

T.C.
GAZIANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

**HORON EŞLİK ÇALGILARININ DANS FORMUNA
ETKİSİ:
TRABZON YÖRESİ SALLAMA HORONLARI
(DÜZ HORON) ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUSTAFA BALÇIN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Zinnur GEREK

GAZIANTEP
ARALIK, 2022

T.C.
GAZIANTEP ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

Tezin Başlığı: Horon Eşlik Çalgılarının Dans Formuna Etkisi: Trabzon Yöresi Sallama Horonları (Düz Horon) Örneği

Adı ve Soyadı: MUSTAFA BALÇIN

Tez Savunma Tarihi: 19/12/2022

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Prof. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI

SBE Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak gerekli şartları sağladığını onaylarım.

Dr. Öğr. Üyesi Hasan AÇILMIŞ

Enstitü ABD Başkanı

Bu tez tarafımda okunmuş, kapsamı ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zinnur GEREK

Tez Danışmanı

Bu tez tarafımızca okunmuş, kapsam ve niteliği açısından bir Yüksek Lisans/Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri:

(Unvanı, Adı ve SOYADI)

İmzası

Doç. Dr. Zinnur GEREK

Doç. Dr. Hasan DELEN

Dr. Öğr. Hasan AÇILMIŞ

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İmza:.....

Adı ve Soyadı: Mustafa Balçın

Öğrenci Numarası: 190540121008

Tezin Savunma Tarihi: 19/12/2022

ÖZET

HORON EŞLİK ÇALGILARININ DANS FORMUNA ETKİSİ: TRABZON YÖRESİ SALLAMA HORONLARI (DÜZ HORON) ÖRNEĞİ

Mustafa BALÇIN
Yüksek Lisans Tezi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Zinnur GEREK
Aralık-2022, 108 sayfa

Bu araştırma, aynı kültüre mensup birbirine yakın bölgelerde yaşayan insanların geleneksel dans icralarındaki çeşitlenmelerin muhtemel bir nedeni olarak, dansa eşlik eden çalgıları ele almayı amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında Karadeniz Bölgesi'nde merkezi bir hüviyeti bulunan Trabzon yöresindeki birbirinden farklı çalgıların eşliğiyle, birbirinden farklı formlarda icra edilen danslar; form çeşitlenmeleri ve bu çeşitlilikte eşlik çalgıların muhtemel etkileri açısından incelenmiştir. Bu doğrultuda dansların icra formlarındaki bedensel devinimler incelenmiş, aralarındaki farklılıklar tespit edilmiş; bu danslara eşlik eden çalgılar akustik özellikleri itibarıyla söz konusu farklılıklarla ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Geleneksel danslara eşlik eden çalgıların akustik özellikleri PRAAT yazılımından yararlanılarak analiz edilmiş; yapılan analizler neticesinde tespit edilen farklılıkların dans icrası formlarındaki farklılıklara etkisi araştırılmıştır. Buna paralel olarak, yörede yaygın olarak tanınan dans ve eşlik çalgı icracılarıyla mülakatlar yapılmıştır. Bu mülakatlar ışığında, geleneksel dans formu çeşitlenmesiyle anlamlı biçimde ilişkilenen eşlik çalgı akustik farklılıkları noktasında yöre icracılarının uzman görüşüne başvurulmuştur. Çalışma sonucunda tespit edilen dans formu farklılıkları ile danslara eşlik eden çalgıların akustik özellik farklılıkları arasında anlamlı paralellikler bulunduğu bulgulanmıştır. Bulguların bu sonuçlar, uzman görüşüne başvurulmuş yöre icracıları tarafından da doğrulanmaktadır. Araştırma sonuçlarının geleneksel dans formu çeşitlenmeleri konusuna yeni bir bakış açısı kazandıracağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Danslar, Trabzon Yöresi, Davul-Zurna, Kemeççe, Kaval

ABSTRACT**THE EFFECT OF ACCOMPANIMENT INSTRUMENTS ON HORON
DANCE FORM: THE EXAMPLE OF TRABZON REGION SALLAMA
HORON (DÜZ HORON)**

BALCIN, Mustafa

MA Thesis,

Social sciences institute

Department of music sciences

Supervisor: Assoc Prof Dr Zinnur Gerek

December-2022, 108 pages

This research aims to deal with the instruments accompanying the dance as a possible reason for the variation in traditional dance performances of people living in close proximity to each other belonging to the same culture. Within the scope of the research, dances performed in different forms with the accompaniment of different instruments in Trabzon region, which has a central identity in the Black Sea Region; form variations and the possible effects of accompaniment reeds in this diversity. In this direction, the bodily movements in the performance forms of the dances were examined and the differences between them were determined; The instruments accompanying these dances have been tried to be associated with these differences in terms of their acoustic properties. The acoustic properties of the instruments accompanying traditional dances were analyzed using the PRAAT software; The effects of the differences determined as a result of the analyzes made on the differences in dance performance forms were investigated. Parallel to this, interviews were conducted with dance and accompaniment instrument players who are widely known in the region. In the light of these interviews, the expert opinion of the local performers was sought on the acoustic differences of the accompaniment instrument, which are significantly related to the traditional dance form diversification. As a result of the study, it was found that there were significant parallels between the differences in dance form and the differences in acoustic properties of the instruments accompanying the dances. These results are also confirmed by the local performers whose expert opinion is sought. It is thought that the results of the research will give a new perspective to the traditional dance form variations.

Keywords: Traditioal Dances, Trabzon Region, Davul-Zurna, Kemençe, Kaval

ÖNSÖZ

Halkoyunlarının tasnifi konusu, geçmişten günümüze alanyazınının ilgisine mazhar olmuş bir husustur. Çeşitli araştırmacıların birbirinden farklı bakış açılarıyla yaklaşarak izah ürettikleri bu konuda belirli bir birikimin oluştuğunu söylemek mümkündür. Öyle ki dans formlarının çeşitlenmelerinin dansın icra edildiği yörenin coğrafi ve topografik özelliklerinden, iklim yapısına varıncaya değin birçok açıdan açıklanmaya çalışıldığı görülmektedir. Ne var ki bu dans formu çeşitlenmeleri, danslara eşlik eden çalgıların etkileri açısından hiç incelenmemiştir. Oysaki ses özellikleri itibarıyla eşlik çalgıları, dans icracısının beden ritminden duygu durumuna kadar pek çok etmen üzerinde etki potansiyeli bulunan bir dans bileşenidir. Bu çalışmada söz konusu literatürün yeterince dikkat göstermediği tespit edilen bu boşluğa yönelik araştırma yapılması hedeflenmiştir. Bu kapsamda çalışmanın sahasını teşkil eden Trabzon yöresinde icra edilen geleneksel danslar, form çeşitlenmeleri bakımından eşlik çalgıları bağlamında incelenerek tasnif edilmeye çalışılmıştır. Dans formu çeşitliliği eşlik çalgılarının ses fiziksel özellikleri açısından ele alınmış; netice itibarıyla bu doğrultuda bir tasnif ortaya koyulmuştur. Bunun yanı sıra sahada tanınırlığı ile kendini kabul ettirmiş kaynak kişilerle yapılan görüşmelerle de, tezin ortaya koyduğu tasnif iddiasına ilişkin geleneksel bakış açısının da kanaatlerine başvurulmuştur.

Çalışmanın çatısını dansların geleneksel olarak icra edildiği sahada yapılan gözlemler, bahsi geçen kaynak kişilerle yapılan görüşmeler ve danslara eşlik eden çalgıların ses özelliklerine ilişkin yapılan analizler oluşturmaktadır. Ses fiziksel bakımdan birbirinden farklı özellikler taşıdığı analizler neticesinde saptanan çalgıların, eşlik ettikleri danslardaki form farklılaşmalarındaki etkileri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu yönüyle çalışma, özü itibarıyla hem niteliksel ve hem de niceliksel olma özelliği taşımaktadır.

Bu araştırma sahada ve masa başında yürütülen oldukça uzun ve meşakkatli bir çalışma sürecinin ürünüdür. Bu sürece birçok değerli kişi; gerek akademik bakış açılarıyla, gerek geleneksel bilgi birikimleriyle yadsınamayacak katkılar sunmuştur. Öncelikle araştırma fikrinin ortaya çıktığı ilk günden, tez olarak savunulduğu son güne kadar ilgisini ve desteğini esirgemeyerek hem akademik açıdan, hem de geleneksel açıdan bilgi birikimiyle tezin vücuda gelmesini sağlayan değerli danışmanım Doç. Dr. Zinnur Gerek'e içtenlikle şükranlarımı sunarım. Zira onun vizyonu ve katkıları olmadan bu çalışmanın gerçekleştirilmesi mümkün olamazdı. Bunun yanı sıra araştırma süreci boyunca her zaman desteklerini hissettiğim Dr. Öğr. Üyesi Hasan Açılmış'a, Öğr. Gör. Mustafa Arslan'a, Dr. Öğr. Üyesi İ. Halil Korkmaz'a, Öğr. Gör. Ersin Yıldırım'ın ve değerli dostum

Ayberkhan Ayden'e teŖekkür borçluyum. Saha alıŖmaları sırasında her konuda yanımda olan ve değerli birikimlerinden istifade ettiğim Öğr. Gör. Yusuf Kurt'a; araŖtırma için veri toplayabilmeme destek olan Atacan Uzuner'e, Mustafa Ağbal'a Ahmet Açıci'ye; yazım sürecinde ellerinden geldiğince yardımlarını esirgemeyen Dilara Karadeniz'e ve Seher Yılmaz'a müteŖekkirim. Son olarak araŖtırmaya geleneksel bilgileriyle katkı sunan kaynak kişilerimin her birine ayrı ayrı teŖekkür ederim.

Mustafa BALÇIN
Aralık 2022



Annem ve Babama...



İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ	viii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
GRAFİKLER LİSTESİ	x

GİRİŞ

A. Araştırmanın Konusu ve Problemi.....	1
B. Araştırmanın Amacı ve Önemi	2
C. Araştırmanın Yöntemi.....	3
D. Sayıtlar	5
E. Sınırlılıklar.....	5
F. Tanımlar.....	5
G. Konu ile İlgili Çalışmalar.....	6

I. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Dans.....	13
1.2. Geleneksel Danslar (Halk Dansları).....	15
1.3. Anadolu'daki Geleneksel Danslar (Halk Oyunları).....	17
1.4. Trabzon'da Horon ve Horon Etme Geleneği	18
1.5. Trabzon Horonlarının Sınıflandırması	21
1.5.1. Horon Kurma veya Artırma Horonu	22
1.5.2. Kozangel	23
1.5.3. Sıksara	24
1.5.4. Dik Horonlar	25
1.5.5. Sallama Horonları (Düz Horonlar).....	26
1.5.6. Atlama Horonları (Sallama Horonu).....	26
1.6. Horon Eşlik Çalgıları	28
1.7. Akustik Analiz	28

II. BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	33
2.1.1. Trabzon Yöresi Kemeñçe Çalgısı Yapısal ve Teknik Özellikleri.....	33

2.1.2. Trabzon Yöresi Kaval Çalgısı Yapısal ve Teknik Özellikleri	41
2.1.3. Trabzon Yöresi Davul-Zurna Çalgılarının Yapısal ve Teknik Özellikleri	44
2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular	52
2.2.1. Kemençe Çalgısı Akustik Analiz Sonuçları.....	53
2.2.2. Kaval Çalgısının Akustik Analiz Sonuçları	55
2.2.3. Davul-Zurna Çalgılarının Akustik Analiz Sonuçları	58
2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	69
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	82
KAYNAKLAR	86
EKLER.....	92



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1	54
Tablo 2	54
Tablo 3	55
Tablo 4	55
Tablo 5	56
Tablo 6	57
Tablo 7	57
Tablo 8	58
Tablo 9	59
Tablo 10	60
Tablo 11	60
Tablo 12	61
Tablo 13	61
Tablo 14	62
Tablo 15	62
Tablo 16	63
Tablo 17	64
Tablo 18	66
Tablo 19	67

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1	34
Görsel 2	35
Görsel 3	35
Görsel 4	36
Görsel 5	36
Görsel 6	37
Görsel 7	37
Görsel 8	38
Görsel 9	38
Görsel 10	39
Görsel 11	39
Görsel 12	40
Görsel 13	43
Görsel 14	43
Görsel 15	44
Görsel 16	45
Görsel 17	46
Görsel 18	47
Görsel 19	48
Görsel 20	48
Görsel 21	48
Görsel 22	49
Görsel 23	49
Görsel 24	50
Görsel 25	50

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1	53
Grafik 2	56
Grafik 3	59
Grafik 4	63
Grafik 5	65
Grafik 6	66
Grafik 7	68

GİRİŞ

A. Araştırmanın Konusu ve Problemi

Bu araştırma Trabzon yöresinde oynanan ve horon olarak nitelendirilen geleneksel dansları inceleyerek, danslara eşlik eden çalgıların teknik ve akustik özelliklerinin dans formuna etkisini araştırmak amacıyla yapılmıştır.

İnsan yaşamına ilişkin, her türlü faktörün etkisiyle şekillendiği varsayılan geleneksel dansların icrasında gerek tavır gerek hareket formları ve gerekse de karakteristik yapıların oldukça çeşitli olduğu görülmektedir. Bu çeşitlenmeye sebep teşkil edebileceği düşünülen birçok etken, bugüne kadar çok sayıda araştırmaya malzeme oluşturmuştur. Çoklukla iklim, din, coğrafik koşullar, sosyo-ekonomik durum vb. etkenler üzerinde durulmuş çalgı ve dans arasındaki etkileşim göz ardı edilmiştir. Çalgı ve dans arasındaki ilişkinin irdeleneceği bu araştırmada eşlik çalgılarının dans formuna belirleyici veya şekillendirici bir etkisinin olup olmadığının araştırılması halk danslarına yönelik çalışmalara yeni bir bakış açısı yaratacaktır.

Bu çalışmada çalgı ve dans arasındaki etkileşimi araştırmak için Trabzon yöresinde oynanan ve Sallama Horonları (Düz Horon) olarak adlandırılan geleneksel danslar incelenmiştir. Bu amaçla aşağıda belirtilen problemlere cevaplar aranmıştır.

- 1- Trabzon'da oynanan horonlara eşlik eden çalgılar hangileridir? Bu çalgıların tarihsel derinliği, kullanım alanları ve yapısal özellikleri nelerdir?
- 2- Horonlara eşlik eden çalgıların akustik analizleriyle çalgıların akustik farklarını belirleyebilecek referans bilgileri elde edilebilir mi?
- 3- Çalgıların akustik ve teknik özellikleri dansın formunu etkiler mi?

B. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın en temel amacı, Trabzon yöresinde oynanan geleneksel danslara eşlik eden geleneksel çalgıların teknik ve akustik özelliklerinin dans formu üzerindeki etkisini incelemektir.

Trabzon'da horon kardeşliğin, dürüstlüğün, yiğitliğin ve mertliğin sembolüdür. Bu bakımdan horon oynama geleneği çok canlı ve dinamiktir. Hemen her ilçesinde ve de her köyünde çeşitli vesilelerle icra edilen horon etme geleneği oyun formları ve çalgı tercihi bakımından çeşitlilik arz etmektedir. Özellikle eşlik çalgılarının tercihinde çeşitlilik görülmektedir. Komşu ilçelerden birinde davul-zurna çok yaygınken, bir diğerinde kemençe, başka bir yerde ise kavalın kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla eşlik çalgılarındaki bu değişiklik oyunlara ve ezgilere de sirayet etmekte, aynı horon kavalla farklı, kemençeyle farklı, davul-zurna ile farklı icra edilmektedir.

Geleneksel danslarla ilgili yapılan araştırmalarda, dans formuna etki eden birçok faktörden söz edildiği görülmektedir. Ancak performansın en temel belirleyicisi olan çalgının ses özellikleri ve dans ilişkisi özelinde yapılan çalışmalara literatürde rastlanmamaktadır.

Geleneksel danslardaki zenginliğin oluşumuna sebep teşkil eden en önemli unsurlardan biri de dans müzikleridir. Oyun kültürü içerisinde önemli bir yer işgal eden geleneksel danslara eşlik eden müzikler ve bu müziklerin kaynağını teşkil eden çalgıların akustik farklılıkları kültürlenmeye bağlı olarak yöre insanı üzerinde duygusal bir etki yaratır. Bu duygusal etki sonucu iç aksiyonun dışa yansımalarıyla birlikte insan hareket etmeye başlar. Bu hareketler dans formlarını oluşturur. Çalgıdaki akustik farklılıkların aynı zamanda dans formunda da farklılıklara sebep olduğu gözle görülebilen bir gerçekliktir. Çalgıların danslar üzerindeki etkisinin incelendiği bu araştırmanın literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bakımdan araştırma özgün nitelikte olup geleneksel danslara yönelik çalışmalara farklı bir bakış açısı yaratacaktır.

C. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada hem nitel hem de nicel veri toplama araçlarına ihtiyaç duyulduğundan dolayı karma yöntem kullanılmıştır. Karma yöntem araştırmacının veri topladığı ve analiz ettiği bulguları nitel ve nicel yaklaşımla veya yöntemleri kullanarak çıkarımlarda bulunduğu bir araştırmadır. Karma yöntemin temel öncülü, nitel ve nicel verilerin birlikte kullanımı olup, araştırma probleminin tek başına kullanılan herhangi bir yöntemden çok daha iyi bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktır. (Tashakkori & Creswell, J. W., 2007)

Öncelikle araştırmaya konu teşkil eden geleneksel dansların ve çalgıların performans görüntüleriyle arşiv kayıtlarına ulaşabilmek için Trabzon yöresinde saha çalışması yapılmış ve yöredeki kaynak kişilerle yapılan görüşmeler iPhone X marka cep telefonu ses kaydedicisi ve iPhone 12 marka cep telefonu kamerası ile kayıt altına alınmıştır.

Horonlara eşlik eden kemençe, kaval ve davul-zurna çalgılarının kullanım alanları, karakteristik, teknik ve yapısal özellikleri kaynak kişi beyanları ve çalgılarla ilgili alan yazındaki bilgilerden faydalanılarak incelenmiştir. Veri toplama araçları olarak saha çalışmalarında gözlem ve görüşme, çalgıların akustik parametrelerinin ölçümünde PRAAT yazılım programı, oyun formlarının incelenmesinde ise kaynak kişi beyanlarına dayandırılarak, görsel kayıtlar üzerinde nitel yaklaşımla betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Trabzon yöresi sallama horonları (düz horon) örneği üzerinden çalgının dans formu üzerindeki etkisi analiz edilmiş, her çalgı ayrı ayrı incelenerek, hareketin kinestetik ve estetik özellikleri dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Nicel ve nitel yaklaşımlar, hemen her alanda olduğu gibi hareket analizi çalışmaları için de uygulanabilir. Nicel yaklaşımlar, vücut ya da vücut bölümlerinin hareketlerini sayısal veriye dönüştürerek incelenmesini sağlar. Bu yaklaşımın en önemli avantajlarından birisi, tercih edildiğinde subjektif tanımlamalardan uzaklaşmasıdır. Ayrıca, araştırmacıya istenen veriyi yüksek hassasiyetle inceleme olanağı tanır. Ancak veri sayısallaştırmada kullanılan donanım göz önüne alındığında, bu yöntemin oldukça pahalı ve zaman alıcı bir yöntem olduğu anlaşılır.

Buna rağmen, özellikle gözün görmekte zorlandığı hareket türlerinde nicel yaklaşım kullanılması en doğru yaklaşımdır. Biyomekanikte nitel yaklaşım ise, hareketi sayısal ifadeler kullanmadan tarif etmektir. Bu yaklaşım daha çok konunun uzmanları tarafından becerinin kritik noktalarının belirlenmesi amacıyla kullanılır (Dönmez, Emre, Uğur, Özberk, & Korkusuz, 2014). Geleneksel danslara yönelik analiz çalışmalarında bu iki yaklaşımla hareket cümlelerinin analizi ve yapısal özellikleri doğru bir şekilde tahlil edilebilir.

Araştırma kapsamında incelenen kemençe, kaval ve davul-zurna çalgılarının akustik ölçümleri ise Gaziantep Üniversitesi Optik ve Akustik Mühendisliği Temel Akustik Laboratuvarı stüdyosunda Steinberg MK II ses kartı ve frekans aralığı 20Hz-20kHz olan Rode NT 2A condenser mikrofon ile cardioid yapı kullanılarak yapılmıştır. Çalgıların birbirinden az ya da çok farklı tınıya sahip olabileceği gerçeğinden hareketle, elde edilecek veriler sayesinde ses özelliklerine dair bir takım referans bilgilere ulaşabilmek amacıyla her bir çalgıdan ayrı ayrı alınan sesler analiz kapsamında kullanılmıştır.

