün, kına vb. eğlencelerde olarak kullanılır. Bazı yörelerde bu tür çalgılar eşliğinde söylenen türkülere “Dımdan Havaları”, kullanılan aletlere ise “Dımdan Çalgıları” denilmektedir.

Zil

Sarı pirinçten yapılan yassı tabak biçiminde karşılıklı iki parçalı bir çalgıdır. Hafif çıkıntılı olan orta kısmında açılan deliklere geçirilen tasmalardan tutularak çalınır.

Zilli Maşa

Maşa biçiminde iki ana kolun uçlarına yerleştirilen karşılıklı zillerden ibarettir. Kollar kapandıkça ziller üst üste gelerek ses çıkarmaktadırlar.

BÖLÜM. 4 TÜRK HALK OYUNLARINDA RİTM

Gerek Türk Halk Müziği ve gerekse Türk Halk Oyunları'nda ritm usulün, usul temponun yerine kullanılmak sureti ile bir kaos yaratılmaktadır. Bu nedenle ritm, usul, düzum, ölçü, vuruş, vurgu, tempo, mertebe adlarını alan kavramların hangi anlama geldiğinin açıklanmasında yarar görülmüştür.

4.1 Ritmin Tanımı

Evrenin dinanizminden ileri gelen ve düzenli aralıklarla devam eden her türlü harekete ritm denir. İnsanın tarih içindeki gelişimi ile orantılı olarak ritm kavramı da gelişmiştir. Doğada bulduğu materyallerden mütevazi şartlarda yaptığı ilk ritm araçları insanın içinde var olan ritmik yapının dışarıya yansımaları sağlamıştır. Zaman içinde ritm kavramı değişim ve gelişim göstererek bugünkü şeklini almıştır.

“...Ritm müzikte süre değerleri arasındaki ilişkiden ve bunların peşpeşe gelmesinden doğan zaman ögesidir. Vokal ve enstrumantal çoksesliliğin doğuşu, partiler arasında sıkı bir eş zamanlılık gerektirdi... Ritmin çerçeve işlevi gören ölçü aracılığı ile belirtilmesine yol açtı.”¹³

“Ritm ve usul, ölçümsel olarak tahlil edilerek birbirinden ayrılabilir. Ritm, zaman içindeki, usul; mekan içindeki hareketi anlatır. Bu nedenle bir ezgi herbirinin diğerine nitelik ve anlam kazandırdığı ritm ve usul çatılarına ayrılarak incelenebilir. Ritm organik ritmlerle dış ritmleri birbirine bağımlı kılarak gürültüleri düzene koymak düşüncesinden doğmuştur...”¹⁴

¹³ BÜYÜK LAROUSSE, Gelişim Yayınları., İstanbul: 1989, c.16, s.9.

¹⁴ Gamze Tüfekçi, “9 Zamanlı Oyun Havaalarının Yurdumuzdaki Farklılıkları”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Musiki Sanat Dalı, Türk Halk Müziği Alanı, İstanbul: 1990, ss.9-13.

Usul

Değerleri birbirine eşit olan veya olmayan, belirli sınırlar içinde sıralanan, musiki namelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usul denir. Usul ve ritm kavramı zaman zaman aynı anlamı ifade eden terimler olarak kullanılmaktadır. Oysa bu yanlıştır. Bu sebeple, konuya açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

“Türk müziğinde sınırlandırılmış düzümlerden yapılp, kalıp halinde saptanmış ölçülere ritm denir.”¹⁵

“Usul deyimi halen ölçü ve vuruş kavramlarının yanısıra aynı anlamda kullanılmakla birlikte, asıl anlamı ölçü kalıbıdır. Usullerin oluşumundaki en önemli unsur, kuvvetli ve zayıf zamanların sıralanışdır.”¹⁶

“Usul kavramı gerçek anlamı itibarıyla, yalnız Türk sanat müziğinde kullanılmış olup, Türk Halk müziği ve Batı müziğinde kalıp haline gelmiş usuller mevcut değildir. Ancak düzum, Türk Halk Müziği’ndeki vurmali çalgılar da (davul, def, kaşık, zil vb..) çalınan eserin yöre tavrına göre hali hazırda kullanılmaktadır.”¹⁷

Düzüm

Düzüm; zaman içindeki düzen ve uyumdur. Örneğin, bir davulun çalınışında sağ ve sol ellerin vuruşlarındaki uzunluk, kısalık ile zayıf ve kuvvetli zamanların duyumundaki düzen ve uyum, zaman içindeki düzümdür. Gerek bir düzum, gerek ise bir usulün anlaşılması, birbiri ardına sıralanan vuruşların kuvvetli ve zayıf oluşlarına bağlıdır.

¹⁵ BÜYÜK LAROUSSE, c.19, s.11969.

¹⁶ Hüseyin Sadettin Arel, “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri”, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları., İstanbul 1968, s.26.

¹⁷ G.Tüfekçi, a.g.t, s.12.

Ölçü

Ölçü kavramı bugün bilinen ve kullanılan müziklerin hepsi için temel bir önem taşır. Özellikle dans müziğinde senkronizasyon açısından çok büyük önemi vardır.

“Genellikle ilkinin üzerinde aksan bulunan bir grup vuruştur (vuruş; müziksel zaman ölçüsü). Bir kompozisyonun içerisinde tekrar edilerek kullanılır ve birbirlerinden ölçü çizgisi ile ayrılırlar. Bir ölçü içinde yer alan nota değerlerinin temel ölçülerine “zaman” veya “birim” denir..”¹⁸

Vuruş

Daha öncede bahsedildiği gibi usulleri oluşturan düzümler, vuruşlardan oluşmuştur. Vuruşlar ana hatlarıyla kuvvetli ve zayıf olmak üzere iki tanedir. Müzikte, ölçülü ve düzenli bir ritmin ilk vuruşu daima kuvvetlidir. Son vuruşun kuvvetli olması naturel bir ritmik yapıda söz konusu değildir.

“Herhangi bir eserin, birtakım hareketlerle (gerçek ya da düşünsel olarak) birim zamanını ölçme işlemidir. Vuruş ise bir alet yardımıyla, şefin yapacağı hareketler gibi düşünsel olarakta gerçekleştirilebilir....”¹⁹

Vurgu

Vurgu, fiziksel olarak farkedilebilir veya dinleyicinin müzikal ölçüyü algılaması yoluyla hissedilebilir. Herhangi bir müziğin icrasında doğru vurgulama çok önemli olup eserin bütün karakteristiğini etkileyen unsurların başında gelir.

“Seslerin tonalitesine, ritmine ve yüksekliğine göre, bir ezgi dizisinin ya da ritmik bir yapının temel seslerine kazandırılan yoğunluktur.”²⁰

¹⁸ a.g.t, s.13.

¹⁹ a.y.

²⁰ BÜYÜK LAROUSSE c.20, s.12260.

Tempo

Yalnız Türk Halk Müziği, Türk Halk Oyunları'nda ve Türk Sanat Müziği'nde değil Batı Müziği'nde de bir kompozisyonun hızını ifade etmektedir. Uygulamada bu hız kavramı ritm kavramı ile karıştırılmaktadır. Bu sebeple, konuya açıklık getirilmesi bakımından aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

“Bir kompozisyon veya müzik eserinin süratini ifade eden kavramdır. Batı müziğinde tempo, largo, adadigo, andante, allegro, presto gibi birçok kelime ile işaretlendirilmiştir.”²¹

“Bu konuda daha kesin ölçümler metronom verileri ile yapılabilir. Örneğin; m=1200 (bir dörtlük nota saniyenin 2 misli kadar sürecektir. Bir vuruşun sınırları 50 ile 120 arasında değişir, m=60-80 normal bir tempoyu yani doğal süratleri temsil eder.”²²

“Temponun doğruluğu konusunda tartışılması müzisyenler, dinleyiciler ve eleştirmenler arasında hep revaçta olmuştur. Bilhassa, klasik batı müziği eserlerinde aynı eserin farklı tempolardaki icrası tamamen bir yorum meselesi olup, tempo farklılıkları, çalanların veya varsa şefin ele alış tarzından kaynaklanmaktadır. Şeflerin veya icracıların tempoyu kendi anlayışları doğrultusunda kullanmaları ile ortaya çıkan yorum, hiç bir zaman eserin asıl temposunun çok dışında değildir. Uygun bir tempoda icra etme zorunluluğu vardır.”²³

Mertebe

Bir usulün içinde, o usulü oluşturan zaman ve vuruşlar değişmediği takdirde usul içinde birimi oluşturan notanın değer bakımından büyüyüp küçülmesine o usulün mertebesi denir. Bu tanıma göre üstte yazılı olan rakam usulün zamanını, altta yazılı olan rakam ise usulün mertebesini ifade etmektedir. Bu anlatımı teyit etmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

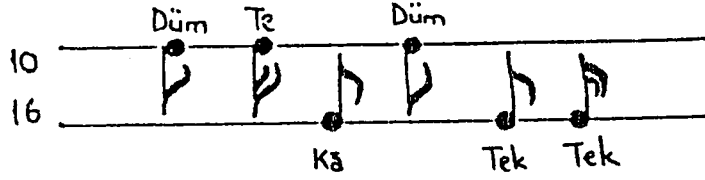
²¹ Yavuz Özüstün, “Müzik Terminolojisi”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul 1989.

²² HARVARD DICTIONARY , a.y.

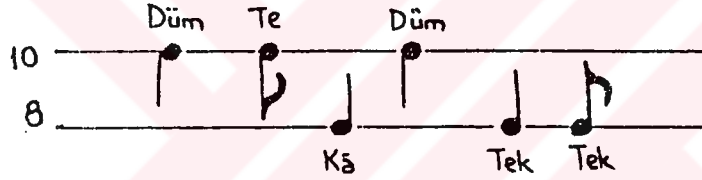
²³ G.Tüfekçi, a.g.t., s.15.

“...Bir ölçünün zaman ve vuruşları değişmeden birim notunun büyüüp küçülmesine o usulün mertebesi denir. Bu sistem Türk Sanat Müziğinin bazı usullerinde her mertebeye bir ad verilerek kullanılmıştır. Örneğin 10 zamanlı usulü 1. mertebesine; curcuna, 2. mertebesine; ağır semai, 3. mertebesine ağır aksak semai denir...”²⁴

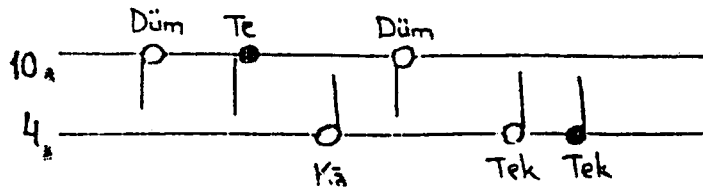
1. mertebe curcuna



2. mertebe aksak semai



3. mertebe ağır aksak semai



²⁴ Hürşit Ungay, *Usuller 1*, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Koruma Derneği Yayınları., İstanbul 1977, s.4.

4.2 Türk Halk Oyunlarında Ritmin Önemi

Türk Halk Oyunları kapsamındaki oyun müzikleri oldukça geniş bir repertuar oluşturmaktadır. Oyun müzikleri enstrumantal ve oyunlara eşlik olmak üzere iki şekilde icra edilir. Enstrumantal icranın kendi içerisindeki serbestliğinde olduğu gibi oyuna eşlikte de bir takım kurallara bağlıdır. Bunlar oyunun ritmik yapısı ve hareket dizileriyle paralellik göstermektedirler. Her oyunun ve ona ait ezginin kendine özgü bir ritmik örgüsü vardır. İcradaki başarı ise oyun ve ritm arasındaki senkronizasyona bağlıdır. Yörelere ait ritmik değerler, oyunların karakteristik özellikleri sayesinde şekillenir. Oyun içerisindeki sert veya daha büyük açıyla yapılması gereken bir hareket, aynı biçimde ritme de rastlar ve bu yansıma sonucunda ritmik vurgu şeklinde belirir.

Oyuna eşlik ve enstrumantal icranın en büyük ayrımlarından biride tempo farklılıklarıdır. Oyuna eşlikte müzikal tempo, oyunun temposuyla doğru orantılıdır. müzikal icra ile halk oyunları icrası tempo açısından birbirleriyle uyum içinde olmalıdır. Enstrumantal icra ile oyuna eşlik iki farklı tarz oluşturduğundan, aynı ezginin icra türüne göre farklı tempolarda çalınması sonuçları ortaya çıkmaktadır.

Ritm unsuru ve halk oyunları arasındaki bağlantı gibi ritmik yapı, aynı biçimde müziğinde karakteristik özelliklerini yansıtır. Melodisi aynı olmakla birlikte farklı yörelerde çalınan bir ezgi, ritmik yapısını oluşturan unsurlar nedeniyle farklılıklar gösterir. Halk oyunları ve ritm paralelinde incelemeler yapılırken yöresel özellikler açısından temponun belirleyici bir özellik olmadığı görülmektedir. Herhangi bir yörenin oyunları arasında hızlı ve yavaş tempoya sahip olanlar bulunabilirler. Bu, o yöre oyunlarının belirleyici bir özelliğini oluşturmak için yeterli değildir. Belirleyici olan ise ritmik yapının kendisi ve oyunlara yansıyan şeklidir.

Halk oyunlarının bütünü içerisinde ritm, hareketlere eşliği ile önemli bir yer tutmaktadır. Müzikal anlamda ritm ile, oyunun kendi ritminin paralelliği kaçınılmazdır. Oyuna eşlik tarzında, oyun ve müzik ritimleri birbirinden bağımsız değil, aynı paralelde gitmek zorunda olduğundan, aksi bir durum icranın sağlığını olumsuz etkileyecektir.

