

# Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziğinin İzleri: Cengiz Tanç'ın Senfonik Yapıtları Üzerine Bir İnceleme\*

## Traces of Anatolian Folk Music in Turkish Contemporary Polyphonic Music: The Symphonic Works of Cengiz Tanç

Fatih AKMAN<sup>1</sup> 



DOI: 10.26650/CONS2021-854836

\* Bu çalışma yazarın Cengiz Tanç'ın Çağrışımlar, Sentez I Ve Yankılar İsimli Senfonik Bölümlerinin Ulusalçı Yönlerinin Dönemin Modernist Teknikleri Bağlamında İncelenmesi başlıklı doktora tezinden üretilmiştir (bkz. Akman, 2020).

<sup>1</sup>Dr. Öğretim Görevlisi, Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay MYO, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü, Ankara, Türkiye

ORCID: F.A. 0000-0003-4176-2194

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Fatih AKMAN,  
Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay  
MYO, Üfleme ve Vurmalı Çalgılar Bölümü,  
Merasim Sokak, Bakanlıklar, Ankara, Türkiye  
E-posta/E-mail: ftihakman@gmail.com

**Başvuru/Submitted:** 06.01.2021

**Kabul/Accepted:** 05.04.2021

**Online Yayın/Published Online:** 31.05.2021

**Atıf/Citation:** Akman, F. (2021). Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziği'nin İzleri: Cengiz Tanç'ın senfonik yapıtları üzerine bir inceleme. *Konservatoryum - Conservatorium*, 8(1), 1-28.  
<https://doi.org/10.26650/CONS2021-854836>

### Öz

Bu çalışmada, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği bestecilerinden Cengiz Tanç'ın senfonik yapıtları incelenmiştir. Tanç, birçok platformda Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin oluşum sürecinde Anadolu Halk Müziği'nin önemine değinmiştir. O halde, bestecinin çağdaş yapıtlarında Anadolu Halk Müziği'ne ilişkin herhangi bir öge bulunmakta mıdır? Bu çalışmada işte bu sorunun yanıtı aranmaktadır. Bu bağlamda, bestecinin yapıtlarındaki Anadolu Halk Müziği öğelerine ışık tutması amacıyla, öncelikle Anadolu Halk Müziği üzerine çalışma yapan iki etnomüzikolog olan Béla Bartók ve János Sipos'un çalışmalarından yola çıkılarak, Cengiz Tanç'ın yapıtlarında yer aldığı varsayılan Anadolu Halk Müziği öğeleri incelenmiştir. Çalışma, Cengiz Tanç'ın Türk Çağdaş Çoksesli Müziği repertuarına kazandırdığı *Çağrışımlar* (2. Senfonik Bölüm, 1973), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm, 1975) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm, 1978) isimli orkestra yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır. Çalışmada incelenen yapıtlar, Rudolph Réti tarafından geliştirilen tematik analiz yöntemiyle çözümlenmiş ve kuramsal çerçeveye dayalı olarak yorumlanmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda bestecinin yapıtlarında, Anadolu Halk Müziği'nde sıklıkla kullanılan melismatik yapılar, inici motif yapısı, modal ses dizimleri gibi çeşitli öğelerin yer aldığı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Cengiz Tanç, Anadolu Halk Müziği, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği

### ABSTRACT

This study examines the symphonic works of contemporary music composer Cengiz Tanç. Tanç emphasizes the importance of Anatolian Folk Music in the formation of Turkish Contemporary Polyphonic Music in many platforms. This study undertook to find out whether there is any element of Anatolian Folk Music in the composer's contemporary works. In this regard, in order to shed light on elements of Anatolian Folk Music in his work, researchers first examined the works of Béla Bartók and János Sipos, two important ethnomusicologists who studied Anatolian Folk Music. The study's scope included only Tanç's compositions *Evocations* (2nd Symphonic Movement, 1973), *Synthesis I* (3rd Symphonic Movement, 1975), and *Echos*

(4th Symphonic Movement, 1978). The works examined in the study were analyzed using the thematic analysis method developed by Rudolph R ti and interpreted based on that theoretical framework. These examinations determined that the composer's works contained various elements such as melismatic structures, descending motif structure, and modal sound sequences, which are frequently used in Anatolian Folk Music.

**Keywords:** Cengiz Tan, Anatolian Folk Music, Turkish Contemporary Polyphonic Music

## EXTENDED ABSTRACT

In this study in the field of musicology, researchers employed a mix of qualitative research and musical analysis methods. The qualitative research method, "can be defined as research in which qualitative data collection methods such as observation, interview and document analysis are used and a qualitative process is followed to present perceptions and events in a realistic and holistic way in the natural environment" (Yıldırım & Şimşek, 2018, p.41). The main problem of the study was the investigation of the influence of Cengiz Tan's rhetoric on nationalism in his works, which dealt with his compositions with the modern techniques of his period. Researchers conducted a wide literature review on Tan's life and his understanding of nationalism. These resources included various articles, theses, and books and biographical works written about the composer, as well as the composer's work notes and interviews with his relatives. Researchers also examined studies on Anatolian Folk Music for use in musical analysis. To shed light on the elements of Anatolian Folk Music, researchers first examined the work of Béla Bartók and János Sipos, two important ethnomusicologists who studied Anatolian Folk Music. Bartók's compilation of Anatolian Folk Music in the 1930s using a scientific approach is an important and influential resource. Another important source is the folk music compilation works of ethnomusicologist Prof. Dr. János Sipos. In his work, Sipos critically examined roughly 1,500 folk songs compiled from various regions, as well as 3,000 folk songs previously compiled by various researchers. In the findings and discussion part of the study, Sipos conducted a musical analysis of Tan's works using "the thematic analysis method" developed by Rudolph R ti. In this method, R ti emphasized the importance of motif structures by questioning how music is created through thematic structures. According to R ti, a musical work is formed through repetitions of certain motifs. For the analysis of the motif structures that make up the thematic material, two or three sound core structures are obtained by determining the common aspects of these motifs and reducing them. When creating motifs from the resulting core structures, the structure can be transposed to different

sounds, sounds can be altered, and duration values and rhythmic structures may change, but this does not affect the original character of that core structure (Cook, 1992). Although Tanç's works do not have certain parameters such as motifs or musical sentences, it is observed that the sound sequences used (especially on the horizontal axis) consist of core structures made up of two or three sounds. In this context, Réti's thematic analysis method can explain the sound formations in Tanç's works. When these works are examined, it is observed that various characteristics of Anatolian Folk Music were abstracted by the composer through modern techniques based on the aesthetic perception of the period. In this context, it is possible to list the features of the folk-music-based elements in the composer's works as follows:

1. Melismatic structure,
2. Unstable sound and rhythmic structures,
3. The line of melody in descending character,
4. Moving rhythmic structures ending with a long sound,
5. Melody structures resembling folk music motifs,
6. Sound sequences based on a modal or makam system,
7. Transition notes in triple, quad, and five intervals,
8. Moving tunes on the sounds of mi, re, and do (Anatolian Psalm Dialects), and
9. Use of instruments reminiscent of folk music instruments and techniques.

The results of Tanç's research on folklore are observed not only in various compilation works, articles or presentations but also in contemporary works that reach highly abstract concepts. Because this study, which includes musical analysis, also has contextual content that deals with nationalism, the findings regarding the musical works represent only one of many interpretations. As a result, this study investigated the relationship between Anatolian Folk Music and contemporary Turkish polyphonic music within the framework of Tanç's thoughts and compositions. Further studies examining different works in the field of contemporary art will continue to reveal the relationship between folklore and music.

## Giriş

19. yüzyıldan itibaren Avrupa merkezli ulusalcılık anlayışının siyaset ve kültür yaşamında yükselişe geçmesiyle birlikte edebiyat, sanat ve müzik alanlarında halk kültürüne ait öğelerin ön plana çıkartıldığı bir anlayış gelişmeye başlamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise ulusalcılık görüşü, bir çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de siyasi ve sosyal yaşamda etkisini göstermiştir. Ulusalcılık anlayışı çerçevesinde şekillenen dönemin kültür politikaları, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği’nin oluşum sürecinde de etkisini göstermiştir. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda yapılan bestelerin büyük bölümü, halkın aşına olduğu yerel kaynakların Batı teknikleriyle çoksesli hale getirilmesi suretiyle oluşturulmuştur (Manav, 2015).