Akustik analizlerde çalgıların Temel Frekans (F0), Jitter (titreşim), Shimmer (parıltı) ve HNR (Armoniklerin Gürültüye Oranı) özellikleri incelenmiştir. Fiziksel bir ifade olan temel frekansı (F0) bozucu titreşim ve parıltı ölçümlerinin, ses özelliklerini tanımlamada faydalı olduğu kanıtlanmıştır. Bu frekansın algısal karşılığı perde (pitch) olarak ifade edilmektedir. Titreşim (jitter), döngüden döngüye frekans değişiminin parametresi olarak tanımlanır. Işıltı (shimmer) ise ses dalgasının genlik değişimi ile ilgilidir ki ses üreten kaynaktaki direncin azalmasıyla değişir ve gürültü emisyonu varlığı ile ilişkilidir (Lang, 2016, s. 530).

Kemençe, kaval ve davul-zurna çalgılarının PRAAT yazılım programıyla gerçekleştirilen ses analizleri, her bir çalgı için ayrı ayrı raporlanarak tablolar ve görseller aracılığıyla sunulmuştur. Bu yazılım; temel frekans (pitch), jitter (titreşim), shimmer (ışıltı) ve seslendirilmiş parçalardaki armonikliğin gürültüye oranı (HNR) değerlerini korelasyon temelinde raporlayan bir programdır.

Genel anlamda akustik farklılıklarının insan bedeni üzerinde duygusal tesirleri gözle görülebilecek ve ifadeyle anlamlandırılabilir niteliktedir. Araştırmada çalgı ve dans arasında herhangi bir etkileşimin olup olmadığı, akustik

analiz verilerinden elde edilen referans bilgiler doğrultusunda gerek kaynak kişi beyanları ve gerekse görüntü kayıtları üzerinden betimlenerek tartışılmıştır.

D. Sayıtlar

- 1) Araştırmacı tarafından yapılan görüşmede kaynak kişilerin içtenlikle ve doğru cevaplar verdikleri varsayılmıştır.
- 2) Araştırmada kullanılan ses ve görüntü kayıtlarının bir bölümü doğal ortamından, bir bölümü de arşivlerden elde edilmiştir. Görüntü kayıtlarındaki sallama horonlarının geleneksel olduğu varsayılarak araştırmacı tarafından betimlenmiştir. Dans formları ve dansçı tavırlarıyla ilgili kaynak kişilerin beyanları doğru kabul edilerek danslardaki kinestetik ve estetik yapı araştırmacı tarafından yorumlanmıştır.

E. Sınırlılıklar

Bu araştırma Trabzon'un Tonya, Sürmene ve Akçaabat ilçelerinde oynanan sallama horonları (düz horon) ve bu horonlara eşlik eden geleneksel çalgılardan kemençe, kaval ve davul-zurna ile sınırlandırılmıştır.

F. Tanımlar

Çalgı: Türkçe “çalmak” fiilinden türetilen genellikle mızraplı ve yaylı sazlar için kullanılan ism-i alettir (Öztuna, 1969, s. 137).

Eşlik Çalgısı: Dansın ayrılmaz bileşenlerinden biri müziktir. Müziğin icrası da çalgıyla mümkündür. Geleneksel danslara eşlik eden bütün çalgılar eşlik çalgısı olarak adlandırılır. Çalgılar çeşitlilik arz etmekle birlikte yöreden yöreye de farklılık gösterirler.

Geleneksel Dans: “Her toplumda farklılık gösterebilen yaşam biçimlerinin müzik eşliğinde bedensel devinime dayalı olarak ifade eden dans türüdür. Ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan; bir olayı, sevinci, üzüntüyü ifade eden; orijini din ve büyü ile ilgili olan; müzikli olarak, tek kişi veya gruplar halinde icra edilen; ölçülü, düzenli hareketlerdir” (Eroğlu, 1995, s. 33).

Horon: Türkiye'nin Orta ve Doğu Karadeniz Bölgelerinde ve bu bölgelere komşu yörelerde davul-zurna, kemençe, kaval ve tulum eşliğinde oynanan geleneksel dansların ortak adıdır.

Sallama Horonları (Düz Horon): Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi'nin Trabzon, Giresun, Gümüşhane, Sivas'ın kuzey bölümleri, Ordu, Rize, Bayburt'un kuzey yöreleri ve Samsun'un doğu bölümlerinde de yayılım gösteren horon örneklerinden biridir.

Estetik: "İnsanda güzel duygusu uyandıran, güzellik duygusuna uygun olan, güzellik duygusuyla ilgili olan" (Türk Dil Kurumu, 2022) .

Kinestetik: "Aklın ve vücudun mükemmel bir fiziksel performansla birleştirilerek belli bir amaca yönelik faaliyetlerin sergilenebilmesi yeteneğidir" (Gardner, 2004, s. 54).

Akustik: "Sesin titreşim sıklığı, süresi ve duyulma gücü bakımından taşıdığı nitelik; ses dağılımı, ses düzenlemesi" (Türk Dil Kurumu, 2022).

Akustik Analiz: "Herhangi bir ses kaynağı tarafından oluşturulan ses dalgalarının ölçüm ve analiz sürecidir. Müzikal seslerin analizinde de sıklıkla kullanılır. Özellikle çalgılar üzerinde uygulanan çeşitli akustik analizler ile çalgıların tını ve ses kalitesi hakkında önemli bilgiler elde edilir" (Değirmenli, 2017, s. 26).

G. Konu ile İlgili Çalışmalar

Bu başlık altında Türk Halk Oyunları, horonlar, akustik analiz, ses analizine dair faydalanılan yazılı kaynaklar ve araştırmaların bu araştırmaya katkıları açıklanmıştır.

Türk halk oyunları çalışmaları uzun bir sürece ve alana yayılmıştır. Yayılım alanının farklı kesitlerinde farklı özellikler göstermektedir. Bu alanı ve farklılıkları bütünüyle ele alan bir çalışma literatürde mevcut değildir. Belki de bu çalışmaya en çok yaklaşan Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1991, 1997, 1999 tarihlerinde üç cilt olarak yayınlanan Türk Halk Oyunları Kataloğudur. Türk Halk Oyunları Kataloğu üç cilt halinde aralıklarla yayınlanmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal'in Türk Halk Oyunları ve müzikleri ile ilgili çok uzun bir sürece yayılan araştırmalarını ve tespitlerini içermektedir. Eser müellifi tarafından 15 defter halinde hazırlanmış, eseri

yayına hazırlayan Nail Tan ve Ahmet Çakır tarafından bu defterler üç ciltte toplanmıştır. Eser alfabetik sıraya göre hazırlanmış bir halk oyunları sözlüğü gibi değerlendirilebilir. Yörelere, türler, oyunlar ve eşlik çalgıları eserde yerini almış ve bilgiler verilmiştir. Her cildin sonunda seçme eserlerin notaları da sunulmuştur. Eser erken dönem derleme çalışmalarına fiilen katılan bir araştırmacının gözlem ve araştırmalarını içerdiğinden dolayı araştırmamız açısından çok önemlidir. Bu araştırmanın konusuna dair içerdiği bilgiler ve tespitler bakımından da çok önemlidir. Eserde horon yöreleri ve yörelerin repertuarlarına, eşlik çalgılarına ve bu çalgıların özelliklerine, horon sözcüğünün etimolojisi ve bir geleneksel dans türü olarak horonların diğer türlerle ilişkisine dair son derece kıymetli bilgiler mevcuttur.

And'ın (2007) araştırması bu araştırmanın genel yönelimi açısından çok kıymetlidir. Oyun ve Bögü genelde geleneksel Türk tiyatrosu ve kaynakları, özelde ise Türk Halk Oyunları çalışmalarının temel başvuru kaynaklarından biridir. Eserin erken dönem Halkoyunları çalışmalarından biri olması, geleneksel Türk danslarını farklı yönleri, kaynakları ve etkileşimleri ile birlikte ele almış olması kıymetini daha da arttırmaktadır. Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Eklerde verilen bilgiler de geleneği, onun şekillenmesini ve işlevlerini açıklamaları bakımından bölümler kadar önemlidir. Bu araştırma kapsamında eserin bütünü önemlidir ancak giriş bölümünde oyun kavramına dair verilen bilgiler ve ikinci bölümde Anadolu Dansları başlığı altında verilen bilgiler araştırmayı anlamlandırmak bakımından son derece önemlidir. Çalışmada geleneksel Türk danslarına dair yazıldığı döneme kıyasla son derece kıymetli bilgiler mevcuttur. Bu araştırmaya katkı sunması bakımından da Doğu Karadeniz ve Trabzon horonlarına dair verilen bilgilerden istifade edilmiştir.

Akat'ın (2012) araştırması Doğu Karadeniz kültürünün şekillenmesinde önemli bir yeri olan Çepni topluluğuna odaklanmıştır. Çepnilerin tarihi, yöreye yerleşimleri, bölgede yaşayan diğer topluluklarla ilişkileri, müzik kültürleri detaylı olarak açıklanmış, Çepnilerin yörenin kültürü üzerindeki etkileri büyük bir titizlikle ele alınmıştır. Eser üç bölümden oluşmaktadır. Tarih araştırması başlığını taşıyan birinci bölümde Çepnilerin yerleşiminden önce Doğu Karadeniz Bölgesindeki demografik/ toplumsal durum ele alınmış, özellikle Karadeniz dolaylarında büyük bir iz bırakmış olan Kıpçaklara ve yörede oynadıkları dönüştürücü role yer verilmiştir. İkinci bölüm Çepniler başlığını taşımaktadır. Çepnilerin kimliği, Çepnilerin Anadolu'da ilk görünüşleri ve yerleşimleri, Çepnilerin faaliyetleri ve

çevreleyen siyasi oluşumlar, Osmanlı döneminde Çepniler ve Çepnilerin dinsel kimliği alt başlıklarında önemli bilgiler verilmiştir. Bu araştırma özelinde asıl önem arz eden üçüncü bölümdür. Bu bölüm Çepnilerde müzik başlığını taşımaktadır. Çepnilerde yaylacılık ve müzikle ilişkisi, çepni müzik kültüründe kıyı ile kırsal farklılığı, Çepni müzik kültürünün Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki yeri ve yapısal özellikleri, Çepnilerde kullanılan çalgılar (Kemençe, Davul-Zurna) ve Çepni bölgesinde tanınmış kemençeciler alt başlıklarında Çepnilerin müzik kültürü açıklanmaya çalışılmıştır.

Gündoğdu (2012) tarafından yayınlanan eser de araştırmaya yol gösteren önemli eserlerden biri olmuştur. Araştırmanın sahibi eserin kaleme alınma amacını çalışmanın arka kapağında “bu çalışma halk sanatının dehalarından biri olan Piçoğlu Osman Efendi hakkında doğru ve kalıcı bir kaynak oluşturmak maksadı ile yapılmıştır” ifadeleri ile açıklamıştır. Piçoğlu Osman Efendi (Osman Gökçe) bu araştırmada hayatının, kültürel ve müzikal donanımının ve etkilerinin bütün yönleri ile ele alınarak anlaşılmasına ve anlatılmaya çalışılmıştır. Piçoğlu Osman Efendi'yi bütün yönleri ile ele alan eser on dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Karadeniz Kemençesi ele alınmıştır. İkinci bölümde Piçoğlu Osman Efendi'nin hayatı, üçüncü bölümde kemençe üslubu açıklanmıştır. Dördüncü bölümde atma türküleri, beşinci bölümde kemençesinin özellikleri, altıncı, yedinci ve sekizinci bölümlerde eserlerine, eserlerinin hikayelerine ve taş plaklardan tespit edilen türkü sözlerine yer verilmiştir. Dokuzuncu bölüm Osman Efendi hakkında anlatılan hikâye ve anıları kaynak kişilerin nazarından ele almaktadır. Onuncu bölümde Osman Efendi'nin katıldığı bir düğüne, on birinci bölümde Osman Efendi hakkında görüşlere, on ikinci bölümde kemençe kültürüne etkilerine ve on dördüncü bölümde araştırmanın sonuçlarına yer verilmiştir. Osman Efendi'yi bütün yönleri ile ele alan bu eser, doğal olarak doğu Karadeniz müzik kültürü, kemençe ve kemençe havaları konusunda da bilgi vermektedir.

Gündoğdu (2016) araştırmasında içinde yetiştiği coğrafyayı, geleneği ve kültürü kaynağından edindiği bilgilerle açıklamaya ve bu arada doğru zannedilen yanlışları da düzeltmeye çalışmıştır. Çalışma soru-cevap şeklinde ele alınmış yöre, müzik ve horan geleneğine dair merak edilen ya da tartışılan sorulara kaynaklara dayanılarak cevaplar verilmiştir. Çalışma sekiz bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde doğu Karadeniz müzik ve horan kültürü hakkında genel bilgiler eyer

verilmiştir. Bu başlıkta yöre, kültür, gelenek, müzik, horan ve kemençeye dair yetmişe yakın soruya cevap verilmiş, konuya ilgi duyanların yanlış bilgileri düzeltilmeye çalışılmıştır. İkinci bölüm ilginç sorular, ikinci bölüm eleştirel sorular başlıklarını taşımaktadır. Bu bölümlerde yazar daha çok takipçilerinden ya da öğrencilerinden kendisine gelen soru ve eleştirilere cevaplar üretmiştir. Bunu yaparken de yine müzik ve horan konusunda önemli görüşler beyan etmiştir. Dördüncü bölüm doğu Karadenizli müzisyenler, eserler, horanlar ve horancılar başlığına alınmıştır. Bu başlıkta hem müziğin hem horanların ünlü icracıları hakkında sorular yer almaktadır. Beşinci bölüm yine yörede ün salmış müzisyen ve horancıların biyografilerine ayrılmıştır. Burada adları sayılan icracıların büyük bir bölümü ilk defa yöre kültüründen söz eden bir eserde zikredilmiştir. Altıncı bölüm yörenin türkü söyleme geleneğini ele almaktadır. Yedinci bölüm kısa sorulara kısa cevaplar üretmektedir ve kısa kısa başlığını taşımaktadır. Sekizinci bölümde sonuçlar tartışılmaktadır. Yörenin müzik ve horan geleneğine dair yayınlanmış eser çok sınırlıdır.

Günay'ın (2022) araştırması eser yöre kültürünü ve geleneğini, yörede yaşayan ve yöre kültürünün oluşmasına gelişmesine katkı sağlamış kültür adamlarını, türkülerin, horonların ve kemençen ezgilerinin oluşmasına etki eden etmenleri, gözlem, görüşme ve tanıklıklara dayandıran bir denemeler bütünüdür. Özellikle kemençe, horon ve türküler üzerine kaleme alınan denemeler yöre kültürünün oluşum ve gelişim sorunsalına farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır.

Yöre kültür ve geleneğine, müziğine ve horonlara dair konuları içeren yüksek lisans ve doktora tezleri de araştırma kapsamında başvuru alan önemli kaynaklar arasındadır. Bu araştırma halk oyunları alanının özellikli bir türü olan horonlara ve horonların etkileşimlerine odaklandığından halk oyunları alanında yapılmış tez çalışmalarının tamamı gözden geçirilmiş ancak özel olarak horonlarla ilgili tez çalışmaları ele alınmıştır.

Bu araştırmalardan biri Gerek (1997) tarafından hazırlanmıştır. Bu araştırmanın çerçevesini oluşturan Türk Halk Oyunlarının kaynağı, etkileşimleri, tür, tip ve biçimleri hususunda başvuru kaynaklardan biri olmuştur. Araştırma ilk insanlardan günümüze kadar sosyal münasebetler neticesinde oluşan halk oyunlarını tarihsel süreçte etkileyen sebepleri ve gelişimini ortaya koymayı amaçlamıştır. Nitel bir araştırma yöntemi uygulanan çalışmada literatür tarama tekniği kullanılarak

amaca uygun veriler toplanmıştır. Araştırmada ilk insandan başlayan tarihsel süreçte halk oyunlarını etkileyen bir takım olaylar çerçevesinde geliştiği veya yok olduğu, halk oyunlarının hangi amaca hizmet ederse etsin her zaman içinden çıktığı toplumun kendine özgü karakteristik özelliklerini yansıttığı, halk oyunlarının bir çok mistik unsur barındırdığı ve halk oyunlarının her dönemin getirdiği şartlara uygun olarak gelişme arz ettiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca bugün mevcut olan Türk halk oyunlarının “Orta Asya’dan getirdiklerimizle Anadolu’da bulduklarımızın bir karışımı olduğu” tespiti yapılmıştır.

Erdem (1999) ise araştırmasında gelenekte icra edilmekte olan horonlardan daha çok halk oyunları çalışmalarını esas alan bir yönelim izlemiştir. Araştırmanın amacı, Doğu Karadeniz Bölgesi halk oyunlarının özelliklerinin neler olduğunu ortaya koyabilmektir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılıp literatür tarama tekniği ile amaca uygun veriler toplanmıştır. Araştırma sonunda horon kelimesinin nereden geldiği tespit edilmiş, horonların ortaya çıkış ve oynanış biçimleri tespit edilmiş, horonların karakteristik özellikleri tespit edilmiş, horonların oyun çeşitlemelerindeki benzerlik ve farklılıklar ortaya koyulmuş, iller arasında etkileşimlerin olduğu, Doğu Karadeniz Bölgesi’nde sadece horon değil; halay, bar, karşıma ve seyirlik oyunların da olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır. Araştırmanın bu araştırma açısından önemi horonları konu edinmiş olmasının yanı sıra, niteliğinden bağımsız olarak, belki de ilk defa bir tasnif ve analiz denemesi yapılmış olması ve buna ayrı bir alt başlık ayrılmış olmasıdır. Çok daha sonra yapılan çalışmalarda dahi horonların tasnifine ve analizine yer verilmemiştir.

Gürel (2007) tarafından hazırlanan araştırmada mekân akustiğine ve insan sesinin belirli özellikleri olan bir mekânda gösterdiği özelliklerin analizine odaklanmıştır. Mekânın akustik açıdan incelenip, eğitim verimliliğinde akustiğin ne kadar önem teşkil ettiği ortaya koyulmuştur. İnsan sesi üzerinden mekanların akustik değerlendirmesi yapılmış, çalışmada kullanılan parametreler çınlama süresi, sinyal gürültü oranı, erken düşme süresi sesin açıklığı-netliği, konuşmanın belirginliği, hızlı konuşma iletim indisi olarak sıralanmıştır. Anketle insanlara sesin kendilerine ulaşmasının başarılarında ne kadar etken olduğu sorgulanmış, anket sonuçlarıyla mekânda yapılan akustik ölçümlerin örtüşüp örtüşmediğine bakılmıştır. DIRAC adlı programdan yararlanılarak mekanların hacim akustikleri incelenmiş ve belirlenen

akustik performans kriterleri ışığında mekanlar değerlendirilerek anket sonuçlarıyla ilişkilendirilmiştir.

Akustikle ilgili bir başka araştırma Aknesil (1997) tarafından hazırlanmış olup hacim-akustik ilişkisine odaklanmıştır. Mekânsal hacim akustiği açısından önemli ortamlarda, akustik koşul dağılımlarının hacim içindeki durumlarının ve düzgünlüklerinin belirlenmesi ve akustik parametreler arasındaki dağılım ilişkilerinin ortaya koyulması amaçlanmıştır ve bu çalışma daha çok “parametreler ne olmalıdır, bugüne kadar önerilen parametreler arasında ne gibi örtüşmeler ya da ilişkiler vardır” sorusuna cevap aranmıştır. Ses enerjisinin gelişme, sönme, basınç düzeyi, yansıma, uzaysal etkilenme ve yanal enerji oranı üzerinden geliştirilmiş olan parametreler ışığında mekanların hacminin akustik analizi yapılmıştır. Parametre dağılımlarının düzgünlüğünün önemine özellikle vurgu yapılmıştır. Araştırma sonucunda hacimlerde dinleyici noktaları arasında akustik parametre dağılımları açısından belirgin ayrımların bulunduğu, bu ayrımların hacmi büyüklüğüne, geometrisine bağlı olarak değiştiği, ayrıca akustik parametrelere göre de dağılım düzgünlüklerinin farklılık gösterdiği saptanmıştır. Böylelikle, bu çalışmanın çıkış noktası olan parametre dağılımlarının akustik açıdan göz ardı edilemeyen önemde olduğu, yani dağılım düzgünlüğü belirtilmemiş akustik değerlendirmelerin yetersiz olacağı savının geçerliliği kanıtlanmıştır.