BÖLÜM. 5 TÜRK HALK OYUNLARI ÇALIŞMALARI

Cumhuriyet'in ilânı yalnız idari ve siyasi açıdan değil halk hareketinin başlaması bakımından da büyük bir önem taşımaktadır. Nitekim bu dönemde "Köy Enstitüleri" ile "Halk Evleri" kurulmuş ve buralarda kültür hazinelerinin derlenmesine başlanmıştır. Bunlar arasında halk ezgileri ve halk oyunları ile ilgili yapılan çalışmalar son derece önemlidir. Halk oyunlarının ülkedeki araştırma, derleme ve inceleme çalışmalarına kısaca bakmanın yararlı olduğu uygun görülerek aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

"Türkiye'de halk oyunları hakkında ilk yazı 1900 yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı tarafından yazılmıştır. Halka eğilme ve halkla kaynaşma hareketi olan cumhuriyetin kurulmasını takiben Türk aydını, eskiden beri hor görülen kendi halkının arasına daha rahat girmiş, büyük önder Atatürk halk oyunlarına özellikle önem vermiş, halaylarda, barlarda başı çekmiştir. 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından düzenlenen halk müziği derleme gezilerinde halk oyunları da derlenmiştir. Bu yıllarda, Selim Sırrı Tarcan'ın Türk Ocakları'nda bu konuda konferanslar verip zeybek oyunları gösterileri düzenlediği görülür. İlk kez Trabzon Rize, Erzincan, Erzurum halk oyunları, filme alınmıştır. Atatürk'ün isteği ile 1932 yılında kurulan halk evlerinde yapılan düzenli, bilinçli çalışmalar sonucunda, halk oyunları hareketi, kendini kültür olayı olarak kabul ettirmeye başlamıştır. Bu arada halk oyunları üzerindeki bilimsel çalışma ve araştırmalar sürdürülmüş Vahit Lütfü Salcı, araştırmalar sonucu elde edilen bilgileri "Gizli, Türk Dini Oyunları" adlı eserinde toplayarak yayınlamıştır. Sonraki yıllarda açılan Köy Enstitüleri ve Öğretmen Okulları aracılığı ile onbinlerce genç, halk oyunlarını yakından tanımaya başlamıştır. 1951 yılında halk evlerinin kapatılması, halk oyunları topluluklarının dağılmasına neden olmuştur. Bu arada Köy Enstitülerinde, Öğretmen Okullarında, Yüksek Okullarda ve Üniversitelerde ekipler kuruldu. Özel kuruluşlarda kültür hizmetlerini yürütme işini üzerine almış ve bu amaçla "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma" adı altında bir örgüt kurmuştur. Bu örgütün yaptığı 14 yıllık çalışma sonunda 1600 oyun saptanmış ve bunların 400 kadarının yaşamakta olduğu anlaşılmıştır." ²⁵

²⁵ Baykurt, "Halk Danslarının Derlenmesi Ve Uluslararası Halk Dansları Şenliklerinin Düzenlenmesi", *1. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, KB. Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 20, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi 5, III. Cilt, Ankara Üniversitesi. Basımevi, Ankara: 1977, ss.143-144

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında toplanmış olan halk verileri son yıllarda resmi kurumlar, bilimsel alanlar ve sanat alanlarında değerlendirilmeye başlanmıştır. Ayrıca elde edilen veriler halk oyunları okullarının açılmasına gerek bölgelerarası, gerek yörelerarası oyun yarışmalarına, oyun şenliklerine, dernek toplantılarına, yurt içi ve yurt dışında festivaller yapılmasına kaynak teşkil etmiştir. Bu görüşü doğrulaması bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmesi uygun görülmüştür.

“...Örgütün bir diğer yararlı çalışması da, 1968 yılında Milli Eğitim Bakanlığı ve TRT işbirliği ile halk oyunlarını bilimsel bir biçimde filme alınmasıdır. Yine halk oyunları konusunda ilk seminer bu örgüt tarafından düzenlendi. 1964 yılında İstanbul’da Türk Folklor Kurumu kuruldu. Binyesi içinde halk oyunları okulu açıldı.

Bu arada birbirine bağlı iki hareket başlamıştır,

a) Bölge Halk Oyunları şenlikleri; (Festivaller)

b) Halk oyunları yarışmaları

Sonraki yıllar da yeniden faaliyete geçen Halk Evleri tarafından Edirne ve Kars’ta ilk kez halk oyunları şenliği, 1967 Yılında, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından halk oyunları yarışması düzenlenmiştir. Bugüne kadar bu yarışmalar devam etmiştir. Düğünler, açık ve kapalı yerlerde yapılan toplantılar, imece şenlikleri, sıra, yaren, dernek toplantıları, törenler ve adetlerle ilgili hareket ve kaynaşmalarda müzik ile oyun daima biraraya gelmiştir.”²⁶

Halk Oyunları Yarışmaları

Halkı yakından tanımayı amaçlayan folklor bilimi üzerindeki çalışmalar, özellikle yaşadığımız yüzyılda, halka kaynaşma ve bütünleşme hareketlerinin yayılmasına ve bu suretle demokrasinin hızla gelişmesine büyük çapta katkıda bulunmuştur. Nitekim toplumların duygu ve düşüncelerini yansıtan ve aynı zamanda onları harekete getirebilen, edebiyat, müzik ve oyun gibi sanat türlerinin dünyada halka dönük bir duruma getirilmiş olması bu konudaki çalışmaların sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

²⁶ Sühendan Göy, “Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları’nın. Televizyonda Tanıtılması”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu, İstanbul: 1980, ss.53-54.

Kuşkusuz halk dansları, halk müziği, halk edebiyatını, halk düğün ve dernekleriyle tüm halk bilgilerini kapsayan ve son yıllarda en çok hareket kazanan folklor dallarının başta gelenlerinden biridir. Aşağıdaki alıntıda bu konuya değinilmektedir.

“Düşünce ve duyguların insan hareketleriyle anlatılması demek olan dans (oyun), ilkel toplumlarda tüm sanat ve bilgi dallarını etrafında topluyordu. Dinsel anlayışlar, alın yazıları, arzular, evren hakkındaki düşünceler, kahramanlık duyguları hep onunla anlamlandırılıyor, hep onunla canlandırılıyordu... Oyun olan her yerde tüm gelenek ve görenekleriyle toplum vardı.”²⁷

Halk oyunlarımızın oynanış nedenlerini incelemek için biraz geriye gidersek görürüz ki, önceleri kına geceleri ve düğün nedeniyle oynandığıdır. Kına gecelerinde geline yakılacak kına nedeniyle genç kızlar, yeni evli gelinler ve anneler evlerde toplânarak yörenin türkülerini çalıp söylerler ve oyunlarını da sıra ile kalkarak ya da kaldırılarak tekli, ikili, dördlü hatta daha kalabalık topluluklarla oynarlardı. Erkekler gelini evinden alıp oğlan evine getirdikten sonra, o evin avlusunda düğün devam ettiği süre içerisinde, yöre halk oyunlarını oynarlardı. Bu o kadar düzenli yapıldı ki meydanda bulunan bütün gençler ve daha yaşlılar yörenin adetlerine göre defalarca kalkıp oynarlardı. Gerek kına geceleri ve gerekse meydanda oynanan bu yöre halk oyunları, yetişmekte olan küçük çocuklar için de bir öğretim yeri olmaktadır. Oyunları bu yerlerde seyrede seyrede öğrenmeye başlarlar ve devam ederler, kendi gruplarını kurarlar ve onlar da yaşları ilerledikçe meydanlarda boylarını göstermeye başlarlar.

Daha sonraları kurulan halk evleri bu konuya el attı. Yöre oyunlarını öğretmek için iyi bilen ve oynayanlar seçildi, kurslar açıldı ve oyunlar genç kuşaklara aktarılmaya başlandı. Yıllar ilerledikçe meydana getirilen mahalli halk oyunları ekipleri yavaş yavaş geceler düzenlemeye başladı. Bu gecelerin amacı THO'nın eşitliliğini, zenginliğini ve güzelliğini göstermekti. Bu nedenle milli giysiler ve oyunlar kaybolmaktan kurtarıldı.

²⁷ Baykurt, a.y.

Halk evleri kapatılınca (1950) sahipsiz kalan bu konu kendi haline bırakıldı. Bir müddet sonra Yapı Kredi Bankası bir yarışma düzenleyerek kendi seçtiği bazı il ve ilçe halk oyunlarının katılmasıyla düzenlendi. Daha sonra yüksek okul öğrencileri tarafından kurulan Türk Milli Talebe Federasyonu (1953) öğrenci birlikleri, öğrenci federasyonları bu yarışmaları düzenlemeye başladı. 1957 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü 1967 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı yarışmalar ve festivaller düzenlediler.

Milliyet Gazetesi ve diğer bazı gazeteler Türkiye genelinde halk oyunları yarışmaları düzenlemeye başladılar. Hepsinde amaç aynı idi, oyunların zenginliğini, güzelliğini, giysilerin özelliklerini göstermek, tanıtmak ve halk oyunlarını yaygınlaştırmaktır. İzmir’de Milli Eğitim Gençlik ve Spor Müdürlüğü’nün organizasyonu altına ilkokullar, ortaokullar, liseler ve meslek liseleri arasında halk oyunları yarışmaları, daha sonra Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı lise ve meslek liseleri ve halk eğitim merkezleri halk oyunları ekipleri yarışmaları düzenlenmesini yapmıştır.

İlk yıllarda bu yarışmalarda bütün ekipler aynı şartlar altında birbirleriyle değerlendiriliyordu. Yani halay, zeybek, horon, bar, üsküp vb. gibi oyunlar hepsi aynı şartlar altında birbirleriyle kıyaslanıp değerlendirilmiştir. Genellikle derneklerle ilgisi olan ya da çalıştırıcılarla arkadaş olan kişilerden oluşmaktadır. Yarışma yarışma diye, okullar ile kurumları karşı karşıya getiren bu olaylarda neler oluyor diye incelemek gerekmektedir.

Önce müzik konusunu ele alırsak, ekiplerin oyunlarını çalan müzisyenler yalnız oyunu değil, oyunun melodisini de bilmemektedirler. Bu durum ise oyun melodilerinin bozulmasına ve yozlaşmasına neden olmaktadır. Tesbit edilen bu durum bir başka problemi daha ortaya çıkarmaktadır. O da şudur : Oyun müziklerinin notasyonu! bu konuda bilimsel açıdan çalışmaların bir an önce başlatılması gereği kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bazı ekip çalıştırıcılarının yetersiz olması, oyunların da yanlış veya eksik öğretilmesine neden olmaktadır. Çalıştırıcının beğenisinden dolayı ait olmadı oyunu eklemekte veya çıkartmakta, bundan dolayı oyun yozlaştırılmaktadır.

Puanlama fişlerinin ayrıntılı ve düzenli olması jüride yer alacak üyelere bazı niteliklerin aranmamasına neden olmaktadır. Oyunu, çalınan ezginin ve figürün doğru olup olmadığını, eksiğinin ya da ilavelerinin bulunup bulunmadığını, giysilerin yöreye uygunluğunu bilmeyen üyenin sadece fişlerde belirtilen hususlara göre değerlendirme yapması yanlıştır.

Yarışmalarda yapılan değişik form içinde oynanan halk oyunlarımız, aynı şartlar altında değerlendirilmektedir. Elazığ, Gaziantep, Diyarbakır, Urfa Halayları, Artvin Horonları, Kars Oyunları, Erzurum Barları, Silifke ve Zeybek Oyunları aynı kategoride değerlendirilmektedir. Yazara göre bu uygulamanın büyük bir hata olduğunu kabul edilerek, yozlaştırılan yöre oyunlarının diğer illerde de yaygınlaşma olanağını bulduğu tesbit edilmiştir. Bu arada unutulmuş oyunlar (unuturulan oyunlar) oldu. Çünkü çalıştırıcılar maddi ve manevi imkânlardan yararlanabilmek için yarışmanın yapılacağı il ve jüriye göre değil de zeybek ve karşılama türünde yarışmalara katılmaya başladılar. Son zamanlarda köylerde sofralara serilen sofra bezi üçetek yerine, zurna ve kavalın yerine de yan flüt ve keman, çarık yerine ökçeleri 10 cm. yükseltilmiş ve üzerinde sutaşı sim işlenmiş ayakkabılarla gösteri yapan oyun ekiplerine rastlamaktadır. Bu arada bazı yarışmalarda, çeşitli illerin oyunları birbirine karıştırılarak, yani ritimleri aynı oyunlardan belli figürler alınarak, yeni oyunlar türetilmeye başlanmıştır.

Her yöre ekibi kendi oyununu oynaması koşulu ile, oyun türlerinin kendi dalları arasında değerlendirilmesi ile uygulamalara geçilmeli, çalgı müzik ve giysiler üzerinde de titizlikle durulmalıdır.

Ancak bu şekilde, yarışmalar (organizasyonlar) bu konuya yarar getirebilir.

5.1 Oyun ve Müzik İlişkisi

Milleti oluşturan unsurlar arasında musiki ve oyun en eski ve toplum hayatının her çeşit faaliyetlerinde yer alan sanat çeşitleri içinde oluşum ve ifade zenginliği bakımından en hareketli ve en zengin bir kaynaşma vasıtası olmuştur.

Her kültür kendisini oluşturan belli kaynaklara dayanır. Musiki ve oyun, toplumu heyecana getiren, milli ahlâk ve din duygularını besleyen bir kaynaktır. İnsanlar kendi varlıklarına verdikleri değer yanında, tabiattaki tüm varlıklara karşı büyük bir yakınlık gösterdikleri içindir ki, tabiatı duygularının anlatılmasında yardım eden canlı motifler olarak kullanmaktan büyük zevk duymuşlardır.

Musiki bir ses sanatıdır. Temel kaynak olarak dil, edebiyat, tarih ve folklor gibi kültürü oluşturan ve tabiatla sıkı sıkıya bağlı olan elemanlarla, sesi besleyen duygu ve düşüncedeki kuvvet, oyun ve müzik ilişkisi sanatın birleşimi ile önem kazanmaktadır.

“...Halk oyunları bir hareket sanatıdır. Oyun da, müzikten ayrı düşünölemeyeceği için, insan topluluklarının ve ırkının büyük sentezi bu iki sanat varlığında görölr. Başlangıçta musiki ve oyun tabiattaki olaylardan, canlılardan ve seslerden aldıkları ilhamlarla ortaya çıkmıştır. Tabii güçleri kontrol edemeyen insanlar ritüel (mistik)’lerde oyunlarla anlatmaya, onlardaki gücü anlamaya ve elde etmeye çalıştılar. Böylece mistik bir ifade tarzı içinde oyunlar gelişmeye ve değışmeye başlamıştı. Sözelimi semahlar, evlenme düğünlerinin gelin kutlama hareketleri ve bir kısım iş güçleriyle ilgili törene ait oyunlar ritüel fonksiyonlarını ve görünüşlerini bugün de korumakta ve sürdürmektedir.”²⁸

Halk oyunları bir ulusun kültürünün, kendi bireylerine hareket, ritm, jest ve mimikleriyle işlenmiş ve onlara yansımış halidir. Başka bir ifade ile halk oyunları, fiziksel tavırların müzik eşliğinde halka yansımastır.

Buna göre oyun müzikleri ister enstrumantal olarak ister oyuna eşlik anında, icrada bir fark olmamalıdır. Bunun için gerekli tek şart oyun müziklerinin derlenmesi sırasında metronomun kullanılmasıdır. Oyunun ritmik yapısı ve hareket dizileriyle metronom mükemmel bir paralellik göstermektedir. Her oyunun ve ona ait olan müzikal yapının kendine özgü bir ritmik örgüsü vardır. İcracıdaki başarı ise oyun, tempo ve ritm arasındaki senkronizasyona bağlıdır.

²⁸ Ataman, “Folklor Konusu Olarak Halk Musikisi ve Oyunları, *THM. ve Oyunları Folklor Dergisi* c.1, S.4, Gazi Üni. Basın Yayın Yüksekokulu Basımevi, Ankara: 1982, s.147.

Halk oyunları ve halk müziğinde oyun ve müzik birleşerek tek sanat halini almaktadır. Oyunun oynanışındaki karakter ve ifade neyse eşlik eden müzikte de bu ifade aynı olmalıdır. Örneğin, bar oyunları, halaylar, zeybekler, seymen oyunları, müzikleriyle de bir savaş kahramanlık olaylarını, ya da bir kıtlık, bereket, bir afet , bir faciayı, büyük bir aşkı anlatan adeta bir tarih belgeleridir. Bunun yanısıra sazlar da halk oyunları üzerinde son derece etkilidirler. Örneğin, bir davulun çaldığı oyunu başka bir sazla değiştirerek oynadığımızda, bir süre sonra farkında olmadan davuldan kazanılan dinamizmi daha yumuşak ritm sazı ile elde edilemeyeceğini gözardı etmemek gerekir.

