

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ BÖLÜMÜ**

**HORON EZGİLERİNDEN YOLA ÇIKARAK ÇOK SESLİ
TONAL MÜZİK ODAKLI BİR KOMPOZİSYON DENEMESİ:
KEMAN VE PİYANO İÇİN “TEPEBAŞI HORON”**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Elvan KIZILAY**

**Danışmanı
Yrd.Doç.Dr. Beray SELEN**

İstanbul – 2013

Uygulama
Yrd. Doç. Dr. Beray Selen

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Musikisi Anasahat Dalı Türk Musikisi Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Elvan Kızılay** tarafından hazırlanan "**Horon ezgilerinden yola çıkarak, tonal müzik odaklı bir düzenleme ve kompozisyon denemesi: Keman ve Piyano için Tepebaşı Horon**" adlı bu çalışma jürimizde Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

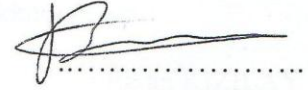
Sınav Tarihi: 12.06.2013

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Yrd. Doç. Dr. Beray Selen

Danışman –Haliç Üniv. Türk Musikisi ASD



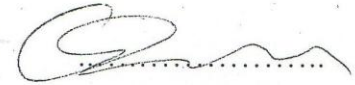
Prof. Saim AKÇIL

Haliç Üni. Türk Musikisi ASD



Yrd. Doç. Dr. Oğuz ARICI

(İstanbul Üniv. Tiyatro Böl)



Prof. Mutlu TORUN

Haliç Üni. Türk Musikisi ASD (Yedek)

.....

Doç. Dr. Pınar SOMAKÇI

Haliç Üni. Türk Musikisi ASD (Yedek)

.....

ÖNSÖZ

Horon Ezgilerinden Yola Çıkararak Çok Sesli Tonal Müzik Odaklı Bir Kompozisyon Denemesi; Keman Ve Piyano İçin “Tepebaşı Horon” isimli çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Bu çalışmada danışmanlığımı yürüten, benden bilgisi ve yardımlarını esirgemeyen sayın hocam ve danışmanım Haliç Üniversitesi Konservatuarı öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Beray SELEN’e, tez konumu seçmemde yardımcı olan Behzat Cem GÜNENÇ'e, nota yazımı sırasında sıkıştığım noktalarda yardımcı olan Esra ÜÇCAN’a, bestemi fikirleriyle zenginleştiren piyanist Onur AVDAN’a, tonmeister Serhan SOLCUM’a, Özet bölümünün çevirisi için Güven GÜLTEKİN’e, her daim yanımda olan, inanç ve desteklerini esirgemeyen aileme ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen, Prof. Hazar ALAPINAR, Prof. Saim AKÇIL, Yrd. Doç Ebru G. CANBEY başta olmak üzere, tüm hocalarıma teşekkür ederim.

İstanbul 2013

Elvan KIZILAY

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	xiii
SUMMARY	x
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK HALK OYUNLARINDAN HORON	3
2.2. Türk Folklorik Danslarının Ögeleri ve Gelişimi	4
2.2.1 Folklor Bilimi'nde Halk Oyunları.....	4
2.2.1 Türk Halk Oyunları	5
2.2. Oyun Bölgeleri Hakkında Genel Bilgi ve Horon Oyun Bölgesi.....	7
2.2.1 Horon İsminin Kökeni.....	8
2.2.2. Horon'un Bölgesi ve Oynanışı.....	8
2.2.3. Horon'un Ritmik Yapısı.....	11
2.2.4. Horon'un Ezgisel Yapısı	13
2.2.4.1. Artvin İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri	14
2.2.4.2. Giresun İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri.....	15
2.2.4.3. Ordu İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri	17
2.2.4.4. Rize İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri	19
2.2.4.5. Trabzon İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri	21
2.2.5. Horon'a Eşlik Eden Çalgılar	22
2.2.5.1. Akordeon ve Garmon.....	23
2.2.5.2. Bağlama.....	23
2.2.5.3. Darbuka	24
2.2.5.4. Davul	24
2.2.5.5. Def (Tef).....	25
2.2.5.6. Kaval	25
2.2.5.7. Kemeçe.....	25
2.2.5.8. Mızıka	26
2.2.5.9. Tulum	27
2.2.5.10. Zurna	27
2.2.5.11. Gündelik Eşyaların Çalgı Olarak Kullanımı	27
3. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ'NDE GELENEKSEL MÜZİĞİN	
İŞLENMESİ	29
3.1. Geleneksel Müzikten Gelen Ses Dizilerinin Çağdaş Türk Müziği'nde	
İşlenmesi	34

3.2. Geleneksel Müzikten Gelen Ritmik Yapıların Çağdaş Türk Müziği'nde İşlenmesi	47
3.3. Geleneksel Horon Müziğinin Çağdaş Türk Müziği'nde İşlenmesi Sırasında Kullanılabilecek Çalgılar	50
3.4. Literatürde Yer Alan Horon Müziği Kaynaklı Çağdaş Türk Müziği Eserleri	51
4. KEMAN VE PIYANO İÇİN “TEPEBAŞI HORON”	54
5. SONUÇ.....	62
KAYNAKLAR	63
EKLER.....	67
ÖZGEÇMİŞ.....	69

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1. Türk Halk Oyunlarının Bölgesel Olarak Dağılımları	6
Şekil 2.2. Karadeniz Bölgesi	9
Şekil 2.3. Birinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl	12
Şekil 2.4. Birinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl	12
Şekil 2.5. Birinci Tip 5 Vuruşlu Birleşik Usûl	12
Şekil 2.6. İkinci Tip 5 Vuruşlu Birleşik Usûl.	12
Şekil 2.7. Birinci Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl	12
Şekil 2.8. İkinci Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl.	12
Şekil 2.9. Üçüncü Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl.	13
Şekil 2.10. Birinci Tip 9 Vuruşlu Birleşik Usûl	13
Şekil 2.11. İkinci Tip 9 Vuruşlu Birleşik Usûl.	13
Şekil 2.12. Üçüncü Tip 9 Vuruşlu Birleşik Usûl	13
Şekil 2.13. Dördüncü Tip 9 Vuruşlu Birleşik Usûl	13
Şekil 2.14. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi	14
Şekil 2.15. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi	14
Şekil 2.16. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	14
Şekil 2.17. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi.	14
Şekil 2.18. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	14
Şekil 2.19. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	14
Şekil 2.20. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.	15
Şekil 2.21. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.	15
Şekil 2.22. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	15
Şekil 2.23. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	15
Şekil 2.24. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	15
Şekil 2.25. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	15
Şekil 2.26. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.	15
Şekil 2.27. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi	16
Şekil 2.28. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi	16
Şekil 2.29. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	16
Şekil 2.30. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	16
Şekil 2.31. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	16
Şekil 2.32. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	16
Şekil 2.33. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	16
Şekil 2.34. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi	16
Şekil 2.35. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi	17
Şekil 2.36. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	17
Şekil 2.37. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	17
Şekil 2.38. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	17
Şekil 2.39. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	17
Şekil 2.40. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	17
Şekil 2.41. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	17

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.42. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	18
Şekil 2.43. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	18
Şekil 2.44. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	18
Şekil 2.45. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	18
Şekil 2.46. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi.	18
Şekil 2.47. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi.	18
Şekil 2.48. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	18
Şekil 2.49. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	18
Şekil 2.50. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	19
Şekil 2.51. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi.	19
Şekil 2.52. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	19
Şekil 2.53. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	19
Şekil 2.54. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	19
Şekil 2.55. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	19
Şekil 2.56. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	19
Şekil 2.57. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi.	20
Şekil 2.58. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	20
Şekil 2.59. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	20
Şekil 2.60. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	20
Şekil 2.61. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	20
Şekil 2.62. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	20
Şekil 2.63. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	20
Şekil 2.64. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	20
Şekil 2.65. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	20
Şekil 2.66. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan mi kararlı.	21
Şekil 2.67. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan fa kararlı dizi.	21
Şekil 2.68. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	21
Şekil 2.69. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	21
Şekil 2.70. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi.....	21
Şekil 2.71. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	21
Şekil 2.72. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi	21
Şekil 2.73. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	22
Şekil 2.74. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi.....	22
Şekil 2.75. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi	22
Şekil 2.76. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi.	22
Şekil 2.77. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi.	22
Şekil 2.78. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi	22
Şekil 2.79. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan mi kararlı dizi.....	22
Şekil 3.1. Cemal Reşit Rey, Hatıradan ibaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler, “Mezarlık”	35
Şekil 3.2. Cemal Reşit Rey,Hatıradan ibaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler.....	36

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 3.3. Cemal Reşit Rey,Hatıradan ibaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler “Sarnıç”	36
Şekil 3.4 Necil Kazım Akses, Timur, “Kurultay.	37
Şekil 3.5. Necil Kazım Akses, Timur, “Kurultay”.....	38
Şekil 3.6. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 1-7.	39
Şekil 3.7. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 5, ölçü 1-6.	39
Şekil 3.8. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 44-47 (yedililer).	40
Şekil 3.9. Bestenigar Makamı Dizisi.....	40
Şekil 3.10. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 31-33	40
Şekil 3.11. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 3. parça, ölçü 1-6.....	41
Şekil 3.12. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 1. parça, ölçü 26-33	41
Şekil 3.13. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 1. parça, ölçü 44-50	42
Şekil 3.14. Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano için Süit, 1. bölüm, ölçü 4-10.....	43
Şekil 3.15. Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano için Süit, 1. bölüm, ölçü 19-26...43	43
Şekil 3.16. Segah Makamı Dizisi.....	44
Şekil 3.17. İlhan Usmanbas, Viyolonsel ve Piyano için Müzik No. 2, ölçü 1-6.....	44
Şekil 3.18. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 3. parça, ölçü 21-24.	45
Şekil 3.19. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 44-47 (yedililer)	45
Şekil 3.20. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 4, ölçü 5-9 (dörtlüler)	45
Şekil 3.21. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 5, ölçü 7-9 (İkililer)	46
Şekil 3.22. Özkan Manav, Bölüm 4, ölçü 1-4.....	46
Şekil 3.23. Hicaz Dörtlüsü	47
Şekil 3.24. Hasan Uçarsu, Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar, “Patara”, ölçü 13-19	47
Şekil 3.25. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 1. bölüm, s. 8 (a tempo: yeniden serim).....	49
Şekil 3.26. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 2. bölüm, başlangıç.....	50
Şekil 3.27. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 2. bölüm, ölçü 17-23.....	50

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo.Ek-1. Bağlamada Akort Düzenleri	68
Tablo.Ek-2. Kemençe’de Görülen Akord Şekilleri	68

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Elvan KIZILAY
Anasanat Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Beray SELEN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Ocak 2013

HORON EZGİLERİNDEN YOLA ÇIKARAK ÇOK SESLİ TONAL MÜZİK ODAKLI BİR KOMPOZİSYON DENEMESİ: KEMAN VE PİYANO İÇİN “TEPEBASİ HORON”

ÖZET

Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik kültürünü üç farklı müzik türü oluşturur. Bunların ilki Türklerin tarih sahnesine çıkması kadar eski olan, yüzyıllarca göç sırasında etkileştikleri farklı kültürlerle zenginleştirdikleri halk müziğidir. İkincisi, bin yıldan biraz fazla zaman önce Türklerin Orta Doğunun coğrafyasına yerleşmeleriyle tanıştıkları, İslam kültürünün parçası olan makamsal müziktir.

Türkiye Cumhuriyetinin müzik kültürünü oluşturan müzik türlerinden üçüncüsü, “Çağdaş Türk Müziği”dir. “Çağdaş Türk Müziği” yukarıda değindiğimiz halk müziği ve geleneksel müzikten aldığı melodi, ses dizisi ve ritmik yapıları alarak veya bunlardan esinlenerek çok sesli tonal müzik anlayışı içinde işler ve evrensel Türk ulusal müziğini oluşturmayı amaçlar. Birinci Dünya Savaşı sonrası kurulan Türk Cumhuriyeti, Türk ezgilerine dayanan çok sesli tonal müzik disiplini ile bestelenmiş, bir müzik planlamış, bu şekilde kendi “Ulusal Müziğini” oluşturmayı hedeflemiştir. Ortaya çıkan müziğe müzikologlar “Çağdaş Türk Müziği” adını vermişlerdir.

Çalışmamızda Türk Halk Kültürü'nün önemli parçalarından biri olan horon dansının müziği ele alınmıştır. Karadeniz bölgesi ile özdeşleşen horonun genel tanımı yapıldıktan sonra bu dansın müziğinde kullanılan çalgılar tanıtılmıştır. Horon müziğinin, orkestral düzenlemesinde yöresel çalgıların yerine kullanılabilecek orkestra çalgıları tespit edilmiştir. Horon ezgilerinin ritmik yapıları Türk Halk Müziği nazariyatı içerisinde anlatılmış ve ezgi yapıları, ezgilerde kullanılan ses dizeleri ile birlikte gösterilmiştir.

Çağdaş Türk Müziği'nin, tonal yapı taşımayan ses dizilerini ele alışı ve bir kompozisyon içerisinde armonik olarak işleyişi incelenmiş, Türk kültürünün önemli bir parçası olan aksak ritimlerin eserlerde farklı kullanım biçimlerine değinilmiştir.

Tüm bu literatür taraması ve araştırmalar neticesinde çalışmanın son bölümünde keman ve piyano için bir horon ezgisi kompozisyon denemesine yer verilmiştir

Anahtar Kelimeler: Horon, ağdaş Türk Müziği, Türk Müzik Kültürü.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Elvan KIZILAY
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Supervisor : Assist.Prof. Beray SELEN
Degree Awarded and Date : Master's Degree – January 2013

AN EXPERIMENTAL COMPOSITION EMPLOYING POLYPHONIC TONAL MUSIC INSPIRED BY HORON MELODIES: “TEPEBASI HORON” FOR VIOLIN AND PIANO

ABSTRACT

The main body of the Republic of Turkey's music culture creates three different music genres. The first of these is as old as the emergence stage of history; centuries of nomadic culture with the effect of carry with them and interact with the cultures enriched folk music. Second, a little over a thousand years ago, the Turks settle in the geography of the Middle East and Islamic culture developed the modal music.

The third main genre feeding the musical culture is "Contemporary Turkish Music". Turkish society meet "polyphonic tonal music" which is the origin of contemporary Turkish music in 19th century, at the beginning of the reform movements in the Ottoman Empire. After the First World War the Turkish Republic was founded, the discipline of polyphonic tonal music is based on melodies of Turkish Folk Music and planned to create a national music. As a result, musicologists gave the name "contemporary Turkish music".

In our study, we discuss the music of Horon one of the important parts of the Turkish folk dance. After this general description of the Black Sea region has been identified with horon the instruments used in the dance music is presented. At Orchestral arrangement, orchestral instruments have been identified instead of regional instruments. Rhythmic structures and melodic structures are explained in theory in Turkish folk music, melodies used in conjunction with sound strings shown.

Contemporary Turkish Music's sound sequences without the tonal structure, composition and the harmonic in the functioning examined and an important part of Turkish culture, rhythms of different uses are discussed. As a result of this review of the literature and research in all, a trial composition is given for violin and piano at the last part of the study.

Keywords: Horon, Contemporary Turkish Music, Turkish Music Culture.