Değirmenli (2017) tarafından yapılan çalışmada Türk Müziği’nde kullanılan telli çalgıların akustik analizinde kullanılan yöntemlere odaklanmıştır. Bu çalışmada, telli çalgıların akustik özelliklerinin araştırılması amacıyla kullanılan titreşim ve ses analiz yöntemleri incelenmiştir. Bu analizlerden, ses yayılım ve uzun süreli ortalama spektrum ölçümleri, Türk müziği çalgılarından ud, tanbur ve kanun üzerinde uygulanmıştır. Çalgı icra edilmeden (çalınmadan) yapılabilen ve darbe testine dayanan ses yayılım analizi ile yedi farklı udun, tanbur ve kanunun rezonans bölgeleri tespit edilmiştir. Ayrıca kromatik bir şekilde icra edilen çalgılardan elde edilen seslerin uzun süreli ortalama spektrumları ölçülerek, iki analiz yönteminin sonuçları karşılaştırılmıştır. Deney sonuçlarından elde edilen grafiklere, işitme sistemimizin çalışma prensibinin hesaba katılması ve istatistiksel analiz uygulanabilmesi amacıyla 1/3 oktav bant düzeltilmesi yapılmıştır. Farklı tür çalgılar üzerinde test edilen her iki analiz yönteminin, çalgıların ses karakterini belirlemede

önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür. Ayrıca aynı tür çalgı üzerinde yapılan benzerlik araştırmasında, her çalgı için iki yöntemden elde edilen eğrilerin korelasyon katsayıları hesaplanmış, bunların frekans aralığına bağlı olarak 0.76-0.92 aralığında değiştiği, yani yüksek oranda benzerlik olduğu görülmüştür. Böylece icracının deney sürecini etkileme ihtimalini ortadan kaldıran ve aynı zamanda icra sonuçları ile uyumlu olan ses yayılım analizinin, çalgının ses karakterini belirlemede objektif bir ölçüm yöntemi olarak kullanılabileceği sonucuna varılmıştır



I. BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Dans

Dans insanın ya da insanların etkisinde kaldıkları herhangi bir olayı veya olguyu bedenleri ile anlatma biçimidir. İnsanı ya da toplumu etkileyen etmenler çeşitlidir. Bir duygu, bir düşünce, bir hayal insanı etkileyebilir. Birey ya da toplum duygu dünyalarına etki eden bu etkenlerden farklı tasarım ve yorumlar çıkarabilir. İşte bu süreç sonunda ortaya çıkan ve bir mesaj taşıyan bedensel devinim dansın ilk nüvesidir.

“İnsan, sınırlı yaşamı ve güçsüzlüğü karşısında, doğanın sürekliliğini ve döngüselliğini görerek kutsal törenler yoluyla bu kısıtlılığı aşmaya, doğayla bütünleşmeye ondan yararlanmaya çalışmıştır. Sakınma ve egemen olma güdülerinin yansıdığı bu törenler, evrenin düzeniyle insanın düzeni arasında adeta bir uzlaşma arayışıdır. Soyut güçlere insanı nitelikler verilir, belli nesnelerin ruhsal güçler tarafından yönetildiği kabul edilir. İnsanın bu güçlere öykünme yeteneği doğanın ritmi ile buluşunca doğayla uzlaşma aracı olan dans ortaya çıkar. Düşüncelerden önce devinimlerin iş gördüğü zamanlarda, bireyler arasında iletişim aracına dönüşür” (Ünlü, 2014, s. 23) .

İnsanın belki de ilk etkili iletişim aracı olan dans, süreç içerisinde insanın varoluşunun önemli bir parçası haline gelmiştir. Bununla birlikte bedensel devinimin verdiği rahatlama ve verdiği rahatlama izleyenlerde beğeniye dönüşmüş, bu devinimlerin bireysel ya da toplumsal tekrarları bir gelenek inşa etmiştir.

“İlkel toplumlarda dans yaşamın çok önemli ve onla bütünleşebilen bir parçası durumundadır. Hiçbir zaman eğlenceye bağlı yapay bir davranış olmamıştır. Her zaman anlaktır. Ve mutlaka bir amacı vardır. İlkel insanlar bütünüyle doğanın acıması altında yaşadıkları için onunla iletişimi dans aracılığıyla sağlamışlardır. İlkel toplumlarda dans yaşamla aynı anlama gelmektedir. Bu insanlar, dansların gücü ve ustalığı aracılığıyla kendilerini kanıtlama yolunu seçmiş ve bu vesileyle

bilinmeyen güçlere seslenmeye çalışmışlardır. Ancak, zaman içinde toplumsal örgütlenmenin gelişmesi ve toplumun kabilelere, uluslara ve sınıflara bölünmesiyle dansın işlevi de karmakarışık bir hal almıştır. Dinsel dans yavaş yavaş tapınaklara kaymış, halk dansı da hem kabile ve ulusal bağlılığın göstergesi, hem de eğlence olarak toplumsal ve ortak yaşamın bir ifadesine dönüşmüştür” (Gerek, 1997, s. 11,12).

En eski araştırmalardan günümüze kadar dansa dair fikir yürüten farklı uzmanlar dansın ilk evrelerinin tamamen din, büyü ve tapınma ile ilgili olduğunda hemfikirdir. Günümüze yaklaştıkça neredeyse bütün toplumlarda hala yaşamakta olan bir gelenek olarak dini danslar görünmezlik kazanmıştır. Ritüelistik (törenselleşmiş) danslar olarak da adlandırılan bu danslar günümüzde farklı dini toplulukların çoğunlukla dışarıdan katılımcılara açık olmayan ayin/törenlerinde yaşatılmaktadır. Buna karşın günümüzde eğlence dansları olarak adlandırılan örnekler bir öncekilerden ayrılmış ancak daha görünür halde kalmışlardır. Günümüzde yapılan bütün danslar ilk çağların dinsel/büyüsel danslarının devamı olmasına rağmen ne dans edenlerin ne de izleyenlerin buna dair bir fikri vardır.

“Sanatın en eski belirtisi danstır. İnsanın ilk aracı olan bedenle anlatım olanağına kavuşan dans, ruhsal durumların ve gerilimlerin devinimine dönüşen bir boşalımdır. Başlangıçta bireysel ve profan bir gereksinmeden doğan dans, giderek toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür” (Örnek, 1973, s. 181)

Dansın burada belirtilen “ruhsal durum ve gerilimlerin boşaltılması” işlevi yine üzerinde çok durulan başka bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Dansa psikolojik yaklaşımın bir sonucu olarak ortaya çıkan bu kanaat dansın ediliş/yapılış nedenlerine odaklanmakta ve sebeplerden biri olarak birikmiş enerjinin boşaltılmasını öne sürmektedir.

“Sanatın çeşitli dalları kullandıkları malzeme ne olursa olsun insanı anlatmak ister. Şiir dille, musiki sesle, mimari taşla, resim renkle insanın kendisini vermek çabasıdadır. Fakat insan, bütün bunlarda kendisini, kendisinden olmayan bir malzeme ile ifade etmektedir. İnsanın kendisini, kendisine has bir dille anlatması ancak oyunla mümkündür. Oyundaki temel unsur harekettir. Hareket kadar insanın kendisine ait, hatta doğrudan doğruya kendisi olan bir ifade vasıtası yok gibidir” (Tanyol, 1996, s. 3)

Homo Ludens adlı eşsiz çalışmasında Johan Huizinga bütün sanatların ve dolayısıyla dansın kaynağı olarak gördüğü oyunla dans arasında farklı bir ilişki kurar.

“İster ilkel halkların kutsal ve büyülü dansları, ister Yunan ibadeti içinde yer alan danslar isterse herhangi bir dönemde, herhangi bir halkın eğlenmek amacıyla yaptığı dans olsun; dans, kelimenin tam anlamıyla, en mükemmel oyun, oyunsal biçimlerin en saf ve en tam olanlarından birinin ifadesi olarak kabul edilebilir. Hiç kuşkusuz, oyunsal nitelik tüm dans biçimlerinde bu kadar mutlak bir şekilde ortaya çıkmaz. Kesin olan nokta, dansa bu kadar özsel bir şekilde içkin olan oyunsal karakterin bugünkü dans biçimleri içinde kaybolmakta olduğudur. Dans ile oyun arasındaki bağlantı sorun çıkartmamaktadır. Bu bağlantı o kadar aşikâr, o kadar sıkı ve o kadar tamdır ki, bunu ayrıca tasvir etmenin gereği yoktur. Dans ile oyun arasındaki bağlantı bir katılmaya değil, bir kaynaşmaya, esasa dair bir özdeşliğe ilişkindir. Dans, bizatihi oyunun özel ve çok mükemmel bir biçimidir” (Huizinga, 2006, s. 209).

Burada verilen bilgiler ışığında dansın geleneksel, modern, bireysel ve toplumsal önem ve ağırlığı kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Dans hem ruhsal hem de bedensel olarak insanın edimlerinden biri olmakla beraber aynı zamanda insanı her yönüyle kuşatmaktadır. Öyle ki ister ritüel kökenli olsun isterse profan dansın olmadığı herhangi bir törene neredeyse rastlanmamaktadır. Hatta bir biçimde kaynağı eskiye dayanmasa bile (başta günümüzün milli bayramları olmak üzere) her tür kutlamanın vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bu yönüyle dans pek çok araştırmacının da dikkat çektiği üzere insanı insan yapan temel kültürel öğelerden biri olarak karşımızda durmaktadır.

1.2. Geleneksel Danslar (Halk Dansları)

Geleneksel danslar ya da başka bir ifadeyle halk dansları toplumun yaşama dair hemen her konuda duygu ve düşüncelerini, sosyal hayatını ve buna bağlı olarak üretimini yansıtan kültürel bir mirastır. Milletlerin folklorik değerlerinin ve medeniyet birikiminin en güzel örnekleridir. Bu özellikler sembolik anlatımlarla kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar taşınmıştır.

“Ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan; bir olayı, bir sevinci, bir üzüntüyü ifade eden; orijini din ve büyü ile ilgili (kültik ve majik) olan; müzikli (bir müzik aleti eşliğinde veya bir müzik aleti olmaksızın el, ayak gibi organlar veya bıçak, kılıç-kalkan vb. araçlarla tempo tutarak; veyahut şarkı-türkü söylemek

suretiyle yaptıkları müzikten tempo olarak) olarak, tek kişi veya gruplar halinde icra edilen; ölçülü, düzenli hareketlerdir” (Eroğlu, 2010, s. 47).

Bu tanımdan hareketle Türkiye’de yaygın olarak “halk oyunu” biçiminde adlandırılan geleneksel danslarla ilgili, toplumun kültür değerlerini yansıttığı, insani duyguların ifade biçimlerinden biri olduğu, kökeninin de inançla ilgili birtakım unsurlar barındırdığı ve eğer bir eşlik çalgısı yoksa içsel bir ritmin hâkim olduğu söylenebilir.

Geleneksel danslar kendi doğallığı içinde kültürlenme, kültürlenme yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılmakta ve kültürel yayılma kurallarına tabi olarak yayılmaktadır. Geleneksel danslar doğal ortamlarında köy meydanı, mahalle meydanı gibi kendi doğal sahnesinde icra edilirken süreç içerisinde bütün dünyada modern sahnelere taşınmış, bu süreçte kendi doğallığından önemli unsurlar kaybetmiştir. Yine bu zaman zarfında köy meydanlarından sahneye göçerken öğretimi/öğrenimi, eşlik çalgıları ve ezgileri, giyim kuşama ve yardımcı gereçleri de büyük oranda değişime uğramıştır.

“İlk insandan bu yana insanların birbiriyle olan sosyal münasebetleri, onların birbirlerini tanımalarını sağlarken, bu münasebetler neticesinde fiziksel ve zihinsel benzerlikler gösteren fertler toplulukları, toplumlar da milletleri oluşturmuştur. Milletleri birbirinden ayıran, onların oluşumlarını ve yaşamlarını sağlayan birtakım faktörler vardır. Bunların içinde en belirgin olan milletlerin kültürel zenginlikleridir. İşte bu zenginliklerden olan folklorik malzemeyi halk şu veya bu şekilde bizzat muhafaza etmeyi düşünmemiş, yalnız onun muhafazasını şart koşmadan varisine yaşayarak ve de yaşatarak doğaçlama yolu ile teslim etmiştir” (Gerek, 1997, s. 1).

İşte bu koşulsuz ve kendiliğinden teslim edilen folklorik malzemenin en önemlilerinden biri bütün zenginliği ile geleneksel danslardır. İnsanlığın kendini bildiği ilk günlerden bu yana temel iletişim araçlarından biri (belki ilk iletişim aracı) olarak bilinen bedensel devinim ve dolayısıyla dans, eş zamanlı olarak bütün toplumlarda benzer bir işlev üstlenmiş, süreç içerisinde toplumsal kültürün önemli bir parçası olarak farklı toplumların ayırt edici kültürel unsurlarından biri haline gelmiştir. Bugün dahi bütün toplumlarda önemli bir kültürel/sanatsal unsur olarak önemini muhafaza etmektedir. Toplumsal ve kültürel beğenilerin değişmesi neticesinde bugün için farklı coğrafya ve toplumlarda farklı şekil ve biçimlerde bir

seyir izliyor/ icra ediliyor olmasına karşın sahip olduğu önem ve kültürel/sanatsal özellik büyük oranda korunmuştur.

Klasik ve modern zamanlara kadar geleneksel dansın bütün dünya toplumlarında muhteva yönünden benzer oldukları düşünülebilir. Çünkü insanın doğaya/çevreye karşı uygarlık öncesi genel tutumu (hangi coğrafyada yaşarsa yaşasın) birbiri ile benzerlikler göstermektedir. Buna inanış ve yaşayışlarındaki benzerlikler de eklendiğinde ortaya çıkan kültürel çerçeve bu insanların her türlü yapıp etmelerinde benzer unsurlar ortaya çıkardıklarını düşündürebilir. Kültürel unsurlardaki bu benzerlik eş zamanlı olarak gelişmemiş olabilir ancak sonuçta benzer şartlar benzer sonuçlar ortaya çıkarır.

1.3. Anadolu'daki Geleneksel Danslar (Halk Oyunları)

Anadolu'da karşılaştığımız bütün geleneksel dansların ortak adı halk oyunlarıdır. Halk oyunlarını tanımlarken, ait olduğu toplumun kültür değerlerini yansıtan bir olayı, bir sevinci, bir üzüntüyü ifade eden kaynağı itibariyle din ve büyü ile ilgili olan müzikli olarak tek kişi ya da topluluk halinde icra edilen ölçülü ve düzenli hareketlerdir, demek uygun olacaktır (Bali, 2017, s. 81).

Türk halk oyunlarının türlere göre sınıflandırılmasında oyunların oynanış özellikleri dikkate alınmaktadır. Türlerle göre yapılan sınıflandırmada geleneksel Türk dansları genel olarak altı ayrı başlıkta toplanmaktadır. Bunlar;

- Barlar
- Halaylar
- Horonlar
- Karşılamlar (horalar)
- Kaşıklı karşılamlar
- Zeybekler şeklinde sıralanmaktadır.

Yukarıda belirtilen tür sınıflandırmasına göre barlar yoğun olarak Kuzey Doğu Anadolu'da, halaylar Doğu, Orta ve Güney Doğu Anadolu'da, horonların ise yaygın olarak Doğu Karadeniz bölgesinde oynandığı görülmektedir. Marmara ve özellikle de Trakya bölgesinde karşılama ve horalar, İç Ege ve Orta Anadolu'nun batı yöreleriyle Karadeniz'den Akdeniz Bölgesine kadar uzanan geniş bir

coğrafyada yaygın olan kaşıklı karşılamlar ve Batı Anadolu özellikle de Ege bölgesinde zeybek türü danslara rastlanmaktadır.

Bu sınıflandırmada oyunlara verilen isimler de büyük oranda aynıdır. Örneğin Ege Bölgesi'nde oynanan oyunların büyük bir bölümü "zeybek" olarak adlandırılmaktadır. Bu bölgenin belirli yörelerinde Bengi, Mengi ve Güvende biçiminde adlandırmalarda yaygın olmasından dolayı bu yöreler alt türler biçiminde sınıflandırmaya dâhil edilmektedir. Türlerle göre sınıflandırma diğer bölgelerde de benzer bir özellik göstermektedir. Belirli bölgelerde oluşan kültürel kalıplaşma bütün kültürel unsurlarda olduğu gibi oyunlarda da ortak özellikleri daha belirgin kılmakta ve diğer bölgelerdeki oyunlardan belirgin şekilde ayırmaktadır (Arslan, 2018, s. 24). Bu kapsamda araştırmaya konu teşkil eden Horonlar aşağıda ayrıntılı olarak ele alınıp incelenmiştir.

1.4. Trabzon'da Horon ve Horon Etme Geleneği

Doğu Karadeniz Bölgesi geleneksel halk dansı olarak bilinen 'horonlar' kıyı yörelerinde sırasıyla Samsun'un doğusu, Ordu, Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin'de kıyından içeri kısımlarda ise Gümüşhane, Sivas'ın kuzeyi (Koyulhisar, Akıncılar, Suşehri, Zara, İmranlı ve Koçgiri), Erzincan'ın kuzey batısı (Refahiye), Bayburt'un kuzeyi (Demirözü) yörelerinde ve bu yörelere komşu yörelerde icra edilir.

Say (2002) horonu tanımlarken "Karadeniz kıyı şeridinin özellikle doğusunda Trabzon, Rize, Artvin'e kadar uzanan bölgede çoğunlukla, Karadeniz kemençesi, davul-zurna ve tulum-zurna eşliğinde oynanan, canlı tempoda, genel olarak 5, 7, 9 vuruşlu halk danslarına 'Horun', 'Horon', 'Foron' denir" ifadeleri ile açıklamaktadır.

Horon; Doğu ve Orta Karadeniz'de yaygın olan bir halk oyunu ve bu oyuna eşlik eden ezgi biçimidir. Ezgi ve ritmik yapıları; Karadeniz Bölgesi'nde yer alan yöresel müzik karakterlerine göre farklılıklar gösterir. Yörelere göre değişen çeşitleri ve oyun biçimleri vardır. Kadın ve erkeklerin ayrı horon biçimleri ve bunların kendilerine ait birer ezgileri olmakla beraber, kadın ve erkek grupların birlikte oynadıkları horonlar da vardır. Beş, yedi, dokuz süreli usuller, yalın ve

kendine özgü vurgularla horonlarda kullanılabilirdiği gibi, karma usuller de horon ezgilerinde sıklıkla rastlanan usullerdir (Duygulu, 2014, s. 237,238) .

Horonlar icra edildikleri coğrafyanın tamamında saat yönünün tersine yürütülür. Yine neredeyse her yerde halka ve yarım halka şeklinde yürütülür. Nadiren düz sırada icra edilir. Kendi içinde kadın horonları, erkek horonları ve karma horonlar biçiminde sınıflandırılabilir. Horonların izlendiği coğrafya eşlik çalgıları bakımından en renkli yöreleri içerir. Davul-zurna, kemeççe, tulum ve kaval horonlara eşlik eder. Bu eşlik çalgılarının tamamını aynı yörede görmek çok kez mümkündür.

Gazimihal horon ve horon etme geleneğini şöyle tanımlar;

“Doğu Karadeniz köy ve köylerimizin serhada (sınır boyuna) kadar ki hayat durumları (ve müvazî - paralel sıradağların içerden elverdiği bucaklarda ki eşik şartlar) içinde oyunun arz ettiği çeşit ve fark bölgelenişleri dikkati çeker. Oyuncular el ele tutuşmuş oldukları halde kollarını havaya kaldırırlar. Kemeççeci ortada olup onun bir işaretiyle oyun başlar. Bir müddet (süre) düz hareketle devam edilir, sonra yine kemeççenin bir işaretiyle oyun "aşağı alınır" ki oyuncuların ilk en coşkunu âni işte bu sıradır: Al(a) aşağı! Oyunlarda şarkı-türkü ve mâni söylenir” (Gazimihal M. R., 1997, s. 66).

Trabzon yöresi horonları en az iki kişiyle oynanmakla birlikte yüzlerce kişiyle de oynanabilir. Oyuncu sayısını horonun ediliş vesilesi belirler. Bir arkadaş eğlencesinde sayı çok az olabilirken bir yayla şenliğinde yüzlere hatta binlere ulaşabilir. Yine horon dizisi düz sıra şeklinde olabileceği gibi yarım çember ve çember şeklinde de olabilir. Bu formları belirleyen de yine oyuncu sayısıdır. Sayı az ise düz sıra formunda, sayı çok ise yarım çember, çember, hatta iç içe geçmiş birkaç çember formunda örnekler görülebilir. Oyuncu sayısını belirleyen faktör horonun ediliş vesilesi, oynayış formunu belirleyen faktör de oyuncu sayısıdır. İlerleyiş yönü her zaman oyuncuların sağına doğru ve daireseldir.

Horonlarla ilgili alan yazında yukarıda belirtilen benzer nitelikteki anlatımların dışında bu araştırma kapsamında farklı zamanlarda ve farklı kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde Trabzon yöresi horonları ve horon etme geleneği ile ilgili dikkat çekici bilgilere ulaşılmıştır.

Bunun dışında horon dizisi sadece kadınlardan ya da erkeklerden oluşabileceği gibi karma da olabilir. Bu durumda çalınan ezgiler, söylenen türküler ve oynanan oyunlar kısmen değişebilir. “Asıl önemli olan şudur: kadının horonuna erkek girmez, erkeğin horonuna da kadın girmez. Düz horonlarda erkekler ve kadınlar birlikte horon ederler” (O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021).

