



İSTANBUL MEDENİYET
ÜNİVERSİTESİ

AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

ahenkmuzikoloji@medeniyet.edu.tr

AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Ulusal Müzikoloji Dergisi

İmtiyaz Sahibi

Prof. Dr. Ali TAN

İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

Editör

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Türk Mûsikîsi Bölümü Öğretim Üyesi

ISSN 2459-0754 | e-ISSN 2687-3850

Sayı 5 (2019), Güz Sayısı

31 Aralık 2019

Istanbul, TÜRKİYE
AHENK MÜZİKOLOJİ DERGİSİ - SAYI 5 (2019), GÜZ

Editör

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

Editör Kurulu

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ
Arş. Gör. Semih ÖZDEMİR

Yazı Kurulu

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL
Dr. Öğr. Ü. Erdal KILIÇ
Dr. Öğr. Ü. Deniz TUNÇER
Arş. Gör. Semih ÖZDEMİR

Danışma /Yayın Kurulu

Prof. Dr. Namık Sinan TURAN
Prof. Nihal CÖMERT
Doç. Dr. Ahmet FEYZİ
Doç. Dr. Ali TÜFEKÇİ
Doç. Dr. Bilen İŞIKTAŞ
Doç. Dr. Hikmet TOKER

EDİTÖRDEN;

İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Türk Müsikisi Bölümü öğretim kadrosu olarak Ahenk Müzikoloji adlı bir alan dergisinin 5. sayısını çıkarmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergi, bu sayıyla birlikte sosyoloji, tarih, felsefe gibi alanlarda çalışmakta olan araştırmacıların müzikoloji disipliniyle etkileşimde bulunmalarının teşvik edilmesi amacıyla kurgulanmıştır. Ayrıca bu amaç özelinde derginin gözetmiş olduğu bir başka husus da Türk musikisine ait problemlerin söz konusu disiplinin çerçevesi dâhilinde ele alınmasını sağlamaktır.

Sistematik ve Tarihsel Müzikoloji bağlamında Akustik, Estetik, Müzik Teorisi, Müzik Pedagojisi, Müzik Antropolojisi, Etnomüzikoloji, Organoloji, Müzik Tarihi, Müzik Sosyolojisi, Müzik Felsefesi konularında müziğin bilimsel anlamda değerlendirilmesine öncelik veren, başka araştırmalara kaynak olabilecek çalışmalar bu derginin kapsamını oluşturmaktadır. Türk musikisini, söz konusu genel bilimsel başlıklar zemininde ele alan çalışmaları değerlendirmek dergimizin ağırlıklı olarak heyecan duyduğu olgular arasında yer almaktadır.

Yukarıda bahsedilen vizyonla 2019 yılının güz sayısını çıkarmakta olan dergimizin bu sayısında iki makale yer almaktadır. Birinci makalede Rıza Özgür ALTUN, *Türk Halk Oyunlarında Doğaçlama ve Kurgu İkilemi* başlığı altında, sosyoloji ve antropoloji disiplinlerinin araçlarını kullanarak kültürel kodlar doğrultusunda Türkiye özelinde halk oyunları olgusunu incelemiştir. İkinci makale Eray CİNPİR'e aittir. Bu makalede CİNPİR, *Sultan III. Selim'in Ağır Semâilerinin Form Açısından Tahlili* başlığı altında XVIII. yüzyıl bestekârı III. Selim'in ağır semâilerini sistematik müzikoloji bağlamında form açısından tahlil etmiştir.

Ahenk Müzikoloji Dergisi'nin 5. sayısını bu şekilde siz değerli araştırmacılara duyurduktan sonra başta danışma/yayın kurulumuza, hakemlerimize, bize akademik çalışma ortamı sağlayarak bu derginin çıkması hususunda desteklerini esirgemeyen üniversite ve fakülte yönetimine teşekkürlerimizi sunarız.

Öğr. Gör. Dr. Sami DURAL

İÇİNDEKİLER

Sayı 5 - Aralık 2019 (Güz Sayısı)

1. TÜRK HALK OYUNLARINDA DOĞAÇLAMA VE KURGU İKİLEMİ

Sayfalar 1-14

Rıza Özgür ALTUN

2. SULTAN III. SELİM'İN AĞIR SEMÂİLERİNİN FORM AÇISINDAN TAHLİLİ

Sayfalar 15-32

Eray CİNPİR

TÜRK HALK OYUNLARINDA DOĞAÇLAMA VE KURGU İKİLEMİ

Rıza Özgür ALTUN¹

ÖZ

Halk oyunları, kültürel kodlarıyla sosyoloji ve antropoloji çalışmalarında önemli bilgiler sunmaktadır. Günümüzde ise sahne sanatlarının yaygınlaşmış maddi kazanç kapısı olmasıyla birlikte artan ivmeyle tek tipleşme görülmekte ve halk oyunlarının bu işlevi körelmeye yüz tutmaktadır. Halk oyunlarında kullanılan ekipmanların neden kullanıldığına bakılmaksızın sadece aksesuar olarak kullanılması örneklerden sadece biridir. Otantiklik maskesiyle kullanılan aksesuarlar, ezberletilen figürler, müzikler gün geçtikçe kalıplaşmaya başlamakta ve doğaçlamanın önünde taştan bir duvar gibi durmaktadır. Otantik, TDK sözlüğünde “eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan” anlamındadır. Orijinal dilindeki anlamıysa “gerçek”, “hakiki”, “asıl olan”dır. TDK çevirisine göre sahnede otantik bir oyun oynanabilir gibi görünse de dans sosyal ortamından alınıp sahneye konduğu andan itibaren otantikliğini yitirip aslının taklidi haline gelecektir. Halk oyunları, sosyal danstan *sahne sanatlarına* dönüşmeye, evrimleşmeye başlamıştır. Kültür dâhilinde oynamaktansa sahnelemek revaçtadır. Dansın hem terim karşılığındaki hem uygulamadaki evrimi salt estetiğe doğru yönelmektedir. Bu yönelim de ister istemez bediiyat kabullerindeki görsel şartlanmaları peşinden getirip estetik olmayanları dışlamaya ve böylece halkın dansını halktan soyutlayıp değiştirerek tekrar halkın üzerine giydirmeye başlamaktadır. Selim Sırrı Tarcan’ın çabaları ve zeybek dansının yaşadıkları, bu kurgusallaşma serüvenini net şekilde anlatmaktadır. Kurgu, müzik ve kostümlerde de kendini göstermeye başlamıştır. Pratikliği nedeniyle canlı müzik yerine kayıt kullanılması, halkın vaktiyle giydiği kıyafetlerin çoğunlukla ucuz taklit sahne kostümlerine dönüşmesi gibi süreçler bu kurgusallaşmaya örnek olmaktadır. Halk oyunu sadece sanat, kültür ya da bilimdir demeden, hepsinden parçalar taşıdığı kabullenilmelidir. Kurgu veya doğaçlama için birini diğerinden üstün tutmadan ikisinin de birbirinden farklı olduğunun ayırtına varılmalıdır. Birisi ötekinin ikamesi değildir, zaman zaman iç içe geçmiş olsalar da ikisi bambaşka olgulardır.

Anahtar Kelimeler: *Türk halk oyunları, doğaçlama, emprovizasyon, koreografi, kurgu, sahne, kültür, sanat.*

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Danslar Yüksek Lisans Programı
Mezunu, r.o.altun@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3922-3928

IMPROVISATION AND FICTION DILEMMA ON TURKISH FOLK DANCES

ABSTRACT

Folk dances provide important information in sociology and anthropology with their cultural codes. Today, with the increasing acceleration of performing arts becoming the gate of financial gain, uniformity is observed with increasing acceleration and this function of folk dances is facing cultural atrophy. Memorized figures and music used with authenticity mask become more and more stereotyped and stand like a wall in front of improvisation. Authentic means "which has long-existing features" in the TDK dictionary. In its original language, it means "real" and "the original one." According to the TDK translation, an authentic game can be performed on stage, but from the moment the dance is taken from its social scene and staged, it will lose its authenticity and become an imitation of the original. Folk dances have begun to evolve from social dance to performing arts. The evolution of dance sits solely towards aesthetics. The efforts of Selim Sırrı Tarcan and the experiences of the Zeybek dance clearly describe this fictionalization adventure. It has also begun to manifest itself in fiction, music and costumes. Examples of this fictionalization are the use of recording instead of live music due to its practicality, the transformation of the clothes worn by the folk into mostly cheap imitation stage costumes. It must be accepted that folk dances carry pieces from all of them, not just art, culture or science. One is not the substitution of the other; although they are intertwined from time to time, both are completely different phenomena.

Keywords: *Folk dance, improvisation, fiction, choreography, tradition, stage, culture, art.*

EXTENDED ABSTRACT

Folk dances, with hidden cultural codes provide a lot of information for sociology and anthropology researchers. Nowadays, with the increasing acceleration of performing arts becoming the gate of financial gain, uniformity is observed with increasing acceleration and this function of folk dances is facing cultural atrophy. The use of equipment on stage which used in folk dances are as just accessories, regardless of why they are used, is just one example. Without questioning, the accessories used with the mask of authenticity, memorized figures, movements, recorded music are becoming more and more stereotyped and these patterns are like a stone wall in front of improvisation. Meaning of authentic in the TDK dictionary is "carrying the features that have existed in the past". In its original language (Fr. Authentique), it means "real", "original". Although it seems acceptable that an authentic dance can be danced on the stage according to the translation of TDK, the dance will lose its authentic features and become an imitation of the original from the moment it is taken from the social environment. The folk's appreciation of the fiction, which started to replace improvisation, has also exacerbated profit relations. On this occasion, folk dance started to evolve from social dance to performing arts. Instead of dancing within the culture, exhibiting or staging is popular. The evolution of dance, both in terms and in practice, is directed towards aesthetics. This tendency inevitably follows abstraction of cultural items from dance and obeying aesthetic rules. This situation feeds folk's dance manners and vice versa. They both affect each other.

Efforts of Selim Sırrı Tarcan and the things happened to Zeybek dance, clearly explains this adventure of passing from improvisation to fiction. Fiction began to manifest itself not only in movements but also in music and costumes. Using of recorded music instead of live music, due to its practicality destroys improvisation possibilities by interacting with musicians. Casual clothes of folk become cheap imitation stage costumes and lose characteristic features.

It should be accepted that folk dancing carries pieces from all of them, rather than just saying that it's just art, culture or science. Traditional folk dances -as a folk culture- which are socially important values which carry many cultural codes. But nowadays they are in the shadow of stage magic. Improvised dances are mostly choreographed due to stage rules. Most of traditional dances are influenced from the works that have choreography (written, designed) based movements. Many dances that performed single in the beginning are performed with crowded groups and should be all synchronized. Among the reasons for this preference; avoiding the appearance of chaos on the stage can be regarded as the convenience of standardized stereotype education and the aim of influencing the audience with the incense emitted by the grandeur of appearing. Basically, there is a big difference between folk dances and performing arts and has been reached by touching the difference of culture and art.

Today, especially with the population piling up in cities, we see choreographic dances for stage that have fixed figure sentences, music and costumes rather than improvised, local folk dances. Although most of these choreographers claim the authenticity of the choreographies, when we look deeper, it is seen that the dances performed by the stage artists are far from local.

Instead of giving a clear answer to the question of whether folk dance is art, culture or science, it should be accepted that it carries pieces from all of them. It would be a big mistake to deny others by narrowing the gaze and saying that only one should be.

