

Türk Halk Oyunları Müziklerinde Orkestral Değişim

Zeynel Turan¹

Özet

Dans, sosyal ve dinsel temalar taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel anlayışın sembolüdür. Bu özellikleri bakımından geleneksel dans hoşça vakit geçirmek ve eğlence ürünü olmanın ötesinde geleneğin icrası yoluyla geçmiş ve şimdi ile aynı zamanda da gelecek ile aramızda önemli bir köprü oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze sahne sanatları alanındaki gelişmeler ve değişen sanat anlayışı sonucu geleneksel dansların farklı kültürlerden izleyiciye sunumu konusunda halk oyunlarının sahnelenmesi hızlı bir değişim göstererek günümüz sahne sanatları içinde yerini almıştır. Değişim yalnızca geleneksel dansların sahnelenmesiyle sınırlı kalmamış müziklerini de ulusal kimliğin dışına çıkmadan uluslararası boyutta müzikal uygulamalar ve uyarlamalar yoluyla etkilemiştir. Oyunlardaki sahneleme zenginliği karşısında ses zenginliğinin de sağlanabilmesi amacıyla zaman içinde sazlar arası partiyon sistemine geçilmiştir.

Özünde tek sesli bir icraya dayalı olan Türk halk müziğinin armonik açıdan kulağı doyurmadığı ve içindeki çok seslilik temellerinin varlığı düşüncesiyle ilerleyen süreçlerde toplu çalım, farklı enstrümanların bir araya getirilerek aynı ezginin çalınması ve söylenmesi, amatör ve profesyonel müzik grupları tarafından halk oyunlarının icrasına uygulanmaya başlamıştır. Halk oyunları ile ilgilenen eğitmen ve dansçılar arasında hayli beğeni kazanan ve “Homofoni” olarak adlandırılan bu yeni tarz müzik oldukça hızlı bir şekilde popüler hale gelmiştir.

Türk halk oyunları alanında yapılan toplu derleme çalışmalarının geçmişi incelendiğinde, günümüze kadar geçen yaklaşık 55 yıllık süre içerisinde halk oyunları ve müzikleri birçok dönemden geçmiş ve sahne sanatları bağlamında güncel kimliğini 2000’li yıllarda kazanmaya başlamıştır. Geride kalan yıllar boyunca geleneksel halk çalgıları ve geleneksel oyun düzeniyle

1 Doç. Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, zturan@mehmetakif.edu.tr Orcid: 0000-0002-6620-1273

icra edilmiş geleneksel danslar, sahne ile buluştuğu anda bir takım sanatsal müdahaleler ile sahne sanatı olarak biçim değiştirmiştir. Müzikal anlamda çok sazlı döneme geçiş ve ardından müzikal düzenlemelerin belli bir partiyon disiplini içinde orkestra ile icrası sayesinde “halk oyunları orkestrası” şeklinde adlandırılabilir yeni oluşumlar ve topluluklar ortaya çıkmıştır.

Çalışmada, “İlk dönem, Geçiş dönemi ve Tematik dönem” olarak nitelendirilen bu dönemlerde geleneksel Türk halk oyunları müziklerini icra eden orkestraların sanatsal anlamda ne tür bir değişime uğradığı betimsel bir yolla açıklanmaya çalışılmıştır.

1. GİRİŞ

Kültürel belleğimize ait bilgilerin geçmişten bugüne aktarımında temel taşıyıcı durumunda olan Türk Halk Oyunları, Türk folkloruna ait geleneksel danslar, müzik, giysi ve süslenme gibi konuları kapsayan önemli yapıtaşlarından biridir. Aynı zamanda halk kültürüne ait eserlerin sahnelemesi ve kültürel aktarım olanakları bakımından en fazla imkanına sahip (Geleneksel giyim-kuşam, geleneksel müzik ve ritim yapısı, oyun türkü sözlerinde yerel ağız ve şiveler, geleneksel çalgılar, geleneksel danslar, süslenme sanatı, yerel renkler, yerel dokuma motifleri, kültürel davranış kalıpları, canlandırılan halk hikayeleri vb.) ögesi konumundadır.

Kültürel geleneklerin, toplum tarihinin, geçim kaynaklarının ve coğrafi bilgileri içeren öğelerin nesiller arası iletiminde önemli bir taşıyıcı durumunda olan halk oyunları aynı zamanda kültürel kimliğin belirlenmesine ve sürdürülmesine katkıda bulunarak toplumun “kültürel gelişiminde” önemli bir rol oynamaktadır. Dalbay (2018), kolektif kimliği, “kolektif kimlikte geçmişe dönük bir yan vardır; çünkü kolektif kimlik, birtakım semboller, anılar, sanat eserleri, töreler, alışkanlıklar, değerler, inançlar ve bilgilerle yüklü bir gelenekten, geçmişin mirasından, kısacası kolektif bellekten hareketle inşa edilir” şeklinde tanımlamaktadır, bu bağlamda, “ait olduğu toplumun kültürel bir göstergesi ve toplumun kimliğini ifade etme biçimi olan halk oyunları; yapısı, içeriği ve işlevleriyle toplumun aynası olma özelliği taşıyan toplumsal bilginin yaratımları (Bali, 2017) olarak açıklanabilmektedir.

İlkel ritüellerin vazgeçilmez unsurlarından biri olmuş ve toplulukların belirlediği kalıplar, kurallar çerçevesinde gelişmiş olan dans (Sönmemiş, 2021), yaratıldığı doğal ortamında toplumun sosyal değerlerinden beslenerek, kültürel yapı içerisinde şekillenmiştir. Hem ulusal hem de toplumsal bir kültür ürünü olan geleneksel danslar, herhangi bir devir veya şahıslar tarafından değil, toplumlar tarafından yüzyıllar boyunca biriktirilen toplumsal ürünlerdir (Baykurt, 1995).

Halk oyunlarının toplumsal işlevleri Bali (2017) tarafından “icra edildiği sosyal ortamlarda, kültürel birlik ve bütünlüğün sağlanması, bu bütünlüğün gelecek kuşaklara taşınması ve toplumsal dayanışma biçimlerinin arttırılması” olarak tanımlanmaktadır. Bireysel ve toplumsal işlevleri bakımından da toplum ve birey arasındaki uyumun sağlanmasında önemli katkıları olan halk oyunlarının gerek toplumsal gerekse eğitim, iletişim ve eğlence anlamlarında birçok katkıları olduğunu belirtmektedir. Bunun yanında, anlatılamayan sevgiler, kızgınlıklar, karşı tarafa yansıtılmaktadır. Bu bağlamda geleneksel Türk halk danslarımız için, toplumun geleceğe bağlı olarak ürettiği ve kültürel yaşantısı sonucunda elde ettiği pratiklerden, davranış kalıplarından ve yaşam biçiminden etkilenecek yarattığı, toplumsal işlevleri bakımından da son derece anlamlı ritmik davranışlardır yorumu çıkarmak oldukça mümkün görünmektedir.

Kaepler (2006) dansı, “sosyal ve dinsel temaları taşıyan, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel anlayışın sembolüdür” şeklinde açıklamaktadır. Bu özellikleri bakımından geleneksel dans hoşça vakit geçirmek ve eğlence ürünü olmanın ötesinde geleceğin icrası yoluyla geçmiş ve şimdi (Aydın, 2017) ile aynı zamanda da gelecek ile aramızda önemli bir köprü oluşturmaktadır.

Toplumların yaşam tarzlarının bir ifadesi olan geleneksel danslar, kırsal ve kentsel toplumlarda işlevsellik bakımından farklılık göstermektedir. Geleneksel dansın toplumlarda oynadığı rollere katılmak, izlemek ve öğrenmek, diğer insanların ve onlara ait kültürel değerlerin farkına varılmasını ve takdir edilmesini sağlayabilmektedir. Bu özellikleri bakımından dans kitleleri belli bir düzeyde birleştiren ortak bir dildir denilebilir.

Dünyanın farklı coğrafik ve kültürel bölgelerinde dansı tanımlama konusunda birçok farklı görüş bulunmaktadır. Farklı kültürel coğrafi alanlara bakacak olursak, her ülkeyi veya bölgeyi birbirinden benzersiz kılan ortak yönler ve farklılıklarla karşılaşmamız mümkündür. Kimileri bu bölgelerdeki dansları dünya dansının örnekleri olarak görürken, kimileri de bu danslara yerel-kültürel danslar diyebilmektedir. Dünyanın neresinde olursa olsun dans, bir toplumun kültürünü geçmişten günümüze yansıtan çok önemli bir taşıyıcı durumundadır.

Çoğunlukla her geleneksel dansın kendi kültürel yapısına ait davranış kalıpları ve bağlı kalması gereken bir tarzı, oyun düzeni, ritüeli ya da hikayesi vardır. Bu dans hareketleri diğer dans türlerinden farklıdır, ritüeli, tarzı ve düzeni olmayan geleneksel bir dans olsa olsa geleceğe bağlı kalınarak uyarlanmış sanatsal bir kurgulama olacaktır. Bir kültürün kendine has yapısını başka bir kültür grubuna anlatabilmek amacıyla geleneksel dansların aracı

olarak kullanılacağı bir sunumda beklenen özellikler, geçmişe dayanan bir hikayesinin ya da ritüelinin veya içinde barındığı toplumun kültürel davranış kalıplarından türemiş olmasıdır.

Geleneksel Dansların Sahnelenmesi

Sahneleme kavramı esas itibarı ile sanatsal bir olgunun sahne üzerine taşınması ve izleyicilerin beğenisine sunulması anlamını içermektedir. Sahne düzenlemesi ise, oyuncuların sahne üzerindeki yerleşimlerinin tümü olarak tanımlanabilmektedir (Eravcı, 2015).

Geçmişten günümüze sahne sanatları alanındaki gelişmeler ve değişen sanat anlayışı sonucu geleneksel dansların farklı kültürlerden izleyiciye sunumu konusunda halk oyunlarının sahnelenmesi hızlı bir değişim göstererek günümüz sahne sanatları içinde yerini almıştır. Değişim yalnızca geleneksel dansların sahnelenmesiyle sınırlı kalmamış, müziklerini de ulusal kimliğin dışına çıkmadan uluslararası boyutta müzikal uygulamalar ve uyarlamalar yoluyla etkilemiştir. Bu uyarlamalar sayesinde geleneksel Türk halk dansları müzikleri de kendi kimlik yapısına uygun yeni bir sanatsal boyut kazanmıştır.