Yukarıdaki görüşleri teyit etmesi bakımından Sadi Yaver Ataman'ın görüşlerine yer verilmiştir.

“...Halk ezgileri ve oyunlarımızın otantik değerlerini bozacak katkılarla değiştirmek ya da modalaştırmak elbette doğru değildir. Halk oyunlarımızın kendi alemi içinde bir havası vardır. Otantiği bozmamak şartıyla, oyunları sahneye uygulamak yerinde olabilir. Fakat bir sanat hareketi olarak geliştirmek tamamen ayrı bir mahiyet taşır.”²⁹

5.2 Halk Oyunlarında Otantiklik

Türk Folkloru'nda halk oyunları ile ilgili olarak otantiklik kavramı hem “kapsam”, hem “sunuş”, hem de “aslına uygunluk” şeklinde tanımlanmaktadır. Konunun önemine dayanarak aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

“Kelimenin kökeni Latince “Authenticus” sözcüğünden gelmektedir. Otantik kelimesi İngilizce’de “Authentic” şeklinde geçmekte, “güvenilir, gerçek, aslına uygun, doğru, inanılır”³⁰ kelimeleriyle karşılık bulmaktadır. Aynı kelime Fransızca’da, “Authentique şeklinde görülmekte ve gerçek, sahte olmayan, doğal, bozulmamış, resmi, aslına uygun”³¹

²⁹ a.g.d., s.148.

³⁰ D.W.Halbey, *Macmillan Contemporary Dictionary-ABC Yayınları.*, İstanbul. 1988, s.64.

³¹ Tahsin Saraç, *Fransızca Türkçe Sözlük*, Adam Yayınları., İstanbul: 1989, s.118.

“...Otantiklik, konusunda kesin bir sonuca ulaşılmış değildir. Otantik sayılabilme konusu kimine göre o yöre insanı tarafından oynanması, kimine göre ise en eski olarak belirlenmiş olmasıdır. Daha değişik görüşlerle de karşılaşmak imkân dahilindedir. Bu kelimenin sözlük anlamı olarak aslına uygunluk tanımı ile karşılaşmaktayız. İfade etmeye çalışsak; dış tesirlerden ve baskılardan uzak, kendi yöresindeki en eski tarz, en etki görmüş orjinaline en yakın olanıdır. Kesinle dış etkilerden uzak olmalıdır. Çünkü, halk oyunlarında baskı yoktur. Günümüzde iletişim araçlarının teknolojinin etkisi ile hızlı bir yozlaşma görülmektedir. Bu yüzden de kesinlikle arşivleme çalışmalarına yönelmek zorunlu olmaktadır...”³²

Halkın kendi eğlencelerinde, toplantılarında oynadıkları oyunlar, bir takım araştırmacılar tarafından derlenmiş, öğrenilmiş, belli kalıplara dökülmüştür. Derneklerde ve okullarda bu kalıplara göre ekipler yetiştirilmiştir. Yetiştirilen ekipler, doğal olarak köy meydanlarında değil, sahnede oyunları sergilemişlerdir. Halbuki oyun oynanacağı anda hemen oyun ekibi ve oyun giysisi temin etmek söz konusu değildir. Davul-zurna çaldığı ve oyun ortamının kurulduğu zamanlarda, kendine güvenen ortaya çıkar ve çevresinde gördüğü, algıladığı şekilde oynamaya başlar ve o anda üstünde ne varsa onunla oyuna katılır. Figürler, ekiplerdeki gibi aynı olmaz, farklılıklar görülür.

Muhtelif yazarlar otantiklik sınırlarının tayininde farklı görüşler ileri sürmektedirler. Göktan Ay'da aşağıdaki alıntıda şöyle demektedir:

“Otantiklik çok geniş ve sınırları kolay kolay çizilemeyecek bir olaydır. Folklorun her bölümündeki otantiklik sınırları, prensipleri ortaya konmalıdır. Ancak bu şekilde tartışmaların önüne geçebiliriz.”³³

Her ne kadar otantiklik kavramı sınırları kolay kolay çizilemeyecek bir olaysa da bu halk biliminden uzak kişiler için geçerlidir. Folklor'da otantikliğin sınırları belirlenebilir. Ancak bu sınırlar akademik eğitim görmüş ve halkı yakından tanıyan kişiler tarafından yani gerçek halk bilimciler tarafından ortaya konmalıdır.

³² Değerli, “Türk Halk Oyunları'nın Sahnelenme Problemleri ve Çözüm Yolları”, *Folklor Halk Bilim Dergisi*, Folklor Kurumu, Alaş Ofset, İstanbul: 1990, ss.4-7.

³³ Göktan Ay, *Folklor Giriş*, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Mezunları Yayınları 1, Pan Yayıncılık, İstanbul: 1990, s.91.

5.3 Türk Halk Oyunlarında İcra Çeşitleri

Türk Halk Oyunları türlerine, hatta türlerin içinde yer alan değişik yöre oyunları kadar değişebilen tavrı özellikleri göstermektedir. Geçmişten süregelen doğal yapıları ve bu yapıyı oluşturan karakteristik özellikler (duruş ve oynanış şekilleri, müzikle senkronizasyonu, oyun figürlerinin yöre yöre değişen nüansları vb.) halk oyunlarının tavrını yansıtan unsurlar olmaktadır. Tavrı, oyunları müzik eşliğinde yapılan ritmik hareketlerden çıkarıp, onlara kimliklerini kazandıran temel etmen, belirleyici faktördür. Bu bağlamda THO'da bulunan icra şekillerini sınıflandırmayı ve açıklamayı yararlı bulmaktayız. Konumuza çok yardımcı olacağı inancı ile Fikret Değerli'nin görüşlerine aşağıda yer verilmiştir.

“Türk Halk Oyunlarının icrası genel anlamda iki şekilde olmaktadır :

Otantik İcra : Oyunların ait oldukları yörelerde, dış tesir ve baskılardan uzak, içe dönük bir şekilde, o yöre halkı tarafından çeşitli vesilelerle sergilenmesi biçiminde belirlemektedir.

Sahne Düzeni ile İcra : Oyunların ait oldukları mekanlar dışında, bir takım kurallar çerçevesinde , seyirci faktörü göz önüne alınarak dışa dönük şekilde gerçekleştirilen gösteriler şeklinde olmaktadır.

- Otantik düzenlemeli
- Stilize düzenlemeli
- Artistik düzenlemeli
- Yeniden yaratma

Otantik Düzenlemeli İcra : Halk oyunları sahnelenirken, otantik düzenleme fikrinden hareket ediliyorsa, bir takım özelliklere önem vermek ön koşul olmaktadır. Otantik yapıda bulunması gereken özellikler:

Sayısal yönden ekip hareketlerine göre (halay bar, zeybek vb.) asgari oyuncu tespiti gereklidir. Bir oyunun çizgisel formunun, aslına uygunluğu gereklidir. Oyunun adım figür karakterine sadık kalarak, aslına uygun tarzda sergilemek gerekir. Hareketlerin cinslerine (erkek-kadın) göre ağırlık taşıyan formlarını, karşı cinse uygulamamak gerekir. Hareket ve figürün geleneğinde olan kuralların korunması gerekir. Oyunda figür ve hareketlerin, otantığında sayısı ve tekrarı var ise aynen uygunluğu gerekir. Karektistik yapıyı göstermesi için asgari sayıda tekrarı varsa yapılmalıdır. Kostüm karakteri korunmalıdır. Müzik ve enstrümanların aslına uygunluğu gerekir. Oyunlarda araç kullanımında geleneksel yapının dışına çıkılmamalıdır.”³⁴

³⁴ Değerli, “Halk Oyunları”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul: 1991.

Otantik icra belli bir yörede, o yöre insanına yönelik olmasına karşın sahne düzeninde icra yöre insanını aşmakta ve daha geniş kitlelere seslenme ve sergileme olanağını bulabilmektedir. Bu sebeple otantik düzenlemelerde hata payını asgariye indirebilmek için bazı kuralları göz önüne almak gerekmektedir. Bu noktalara değinmesi nedeni ile aşağıdaki alıntıda yine Fikret Değerli'nin görüşlerine yer verilmiştir:

“...Otantik düzenlemelerde de bir takım önemli noktaları göz önünde tutmak gerekir. Bu önemli noktalar şöyle özetlenebilir : Fazla tekrarların kaldırılması (yörede yapılan tekrarların asgarisini alıp fazla tekrarlardan kaçınmak) orijinal yapıya sadık kalmak. Oyunlar başlı başına bir bütündür. Oyunların birbirine bağlanması seyirciyi sıkmayacak ve dikkati dağılmayacak bir şekilde yapılmalıdır. Oyun karakterindeki çizgiler, oyunların formu bozulmadan çizgilerin çoğaltılması yoluyla sağlanmalıdır. Oyunun formu çizgisel olaylarla çarpıcı hale getirilmelidir...”³⁵

Yukarıdaki bilgilerin ışığı altında, otantik icra oldukça hassas sınırları olan bir sergileme tipidir. Bu yüzden amaca sadık kalmak gerekir. Amaç ise öncelikle halk oyunlarının aslına uygunluğunu sağlamak olmalıdır.

Stilize

Halk oyunlarının icrasında öncelikle halk oyunlarının genel ve özel karakterleri açık bir şekilde ortaya konulmalıdır. Farklı oyunlar bir arada kullanılmamalıdır. Sanatsal kaygı doğru oyunda gösteri anlayışının önünde değerlendirilmemelidir. Eğer oyunların stilize edilerek sergilenecekse bazı kuralların, bazı kuramların göz önünde bulundurularak yapılmasında bilimsel açıdan faydalı görmekteyiz. Bu anlamda bir sahne sanatı olarak THO'nun icrası sağlıklı bir şekilde otantik ve stilize yoluyla hayat bulmaktadır.

Bu düşünceleri doğrulaması bakımından aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

“...Stilize icrada en önemli unsurlardan biri görsel estetiğin ön plânda tutulmasıdır. Bu noktadan hareketle stilize icra bir takım kurallar çerçevesinde yapılmalıdır...”

³⁵ a.g.d.n.

...Fiziksel özellikler dikkate alınmalıdır (oyuncuların boy ve beden düzgünlüğü). Yörenin otantik sazlarını kullanmak kaidesi ile başka sazlar da müziğin formunu bozmaksızın düzenleme içerisinde kullanılabilir. Ön plânda çalacak sazın görevini en iyi bir şekilde belirlemek önemlidir. Çünkü saz, seyirciyi kadar oyuncuyu da etkilemektedir. Bu yüzden tercih sağlıklı yapılmalıdır. Kostümde genel olarak tümünde modele dokunmaksızın, hepsinin aynı göz estetiğini vermesi açısından renklere özenle gösterilip, aynı karakterin yansıtılmasına önem verilmelidir. Figürlerin bazılarını stilizede devre dışı bırakmak gerekebilir. Farklı karakterdeki oyunların bir araya getirilmesi yanlıştır. Aynı karakter ve formdaki oyunların bir arada oynatılması gerekir. Oyunların karakteri her iki cins uyum sağlıyorsa, bir tek cins için kullanılan oyun, her iki cins tarafından da karma olarak oynanabilir. Oyunların çizgi formlarında istenilen düzenlemeler yapılabilir.

Oyunlar sahneye aktarıldığında oyunun karakterine uygun jest ve mimiklere önem verilmelidir.

Halk oyunlarının sahnelenmesi üzerinde titizlikle durulması gereken bir konudur. Bilinçli bir şekilde, yapılacak sergilemelerde, sonuçlar daima olumlu olacaktır. Her türlü teknik ve sanatsal kaygının yanısıra amacın sadece biçim olmaması gerekir.

Amaç öncelikle halk oyunlarını ortaya koymak olmalıdır. Diğer unsurlar ise birer araç olarak kullanılmalıdır. Bu düşünceden hareketle bir sahne sanatı olarak halk oyunlarının icrası en sağlıklı şekilde ancak otantik ve stilize şekilde olmaktadır.”³⁶

Artistik

Sahne sanatlarının kullanıldığı tüm teknik olanaklardan ve diğer sanatsal öğelerden yararlanarak, belli bir kompozisyon anlayışı ile estetik ve uyum içerisinde sergilenen düzenleme şeklidir.

Bu düzenleme şekliyle sergilenen bir oyunda, yöresel karaktere bağlı kalmak için çok katı kurallar uygulanması gerekmez. Oyunda, yöresel özelliklere ait tatlar alınması yeterlidir. Burada görsel estetik ön plânda tutulur. Birkaç türün bir arada sergilenmesi mümkündür.

³⁶ a.g.d.n.

Yeniden Yaratma

Halk oyunlarındaki adım ve figürlerin kullanılması ile yeni bir oyunun yazılmasıdır. Burada yapılan çalışma tamamen kişinin yaratıcılığına bağlıdır. Ortaya çıkan oyunun kime ait olduğu bilinir. Yeniden yaratmada oyun, müzik, kostüm gibi konularda bir sınırlama olmamasına rağmen, ortaya çıkan oyunlarının karakteristik özelliklerini taşımaktadır.

5.4 Halk Oyunlarında Tavır ve Koreografi

Türk Halk Oyunları ve Türk Halk Müziği'nin tavır konusunda içerdiği unsurlar, birbirinden ayrılması imkânsız bileşimlerden oluşmaktadır. Tavır, ait olduğu toplumun asırlar boyunca hayatını sürdürürken elde etmiş olduğu bir takım değerlerle, her türlü sosyal, coğrafi ve tarihi şartın bir gereği olarak dil gibi şahsiyetlik gösterir. THO ve THM'de tavır, bir oyunun ve müziğin genel karakterini ortaya koyar.

“Tavır; hal, eda gidiş, davranış, yapmacıklık, gösteriş, büyüklük, musikide kullanılan şahsi ve üstadane tarz”.³⁷

“Durum, davranış, vaziyet veya hal, büyüklenme davranış.”³⁸

Koreografi

Koreografi, kısaca sahne tekniğine göre dans yaratma sanatıdır. Uygulamada bu terim yanlış kullanılmaktadır. Terimin aslı “kareografi” değil “koreografi”dir. Konuyu ilgilendirmesi ve açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

³⁷ U. Ferit Develioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*, Ankara 1982, s.1245.

³⁸ a.g.e., s.1154.

“Yunanca “Khoreai (hous)” ve Latince “Chorea” kelimesinden almadır; Dans demektir. Yunan ve Roma kültüründe halka halinde elele tutuşarak oynamaya koro denilirdi. İlk Hristiyanlar arasında Tanrıya dua edenlere koro denilmeye başlandı.” ³⁹

“Koreografi, dans düzenleme, baleler kompoze etme sanatı, türlü dans adımlarını özel bir takım işaretlerle net etmek, kaydetmek sanatıdır.” ⁴⁰



³⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961, s.140.