“Her yaştan ve cinsiyetten insan eğer horon etmeyi biliyorsa horon dizisinden tutar. Eğer bilmiyorsa horonun dibinden tutar, orada yavaş yavaş öğrenir. Horon dizisinin ortasında birilerinin bulunması da hoş karşılanmaz. Eğer zorunlu olarak dizinin ortasında birileri bulunacaksa oturmaları gerekir. Hem horon edenler hem de çalgıcılar horon dizisinin ortasında birilerinin bulunmasını hoş karşılamazlar. Bu sebepten horon dizisini dağıtanları ve çalmayı bırakanları gördük. Horonda gülünmez, sigara içilmez, sakız çiğnenmez, hatta konuşulmaz. Bunlar saygısızlık olarak kabul edilir. Yapan kişi uyarılır” (Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021).

“Horon bağlama denilen bir şey vardır. Eğer horon dizisinde çok fazla adam varsa ve horon dağılıyorsa kendini vazifeli sayan biri horonu bağlayın diye horon dizisindekileri uyarır. Bu kişi bazen müzisyenler de olabilir. Hemen bir halka oluşur ve horon düzen kazanır. Sayı daha da artarsa içeride bir halka, bir halka daha oluşturulur. Böylelikle intizam bozulmaz. Ama her halka bağlıdır. Halka içine içine (spiral) kıvrılmaz horonda. Mutlaka horon halkası bağlanır” (O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021).

Bunlara ek olarak gözle görülür olmasa da horon icra edilen mekân da horon icralarına tesir etmektedir.

“Mekânlar, Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin her türlü icrasına ev sahipliği yapan alanlardır. (B)âğsal düşünceye göre insan olan veya insan olmayan eyleyenin oluşma ve ağ kurabilme durumları bellidir, dolayısıyla her mekân eyleyen özelliği taşımamaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri açısından düşündüğümüzde bu müziklere yön veren insanların davranışlarını etki altına alabilen mekânların varlığından ve eyleyen olma özelliği taşıdıklarından bahsedilebilir” (Akat, 2010, s. 134).

“Bir de bu deniz meselesi var. Yok dalgalar gelmiş yok dalgalar gitmiş. Hamsi çırpınmış, bu da horon olmuş. Bunların hepsi uydurma. Bu horon edenlerin hiçbir şeyinde, oyasında, nakışında, çorabında ne deniz görürsün ne hamsi. Bu horonları edenlerin çoğu ne deniz görmüştür ne hamsi. Anca hamsiyi yemeğe başladık. Ama hamsiyi bilmezken de biz horon ederdik, denizi görmeden de biz horon ederdik” (Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021).

Yörede horon konusunda malumatı olan bütün kaynak kişiler ağız birliği etmişçesine horonların ‘Karadeniz’in coşkun dalgalarıyla’ ve ‘hamsinin çırpınılarıyla’ ilişkilendirilmesine itiraz ettikleri, hatta bu benzetmelere öfkelenedikleri görülmüştür.

Kemençe horonla özdeşleşen bir çalgıdır. Bu bakımdan horon etme geleneğinde önemli bir rol üstlenir. Genel olarak belirtilen diğer bir ortak kanaat de kemençenin sahil kesimlerinde öteden beri çok yaygın olarak kullanılmadığı, yukarı olarak ifade edilen, sahilden uzak iç kesimlerde daha yaygın olarak kullanıldığı hususudur.

Bu çalgının en iyi icracıları iç kesimlerde yaşamış ve yaşamaktadır. Bu sebeple horonlar kent kültürünün bir parçası olamaz. Kentlerde horonların yaygınlaşması 1960’lar sonrası köylerden kentlere göçlerle başlamıştır. Bu sebeplerle horonların etkileşim ve ilişkileri başkaca şeylerde aranmalıdır (C. Şentürk, kişisel iletişim, 16 Ağustos 2021; Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021; O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021).

Hiçbir oyun geleneği yayılım gösterdiği alanın bütününde aynı değildir. Yayılım alanının genelinde benzer özellikler gösterse bile bazı değişiklikler göstermesi de son derece olağandır. Trabzon yöresi horonları için de benzer bir durum söz konusudur. Yörenin farklı bölümlerinde oyunların icra biçiminde, eşlik çalgılarında ve ezgilerde birtakım değişiklikler göze çarpar. Bu durum geleneğin canlı olduğuna işaret eder.

1.5. Trabzon Horonlarının Sınıflandırması

Trabzon yöresi horonları oynandığı köy ya da ilçenin coğrafik konumuyla, oyun gelenekleri, horon etme biçimleri, oyunların ve çalgıların yayılım alanları göz önünde bulundurularak sınıflandırılabilir.

Trabzon idari taksimatta 18 ilçeye ayrılmıştır. Bu ilçeler doğuya doğru sırasıyla Şalpazarı, Beşikdüzü, Vakfikebir, Tonya, Düzköy, Akçaabat, Maçka, Ortahisar, Yomra, Arsin, Araklı, Sürmene, Köprübaşı, Of, Hayrat, Dernek Pazarı ve Çaykaradır. Bu ilçelerden Vakfikebir, Çarşıbaşı, Akçaabat, Düzköy ve Maçka horon gelenekleri bakımından birbirine çok yakındır. Beşikdüzü, Şalpazarı ve Tonya

ilçeleri de horon gelenekleri bakımından çok benzeşir. Yomra, Arsin, Araklı, Sürmene, Köprübaşı, Of, Hayrat, Dernekpazarı ve Çaykara ilçelerinde de horon gelenekleri benzeşmektedir. Bu durumda birbirinden çok uzak olmayan üç farklı horon formundan söz etmek mümkündür. Oyunların karakteristik özelliğinde önemli bir farklılık olmamakla birlikte çalgı tercihi ve buna bağlı olarak dans formundaki farklılıklar dikkate alındığında bu sınıflandırma, Batı Trabzon Horonları, Orta Trabzon Horonları ve Doğu Trabzon Horonları şeklinde yapılabilir.

Batı Trabzon Horonları; Şalpazarı, Beşikdüzü, Tonya ilçe ve köyleriyle sınırlandırılan bölgede daha çok kemençe tercih edilmekle birlikte davul-zurnanın kullanıldığı görülmektedir. Orta Trabzon Horonları; Vakfikebir, Çarşıbaşı, Akçaabat, Düzköy, Maçka ilçe ve köyleriyle sınırlandırılan bu bölgede daha çok davul-zurna tercih edilmekle birlikte kemençenin de kullanıldığı görülmektedir. Doğu Trabzon Horonları; Doğu horonları olarak sınıflandırılan bu coğrafik yapı içerisinde Sürmene’de kaval çalgısının yanı sıra kemençe ve davul-zurnanın da tercih edildiği, Yomra, Arsin, Araklı, Köprübaşı, Of, Hayrat, Dernekpazarı ve Çaykara’da daha çok horlatmalı kavalla horon edildiği görülmektedir.

Trabzon yöresinde yaygın olarak horon kurma veya artırma horonu, kozangel, sıksara, dik horonlar, sallama horonları ve atlama horonları görülmektedir. Bu horonlar ya da horon grupları kendine göre bir yapı oluşturmuştur. Bunlardan bazıları sadece bir horon bölümünde yaygınken bazıları horon bölümlerinin farklı bölümlerinde ya da genelinde izlenmektedir. Bu horonlar kendi geleneği içerisinde icraları, icra vesileleri, eşlik çalgıları ve gelenekleri bakımından farklılıklar da göstermektedir.

1.5.1. Horon Kurma veya Artırma Horonu

Horon Kurma/ Artırma Horonu Akçaabat, Vakfikebir (Deregözü), Çarşıbaşı (Samsun, yeni köy, eski köy, yavuz köyü ve Akçaabat’a yakın köyler), Maçka (Soldoy köyü), Tonya, Görele civarlarında yaygındır. Horon kurma Trabzon Yöresinde daha çok Orta Trabzon Horonlarında görülür. Diğer horon bölümlerinde de horon kurma ve benzeri horonlara rastlanmaktadır. Horonların tempo bakımından

en ağır ve sadece erkekler tarafından icra edilen örneklerinden biridir. Horon kurmaya, diğer adıyla Artırma horonuna davul-zurna ve kemençe eşlik eder. Yörede yapılan incelemelerde bu horonların başka bir eşlik çalgısıyla icra edildiği gözlemlenmemiştir. En yaygın eşlik çalgısı davul-zurnadır. Hatta yörede yaygın olan davul horonları, kemençe horonları ve kaval horonları tasnifinde horon kurmalar davul horonları içinde yer alır. Kadınların bu horonu oynadığı ne saha araştırmasında ne de kaynak kişilerin beyanlarında tespit edilmemiştir.

Horon Kurma 9/16'lık bir usulle icra edilir. Kendine özgü Uşşak makamında bir ezgisinin olmasıyla beraber, Akçaabat, Vakfikebir (Deregözü), Çarşıbaşı (Samsun, yeni köy, eski köy, yavuz köyü ve Akçaabat'a yakın köyler), Maçka (Soldoy köyü) yöreleri dışında oynanan (Tonya Görele) horon kurma oyunlarında kullanılan ezgilerden biri de Hicaz makamındaki Tuzcuoğlu Horon Havasıdır. Horon kurmalar iki bölümden oluşur: Düz bölümü ve aşağı alma bölümleri. Her iki bölümde de horon halkanın içine doğru işletilebileceği gibi sağa doğru da işletilebilir.

Trabzon yöresi horonlarının en belirgin özelliği devinim bütünlüğünün 10 zamanlı olmasıdır. Başka bir ifade ile Trabzon yöresi horonlarının tamamı 10 sayıda tamamlanır. Bunun tek istisnası Sürmene dolaylarında görülen 9/8'lik sallama horonlarıdır.

Horon kurma erkek horonlarının başlangıç oyunudur. Horon kurma oynanmadan diğer oyunlara geçilmez. Trabzon yöresi horonları geleneksel olarak bir sıralama takip eder ve erkek horonlarında horon kurma bu sıralamanın başında yer alır. Horon kurmayı takiben Sallama/Atlama Horonları ve Sıksara Horonları oynanır. Bazı durumlarda horon kurmanın içerisinde Kozangele de dönülür. Kozangel bittikten sonra yine sıralamaya uygun olarak Sallama/Atlama Horonuna ve Sıksara Horonuna geçilir.

1.5.2. Kozangel

Kozangel horonların en özel örneklerinden biridir. Bu özelliğini hem icra edildiği alanın sınırları hem de diğer horon örneklerinden ayrılan bariz farkları bulunmasından alır. İcra vesilesi ve icrasına yüklenen anlamlar bakımından da horon örnekleri içerisinde önemli bir yer tutar. Erkek horonudur ve gelenekte kadınlar

tarafından asla icra edilmez. Akçaabat yöresinin Hıdırnebi yaylası civarındaki köylerde gözlemlenir. Kozangel horonuna gelenekte sadece davul ve zurna eşlik eder. Davul-zurnanın olmadığı yerlerde kemençe eşliği de görülür ancak oyunun ana eşlik çalgısı davul-zurnadır.

Kozangel horonu horon kurma oynanmadığı zamanlarda başlangıç horonudur. Horon kurmada olduğu gibi kozangel de iki bölümden oluşur: düz bölümü ve aşağı alma bölümleri. Horon kurmadan farklı olarak bu horonda oyunsal zaman belirli bölümlerde değişmektedir. Düz bölümü dört zamanlı iken aşağı alma bölümü on zamanlıdır. Aşağı alma bölümünü takiben yine dört zamanlı yapıya dönlür. Oyunun ezgisi 9/16'lık bir usulle Hüseyini makamında icra edilir.

Bu horonun tarlada bel vuran insanların hareketlerine öykündüğü rivayet edilmektedir. Yöre insanı tarlada bel vururken bir sıra halinde dizilir, beli hep beraber saplayıp yine beraber sökerler. Oyunun oynanışı ile kıyaslandığında büyük bir benzerlik görülmektedir. Yine kozangel horonu kadim ritüelistik danslarla da ilişkilendirilmiştir.

“Bu horon diğer horonlara benzemez. Öyle her yerde de edilmez. Kozangel'in eski ayinleri çağrıştıran bir havası var. Semah gibi, sema gibi mistik özellikler barındıran özel bir horondur ve icrası da özelliğidir” (Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021).

1.5.3. Sıksara

Sıksara Horonu, Horon yörelerinin genelinde oynanan bir horon formudur. Oyun ezgileri ve oyunun ritmik yapısı 7/16'lıktır. Tavırsal farklılıkların görülmesiyle birlikte hem erkeklerin hem de kadınların oynadığı bir horondur. Hem erkekler hem kadınlar hem de karma olarak icra edilebilir. Cinsiyete bağlı olarak oyun icrası doğal olarak bazı değişiklikler gösterse de temel form aynı kalmaktadır. Oyuncuların cinsiyetine bağlı olarak ezgi ve ritim değişmez.

Sıksara horonları, horon edilen coğrafyanın genelinde yaygındır. Hatta Türkiye genelinde horon denilince zihinlerde oluşan ilk imge tam olarak sıksara horonudur. Bu yönü ile sıksara horonu için horonların omurgasıdır denilebilir. Sıksara horonu daha yaygın ve yoğun icra edildiği için çocukların ve gençlerin daha sık iştirak ettiği horonlardır. Horon etme bu ve benzeri vesilelerle öğrenilir. Bu sebeple sıksara horonunu iyi icra etmek diğer bütün horonların icrasını da etkiler.

Sıksara horonları davul-zurna ve kemençe eşliğinde oynanır. Kemençe eşlikli icra edilen ezgilerde uşşak, hüseyini ve karcığar makamları kullanılmakta, zurna eşlikli icra edilen ezgilerde ise uşşak makamı kullanılmaktadır.

Burada bir ek bilgi vermek gerekmektedir. Trabzon'da tulumun ya da tulum zurna olarak adlandırılan çalgının çalındığı bilinmekle beraber, hangi horonlara eşlik ettiği hakkında gereken bilgiye ulaşılamamıştır. Eğer bir eşliği var ise sıksara horonlarına eşlik ettiği düşünülmektedir.

Sıksara horonları Trabzon yöresinde kalıplaşmış olan on zamanlı temel adım yapısında icra edilir. Bu kalıp horon yörelerinin bütününe de sirayet etmiştir. Diğer yörelerde de sıksara horonu on sayıda tamamlanır. Ezgi kalıpları sabit olmakla beraber doğaçlamalara açıktır. Davul zurnacı ya da kemençeci horonun belirli bölümlerinde doğaçlama icralar gösterebilir.

1.5.4. Dik Horonlar

Dik horon da sıksara horonu gibi horon yörelerinin genelinde yaygındır. Aşağı alma ve sert olarak adlandırılan horon adım formları dik horonun temelini ve oyun kompozisyonunu oluşturur. Trabzon (Tonya, Şalpazarı, Beşikdüzü, Vakfikebir'in bir bölümü) Giresun (Harşit Vadisi ve Fol Deresi arasındaki bölgede, Eynesil, Görele, Çanakçı, Tirebolu, Espiye'nin bir bölümü), Gümüşhane (Kürtün, Torul) bölgeleri bu horonlara en çok rastlanan yörelerdir. Davul-zurna ve kemençe ile oynanır. Tavırsal farklılıkların görülmesiyle birlikte hem erkelerin hem de kadınların oynadığı bir horondur. Horon yörelerinin neredeyse geneline yayıldığı için farklı yörelerde farklı icra özellikleri görülebilir. Hatta Trabzon yöresinde bile Orta Trabzon Horon bölümü ile batı Trabzon horon bölümü arasında kısmi icra farkları görülmektedir. Bu horonlar da Trabzon yöre horonlarının genelinde olduğu gibi on zamanlı temel adım yapısında icra edilen horonlardır. Aşağı alma yapılmadan önce iki zamanlı oynanan dik horon, aşağı aldıktan sonra on zamanlı horon yapısına döner ve oyun bütünlüğü on sayıda tamamlanır. Oyuna çalınan ezgiler makamsal değişkenlikler gösterebilir (uşşak, hüseyini, hicaz, karcığar). Oyun ezgileri ve oyunun ritmik yapısında genelde 2/4'lük ve 7/8'lik usul yapıları kullanılmaktadır. Ezgi icralarına her icracı kendinden bir şeyler katarak (ezgi bütünlüğünü bozmayacak motifler) ezgileri zenginleştirebilir. Davul-zurna eşlik

ediyorsa ritmik kombinasyonlar için de benzer bir durum söz konusudur. Hatta davul doğaçlamalar konusunda zurna ve kemençeye kıyasla çok daha serbesttir. Davul eşlik ettiği diğer bütün horonlarda da bu özelliği ile dikkat çekmektedir.

1.5.5. Sallama Horonları (Düz Horonlar)

Sallama horonları da sıksara ve dik horonlar gibi horon coğrafyasının genelinde yayılım göstermiştir. Hatta öncekilere kıyasla sallama horonları daha yaygındır. Trabzon, Giresun, Gümüşhane, Sivas'ın kuzey bölümleri, Ordu Rize, Bayburt'un kuzey yöreleri ve Samsun'un doğu bölümlerinde de yaygındır.

Sallama horonlarının eşlik çalgıları davul-zurna, kemençe, dilli kaval ve horlatmalı kavaldır. Eşlik çalgılarının bu kadar çeşitli olması ve yayılım alanlarının diğer horonlara kıyasla çok daha geniş bir alanı kapsaması farklı yörelerde çok farklı örneklerini görmemize olanak sağlar. Hem erkeklerin hem de kadınların oynadığı bir horondur. Sallama horonlarının ezgi repertuarı diğer horonlara nazaran daha fazla çeşitlilik göstermektedir. Oyun ezgileri ve oyunun ritmik yapısı genelde 7/8'lidir. Oyunun 2/4'lük ve 4/4'lük usul kalıpları içerisinde de oynandığını görmek mümkündür. Sallama horonlarının sabit bir ezgisi yoktur. Çalınan ezgilerde makamsal ve ritmik değişkenlikler görülebilir (Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Karcıgar).

Sallama horonları Trabzon horonları içerisindeki on zamanlı horon örneğinin en temel örneğidir. Birçok horon çeşitlemelerinin temelini oluşturan sallama horonu, diğer horonların adım ve çalım çeşitliliğinin de doğmasına vesile olmuştur. Diğer horonları bilmenin yolu sallama horonundan (düz horon) geçer.

Erkek ve kadın icralarında bazı tavırsal farklılıklar gözlemlenebilir. Bu farklılıklar oyuncunun cinsiyetinden kaynaklanmasıyla birlikte horonunun icra edildiği yörelere ve horona eşlik eden eşlik çalgısına da bağlıdır. Çünkü bu horonlar farklı yörelerde oynanış şekli bakımından birtakım bariz farklılıklar gösterir (oyun içerisinde kolların ve bedenin kullanımı, adımsal varyasyonlar vb.).

1.5.6. Atlama Horonları (Sallama Horonu)

“Genellikle horon kurmadan sonra oynanan ve önceleri atlama horonu adıyla bilinen oyun, günümüzde yörede yaygın olarak sallama horonu olarak

isimlendirilmektedir” (Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021). Sallama horonunun (düz horon) atlanarak oynanmasından dolayı oyunun adı atlama horonu olarak da bilinir. Akçaabat, Vakfıkebir, Çarşıbaşı, Maçka yörelerinde atlama horonunun sallama horonu olarak da isimlendirildiği gözlemlenmiştir. Atlama horonları kendi içinde erkek atlama horonları ve kadın atlama horonları olarak ikiye ayrılmaktadır. Erkek atlama horonları ve kadın atlama horonları arasındaki fark, erkeklerin kollar yukarıda oynayıp, kollarını oyunun içerisinde aşağı almalarıdır. Kadınların oynadığı atlama horonu ise, sallama horonunun (düz horon) atlayarak oynandığı biçimindedir. Kadın atlama horonlarında kol yukarıda oynama biçimi ve kolları aşağı alma yoktur. Bu farklılaşma, 9/8’lik sallama horonları hariç olmak üzere Çaykara, Sürmene, Of ve Araklı ilçelerinde oynanan sallama horonları (düz horon) için de geçerlidir. Sallama horonlarının (düz horon) atlanarak oynanması halinde, oyun atlama horonu adını alır. Trabzon’un Düzköy (Haçka) ilçesinde oynanan atlama horonları ise kendine has oynanış biçimi ve belirli ezgileri olan hem sadece erkelerin hem de sadece kadınların oynadığı bir atlama horonudur. Karma da oynandığı görülmektedir.

Atlama horonlarının ezgileri ve oyunun ritmik yapısı 7/8’liktir. Ezgi icralarına her icracı kendinden bir şeyler (ezgi bütünlüğü bozmayacak motifler) katarak ezgileri zenginleştirebilir. Genelde oyuna eşlik eden ezgilerin makamı Uşşak ve Hüseynidir. Atlama horonlarına eşlik eden çalgılar davul-zurna, kemençe, dilli kaval ve horlatmalı kavaldır. Bu eşlik çalgılarının her biri atlama horonlarının oynandığı yörelere göre değişkenlik gösterir. Akçaabat, Vakfıkebir, Çarşıbaşı, Maçka ve Düzköy (Haçka) yörelerinde horon kurmanın ardından oynanan atlama horonuna genellikle davul-zurna eşlik eder. Çaykara, Sürmene, Of ve Araklı ilçelerinde oynanan Atlama horonlarına ise diğer bütün çalgıların eşlik ettiği görülebilir.