1. GİRİŞ

Türk müzik kültürü uzun yüzyıllar boyunca Türk Halk Müziği ve Türk Musikisi'nden oluşurken XIX. yüzyılın ortalarına doğru, Avrupa'da doğmuş olan çok sesli tonal müzikle tanışılmıştır. Önce Osmanlı Sarayı'nda, sonra ise İstanbul halkı tarafından kısa sürede benimsenmiştir. (Kosal, 1999: 641-642)

“İtalyan cambaz Bosco, 1840 yılında, Padişah Abdülmecid'den bir oyun mekânı kurmak için izin alarak Galata'da 500-600 kişilik oturma kapasiteli bir tiyatro binası yaptırdı. Bu tiyatrodaki hokkabazlık gösterileri ve Avrupa'dan gelen sanatçıların yer aldığı tiyatro oyunları sahneye koyuluyordu. Tiyatro oyunlarının yanı sıra, bu tiyatrodaki 1841 yılında opera sahnelenmeye başladığı haberi Ceride-i Havadis gazetesinde yer almaktadır. 1841 ile 1842 yıllarında, ekalliyetlerin yanı sıra Müslüman Türk seyircisi de sergilenen oyun ve operaları seyretmek için bu tiyatroya gidiyordu. Yabancı dil bilmeyen Türk seyircisine yönelik olarak operaların librettoları Türkçeye çevrilmeye başlanmıştı. Örneğin, 1842 yılında sahneye konan Gaetano Donizetti'nin bestelediği “Belisario” operasının librettosu Türkçeye çevrilerek basılmış ve satılmıştı.” (Serdaroğlu, 2008;17-18)

Daha sonra çok sesli tonal müzik, 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarından biri olmuştur. “Müzik Devrimi” (Oransay, 1985), (Uçan, 2000), (Sağlam: 2009) olarak da adlandırılan bu anlayışı, Anadolu ezgilerinin çok sesli tonal müzik anlayışıyla işlenmesi ve bu şekilde yeni ulusal bir müzik yaratılması olarak özetleyebiliriz. 1923'ten günümüze uzanan süreçte ortaya çıkan bu müzik “Çağdaş Türk Müziği” olarak isimlendirilmiştir.¹ Çağdaş Türk Müziği'ndeki kompozisyonlarda kullanılan kaynaklardan biri de geleneksel müziğin önemli bir bölümünü oluşturan “halk oyunları ezgileridir. Çağdaş Türk Bestecileri, sözlü ve

¹ “Çağdaş Türk Müziği” teriminin ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle beraber, bu terimde “çağdaş” kelimesinin kullanım nedenini Ali Uçan'ın “Gökalp ve Atatürk'ün müziksel görüş, düşünce ilke ve amaçlarının özü, kısaca müzikte Türk kalarak yenileşme, batılılaşma, çağdaşlaşma ve evrenselleşmedir.” (Uçan, 2000: 83-84) sözlerinde buluyoruz. Bu müzik türü için çeşitli müzik adamlarının “Çağdaş Türk Müziği” teriminin yanında “Çok Sesli Türk Müziği”, “Modern Türk Müziği” (Birinci Müzik Kongresi Bildirileri: 1988) terimlerini kullandığı görülse de, günümüzde “Çağdaş Türk Bestecisi” terimine uyumlu olarak “Çağdaş Türk Müziği” terimi yaygın olarak kullanılmaktadır.

sözsüz olabilen bu ezgilere, yöreden yöreye değişen ritmik yapıları ve her yörenin kendi kültürel karakterini yansıtan coşkulu melodileri nedeniyle ayrı bir önem atfetmişlerdir.

“Çağdaş Türk Müziği’nde Türk Halk Müziği’ne dayalı bir kompozisyon çalışması nasıl yapılmalıdır?” sorusundan yola çıkılarak hazırlanan bu çalışmanın ikinci bölümünde “Halk Oyunu nedir?” sorusu kısaca cevaplandıktan sonra horon oyunu hakkında bilgi verilmiştir. “Horon” oyunu ve müziği çeşitli yörelerde farklılaşma gösterdiğinden, Karadeniz Bölgesi’ndeki Artvin, Giresun, Rize, Ordu, Trabzon yörelerindeki horon dansı ile sınırlandırılmış olan bu çalışmada, bu bölgelerin horonlarında kullanılan müziklerin ritmik ve melodik özellikleri üzerinde durulmuştur. Horon müziği icrasında kullanılan enstrümanlar tanıtılarak, “Türk Halk Müziği’ne dayanan bir kompozisyon çalışmasında bölgesel araştırma nasıl yapılmalıdır?”, “Türk Halk Müziği’nde seçilen müzik biçiminde ezgi yapısı nasıl incelenmelidir?”, “Türk Halk Müziği’nde seçilen müzik biçiminde ritim yapısı nasıl incelenmelidir?” soruları horon örneği üzerinden cevaplanmıştır.

Üçüncü bölüm, öncelikle Çağdaş Türk Müziği’nin ortaya çıkışının tarihçesini içermektedir. “Türk Halk Müziği’nden seçilen müzik biçimindeki ezgi yapısının Çağdaş Türk Müziği’nde işlenmesinde hangi yöntemler kullanılmıştır?”, “Türk Halk Müziği’nden seçilen müzik biçimindeki ritmik yapısının Çağdaş Türk Müziği’nde işlenmesinde hangi yöntemler kullanılmıştır?” sorularının cevabı araştırılmış, “Türk Halk Müziği’ni kaynak olarak alıp yeni bir Ulusal Müzik inşa etmek” prensibini benimseyen Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin geleneksel müzikteki ses dizilerini ve ritmik yapıları nasıl işledikleri örnekler üzerinde incelenmiştir.

Sonraki bölümde ise yapılan literatür araştırması ve incelemelerini örnekleyecek şekilde, Türk Halk Müziği ezgisi olan “Tabancamın Sapını” adlı türkünün ezgisinden yola çıkılarak keman ve piyano için bestelenmiştir.

Bu çalışma ile bir Türk Halk Müziği ezgisinin. bestelenirken hangi aşamaların göz önünde tutulması gerektiğine, hangi bilgilerin bir kompozitör için yol gösterici mahiyetiyle önem arz ettiğine dair yorum ve saptamalarda bulunulmakta, bunun yanı sıra söz konusu bilgilendirici işlevleriyle benzeri çalışmalara el verebilecek nitelikleriyle yarı disiplinler arası pir plan ile sunulmaktadır.

2. TÜRK HALK OYUNLARINDAN HORON

Dansı, insanın canlı-cansız bütün varlıkları, taklit yoluyla kendi bedeninde yeniden yaratarak düşüncelerini belirtmesi ve duygularını ifade etmesini sağlayan bir anlatma biçimi olarak tanımlayabiliriz. Sanat dallarından biri olan dansın tarihi, insanın var oluşunun tarihi ile neredeyse aynıdır.

Dansı en eski sanat olarak gören Sedat Veyis Örnek, “100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane” adlı çalışmasında, “İnsanın ilk aracı sayılan bedenle anlatım olanağına kavuşan dans, ruhsal durumların ve gerilimlerin devinime dönüşen bir boşalımdır” (Örnek, 1971: 181) cümlesiyle dansı tanımlamıştır.

İlk insanın, inanç, eğitim ve eğlence amacıyla, duygu ve düşüncelerini ritmik hareketlerle anlatışı üzerinden dans doğmuştur. Dans tarihçisi Curt Sachs, dansı bütün sanatların öncüsü olarak görür ve yapısında retorikten, resme, heykelciliğe kadar pek çok sanat dalını barındırdığını savunur. (Ercik, 2009: 3)

İnsanlar, dansı keder ya da sevinç heyecanını ifade eden bir araç olarak kullanmışlar, aşk, kin ve yüksek dini heyecanlarını dansla ifade etmişlerdir. Bazı toplumlarda hasat zamanı gibi özel zamanlarda bolluk ve bereket için yapılan danslar dikkat çekici ve dansın sözkonusu toplumlar için dini bir hüviyeti olduğunun göstergesidir. Bu bilgiyi tarihi çalışmalar sağlamıştır. Arkeolojik çalışmalarda bulunan mağara ve kaya resimlerinde “gündüz avcılığa ve toplayıcılığa dağılmış üyelerin, akşamları gün boyu başlarından geçen farklı deneyimlerini ateş çevresinde (...) jestlere, seslere, taklitlere (...)” (Şenel, 1985: 55) başvurarak anlattıkları görülmektedir. Dilek Cantekin, “Dansta Kullanılan Hareketle İlgili Terimlerin İncelenmesi” adlı çalışmasında daha ileri toplumlarda dansın bir eğlence vasıtasına dönüştüğünü belirterek, gelişim sürecini şöyle özetler:

“Doğal toplumlarda dans yaşamın bir parçasıydı ve hatta bütünü gibiydi. Zaman içerisinde toplumlar da, onların kültürleri de değişti. İnsanların yaşamı değişince dansları ve dansla ilgili anlayışları da değişti. Bir görev, ödev olarak yapılan dansların yerini eğlence dansları aldı. Dans bir sanat olarak adlandırılmaya ve ona özel bir yer ayrılmaya başlandı. Dans öbekleri oluşturuldu. Dans okulları kuruldu. Yani bir bakıma dans profesyonellik konusu oldu. Ancak hiçbir zaman toplumun ana külesinden kopmadı. Toplum bir şekilde yaşamından dansı eksik etmedi.” (Cantekin, 2011: 2)

2.1. Türk Folklorik Danslarının Öğeleri ve Gelişimi

2.1.1. Folklor Bilimi'nde Halk Oyunları

Bir toplumun önemli kültürel değerlerinden birisi olan dans, hareket ve müziğin bir araya geldiği bir bütündür. Bu tezin amaçları uyarınca, günümüze değin çeşitli aşamalarla evrilen profesyonel dansın gelişimine değinmeyeceğiz. Ancak bugüne uzanan, hem profesyonel hem de yaşayan halk danslarının temelinde var olan öğeleri araştıran Folklor Bilimi'nin öngördüklerine kulak vermek gerekir. Folklor (Halk bilimi) şöyle tanımlanmaktadır:

“Folklor; tarih, edebiyat, sosyoloji, psikoloji, etnoloji, filoloji vb. bilimlere malzeme veren zengin bir hazinedir. Aynı zamanda da bu bilimlerle etkileşen, onlardan aldıklarıyla gelişen, yeni değerler yaratan ve giderek karmaşıklaşan bir yapıya sahiptir. Hemen her bilim dalı ile ilgili olan ve bir toplumun geçmişine ve yaşadığı dönemlerine ait maddi-manevi kültür ürünlerini kapsayan folklor, toplumların görünen ve görünmeyen yüzünü yansıtır.” (Eğilmez, 2006: 15)

Diğer bir anlatımla halkın geleneğe bağlı kültürünü, kendine özgü metotlarla derleyen, araştıran, sınıflandıran, çözümleyen ve halk kültürü üzerinde değerlendirmeler yapan bir bilim olan Folklor Bilimi'nde, bir davranışın incelenebilmesi için bazı özelliklere sahip olmalıdır. Bu özelliklere sahip olma şartı halk oyunlarında da geçerlidir ve günümüzde Halk Oyunu olarak anılan dansların tümü aşağıda verdiğimiz bu özelliklere sahiptir:

“Anonim değere sahip olmalıdır.

Kuşaktan kuşağa sözlü aktarılmalıdır.

Kendi kendine öğrenilir olmalıdır.

Zaman derinliğine sahip olmalıdır.

Mekan yaygınlığına sahip olmalıdır.

Gerçek hayata ait olabilmelidir.” (Megep, 2007: 3)

Yukarıda verdiğimiz maddeleri şöyle açıklayabiliriz; Halk Oyunları, anonimleşmiş diğer halk gelenekleri gibi formal bir eğitim yöntemiyle öğrenilmez. Bilindiği üzere geleneksel kültür, (ki buna halk oyunları da dahildir) ya usta-çırak ilişkisi içerisinde ya da bir önceki kuşaktan görülerek öğrenilir. Halk oyunlarının bir diğer özelliği, bir geçmişe sahip olması, yani gelenekselleşmiş olmasıdır. Bu zaman birimi on sene de olabilir, yüz sene de.

Hatta daha uzun bir geçmişe de sahip olabilir. Geleneksel kültürde önemli olan zamanın niceliği değildir. Halkın kendi öz kültür değeri olarak kabullenmesi ve anonimleşme sürecini, yani bu değeri üreten kişinin unutulmuş olma sürecini tamamlamış olmasıdır. Gelenekselleşmenin anonimleşme sürecinde, söz konusu olan kültürel değer, artık halkın malı olmuş, kısıtlı bir zümrenin malı olmaktan çıkmış, o bölgedeki halkın değeri olma özelliğini kazanmış, yani mekânda yaygınlığa sahip olmuştur.

2.1.2 Türk Halk Oyunları

Anadolu kültürüne baktığımızda onun çeşitliliğini ve zenginliğini görürüz. Bu zenginlik halk oyunlarımıza da yansımış, Anadolu'nun farklı bölgelerinde tarihi ve coğrafi şartların çerçevesinde, farklı yörelere ait, farklı oyunlar doğmuştur. Bu oyunları birbirinden ayırt edebilmek uzman olmayan kişi için bile ilk bakışta kolay olacaktır. Çünkü halk oyunları, yörenin kültürel ve coğrafi yargılarını taşıyan farklı oynanışlarının yanında, diğer yörelerden farkını gösteren kıyafetler ve müzikleriyle (gerek farklı tavır, farklı melodi, gerekse farklı enstrüman kullanımı ile) birbirlerinden ayrılırlar.

Türk Halk Oyunları farklı kıstaslara bakılarak tasnif edilebilirler. Örneğin Ali Niyazi İnal, (İnal, 2008) "Halk Oyunları ve Yörelere Göre Dağılımı" adlı makalesinde halk oyunlarını, "İçerdiği Konulara Göre"², "Tür Özelliğine Göre"³, "Koreografik Düzenlerine Göre"⁴, gibi farklı başlıklarda tasnif etmiştir. Halk oyunlarının sınıflandırılmasında bir diğer görüş ise bölgesel farklılıklar gözetilerek yapılmış ve oyunlar bölgesel olarak haritada gösterilmiştir. (şekil 2.1.)

Şekil 2.1'de de görülmektedir ki, Ege, Batı Anadolu Zeybek Bölgesi; Orta ve Güney Anadolu Halay Bölgesi; Doğu Karadeniz Horon Bölgesi; Doğu Anadolu Bar Bölgesi; Trakya Hora ve Karşılama Bölgesi adıyla bölümlenmiştir. Ancak bu bölgeler haritada görüldüğü gibi kesin sınırlarla çizili değildir. Halk kültüründe bölgesel gelenekler, yakın bölgelerle etkileşimde olur. Bölgeler arası göçler ve diğer başka nedenlerle benzer geleneklere rastlanılabilir. Bu halk kültürünün dinamizminin bir parçasıdır.

² İnsan-İnsan İlişkilerini Konu Alan Halk Oyunları, Kadın-Erkek İlişkilerini Konu Alan Halk Oyunları, Akrabalık İlişkilerini Konu Alan Halk Oyunları, Kişi Adlarını Konu Alan Halk Oyunları, Tören Oyunları, Dinsel nitelikli oyunlar, İnsan-Doğa İlişkilerini Konu Alan Halk Oyunları, Hayvan Taklitli Halk Oyunları, vb...

³ Halaylar, Barlar, Horonlar, Zeybekler, Kaşık Oyunları, Karşılama, Nanaylar, vb...

⁴ Dansçı Sayısına Göre, Erkek Dansları, Kadınlı – Erkekli Danslar, Sahne Düzenine Göre Danslar, Adım Biçimlerine Göre Danslar, vb...