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren daha çok ideolojik bir eksen üzerinde ilerleyen Türk Çağdaş Çoksesli Müziği, 1950’li yıllara gelindiğinde yeni bir süreç içinde gelişim göstermeye başlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan değişimin nedeni bir yandan Avrupa’da ortaya çıkan liberal eğilimler olmakla birlikte, esas itibarıyla muhalefet partisinin iktidara geçmesiyle birlikte merkezi otorite anlayışının yerini daha özgürlükçü bir söyleme bırakmasıdır (Köksal, 2015). 1950’li yıllarda Türk bestecilerin bir bölümü folklorik etkilerden uzak durarak yapıtlarını ses dünyasındaki yenilikçi yönelimlerin paralelinde oluşturmaya başlamışlardır (Manav, 2015). Manav’a (2015) göre bu dönemin bestecileri “kendilerinden beklenenlerin ne olduğunu gayet iyi bilmekle birlikte, kişisel özelliklerini, kişisel duyularını/bakışlarını/dünya görüşlerini keşfeden, farklı bir duruşa ve farklı bir üretime yönelen bir kuşak(tır)” (s.53).

1950’li yıllarda modernist akımın getirdiği özgürlükçü bakış açısı, 1960’lı yıllarda ortaya çıkan Postmodernizm anlayışıyla birlikte sanatta merkez kavramının ortadan kalktığı, bir zamanlar evrensel ve kesin olarak kabul edilen kuralların yerlerine belirsiz, kısa ömürlü ve parçalı karakterdeki kaotik yapıların geçtiği, çok katmanlı ve çok kültürlü yapılara doğru evrilmiştir. Bu dönemden itibaren müzik yapıtlarında gelenek ve modernizmin bir sentezinin ortaya çıktığından söz edilebilir. 1960’lı yılların merkezden bağımsız yapısı, yapıtlarını bu dönemde üreten Türk bestecilerini de yakından etkilemiştir. Bu bestecilerden biri de Cengiz Tanç’tır.

10 Nisan 1933 tarihinde İstanbul’da dünyaya gelen Cengiz Tanç, müzik yaşamına 1952 yılında girdiği Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümünde, Ahmet Adnan Saygun’un öğrencisi olarak başlamıştır. 1953-1955 yılları arasında İngiltere Guildhall

Müzik Okulu'nda Sydney Compton ile armoni ve çağdaş müzik teknikleri üzerine çalışsan besteci, 1955 yılında Türkiye'ye dönmüş ve 1960 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Ana Sanat Dalı'nın ileri devresinden mezun olmuştur. 1984 yılında Fullbright araştırma bursu ile gittiği Amerika'da altı ay boyunca Vincent Persichetti ve Milton Babbitt'le kompozisyon alanında çalışmalarını sürdüren Tanç, 1985 yılında tekrar Türkiye'ye dönmüştür. 1986 yılında Doçent ve Profesör unvanlarını alan besteci, 1990-1992 yılları arasında MSGSÜ Müzikoloji Bölümü Genel Müzikoloji Anabilim Dalı başkanı olarak görev yapmıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında katıldığı sempozyum ve konferanslarda sunduğu akademik çalışmaların yanı sıra opera, bale, orkestra, oda müziği, konçerto ve koro türlerinde bestelediği yapıtlarıyla Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlayan besteci ve akademisyen Cengiz Tanç, 15 Aralık 1997 tarihinde, 64 yaşında vefat etmiştir (Tanç, S., 2017; Tanç, T., 2018; Say, 1998; Yurtseven, 2001). Müzik yaşamına, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin ilk kuşak bestecilerinden Ahmet Adnan Saygun ile başlayan Cengiz Tanç, daha sonraki yıllarda dönemin önde gelen modern müzik temsilcileriyle birlikte çalışmış ve bestecilik yaşamını çok yönlü bir yaratı süreci içinde sürdürmüştür.

Cengiz Tanç hakkında pek çok çalışma yapılmıştır. Çoğu akademik alanda yapılan bu çalışmalar şunlardır: “Cengiz Tanç; Yaşamı ve Bağdarlığı” (Sabah, 1990), “Cengiz Tanç-Lirik Konçerto Üzerine Yapısal Bir İnceleme” (Korucu, 1995), “Cengiz Tanç Bir Müzik Düşünürüydü” (İlyasoğlu, 1997), “İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın Orkestra Yapıtlarında Tını Özellikleri” (Boran, 1999), “Cengiz Tanç'ın Müziği ve Yenilikçi Kimliğiyle Çağdaş Türk Müziğindeki Yeri” (Yurtseven, 2001). Besteci hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde, müziksel analizler ve belgeler aracılığıyla bestecinin yaşamı ve sanat anlayışının geniş bir perspektiften ele alındığı gözlemlenmektedir. Ancak ulusal müzik ve ulusal sanatçı üzerine pek çok makale kaleme almış ve çeşitli akademik toplantılarda bildiler sunarak Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin oluşum sürecinde Anadolu Halk Müziği'nin önemine sıklıkla değinmiş olan bestecinin ulusalcılık üzerine olan görüşlerinin irdelendiği ve sanat yapıtları üzerindeki etkilerinin araştırıldığı bir çalışma bulunamamıştır. Bu çalışmada, Cengiz Tanç'ın ulusalcılık üzerine olan görüşlerinin yapıtları üzerindeki etkisi araştırılmıştır. Çalışmada incelenen yapıtlar *Çağrışım*lar (2. Senfonik Bölüm, 1973), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm, 1975) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm, 1978) olarak sınırlandırılmıştır. Söz konusu yapıtların seçilmesinde üç temel neden bulunmaktadır: Bunlardan birincisi, bu yapıtların bestecinin ses dünyasını önemli ölçüde

yansıttığı düşünülen uzun soluklu orkestra yapıtları olması; ikincisi, söz konusu yapıtların 1960'lı ve 1970'li yılların estetik anlayışı çerçevesinde dönemin modernist teknikleriyle oluşturulması; üçüncüsü ise bu yapıtların kendi aralarında sıralanmış birer senfonik bölüm olmasıdır. Dolayısıyla, belli bir kronolojik sıra içinde düşünülerken bestelenen bu yapıtların bestecinin teknik ve estetik yönleri hakkında yeterli bilgi verebileceği varsayılmıştır. Çalışmaya 1. Senfonik Bölüm olan *Soyutlama* (1961) isimli yapıt da dahil edilmek istenmiştir, ancak yapılan tüm araştırmalara karşın eserin partisyonu bulunamadığından incelenememiştir.

## Yöntem

Müzikoloji alanındaki bu çalışmada nitel araştırma ve müziksel analiz yöntemlerinin yer aldığı karma yöntem kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s.41). Çalışmada, Cengiz Tanç hakkında geniş bir literatür taraması yapılarak, bestecinin yaşamı ve ulusalcılık anlayışı hakkında bilgi toplanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda besteci hakkında yazılan çeşitli yazılar, tezler, kitaplar ve biyografi çalışmalarının yanı sıra, bestecinin çalışma notları ve yakınlarıyla yapılan görüşmelerden yararlanılmıştır. Çalışmada ayrıca müziksel analizde kullanılmak üzere, Anadolu Halk Müziği üzerine yapılmış çeşitli çalışmalar incelenmiştir.

Çalışmanın temel problemi, bestelerini kendi döneminin modern teknikleri ile ele alan Cengiz Tanç'ın, ulusalcılık üzerine olan söylemlerinin yapıtları üzerindeki etkisinin araştırılması olarak belirlenmiştir. Çalışmanın kuramsal/kavramsal çerçevesi araştırma problemi çerçevesinde oluşturulmuş ve ilk olarak, Cengiz Tanç'ın ulusalcılık üzerine olan düşüncelerinin dönemin modernist düşünceleriyle olan ilişkisi ele alınmıştır. Çalışmanın devamında ise analiz kısmında karşılaştırma yapmak üzere ele alınan Anadolu Halk Müziği çalışmaları ve bu çalışmalara yönelik çeşitli analizler ve sonuçları yer almaktadır. Çalışmanın bulgular ve tartışma kısmında, Tanç'ın yapıtlarının müziksel analizi yapılmaktadır. Bu bağlamda Rudolph Réti tarafından geliştirilen ‘tematik analiz’ yönteminden yararlanılmıştır. Réti, tematik analiz yönteminde bir müziğin tematik yapılar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu sorgulayarak, motif yapılarının önemini vurgulamıştır. Réti'ye göre bir müzik yapıtı belli motiflerin tekrarları aracılığıyla oluşmaktadır.