Atlama horonlarının icra farklılıklarına dair verilen bilgileri daha açık bir biçimde özetlemek gerekirse şunlar söylenebilir: Akçaabat, Vakfıkebir, Çarşıbaşı, Maçka yörelerinde erkeklerin oynadığı Atlama Horonlarının oyun kompozisyonunda, kollar yukarı alınır ve oyunun içerisinde aşağı alma yapılır. Sayılan yörelerin dışında atlama horonu düz horonun sekerek icra edilen halidir. Kolları yukarı alma ve aşağı alma motifleri bu yörelerde gözlemlenmez.

1.6. Horon Eşlik Çalgıları

Horonlara genel olarak davul-zurna, kemençe, kaval, tulum ve armonika eşlikleri mevcuttur. Ancak bu eşlik çalgılarından tulum ve armonika Trabzon yöresi horonlarında gözlemlenmemektedir. Nadiren görülen icralar ise kültürel etkileşimin doğal bir sonucudur ve yörenin asıl eşlik çalgıları arasında sayılmalarını gerektirmemektedir.

Trabzon yöresi horonlarına eşlik eden çalgıların özelliklerine dair geniş bilgi Bulgular ve Tartışma bölümünün birinci alt probleme dair bulgular başlığı altında verilmiştir.

1.7. Akustik Analiz

Ses sinyalini bir veri olarak işleyerek, birbirinden farklı ses üreticilerinin verilerini karşılaştırmak suretiyle, aralarındaki farklılıkları tespit etmeyi mümkün kılacak bir dizi ses parametresini belirlemek mümkündür. Ses farklılıkları çeşitli akustik sinyal parametrelerinin analizi ile fark edilebilmektedir. Çalgılar gibi ses kaynaklarının ürettikleri sesler arasındaki farklılıkları değerlendirmek için çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikler arasında sıkça başvurulan tekniklerden biri, işitsel algı analizidir.

Akustik analiz ile elde edilen parametreler, sesi objektif olarak tanımlama avantajına sahiptir. Ses kalitesini karakterize eden normatif veri tabanlarının varlığı veya çeşitli parametreleri birleştiren akıllı araçların kullanılmasıyla, sesleri birbirinden ayırt etmek, hatta tanımlamak mümkündür. Bu araçlar, ses farklılıklarının izlenmesine izin verir ve algısal analizin öznellik derecesini azaltır. Söz konusu araçların kullanımıyla yapılan analizler sesin fiziksel analizi olarak değerlendirilebilir. Sesin fiziksel analizi, ses özelliklerini yansıtan bir dizi parametrenin ışığında gerçekleştirilir. Bu parametreler üzerine yapılan ölçümlerden elde edilen sonuçlarla, birbirinden farklı kaynaklardan elde edilen sesler birbirleriyle kıyaslanarak karşılaştırılabilirler.

Aşağıda, ses analizlerinde kullanılan parametreler sıralanmış, detaylıca ele alınarak açıklanmıştır.

Temel Frekans (F0): Larenks seviyesinde oluşan primitif sesin frekansına temel frekans denir. Vokal kodların 1 saniyedeki titreşim sayısını gösterir. İki titreşim arasında geçen süreye ise periyod adı verilir. Temel frekansın birimi Hertz (Hz), periyodun birimi ise milisaniyedir (ms) (Hong & Kim, 1997; Moher, Liberati, Tetzlaff, & Altman, 2009; Chandrasekhar, Randolph, & Seidman, 2013; Stojadinovic, Shaha, & Orlikoff, 2002). Fiziksel bir ifade olan temel frekansın perseptüel karşılığı perdedir (pitch). Temel frekans arttıkça perde inceler, azaldıkça kalınlaşır. Temel frekans vokal fold vibrasyonunun en düşük periyodik dalga formudur. Temel frekans perde periyodun karşılığıdır ($F0 = 1/T$) (Titze, 1995, s. 42).

Temel frekansın değişmesi glottik siklusun hızının değişmesi demektir. Bunun için en etkili yöntem vokal foldların mekanik özelliklerinin değiştirilmesidir. Vokal foldların uzunluğu arttığında subglottik basınca maruz kalan alan genişleyecek ve glottik siklusun açılma fazı kısalacaktır. Gerilen elastik yapılar daha çabuk orta hatta gelecekleri için kapanma fazı da kısalacak ve F0 artacaktır. Krikotiroid kasın yardımıyla F0 arttırılabilir. F0 değeri; erkeklerde 100–150 Hz, bayanlarda 200–300 Hz'dir (Taraklama, Wilson, & MacKenzie, 2009; Bielamowicz, Kreiman, & Gerratt, 1996; Godino-Llorente, Osma-Ruiz, & Sáenz-Lechón, 2008; Ma & Yiu, 2005).

Doğada ise sesler kompleks halde bulunurlar. Bu kompleks sesler parsiyeler denilen bileşenlerden oluşur. Parsiyelerin frekansı F0'ın tam katı ise harmonik olarak adlandırılır. Temel frekans ilk harmonik olup diğerleri F2, F3, F4 olarak devam eder. Parsiyelerin frekansı F0'ın tam katı değil ise buna gürültü denir (Hong & Kim, 1997; Dejonckere, Bradley, & Clemente, 2001; Titze, 1995, s. 52).

Frekans Pertürbasyonu İlgili Parametreler: Pertürbasyon ölçümleri vokal foldların vibrasyonundaki varyasyonları ifade eder. İdeal olarak, düz fonasyon sırasında temel frekansın hiç değişmemesi gerekir. Fakat pratikte fonatuar organlar bunu sağlayamaz ve peş peşe gelen periyotlar arasında küçük farklar ortaya çıkar. Temel frekanstaki istem dışı ortaya çıkan bu düzensizliğe “frekans pertürbasyonu” veya “jitter” adı verilir. Jitter, her bir periyottaki varyasyonu ifade eder. Milisaniye

(ms) ya da glottik siklusun yüzdesi olarak (%) ifade edilebilir. Analiz edilen ses örneğindeki her periyodun, kendinden sonraki periyotla farkının mutlak değerinin ortalamasına “mutlak jitter” denir (Barns, 1971, s. 57).

Mutlak jitterin ortalama periyoda bölünmesi ile de “jitter (%)” elde edilir. Jitter (%), mutlak jitterin temel frekansa bağlı olarak değişiklik göstermesini engeller (4, Jitter % sikluslar arasında frekans değişikliklerini gösteren önemli bir parametredir. Sikluslar arasındaki frekans farkları aşırı olduğu zaman jitter % yükselir ve sesin kalitesinin kaba ya da disfonik olduğu kabul edilir (Shinagawa, 1989, s. 52; Barns, 1971, s. 58).

Rölatif ortalama pertürbasyon (Relative average perturbation-RAP), isteğe bağlı ya da isteğe bağlı olmayan (ses tremoru, kişinin sesini aynı perdede tutamaması gibi) temel frekans değişikliklerinin jitter değerlerini etkilememesi için kullanılan bir hesaplama yöntemidir. Burada üç periyotluk bir düzeltme faktörü uygulanır. Bir periyotla kendinden sonra gelen periyod arasındaki fark yerine, ardışık üç periyodun ortalaması ile bu üç periyodun ortasında yer alan periyod arasındaki fark dikkate alınarak hesaplanır. Perde pertürbasyon bölümü (Pitch perturbation quotient-PPQ), RAP’ten farklı olarak üç yerine beş periyotluk düzeltme uygulanır. F0’ın standart deviyasyonu (stdev F0): Özellikle nörolojik hastalık sonucunda motor kontrolü bozulan larenkste, fluktuasyon gösteren ses perdesine sahip hastalarda stdev F0 artış gösterir (Shinagawa, 1989, s. 52-55)

Amplitüd Pertürbasyonları: Temel frekans pertürbasyonunda olduğu gibi burada da ses sinyallerindeki çok kısa süreli amplitüd değişiklikleri ölçülür. “Shimmer” adı verilen amplitüd pertürbasyonu dB veya % olarak ifade edilir (Farrus, Hernando, & Ejarque, 2007).

Shimmer (dB): Shimmer kısa aralıklarla ses dalgasının amplitüdü arasındaki rölatif değişikliği göstermektedir. Her periyodun tepe amplitüdü bir sonraki periyodun tepe amplitüdü ile karşılaştırılır, bu şekilde dB cinsinden shimmer hesaplanır (Farrus, Hernando, & Ejarque, 2007; Brockmann-Bauser & Drinnan, 2011; Vasilakis & Stylianou, 2009; Farrus, Hernando, & Ejarque, 2007).

Her periyodun kendinden sonraki periyotla arasındaki şiddet farkının mutlak değerinin ortalaması ortalama periyod şiddetine bölünerek “Shimmer (%)” elde

edilir (Silva, Oliveira, & Andrea, 2009; Boersma, 1993, s. 54; Shinagawa, 1989, s. 55).

Amplitüd pertürbasyon bölümü (Amplitude perturbation quotient-APQ), ses şiddetinin isteğe bağlı ya da bağlı olmadan yavaş yavaş artması veya azalması shimmer değerinin yükselmesine neden olur. Bunu ekarte etmek için jitter ölçümlerinde olduğu gibi düzeltme faktörü uygulanır (Farrus, Hernando, & Ejarque, 2007; Brockmann-Bauser & Drinnan, 2011; Vasilakis & Stylianou, 2009).

Akustik ölçüm olan jitter; F0' da sikludan siklusa olan değişiklikler iken, shimmer ise amplitüddeki değişkenlikleri gösterir. Jitter ve shimmer non-invasiv yoldan vokal değişkenliğin ve farklılığın normal ve patolojik seste uygun olarak saptanmasını sağlar (Vasilakis & Stylianou, 2009; Silva, Oliveira, & Andrea, 2009; Boersma, 1993, s. 60).

Spektral Parametreler: Kompleks, periyodik bir ses sinyalinin “Fourier analizi” yardımıyla, spektral analizi yapıldığında frekansiyel dağılımı ortaya çıkmaktadır. Fourier; her türlü periyodik, kompleks dalga formunun; frekansları, amplitüdüleri ve fazları farklı bir dizi basit sinüzoidal dalgalardan oluştuğunu göstermiştir. Bu sinüzoidal dalgalar, “F0” olarak bilinen temel frekansın katları şeklinde sıralanarak, harmonikleri oluşturur. Temel frekans ilk harmoniğe karşılık gelir. Böylece herhangi bir kompleks, periyodik titreşim Fourier analizi yardımıyla, basit harmonik bileşenlerine ayrılabilir. Formant, bir rezonatördeki titreşimleri amplifiye eden rezonans bölgeleridir ve düşükten yüksek frekanslara doğru F1, F2, F3, F4 olarak adlandırılır (Antoniou, 2005, s. 30; Kaiser, 1974, s. 54; Bergen & Antoniou, 2005).

Ses spektrografisi ile oluşturulan traseye “spektrogram” adı verilir ve ses kaynağı tarafından oluşturulan enerjinin grafik halinde gösterilmesinden ibarettir. Ses spektrografisi; sesin “frekans”, “süre” ve “şiddet” özelliklerini gösterir. Bu sayede insan sesinin fonasyon, artikülasyon ve rezonans kaliteleri hakkında bilgi edinilir. Spektrografi; özellikle ses kısıklığının değerlendirilmesinde ve tedavi öncesi ile sonrası bulguların kıyaslanmasında objektif veriler sağlar (Avcı & Coşkun, 2018). Spektrogram, sesin farklı frekanslardaki enerji dağılımının zamanla değişimini gösteren görsel analiz aracıdır. Spektrogramda horizontal eksen zamanı, vertikal eksen ise frekansı gösterir. Spektrogram vasıtasıyla sesin her frekanstaki enerjisinin zamana göre değerini ve değişimini görmek mümkündür. Spektrogramda

herhangi bir frekanstaki koyuluk, o frekanstaki enerjinin yoğunluğuyla orantılıdır (Avcı & Coşkun, 2018; Bergen & Antoniou, 2005; Silva, Oliveira, & Andrea, 2009).

Kısık bir seste ise; spektrogramda harmonikler arasında bulanık, gölge şeklinde gürültü izlenir. Ses kısıklığının derecesi arttıkça; bu gürültü komponenti daha geniş bir alana yayılarak, harmonik yapının yerini alır. Bu iki komponent arasındaki ilişki, harmoniklerin gürültüye oranı (Harmonic to noise ratio: NHR) şeklinde değerlendirilir (Bergen & Antoniou, 2005; Silva, Oliveira, & Andrea, 2009).

Normalize gürültü enerjisi (Normalized noise energy-NNE), harmonik enerjinin total vokal enerjiden çıkarılması ile elde edilir. Fonasyon sırasında glottisten kaynaklanan hava sızıntısı nedeniyle oluşan türbülans gürültünün derecesini gösterir (Brockmann-Bauser & Drinnan, 2011; Silva, Oliveira, & Andrea, 2009). Bu parametrelerin ölçümleri, birçok ses hastalıklarında tedavi öncesi ve sonrasındaki ses kalitelerinin objektif olarak değerlendirilmesi için kullanılmıştır

II. BÖLÜM

BULGULAR VE TARTIŞMA

Horon eşlik çalgılarının dans formuna belirleyici veya şekillendirici bir etkisinin olup olmadığının araştırıldığı bu çalışmada aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

2.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Alan yazındaki bilgiler, yöredeki kaynak kişi görüşmeleri, alan araştırması ve gözlemler sonucunda özellikle Trabzon'un Tonya, Sürmene ve Akçaabat ilçelerinde oynanan horonlara eşlik eden çalgıların Kemeççe, Kaval ve Davul-Zurna olduğu tespit edilmiştir. Ancak bütün bu çalgıların zaman içerisinde yörenin geleneksel müziğinin icrasındaki zorunluluk ya da fonksiyonlara göre şekillendiği görülmektedir. Müzikal yapıya özgü karakteristik özellikler arz eden çalgıların formu ve buna bağlı olarak da çalım tekniği diğer yörelerdeki benzer çalgılardan bariz farklılıklar göstermektedir.

Birinci alt problem olarak Trabzon'da horonlara eşlik eden kemeççe, kaval ve davul-zurna çalgılarının tarihsel derinliği, kullanım alanları, yapısal ve teknik özellikleriyle ilgili aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

2.1.1. Trabzon Yöresi Kemeççe Çalgısı Yapısal ve Teknik Özellikleri

Günümüzde kemeççe Doğu Karadeniz Bölgesi'ne ait sözlü ve işitsel kültür unsurlarının neredeyse tamamını temsil etme kabiliyetine sahip olan bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Kemeççenin Anadolu'da Toroslarda da varlık sahası bulmuş olmasına rağmen, kendini geliştirerek kök saldığı coğrafi ve kültürel ortam Doğu Karadeniz olmuştur. Bu bakımdan, diğer kemeççe türlerinden (klasik kemeççe,

yörük kemençesi gibi) ayrılması için adına “Karadeniz Kemençesi” denmektedir (Duman, 2004, s. 16). “Genellikle dip kısmı diz üstüne, baş kısmı sol göğse yerleştirilerek veya serbest bir biçimde yay ile çalınabilen, perdesiz telli bir çalgıdır” (Demir, 2005, s. 79).

Karadeniz kemençesinin (Bkz. Görsel 1) özellikle Ordu, Giresun, Gümüşhane, Trabzon, Rize, Artvin, Samsun, Bayburt, Sivas’ın iç Karadeniz bölgelerinde kalan Suşehri, Akıncılar çevresinde ve Cumhuriyet döneminde Karadenizlilerin topluca göç ettiği Adapazarı, İzmit, Yalova illerinde icra edildiği görülmektedir. Türkiye-Yunanistan mübadelesiyle Yunanistan’a giden Rumlar tarafından başta Selanik ve Kozani olmak üzere Kuzey Yunanistan’da yer alan göçmen köylerinde de kullanılmaktadır (Demir, 2005, s. 84).



Görsel 1

Karadeniz Kemençesi

Karadeniz Kemençesinin yapısı 11 bölümden oluşmaktadır.

Yay: Genellikle erik veya ardıç ağaçlarından yapılan, uzunluğu kemençe boyuna göre tasarlanan, kemençenin üzerindeki tellerden sürtünme etkisiyle ses üretmeye yarayan parçadır (Bkz. Görsel 2).

“Kemençeye ses veren ve yayı oluşturan teller; kuyruk kıllarının idrardan zarar görmemiş olması için, erkek atın kuyruğundan elde edilmektedir. Yay telleri, kemençe yayına her iki uçtan delikler delinerek bağlanır. Yayın el ile tutulan kalın ucu ve yay tellerinin bir bölümü deri ile kaplanır. Tellerin dağınık durmasını önlemek için, bölgede ‘akınduruk’ denilen reçine sürülür” (Demir, 2005, s. 90).



Görsel 2

Yay

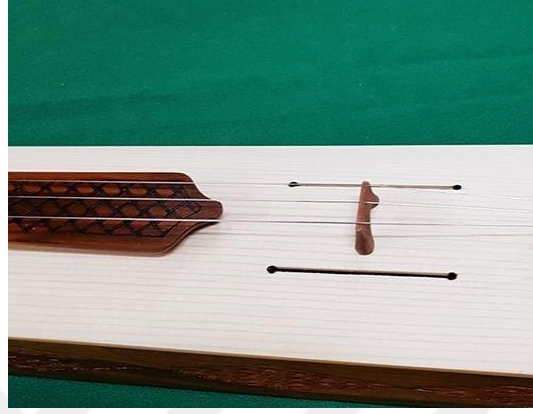
Alt Köprü: Yörede kamış, kurbağacık, uzun eşek isimleriyle de adlandırılmaktadır (Bkz. Görsel 3). “Alt köprü için kemençenin alt ve geniş kısmında, bir ucu gövdenin alt bölümünde bırakılmış çıkıntıya tutturulan, bir ucuna ise tel bağlanan ağaç parça” (Demir, 2005, s. 87).



Görsel 3

Alt Köprü

Köprü (Eşik) (Bkz. Görsel 4): “Yörede eşek olarak da tabir edilmektedir. Kemençede tellerin gövdeye değmesini engellemek ve can direğine ses iletmek için kaşların ortasında bulunan küçük ağaç parça” (Demir, 2005, s. 89).



Görsel 4

Köprü (Eşik)

Kravat (Bkz. Görsel 5): “Kemençenin elle tutulan nota bölümüne yerleştirilen yaklaşık 20 cm uzunluğunda 2-3 mm kalınlığında olan parmakların gövdeye değmesini engelleyen parçadır” (Demir, 2005, s. 89).



Görsel 5

Kravat

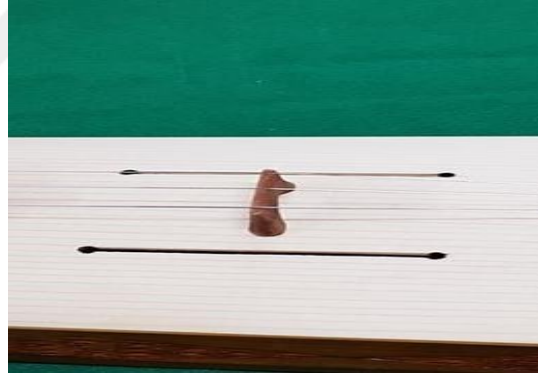
Tekne (Bkz. Görsel 6): “Kemençenin gövdesine açılan boşluk” (Demir, 2005, s. 90).



Görsel 6

Tekne

Kaş (Bkz. Görsel 7): “Kemençede köprünün yerleştirileceği yerin her iki yanına açılan yaklaşık 4-6 cm uzunluğunda, 0,5 cm genişliğinde düz veya yay biçiminde olan gövde içinde oluşan ses titreşimini düzenli biçimde dışa yansıtan bölümdür” (Demir, 2005, s. 89).



Görsel 7

Kaş

Kapak (Hartama) (Bkz. Görsel 8): Kemençe teknesi üzerine yapıştırılan ağaç bölümdür. Doruk, köknar ve ladin ağaçları tercih edilir. Kemençenin sesine etki eden unsurlardan biridir. Kemençe, kapak kalın olduğunda ince, ince olduğunda ise kalın ses verir (Demir, 2005, s. 89).



Görsel 8

Kapak (Hartama)

Can Direği (Bkz. Görsel 9):

“Gövde ile kapağın birleştirilmesinden önce, gövdedeki boşluğa, sol kaşın altına dikey biçimde yerleştirilen, bir ucu gövdeye diğer ucu kapağa dayandırılan 3, 3.5 cm boyunda ve 0.5 cm kalınlığındaki ağaç parçadır. Gerili tellerin baskısıyla gövdenin çökmesini engellemektedir. Ayrıca bu direk telden kapağa geçen titreşimi gövdeye iletmekte ve ses derinliği vermektedir. Uygun bir ağaçtan yapıлып doğru yere yerleştirilmezse kemençeden ses çıkmaz” (Demir, 2005, s. 88).



