

EGE UNIVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALK OYUNLARI ANABİLİM DALI

TÜRK HALK OYUNLARI
MÜZİĞİNDE TOPLU
ÇALGILAMA (Muğla Örneği)

102085

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Tarkan ERKAN

Danışman
Dr. Cengiz AYDIN

İZMİR-2000

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 23/03/2000 tarih ve 6/3 sayılı kararı ile oluşturulan jüri, Türk Halk Oyunları anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Tarkan Erkan'ın Türk Halk Oyunları Müziğinde Toplu Çalgılama (Muğla Örneği) başlıklı tezini incelemiş ve adayı 11/04/2000 günü saat 14'de tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı olduğuna oybirliğiyle karar vermiştir.

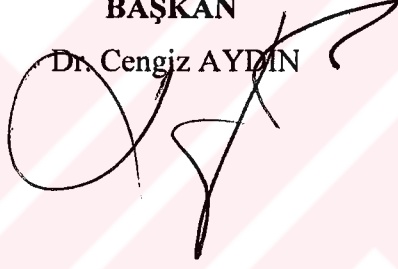
BAŞKAN

Dr. Cengiz AYDIN



ÜYE

Dr. Atınç EMNALAR



ÜYE

Prof. Dr. A. Haydar BAYAT

ÖNSÖZ

Günümüzde kent kesiminde özel kurum ve kuruluşlarca değerlendirildiğinde sahne sanatı olarak kabul edilen halk oyunlarımız, diğer sahne sanatları gibi sahenin tüm gereklerinden yararlanmaktadır. Oyun, müzik ve kostüm ana üçlüsünden oluşan bu sanat dalı detaya girildikçe birçok diğer sosyal bilim dallarıyla doğrudan ya da dolaylı olarak ilgili olduğu ortaya çıkar. Halk oyunlarının müzik yapısının incelenmesi bu dallar içinde çok önemli bir yer kaplar.

Bugüne kadar yapılan saha derleme çalışmalarında halk müziği ve halk oyunları ayrı ayrı derlenmiş ve halk oyunlarının müziği oyun gözönüne alınmadan tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma Geliştirme Genel Müdürlüğü Halk Oyunları şubesi ve Türk Müziği Konservatuarları bünyesinde açılan Türk Halk Oyunları Bölümlerinin yaptıkları çalışmalar, halk oyunları müziğini bilimsel teknik ve metotlarla araştırılarak belgelenmesinin gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Biz bu tezimizde sahne sanatı haline gelmiş THO'nun, oyun yönü kadar müzik yönüne de önem verilmesi gerekliliğini belirttik. Bugüne kadar yapılan halk oyunları çalışmalarında müziğin ikinci planda kalmasından dolayı yapılan yanlışlıklara değindik. Ayrıca Türk halk oyunları müziğinin geleneksel icrası ve toplu icrası hakkında dikkat edilmesi gereken özellikleri vurguladık. Sahne sanatı olarak yöresel sazlarla mahalli tavrın icra edilecek oyunların bir orkestra anlayışı içinde oluşturulması gerekliliğini belirttik.

Oyun ve müziğin ortak duygusunu adım ile çalınım şekillerinin birbiriyle uyumlandırılması açısından; çalgılama sistemlerini inceledik. Muğla yöresi oyun müzikleri üzerinde yaptığımız çalgılama denemelerimize örnek oluşturması amacıyla tezimizde yer verdik.

İncelememizde konu ile ilgili yeterli kaynak bulunmaması ve kaynakların doğrudan Türk halk oyunları müziği ile ilgili olmaması bu konudaki zorluklarımızı oluşturmuştur.

Bu çalışmamda benimle birlikte sabahın ilk ışıklarına kadar bilgisayarda notaları yazan okulumuz Öğretim Görevlisi Tufan GÜLDAŞ'a, yazım aşamasında yardımcı olan bölüm sekreterimiz Serpil MIZRAK'a, Konu ile ilgili tabloların çiziminde yardımcı olan Öğretim Görevlisi Füsün Aşkar ÖZDİNÇER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Değerli fikirleriyle çalışmamın oluşmasında yardımlarını esirgemeyen Türk Halk Oyunları Bölümü İcra Anasanat Dalı Başkanı Abdurrahim KARADEMİR'e ve Öğretim Görevlisi M. Öcal ÖZBİLGİN'e teşekkür ederim.

Her zaman olduğu gibi tez aşamasında da müzik ile ilgili engin bilgisinden yararlandığım değerli hocam Onur AKDOĞU'ya, tezimin yönlenmesine katkıda bulunan Doç. Dr. Metin EKİCİ'ye çok teşekkür ederim.

Çalışmamda beni her konuda destekleyen ve tez düzenimi sağlayan eşim ve meslektaşım Sema ERKAN'a çok teşekkür ederim.

Alanda yapılması gereken çalışmalar hakkında danıştığım, fikir aldığım, beni her zaman yanımda olduğuna inandığım Türk Halk Oyunları Bölümü Öğreticilik Anasanat Dalı Başkanı hocam Şahin ÜNAL'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Alanla ilgili değerli görüşlerinden yararlandığım, çalışmamda beni destekleyen ve yönlendiren Türk Halk Oyunları Bölümü Bölüm Başkanı ve tez danışmanım, hocam Dr. Cengiz AYDIN'a saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Tarkan ERKAN

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	II
İÇİNDEKİLER.....	IV
KISALTMALAR.....	VI
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

GELENEKSEL ÇALGILAMA

I.1. Geleneksel Çalgılama.....	5
I.2. T.H.O. Müziğinde Geleneksel İcra.....	6
I.2.1. İnsan Yaşamında Oyunun Önemi.....	7
I.2.1.1. T.H.O.'nın İşlevleri.....	9
I.2.2. İnsan Yaşamında Müziğin Önemi.....	12
I.2.2.1. T.H.M.'nin İşlevleri.....	16
I.2.3. T.H.O. Müziğinin İcra Edildiği Mekanlar.....	18
I.2.4. Muğla Yöresi'nden Geleneksel İcraya Örnekler.....	26

II. BÖLÜM

TOPLU ÇALGILAMA

II.1. T.H.O. Müziğinde Orkestra Oluşturmadaki Özellikler.....	36
II.2. T.H.O. Sahnelenirken Çalgılamada Dikkat Edilmesi Gereken Hususlar.....	41

III. BÖLÜM

T.H.O. MÜZİĞİNDE TOPLU ÇALGILAMA

III.1. Fethiye Yöresi Oyun Müzik Yapısı.....	46
III.2. Fethiye Yöresi Toplu Çalgılama Nota Örnekleri.....	47
SONUÇ	101
KAYNAKÇA	104
EKLER.....	106
ÖZGEÇMİŞ	
ÖZET	

KISALTMALAR

A.g.e.	:	Adı Geçen Eser
Çev.	:	Çeviren
D.T.M.K.	:	Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
E.Ü.	:	Ege Üniversitesi
G.b.i.b.	:	Geniş bilgi için bakınız
GTHM	:	Geleneksel Türk Halk Müziği
GTHO	:	Geleneksel Türk Halk Oyunları
HAGEM	:	Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü
İ.T.Ü.	:	İstanbul Teknik Üniversitesi
MİFAD	:	Milli Folklor Araştırma Dairesi
TFA	:	Türk Folklor Araştırmaları
THM	:	Türk Halk Müziği
THO	:	Türk Halk Oyunları
THOM	:	Türk Halk Oyunları Müziği
TRT	:	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
s	:	Sayfa
ss	:	Sayfadan sayfaya
S.B.E.	:	Sosyal Bilimler Enstitüsü

GİRİŞ

Kültürümüzün en önemli öğelerinden biri olan halk oyunları, halkın duygu ve düşüncelerini hareketlerle ifade ettikleri bir iletişim aracıdır. Günümüzde ilkokuldan üniversiteye, derneklerden halk eğitim merkezlerine, kırsal kesimden kent kesimine, kısaca yediden yetmişe herkesin uğraş verdiği bir alandır. Önceleri sadece eğlenmek, ve boş zamanları değerlendirmek amacıyla yapılan halk oyunlarımız artık sportif yanı, sanatsal değeri ve kültürel ağırlığı olan bir meslek haline gelerek sahne sanatları içerisinde yerini almıştır.

Çok geniş bir coğrafi alana yayılan Türk Halk Oyunları Türk halkının yaşam biçimini belirlemede veya anlatımında etkili bir dil olmuştur. Genelde kırsal kesim eylemi olan Türk Halk Oyunları değişen dünya ve ülke koşulları gerçeğinde büyük kentlere taşınmış ve etkin bir rol almıştır. Ancak bu göç olayında bir takım değişikliklere uğramıştır. Bu değişikliğin sınırları alanın eğitimi ile uğraşan kişiler tarafından iyi çizilmediğindē ve bilinçli müdahaleler yapılmadığında bu zorunlu değişim yarardan çok zarar ve yozlaşmayı beraberinde getirecektir.

Türk halk oyunları ile uğraş veren kişiler belli bir eğitimden geçmeden, geleneksel olarak bir takım değerleri öğrenmeden, yalnızca halk oyunlarını oynayarak, öğretici olduklarında öğretimde ciddi sorunlar ortaya çıkmaktadır. Belli kurumların da bu öğreticilikleri onaylaması ile sorunlar daha da artmaktadır. Dolayısıyla genç kuşak yöre oyunlarının tarihi, hikayesi, kostümü,

müziği ve geleneksel çalgıları hakkında detaylı bir bilgiye sahip olmadan, sadece oyun adımlarını öğretmek alanın içine girmektedir. Ayrıca oyun adımlarının yanı sıra oyun müziklerinin de öğretiminde bir takım yanlışlıklar yapılmaktadır. Oyunun müziğini akılda kaldığı kadarıyla öğretmek ve çaldırmaya çalışmak zamanla ezginin değişmesini kısırlaşmasını getirecektir.

Halk oyunları dinamik yapısı içerisinde zaman içinde bir değişime uğrayacaktır. Kültür alanında ki her değişimi de gelişme olarak kabul etmemiz mümkün değildir. Değişim doğal mecrasında ve belirli bir süreçte olmalıdır. Kent kesiminde zorlama ile yapılan değişiklikler folklor teorisine göre bozulma sonucunda da yozlaşmadır.

Bu doğal olmayan değişim sadece oyunlar da değildir. Müzik ve giyside aynı olumsuzluktan nasibini almaktadır. Oyun müzik giysi üçgenini değerlendirdiğimizde bana göre (tezimizin konusunu oluşturması nedeniyle) oyun müziklerinin bu olumsuz değişimden en çok etkilenen dal olduğu görülmektedir.

Bunun nedenlerini şöyle sıralayabiliriz:

- Türk halk müziği derleme çalışmalarında ayrıca halk oyunları müziklerini derlemek notaya almak gibi bir düşüncenin olmaması ve bu özelliklere uygun bir müzik uzmanının kadroda bulunmaması. (Halk oyunları müzikleri THM'nin içinde olmasına rağmen her zaman aynı ezgi icra edilmemektedir. Ayrıca THO da müzik icracıları genellikle davul-zurna ikilisi

olmakta derlemenin ve notalamanın zurnacının doğru eksiksiz çalmasına bağlı olduğu bilinmelidir.)

- Oyun havaları derlenmesine başlangıçtan beri yeterince önem verilmemesi. (TRT repertuarında 5000 türkü derlenmiş notaya alınmıştır buna karşılık oyun havaları 400 civarındadır.)

- Müzik kalitesi yüksek olan mahalli çalgıcılardan yararlanılmaması.

- Müziği bilmeyen, müzik kulağı olmayan çalıştırıcıların öğreticilik yapması ve aklında kalan yarım ezgiyi gruba aktarması.

- Bu tip öğreticilere bağlı yine müzik bilinci kalitesi düşük olan çalgıcıların hiçbir araştırma yapmadan onlardan aldıkları ezgileri icra etmeleri.

- Müzik düzenlemesini bilmeyen orkestra bilinci olmayan eğitimsiz kişilerin yöre ezgilerini (ana ezgileri) yöre enstrümanlarına icra ettirmemeleri veya alt yapı adı altında duyulmayacak pozisyonlara sokmaları.

- Yarışmalarda bu eksiklikleri görececek duyacak müzik eğitimi ve bilinci olmayan kişilerin seçici kurulda çoğunlukta olması v.b olumsuzluklar.

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Alanda yaygın olan, THO'na eşlik eden müzisyen ve icra edilen müziğin yetersiz oluşu varsayımından yola çıktık. Bu olumsuzluklar bizi böyle bir tez yapmaya zorladı.

Bu düşünceler içerisinde "Türk Halk Oyunlarında Toplu Çalgılama" konu başlıklı tezimizde notalamanın önemini vurgularken mahalli çalgıcılardan yararlanmanın gerekliliğini ve ne şekilde olacağını yöresel sazların oyun türlerine göre ön plana çıkarılmasını ve orkestra oluşturmada dikkat edilecek hususlara yer verdim.

Tezimizin algılama ve geleneksel nota örneklerini araştırmamıza dayalı olarak Muğla ili ve çevresiyle sınırladık. Bu ilde oynanan oyunların repertuarda olanları ile mahalli çalgıcıların alım farklarını dinleyerek ve notaya alıp karşılaştırarak inceledik ve mahallinde kaynak kişilerle söyleşi yaptık ve katılarak gözlem tekniklerinden yararlandık. Armoni erevesi içinde partiyon yazımında dikkat edilecek özellikler ve düşüncelerimizi ifade edeceğine inandığımız bir toplu icra örneğini sunduk.

I. bölümde geleneksel çalgılama ve Türk halk oyunları içindeki yerini ve önemini belirttik.

II. bölümde THO için toplu çalgılama ve orkestra oluşturmadaki özelliklerden bahsederek, THO orkestrasının nasıl olması gerektiğini açıkladık.