Tematik malzemeyi oluşturan motif yapılarının analizi için öncelikle bu motiflerin ortak yönleri belirlenerek indirgeme yapılmak suretiyle iki ya da üç sesli çekirdek yapılar elde edilir. Belirlenen çekirdek yapıların arasına farklı sesler girse bile bunlar görmezden gelinir. Elde edilen çekirdek yapılardan motif oluşturulurken yapı farklı seslere transpoze edilebilir, sesler altere edilebilir, süre değerleri ve ritmik yapıları değişebilir ancak bu o çekirdek yapının özgün karakterini etkilemez. Motif, bu çekirdek yapıların farklı biçimlerde tekrarıyla meydana gelerek tematik yapıyı oluşturur (aktaran Cook, 1992). Cengiz Tanç'ın bu çalışmada ele alınan yapıtları her ne kadar motif ya da müziksel cümle gibi belirli parametrelere sahip olmasa da özellikle yatay ekseninde kullanılan ses dizilimlerinin iki veya üç sestenden oluşan çekirdek yapılardan oluştuğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Réti'nin, tematik analiz yönteminin Tanç'ın yapıtlarındaki ses oluşumlarını açıklayabileceği değerlendirilmiştir. Yapılan analiz neticesinde çeşitli çekirdek yapıların süsleme, tekrar, farklı seslere aktarım ya da alterasyon işaretleri ile çeşitlendirildiği gözlemlenmiştir. Çalışmada, Tanç'ın yapıtlarında yer alan çekirdek yapıların gelişim özellikleri, çekirdeği oluşturan seslerin hareketleri ve ortak yönleri incelenmiş, elde edilen veriler Anadolu Halk Müziği çalışmalarından elde edilen sonuçlarla karşılaştırılarak değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise analiz sonucu elde edilen veriler, kuramsal çerçevede yer alan bilgiler ışığında yorumlanmıştır.

## Kuramsal Çerçeve

### Cengiz Tanç'ın Ulusalçı Çağdaş Müzik Üzerine Düşünceleri

Cengiz Tanç, Türk Çağdaş Çoksuslu Müziği repertuvarına birçok eser kazandırmış olmakla beraber, halk bilimi üzerine de çeşitli çalışmalar yapmıştır. 1967 yılında TRT tarafından oluşturulan halk müziği derlemelerinde görev alan besteci, halk kültürü ve ulusallık gibi kavramlar üzerine birçok yazı yazmış, halk müziğinden etkilenerek çeşitli beste ve düzenlemeler yapmıştır. Bestecinin “Müzik Toplum Etkileşimi”, “Sanatın Geleceğine Bilinçle Bakabilmek”, “21. Yüzyılda Uluslararası Çağdaş Varoluş Bütünlüğü İçinde Türk Musikisi”, “Genel Türk Müziğinin Bütünleşmesi...” başlıklı yazıları ile *8 Halk Türküsü, Halk Türküleri, Ninni, 1. Yaylılar Süiti, 2. Yaylılar Süiti, Halk Türküleri Süiti, Karakoyun Efsanesi ve Deli Dumrul* gibi yapıtları bestecinin çalışmalarından bazılarıdır.

Tanç, 14-18 Haziran 1988 tarihleri arasında yapılan Birinci Müzik Kongresi'nde sunduğu “Müzik-Toplum Etkileşimi” başlıklı makalesinde müzikte ulusalçılığa ilişkin görüşlerini dile getirmiştir. Bestecinin söylemleri özetle şöyledir:

1. Müzikte kullanılan sözlerin o ulusun kendi diline ait olması gereklidir: Ulusal dil sayesinde prozodinin yönelttiği müzik cümleciklerinin ulusal kökeni ve temsil ettiği ulusa ait özellikler (renkler) sanat yapıtına yansiyacaktır.
2. Dinamik, yönlendirici (olumlu yönere), eğitici, çağdaş ve öz değerleri yücelten bir anlayış içinde olmalıdır.
3. Uluslararası düzeyde, dünyanın her yerinde ve herkes tarafından dinlenebilir olmalıdır: Ulusal müzik, çağının teknik ve estetik değerlerinden kopuk olmamalıdır. Bu sayede, o ulusa ait duygu ve düşünceler kendi içinden sıyrılarak evrensel boyutlara ulaşabilir ve tüm insanlığa mal olabilir (aktaran Yurtseven, 2001).

Besteci, ulusal kültürün uluslararası boyutlara çıkması ve 21. yüzyılda bütün sanat dalları içinde var olabilmesi için ister sanatçı olsun ister alımlayıcı, Türk insanının sahip olması gereken üç özelliği genel hatlarıyla şöyle açıklamıştır:

1. Akılcı olmalıdır: Teolojik anlayışın ortaya çıkardığı 'taklitçilik' yerine, 'anlama ve yorumlama' aşamalarının ortaya çıkması gerekmektedir.
2. Eğitilmiş olmalıdır: Evrensel eğitimden geçmiş ve bütüncül bir dünya görüşüne sahip olmalıdır.
3. Kişilikli olmalıdır: Yüceltici kişilik normlarına sahip olmalıdır (tahm. 1986<sup>1</sup>).

Tanç, ulusallık/ulusalcılık kavramını, "birey ve toplumsal varlık olarak, bu düşünce sistemleri -çağdaş düşünce sisteminin sentezci, eklektik, çoğulcu, evrensel, geçmiş ve geleceğe ulaşan bütüncül bakış açısı- içindeki davranış biçimlerinden kaynaklanan özelliklerle, uluslararası düzleme ve tüm insanlığa açılma çabasıdır" (tahm. 1986, s.3) şeklinde açıklamıştır. Besteciye göre (tahm. 1986), Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin 21. yüzyılda var olması, Türkiye'nin Avrupa toplumları ile ekonomik, politik ve kültürel yönlerden bütünleşmesine, teknik ve teknolojik yeniliklere açık olmasına ve sanatçı ile alımlayıcının yukarıda bahsedilen sanatsal kaygılarına bağlıdır. Anadolu Halk Müziği çokseslilik ile uyumludur ve bu durum kişisel çalışmaların yanı sıra anonim çalışmalar ve bilimsel yöntemlerle geliştirilmelidir.

---

1 Bu bildiriye herhangi bir yayın organında rastlanmamıştır. Tanç'ın bildiriye profesör unvanını kullanmış olması, söz konusu yazının 1986 yılı ya da sonrasında ait olduğunu göstermektedir.



Tanç'a göre, Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nin gelişim sürecinde, Türk bestecisine önemli görevler düşmektedir. Besteci bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Türk bestecisinin özel bir durumu vardır. Bir yandan kendi bireysel sanatını, dünyanın bugün eriştiği evrensel teknik ve estetik çizginin altına düşmeden ve çağdışı kalmadan ulusal kaynaklardan esinlenerek gerçekleştirmek ve ulusunu sanat müziği dalında ulusal-evrensel bir sentezle en üst kültür düzeyinde temsil etmek, bir yandan asırların durağan tutuculuğu ile geri kalmış, radyolarında tüm halk çalgılarının bile sesinin duyulmadığı ülkesinin tek sesli halk müziğinin derlenme, çok seslendirme gibi bilimsel ve anonim çalışmalarına katılmak, öbür yandan da devletçe bir kültür politikasının güdülmesini ve fakat bu politika ile halkın güncel yaşamına belli bir devre ait olan ve kanımca yabancılaşmış Osmanlı sentezinin değil, çağımızın çağdaş halk ve sanat çoksesli müziklerinin, yeni Türk sentezinin aşılmasını sağlayacak uğraşlarına katılmak” (aktaran Yurtseven, 2001, s.109).

Tanç'a göre, tüm bu zorlukların aşılabilmesi için anonim Anadolu Halk Müziği derlemelerinin yapılmasına devam edilmeli, otantik Anadolu Halk Müziği, yalnızca bağlama ile değil, diğer halk çalgılarıyla da seslendirilip yayın organları aracılığıyla geniş kitlelere ulaştırılmalı ve tüm bu çalışmaların bilimsel yöntemler ışığında yapılması gerekmektedir (aktaran Yurtseven, 2001, s.109).