When the concepts of dynamic and static, or, more precisely, musicology and changes, are considered to be different without being fought with each other, discussions of the color of the tassel of the vest will no longer be shackles at the feet of the folk dancers. Marketing the changes made for the sake of financial gain under the name of authenticity causes confusion in the unquestioned minds.

It should be recognized that both are different tastes, without saying whether one is better than the other for fiction and improvisation. One is not the substitution of the other; although they are intertwined from time to time, both are completely different phenomena. Even it is evident that folk dances in local give birth to folk dances on performed on stage, it is impossible to say clearly which one affects the other more. Our current knowledge states that the dances which staged and, in the folk's, life should be watched and examined with different glasses.

1. Giriş

Kültürel ve sosyal antropoloji çalışmalarında önemli ipuçları sunması bakımından halk oyunları, Kaplan'ın, Talat Mümtaz'ın 1928 yılındaki çalışmasından aktardığı üzere tartışmasızca önemli bir yere sahiptir. "En çok işimize yarayacak ve harsi bilgilerimizi daha ziyade kuvvetlendirmeye medar olacak başlıca tetkik zeminlerinden biri rakstur" (Kaplan, 1992: 395). Topluların danslarına bakarak pek çok sosyolojik çıkarım yapılabilir. Nihal Cömert'in (1996) belirttiği üzere; "Türk Halk Oyunları ait olduğu yörenin tarihini, coğrafya ve iklim yapısını, müzik geleneğini, giysi, takı, kullanılan araçlarını ve yöre insanının yaşam biçimini bünyesinde taşıyan; bu öğelerle bağlantılı olarak, yöre insanının, kendine özgü

biçimde hareket ve figürlerle yansıttığı halk kültürü ürünleridir" (s. 1). Örneğin köylerdeki kadın oyunlarında davul, zurna, bağlama yerine sıklıkla tencere, kaşık gibi aletlerin kullanılmasının en önemli sebeplerinden biri harem selamlık eğlencelerde kadınların erkeklerle birlikte aynı ortamda bulunmaması, bulunamamasıdır. Harem selamlık toplanma geleneğinden ötürü erkek çalgıcıların kadınlara iştirak edememesi ve bu sebeple kadınların evlerinde buldukları ev aletlerini, mutfak gereçlerini eğlenceleri, matemleri, kutlamaları, anmaları kısaca toplanma amaçları için çalgı olarak kullanmaları bahsi geçen kültürel kod çıkarımlarındandır.

Ötken'in (2010) belirttiği üzere "Geleneksel halk oyunları icrasında toplumsal, kültürel değerlerin ve dini inançların da etkisiyle kadının erkeklerle birlikte olması mümkün değildi." (s. 50). Kültürel geçmişimizde kadınının erkeklerin arasında, karşısında dans etmesi haramken bugünün sahne kültüründe, kadının cinsellik barındıran öğelerle birlikte sahne alması adeta kanıksanmıştır. Ötken'e göre ayrıca; "Kadın dansçıların giydikleri kostümler geleneksel dansları icra etseler dahi seksepalitesi ön planda olan kostümlerdir" (s. 52). Bu önemli tespit, halk oyunlarından sahne danslarına geçiş ile ilgili ispat niteliğinde kabul edilebilmektedir.

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 gelecektir. Otantik kavramı ile ilgili olarak, Kızmaz'ın şu tespitleriyle karşılaşmaktayız:

Dinamikçilik ve statikçilik tartışmasının günümüze kadar süregelen halk danslarında otantizm tartışmasının temeli olduğunu söyleyebiliriz. 1960-80 yılları arasında da bir hayli ateşli olarak savunulan "yöresellik", "naturellik", "otantiklik" gibi kavramlar yapılan çalışmaların 'olumlu' niteliğini ortaya koymak için sıkça kullanılan kavramlardı. Ancak kanımızca yanlışlığın kaynağı da bu kavramların nitelik tanımlanırken "olumluluk" anlamında kullanılmasıydı. Dolayısıyla bu anlayışın dışına taşan, modernize edilmeye çalışılan, içeriği yeniden yorumlanan tüm halk dansları çalışmaları genellikle dejenere olmak, yozlaşmak ya da en hafif tabiriyle halk kültürünün bir parçası olmamakla itham ediliyordu (Kızmaz, 2013: 93).

Kızmaz'ın aynı çalışmasında gösterilerin, halk oyunlarının otantik ismi altında kurgusallaştığına dair Ömer Işık'a ait şu sözlere yer verilmektedir: "Devlet Halk Dansları'nın maalesef yaptığı gösteriler, sahneleme yönünden çok zengin ancak insanlar onu otantik olarak algıladığı için ve yeterince aydınlatılmadıkları için halk oyunları camiası o tuzağın içinde gönüllü olarak yer almış oldu. Gönüllülük çıkar ilişkisinden geliyordu" (Kızmaz, 2013: 93).

Doğaçlamanın yerini almaya başlayan kurgunun halk tarafından beğenilmesi tabii ki çıkar ilişkilerini de alevlendirmiştir. Bu vesileyle halk oyunları sosyal danstan *sahne sanatlarına* dönüşmeye, evrimleşmeye başlamıştır. Kültür dâhilinde oynamak yerine sergilemek veya sahnelemek revaçtadır. Geçiş sürecine katkısı büyük olan etkenlerin oldukça önemli olan bir tespitini Kurt'un çalışmasında görmekteyiz.

Geçmişte halk oyunlarını “otantik” olarak adlandırdıkları biçimiyle sergileyen dernekler, o yıllarda [70’li ve 80’li yıllar] daha farklı sahne düzenlerine, daha stilize kostüm kullanımına ve daha zengin müzikal yorumlara yönelmektedir. Yarkurul üyelerine göre, bu değişimin nedeni, folklor piyasasında çok yakından bilinen bakanlık denetimlerinde ön sıralarda yer almak, az düşünerek çok iş yapmak, yarışmalarda başarılı olmak mantığında aranmalıdır (Kurt Kemaloğlu, 2012: 80).

Bu yaklaşım kurgusallaşmaya geçiş sürecini açıkça göstermektedir. Şerif Mardin’in toplumların geneli için Marx’tan alıntılandığı aşağıdaki tespit, önemli bir sosyolojik ve antropolojik unsur olan halk oyunları camiası için de geçerlidir. “Marx, insanların belli bir sosyal grubun içinde ‘gömülü’ oldukları için, dünyayı bu grubun çıkarları açısından görececeklerini söylemişti. Bunun doğru olduğuna şüphe yok” (Mardin, 1992: Bir toplum haritası olarak simge: kültür). Sahnelenen oyunlara bakıldığında, halk oyuncuların çoğunluğunun gerek estetik kaygılar gerekse maddi kaygılarla, oyunların özündense sahnedeki güzellikleri önem sırasının üst basamaklarına koydukları görülmektedir. Günümüzde halk oyuncu yerine dansçı sıfatı daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Dansın TDK sözlüğündeki karşılığında ise “Müzik temposuna uyularak yapılan ve estetik değer taşıyan düzenli vücut hareketleri, raks” yer almaktadır. Hem terim karşılığında hem de uygulamadaki evrim estetiğe doğru yönelmektedir. Bu yönelim de ister istemez bediyat kabullerindeki görsel şartlanmaları peşinden getirip yad estetik olanları dışlamaya ve böylece halkın dansını halktan soyutlayıp değiştirerek tekrar halkın üzerine giydirmeye başlamaktadır.

2. Metot

Halk oyunlarında kurgu kullanımındaki artışın olasıkları neden sonuç ilişkilerinin irdelendiği çalışmada, tanımlayıcı araştırma modellerinden gözlem ve benzetim yoluna ek olarak ikincil kaynaklardan bilgi sağlanmasına da başvurulmuştur. Müzikoloji, sosyoloji ve antropoloji kaynaklarının taranıp güncel gözlemlerle harmanlanması sonucu çıkan örneklerin sunulmasıyla, halk oyunlarının otantikliği üzerinden kurgu ve doğaçlama dilemması bir nebze olsun aydınlatılmaya çalışılmıştır. Halk oyunları, yalnızca bedensel hareket bağlamında değil, bir bütün olarak görülmesi gereken, alanı besleyip tamamlayan müzik ve kostüm yönlerinden de ele alınmıştır.

3. Bulgular

a. Doğaçlama ve Kurgu

Doğaçlama kavramı temelde iki farklı şekilde açıklanabilir; kalıplara bağlı ve bağımsız. Makale boyunca bahsedilen doğaçlama, kalıplara bağlı olan doğaçlamadır. Bu konuda Gürbüz Aktaş’ın da benzer bir tespiti vardır: “Bu durumda rekreatif çalışmaları dans olan, dans eğitimi almamış kişilerin içgüdüsel olarak yaptıkları doğaçlamayı “doğal doğaçlama”, meslekleri nedeniyle hem hareket hem de doğaçlama eğitimi almış eğitilmiş kişilerin yaptıkları doğaçlamayı da “kurgusal doğaçlama” şeklinde adlandırmak tasniflemeyi kolaylaştıracaktır” (Aktaş, 2017: 176). Kalıplara bağlı veya kurgusal doğaçlama, belirli bir makam bilgisi dahilinde

yapılan taksime benzetilebilir. Taksim, TDV İslam Ansiklopedisi'nde "... icracının, kabiliyetinin yanı sıra makam geçkilerinde kulağı tedirgin etmeden cezbedici nağmeler kullanabilmesi için sazına çok hâkim olması, ayrıca makam bilgisiyle tekniğinin kuvvetli olması gerekir" (Taksim: Türk müzikisinde bir form, 2010) şeklinde tanımlanmaktadır. Frekansları belirli aralıklar dâhilinde serbestçe ama önceden taklit yoluyla veya keşifle öğrendiği bazı kalıplardan faydalanarak yapılan seyre taksim denmesi gibi dansa da belirli hareket kalıpları içinde serbestçe dolanmak suretiyle yapılan hareketlere doğaçlama denmektedir. Mevzubahis doğaçlama; genel bir ruhu, tavrı, hissiyatı, belirli geleneksel biçim özelliklerini koruyarak, icracının içinden geldiği şekilde anlık olarak üretmesidir. Özellikle bireysel performanslarda yöreyi anlatan kaynak kişiler dahi farklı zamanlarda farklı şekillerde oynamaktadır. Eroğlu ve Yatman'ın çalışmalarında belirtildiği üzere "Bugün bilinmektedir ki, kaynak kişilerin her biri aynı oyunu farklı oynamakta; bir kişi dahi bir oyunu birkaç defa oynadığında, her defasında farklı oynayabilmektedir" (Eroğlu & Yatman, 2008: 37). Fakat Türk halk oyunlarının büyük çoğunluğunun ekip dansı olması, doğaçlama önündeki engellerden birisi olarak görülmektedir. Dans, ekip halinde aynı figür tümleleriyle aynı birim zamanlarda icra edilse de aslında kişilerin adım, beden tavırları ve hareketi işleyiş tarzlarında kişisel süslemelere, dolayısıyla doğaçlamaya yer verilmektedir. Bu mikro doğaçlamalar tavrı olarak adlandırılrsa da özünde yatanın kişinin doğaçlama yeteneği olduğu aşikârdır. Hâlbuki günümüzdeki profesyonel ekiplerde kişisel yorumlamanın serbest olması şöyle dursun, aksine, herkesin adeta programlanmış bir robotmuşçasına, titizlikle üzerinde durulan senkronizasyonla aynı hareketleri aynı eklem açıklıkları ile yapmaları tercih edilmektedir. Bu tercihin sebepleri içinde; sahnedeki karmaşa görüntüsünden kaçınmak, standartlaştırılmış tek tip eğitimin kolaylıkları ve yekvücutmuşçasına dev bir bütün olarak gözükme heybetinin yaydığı buhur ile seyirciyi etkileme gayesi sayılabilir. Kemaloğlu, bu değişimi şöyle anlatmaktadır: "Sahneleme alanında "otantiklik"ten çok, sahne sanatının gereklilikleri tartışılmakta; halk danslarını Batılı sahne danslarıyla birleştiren şovların melez hareket estetiği yaygınlaşmaktadır" (Kemaloğlu, 2012: 138). Hareketlerdeki eş güdümlülüğün; eğitmenin, koreografin veya yönetmenin öncelikli tercihi olmasına dair Öztürkmen'in yorumu önem taşımaktadır: "Öğreticiler ise çoğu kez bireysel figürleri sahne düzenindeki derli toplu bir görüntüye feda edebilmekteydiler. Bu, biraz da, Cumhuriyetin erken döneminde halk oyunları icrasında aranan en önemli unsur olan "intizam" kavramının başka türlü bir tekerrürü sayılabildi" (Öztürkmen, 1998: 267). Tek tiplleşme görsel olarak çok etkileyici gözükse de oyunun otantikliğinden, özünden uzaklaşıldığının bilincinde olarak yapılmalıdır. Altını çizerek belirtmekte fayda var ki bu çalışmaların yanlış olduğu ima dahi edilmemekte, sadece yereldeki otantik oyundan farklı bir şey olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca ekip danslarındaki doğaçlama, yalnızca kişisel tavır ve yorumlamalarla ince ayırım olarak kalmayıp bazı oyunlarda kimi oyuncular ekipten ayrılarak farklı hareketler de yapabilmektedir. Uzunkaya'nın bu konu hakkındaki görüşü ise şöyledir: "*Halaybaşı*, zaman zaman sıradan ayrılarak tek başına birtakım hareketleri sergileyip yerine döner ve diğer oyuncularla birlikte oyuna devam eder"