Görsel 9

Can Direği

Boyun (Bkz. Görsel 10): “Kemençede burguluk ile tekne arasındaki kısımdır. Bir elin tutabileceği kadar kısa ve ince olup 6-9 cm arasında değişir” (Demir, 2005, s. 88).



Görsel 10

Boyun

Burguluk (Baş) (Bkz. Görsel 11): Yörede baş, cidali, kafa, tepe isimleriyle de adlandırılmaktadır. Burguluk, burguların takıldığı, topuz biçimindeki, Karadeniz kemençesinin en uç kısmı şeklinde tanımlanabilir (Demir, 2005, s. 88).



Görsel 11

Burguluk (Baş)

Burgu (Kulak) (Bkz. Görsel 12): “Kemençenin uç kısmına takılan, tel sayısı kadar olan, tellerin sarıldığı ağaç parçasıdır. Tepesi geniş ve yassı, kemençenin baş kısmına girecek bölümü incedir. Sert ağaçlardan yapılır. Teller, burgu döndürülmek suretiyle gerilir, ses düzenli ve güzel çıkacak biçimde akortlanır” (Demir, 2005, s. 88).



Görsel 12

Burgu (Kulak)

Akort Sistemi ve Yay Tekniği: Karadeniz kemençesi üç telli bir müzik aletidir ve akordu dörtlü aralıklar (tam dörtlü) ile elde edilir. Akort sistemi pestten tize doğru mi, la, re şeklindedir. Diğer yaylı çalgıların aksine Karadeniz Kemençesi, çift tel üzerinden icra edilir. Bu da la teline ya mi teli ile ya da re teli ile birlikte aynı anda yayın sürülmesi ve parmakların da çalınan esere göre genellikle çift tele birlikte basılması anlamına gelir (Gündoğdu, 2014, s. 39).

Karadeniz kemençesinin icrası sırasında, genelde tam dörtlü akordu duyulmaktadır. Yay, genellikle çift tele birden sürüldüğünden, tellere parmak basılmasa bile bu akoru duymak mümkündür. Bu nedenle, kemençe için polifonik (çok sesli) bir çalgı demek doğru olacaktır.

Çift tel üzerinden çalınan Karadeniz kemençesinin bir farklı özelliği de yayının icrası ile alakalıdır. Yay sadece düz olarak ileri-geri şeklinde değil de ileri-geri giderken aynı zamanda yukarı-aşağı şeklinde çapraz olarak da hareket etmektedir. Yayın ileri itilirken aynı zamanda, aşağıdan yukarıya doğru çapraz olarak kullanılması; geri çekilirken de ileri itilen yönün tam aksine çapraz olarak aşağı doğru çekilmesi, Karadeniz kemençesinin kendine has tavrını ortaya çıkarmaktadır (Gündoğdu, 2014, s. 39).

Uygulanan Farklı Akort Sistemleri: Kemençe akordu tizden peste doğru re, la, mi şeklinde yapılır. Fakat bunun dışında kemençede kullanılan farklı akort sistemleri de vardır. Bunlardan biri ince tel olan re telinin orta tel ile aynı sese düşürülmesi ile

oluşan la, la, mi düzenidir. Bu akortlama sistemine yörede “tulum düzeni” denilmektedir. Sadece tulum havalarını çalmak için bu akorda gereksinim duyulur. Bir nevi bu sistem ile kemençe ve tulum sesi taklit edilir. Bir diğeri ise yarım keman denilen akort şeklidir. Bu akordu bu akordu yapmak için kemençe üzerinde en kalın tel olan mi teli bir ses daha pestleştirilerek re sesine düşürülür. Yani Türk müziğindeki yegâh sesine alınmış olur. Böylece 4 ses aralığında akort edilen orta ve kalın tel arası 5 ses aralığına göre akort edilmiş olur. Buna da yarım keman düzeni veya köçek düzeni adı verilir. Bu akort ile genellikle keman taksimi sanat müziği ve çiftetelli türünde eserler icra edilir. Son olarak da tam keman düzeni denilen akort sistemi vardır. Bu akordu elde etmek için her telin arasında beşer ses tizlik ve pestlik farkı olmalıdır. İnce tel olan re teli aynen kalır fakat orta tel bir ses düşürülerek sol sesini alır. Böyle olunca orta tel ile kalın tel arasında üç ses kalmış olur. Bunları da beş ses aralığına ayarlamak için kalın telde iki ses düşürülerek do sesine yani Türk müziğindeki kaba çargâh sesine alınır. Böylece ince-orta ve orta- kalın teller beşer ses aralığı ile akort edilmiş olur. Bu akort sistemine ise tam keman düzeni ya da diğeri olduğu gibi köçek düzeni adı verilir. Bu akortta sadece “keman taksimi”, “sanat müziği” ve “çifteli” gibi sesler icra edilir (Gündoğdu, 2016, s. 45).

Kemençede kullanılan farklı akort sistemlerini şöyle sıralayabiliriz:

- 1- Re-La-Mi (Kemençe Düzeni)
- 2- La-La-Mi (Tulum Düzeni)
- 3- Re-La-Re (Yarım Keman, Köçek Düzeni)
- 4- Re-Sol-Do (Tam Keman, Köçek Düzeni) (Gündoğdu, 2016, s. 46)

2.1.2. Trabzon Yöresi Kaval Çalgısı Yapısal ve Teknik Özellikleri

“Kaval kelimesi Türkçe içi delik ve boş anlamına gelen “kav” kelimesinden geldiği sanılmaktadır Kaşgarlı Mahmut’un eseri Divan-ü Lugati-t Türk’te de bu kelime aynı şekilde rastlanır. Kaval kelimesi Anadolu Türkçesi’nde çoban düdüğü ya da kavalların tamamını kapsadığı gibi, müzik ile ilgili kavramlar dışında bir boru veya içi oyuk kamış benzeri cisimler için kullanılır. Ayrıca, tek oyuklu, içi boş silindirik nesnelere de ifade eder. “Kavlamak”, “kavlak”, “kovlik”, “kovuk”, “kavak”, “kavuk”, “kabuk”, “çakmak kavi” gibi kelimelerin hepsinin aynı kökten geldiğini söylemek mümkündür” (Picken, 1975, s. 382-383).

Dilli Kaval (Horlatmalı Kaval): Türkiye kültür coğrafyası üzerinde hemen hemen bütün yörelerde dilli kavalı ve çeşitleri görülebilmektedir. Kavalın, “dilli kaval” olarak adlandırılması nefes verilen bölümde yer alan ve hava yoluyla sesin elde edilmesini sağlayan tahta aparatın kaynaklıdır.

Dilli kaval; ön kısmında altı, arka kısmında bir ses deliği olmak üzere toplam yedi ses perdesinden meydana gelen bir oktavlık ses aralığına sahip geleneksel nefesli bir halk çalgısı olarak bilinmektedir. “Göneşera kavalı” olarak adlandırılan dilli kaval ise yapısal olarak diğer dilli kavallardan farklılık göstermektedir. Trabzon’un Sürmene ilçesinin Göneşera köyünden ismini alan bu kavalın arka kısmında ses deliğinin bulunmaması yapısal farklılığının nedenini teşkil etmektedir. Arka kısımda ses deliğinin bulunmaması kavalın ses sahasında daralma olabileceğini düşündürse de icra anında üstten birinci ses deliği üzerinden yapılan uygulamayla bir oktavlık ses genişliğine ulaşmak mümkündür.

Yörede dilli kaval yapımında kullanılan ağacın sert olması önem arz etmektedir. Şimşir ağacı yöredeki en sert ağaç olduğundan en çok tercih edilen ağaç türüdür. Kavalın yörede “şimşir kaval” olarak adlandırılmasının sebebi çalgının yapımında şimşir ağacının önemli bir yapı maddesi olmasıdır.

Dilli kavala diğer çalgılar gibi akortlama yapılmaz. Çalgı, ton özelliğini fiziki ölçülerinden almaktadır. Kavalların boyları kısaldıkça iç hacimleri daraldıkça ton tizleşmekte, boyları uzayıp iç hacimleri genişledikçe tonları pestleşmektedir. Bütün tonlarda dilli kaval üretilse de yörede en çok kullanılan tonlar mi, fa, fa diyez, sol, sol diyez, la tonlarıdır.

Doğu Karadeniz bölgesinde Trabzon’un doğusunda bulunan başta Sürmene, Çaykara, Of, Araklı, Yomra ilçelerinde; Bayburt’un Toronsos köyü, Demirözü, Aydın-tepe ilçelerinde ve Rize’nin Hemşin ve Çamlıhemşin ilçelerinde de çalındığı bilinmektedir.

Doğu Karadeniz bölgesinde bulunan dilli kavalın icrasında horlatma ve nefes çevirme tekniği kullanılır. Bu tekniklerin kullanılması onu diğer dilli kavallardan ayıran bir özellik olarak görülebilir. Dilli kavaldaki horlatma, kavalın nefes üfletilen dil kısmının alt bölümünde bulunan ses çıkış bölümünün olduğu yere alt dudağın belli bir kısmını değdirerek aldığımız tınının adlandırılması olarak bilinmektedir.

Aynı zamanda zurna icrasında uygulanan diyafram yardımıyla nefes çevirme, yani nefeste bir kesinti olmadan sürekli üfleme tekniği ile icra edilmesi de çalgının icra biçimindeki çalım tekniklerinden birisidir. Horlatma ve diyafram nefesi kullanarak nefes çevirme tekniği ile çalma, geleneksel icrada köklü ve oturmuş bir icra kültürü özelliği taşır. Yörede çalgı, adını horlatma tekniğinden aldığı için horlatmalı kaval olarak bilinmektedir. Bu sebeple horlatma tekniğinin uygulanması ile duyulan tını yöre ezgilerinin geleneksel müzik karakterini gösteren en önemli unsurdur (Bkz. Görsel 13, Görsel 14 ve Görsel 15).





Görsel 15

Horlatma Tekniği İcra Pozisyonu

2.1.3. Trabzon Yöresi Davul-Zurna Çalgılarının Yapısal ve Teknik Özellikleri

Davul: Türkiye kültür coğrafyası üzerinde hemen hemen bütün yörelerde eşlik sazi olarak kullanıldığı görülmektedir. Ögel (2000) davul çalgısının tarihsel süreçte “tovıl, tabl, küvrük, kövrüg, tuğ, tüngür” olarak isimlendirildiğini belirtirken, Gazimihal (1975), Altay Türklerinin şaman davuluna Moğolca’ da “tüngür” adının verildiğini belirtmektedir. Gazimihal, Wilhelm Radloff’un “tüngür” sözcüğünün yansıtma anlamı taşıdığını belirterek “tüngürdetmek” olarak kullanıldığını aslında bu fiilin tıngırdatarak seslendirmek anlamına geldiğini tespit ettiğini belirtmektedir.

Anadolu’nun her köşesinde değişik cins ve boylarda davul mevcuttur. Halk oyunlarımızın nabızı olarak kabul edilir. Genellikle, küçük davul, orta ve büyük davul, koltuk davulu gibi mahalli boyları ve adları vardır (Uysal, 1982, s. 18).

“Silindir şekline getirilmiş ağacın her iki yüzüne ip yardımıyla deri gerilmesiyle oluşturulmuş çalgıdır. Kasnağa monta edilen kayış (askı) yardımıyla omuza asılır, tokmak ve çubuk yardımıyla iki elle icra edilir” (Özkızıldaş, 2018, s. 37) Tokmak ana ritmi, çubuk ise detayları seslendirmeye yarayan araçlardır. Tokmak vurulan kısım çubuk vurulan kısma göre daha pest tona sahiptir. Yörelerde genellikle zurnaya eşlik sazi olarak çalınmaktadır.

Doğu Karadeniz bölgesinde cura (zil) zurnanın çalındığı bütün yörelerde, küçük davul olarak adlandırılan davul tipi görülmektedir. Yöre danslarına (horon) ve çalgılarına eşlik etmesi sebebiyle Trabzon’un genelinde ve Giresun’un doğu

bölümlerinde daha çok küçük davul tercih edilmektedir. Küçük olması sebebiyle tonu diğer davullara göre daha tizdir.

Yörede icra edilen davulun kasnak bölümünde kestane ve ceviz ağaçları tercih edilir. Tokmağı gürgen, çomağı ise kızılıçık ve fındık ağaçlarından yapılmaktadır. Kasnağın çapı 35 – 40 cm aralığında, genişliği ise 22 – 26 cm aralığında değişmektedir. Gerdirme işlemi için kullanılan ip uzunluğu ise ortalama 9 m civarındadır. Davulun iki tarafında da keçi derisi kullanılmaktadır. Çomak tarafındaki deri, tokmak tarafındaki deriye nazaran daha incedir (Bkz. Görsel 16 ve Görsel 17).



Görsel 16

Omuz Tutuş Pozisyonu



Görsel 17

Dirsek Tutuş Pozisyonu

Zurna: Türkiye kültür coğrafyasının hemen hemen her bölgesinde icra edilen, geleneksel yöre müziklerinin seslendirilmesi ve halk dansları icrasına olan eşliği ile yöresel müzik kültürlerinin temsili noktasında önemli bir yere sahip olan nefesli halk çalgılarından biridir.

Zurna ucuna kamyş bağı, boru olarak adlandırılan bölümden nefes çevirme tekniği kullanılarak icra edilen bir çalgıdır. İcra sırasında kamyş tamamen ağız içinde boşlukta durur. Nefes çevirme sırasında yanaklar hava ile doldurulup kamyşa üflenirken aynı anda da burundan nefes alınır. Bu sayede ezgide bir kesinti olmadan çalınmaya devam edilir. Zurna icra bağlamında genel olarak eşlik sazı olan davul ile birlikte çalınmaktadır. Boylarına ve ses aralıklarına göre üç guruba ayrılır. Kaba zurna, orta zurna ve cura zurna.

Cura Zurna: Doğu Karadeniz Bölgesinde özellikle Trabzon ve Giresun'un doğu bölümünde görülmektedir. Cura Zurna yapısal özellik bakımından küçük ve tiz bir sese sahiptir. Sesinin tiz olması sebebiyle yörede "zil zurna" olarak da adlandırılmaktadır. Tiz karakterli ses yapısına sahip olması, yöredeki kemençe ezgilerinin icrasında rol oynamasına vesile olup, yörenin müzikal tavrını yansıtmaya

noktasında geleneksel müzik kültürü açısından ayrı bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Yapısal özelliği bakımından diğer zurnalardan küçük olduğu için cura zurna ismini alan çalgının yörede, do, do diyez, re, re diyez ve mi tonlarında kullanıldığı görülmektedir. Çalgı, bir oktavlık ses genişliğine sahiptir. Cura zurna yapısal olarak 5 bölümde incelenebilir.

Gövde (Bkz. Görsel 18): “Kullanılan ağaç olarak en başta erik ağacı tercih edilir. Bunun dışında ceviz ökü, zeytin, gibi farklı ağaçlardan da yapılırsa da en iyi tını erik ağacından elde edilir. Boyu 23 cm ile 24 cm arasındadır. Ağız kısmının genişliği 6 cm ile 7 cm arasında, içinin delik çapı 10mm’dir. Perdelerin genişliği 6mm’dir. Önde 7 perde, arkada ise; en üst iki perdenin ortasına gelecek şekilde 1 perde olmak üzere, 8 perdesi vardır” (Kahveci, 2013, s. 13).



Görsel 18

Gövde

Dil (Zıvana) (Bkz. Görsel 19 ve Görsel 20): “Şimşir ağacından yapılır. Boruyla zurnanın gövde kısmını birbirine bağlan ve ses dengesini kuran bölümdür. Yapımı en zor parçadır. Zurnanın baş kısmına, içine girecek şekilde ek olarak yapılır. Zurnanın boyuna göre dilin ölçüleri değiştiği için 9 cm ile 10 cm arasındadır. Boyu zurnanın baştan üçüncü perdesiyle dördüncü perdesinin tam ortasına gelecek şekilde ayarlanır. İç delik çapı 5mm’dir” (Kahveci, 2013, s. 14).



Görsel 19

Dil (Zivana)



Görsel 20

Dilin Gövdedeki yeri

Boru (Bkz. Görsel 20): “Değişik metallere yapılır, sarı ve gümüş en yaygın olanıdır. Baş tarafı dar, dil kısmına giren tarafa doğru genişleyen bir boru şeklindedir. Ortalama boyu 3,5 cm ile 4 cm arasındadır. Kamışın bağlandığı kısım 2,5 mm, dile giren kısım 6 mm genişliğindedir” (Kahveci, 2013, s. 14).



Görsel 21

Boru

Kamış (Zinbon) Kısmı (Bkz. Görsel 22 ve Görsel 23): Su kamışlarının olgunlaştığı dönemlerde kesilip kalıba bağlanmasıyla elde edilen ve sesin çıkmasını sağlayan kısımdır. Kamışın seçimi çok önemlidir. Olgunlaştığı dönemde kesilir, kalıba bağlanarak şekli verilir. Bağlanması ve ayarlanması çok ustalık isteyen bir iştir. Genişliği diğer yörelerde kullanılan kamışlara göre daha dardır. Kamışın darlığı, genişliği, inceliği ve kalınlığı sesin tizliği ya da pestliği noktasında önemli rol oynar. Zurnaların ve icrada kullanılan boruların boyutlarına göre kamış özellikleri de değişiklik göstermektedir (Kahveci, 2013, s. 14).



Görsel 22

Kamış



Görsel 23

Kamışın Boruya Bağlı Hali

Ağızlık (Kalpak) (Bkz. Görsel 24 ve Görsel 25): Ağızlık, daire şeklinden ince bir metalden ya da ağaçtan oyularak yapılan dudaklara destek olması amacıyla kullanılan bir parçadır. Özellikle uzun süreli icralarda sürekli nefes çevirme tekniği

kullanıldığı için dudak kısmında oluşan baskı dudakların yorulmasına ve dudaklardaki gücün azalmasına neden olur. Böyle bir durumda güçsüz kalan dudaklar, üfleme esnasında havanın dışarıya kaçmasına sebebiyet verir. Zurnaya yeterli derecede hava gitmeyince icrada bozulmalar meydana gelir. Ağzılık sayesinde dudaklar desteklenir ve çok daha uzun süre çalınabilir. Örneğin ağzılık olmadan icra süresi on beş dakika ise ağzılık kullanıldığında bu süre iki ya da üç saate çıkartılabilir (Kahveci, 2013, s. 15).



Görsel 24

Ağzılık (Kalpak)



Görsel 25

Ağzılık Kullanım Şekli

Herhangi bir çalışmada danstan söz ediliyorsa kaçınılmaz olarak müzikten de söz edilmektedir. Her dans çalışması doğrudan ya da dolaylı olarak bir müzik çalışmasıdır. Çünkü dans olarak adlandırılan şey kültür, müzik ve bedensel

devininin bileşkesidir. Bu tespit bütün dans çalışmalarıyla birlikte geleneksel dansları da kapsar.

Müzik performansında kullanılmasının ötesinde çalgılar, “müzik” şeklinde ifade edilen kültürel fenomeni meydana getiren bir dizi sürecin buluşma noktasında durmaktadır (Picken, 1975, s. 8). Çalgılar, müzik tekniği ve teorisine dair maddi bilgi kaynaklarıdır. Bunun yanında çalgılar, geleceğe ışık tutmak için köklü gelenekleri ve yenilikleri taşımak amacıyla kullanılabilirler (Waksman, 2003, s. 252).

Müzik yapmanın önemli araçları olan çalgıları kültürel açıdan inceleyen çalışmaların tarihi çok eskiye dayanmamaktadır. İnsanlığın müzik yapmasının ve müzik dinlemesinin evrensel temelini belirlemeye yönelik karşılaştırmalı müzikoloji yaklaşımı, dünyada var olan halkların müziğini keşfetmeyi amaçlayan yaklaşımını uzun süre devam ettirmiştir. Bununla birlikte, antropolojik ve müzikolojik yaklaşımın kombinasyonu etnomüzikolojinin çalışma konuları zaman içinde daha zengin hale gelmiştir. Antropoloji ve sosyoloji, etnomüzikolojinin teorik alanını beslemeye başladığından itibaren, anlam ve sosyokültürel işlev üzerine müzik çalışmaları artmıştır. Özellikle 1950'lerden sonra çalgılar bu yaklaşım dikkate alınarak değerlendirilmiştir (Kaplan, 2005, s. 46).

Enstrüman sınıflandırma çalışmaları, kültürdeki müziği ele alma ve sosyal bağlamı gözleme konusundaki yeni yaklaşımla odağı değiştirirken, enstrümanların kültürel bağlamları üzerine yapılan diğer etnomüzikolojik çalışmalar da ortaya çıkmıştır (Grunfeld, 1969, s. 6).