Cengiz Tanç'ın ulusalcılık ve ulusalcı müzik anlayışının temel olarak halk kültürüne ait çeşitli öğelerin çağdaş teknik ve estetik değerler çerçevesinde ele alındığı, taklit yerine yaratıcılığın ön plana çıkartılarak özgün yapıtların oluşturulduğu, nihayetinde ulusal kültürün tüm insanlığın kültürel mirasına katkı sağlayacak yetkinlikte ele alındığı bir anlayış içinde gelişimini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

## **Anadolu Halk Müziği Üzerine Yapılan Çalışmalar**

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren çoksesli müzik çalışmalarında kullanılmak üzere pek çok halk müziği derleme çalışması yapılmıştır. Bunlardan ilki, 1922 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan mahalli müzisyenlere ve kamu görevlilerine mektuplar yollanmış, bölgelerindeki türkülerini notaya alarak göndermeleri istenmiştir (Yükselsin, 2015). Daha sonraki çalışmalar sırasıyla Seyfettin ve Sezâi Asaf kardeşler tarafından

1925 yılında, İstanbul Belediye Konservatuvarı (Dârülelhân) tarafından 1926-1929 yılları arasında, Türk Halk Bilgisi Derneği tarafından 1929 ve 1931 yıllarında gerçekleştirilmiştir (Yükselsin, 2015). Halk müziği çalışmalarında dönüm noktası olarak Béla Bartók'un 1936 yılında Adana ve çevresinde yapmış olduğu derleme çalışmaları gösterilmektedir (Yükselsin, 2015). Macar halk müziği derlemeleriyle önemli çalışmalara imza atan Bartók, geliştirdiği bilimsel yöntemlerle Anadolu Halk Müziği derleme çalışmalarına katılarak Türk folklorünün gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Halk müziği derlemeleri Bartók'tan sonra da devam etmiştir. 1937-1945 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan çalışmalarda 10.000 civarında halk ezgisi toplanmıştır. 1967 yılında TRT tarafından çeşitli illerde derleme çalışmaları yapılmış, bu çalışmalarda 1738 halk müziği kaydedilmiştir (Aksu, 1999).

Bu çalışmada, Béla Bartók'un 1936 yılında Adana ve çevresinde yaptığı Anadolu Halk Müziği derlemelerine dair notlarının yer aldığı *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* isimli kitabı ile -bu kitabın yayınlanmasının ardından- yaklaşık 50 yıl sonra János Sipos'un *Anadolu'da Bartók'un İzinde* isimli kitaplarda yer alan bulgulardan yararlanılmıştır. Bartók'un, 1936 yılı gibi erken sayılabilecek bir dönemde Anadolu Halk Müziği derlemesi yapması, bu derlemeleri bilimsel bir metodoloji izleyerek tek tek notaya geçirmek suretiyle irdelemesi ve somut çıkarımlarda bulunması ve Anadolu Halk Müziği çalışmalarında referans alınan en önemli kaynaklardan biri olması, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* adlı kaynağın önemini ortaya koymaktadır. Çalışmada kullanılmak üzere seçilen diğer önemli kaynak ise 1988-1993 yılları arasında Ankara Üniversitesi Hungaroloji Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışan, halen Macar Sanat Akademisi'nde öğretim üyesi olarak görevli ve Macar Bilimler Akademisi üyesi olan etnomüzikolog Prof. Dr. János Sipos'un halk müziği derleme çalışmalarıdır. Bartók'un araştırmasında tamamlamadığı yörelerin de bulunduğu çeşitli yörelerden derlediği 1500 civarında Anadolu halk türküsünü eleştirel bir gözle ele alan ve daha önce derlenen 3000 ezgiyi de çalışmalarının içine ekleyerek karşılaştırma yapmak suretiyle Anadolu Halk Müziği çalışmalarına önemli ölçüde katkı sağlayan Sipos'un çalışmaları, Bartók'un çalışmaları sonucu ileri sürdüğü önermelerin geçerliliğini koruyup korumadığını gözlemlemesi bakımından da önemli bir kaynaktır.



## **Bartók'un Anadolu Halk Müziği Çalışmaları ve Tespitleri**

Bartók, 78'i sözlü, 9'u sözsüz olmak üzere toplamda 87 adet olan Anadolu Halk Müziği derlemelerini, ezgi yapılarına göre iki grup altında toplamıştır. Bartók'un (1991) -yörük

yörelereinden topladığı- ilk grup altında topladığı ezgilerin yaklaşık %20'sinin ortak özellikleri özetle şu şekilde ifade edilebilir:

1. Ezgiler *parlando*<sup>2</sup> karakterindedir. Sekiz heceli kesitinden<sup>3</sup> oluşan ezgilerin ritmik yapıları, değişken yapıda ilerlemektedir. Ancak tüm yapı kesit sonlarına -özellikle ikinci ve dördüncü kesitlerde- geldikçe karar sesin uzatılmasıyla sona ermektedir.
2. Ezgiler çeşitli melisma<sup>4</sup> kümeleriyle az çok süslenmişlerdir.
3. Ses dizilerinde II. ve bazen de VI. derecelerde sık sık kararsızlık gözlemlenir.
4. Ezgi kesitlerinin son seslerinde saklı pentatonik yapılar bulunmaktadır.
5. Ezgiler genel olarak inici yapıdadır.

Bartók'a göre (1991), ikinci grup altında toplanan ezgilerin %23'ü ilk grupta yer alan ezgilerle ortak özellikleri taşımakla birlikte, farklılıklar şu şekilde özetlenebilir:

1. İkinci gruptaki ezgiler *parlando* ritmindeki on bir heceli ezgi kesitlerinden oluşur.
2. İkinci grupta yer alan ezgiler birinci gruba göre daha geniş bir ses alanına sahiptirler. Bu ses alanı bir oktav ile ikinci oktavın üçte birlik kısmına kadar ulaşır.
3. İlk kesitin son sesi oldukça tiz bir derecede bulunur. Üçüncü sesin son sesi (ana durak) genellikle daha aşağı dereceler üzerinde bulunur. Bununla birlikte çoğu ezgide üçüncü kesitin son sesi sayılmazsa, genel olarak tiz bir ses alanı içinde yer alır.
4. İkinci grup ezgilerde daha zengin süslemeler yer almaktadır. Bartók (s.42), bu grupta yer alan ezgilerin daha karmaşık melisma kümelerinden oluşmasının sebebinin Arap etkisi kaynaklı olabileceğini ifade etmiştir.
5. Oyun havası olan ezgiler  -daha hızlı tempolarda  şeklinde- noktalı bir ritmik yapıya sahiptir.
6. Her iki grubun en önemli ortak yönü ise ezgilerin inici yapıda olmasıdır.

2 “*Parlando* bir çeşit serbest ritim demektir” (Bartók 1991, s.37).

3 “Kesit (İng. *section*): Ezginin bölündüğü yahut bölünebileceği cümleciklerden her biri” (Sipos 2009, s.11).

4 “Melisma (İng. *melisma*): Bir tek hece ile söylenen ezgi ya da ezgi parçası” (Sipos, 2009, s.11). Türkçe literatürde ‘melisma’ veya ‘melizma’ olarak kullanıldığı gözlemlenen kavram için bu makalede ‘melisma’ kullanımı tercih edilmiştir.

## Sipos'un Anadolu Halk Müziği Çalışmaları ve Tespitleri

Türkiye'deki saha çalışmalarına 1988 yılında başlayan János Sipos, Adana, Ankara, Denizli ve Trabzon yöreleri başta olmak üzere, Anadolu'nun birçok yöresinde derleme çalışmaları yapmıştır. Sipos (2009), bu derleme gezilerinde 85 ayrı yerde 233 köylüden toplam 1500 ezgi kaydetmiş ve bu ezgileri notaya almıştır. Araştırmacı daha sonra bu derlemeleri farklı kaynakların envanterinde yer alan yaklaşık 3000 ezgilik Anadolu Halk Müziği malzemesiyle karşılaştırmıştır.

Sipos'un (2009), derlediği Anadolu Halk Müziği ezgileri hakkındaki tespitleri şu şekilde özetlenebilir:

1. Anadolu Halk Müziği ezgi öbekleri büyük ölçüde Sol-(Fa)-Mi-Re-Do çekirdek dizisinden oluşmaktadır. Ezgi, söz konusu çekirdek yapının bazen genişletilmesi bazen de iç içe geçmeleri suretiyle meydana getirilir.

2. Anadolu ezgilerinin önemli bir kısmı mezmur<sup>5</sup> ağızlıdır. Söz konusu ezgilerin özellikleri özetle şöyledir:

a. Genel Özellikleri:

- İnci yapıdadır,

- Çoğunlukla Mi-Re-Do seslerinden oluşmaktadır.

- Minör üçlü veya majör ikili aralıklarla yukarı veya aşağı doğru simetrik olarak genişleyebilmektedir.

- Dar bir ses alanına sahiptir, bu alan nadiren bir oktavı aşar.

- Çoğunlukla ağıtlar ve gurbet türküleri bu ezgileri kullanan başlıca güfte türleridir.

- Çoğunlukla *parlando* veya *rubato* karakterindedir, bazı oyun havalarında *tempo giusto* karakterinde küçük ezgi öbekleri yer almaktadır.