(Uzunkaya, 2005: 12). Bu durum yalnızca sahne çalışmalarında değil, yereldeki topluluk danslarında da bireysel doğaçlamanın olduğunu göstermektedir.

Dansın kurgu veya doğaçlama olması arasındaki belki de gözden kaçan en önemli fark sebep sonuç ilişkisinin yer değiştirmesidir. Halkın oynadığı oyunda toplumsal olaylar, kişisel tecrübeler, duygular hareketlere yön vermiş ve dans doğal bir şekilde oluşmuşken sahnelemede yapılan hareketlere anlamlar yüklenmiş, anlatılmak istenen hikâyeye, duygulara yönelik hareketler kurgulanarak sıralanmıştır. Cömert, Fikret Değerli'nin ders notlarından şöyle bir alıntı yapmaktadır: "... Fikret Değerli'ye göre otantik sunuş, oyunun yöresinde aslına uygun olarak oynanmasıdır. Burada içe dönük bir icra şekli vardır. Oyuncu seyirci için değil kendisi için oynar" (Değerli'den aktaran Cömert, 1996: 32). Halk oyunları ile doğrudan alakalı olmasa da Jean-Paul Sartre, varoluşçuluğu tanımlayıp savunduğu *Varoluşçuluk Bir İnsancılıktır* eserinde duygu ve eylem ilişkisiyle ilgili şunları iddia eder: "Başka bir deyimle, duygu yapılan hareketlerle oluşur. Duygunun değeri edimlerden sonra ortaya çıkar" (Sartre, 1985: 75).

Oyunların düğün, eğlence ortamlarında gösteri ekiplerince çalışılmış koreografilerle sergilenmesi, oyunun yapısında değişiklikler yaptığı gibi oyunların en temel amaçlarından olan sosyalleşmeye de ket vurmaktadır. "İzleyen katılımı, oyunun önceden hazırlanmış olması ve belli bir ustalığı zorunlu kılması nedeniyle engellenmektedir. İzleyen, salt tüketici durumundadır. Halk dansları da günümüzde bu koşullar içinde algılanmaktadır. İzleyen katılımını gerektirmez. Bu danslar yalnızca seyirlik sanatı olarak algılanır ve varoluş koşulları düşünülmez" (Su, 2000: 5).

Elbette "sanat, sanat için midir toplum için midir?" gibi kesin yanıt olmayan, olamayacak bir dilemmaya değinmeyeceğim fakat "halk oyunları sanat mıdır, kültürel öge midir?" sorusuna kabaca da olsa bir yanıt aramamız bakış açımızı genişletecektir. Öncelikle kültürün tanımı için *Sosyoloji Sözlüğü*'ne bakalım. "Sosyal bilimde kültür, insan toplumunda biyolojik olarak değil, toplumsal araçlarla aktarılıp iletilen her şeyi anlatır... kültür, insan toplumunun sembolik ve öğrenilmiş yönlerini anlatan genel bir terimdir" (Marshall, 1999: 442). Halkın yaşadığı, atalarından duyduğu olayları beden dilleriyle aktarması olarak tanımlayabileceğimiz halk oyunları, Marshall'ın tanımı göz önünde bulundurulduğunda kültürel öge olarak sınıflandırılmaktadır.

Aslında gündelik yaşam içindeki halk oyunları ile sahnelenen halk oyunları arasındaki değişim sosyolojik boş zamandan profesyonelleşmeye geçiş gibi görülebilir. Camus'un *Sanatçı ve Çağı* eserinde belirttiği üzere

Sanat için sanat, yani bir sanatçının yalnız, kendi kendisini eğlendirmesi, sahte ve soyut bir toplumun sanatıdır. Mantığı sonucu, salon edebiyatıdır bunun, ya da gerçeğin yıkılışı demek olan güzel lakırdılar ve soyut fikirlerdir. Birkaç eser, bir avuç adamın, hoşuna gider, öte yandan kaba saba bir sürü buluş, geri kalanları yıkar. Sonuçta, sanat toplumun dışında kurulmuş olur ve yaşayan köklerinden kesilir (Camus, 1965: Sanatçı ve çağı, I).

Halk oyunlarını köklerinden ayırmamak adına sahnedeki kurgu ve yereldeki doğaçlama oyunları ayrı değerlendirmek gerekmektedir. Aksi durumda toplumun

gündelik yaşamından doğan, folklorik bir anlatım ögesi olan halk oyunları profesyonelleşmiş gösteriler olarak anlamlarını kaybedebilirler.

Sosyal dansın sahne çalışmalarını etkilediği gibi sahne çalışmalarının da sosyal dansı etkilediği su götürmez bir gerçektir. Birbirleri üzerinde doğrudan hüküm sürmeseler de sahne doğal, doğal ise sahneyi kullanarak gelişmeye veya en azından değişmeye devam eder. Bu etki kimisine göre kültürün köklerini budamak olarak görülürken diğer bir açıdan bakınca kültürün canlı olup genişlediği şeklinde yorumlanmaktadır. Kültürün diğer anlamının tarım olduğu düşünülünce bu denli değişken ve üretken olması kendi metaforunu da özünde taşımaktadır. Doğaçlamadan koreografiye geçiş süreci çok daha somut, net, mutlak bir örnekle görülebildiğinden konuya zeybek dansları özelinde devam etmek faydalı olacaktır.

b. Zeybek ve Koreografi

Zeybek kültüründe danslar belirli bir karakter üzerinde doğaçlama ile can bulur. “Zeybek dansının icrasında müzik ve dans sürekli bir etkileşim halindedir. Birinin diğerine ayak uydurması suretiyle hem bir bütünlük sağlanır hem de dansta sergilenmesi gereken tavır veya üslup ortaya konulmuş olur” (Mirzaoğlu, 2000: 282). Hatta dansta doğaçlama o kadar fazladır ki zaman zaman dansın içeriğinin müziğe göre şekillenmesi yerine müzisyenler icralarını dans eden kişiye göre değiştirmek durumunda kalabilir. Ödemiş, bu konu hakkında şunları aktarmıştır:

Yerel törenlerde herhangi bir sebep ile ‘zeybek dönmek’ üzere alana gelen bir kişi, yapacağı hareketleri icra edilen müziğe göre belirlemeyebilir. Bu gibi durumlarda mehter, dans icrasına göre, çalınması istenen ezgiyi başka bir ezgi ile değiştirebilir ya da bilinen ezgi üzerinde farklı düzenlemeler yaparak dans icrasına ve dansa bağlı olarak yeni oyun müziklerinin üretilmesine katkıda bulunabilir (Ödemiş, 2011: 383).

Müzisyen ve akademisyen Okan Murat Öztürk’ün zeybek kültürü üzerine çalışmasında zeybek oyununun irticalen oynanması üzerine şu cümleler görülmektedir:

Zeybek dansları, solo danslardır. Özellikle efelerin oynadığı danslar, mutlaka tek oynanır. Dansın doğasında, ‘improvize’ bir karakter vardır. Dansın bu karakteristiği, beraber oynamadaki ortak figür veya hareketlerin bulunması mecburiyetinin, zeybek dansında çoğunlukla yer almamasını sağlamaktadır. Dolayısıyla zeybek dansında, solo ve doğaçlama karakteri öne çıkmaktadır (Öztürk, 2003: 109).

Zeybek oyunları karakteristik olarak yalnız oynanan danslar olsa da toplulukla birlikte oynanması da yadırganmayan, alışlagelmiş bir icra şeklidir. Doğaçlama oynama, yalnızca tek kişi tarafından sergilenen danslarda görülmez. Grup halinde zeybek dönerken de tüm ekip, aralarındaki en tecrübeli dansçı tarafından verilen komutlarla yönlendirilmektedir. Rıza Tevfik’in 1900 yılındaki Raks hakkında makalesinde belirttiği gibi: “Beş on kişiyle bir halka oluşturup Zeybek havası oynanacak olursa o vakit en güzel oynayan zat kumanda eder, aynen Zeybek havası hakkında dahi kumanda eden zat: “ilerle”, “geri”, “dön”, “aşağı”, diyerek başlıca hareketi tayin eder ve kendisi sağındaki arkadaşından uzakça durduğundan halka o

noktada bir faysal arz eder” (Uçman, 1982: 279). Topluluk halinde zeybek dönerken de, daha önce belirtildiği üzere, herkes aynı hareketleri aynı şekilde yapmaz. Ekibe ait belli bir ruh hissedildiği halde her dansçı ayrı bir fert olarak kendine has hareketlerini, süslemelerini yaparak kendi üslubunu ortaya koyar. Türk halk oyunları alanının en önemli araştırmacılarından Gazimihal bu durumu şu cümlelerle anlatır:

Oyuncular ayrı ayrı, fakat cümlesi (hepsi) aynı tempo ve figürlerle, hem de tam bir beraberlik içinde oynarlar. Öbürleri genel heyetiyle göze çarptıkları halde, bunlarda her oyuncu ayrı ayrı dikkati çeker. Birliktelik içindeki bağımsızlık âdeta ferdin yiğitlik güvenini canlandırır. Neticede oyuncunun şahsiyet etkisi de oyunda fazlasıyla kalır (hissedilir) (Gazimihal, 1997).

Konu zeybek oyunları ve koreografi olunca şüphesiz ki karşımıza çıkan isimlerin en mühimi Selim Sırrı Tarcan (1873-1953) oluyor. Tarcan’ın asıl uzmanlığı beden eğitimi olmakla birlikte, zeybek oyununa karşı özel ilgisinin olması ve oyunu doğaçlamadan çıkarıp koreografiye dönüştürmesi yurt içi ve yurt dışında geniş alanlarda sergilenebilmesine vesile olmuştur.