Bu hızlı değişim sonucunda günümüz tüketim toplumunun sanat anlayışı içinde geleneksel dansların amacı ve toplumsal yapılanması da hızlı bir dönüşüm süreci içine girmiştir. Bu nedenle geçmişin kültürel unsurları “bozulmadan” kalamayarak, sürekli yenilenmek ve değişmek durumunda kalmıştır. Bu sürekli değişim boyunca, birçok geleneksel özellik kaybolurken, bazıları direnmiş ve hayatta kalmıştır ya da yeni oluşan koşullara göre dönüşüp ve yeniden şekillenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı ve Sanayi Devrimi'nin (1950) ardından, iç göç-kentleşme ve kırsal nüfusun yeni yaşam koşullarına uyumu nedeniyle yeni bir kültürel ve sosyal çevre yaratılmıştır. Bu göç, geleneksel müzik-dans dilini şekillendirmede ve değiştirmede önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca, turizmin yaygınlaşmasıyla birlikte ekonomik hayat ve sosyal organizasyondaki gelişmeler ve değişimler de “eskiden” “yeniye” dinamik dönüşüme (Yılmaz ve Ünlü 2022) önemli katkılar sağlamış ve böylece dansın sosyal işlevi ortadan kalkmıştır. Kapalı toplum açılmış ve artık genele yaygın bir biçim kazanmıştır.

Geleneksel yaşam içerisinde sürdürülmekte olan kültür, kentleşmeye doğru giden yolda yeni bir yapıya bürünerek kent kültürü adını almıştır. Geleneksel danslar da çoğu kültürel miras gibi bu değişim ve gelişim çemberine dahil olmuştur (Okdan, B. 2017). Geleneksel icrasında sakin, abartıdan uzak bir yapı içeren geleneksel danslar, sahneleme aşamasında sanatsal uyarlamalar sonucunda anlam ve toplumsal işlevleri bakımından

değişime uğrayarak dinamik bir yapıya bürünmekte, eğlence amaçlı seyirlik bir hâle dönüşmektedir (Okdan H., 2015).

Gösteri tarihinin, sahne boyutlarının, kurallarının, izleyici kitlesine göre planlanmış oyun düzenlemelerinin önceden belirlendiği, sahneleme aşamasında koreograf, kostüm ve makyaj tasarımcısı, müzik yapımcısı, profesyonel dansçıların rol aldığı geleneksel halk oyunlarının doğal ortamından farklı bir alanda icra ediliyor olması artık bu oyunların sahne sanatlarının bir ögesi olduğu anlamına gelmektedir.

Değişen sosyal ortam, gençlerin geleneksel dansları öğrenmedeki yaşadıkları zorluklar, hitap ettikleri farklı izleyici profilleri geleneksel dansları doğrudan etkileyecek sonuçlara yol açmıştır. Geleneksel danslarda etnokoreografik bölümler ve yerel kalıpların hareket kombinasyonları kent toplumu kültür algısına göre daha basit biçimlere dönüşmüştür. Bu dönüşümler geleneksel halk danslarına başka bir statü kazandırmıştır.

Geleneksel danslar, yerel dansçıların “doğal doğaçlamaları” olarak nitelendirilebilir. İcracı dans ile ilgili herhangi bir özel dans tekniği ve bilgisine ihtiyaç duymadan, basit günlük bedensel hareketleri kullanarak ve bilinçli olarak düşüncelerini, duygularını ve fikirlerini ifade edebilir.

Doğaçlamanın yerini almaya başlayan kurgunun halk tarafından beğenilmesi ticari bakımdan eğlence ve dans sektörünü harekete geçirmiştir. Bunun sonucu olarak da geleneksel danslar sahne sanatlarına dönüşmeye başlayarak evrimsel sürece girmiştir. Geleneksel dansları kültürel bakımdan icra etmek yerine artık sahne sanatı olarak sergilemek yaygın hale gelmiştir (Altun, 2019). Geleneginde hareket ve müzik bütünlüğünün olmaması icra eden ve izleyenleri rahatsız etmezken, gösteri sanatına dönüştüğü anda hareket ve müzik bütünlüğü icra eden ve izleyen tarafından aranan önemli kriterlerin başında gelmektedir (Kurtişoğlu 1998). Süreç içinde bu tarz çalışmaların, kültürümüze yeni boyutlar kazandırılabilceği düşünülerek, hedefin görüntüye ve göz estetiğine daha bir zenginlik getireceği görüşü hâkim olmuştur (Bekar, 1992). Bu tercihin sebepleri içinde; sahnedeki karmaşa görüntüsünden kaçınmak, standartlaştırılmış tek tip eğitimin kolaylıkları ve yekvücutmuşçasına dev bir bütün olarak görünme heybetinin yaydığı buhur ile seyirciyi etkileme gayesi sayılabilir (Altun, 2019).

Ancak gözden kaçan bir husus ise, “Bireysellikten uzak toplu ve hatasız dans etme çabasının boy, kilo gibi fiziksel özellikler, sabitlenmiş mimik ve sahne patternlerinin düzgünlüğü gibi detaylara indirgendiği bu tek tipçilik, geleneksel danslarda aranması gereken yöre tavır özellikleri, mahalli icra biçimleri gibi temel unsurların önüne geçmiş bulunmaktadır” (Ünlü, 2009).

Bir halk sanatının sahnelenmesi konu olduğunda, doğaçlamada ortaya çıkan “kendiliğindenlik” burada sanatçının yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır (Erzincan, 2006). Gelenekte icracının doğal doğaçlama yoluyla o anki ruh hali ve coşkusu ile yeniden yarattığı danslar, sahneleme aşamasında organize olmuş koreografik yapılarına dönüşür. Dans davranışının psiko-sosyal ve etno-estetik özellikleri, sanatsal çalışmalarda sahnelemeyi yapan sanatçının kişisel beğeni ve estetik anlayışı çerçevesinde şekillenir. (Okdan, 2015)

Özellikle 1960’lardan bu yana, halk oyunları alanında sıklıkla kullanılan otantik sıfatı TDK sözlüğünde “eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan” anlamına sahiptir. Orijinal dilindeki (Fr. Authentique) anlamı ise “gerçek”, “hakiki”, “asıl olan”dır. TDK çevirisine göre sahnede otantik bir oyun oynanabileceği kabul edilebilir gibi görünse de dans sosyal ortamından alınıp, yalıtılmış sahneye konduğu andan itibaren otantik özelliklerini yitirip aslının taklidi haline gelmektedir (Altun, 2019).

Ekici’ye (2007) göre, halk, belli bir gelenek içinde oluşmuş yaratmalar sayesinde birbirine bağlanan, bir ürünü kendisine ait kabul eden bireylerden oluşan topluluktur. Metni, yapısı ve dokusu, oluşturulduğu şartlar ve çevre itibarıyla kendine has sanat değeri olan bir yaratmaya sahip herhangi bir topluluk halk kavramı ile ifade edilebilir.

Halk kültürü, özü gereği statik değil dinamik bir yapıya sahiptir ve doğası gereği değişkendir dolayısıyla halk kültürü geçmişten günümüze gelmiş ancak değişmemiş kalıplar değildir (Artun, 2005). Elyağutu (2019) bunun yanında otantikçilik meselesi ile kaynağı koruyalım derken korunan kaynağın sürekli değiştiğinin farkında olunmaması ve elli sene evvelki var oluşun arkeolojik değerleri ile halâ var olduğunu iddia edebilmek üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir husustur.

Özellikle somut olmayan kültürel miraslar söz konusu olduğunda eskiye ait geleneksel dansların yenilenmesi ve yeniden canlandırılması kaçınılmazdır. Dolayısıyla geleneksel halk danslarımızın, geçmiş nesillerden bugüne aktarılan bir kültürel miras olması onun değişmediği anlamına da gelmemektedir. Çünkü mirası her devralan yeni kuşak yaşam koşullarına bağlı olarak güncel şartlara uyumsallaştırmak adına yenilik ve değişimler yoluyla kültürel mirasın zenginleşmesine katkıda bulunarak mevcut yapıya bazı eklemeler yapabildiği gibi çıkarmalar da yapabilmektedir. Bu davranışlar bazen yozlaşma olarak görülebilirken bazen de bir gereklilik olarak görülebilmektedir.

Adlin’e (2020) göre, geleneksel dans insan yaratımının eseridir ve bir nesilden diğerine aktarılan yaratı ürünleridir. Geleneksel bir dansın stili şekil

olarak ilk üretildiği şekliyle kalmaz. Bir sonraki nesil tarafından öğrenildiğinde her zaman değişecektir çünkü miras alınan dans biçimi yorumlanmalıdır. Georgios, (2018) bu durumu, “geçmişin kültürel unsurları, geleneksel toplumun kendi içinde sürekli yenilenir ve şekillenir. Bu değişim boyunca, bazı unsurlar kaybolur, diğerleri bozulmadan kalır veya ortaya çıkan yeni koşullara yeniden uyum sağlar” şeklinde yorumlamaktadır.

Bu eski-yeni ikiliğinin halk oyunları geleneği açısından yansımaları ise davul zurna yerini alan orkestra eşliğinde oynanan oyunlardır. Burada eski oynama biçiminin yeni bir müzik anlayışıyla harmanlandığı görülmektedir (Sümbül, 2005). Halk oyunlarımızı sahneye uygulamaya zorlayan nedenlerin başında seyircinin her temsilde değişmesi, her temsilde farklı çevrelerden değişik toplumsal sınıflardan oluşan karışık bir yığın ve kalabalık olmasıdır. Halk oyunlarının kendi köyündeki seyircileri yine o köyün halkıdır. Küçüklükten beri tanıdıkları bildikleri, oyunları seyredirken alışkanlıkla, yakınlıkla büyük bir sevinç, dans edenlerinkine benzer bir katılma coşkusu duyar. Oysa sahnedeki gösteriyi seyretmeye gelen kalabalığın danslara böylesine bir yakınlığı yoktur. Bu bakımdan onları coşturacak unsur bu dansları tanımış olması dans edenlerle aynı köyden olmak gibi bir unsur değildir. Bu türlü seyirci ancak kendisine çarpıcı, evrensel bir biçimle hitap eden danslara ilgi duyabilir (Bakıoğlu, 2001).

Aşkar (2011), popüler sürecin renkli dünyası içinde geleneksel danslarımızın görsel ve işitsel olarak seyirciye sunumunun öneminden bahsederken hedef kitlenin dikkatini çekecek kriterlerde eser sunmanın öneminden ve bu türden yorumlamalar ve sanatsal katkıların sanat eseri yaratım sürecinde stratejik bir plan dahilinde gerekliliğinden bahsetmiştir. Benzer şekilde Sümbül (1998) çalışmasında, Halk oyunlarının artık bir sahne sanatı olduğunu vurgulamaktadır. Yapılan sahne uygulamalarının başarıya ulaşması için; ışık, dekor, efekt, makyaj ve kostüm gibi destek öğelerin oyun ve müzik düzenlemeleriyle paralellik göstermesi gerektiğinin altını çizerek, destek öğelerin oyunun anlatımını güçlendirecek ve eser metninin anlatımını destekleyecek nitelikte olması gerektiğini belirtmiştir.