Dr. Turhan Baraz da “Belirli Özelliklerine Göre Halk Danslarının Bölümlenmesi” adlı çalışmasında bu tür kümelendirmenin, kesin çizgilerle halk oyunları bölmenin güçlüğüne vurgulamakta, bölgeler arasındaki geçişlerin keskin sınırlarla olmadığını belirtmektedir:

“Sözgelişi halay ele alındığında Orta Anadolu'nun dışında Doğu' da, Kuzey' de ya da başka bölgelerde de bu dansa rastlamak olanağı vardır. Dansların değişik nedenlerle bir bölgeden ötekine geçişleri sonucu bir dansı salt bir bölgeye özgü saymamız da olanaksızlaşır.” (Baraz, 2012)



Şekil 2.1. Türk Halk Oyunlarının Bölgesel Olarak Dağılımları (Megep, 2007: 6)

Baraz'ın bahsettiği bölgelerin birbirinden etkilenmesine bir diğer örnek, Trakya'da yoğun olarak görülen karşılama oyunlarının, Orta Karadeniz Bölgesinde, Giresun ve Ordu illerinde de varlığına rastlanmasıdır. Sevda Gül “Karadeniz Ve Trakya Karşılamalarının Melodik Açısından Karşılaştırılmalı Analizi” başlıklı çalışmasında bunun sebebinin göçler ile kurulan bağların ve sonucundaki kültür etkileşimlerine bağlamaktadır:

“1877’de ki Plevne Savaşı yıllarından başlayan Osmanlı Devleti’nin gerileme süreci, 1912 – 1913 yıllarında ki Balkan Harpleri, 1918 kurtuluş savaşı süresince devam etmiştir. Bu gerileme sürecinde ki savaşlar Balkanlar’da ve Trakya’da yaşayan Türklerin bu topraklardan Anadolu’ya göç etmelerinde sebep olmuştur. Bu göçler Cumhuriyet’in ilanından sonra da Balkan Devletleri ile yapılan mübadele anlaşması ile devam etmiştir. Bu göçler Orta Karadeniz’de Ordu ve Giresun ili ile Batı Anadolu’ya daha yoğun olmuştur. Bu nedenle usul farklılıkları olmasına karşın Batı Karadeniz Bölgesinde de karşılama oyununa

rastlanmıştır. Buna örnek olarak 4/4 lük usul yapısı ile Merzifon Karşılması⁵ ve Dört Kol Karşılması'nı⁶ gösterebiliriz.” (Gül, 2012: 66)

Yaşanan göçler ve kültürel etkileşimlerle yaygınlaşan halay ve karşılama gibi bazı oyunların dışında, Türkiye'deki halk oyunlarının bölgesel bir dağılım gösterdiğini, bu bölgelerdeki oyunların bölgelerin karakterlerini yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

2.2. Oyun Bölgeleri Hakkında Genel Bilgi ve Horon Oyun Bölgesi

Şekil 2.1.'de gösterilen bölgeleri birbirinden ayıran en önemli özellik kültürleridir. Bölgenin kültürü, bu oyunların ezgi ve usûl yapılarına yansımış, bölgenin karakterini yansıtmıştır. Örneğin, haritada “Hora ve Karşılama Bölgesi” olarak gösterilen bölge Trakya'dır. Bu bölgede oynanan iki kişinin karşılıklı oynadığı danslara Karşılama, grup halinde oynanan danslara ise “hora” (kasap oyunları) adı verilmiştir. Bu oyunlar Balkan kültürüne yakın olan Trakya'nın kendine has ritim, ezgi ve hareket üslubunu taşır. Buradaki oyunların benzerlerine Türkiye topraklarında rastlanmayıp, Balkan bölgesinde rastlanması, Trakya bölgesinin kültürünün ağırlıklı olarak Balkanlar coğrafyasının kültürünü taşımasından kaynaklanmaktadır. Yine haritada “Zeybek Bölgesi” olarak gösterilen Orta Anadolu'nun güneyi, Güney Anadolu ve Ege bölgelerini kapsamasının, benzer oyunların Türkiye'nin diğer bölgelerinde görülmemesinin nedeni “Zeybek Bölgesi” olarak gösterilen bölgenin ağırlıklı olarak Akdeniz kültürüne yakınlığıdır.

Haritada “horon”⁷ bölgesi olarak gösterilen bölge Karadeniz Bölgesi'nin bazı illerini kapsamaktadır. Şekil 2.1.'de “Horon Bölgesi” olarak gösterilen alanın bu adla anılmasının sebebi Samsun, Artvin, Zonguldak ve Doğu Karadeniz'de en yaygın oynanan halk oyunlarının “horon oyunları” adı ile anılmasıdır. Gerçekten de günümüzde “horon” Karadeniz bölgesinin simgelerinden biri haline gelmiştir. Horonun bölgedeki yaygınlığını Necati Demir, “Trabzon Ve Yöresinde Horan” adlı çalışmasında ele almış ve horonun merkezinin Trabzon ve Rize gibi görüldüğünü, etkisi azalarak, komşu illerin halk oyunlarında görüldüğünü, Trabzon ve Rize'ye yakın olan Artvin, Gümüşhane, Giresun, Ordu'da ön planda olduğunu belirtmiştir. (Demir, 2012: 1)

⁵ TRT no: 135 – 1978, Nejat Buhara

⁶ TRT no: 362 – Kemâlettin Kaya

⁷ “horon - horan” sözcüğünün kökenine bölüm 2.2.1'de ayrıntılarıyla değinilecektir

2.2.1. Horon İsminin Kökeni

“Hora, horan/horon, horum” kelimeleri çeşitli kaynaklarda Yunanca, Rumca, Farsça, Ermenice, Gürcüce, Eski Helence, Lazca, Cenevizce gibi farklı kökenlere dayandırılmıştır.

Prof. Dr. Necati Demir “Trabzon ve Yöresinde Horan” adlı çalışmasında (Demir, 2012: 2-4), bu sözcüğün literatürde ilk olarak S. James W. Redhouse’da rastlandığını belirterek, 1861’de yayımladığı Turkish and English Lexicon’da hora kelimesini “khora” biçiminde yazmış, "dans" manası vermiş ve Farsça kabul etmiş olduğunu anlatmaktadır. Demir, bu kaynaktan yararlanarak önce Ahmet Vefik Paşa’nın, 1876’da tamamladığı Lehçe-i Osmânî adlı eserinin birinci bölümünde hora kelimesine yer verdiğini ve "Yunanîden raks nev’i köylü oyunu", sonra 1891’de Muallim Naci’nin hora’yı Rumca sayarak "raks, hora tepme" şeklinde açıkladığını aktarmaktadır.

Mehmet Güçlü ise (Güçlü, 2004:123), Selim Cihanoğlu’nun horonun tarifini yaparken, “Mısır saplari veya çayrilarin 10-15 destesinin bir araya getirilip dikey durumda yığılıp, tarlada kabak tevekleri ile üst kısmından bağlanmasına horom denir”, dediğini ve “horona başlarken haydi bire bir horom kuralım sözü, sırada toplanıp sıkıca bir birine bağlanmanın başka bir ifadesidir” sözleriyle “horom” sözcüğünü açıkladığını aktarmaktadır.

Gerçekten de Derleme Sözlüğü’ne bakıldığında kelimenin horum biçiminin çok yaygın kullanıldığı; "biçildikten sonra balya ya da deste hâline konulmuş ot; biçildikten sonra tarlada yapılan küçük burçak ya da mercimek yığınları, yeni olgunlaşan susam bitkisi; topraktan çıkarıldıktan sonra saplari iple boğulup baş taraflari birleştirilerek yapılan yığın” manalarına geldiği görülmektedir.

Bu görüşlerin yanında “horon” sözcüğünün Türkçe olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Harun Güngör - Mustafa Argunşah, “Gagauz Türkleri” adlı çalışmalarında horanın bir Gagauz oyunu olduğunu tespit etmişler ve düz horo/hora, moldovan horası/horosu, harmandalı hora/ horonun Gagauzların en meşhur oyunları olduğunu belirtmişlerdir. (Demir, 2012: 5-6) Ancak bu tartışmalar çalışmamızın çerçevesi dışında kaldığından genel bilgi mahiyetinde verilmiştir.

2.2.2. Horon’un Bölgesi ve Oynanışı

Karadeniz bölgesi, farklı kültürlerle sahip yöreleri içine alan bir sınıra sahiptir. Bu yüzden bölgenin kültürünü konu alan birçok bilimsel çalışmada bölge “Batı

Karadeniz”, “Orta Karadeniz” ve Doğu Karadeniz” olarak ayrılmış ve bu kültürel bölgeler hakkında çalışmalar yapılmıştır. Batı Karadeniz; Düzce, Bolu, Zonguldak, Bartın, Karabük, Kastamonu, Orta Karadeniz; Sinop, Samsun, Ordu, Çorum, Amasya, Tokat, Doğu Karadeniz; Giresun, Trabzon, Gümüşhane, Bayburt, Rize, Artvin illerinden oluşur. Bu bölgelerde yer alan şehirlerin kültürleri de birbirine her zaman yakın değildir. Örneğin, Orta Karadeniz bölgesinde yer alan Çorum, Amasya ve Tokat illeri her ne kadar siyasi haritada Orta Karadeniz içinde bulunsa da, Samsun ile Ordu’nun veya iki farklı bölgede gibi görünen Ordu ile Giresun’un kültürel birlikteliğine sahip değildir.



Karadeniz Bölgesi

Şekil 2.2. Karadeniz Bölgesi

Horon ismiyle oynanan oyunlara Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi'nde rastlanmakla birlikte, “halay” gibi “horon” adı da bu bölgede genel bir oyun ismi olarak kullanılmakta, oynanan oyunlar, müzik ve figür olarak farklılık göstermektedir. Konumuz olan Karadeniz bölgesinin simgesi horon dansının, literatür taraması sonucunda Orta ve Doğu Karadeniz’in Ordu, Artvin, Giresun, Rize, ve Trabzon illerinde oynandığı tespit edilmiştir.

“Giresun, Trabzon ve Rize'nin merkez de dâhil olmak üzere bütün ilçe ve köylerinde horan bilinmekte ve icra edilmektedir. Horan'ın merkezi ve en çok oynanan yöreleri de bu üç ilimizdir denilebilir.” (Demir, 2012: 11)

Horon oyunu, oynandığı tempoya göre “ağır horonlar” ve “sert horonlar” diye ikiye ayrılmıştır. Horonlar, türkü eşliğinde (sözlü horon), sadece çalgı eşliğinde (*sallama, sıksara*), sadece kadınlar (kız horonu), sadece erkekler (erkek horonu) veya kadın erkek karışık (karma horon) şeklinde farklı oynama biçimlerine sahiptir. Genelde halka şeklinde oynanırsa da, düz bir sıra halinde oynandığı da görülür.

“Horon genelde bir halka oyudur. Horon, dar bir alandadır, oynayanlar ise sıra düzenindedir. Sıralar düz dize ya da yay biçiminde olabilir. Genel olarak horoncular elele tutuşarak geniş bir halka oluşturur ve müzisyenler de bu halkanın ortasında yer alır. Çıkan oyuncuların yerini halkada yeni oyuncular alırken; gençler, yaşlılar, erkekler ve kızlar da aynı halkada horon oynayabilirler.” (Güçlü, 2004:124)

Bunun dışında Gazimihal bir veya iki kişinin oynadığı horon çeşidinden bahsetmektedir. “Bıçakla yapılan (Kılıç oyunu) da, 1 veya mücadele halindeki 2 kişi tarafından yapılır; seri çömelip kalkmalar, hamleler, bıçak atıp tutmaları yapılır...” (Gazimihal, 1929: 91)

Horonu genellikle oyunu iyi bilen bir kişi idare eder. Bu kişiye “çavuş” adı verilmektedir. Ya düz çizgi ya da halka biçiminde dizilen insanlar el ele tutuşur. Toplu oynanan horonlar genellikle “düz horon”, “yenlik” ve “sert horon” adlı üç bölümden oluşur. Ağır tempoda başlayan horonda oyun halkası saat ibresinin tersi yönünde döner, sözlü türküyle oynanıyorsa ellerle tempo tutulur. Bu bölüme düz horon adı verilmiştir. Ritim arttıkça vücut dikleşir, kollar yukarıya kalkar. “Yenlik yenlik”, “alaşağı” ya da “ufak ufak” olarak gelen komutla “yenlik” bölümüne geçilir. Bu bölümde kollar aşağıya iner, dizler kırık ve bel kısmı dizlerin açısında öne doğru eğik olur. Bu bölümde oyunun ritmi ilk bölüme nazaran biraz daha hızlı olur. “Yenlik” bölümünde kol çıkarma ve omuz sallama figürleri ön plandadır. Geriye, yana ve öne adım atılarak belli alan içinde gezinilir. “Alaşağa”, “al oğlum”, “kim ula”, “tak tum”, “düş”, “yık oğlum” veya “ıslık” komutu “sert horon” bölümüne geçileceğini belirtir. Bu bölüm diğer bölümlere oranla daha sert ve canlı hareketlerle oynanır. Bu yüzden daha sert omuz sallamalar ve daha sert ayakları yere vurmalar yapılır. Hareketlerin sertliğine orantılı olarak oyunun temposu da yükselir. Oyuna devam edilecekse tekrar düz horon bölümüne geçilir. (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012) (Gazimihal, 1929: 91-92)

Literatür taramasında “Açık Horan, Ağır Horan, Alaca Horan, Altı Ayaklı Atlama, Atlama, Bıçak Horanı, Çiftayak, Deli Horan, Hozangel, Karma Horan, Kızlar Horanı, Rahat Horan, Sallama” gibi birçok horon türünün varlığı görülmüştür. Ancak yine literatürde vurgulandığı gibi horon oyunu ilçeden ilçeye, bazen köyden köye farklılıklar taşıdığından tam bir tür tasnifi yapmak mümkün değildir.

Diğer halk oyunlarında olduğu gibi, horon oyunu da halkın yaşamını konu alır. Ancak horonun figürlerinde, halkın yaşamını etkileyen etmenler, başka yörelerin oyunlarında olduğu gibi açık bir biçimde görülmez:

“Dalgaların yarışı, balıkçıların kürek çekişi, balıkların ağlarda çırpınışı, derelerin akışı, toprağın işlenişi, yağmurun-karın yağıışı, çimenlerin, ekinlerin biçilişi, imeceler, yayla göçleri gibi doğal ve toplumsal olaylar tek tek değil, bir bütün olarak sergilenir. Horon, kolların, bacakların, ayakların uyum içinde hareketlerinde bu hâdiselerin izlerini taşır.” (Güçlü, 2004:125)

2.2.3. Horon’un Ritmik Yapısı

Türk Halk Müziği’ndeki ritimler (usüller) konusunda temel olarak kabul edilen eserin yazarı Muzaffer Sarısözen’dir. Anadolu’daki müzik derlemelerine katılan, Ankara Radyosu’nda Yurttan Sesler topluluğunun kurucusu olmuş; Ankara Devlet Konservatuarı Folklor Arşivi şefliği yapmış olan Sarısözen (Elçi: 1997), 1962 yılında yazmış olduğu “Türk Halk Musikisi Usûlleri” adlı kitabının önsözünde, “halk musikimizin usûlleri hakkında topluca ilk etüdü ihtiva edecek” olduğunu vurgular ve Türk Halk Müziği’nin ritim yapısını şu şekilde anlatır:

“Kırıkhavaları notaya alırken görüyoruz ki, bunlardan bir kısmı Klasik Türk Musikisi’nin (Şark Musikisi’nin) bir kısmı da Garp Musikisi’nin usûllerine benzemektedir. Bunlardan ayrı olarak, her iki musikideki klasik usûllerle yazılamayan orijinaler de vardır...buna göre, Türk Halk Musikisi usûllerini tespit ederken, Doğu’yu, Batı’yı hesaba katmadan doğrudan doğruya kendi bünyesini incelemek suretiyle bir tasnif yoluna gidişle en sağlam sonucu elde edeceğimiz, açıkça anlaşılmalı oluyor.” (Sarısözen, 1962: 5)

Sarısözen’in kaleme aldığı bu kitapta Türk Halk Müziği’ndeki usûller 3 bölümde anlatılır:

a) Ana Usûller. (2-3-4 vuruşlu usûller 3’erli şekilleri.)

b) Birleşik Usûller. (5-6-7-8-9 vuruşlu usûller.)

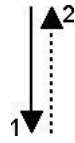
c) Karma Usûller. (10 ve daha büyük zamanlı usûller.)

Sarisözen'in "ana usuller" olarak adlandırdığı ritmik yapılar, 2, 3 ve 4 vuruşludur. Ancak bu ritmik yapılar vuruşlarının kimi zaman 3 zamana bölünmesiyle yeni bir çeşit meydana getirilmiştir. Türk Halk Müziği teorisinde batı müziğindeki 12, 9 ve 6 vuruşluk ritmik yapıların benzeri olan bu oluşumlar, farklı bir usûl olarak adlandırılmamış ve vuruş sayılarıyla değerlendirilmişlerdir.

Türk Halk Müziği teorisinde ana usûllerin birbiriyle birleştirilmesiyle oluşan ritmik yapılar "Birleşik Usûller" olarak adlandırılmıştır. 5-6-7-8-9 vuruşlu olan bu ritmik yapıların zenginliği, halk müziğini dünya müzikleri içinde öne çıkaran yönlerinden biridir.

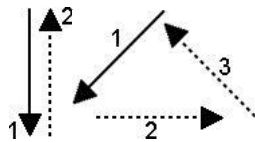
Sarisözen'in karma usuller olarak adlandırdığı ritmik yapılar, Türk Halk Müziği'nde kullanılan, "ana usûl" ve "birleşik usûl" adı verilen ritmik yapıların bir araya gelmesiyle oluşurlar. Bu şekilde bir birleşim yapılarak sonsuz kombinasyon elde edilebilir.

Horonlarda $2/4$, $4/4$, $5/8$, $7/8$ ve $7/16$, ve $9/8$ ve $9/16$ 'lık zamanlı basit ve bileşik Türk Halk Müziği usulleri kullanılır.