⁴⁰ a.g.e., s.89.

BÖLÜM. 6 ÇOKSESLİLİK (POLİFONİ)

Terimler ve kavramlar, insanların yaşamında önemli yeri olan olguları oluşturmaktadır. Bir şeyi anlatabilmek ya da ifade edebilmek için, somut ya da soyut olayın, önce beyinde şekillenmesi lâzımdır. Daha sonra şekillenen bu ifadeyi anlatabilmek için bir terime ihtiyaç vardır. Yanlış kavramları ifade eden terimlerin kullanılmasıyla amaçlar tam olarak anlatılamamaktadır.

Halk müziğinde de terimlerin bilinçsiz olarak doğru kavramlarla ifade edilmemesinden dolayı ortaya birçok problem çıkmaktadır. Bu tür problemlere ezgiler çokseslendirilmeden önceki aşamada da rastlanılmaktadır. Ancak, bunun neticesinde hedeflenen amaç ile ortaya çıkarılan sonuçlar arasında büyük farklar oluşmaktadır. Ülkede bazı değişik, hatta çelişkili kavramların hiç bir bilimsel yönü yoktur. Çok uzun yıllardan beri süregelen alaturka-alafranga ayrımının bilimsel dayanağı yoktur. Çünkü, eskiden yabancı müzisyenler Mehter Takımı'nı ve müziğini dinlemişler, etkilenmişler ve kendi yazdıklarına "alaturka" İtalyancadan gelme; yani "Türk Benzeri" demişlerdir.

Yıllardan beri içinde devletin resmi kurumları olan radyo ve televizyonların da dahil olduğu profesyonel, ya da amatör topluluklarda, Türk Halk Oyunları yarışmalarında vb. çoksesli icra olarak ortaya çıkan çalışmalar, hayret vericidir. Çünkü çokseslilik adı altında ifade edilen kavramların, aslında başka ifadeleri bünyesinde bulundurduğu görülmektedir.

Bu nedenle; çalışmanın bu bölümüne müzik ve çokseslilik terimlerinin tanımları ile başlaması uygun görülmüştür.

6.1 Müziğin Tanımı

Uygulamada müziğin tanımı çeşitli şekillerde açıklanmaktadır. Müzisyenlerin kendi duygu ve düşüncelerine göre yaptıkları tanımlara açıklık getireceği düşüncesi ile aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“...Musiki; Latince (Musica) kelimesinden gelmiştir. (Muzica)’da eski (Mousike) yahut (Mousa)’dan alınmaktadır ki birçok müellifler bu kelimenin Etimologosinin (Muse-Melek) manasına geldiğini iddia etmişlerdir. Tarihın ilk devirlerinden beri filozoflar musikiyi kendilerine göre tarif etmişlerdir.

Piythagore’a göre; musiki, birbirine benzemeyen muhtelif seslerden meydana gelen bir konserdir.

Jean Jacques Rousseau’ya göre; musiki, sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip etmek sanatıdır.

Kant’a göre ; Musiki, sesler vasıtasıyla birbirini takip eden güzel hisler ifade etmek sanatıdır.

Musiki, onu hissetmeyenleri şaşırtan, maddeleri elle tutulamayan, muhakemeden kaçan ve hakikatle teması yok gibi görünen bir sanattır. Fakat hakikatte hem bir sanat hem de bir ilimdir.

Sanattır çünkü, istihsal kabiliyetinin namütenahi olması sayesinde ruhumuza, benliğimize ve temayülümüze hakim olacak bir kudrete maliktir.

İlimdir çünkü, varolması için bir takım prensip ve kaidelere bağlıdır.

Fakat musikinın kendine has olan asıl kudreti en ziyade muhayyelimizde sınırsız bir ufuk açmak, her şahsın mizaç ve kabiliyetine uygun hayret verici bir yumuşaklıkla hitap etmek suretiyle duygularımızı kamçulamak ve sakinleştirmektir...”⁴¹

6.2 Batıda Çoksesliliğe Geçiş

Türkiye’de olduğu gibi batıda da çoksesliliğe geçiş nedenleri çeşitli faktörlere bağlı olarak gelişmiştir. Konuya açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

⁴¹ Feyha Talay, *Musiki Tarihi*, Orhan Mete Matbaası, İstanbul: 1959, ss.3-4.

“...Batıda müzik sanatının, evrimini kiliseye borçlu olduğu söylenir. Gerçi kilise, bir sanatın evrimiyle ilgili kaygılardan çok, dinsel kaygılarla tören müziğini düzenlemeyi gerekli görmüş, böylece bireysel yaratışta bir ortam hazırlamıştır. Ne varki aynı kaygılar, dinsel inanç kavramıyla bağdaşması çok güç olan bireysel anlatım özgürlüğü engellemiş, evrimleri gecikmiştir. Hristiyanlığın ilk on yılının, “Karanlık Çağlar” diye adlandırılması özellikle, müziğin bu ilk 10 yüzyıldaki evriminin hızını da nitelendiren bir addır. Daha sonra çözümlerin, karşı gelmelerin, dinin tek elden yönetilmesine kafa tutulmaların alıp yürüdüğü yüz yıllarda müziğin evrimi, nitekim “Karanlık Çağlar” daki ile kıyaslanmayacak kadar hızlanmıştır. Hristiyan çağının ilk 10 yüzyılı ile günümüze uzanan ikinci 10 yüzyılı arasındaki ilerleme hızı ayrılığı ve “Aydınlanma Çağı” ndan bu yana müziğin yeni evrimini hazırlayan ortamların nitelikleri, müziğin dine hiçde sanılmadığı kadar çok şey borçlu olmadığını kanıtlar...”⁴²

“...Hristiyanlığın Avrupa’ya yayılması ile müzik ön plâna geçmiş, müziğin insanları ortak duygularda birleştirme gücünden Katolik kilisesi ta baştan beri yararlanmıştır. Din ve müzik yoluyla birlik sağlamayı amaçlayan Papa Gregor I dinsel solo ve koro şarkılarını biraraya toplamıştır ki, bunlara daha sonra “Gregor Ezgileri” veya “Gregor Koral” adı verilmiştir. Gregor ezgileri eşliksiz, tek sesli, bazen bir bazen de iki koro başı tarafından ezbere söylenirdi. Ezgilerin bu basit diyalog şeklinde söylenmesi sonucu Almanya ve Fransa’da Noel ve Paskalya oyunları doğdu. Dinsel bazen de dünyevi konuları içeren bu oyunlarda halk kesiminden çeşitli insanlar rol alırlardı. En belirgin özelliği; birlikte iş görme ve beraberlik duygusu olan Noel ve Paskalya oyunlarında halk ezgileri de altına dinsel sözler yazılarak kiliselerde söylenmeye başlamıştır...”⁴³

“... Kiliselerdeki korolarda tek sesli söylenen Gregor ezgileri giderek yerini paralel dörtlü ve beşlilerden oluşan “organum” diye adlandırılan bir çeşit çoksesliliğe bıraktı. Bunu izleyen adım “organum” un armonik yönden zenginleşmesi oldu. Bu girişimin (din dışı) doğduğu kuşkusuzdur. Esas ezgi (Contus) üzerinde özgürce kıpırdayan çoğu kez doğaçtan bir başka ses (Discontus) duyuluyordu. Çoksesliliğin bu ilk adımına İtalya’da rastlanmaktadır. 840-930 yılları arasında yaşamış olan Hucbald, yeni polifoni (çokseslilik) üzerine, oldukça ciddi bir teori hazırlamıştı. Daha sonraları ise Guy d’Arezzo (995-1050), müzik hakkında birçok teorileri yanında, organum tesbit eden yazmalar bırakmıştır...”⁴⁴

⁴² İlhan Mimaroğlu, *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul: 1995, s.19.

⁴³ Yıldırım Erdener, “Halk Türküleri Koro İçin Çoksesli Hale Getirilmelimidir?”, *THM. 'de Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı./1414. Kültür Eserleri/179. Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: 1992, ss.105-106.

⁴⁴ Veysel Arseven “Halk Müziğinde Çokseslilik”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, c. 6, İstanbul: 1959, ss. 2007-2008.

Teorilerin temeli şu idi; ilk denemelerinde, her iki ses sesdaş olarak başlar. Üst parti melodik bir yürüyüş gösterirken, alt parti aynı derecede devam eder. İki ses arasında bir dörtlü aralığı meydana gelince, her iki parti paralel dörtlüler halinde inkişaf eder. Sonunda eser yine sesdaş olarak biterdi. Eserlerin sonunda henüz kadans fikri oluşmamıştır.



Daha sonraki denemelerinde ise sesler doğrudan doğruya paralele dörtlüler halinde gelişmiştir.



Paralel dörtlülerden sonra paralel beşli ve sekizliler de kullanılmaya başlanmıştır.



“Organum’un getirdiği birden fazla ses anlayışını geliştirmek ve çoğalan seslere özgürlük kazandırmak amacıyla yapılan deneyler önce Discant’a ulaştı. Bu kez artık sesler baş sese, yani Gregon melodisine koşu olarak değil ters yönde de ilerleyebiliyorlardı. Biri inerken öteki çıkabiliyordu. Derken İngiltere’de ilintilenmiş sesleri olan ikiz şarkı Discant’a katılan öğelerden biri oldu. Fransızlar buna Fauxbourdon dediler. Gün geldi ki Gregor melodisinin kullanılmadığı da oldu, bağımsız biçimin bu türüstüne de Conduetus dendi.”⁴⁵

⁴⁵ Mimaroglu, a.g.e., s.22.

Konsonans ilkelerinin ezgi yapısına egemen olduğu toplumlarda, koro halinde şarkı söylemenin sonucu önce bilinçsiz fakat daha sonra bilinçli çokseslilik unsurları doğmuştur.

Distans ve Konsonans İlkeleri

Çoksesli müziklerde görülen çarpıcı özellik ezginin bitişik adımlardan oluşmasıdır. Türkiye’de olduğu gibi birçok Asya ülkesinde distans ilkesi geçerlidir. Bu tip ezgilerde figürler çeşitli varyantlarla tekrar edilirler. Hatta bu motiflerin bir alt sesi göçürülerek tekrar edildiğine de rastlanılmaktadır. Bundan dolayıdır ki bu tür ezgilere merdiven ezgi denir. Küçük ve büyük üçlülerin çatısını konsonanslar oluşturmaktadır. Uygulama alanı bulunan üçlülerden başka bir sese daha ihtiyaç duyduğu takdirde o seslere uygun bir ses aranması mecburiyeti vardır.

6.3 Çokseslilik Unsurları

Batıdaki gelişimi bu şekilde özetlenen çoksesliliğin vazgeçilmesi mümkün olmayan bir takım unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlar olmadan ve iyice bilinmeden çoksesli bir çalışma yapmanın olanağı yoktur. Çalışmaya yardımcı olacağı nedeniyle çoksesliliğin mutlak unsurlarının açıklanmasına yer verilmesi uygun görülmüştür.

Paralel Aralık

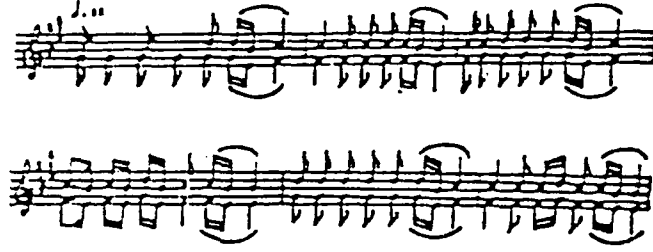
Genellikle modal müzik türünde monotonluk hissini ortadan kaldırabilmek amacı ile paralel 4’lüler ve 5’liler çokça kullanılmaktadır. Bu görüşü teyit etmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“Ses alanları değişik grupların birlikte söylenmesi halinde gerek ilkel, gerekse gelişmiş toplumlarda paralel bir şekilde oluşan oktavlar duyulur. Bunun amacı ise tınıları zenginleştirmektir.”⁴⁶

⁴⁶ Erdener, a.g.e., s.123.

Oktavlardan sonra paralel olarak ortaya çıkan ikinci aralık beşlilerdir. Bu tip örneklere Anadolu’da aleviliğin yaygın olduğu yörelerde oldukça sık rastlanılmaktadır.

Halil Bedii Yönetken ile Muzaffer Sarısözen’in Tunceli-Pertek’te kaydettikleri iki alevi demesi rastlanan paralel beşli örneklerindendir.



Muzaffer Sarısözen’in paralel aralıklarla ilgili söylemiş olduğu alıntıya aşağıda yer verilmiştir.

“...Bu parçaların iki sesli söylenmesi gelenek halinde değil, irticai kabilindendi... Onlar devamlıca tek sesli olarak çalıyor ve söylüyorlardı... Nihayet coştular, vecd’e geldiler. Ancak o zaman iki seslilik başladı ve devam etti...”⁴⁷

Heterofoni

İlkel ve gelişmiş kültürlerin müziklerinde, toplu icrada birinin esas ezgiden ayrılarak melodik veya ritmik varyasyonlar yapmasına heterofoni denir. Burada armonik işlevi olmayan tonal yönden bazı tınılara rastlamak kaçınılmazdır.

⁴⁷ Muzaffer Sarısözen, “İki Sesli Halk Müziği”, *Ülkü Dergisi*, Yeni Seri, Kanun 1964, s.77.

Dem Tutmak

Dem tutmak şu şekilde açıklanabilir : Bir çalgı ya da ses asıl ezgiyi icra ederken, diğer çalgı ya da ses karar perdesini uzatmaktadır. Anadolu’da çalgılarla yapılan müzikte çokça görülen “dem tutmak” vokal ezgilerde çok seyrek olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Halk Müziği’nin uzun hava formlarında görülen “dem tutmak” bugün de çalınan ezginin ritminde karar seslerinin tınlaması ile yapılmakta ve buna da çokseslilik denmektedir. Alevi ve bektaşî müziklerinde (samahlarda) görülen bu uygulama vokal ezgi seyrini sürdürürken enstrümanın vokal ezgiyi değil, sadece onu destekleyici karar sesini ritmik ve melodik olarak vermesi en güzel örnektir.

Kanon

Toplu şarkı söylerken solunun ezgiyi bitirmeden koronun tez canlılıkla başlaması, ya da bir grubun nefes alırken geç kalması sonucu ortaya çıkmaktadır. Türk toplumunda kanona örnek verebilecek bir form yoktur.

Ostinato

Sese eşlik eden çalgılar bazen bir figürü sürekli tekrar eder. Bu özelliğe hemen hemen tüm ülkelerde rastlanılmaktadır. Özellikle, Türk Halk Müziği tekke müziği örneklerinde (samahlarımızda) bu tür çokseslilik sıkça kullanılmaktadır. O kadar ki, devamlı olarak tekrarlanan figürler samahların tüm bölümlerinde mevcuttur.