III. bölümde ise I. ve II. bölümdeki savunduğum ve doğruluğuna inandığım müzikal özelliklere bir örnek sunduk.

I.BÖLÜM

GELENEKSEL ÇALGILAMA

I.1. GELENEKSEL ÇALGILAMA

Geleneksel çalgılamanın tanımını yapmadan önce sözlük anlamı olarak geleneksel ve çalgılama terimlerine değinmek istiyorum.

“Geleneksel: 1. Geleneğe, eski alışkanlıklara dayanan şey için kullanılır: Geleneksel oyunlar, yemekler, giysiler. 2. Gelenek niteliği almış, belli aralıklarla tekrarlanan şey için kullanılır: Geleneksel pilav günü.”¹

“Çalgılama: Belli bir müziğe ya da müzik partisini, şu ya da bu çalgıya ayırma.”²

Bu iki kavramı birleştirdiğimizde sözcüklerin oluşturduğu anlam karmaşık bir durum arzedebilir. Geleneksel çalgılama terimi; halen gelenekte çalınan, icra edilen, söylenen müzik olarak tanımlanmaktadır.

Müzik terminolojisinde çalgılama; çokseslilik ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Gelenekte veya geleneğimizde çokseslilik unsuru çok nadir

¹ G.b.i.b., *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 9. cilt, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1986, s: 4468.

² A.g.e., 5. cilt, s: 2548.

bulduğundan dolayı, geleneksel çalgılama yerine, geleneksel icra terimini kullanmanın doğru olacağını düşünmekteyim.

Geleneğimizde, sazların topluca icra ettikleri müzikler sırasında, (oturak alemi gibi) tek bir sazın solo çalarken diğer sazların dem tutması olayı terminolojide çalgılamadan ziyade oturtum olarak karşımıza çıkmaktadır. “Oturtum: Bir ezginin ya da eseri oluşturan ezgilerin tümünde ses veya çalgıların ya da her ikisinin “görevlendirilmesiyle” ilgili yapılan dağılımdır.”³

Bu bağlamda geleneksel çalgılama dediğimiz kavram aslında bir oturtum kavramı olarak da karşımıza çıkabilmektedir.

Çalgılamanın sözlük anlamına baktığımızda parti veya partiyon terimleri karşımıza çıkmaktadır. Bu terimlerin yaptığı çağrışım ise, düzenli bir orkestra ve bu orkestranın yaptığı icradır. Dolayısıyla geleneksel icrada yapılan iş, o yöreye uygun, kabul görecektir icradır. Geleneğin icrasının doğasında oturtum vardır. Bir davul-zurna örneğini aldığımızda bile, davulun tek başına solo olarak çalması bir çalgılama değil, oturtumdur.

I.2. TÜRK HALK OYUNLARI MÜZİĞİNDE GELENEKSEL İCRA

Halk müziğimiz ve halk oyunlarımız halkımızın ortak malı ve milli kültürüdür. Her ikisinde de geleneğimiz içinde çok önemli bir yeri vardır. Oyun ve müzik kavramlarının önemini belirttikten sonra, Türk Halk Oyunları

³ Onur AKDOĞU, *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, İzmir: Can Ofset, 1995, s: 41.

müziğinin ne denli önemli olduğunu vurgulamaya çalışacağız. Halk oyunları ve halk müziği birleşerek, başka bir önemli unsur olan Türk Halk Oyunları Müziğini oluşturmaktadır.

Gelenekte, geleneksel kavramların mevcut olduğu, insanların kendince oynayıp eğlendikleri, kendi düğünlerinde, kendi ayin ve törenlerinde müziğin ve oyunun belli fonksiyonları vardır. Oyun ve müzik kavramları günümüzdeki algılanışını insanların hiçbir şekilde tartışmadığını görmekteyiz. Çünkü oyun ve müzik geleneksel bir yapı kazanmıştır. Formları, tarzları, şekilleri v.b. belirli olarak o bölgeye has özellikler gösterdiğinden, o insanların duygularını yansıttığından dolayı gelenekteki insanlar oyunları veya müzikleri hakkında tartışma konusu açmazlar. Dolayısıyla bu insanların bu işi doğru veya yanlış icra edilip edilmediği konusunda bizler tartışamayız. Ancak o yöredeki çalgıcıların geleneksel çalgıcılar olup olmadığı konusunu ancak derlemenin yöntem ve tekniklerinden yararlanarak öğrenebilmekteyiz.

I.2.1. İnsan Yaşamında Oyunun Önemi

Genel olarak oyunun sözlük anlamına baktığımızda “zorla yapılmayan, hiçbir yarar amacı gütmeyen ve eğlenmek ya da bir tat almak için girişilen fiziksel ya da zihinsel etkinlik”⁴ olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak hiçbir yarar amacı gütmeyen cümlesine katılmadığımı belirtmek isterim. Çünkü oyun, tıpkı hayvanlarda olduğu gibi insanlarda da öğrenmenin, eğitimin ve eğlenmenin, oyun yoluyla geliştiği bir dürtüdür. İnsanın iç doğasında bulunan bu dürtü, insanın gelişiminde çok önemlidir. Bu gelişim, yeni bir şeyler yaratma, toplum

⁴ G.b.i.b., Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 17. cilt, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1986, s: 8994.

içinde kabullenilme ve saygınlık görme, hayal dünyasını kullanabilme gibi özellikleri için önemlidir. Oyunun içinde bir büyü vardır, o oyunun içine giren herkes o büyü içerisinde, oyunun kurallarına uymak bile bir eğitimidir.

“İkinci Dünya savaşından sonra Homo Ludens (oyuncu insan) felsefesini ortaya çıkaran bilim adamı, Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, oyunun kültürden önce geldiğini savunmuştur. Huizinga’ya göre kültür oluşmadan evvel oyunun var olduğu konusunda görüşlerini açıklamıştır. “Huizinga’ya göre oyun, kültürden öncedir, çeşitli kültürlerden çıkma, ya da bir rastlantı sonucu değil, tersine çeşitli kültür biçimlerinin doğuşunda başlıca etkidir. Bununla, kültürde oyun ögesi denince, uygar yaşamdan çeşitli eylemlerde, oyuna önemli bir yer ayrıldığı, ya da oynadıklarına ve bunu yalnızca bir tepki veya içgüdü değil, fakat kökeninde, oyundan kültüre bir dönüşüm olduğu söylenmek istenmektedir. Yaygın inanca göre iş ve oyun, ayrı kavramlar iken, Huizinga bunun tersini kanıtlamıştır. Hayvanlarda oynadıklarına ve bunu yalnızca bir tepki ya da içgüdü değil, fakat bir anlamla ve işlevle yaptıklarına göre, kültürün tanımında ise hep bir insan toplumunun bulunması gerektiğine, hayvanların da oynamayı öğretmesi için insanlara gereksinme- duymadıklarına göre insanoğlu oyun kavramına kendinden önemli bir özellik katmamıştır.

Kimine göre oyun, enerji fazlasını atmak, kimine göre, benzetme içgüdüsünü doyurmak, kimine göre boşalma gereksinmesidir. Bir kurama göre oyun genç yaratıklara (insan ya da hayvan) ilerde yaşamın gerektirdiği ciddi iş ve uğraşlara hazırlamak, yetiştirmek içindir. Bir başka ilkeye göre oyunda doğuştan bir yeteneği geliştirme itkisi, ya da üstün gelme ve yarışma isteği, yitik enerjiyi tek yönlü canlılıkla, eylemle onarma v.b. gibi itkiler vardır. Huizinga’ya göre

bütün bu görüşlerde bir tek ortak nokta vardır. Oyunun oyun olmayan bir amaca varmaya yaradığı varsayımından hareket edilmesidir. Dil, mithos, ritüelin kökeninde oyun buluyor Huizinga”⁵

Oyun, özgür bir kavramdır ve istekli, gönüllü yapılıdır. Gerçek yaşamdan koparak bir dinlenme gibidir. Oyunun içinde bulunan her hareket doğadan bir şeyler anlatır, yapılan her figür doğaya aykırı gelmez.

“Dans, yer ve zaman içerisinde insan vücudunun ustalıklarla kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak düşen kültürel bir formdur. Şiirde kelimelerin işlevi nasıl önemliyse dansda da figürlerin tarzı aynı şekilde ve aynı oranda önemlidir.”⁶

I.2.1.1. Türk Halk Oyunlarının İşlevleri

Halk Oyunları, oyunu ve estetiği bir arada tutan bu ilişkiyi en iyi boyutlarda yansıtan oyun türlerinden bir tanesidir. Beden güzelliğinin en iyi ifadesi halk oyunlarında bulunmaktadır. Ezgi ve ritim ile bütünleşmiştir. İnsanların kendini ifade edebilme yeteneği, bedensel anlatmayla halk oyunlarında görülür.

Halk oyunları bireylerin yaratımlarının toplumsallaşmasıyla oluşmaktadır. Halk oyunları bireysel ve toplumsal işlevleri ile uyumun sağlanmasında önemli

⁵ G.b.i.b., Metin AND, *Oyun ve Bugü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, ss:13-14.

⁶ Adrienne L. KAEPLER, “Dans”, Çev: Fatma K. FAY, *Milli Folklor Dergisi*, 5. cilt, Sayı:33, 1997, s: 102.

bir rol oynar. Böylece sevgiler, kızgınlıklar v.b. gibi duyguların hepsi yansıtılır ve toplum değerleri öğretilir.

Halk oyunlarının toplumsal işlevi vardır: Toplumsal yapı içinde bulunan tören gereksinimini karşılar. Birbirinden herhangi bir nedenle ayrılan, uzaklaşan insanları birbirine yaklaştırır. Özellikle geleneksel törenlerde beraber oynanan oyunların olumsuzlukları giderici toplumsal dayanışmayı sağlayıcı işlevleri vardır. İnsanlar içsel huzur yaşarlar, çünkü duygu ve düşünceleri paylaşırlar.

Halk oyunlarının iletişim işlevi vardır: Farklı düşüncelerde veya farklı duygularda olan bireyler bir noktada, halk oyunlarında birleşebilmektedir.

Halk oyunlarının eğitim işlevi vardır: Bunu iki yönde ele almamız gerekmektedir. Birincisi oyunu oynayan bireyin bedensel, kültürel eğitimi, ikincisi ise oynayan ve izleyenin bir bütün olarak kültürel boyutudur. Bedensel olarak düşündüğümüzde, vücutta bazı zararlı maddeler ter yoluyla dışarı atılarak bir rahatlama kazanılmaktadır. Dolayısıyla saatlerce süren oyunlarda beden eğitilmekte ve bedenin güç kazanması sağlanmaktadır.–Ayrıca beğenilmek, alkışlanmak gibi duyguların doyumu için oyun oynanmaktadır. Kültürel eğitim boyutunda ise söylenen türküler aracılığı ile tarihsel ve toplumsal konularda bilgilendirmeler yapılır.

Halk oyunlarının eğlence işlevi vardır: Halk oyunlarının oynandığı ortamlar eğlenceye yöneliktir. Oyuncular ve izleyiciler, oyun ortamında bir araya gelir. Oynayanın bedensel devinimden aldığı zevk, ezgi ve ritmin büyüleyici

etkisi ile doruğa çıkmaktadır. İnsan bedeninin devinimi ile oluşan estetik, oyunu izleyenlere de en az oyuncular kadar zevk vermektedir.

“Oyuncular halk oyunlarını kırsal kesimde kendisi için oynar. Coşku ve sevinçlerini dile getirirler. Ritmin, işle uyuşumunu sağlayarak kişinin verimini yükseltmek halk oyunlarında amaçlanan bir başka işlevi oluşturur. Toplumun güvenini yükselten ve bozulan dengesini düzeltici işlevini de oyunda açıkça görürüz. Yine halk oyunları hareket, bolluk, kötülüklerden arınma, güç kazanma gibi hayatın özünü taklit eden yönüyle toplum üzerinde sağıltıcı etkilere sahiptir. Yücelme, toplumda beğeni kazanma ve çevreyle bütünleşip yardımcı olabilme çabası, halk oyunlarının üstlendiği başka ödevlerdir. O sınıfın temsilcisi olabilme (sosyalleşme) ve gereğinde yönetici rolünü yüklenme, oyunun yerine getirdiği işlevler arasındadır. Geleneklere uygun hareket etme ve oyunun kurallarına mutlak uyum gösterme önemli işlevlerinden bir başkası olarak sayılabilir. Birlikte hareket etme, dayanışmadan güç alma ve uyumlu davranış kazanma açısından halk oyunları, toplumun tümü üzerinde en güçlü etkinliklerden biri olmaktadır. Böylesine önemli işlevleri üstlenen halk oyunlarını, ilişkileri bozulan kent toplumu üzerinde ısrarla yararlanılan araç olarak ele almak zorundayız.

Değişen çağdaş toplumlarda hareketsiz, tek düzeleşmiş, hayatı canlı, işten artan boş zamanı yararlı ve bozulan ilişkileri dengeli duruma getirmek açısından, spor gibi halk oyunları da giderek önem kazanmaktadır. Günümüzde hızlı değişme her alanda olduğu gibi halk oyunlarının da; sunuş, biçim ve görünüm bakımından değişmesine neden olmuştur. Bu değişme seyircinin beğenisini kazanma yolunda halk oyunlarına bir ölçüde zenginlik ve güzellik de getirmiştir. Kültürel açıdan toplum üzerindeki bazı işlevlerini halk oyunları yitirmiştir.