“Öyle ki [Tarcan’ın] bu ilgisi, cumhuriyet dönemi içinde, geleneksel ve yerelin millileştirilerek modernleştirilmesi süreci içinde, ‘Tarcan Zeybeği’ olarak anılacak ‘sosyete’ dansı ve müziğini yeniden düzenlemesine yol açacaktır” (Öztürk, 2003: 96). Selim Sırrı Tarcan’ın Zekeriya Sertel ile mülakatında zeybek dansındaki doğaçlamasına ilişkin tespitleri şöyledir: “Bu zeybeklerden her birinin raksı bir başkaydı. Tavırları, ayak atışları, sıçrayışları, dönüşleri, birbirine benzemiyordu. Ondan başka her defasında muhtelif şekillerde oynuyorlardı. Kendilerinden sebebini sordum. Çalımına nasıl gelirse öyle oynarız, bu doğuştan, nizama girmez, dediler” (Ekici, 2003: 17). Tarcan, Paris Sorbon Üniversitesinde toplanan Beynelmillel Beden Terbiyesi Kongresi’nde oynadığı zeybek oyunu üzerine yaşadıklarını ve sonrasında zeybek dansını kalıplaştırmaya neden ihtiyaç duyduğunu şu cümlelerle anlatır:

Oyunumu beğendiler, alkışladılar, tekrar oynamamı rica ettiler. Bir daha oynadım, tabii ikincisi birinciye pek benzemedi, aklıma geldiği zaman diz çöktüm ve canım istediği zaman da döndüm. Hâlbuki onların danslarının vezin ve ahengi, adım atışları, sıçrayışları hiç değişmiyordu; hepsi hesaplı bir (*measure*)e (fr. ölçüye) tâbi idi. Ondan sonra bazı sıkıcı sualler karşısında kaldım. Hareketlerin sırasını, ellerin, parmakların şeklini, kolların vaziyetini sordular, beni hayli terlettiler. Bunlar babadan evlâda intikal eden milli anelerdir, sırası filân yoktur; muayyen bir başlangıç şekli olmadığı gibi sonu da yoktur. İnsan yorulunca durur, dedim. Dedim ama ben de kanaat getirdim ki, muayyen bir usul tahtında oynamıyordum. Benim gibi her heves eden görenek suretiyle bellediği şekilde oynuyordu... 1916 yılında ben de bir metot dâhilinde başlangıcı ve sonu belli olan, muayyen figürleri olan yeni bir zeybek dansını vücuda getirmeğe karar verdim... Gerek türkünün, gerek raksın milli karakterini muhafaza etmeğe dikkat ettim. Böylece (Tarcan zeybeği) meydana çıktı (Tarcan, 1992: 183).

Dansın koreografi değil, anlık duygularla doğaçlama üzerine olması, Tarcan tarafından tabiri caizse bayağı olarak algılanmıştır. Tarcan, daha üstün olan dansların kalıplara sıkıştırılmış olması gerektiğini düşünmüş olacak ki zeybek dansının doğasında olan doğaçlama mantığını törpüleyerek çeşitli figürlerin sıralanması haline

dönüştürmüştür. Bu yöntem bir yandan oldukça olumluyken diğer yandan sadece bu yeni hali doğru kabul etmek dansın özünü, ruhunu, kültürünü içten içe oymaya başlamıştır. Olumlu olan tarafı, kalıpları belli bir dansın her kesim tarafından kolaylıkla ezberlenip taklit edilebilmesi ve çok hızlı yayılma imkânı bulmasıdır. Bu vesileyle ülkenin her yanında zeybek dansı ve müziği tanınır olmuştur. Kötü yanı ise zeybek diye yayılan dansın aslında zeybek gölgesi olduğu düşünülmeden, gerçek zeybek olarak kabul edilmesidir. Tarcan Zeybeği, sahnede çok güzel bir dans olabilir ama toplumdaki ruh olarak ne kadar halk oyunu olduğu tartışmaya açıktır. Yöreselden evrensel atılan dev bir adım, diğer oyunları da etkileyecek mühim bir kırılmadır.

Bir dansı koreografileştirmek onu balmumu ile kaplamak gibidir. Yüzyıllarca orada duracak, görünce tanınacaktır belki ama detayları, dokusu, kokusu bulunmayacaktır. Bu davranış dansın değişmesine, gelişmesine, evrimleşmesine müsaade etmeden o anki haliyle dondurmaktır. Oysa halk kendi oyunlarını oynarken o günkü ruh haline, bulunduğu ortama göre farklı şekillendirmeler ile dans edebilmektedir.

c. Halk Oyunları Müziğinde Kurgu

Müzikte doğaçlama yalnızca halk oyunları müziklerinde değil, genel olarak Türk müzik geleneği içinde önemli bir konuma sahiptir. “Bu gün Türk kültüründe hem müziğin hem de dansın ilk örnekleri olarak sayılabilecek Şamanların dini ayinlerinde doğaçlamanın çok önemli bir yeri vardır. Bu ayinlerde önceden ana hatları belli olan ayinin, detay kısmında bu gelenek görülebilmektedir” (Demir, 2008). Halk oyunları müziği özelinde en önemli çalgı olan davul için Uzunkaya ve Akbal şu yorumu yapmaktadır: "Davulcular bir taraftan müziği ölçü ve usul yönünden dikkate alırken dansı icra eden kişi ya da kişilerin yaptıkları hareket parçalarını da takip ederek doğaçlama olarak sergileyecekleri ritmik yapıların bu hareketlerle örtüşmesini de sağlamak zorundadırlar" (Uzunkaya & Akbal, 2014: 7). Uzunkaya ve Akbal'ın aynı çalışmasının devamında belirtildiği gibi "Ayağa çalma geleneğinin dansın içinde uygulanmasının en önemli nedeni mükemmel uyumu yakalamaktır. Bu uyumu yakalamak için davulcu icracının ayak hareketlerine eşlik eder... Davul icracılarının yöresel dansları iyi bilmeleri başarılarını etkileyen en önemli unsurlardan biridir" (s. 8). Günümüzde ise sahnede oynanan halk oyunlarının büyük çoğunluğu kayıt müzik üzerine icra edilmektedir. Bu durum müzisyenlerin *ayağa çalma* marifetiyle oyuncularla organik bir bağ kurmasını ortadan kaldırmakla birlikte dansçıların doğaçlama imkânlarını da kısıtlamaktadır. Müzik ve dansın yan yana, muhabbet halinde yol alması yerine müziğin sırtına binmiş bir dans ortamı türemiştir. Bu durum diyalog ile monolog arasındaki farka benzetilebilir. Şaheser monologlar üretilebilir lakin monolog ile diyalog birbirinden farklıdır ve birbirinin yerini tutmaz. Canlı olarak icra edilen ve kayıt alınmış halk oyunları müziği de bunun gibidir. Canlı müzikteki, oyuncuyla etkileşimden ortaya çıkan doğaçlamaların kayıt müzikte olma imkânı yoktur.

Danslarda kayıt müziğe yönelmenin en önemli sebebi erişim kolaylığıdır. Oynayacağınız her yerde dilediğiniz kadar uzun çalacak müzisyen bulmanız pek

mümkün olamazken günümüz teknolojisinde telefonlarda bile en güzel icralardan yüzlercesini taşıyabilmek mümkündür. Diğer bir etken olarak ise halk oyunu yarışmalarının süre kısıtlamaları gösterilebilir. Kayıtlı müzikte sahneye giriş, çıkış, adımların hızı, hareketlerin kesin süreleri bellidir ve çalışmadan kolaylık, senkronizasyon sağlar. Bununla birlikte müzikler istenildiği gibi harmanlanıp kurgulanabilmektedir. Kurgulanıp kaydedilmiş müziğin en büyük artısı ise özellikle büyük gösterilerde koreografin seyirciye aktarmak istediği duyguyu daha iyi anlatabilecek bir düzenlemeye tabi tutulabilmesi ve belki yüzlerce defa sergilenecek bir gösteride niteliğin her zaman aynı kalmasıdır. Müzikte kurgunun artması ise danstaki kurguyu beslemektedir. Diğer bir yandan ise dansta kurgu gelişirken icrada monotonluk tehlikesi baş gösterebilmektedir. Aynı eseri her seferinde ritmiyle, aksanlarıyla, tonuyla bire bir aynı dinledikçe dans da o icranın kayıt sırasındaki dinamiğinde sıkışıp kalmaya başlıyor. Hâlbuki müzisyen ile dansçı arasındaki sürekli etkileşim halk oyunlarının monotonlaşmasını önleyici bir yapıdır.

d. Halk Oyunları Giyiminde Kurgu

Kurgu ve koreografi günümüz halk oyunlarında her alanda gözükmektedir. Bilinen en eski zamanda dahi 'halk oyunlarının kostümleri' değil, 'halkın giysileri' olduğu atlanmaması gereken bir noktadır. Köyün, mahallenin dansçıları o dansı icra ettikleri yerlerde günümüzdeki gibi özel bir kıyafet giymek yerine kendi günlük veya düğünlük kıyafetleri neyse onları giyiyordu. Ekmekçiöğlü, bu durumu şu cümlelerle özetlemektedir; "Geleneksel giysiler; halkın kullanmak üzere kendisi için ürettiği giysilerdir. Her yörenin belli bir özelliği olduğu gibi, kişilere göre de farklılıklar gösterir. Halk oyunları kostümleri ise halka sunmak için üretilen, sahne kostümleridir" (Ekmekçiöğlü, 2008: 372). Günümüzdeki düğünlerde yapılan dansların görüntülerini yüz yıl sonra izleyen kişinin zeybek oynamak veya halay çekmek için kumaş pantolon, ceket ve gömlek giyilmesinin zorunlu olduğunu savunması ne kadar mantıksızsa herhangi bir oyunu oynamak için zorunlu kıyafetlerin var olduğunu dayatmak da o kadar mantık dışıdır. Eğer yapılan şey halk oyunu oynamak değil de geçmişe canlandırmak üzere bir mizansen ise o zaman kostüm tabii ki gerekliliktir. Oyunun, hangi yıllarda oynandığı kabul ediliyorsa o döneme ışık tutacak antropolojik çalışmalardan yola çıkarak dönem kıyafetleri yeniden canlandırılır ve sahneleme esnasında giyilir. Günümüzde hâlâ yıllar öncesinin giyim kuşam geleneklerini gündelik hayatında devam ettiren bir kesim mevcut olduğu halde sahneleme esnasında sahnedeki dansçıların gündelik hayatından tamamen kopuk, sadece *kostüm* olarak kullanılan giysilerle yöreler taklit edilmektedir. Buradaki taklit kötü niyetli olarak algılanmamalıdır. Sahnedeki her dansçı, kendi yöresel kıyafetini, eski şartlardaki gibi hazırlayamayacağı için yöredeki kıyafetler taklit edilmiş fakat taklit sırasında istemli veya istemsizce tahrif edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Ekmekçiöğlü; "Halk Oyunları kostümlerinde, her ne kadar geleneksel giysiden yola çıkılmış olsa da, bir takım düzenlemeler yapılmaktadır" (Ekmekçiöğlü, 2008: 372) yorumunda bulunmaktadır. Kabul etmek gerekir ki bir köy meydanında oynanan oyunda bütün kıyafetlerin tek tip olması, dans edenin sevdiğinin mendile işlediği oyunun bir başkasında aynen