6.4 Türkiye’de Çoksesliliğe Geçiş

Cumhuriyet’in ilânından (1923) sonra Atatürk’ün önderliği ile batı yöntemlerine uygun bir müzik eğitimi yolundaki çalışmalar birdenbire hızlanmış, devlet konservatuarı kurulmuş, diğer ülkelere öğrenim için genç müzikseverler gönderilmiş, aralarında da yaratış yolunu seçenlerin de yetişmesi sağlanmıştır. Bu ilk kuşak bestecilerinden bir kaçı, Rus Beşleri’ne özentî bir takma adla Türk Beşleri olarak öbeklenmişlerdir. Aralarında en ünlülerinin Adnan Saygun ile Cemal Reşit Rey

olduğu söylenebilir. Beş bestecinin ortak yanı, Türk Halk Müziği ve Klâsik Türk Müziği ile ilgilenmeleri, işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleridir. Bu isimlerden diğerleri; Ulvi Cemal Erkin, Ferid Alnar ve Necil Kâzım Akses'dir. Çoksesliliğe geçişte yapılmış olan çalışmaları sistematik bir şekilde anlattığı için aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

“Yüzyıllarca tek sesli olarak sürdürülmüş olan geleneksel saray ve halk müziğimize çokseslilik kavramı batı müziğinden geçmiştir. XIX. yüzyılda batı kökenli müzisyenler XX. yüzyılın başlarında yerli müzikçilerimizin batının üçlüsel uyum dizgisi ile yaptıkları ilk çoksesli çalışmalar bir hayli yüzeysel kalmıştır. Çoksesliliğin bir devlet politikası olarak benimsenip, uygulanmasına cumhuriyet döneminde başlanmıştır. Batı tekniği ile yazan ilk kuşak bestecilerimiz tarafından Ziya Gökalp'in müzik konusundaki görüşlerinden hareket ederek oluşturulan ilk çoksesli parçalar daha sonra halk ezgilerimizin batıda kullanılan belli başlı besteleme teknikleri ile çokseslendirilmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Aynı dönemde Hüseyin Saadettin Arel, bazı yazıtları ile Ekrem Zeki Ün ve daha sonraları Yalçın Tura ve Arel'in diğer öğrencileri geleneksel Sanat Müziği'mizin perde düzenini kullanan çoksesli denemeleri ile ilgi çekmişlerdir. Türkiye'nin evrensel müzik ile ilişkisi tarih olaylarının akışı için XVI. yüzyıla değin izlenebilir. Fransa Kralı I.François'in Kanuni Sultan Süleyman'a bir çalgı topluluğu gönderişi (1543), İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in Sultan III. Murat'a o dönem için olağanüstü sayılan bir Org'u hediye edişi (1599) belgelerle saptanabilen müzik olayları arasındadır. Ancak evrensel müziğin ülkemize resmen alınışı 1826 yılına rastlar. Batı tekniklere göre düzenlenen Nizam-ı Cedid Ordusu'nun yürüyüşlerine eşlik edecek bir boru takımını batıdan getirttiği çalgılarla kurdurttu. Boru takımının başında iyi yetiştirilmiş çalgıcılar yoktu. Bunun üzerine besteci Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Guiseppe Donizetti 1828 yılında öğretmen olarak saraya çağırıldı. Donizetti, boru takımını kısa zamanda dönüştürdü ve topluluk 1831 yılında Musika-i Hümayûn (Padişahın Müzik Topluluğu) adı altında bir “Bando ve Okul Örgütü” durumuna getirildi. Musika-i Hümayûn çalışmalarındaki temel ilke, saray ve ordu bandolarına çalgıcı yetiştirilmesi idi. Ancak Donizetti döneminde bile, saraydaki Türk gençlerine opera denemeleri yaptırıldığı bilinmektedir. Daha sonraki yıllarda koro ve orkestra çalışmalarına da geçildi. II. Meşrutiyet'in ilânıyla birlikte kurumun başına getirilen Saffet Bey (Atabinen) orkestra çalışmalarına yeni bir hız kazandırdı ve bu topluluk 1917 Aralık ile 1918 Ocakta, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan'da bir dinleti gezisine çıkabilecek durumuna geldi. Söz konusu gezi sırasında orkestrayı Zeki Bey (Üngör) yönetti. Öte yandan, ülkemizdeki yabancıların batı müziği gereksinmesini karşılamak üzere, Avrupa'dan gelen opera toplulukları 1839 dolaylarından başlayarak İstanbul'da temsiller verir oldular. O yılların ünlü bir sanat kurumu olan Nazım Tiyatrosu'nda da yerli tiyatro toplulukları operet temsiller veriyor, besteci Dikran Çuhacıyan'ın yazdığı operetler de bu etkinliklere canlılık getiriyordu.”⁴⁸

⁴⁸ Önder Kütahyalı, *Çağdaş Müzik Tarihi*, Varol Matbaası, Ankara: 1981, ss.100-101.

BÖLÜM. 7 OYUN MÜZİKLERİNDE ÇOKSESLİLİK

Oyun müziklerinde çoksesliliğin irdelenmesi için Türk Halk Ezgileri'nde ve Türk Halk Çalgıları'nda çoksesliliğin yarattığı problemlerin bilinmesi gerekmektedir.

7.1 Türk Halk Ezgilerinde Çokseslilik

Halk ezgilerindeki çokseslilik sorunu, renkli yoruma açık bir konu olduğu için halk müziğine emeği geçen müzik otoritelerinin ve bu müziğe ilgi duyanların çoğu konuya eğilmişlerdir. Bununla beraber kişilerin almış oldukları müzik eğitimi, tecrübelerin sebebiyle bu olayları kendi açıları doğrultusunda değerlendirdikleri için ortaya çok çeşitli yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. O kadar ki, oluşturulmuş olan müziğin terminolojisi dahi bilimsel olarak saptanmadığından kimi zaman modern müziği, kimi zaman Çağdaş Türk Müziği, kimi zaman Evrensel Türk Müziği ve kimi zaman da Çoksesli Türk Müziği diye nitelendirilmektedir.

Bu düşüncelerin doğrultusunda birbirine ters düşen düşünceler müzik dünyasını altüst etmektedir. Bu görüşü teyid etmesi bakımından Adnan Koç'un fikirlerini içeren alıntıya aşağıda yer verilmiştir.

“a- Çoksesliliği halk müziğinin doğal yapısında bulanlar ve yapay bir şekilde çokseslendirilmesine karşı olanlar.

b- Çoksesliliği halk müziğinin doğal yapısında bulmakla beraber eserlerin evrensel olabilmesi için çok seslendirilmesi gereğini savunanlar.

c- Halk müziğinde tam manasıyla bir çoksesliliğin var olmadığı ve bu ezgilerden yola çıkılarak oluşturulan eserlerin boyut değiştirdiğinden dolayı artık bir halk müziği eseri sayılamayacağını savunanlar.

Yukarıda bahsedilen şıklardan ilki olan, çoksesliliğe karşı olanlar grubunda bulunan kişilerin, çoğunlukla tekseslilik-çokseslilik kıyaslamalarından etkilenmiş kişiler olduğu göze

çarpmaktadır. Bu kıyaslamaları kendilerine bir hakaret tarzı kabul ederek savunma mekanizmalarını çalıştırdıkları görülmüştür. Bu grupta olup da aksi bir tezi savunanlar yok denecek kadar azdır. Ancak yine bu grup içerisindeki bir takım müzik adamlarımız otantik halk müziğimizden değil de bu tarz yapılacak olan beste türkü çalışmalarının çoksesli olması gerektiğini savunmuşlardır. Tahmin edilebileceği gibi grubun elemanları halk müziği mensuplarındandır.

İkinci gruba dahil edebileceğimiz değerli müzik mensuplarımız ya Türk Musikisi ile ya da Batı Musikisi ile uğraşan kişilerdir. Türk Musikisi'ne görül veren kişiler arasında bu gruba dahil olanlar, çağdaşlığı yakalama endişesi içerisinde olmakla beraber bu işin de tam olarak nasıl yapılacağını bilmemektedirler. Israrlı bir şekilde savundukları nokta ise, eserlerde Türk kimliğinin muhafaza edilmesi konusudur. Yine bu gruba dahil edebileceğimiz batı müziği menşeli müzik adamlarımız ise halk ezgilerimizi çokseslendirmekten ziyade onları ilham alabilecekleri bir kaynak olarak görmeye çalışmışlar ve oyunu batının kurallarına göre oynamayı tercih etmişlerdir. Hatta bu olayı biraz daha ileri götüren müzikçilerimiz sadece bize has, kullandığımız ses sisteminin yerine batının ses sistemini kullanmayı bile düşünmüşlerdir.

Son olarak ele alınan üçüncü grupta bulunanlar ise şu ana kadar elde mevcut olan ve çoksesli olduğu iddia edilen tüm bulguları şu ya da bu şekilde kabul etmeyip halk müziğinin kendi geleneksel yapısı içerisinde "tek sesli" bir anlatım tarzı ifade ettiği görüşünde birleşiyorlar. Bunu ifade ederken de halk müziğine küçümser bir tavırla yaklaştıkları kesinlikle söylenemez. Bununla beraber halk müziğimizden ya da bu tarz bestelerden yola çıkılarak yapılacak çoksesli çalışmalara kesinlikle karşı değiller. Ama sadece bir şartla "Türkü ve Çokseslilik" çatısı altında birleştirilmemesi ve onu izah edebilecek bir terimin bulunmasıdır."⁴⁹

Türk Musikisi elemanlarının batı tekniği ile işlenmesi su ile zeytinyağını karıştırmaya benzetilebilir. Türk Musikisi'nin ses sistemi, batı musikisinden farklı bir yapıya sahiptir. En büyük özellik ise Türk Musikisi'nin (İki tam ses arasında bulunan dokuz komanın) koma sistemine sahip olmasıdır. Bu farklı yapıları birbirine uydurma çabaları bugüne kadar başarısızlıkla neticelenmiş ortaya Türk zevki ve kulağı için sıcak gelmeyen, batılıların düşüncesine göre acemice ve beceriksizce düzenlenmiş, değersiz özentilerden başka birşey çıkarılamamıştır. Batı ülkelerindeki müzisyenler bu tarz çalışmalar için acemi ve özentili sözcüklerini ifade etmektedirler.

⁴⁹ Adnan Koç, *Türk Halk Müziğinde Çokseslilik Kavramının Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Müzik Sanat Dalı Türk Halk Müziği Alanı, İstanbul: 1996, ss.16-17.

Geçmişin mirasını reddetmek kimsenin insiyatifinde değildir. Tersine, o mirasa en iyi şekilde sahip çıkmak, onu olduğu gibi değerlendirmek, ondan en geniş ölçüde yararlanmak gerekmektedir. Türk Musikisi'ni tek sesli diye küçümsemek, çoksesliliği bir medeniyet ölçüsü saymak da yanlıştır. Bu bir yapı ve karakter meselesidir.

Oyun müziklerinde, ezgilerde, çalgılarda çoksesliliği batılılaşma adına gerçekleştirmek isteyen müzisyenlerimiz elbette ki mevcuttur. Yazarın düşüncesine göre çağdaş müziği yaratmak mümkün değildir. Batılılaşmak; batının tekniğini alıp, kendi benliğine uydurmaya çalışmaktır. Çağdaşlaşmak ise; özümüzü muhafaza etmek sureti ile, gerekiyorsa batının tekniğinden yararlanmak demektir. Bu görüşü teyid etmesi bakımından aşağıdaki alıntıda Sadi Yaver Ataman'ın makalesinde yer alan Macar Besteci Belá Bartok'un görüşüne de yer verilmiştir.

“...Halk Müziği'nin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rastgele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç bu gereçlerdeki özün, anlatımın, bestecinin kişisel üslûbuna sindirilebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziği ile haşır-neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi ana diliymiş, kendi öz anlatımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir.”⁵⁰

7.2 Bazı Halk Çalgılarında Çokseslilik

Türk Halk Çalgıları'nın bir çoğunun icrası sırasında gerek çalgıların doğal yapısı, gerekse icra teknikleri dolayısı ile ortaya kendiliğinden bir nev'i çokseslilik çıkmaktadır. Bu çokseslilik, uyumu da beraberinde getirmektedir. Bu uyumlu yapı Türk Halk Çalgıları'nın bir çoğunun ortak yönüdür. Konuya açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntılara yer verilmiştir.

“Eski tarihi devirlerin başka bir şekilde devamı olarak kabul edebileceğimiz Anadolu Halk Şairi ve Musikişinaslarının kullandığı sazlar sekiz türdür. Cura, Bağlama, Karadüzen, Tanbur Bozması, Saz.... Bunlar sırasıyla 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 12 tellidir, hepsi de saz umumi adı altında toplanır. Tek saz çeşidinin nesilden nesile büyütüldüğü, küçültüldüğü tel sayılarının da ustadan ustaya azaltılıp çoğaltıldığı düşünülebilir. Bağlama ailesi, bünyesinde birden fazla genellikle üç çift, farklı ses ihtiva

⁵⁰ Ataman, “THM’de Çokseslilik Meselesi”, *Varlık Dergisi*, S.11, İstanbul: 1940, s.343.

ettiğinden dolayı, tek başına icra edilse dahi kullanılan akort sistemine göre muayyen bir çokseslilik elde edilir. Eğer Bağlama ailesinin fertleri solo olarak değil de bir çalgı topluluğu içerisinde icra edilecekse fertler arasındaki oktav farkları sebebiyle bünyesindeki çoksesliliğin yanısıra, ikinci bir çokseslilik unsurları meydana getirilmektedir. Bağlama'nın atası sayılan Kopuz'un Orta Asya'dan günümüze kadar olan zaman süreci içerisinde bir takım değişikliklere uğradığı aşikârdır. Bunların başında yukarıda belirtildiği gibi tel sayıları, şekil değişiklikleri ve kullanılan malzemelerin farklılığı gelir. Önemli bir değişim olarak gözümüze çarpan değişikliklerden biri de, son zamanlarda alt ve üst tellere eklenen sırma tellerdir. Bım telleri olarak da adlandırabileceğimiz bu tellerle diğer çelik teller arasında doğal olarak oktav farklılıkları vardır.

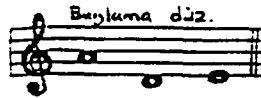
Diğer önemli husus Dem hadisesidir. Ezgi bir çalgıyla ya da vokal ile icra edilirken diğer bir çalgı, ezginin kararında kalır ve onu destekler. Polifoni'nin çıkış noktası olarak da gösterilen bu hadise icralarımızda oldukça yaygındır.⁵¹

Ferruh Arsunar, Türk Folkloru ile yakından ilgilenen yazarlardan biridir. 1937 yılında derlemelerinin bir bölümünde bağlama ile ilgili şunları tesbit etmiştir :

“Türkiye’de bağlama ile refakat tarzı da dikkate şayandır, fakat ne yazık ki yazıyla bunu tesbite imkân yoktur. Tezeneyi tellere akor tarzında vuruyorlar. Bu irticai ses terkipleri içinde kulağa en çok 4’lü ve hele 5’li geliyor. Arada bir 3’lü yaparlar. Fakat en ziyade duyulan 4’lü ve 5’lilerdir... sazda kendine mahsus bir armoni işitilir; söylenen ezgi ve katiyyen ünison (tek ses) çalmazlar. Tezene tellere akor şeklinde vurur.”⁵²

Bazı yörelerde değişik tını arayışlarında ve de karar sesini daha güçlü duyma ihtiyacından doğan farklı düzenler (çokseslilik alanında), farklı adımlar atılmasına sebebiyet vermektedir. Bunlardan biri de bağlama düzenidir.