Kısaca halk oyunları, kente geçişinde, hayatın özünden kaynaklanan kültürel nitelikli işlevleri yerine, bozulan tüm ilişkilerin yeniden düzenlilik kazanması, dengelenmesi ve uzlaşması gibi çok önemli başka işlevleri üstlenmektedir. Bu yönüyle, spor amaçlı, arka arkaya yoğun bir şekilde sürdürülen hareket sıralamasına dönüşmüştür. Kültürel yönünden yitirdiği değerler yanında, değişimin getirdiği sanatsal kazancı da söyleyebiliriz. Unutmamalı ki; toplumun beğeni ve istemi doğrultusunda uğradığı değişimi, onun dinamik yönünü oluşturur. Bu değişim ise onun halk bilimsel yapısını tümüyle ortadan kaldıracak boyutta ve yozlaşma niteliğinde olmamalıdır.”⁷

Sonuç olarak; sistemin bütünlüğü öğelerin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Halk oyunlarında toplumsal sistemde, kültürel yapının bir parçası olarak işlevselliğini sürdürmektedir. Toplumsallaşma sürecinde, töre ve törelerin ayrılmaz parçalarından birisi de halk oyunlarıdır. Halk oyunları toplumsallaşmaya yardımcı olmakta, bireylerin tören gereksinimini gidermektedir. Ait olma güdüsünün doyurulmasına, bireylerin yaklaşarak, kaynaşmasına yardımcı olmaktadır.

I.2.2. İnsan Yaşamında Müziğin Önemi

Günümüze kadar müzikle ilgili pek çok tanım yapılmıştır. Bu tanımlardan bazıları şöyledir:

⁷ Cengiz AYDIN, **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1992, s: 39.

“Müzik; music (İng.), musique (Fr.), Musica (Lat.), musike (Yun.), insanın kendini seslerle ifade etmesine imkan veren sanat, melodi, ritm, armoni bakımından ele alınan sesler bilimi.

Düşünce ve duyguları kulağa güzel gelecek seslerle iletme sanatı, bu biçimde düzenlenmiş seslerden oluşan yapıtların okunması ya da çalınması.

Müzik, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işlenip anlatan bir bütündür.

Musiki: Bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal bir olayı anlatmak gayesiyle, ölçüde ve ahenkli seslerin bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır. Musikinin iki ana unsurundan biri ses, diğeri ritimdir.

Musiki: 1. Sözlü Musiki (Vokal Müzik)

2. Saz Musiki (İnstrumental Müzik)

olarak ikiye ayrılır. Sözlü musiki insan sesleriyle ve musiki aletleriyle birlikte yapılan musikidir. Saz musikisi yalnızca sazların çalması için yapılmış musiki eserleridir...

Bu veya buna benzer yüzlerce tanım yapılmış ve yapılmaktadır. Ancak şurası gerçektir ki, müzik güzel sanatların en etkili koludur. Toplumlara çok kolay ulaşabilmesi ve etkilemesi, her yer ve koşulda dinlenilir ve hatta icra

edilebilir olması müziğin insan yaşamındaki önemini hemen ortaya çıkarmaktadır.”⁸

Müziğin de oyun gibi birçok işlevleri vardır. Bunlar; toplumsal işlevler, bireysel işlevler, kültürel işlevler, ekonomik işlevler ve eğitimsel işlevlerdir. “Müziğin bireysel işlevleri, bireyin dengeli ve duyumlu, sağlıklı ve başarılı, duyarlı ve mutlu olması için bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yapıları üzerinde olumlu izler bırakan müziksel uyarılma tepkide bulunma biçimlerini kapsar.

Müziğin toplumsal işlevleri, bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında tanışma, anlaşma, kaynaşma, dayanışma, paylaşma, yaklaşma, işbirliği, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar.

Müziğin kültürel işlevleri, kültürü arttırıcı, kültürel özellikleri taşıyan ve kuşaktan kuşağa aktarıcı, kültürler arası ilişkileri zenginleştirici müziksel birikim ve etkinlikleri kapsar.

Müziğin ekonomik işlevleri, sanatsal öz korunmakla birlikte müzik alanında giderek belirginleşen sunu-istem, üretim-dağıtım-tüketim ilişkilerinin ağır bastığı çalışma ve düzenlemeleri kapsar.

Müziğin eğitimsel işlevleri, bireysel, toplumsal, kültürel ve ekonomik işlevlerin düzenli, sağlıklı, etkili, verimli ve yararlı olmasını sağlamaya yönelik

⁸ Atınç EMNALAR, *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, s:1.

müziksel öğrenme-öğretme etkinliklerini ve bunlara ilişkin düzenlemeleri kapsar.”⁹

Sonuç olarak müziğin de oyun gibi insanlar için önemi çok büyüktür. Bireyler hissettikleri duyguları müzikle anlatabilir, duyduğu müzikten ise duyguları hissedebilirler. Bu doğanın insanlara verdiği en büyük armağanlardan biridir. Çünkü her birey doğumundan ölümüne kadar mutlaka müzikle birlikte yaşar. Bu yaşam anne karnında başlar, ninnilerle devam eder. Çocukluğunda müzikli oyunlarla tanışır, ezgi mırıldanır, dinler ve bu hayat boyu devam eder.

“Müziğin nasıl doğduğuna dair elimizde esaslı ve etraflı bir bilgi yoktur. Müziği insanlara tanrıların armağan ettikleri söyleniyor. Gerçek odur ki, müzik, sözden önce oluşmuştur. İnsanlar konuşmayı öğrenmeden önce, tegannî (bülbul gibi ses çıkarmak) ediyorlardı. Bu gerçek günümüzde de süre gelmektedir. Bebekler konuşmadan önce gereksinimlerini annelerine mırıldanarak, bir takım sesler çıkararak anlatırlar. Konuşmayı öğrendikten sonra bile, bazen dileklerini anlatmaya sözcük bulamayınca mırıldanırlar. Bizler de, çeşitli duygularımızı sesimizi yükselterek veya alçaltarak anlatırız. Böyle durumlarda, söz sesi, yerini gınâ sesine terk eder. Sözün kıyası, müzik, beşeriyetle (insanın varoluşuyla) beraber doğmuş ve zamanla gelişmiştir.”¹⁰

Belki de bu sebeple müziği sevmeyen veya müzikten nefret eden bir kimse yoktur tezini ortaya atabiliriz.

⁹ A.g.e., ss: 6-7.

¹⁰ Mustafa HOŞSU, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Peker Kağıt San. Tic. Ltd., 1997, s: 3.

I.2.2.1. Türk Halk Müziğinin İşlevleri

Türk Halk Müziği, Türk ulusuna ait bir müziktir. Bu coğrafya içinde yaşayan halkın kendine ait duyguları ve düşünceleridir. Doğal olarak bu müzikte Türk halkının yaşam biçimlerini, gelenek ve göreneklerini, ülkenin özelliklerini görmek mümkündür. THM kimi zaman gelenek ve görenekleri anlatmış, kimi zaman duygularını ve fikirlerini anlatmış, yalnızca bu ülkenin özelliklerini yansıtan bir müzik türüdür.

“Her ulusun kendi halkının genel folklor kuralları içinde oluşan bir sanatı vardır. Örf, adet, ve gelenekler içinde doğan bu halk sanatı, ezgi ve ritmden oluşmuşsa halk müziği, söz ve şiirden oluşan halk edebiyatı, eğer bir takım ritmik hareketlerden oluşmuşsa halk oyunları adı altında kültür varlığını gösterir.

İşte Geleneksel Türk Halk Müziği adı altında topladığımız halk ezgileri, Türk insanın, folklorik bir yapı içinde, duygu, düşünce ve her türlü olaylar karşısında etkilenişinin seslerle anlatımıdır. GTHM, Türk kültürünün bir parçasıdır. Diğer kültür ürünlerimiz gibi, müzik kültürümüzün kuşaktan kuşağa aktarımı, ustadan-çırağa, babadan-oğula, sanat kültürlemesi dediğimiz yöntemle oluşur.”¹¹

Türk Halk Müziği içerdiği konular itibariyle önemli olduğu kadar, yüzyıllardan beri süregelen geleneksel yapısında koruyarak, değişim ve gelişim içerisinde günümüze kadar gelebilmiştir. Yalnızca içerdiği konu bakımından değil, geleneksel bir yapısı olduğu içinde önemlidir. Birçok komşu kültürleri

¹¹ Mustafa HOŞSU, *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Peker Kağıt San. Tic. Ltd., 1997, ss: 3-4.

etkilemiş ve etkilenmiştir. Dolayısıyla Halk müziği zengin bir yapıya sahip olmuştur. Bu zenginlik türkölere usul, makam, tavır, ağız ve düzen şeklinde yansımıştır.

“Türk halk musikisi, Türk duygu düşüncesinin Türk esprisinin ve sosyal hayatın tarih içindeki olaylar doğrultusunda, coğrafi konum ve göçlerinde etkileriyle vücut bulan ve şekillenen ürünlerdir. Bu müzik, Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, büyük kasabaların eski ve yerli halkının, Türk bard (saz şairi, ozan) ve trabadurları olan aşıkların müziğidir. Folklorik, anonim bir karakter taşır. Yaratıcıları çoğunlukla belli değildir.

Müzik, edebiyat ve halkoyunları, ...halk sanatında üçünden hangisinin daha önce meydana geldiği düşünülemez. Türk halk musikisi bunların sözcüsüdür. Halk oyunlarımızın yöresel çeşitlerini düşünmek ve onların adlarını saymak dahi, bu alandaki zenginlik hakkında yeterli fikir verebilir. Oyunlar konusunda ileri sürülen bu düşünceler, halk edebiyatı için daha da açıklık kazanır. Türk duygusunun erişilmez enginliği, söz sanatından doruğa erişmiştir.”¹²

Halk müziğinde ezgilerin ve sözlerin kimler tarafından yakıldığı bilinmemektedir. Bu çok önemli bir konudur çünkü halk bir şekilde yakılan türkölere sahip çıkmış ve sinsile yoluyla günümüze kadar gelmiştir ve gelmeye devam edecektir. Türkölere içinde; kendi yaşamımıza ait bildiğimiz, yaşadığımız, karşılaştığımız, gördüğümüz, duyduğumuz veya hissettiğimiz bütün

¹² Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 6. cilt, İstanbul: İletişim Yayınları, 1988, s: 1482.

duyguları, olayları ve düşünceleri buluruz. Dolayısıyla THM bizim için çok önemlidir, çünkü THM’nde anlatılan bizim kültürümüzdür.

I.2.3 Türk Halk Oyunları Müziğinin İcra Edildiği Mekanlar

Yukarıda oyunun önemini, oyunun alt başlığı olan THO’nun öneminden müziğin önemini, müziğin alt başlığı olan THM’nin öneminden bahsetmiştim. Görüldüğü gibi, THOM dediğimizde halk kültürümüz içinde çok önemli iki değeri Türk Halk Oyunları ve Türk Halk Müziğini bir arada bulmaktayız. Başlı başına THOM düşünüldüğünde konuya hem halk oyunları hemde halk müziği olarak bakmamız gerekmektedir. Bu nedenle THOM hem oyunu anlatmakta, hemde bu oyunun ezgilere dökülerek farklı bir halk müziği anlatmasını bizlere yansıtmaktadır.

Geleneksel yaşamda halk müziği çalmak, söylemek ne kadar önem gösteriyorsa, halk oyunu oynamakta o kadar önem gösteriyor. Geleneksel Yaşamda oyun oynayanlar müziğin güzel icra edilmesi sonucunda, duygu yoğunluğu içinde oyununu sergiler, bu durumdan seyircide etkilenecek görsel ve duyumsal bir haz alır. Bu aynı zamanda geleneklerini yaşatma hazzıdır, beğenme ve beğenilme, sosyal yaşam hazzıdır. Müziksiz oyun olmaz, oyun da müziği görsel olarak tamamlayan en önemli unsurdur.

“Türk kültürünün en önemli bölümlerinden birini oluşturan halk biliminin (Folklor’un) birbirinden ayrı düşünülemeyen, hatta ayrılmaz iki elemanı şüphesiz ki Geleneksel Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunlarıdır.

Müziksiz, oyun olamayacağı gibi GTHM'nin repertuarında yer alan parçaların bir kısmında oyunlara eşlik müzikleri olduğu unutulmalıdır. Yani müziksiz oyun oynanamaz, ancak pek çok yerde de müziği oyunlar tamamlamakta ve güzelleştirmektedir. Hatta bazı halk müziği parçaları sadece halk oyunlarına eşlik amacı ile icra edilmektedir.”¹³

Kentsel yaşamda da halk kültürümüz içinde önemli bir yeri olan halk oyunlarımız ilkokuldan üniversiteye kadar yaygın bir şekilde sahnelenmekte ve oynanmaktadır. Dolayısıyla günümüzde halk oyunlarımız sanatsal bir yapılanma sürecine girmiştir. Kentsel yaşamda da oyun-müzik ilişkisi son derece önemli bir yer tutar. Oynayan bireyler hem oyunun havasını yakalayabilmek hem de iyi oynayabilmek için THOM önemlidir. Seyreden bireyler ise; görsel ve işitsel hazzı beraber almak ister. Oyun veya müziğin eksik veya bozuk olması durumunda beğeni oranı yok olabilir. Çok iyi oymayan bir halkoyunları ekibinin, müzik yönünün zayıf olmasıyla birlikte izleyicilerde kötü izlenim bırakabilmektedir. Dolayısıyla kentsel yaşamda da THO ve THOM dikkat edilmesi gereken iki önemli ve vazgeçilmeyecek unsurdur.

“Gerek halk oyunları, gerek halk musikisi meselesinde dikkat etmemiz gereken en önemli konulardan bir tanesi de musiki ve oyunun birbirinin içinde olup, bir bütün halinde, sanat icra etmeleridir. O halde halk oyunlarında musikinin yeri çok önemlidir. Oyun kadar önemli, oyuna yön veren, oyuncuya duygu aşıl原因an sanattır musiki”¹⁴

¹³ Atınc EMNALAR, *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, s: 409.

¹⁴ Nida TÜFEKÇİ, “Halk Oyunlarında Müzik”, *Türk Halk Oyunlarının Öğretiminde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri*, HAGEM Yayınları 157, Ankara: Feryal Matbaacılık, 1991, ss: 143-145.

Halk müziğimiz ve halk oyunlarımız, çok eskilere dayanan bir geçmişe sahiptir, belli evrelerden geçtikten sonra günümüze kadar gelebilmiştir.