Yerel halkın dinamik bir süreci olan geleneksel danslar, şimdiye ait daha eğlenceli, sanatsal ve ticari bir karakter kazanarak sahneye aktarıldığından beri bazı “modern” unsurlar kazanmıştır. Öztürk’e (1990) göre, günümüzde izlediğimiz danslar, izleyenler, üretenler, icra edenler her ne isim verilerse versinler, birer sanatsal üretimdir. Sahneye uyarlanma aşamasında geleneksel danslar doğal ortamından koparılır, zaman ve mekânda pekiştirilir, barındırdığı çok derin ve anlamlı sosyal, sembolik ve bilişsel içeriğini yitirerek biçim imgesine ve ürün odaklı nihai sonuca vurgu yaparak mekanik

bir sürece dönüştürülür. Elcik (2009), geleneksel danslar, geleneksel müzik-ritimden ayrılmamış ve hep onunla var olarak güzelleşmiştir. İşte bu yüzden geleneksel müzikler de en az danslar kadar önemlidir. Dolayısıyla doğru ve iyi bir sahnelemenin temel unsurlarından birisi müziktir. Bazen öyküyü taşır, bazen sahneye müdahale eder ama daima dansçılara ritimsel altyapıyı sağlayan, tempoyu ileten teknik araç işlevini görür.

Geleneksel danslarda durum böyle iken geleneksel oyun ezgilerinde de aynı türden sanatsal etkiler görülmektedir. 1990'lı yıllara kadar yerel müzisyenler tarafından yöresel çalgılar ile eşlik edilerek sahnelenen geleneksel danslarımıza çoğunlukla davul-zurna eşliğinde ve yöresel özellikleri ve türlerine göre ince saz olarak adlandırılan klarnet, bağlama, kaval, kabak kemane, kemençe, bendir gibi enstrümanlar eşlik etmekteydi dolayısıyla yerel icracıların farklı kültürler ve müzikal icra biçimleriyle iletişimlerinin kısıtlı ve sınırlı (internetin olmayışı) olduğu dönemlerde geleneksel çalgılarındaki icra biçimleri ve sanatsal yaratımları ancak kendi estetik ve sanatsal becerileri dahilinde gelişmekte ve aynı toplum içinde yer alan diğer icracıların tavırlarından etkilenecek şekilde gelişmekteydi.

1980'li yıllarda halk oyunları yarışmaları tek kategori olan "otantik" dalda yapılmaktayken 1992 yılı sonrasında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde (Gürler, 1997), Türk halk oyunları yarışmaları yeni bir boyut kazanarak "Düzenlemeli" dal adında yeni bir tarz ile gündeme gelmiştir. Geçmiş yıllardaki yarışmalarda danslar geleneksel formda ve davul-zurna eşliğinde sahnelenen oyunlar, yeni tanıştığı düzenlemeli dal sayesinde farklı geometrik biçimlerde sahnelenmeye başlamış ve gelecekte "stilize" başlığı altında sergilenecek bir sürece girmiştir.

Oyunlardaki sahneleme zenginliği karşısında ses zenginliğinin de sağlanabilmesi amacıyla zaman içinde sazlar arası partiyon sistemine geçilmiştir. İlk önceleri yöre sazları tarafından icra edilen geleneksel müzikler, daha sonraları yöreye ait olmayan çalgılar ile de zenginleştirilerek "çağdaş müzik" (Gürler, 1997) başlığı altında sunulmaya başlanmıştır. Kurtişoğlu (1998), değişen bu müzik algısı hakkında "günümüzde yapılan çalışmalarda müzikal kaliteyi arttırmak ve daha çok beğeni sağlamak açısından saz çeşitliliği ve çok sazlılık arayışlarına gidilmesi elbette ki sevindiricidir" şeklinde yorumda bulunmuştur.

2. Geleneksel dans müziklerinde güncel uygulamalar

Gelenek yalnızca geçmişe ait olmadığı gibi günümüzde de gelenekler yaratılmaktadır. Öyle ki, günümüz geleneklerinden bazıları, geçmişin geleneklerinden kaynaklanabilmekte veya yararlanabilmektedir. Hatta

kimi gelenekler, geçmiştekilerin günümüzdeki bağlama göre yeniden yorumlanmasından da oluşabilmektedir (Artun, 2005). Halk oyunları ve müzikleri geleneksel ortamından derlendikten sonra, seyirlik veya sanatsal etkinlik amacıyla sahnelemeye başladığı andan itibaren, çeşitli değişiklikleri, eklemeleri ve estetiği zorunlu kılmaktadır (Bakıoğlu, 2001).

Özünde tek sesli bir icraya dayalı olan Türk halk müziğinin armonik açıdan kulağı doyurmadığı ve içindeki çok seslilik temellerinin varlığı düşüncesiyle (Parasız & Gülüm, 2018; Ayyıldız, 2013; Yılmaz, 2015; Çelebi, 1991; Karahan, 2009; Yavuz, Ş. 2010) tek ses üzerinden yazılmış notayı toplu icra etme şekli, ilerleyen süreçlerde farklı enstrümanların bir araya gelmesi yoluyla yeni bir yapılanmaya bürünmüş, profesyonel müzik grupları tarafından halk oyunları müzik icrasında uygulanmaya başlamıştır. Bu sayede, geleneksel yollarla ustadan çırağa aktarılan geleneksel halk müziğindeki çalgısal tavır, bugün halâ geleneğinde icra edilirken kendi doğal değişim sürecinin yanısıra yapay değişim sürecine de girmeye başlamıştır.

Halk oyunları alanında 1990'lı yılların ortalarından günümüze kadar yaygınlığını arttırarak süregelen “stüdyo ortamında kanal kayıt yöntemi” ile elde edilen müzikler, birbirinden farklı çalgı icracılarının aynı eser için farklı zamanlarda stüdyo ortamında kendi bölümleri için yazılmış notaları icra etmeleriyle bambaşka bir noktaya taşınmış, notayla enstrüman çalmak ve stüdyo müzisyenliği bir ayrıcalık haline gelmiştir (Duygulu, <http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler> erişim 2023.). Stüdyo ortamında halk oyunları müziklerinin kayıt süreci, müzik piyasasında “aranje” (yeniden üretim) ile olarak bilinen müzikal bir üretimin, halk oyunları alanına uyarlanması sonucunda başlamıştır.

Aranje; bir ezginin müzik kompozisyonu teknikleriyle yeniden yapılandırılması ve yeniden kavramsallaştırılması anlamına gelen müzik üretiminin bir boyutu olarak nitelendirilmektedir. Ezgilerin bilinen formlarının bozulmadan hangi çalgı ile seslendirileceğine, hangi oktavdan çalınacağına, hangi ölçülerde icraya dahil olacağına, ritim, melodi ve armonilerin kararlaştırılması sürecidir. Bu işlemi yapan profesyonel müzisyene de aranjör denilmektedir.

Geleneksel danslarımızın sanatsal yorumlamayla sahnelenmesinde kullanılan oyun ezgilerine batı müziği sistemiyle düzenlemeler yapan aranjörlerin halk dansları müziklerindeki çalgılamaları, yapay görülen stüdyo ortamı ve dijital uygulamalarından kaynaklı, ezgilerdeki yöresel tavrın bu çalgı bütünü içinde kaybolacağı ve modern teknolojinin halk oyunlarındaki oyun tavrının anlamını ve önemini unutturacağı, müziklerdeki tavır ve tını unsurlarının kaybolacağı algısı özellikle 1995-2005 yılları arasında oldukça

yaygın hal almıştır. Elçik (2009) bu durumu, “önceki dönemlerde danslara eşlik eden müziklerin teknoloji imkânlarından yararlanılarak hazırlanmasının dansın güzelliğinin kaybolması, geleneksellikten uzaklaşılması ve halk çalgılarının yok olması anlamına geldiğinin ileri sürülmesine sebep olsa da günümüzde işitsel çeşitliliği sağlamak için elzem bir unsur halindedir” şeklinde yorumlamaktadır.

Yörede kullanılan çalgıların müzikal icrada ön planda olması, oynayan ve izleyenlerin motivasyonu açısından oldukça önemlidir (Kurtişoğlu, 1998). Bu hassasiyetle çoğu konservatuvar halk oyunları ve temel bilimler bölümlerinden yetişmiş müzik düzenleyicileri (aranjörler), oyun müziklerinin icrasında, oyunun icrası bakımından çok önemli olan; yöresel ağızları, tavırları, akort zenginliklerini ve çalgı çeşitliliğini titizlikle dikkate alarak yöresel tavrın “korunarak” günümüze kadar ulaşmasına katkı sağlamışlardır.

Özellikle müzik kayıt teknolojilerindeki gelişmeler ve giderek artan rekabetçi yarışmalar oyun eğitmenleri ve müzik yapımcılarını yeni arayışlara itmiş, geleneksel dansların sahnelenmesi ve sunumunda kullanılan müzikler, evrensel müzik kuramları ve uygulamalarıyla yeni bir boyut kazanmış ve bu yüzyılın başlarında yaygın hale gelmiştir. Bu dönemden sonra geleneksel dansların sahnelenmesinde iki temel müzikal prensip oluşmuştur, bir tarafta kurum-kuruluşlar tarafından organize edilen “geleneksel düzenlemesiz” dalda yarışma kuralları üzerine kurgulanan geleneksel yapının ön planda tutulduğu *geleneksel müzikal uygulamalar*, diğer tarafta “geleneksel düzenlemeli” dalda yarışma kurallarına göre uyarlanmış güncel koşulların gereklerini kullanan “halk oyunları piyasa müziği”.

Halk oyunları ile ilgilenen eğitmen ve dansçılar arasında hayli beğeni kazanan bu yeni tarz müzik oldukça hızlı bir şekilde popüler hale gelmiştir. Altun (2019) çalışmasında, halk oyunlarının kayıt müzik ile icrasının olumlu yönlerinden bahsederken, danslarda kayıt müziğe yönelmenin en önemli sebeplerinden birinin erişim kolaylığının olduğunu belirtmektedir. Sahnelenecek dans müziklerinin hemen her yerde istenildiği uzunlukta eklemeler veya çıkarmalar yapılarak telefonlarda bile taşınabildiğini vurgularken, kolayca erişim imkânının olmadığı yerel icracıların veya kalabalık müzisyen gruplarının günümüz teknolojisi sayesinde telefonlarda bile yüzlerce taşıyabilmenin mümkün olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda yarışmalardaki süre kısıtlamasının da bu konuda önemli bir etken olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte oyun eğitmeni ve aranörün birlikte harmanlayıp kurguladığı bu gösteri müziğinin aynı eseri yüzlerce defa sergileme olanağı tanıdığı ve her gösteride müziğin duygusunun aynı kalmasını sağladığını da vurgulamaktadır.