olması mantıklı değildir. Kemaloğlu'nun Tör'den aktardığı şu tespit ve öneriler halk oyunu kıyafetlerinin kostüme dönüşüyle ilgili önem taşımaktadır: "70'li yıllara geldiğinde artık ilkokullara kadar girmiş olan halk oyunlarının "soysuzlaştığını", kıyafetlerin özelliğini yitirdiğini, oyunlara yeni figürler eklendiğini ifade eden Tör'e göre; bu "bozuk düzen"i önlemek için iki şey yapılmalıdır" (Kemaloğlu, 2012: 73-74). Sunduğu iki öneriden kostümlerin korunmasına yönelik olanı ise şöyledir: "Var olanı korumak ve arşivlemek (Ülkenin dört bir yanındaki Kız Sanat Okulları ve Olgunlaşma Enstitüleri'ne görev vererek; mahalli kıyafetlerin sandıkta, sepette son kalan kırıntılarını toplamak. Kitapları, firmaları, motifleri ile arşivlemek. Her sanat okulunda bir kıyafet müzesi kurmak)" (Kemaloğlu, 2012: 74). Ancak onlarca yıldır sahnelerde görülen halk oyunları kıyafetleri, endüstriyel ürün muamelesi görmektedir. Cömert'in de belirttiği gibi "Günümüzde yöresel özellik taşıdığı düşünülen tüm giysiler, kullanım amacı düşünülmeden uyumlu ya da uyumsuz bir araya getirilerek kullanılmaktadır. Aslına uygun olmayan kumaşlar, motifler, birazda ekonomik nedenlerle, yöresel kostümleri gittikçe yozlaştırmaktadır" (Cömert, 1996: 8). Kostümlerdeki kurgu ve fazla talep neticesi üretimin sanayileşmesi, her kıyafeti ve aksesuarı tek tip hale getirmektedir. Kıyafetlerdeki sandık lekeleri azaldıkça kurgu artmakta ve gerçeklikten uzak, yozlaşmış kostümler vücutları örtmektedir. Eroğlu ve Yaman'ın belirttiği üzere "... giyim geleneği denildiğinde sadece giysi düşünülmemeli, arkasında malzemenin elde edilmesinden kesim ve dikime; giyilme şeklinden giyinme yerine kadar geniş bir kültürün olduğu unutulmamalıdır" (Eroğlu & Yatman, 2008: 45).

4. Sonuç

Günümüzde, özellikle nüfusun şehirlere yığılmasıyla birlikte halk oyunlarında serbest tarzlı mahalli oyunlardan çok sahne için sabitlenmiş, figür cümleleriyle, müziğiyle, kostümüyle kalıba sokulmuş koreografik oyunları görmekteyiz. Bu koreografilerin çoğunluğunda koreografin otantiklik iddiası bulunmakla beraber öze bakıldığında, halkın oynadığı oyunların tek tiplikten uzak olduğu görülmektedir. Öztürkmen'in doğaçlamadan uzaklaşıp sahneleşmeye yönelik şöyle bir tespiti vardır: "Sunumu daha farklı, hatta daha çekici kılmanın yolu, artık oyunların özgün özelliklerinden geçmiyordu. Yeni yöntem, "sahne düzeni" adı altında oyunlara bir tür koreografik yorum getirmektir" (Öztürkmen, 1998: 264). Bu tespitinin de gösterdiği üzere, halk oyunları oynayan kişinin bireysel eğlencesi yerine seyircilerin gönlünü eğlendirmeye yönelik sahne çalışmaları halk oyunlarına bakışı ve bu beklentiler sebebiyle halk oyunlarının kültürel karakterini değiştirmektedir.

Halk oyunu sanat mı, kültür mü yoksa bilim midir sorusuna net bir yanıt vermek yerine hepsinden parçalar taşıdığı kabullenilmelidir. Yalnızca biri olmalıdır deyip bakışı daraltarak diğerlerini inkâr etmek büyük hata olacaktır.

Dinamik ve statik kavramları ya da daha açık haliyle müzecilik ve değişimcilik akımları birbiri ile dövüştürülmeden farklı oldukları kabul edilebildiğinde *yaşmağın püskülünün rengi* tartışmaları, halk oyuncuların ayaklarında pranga olmaktan kurtulacaktır. Maddi kazanç beklentileri uğruna yapılan değişiklikleri otantiklik adı

altında pazarlamak, sorgulamayan kafalarda karışıklığa neden olmaktadır. “Biz yine de değişimi anlamaya çalışmaya devam edelim. Ancak böylelikle müzeciliğe terk edilmiş, kapitalizmin her şeyi metalaştırdığı bir dünyada maddi rant kapısı haline gelmiş halk danslarının toplumsal yaşamla bağlarını yeniden kurabilir, böylece dans ettiğimizi yeniden hatırlayabiliriz” (Kızmaz, 2014: 928).

Kurgu veya doğaçlama için biri diğerinden yeğdir demeden, ikisinin de birbirinden farklı lezzetler olduğunun ayırtına varılmalıdır. Birisi ötekinin ikamesi değil, zaman zaman iç içe geçmiş olsalar da ikisi de bambaşka olgulardır. Halk oyununun, sahnelenen *halk danslarını* doğurduğu aşikâr olsa da günümüzde hangisinin diğerini daha fazla etkilediğini net şekilde söylemek imkânsızdır. “Mademki insanların evren hakkındaki bilgileri zaman zaman değiştirdikleri “gözlük”lere göre değişiyor, dünyada varabileceğimiz bir “temel gerçek” var mı, yoksa bütün gerçekler “gözlük” arkasından görülmesi zorunlu olan gerçekler midir?” (Mardin, 1992: Bölüm II). Mardin’in teşbihi delalet edecek olursa, sahnelenen ve halkın gündelik yaşantısı içindeki oyunların farklı gözlüklerle izlenmesi, incelenmesi gerekliliği önem taşımaktadır.

KAYNAKLAR

AKTAŞ, G. (2017). Doğaçlama ve Halk Danslarında Zaman, Mekân ve Müzik Bağlamında Örnekler. *Avrasya Bilimler Akademisi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Özel Sayısı, 173-18. <https://doi.org/10.17740/eas.soc.2017.musdance3>

CAMUS, A. (1965). *Sanatçı ve Çağı*, Çev. Yıldırım KESKİN, Ankara: Bilgi Yayınevi, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitapcilar.com/albert-camus-sanatci-ve-cagi/> adresinden alınmıştır.

CÖMERT, N. (1996). *Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Dekor-Kostüm Tasarım Ve Uygulama Yöntemi Üzerine Bir Çalışma*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

DEMİR, S. (2008). *Türk Halk Kültüründe Doğaçlama (İrtical) Geleneği ve Bu Geleneğin Türk Halk Tiyatrosundaki Yeri*, 31 Ekim 2019 tarihinde https://www.academia.edu/32374410/T%C3%9CRK_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CND_E%4%9EA%C3%87LAMA_%C4%B0RT%C4%B0CAL_GELENE%C4%9E%C4%B0_VE_BU_GELENE%C4%9E%C4%B0N_T%C3%9CRK_HALK_T%C4%B0YATROSUNDAK%C4%B0_YER%C4%B0_%C3%96ZET?source=swp_share adresinden alınmıştır.

EKİCİ, M. (2003). Selim Sırrı Tarcan’ın Bir Makalesi “Yeni Zeybek Raksı”, *Milli Folklor Dergisi*, 57, 10-25.

EKMEKÇİOĞLU, İ. (2008). Geleneksel Giysilerin Halk Oyunları Kostümlerine Geçişinde Ortaya Çıkan Dejenerasyon. M. Tekin Koçkar (Ed.), *Halk Kültüründe Giyim - Kuşam ve Süslenme Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri* (s.368-373). Eskişehir: Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi.

EROĞLU, T. & YATMAN, E. (2008). Türk Halk Oyunlarında Giysi Sorunu ve Geleneksellik. M. Tekin Koçkar (Ed.), *Halk Kültüründe Giyim - Kuşam ve Süslenme*

Uluslar Arası Sempozyum Bildirileri (s.37-46). Eskişehir: Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi.

GAZİMİHAL, M., R. (1991), *Oyunlarımızın Toplu Tasnifi - Türk Halk Oyunları Katalogu*, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-79574/oyunlarımızın-toplu-tasnifi.html> adresinden alınmıştır.

KAPLAN, M. vd. (1981). *Atatürk Devri Fikir Hayatı II*, Ankara: Kültür Bakanlığı.

KIZMAZ, İ. (2013). *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul'da Halk Dansları – Sözlü Tarih Çalışması*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

_____ (2014). Geçmişten günümüze halk danslarında güncel bir tartışma; dinamik mi statik mi?, *International Journal of Human Sciences*, 11, 2, 914-930

KEMALOĞLU, K., B. (2012). *Türkiye’de halk danslarını sahneleme politikaları: Söylemler ve estetik yaklaşımlar*, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

MARDİN, Ş. (1992). *İdeoloji, İletişim Yayınları*, 19 Ekim 2019 tarihinde <https://ekitapcilar.com/serif-mardin-ideoloji-toplu-eserleri-3> adresinden alınmıştır.

MARSHALL, G. vd. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat.

MİRZAOĞLU, F., G., (2000). *Zeybek türküleri ve dansları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Ankara.

ÖDEMİŞ, S. (2011). Zeybeklerde dans ve müzik ilişkisi Dansa eşlikte ayağa çalma, *Porte Akademik*, 2, 383-388.

ÖTKEN, N. (2010). Geleneksel Ve Yeni Uygulamalar Üzerinden Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Kadın Ve Bedenin İmgeleri, *Yedi DEÜ GSF Dergisi*, 4, 49-54

ÖZTÜRK, O., M. (2003). *Zeybek kültürü ve müziği*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

ÖZTÜRKMEN, A. (1998). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim, 1. basım.

SARTRE, JP. (1985). *Varoluşçuluk*, Çev. Asım BEZİRCİ, İstanbul: Say, 8. Basım.

SU, R. (2000). *Türk Halk Oyunları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Taksim: Türk müzikisinde bir form (2010). TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Cilt 39, s. 478) İstanbul: TDV İslâm Ansiklopedisi

TARCAN, S., S. (1992). Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği, *Folklor Doğru Dergisi*, 61, 173-193

UÇMAN, A. (1982). *Rıza Tevfik’in Tekke ve Halk Edebiyatı ile ilgili Makaleleri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

UZUNKAYA, E. (2005). *Halay türü oyunların özellikleri, dağılımı ve hareket yapılarının analizi*, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.

UZUNKAYA, E. & AKBAL, Ö. (2014). Türk Halk Danslarının İcrasında Bir Asma Davul Geleneği “Ayağa Çalma”. *Akademik Bakış Dergisi*, (44), 25, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/382873>

SULTAN III. SELİM'İN AĞIR SEMÂİLERİNİN FORM AÇISINDAN TAHLİLİ

Eray CİNPİR¹

ÖZ

Bu çalışmada XVIII. yüzyıl bestekârı III. Selim'in *ağır semâileri* sistematik müzikoloji bağlamında form açısından tahlil edilmiştir. Bestekârın süzidilâra, şevkutarâb, pesendide ve muhayyer-sünbüle makamlarında olmak üzere dört *ağır semâisi* tespit edilmiş, bu *ağır semâiler* Oter tarafından geliştirilen, güftenin dâhil edildiği yeni bir yöntemle incelenmiştir. Konuya ışık tutması bakımından *ağır semâi* formunun kaynaklarda nasıl tarif edildiğine değinilmiş, III. Selim'e ait *ağır semâilerin* tahlili ile bestekârın bu tariflerden farklı olan kullanımları tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu incelemeler ışığında III. Selim'in üç *ağır semâisinde* formun “*murabba*”, bir *ağır semâisinde* ise “*nakış*” halini kullandığı saptanmıştır. *Murabba* kullanımların genel itibarıyla oldukça sade şekilde işlendiği ve yapı itibarıyla oldukça benzer olduğu, *nakış* kullanımında ise kaynaklarda bahsedilmeyen ancak uygulamada karşılaşılan usûl geçkisine yer verildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Müsîkisi, Ağır semâi, Form Tahlili, Sultan III. Selim, Murabba, Nakış.