“Hiçbir kültür kendi başına çıkıp gelişmediği gibi bugün Türkiye Türklerinin kültüründe çeşitli kültürlerin karışımı ile oluşmuştur. Anadolu oyunları bakımından burada kısaca bizi: Soy (Orta Asya Kültürü), Yer (Anadolu Kültürü), Din (İslam Kültürü) ilgilendirmektedir.

a. Orta Asya Kültürü: Bu etkenin en kalıcı belirtisi, bugün konuşulan Türkçedir. Türklerin eski yurdu Orta Asya'nın ve Şamanlığın, Anadolu Türklerinin kültürü üzerinde geniş ölçüde izlerine rastlanmaktadır. Hemen belirtelim Şamanlık bir din değildir... Şaman'ın en önemli aracı olan davul da ilgimizi çekiyor. Öyleki bugün Anadolu'da Kastamonu'da görülen dansçının davulla dans etmesi ya da Bolu'daki iki davullu dansçının gösterisi kimine göre şamanlığın bir uzantısıdır...

b. Anadolu Kültürü: Anadolu'nun eski halkı Hititler, hatta daha eski halkından tutup bugünün Anadolu köylüsüne kadar nice törenin ufak tefek değişikliklerle, fakat özünü bozmadan nasıl bir uygarlıktan ötekine el değiştirdiğini izleyebildiğimiz pek çok örnek buluyoruz. Bu törenler mevsimlik örnekler, kalıplar üzerinde yineleniyordu. Bunlar işlevseldir, amaçları doğanın canlanması içindir. Bunların yanı sıra mithos vardır. Birincilerin görevselliğinin bunlar kalıcılık, yöneticilik yanını tamamlarlar. Görevsel törenlerle, kalıcı eskimez mithos'un birbirine geçmesi de dramayı yaratır... Bunlar dört ögede karşımıza çıkıyor: Birincisi kendine sıkıntı çile çektirme, canlılığa geçici bir ara vermedir... İkinci öge arınmadır... Üçüncü öge güçlendirmedir... Dördüncü öge

ise ürün iyi olunca, yeni döneme başarıyla girildiğinde bunu sevinçleme kutlama, şenliktir...

c. İslam Kültürü: Türk kültürünü oluşturan önemli üçüncü etken İslam kültürüdür. Ancak puta taparlık çok tanrılı inançların kökünü kazımak isteyen tek tanrılı dinlerden Hristiyanlık gibi, Müslümanlığın da tiyatro, oyun dansa etkisi olumsuzdur... Bunun gibi İslam da bu alanda bir şey yaratamamıştır. Tersine halkın geleneksel danslarını, oyunlarını, İslam öncesi kültürle ilişkisini kesmek için yasaklamak yoluna gitmiştir. Bunun başında danslar gelir. Bununla birlikte İslam'da konumuzla ilgili iki uygulama doğmuştur. Taziye ve Sema... Taziye ve Muharrem uygulamaları İslam değil, İslam öncesi bir gelenektir.

Sema'lara gelince, günümüzde yalnız Mevlevi semalarını görebiliyoruz. Oysa hemen bütün tarikatların bu türlü dans ve gösterileri, törenleri bulunmaktadır... Sema da Taziye gibi İslam'dan çıkmamıştır... Nitekim Sema'ların Anadolu köylerindeki karşılığı olan Alevi samah'larını incelerken de, özellikle bir XV. yüzyılın bir dans risalesinin metnini verirken, bunların Türk halkının İslam'dan önce de sahip oldukları danslar olduğu, çeşitli nedenlerle nitelik değiştirdikleri ortaya çıkmaktadır...

İslam'a rağmen, halkın gelenekleri sürdürülmüştür. Oyun yasağı, bugün Anadolu'da yüzlerce dramatik oyuna, belki sayısı birkaç bini bulan dansların yaşamasını engellememiştir...

İslam dininin yanı sıra yaşayabilen üçüncü dans türü o ülkenin kendi halk danslarıdır. Hele bunların içinde kadınlı erkekli danslar ayrı bir önem taşır.

Uluslar kendi danslarına öylesine bağlı oluyorlar ki, din bütün sertliğine rağmen bunları kaldıramıyor...

Köylü oyunlarının oynanış vesileleri türlü türdür. Bunlar içinde en eski çağlarda tapınış, bolluk törenleri, büyüsel vesileler için oynananları vardı.”¹⁵

Türlü amaçlarla oynanan bu oyunlar kapalı ve açık alan olmak üzere iki farklı mekanda oynanmaktadır. Biz de bu çalışmamızda Muğla ili ve çevresinde bu iki mekanda görülen oyunları ve enstrümanları inceleyeceğiz.

1. Kapalı Mekanlar

Kapalı mekamlarda oynanan oyunların başında Samah’lar gelmektedir; samah dönmek seyirlik ve eğlenceye yönelik değildir, sosyal adaleti ve toplumsallığı yaşatan Ayin-i Cemlerin temel taşlarından. Kapalı alanlarda oynanmasının iki nedeni vardır. Birinci neden tarikattır ve gizlilik vardır, ikinci önemli neden ise samah müziksiz dönülemez ve samaha eşlik eden enstrümanın bağlama olması olgusundan kaynaklanmıştır, yani bağlama kapalı mekân çalgısıdır.

Muğla ili Milas ilçesi Kuru köyünde 23 Ocak 1995 yılı ile yine Muğla ili Ortaca ilçesinde 27 Ocak 1995 yılı Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Türk Halk Oyunları ve HAGEM ile ortak yapılan alan araştırmasında kaynak kişilerle yapılan sohbet sırasında samah’ta bir niyet olduğu ve düğünlerde değil hasat mevsimi gibi yılın belli zamanlarında, ya da dinsel görevlerin yerine getirildiği

¹⁵ Metin AND, *Oyun ve Bügü*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1974, ss: 85-122.

Ayin-i Cem toplantılarında yapıldığı, bünyesinde dini bir yapının paralelinde oyun ve müziği de içerdiği olgusu ortaya çıkmıştır.

Samahlarda gerek oyunun, gerekse müziğin insanı dinsel bir coşkuya götürdüğü gerçektir. Ancak bu oyun ve müzikte amaç, ibadeti renklendirmektedir. Ayrıca samah'a saz ile eşlik eden kişiye her iki ilçede de güvender denilmektedir.

Samahların haricinde kapalı mekanlarda başka oyunlarda oynanmaktadır. Muğla-Milas İkiztaş köyünde kadınlar düğün geleneğinde erkeklerden ayrı eğlence yapıyorlar ve buradaki çalgıları keman-darbuka, cümbüş-darbuka, keman-cümbüş-darbuka veya tek başına darbuka olarak görüyoruz. Kadınlar bu mekanda ağır zeybek, kıvrak zeybek, teke zortlatması ve Gabaardıç denilen 2/4 lük oyunları oynamaktadırlar.

Ayrıca Fethiye-Karaçulha köyünde erkekler ve kadınların bir arada oldukları kapalı mekan görüyoruz. Enstrüman olarak, sipsi, üçtelli, bağlama, dört telli cura bağlama ve elle çalınan davul karşımıza çıkmaktadır. Burada oynanan oyunlar ise İkiztaş köyündeki gibi, ağır zeybek, kıvrak zeybek, teke zortlatması ve Gabaardıç oyunlarıdır.

2. Açık Mekanlar

Muğla Göktepe'de kadın ve erkekleri birarada görüyoruz. Bu yörede enstrüman olarak keman-klarnet-cümbüş ve tokmakla çalınan davul karşımıza çıkıyor. Oynanan oyunlar ise ağır zeybek ve kıvrak zeybeklerdir.

Fethiye-Karaköy'de ise iki bağlama, iki sipsi ve darbukadan oluşan beş kişilik bir müzik grubu görüyoruz. Oynadıkları oyunlar ise kıvrak zeybekler, teke zortlatmaları ve Çek Deveci oyunlarıdır. Yine aynı köyde çift davul, çift zurna eşliğinde ağır zeybek, kıvrak zeybek, teke zortlatmaları ve 2/4'lük oyunları görmekteyiz.

Fethiye-Karaçulha'da ise davul zurna eşliğinde ağır zeybek, kıvrak zeybek, teke zortlatmaları oynuyorlar, yine aynı köyde sipsi ve elle çalınan davul eşliğinde de ağır zeybek, kıvrak zeybek, teke zortlatmaları ve 2/4'lük oyunlar oynamaktadırlar. Ayrıca bu köyde davul-zurna-sipsi ve üç telli bağlamayı yan yana görebiliyoruz.

Ayrıca Milas-Koruköy'de oynanan mengilerde bulunmaktadır. Burada samahtaki gibi niyet bulunmamakta ve düğünlerde oynanmaktadır. Yine çalınan enstrüman bağlamadır ve dış mekanda bağlama çalana sazander denilmektedir.

Bodrum ilçesinde de hem kapalı hem de açık mekanda kullanılan sazlar ise keman-cümbüş-darbukadır. Oyunları da ağır zeybek ve çoğunlukta 9/8'lik kıvrak zeybek olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Bodrum'lu kaynak kişilerin söylediğine göre Bodrum'da hiç davul-zurnaya rastlanılmamaktadır.

Milas İkiiztaş köyünde ise davul-zurna ve dem zurna görmekteyiz. Dış mekanda hem kadınlar hem de erkekler yalnızca ağır zeybek oyunlarını sergilemişlerdir. Buradan yola çıkarak enstrüman ve oyun tasnifini şöyle yapabiliriz.

Açık Alanlarda

Kullanılan Enstrümanlar

Davul-zurna-dem zurna
keman-klarnet-cümbüş
darbuka-sipsi-bağlama
üç telli

Kapalı Alanlarda

Kullanılan Enstrümanlar

Davul(elle çalınıyor)
sipsi-üç telli-keman
dört telli cura- darbuka
cümbüş-bağlama

Açık Alanlarda Oynanan Oyunlar

Ağır Zeybekler
Kıvrak Zeybekler
Teke Zortlatmaları
2/4'lük Oyunlar
Mengi'ler

Kapalı Alanlarda Oynanan

Ağır Zeybekler
Kıvrak Zeybekler
Teke Zortlatmaları
2/4'lük oyunlar
Samah'lar

Kapalı ve açık mekanlarda oynanan oyunları aynı şekilde bulabilmekteyiz. Kırsal kesim insanı açık mekanda sergilediği bir oyunu kapalı bir mekanda da sergileyebilmektedir. Buradaki farklılık ise oyunlara eşlik eden sazların farklılık göstermesidir. Bu farklılığı ise şu şekilde açıklayabiliriz.

Enstrümanların tınısının güçlü veya zayıf olması mekanların değişkenliği ile doğru orantılıdır. Yani davul ve zurnanın kapalı mekanda kesinlikle kullanılmadığı ve bu iki sazın meydan sazı olduğunu söyleyebiliriz.

Kadınların kına gecesinin kapalı mekanda yapıldığını ve buradaki genelde tek sazın ritm saz olduğunu görmekteyiz. Burada kadınların kendi aralarında

yaptıkları eğlencelerin gizlilik içinde olması, içeriği erkek çalgıcıların girmemesi kapalı mekan sazlarının bu eğlencelerde sınırlı kalmasını sağladığını görmekteyiz. Ancak erkeklerle birlikte yapılan eğlencelerde kapalı mekan sazlarının çoğaldığı görülmektedir.

Samahların dinsel törenlerin devamı olması itibariyle “gizlilik” söz konusudur. Bu yüzden kapalı mekanlarda yapıldığını görmekteyiz.

I.2.4. Muğla Yöresinden Geleneksel İcraya rnekler

Bu bölümde geleneksel icraya vereceğimiz rnekler Muğla ilinin çeşitli yörelerinden HAGEM ile birlikte derlediğimiz oyun müziklerinden seçilmiştir. Bu çalışmanın özelliği, müziklerin oyun oynanırken seslendirildiği şekilde notalanmış olmasıdır.

YÖRESİ:Muğla/Ortaca
KALINDIĞI:İsmail TOK
DERLEME TARİHİ:27.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK.
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN
Bortan OLDAÇ
Aykut MİS

KIRKLAR SAMAHİ

The image displays a musical score for the piece "KIRKLAR SAMAHİ". The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/8. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large, semi-transparent watermark is visible across the center of the page, partially obscuring the musical notation. The watermark consists of a stylized, repeating geometric pattern in a light pink color.