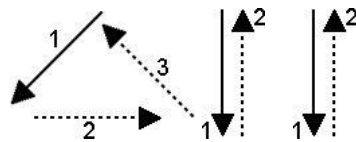
Şekil 2.3. Birinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl

Usûl



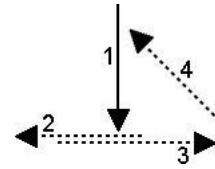
Şekil 2.5. Birinci Tip 5 Vuruşlu Birleşik Usûl

Usûl

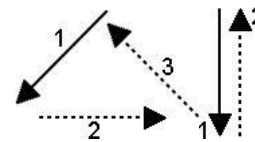


Şekil 2.7. Birinci Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl

Usûl

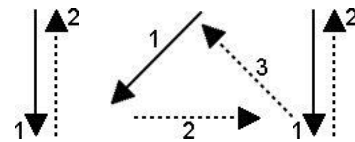


Şekil 2.4. Birinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl



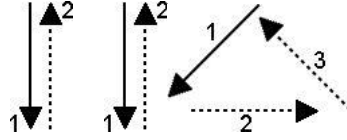
Şekil 2.6. İkinci Tip 5 Vuruşlu Birleşik Usûl

Usûl

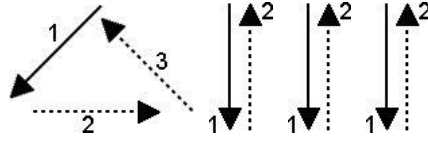


Şekil 2.8. İkinci Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl

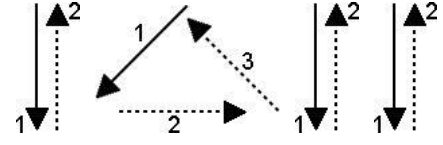
Usûl



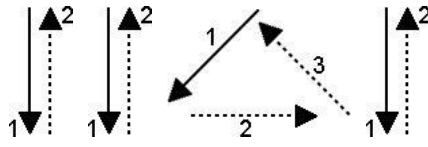
Şekil 2.9. Üçüncü Tip 7 Vuruşlu Birleşik Usûl



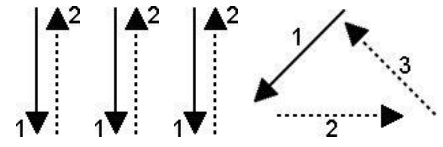
Şekil 2.10. Birinci Tip 9 Vuruşlu
Birleşik Usûl



Şekil 2.11. İkinci Tip 9 Vuruşlu
Birleşik Usûl



Şekil 2.12. Üçüncü Tip 9 Vuruşlu
Birleşik Usûl



Şekil 2.13. Dördüncü Tip 9 Vuruşlu
Birleşik Usûl

2.2.4. Horon'un Ezgisel Yapısı

Karadeniz bölgesi, halk müziği açısından oldukça zengin bir bölgedir. Karşımıza çıkan halk müziği ezgileri; sözlü olanlar türkü ve uzun hava şeklinde, sözsüz müzikler ise halk oyunu müziği olarak kullanılmıştır. Türkülerin horonlara eşlik ettiği de görülmektedir. Bu ezgiler diğer bölgelerle kıyaslandığında farklı bir karakter sergilemektedir. Bu nedenlerle Karadeniz müziği Türk Halk Müziği'nin genel yapısından kolayca ayırt edilebilmektedir.

Yörenin türkü sözleri genel olarak; çekilen bir acıyı, sitem duygusunu, birisine duyulan sevgiyi, hamsiye duyulan özlemi, horon sevgisini, deniz sevgisini, kemeçe hayranlığını veya çalınan müzik aletiyle ilgili bir durumu anlatmaktadır. Bölgede söylenen türkülerin bazılarında ortak yöre söz konusudur; bu da yörelerin birbirleriyle olan etkileşimlerini göstermektedir. Ayrıca, türkülerin yöre ağzına göre söylenmesi de yörede sık rastlanan bir durumdur. (Kaya, 2006, 9).

Yöre ezgilerine bakıldığında, kıyı kesimlerdeki ezgilerin daha çok üç ses ile yedi ses arasında kaldığı, iç kesimlere gittikçe bu ses sınırının oktava ve on sese kadar çıktığı görülmektedir. (Tüfekçi, 1982, 6326)

Yöre müziğinde ezgileri süsleyerek çalmak müzik icralarında sık kullanılan bir tekniktir. Bu da kısmen bir önceki veya sonraki seslere çarptırma (2'li, 3'lü, 4'lü atlayarak

çarpıtma, oktav duyurma), yay atma (kemençe), titreterek çalma (dilsiz kaval), horlatarak çalma şeklinde yapılmaktadır. (Kaya, 2006, 9)

Emrah Kaya, “Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri” adlı çalışmasında horonun görüldüğü illeri ele alırken, bu yörelerde en çok kullanılan müzik dizilerini ortaya koymuştur. (Kaya, 2007:18-58)

2.2.4.1. Artvin İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri

Emrah Kaya'nın, “Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri” adlı çalışmaya göre Artvin ili ezgilerinde sıklıkla kullanılan müzik dizileri aşağıda yer almaktadır. (Kaya, 2007:53-55)



Şekil 2.14. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.15. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.16. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.17. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.18. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.19. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.20. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.21. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.22. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.23. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.24. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.25. Artvin ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi

2.2.4.2. Giresun İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri

Emrah Kaya'nın, "Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri" adlı çalışmaya göre Giresun ili ezgilerinde sıklıkla kullanılan müzik dizileri aşağıda yer almaktadır. (Kaya, 2007:28-31)



Şekil 2.26. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.27. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.28. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.29. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.30. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.31. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.32. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.33. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.34. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.35. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.36. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.37. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.38. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.39. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.40. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.41. Giresun ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi

2.2.4.3. Ordu İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri

Emrah Kaya'nın, "Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri" adlı çalışmaya göre Ordu ili ezgilerinde sıklıkla kullanılan müzik dizileri aşağıda yer almaktadır. (Kaya, 2007:21-23)



Şekil 2.42. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.43. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.44. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.45. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.46. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.47. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.48. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.49. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.50. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.51. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.52. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.53. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.54. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



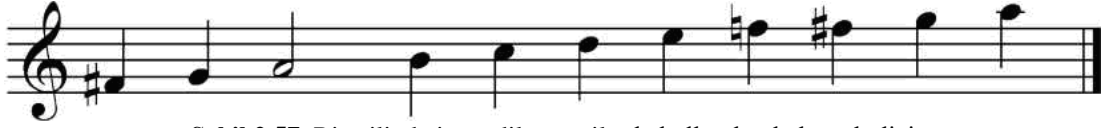
Şekil 2.55. Ordu ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi

2.2.4.4. Rize İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri

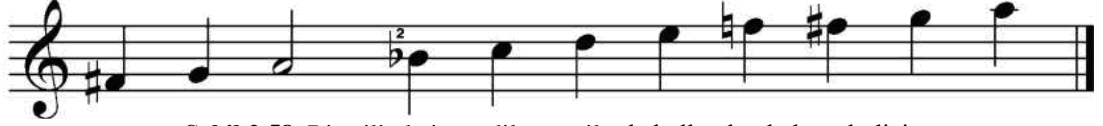
Emrah Kaya'nın, "Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri" adlı çalışmaya göre Rize ili ezgilerinde sıklıkla kullanılan müzik dizileri aşağıda yer almaktadır. (Kaya, 2007:46-48)



Şekil 2.56. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.57. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.58. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.59. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.60. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.61. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.62. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



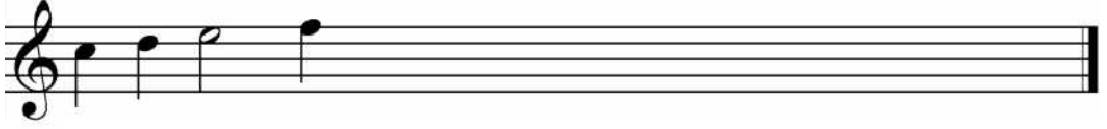
Şekil 2.63. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.64. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.65. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.66. Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan mi kararlı dizi⁸

2.2.4.5. Trabzon İli Halk Ezgilerinde Kullanılan Müzik Dizileri

Emrah Kaya'nın, "Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri" adlı çalışmaya göre Trabzon ili ezgilerinde sıklıkla kullanılan müzik dizileri aşağıda yer almaktadır. (Kaya, 2007:38-40)



Şekil 2.67. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan fa kararlı dizi



Şekil 2.68. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.69. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.70. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan sol kararlı dizi



Şekil 2.71. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi



Şekil 2.72. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan la kararlı dizi

⁸ Bu dizi diğerlerinden farklı olarak dört sestem oluşmaktadır.



Şekil 2.73. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.74. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan si kararlı dizi



Şekil 2.75. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



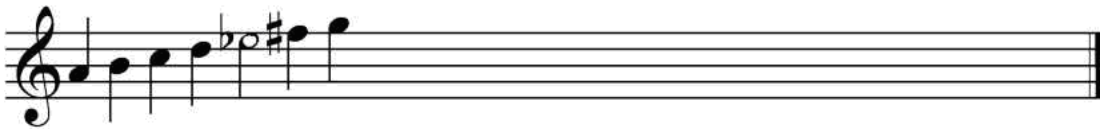
Şekil 2.76. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan do kararlı dizi



Şekil 2.77. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.78. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan re kararlı dizi



Şekil 2.79. Trabzon ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan mi kararlı dizi

2.2.5. Horon'a Eşlik Eden Çalgılar

Literatürü incelediğimizde horon icrası sırasında kullanılan çalgıların çok çeşitli olduğu tespit edilmiştir. Bu çeşitlilik halk kültürünün ve müziğinin bölgesel çeşitliliği ve kültür etkileşimi ile ilgilidir. Örneğin, Gürcü sınırına yakın olan Artvin bölgesinde, akordeon, mızık ve koltuk davulunun horon müziği icrasında kullanıldığı görülürken, kimi yörelerde ritim sazı olarak tef, darbuka kullanıldığı, geniş alanda oynanmayan horonlarda

tulum yerine bağlamanın horona eşlik ettiği görülür. Literatür taraması sonucu horon oyunu sırasında müzik icrasında kullanılan çalgılar aşağıda yer almaktadır.

2.2.5.1. Akordeon ve Garmon

Körüklü ve tuşlu bir çalgı olan akordeon, Türkiye’de Kafkaslara ve Azerbaycan’a yakın olan bölgelerde çalınmaktadır. Daha fazla tuşlu olanına “garmon” adı verilmiştir. Sağ tarafta tonal yapıdaki seslere göre dizilmiş klavye yer almakta, sol tarafta ise akorları veren tuşlar bulunmaktadır. Körüğün sağ ve sola çekilmesiyle üretilen hava ile ses elde edilir.

2.2.5.2. Bağlama

Anadolu’da saz olarak da anılan bağlama, Anadolu’nun tüm bölgelerinde kullanılan halk çalgılardan biridir.

Tekne, Göğüs ve Sap olmak üzere üç ana kısımdan oluşmaktadır. Tekne kısmı genelde dut ağacından yapılmaktadır. Ancak dut ağacının dışında ardıç, kestane, ceviz, gürgen gibi ağaçlardan da yapılmaktadır. Göğüs kısmı ladin ağacından, sap kısmı ise gürgen, ak gürgen veya ardıç ağacından yapılmaktadır. Sap kısmının tekneden uzak kısmı üzerinde tellerin bağlandığı Burgu adı verilen parçalar vardır. Bağlamanın akordu bu burgular kullanılarak yapılmaktadır. Sap kısmı üzerinde misina ile bağlanmış perdeler bulunmaktadır. Bağlama Mızrap veya Tezene adı verilen kiraz ağacı kabuğu veya plastikten yapılan araçla çalındığı gibi bazı yörelerimizde parmakla da çalınmaktadır. (Emnalar, 1998: 162)

“Yüzyıllar içinde ustadan çırağa aktarım yoluyla yetişen bağlama yapımcıları, bölgenin müzik ve müzisyeninin ihtiyacına göre farklılaştırmışlar, bu yüzden çeşitli farklı tel sayısı ve farklı boyları olan bağlama çeşitleri çıkmıştır. Bütün bunlara kısaca ‘Bağlama Ailesi’ adını verilmektedir.” (Tunç, 2011: 22)

Bağlama ailesinin küçükten büyüğe boyları şu şekildedir; Cura (en küçük), Çöğür (kısa kol bağlama), Tanbura (uzun kol bağlama), Bağlama, Divan sazı (büyük boy bağlama) ve Meydan sazı (en büyük boy bağlama). Ezgi ve yörelere göre farklı akort düzenleri mevcuttur. ekler bölümünde farklı araştırmacıların tespit ettiği farklı bağlama akortları gösterilmiştir. Günümüzde en çok kullanılan düzenler Bozuk Düzen (Kara Düzen), Bağlama Düzeni, Müstezat Düzeni, Misket Düzenidir.

2.2.5.3. Darbuka

Gövdesi, toprak olan bu sazın ağız kısmı deridendir. İki elin parmak ve tırnak vuruşlarıyla, oturarak veya ayakta çalınan darbukanın gövdesi toprak, vuruş yapılan kısmı olan “ağız” bölümü deridendir.

Günümüzde “...gövdesi bakır, alüminyum, çeşitli metal alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyaf gibi malzemelerden, ağız kısmı sentetik maddeden üretilenleri mevcuttur.” (Yay, 2010:28)

“Bu çalgı zaman içinde ve bölgelere göre farklı isimler ile anılmıştır. Bunlar arasında ‘dümbek, dümbelek, deplek, deblek, dönbeke, tömbek, darbeki, debulak’ gibi isimleri sıralayabiliriz.” (Emnalar, 1998: 161)

2.2.5.4. Davul

Davul, bilinen en eski ve en temel Türk vurmali çalgılarından biridir. Makamsal Türk Müziği’nde (mehter) ve Türk Halk Müziği’nin hemen her yöresinde kullanılıyor olması davulun temel bir çalgı olduğunu gösterir.

“Eski Türkler’de ‘köbürge, küvrüğü, tuğ’ denen davulun bugünkü Türkçede ve Batı dillerindeki adı Arapça aynı mânâda ‘tabl’ kelimesinden gelir. Türklerin adetâ millî bir âleti olan ve hâkimiyet sembolü olarak adı tuğ, sancak, bayrak, hutbe, sikke gibi mefhumlarla beraber anılan davulun, pek çok çeşidi vardır.” (Öztuna, 2000: 78)

Davul’un boyutları, kullanım amacı ve bölgenin kültürüne göre değişse bile, yapılış şekli hep aynıdır:

“Daire biçimine getirilmiş ağaç kasa üzerine iki adet çitadan yapılmış ve deri gerilmiş çember kalın ip veya kayış yardımıyla geçirilir. Deri veya ipten örme bir kayış yardımıyla omuza asılarak çalınmaktadır. Davulun bir yüzündeki deri kalın, diğer yüzündeki deri ise daha incedir. İnce kısım keçi, kalın kısım ise koyun derisinden yapılmaktadır. Kalın derinin olduğu kısma tokmak, ince derinin olduğu kısma ise ağaçtan yapılan ince çubuk vurularak çalınmaktadır.” (Emnalar, 1998: 162)

Karadeniz yöresinde kullanılan davul Anadolu’nun diğer yörelerinde kullanılan davulun benzeridir. Sesinin daha kıvrak ve tiz çıkması için küçük tipte yapılır. Karadeniz yöresinde davul iki türlü çalınır:

“1-Kol dirseğini 1-2 cm, geçecek şekilde davulun kayışı kola geçirilir ve davul döndürülerek kayışın koldan kaymaması için sıkıştırılır. Orta parmak ve yüzük parmağı

çubuğun içine girer baş parmak kasnağa bağlı küçük meşinin içine sokulur ve elin kasnakla teması sağlanır. Tokmak diğer elin avuç içinde tutulur.