Aşağıda bağlama düzeninin akort şekli gösterilmiştir :



⁵¹ Gazimihal, “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1975, s.163.

⁵² Ferruh Arsunar, “Anadolu’nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not”, *Folklor Araştırmaları Dergisi*, İstanbul: 1937, s.26.



Bağlama düzeninde genellikle 4'lü ve 5'lilerle rastlanılan bu türden bir çoksesliliğin farklı bir biçimine, Anadolu'nun güneyinde rastlanılmaktadır. Buralarda ezgi sadece bir grup tel üzerinde icra edilmektedir. Fakat icra edilen bir grup telin akordu tekses olmamakta ve tellerden birinin 4'lü aşağıya akortlanması sonucunda çoksesli bir icra ortaya çıkmaktadır. Bunun böyle olmasının sebebi elbette ki, Türk Halkı'nın çoksesli icra endişesi ya da gayesi değildir.

Örneğin; Erzincan'lı sanatçı Ali Ekber Çiçek'ten derlenen "Haydar Haydar" adlı ezginin Türk Halk Müziği'nde özel bir yere sahip olduğu hemen hemen bilinmektedir. Çok ileri seviyeyi teşkil eden icra çalış tekniği ve içerisinde hemen hemen başka ezgilerimizin hiç birinde bulunmayan armoni ve pozisyonlar bu eserin isminin "Bağlama Konçertosu"na çıkmasına vesile olmuştur. Bundan dolayı bu hadise batı müziği ile ilgili olan müzisyenlerin dikkatini çekmiş ve sanatçı sadece bu eseri orkestralar önünde icra etmek için yurt dışına gitmiştir. Ezgi bozuk düzende sol kararlı olarak icra edilmektedir.

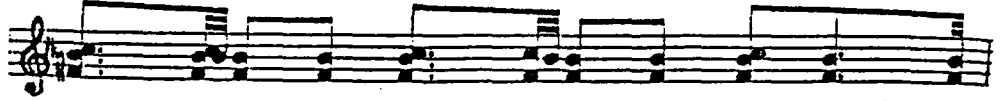
Bozuk düzen akort şekli aşağıda gösterilmiştir.



Eserin belli bölümleri özel bir tezene icrası ile (üst tele takarak) çalınır. Bu tel (çıkan ses, sol) bir nevi pedal görevi üstlenmektedir.



Eserde aşağıda belirtilen akorlara da sıkça rastlanılmaktadır.



“Bağlama ailesinin en küçük bireyi olan Cura’nın aile içerisinde farklı bir yeri vardır. Üç Telli, Üç Telli Kopuz, Cura vb... isimler bu çalgı için kullanılan adlardan yalnızca bazılarıdır... Bunların arasında Üç Telli Kopuz’u ustalıkla icra edenlerden biri olan Ramazan Güngör hem parmaklarıyla tellere vurup çektirerek, hem de ezgiyi çalan elin parmakları ile telleri çektirerek sesler çıkarmaktadır. Tezene yerine kendisinin “Tıska Vurmak” dediği, işaret ve orta parmağıyla aşağıdan yukarı çektirerek ezgileri çalmaktadır. Bunun sonucunda teksesten farklı olarak bir takım armoniler işitilmektedir. Bunun nedeni ve en önemli sebebi kullanılan akort düzeninin getirdiği sistem farklılığıdır. Çıkan armonilerin yöresel çalış ve akort düzeninin değişikliğinden dolayı ortaya çıktığını belirtmekte fayda vardır.”⁵³



“Çoksesli çalma geleneği olan enstrumanlarımızdan biri de Karadeniz Kemençesi’dir. Bu çalgının icrası sırasında ardışık oluşan 4’lülerden söz edilebilir. Akort düzeni ise üst üste iki 4’liden oluşur. Karadeniz Kemençesi’nin akort düzeni ardışık 4’lileri çalmayı kolaylaştırmıştır. İcra esnasında yay iki tele sürülür ve bir tel ezgiyi seslendirirken ikinci tel ezgiye devamlı olarak eşlik etmektedir. 4’lülerin yanı sıra 2’li ve daha büyük aralıkların da kullanıldığı görülmektedir. Ezgilerin bitirilişi genellikle 4’lüdür.”⁵⁴

⁵³ Savaş Ekici, *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1993, s.16.

⁵⁴ Nevzat Altuğ, “Halk Müziği Çalgılarında Çokseslilik”, *Türk Müziği Yazıları*, İzmir 1987, s.23.

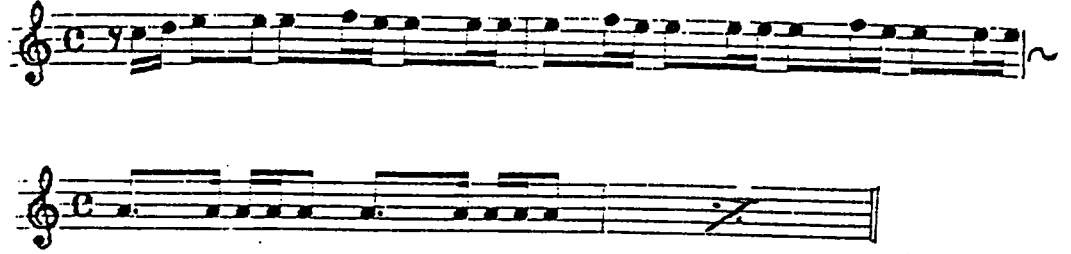
Nefesli halk algularından kaval, dilli ve dilsiz olmak üzere iki şekilde görölmektedir. Bunlardan dilsiz kavalın icra sırasında kişisel becerinin sağladığı kolaylıkla çeşitli aralıkları çoksesli olarak duymak mümkün olmaktadır. Hatta o kadar ki, bunu ifade edebilmek için usta icracılar arasında “kavalı horlatıyor”, “kavalı sızlatıyor” deyimleri kullanılmaktadır. Çalışmanın 3. bölümünde üflemeli çalgılarla ilgili geniş bilgi verildiğinden bu bölümde ayrıntılara girilmemiştir. Kaval gibi tulum da nefesli halk çalgılarından dır. Bu algı da sabit bir sese aynı anda bir ezginin alınması ile çokseslilik duyumu sağlanabilmektedir. Bu tarz bir icrada 4’lü ve 5’lilerin elde edilmesi mümkün olmaktadır. Ancak ezginin karar perdesine yaklaştığı sırada sabit olan ses ile ezgi bitiş anında tekli olarak duyulabilmektedir.



Türk Halk algıları’nda çağdaş icra adı altında yapılmak istenen bir takım denemelerden biri de bağlama grubunun otantik ezgiden farklı bir biçimde, diğer çalgılara eşliğidir. Bu eşlik türünde ezgi, bir çalgı grubundan veya ses topluluğu tarafından icra edilmekte, icra sırasında bağlama grubu ise uygun bir ritmik yapı ve seslerle ana ezgiye yardımcı olmaktadır. Bağlamaların çaldığı bu eşlik, zaman zaman o notada gösterilmediği gibi bu tarz bir uygulama kişiden kişiye de değışkenlikler göstermektedir.

Çoksesliliğin ne olduğunu bilmeyen kişiler, otantik ezgiler üzerinde her türlü değışiklikleri çokseslilik ile bağdaştırma gayretine girmektedirler. Söz gelimi, bir çalgının diğer algılar desteğinde ezgiyi icra etmesi ya da iki çalgının belirli partileri belirli yerlerde alması, çoksesli bir icra olarak telakki edilmiştir. Bu uygulama yazara göre yanlıştır.

Aşağıdaki örnekte kaval renk sazı olarak kabul edildiği takdirde bağlama grubu ezgiye dem tutmaktadır.



Aynı mantıkla bu kez ezginin bağlama için yazılmış olan eşliğine de örnek vermekte fayda görülmüştür.



7.3 Yarışmalarda-Festivallerde, Oyun Müziklerinde Yapılan Çoksesli Uygulamalar

Halk açık havada oynayacağı oyuna eşlik edecek saz ile, kapalı alanlarda oynanacak oyuna eşlik edecek sazı, ihtiyacı karşılayacak tarzda düzenlemiştir. Burada dikkat edilecek önemli husus şudur: Halk oyunları yöresel kimseler tarafından oynandığında, eşlik eden halk çalgısının yöreye ait olması istenmektedir. Bu çalgıyı çalan kimseler müzikte teori ve teknik bilgidenden yoksun oldukları için alışıkları biçimde emprovize şekilde icra etmektedirler. Çok sazlı icrada, sazlar için bilinen ezginin şekilciliği ön plândadır. Solo icrada ise, herhangi bir sınırlama söz konusu değildir.

Halk oyunlarının oyun müziklerinde otantik olarak kullanılan sazın, oyunun karakteri ile yakın bir ilişkisi vardır. Kullanılacak olan enstrüman o yörenin tını, vurgu, müzikal doku açısından tavrı verebilecek özelliğe sahip olması gerekmektedir. Örneğin, bir bağlamanın yaptığı bir zurna, bir zurnanın yaptığı da bir bağlamanın yapması mümkün değildir. Ayrıca sazların hepsi Türk Halk Sazları olsa dahi, her sazın her oyuna eşlikte başarılı olmayacağı gerçeğini unutmamak gerekir. Örneğin, bir davulun çaldığı bir oyunu başka bir sazla yerini değiştirerek oynadığımızda bir süre sonra farkında olmadan davuldan kazanılan dinamizmin daha yumuşak bir ritm saziyle elde edilemeyeceğini insanların fark etmemesi mümkün değildir.

Halk oyunlarında müzik ve oyun figürleri ayrılmaz bir bütündür. Bu anlayışın değişmesi ise son yıllarda olmuştur. Yaklaşık 1980'li yıllarda halk oyunları yarışmaları tek kategori olan otantik dalında yapılmakta idi. Bu dönemde yarışmalar Milli Eğitim Bakanlığı Gençlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından yürütülmekte idi. Değişen siyasi ortamla 1991-1992 yılları arasında bu birim başka bir isimle Başbakanlığa bağlanmış ve MEB Gençlik Hizmetleri Genel Müdürlüğü kadroları tamamen değişmiştir. MEB eski biriminin Başbakanlığa karşı açmış olduğu dava olumlu sonuçlanmış ve yine MEB yeni bir isimle Okul İçi Beden Eğitimi Spor ve İzicilik Daire Başkanlığı diye yeni bir birimle faaliyete geçmiştir. İlk, orta, lise ve dernekler yarışmaları bu birime, üniversitelerarası yarışmalar ise Başbakanlık bünyesinde kalmıştır. Bu yıllara kadar yapılan yarışmalar otantik tarzda olmuştur.

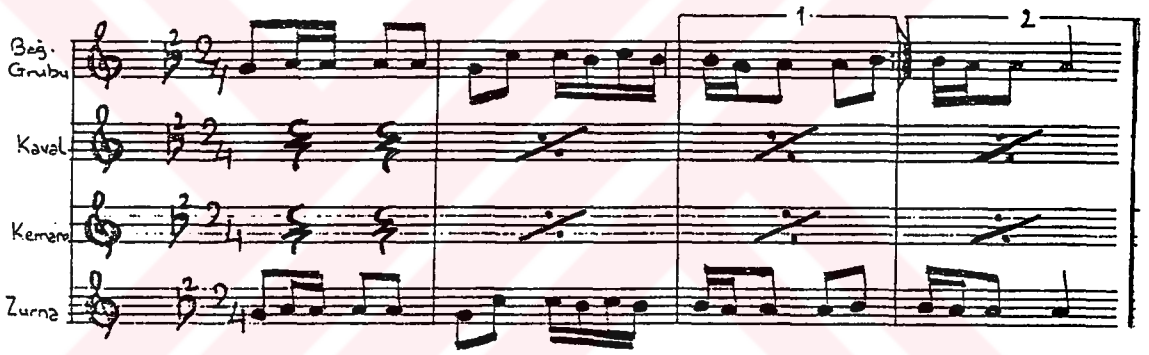
Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesindeki yeni başkanlık Başbakanlığa bağlı olan birimden kendini ayrı tutmak için yarışmalara yeni boyutlar getirmeye başlamıştır. Öncelikle otantik dalda yapılmakta olan yarışmaları feshetmiş bununla da kalmayarak oyun müziklerinde ve oyunlarda düzenleme dalında yarışmalar başlatmıştır. Bunun için oyunun sergileneceği sahneye yeni boyutlar verilmiş, pano düzeni diye yeni bir terminoloji ve ışık sistemi oluşturulmuştur.

Özetle halk oyunları yarışmaları kırsal kesimden kentlere taşınarak yani toprak kültüründen endüstriyel topluma sahne sanatı olarak sunulmaya başlanmıştır. Böylece halk oyunlarının oyun müziklerinde yöreye ait sazların dışında hiçbir bilimsel dayanağı

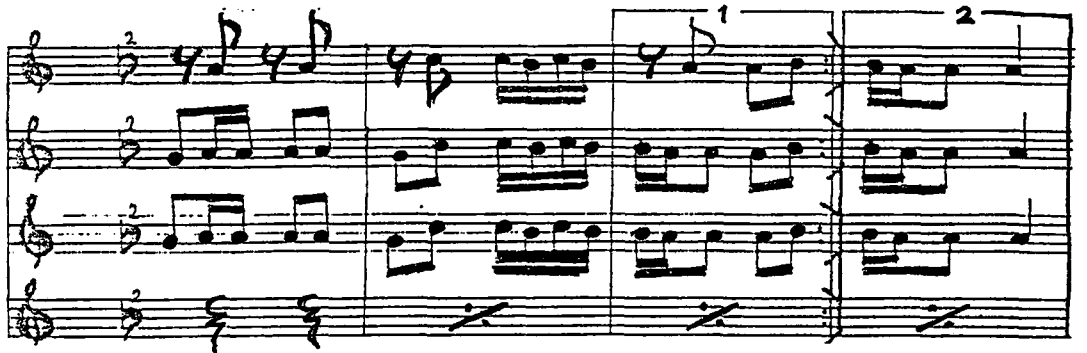
olmamasına karşın diğer yörelerin de sazlarına yer verilmiştir. Her değişimin bir gelişim olduğunu zanneden kişiler ve kuruluşlar bununla da yetinmeyerek batı sazlarını ve elektronik teknolojisini de değişiklik adına oyun müziklerinde kullanmaya ve kullandırtmaya başlamışlardır. Bu bağlamda yazarın fikirlerini teyid etmesi bakımından örneklerle açıklama gereği duyulmuştur.



Yukarıda yazılı olan nota halay türüne örnek "Güzel Han" oyununun ünison notasıdır.



Yarışmaların ilk yıllarında davul-zurna eşliğinde oynanan oyunlar, daha sonra düzenleme uygulamasına geçilince ses zenginliği sağlamak için sazlar arası partisyona geçilmiştir. Sazlar aynı ezginin değişik mezürlerinde icra ettirilerek sözde çoksesli icranın ortaya çıkarıldığı iddia edilmiştir.