Gelenekselliği savunan görüşler ve bu konudaki karşı duruşlara rağmen yarışma ve gösteri gibi hemen her etkinlikte çok saz ile seslendirilen ve stüdyo ortamında hazırlanan bu yeni tarz müzik, halk oyunları eğitmen ve dansçıları için adeta bir devrin başlangıcı haline gelmiştir. TDK'ye göre popüler terimi, kalabalıkların, yığınların beğenisine uygun, halkça tutulan ve beğenilen anlamına gelmektedir. Dolayısıyla halk oyunları kapsamında piyasa müziği olarak nitelendirilebilecek bu tarz müzik, geleneğin içinden gelen değil, özelde bir aranjör tarafından düzenlenen ve belli bir amaç doğrultusunda hazırlanmış bir müzik olmaktadır.

Değişen kültürel yapı ve farklı müzikal eğilimlerin etkisiyle “Çağa ayak uydurma” ya da “Çağın gereklerine uyma” gibi bazı düşüncelerle ilerleyen yıllarda eğitimi müzisyenler özellikle konservatuvar öğretim elemanları, öğrenci ve mezunları tarafından “çağdaş” müzikal uygulamaları ve arayışları hız kazanmıştır. Bu yeni halk oyunları müzik türü özü itibarıyla geçmişe atıf yaparak, günümüz popüler müzik anlayışını simgeleyen bir süreç içerisinde varlığını sürdürmektedir. Her yeni üretim, müziği düzenleyen aranjörün sahnede sergilenecek esere ait duygusuna ve ifadesine dayalı olsa da özünde kültürel bir ürünün yeniden yaratımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdurrezzak (2018) çalışmasında, konuyla ilgili “geleneğe dayalı müziğin yerine bir başka müzik türü gelip, öncesini tamamen yok etmez, aksine müzik dikey ve yatay biçimde etkileşimde bulunarak geçmişten geleceğe bir kültür aktarımcısı olma özelliği yanında kültürleşmenin de sağlandığı bir sanat dalı olma özelliği taşımaktadır” şeklinde yorumda bulunmuştur.

Çok sazlı icrada sazlar için bilinen ezginin şekilciliği ön plandayken, geleneksel solo icrada herhangi bir sınırlama söz konusu değildir (Gürler, 1997), dolayısıyla önceleri geleneksel dansların sahnelenmesinde yerel çalgılar eşliğinde bir çalgı için yazılmış notayı toplu halde icra etme ile ön plana çıkan eğitimi çalgı grupları daha sonraları “alt yapı” olarak adlandırılan ve elektronik çalgılarla temel ezginin desteklendiği müzikal yapıyı benimsemişlerdir. Kılıçoğlu (2018), alt yapıyı şu şekilde tanımlamıştır; “Piyano, Org, Elektro Gitar, Klasik Gitar, Bas Gitar, Kontrabas, Davul Seti (Bateri) gibi çalgıların kullanıldığı ve bu çalgıların müziğin temelini oluşturması açısından ülkemizde ‘altyapı’ olarak ifade etmektedir”. Dolayısıyla aranjman müziğin temelinde, ulusal müziğin melodik yapısı ile batı müziğinin armonik yapısının harmanlanarak geleneksel çalgılar ve batı müziği çalgılarından oluşan orkestra ile icrası yoluyla elde edilmeye çalışan “çok sesli” veya “çok çalgılı” müzik oluşturma çabası yer almaktadır.

Teknik olarak Türk müziği tek sesli ancak çok perdeli yatay bir yapıya sahiptir (Albuz, 2011). Dolayısıyla Türk halk oyunları müziklerinin de tek

sesli olarak icra edilmesinin değişen izleyici kitlesinin dikkatini çekmediği düşüncesiyle oyun ezgilerine “çağdaş” bir bakış açısıyla yapılan müzikal düzenlemeler, özünde şimdiki model alarak, geçmişle şimdi arasında bir bağlantı oluşturmak ve eskiyi güncelle uydurmak esasına dayanmaktadır. Gürler’e (1997) göre, çağdaşlaşmak özümüzü muhafaza etmek suretiyle, batının müzik tekniklerinden yararlanmak demektir.

Geleneksel dansların sunumundaki sanatsal yorumlama ve estetik arayışın temelinde, geleneksel danslarımızın tür, tavır, biçimsel zenginlikleri ile batı müziğindeki teknik uygulamaları sentezleme amacı yer almaktadır. Geleneksel dans ve müziklerinin birbirinden ayrılmaz iki ana unsur olduğu düşünüldüğünde, geleneksel dansların sahnelenmesinde bu her iki unsurun ayrı ayrı değil bir arada düşünülmesi gerekmektedir.

Geleneksel danslar geleneğinden ayrı bir şekilde kentlerde ve sahnelerde icra edilmeye başlandığı itibarıyla farklı tür dans ve hareket yapılarıyla çeşitlendirilmesi sonucunda yepyeni bir “halk dansı türü” ortaya çıkmış ve Türkiye’de halk oyunları adına yeni algılar doğurmuştur. Oluşturulan bu yeni koreografik eserin sahnelenmesinde kullanılacak müziğin de aynı düşünceyle şimdiki uyarlanmış bir müzikal anlayışla düzenlenmesi sunum ve uyum açısından oldukça önemlidir. Çünkü, Uzunkaya ve Akbal’a (2014) göre, müzik yapan sanatçı çaldığı melodinin bir insan bedenindeki karşılığını görmek ister ve bu nedenle müziğini bir beden hareketleriyle paralel uygular.

Müzikte uyarlama bir temanın ya da eserin, herhangi bir çalgı için ritimsel, tonal, doku ve yapı kurgusu düşünülerek, çokseslilik uygulamalarından yararlanılarak, o çalgının teknik özelliklerini, genlik, tınısal farklılıklarını göz önüne alarak kısmen yeni bir eser hâlinde tasarlanmasıdır (Erkan, 2012). Sanatsal boyutuyla, “uyarlama” kavramı, bir eserin sahip olduğu özelliklerin bir ya da birden fazlasının, değişim geçirerek yeni bir hâle dönüşümü şeklinde ifade edilebilir. Geleneksel Türk Halk Müziğinde uyarlama iki biçimde ifade edilebilir. Doğal uyarlama, yapay uyarlama. Doğal uyarlama, bireysel veya daha fazla sayıda insan ilişkilerinden doğan sosyal etkileşimler ve bu iletişimden doğan kültürel alışveriş sonucu kendiliğinden olan değişimler olarak nitelendirilebilir (Erzincan, 2006).

Yapay uyarlamada ise uyarlamaya konu olan eser, geleneğindeki sosyal etkileşim kanallarından ayrılır ve özel bir anlayış ve düşünce sonucunda değişime uğrar. Burada uyarlama eylemine sıfat olarak eklenen “yapay” sözcüğü kelime anlamı olarak olumsuz bir anlam taşıyor gibi görünse de kastedilen, ortaya çıkan ürünün doğal yollarla uygulanan bir değişimin dışında var olan bir gerçeklikten kaynaklanmasıdır. Yapay uyarlama, kent

yaşamının ve kültürünün içinde bulunan ve sanatla profesyonel olarak ilgilenen sanatçılar tarafından gerçekleştirilir (Erzincan 2006).

Günümüzde geleneksel dansların sunumlarında kullanılan ezgilerin batılı bir düşünceyle “aranje edilerek (düzenlenerek)” geleneksel özellikleri ve icra biçimleri ile seslendirilmiş bir müzikal üsluba yöneldiği görülmektedir. Buradaki düzenleme, geçmişte tek sesli ve tek çalgılı (Monofoni) icra edilen halk ezgilerini güncel yaşama adapte ederek, eserin birden fazla çalgı ile yeni bir düzende ve anlayışta (Homofoni) tasarlanma sürecidir.

2.1. Geleneksel Türk Müziği ve Monofoni (THM-TSM)

En basit doku monofoni ya da tek sestir (insan sesi ve tüm çalgıları da kapsamaktadır). Monofonide ezgi, herhangi bir armonik eşlik ya da başka ezgisel çizgiler olmadan duyulur. Belki bu ezgi, bir ritmik eşlik ya da vurmali bir çalgı ile süslenmiş olabilir ancak tek bir ezgisel çizgiye odaklanılmıştır (Gürgen, 2015). Monofonik doku dünya müziğinde çok sık karşılaşılan bir doku türüdür. Türk müziğinde de monofonik doku ile icra edilen eser sayısı çoğunluktadır. Geleneksel Türk müziğinde bireysel icralar, sazın yapısı gereği çoğunlukla monofoniktir (Ayyıldız, 2013).

Geleneksel müziklerimiz otantik anlamda tek sesli düşünülebileceği (Albuz, 2011) gibi Türkiye’de geleneksel Türk müziği öteden beri genellikle salt “tek sesli müzik” olarak bilinir, nitelendirilir ve tanımlanır (Parasız & Gülüm, 2018). Türk Müziği’nin genel karakteri söze dayalı olmasıdır ve bunun neticesinde sözlü müzikmiş gibi bestelenir. Belli birtakım sözler şarkı haline getirilirken hiç kopukluk olmadan melodi devam eder ve batı müziğinden farklı olarak Armoni’nin olmayışı Türk Müziği’nin özelliklerinden biridir (Kahyaoglu, 2003).

Türkiye’de halk çalgıları toplulukları, TRT ve Kültür Bakanlığı koroları başta olmak üzere çoğunluğunu bağlama icra edenlerin oluşturduğu guruplar şeklinde görülmektedir. Ancak bunların hepsinde orkestra mantığı ile partiyon çalma şekli görülmemektedir. Her biri kendi içerisinde zengin ses rengine, ses aralıklarına ve teknik özelliklere sahip Türk halk çalgılarından oluşan mevcut icra şekli incelendiğinde icra şeklinin genellikle tek sesli olduğu görülmektedir (Kınık, 2011).

Özetle monofoni, tek bir insan veya enstrüman için yazılmış en basit müzikal yapıdır. Geleneğinde icra edilen birçok şarkı ve türkü tek seslidir. Bu tek sesli eser her ne kadar kalabalık korolar ve çalgı gruplarıyla icra edilseler de yine de melodinin tek oluşu ve aynı melodinin icra edilmesi sonucunda tek sesli sayılmaktadırlar.