1960'lı yıllarda Müzik Antropolojisi adlı kitabında Alan Merriam müziğin; yalnızca ses ve teknoloji bakımından araştırılmasının ötesinde, sosyal anlamı bakımından da araştırılmasının gerekliliği savını ortaya koymuştur. 1970'lerden 80'lerin ortalarına kadar, dünyanın çeşitli yerlerindeki birçok akademisyen, akustik, morfolojik, ergonomik, biyolojik, etnografik, antropolojik, sosyolojik ve tarihi yönleriyle çalgılarla ilgilenecek ayrıntılı çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalar aynı zamanda yeni çalgı sınıflandırma şemalarını da içermektedir. Bununla birlikte, hiçbir şemanın tüm gereklilikleri karşılayacak kadar yeterli bulunamaması nedeniyle, 1990'larda yeni şemalar oluşturulmasına son verilmiştir (Merriam, 1960; Akt. Küçükcebe, 2013, s. 119,120).

Uluslararası kaynaklarda belirtildiği üzere çalgılar çeşitli bakımlardan kategorik olarak sınıflandırılmaktadır. Yapılan sınıflandırma çalışmalarında en temel hareket noktasının çalgıların yapısal, akustik ve karakteristik özellikleri olduğu göze çarpmaktadır. Bunun yanı sıra çalgıların kullanım alanları, gündelik yaşamın bir parçası olmaları bakımından gördükleri işlevler de elbette sınıflandırma açısından hareket noktası teşkil edebilecek birer faktör olarak değerlendirilebilir.

Trabzon yöresinde oynanan sallama horonlarına eşlik eden çalgıların, dans formları üzerindeki etkilerini araştırmak üzere hazırlanan bu çalışmada daha önceden yapıldığı görülen kategorizasyon çalışmalarındaki yaklaşım, temel teşkil etmektedir. Öyle ki araştırma sahasında oynanan horonlara eşlik eden temel çalgılar olan kemençe, kaval ve davul-zurna öncelikle yapısal özellikleri ve söz konusu yapısal özelliklerden kaynaklanan akustik farklılıkları açısından ele alınmıştır. Bu kapsamda tamamlanan ve takip eden başlıklarda sunulan ses analizleri, çalışmaya konu teşkil eden çalgıların akustik açıdan birbirinden farklı olduklarını açıkça ortaya koymaktadır. Analizler neticesinde yapısal ve akustik farklılıkları teknik olarak ortaya koyulan çalgıların, bu farklılıkları doğrultusundaki karakteristik farkları da eşlik ettikleri horonlara doğrudan doğruya yansıtılmıştır. Dansa eşlik eden çalgıdan, dansçının işittiği sesin duygu dünyasında meydana getirdiği izdüşüm, dans kapsamındaki hareketlerine doğrudan sirayet etmektedir. Nitekim yöredeki kaynak kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular da bu çıkarımı doğrular niteliktedir (C. Şentürk, kişisel iletişim, 16 Ağustos 2021; Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021; O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021; H. Günay, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021; M. Türkmen, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021; R. Siyah, kişisel iletişim, 14 Eylül 2021; Ö. Parlak, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021; İ. Çolakoğlu, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021).

2.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

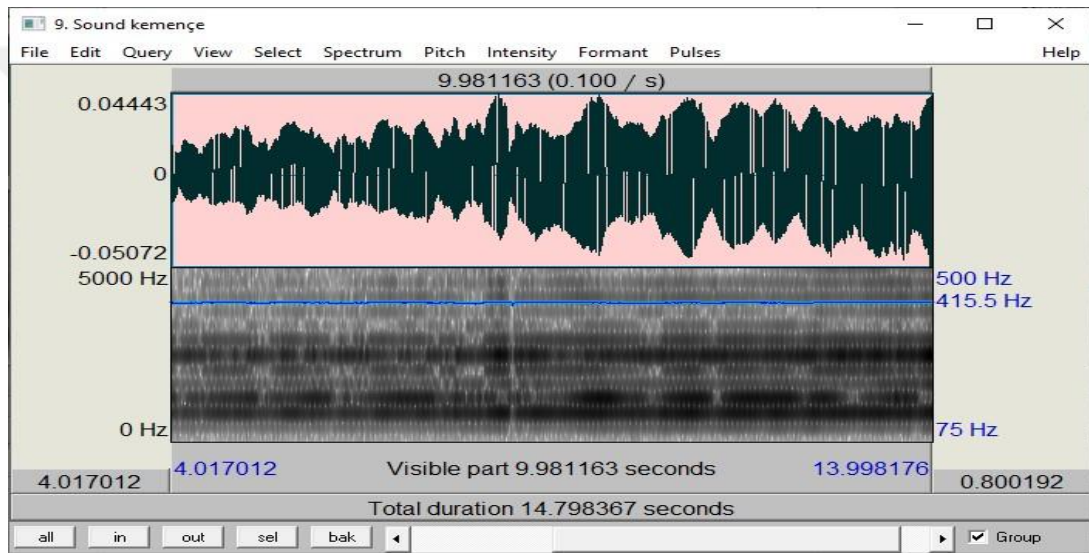
İkinci alt problem kapsamında Trabzon yöresi horonlarına eşlik eden çalgıların akustik özellikleri analiz edilmiş ve elde edilen verilerle çalgıların akustik farklılıklarını ortaya koyacak referans bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Akustik analiz uygulamalarında yaygın olarak kullanılan ve literatürde en çok başvurulan akustik parametreler temel frekans (F0), jitter (titreşim), shimmer (parıltı) ve HNR'dir (armoniklerin gürültüye oranı).

Araştırma kapsamında incelenen kemençe, kaval ve davul-zurna çalgılarının her birine ilişkin akustik analiz bulguları, aşağıda ayrı ayrı sunulmuştur.

2.2.1. Kemençe Çalgısı Akustik Analiz Sonuçları

Trabzon'da horonlara eşlik eden Kemençe çalgısının PRAAT yazılım programıyla yapılan akustik analiz sonuçları grafik ve tablolar eşliğinde açıklanmıştır.

Kemençenin akustik analizine ilişkin PRAAT görseli, Grafik 1 aracılığıyla aşağıda sunulmuştur.



Grafik 1

Kemençe Çalgısı Akustik Analizinin PRAAT Grafiği

Grafik 1'de görüldüğü üzere kemençe çalgısının uzun yay kullanılarak üretilmiş 14.7 saniyelik ses kaydının 4 ile 13.9 saniye aralığındaki ses kaydı kullanılmıştır. Toplamda 9.98 saniyelik bölüm kullanılıp 415.5 hz frekanstaki kemençe sesi analiz edilmiştir.

Tablo 1’de Kemeçe algısının frekans (Pitch) değerleri sunulmuştur.

Tablo 1

Kemeçe algısının temel frekans (Pitch) değerleri

	Med. (Hz)	Mean (Hz)	Sd	Min. (Hz)	Max. (Hz)
Pitch	415.480	415.451	0.681	409.795	417.175

Tablo 1’de görüldüğü üzere kemeenin temel frekans değerlerinin medyanı 415.480 Hz olarak bulunmuştken, ortalama temel frekans değerinin 415.451 Hz olarak hesaplandığı görülmektedir. Kemeenin temel frekans değerleri standart sapması ise 0.681 Hz’dir. Ölçüm kapsamında elde edilen en düşük temel frekans değeri 409.795 Hz iken, en yüksek temel frekans değeri ise 417.175 Hz olmuştur.

Tablo 2’de Kemeçe algısının titreşim (Jitter) değerleri sunulmuştur.

Tablo 2

Kemeçe algısının titreşim (Jitter) değerleri

	Local (%)	Rap (%)	Ppq (%)	Ddp (%)
Jitter	0.174	0.101	0.107	0.304

Tablo 2’de görüldüğü üzere kemeenin (jitter) parametresine ilişkin veriler incelendiğinde lokal değerin %0.174 olduğu görülmektedir. Titreşim (jitter) RAP değeri %0.101 olarak bulunmuştken, düzeltme faktörlü PPQ değerinin ise %0.107 olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 3'te kemençe çalgısının ışıltı (shimmer) değerleri sunulmuştur.

Tablo 3

Kemençe çalgısının ışıltı (Shimmer) değerleri

Shimmer	Local (%)	Local-dB	Apq3 (%)	Apq5 (%)	Apq11 (%)	Dda (%)
	5.189	0.575	2.864	3.361	3.743	8.593

Tablo 3'te görüldüğü üzere kemençenin Işıltı (shimmer) parametresinin lokal değeri %5.189 olarak hesaplanmıştır. 3'lü, 5'li ve 11'li düzeltme faktörlerini içeren ışıltı değerleri ise sırasıyla %2.864, %3.361 ve %3.743 olarak hesaplanmıştır.

Tablo 4'te Kemençe çalgısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR) sunulmuştur.

Tablo 4

Kemençe çalgısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR)

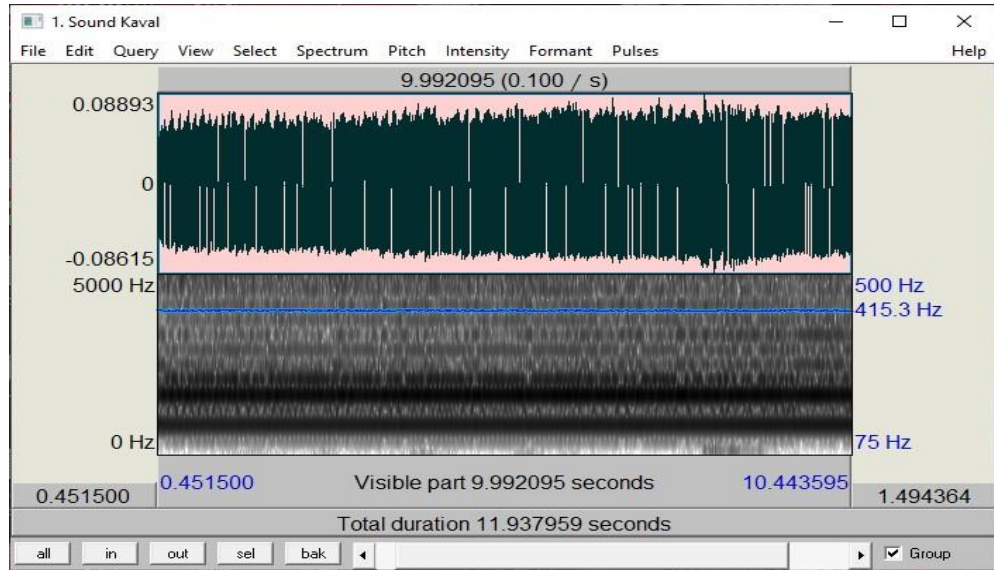
HNR	Mean Autocorrelation	Mean noise-to-harmonics ratio	Mean harmonics-to-noise ratio (dB)
	0.990943	0.009214	21.547

Tablo 4'te görüldüğü üzere armoniklik ile gürültü arasındaki oransal ilişkilere bakıldığında ortalama otokorelasyon değerinin 0.990943, gürültünün armoniye oran ortalamasının 0.009214 ve armoninin gürültüye oran ortalamasının da 21.547 dB olduğu görülmektedir.

2.2.2. Kaval Çalgısının Akustik Analiz Sonuçları

Trabzon'da horonlara eşlik eden Kaval çalgısının PRAAT yazılım programıyla yapılan akustik analiz sonuçları grafik ve tablolar eşliğinde açıklanmıştır.

PRAAT yazılımıyla yapılan kaval çalgısı ses analizinin görsel sonucu Grafik 2'de sunulmuştur.



Grafik 2

Kaval Çalgısı Akustik Analizinin PRAAT Grafiği

Grafik 2’de görüldüğü üzere kaval çalgısının uzun nefes kullanılarak üretilmiş 11.9 saniyelik ses kaydının 0.45 ile 10.44 saniye aralığındaki ses kaydı kullanılmıştır. Toplamda 9.99 saniyelik bölüm kullanılıp 415.3 hz frekanstaki Kaval sesi analiz edilmiştir.

Tablo 5’te Kaval çalgısının temel frekans (Pitch) değerleri sunulmuştur.

Tablo 5

Kaval çalgısının temel frekans (Pitch) değerleri

Pitch	Med. (Hz)	Mean (Hz)	Sd	Min. (Hz)	Max. (Hz)
	415.299	415.251	0.364	414.146	417.409

Tablo 5 ‘te görüldüğü üzere kavala ait temel frekans (pitch) değerlerinin medyanının 415.299 Hz, ortalamasının 415.251 Hz olduğu görülmektedir. Temel frekans değerlerinin standart sapması 0.364 Hz olarak hesaplanmıştır. Kavala ait tespit edilen en düşük temel frekans değeri 414.146 Hz iken, en yüksek temel frekans değeri ise 417.409 Hz olarak ölçülmüştür.

Tablo 6’da Kaval algısının titreşim (Jitter) değerleri sunulmuştur.

Tablo 6

Kaval algısının titreşim (Jitter) değerleri

Jitter	Local (%)	Rap (%)	Ppq (%)	Ddp (%)
	0.183	0.108	0.112	0.323

Tablo 6’da görüldüğü üzere kavalın titreşim (jitter) parametresine ilişkin verilere bakıldığında lokal değerin %0.183 olduğu görülmektedir. Temel frekans değişikliklerinin titreşim (jitter) değerini etkilememesi için kullanılan, ses ölçümü yapılan periyotlar arasındaki farkları inceleyen RAP değeri %0.108 olarak bulunmuşken, daha geniş bir düzeltme periyodunu içeren PPQ değeri ise %0.112 olarak bulunmuştur.

Tablo 7’de Kaval algısının ışılı (Shimmer) değerleri sunulmuştur.

Tablo 7

Kaval algısının ışılı (Shimmer) değerleri

Shimmer	Local (%)	Local-dB	Apq3 (%)	Apq5 (%)	Apq11 (%)	Dda (%)
	3.874	0.386	2.069	2.432	3.275	6.208

Tablo 7’de görüldüğü üzere Işıltı (shimmer) parametresinin lokal değeri ise %3.874 olarak hesaplanmıştır. 3’lü, 5’li ve 11’li düzeltme faktörlerini içeren ışılı değerleri ise sırasıyla %2.069, %2.432 ve %3.275 olarak hesaplanmıştır.

Tablo 8’de Kaval çalgısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR) sunulmuştur.

Tablo 8

Kaval çalgısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR)

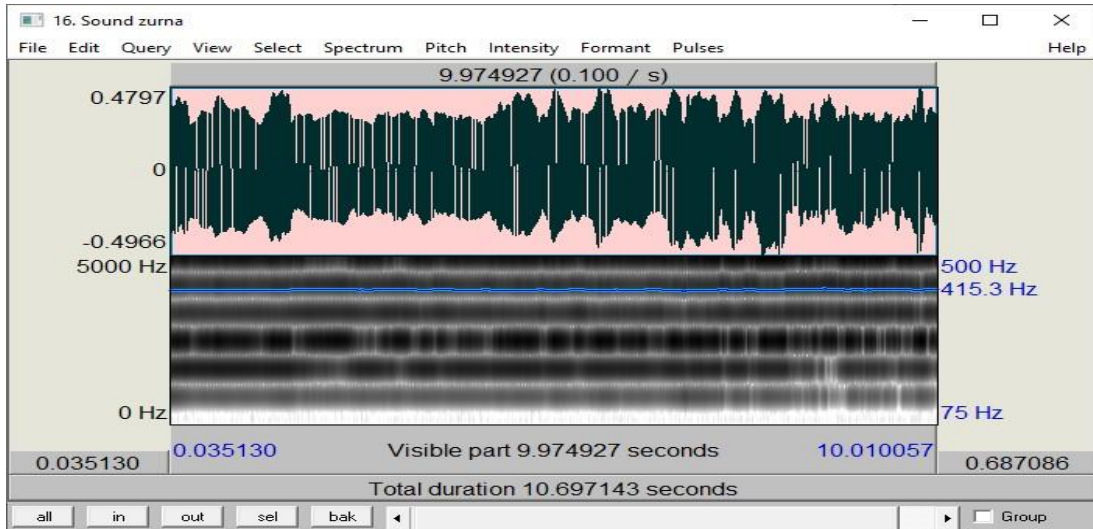
HNR	Mean Autocorrelation	Mean noise-to-harmonics ratio	Mean harmonics-to-noise ratio (dB)
	0.987031	0.13154	18.983

Tablo 8’de görüldüğü üzere armonikliğin gürültüye oranı (HNR) parametresine ilişkin bulgular incelendiğinde, ortalama otokorelasyon değerinin 0.987031 olduğu görülmektedir. Gürültünün armoniye oranının ortalama değeri 0.13154 olarak hesaplanmışken, armoninin gürültüye oranının ortalama değeri 18.983 dB olarak bulunmuştur.

2.2.3. Davul-Zurna Çalgılarının Akustik Analiz Sonuçları

Anadolu’nun hemen hemen her bölgesinde geleneksel dansların ana eşlik çalgısı davul ve zurnadır. Trabzon yöresinde kemençe ve kavalın yanı sıra davul ve zurnanın da horonlara eşlik çalgısı olarak kullanıldığı görülmektedir. Davul vurmali çalgı özelliğiyle daha çok melodinin ve hareketin akımını sağlarken, zurna ise ezgideki nağmelerle dansçının coşkusuna ve de dansın kurgusuna hizmet eder. Bu bakımdan farklı çalgılar olmalarına rağmen geleneksel danslara eşlikte bütüncül bir durum arz ederler. Araştırma kapsamında incelenen kemençe, kaval ve zurnanın, akustik analizlerindeki armonik parametrelerin karşılaştırmasını yapabilmek mümkün olmakla birlikte teknik ve yapısal özellikler bakımından (yapısal olarak büyüklüğü ve iki derinin arasına bir hava sütunu gelecek şekilde tasarlanması) davulun melodi üretebilen diğer çalgılara oranla daha fazla uyumsuz ses üretebildiği ve melodi üretebilen diğer çalgılardan çok daha az armonisi olduğu bilinmektedir. Bu sebeple davulun akustik analizi yapılmış ancak karşılaştırma bakımından kapsam dışı bırakılmıştır.

Zurnaya ilişkin gerçekleştirilen ses analizine ait PRAAT görseli Grafik 3’te sunulmuştur.



Grafik 3

Zurna Çalgısı Akustik Analizinin PRAAT Grafiği

Grafik 3'te görüldüğü üzere zurna çalgısının uzun nefes kullanılarak üretilmiş 10.0 saniyelik ses kaydının 0.035 ile 10.0 saniye aralığındaki ses kaydı kullanılmıştır. Toplamda 9.97 saniyelik bölüm kullanılıp 415.3 hz frekanstaki zurna sesi analiz edilmiştir.

Tablo 9'da Zurna çalgısının temel frekans (Pitch) değerleri sunulmuştur.

Tablo 9

Zurna çalgısının temel frekans (Pitch) değerleri

Pitch	Med. (Hz)	Mean (Hz)	Sd	Min. (Hz)	Max. (Hz)
	415.132	415.304	0.860	412.241	418.211

Tablo 9'da görüldüğü üzere zurnanın temel frekans değerlerinin medyanı 415.132 Hz iken, ortalaması 415.304 Hz olarak hesaplanmıştır. Temel frekans değerlerinin standart sapmasının, 0.860 Hz olduğu görülmektedir. Ölçümlenen en düşük temel frekans değeri 412.241 Hz, en yüksek temel frekans değeri ise 418.211 Hz'dir.

Tablo 10’da Zurna algısının titreşim (Jitter) değerleri sunulmuştur.

Tablo 10

Zurna algısının titreşim (Jitter) değerleri

Jitter	Local (%)	Rap (%)	Ppq (%)	Ddp (%)
	0.025	0.013	0.017	0.038

Tablo 10’da görüldüğü üzere titreşim (jitter) parametresine ilişkin verileri göz önüne alındığında zurnanın lokal değerinin %0.025 olduğu görülmektedir. Zurnanın titreşim (jitter) RAP değeri %0.013 olarak hesaplanmış, düzeltme faktörlü PPQ değeri de %0.017 olduğu belirlenmiştir.

Tablo 11’de Zurna algısının ışıltı (Shimmer) değerleri sunulmuştur.

Tablo 11

Zurna algısının ışıltı (Shimmer) değerleri

Shimmer	Local (%)	Local-dB	Apq3 (%)	Apq5 (%)	Apq11 (%)	Dda (%)
	1.293	0.115	0.543	0.699	0.992	1.628

Tablo 11’de görüldüğü üzere Zurna algısının Işıltı (shimmer) parametresinin lokal değeri %1.293 olarak hesaplanmıştır. 3’lü, 5’li ve 11’li düzeltme faktörleri hesaba katılarak elde edilen ışıltı değerleri ise sırasıyla %0.543, %0.699 ve %0.992’dir.

Tablo 12’de Zurna algısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR) sunulmuştur.

Tablo 12

Zurna algısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR)

HNR	Mean Autocorrelation	Mean noise-to-harmonics ratio	Mean harmonics-to-noise ratio (dB)
	0.999138	0.000863	32.019

Tablo 12’de zurnanın armonikliğinin gürültüye oranı incelendiğinde, armoniyle gürültü arasındaki ortalama otokorelasyon değerinin 0.999138 olarak hesaplandığı görölmektedir. Zurnada gürültünün armoniye oranının ortalaması 0.000863, armoninin gürültüye oranının ortalaması 32.019 dB olarak bulgulanmıştır.