KIRKLAR SAMAHI

-2-

The image displays a musical score for the piece "KIRKLAR SAMAHI" on page 2. The score is written in a single system with seven staves, all using a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign. The third staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff concludes with a double bar line and a repeat sign. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

YÖRESİ:Muğla /Milas-İkiztaş Köyü
K.ALINDIĞI:Dursun GİRGİN
DERLEME TARİHİ:25.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN

BAYLAN ZEYBEĞİ



YÖRESİ:Muğla/Göktepe Köyü
KALINDIĞI:Hasan ARSLAN
Sadettin ÖZ
DERLEME TARİHİ:28.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN
Bortan OLDAÇ
Aykut MİS

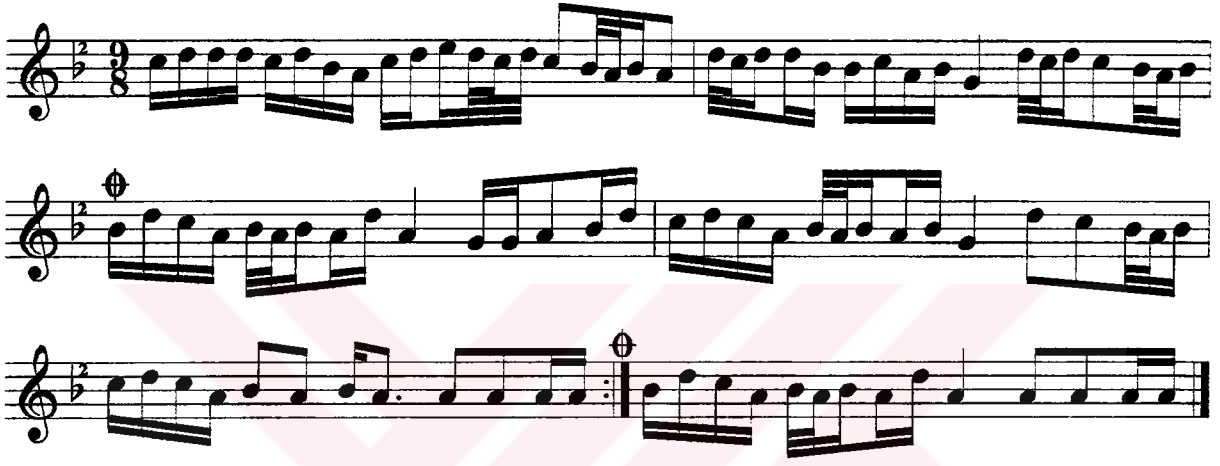
BEŞ KAZA GÖBEK HAVASI



YÖRESİ:Muğla/Fethiye-Karaçulha
KALINDIĞI:Mehmet YILDIRAN
Süleyman ÖZKARACA
Doğan ARIKAN
DERLEME TARİHİ:28.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK.
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN
Bortan OLDAÇ
Aykut MİS

SARICADA BUĞDAY TANESİ



YÖRESİ:Muğla/Fethiye-Karaçulha Köyü
KALINDIĞI:Mehmet YILDIRAN
Süleyman ÖZKARACA
Doğan ARIKAN
DERLEME TARİHİ:28.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN
Bortan OLDAÇ
Aykut MİS

BOĞAZ HAVALARI
-TEKE-

The image displays a musical score for 'BOĞAZ HAVALARI -TEKE-'. It consists of five staves of music. The first two staves are in 9/16 time, the third in 9/8, and the last two in 9/16. The key signature is one flat (B-flat). The music is written in a treble clef and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

YÖRESİ:Muğla/Bodrum-Kızılağaç
K.ALINDIĞI:Rasim ERİŞ
DERLEME TARİHİ:24.01.1995

DERLEYEN:HAGEM/EÜDTMK
NOTAYA ALAN:Tarkan ERKAN
Bortan OLDAÇ
Aykut MIS

AĞIR YÖRÜK KIZI



Yukarıda verdiğimiz örnekler incelendiğinde, geleneksel icra ile ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Sözlü oyun müzikleri, bu yörede oynanan samahlarla ve Bodrum yöresi oyunlarında bulunmaktadır. Diğer ilçelerde müzikler enstrümantal olarak icra edilmektedir. Ancak daha önceden yapılan halk müziği araştırmalarında, aynı oyun müziklerinin sözlü olarak derlendiği ve bunların TRT kayıtlarında bulunduğu bilinmektedir.

Yörede herhangi bir eğlencede veya toplantıda oynanan oyun müziklerinin sözlerinin olmasına rağmen, enstrümantal çalındığını görmekteyiz. Çek Deveci, Şu Dirmil'in Çalgısı, Cemilem, Yayla Yolları gibi.

Müziklerin oyuna göre icra edilmesinden dolayı, aynı ezginin sözlü olarak çalınmasından farklı (varyant ya da çatal gibi isimlerle adlandırılan) müzik yapılarına rastlanmaktadır.

Herhangi bir halk müziğini, bir yandan söz tamamlarken diğer yandan anlatımına oyun güç katmaktadır.

Geleneksel icrada müzisyenler, oyuncuya göre çalmakta, yöre deyişiyle; müziği bana (oynayana) uyduramıyorsun, müziği bana (oynayana) uydur denilerek oyunun ön planda olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır.

Daha önceden yapılan halk müziği derlemelerinde oyun müzikleri kayıt altına alındığında, oyuncu faktörü göz önünde tutulmamış, yalnızca

müziyenlere, oyun müzikleri icra ettirilmiştir. Dolayısıyla, yalnızca müzik icra edildiğinde ezgilerin başlangıç yerleri ile aynı müzikle oyun oynanırken başlangıç yeri ve genel icrasında farklılıklar olmaktadır. Bu farklılık usul yönünden de kimi zaman tartışma konusu olmuştur.

Örnek: TRT repertuarındaki Harmandalı oyun müziği gibi. Bilindiği üzere Harmandalı Zeybeği TRT notasında 9/4 2+2+2+3 şeklindedir. Ancak oyun 9/4 3+2+2+2 şeklindedir. O zaman ne yapılmalı? Oyun müzikleri derlenirken mutlaka oyun oynanırken çalınan şekli ile de notalanmalıdır.

Doğal ortamda yapılan icrada müzisyenin şaşırması olasılığı fazladır. Bu sebeple tespit edilecek ve notaya alınacak ezgilerin ayrı ayrı müzisyenlerden ve birkaç kez tekrar ettirilmelidir. Böyle bir yöntem izleyerek notalamada sağlama yapılmış olur.

Ayrıca enstrümandan kaynaklanan fiziksel bozuklukları ve müzisyenden kaynaklanan bozuklukları (detonasyona v.s.) da göz önüne almak gerekmektedir.

Sahne sanatları olan THO sergilenirken müzikle uyum içinde olmasının gerekliliği tartışılmaz. Bu yüzden III. bölümde yaptığımız çalgılama örneğinde, müziğin oyuna göre icra edilişinin örneklerini verdim.

II. BÖLÜM

TOPLU ÇALGILAMA

II. 1. ORKESTRA OLUŞTURMADAKİ ÖZELLİKLER¹⁶

Orkestra oluşturmadaki özelliklere değinmeden önce orkestra ve orkestrasyon tanımlarını incelemek gerekmektedir. Ayrıca konumuz gereği THM sazlarını ve bu sazların ses yoğunluğundan söz etmemiz orkestra oluşturmadaki özellikleri ortaya koymamızda yararlı olacağı görüşündeyim.

Orkestra: Yunanca kaynaklı bir terimdir. “Orkesis” ten gelmektedir. Solistler için yazılmamış bir müzik parçasını seslendirmek üzere biraraya gelen çalgıların tümü demektir.

Oyunculara eşlik eden çalgıcılar topluluğu, dönemine ve ülkesine göre değişik yerlerde bulunurlardı; sahnenin ön tarafında, kimi zaman da biraz aşağısında (orkestra çukuru); sahnenin üzerinde alçak yanlarında; sahnenin gerisinde, fondaki dekor perdesinin arkasında. Tiyatro binasının dışına çıkınca orkestra açık havada olduğu gibi bir konser salonunda ya da bir tapınakta da

¹⁶ G.b.i.b., **Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi**, 17. cilt, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1986, ss: 8884-8885.

G.b.i.b., **Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi**, 15. cilt, İstanbul: Sabah Yayınları, 1992, ss: 178-179.

G.b.i.b., M. Ayla VAROL **Orkestra Düzeninde Musikimizde Kullanılan Sazların Gruplandırılması**, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. S.B.E., 1988) ss: 19-23.

konser vermeye başladı. Orkestraların devlete bağı olanlarına senfoni, özel kuruluşlardan ücretini alanlara ise filarmoni orkestraları denir. Orkestra, 18. yüzyılda Mahneim, Mozart ve Haydn'la kesinliğe ulaşmıştır. Beethoven (1770-1827) tarafından geliştirilmiştir. Çeşitli orkestra toplulukları vardır. Salon orkestrası, oda orkestrası, askeri müzikte kullanılan "Harmonie" ve "Fanfare" orkestraları (yaylı sazlar yoktur), caz orkestrası (yaylılar yoktur, piano vardır), dans müziği için dans orkestraları genellikle üye sayısı belirli (60-120), belirli (yaylılar, nefesliler, vurma çalgılardan oluşan) bir topluluktur.

Orkestrasyon: Bir çalgı topluluğu için yazılmış parçanın notalarını, çalgıların tını farklarını göz önünde tutarak, bu topluluğu meydana getiren çalgılar arasında paylaşırma sanatıdır, eş anlamlısı orkestralamadır. Orkestralama, ya besteleme ile birlikte ya da başlangıçta bir solo çalgı için yazılmış bir yapıt üzerinde yapılır. Bu sanatın doğum tarihi XVI.yy.'ın sonudur. O dönemde ortaya çıkan opera bestecilerini çeşitli çalgı tınılarının renkleri üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. Orkestrasyonda bestecinin amacı her çalgıyı toplu sesin oluşumuna katkısı bakımından ele almak ve özellikle de klasik ustalarda bu toplu sesi tam bir dengeye vardırmasıdır. Orkestralamā sanatı XVIII. yy'da kesin kurallara kavuşmuştur. Müzik eserlerini, orkestranın çalabileceği şekilde çeşitli sazlara partiler dağıtılarak yazma ilmidir. Orkestrasyon, sazların orkestra içinde birbirleriyle alakaları, orkestradaki vazifeleri ve bunları en güzel bir biçimde elde etme yollarıyla ilgilenir.

Bu tanımları yaptıktan sonra Türk Halk Müziği sazlarının tasnifini şöyle yapabiliriz

TÜRK HALK MÜZİĞİ SAZLARI

“Türk Halk Müziği’nde kullanılmakta olan çalgılarımız;

- I. Telli Çalgılar
- II. Nefesli Çalgılar
- III. Ritm Çalgılar

olarak 3 grupta toplamak mümkündür. Bunlar da kendi içinde;

- I. Telli Çalgılar
 - A. Tezeneli-Mızraplı Çalgılar
 1. Tahta kapaklı (Bağlama ailesi)
 2. Deri kapaklı (Tar)
 - B. Yaylı Çalgılar
 1. Tahta kapaklı (Karadeniz kemençesi, tırnak kemane(Heğit))
 2. Deri kapaklı çalgılar (Kabak Kemane)
- II. Nefesli (Üflemeli) Çalgılar
 - A. Direkt Üflemeli
 1. Dilli (kaval, çifte, çimon)
 2. Kamışlı (zurna, mey,sipsi, çığırıtma, çifte kaval)
 - B. Hava Depolu (tulum)
- III. Ritm Çalgıları
 - A. Vurmalı Çalgılar
 1. Bagetli (davul, debildek, koz)
 2. Bagetsiz (def, darbuka, koltuk davulu)
 - B. Çarpmalı Çalgılar
 1. Tahta Çarpmalı (kaşık, çalpara)
 2. Metal çarpmalı (zil, zilli maşa) olarak alt bölmelere ayrılmaktadır.”¹⁷

¹⁷ Atınc EMNALAR, *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1998, ss: 55-56.

Bağlama ile “tanbura”nın ses yoğunlukları şiddeti birbirine eşit, cura ile “divan sazı”nın ses yoğunlukları ise birbirlerine yakındır. Dolayısıyla bir bağlama veya bir tanbura için iki cura veya iki divan sazı gerekmektedir. “Tar”ın ses yoğunluğu ise, tezeneli sazlar içerisinde en fazla olanıdır. Yalnız “tar”da büyük ve küçük çanaktaki ses yoğunlukları farklıdır. Gruplama da “tar”a karşılık üç bağlama kullanmak gerekmektedir. “Yerleşim Düzeni”nde tarlar ve bağlama ailesi ikişer gruba ayrılarak, 1. grup melodiyi, 2. grup ise armonik yapıyı oluşturabilir, veya 1. grubu güçlendirme görevini üstlenebilir.

Yaylı Sazlar içerisinde kemane (kabak kemane) en fazla ses yoğunluğuna sahip sazlardandır. Kemane, “Karadeniz Kemançesi”nin üç katı, “Kemança”nın ise iki katı ses yoğunluğu şiddetindedir. Ses hacmi bağlama ailesinden daha fazla, “tar”dan ise biraz daha azdır. Yaylı sazlar bir saz topluluğunda tezeneli sazların toplam sayısından daha az sayıda olmalı ve melodik yapının yanında, arka planda armoninin teşkilini de sağlamak için görevlendirilmelidir.

“Mey”in ses yoğunluğu, dilli kavaldan biraz daha yüksektir, fakat nüans farklarıyla aynı ses yoğunluğu elde edilebilir. Sipsi ile “tulum”un ses yoğunlukları ise mey ve dilli kavaldan çok daha yüksektir. Nüans işaretleri pek uygulanmadığı için ne kadar hafif çalınırsa çalınсын ses yoğunluğu üstündür. Zurna ise en yüksek ses yoğunluğuna sahip halk müziği sazıdır. Bu nedenle bir toplulukta ancak renk sazı olarak kullanılabilir. Zaten açık hava sazıdır. Dilsiz kaval ise nefesliler içerisinde en az ses yoğunluğuna sahip sazıdır. Zurna gibi renk sazı olarak kullanılabilir.

Yöresel tavırlara göre ve nüanslara dikkat edilerek arzu edilen vurmaları kullanılabilir.

Orkestra da eğer geleneksel müzik icra ediliyorsa geleneksel sazların yer alması, yukarıda verdiğimiz tablodaki vürmalı, tezeneli, yaylı, ağaç üflemeli, bakır üflemeli sazların yer alması, ses genliğinin önemli olmasından dolayı bas sazlara (ritimle bütünleşmeli) yer verilmesi gerekmektedir. Ayrıca sazların tınısına göre oturuş düzeninin sağlanması gerekmektedir.

Halk Müziği sazlarının orkestraya göre gruplandırılması konusu ise İ.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü M. Ayla Varol'un "Orkestra Düzeninde Musikimizde Kullanılan Sazların Gruplandırılması" adlı yüksek lisans tezinde, özellikle çok sesli ezgilerde, çalgıcuların ses yoğunlukları ile ilgili yapılan deneyler sonucunda oluşturulan tabloları ekler bölümünde gösterilmiştir. Ancak bu tablolar çok izafidir. Çünkü kişiye göre sazın tellerine vuruş şiddeti farklı olabilmektedir, dolayısıyla tablodaki değerler takribi olarak değerlendirilmelidir. Müzik şefinin duyumuna göre çalgıların sayısı arttırılabilir veya azaltılabilir.