2.2. Türk Halk Oyunları Müziklerinde Homofoni:

Armonik müziği tanımlamak için kullanılan Homofoni, yoğun bir armoni ve kontrpuan içermeyen ve tek bir melodik çizgiye sahip bir ezgi için yazılmış homojen akorların, ana ezgiyi desteklemesi sonucu ortaya çıkan müziksel yapı olarak tanımlanmaktadır. (Schmidt, 2008; Say, 2002; Britten, 1934). Forney ve Machlis (2007), bir eşlikli yapı üzerinde bir ezgisel çizginin belirgin şekilde duyulmasıdır. Bir başka deyişle arka planda yer alan eşliğin tek ses olan asıl ezgiyi desteklemesidir. Genelde armoni blokları halinde olan bu destekleyici akorlar esas ezgiyi geliştirmekle kalmayıp farklı bir renge dönüştürmektedir. Dinleyicinin ilgisi ezgisel çizgiye yönelmekte ancak armoni ile birlikte bir bütün olarak algılanmaktadır (akt. (Gürgen, 2015)). Çoğunlukla geleneğinde oyuna eşlik eden çalgıların ve aynı çalgı ailesi içinde yer alan diğer çalgıların tonal ve tınısal özelliklerine göre belirlenmesi, aynı ezginin farklı bölümlerindeki notaların icrası için paylaştırılması ve geleneksel icrasına sadık kalarak güncel olan müziksel icra biçimine dönüştürülmesi sürecidir.

Gürler (1997)' in çalışmasında, bahsettiği gibi, başlangıçta aynı ezginin farklı melodilerini, farklı sazlar arasında sırayla icra ettirilmesi yoluyla elde edilen bu çalgılama biçimi zaman içinde yerini toplu çalım esnasında (unison²) bazı sazların ezgi içindeki melodik yürüyüşleri kalıp halinde seslendirmesi şeklinde biçimlenmiştir. Bu çalgılama biçiminde ana ezgi örneğin bağlama, kaval, kabak kemane, bendir, darbuka ile toplu çalgılanırken, kemanlar tarafından bezek (düzüüm) içinde yer alan küçük değerdeki notalar basılmadan, notalar bezek içinde bir alt mertebede birleştirilerek uzun sesli kalıp ezgiler şeklinde çalgılanmıştır.



Homofonik düzenleme ya da aranjman günümüzde geleneksel danslarımızın sahnelenmesinde eğitmenin tercihine bağlı olarak sıklıkla tercih edilen bir tekniktir. Bu teknik, bir çalgı düzeni içerisinde ezgisel yapının belirgin biçimde duyulması ve arka planda yer alan seslerin esas ezgiyi desteklemesi yoluyla farklı bir renkte izleyiciye sunulması işidir. Arka

2 Müzikte aynı notaları birden fazla enstrümanın birlikte icra etmesi.

planda yer alan armonik eşlikler esas ezgiyi geliştirmekte ve aynı zamanda dinleyicinin ezgisel yapıyı bir bütün olarak algılamasına yardımcı olmaktadır. Esas ezgi her zaman eşlik seslerin önünde yer alarak belirgin biçimde ezgisel yapıda dominant durumdadır. Aranjör, düzenlemeyi yaparken ana ezgideki melodileri değişik çalgılar arasında bölümlere ayırır ve geleneksel yapıdaki ezgisel bütünlüğe zarar vermeyecek şekilde partiyon ve orkestrasyonları belirler ve farklı çalgıların bir arada uyumlu tınlamasını sağlar.

Burada esas olan oyuna eşlik eden yöresel ezgilerdir. Arka planda duyulan armonik veya paralel melodilerin ana ezgi üzerinde yapısal hiçbir etkisi yoktur. Buradaki temel düşünce ana ezgiyi renklendirmek ve zenginleştirmektir. Dansçı ve izleyiciler ağırlıklı olarak ana ezgiyi ön planda duymaktadır.

Aranjman, sanatçının tercihine bağlı olarak kullanılabileceği bir tekniktir. Sanatçı, düzenlemeyi yaparken, ana melodide çok sesliliğe gitmeyi tercih etmeyip, melodiyi değişik enstrümanlar arasında partiyonlarla dağıtıp paylaştırabilir, ayrıca ritimde değişik temalar kullanarak işlemler yapabilir (Erzincan, 2006). Halk müziğimizin geleneğinde var olan çok sesli yapılar bilinçli değil, doğal olarak oluşmuş basit çok sesli yapılardır ve çok sesli unsurların başında dem tutma geleneği gelmektedir. Bunlara en belirgin örnek üflemleri bir çalgı olan tulumdur. (Yılmaz, 2015).

(Kurtişoğlu, 1998), Aranjmanın başarılı olabilmesi ancak aranjörün geleneksel çalgıların fiziksel yapısını bilmesine, o çalgının sesleri nasıl ve ne kadar çıkarılabileceğini kesin olarak bilmesine bağlıdır. Müzikal düzenleme adı altında çalgının yapısını zorlayıcı notaların veya partiyonların çalınması beklenen homofonik etkiyi oluşturmayacaktır. (Bekar, 1992), Burada önemli olan kalabalık bir kadro yapmak değildir. Tek bir enstrüman da olsa doyurucu ve müzikal ana yapıyı bozmayan melodik düzenlemelerdir. Yerel ve eşlikçi çalgılara uygun partiyonlar hazırlanıp değişik şekillerde icra edebilirler.

Batıda orkestra olarak nitelendirilen bu tür yapılanma içinde yer alan her icracının görevi daha önceden belirlenmiştir. Türk halk çalgılarında da bu uygulamaların yapılması, daha verimli bir toplu icrayı ortaya çıkararak orkestra anlayışı bünyesindeki yapılanmayı mümkün kılmaktadır (Kınık, 2011).

Halk dansları müzik aranjörünün ana malzemesi geleneksel müziklerdir. Doğası gereği, geleneğin içinde gelen müziklerin içinde barındırdığı tüm kültürel simgeleri en ince detaylarına kadar inceleyerek geleneksel danslar ile bir uyum içinde izleyiciye sunmayı hedeflemektedir. Buradaki başarı, yaratılan eserin geleneğinde icra edilen müziğe ne kadar yakın olduğudur, aksi halde gerçeğin kötü bir kopyası olacaktır. Halk oyunları müziklerindeki

aranje kavramı tam da bu noktada orkestrasyon kavramıyla günümüz halk oyunları müzik yapımcılarının gündemine girmiştir.

Ülkemizde Türk halk çalgılarının orkestral yapılanmasına ilişkin ilk ciddi çalışmalar komşumuz Azerbaycan'dan yaklaşık altmış yıl sonra 1980'li yıllarda Kültür Bakanlığı bünyesinde Devlet Türk halk müziği koro ve çalgı topluluklarının kurulması ile gerçekleşebilmiştir. Ancak bu oluşum modeli kendi bünyesinde sınırlı kalmış, ülke tabanında amatör ve yarı profesyonel topluluklar bazında istenilen düzeyde ve organize biçimde yeterince yaygınlaştırılamamıştır (Kınık, 2011).

3. Türk Halk Oyunları Müziklerinde Orkestral Değişim:

Geleneksel danslarımızın çok yönlü sahne teknikleri kullanılarak sahnelenmesi ve icra yönündeki niteliğinin arttırılmasında kullanılan ve stüdyo ortamında yaratılan homofonik müziklerin 2000 yılından günümüze kadarki Yapısal ve Orkestral değişimlerinin karşılaştırılması amacıyla, özellikle 2000 yılı ve sonrası itibarıyla günümüze kadar stüdyo ortamında kayıt altına alınmış Türk Halk Oyunları (Zeybek) müziklerindeki Orkestral yapılanma ve bu yapılanma içindeki Yapısal değişimleri incelenmiştir. İncelemeler sonunda elde edilen bulgular betimsel bir yolla açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmadaki en önemli unsur sürekliliğin devamı ve geçen yıllar içinde müzikal anlayış ve uygulamaların ne türden bir değişime uğradığının tespiti amacıyla, başlangıç olarak tespit edilen tarihten bugüne kadar aralıksız olarak her yıl halk oyunları alanında müzik üreten bir aranjörün tespit edilmesi olmuştur. Bu amaçla, çalışmanın veri kaynağı olarak Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Elemanı Dr. Tarkan ERKAN'ın 1996 yılından beri her yıl yaptığı müziklerin arşivi tercih edilmiştir. Kendisinin izni ile 2000-2020 yılları arasında yaptığı albümlerden birer eser seçilerek araştırmaya konu edilmiştir.

Seçili eserler ve yazarın elinde bulunan bahse konu yıllara ait kayda alınmış halk oyunları müziklerindeki orkestral değişimlerin izlenebilmesi amacıyla albümler ön incelemeye alınmış ve yıllar içindeki değişimlere göre sınıflandırılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda 2000 yılı sonrasında halk oyunları müziklerindeki orkestral değişim evreleri üç ayrı döneme ayrılmıştır.

Bunlardan ilki kayıtlarda yalnızca geleneksel çalgıların kullanıldığı, batı müziği sazlarının neredeyse hiç kullanılmadığı “geleneksel” dönem. İkincisi ise 2009-2014 yılları arasında her iki türe ait sazların birlikte bir uyum içinde kullanıldığı “geçiş dönemi”. Üçüncüsü ise 2015-2020 yılları arasında çok sayıda enstrümanın birlikte farklı melodi ve motifleri icra ettikleri geleneksel müzik yapısı ile sanatsal bakış açısının birlikte kullanıldığı “tematik” dönem.

2000-2008 yılları arası Geleneksel dönem.

2009-2014 yılları arası Geçiş dönemi.

2015-2020 yılları arası Tematik dönem.

Bu sınıflandırmaya göre yapılan kayıtlar dinlenerek, eser sahibi Dr. Tarkan ERKAN ile görüşmeler yapılmış, araştırmaya konu yıllar içinde halk oyunları müzik kayıtlarında ne türden orkestral değişimler olduğu betimsel bir yolla açıklanmaya çalışılmıştır.

Gerek icra edilecek oyun ezgilerinin süre bakımından uzunlukları, gerekse makamsal dizilimleri göz önüne alındığında incelenecek veriler için hayli zengin bir arşiv zenginliği sağlamaktadır.

3.1. 2000-2008 İlk Dönem

Çalışmaya konu 2000-2008 yılları arasında yapılan kayıtlar dinlendiğinde, geleneksel dönemde solo davul zurna çalgılarının monoton duyumsallığından uzak ancak geleneksel halde icra edilen melodik ve armonik yapılardan kopmadan farklı bir bakış açısıyla sanatsal yaklaşım gösterilmesinin yanında çalgısal olarak daha teknik bir beceri ortaya konduğu bir dönem olarak göze çarpmaktadır. Geleneksel ezgi ve ritim kalıplarının, yerel enstrüman kullanımıyla ön planda olduğu bu dönem, geleneksel ezgi icrası sınırları içinde kalmak koşuluyla basit armonik yapılar ve motiflerin etkili kullanıldığı, çok sazlılığa başlangıç olarak nitelendirilebilecek bir dönemdir.