Buna mukabil aynı ezgiyi çalan sazların dışındaki bazı enstrumanlar ünison sesi çalarken diğer enstrumanların ritmik ve melodik bir yapıyla ezgiyi desteklemesi ön plâna çıkmıştır.



Ayrıca bir grup enstrumanın ana ezgiyi çalarken diğer enstrumanların ana ezgi içinde var olan belirli figürlerin tekrar edilmesine örnek;

Bağ
Grubu

Kazısı

Kemane

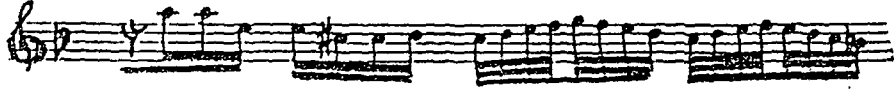
1. Bağ

2. Bağ

Ana ezginin kalıplarına bağlı kalmak sureti ile ritmik yapı bozulmadan başka notaların eklenmesi ve uzun notaların geçit notalarıyla süslenmesi suretiyle yapılan çalışmalara örnek;



Bir başka örnek;



Oyuncuların kulisten sahneye çıkarken, son hazırlıkları ve sazların ana ezgi girişine hazırlık amacı ile müziği düzenleyen kişinin kendi inisiyatifinde bestelemiş olduğu kısa giriş cümlesi (intro) ve buna bağlı olarak harmandalı adlı zeybek oyunu müziğinin düzenlenmiş şekli aşağıda gösterilmiştir;

Boğ. Sazı
Kaval
Kemane
Saba Zurna
Klarnet
Kemençe

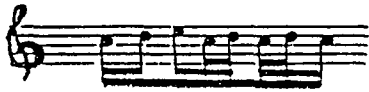
Yukarıdaki örnekte, girişte 4 zamanlı giriş cümlesi (intro) ile harmandalı zeybek oyunu müziğinin bir ölçüsü görülmektedir. Müzik icrasında yöresel sazların dışında başka enstrumanlar da kullanılmıştır. Bir enstrumanın karar sesinde kalıp diğer enstrumanın giriş cümlesini seslendirmesinden sonra ana ezgiye bütün enstrumanların girdiği görülmektedir. Bu arada sadece bir enstruman 2. ölçüdeki $\frac{3}{4}$ 'lük sus (es) işaretinden sonra ana ezgiye eşlik ettiği görülmektedir. Başka bir enstruman ise ritmik bir yapıyla ana ezgiyi destekleyip uzun seslerde küçük değerdeki notalarla süslemeler yapmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde de bahsedildiği gibi Batı ve Türk Müziği ses sistemleri farklıdır. Bu özellikler göz önüne alındığı zaman farklılıklar daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Batı Müziği ses sistemi esas alındığında, koma sesler olmadığı için milli olmaktan çıkarak ezginin karakteri bozulmaktadır. Eğer Türk Müziği ses sistemi ele alınacak olursa koma sisteminin mevcudiyetine rağmen batı sazlarının kullanılmaması gerekecektir. O halde, çalışma yapılması mutlak gerekli ise ses sistemlerinin özelliklerine göre ezgi seçimi uygun düşmektedir.

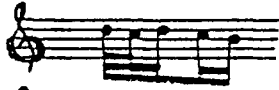
Batının tonal sistemine uygunluk gösteren halk oyunları oyun müziklerinde yapılan bazı düzenlemelerin incelenmesi aşağıda gösterilmiştir.



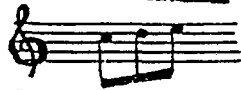
Yukarıdaki ezginin tonal yapısına bakıldığı zaman batının tonal yapısına uygunluk gösterdiği görülmektedir. Bu şekildeki bir değerlendirmeye göre sonuçlar aşağıda açıklanmıştır.



Tonun I. derecesi olarak



Tonun güçlüsü V. derecesi olarak



Bir önceki V. derece itibarıyla I. derece olarak

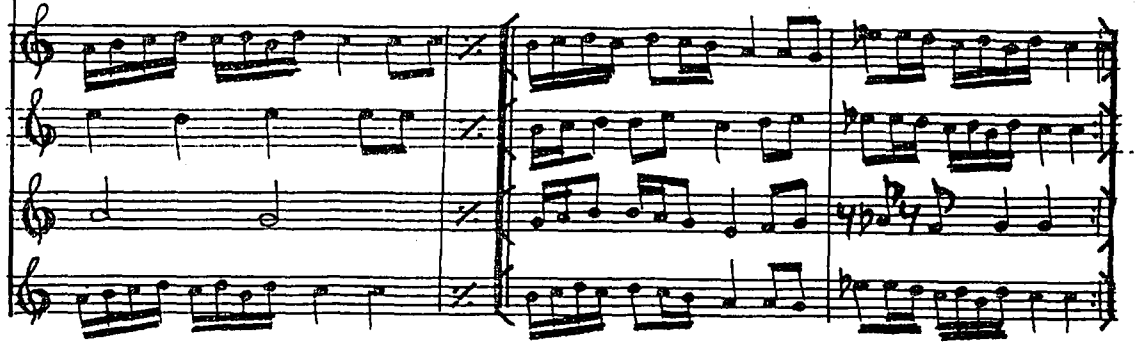


Ezginin iki bölüm olması nedeniyle I-IV-V-I formasyonuna uygun olarak mükemmel kadans sayılabilir ve yukarıda örneği görülmektedir. Bu armoninin enstrümanlara dağılımı hakkında yazarın görüşü aşağıda belirtilmiştir.

The musical score is written for five instruments: Bağlama Grubu, Kemane, Kaval, Çura, and Bas. The time signature is 3/8. The score shows the distribution of the I-IV-V-I harmonic progression across the instruments. The Bağlama Grubu and Kemane parts are in the treble clef, while the Kaval, Çura, and Bas parts are in the bass clef. The score is divided into two measures, each containing a different harmonic progression.

Basit olarak yapıldığında ortaya çıkan armoni bu olmakla beraber isteğe ve zevke bağlı olarak geçit notaları, süsleme notaları, pedaller, gecikmeler polifoniye ilgilendirebilecek çok çizgili yazılar (kontrpuan vb.) armoniyi oluşturan unsurlar göz önüne alınarak yeniden düzenlenebilir.

The musical score is titled "KALK GİDELİM" and is written for five staves. The time signature is 3/8. The score shows a complex arrangement with multiple staves and a key signature change. The first measure is in C major, and the second measure is in F major. The score is divided into two measures, each containing a different harmonic progression. The score is written in a complex style with many notes and rests.



Batının tonal sistemine uygun bir başka ezgi incelendiği zaman ortaya yukarıdaki gibi bir örnek çıkmaktadır. Bir enstruman ana melodiyi çalarken, diğer enstrumanların süs notaları ve geçit notalarının yanısıra, ana melodiye eşlik olarak üçlemeler ve akorlarla partisyon yapıldığı görülmektedir.

Aşağıdaki örnek ezgi Silivri yöresine ait “İspanyol Kasabı” oyunudur. Bu ezgi Türk Halk Çalgıları’ndan iki bağlama, dilsiz kaval ve kemançe için düzenlenmiştir.

17. ölçüye kadar olan bölümde bir kısım enstruman ana ezgiyi çalarken diğer enstrumanlar kendi partileri doğrultusunda bazen ezgiye karşıt seslerle cevap vermişler (ters yürüyüş), bazen 6’lı aralıklarla ezgiye eşlik etmişlerdir. Bu bölümün tümü hiçbir yardımcı fonksiyon kullanılmadan sadece yine temel olan I-IV-V-I formasyonunda düşünülmüştür.

18. ölçüden itibaren gelen müzik cümlesinde kadans biraz genişletilip IV’ü V’e bağlayan yardımcı bir fonksiyon kullanılmıştır. Daha sonra ise V’in .. akorunu bağlayıp V’te kalınmış bu cümlemin dönüşünde ise V’i I’e bağlayan mükemmel kadans yerine V’i VI’ya bağlamış ve kırık kadans elde edilmiştir. 27. ölçüden itibaren sadece I ve V. fonksiyonlar ısrarla kullanılmıştır.

ISPANYOL KASABI

SILIVRI

⑨

⑬

⑳

Am F/G# Am/E Bb/F Am

Handwritten musical score on a page numbered 2. The score is written on multiple staves, organized into systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The word "SERBEST" is written in capital letters on the staves, indicating a vocal instruction or a section title. The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation is handwritten and appears to be a musical score for a song or a piece of music.

25)

29)

33)

SERBEST

SERBEST

SERBEST

1)

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü gibi halk oyunları yarışmalarında çoksesli tarzda düzenlenmiş müziklere az da olsa rastlanılmaktadır. Bu düzenlemeler, düzenlemeyi yapan kişilerin müzik bilgileri doğrultusunda kendi yorumlarına göre çoksesli olarak düzenlemiş oldukları ezgilerdir. Burada önemli olan nokta yapılan düzenlemenin oyun müziklerine uyum sağlayabilecek çokseslilik kuralları içerisinde kendi inisiyatiflerine göre uygulanmış ve enstrumanların özelliklerine göre partiler dağıtılması, yapılan düzenlemenin oyun müziklerine ve oyunun yapısına uygun olup olmadığının ortaya konulmasıdır.



SONUÇ

Folklor konusunda çalışmalar yapan bilim adamları, çoğunlukla halk oyunlarının giysileri ve oyundaki şekil kompozisyonu açısından ilgilenmişler, buna karşılık halk oyunlarının oyun müzikleri ve ritmik yapısına sadık kalınıp kalınmadığına dikkat etmemişlerdir. Oysa, halk oyunlarında oyunun oynanabilmesi, kaynağını melodik ve ritmik dokunun sentezinden almaktadır. Çünkü, halk oyunlarında müzik ve buna bağlı olarak oyun figürü ayrılmaz bir bütündür. Bu bağlamda oyunlarda müziği oluşturan unsurlardan melodi, ritm ve sözün dışında, hareketin de önemli bir rol oynadığını unutmamak gerekir. Zira söz melodinin, hareket ise ritmin meydana gelmesini sağlamaktadır.

Son zamanlarda gelenekte var olan melodi, ritm ve hareket arasındaki ilgi gözardı edilerek, oyun müzikleri yarışma ve festivallerde çokseslilik açısından yanlış, yersiz bilinçsiz müdahalelerle karşı karşıya bırakılmaktadır. İşte, bu konunun ehliyetsiz kimseler tarafından yapılması halk oyunları oyun müziklerinin çokseslilik açısından değerlendirilmesini günümüzde önemli kılmaktadır. Çünkü, geleneksel kültür verilerinden olan halk oyunlarının oyun müziklerinde yapılması istenen değişiklikler, geleneği yok edecek boyutlara ulaştırılmıştır. *“Ben yaptım oldu”* mantığı ile yapılan bilimsel dayanaktan yoksun çalışmalar, kaynağını batılı olmakla çağdaş olmayı aynı sayan anlayışlardan almaktadır.

Birinci Meşrutiyet’in 1876’da ilanı ile yoğun bir şekilde başlayan batılılaşma hareketleri, eğitim ve kültür alanlarında olduğu gibi, sanat alanında da kendini göstermiştir. Batılılaşmak ve çağdaşlaşmak kavramlarının yeterince anlaşılamamış olması, sanat alanında birçok yanlış ve yanılgaya temel oluşturmuştur. Çünkü, batılılaşmak milli özün terkedilmesi ve bir başka kültürün egemenliğine girilmesi demektir. Çağdaş olmak ise, milli öz, milli ruh ve milli benlik korunarak, batının teknolojisinden yararlanmayı sağlamaktadır.

Ancak, bugün halk biliminin önemli konularından olan, halk oyunlarında ve oyun müziklerinde çağdaşlaşma adına yapılan batı taklitçiliği, ülkenin kültür hazinelerine yönelik tehlike zincirlerinden yalnızca bir halkayı oluşturmaktadır. Bu önemli saptamayı gözardı etmek, gelecekte onarılması mümkün olmayan kültür ve sanat verilerinin yitirilmesine neden olacaktır. Bu nedenle halk oyunlarının oyun müzikleri, geleneksel çizginin dışında çokseslilik açısından değerlendirildiğinde bazı soruların yanıtlarının sağlıklı bir şekilde verilmesi şarttır.

*Türk Halk Oyunları Oyun Müziklerinin Çokseslilik Açısından Değerlendirilebilmesi için, oyun müziklerindeki ses sistemi ile çoksesliliği gerektiren ses sisteminin çok iyi bilinmesi gerekir. İki farklı sistemin olmaz diye belirlediği hususlarda ısrar ederek, oyun müziklerini değiştirmeye çalışmak, bu uygulamayı yapanları, milli benliğin inkârına kadar götürebilmektedir.

*Bir başka önemli hususta şudur: Oyun müziklerini çokseslilik açısından değerlendirme, ancak standardı belirlenmiş halk çalgıları ile, ses sistemine uygun düşen melodik dokularda mümkün olabilmektedir. Bugün Türkiye genelinde hiçbir halk çalgısının ölçüleri, uygulamalara göre İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı çalgı yapım standartlarına uygun yapılmamaktadır. Her çalgı, yapım ustasının fizik, akustik ve estetik anlayışına göre farklı ölçülerde üretilmektedir. Çalgı yapımında standartlara uyulmamasının doğal sonucu olarak, özellikle toplu icralarda entonasyon bozuklukları ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmanın araştırma aşamasında, aynı ölçülerde kaval, zurna, sipsi, tulum temin edilemediği gibi, tar ve kabak kemanede temin edilememiştir. Yapım ustaları farklı olunca, üretilen çalgıların da ölçüleri farklı olmaktadır. Bunun sonucunda toplu icrada aynı anda birden fazla kemaneyi, tarı, meyi, kavalı entonasyon tutmadığı için kullanmak mümkün olamamaktadır. Yapım tekniğinin bilinmemesi yüzünden icracılar, örneğin bir bağlamanın sap boyunun uzunluğunu, teknenin büyüklüğünü, sapın kalınlığını, kendi vücut özelliklerine göre tercih etmektedirler. Durum böyle olunca, Türk Halk Oyunları Oyun Müziklerinde kullanılan çalgıların teknik anlamda gelişimlerini tamamlamadıklarını söylemek, halk kültürü adına üzüntü verse de bir gerçeği ifade etmektedir. Ancak, icracıların bireysel olarak bir çalgıyı olağanüstü bir beceri ile

çalmaları ile, aynı çalgının ölçülerinin bilimsel kurallara uygun olup olmadığını karıştırmamak gerekir. Bu nedenle halk oyunlarının oyun müziklerinde çokseslilik adına değişiklik yapmak isteyenlerin dikkat edecekleri nokta, standart üretime uygun sazların birarada temininden sonra, uygun düşen melodik dokunun incelenmesidir. Aksi takdirde tek seste (ünison) bile dünya ölçülerinde olması gereken müziği halk oyunlarında sağlayamazken, oyun müziklerini çokseslendirmeye çalışmak, batının ülkedeki müzisyenlere acıyarak bakmasını sağlamaktan öteye gidemeyecektir. Buna göre standartlar düşünüldüğünde böyle bir değerlendirmeye girmek, sadece zaman kaybına neden olacaktır.