III. Bölümde vereceğimiz örnek, sazların ses genliğine ve tınısına göre oluşturulmuştur. Örneğimizde kullanılan sazlar ise şöyledir:

Üç adet Bağlama, bir adet cura, bir adet kanun, iki adet keman, bir adet klarnet, bir adet kaval, bir adet kabak.

Akustik olarak ses tınısına göre bu şekilde değerlendirdik. Ancak ses düzeninde bu çalgıların frekansları değişeceğinden, çalgı sayısında değişiklik

olabileceğini de söylememiz gerekmektedir. Dolayısıyla her mekanda akustik veya ses düzeni içinde çalgı sayısı değişime uğrayabilir. Tınıyı bozmadan bu farklılığa müzik şefleri müdahale etmelidir. Gösterinin yapılacağı mekan tespit edilmelidir. Mekanda yapılacak icra, akustik mi yoksa ses düzenli mi olacak belirlenmelidir. Bunun sonucunda her mekanda aynı tınıyı yakalamak mümkün olabilir.

II.2. T.H.O. SAHNELENİRKEN ÇALGILAMADA DİKKAT EDİLMESİ GEREKEN HUSUSLAR

THO sahnelenirken, halk oyunlarına anlam veren, destekleyen önemli bir özellik de müziktir. Herhangi bir mekanda yapılacak gösterinin yapıldığı mekana göre ayrı ayrı seslendirilmesi gerekmektedir. THO sahnelenmeden önce oyun ezgilerinin makamlarına, usullerine göre belirlenmesi ideal olan bir çalışmadır. Oyunların önceden belirlenmesinde ise; yapılacak çalışmanın başında, müzik cümlesinin bittiği yere kadar oyunların uzatılması veya kısaltılması gerekmektedir. Oyuna göre, müzik sabitlendikten sonra çalgılamada yapılması gereken çalışmalarda şöyle olmalıdır.

Çalışmamızın başında oyun kavramını anlatmıştım. Oyunların mutlaka bir olayı anlatma özelliğinden bahsetmiştim. Bu anlatım; iklim, coğrafya, göç, ritüeller, olaylar veya doğada var olan her şeyi taklit etmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla yörede hangi oyun, hangi çalgıyla oynanmakta, bunun tespitini yaparak oyunun anlatımını detaylı olarak belirtmek gerekmektedir. Böylece oynayanın aldığı oyun zevkini, müzikle bütünleştirerek oyuncunun ve seyircinin aynı duyguyu paylaşması sağlanmış olacaktır.

Oyun türüne göre yöresel çalgıları kullanmak ve solo oyunlarda, solo sazlara yer vermek gerekmektedir.

Sahne düzenindeki çizgisel anlayışla, müzik cümleleri de uygun bir biçimde örtüşmelidir. Sahnede oyunların değişik çizgilerde sergilenmesinde çizgi formlarının değiştiğinde müzik cümlesinin de değişmesi, anlatımı daha akışkan hale getirir. Müzik cümlesinin çizgi formlarının değişkenliğine denk düşmediği durumlarda ise oturtum tekniğini kullanarak (yani değişik çalgılara çaldırma) da akış sağlanabilir.

Çokseslilik* meselesi ise oturtumdan sonra kullanılabilir bir meseledir. Görsel ve işitsel bir zenginlik katılmış olur. Oturtum tekniği doğal ortamda da kullanılmaktadır. Bu tekniği sahnede yerleştirdikten sonraki adım çokseslilik olabilir. Çokseslilik ve uygulanması belli bir müzik tarzının tekelinde değildir. Armoni doğada var olan bir gerçektir. Her kültürün kendine has müziği vardır. Bu müziği oluşturan öğeler ise Ritm, Ezgi ve Armoni'dir. THM'de de henüz tam uygulanmayan bir armoninin olduğu bir gerçektir.

THM armonisini en iyi şekilde yerine oturtabilmek için birtakım denemeler sonucunda (deneme-yanılma) ortaya ürün çıkarmak da gerekir. Çünkü armoninin keşfi çok çalışmayla doğru orantılıdır. Ancak bir gerçek vardır ki o da besteye yapılacak armoni ile, halk müziğine yapılacak armoni arasında önemli büyük bir fark olduğudur. Halk müziğine armoni yapmak çok zordur. Herkesin anlayacağı ve beğeneceği armoniyi kurmak toplu icra ile uğraşan kişilerin işidir.

* Birçok ses ya da çalgının türleri hesaba katılmadan biraraya getirilmesine verilen ad. Çoksesli müzik tek sesli bir ezgiye doğaçlamadan bir ses ekleyerek eşlik etmekten doğmuştur. Eşlik eden bu ses, ezgisel ve ritmik bağımsızlığını XI. yy.'da kazanmıştır.

Halk müziğinin kendi tavrı ve yöresel tavırları itibariyle kendine has armonisi içinde mevcuttur. Ancak halk müziğimizde armoni henüz gelişmemiştir. Bu gelişimi bizler sağlayabilir, müziğimize uygulayabiliriz.

Buna paralel olarak enstrümanlar da değişime ve gelişime uğramıştır. Son yıllarda THM'de kullanılan "baş bağlama" uygulaması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Burada önemli olan bir şeyleri ortaya çıkarabilmektir, halk bunu ileride benimseyebilir ve kendine özgü kendine has olarak kullanılabilir. Keman'ın veya klarinet'in hemen hemen her yöremizde kullanıldığı günümüzde, bu enstrümanların kültürel yapımızdan etkilenecek icrası sırasında kendine özgü bir karakter oluşturmuştur. Dolayısıyla her ülkenin armoni duygusu kültürel yapısı itibariyle farklılık arz etmiştir. Gürcü armonisi, Macar armonisi, Alman armonisi gibi. Armoni burada ana başlıktır. Kültürel değerleri ile birlikte armoninin ülkeye, bölgeye, köye göre değişkenliği de normal bir göstergedir.

" Bir örgü tekniği olan çokseslilik, bir müzik türünün gelişmişliğinde tek ölçüt değilse bile, en önemli ölçütlerden biri olduğu kesindir. Bu nedenle tüm gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerde olduğu gibi, ülkemizde de geleneksel müziklerimizin çokseslendirilmesi için denemeler yapılmış, bu yolla daha gelişmiş ve daha evrensel ölçütlerde yeni bir sanat müziği yaratılması amaçlanmıştır. El yordamıyla yapılan ilk çalışmalardan sonra yeni arayışlar başlamış ve bunun sonucunda da çok farklı yöntemler kullanılmıştır. Batı tekniği ile yazan bestecilerin yaptıkları ilk denemelere daha sonraları, geleneksel müziklerimizle uğraşan müzikçiler de katılmaya başlamışlardır. Ancak çokseslilik konusunda varılan görüş birliğine karşın, çokseslilik yöntemlerinde farklı yollar izlenmiştir. Bunun sonucunda her besteci soruna kendi müzik anlayışı doğrultusunda çözümler aramıştır. Bu arada çoksesli özgün eser

yazmakla, geleneksel bir ezgiyi çokseslendirmenin çok farklı şeyler olduğu uzun süre gözardı edilmiştir. Teksesli olarak düşünülmüş bir müzik parçasını, çoksesli olarak yeniden biçimlendirmenin farklı sorunları da olabileceğinin bilincine, çok daha sonraları varılabilmektedir. Ayrıca sorunun yalnızca bir çokseslilik sorunu olmadığı, çalgı müziğine önem verilmesinden oturtum ve çalgılama sorunlarına değin bir yığın boyutu olduğunun bugün bile bilincinde olmadan, yalnızca soyut bir çoksesliliğini savunan besteci ve müzikçiler bulunmaktadır...

Önce Oturtum: Çalgıya önem vermeyen bir musiki türünün ileri düzeye erişip, evrensel boyutlara ulaşabilmesi mümkün değildir. Çalgıların çeşitliliği, genlik ve tını bakımından insan sesine olan üstünlüğü, bundan en önemli etkidir. Bu nedenle kısaca, “Bir müzik yaratısının seslendirilebilmesi için, ses ve çalgıların görevlendiriliş düzeni” olarak tanımlayabileceğimiz “Oturtum”, bir musiki türünün yüksek düzeyde ve gerçek anlamda çağdaş bir sanat musikisi olabilmesinde, en az çokseslilik boyutu kadar önemlidir... Çünkü iyi bir müzik eseri yazabilmek, herşeyden önce insan sesini ve çalgıya bilinçli kullanabilmeye bağlıdır. Bunun için bestecinin eserini yazmaya başlamadan önce ilk düşüneceği şey, eserin oturtumu olacaktır... Çünkü doğal olan, oturtuma göre müzik yazmaktır. İşte bu nedenle oturtum, bir örgü sorunu olan “Tekseslilik-Çokseslilik” tercihindan daha önemli ve önceliklidir...

Sonuç: Geleneksel musiki türlerimizin çokseslendirilmesi çalışmalarını, özgün besteleme olayından ayrı düşünmek yanlış olur. Bu iş, hatta Bartok’un da belirttiği gibi özgün eser yaratmaktan daha güçtür. Bu bakımdan belki de en doğrusu, bestelemenin de temel ilkelerinden biri sayılan “Alışılmışlık” ile “Yenilik”i, başka bir deyişle, “Gelenek” ile “Deneysellik”i ustaca bağdaştırabilmektir. Çünkü bunlardan birincisinin eksikliği “Soyutlanma”,

ikincisinin yokluğu ise, “Banallık ve Durağanlık” sorunlarını gündeme getirmektedir... Unutulmamalıdır ki, bir sanat türü ancak kendini yenileyip, geliştirdiği ölçüde varlığını sürdürebilir. Bu nedenle onu en büyük düşmanı tekrar, dostu ise yenilik, yani yaratıcılıktır!..”¹⁸

Sonuç olarak THO müziğinde yukarıda anlattığımız konular göz önünde tutularak yapılacak olan çalışma THO’na anlam ve renk verecektir. Önemli olan yöreselliğin üzerine bir şeyler ekleyebilmektir. Gelenekteki alınan hazzı süsleyip seyredene sunmak bir bozulma ve akabinde yozlaşma değil, değişim ve gelişim olarak nitelendirilmelidir. Son olarak çokseslilik düşüncesini de denemenin bunun sonucunda belki de yanılmanın ileriye dönük bir takım yatırımlar olacağını düşünmekteyim.

¹⁸ G.b.i.b., Necati Gedikli, “Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları”, I. Müzik Kongresi Bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Mtd., Ankara: Evren Ofset, 1988, s: 260.

III. BÖLÜM

FETHİYE YÖRESİ TÜRK HALK OYUNLARI MÜZİĞİNDE TOPLU ÇALGILAMA

III.1. FETHİYE YÖRESİ OYUN MÜZİK YAPISI

Ocak 1995 yılında Halk Oyunlarını Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (HAGEM) ile ortaklaşa yaptığımız Muğla ili ve çevresi alan araştırmasından sonra, Mart 1996 yılında bu çalışmaların sonucunda, derlediğimiz oyunları ve müzikleri içeren bir gösteri sunmuştur. Bu bölümde vereceğimiz örnek de bu gösteride sunduğumuz, müzik düzenlemesini ve şefliğini yaptığım Fethiye ilçesi ve çevresinin oyun müzikleridir. Oyun adımlarına ve sahne çizgilerinin değişimine göre oyun müziği icra edilmiştir. Oturtum tekniği ön planda tutulmuştur. Yörede kullanılan sazlara öncelik verilmiştir. Armoni son planda düşünülmüş ve ses çarpması* olmamasına dikkat edilmiştir. Oyun müziklerinin hepsi birbirine bağlantılı olarak çalınmıştır. Metronom ise üçlüsü sonda 9/8'liklerde Allegretto, ağır zeybekte Largo, 4 zamanlı Arap oyununda Moderato üçlüsü başta 9/8'liklerde Allegro, teke zortlatmalarında Allegro, 2/4'lük Gabaardıç Moderato şeklinde çalınmıştır.

* Partilerde, iki yarım sesin aynı anda tınlaması. (fa, fa #'in aynı anda tınlaması, kötü duyulmasına sebep olur.)

III.2. FETHİYE YÖRESİ TOPLU ÇALGILAMA NOTA ÖRNEKLERİ

BAHÇALARDA KUM DARI

The image displays a musical score for the piece "Bahçalarda Kum Dari" from the Fethiye region. The score is arranged for seven instruments: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. Each instrument has a single staff of music. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/8. The music is written in a single melodic line for each instrument, with a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

ORTACADA EVİMİZ

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The image displays a musical score for the piece "ORTACADA EVİMİZ". The score is arranged in seven staves, each corresponding to a different instrument: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The music is written in a 2/8 time signature and the key of B-flat major (one flat). The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. A large, semi-transparent red watermark with a stylized 'X' is centered over the middle of the page, partially obscuring the musical notation.

ORTACADA EVİMİZ

-2-

The image displays a musical score for the piece "ORTACADA EVİMİZ" on page 2. The score is written for seven staves, each beginning with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is a continuous melodic line with a repeating rhythmic pattern. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

KEKLİK

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The musical score for 'KEKLİK' is presented in seven staves, each corresponding to a different instrument. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/8. The instruments are: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The score shows a melodic line for each instrument, with some instruments (Kanun, Kaval, Klarnet) having rests in the first few measures. A large red watermark 'X' is visible in the background of the score.

KEKLİK
-2-

The image displays a musical score for a piece titled "KEKLİK -2-". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by a repetitive melodic motif consisting of eighth and sixteenth notes, with a key signature of one sharp (F#). A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page, partially overlapping the staves.

KEKLİK
-3-

The image displays a musical score for a piece titled "KEKLİK", page 3. The score is written on seven staves, all using a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower staves and a more melodic line in the upper staves. A large, semi-transparent red watermark is centered over the middle of the page.

ÇEKİRGE'NİN KANADI

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The image displays a musical score for the piece 'ÇEKİRGE'NİN KANADI'. The score is arranged in seven staves, each corresponding to a different instrument: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The music is written in a 2/8 time signature and the key of B-flat major. The Kaval and Klarnet staves are partially obscured by a large, semi-transparent red watermark with a white 'X' shape.