Bahsi geçen yıllar arasında çalgılamaların genellikle ana ezgi etrafında yoğunlaşan bir düzen içinde olduğu, aynı ezginin partiyonlar halinde farklı çalgılar ile icra edildiği görülmektedir. Kayıt altına alınan geleneksel dans ezgilerinin sözlü olarak icra edilen yapılarında, geleneksel halk müziğinin yöresel tavrı ve melodik karakterlerinin dışına çıkmadığı, oyun ezgilerinin yerel ses genişliği ve makam dizileri içinde seslendirildiği görülmektedir. Sahnelenecek oyun ezgilerinin kısa cümleler halinde çalgılanmasından dolayı, makama ait tüm özellikleri gösterilecek biçimde ezgilerin tüm bölümleri (A+B+C) işlenmiş, makam dizisinin tüm özellikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Oyun tempoları geleneksel formda sergilendiği şekilde ele alınmış, oyun dinamiği içinde sergilenmesi gereken ezgi motifleri “aslına uygun” biçimde icra edilmeye çalışılmıştır.

Bu yıllar arasında batı müziği çalgıları *Örn: bas gitar, klasik ve akustik gitar* gibi çalgıları akustik olarak değil, keyboard üzerinden ulaşılması tercih edildiği gözlenmiştir. Ayrıca bu kullanım bas gitar sesi ile kök akorlara ait birinci derecelerin legato veya staccato şeklinde çalındığı, bazı

ezgi cümlelerinde ise bu iki çalım şeklinin karışımı olan ritmik motiflerin kullanıldığı görülmektedir.

Türk halk müziğinin ezgi icrasında kullanılan önemli bir çalgı olan Zurnanın solo icra edildiği bölümlerde zurna altına dem ses sağlamak amacıyla keyboard üzerinden pad sesler ile destekleyici legato şeklinde akorlar kullanıldığı da görülmektedir. Bu bakımdan solo çalgı icrasının daha zengin bir duyuma ulaşılması sağlanmıştır.

Ritmik zenginliği sağlamak amacıyla geleneksel ritim sazları tercih edilmiş, sample sesler neredeyse timpani sesi hariç hiç kullanılmamıştır. Kick Drum seslerin ise bendir veya asma davul aracılığıyla sağlanmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Asma davulun geleneksel çalım şekline uygun biçimde önceden planlanmış ritmik motiflere sadık bir biçimde çalgılaşma yaptığı görülmektedir. Ayağa çalma olarak adlandırılan ritmik düzümler sayesinde sahnede dans eden dansçıların hareketleri müzik ile bir bütün haline gelmiş olmaktadır.

Oyun ezgilerinin icrasında kullanılan darbuka ve bendir'in geleneksel ritim motiflerinin dışına çıkmadığı, özellikle kadın oyunlarında ana usule ait ritim kalıplarının küçük kalıplara bölünerek daha ritmik bir kalıpta icra ettikleri (velvele)³ görülmektedir. Bu icra biçimi çoğunlukla zilli def tarafından yapılmaktadır. İcra edilen bir oyun ezgisinin belli ritmik kalıpları ve geleneksel motiflerinin değiştirilmeden üzerine eklemeler yapıldığı ve eski ile yeni ritmik yapıların birbirini tamamladığı ritmik varyasyonlar ezgi içinde iç tansiyonu arttırıcı ve monotonluğu önleyici bir etki yaratmak üzere tasarlandığı görülmektedir.

Armonik zenginliği sağlayabilmek amacıyla klasik ya da akustik gitar kullanmak yerine akorların bağlama veya kanun gibi sazlar ile ezgi altına işlendiği aynı zamanda ritmik armoniyi desteklediği görülmektedir. Ezgiyi altına eşlik olarak kullanılan akor sesleri çıkıcı hareketle, arpeji olarak ritmik hareket oluşturmuşlardır.

Ege bölgesinde ve civarında yer alan illerde (İzmir, Aydın, Muğla, Denizli, Manisa, Balıkesir, Kütahya, Uşak, Afyon) ince saz olarak nitelendirilen kanun, keman, ud, cümbüş, zilli def gibi sazların özellikle kadın oyun ezgilerinde kullanıldığı erkek oyunlarında ise neredeyse hiç kullanılmadığı görülmektedir. Geleneksel yapı içinde kadın ve erkek eğlence ortamlarının birbirinden farklı olmasından (Gülbeyaz, 2015) kaynaklı oyunlara eşlik eden sazlar partiyon içinde belli kurallara göre dağılım göstermiştir.

3 Velvele: Geleneksel bir ritim kalıbının kendi değerinden küçük nota parçalarına bölünmesiyle elde edilen düzümlerin (bezek) daha hareketli ve canlı çalınmasına verilen isimdir.

Aynı yıllar içinde kayıtlarda kullanılan kemanların çoğunlukla ezgiyi destekler biçimde kullanıldığı, paralel ezgiler çaldırmak yerine unison çalgılamaya dahil edildiği, keyboard üzerinden kullanılan bas gitar sesiyle seslendirilen uygun akorların legato şeklinde takip edildiği, bazen kontrpuan ve bazen de ana ezgi üzerinde soru-cevap şeklinde kullanıldığı görülmektedir. Kemanların çoğunlukla ezgi sonlarındaki teslim (final) cümlelerinde paralel seslerden (3. veya 5. dereceden) aynı ezgiyi icra ederek karar sesinin 3. veya 5. derecesinde kaldığı görülmektedir.

3. Derece Keman Partisyon Örneği



5. Derece Keman Partisyon Örneği



Sonuç olarak bu dönemde, halk oyunları müzik kayıtlarında özellikle oyun ezgilerinin belirli bir düzende sınıflandırılıp düzenlendiği, ilk dönemde radikal değişiklikler ve eklemeler yerine temel ezgi üzerine kurulmuş basit armonik düzenlemeler kullanıldığı görülmektedir.

3.2. 2008-2014 Geçiş Dönemi

2009 yılı sonrasında halk oyunları müzik kayıt anlayışı gelişerek batı müziği sazlarının geleneksel Türk müziği sazları ile birlikte halk oyunları müzikleri içinde daha fazla duyulmaya başlandığı bir dönemdir.

Bu dönemde kullanılan çalgılar ve müzikal kompozisyon incelendiğinde, geleneksel dansların sürekli değiştiği ve sahne tansiyonunu düşürmeyecek ve canlı tutacak bir tempoda olduğu, bir önceki döneme göre ritmik değişkenlerin önceden belirlenmiş temalar ve ritmik vurgular doğrultusunda dansçılara ilham verecek biçimde daha fazlaca düzenlendiği ve yoğun kullanıldığı görülmektedir.

Bu dönemde batı müziği çalgıları artık kayıt ortamında canlı performans gösteremeye başladığı özellikle bas gitarın bazı partisyonlara unison katıldığı

bir dönem olarak gözlenmektedir. Bas gitarın geleneksel dönemdeki gibi akor dizilerini takip ettiği, akorları legato şeklinde seslendirdiği, ezgideki iç tansiyonu yüksek tutmak için akorlar içinde ritmik motifler ile canlı ritimleri desteklediği, değişen akorlar arasında glissando ile geçişler yaparak duyumsal açıdan ezgiyi daha güçlü bir yapıya büründürdüğü görülmektedir. Özel efektler dışında keyboard üzerinden elde edilen yapay seslerin neredeyse hiç kullanılmadığı bu seslerin orijinal biçimde kayıta alındığı görülmektedir. Armonik zenginliği sağlayabilmek amacıyla klasik ya da elektro gitarların zaman zaman kullanıldığı görülmektedir. Bunun yanında bağlamaların şelpe icrası yoluyla armonik zenginlik kazandırılmıştır.

Nefesli sazların kullanımında bu dönemde bakır nefesli sazların kullanıldığını görmeye başlıyoruz. Özellikle Denizli, Muğla, Bergama, Soma civarı yöre oyunlarında “Grangaz” takımı olarak adlandırılan çalgı grubunun kayıtlarda yöre oyun ezginlerini icra ettiklerini, sahne gösterisinde kültürel ve müzikal bir zenginlik sağlanması açısından önemli görmekteyiz.

Solo Zurna bölümlerinde dem ses sağlamak amacıyla ikinci bir dem zurnası kullanılarak ezgi altının boş kalması engellenmiştir. Zurna altı eşlikte kemanlar bu dönemde oldukça belirgin biçimde uzun sesler ile akor dizilerini takip ederek ezgisel zenginliğe katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda ritmik değişkenleri takip ettikleri, ritimdeki vurgulara göre yazılmış partiyon çalgılaması yaptıkları görülmektedir. Ritimdeki vurgular önceden tasarlanmış dans hareketlerine göre planlandıkları için kemanlar sanki oyunu yönlendiren ritim sazlar gibi ön planda ve partilerine göre görevlerini yerine getirmektedir.

Ritim sazlar bu dönemde hayli zenginlik kazanmıştır. Geleneksel ritim sazlarının yanında batı müziği ritim sazlarının da (Kajon, Sanduka) kullanıldığı görülmektedir. Ritimsel açıdan ezgilere derinlik kazandırmak için Erbane gibi kendinden uzun rezonanslı sazların davul veya darbuka ile eşlikli icrada buldukları gözlenmektedir. Bu dönemde Kick drum sesleri sanal olarak elde edilmemekte bunun yerine gerçek sazlar ile kaydedildiği görülmektedir. Bu sayede subbass bölgelerinde derinlik elde edilmiş ve müzikal zenginlik açısından çok daha iyi bir duyuma ulaşılmıştır.

Oyun ezgilerinde kullanılan tüm sazların geleneksel motiflere sadık kalarak icrada buldukları zaman zaman ise velveleli çalımlarda buldukları gözlenmektedir. Ritmik motiflerde görülen vurgular ile önceden hazırlanmış düzüm kalıpları araştırmaya konu bütün albümlerin başından sonuna kadar dansçının hareketlerine odaklı yazıldığı ve icra edildiği görülmektedir. Bu vurgu ve ritmik düzümler kemanlar tarafından inici ve çıkıcı melodiler ile desteklenerek geleneksel dansın sahnelemesinde ritim ve hareket uyumunun

birlikteliğine katkı sağlamaktadır. Bu sayede ritmik vurgular müzikal bir kimlik kazanarak sanki ritmik birer ezgiymiş gibi duyum sağlamıştır.

Oyun ezgilerindeki ritmik yapıların, özellikle dansçılara ve hareketlerine göre planlandığı, önceden belirlenmiş sabit hareket yapılarına eşlik amaçlı yaratılar olduğu görülmüş, “Ayağa Çalma” olarak nitelendirilebilecek ritmik bir yapının çok güçlü bir şekilde kayıtlarda ön planda olduğu görülmüştür. Ayağa özel olarak çalınmış bu ritmik motifler kayıtlı müzik içerisinde ön planda duyulacak biçimde kendini belli etmekte, diğer enstrümanların da toplu çalımı ile (unison) birlikte daha da belirgin hale gelmektedir.