2-Çubuğun ve tokmağın aynı yüzeyde beraber olarak çalınmasıdır. Genellikle Trabzon'un Araklı ve Sürmene ilçelerinde görülür.” (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012)

2.2.5.5. Def (Tef)

Kasnağın bir yüzüne deri geçirilerek yapılan vurmali çalgıdır. “Ses elde etmek için, kasnak ortasına belirli aralıklarla küçük ziller yerleştirilmiştir, parmakla vurularak veya sallayarak iki farklı şekilde çalınır.” (Yay, 2010:30)

Literatürde kullanım alanına göre farklı isimlerle anılan def çeşitlerine rastlanır. Çalınış şekli değişirse de bu defler farklı boyutlarda imal edilmiştir. “Türk deflerinin başlıca şekilleri şunlardır: Klâsik Def (Daire, Hanende Defi), Laterna Defi, Karagözcü Defi (Paslaf), Ayıcı Defi(Çingene Defi).” (Özalp, 1986: 51)

2.2.5.6. Kaval

“Çoban sazı” ya da “düdük” olarak da tanınır. İnsanoğlunun üflemeli ilk çalgılarından. Yurdumuzda, halk ağzı ile “gaval-goval ya da guvval” olarak da söylenir. Güney Anadolu'da halk ve göçebeler arasında sıkça kullanılır. Sazı ilk olarak bulan veya çalanlarla ilgili birçok görüş varsa da, araştırmacılar kavalın Hazar Denizi ötesi Ural-Altay dağları arasındaki bölge olabileceği konusunda birleşmektedir. Alman, “Curt Sachs” kavalın Türk asıllı olduğunu belirtmiştir. Konuyla ilgili ayrıca Macaristan'ın Zulnak ili Jonoshid yöresinde 1933 yıllarında arkeolojik kazılar ile ortaya çıkartılan bir “kurgan” (mezar) da var. Türk çobanına ait “ötkeçin”ne (kemikten yapılmış çift kaval) rastlanmıştır. Kavallar dilli ve dilsiz olarak iki gruba ayrılır. Üst yüzlerinde 7 alt yüzlerinde bir olmak üzere toplam 8 ses deliği bulunur. Kavalların 2,5-3 oktav ses sahaları vardır. Ayrıca her yarım ses için yapılmış kavallar da mevcuttur. Karadeniz bölgesinde dilli ve dilsiz olmak üzere iki çeşit olan kaval, 30-40 cm. uzunluğunda olup şimşir ağacından yapılır. (Emnalar, 1996: 166) (Akarçay, 1998: 8) (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012)

2.2.5.7. Kemeçe

"Kemeçe: Farsça keman yay anlamına gelir, "çe" yine aynı dilde küçültme ekidir ve “kemancık”, “yaycık” anlamındadır. (Öztuna, 2000: 215) Yaylı sazlar için önceleri

"okluğ" -"ıklığ" kelimesini kullanan Türkler sonrasında Fars kültürünün etkisiyle yaylı sazlara keman-kemençe-kemança isimlerini kullanmışlardır. (Gazimihal, 1958: 2)

Günümüzde Karadeniz Bölgesi'nde yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Kemençenin tekne kısmı dut, erik, ardıç ağaçlarından yapılmaktadır. Yayın çubuğu ise genellikle gül ve şimşir ağaçlarından yapılmaktadır. Yayın uç kısımlarına atkuyruğu kılları bağlanmaktadır. Kemençe üç telli bir çalgıdır. Kemençeye eskiden bağırsaktan yapılan kiriş teller takılırken, günümüzde daha çok madeni teller kullanılmaktadır.

Kemençe perdesiz bir çalgıdır. Her türlü kromatik sesleri kolaylıkla elde etmek mümkün olabilmektedir. Kemençe genellikle iki tele aynı anda basılıp paralel dörtlü sesler elde edilerek çalınmaktadır. Ayrıca bilek hareketleriyle sağlanan özel bir çalım tekniği ile çalınmaktadır.

Karadeniz bölgesinde Ordu, Giresun-Trabzon ve Rize illeri içerisinde görülmektedir. Rize'nin Pazar ilçesinden itibaren yerini Tulum-Zurna'ya bırakır. Gazimihal 1929'da yazdığı "Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları" adlı çalışmasında bu çalgının 30-40 sene öncesinde yalnız Trabzon şehri ve yakından temastaki civar köylerde kullanıldığını, Trabzon'a çok yakın olan Of'ta bile görülmediğini belirtir. (Gazimihal, 1929: 82) Kemençe başlı başına bir sanat ve oldukça zor bir çalgıdır. Kemençe'nin en önemli özelliği iki sesli çalınmasıdır. Bu da yayı iki tele birden sürterek ve bir parmağı iki telin üzerine basmak suretiyle olur. Melodiye göre dörtlü, altılı, yedili ve daha başka aralıklarda kullanılır. Normal akord'lu, (Re-La-Mi) bir kemençede "Re" teli üzerinde bir melodi çalarken genellikle "La" teli açık olarak kullanılır. (Kemençenin akort şekilleri ekler bölümünde gösterilmiştir.) Dört ses aralığı ile akort edilir. İnce tele zil adı verilir. 0.25 mm. çapında çelik tel kullanılır. İkinci tel önceleri bağırsaktan yapılırdı ve buna sağır tel adı verilir. Şimdilerde 0.30 mm çapında çelik tel kullanılır. Üçüncü bam teli olarak bilinir ve sırma teldendir. (Emnalar, 1996: 153) (Akarçay, 1998: 11) (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012) (Gazimihal, 1929: 82-83)

2.2.5.8. Mızka

Yan yana sıralanmış deliklerden her biri üflendiğinde ayrı notada sesler çıkaran küçük ağız çalgısıdır. (TDK) Abaz, Çerkez, Gürcü gibi Kafkas halklarında sıklıkla görülen bu çalgının horon müziği icrasında kullanıldığı bölge Artvin yöresidir.

2.2.5.9. Tulum

Deri kısmı, Nav ve Ağzlık olmak üzere üç kısımdan oluşmaktadır. Deri kısmına hava depolanır ve koltuk altından bastırılarak Nav kısmına hava gitmesi sağlanır. Nav kısmı ise Melodi Çalınan kısmıdır. Analık ve Dillik adı verilen iki kısımdan oluşmaktadır.

Ağzlık kısmı ile tulumun deri kısmına hava gönderilir.

Tulum yurdumuzda Trabzon, Rize, Ordu, Artvin, Erzurum, Kars'ta, Kuzey ve Doğu Anadolu Bölgesinde ve Trakya bölgesinde kullanılmaktadır. Genellikle kuzu ve oğlak derisinden yapılır. Tulum'un horon oyunlarında kullanıldığı yöreler daha çok Rize ve Artvin'dir. Mahmut Ragıp Gazimihal, Trabzon ile Rize'nin merkezlerinde daha az, köylerinde daha çok kullanıldığını, Of'da en fazla kullanıldığını belirtmiştir. (Emnalar, 1996: 154) (Akarçay, 1998: 10) (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012) (Gazimihal, 1929: 76)

2.2.5.10. Zurna

I. yüzyılda “yurağ veya yerağ” olarak anılan zurna, gür ve yüksek frekanslı sese sahip bir çalgıdır. Zurnanın yapımında kullanılan en makbul ağaç erik ağacıdır. Bunu yanında kiraz ve zerdali'den de yapılır. Altı tane üst ve bir tane alt delikte toplam 7 delik bulunur. Ayrıca zurnanın ön ağız bölgesinde (cin veya şeytan) deliği denilen delikler bulunur. Bunlar 6 tane olup, üçerli veya karşılıklıdır. Karadeniz Bölgesinde kullanılan zurnanın sesinin daha kıvrak ve tiz çıkması için Anadolu'nun diğer bölgelerinde kullanılan zurnalardan daha küçük olan zil zurna kullanılmaktadır. (Emnalar, 1996: 161) (Akarçay, 1998: 8) (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012)

Boy ve seslerine göre Kaba Zurna, Orta Zurna, Cura Zurna, Zil Zurna olarak adlandırılan dört çeşit zurna vardır. (Emnalar, 1998: 161)

2.2.5.11. Gündelik Eşyaların Çalgı Olarak Kullanımı

Anadolu geleneğinde, kadın eğlencelerinde gündelik eşyaların ritim çalgı olarak kullanımı görülmektedir. Bu horonda da böyledir. “Kadınlar özellikle kına gecelerinde tef ve fincan eşliğinde, güğümün tersinin dövülmesiyle çıkan sesler eşliğinde horon oynarlar.” (Öztürk, 2005:527)

Horona eşlik etmek için ritim çalgısı olarak; içinde öteberi ya da el yıkanan, madenden yapılmış leğenlerin, çoğu bakırdan yapılan kuyu veya süt bakraçlarının, tahtadan yapılmış, içerisine yiyecek – içecek konula bilen bir tür kazan olan kufanın, bakırdan

yapılmış su kabı olan güğümlerin, üzerinde yemek sahanlarını taşımaya yarayan ya da sofrayı taşıyan bakır yada pirinçten yapılmış büyük tepsi olan sinilerin veya çok miktarda yemek pişirmeye veya bir şey kaynatmaya yarayan büyük, derin ve kulplu kap olan kazanların kullanıldığı görülür. (Emnalar, 1996: 158-167) (KÜLTÜR BAKANLIĞI, 2012)

3. ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ'NDE GELENEKSEL MÜZİĞİN İŞLENMESİ

Coğrafi konumu itibarıyla Doğu, Batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü gibi farklı kültürlerin merkezinde olan Türkiye'nin kültürel yapısı çok zengin ve çeşitli kültürlerin birikimini kendi bünyesinde taşımaktadır. Bu çeşitlilik müzik kültürünün yapısında da görülmektedir. Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik kültürü üç müzik türüne dayanır. Ali Uçan, "Geçmişten Günümüze - Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü" başlıklı çalışmasında bu türlere şu şekilde değinmiştir:

"Günümüzde Türk müzik kültürü genel olarak biri 'geleneksel Türk müzik kültürü', diğeri 'Modern Türk müzik kültürü' olmak üzere, birbirini tamamlayan-bütünleyen iki ana kolda gerçekleşmekte ve yaşanmaktadır." (Uçan, 2008)

Uçan'ın "geleneksel Türk müzik kültürü" olarak adlandırdığı müzik türleri geçmişten günümüze taşınmış olan "makamsal müzik kültürü" ve "halk müzik kültürü"dür. "Modern Türk müzik kültürü" olarak adlandırdığı müzik türü ise Avrupa'nın geliştirdiği, 200 yıl önce Avrupa'yla kültürel etkileşimler sonucunda Türk kültürünün bünyesine kattığı "çok sesli tonal müzik kültürü"dür. Bu bilgiler ışığında özetlemek gerekirse, Türk müzik kültürünü oluşturan, birbirinden farklı, üç ana müzik türünden bahsedebiliriz:

1- Makamsal Müzik

2- Halk Müziği

3- Çok sesli tonal Müzik

Türklerin Orta Asya'dan çıkıp Anadolu'ya gelene kadar süren, birçok kültürle etkileşime geçtiği yolculuğu, Türk kültürünü etkilerken, bu kültürün parçası olan Türk müzik kültürünü de etkilemiştir. Bu süreç günümüzdeki "geleneksel" müziğin oluşumunu gelişimini sağlamıştır.

"Türklerin çoğu geniş bir coğrafyada, göçebe veya yarı göçebe hayat sürdürmüşlerdir. Türkler, tarihi İpek Yolu ile Baharat Yolunun ülkelerinde kavşak oluşturması ve pek çok savaş yapmaları ile coğrafi yayılma gerçekleştirmişlerdir. Bu nedenlere bağlı olarak, tarihin çok erken dönemlerinden itibaren, eski dünyanın birçok milletleri, kültürleri, medeniyetleri ve dinleri ile temasa girmişler, böylece kültür alışverişleri yapmışlardır. (Gumilev, 2002: 104)

Makamsal müzik kültürü, Ortadoğu ve İslâm kültürünün bir ürünü olarak doğmuş, Türklerin önce İslam'la etkileşimi, sonrasında İslâmiyet'i kabulüyle, kültürlerinin bir parçası haline gelmiştir. İslâm kültür dairesi içerisinde Ortadoğu'da yeşeren makamsal müzik kültürü, Türk müzik kültürünün önemli bir parçasını oluşturur. Makamsal müzikte Türkler birçok makam ve usul oluşturmanın yanı sıra makamsal müziğin önemli teorik eserlerini yazmışlardır.

“Yakın Doğu halklarının müzik kuramları ve pratiklerinin gelişim tarihinde iki *Azeri* müzik kuramcısı dünya çapında üne sahiptir: Urmiyeli Seyfeddin Abdülmümin İbn-Yusuf el Urmavi (XIII. yüzyıl) ve Maragah Abdülkadir Maragi (XIV yüzyıl).” (Hacıbekov, 1998: 16)

Makamsal müzik, önce Selçuklu, sonra Osmanlı ile Anadolu topraklarına taşınmış, Osmanlı Devleti'nin kültür hazinesinde yer alarak, uzun yüzyıllar boyunca başka kültürlerden etkilenmeden kendi içinde gelişerek Klasik Türk Müziği'ni doğurmuştur.

Türk müzik kültürünün geleneksel müziklerinden diğeri olan Halk Müziği, makamsal müzik kültüründen daha eski tarihlere dayanan müzik kültürümüzdür. Türk Halkı'nın ortaya çıkışı ve müzikle ilgilendiği andan itibaren ortaya çıkmıştır. Sevgi, özlem, acı, mertlik ve kahramanlık gibi duyguların yanı sıra doğal ve sosyal olayları işlemesi, halkın bünyesinden çıkması ve zamanla bestecilerinin unutulmasıyla anonimleşmesi en önemli özelliğidir. Türk Halk Müziği, ait olduğu yörenin kültürünü ve karakterini yansıtan birer kültür hazinesidir. Bu yüzden her yörenin halk müziği yapıtları birbirinden farklı karakter taşımakta ve Türkiye'nin kültürel çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Türk müzik kültürünün bir parçası olan “çok sesli tonal müzik kültürü” ise “makamsal müzik kültürü” ve “halk müzik kültürü”ne göre daha geç bir dönemde Türk müzik kültürüne girmiştir. Kendisi de müzisyen olan padişah III. Selim'in önce Avrupa kültürünü tanıma isteğiyle bu müzik kültürüne ilgi göstermiştir. Daha sonra onun modernleşme düşüncesiyle ordu içinde yaptığı değişimler sırasında Osmanlı ordusunda Avrupai anlamda bir bando kuracaktır. Ancak, siyasi çekişmeler içinde bu durum geçici olmuş, III. Selim'in müzikte de modernleşme düşüncesini, II. Mahmut gerçekleştirebilmiştir.

“III. Selim (1789 - 1808), 1794'te Yeniçeri Ocağının yerini alması için Avrupa örneğine uygun olarak kurduğu Nizam-ı Cedid (Düzenli Ordu)'in önüne yine Avrupa örneğine uygun bir boru-trampet takımı oluşturup koydurmuştur. Nizam-ı Cedid'in hizmetine sunulacak askeri müzik kurum ve kuruluşu olarak II. Mahmud

tarafından Muzıka-i Hûmayun'un (1826) kurdurulmasıyla çok sesli müzik resmi politika haline gelmiştir.” (Ensari, 1999: 5)

II. Mahmud tarafından kurulan Muzıka-i Hûmayun'u Batılılaşma hareketinin ilk olarak görüldüğü kurumlardan biri olarak, Tanzimat fikrinin uygulandığı ilk alanlardan biri olduğunu söyleyebiliriz. Giuseppe Donizetti'nin İstanbul'a davet edilerek "Osmanlı Devleti Muzıkları Umum Mürebbsi" olarak Muzıka-i Hûmayun'da görevlendirilmesiyle, sarayda “çok sesli tonal müzik kültürü” ilgi görmüş, bu ilginin halka aksetmesiyle 1840 sonrasında İstanbul'da Batılı müzik dinletileri (oda müziği, orkestral müzik ve operanın yanında daha çok eğlence müziği olarak) ve tiyatro etkinlikleri çoğalmıştır.

“İtalyan cambaz Bosco, 1840 yılında, Padişah Abdülmecid'den bir oyun mekânı kurmak için izin alarak Galata'da 500-600 kişilik oturma kapasiteli bir tiyatro binası yaptırdı. Bu tiyatrodaki hokkabazlık gösterileri ve Avrupa'dan gelen sanatçıların yer aldığı tiyatro oyunları sahneye koyuluyordu. Tiyatro oyunlarının yanı sıra, bu tiyatrodaki 1841 yılında opera sahnelenmeye başladığı haberi Ceride-i Havadis gazetesinde yer almaktadır. 1841 ile 1842 yıllarında, ekalliyetlerin yanı sıra Müslüman Türk seyircisi de sergilenen oyun ve operaları seyretmek için bu tiyatroya gidiyordu. Yabancı dil bilmeyen Türk seyircisine yönelik olarak operaların librettoları Türkçeye çevrilmeye başlanmıştı. Örneğin, 1842 yılında sahneye konan Gaetano Donizetti'nin bestelediği “Belisario” operasının librettosu Türkçeye çevrilerek basılmış ve satılmıştı.” (Serdaroğlu, 2008: 17-18)

Osmanlıdaki modernleşme düşüncesi içinde uygulanan Batılılaşma hareketleri, 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla daha da hızlanmış, Atatürk devrimleri ile Cumhuriyet'in hedefi “gelişmiş medeniyetler” seviyesi olmuştur.