*Çalışmanın 6. bölümünde halk oyunlarının oyun müziklerinde de bir kavram kargaşasının mevcut olduğuna değinilmiştir. Bu nedenle sonuçta sadece kavramın, yarışma ve festivallerde istenilen hususlarla, gerçekleşen hususlar arasında bir bağlantının kurulmasına engel olduğuna işaret edilmiştir. Halk oyunları oyun müziklerinin çokseslendirilmesini, yarışma ve festivallere katılmak için ön şart olarak gören kurum ve kuruluşların istekleri, ilgili görevliler tarafından farklı şekillerde algılanmaktadır. Farklı algılama ve farklı anlayış, farklı uygulamaları da beraberinde getirmektedir. Nitekim, uygulamada geleneksel sazların yanında batı sazlarını da kullanarak durumu kurtardığını zannedenler olduğu gibi, çok sayıda farklı sazı birarada kullanarak, çoksesli çalışma yaptığını zannedenler de vardır. Ayrıca, oyun müziklerini kendi müzikal alt yapılarına göre partisyonlara ayırarak yapanlar da mevcuttur. Hatta karar sesini ve uzun notaları esas alarak üzerine melodi yazanlar da, çokseslilik yaptığını varsaymaktadırlar. Bütün bunların dışında, Türk Halk Sazları'nın doğal yapısında zaten çoksesliliğin olduğunu, bu nedenle oyun müziklerinde çoksesli çalışmaların geleneğe aykırı olmayacağından hareketle, yaptıklarının doğruluğuna da inananlar vardır. Ancak, bütün bu sayılanların hiçbirisi halk oyunları oyun müziklerinin bilimsel dayanaktan yoksun çokseslendirilmesini haklı kılmamaktadır. Çünkü, çokseslilik bir sanattır. Bunu da ancak bir sanatçı gerçekleştirebilir. Bugün gıpta ile dinlenen batının çoksesli eserleri, uzun ve yorucu çalışmaların bitmeyen araştırma ve incelemelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Öyle Türkiye'de olduğu gibi yarışmaya girebilmek için ses sistemi, çalgıların yapısal özellikleri düşünülmeden yapılan çalışmalar değildir. Çünkü, çokseslilik anlayışı toplumsal koşullardan, sanatçıların bilgi

düzeyi ve yaratıcı gücünden beslenerek bugünkü seviyesine ulaşmıştır. İşte, yukarıda sayılan özellikler düşünüldüğünde, halk oyunları oyun müziklerinin yarışmalarda elde edilecek alkış ve dereceler uğruna kurban edildiğini söylemek mümkündür. Ve çokseslilik adı altında yapılan basit, bilgisiz ve bilimsiz uygulamalardır. Batının asırlar önce geçtiği yolları, ilk kez fethediyormuşçasına yeni bir buluş gibi sunmak, bu konunun iyi bilinmediğinin de ortaya koymaktadır. Bu sebeple, yarışmalarda şartnamedeki koşulları tespit eden resmi kurum ve kuruluşların, gösteri anlayışından uzak kalmaları şarttır. Oyun müziklerinde yapılmasını istedikleri hususların açıkça belirtilmesi de yanılğı ve yanlışın önünü kesecektir.

*Nitekim, oyun müziğinde kullanılan sazların oyunun karakteri ile yakın ilişkisi olduğundan, kullanılacak olan çalgının, o yörenin hem müzikal, hem tını hem de vurgusunu vermesi gerekir. Bir zurnanın yaptığını bağlama, bir bağlamanın yaptığını da zurnanın yapması mümkün değildir. Uygulamalarda yörede kullanılan sazların dışında, diğer halk sazları gibi batı sazları da kullanılmaktadır. Oyuna eşlik eden bu sazlar yalnızca ana melodiyi desteklemek, ses zenginliğini ve volümü sağlamak amacıyla tercih edilmektedir. Ancak, bu tarz bir yaklaşımın hatalı olduğunu mutlak işaret etmek gerekir. Çünkü, duyum ve görünüm açısından çoksesli değil, bilinçsiz olarak çoksazlı toplu bir icra ortaya çıkmaktadır.

*Yarışma veya festivalleri düzenleyen kurum ve kuruluşların istekleri bu doğrultuda olsa bile, böyle bir uygulamayı çoksesli olarak değerlendirmek olası değildir. Halk oyunları oyun müziklerinde uzun notalar ve sus işaretleri üzerinde birtakım motifler, süslemelerde kullanılmıştır. Ana melodilerin ritmik motiflerinde değişikliklerin yapılmasının, çokseslilikle ilgisi yoktur. Bu nedenle, bu tarz çalışmaları çoksesliliğin dışında değerlendirilmelidir.

*Bunun dışında dikkat çekici bir başka nokta da şudur: Daha öncede değinildiği gibi, ses sisteminin getirdiği özelliğe göre modal müzik diye nitelendirilen oyun müzikleri ile, tonal olarak nitelendirilen batı müziğinin harmanlanarak sentez yaratılmaya çalışılması da çoksesli olarak değerlendirilmemelidir. Bazı deneme sahipleri koma sisteminden kaynaklanan entonasyon bozukluğunu görmezden

gelmekte, veya komalı perdeler üzerinde oynamaktan vazgeçerek diğer perdelere ağırlık vermektedirler. Ancak bu tarz bir çalışma, mutlaka oyun müziklerinin genel karakterini bozmaktadır.

*Bir başka özellikte şudur: Düzenleme yapan kişilerin “*çoksesli müzik yapıyorum*” diye ortaya attıkları kavramın, çoksesli müzik olup olmadığıdır. Yapılan müziklerde basit olarak çokseslilik unsurları göze çarpsa da bunlar gelenekte ve enstrümanların yapısında olan çokseslilikten başka birşey değildir. Birbirine karıştırılan kavram, bir çok sazın biraraya getirilerek aynı melodiyi partiler halinde çalmasının çokseslilik mi? Yoksa çoksazlılık mı? olduğudur. Gerek yöresel sazların akort düzenlerinden gerek icracının kendi kişisel birikim ve becerileri nedeni ile eser icra edilirken birden fazla sesler de duyulmaktadır. Bütün sazlar değerlendirildiğinde, aynı grupta olsalar dahi herbirinin solo icra anında bu tınıları duyulabilir. Saz topluluğu işin içine girdiği zaman yapılan icrada icracılar ezgiyi çalgılarında kendilerine tayin ettikleri pozisyonlara göre çalmaktadırlar. Buna göre sonuç olarak ezgi haricinde (ünison) işitilen seslerin, düzensiz sesler topluluğundan başka birşey olmadığı söylenebilir.

*Türk Kültürü’nde çoksazlılık, her yörenin zevkine ve kabulüne göre değişen anlayışlarla mevcuttur. Halk oyunlarına eşlik eden sazlardan bazı yörelerde iki zurna ve davul bir arada görülmektedir. Bunun nedeni zurnalardan birinin karar sesinde dem tutarak ezgiyi çalan diğer zurnaya destek vermesini sağlamak içindir.

*Oyun bir hareket ve mimik sanatıdır. Bu bağlamda halk oyunları fiziksel hareketlerin müzik eşliğinde halka yansımasıdır denilebilir. Müzikte çokseslilik ise bir gelenek değil, teknik bir boyuttur. Bu nedenle halk oyunlarını ve halk ezgilerini sezmek, hissetmek, iyice kavramak, ustalıkla süslemek gerekmektedir. Hangi müzik olursa olsun yeteneksiz ve bilinçsiz kişilerin elinde değerini yitirir ve yozlaşır.

Özetle, çalışmanın araştırma ve inceleme safhasında elde edilen bilgi ve belgelerin ışığında, Türk Halk Oyunları Oyun Müzikleri’nin, batının anladığı şekilde çoksesli olarak değerlendirilmesinin doğru olmadığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- ALTUĞ, Nevzat. Halk Müziği Çalgılarında Çokseslilik, *Türk Müziği Yazıları*, s.23.
- ANABRİTANNİCA. c.6, İstanbul: 1986-1987.
- AREL, Hüseyin Sadettin. “Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri”, İleri Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları, İstanbul: 1968, s.26,
- ARSEVEN, Veysel. “Halk Müziğinde Çokseslilik”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, c.6, İstanbul: 1969, ss.2007-2008.
- ARSUNAR, Ferruh. “Anadolu’nun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not”, *Folklor Araştırmaları Dergisi*, Numune Matbaası, İstanbul: 1937, s.26.
- ATAMAN, Sadi Yaver. Türk Halk Müziği’nde Çokseslilik Meselesi” *Varlık Dergisi*, S.11, İstanbul: 1940, s.343.
- ATAMAN, Sadi Yaver. “Folklor Konusu Olarak Halk Musikisi ve Oyunları”, *Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi*, c.1, Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksek Okulu Basımevi, Ankara: 1982, ss.147-148.
- ATAMAN, Sadi Yaver. “100 Türk Halk Oyunu”, Yapı ve Kredi Bankası Tifdruk Matbaacılık San.A.Ş., İstanbul:1975, s.4
- AY, Gökten. *Folklor Giriş*, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Mezunları Yayınları 1, Pan Yayınları, İstanbul: 1990, s.91.
- BAYKURT, Şerif. “Türk Halk Dansları ve Anadolu Uygarlıkları” *I.Müzik Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Evren Ofset, Ankara: 1988, ss.52-56.

BAYKURT,Şerif.

“Halk Danslarının Derlenmesi ve Uluslararası Halk Dansları Şenliklerinin Düzenlenmesi, *I.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 20, Semirer, Kongre Bildirileri Dizisi 5, c.3, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara:1977, ss.143-144.

BÜYÜK LAROUSSE.

Gelişim Yayınları, İstanbul: 1989, ss.11969-12260.

DEĞERLİ, Fikret.

“Türk Halk Oyunları’nın Sahnelenme Problemleri ve Çözüm Yolları, *Folklor Halk Bilim Dergisi*, Folklor Kurumu, Alaş Ofset, İstanbul: 1990, ss.4-7.

DEĞERLİ, Fikret.

“Halk Oyunları”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul: 1991

DEĞERLİ, Fikret.

“Folklor”, Yüksek Lisans Ders Notları, İstanbul:1989

DEVELİOĞLU, Ü.Ferit.

Osmanlıca Türkçe Ansiklopedi Lugat, Ankara: 1982, ss.1154-1245.

EKİCİ, Savaş.

Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1993, s.16.

ERDENER, Yıldırım.

“Halk Türküleri Koro İçin Çoksesli Hale Getirilmelidir?”, *THM’de Görüşler*, Kültür Bakanlığı/1414, Kültür Eserleri/179, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara: 1992, ss.105-123.

GAZİMİHAL,Mahmut Ragıp.

Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1975, s.163.

GAZİMİHAL,Mahmut Ragıp.

Musiki Sözlüğü, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul:1961, ss.89-140.

GÖY,Sühendan.

THM ve THO’nun Televizyon’da Tanıtılması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu, İstanbul:1980, ss.53-54.

HALBEY, D.W.

Macmillan Comtemporany Dictionary-ABC Yayınları, İstanbul: 1988, s.64.

HARWARD DICTIONARY
OF MUSIC

Macmilan Comtemporany Dictionary-ABC
Yayınları, İstanbul: 1988, s.836.

KOÇ, Adnan.

*Türk Halk Müziği 'nde Çokseslilik Kavramının
Değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Musiki Sanat
Dalı, Türk Halk Müziği Alanı, İstanbul: 1996,
ss.16-17.

KÜTAHYALI, Önder.

Çağdaş Müzik Tarihi, Varol Matbaası,
Ankara:1981, ss.100-101.

MİMAROĞLU, İlhan.

Müzik Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul:1995,
ss.19-22.

MÜRTEZAOĞLU, Serpil.

*Türk Halk Oyunları 'nın Açıklamalı
Terminolojisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Anasanat Dalı, Musiki Sanat
Dalı, Türk Halk Oyunları Alanı, İstanbul: 1992,
ss.13-17.

ÖZÜSTÜN, Yavuz.

"Müzik Terminolojisi", Yüksek Lisans Ders
Notları, İstanbul: 1989.

PAŞMAKÇI, Yücel.

"Halk Oyunları", Yüksek Lisans Ders Notları,
İstanbul: 1994.

SARAÇ, Tahsin.

Fransızca Türkçe Sözlük, Adam Yayınları,
İstanbul: 1989, s.118.

SARISÖZEN, Muzaffer.

"İkisesli Halk Müziği", *Ülkü Dergisi*, Yeni Seri,
Kanun 1964, s.77.

SİPAHİ, Cemil Demir.

Türk Halk Oyunları, İş Bankası Kültür
Yayınları, Ankara: 1975, s.278.

TALAY, Feyha.

Musiki Tarihi, Orhan Mete Matbaası,
İstanbul:1959, ss.3-4

TÜFEKÇİ, Gamze.

*Dokuz Zamanlı Oyun Havaalarının
Yurdumuzdaki Farklılıkları*, Yüksek Lisans
Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal
Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anasanat Dalı,
Musiki Sanat Dalı, Türk Halk Müziği Alanı,
İstanbul: 1990, ss.9-15.

TÜFEKÇİ, Nida.

“Oyun Havaları”, Yüksek Lisans Ders Notları,
İstanbul: 1988.

UNGAY, Hurşid.,

Usuller 1, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
Koruma Derneği Yayınları, İstanbul: 1977, s.4.



ÖZGEÇMİŞ

1964 yılında İstanbul'da doğdu. 1977 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nin açmış olduğu sınavı kazanıp Çalgı Eğitimi Bölümü Türk Halk Müziği Bağlama öğrencisi oldu. Orta, Lise, Önlisans ve Lisans eğitimini burada tamamladı (1988). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Musiki Sanat Dalı Türk Halk Müziği Alanı'nda Yüksek Lisans eğitimini (1992), yine aynı Enstitü'de Sanatta Yeterlik eğitimini tamamladı (1997).

1985 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı'nın, özel kuruluşların düzenlemiş olduğu gerek Türk Halk Müziği gerek Türk Halk Oyunları yarışmalarında, şef ve saz sanatçısı olarak faaliyetlerde bulundu.

1987 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuari Türk Halk Müziği İcra Heyeti'nin açmış olduğu sınavı kazanarak (istisna akitli) saz sanatçısı olarak görev aldı (1992).

1987 yılından itibaren çeşitli Halk Eğitimi Merkezleri'nde usta öğretici olarak görev aldı (1993).

1988 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nde (istisna akitli) Öğretim Görevlisi olarak görev aldı (1993).

Ülkemizi temsilen yurt dışında düzenlenen Türk Halk Müziği-Türk Halk Oyunları festival ve yarışmalarında, şef ve saz sanatçısı olarak görev aldı.

1991 yılından itibaren çeşitli özel televizyonların Türk Halk Müziği programlarında danışmanlık ve saz sanatçılığı yaptı.

1993 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuari'nin açmış olduğu Sanat Uygulamacısı sınavını kazanarak burada Türk Halk Müziği Alanı'nda repetitör olarak göreve başladı. Halen bu görevini idame ettirmektedir.

Evli ve bir çocuk babasıdır.