İzmir ve civarı yöre oyunlarında ince saz olarak adlandırılan çalgı takımına bu dönemde “Buzuki, Lavta, Tırnak Kemençe, Tanbur” gibi sazların daha çok kadın oyunlarına eşlik amaçlı kullanıldığı ve bu çalgıların ritim eşliğinin ise genellikle darbuka ve zilli def tarafından yapıldığı görülmektedir. Zilli def tarafından icra edilen ritmik düzümlerin çoğunlukla velveleli icra edildiği görülmektedir, darbukanın ise daha çok ana ritmik yapıyı vurduğu görülmektedir.

Ege sahili özellikle İzmir ve civarının liman kenti oluşundan dolayı Türk-Yunan geleneksel müzik ve dans türleri arasında oldukça esnek bir sınır bulunmaktadır. Bu durum kültürel bakımdan iki kültür arasında sürekli bir iletişim ve etkileşimin olmasına büyük bir etken olmuştur. Bu kültürel etkileşim sonucunda bazı geleneksel ezgilerin yöre tavrı veya dansçının beceri seviyesini öne çıkarabilmek amacıyla klarnet sazının “ad libitum⁴” çalınmalarına rastlanmaktadır. Daha çok “Zeybekiko⁵” olarak anılan tür çalgılaşma şeklini andıran bu türde akordeon’un da bazı kadın oyunlarına eşlik ettiğini görmekteyiz.

Yine bu dönemde insan seslerinin enstrüman gibi kullanıldığı ve ezgilere giriş niteliğinde (intro) ezgiler yaptığı ve solo saz niteliğinde ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bölümlerde solist sesinin ağırlıklı olarak çıkıcı bir seyir izleyerek makamsal vurguların yapıldığı melodik yapıları seslendirdiği görülmektedir. Zaman zaman zıt yönde insan sesleri ile bu ezgilerin zenginleştiği ve finale doğru yalın bir ses ile sazlara teslim edildiği görülmektedir. Bu bölüm orkestrasyon açısından yoğun olmayan yalın bir yapıda olduğu bölümlerdir. Düzenlemelerde, sahnelenen oyunun temasına özgü insan sesleriyle efektler yapıldığı ve etkiyi artırabilmek amacıyla farklı enstrümanların destek amaçlı kullanıldığı görülmektedir.

4 Yorumcunun isteğine bağlı bir biçimde serbest, doğaçlamaya dayalı özgün çalgılaşma biçimi.

5 Zeybekiko: Zeybek ritmi ve müzikal yapısıyla icra edilen Yunan müzik ve dansları.

Bu dönemde kemanlar artık eşlik yapmak veya alt yapıyı desteklemekten ziyade ana ezginin bazı bölümlerinde soru-cevap şeklinde çok farklı melodik yapının solo olarak seslendirilmesi görevini üstlenmiştir. Kemanlar ezgi içinde işlenen temaların bazı bölümlerini solo icra ederek orkestraya toplu enstrüman grubu olarak katkı sağlarken aynı zamanda farklı tekniklerle de dansçının icrasına renk katacak müzikal nüanslar yapmaktadır. Orkestra düzenlemesinde yaylı gruplar ikiye ayrılmış, soru bölümlerinde bağlamalar ile aynı oktavda paralel ezgi yürütürken cevap bölümlerinde bir oktav yukarıdan ana ezgiyi destekler nitelikte farklı müzikal motifler ile eşlik yaparak, 3. ve 5. dereceden ezgi icra ettikleri görülmektedir.

Yöre oyun müziklerinin düzenlenmesinde dikkati çeken bir diğer konu ise zeybek oyunlarının ön bölümünde olan “gezinlemelerin” (gezenneme) hiçbir zaman uzun olmadığı hatta neredeyse hiç kullanılmadığıdır. Çoğu kez oyun bağlantılarında köprü görevi gören introlar veya modülasyonlar sayesinde oyun geçişleri sağlanmıştır.

Sonuç olarak gelişme döneminde kayıt altına alınan müziklerde, Homofonik müziğin özelliği olan düzenlemelerin yeniden yaratım kapsamında daha da ön plana çıktığı, geleneksel sazların dışında farklı enstrümanların müzikal zenginlik kazanma açısından kayıtlara eklendiği, armonik yapıların daha cesur bir biçimde işlendiği görülmektedir. Farklı müziksel motiflerin eklenerek geleneksel yapıyı desteklediği diğer tüm sazlar ile soru-cevap şeklinde kurgulanmış bölümleri toplu veya solo biçimde icra ederken tüm sazların hangi bölümleri icra edeceği ve hareketlere vurgu biçimleri çok net ve simetrik bir biçimde tasarlandığı görülmektedir.

3.3. 2015-2020 Tematik dönem

2020'lere gelindiğinde halk oyunları müzik kayıtları artık geçmiş yıllara göre önemli farklılıklar içermektedir. Bu dönemde halk oyunlarında kullanılan sahneleme teknikleri son derece gelişmiş ve artık sahnede yalın bir biçimde halk oyunları ezgisel yapısı “geleneksel düzenlemesiz” dal haricinde neredeyse hiç görülmemektedir.

Oyun/eser metni bakımından incelendiğinde, geleneksel temaların yoğunlukla kullanıldığı, geçmiş yıllarda kalan ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş bazı kültürel davranışların yeniden işlenerek genç kuşaklara hatırlatılması ile birlikte yeni konu arayışlarının da bu dönemde yaygınlığı görülmektedir. Temalarda genellikle kadın erkek ilişkilerinin ele alındığı görülürken, toplumsal olayların, hayvan ve toprak temalı oyun ezgilerinin ve dansçılara kadın ve erkek (soru cevaplı), atışmalı ifadelerle sahne patenlerinin işlendiği görülmektedir. Sahne sonunda solist veya solistlerin sahnede

kalarak temaya ilişkin son mesajın iletilmesi ile konuya kapanış yapacak biçimde müzikal düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde bu yapılan kompozisyonların tematik müzik yapısına uygun olduğu görülmektedir.

Dönemsel açıdan bakıldığında tüm dönemlerde özellikle dikkati çeken konu ezgilerin hiç değişmedi alanda bilinen yapılarına sadık kalınarak yeniden üretim kapsamında üretildiği ve her albüm için yeniden düzenlemelerin yapıldığı görülmektedir. Burada etkili olan konu her albümün farklı bir tema içermesi ve sahnelenecek eserlerin birbirlerinden farklı ritmik yapılar da olmasıdır. Etken konulardan bir diğeri ise sahnelenecek yöre oyunlarının birbirinden farklı olmalarıdır. Her tema farklı bir ilin oyunlarından seçili repertuvar üzerinden kurgulandığı için aynı dönem içinde yapılan yüzlerce kayıt birbirinden farklı olmaktadır ve her farklı tema için yeni bir orkestrasyon planlanmıştır. Bu dönem içinde göze çarpan önemli noktalardan bir diğeri ise orkestrasyon ve müzik düzenlemelerinin bir önceki albüm ile aynı olması, sanki her yapılan albüm bir sonraki için hazırlık niteliği taşıyor gibi orkestrasyon açısından giderek nitelik kazanması ve planlanmış bir yapı içinde sürekliliğin devam etmesidir.

Bu dönemde ritmik ve tematik müzik karakterinin baskın özelliğini görmek mümkündür. Ezgilerin neredeyse tamamında enstrümanların çoğunluğu özellikle kemanlar aynı ölçü içinde önce çıkıcı sonra inici bir melodiler yapmakta ve bu ezgilerin nota değerleri 16 ve 32'lik basamaklar oluşturacak şekilde olduğu görülmektedir. Bu ezgisel yapı daha çok yaylı grubunu öne çıkarmakta ve sahnede sergilenen dansların hareket yapılarını desteklemektedir. Bu bölümlerde çoğunlukla ana ezgi çevresinde yoğunlaşan bir ezgisel yapı görülmekte kontrpuan ezgilere rastlanmamaktadır.

Bu dönemde özellikle yaylı gruplarının eser kompozisyonu içinde ritmik ve ezgisel motiflerin işleyişleri bakımından teknik olarak ciddi derecede zenginleştiği görülmektedir. Farklı uzunluklar ve motiflerde yazılmış yaylı çalgıların solo bölümlerine ek olarak tüm sazların önünde duyulabilecek biçimde ön planda olduğu aynı zamanda ezginin bütünüyle uyumlu bir trafik izlediği görülmektedir. Yaylı grubu için yazılmış paralel ezgilerin kullanımında batı müziği armonik yapısının Türk müziği ezgisel yapısıyla son derece uyumlu bir biçimde birleştirildiği dikkat çekmektedir. Ayağa çalma açısından oldukça önemli partilerde farklı görevleri yerine getiren yaylı düzenlemelerinde dansçıların çökme, kalkma veya zıplama gibi farklı hareketlerini destekleyici motifleri işledikleri görülmektedir.

Oyun ezgileri, sahnede oyuncuları izlemeden dinlendiğinde ilk bakışta sadece ezgi için icra edilmiş izlenimi verirken, ezgi içindeki doğal vurguların

dışında yapılan bu ritmik kalıplar başlı başına bir anlam ifade etmemektedir. Ancak müziğin dansçılara eşlik ettiği bir gösteride önceden kurgulanmış bir yapıda olduğu hemen göze çarpmaktadır. Kurgulanmış bu ritmik yapılar dansçıların hareket yapılarına göre şekillenmekte ve temayı ön plana çıkaracak vurgular ile ritimlerin icra edildiği görülmektedir. Ayağa özel olarak çalınmış bu ritmik motifler kayıtlı müzik içerisinde ön planda duyulacak biçimde kendini belli etmektedir. Kayıtlı müzik içindeki bu ritmik motifler doğal olarak diğer enstrümanların da birlikte (unison) icrasıyla daha da belirgin hale gelmektedir.

Sonuç olarak, bu dönemde halk oyunları müziklerinde sahnelenecek eserlerin bir kimlik kazandığı, hikâyede işlenecek temanın dansçı ve müzik ile birleşerek sunulduğu özel bir dönemdir. Bu dönem kültürel unsurların modern kayıt imkanları ve popüler müzikal uygulamalar ile sunulduğu sanatçı kökenli bir dönem olarak gözlenmektedir. Sunumdan önce metne dökülen temaların nereyse tamamı sahne sanatları bağlamında değerlendirilerek planlanmış ve çağa hitap eden bir sanat anlayışıyla tasarlanan çalışmalar olarak görülmektedir. Halk müziği ve oyunları toplumsal konuları ele alan bir yapıda ve kültürel bir unsur olduğundan dolayı izleyen ve dans eden hemen her kesimin müzikal duygularına hitap edecek bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu yönüyle tematik dönem müzikal yapı dansçı ve müzisyenler açısından bütünlük bir konum sergilemektedir.

Sonuç

Geçmiş yıllarda stüdyo ortamında kayıt müziğe birçok yönde tepki ve eleştiri gelmesine rağmen bu dönemde halk oyunları stüdyo müziğinin gelecek dönemlerde daha da güçlenerek bir tarzda devam edeceği görülmektedir.