“Başta müzik olmak üzere sahne sanatlarının modernleştirilmesi cumhuriyet hükümetlerinin başlıca amacı olmuştur. Burada amaç sanatların kurumsallaştırılmasıdır. Bu kurumsallaşma konservatuvar adı altında örgütlenmeye başlamıştır. 1923 yılında Darül Elhan ve Darül Bedayi adı altında iki resmi kurum vardı. 1934 yılında yapılan musiki kongresi ile Türk müzik kurumsallaşmasının temeli atılmış oldu. (...)TBMM'nin özel bir kanun çıkararak Suna Kan ve İdil Biret'i yurt dışına göndermesi devrim profilini yansıtır. 1945-1947 yılları arasında Karl Elbert devlet tiyatrolarının kurucusu durumundadır. Tarihi eserlerle ilgili olarak

Osmanlı döneminde çıkarılan Asarı Atıka Nizamnamesi'ne karşılık günümüzde 2863 sayılı kültür ve tabiat varlıklarını koruma kanunu ile eski eserler güvence altına alınmıştır. Ve uluslararası alanda Unesco'ya bağlı ICOMOS ile uluslararası alanda eski eserler koruma altına alınmıştır. 1932 yılından başlayarak kütüphanecilik faaliyetlerine hız verilmiş ve başta milli kütüphane olmak üzere pek çok kütüphane kurulmuştur. 1951 yılında çıkarılan fikir ve sanat eserleri kanunu ile Cumhuriyet Türkiye'si düşünce ve sanat yaşamı düzenlenmiştir.” (Avşar, 1999)

Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde T.B.M.M.'nin açılış konuşmasında söylediği sözler, Cumhuriyet Türkiye'sinin müzik alanında modernleşme konusundaki politikasını ve atacağı adımları özetlemektedir:

“Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisi'dir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağırtacak değerde olmaktan uzaktır; bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince düşünceleri duyguları düşünceleri anlatan yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde 'Türk Ulusal Musikisi' yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” (Selanik, 1996: 52)

Belgelere bakıldığında Atatürk'ün konuşmasında sınırlarını çizdiği “Türk Ulusal Müziği”nin inşası için çalışmaların daha önce yapılmaya başlandığı, konuşmanın yapıldığı 1934 yılından önce çeşitli çalışmalarla “Türk Ulusal Müziği”nin altyapı çalışmalarının başladığı görülecektir.

“Atatürk döneminde bugünkü Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı bünyesinde Hars (Kültür) Müdürlüğü kurularak (1920) 1925 yılında Seyfettin ve Sezai (Asal) kardeşler Batı Anadolu'ya halk müziği derlemelerine gönderilmiş, derlenen türküler aynı yıl Yurdumuzun Nağmeleri adıyla yayımlanmıştır. İstanbul Konservatuvarı 1926-1929 yılları arasında Anadolu'ya 4 derleme gezisi düzenlemiş, derlenen türkü ve oyun havaları 14 defter halinde yayımlanmıştır. Konservatuvar 1932 yılında 5. derleme gezisini de gerçekleştirmiştir.” (Emnalar, 1998: 653)

Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin gibi müzisyenlerin, yukarıda bir bölümü verilen Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinden önce devlet bursuyla Paris'e

eğitim görmeye gönderilmesi, müzik devriminin daha önceden planlandığıının diğer göstergeleridir.

“Türk Beşleri Cumhuriyet’in çağdaşlaşma hamlesi çerçevesinde Avrupa’ya eğitim amacıyla gönderilmiştir. Türkiye’ye geri döndüklerinde her birinin izlediği yol diğerinden farklı olsa da, çağdaşı oldukları başka Türk bestecilerle (Ferit Hilmi Atrek, Nuri Sami Koral, Raşit Abed, Samim Bilgen, Ekrem Zeki n, Kemal İlerici, Faik Canselen, Bülent Tarcan, Mıthat Fenmen) kültürümüzün malzemelerinden yararlanma ortak paydasında buluşmuşlardır. Saygun’un halk müziğine, müzikolojik ve araştırmacı bir tutumla yönelmesini, Kemal İlerici’nin okseslendirmede bir zm olarak önerdiği 4’l armoni sistemini halk müziğinden türetmiş olması, Rey’in, eğitim gördüğü Paris’ten taşıdığı izlenimci etkiler çerçevesinde halk müziğine yönelmesini, aralarındaki yaklaşımlarına örnek gösterebiliriz. Rey tonaliteye yakın durduğu erken dönem üretiminin ardından (1926 yılından sonra), Türk müziği kaynaklarına yönelmeye başlar.” (loğlu, 2005: 10)

1934 yılından önce başlayan müzikte modernleşme çalışmaları 1934 yılından sonra da aynı hızla devam etmiştir:

“1924 yılında Ankara-Cebeci Sempti’nde Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Bunu izleyen yıllarda Mustafa Kemal, reformların müzik eğitimi alanında da gerçekleştirilmesini ve bir konservatuvar kurulmasını istediğini belirtir. 1935’ten itibaren Alman kompozitör Prof. Paul Hindemith (1895-1963) tarafından yapılan araştırmalardan ve kuruluğu için gerekli düzenlemelerden sonra 20 Mayıs 1940’ta Yücel tarafından, Devlet Konservatuvarı’nın kuruluş yasanısı çıkarılır.” (MEB 2010)

1936 yılında hkmetin davetiyle Bela Bartok’un folklor araştırmalarında bulunmak üzere Türkiye’ye gelmesi de “Türk Ulusal Müziği”nin yaratılması planının bir parçası olarak gerçekleşmiştir. Bela Bartok bilinçli bir seçimdir; çünkü Bartok, gerçek Macar müziği olarak saydığı Macar Halk Müziği ezgilerini kendi yapıtlarında kullanan araştırmacı ve bu ezgilerden esinlenerek yepyeni ezgiler yazan yaratıcı bir bestecidir. Macar halk ezgilerinden faydalanarak, çok sesli tonal müzik alanında eserler veren Bela Bartok’un Türkiye’de verdiği seminerler ve yapılan derleme çalışmaları ile Atatürk’ün gösterdiği hedef çerçevesinde, halk ezgilerine dayanan

çağdaş eserler ortaya konmuş, modern Türkiye'nin çağdaş müziği inşa edilmeye başlanmıştır.

Cumhuriyet'in müzikte "Ulusalçılık politikası" olarak adlandırılabilir bu yaklaşımı, müzikte ilk olarak Avrupa'nın doğusundaki uluslarda görmekteyiz. 19. yüzyılın ikinci yarısında Smetana, Dvorak, Liszt gibi sanatçıların kendi kültürlerinin izlerini taşıyan yapıtlarla bu akımın öncüleri olmuşlardır. Ulusalçılık akımı, romantik dönemde bestecilere ilham olmuş, besteciler, kültürlerinin halk müziklerine yönelmişlerdir.

Türkiye'de "ulusal müzik" yaratılırken halk müziğinin ses dizileri ve bu dizilerden türeyen yeni armoni yaklaşımlarına tanık oluyoruz:

"İlk kuşak Türk bestecilerin üretimlerinde, önce kendi kültürel geçmişleri üzerine yerleşmeye çalışan bir müzik görüyoruz. Bu açıdan değerlendirdiğimizde Türk Beşleri'nin (Rey, Alnar, Erkin, Saygun, Akses) üretimlerinin aslında batı sanat tarihinde modernizmi önceleyen ulusalçılık akımı çerçevesinde başlayan ve bu hamlenin devamı olarak modernist anlayışı getiren bir üretim olduğunu görürüz. Türk Beşleri'ndeki arayışların, modernizm yaklaşımlarının, tonal dilin öğelerine bir tepki olarak değil, halk ve geleneksel müziğimizin sunduğu gereçlerden yararlanma eğilimi olarak ortaya çıktığını görmekteyiz. Türk Beşleri'nin modernizmle ilişkilerini ulusalçılık kanalı üzerinden kurduğunu söyleyebiliriz." (Çöloğlu, 2005: 9)

Türk Halk Müziğini kaynak olan kompozitörler, ulusal değerlere ve temellere dayanan, diğer bir deyişle kökü geçmişe dayanan bir müziğin inşası sırasında tonal kurallara dayanarak, ama modal dizileri kullanabilmek için yeni denemeler yapmışlardır.

3.1. Geleneksel Müzikten Gelen Ses Dizilerinin Çağdaş Türk Müziği'nde İşlenmesi

Ulusal Türk Müziği'nin yaratılmaya çalışıldığı ilk yıllarda, makamsal yapıların seyir karakteri göz ardı edilmiş, makamları oluşturan çeşniler tonalitenin çözüldüğü yer ön plana alınarak değerlendirilmiştir. Ancak dönemin sunduğu olanaklar dahilinde değerlendirilebilmiştir. Geleneksel dizilerin ve modların olanaklı kıldığı iki farklı akor yapısı mevcuttur. Bunlardan birincisi üçlü akorlar

çerçevesindeki genelde kromatik içerikli akor yapılarıdır. Diğeri ise ilerleyen satırlarda örneklenecek olan “dörtlü armoni” kullanımınıdır.

Üçlü akorlar çerçevesindeki genelde kromatik içerikli akor yapılarına verilebilecek örneklerden ilki Cemal Reşit Rey’in 1940’lı yıllarda bestelediği “Hatıradan İbaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler” adlı piyano müziğidir. Bu eserde makamı oluşturan çeşnilere, tonal sistemin farklılığı yüzünden, kromatik akor yapıları kullanılarak armoni yazılmıştır. Bu örnekte kimi yerlerin oldukça kromatik noktalarına tanık olmaktadır. (şekil 3.1.)⁹



Şekil 3.1. Cemal Reşit Rey, Hatıradan İbaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler, “Mezarlık”

Bu eserde Cemal Reşit Rey Hicâz makamının farklı aktarımlarını üst üste getirerek kontrapuntal bir doku oluşturmuştur. (şekil 3.2.)

Bestecinin makamlardan türettiği akor yapılarına örnek olarak yine “Hatıradan İbaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler” adlı eserin “Sarnıç” adlı bölümünde Hicaz makamından türetilmiş akor yapıları görülür. Küçük ikili ve artmış ikili aralıklarıyla kurulan akorlar piyanonun sol el partisinde gözlenmektedir. (şekil 3.3.)

⁹ Bu bölümde kullanılan eser notaları, Bilkent Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Opera ve Balesi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın repertuarından temin edilmiştir.



Şekil 3.2. Cemal Reşit Rey,Hatıradan ibaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler

Şekil 3.3. Cemal Reşit Rey,Hatıradan ibaret Kalan Bir Şehirde Gezintiler "Sarıç"

Bestecilerin, genellikle şan partisinde makamsal çağrışımlar içeren yeni ses dizileri üreterek eserler verdiği de görülmektedir. Necil Kazım Akses'in "Timur" adlı operasında, makamlardan ve çeşnilerden türetilen yeni dizilere ve bunları armonilenmesine tanık olmaktadır. Örnek olarak verdiğimiz, şekil, 3.4.'deki pasajda kullandığı (Re - Mi bemol - Fa diyez - Sol - La bemol - Si bemol) makamsal çağrışımlar içermesinin yanında, piyano partisini üç-beş akorları ile kurgulamıştır. Ayrıca, tüm akorlara, içindeki seslerden biriyle küçük ikili aralığı oluşturan bir ses eklenmiştir. (şekil 3.4.)

The image shows a musical score for the opera "Timur" by Necil Kazım Akses. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal part, with lyrics in Turkish: "Ço-ra-ğr deş - tim na-sıl ye-şert -". The second system is for the piano accompaniment, with lyrics: "tim-se-şu ba-ğr- f na-sıl ka-rış-tır- dım-sa-şu bir ka-". The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings (mf, f, cresc.), and complex chordal structures. The piano part features a series of chords that are described in the text as being derived from makams and çeşniler.

Şekil 3.4. Necil Kazım Akses, Timur, "Kurultay"

Bu eserde, artmış beşli akorları ve salkım akorların da kullanıldığı, artmış beşli akorlarını, tonal akorlar, ek altılı akorlar ve dörtlü armonileri kaynaştırdığı görülmektedir. (şekil 3.5.)

The image shows a handwritten musical score for the piece "Kurultay" by Necil Kazım Akses and Timur. The score is written in 4/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line with lyrics in Turkish and a piano accompaniment. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics range from "f" (forte) to "p" (piano). The lyrics are: "yt baş-lan ba-şa öy - le", "all iist e-de-rek is - tiyo - rum e -", and "lim - le gü - lis - ta - na - çe - vir -". The piano part features complex chordal textures and a final section marked "8va".

Şekil 3.5. Necil Kazım Akses, Timur, "Kurultay"

Türk Beşlerinden Adnan Saygun, birçok eserinde Halk Müziği dizilerinden yararlanmıştır. İlk dönem eserlerinde, modal dizileri işlemesi ile 1945 sonrası yapıtlarında modal ses dizilerinin kullanımında farklı yaklaşımlar gözlenir. Saygun'un 1967 yılında bestelediği "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" adlı yapıtında, modal seslerde armoniyi daha zengin 7'li ve 9'lu akorlarla yenilikçi bir yaklaşımla ele aldığı görülür. (şekil 3.6.)



Şekil 3.6. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 1-7

Şekil 3.6’da verdiğimiz örnekte 4 sesli iki frigyan tetrakordunun (Si bemol - La bemol - Sol bemol - Fa / Fa - Mi bemol - Re bemol - Do) kromatik eklemelerle komşu geçit notasıyla (Do bemol ve La bekar) ve çekirdeğin ters simetrik açılımlarla ele alınarak, ayrıık Frigyan alt çevrim dizisini oluşturması görülmektedir. (Si bemol - La bemol - Sol bemol - Fa - (Fa) - Mi bemol - Re bemol - Do)

Aynı eserde, Sol diyez üzerine kurulu bir Sabâ dörtlüsü, Mi’nin karar sesi gibi tınladığı bir dizi üzerine yerleştirilmiştir. (şekil 3.7.)



Şekil 3.7. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 5, ölçü 1-6

Aynı prelüdün sonraki ölçülerinde, Sabâ çeşnisi ikili katlamalarla işlenmeye başlanmış ve salkıma benzer akorlar elde edilmiştir. (şekil 3.8.)



Şekil 3.8. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 44-47 (yedililer)

Adnan Saygun'un, aynı eserinin 1. prelüdün 31. ölçüsünde, Bestenigâr dizisinden . (şekil 3.9.) türettiği akor görülmektedir. (şekil 3.10.). Adnan Saygun bu akoru yaylı dörtlülerinde ve birçok başka müziğinde sıkça kullanmıştır.



Şekil 3.9. Bestenigar Makamı Dizisi (Özkan, 1987: 75)



Şekil 3.10. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 31-33

Geleneksel dizilerin ve modların olanaklı kıldığı akor yapılarından üçlü akorlar çerçevesindeki kromatik içerikli akor yapılarına bir başka örnek Muammer Sun'un Yurt Renkleri adlı piyano parçaları dizisinin ikinci defterinde bulunan 1. ve 3. ezgidir. Muammer Sun, artmış dörtlü, artmış ikili ve küçük ikili aralıklarıyla modal karakteri çok güçlendirilmiş ve oktav olarak dokunmuş bir kromatik ortam tasarlanmıştır. (şekil 3.11.)



Şekil 3.11. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 3. parça, ölçü 1-6.

Aynı çalışmada, kromatizm etkisinin daha yüksek hissedildiği ezgiler de mevcuttur. (şekil, 3.12. ve şekil 3.13.) Bunun sebebi, Muammer Sun'un, ikili ve yedili katlamalar kullanmasıdır.



Şekil 3.12. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 1. parça, ölçü 26-33.



Şekil 3.13. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 1. parça, ölçü 44-50.

Geleneksel dizilerin ve modların olanaklı kıldığı diğer akor yapısı “dörtlü armoni” kullanımınıdır. Geleneksel dizilerin yapısına uygun olduğundan kimi bestecilerce kullanılmış olan bu akor yapısını Hasan Ferit Alnar’ın öğrencisi Kemal İlerici kuramsallaştırmıştır. Bu akor yapısında, üçlü aralıklarla kurgulanmış akorlar yerine, armoni sistemi dörtlü aralıklar üzerine kurulur.