ÇEKİRGE'NİN KANADI

-2-

The image displays a musical score for the piece 'ÇEKİRGE'NİN KANADI'. The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some staves featuring rests. A large, faint watermark is visible in the center of the page, consisting of a stylized 'X' shape with the letters 'M' and 'S' integrated into it.

ÇEKİRGE'NİN KANADI
-3-

The image displays a musical score for the piece 'ÇEKİRGE'NİN KANADI' (The Wings of the Grasshopper), page 3. The score is written in 2/4 time and consists of six staves. The first four staves feature a continuous, rhythmic melody with eighth and sixteenth notes. The fifth staff includes a measure with a fermata and a quarter rest, followed by the continuation of the melody. The sixth staff concludes the piece with a final cadence. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

Bağlama 

Cura 

Kanun 

Kaval 

Klarnet 

Kabak 

Keman 

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

-2-

The musical score for "KADIOĞLU ZEYBEĞİ" is presented on seven staves. The first and last staves feature a melodic line with various ornaments and accidentals. The middle five staves contain a rhythmic accompaniment consisting of a series of eighth notes with stems pointing to the right. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. A large, faint watermark is visible in the background of the middle staves.

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

-3-

The musical score is presented on seven staves. The first, third, and seventh staves feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, characteristic of a Zeybek. The second, fourth, fifth, and sixth staves provide a rhythmic accompaniment using vertical strokes. A large red watermark 'X' is overlaid on the middle staves.

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

-4-

The image displays a musical score for the piece 'KADIOĞLU ZEYBEĞİ'. It consists of seven staves of music, all written in treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first six staves contain rhythmic notation, primarily using eighth and sixteenth notes with stems, and some beamed eighth notes. The fifth staff is the most complex, featuring a melodic line with many beamed eighth notes and some sixteenth notes, interspersed with rests. The seventh staff contains a simple melodic line with quarter notes. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

GABAARDIÇ
-2-

The musical score consists of seven staves of music. The first, third, fourth, and seventh staves are melodic lines in treble clef, featuring eighth-note patterns. The second, fifth, and sixth staves are accompaniment lines, primarily consisting of eighth-note chords. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

GABAARDIÇ

-3-

The musical score consists of seven staves of music. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems pointing up. The third staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth staff features a melodic line with eighth notes and a quarter rest. The fifth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems pointing up. The sixth staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes with stems pointing up. The seventh staff features a melodic line with eighth notes and a quarter rest. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

GABAARDIÇ

-4-

The musical score consists of seven staves of music. The first six staves contain melodic lines with eighth-note patterns and rests. The seventh staff contains a bass line with eighth-note patterns and rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

GABAARDIÇ
-5-

The musical score consists of seven staves of music, all in 2/4 time and one flat key signature. The first, third, fifth, and seventh staves are primarily composed of rests, indicating a sparse or rhythmic accompaniment. The second, fourth, and sixth staves contain dense, continuous eighth-note passages, likely representing a melodic line or a more active accompaniment. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

GABAARDIÇ

-6-

The musical score consists of seven staves of music. The first six staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The seventh staff is primarily composed of rests, with a melodic line appearing in the final measure. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

GABAARDIÇ
-7-

The image displays a musical score for a piece titled "GABAARDIÇ". The score is presented on seven horizontal staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style, primarily using eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page, consisting of a stylized 'X' shape formed by two intersecting diagonal lines.

GABAARDIÇ
-8-

The image displays a musical score for a piece titled "GABAARDIÇ". The score is arranged in seven horizontal staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style, primarily using eighth and sixteenth notes. The first and last staves conclude with double bar lines and repeat signs. A large, semi-transparent red watermark is centered over the middle three staves of the score.

GABAARDIÇ

-9-

The musical score for "GABAARDIÇ" on page 9 consists of seven staves of music. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

GABAARDIÇ

-10-

The musical score consists of seven staves of music. The first two staves feature a complex melodic line with many sixteenth notes, including a sharp sign (F#) in the second measure. The third and fifth staves have a simpler melody with quarter notes and rests. The fourth and sixth staves are primarily rests, with some notes in the fourth staff. The seventh staff has a melody with quarter notes and rests. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

GABAARDIÇ
-11-

The musical score for 'GABAARDIÇ' on page 11 consists of seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music is written in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final melodic flourish on each staff. A large, faint watermark is visible in the background of the staves.

GABAARDIÇ
-12-

A musical score for the piece 'GABAARDIÇ', page 12. The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large, faint watermark is visible in the center of the page, partially overlapping the staves.

GABAARDIÇ

-13-

The image displays a musical score for the piece 'GABAARDIÇ' on page 13. The score is presented in a single system with seven staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style, primarily using eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, semi-transparent watermark is visible across the middle of the page, partially overlapping the staves.

GABAARDIÇ
-14-

The musical score for "GABAARDIÇ" on page 14 consists of seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like accents and slurs. A large, faint watermark is visible in the center of the page.

GABAARDIÇ
-15-

The image displays a musical score for a piece titled "GABAARDIÇ" on page 15. The score is written on seven staves, all using a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. A prominent feature is a complex, fast-moving melodic line in the second measure of the first staff, which is repeated in the second staff. The third staff contains a series of quarter notes with rests, creating a rhythmic pattern. The fourth and fifth staves continue this rhythmic pattern with quarter notes and rests. The sixth staff features a melodic line similar to the first staff, and the seventh staff concludes with a rhythmic pattern of quarter notes and rests. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

GABAARDIÇ
-16-

The musical score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. A large, faint watermark is visible in the center of the page, partially overlapping the staves.

ARAP OYUNU

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The image displays a musical score for the piece "ARAP OYUNU". The score is arranged in seven horizontal staves, each corresponding to a different instrument. From top to bottom, the instruments are: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a single melodic line for each instrument, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A large, semi-transparent red watermark is overlaid on the central portion of the page, behind the Kaval and Klarnet staves.

ARAP OYUNU
-2-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 2 consists of seven staves of music. The first four staves are primarily melodic, featuring eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues the melody with a more complex rhythmic pattern. The sixth and seventh staves show a rhythmic accompaniment with dense sixteenth-note patterns and occasional rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

ARAP OYUNU

-3-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 3 consists of seven staves of music. The first four staves are melodic lines, primarily using eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues the melody with a more complex rhythmic pattern. The sixth and seventh staves show a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

ARAP OYUNU

-4-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 4 consists of seven staves of music. The first four staves are in treble clef and feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The fifth staff is in treble clef and features a more complex melodic line with sixteenth notes. The sixth and seventh staves are in treble clef and feature a rhythmic accompaniment with sixteenth notes and rests. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

ARAP OYUNU

-5-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 5 consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of chords and rests. The second through fifth staves feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth and seventh staves show a more melodic line with some rests and a key signature change to two sharps (F# and C#) in the second measure of the sixth staff.

ARAP OYUNU

-6-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 6 consists of seven staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development. The seventh staff concludes with a double bar line. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

ARAP OYUNU

-7-

The musical score for 'ARAP OYUNU' on page 7 consists of seven staves. The first six staves are in treble clef and feature a continuous, rhythmic melody with a mix of eighth and sixteenth notes. The seventh and eighth staves are also in treble clef but have a key signature of one sharp (F#) and contain a more sparse, rhythmic accompaniment with rests and occasional notes. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

ARAP OYUNU
-8-

The image shows a musical score for a piece titled "ARAP OYUNU" on page 8. The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef. The first staff contains a continuous eighth-note melody. The second staff has a similar melody with some rests. The third staff has a melody with many rests. The fourth staff has a melody with some rests. The fifth staff has a melody with many rests. The sixth staff has a melody with some rests. The seventh staff has a melody with some rests. A large red watermark 'X' is visible in the background of the staves.

ARAP OYUNU
-9-

The image displays a musical score for a piece titled "ARAP OYUNU" on page 9. The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and beams. The music is organized into measures by vertical bar lines. A large, semi-transparent watermark is visible in the center of the page, consisting of a stylized 'X' shape formed by two overlapping diagonal lines.

ARAP OYUNU

-10-

The image displays a musical score for a piece titled "ARAP OYUNU" on page 10. The score consists of seven staves of music, all written in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. The music is organized into measures, with some measures containing rests. A large, faint watermark is visible in the center of the page, partially overlapping the staves. The page number "85" is located at the bottom center.

ORTAKÖY

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The image displays a musical score for the piece 'ORTAKÖY'. It consists of seven staves, each representing a different instrument: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The music is written in a 2/8 time signature and the key of B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A large, semi-transparent red 'X' watermark is overlaid across the middle of the score, specifically covering the Kaval and Klarnet staves.

ORTAKÖY
-2-

The image displays a musical score for the piece 'ORTAKÖY -2-'. It consists of seven staves of music, all written in a single melodic line. The time signature is 2/4, and the key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. A large, semi-transparent red 'X' watermark is centered over the middle of the score.

ORTAKÖY
-3-

The image displays a musical score for the piece 'ORTAKÖY', page 3. The score is written for seven staves, all using a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady eighth-note rhythm. The first three staves feature a continuous eighth-note pattern. The fourth and fifth staves show a change in the melodic line, with some notes marked with a sharp sign. The sixth and seventh staves continue the eighth-note pattern with some variations in the melodic contour. A large, semi-transparent red watermark is overlaid on the central portion of the page.

ORTAKÖY

-4-

Musical score for 'ORTAKÖY' featuring seven staves of music in a single system. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first three staves contain a continuous eighth-note accompaniment. The fourth and fifth staves feature a melodic line with some chromaticism. The sixth and seventh staves return to the eighth-note accompaniment pattern. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

BEŞ KAZA

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

BEŞ KAZA
-2-

The image displays a musical score for the piece 'BEŞ KAZA -2-'. It consists of seven staves of music, all written in treble clef and 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

BEŞ KAZA
-3-

The image displays a musical score for a piece titled "BEŞ KAZA". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. A large, semi-transparent red watermark is overlaid on the middle of the page, partially obscuring the musical notation. The watermark features a stylized, repeating geometric pattern.

BEŞ KAZA
-4-

The image displays a musical score for a piece titled "BEŞ KAZA". The score is arranged in seven horizontal staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature consists of one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs. The first six staves follow a similar melodic pattern, while the seventh staff features a few notes with sharp accidentals (F# and C#). A large, faint watermark is visible in the background of the score.

YAYLA YOLLARI

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The musical score for 'Yayla Yolları' is presented in seven staves, each corresponding to a different instrument. The instruments are Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The score is written in a 2/4 time signature with a 9/16 meter. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 9/16. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. A large red watermark is visible in the background of the score.

YAYLA YOLLARI

-2-

The musical score consists of seven staves of music, all in 2/4 time and one flat key signature (B-flat major or D minor). The first staff features a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and chords. The second staff has a melody with eighth-note patterns. The third staff continues with similar eighth-note rhythmic patterns. The fourth staff introduces a key signature change to two sharps (F# major or D# minor) for the first two measures, then returns to one flat. The fifth and sixth staves continue with eighth-note rhythmic accompaniment. The seventh staff features a melody with some notes beamed together and a key signature change to two sharps for the first two measures, then returns to one flat. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

YAYLA YOLLARI

-3-

The musical score consists of seven staves of music. The first, second, fifth, and sixth staves are melodic lines in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The first four staves are arranged in pairs, with the first and second staves of each pair being identical. The third and fourth staves are accompaniment lines, featuring a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The fifth and sixth staves are also identical melodic lines. The seventh staff is an accompaniment line, identical to the third and fourth staves. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

YAYLA YOLLARI

-4-

The musical score consists of seven staves of music. The first, second, fifth, and sixth staves are melodic lines in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The third, fourth, and seventh staves are accompaniment lines, also in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one flat. The accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

YAYLA YOLLARI

-5-

The musical score consists of seven staves, each ending with a double bar line and a repeat sign. The first four staves feature melodic lines with eighth and sixteenth notes, while the fifth and seventh staves feature rhythmic patterns primarily consisting of eighth notes and rests. The second and sixth staves also contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

ÖLÜ DENİZ

Bağlama

Cura

Kanun

Kaval

Klarnet

Kabak

Keman

The image displays a musical score for the piece "ÖLÜ DENİZ". It consists of seven staves, each representing a different instrument: Bağlama, Cura, Kanun, Kaval, Klarnet, Kabak, and Keman. The music is written in a 9/16 time signature and the key of B-flat major. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines. A large, semi-transparent red watermark with a stylized 'X' is overlaid across the middle of the page, partially obscuring the staves for Kaval, Klarnet, and Kabak.

ÖLÜ DENİZ
-2-

The image displays a musical score for the piece "ÖLÜ DENİZ" on page 2. The score is written in a single system with seven staves. Each staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. A large, faint watermark is visible in the center of the page, partially overlapping the staves.

SONUÇ

Bu çalışmamızda öncelikle geleneksel çalgılamanın üzerinde durduk. Gelenekte yapılan icranın doğasında bir oturtumun söz konusu olduğunu, çalgılamanın ancak bir orkestra içinde olabileceğini vurgularken, bugüne kadar üzerinde yeterince durulmayan Türk halk oyunları müziklerinin önemini anlatmaya çalıştık.

Oyunun genel anlamda düşünüldüğünde kültürden önce var olduğunu, insanlarda ve hayvanlarda bu dürtünün içgüdüsel olduğunu oyunun içine giren herkesin o oyunun büyüü altında kaldığını, insanın kendini eğitmesiyle yaşama hazırlamasıyla doğru orantılı olduğundan söz ettik. Konumuz olan Türk Halk Oyunlarına gelerek halk oyunlarının toplumsal, iletişim, eğitim ve eğlence işlevinden bahsederek halk oyunlarının toplumsallaşmaya yardımcı olması, birey ve bireylerin, toplulukların tören gereksinmesini gidermesi, ait olma güdüsünün doyurulması, bireylerin yaklaşarak kaynaşmasını sağlamada etkili neden olduğunu söyledik.