Türk halk oyunları alanında yapılan toplu derleme çalışmalarının geçmişini incelendiğinde, günümüze kadar geçen yaklaşık 55 yıllık süre içerisinde halk oyunları ve müzikleri birçok dönemden geçmiş ve sahne sanatları bağlamında asıl kimliğini 2000’li yıllarda kazanmaya başlamıştır. Geride kalan yıllar boyunca geleneksel halk çalgıları ve geleneksel oyun düzeniyle icra edilmiş geleneksel danslar, sahne ile buluştuğu anda bir takım sanatsal müdahaleler ile sahne sanatı olarak biçim değiştirmiştir.

Müzikal anlamda çok sazlı döneme geçiş ve ardından müzikal düzenlemelerin belli bir partiyon disiplini içinde orkestra ile icrası sayesinde “halk oyunları orkestrası” şeklinde adlandırılabilir yeni oluşumlar ve topluluklar ortaya çıkmıştır. “Geleneksel dönem, Geçiş dönemi ve Tematik dönem” olarak nitelendirilebilecek bu dönemlerde geleneksel Türk halk

oyunları müzik icrası sanatsal anlamda gelişerek değişime uğramış aynı zamanda sahnelenen danslarda da aynı etkiler görülmüştür.

Sonuç olarak “geleneksel dönemde”, halk oyunları müzik kayıtlarında özellikle oyun ezgilerinin belirli bir düzende sınıflandırılıp düzenlendiği, ilk dönemde radikal değişiklikler ve eklemeler yerine temel ezgi üzerine kurulmuş basit armonik düzenlemeler kullanıldığı, “gelişme döneminde” kayıt altına alınan müziklerde, Homofonik müziğin özelliği olan düzenlemelerin yeniden yaratım kapsamında daha da ön plana çıktığı, geleneksel sazların dışında farklı enstrümanların müzikal zenginlik kazanma açısından kayıtlara eklendiği, armonik yapıların daha cesur bir biçimde işlendiği görülmektedir. Farklı müziksel motiflerin eklenerek geleneksel yapıyı desteklediği diğer tüm sazlar ile soru-cevap şeklinde kurgulanmış bölümleri toplu veya solo biçimde icra ederken tüm sazların hangi bölümleri icra edeceği ve hareketlere vurgu biçimleri çok net ve simetrik bir biçimde tasarlandı, “Tematik dönemde” ise halk oyunları müziklerinde sahnelenecek eserlerin bir kimlik kazandığı, hikâyede işlenecek temanın dansçı ve müzik ile birleşerek sunulduğu özel bir dönemdir. Bu dönem kültürel unsurların modern kayıt imkanları ve popüler müzikal uygulamalar ile sunulduğu sanatçı kökenli bir dönem olarak gözlenmektedir. Sunumdan önce metne dökülen temaların neredeyse tamamı sahne sanatları bağlamında değerlendirilerek planlanmış ve çağa hitap eden bir sanat anlayışıyla tasarlanan çalışmalar olarak görülmektedir. Halk müziği ve oyunları toplumsal konuları ele alan bir yapıda ve kültürel bir unsur olduğundan dolayı izleyen ve dans eden hemen her kesimin müzikal duygularına hitap edecek bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu yönüyle tematik dönem müzikal yapı dansçı ve müzisyenler açısından bütünlüklük bir konum sergilemektedir.

Kaynakça

- Abdurrezzak, A. O. (2018). Üretim ve tüketim kültürü açısından müzik kimliğinin psiko-sosyal ve mitolojik temelleri. *Uluslararası Folklor Akademi Dergisi*. Cilt:1(2), 186-206.
- Adlin, D. (2020). Aesthetic Concept- Choreography of Piso Surit Dance in Karo Community. *Budapest International Research and Critics in Linguistics and Education (BirLE) Journal*, 172-182.
- Albuz, A. (2011). türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *Inonu University Journal of Art and Design*. 1(1), 51-66.
- Altun, R. Ö. (2019). Türk halk oyunlarında doğaçlama ve kurgu ikilemi. *Ahenk Müzikoloji Dergisi* (5), 1-17.
- Artun, E. (2005), Halk Kültüründe Değişimin Topluma Etkisi ve Sonuçları. Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri Kitabı, *Motif Vakfı Yayınları*, İstanbul.
- Aşkar, F. (2011). Sanatsal iletişim modeli: sahne (performans) sanatları üzerine bir inceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, 25, 1-13.
- Aydın, E. C. (2017). Halk oyunları temsilinde kültürel mekân işlevi. *ZFWT* 9(2), 287-295.
- Ayyıldız, S. (2013). *Teke yöresi yörük Türkmen müzik kültüründe yerel çok seslilik özellikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bakıoğlu, G. (2001). *Sahne sanatı olarak Türk halk oyunları seyircisinin analizi*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bali, A. (2017). Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 33, 78-91.
- Baykurt, Ş. (1995). *Anadolu kültürleri ve Türk halk dansları*. Yeni Doğu Matbaası. Ankara.
- Baykurt, Ş. (1995). *Anadolu kültürleri ve Türk halk dansları*. Ankara: Yeni Doğu Matbaası.
- Bekar, C. (1992). *Türk halk oyunlarında sahneleme sistemleri ve sahne tekniklerinin kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Britten, B. (1934). The Elements of Music. <https://wmich.edu/mus-gened/mus150/Ch1-elementsOLD.pdf>
- Catherine Schmidt-Jones (2008), The Basic Elements of Music, <http://cnx.org/content/col10218/1.7/>, Rice University, Houston, Texas.
- Çelebi, A. (1991). *Türk halk oyunları eğitici ve öğrencilerinin Türk halk oyunlarının nasıl algıladıklarına ilişkin bir araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sağlık bilimleri Enstitüsü.

- Dalbay, R. S. (2018). “kimlik” ve “toplumsal kimlik” kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(31), 161-176.
- Dalbay, R. S. (2018). “Kimlik” ve “toplumsal kimlik” kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(31), 161-176.
- Ekici, M. (2007). *Halk bilgisi (folklor) derleme ve inceleme yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayınları:7. 2. Baskı.
- Elcik, P. (2009). “Ekin” gösterileri örneğinde halk danslarının gösteri danslarına dönüştürülmesinde sahne etmenlerinden yararlanma biçimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Elyagutu, D. C. (2019). *Performans sanatları evreninde türk halk dansları sahneleme uygulamaları ve video tekniğinin koreografi içerisinde kullanımı “bu top-raklar için” dans gösterisi örneği*. 2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongres. 26-28 Eylül. Muğla.
- Eravcı, A. (2015). *Türk halk oyunlarının sahnelenmesi: aşamalar ve teknikler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkan, Ç. (2012). Türk müziğinde uluslararası sanat müziğindeki bir besteleme tekniğinin kullanımı: ‘uyarlama’. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2, 99-105.
- Erzincan, M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Machlis, J., & Forney, K. (2007). *The Enjoyment of Music*. Norton & Company. New York.
- Georgios, L. (2018). The transformation of traditional dance forma its first to its second existence: The effectiveness of music-movement education and creative dane in the preservation of our cultural heritage. *Journal of Education and Training Studies*, 6(1), 104-112.
- Gülbeyaz, K. (2015). Zeybek halk dansları icrasında kullanılan bazı kasların aktivasyon oranlarının kinesiyojik açıdan incelenmesi. *Journal of human sciences*, 14(2), 1812-1819.
- Gürgen, E. T. (2015). Müziğin temel bileşenleri ve müzik dinlemenin kavramsal boyutu. *Ulakbilge*, 3(5), 1-14.
- Gürler, E. F. (1997). *Türk halk oyunları oyun müziklerinin çokseslilik açısından değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaeppeler, A. L. (2006), Dans (Çev. F. K. Fay), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1 (s. 406-411). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Kahyaoglu, Y. (2003). Türk müziğinde üslup. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 11. 41-44.

- Karahan, C. (2009). Karadeniz bölgesi halk müziğinde çok sesli unsurlar. *Folklor/Edebiyat*, 5(58), 97-106.
- Kılıçoğlu, H. (2018). *Türkiye’de popüler müziğin tarihsel gelişiminde davul çalım yaklaşımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kınık, M. (2011). Türk halk müziği çalgı topluluklarının yapılanması ve bağlama. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30(1), 211-234.
- Kurtişoğlu, B. (1998). *Türk halk oyunlarında sahneleme aşamaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lykesas, G. (2018). The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music- Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage. *Journal of Education and Training Studies*. 6, 105.
- Okdan H. (2015). Etnografik malzemenin sanatsal kullanımı: alandan sahneye Balıkesir “köy havası” oyunu örneği. *Akademik Bakış Dergisi*, 52, 329-339.
- Okdan, B. (2017). Türkiye’de kent kültüründe geleneksel dansların pazarı. *Journal of international multidisciplinary academic researches*, 4(3), 56-64.
- Öztürk, M. (1990). Halk oyunlarında kriz ve BÜFK dans birimi: Krizden Çıkış İçin Notlar, *Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Araştırmaları Dergisi*, 59, 65-80.
- Parasız, G., & Gülüm, O. (2018). Türk halk müziğindeki doğal çok sesliliğin müzik eğitimindeki yansımaları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 8(1), 22-28.
- Say A., 2002. Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Schmidt, 2008;
- Sönmemiş, G. (2021). İletişim Aracı Olarak Dans: Ya da dans bir iletişim şekli midir?. *Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 5, 100-117.
- Sümbül (1997),
- Sümbül, M. (1998). Türk halk oyunları yarışmaları üzerine düşünceler. *Folklor ve Edebiyat Etnoloji Halkbilim Antropoloji üç aylık kültür dergisi*, 16, 1-9.
- Sümbül, M. (2005). *Kültürel değişim başlangıcında halk oyunları geleneği ve bir örnek uygulama olarak Adana-Osmaniye halk oyunları*. Halk Kültüründe Değişim Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Pınarbaşı matbaacılık. 17-19 Aralık 2004. İstanbul.
- Şen, Y (2010). Türk halk müziğinde çokseslilik. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 10, 63-66.
- Uzunkaya, E., & Akbal, Ö. (2014). Türk halk danslarının icrasında bir asma davul geleneği “ayağa çalma”. *Akademik Bakış Dergisi*, 44.

- Ünlü, Ö. B. (2009), *Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yavuz, Ş. (1984). *Atatürk, Cumhuriyet ve Türk müziği*. 1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri, 7-9 Mayıs 1984, İzmir.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlama'da düzenler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Yılmaz, K. C., & Ünlü, L. H. (2022). Kafkasya kökenli halk danslarının turizm sektörü içerisinde değişim ve dönüşümü. *Turkish Studies*, 17(7), 247-257.