Türk Beşleri’nden Hasan Ferit Alnar, müziğinde makamsal kökenli ezgileri çok sık kullanan bestecilerimizdendir. Yine Türk Beşleri’nden Cemal Reşit Rey, çoğunlukla tonal sistemin beşli-yedili akorlarıyla ilişkilenebilecek yapılar kullanırken, Alnar, dörtlü aralığın belirleyici olduğu akor yapıları kullanmıştır. Bu yapı öğrencisi Kemal İlerici tarafından kuramsallaştırılan dörtlü armoni sistemine yakın görünmektedir. Bu yüzden Alnar’ın bu kullanımlarının dörtlü armoninin çıkış noktası olduğu söylenilebilir. (şekil 3.14. ve şekil 3.15.)

The musical score for measures 4-10 of the first section of 'Süt' by Hasan Ferit Alnar. The violin part (top staff) begins with a melodic line in G major, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a crescendo (*cresc.*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 3.14. Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano için Süt, 1. bölüm, ölçü 4-10

The musical score for measures 19-26 of the first section of 'Süt' by Hasan Ferit Alnar. The violin part (top staff) begins with a melodic line in G major, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *p subito* (piano subito) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Şekil 3.15. Hasan Ferit Alnar, Keman ve Piyano için Süt, 1. bölüm, ölçü 19-26

Geleneksel dizilerin çok seslendirilmesinde kolaylıkla kullanılabilen bu yapıyı İlhan Usmanbaş'ın dörtlü armoni sisteminden yararlanarak bestelediği 1951

tarihli Viyolonsel ve Piyano için Müzik No. 2 adlı parçada da görülmektedir. (şekil 3.17.). Bestecinin bu yapıttaki ana makamı Segâh makamıdır. (şekil 3.16.)

I
Gerinde Tam Segâh 5 lisi Euz de Hicâz 4 lüsü
S T K T S A13 B

II
Nevâ'da Uşşak 4 lüsü gerdâniye'de Büselik 5 lisi
K S T T B T T
Eksik Segâh 5 lisi
Nevâ'da Uşşak - Beyâti Dizisi

Şekil 3.16. Segah Makamı Dizisi (Özkan, 1987: 116)

mf ma vorov

Şekil 3.17. İlhan Usmanbas, Viyolonsel ve Piyano için Müzik No. 2, ölçü 1-6

Muammer Sun'da, Yurt Renkleri adlı piyano parçaları dizisinin ikinci kitabın 1. ve 3. parçalarının kimi bölümlerinde dörtlü armoniye kullanmıştır. (şekil 3.18.)



Şekil 3.18. Muammer Sun, Yurt Renkleri, İkinci Defter, 3. parça, ölçü 21-24

Yukarıda verilen örnekler incelendiğinde, dörtlü aralık ile çevrimi olan beşli aralık ve ikinci dörtlü aralığın kök sesle oluşturduğu yedili aralık ve çevrimi olan ikili aralığın hem ezgisel hem de armonik planda öne çıkartılarak armoninin sağlandığı görülür.

Adnan Saygun'un da bu tekniği kimi eserlerinde kullandığı, çok sesli tonal müziğin üçlü ve altılı katlamaları yerine ikili, yedili ve dörtlü aralıkları yeğlediği görülmektedir. (şekil 3.19., şekil 3.20. ve şekil 3.21.)



Şekil 3.19. Adnan Saygun Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 1, ölçü 44-47 (yedililer)



Şekil 3.20. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 4, ölçü 5-9 (dörtlüler)



Şekil 3.21. Adnan Saygun, Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd, No. 5, ölçü 7-9 (İkililer)

Son kuşak Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin eserleri incelendiğinde geleneksel ses dizilerinin varlığı hissedilmektedir. Ancak ilk dönem bestecilerinin aksine geleneksel ses dizileri birebir kullanılmamıştır. Perdeleri farklı ses bölgelerine dağıtarak geleneksel ses dizisinin birebir kullanılmasından kaçınılmış, geleneksel diziler kullanılsa bile sezilebilir bir olgu olarak yapıtlarda yer almıştır. Bu yaklaşımı “geleneksel ses dizilerinin değerlendirilmesinde yenilikçi yaklaşımlar” olarak değerlendirebiliriz.

Özkan Manav’ın “Bölüm 4” isimli piyano müziğinde Bestenigâr makamını kullanımı dikkat çekicidir. Adnan Saygun’un şekil 3.10.’da örnek olarak verilen “Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd” adlı eserinden farklı olarak, geleneksel bir ezgi kurgusundan kaçındığı görülebilir. (şekil 3.22.)



Şekil 3.22. Özkan Manav, Bölüm 4, ölçü 1-4.

Yine günümüz bestecilerinden Hasan Uçarsu’nun Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar adlı eserinde gelenekselden yararlanma, ama ondan kaçınarak hissettirme yaklaşımı açıkça göze çarpar. (şekil 3.24.) Bu örnekte Uçarsu, Hicâz dördlüsü (şekil 3.23.) kullanmış, ancak sesleri armoni içinde işleyerek bu ses dizisinin hissedilmesini sağlamıştır.



Şekil 3.23. Hicaz Dörtlüsü (Özkan, 1987: 26)

Şekil 3.24. Hasan Uçarsu, Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar, "Patara", ölçü 13-19

3.2. Geleneksel Müzikten Gelen Ritmik Yapıların Çağdaş Türk Müziği'nde İşlenmesi

Geleneksel notalama dizgesi çerçevesinde ritmik kurgulamadaki ilk değişimler, aynı ölçü rakamının baştan sona sürmesi ve bu metrik düzenin getirdiği vurgu yapısının (hiyerarşik düzenin) müziğin tasarımında belirleyici olmasına karşı çıkılması yoluyla ortaya çıkmıştır. Bu alandaki arayışlar, güçlü zaman kavrayışının ton merkezinkine benzer bir sona uğraması, ritmik yapının parça içinde sık değişimi ile tekdüze vurgu yapısının parçalanması, değerlerin alışagelmedik ve

asimetrik bölünmeleri, hatta ölçü rakamının tamamen yok edilip, yerine başka notalama çözümlerinin önerilmesi olarak saptanabilir.

Geleneksel Türk Müzik kültürünün en önemli ritim özelliği aksak usûllerdir. Türk hâkimiyetinin yaşandığı bölgelerde aksak ritimlerin varlığı görülür. Alman müzikolog ve halkbilimci Kurt Reinhard, Kemal İlerici ile mektuplaşmasında şöyle demektedir:

“Gerçek aksak elbet Balkanlarda var, ama Avrupa diye sorduğunuzda her halde Balkanlardakini kastetmiyorsunuz. Bulgaristan, Romanya v.b. ülkelerde görülen asimetrik ritimler oralara belki de zaten Türklerce götürülmüştür veya hiç olmazsa Türk-Grek musiki görünüşleriyle ilintilidir. Almanya deyince her halde Bavyera’daki “iki türlü”leri (Zwiefach’ları) düşünüyorsunuz. Ama bence bunlar aksaklardan bambaşka şeyler. Aksakta çok belirgin, incelikli bir ritim hâkimdir. Oysa Zwiefach’larda sadece ölçü değişimi söz konusudur. Bu oyun havalarında 2/4-, 3/4 ve 4/4- lük ölçüler, çok sade olan ritmik çalımlara (figürlere) de hükmeder. Ayrıca hepsinden önemlisi, bu çeşitli ölçüler düzenli olarak sıralanmaz, dolayısıyla gerçekten 5/4 lük ya da 7/4 lük ölçülerden, yani 3/4 artı 2/4 ya 2/4 artı 3/4 ya da 4/4 artı 3/4 den söz etmek mümkün değildir. Söz konusu olan tam tersine düzensiz sıralamalardır, örneğin 3 + 4+4+3+3 + 4+3+4 + 4+4 v. b. ya da 2 + 3 + 2 + 2 + 3+2 + 3+3 v.b.” (İlerici, 1981: 397)

Çağdaş Türk Müziği bestecileri, gelenekten aldıkları aksak ritim yapılarını ve doğaçlama modellerini kullanmışlardır. Bu kullanım, çok sesli tonal müziğin klasikleşmiş ritmik yapısının dışına çıkarak, geleneksel müzikle kaynaşmış bir “Ulusal Müzik” yaratma yolunda atılan adımlar olmuştur.

Necil Kazım Akses’in Piyano Sonatı’nın ilk bölümü, aksak ölçülerle ilerleyen bir yapı üzerine inşa edilmiştir. 1930 yılında bestelenen bu eserde ölçülerin yapısının devamlı değişimi, müziğe itici güç getirmiştir. Bu kurgu, hem deneysel, hem de döneminin yenilikçi yaklaşımı olarak değerlendirilebilir. (şekil 3.25.)

Şekil 3.25. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 1. bölüm, s. 8 (a tempo: yeniden serim).

Aynı eserde, Akses'in, aksak ölçü kavramını, 7/8 ölçüyü 3+4 ve 4+3 biçiminde gruplayarak, gelenekten faydalanan ama bir tür ritmik katmanlılık elde eden biçimi görülür. (şekil 3.26.) 17. ölçüde ise, sol elin ritmik gruplamasının değişimi ve ölçü içindeki figürlerin sonraki ölçülere sarkıtılarak kullanımı, geleneksel ritimlerin çağdaş eserlerde kullanım şekillerinden biridir. (şekil 3.27.)



Şekil 3.26. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 2. bölüm, başlangıç.



Şekil 3.27. Necil Kazım Akses, Piyano Sonatı, 2. bölüm, ölçü 17-23.

3.3. Geleneksel Horon Müziğinin Çağdaş Türk Müziği'nde İşlenmesi Sırasında Kullanılabilecek Çalgılar

Bu bölümde, bestecinin özgün ve özgür yaratımına karışmadan, sadece birer öneri olarak, horon müziğinden esinlenerek Çağdaş Türk Müziği'nde yazılacak bir eserde, yöresel çalgılar yerine kullanılabilecek çalgılar önerilmiştir. Bunun için öncelikle horon müziği icrasında kullanılan çalgıların bazılarını orkestrada karşılık gelebilecek çalgılara değinelim.

1- Kemançe sazı yerine orkestrada yaylı çalgılar ailesinden keman ve viyolanın kullanılması uygundur. Yazılan kompozisyonda, kemançede kullanılan 1. sesler 1. ve 2. kemana, 2. sesler ise 2. keman ve viyolaya verilebilir.

2- Orkestra içinde bulunan flüt, tını olarak kavalın tınısına çok yakındır. Bu çalgıya yazılacak partiyonlar zurnanın yerini karşılayacaktır.

3- Orkestra içinde bulunan bakır nefeslilere ve piccolo flüte yazılacak partiyonlar zurnanın yerini karşılayacaktır. Orkestrada bulunan ve zurnanın atası olduğunu bilinen obua yazılacak uygun ezgiler de zurnanın karakterini yansıtabilir.

4- Orkestra içinde bulunan davul, horonda kullanılan davulun yerini karşılayacaktır.

5- Horon müziği icrasında kullanılan gündelik eşyalar, kadın oyunlarında kullanılması adet olmuştur. Yazılacak bir kompozisyon veya özgün bir eserde eğer bu çalgılara benzer bir tını kullanılmak istendiğinde orkestra içindeki çeşitli perküsyon aletleri bu çalgıların tınısını karşılayacaktır.

Tüm yukarıdaki önerilerin dışında, unutulmamalıdır ki, Çağdaş Türk Müziği'nde geleneksel ezgilerden esinlenerek ortaya konulan çalışmalarda, gelenekteki çalgıların benzerlerinin yerine herhangi bir orkestra çalgısı kullanmak mümkündür. Çünkü, Çağdaş Türk Müziği'ndeki esinlenmeler, birer taklit değil, kökünü gelenekten alan ve geleneği hatırlatan, geleneğin devamı olan yeni birer yaratımdır. Bu yüzden armoniyi veren piyanonun yanında solist çalgı ile birlikte bile, "horon" ezgisinden esinlenmiş yeni bir çalışma yazılabilir. Bu tamamen kompozitörün seçimine kalmıştır. Ayrıca, geleneksel horon müziği icrasında kullanılan çalgıların, orkestra içinde icrada yer aldığı bir kompozisyonun günümüz müzik anlayışı açısından bir sakıncası yoktur.

3.4. Literatürde Yer Alan Horon Müziği Kaynaklı Çağdaş Türk Müziği Eserleri

Bu bölümde, Ersin Antep'in (2006) "Türk Bestecileri Eser Kataloğu", Ahmet Say'ın (1998) "Türkiye'nin Müzik Atlası", Gültekin Oransay'ın Altmış Türk Bağdar ve Evin İlyasoğlu'nun (2007) "71 Türk Bestecisi" isimli kitapları incelenerek ve araştırma imkânları içerisinde besteci, yorumcu ve eğitimcilerle yapılan görüşmeler sonucunda literatürde yer alan geleneksel Horon Müziği kaynaklı Çağdaş Türk Müziği Eserleri besteci soyadına göre sıralanmıştır.

AKIN Cenan:

Op. 12 Horon ve Uzunhava”, piyano eseri, 1963.

BARAN İlhan:

"Siyah ve Beyaz" Piyano (1975)

Yaylı Dördümlü İçin Üç Parça (1964) 4.1.3. Horon

ERKİN Ulvi Cemal

Beşil - Piyano, İki keman, Viyola ve Viyolonsel İçin (3. Bölümü, Karadeniz Horonu
7/8 ile meydana gelmiş bir Scherzo'dur.)

“Piyano Konçertosu”1942 3. bölüm

KODALLI Nevit:

Gençler için piyano parçaları HORON: (1950)

Op.13 Atatürk Oratoryosu (1952-1953)

KOLAT Yiğit:

Horon – Kontrbas ve Piyano (2003)

MANAV Ali Özkan:

Horon, Op.31, Solo Keman için (?)

Op2c Artvin Oyunu - Bakır Üflemeli Beşli (1991)

ÖZDİL Sıdika:

Danslar “Yaylı Çalgılar Dörtlüsü” (1986) Horon-Allegro

REY Cemal Reşit:

On Halk Türküsü (1967)

SAY Fazıl:

Dört Şehir (?)

SAYGUN Ahmet Adnan:

Op. 33 Sihir Raksı (1934)

Op14 - Orkestra için Süit (1936)

Op.15 Piyano Sonatı (1938)

Op.25 Anadolu'dan (1945)

Demet - Keman ve piyano sonatı (1956)

Senfoni No.3 (1960)

Horon - Klarnet ve Piyano İçin Tek Bölüm (1964)

Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd - Piyano için (1967)

Aksak Tartılar Üzerine 15 Parça Piyano için (1967)

Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt (1976)

Muammer SUN:

Demet başlıklı Yaylı Çalgılar Orkestrası için Süiti 1959-1961

Yurt Renkleri 1- Orkestra İçin Süit "Horonumsu-Gezinti ve Oyun" 1953

TUĞCULAR Erdal:

Piyano için Horon (?)

Kemençeden Kemana (?)

TÜRKMEN Uğur:

İki Keman İçin Horon ve Dans (?)

Horon ve Vals: İki Keman İçin Düzenleme (?)

Horon: İki Keman İçin Düzenleme (?)

4. KEMAN VE PİYANO İÇİN “TEPEBAŞI HORON”

Çalışmada kullanılan “Tabancamın Sapını”¹⁰ adlı türkünün ses dizisi Makamsal Türk Müziği açısından, Hicaz Hümayun makam dizisidir. Bir önceki bölümde şekil 2.59.’da gösterilen Rize ilinde icra edilen ezgilerde kullanılan La kararlı dizi’dir. Bu ses dizisinde bir türkünün seçilmesinin nedeni, minör veya majör karakter taşımamasına rağmen dizideki seslerin tampere ses sisteminin içinde yer almasıdır. Bu ses dizisi sol sesine transpoze edilerek eserde işlenmiştir.

Türkünün seçilişindeki ikinci neden ise ritmik yapısının şekil 2.9.’da gösterilen üçüncü tip 7 vuruşlu birleşik usûl olmasındandır. Horon’un karakteristiği olan ve bu yapının Avrupa çok sesli tonal müziğinin Klasik anlayışında olmayan bu aksak yapı, hem horonun hem de Anadolu’ya özgü olan, aksayan ritim karakterini yansıtmaktadır.