---

5 Hıristiyan kilisesinin ayinlerinde seslendirilmek üzere derlenmiş olan ilahi, dua anlamına gelen mezmur *-psalm-* teriminin ezgisel yönünü ifade etmek amacıyla kullanılan *psalmodic* terimi (Kennedy, 1996, s.581), M.R. Gazimihal tarafından “zebur ağızı, mezâmir okuyuş, mezmur ağızı” şeklinde kullanılmıştır (Sipos, 2009, s.53). Terim, Sipos tarafından “Türk mezmur ağızı” ya da “Anadolu mezmur ağızı” şeklinde kullanılmış olup, bu çalışmada ‘Anadolu mezmur ağızı’ ifadesi kullanılmıştır (2009, s.108-109).

b. Pes alanda yer alan Anadolu mezmur ağızı ezgilerinin özellikleri:

- Do-Re-Mi ile başlayan, daha sonra Do-Re-Mi üçlüsünde gelişigüzel biçimde dolaştıktan sonra karar sese inen ezgiler.

- Do-Re-Mi ile başlayan, daha sonra Do-Re-Mi üçlüsünde dengeli bir biçimde dolaştıktan sonra karar sese inen ezgiler.

- Mi ile başlayan ve Mi-Re seslerinde gezinen ya da Do-Re-Mi üçlüsünde kararsız bir biçimde dolaşan ezgilerdir.

- İlk dizesi Mi ile başlayıp geri kalan bölümlerde aşağı doğru inen ezgiler sıklıkla bulunmaktadır.

- Fa (Fa#) sesleri ya ilk ya da ikinci dizenin başında yer alırken, bazen de ikinci dizenin ortasında yer alabilmektedir.

- Do-Re-Mi ile başlayan, ilk dizenin ardından, ikinci ve/veya üçüncü dizelerde Sol ve nadiren La sesine çıkan ezgiler bulunmaktadır.

- Çıkıcı olan ilk dizesi Sol sesine ulaşan ezgiler bulunur.

c. Tiz alanda yer alan Anadolu mezmur ağızı ezgilerinin özellikleri şöyledir;

- İlk dizesi çıkıp inen, gerisi pes alanda kalan ezgiler.

- İlk dizesi Sol sesinden Mi sesine inen, gerisi pes alanda kalan ezgiler.

- Özel olarak Fa-Re sesleriyle başlayan ezgiler.

3. Anadolu ezgileri yalnızca ilk dizeleri bağlamında değil, ikinci, üçüncü ve dördüncü dizelerinde de inici bir karakter sergiler.

4. Anadolu Halk Müziği'nde kuvvetli bir pentatonizm görülmez.

## Bulgular ve Tartışma

### Cengiz Tanç'ın Yapıtlarında Anadolu Halk Müziği'nin İzleri

Cengiz Tanç'ın *Çağrışımlar* (2. Senfonik Bölüm), *Sentez I* (3. Senfonik Bölüm) ve *Yankılar* (4. Senfonik Bölüm) isimli yapıtları incelendiğinde, bazı müziksel öğelerin Bartók

ve Sipos'un araştırmalarında ortaya koydukları Anadolu Halk Müziği'nin çeşitli yapılarıyla örtüştüğü gözlemlenmiştir. Tanç'ın yapıtlarında -özellikle yatay eksenini oluşturan yapıların- Anadolu Halk Müziği ezgi yapılanmalarıyla olan ilk benzerliği, uzun seslerle melismatik ses kümelerinin bir arada kullanımınıdır<sup>6</sup>. Bu yapıların sürekli olarak tekrarı ise bestecinin soyut halde kullandığı Anadolu Halk Müziği malzemesini bir ölçüde alımlayıcının bilinçaltında imgeleştirme çabası olarak düşünülebilir.

Örnek 1'de görüldüğü üzere, *Sentez I*'in yatay hattında katlı aralıklarla yazılmış Si-La#-Do seslerinden oluşan üç sesli çekirdek yapı bulunmaktadır. Bu örnekte, uzun süreye sahip olan Do perdesinin, motifin ses merkezi olarak ele alındığı düşünülebilir. Si-La# sesleri ise kısa süreli yapılarıyla bu ses merkezini bir nevi melisma ile çeşitlendirmektedir. Motif, tahta üflemeli çalgılar arasında tekrar ederek ilerlemektedir. Kısa süreli çekirdek seslerle uzun süreli seslerin birleştiği bu motif, öncelikle 22. ölçüde flüt tarafından seslendirilir, daha sonraki ölçülerde sırasıyla obua ve klarinetin de eklenmesiyle genişlemeye başlar. İlerleyen ölçülerde bakır üflemeli ve yaylı çalgıların da katılımıyla tüm orkestraya yayılan çizgisel hat, bir ses dokusuna bürünerek 55. ölçüye kadar aralıksız olarak devam eder.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Oboe, and Clarinet in Bb. The score is in 4/4 time and consists of three measures. The Flute part starts with a long note (Si) followed by a melisma (La#) and then a long note (Do). The Oboe and Clarinet in Bb parts follow a similar pattern, with the Clarinet in Bb part starting with a long note (Si) followed by a melisma (La#) and then a long note (Do). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Örnek 1. *Sentez I*, 22-24. ölçüler (Tanç, 1975).

*Sentez I* üzerinden motif yapılanmaları ve çizgisel hattın organizasyonu ile ilgili yapılan açıklama, Örnek 2'de yer alan *Çağrışımlar* isimli yapıtta da karşımıza çıkmaktadır. *Çağ-*

6 Çalgısal müzikte yapıtın ana karakterini bozmadan yapılan, küçük nota yazılarıyla ya da özel işaretlerle gösterilerek süre değerlerini kendisinden önce ya da sonraki notalardan alan yapılara süsleme denilir (Kaçar, 2009). 17. yüzyıla kadar icracıların doğaçlama yetenekleri çerçevesinde serbest olarak yapılan süslemeler, bu dönem itibarıyla nota yazısı içine dahil edilmeye başlanmıştır. 17. yüzyılda, özellikle İtalyan vokal müziğinde kullanılan kadansın klavye başta olmak üzere bütün çalgılarda etkisini göstermeye başladığı görülmektedir (Newman, 1995; Holts, 1988). Süsleme notaların vokal müzikteki karşılığı ise melismatik tarz adı verilen, tek bir hece üzerinde yapılan süslemeler olarak karşımıza çıkmaktadır (Ayyıldız, 2020). Anadolu Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nin vokal yapıtlarında hançere olarak adlandırılan süslemeler, bu çalışmada 'melisma' ya da 'melismatik ses kümeleri' adıyla kullanılmış olup, çalışmada yer alan çalgısal yapıtların içinde bulunduğu varsayılan Anadolu Halk Müziği öğelerinin süsleme karakterini betimlemek amacıyla kullanılmıştır.

*rışım*lar'ın giriş kısmı da uzun sesler ile iç içe girmiş küçük motif yapılarının tekrarlarından oluşturulmuştur. Küçük flütün yirmi ölçü boyunca seslendirdiği kararsız yapıdaki Si sesi, çeşitli melismatik kümelerle ilerler. Çizgisel hattın gerek ses gerekse ritim açısından kararsız olan yapısı ise yine Anadolu Halk Müziği'nin -Bartók ve Sipos'un çalışmalarında da yer alan- özelliklerinden birini yansıtmaktadır<sup>7</sup>. *Çağrışım*lar'da, tahta üfleme- li çalgılar ile başlayan çizgisel hat, yaylı çalgılar ve bakır üfleme- li çalgıların da katılımlarıyla polifonik yapıda ilerleyen büyük bir ses dokusuna dönüşerek 42. ölçüye kadar devam eder.

Örnek 2. *Çağrışım*lar, 6-10. ölçüler (Tanç, 1973).

Örnek 1 ve Örnek 2'de görüldüğü üzere, ezgi hatları benzer özelliklerde oluşturulmuştur. Her iki örnekte, Bartók'un birinci ezgi grubu içinde yer alan melismatik yapıya sahip uzun hava ezgilerinin özelliklerini taşımaktadır.

Tanç'ın motif tasarımlarının Anadolu Halk Müziği ezgileriyle olan diğer benzerliği ise inici karaktere sahip olmalarıdır. Sipos (2009, s.140) bu durumu, "Pek çok Anadolu tür- küsü sadece ilk ve ikinci değil, üçüncü ve dördüncü dizelerde de tizden aşağıya iner" şeklinde ifade etmiştir.