FORMAL ANALYSES OF SULTAN III. SELİM'S AĞIR SEMÂİ

ABSTRACT

In this study, XVIII. century composer III. Selim's *ağır semâi*'s were analyzed in terms of form. The composer's four *ağır semâi*'s were identified in süzidilâra, şevkutarâb, pesendide and muhayyer-sünbüle makam's. Those *ağır semâi*'s were examined by a new method developed by Oter, which included the lyrics. In terms of shedding light on the subject, it is mentioned how the *ağır semâi* form is described in the sources. With the analysis of III. Selim's *ağır semâi*'s, the different uses of definitions by the composer were tried to be determined. After these reviews, It was found that III. Selim used the *murabba* form in three *ağır semâi*'s and *nakış* form in one *ağır semâi*. It has been observed that the *murabba* uses were generally prepared in a very pure way and they were very similar in structure, whereas the *nakış* uses included the usûl

¹ İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu Misafir Ses Sanatçısı, erayamca@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3569-8395

transition which was not mentioned in the sources but it was encountered in practice.

Keywords: *Classical Turkish Music, Ağır semâî, Formal Analysis, Sultan III. Selim, Murabba, Nakış*

EXTENDED ABSTRACT

When we look at the Turkish music literature, we see that the studies generally shed light on the makam's of music. The edvar's which is written in each period to explain the makams and pitches are the best examples of this. There are some rules occur with aesthetic anxiety over the time. The structures which is created by these rules are called forms. The issue of form, which is a crucial topic in music, has not received much attention and has not been studied. For this reason, there are a limited number of resources written about forms. Unfortunately, these limited number of sources only contain general informations. The forms in Turkish music show some changes by the historical period. These forms emerged according to certain historical periods, became popular or disappeared during the time. Such changes of forms are related to the social and cultural structure of the period. For example, Turkish music experienced its golden ages during the times of statesmen who supported the music and art, and became listened and performed by the public accordingly. III. Selim was the sultan who gave the most value to art among the Ottoman sultans. Sultan III. Selim is not only a good performer, but also an influential composer. He invented lots of makam and gave examples in different forms of music. The *ağır semâî* form that came after *beste* in the classical team rankings has been a preferred form in every period. However, the information given in the written sources about this form is limited and repetitive. According to these sources, it is known that *ağır semâî* form has two different types: *murabba* and *nakış*. As an exception, Suphi Ezgi mentions that there are twelve different uses of this form when describing the form of *ağır semâî* in his book named *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*. But it separates these different uses according to the stays of the melody of the work rather than the form's. Other information about this form is lyrics which is consist of four verses and it was composed in aksak semâî. This article aims to understand this form better and to determine different uses of *ağır semâîs* which is composed by Sultan III. Selim, who represents an important era as his life period, was analyzed. When our music archives were scanned, it was determined that the composer had four *ağır semâîs*. These are *ağır semâîs* in makams of *süzidilâra*, *şevkutarâb*, *pesendide* and *muhayyer-sünbüle*. In this article, *ağır semâîs* was analyzed with a new method developed by Assoc. Dr. Serda Türkel Oter. The priority for oral forms in Turkish music is the lyrics. The advantage of this method over other methods is the inclusion of the lyrics in the analysis. Therefore, this new analysis method is more effective in understanding of oral forms and gives more accurate results. The note of each work examined in the article is rewritten and the form of analysis is expressed on the note by lettering and numbering system. In addition, the functioning of the form is shown in a table for better understanding at the end of the note. For understanding of the subject properly, it is mentioned how the *ağır semâî* form is explained in many sources and different descriptions of the *ağır semâî* form are compared. After that, it was checked whether the compositions of Sultan III. Selim complied with these descriptions. Different uses have been tried to be identified and the content has been explained. As a result of these analyses, it is determined that Sultan III. Selim's "Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni" muhayyer-sünbüle *ağır semâî*, "A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim" süz-i dilâra *ağır semâî*, and "Lal-ı can bahşin sun bezimde ey şuh-ı emelim" şevkutarâb *ağır semâî* were the form of *murabba*, "Ziver-i sine idüp ruh-ı revanım diyerek" pesendide *ağır semâî* was the form of *nakış*. The use of *murabba* was found to be consistent with those described in the sources and had

similar characteristics among each other. It was found that the transition of rhythm encountered in practice in the use of *nakış*, even if it is not mentioned in the source.

1. Giriş

“Eskilerin, derûnumuzdaki ihtizâzâtın ve kalbî temâyülâtın ahenktâr nağmelerle beyânî ve ilânî” (Niyazi Sayın kişisel görüşme, 12 Mart 2018) diye tariflendirdiği mûsikî her dönemde kendi zamanının ve zeminin getirdiği bazı kültürel ve coğrafi etkilere maruz kalmıştır. Kimi zaman dini hassasiyetlerden, kimi zaman bazı ihtiyaçlardan, kimi zaman da yalnızca estetik bir kaygıdan meydana gelen bu etkiler sebebiyle mûsikî değişik alanlarda gelişmeler ve çeşitlenmeler göstermiş, böylelikle dînî, dindışı, askerî gibi farklı mûsikî türleri ortaya çıkmıştır.

Türk mûsikîsi yazılı kaynaklarına baktığımızda mûsikîde tür, form, biçim kullanımlarında bazı kavram kargaşaları olduğu görülmekte, birbirlerine karıştırılan bu terimlerin aslında farklı şeyleri ifade ettikleri anlaşılmaktadır. Tür genel anlamıyla; “Ortak özellikleri olan bireylerin tamamı” (Parlatır vd., 1988: 2265) demektir ve büyük bir evreni kapsamaktadır. Form, “biçim, şekil” (Tdk, 1998: 797) anlamına gelirken; biçim, “sanat ve edebiyat eserlerinde dış görünüş, form” (Tdk, 1998: 289) anlamına gelmektedir. Eş anlamlı olan bu iki kelime dâhil olduğu mûsikî türünün altındaki ortak özelliklere sahip müzikal kalıpları ifade eder. Örneğin dindışı mûsikî bir türdür fakat *yürük semâî* bir formdur.

Dindışı mûsikî türünün sözlü formlarından olan *ağır semâî* makalenin konusunu oluşturmaktadır. Klasik takım sıralamasında *beste* formundan sonra gelen *ağır semâî* formu, bestekârların çok rağbet etmiş olması bakımından ilgi çekicidir. Ayrıca bu form zamanla anlam ve biçim cihetinden sadeleşerek *şarkı* formuna zemin hazırlaması açısından da önemli bir yere sahiptir (Özalp, 1992: 17).

Makalenin sayfa kısıdı dikkate alınarak bu form makalede III. Selim’in repertuvara kazandırdığı *ağır semâî*ler üzerinden incelenmiştir. Bestekârlıktaki kudreti, *ağır semâî* formunun parladığı bir dönemin bestekâri olması ve formun her iki kullanımını (*nakış* ve *murabba*) örnekleyen ender bestekârlardan olması sebebiyle III. Selim’in eserleri incelemede referans alınmıştır. Devletin birçok hususta batıyı kendine rehber edindiği zamanlar olan 18. yüzyılda yaşayan III. Selim, icra ettiği sanatı ve yaptığı bestelerle, kadim geleneği devam ettirir durumda olması münasebetiyle de önemli bir yere sahiptir. “Onun zamanında musiki geçmiş yıllara göre Enderun’da daha önemli ve kalıcı bir yer edinmiştir. Böylece musikinin her yönüyle geliştiği bir dönem başlamıştır” (Salgar, 2001: 29). Bu nedenle seçilen eserler *ağır semâî* formunun günümüze kadar nasıl geldiğini görmeye önemli bir mihenk taşı olarak kabul edilebilir.

Makalede klâsik Türk mûsikîsinin önemli formlarından olan *ağır semâî* formunun III. Selim eserleri üzerinden tahlil edildiği ilk çalışma olması, bu formun bilinen biçimlerinin özelliklerinin kavranması, bilinenden farklı kullanımlarının olup olmadığının tespit edilmesi, farklı kullanımlarının özelliklerinin saptanması, klâsik Türk mûsikîsi form bilgisi literatürüne katkı sağlaması, bu alanın öğrencileri ve

eğitilmeleri için kaynak oluşturması, bu ve buna benzer çalışmalara ışık tutması bakımından önemli görülmektedir.

“Mûsikîmizde *semâî* formunun birinci şekli olarak tanımlayabileceğimiz *ağır semâî*ler, genelde aksak semâî usûlü ve mertebeleri (10/4, 10/8) daha az olarak da sengin semâî ve mertebeleri (6/2, 6/4) ile bestelenmiştir” (Özalp, 1992: 17). Bu *beste* formu, sözleri 4 mısra olacak şekilde, çoğunlukla *gazel* formundan seçilen şiirlerle “*murabba*” ve “*nakış*” olmak üzere 2 ana kalıpta bestelenmektedir. *Ağır semâî* formuna değinen kaynaklar, genelde bu 2 ana çeşit üzerinde dururken istisna olarak Suphi Ezgi daha detaylı bir inceleme yapmıştır. Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi* adlı eserinin 5. cildinde *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Bestekârlık* başlığı altında mûsikîmizdeki *beste* formlarına değinir. Suphi Ezgi, eserinin bu cildinde *ağır semâî* formunun 12 farklı kullanımından bahsetmektedir. Fakat bu farklı kullanımlar güfteyle olan münasebetten daha çok ezgi ekseninde incelenmiş ve gruplandırılmıştır. Eserlerdeki ezgi cümleleri; asma kalışlar, tam kalışlar ve yarım kalışlar gibi kistaslarla sınıflandırmıştır. Buna mukabil Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları* adlı eserinde *ağır semâî* formunu anlatırken Suphi Ezgi'nin eserine atıfta bulunarak şunları söyler; “Suphi Ezgi, *beste* şekli değişik on iki tür *ağır semâî*den söz etmektedir. Bunları çok belirgin farkları olan şekiller olmaktan çok bestekârların sanatın hür lirizmi içinde ilhamlarını akıtacak değişik kanallara aramasına bağlayarak bu şekillerin ortaya çıkmasını düşünmek gerekir.” (Özalp, 1992: 17).

Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi'nde Beste Formları* adlı eserinde *ağır semâî*nin genel özelliklerinden bahsettikten sonra *murabba* ve *nakış* olarak iki farklı kullanımının olduğunu belirtir. *Murabba* kullanımının teknik yapısını şu şekilde verir:

“AB: Birinci mısra ve lâzime

AB: İkinci mısra ve lâzime

CB: Üçüncü mısra ve lâzime

AB: Dördüncü mısra ve lâzime” (Özalp, 1992: 17-18).

Bunun dışında *nakış* kullanımının olduğundan bahseden Özalp bu kullanımın yapısıyla alakalı herhangi bir bilgi vermemektedir.