Çalışmanın başında, kromatik altyapıyla desteklenmiş, beşinci derecesi yarım ses pestleştirilmiş re minör dizisi ile giriş bölümü yazılmıştır. Bu dizi horon ses dizileri arasında yer almasa da, sol üzerinde bir kürdi 5’lisi kullanılarak geleneksel müziğin sezdirilmesi amaçlanmıştır. Türkünün melodisi, küçük bir köprü ile kemana verilirken, piyano partisinde duyurulan diyatonik dizi, ana melodiyi armonik olarak destekler ve tamamlar. Çalışma, modern anlayışla başlayan giriş bölümünü takip eden, geleneksel ezginin, kromatik armoni ile çeşitlendirilmesiyle oluşturulmuştur. Türkünün aslı ve “Tepebaşı Horon” adlı çalışmanın notaları bu bölümde yer almaktadır. “Tepebaşı Horon” adlı çalışmanın icrası cdde ek olarak verilmiştir.

¹⁰ TRT Repertuarı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3409
İNCELEME TARİHİ : 19.4.1990

DERLEYEN
TRT MÜZ.DAİRESİ
DERLEME TARİHİ

YÖRESİ
RİZE

KİMDEN ALINDIĞI
HASAN SÖZERİ

TABANCAMIN SAPINI

NOTAYA ALAN
BÜLENT ASLAN

SÜRESİ :

TA BAN CA MIN SA PI NI GÜ L LE DO NA
OY BE NUM GÜ Lİ ZA RU M HE M SÖ Y LER HEM
TA BAN CAM DO Lİ MER Mİ YEN BÖ Y LE
TA BAN CAM DO Lİ SAÇ MA KA Ç MA SEV DU

TA CA ĞU M GÜ L LE DO NA TA CA ĞUM
YA ZA RU M HE M YA ZAR HEM TA SÖ Y LE RUM
E DER Mİ SE YEN BÖ Y LE E DER Mİ
ĞUM KAÇ MA KAÇ MA SEV DU ĞUM KAÇ MA

A LA CA ĞUM BAŞ KA YA R SE VE CE ĞUM
GO NUŞ TU ĞU MUZ KA YER YA R SE VE CE ĞUM
İN SAN SEV DU Ğİ YA Rİ A DA M SEV DU
ZA TEN BEN YA RA LI YI M ZA TE N BEN YA

BAŞ KA YA R SE Nİ ÇAT LA TA CA ĞU M
MUZ YER LE R OL SUN SE NUN ME ZA RU N
Ğİ YA Rİ Bİ RA KUR DA Gİ DER Mİ
RA LI YI M Bİ R YA RA DA SEN AÇ MA

M.ÖZBULAK

SE Nİ ÇAT LA TA CA ĞUM
OL SUN SE NUN ME ZA RUN
Bİ RA KUR DA Gİ DER Mİ
Bİ R YA RA DA SEN AÇ MA

-1-

TABANCAMIN SAPINI
GÜLLE DONATAÇAĞUM
ALACAĞUM BAŞKA YAR (SEVECEĞUM)
SENİ ÇATLATAÇAĞUM

-3-

TABANCAM DOLİ MERMİ
SEVEN BÖYLE EDERMİ
İNSAN SEVDUĞİ YARI
BIRAKURDA GİDERMİ

-2-

OY BENUM GÜLİZARUM
HEM SÖYLER HEM YAZARUM
GONUŞTUĞUMUZ YERLER (SEVUŞTUĞUMUZ)
OLSUN SENUN MEZARUN

-4-

TABANCAM DOLİ SAÇMA
KAÇMA SEVDUĞUM KAÇMA
ZATEN BEN YARALİYİM
BİR YARADA SEN AÇMA

TEPEBAŞI HORON

♩ = 160

Violin

Piano *mf*

Vln. ⁵

Pno. ⁵

Vln. ⁹

Pno. ⁹

TEPEBAŞI HORON

13

Vln.

mf

Pno.

17

Vln.

f

Pno.

21

Vln.

ff

Pno.

TEPEBAŞI HORON

27

Vln.

Pno.

31

Vln.

mp

Pno.

p

35

Vln.

p

Pno.

p

TEPEBAŞI HORON

39

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 39 to 42. The Violin part (Vln.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 40. The Piano part (Pno.) is written in grand staff (treble and bass clefs) and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

43

Vln.

Pno.

mf

Detailed description: This system contains measures 43 to 46. The Violin part (Vln.) continues its melodic line. The Piano part (Pno.) features a change in texture, with a more active bass line and a treble line that includes a melodic phrase in measure 45. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the piano staff in measure 45.

47

Vln.

Pno.

mf

Detailed description: This system contains measures 47 to 50. The Violin part (Vln.) has a rest in measures 47 and 48, then enters with a melodic line in measure 49. The Piano part (Pno.) continues with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the piano staff in measure 47.

TEPEBAŞI HORON

51

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 51 to 54. The Violin part (Vln.) is written on a single staff in treble clef. It begins with a whole note G4, followed by a dotted quarter note A4, a half note Bb4, and then a series of eighth notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The Piano part (Pno.) is written on two staves. The right hand starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The left hand plays a bass line with a dotted quarter note G3, a half note A3, and then a series of eighth notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5.

55

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 55 to 58. The Violin part (Vln.) continues with eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5. The Piano part (Pno.) features a block chord accompaniment. The right hand plays chords: G4-Bb4-D5, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4. The left hand plays a bass line with eighth notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3.

59

Vln.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 59 to 62. The Violin part (Vln.) continues with eighth notes: C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C6. The Piano part (Pno.) features a block chord accompaniment. The right hand plays chords: G4-Bb4-D5, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4, G4-A4-Bb4. The left hand plays a bass line with eighth notes: Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3.

TEPEBAŞI HORON

The musical score for "Tepebaşı Horon" is presented in two systems. The first system covers measures 63 to 66, and the second system covers measures 67 to 70. Each system includes a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The Vln. part is written in a single treble clef, while the Pno. part is written in a grand staff with both treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but is implied to be 2/4 based on the note values. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings. The first system ends with a repeat sign. The second system concludes with a double bar line and repeat dots. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *ff* *8va* (fortissimo with octave transposition).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yapılan çalışmalar ve araştırmalar sonucu varılan sonuçlar ve öneriler şunlardır:

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile gerçekleştirilen birçok yenilik, müzik alanına da yansımıştır. Yeni bir müzik kültürünün inşası sırasında Avrupa'nın çok sesli tonal müziği kaynak olarak seçilmiş, yapısı, icrası ve eğitimi bu müzik disiplinine dayanan, ama kaynağını Türk Halk Müziği'nden alacak bir evrensel değerler taşıyan "Ulusal Müzik" hedeflenmiştir. Türk Halk Müziği'nin "modal" olarak değerlendirilebilecek ses yapıları, ilk kuşak besteciler tarafından "ulusalcılık" akımının çerçevesinde değerlendirilmiş, halk müziğinin ses dizilerini ve ritmik yapılarını işleme konusunda çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Bu çalışmada, Karadeniz Bölgesi'nin simgesi haline gelmiş "horon" müziği incelenmiş, Çağdaş Türk Müziği anlayışı içinde piyano ve keman için bir kompozisyon denemesi yapılmıştır.

Çalışma sırasında bir bestecinin bu alanda çalışma yapabilmesi için, sadece çok sesli tonal müzik disiplinine sahip olmasının yetmeyeceği anlaşılmıştır. Bu konuda çalışacak olan besteci öncelikle Türk Halk Müziği ve yapısı hakkında bilgi sahibi olması gerektiği tespit edilmiştir. Bu bilginin hangi düzeyde olması gerektiği, besteleyeceği eserde kaynak olarak kullanacağı yörenin ezgi ve ritim yapısını inceleme şekli çalışmada Karadeniz Bölgesi horon müziği üzerinden modellenmiştir. Çağdaş Türk Müziği kompozitörlerinin halka ait ses dizilerini nasıl armonize ettiği, ritmik yapıyı nasıl kullandığı örneklerle incelenmiş, tüm bu araştırma ve analizler "Tepebaşı Horon" adlı kompozisyon ile uygulamaya dönüştürülmüştür.

Yapılan bu çalışmanın, "Çağdaş Türk Müziği" alanında eserler vermek isteyen besteci ve besteci adaylarına Türk Halk Müziği'nde bulunan bir müzik biçiminin nasıl araştırılması gerektiği konusunda kaynaklık edeceğini, bu bilginin nasıl sentezleneceği konusunda fikir vereceğini umuyoruz.

KAYNAKLAR

Akarçay, Aytaç. (1998) Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması, Kullanıldığı Yörelere. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

Avşar, Halil. (1999). “Cumhuriyet Felsefesi, Çağdaşlaşma”, Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Cilt: XV, Sayı: 44, Temmuz 1999 Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012 <http://atam.gov.tr/cumhuriyet-felsefesi-cagdaslasma/>

Baraz, Turan. (?). Belirli Özelliklerine Göre Halk Danslarının Bölümlenmesi. Erişim Tarihi: 21 Aralık 2012 <http://www.turkuler.com/thm/halkdans.asp>

Bilkent Senfoni Orkestrası Repertuarı

Birinci Müzik Kongresi Bildirileri. (1988). Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

Cantekin, Dilek. (2011). Dansta Kullanılan Hareketle İlgili Terimlerin İncelenmesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya.

Çöloğlu, Mesut Erdem. (2005) Çağdaş Türk Bestecilerinin 20. YY. Müziğinin Modernist Anlayışlarıyla Etkileşimi (Orkestra İçin Müzik). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı Kompozisyon Ve Orkestra Şefliği Programı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Demir, Necati. (?). Trabzon Ve Yöresinde Horan. Erişim Tarihi: 19 Kasım 2012 <http://www.necatidemir.net/images/demir/bkosem/horon.pdf>

Eğilmez, Mesude; Gelenekten Geleceğe Halk Oyunları”, Ütopya Yayınları, Ankara 2006.

Elcik, Pelin. (2009). “Ekin” Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.

Elçi, Armağan Coşkun; “Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

Emnalar, Atınç. (1996). Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Nazariyatı. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Ensari, Mehru. (1999). 19.Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1929). Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, İstanbul.

Gazimihal, Mahmut Ragıp (1958). Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ. Ses ve Tel Yayınları, İstanbul.

Gumilev, Lev Nikolayeviç. (2002). Eski Türkler, Çev. , D. Ahsen Batur, Selenge Yayınları, İstanbul.

Güçlü, Mehmet. (2004). Trabzon Yöresi Düğün Törenlerinde Horon Millî Folklor, 2004, Yıl 16, Sayı 64. Erişim Tarihi: 4 Kasım 2012
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/mehmet_guclu_trabzon_yoresi_dugunlerinde_horon.pdf

Gül, Sevda. (2012). Karadeniz Ve Trakya Karşılamlarının Melodik Açıdan Karşılaştırılmalı Analizi. İTÜ TMDK Müzik Teorisi Bölümü Yayınlanmamış Bitirme Tezi, İstanbul.

Hacıbekov, Üzeyir. (1998). Azeri Müziği, Avesta, İstanbul.

İlerici, Kemal. (1981). Türk Müziği ve Armonisi. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

İnal, Ali Niyazi. (2008). “Halk Oyunları ve Yörelere Göre Dağılımı” Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012 <http://www.yenimakale.com/halk-oyunlari-ve-yorelere-gore-dagilimi.html>

İstanbul Devlet Opera ve Balesi Repertuarı

Kaya, Emrah. (2006). “Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri” Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

KOSAL, Vedat;. (1999). “Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği”. Osmanlı, cilt 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.

KÜLTÜR BAKANLIğI. (?). Horon Ve Çalgılarımız. Erişim Tarihi: 4 Kasım 2012
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/belge/1-72018/horon-ve-calgilarimiz.html>

MEB. (2010). Ankara Devlet Konservatuvarı. Erişim Tarihi: 21 Aralık 2012
http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkilari/devlet_konservatuvar.htm

MEGEP (2007). Türk Halk Oyunları. Ankara. Erişim Tarihi: 4 Kasım 2012
http://hbogm.meb.gov.tr/modulerprogramlar/kursprogramlari/eglence/moduller/halk_oyunlari.pdf

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Repertuarı

Oransay, Gültekin. (1985). Atatürk ile Küğ (Belgeler ve Veriler). Küğ Yayını, İzmir.

Örnek, Sedat Veyis. (1971). 100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane. Gerçek Yayınevi, İstanbul.

Özalp, Nazmi. (1986). Türk Musikisi Tarihi, Derleme c.I. Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı

Özkan, İsmail Hakkı. (1987). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usûlleri. Ötüken Neşriyat. İstanbul.

Öztuna, Yılmaz. (2000). Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Özhan Öztürk, Karadeniz Ansiklopedik Sözlük, Cilt 2, Sayfa: 527 - 534, Heyamola Yayınları, İstanbul, 2005

Sağlam, Atilla. (2009). Türk Musiki - Müzik Devrimi Alfa Aktüel Yayınları, İstanbul.

Sarısözen, Muzaffer, "Türk Halk Musikisi Usûlleri", Resimli Posta Matbaası, Ankara, 1962.

Selanik, Cavidan. (1996). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayınları, İstanbul.

Serdaroğlu, Emine Reyhan. (2008). Muzika-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul.

Şenel, Alaeddin. İlkel Topluluktan Uygur Topluma, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara.

TDK. Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012
<http://www.tdk.gov.tr>

TRT Repertuarı

Tunç Murtaza. (2011). Bağlama Sazının Profesyonel İcra Alanında İcrasının Örnekleriyle İncelenmesi. T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Tüfekçi, Nida. (1982). Yurt Ansiklopedisi, Cilt 9, Anadolu Yayıncılık, İstanbul s.6223- 7000.

Uçan, Ali. (2000). Geçmişten Günümüze - Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Uçan, Ali. (2008). Geçmişten Günümüze - Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü (2. Bölüm). Mavi Nota, Günlük e-Müzik Gazetesi Sayı : 545, 24 04 2008. Erişim Tarihi: 12 Kasım 2012

<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=yazi&no=1936>

Yay Oray. (2010). Türk Musikisi'nde Kullanılan Vurmalı Sazlar Ve Kullanım Alanları. T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

E K L E R

EK-1 Bağlama ve Kemeñçe Akortları

Tablo.Ek-1. Bağlamada Akort Düzenleri (Tunç, 2011: 22)

DÜZENLERİN ADI	Seslerinin Adı ve Yeri			
	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller	Karar Sesleri
ABDAL DÜZENİ	LA	LA	SOL	LA
ACEMAŞIRAN DÜZENİ	LA	LA	FA	FA
BAĞLAMA DÜZENİ	LA	RE	Mİ	Mİ
BOZUK (KARA) DÜZEN	LA	RE	SOL	LA
ÇARGAĞ DÜZENİ	LA	RE	SOL	Sİ
EVİÇ DÜZENİ	LA	Sİ	SOL	Sİ
HÜSEYİNİ DÜZENİ	LA	LA	Mİ	LA
HÜZZAM DÜZENİ	LA	LA	FA#	FA#
KAYSERİ DÜZENİ	LA	Mİ	LA	LA
KÜTAHYA DÜZENİ	LA	RE	RE	RE
MİSKET DÜZENİ	LA	RE	FA#	FA#
MÜSTEZAT DÜZENİ	LA	RE	FA	FA
RAST DÜZENİ	LA	DO	SOL	DO
SABAHI DÜZENİ	LA	DO	LA	LA
SEGAH DÜZENİ	LA	RE	Sİ	Sİ
ŞUR DÜZENİ	LA	Mİ	Sİ	LA
ÜMMİ DÜZENİ	LA	LA	RE	LA
YEKSANİ (IRIZVA) DÜZENİ	LA	RE	LA	LA
ZİRGÜLE DÜZENİ	LA	FA	SOL	SOL

Tablo.Ek-2. Kemeñçe'de Görülen Akord Şekilleri

KEMENÇEDE GÖRÜLEN AKORD ÇEŞİTLERİ (ince telden kalın tele doğru)								
Normal Düzen			Tulum Düzeni			Köçek Düzeni		
Re	La	Mi	La	Re	La	Sol#	Fa#	Do#

ÖZGEÇMİŞ

1988 yılında İzmir’de doğan Elvan Kızılay, 2002 yılında 9 Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, lisans öncesi keman bölümünde öğrenim görmeye hak kazandı. Bu bölümü başarıyla tamamladıktan sonra aynı okulun lisans kısmına devam etti. 2010 yılında 9 Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü’nden mezun olan Elvan Kızılay, halen T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde öğrenciliğine devam etmektedir.

Öğrenim süresi boyunca, yurt içi ve yurt dışında bir çok orkestralarda, solist ve orkestra mensubu olarak görev almıştır.