7 Anadolu Halk Müziği'nde ezgi hattı içinde yer alan seslerin çeşitli şekillerde değişime uğradığı sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Cemal Reşit Rey'e (aktaran Vural, 2017, s.101) göre, "Melodinin seyri esnasında tesadüf ettiğimiz diyez ve bemoller ise sesteki temevvüç (dalgalanma) ile glisandoların aynı aynına kaydından başka bir şey değildir". Rey'in söylemine göre seslerin seyir esnasında çeşitli şekillerde değişime uğramaları onları farklı tonal yapılar ile ilişkilendirmez.

Sipos'un ifade ettiği ezgi yapılarına, Tanç'ın eserlerinin birçok bölümünde rastlanılmaktadır. Örnek 3'de yer alan flüt partisi incelendiğinde, seslendirilen ezgi hattının uzun bir süre Do sesi bölgesinde hareket ettiği gözlemlenmektedir. İlerleyen ölçülerde ise ezgi hattı inici yapıyla diğer sesler üzerinde aynı harekete devam eder. Si ekseninde devam eden benzer melismatik yapı 24. ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren önce La# eksenine, 27. ölçünün üçüncü vuruşunda La♭ eksenine iner. Ezgi hattı 28. ve 29. ölçülerde hızlı bir kromatik hareketle önce Sol# eksenine iner, daha sonra ise Sol♭ sesinde karara ulaşır. Böylece 25 ölçü içinde Do, Si, La#, La♭, Sol# ve Sol♭ seslerinden oluşan inici karakterli bir ezgi hattı elde edilmiş olur.

Örnek 3. *Çağrışınlar*, 1-29. ölçüler, flüt partisi (Tanç, 1973).

Örnek 3'de yer alan ezgi hattının inici karakteri, Örnek 4'te yer alan Bartók'un derlediği *Bozlak Uzun Hava* isimli türkü ile benzer özellikler taşımaktadır. Türk halk müziğinin geleneksel çalgılarından biri olan zurna tarafından seslendirilen ezgi, La# eksenli melismatik ilerleyişini 2. ölçüde Sol eksenine doğru yönlendirmiş ve bu eksen 4. ölçüde iyice belirtmiştir. 6. ölçüden itibaren Fa#, Mi, Re ve Do# sesleri üzerinde kararsız bir şekilde dolaştıktan sonra 9. ölçüde Si eksenine inmiştir. Si eksenli melismatik ezgi hattı nihayetinde 11. ölçüde tekrar La# eksenine inerek devam etmiştir.



62. *Bozlak uzun hava\**

$\text{♩} = 300$

*Bozlak*

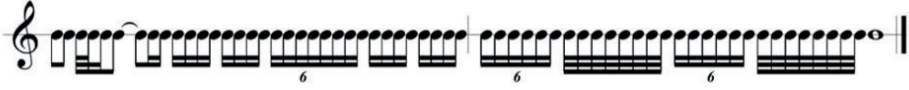
*Bozlak uzun hava\**

Örnek 4. Bartók'un derlediği *Bozlak Uzun Hava* isimli türkünün 1-14. ölçüleri

(Bartók, 1991, s.162-163).

Tanç'ın kompozisyonlarında dikkat çeken bir başka önemli nokta ise motiflerin ritmik yapısındaki kararsızlıktır. Bestecinin yapıtlarında farklı ritmik yapılar da ilerleyen kesitler, özellikle başka bir kesite bağlanırken, daha önce de bahsedildiği gibi, Anadolu Halk Müziği sıklıkla rastlanan, kararsız ritmik yapıdan uzun sese dönüşen bir yol izler. Kararsız ritmik yapıdan uzun sese dönüşüm süreci Örnek 5'te verilmiştir<sup>8</sup>.

8 Örnek 5-8 arasında yer alan notalarda yatay hatları oluşturan sesler ritmik yapıları doğrultusunda indirgenerek verilmiştir.



Örnek 5. *Çağrışimler*, 217-218. ölçüler, indirgeme (Tanç, 1973).

Benzer bir örneğe Örnek 6'da yer alan *Yankılar*'da da rastlanılmaktadır. 50 ve 52. ölçüler arasında yer alan ritmik yapı yine bir başka müzik kesitine geçilmeden önce uzun sese dönüşmüştür.



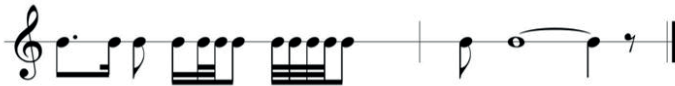
Örnek 6. *Yankılar*, 50- 52. ölçüler, indirgeme (Tanç, 1978).

Örnek 7'de yer alan *Sentez I*'in 55-56. ölçülerinde de benzer yapıya rastlanılmaktadır.



Örnek 7. *Sentez*, 55- 56. ölçüler, indirgeme (Tanç, 1975).

Tanç'ın yapıtlarındaki ritmik yapılanmalardan bazılarının, Bartók'un (1991, s.37), "[...] sekiz heceli kesitinden oluşan ezgilerin ritmik yapıları -her zaman kararlı olmasa da- değişken yapıda ilerlemektedir. Ancak tüm yapı kesit sonlarına -özellikle ikinci ve dördüncü kesitlerde- gelindikçe karar sesinin uzatılmasıyla sona ermektedir" ifadesiyle de örtüştüğü görülmektedir. Bartók tarafından derlenen Anadolu Halk Müziği'ne ait kararsız ritmik yapılanma durumu Örnek 8'de verilmiştir.



Örnek 8. Bartók'un derlediği *Nenni* isimli türkü, 7-8. ölçüler, indirgeme (Bartók, 1991, s.59).

Tanç'ın motif ve cümle oluşumlarında kullanılan çeşitli yapılar süsleme karakterine sahiptir. Motif oluşumları analiz edildiğinde, belli yapıların ısrarlı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir ki bu yapıların birçoğu gerek Anadolu Halk Müziği'nde gerekse Türk Sanat Müziği'nde de sıklıkla görülmektedir.

Özbilen'e (2007) göre, Anadolu Halk Müziği'nde en çok kullanılan süslemelerden biri olan kısa basamak notası (*acciaccatura*<sup>9</sup>), genellikle yazılmaz, icracı tarafından geleneksel üslûba uygun olarak seslendirilir. Kısa basamak notası, süresini kendinden önceki ya da sonraki notadan alabilmekle birlikte, Anadolu Halk Müziği'nde ikincisine daha sık rastlanmaktadır (bkz. Örnek 9).

Yazılışı

Okunuşu

Örnek 9. Anadolu Halk Müziği'nde kısa basamak notası kullanımı (Özbilen, 2007, s.13).

Örnek 10'da Bartók'un derlediği ezgide görüldüğü üzere, hemen hemen her motifin başlangıcında kısa basamak notası kullanılmıştır.

26. Maraş\*

$\text{♩} = 300$

1-9, 8, (4)

1. Uç - tu da şa - ha - nı - mî, uç tu,

Uç - tu, da det - - - - - ya - yı gü - ti.

Örnek 10. Türk Halk Müziği'nde kısa basamak notası kullanımı, *Maraş*, 1-6. Ölçüler (Bartók, 1991, s.106).

9 "Kısa basamak notası (it. *acciaccatura*): Üstü bir çizgi ile çizilmiş küçük bir notadan oluşan melodi süsleme türüdür" (Özçelik, 2002, s.86). Bu hareket, Türkçe'de 'çarpma' olarak da adlandırılır.

Cengiz Tanç'ın yapıtlarında yer alan birçok motif yapısı, Örnek 10'da yer alan kısa basamak notası etkisine benzemektedir. Kompozisyonlarının büyük bölümünde süsleme işaretlerini kullanmayan besteci, kısa basamak notalarının ritmik değerlerini açık biçimde yazmıştır.

Tanç'ın yapıtlarındaki yatay hatta sıklıkla karşılaşılan kısa basamak notası etkisinin kısa süreli notanın süre değerini kendinden sonraki notadan alması bakımından, Anadolu Halk Müziği tavrıyla örtüştüğü görülmektedir. Örnek 11-13 arasında yer alan notalarda baskın olarak duyulan seslere gelmeden önce, otuzikilik nota ile kısa basamak notası etkisi oluşturulduğu görülmektedir.



Örnek 11. *Sentez I*, 71. ölçü (Tanç, 1975).



Örnek 12. *Çağrışimler*, 15. ölçü (Tanç, 1973).



Örnek 13. *Yankılar*, 74. ölçü<sup>10</sup> (Tanç, 1978).