Alaeddin Yavaşca, *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* adlı eserinde *ağır semâî* formunun *murabba* ve *nakış* olmak üzere iki farklı kullanımının olduğundan bahsederek *murabba* kullanımında kayda değer farklılık olmadığını ancak *nakışta* farklı kullanımların karşımıza çıktığını belirtir. *Murabba* kullanımının genel şemasını şu şekilde verir:

“AB.....Birinci mısra + Terennüm

AB.....İkinci mısra + Terennüm

Miyan CB.....Üçüncü mısra + Terennüm

AB.....Dördüncü mısra + Terennüm” (Yavaşca, 2002: 502).

Yavaşca da *nakış* kullanımının yapısına dair bir şema veya açıklama vermemektedir.

Onur Akdoğu *Türler ve Biçimler* adlı eserinde *ağır semâî*yi genel olarak tarif eder ve farklı kullanımlarını tanımlar. *Murabba* kullanımının diğer kaynaklarda verilen şemasını tarif eder ve her mısraın sonuna *terennüm* gelmesinden bahsederek

dört bölümden oluştuğunu söyler. Diğer kullanım olan *nakış* kullanımını ise şu şekilde açıklar: “Beyitlerden oluşan iki bölmeli *ağır semâide*, her beyitten sonra *terennüm* gelir. Bu *terennüm* de uzun ve bezeklidir. Bundan ötürü bu *ağır semâiler nakış ağır semâi* olarak anılmış olup, ayrı bir tür değildir” (Akdoğan, 1995: 283).

Bir diğer tarife göre *nakış*, genelde 4 mısralı şiirlerden oluşur. İki mısradan sonra *terennüm* bölümü gelir. “Anlam olarak birbirine bağlı 2 mısraın oluşturduğu beyitler tek bir ezgi yapısındadır” (Oter, 2018a: 36). Bu ezgi yapısının sonuna da uzunca ve süslü bir *terennüm* kısmı eklenir. *nakış*lar kendi içerisinde değişiklikler gösterebilir. “Fakat, hangi türden olursa olsun, *terennümsüz nakış* olmaz.” (Tura, 2001: 180-181). Bu tariflerin ışığında *nakış* kullanımının genel şeması şu şekilde ifade edilebilir:

Birinci mısra(A) + ikinci mısra(B) + Terennüm

Üçüncü mısra (C) + dördüncü mısra(B) + Terennüm

Kaynaklar incelendiğinde Türk müzikisi formları ile alakalı çalışmaların azlığı tespit edilmiştir. Elde olan kısıtlı bilgiler de sürekli kendini tekrar eder haldedir. Bu durum, alandaki öğretim elemanları ve öğrenciler için sıkıntı teşkil etmektedir. Nitece itibarıyla şu problemler gündeme gelmektedir: *Ağır semâi* formunun bahsi geçen çeşitlerinin (*murabba* ve *nakış*) örnekleri nelerdir? Bu kullanım farklılıkları hangi özellikleri taşır? Sultan III. Selim’in eserleri tahlil edilerek bu sorulara yanıtlar aranacaktır.

2. Metot

Glen Haydon (1941), “form”, “analiz” ve “kompozisyon” (s. 206) gibi olguların çalışılmasının müzikolojik araştırmaya önemli fırsatlar sunduğunu belirtmektedir. Analiz ve kompozisyon çalışmalarıyla yakından ilişkili olan “müzikal stil kritiğini” (s. 207) de müzikolojik araştırmanın önemli bir alanı olarak sunmaktadır. Bu itibarla, “farklı bestekarların stilleri üzerinden gerçekleştirilen eleştirel çalışmalar”ın “kompozisyon”, “teori”, “icra” (s. 207) vb. alanlarda çalışan bireyler için kıymetli materyaller sunduğunun altını çizmektedir. Bu bağlamda, makale çalışması III. Selim gibi referans bir bestekarın, *ağır semâi* formunu ele alış biçimini analiz etmektedir.

Ağır semâilerin incelenmesinde Doç. Dr. Serda Türkel Oter tarafından tertiplenen yeni bir tahlil tekniği kullanılmıştır. Bu yöntemin Batı müziği form tahlilinden ayrılan en temel özelliği tahlili oluşturacak ana unsurun güfte olmasıdır. Diğer tahlillerde olduğu gibi müzik cümleleri alfabe sırasına göre büyük harflerle gösterilmiştir; A, B, C, D gibi. Bu cümleleri oluşturan kısa cümleler ise küçük harflerle gösterilmiştir. Bu konudaki tek istisna “T” harfidir. “T” harfi bu tahlil yönteminde yalnızca *terennüm* kısmını ifade etmek için kullanılmış ve başka herhangi bir ezgiyi ifade etmek için kullanılmamıştır. Bu form tahlili yönteminde diğerlerine nazaran en önemli yenilik, güftelerin kullanımını belirtmek amacıyla sayıların kullanılmasıdır. Sayıların kullanılması üç şekildedir. Bunlardan ilki, güftenin mısralarını sırasıyla ifade etmek için harflerin sol tarafına (en başa) yazılacak olan sayılardır. Örnek olarak güftenin ilk mısraını ifade etmek amacıyla “1” ve mısraın

ezgisini belirtmek için de “A” harfi kullanılarak “1.A” şeklinde bir tanımlama tercih edilmiştir. Sayıların ikinci kullanım şekli *terennüm*lerin söz değişikliklerine yönelik düşünülmüştür. “T” harfinin sağında sayılar yer alacak ve bunlara bakarak *terennüm*deki söz değişiklikleri anlaşılacaktır. Bu sebeple “T” harfinin sağına boşluk bırakmadan sözel olarak kaçınıcı *terennüm* olduğunu gösteren bir sayı (T1., T2., T3 gibi) olacaktır. Eserde tek bir *terennüm* kısmı olsa dahi herhangi bir tereddüde neden olmaksızın, *terennüm* lafızlarının değişmediğini ifade etmek için “T” harfinin yanına “1” yazılarak “T1” diye ifade edilmiştir. Bu *terennüm* kısmı, tahlilde sırada hangi ezgiyi karşılıyorsa onun ifadesi için yine sayının yanında onun gösterildiği büyük harfle (T1.D, T2.F gibi) yer almıştır. Ayrıca eserde usûl geçkileri varsa; usûl değişiklikleri hangi güfteye veya *terennüm*den önceyse o usûlün zamanı daha küçük bir fontla ifade edilmiştir. Son olarak rakamlar sözlerin mısra içerisinde bölünerek hemen akabinde veya eserin başka herhangi bir yerinde bu bölünmüş kısmın tekrar edilmesi durumunu göstermek için yer alacaktır. Mısra bir bütün olarak düşünüldüğünde, bölünen kısımların bu bütünün birer parçası olduğunu ifade etmek için üslû sayıları kullanılacaktır. Örnek olarak “1.A” şeklindeki bir ifade 1. mısraın tümünün ezgisini ifade ederken “1.A'a” kullanımını, bir bütün olan 1. mısraın ilk bölümünü ezgisel olarak tanımlamaktadır. Böylelikle ezgilerin rastgele değil, güfeye göre bölündükleri ve bu kısımdaki ezgilerin kimi zaman aynı kimi zaman farklı tekrar edildiği anlaşılacaktır.

Formların en genel şekillerini tespit etmeyi amaçlayan bu yöntemde, öncelikle büyük cümlelerin kullanımı önem arz etmektedir. Bu sebeple sözlü eserlerde her mısra bir cümle olacak şekilde bir tahlil yoluna gidilecek, bu cümleler içerisinde yine söze bağlı olarak cümlecikler yer alıyorsa, onlar büyük cümlenin bir parçası olarak 1.A (1.A¹a+1.A²b) + 2.B (2.B¹a+2.B²b+2.B³c) + T.1.C (T.1.C.a+T.1.C.2.b) şeklinde parantez içerisinde gösterilecektir. Parantez içerisindeki gösterimler, kendinden önce ifade edilen kısmın açılımı niteliğinde düşünülmüştür. Bu kullanım, formun hem en genel şemasını hem de detaylarını rahatlıkla göstermeyi amaçlamaktadır. Sadece bağlantı *terennümleri* ve ezgileri itibariyle küçük değişiklik arz eden kullanımlar, üssü (‘) işareti kullanmak suretiyle belirtilecek ve çok benzer olduğu kendinden önceki ezgiden farklı bir harfle gösterilmeyecektir (Oter, 2018b: 294, 295).

Bu yöntemde, incelemenin daha anlaşılabilir olması açısından her eser için güftedeki mısraları ve *terennüm* lafızlarını gösteren bir tablo hazırlanacaktır. Bu tablo, nota üzerinde işaretlenerek uygulanmış tahlil yönteminin neleri ifade ettiğini daha iyi açıklayacak, eser üzerindeki tahlile dair bilgiler verecektir.

3. Bulgular

3.1. III. Selim’e Ait Muhayyer-sünbüle Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim’in muhayyer-sünbüle makamında “*Demler o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni*” mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-*terennüm* dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz.

Tablo-1) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

Muhayyer-sünbüle Ağırsemâi

"Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni"

Usûl : Sengin Semâi

Beste : III. Selim

1.A
2.A
4.A

3

5

T1.B

7

9

11

13

3.C

15

T1.B

Ca na bu fir kat kâr et di ga yet
 yet mez mi has ret gel gel
 aş kın la de ru num ya nı yor
 ey le mü rûv vet

1.A + T1.B +

2.A + T1.B +

3.C + T1.B +

4.A + T1.B

Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni
 Yâreme merhem sarardın şimdi o demler hani
 Sanma ey meh dur olur ahd-ı feramuş eyledim
 Sen unutma bendeni yoksa unutmam ben seni

Vezin : Fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün

Muhayyer Sünbüle Ağır Semâi		
Mısra		Ezgi
1.	Dem o demlerdi ki edip hemdem-i ülfet beni	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
2.	Yâreme merhem sarardın şimdi o demler hani	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
3.	Sanma ey meh dur olur ahd-ı feramuş eyledim	C
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>
4.	Sen unutma bendeni yoksa unutmam ben seni	A
<i>T1</i>	<i>Cana bu fırkat kâr etti gayet yetmez mi hasret gel gel aşkınla derunum yanyor eyle mürüvvet</i>	<i>B</i>

Tablo 1: Muhayyer Sünbüle Ağır Semâi

3.2. III. Selim'e Ait Sûzidilâra Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in sûzidilâra makamında "A gönül cura mıyız kâr-ı penâh eyleyelim" mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo-2) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

SUZİDİLARA AĞIRSEMÂİ

"A gönül cura mıyız kar-ı penah eyleyelim"

Usül : Ağır Aksak Semâi

Beste : III. Selim

1.A
2.A
4.A

A gö nül cür a mi yız ka
Yü ze çık sîn da hı ya ba
Kur si a yi ne mi zi ha

ri pe nah ey le ye lim vay
ne şî nah ey le ye lim vay
i mah ey le ye lim vay

T1.B

Ta na dir te nen ni te nen ni te nen
te ne nen dir dir te nen ah a man

ah ey le ye

3.C

Si ne ye ba ri ha ya lin
çe ke lim dil da rın vay

T1.B

Ta na dir te nen ni te nen ni te nen

te ne nen dir dir te nen ah a man

ah dil da rın

A gönül cura mıyız kar-ı penah eyleyelim
 Yüze çıksın da hıyabane şinah eyleyelim
 Sineye bari hayalen çekelim dil-darın
 Kurs-i ayinemizi hale-i mah eyleyelim