Diğer yandan oyun kadar müziğinde insanın kendini hareketlerle değil ama seslerle ifade etmesine imkan veren sesler bilimi olduğunu vurguladık. Düşünce ve duyguların tümünün “seslerle anlatma” olduğundan bahsettik. Oyundan Türk halk Oyunlarına indirgediğimiz gibi, müziğide Türk halk müziğine indirgeyerek içinde yaşayan halkın kendine ait duyguları ve düşüncelerini en iyi şekilde halk müziğinde anlatılabileceği sonucuna vardık.

İfadelerinin aynı anlatımlarının farklı olduğu oyun ve müzik olgularının önemi üzerinde durduk. Müziksiz oyunun oynanamayacağından, ancak pek çok

yerde de müziği oyunların tamamladığından ve güzelleştirdiğinden hatta bazı halk müziği parçalarının sadece halk oyunlarına eşlik amacı ile icra edildiklerinden söz ettik.

Muğla ili ve çevresi araştırmalarını göz önünde tutarak geleneksel icraya örnekler verdik. Her ilçenin farklı icrasından bahsettik. Hatta aynı ilçenin değişik köylerindeki icrasal farklılıklardan söz ettik.

Kapalı mekan ve açık mekanlarda bu farklılığı enstrüman, oyun müzikleri ve oyun biçimleri olarak da gözlemledik. Geleneksel icrada (Muğla yöresi) davul, zurna ve dem zurna, keman-klarnet-cümbüş-darbuka, sipsi-üçtelli-cura bağlama enstrümanlarının yörede kullanıldığını gözlemledik. Müziğin oyuncuya ve oynadığı oyuna göre icra edildiğini tespit ettik. Ayrıca yapılan icranın bu şekle göre de notalanmasının gerekliliği üzerinde durduk. Sahne sanatı olan THO'nun derleme aşamasında, oyuna ne kadar önem veriliyorsa, oyun müziğine de oyun kadar önem verilmesi gerektiği sonucuna vardık. Geleneksel icrada oyun müziklerinin, oyuncu olmadan çaldırıldığında bir takım aksamaların çıkabileceği, oyun sahneye aktarılırken de bu aksamaların artarak sürüp gideceği endişesi, oyun ve müzik bütünlüğü açısından iki kavramın aynı anda derlenmesi gerektiğini ortaya çıkardı. Bu düşüncelerimizi daha önce Muğla ve çevresinde yaptığımız alan araştırmasında elde ettiğimiz geleneksel icra örneklerinde yukarıda belirttiğimiz aksamaları ortadan kaldırmak amacıyla oyun ve müziği birlikte derledik.

Oyun esnasında yapılan icrayı örnek olarak sergiledik. II. bölümde de orkestra oluşturmadaki özelliklerden bahsederek orkestranın, nasıl olması gerektiğinden söz ettik. Son bölümde ise Muğla ili Fethiye ilçesi oyun müziklerine çalgılama örneği sunduk. (Okulumuzun THO bölümünün Mart 1996 yılında yapmış olduğu Muğla projesi gösterisindeki oyun müzikleridir.)

Yukarıda söz konusu olan bütün görüşlerimize uygun bir Fethiye oyun müzikleri örneği oluşturduk.

Herhangi bir yörede oyun oynanırken müzikle senkron oluşturur. Bu senkron sahnede de olmak durumundadır. Eğer bu uyum görülüyorsa ya oyunda ya da müzikte bir yanlışlık söz konusudur. Dolayısıyla hareketlerin müzikle özdeşleşmesi zorunlu bir uygulama olacaktır. Böylece oyun ve müziğin aynı anda icrası aynı değerde düşünülmesi gerekliliği tezimizin ana fikridir.

Bu çalışmamızda vardığımız sonuçları kısaca maddeleyecek olursak;

- Oyun ve müziğin senkronize olması gerekliliği
- Türk halk oyunları müziğinin icra ediliş sırasında, geleneksel sazların oyun türlerine göre kullanılması gerekliliği
- Farklı tınılardaki yöresel sazların kullanılması gerekliliği
- Oturtum tekniğinin kullanılması gerekliliği
- Ses genliğinin oluşturulması gerekliliği
- Oyunun anlatmak istediği duyguları, müziğin nüansları kullanılarak bütünleştirilmesi gerekliliği
- Türk halk oyunları müziğini sahneye koymadan önce, müziklerin de tarihinin incelenmesi gerekliliği
- Geleneksel müziğin ön planda olması, yapılacak armoninin ana ezgiyi bozmaması gerekliliği
- Gösteri yapılacak mekana göre, saz çeşitlerinin ve saz sayılarının değişkenliğinin göz önünde tutulması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

- AKDOĞU, Onur; **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, İzmir, Can Ofset, 1995.
- ALİ, Filiz; **Müzik ve Müziğimizin Sorunları**, İstanbul, Başaran Matbaası, 1987.
- AND, Metin; **Oyun ve Büğü**, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 1974.
- AYDIN, Cengiz; **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1992.
- BÜYÜK LAROUSSE Sözlük ve Ansiklopedisi**; Cilt 5. 9. 17, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1986.
- Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**; Cilt 6, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988.
- EMNALAR, Atınç; **Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Nazariyatı**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1998.
- GEDİKLİ, Necati; "Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları" **I. Müzik Kongresi Bildirileri**, Ankara, Evren Ofset, 1988.
- HOŞSU, Mustafa; **Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı**, İzmir, Peker Kağıt San.,1997.

TÜFEKÇİ, Nida;

“Türk Halk Oyunlarında Müzik” Türk Halk Oyunlarının Öğretiminde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları, Ankara,1991.

VAROL, M. Ayla;

Orkestra Düzeninde Musıkimizde Kullanılan Sazların Gruplandırılması, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. S.B.E., 1988)

DERGİLER:

KAEPLER, Adrienne L.;

“Dans”, Milli Folklor Dergisi”, Çev: Fatma Kanat Fay, C:5, Sayı: 33, Bahar1997.

UD	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			UD	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
Nevâ	-25.74	-19.72	-16.20	Alt oktav sınırı	-25.74	-19.72	-16.20
Dügâh	-25.74	-19.72	-16.20		Orta bölge	-19.72	-13.70
H.Aşîran	-25.74	-19.72	-16.20	Üst oktav sınırı	-7.55	-5.74	-4.91
K.Bûselik	-25.74	-19.72	-16.20				
Gerdâniye	-25.74	-19.72	-16.20				

KANUN	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			KANUN	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
K. Yegâh	-16.20	-13.70	-10.18	Alt oktav sınırı	-16.20	-13.70	-10.18
Yegâh	-13.70	-11.76	-8.84		Orta bölge	+1.23	+2.21
Dügâh	-8.84	-5.74	+0.27	Üst oktav sınırı	+6.29	+10.17	+11.80
Nevâ	-4.91	+2.21	+4.50				
Muhayyer	+2.21	+4.50	+6.29				
Tiz Nevâ	+7.31	+9.00	+10.17				
Tiz Gerdâniye	+8.43	+9.44	+10.51				

KEMAN	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			KEMAN	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
Sol	-11.76	-8.24	-5.74	Alt oktav sınırı	-11.76	-8.24	-5.74
Re	-4.16	-2.22	+0.27		Orta bölge	+2.21	+5.73
La	+7.31	+10.17	+12.31	Üst oktav sınırı	+8.20	+12.00	+12.80
Mi	+3.80	+5.73	+7.31				

CURA	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			CURA	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
La	-25.74	-16.20	-13.70	Alt oktav sınırı	-25.74	-16.20	-11.76
Re	-25.74	-16.20	-13.70	Orta bölge	-10.18	-8.84	-5.74
Sol	-16.20	-11.76	-8.84	Üst oktav sınırı	-8.84	-4.91	-2.21

BAĞLAMA	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			BAĞLAMA	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
Re	-13.70	-10.18	-3.46	Alt oktav sınırı	-13.70	-11.76	-8.84
Sol	-11.76	-8.84	-2.21	Orta bölge	-0.64	+0.27	+0.70
La	-16.20	-11.76	-6.66	Üst oktav sınırı	+1.23	+2.21	+3.04

KABAK KEMANE	Teller açık halde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)			KABAK KEMANE	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF		PP	MF	FF
Dügâh	-13.70	-10.18	-8.84	Alt oktav sınırı	-8.84	-6.66	-4.16
Nevâ	-8.84	-6.66	-4.91	Orta bölge	-1.1	+1.1	+3.80
Yegâh	-6.66	-4.91	-2.21				
Rast	-10.18	-7.68	-0.64	Üst oktav sınırı	+2.21	+5.13	+7.31

DİLSİZ KAVAL	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)	
	MF	
Alt oktav sınırı		-19.72
Orta bölge		-8.24
Üst oktav sınırı		-5.74

ZURNA	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)	
	FF	
Alt oktav sınırı		+2.21
Orta bölge		+9.44
Üst oktav sınırı		+14.6

DAVUL	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF
+3.80	+6.29	+11.75	

DARBUKA	İcra halinde iken Ses Yoğunlukları (desibel olarak)		
	PP	MF	FF
+1.23	+3.8	+7.31	

ÖZGEÇMİŞ

1969 yılında Ankara'da doğdum. İlk, orta ve lise öğrenimimi İzmir'de tamamladım. 1989-1990 öğretim yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları bölümünü kazandım.

1990 yılında Polonya'nın Zakopane kentinde yapılan Uluslararası Halk Oyunları yarışmasında dünya birincisi olan grubun içinde yer aldım. 1994 yılında Türk Halk Oyunları bölümünden mezun oldum.

1996 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim dalı yüksek lisans programını kazandım.

1995 yılında Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda "Kanlı Nigar" adlı oyunun, 1998 yılında Erzurum Devlet Tiyatrosu'nda "Bir Şehnaz Oyun" adlı oyunun, 1999 yılında tekrar Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda "Kanlı Nigar" adlı oyunun müzik direktörlüğünü ve koreografliğini yaptım.

1995 yılından beri mezun olduğum Türk Halk Oyunları bölümünde Öğretim Görevlisi olarak görev yapmaktayım.

TEZİN YAZILDIĞI DİL: Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI: 110

TEZİN KONUSU (KONULARI) : Türk Halk Oyunları Müziğinde geleneksel çalgılama ve toplu çalgılama hakkında bilgi. Toplu çalgılamaya verilen bir örnek.

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELER:

1. Türk Halk Oyunları
2. Türk Halk Müziği
3. Toplu Çalgılama
4. Türk Halk Oyunları Müziği
- 5.

Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız:

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELER: (Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstract ve thesaurus'ları kullanınız.)

1. Turkish Folk Dance
2. Turkish Folk Music
3. Orchestration
4. Turkish Folk Dance Music
- 5.

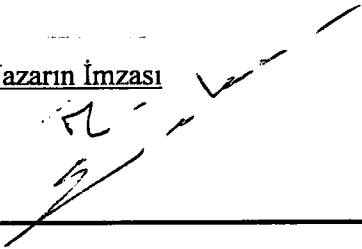
Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız:

1. Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum.

2. Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir.

3. Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir.

Yazarın İmzası



Tarih

07.03.2000

ÖZET

Halk biliminin önemli bir kolu olan Türk Halk Oyunları hemen her kesimden insanın uğraş verdiği bir faaliyettir. Türk Halk Oyunları, insanların gönül verdiği, saygı duyduğu bir kültürel öğedir. Türk Halk Oyunları artık bir hobi olmanın ötesinde meslek dalı haline gelmiştir. Bu işi meslek olarak seçen kişi sayısı da gün geçtikçe artmakta, günümüzde tamamen sahne sanatı olarak kabul edilen Türk Halk Oyunlarının sunulduğu mekanlarda değişmektedir. ve icra edildiği mekanlar da değişmektedir.

Türk Halk Oyunlarında ki bu mekan değişikliği, içinde barındırdığı görsel ve işitsel olgularda da değişimi de beraberinde getirmektedir. Bu değişim tabii ki kaçınılmazdır, ancak değişimin sınırlarını iyi çizmek gerekir. Çünkü değişim olarak adlandırılan bazı çalışmalar olumlu yönde olmayıp, oyun ve müzik üzerinde yozlaşmaya neden olmaktadır.

Bu çalışmada Türk Halk Oyunlarının yanı sıra bugüne kadar ihmal edildiğine inandığımız Türk Halk Oyunları Müziğinin de oyun kadar önemli olduğunu vurgulamak istedik. Ayrıca müziğin oyunla bir anlam bütünlüğü ifade etmesi gerekliliğini savunduk. Bölüm olarak Muğla ili ve çevresinde yapılan alan araştırmasında elde ettiğimiz geleneksel icra örneklerinden toplu çalgılamanın nasıl yapılabileceğini örneklemeye çalıştık.

Geleneksel unsurları kaybetmeden ulusal müziğimizi çağdaş bir anlayışla sunmaya gayret ettik.

SUMMARY

Turkish folk dances as an important branch of Turkish folklore is an activity which so many people from different social parts strive with it. Turkish people show respect to their dances that are cultural components and lose their hearts on it. Now, Turkish folk dances became a job more overe then a hoby. Persons who choosed folk dance as a permanent job are increaving day by day. Nowadays places to present Turkish folk dances as completely acceptable performing art are changing and places to play too.

This variation of places causes changing with its audio-visual facts. Ofcourse this variation is inevitable but it is necessary to fix lines of variation. Because some works called variations are not positive. They cause to degenerate on folk dances and folk musics. We beleive that Turk folk dances' musics are omitted till present. In this thesis, we wanted to emphasize that Turkish folk daces' musics are important just like Turkish folk dances. Also we defanded that musics should make meaningful with dances together.

We tried to give examples about how can we do orchestration for Turkish folk dances. For this aim we used results of field research in Muğla and its rural: by Eagean University State Turkish Music Conservatory Folk Dance Departmant.

We tried to present our national music with contemporary tought but not losing traditional components.