Bartók'un derlemelerinde dikkat çeken önemli bir nokta ise basamak notalarında kullanılan seslerin oldukça geniş aralığa sahip olabilmesidir. Zaman zaman bu sesler altılı aralığa kadar genişletilebilmektedir. Örnek 14'te zurna tarafından seslendirilen *Halay Havası* isimli derlemede, altılı aralıkta kullanılan ikili basamak notası<sup>11</sup> göze çarpmaktadır.

10 "Kısa basamak notaları, bazen basamak notalarından farklı olarak, esas notaya ikiliden daha büyük bir mesafeden gelebilir" (Özçelik, 2002, s.87).

11 "Kısa basamak notaları [*acciaccatura*] bazen birden fazla nota içerebilir" (Özçelik, 2002, s.87).



Örnek 14. Anadolu Halk Müziği'nde geniş aralıkta ikili kısa basamak notası kullanımı,  
*Halay Havası*, 7-9. ölçüler (Bartók, 1991, s.161).

Örnek 15 ve Örnek 16'da, *Sentez I* ve *Yankılar* isimli yapıtlarda yer alan ikili kısa basamak notalarına yer verilmiştir. Söz konusu yapıtlardaki motif yapılanmalarında kullanılan ikili basamak uygulamalarının Anadolu Halk Müziği'nin karakteristik özellikleriyle benzerlik taşıdığı görülmektedir. Bestecinin kullandığı çalgılar bu karakteristik yapıyı ön plana çıkartan diğer bir önemli unsurdur. Anadolu Halk Müziği çalgılarından kaval ve zurna gibi otantik çalgıların geleneksel icra tavırları, besteci tarafından flüt (kaval) ve obua (zurna) benzeri çalgılarla ele alınmış ve ikili basamaklar geniş aralıklar üzerinde kurulmuştur.



Örnek 15. *Sentez I*, 27 - 28. ölçüler (Tanç, 1975).



Örnek 16. *Yankılar*, 37 - 38. ölçüler, klarnet partisi (Tanç, 1978).

Tanç'ın yapıtlarında kullandığı ses malzemesi, modal ve makamsal müziğin soyutlamalarıyla elde edilmesi bakımından önemlidir. Semih Korucu, Tanç'ın *Lirik Konçerto* isimli yapıtının analizinde, yapıtın makamsal merkezini Sabâ dörtlüsü olarak belirlemiş ve bu dörtlünün yatay sesler kümesi olarak ele alındığını belirtmiştir (Korucu, 1995).

Korucu'nun, Tanç'ın motif yapılanması üzerine olan tespitleri, Tanç'ın *Yankılar* isimli yapıtlarında da benzer özellikler sergilemektedir. Örnek 17'de yer alan *Yankılar*'ın 59-60. ölçülerinde korangle tarafından seslendirilen ezgi hattı incelendiğinde, motifin Re, Mi♭, Fa♯ ve Sol seslerinden oluştuğu görülecektir. Söz konusu dört sesli çekirdek motif Örnek 18'de gösterilen Hicaz dörtlüsünün Re sesine aktarımı olarak düşünülebilir.



Örnek 17. *Yankılar*, 59- 60. ölçüler, korangle partisi (Tanç, 1978).



Örnek 18. Hicaz makamı dizisi (Özkan, 2006, s.164).

Tanç'ın motiflerinde yer alan ses dizileri incelendiğinde, kromatizmin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülecektir. Bu kullanım 20. yüzyıl modernist tekniklerinden 'polimodal kromatizm'<sup>12</sup> ya da daha genel bağlamda 'neo-modal' yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilebilir. Diğer taraftan bestecinin kullandığı ses dizilerinin bu kromatik yapısı, Tanç'ın müzik dilinin Saygun ile benzer yönleri olduğunu da ortaya koymaktadır. Özbayrak'a (2018) göre, Saygun'un eserlerinde kullanılan alaca<sup>13</sup> dörtlüleri ve bu dörtlüleri-

12 Bartók, iki mod'u birlikte kullanarak elde ettiği ses dizisi bütününe 'polimodal kromatizm' adını vermiştir. Polimodal kromatizm adı altında oluşturulan bir dizinin bileşenlerini net bir biçimde tanımlamak mümkün değildir. Bu dizileri oluşturan modlar ancak duyurulan tetrakordlar ya da tonik notalarına göre, çağrışım şeklinde tanımlanabilir (Araz, 2011).

13 Saygun'un yapıtlarında kromatizm özellikleri taşıyan modal ses dizilimleri 'alaca' olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmada kromatik ya da kromatizm ifadeleri alaca terimiyle eşanlamda kullanılmıştır.

den türetilmiş modlar -Saygun'un deyişiyile 'törelere'- bestecinin müzik dilini biçimlendiren en önemli unsurlardan biridir.

Tanç, motiflerinde kullandığı kromatik sesleri -Saygun'dan farklı olarak- herhangi bir düzen içinde ele almamış, kendi estetik anlayışı çerçevesinde özgürce kullanmıştır. Korucu (1995), Örnek 19'da yer alan *Lirik Konçerto* yapıtı üzerinden Tanç'ın motif yapılanmalarında yer alan seslerin kromatizm içeren yönleri hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

“Büyük-üçlü, ya da eksik-dörtlü çerçevesinde kalan bütün sesler, alaca olarak kullanılır. Bu kullanım yatay olduğu gibi, iki farklı partinin aynı ses bölgesindeki (register) diziyi paylaşmalarından dolayı aynı zamanda dikeydir de: Dikey olarak üstüste gelen sesler açıldığında, o *büyük-üçlü* içerisindeki alaca sesleri verir” (s.2).



Örnek 19. *Lirik Konçerto*, alaca [kromatik] ses dizilimi (Korucu, 1995, s.2).

Aralıkların kromatik kullanımına *Sentez I'* de de rastlanmaktadır. Örnek 20'de görüleceği üzere yapıtın 143. ve 144. ölçülerinde rastlamsal olarak kullanılan dörtlüler; birinci kemanda Sib-Mi sesleri arasında, ikinci keman ve viyolada ise Sib-Mib sesleri arasındadır. Bu seslerin arasında kalan sesler ise kromatik olarak seslendirilmektedir. Yapıtın birinci keman partisi incelendiğinde, Tanç'ın, motif yapılanmasında yer alan Mib-Mi kromatik seslerini Saygun'dan farklı olarak, dizinin iki ya da üçüncü derecesinde değil, dördüncü derecesi üzerinden ele aldığı gözlemlenmektedir. İkinci keman ve viyola partisinde ise kromatik sesler yine Saygun'dan farklı olarak dizilerin birinci derecesinde kullanılmıştır.

Libero, senza sincronita....

Violin I  
Violin II  
Viola

Örnek 20. *Sentez I*, 143 – 144. ölçüler (Tanç, 1975).

Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Anadolu Halk Müziği ya da Türk Sanat Müziği ezgilerinin armonizasyonunda 4'lü aralıkların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'nde Kemal İlerici tarafından kuramsallaştırılan sistem, 'dörtlü armoni sistemi'<sup>14</sup> olarak adlandırılmaktadır. Örnek 21'de görüleceği üzere, dörtlü armoni sistemi somut bir şekilde Tanç'ın *Halk Türküleri Süiti No.1* adlı yapıtında yer almaktadır. Ancak bestecinin bu çalışmada ele alınan yapıtlarında kullanılan 4'lü aralıkların, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi içinde yer aldığı söylenebilir. Tanç'ın yapıtlarındaki 4'lü aralıklar -diğer tüm yapıtlarda olduğu gibi- özgün bir şekilde ele alınmıştır. Yatay veya dikey eksende yer alan 4'lü aralıklar belli bir dizge içinde ele alınmaz, sesler altere edilebilir ya da dörtlü aralıklar ardışık olarak gelmeyebilir. Bu durum tamamen bestecinin teknik, estetik veya psikolojik eğilimine göre değişim göstermektedir. Bu bağlamda modal hissiyatın zayıf olması nedeniyle, Tanç'ın 4'lü aralıklar ile kullandığı bu armoni yapısının, İlerici'den ziyade Bartók'un bestecilik anlayışıyla örtüştüğünü söylemek mümkündür.

14 'Dörtlü armoni sistemi' ile 'fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni' kavramları kullanım alanları, teknikleri ve amaçları göz önünde bulundurularak iki farklı sistem olarak ele alınmıştır. Fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni kavramı, 20. yüzyılda ilkelcilik ve ulusalcılık akımlarının etkisiyle ortaya çıkan, dörtlü ses aralıklarının kullanımıyla neo-modal armoni anlayışını temsil ederken; 'dörtlü armoni sistemi' ise Türkiye'ye özgü Kemal İlerici tarafından kuramsallaştırılan ve birçok Türk bestecinin yerel malzemeleri ele alırken kullandığı, fonksiyonel özellikleri olan standartlaştırılmış bir armoni anlayışını temsil etmektedir.