1.A + T1.B +
 2.A + T1.B +
 3.C + T1.B +
 4.A + T1.B

Sûz-i Dilârâ Ağır Semâi		
Mısra		Ezgi
1.	A gönül cur'a mıyız kâr-ı penah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
2.	Yüze çıksın da hıyaban eşin ah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
3.	Sineye bari hayal en çekelim dil-darın	C
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B
4.	Kurs-ı ayinemizi hale-i mah eyleyelim	A
T1	Ta na dir te nen ni te nen ni te nen te ne nen dir dir te nen ah aman ah eyleyelim	B

Tablo 2: Sûz-i Dilârâ Ağır Semâi

3.3. III. Selim'e Ait Şevkutarâb Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in şevkutarâb makamında "Lal-i cam bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim" mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo-3) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir

Şevkutarab Ağırsemâi

"Lal-i cam bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim"

Beste : Aksak Semâî Beste : III. Selim

1.A
2.A
4.A

Ah la li can bah sı ni sun
Ah ge çe mem bu sı le bin
Ah sa ran ol maz di ye li

be zim de ey şuh e me lim
den e c me lîm
ol gü li al in ce be lim

hey ah gel gel et me e da

ey le ve fa ah

sü re lim sa fa gel gü ze lim

1 gel (SON) hey ca nim gel hey ca nim

2

3.C

Ah Va sı fa sar ma ğa ga

yet le sa nl di sev

T1.D

dam ah gel gel et me e da

ey le ve fa vay ah
sü re lim sa fa gel gü ze lim
gel hey ca nım

Lal-i can bahşın sun bezmde ey şuh-i emelim
Geçemem bus-i lebinden emelimdir emelim
Vasıfa sarmağa gayretle sarıldı sevdam
Saran olmaz diyeli ol gül-i âl ince belim

Veziin : Feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün

1.A + T1.B +
2.A + T1.B +
3.C + T1.D +
4.A + T1.B

Şevkutarâb Ağır Semâî		
Mısra		Ezgi
1.	Lal-ı can bahşın sun bezmde ey şuh-ı emelim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
2.	Geçemem bus-i lebinden emelimdir emelim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
3.	Vasıfa sarmağa gayretle sarıldı sevdam	C
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>
4.	Saran olmaz diyeli ol gül-i âlince belim	A
<i>T1</i>	<i>Ah gel gel etme eda eyle vefa ah sürelim safa gel güzelim gel</i>	<i>B</i>

Tablo 3: Şevkutarâb Ağır Semâî

3.4. III. Selim'e Ait Pesendide Ağır Semâinin Tahlili

Bu başlık altında Sultan III. Selim'in pesendide makamında "Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek" mısraıyla başlayan ağır semâisi açıklanan tahlil yöntemiyle incelenmiştir. Eserin notası tekrar bilgisayar ortamında yazılıp ilgili harfler ve rakamlar nota üzerinde gösterilmiş ve daha iyi anlaşılması açısından notanın altında güfte-terennüm dağılımını ve bunların ezgilerini gösteren bir tablo (bkz. Tablo 4) hazırlanmıştır. Eserin güftesi ve bu güftenin hangi vezinde olduğu da notanın altında belirtilmiştir.

Pesendide Ağırsemâi

"Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek"

Usûl : Ağır Aksak Semâi, Yürük Semâi

Beste : III. Selim

1.A

Zi ve ri si ne i düp ru

3

hi re va nın 3 di di ye rek

5

vay hey ca nım Em sem ol gon

7

ca le bi ni la li ni ca nın 3

9

di di ue rek vay hey ca nım

11

Ey yü zü ma hım var sa gū na hım

13

lü tu fun ca no lur af fey le şa

15

hım hey ca nım

T2.D'a

16 gel gel³ 3 ha li ya man ol

19 du (SAZ) gel gel³ 3

22 çok ze ma nol du (SAZ) ey şi ve li yar

25 kal ma di ka rar ah sev dim se ni

28 ey le mem in kar ağ yar i le ül

31 fet vay ey le me soh bet ağ

34 yar i le ül fet vay ey le me soh

37 bet (SAZ) ba na ey meh veş sen ey le şef

41

 kat (SAZ) ba ne ey meh veş sen ey le şef

T2.D²b

45

 kat gel gel a man **3.E** a man di ye rek

47

 vay Son hey ca nım Sub ha dek ar

49

 zı ni yaz ct dim o fet ta ³ ³

51

 ne ne bu şeb vay hep ca nım

53
4.B

 sev di ğim dil be ri müm ta

55

 zı ci ha müt ³ di di ye rek

57

 vay hey ca nım

Ziver-i sine idüp ruh-i revanım diyerek
 Emsem ol gonca lebin la'lini canım diyerek
 Subha dek arz-ı niyaz ettim o fettane bu şeb
 Sevdığım dilber-i mümtaz-ı cihanım diyerek

Feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün

**1.A + 2.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D¹a + 10/4 T2.D²b)] +
 3.E + 4.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D¹a + 10/4 T2.D²b)]**

Pesendide Ağır Semâi		
Mısra		Ezgi
1.	Ziver-i sine idüp ruh-ı revanım diyerek	A
2.	Emsem ol gonca lebin la'lini canım diyerek	B
T1.	<i>Ey yüzü mahım varsa günahım lütufun can olur affeyle şahım</i>	C
T2	<i>6/4 Gel gel hali yaman oldu gel gel çok zeman oldu ey şiveli yar kalmadı karar ah sevdim seni eylemem inkar ağyar ile ülfet vay eyleme sohbet ağyar ile ülfet eyleme sohbet bana eyle mehveş sen eyle şefkat bana ey mehveş sen eyle şefkat (T2. D¹a)</i> <i>10/4 Gel gel aman aman diyerek vay (T2.D²b)</i>	D
3.	Subha dek arz-ı niyaz ettim o fettâne bu şeb	E
4.	Sevdiğim dilber-ı mümtaz-ı cihanım diyerek	B
T1.	<i>Ey yüzü mahım varsa günahım lütufun can olur affeyle şahım</i>	C
T2	<i>6/4 Gel gel hali yaman oldu gel gel çok zeman oldu ey şiveli yar kalmadı karar ah sevdim seni eylemem inkar ağyar ile ülfet vay eyleme sohbet ağyar ile ülfet eyleme sohbet bana eyle mehveş sen eyle şefkat bana ey mehveş sen eyle şefkat (T2. D¹a)</i> <i>10/4 Gel gel aman aman diyerek vay (T2.D²b)</i>	D

Tablo 4: Pesendide Ağır Semâi

4. Sonuç

İncelemeler sonucunda Sultan III. Selim'in ağır semâi formunu kullanımına dair aşağıdaki bulgu ve sonuçlara ulaşılmıştır. Bu bölümün sonunda söz konusu sonuçla tablo halinde de gösterilmiştir.

Tahlili yapılan eserlerin güftelerinin dört tanesi de *remel* bahrinde olup; üç tanesinin *fâilâtün / fâilâtün / fâilâtün / fâilün*, bir tanesinin ise *feilâtün / feilâtün / feilâtün / feilün* vezninde olduğu tespit edilmiş ve bestekârın ağır semâi formunda aynı vezin kalıbını tercih ettiği görülmüştür.

Ağır semâi formunda bestelenen eserlerin üç tanesinin aksak semâi usulünde, bir tanesinin ise yine formun ikinci zorunlu usulü olan sengîn semâi usulünde olduğu tespit edilmiştir. Aksak semâi usulünde bestelenmiş eserlerden bir tanesinin *terennüm* kısmında ise gelenekte çok karşılaşılmayan bir kullanım olarak yürük semâi usulüne geçki yapıldığı belirlenmiştir.

Biçim açısından bestekârın formun anlatılagelen 2 ana çeşidini kullandığı, ancak bu kullanımlarında farklı uygulamalar olduğu tespit edilmiştir.

Muhayyer-sünbüle, şevkutarâb ve süz-i dilâra ağır semâilerde bu formun en sık bahsedilen hali olan *murabba* şeklinin tercih edildiği, 4 mısra ile oluşturulan bu şekilde; 1., 2., 4. mısraların aynı ezgisel yapı ile, 3 mısraın ise farklı ezgisel yapıyla

bestelendiği görülmüştür. Bu üç eserin *murabba* çeşidinin bugün yaygın olarak bilinen en sade hâli olarak, mısraların kendi içerisinde veya *terennüm*den sonra tekrarına başvurulmadığı anlaşılmıştır. Bu anlayışla, *murabba* çeşidinin sade hâliyle bestelenmiş bir diğer eser olan *şevkutarâb ağır semâide* ufak bir farklılıkla meyandan sonraki *terennüm* kısmı, meyandan ezgisel cazibesıyla, aynı sözlerle fakat farklı bir ezgisel yapıyla bestelenmiştir. *Murabba ağır semâiler* içerisinde meyandan sonra karşılaşılan bu farklı kullanımın, “*murabba* uygulamalarda meyandan *terennümü* kullanılan eserler” başlığı altında sınıflandırılması, çalışmamızın önerileri arasında yer almaktadır.

III. Selim’in *ağır semâi* formunda bestelediği eserlerdeki ikinci kullanımın ise *Nakiş* şekli olduğu; Anlam bütünlüğü olan 1-2. ve 3-4. mısraların birbirine bağlı olarak tek bir ezgisel yapıda bestelenerek arkasına ise *terennüm* kısmının geldiği belirlenmiştir. Bu eserde, gelenekteki form kullanımlarında çok sık karşılaşılmayan bir uygulama olarak *terennüm* kısmında usûl geçkisine yer verildiği tespit edilmiştir. *Terennüm*ün ilk kısmının formun zorunlu usûlünde bestelendiği, *terennüm* sözünün değiştiği ikinci kısımda ise yürük semâi usûlüne geçki yapıldığı görülmüştür. *Ağır semâi* formunun farklı kullanımlarını örneklemek açısından önemli bir yere sahip olan bu eserin “*nakiş* uygulama içerisinde, usûl geçkisi yapılan eserler” başlığı altında değerlendirilmesi önerilmektedir.

Muhayyer-sünbüle Ağır Semâi	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.B 4.A + T1.B
Sûzidilâra Ağır Semâi	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.B 4.A + T1.B
Şevkutarâb Ağır Semâi	1.A + T1.B 2.A + T1.B 3.C + T1.D 4.A + T1.B
Pesendide Ağır Semâi	1.A + 2.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D'a + 10/4 T2.D²b)] + 3.E + 4.B + [T1.C + T2.D (6/4 T2.D'a + 10/4 T2.D²b)]

KAYNAKLAR

- AKDOĞU, O.** (1995). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- EZGİ, S.** (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- KANTEMİROĞLU.** (2001). *Kantemiroğlu, Kitabı 'ilmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat*, Haz. Yalçın TURA, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARASAR, N.** (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- OTER, S., T.** (2018a). *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Güftenin Önemi/ Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler-I*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- OTER, S., T.** (2018b). Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi. *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, (Cilt:10), 292-298.
- ÖZALP, N.** (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Yayınları.
- ÖZTUNA, Y.** (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara.
- PARLATIR, İ., GÖZAYDIN, N., ZÜLFİKAR, H., AKSU, T., TÜRKMEN S., ve SALGAR, F.** (2001). *III. Selim*, İstanbul: Ötüken Neşriyatı
- YILMAZ, Y.** (1998). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- TANRIKORUR, C.** (2003). *Müzik, Kültür, Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- YAVAŞÇA, A.** (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.