Örnek 21. *Halk Türküleri Süiti No.1*, 1. bölüm, 1-4. ölçüler (Tanç, 1974).

Örnek 22’de yer alan Tanç’ın *Yankılar* isimli yapıtının 75-80. ölçüleri arasında yer alan ksilofon partisinde seslendirilen arpej yapısının, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi içinde oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

Ksilofon

Armonik İndirgeme

Örnek 22. *Yankılar*, ksilofon partis, 75-80. ölçüler (Tanç, 1978).

Kromatizm içeren dörtlü armoni çeşitlemelerine, Örnek 23’te yer alan *Çağrışım*’ın 116. ölçüsünde, fagot, çello ve kontrbas partilerinde de rastlanılmaktadır.



Örnek 23. *Çağrışım*lar, 116. ölçü, indirgeme (Tanç, 1973).

Bestecinin, fonksiyonel olmayan /serbest dörtlü armoni sistemi ile birlikte Anadolu Halk Müziği'nin karakteristik özelliklerini bir nevi soyutlama ile ele aldığı söylenebilir.

## Sonuç ve Öneriler

Cengiz Tanç'ın yapıtları incelendiğinde, bu çalışma içinde yer alan Anadolu Halk Müziği'ne ait çeşitli karakteristik özelliklerin yer aldığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda bestecinin yapıtlarında yer aldığı düşünülen Anadolu Halk Müziği kaynaklı öğelerin özelliklerini şöyle sıralamak mümkündür:

1. Melismatik Yapı,
2. Kararsız Ses ve Ritmik Yapılar,
3. İnci Karakterdeki Ezgi Hattı,
4. Uzun Ses ile Sonlanan Hareketli Ritmik Yapılar,
5. Anadolu Halk Müziği Motiflerini Andıran Ezgi Yapıları,
6. Modal/Makamsal Ses Dizilimleri,
7. Üçlü, Dörtlü ve Beşli Aralıklardaki Geçiş Notaları,
8. Mi, Re ve Do Sesleri Üzerinde Gezinen Ezgiler (Anadolu Mezmur Ağzı Ezgileri),
9. Halk Müziği Çalgılarını ve Tekniklerini Andıran Çalgı Kullanımı.

Cengiz Tanç'ın bu çalışmada yer alan yapıtlarının, 20. yüzyıl modern müzik teknikleri çerçevesinde oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ancak tüm bu modern kurgu içine kültürünün özüne ait verileri kullanarak, kendi ulusalcı bakış açısının bir tezahürünü yapıtlarına yansıttığı görülmüştür. Bestecinin yapıt tasarımları incelendiğinde, yukarıda belirtilen yapısal özelliklerin Bartók ve Sipos'un Anadolu Halk Müziği çalışmalarından elde ettiği

bulgularla örtüştüğü gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Tanç'ın, Anadolu Halk Müziği öğelerini kendi retoriğinden bağımsız bir şekilde yapıtlarının gereksinimleri doğrultusunda soyutlayarak ele aldığını söylemek mümkündür. Bestecinin, halk bilimine dair araştırma sonuçlarının, yalnızca çeşitli derleme çalışmalarında, makalelerinde ya da sunumlarında değil, aynı zamanda son derece soyut kavramlara ulaşan çağdaş yapıtlarında da yer aldığı görülmüştür.

Müziksel analizin yer aldığı bu çalışma, aynı zamanda ulusalcılık konusunun ele alındığı bağlamsal (*contextual*) bir içeriğe sahip olması nedeniyle, bu çalışma içinde yer alan müzik yapıtlarına ilişkin tespitler farklı okuma biçimlerinden yalnızca bir tanesini temsil etmektedir. Çalışmada, Cengiz Tanç özelinde Anadolu Halk Müziği'nin Türk Çağdaş Çoksesli Müziği'ndeki yansımaları araştırılırken, bir yandan bestecinin yapıtları farklı bir okuma biçimiyle ele alınmaya, diğer yandan ise halk bilimi çalışmalarında çağdaş müzik incelemeleri için yeni bakış açıları sunulmaya çalışılmıştır. Halk bilimi ile müzik ilişkisini ortaya koyacak benzer çalışmalar ile çağdaş müzik alanındaki farklı yapıtların incelenerek literatüre yeni bulgular kazandırılabilceği düşünülmektedir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

## Kaynakça/References

- Aksu, C. (1999, Bahar). Folklorumuzda türkü derlemeciliği. *Milli Folklor Dergisi*. 11(41), 66-69.
- Araz, D. G. (2011). *Neo-modal akımda armoni anlayışı* (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. *İdil*. (72), 1290-1334.
- Bartók, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Boran, İ. (1999). *İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç'ın orkestra yapıtlarında tını özellikleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon Bölümü Anasanat Dalı, İstanbul.
- Cook, N. (1992). *A guide to musical analysis*. London: W.W.Norton & Company.
- Holts, I. (1988). *An ABC of music*. USA: Oxford University Press.
- İlyasoğlu, E. (1997, 18 Aralık). Cengiz Tanç bir müzik düşünürüydü. *Cumhuriyet Gazetesi Kültür Eki*. s.12.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk müzikisi üzerine görüşler-analizler ve yorumlar*. Ankara: Maya Akademi Yayın ve Dağıtım.

- Kennedy, M. (1996). *The concise Oxford dictionary of music* (4.bs.). USA: Oxford University Press.
- Korucu, S. (1995). *Cengiz Tanç-Lirik Konçerto üzerine yapısal bir inceleme* (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon Bölümü Anasanat Dalı, İstanbul.
- Köksal, A. (2015). *Elliler modernizmi ve İlhan Usmanbaş*. A. Köksal, M. Nemutlu ve K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum mobile İlhan Usmanbaş'ın yapıtı* (s. 13-28) içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Manav, Ö. (2015). *Yeniyle yüzleşmenin çoğul serüveni*. A. Köksal, M. Nemutlu ve K.Y. Şenürkmez (Ed.), *Perpetuum mobile İlhan Usmanbaş'ın yapıtı* (s. 51-62) içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Newman, A. (1995). *Bach and The Baroque*. New York: Pendragon Press Stuyvesant.
- Özbayrak, O. V. (2018). *Saygun'un müziğinde modalitenin yeri ve önemine bir bakış: 1. ve 4. senfonilerinin modal açıdan incelenmesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Özbilen, N. Ö. (2007). *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk Makam Müziği'nde süslemeler* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özçelik, S. (2002). Batı müziği yazısında süslemeler. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 22(3), 77-91.
- Sabah, E. (1990). *Cengiz Tanç; yaşamı ve bağdarlığı* (Yayınlanmamış Lisans Bitirme Çalışması). 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Say, A. (1998). *Türkiye'nin müzik atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları.
- Sipos, J. (2009). *Anadolu'da Bartók'un izinde* (S. Delionman, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tanç, C. (1973). *Çağrışımlar* (2. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1974). *Halk Türküleri Süiti* (yaylı çalgılar). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1975). *Sentez I* (3. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1978). *Yankılar* (4. senfonik bölüm). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, C. (1982, Mart). Genel Türk müziğinin bütünleşmesi. *Hürriyet Gösteri Dergisi*. (16), 63-64.
- Tanç, C. [tahm. 1986]. 21. yüzyılda uluslararası çağdaş varoluş bütünlüğü içinde Türk Musikisi (Bildiri, 5 Sayfa). İstanbul: MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Cengiz Tanç Arşivi.
- Tanç, S. (2017). *Bir Cumhuriyet askerinin anıları*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık.
- Tanç, T. (2018, 25 Şubat). Tuluy Tanç ile Cengiz Tanç üzerine söyleşi/Raportör: Fatih Akman. Fatih Akman'ın kişisel arşivi.
- Vural, K. (2017). Dârülelhan Mecmuası Anadolu Halk Şarkıları 3 ve 4 nolu defterlerin incelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 2(1), 87-116.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11.bs.). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtseven, G. (2001). *Cengiz Tanç'ın müziği ve yenilikçi kimliğiyle çağdaş Türk müziğindeki yeri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yükselsin, İ. Y. (2015). Bir 'kültürel aracı' olarak Muzaffer Sarısözen ve erken Cumhuriyet döneminde 'Türk Halk Müziği'nin yeniden inşasındaki rolü, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 77-90.