Trabzon’da horonlara zurnayla birlikte eşlik eden Davul algısının PRAAT yazılım programıyla yapılan akustik analiz sonuçları tablolar eşliğinde açıklanmıştır.

Tablo 13’te Davul algısının temel frekans (Pitch) değerleri sunulmuştur

Tablo 13

Davul algısının temel frekans (Pitch) değerleri

Pitch	Med. (Hz)	Mean (Hz)	Sd	Min. (Hz)	Max. (Hz)
	125.557	127.326	20.780	100.497	209.547

Tablo 13’te görüldüğü üzere davula ait temel frekans (pitch) değerlerinin medyanının 125.557 Hz, ortalamasının 127.326 Hz olduğu görölmektedir. Temel frekans değerlerinin standart sapması 20.780 iken tespit edilen en düşük temel frekans değeri 100.497 Hz en yüksek temel frekans değeri ise 209.547 Hz olarak ölçölmüştür. En küçük ve en yüksek değer arasındaki aralığın görece yüksek

oluşunun ve standart sapma değerindeki farkın, temel frekans veri setindeki dağılımının daha yaygın olduğundan kaynaklandığı düşünülmektedir.

Tablo 14'te Davul çalgısının titreşim (Jitter) değerleri sunulmuştur.

Tablo 14

Davul çalgısının titreşim (Jitter) değerleri

Jitter	Local (%)	Rap (%)	Ppq (%)	Ddp (%)
	6.342	4.012	4.064	12.037

Tablo 14'te davulun titreşim (jitter) parametresine ilişkin veriler incelendiğinde lokal değer %6.342 olduğu görülmektedir. Temel frekans değişikliklerinin titreşim (jitter) değerini etkilememesi için kullanılan, ses ölçümü yapılan periyotlar arasındaki farkları inceleyen RAP değeri %4.012 olarak bulunmuşken, daha geniş bir düzeltme periyodunu içeren PPQ değeri ise %4.064 olarak bulunmuştur.

Tablo 15'te Davul çalgısının ışıltı (Shimmer) değerleri sunulmuştur.

Tablo 15

Davul çalgısının ışıltı (Shimmer) değerleri

Shimmer	Local (%)	Local-dB	Apq3 (%)	Apq5 (%)	Apq11 (%)	Dda (%)
	21.989	1.809	11.719	12.860	20.279	35.157

Tablo 15'te görüldüğü üzere davulun ışıltı (shimmer) parametresinin lokal değeri %21.989 olarak hesaplanmıştır. 3'lü, 5'li ve 11'li düzeltme faktörlerini içeren ışıltı değerleri ise sırasıyla %11.719, %12.860 ve %20.279 olarak hesaplanmıştır.

Tablo 16’da Davul algısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR) sunulmuştur.

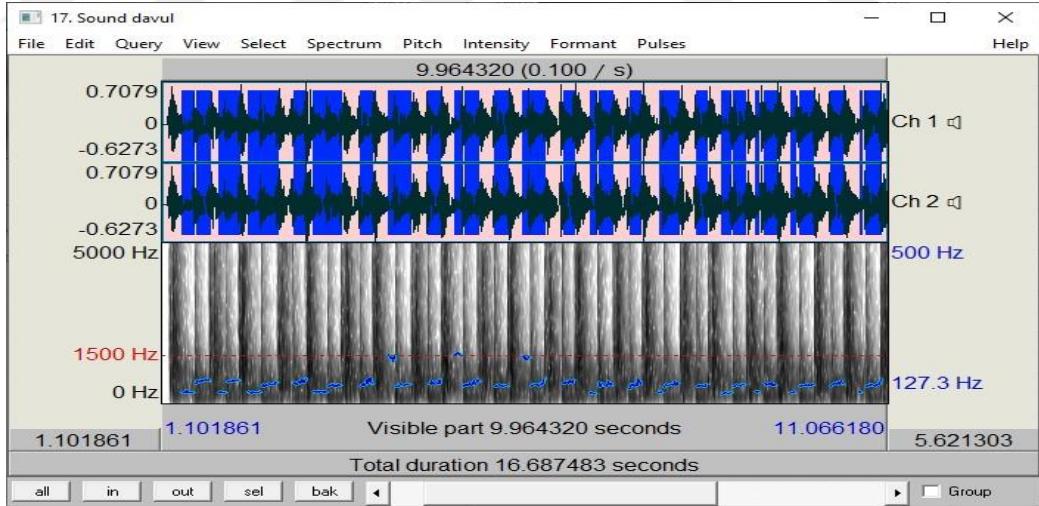
Tablo 16

Davul algısının armonikliğin gürültüye oranı (HNR)

HNR	Mean Autocorrelation	Mean noise-to-harmonics ratio	Mean harmonics-to-noise ratio (dB)
	0.697400	0.473655	3.825

Tablo 16’da görüldüğü üzere armonikliğin gürültüye oranı (HNR) parametresine ilişkin bulgular incelendiğinde, ortalama otokorelasyon değerinin 0.6974 olduğu görülmektedir. Gürültünün armoniye oranının ortalama değeri 0.473655 olarak hesaplanmışken, armoninin gürültüye oranının ortalama değeri 3.825 dB olarak bulunmuştur.

Davulun akustik analizine ilişkin PRAAT görseli Grafik 4’te sunulmuştur.



Grafik 4

Davul Armonik Analizi

Grafik 4'te görüldüğü üzere Horon eşlik çalgılarının akustik farklarını (Jitter, Shimmer ve HNR) belirleyebilecek referans bilgilere ulaşabilme amacıyla elde edilen veriler her bir parametre üzerinden ayrı ayrı tablo ve grafiklerle değerlendirilerek incelenmiştir.

Ses foldlarının titreşimindeki çeşitlenmeleri ifade eden (jitter), fonasyon sırasında peş peşe gelen periyotlar arasında meydana gelen temel frekans değişimlerinin belirlenerek ortaya konması için başvurulan parametredir. Esasen (jitter) temel frekansta ortaya çıkan istem dışı çeşitlenmeleri periyodik olarak hesaplamak suretiyle ortaya koyar (Vasilakis & Stylianou, 2009).

Araştırma kapsamında horonlara eşlik eden kaval, kemençe ve zurna çalgılarına ait titreşim (jitter) değerleri bütüncül olarak Tablo 17'de sunulmuştur.

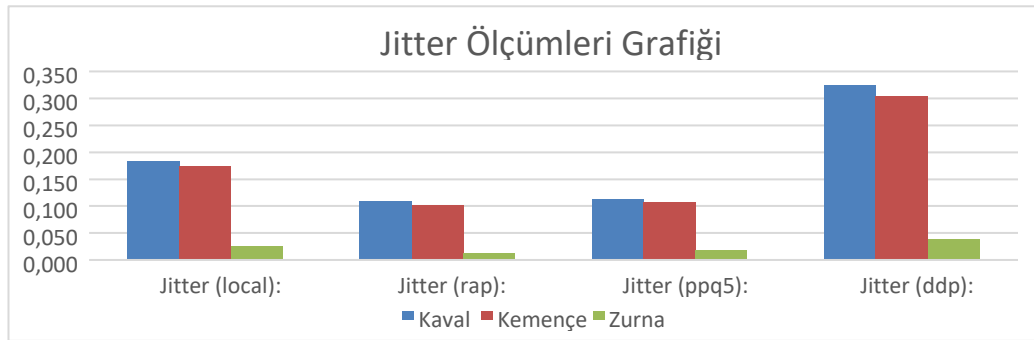
Tablo 17

Eşlik çalgılarının Jitter ölçüm değerleri

Jitter	Local (%)	Rap (%)	Ppq5 (%)	Ddp (%)
Kemençe	0.174	0.101	0.107	0.304
Kaval	0.183	0.108	0.112	0.323
Zurna	0.025	0.013	0.017	0.038

Tablo 17 incelendiğinde görüldüğü üzere titreşim (jitter) parametresine ilişkin değerlerin tamamı, çalgılar arasında farklılaşmaktadır. Bir başka ifadeyle çalgıların ürettikleri seslerin titreşim seviyeleri birbirinden farklıdır. Netice itibarıyla, çalışma kapsamında incelenen Doğu Karadeniz Bölgesi Trabzon yöresi horonlarına eşlik eden çalgıların akustik özellikler bakımından birbirinden farklı oldukları ortaya çıkmaktadır.

Tablodaki sayısal bulgular, görsel olarak Grafik 5'te sunulmuştur.



Grafik 5

Jitter Ölçümleri Grafiği

Grafik 5'te Titreşim (jitter) parametresine ilişkin elde edilen analiz sonuçları, sırasıyla her ölçüm seviyesindeki titreşim düzeyi en yüksek çalgının kaval olduğunu, kavalı kemençenin takip ettiğini, en düşük titreşim düzeyine sahip çalgının ise zurna olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sonuç, icra edilen horonlar arasındaki tavır farklılaşmalarında, eşlik çalgısının akustik özelliklerinin etkisi bulunduğu savını destekler niteliktedir.

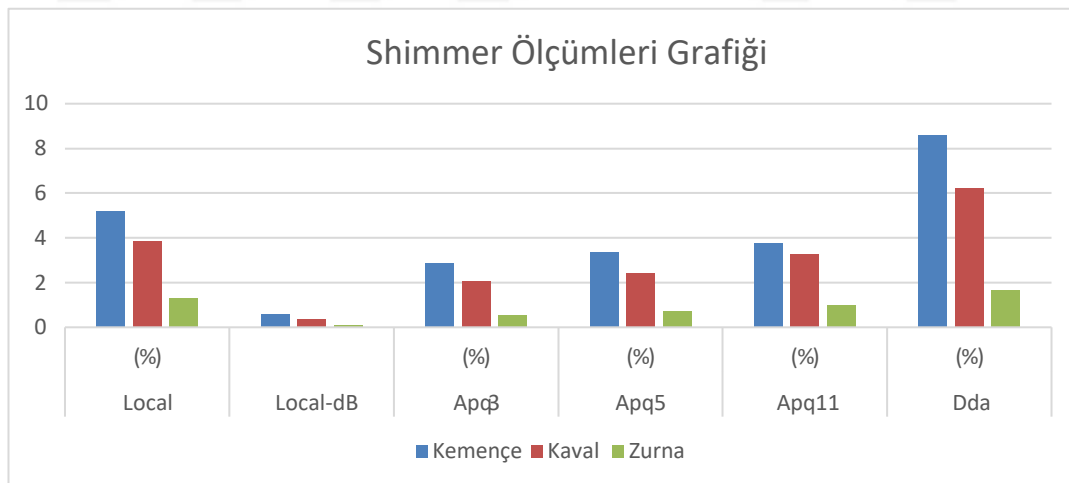
Ses sinyallerindeki çok kısa süreli amplitüd değişiklikler, ışıltı (shimmer) parametresi aracılığıyla belirlenmektedir. Işıltı, ses dalgasının amplitüdüleri arasındaki ilişkiyel değişimleri, kısa aralıklı periyodlarla ölçerek göstermektedir. Her periyodun en yüksek amplitüd değeri belirlenerek, takip eden periyodun en yüksek amplitüd değeriyle karşılaştırılır. Böylece ışıltı (shimmer) değeri hesaplanmış olur.

Araştırma kapsamında horonlara eşlik eden kaval, kemençe ve zurna çalgılarına ait ışıltı (shimmer) değerleri bütüncül olarak Tablo 18'de sunulmuştur.

Tablo 18*Eşlik çalgılarının Shimmer ölçüm değerleri*

Shimmer	Local	Local-dB	Apq3	Apq5	Apq11	Dda
	(%)		(%)	(%)	(%)	(%)
Kemençe	5,189	0,575	2,864	3,361	3,743	8,593
Kaval	3,874	0,386	2,069	2,432	3,275	6,208
Zurna	1,293	0,115	0,543	0,699	0,992	1,628

Tablo 18 incelendiğinde her üç çalgı için de ışıltı (shimmer) değerlerinin birbirlerinden farklı oldukları görülmektedir. Periyot sayılarının artırılarak düzeltme faktörlerinin değiştirildiği, birbirinden farklı ölçüm düzeylerinde çalgılar arasındaki ışıltı farklılaşmasının değişmemesi, bulgunun güvenilirliğini kanıtlamaktadır. Tablonun içerdiği Shimmer ölçümlerinin sayısal bulguları görsel olarak Grafik 6'da sunulmuştur.

**Grafik 6***Shimmer Ölçümleri Grafiği.*

Grafik 6’da görüldüğü üzere birbirinden farklı ölçüm düzeylerini ifade eden her bir ışıltı değerinde, çalgıların birbirlerinden bariz şekilde farklılaştıkları göze çarpmaktadır. Bu sonuç, eşlik eden çalgının akustik özelliklerinin oyun tavrına yansıdığına ilişkin savı desteklemektedir.

Sesin frekans, süre ve şiddet özellikleri, ses spektogramı olarak ifade edilmektedir. Ses spektogramında düzenli, periyodik ve senkronize fold hareketleri görülmeleri arzulanır. Net bir sesin formantları, birbirlerinden kolaylıkla ayırt edilebilecektir. Net olmayan bir seste ise, spektogramda armonikler arasında bulanıklıklar bulunur. Bu bulanıklıklar gürültü olarak ifade edilir. Sesin netlik düzeyinde azalma oldukça, gürültü komponenti genişleyerek armonik yapının yerini alır. Armoni ve gürültü komponentleri arasındaki ilişki, armonikliğin gürültüye oranı (HNR) olarak adlandırılan bir matematiksel oranla hesaplanır. Yapılan hesaplama, fonasyon esnasındaki toplam ses enerjisinden armonik enerjinin çıkarılması şeklinde dir.

Araştırma kapsamında horonlara eşlik eden kaval, kemeçe ve zurna çalgılarına ait armonikliğin gürültüye oranı (HNR) değerleri bütüncül olarak Tablo 19’da sunulmuştur.

Tablo 19

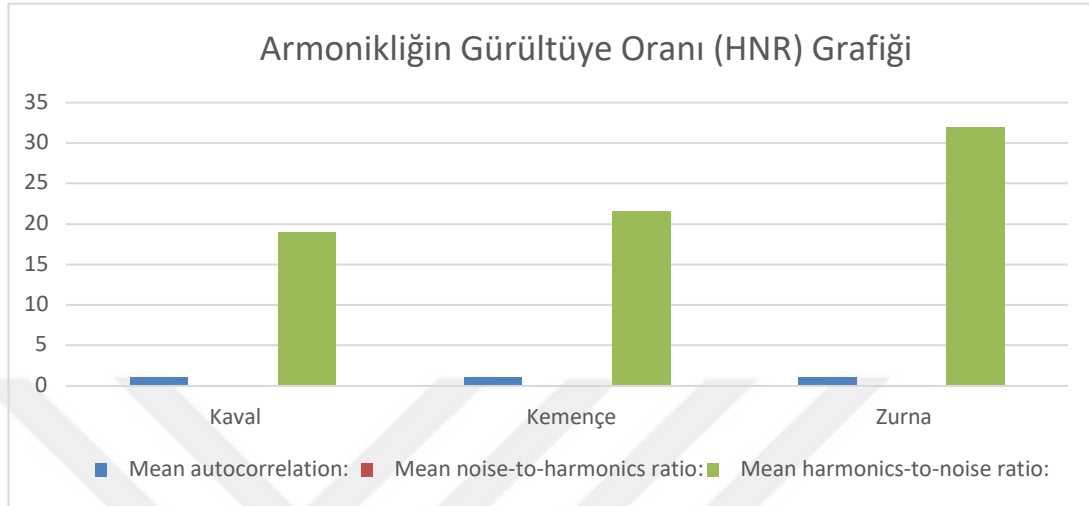
Eşlik algılarının armonikliğin gürültüye oranı (HNR)

HNR	Mean Autocorrelation	Mean noise-to-harmonics ratio	Mean harmonics-to-noise ratio (dB)
Kemeçe	0,990943	0,009214	21.547
Kaval	0,987031	0,013154	18.983
Zurna	0,999138	0,000863	32.019

Kaval, kemeçe ve zurna için armonikliğin gürültüye oran değerlerinin sunulduğu Tablo 19 incelendiğinde, algılar arasında anlamlı farklılıklar olduğu görülmektedir. dB düzeyinde armonikliğin gürültüye oranı parametresine ilişkin bulgular incelendiğinde, en düşük ortalama oranın kavalda olduğu; kemeenin

kavalı takip ettiği ve en yüksek oran ortalamasının da zurnaya ait olduğu göze çarpmaktadır.

Armonikliğin gürültüye oranı Grafik 7’de sunulmuştur.



Grafik 7

Armonikliğin Gürültüye Oranı (HNR) Grafiği

Grafik 7’de görüldüğü üzere özellikle dB cinsinden oran ortalamasını gösteren grafik verileri dikkate alındığında, araştırma kapsamında incelenen çalgıların armonikliklerinin gürültüye oranları arasındaki bariz fark görülebilmektedir. Bu sonuç kaval, kemençe ve zurna arasında armoniklik açısından da oldukça büyük ve anlamlı farklar bulunduğunu ortaya koymaktadır. Netice itibarıyla, bu sonuç da araştırmanın oyunlardaki tavır farklılığının eşlik eden çalgıların armonik özelliklerinden kaynaklanabileceği savını desteklemektedir.

Yukarıda açıklanan bilgiler ışığında Trabzon yöresi horonlarına eşlik eden çalgıların akustik ölçüm ve analizlerinden elde edilen bulgular ikinci alt problemi doğrulamaktadır. Tablo ve grafiklerde belirtildiği üzere yörede kullanılan çalgıların akustik analizlerinin sonuçları ile horon etme biçimleri arasında bir paralellik, bir doğru orantı tespit edilmiştir.

2.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt probleminde, Trabzon yöresinin farklı bölgelerinde oynanan horonların icra biçimlerinde (dans formunda) bir farklılık olup olmadığı, eğer bir farklılık var ise bu farkların neden kaynaklanmış olabileceği ve eşlik çalgılarının bu farklılıklarda herhangi bir etkisinin olup olmadığı incelenmiştir.

Çalışma kapsamında Trabzon'da oynanan sallama horonlarıyla ilgili alandan elde edilen görüntü kayıtları ve daha önceki dönemlerde farklı zaman ve mekanlarda çekilen video kayıtları üzerinden sallama horonlarıyla ilgili nitel araştırma yöntemiyle hazırlanan hareket analizlerinde oldukça ilgi çekici sonuçlara ulaşılmıştır. Farklı çalgılar eşliğinde oynanan sallama horonlarında çalgıların ses özelliğinin dansçının oyun formuna etkisi gözle görülebilecek düzeydedir. En dikkat çekici özellikler analiz edilerek aşağıda sunulmuştur. Kemençenin eşlik ettiği sallama horonlarda yayın tel üzerindeki ses yayılımının hareket formuna yansıdığı ve vücudun harekete dahil olan bütün bölümlerinin tıpkı kemençeden çıkan sesin yayılımına paralel bir şekilde hareket ettiği gözlemlenmiştir. Bu nedenle kemençeyle oynanan horonların daha kıvrak ve çalımli bir koordinasyon içerisinde yapıldığı görülmektedir. Kollar bel seviyesinde yukarı aşağı hareket ederken, aynı zamanda kemençenin ses özelliği ve oyun ezgisiyle paralel öne-geriye de hareket etmektedir. Ayakların yerle temasının vücuda yayılımı gözlenebilir durumda olup, dizlerin her hareketi aynı zamanda vücut yönü ve kolların hareketini tamamlayan bir senkronizasyon ile gerçekleşir.

Davul-zurna ile oynanan horonlarda özellikle davulun ritmiyle sallama horonun kemençe ve kavala göre çok daha hareketli ve coşkulu olduğu en bariz farklılık olarak göze çarpmaktadır. Omuzların dansçıların coşkusu ve oyun akışına göre hem yukarı-aşağı, hem de öne-geriye hareket ettiği görülmektedir. Kollar baş seviyesine kaldırıldığında omuzlar doğal formunda iken, aşağı alındığında ise adımlarla senkronize şekilde farklı yönlere hareket ettirilmektedir. Ayakların yere baskısı daha çok vücudu yukarıya atma şeklinde olduğundan atlama horonu olarak da adlandırılan bu oyunlarda bacakların belli bir açıyla yukarı doğru çekilip, öne doğru atılması horona farklı bir form kazandırmaktadır.

Trabzon’da eşlik çalgısı olarak kullanılan kavalın meydan çalgısı olmama özelliğinden dolayı daha çok kapalı ve dar mekanlarda tercih edildiği görülmektedir. algının bu özelliği horonun hareket formuna bariz bir şekilde yansımaktadır. Hareket formu sesin sınırlılıklarıyla uyumludur. Kollar yanda, dansçılar bitişik nizamda, adımlar ise küçük ve zemine yakın durumdadır. Davul-zurna ve kemençeyle oynanan sallama horonlarında kollar ve omuzlar dans formuna doğrudan etki etmekle birlikte kavalla oynanan horonlarda bu durum görülmemektedir. Kollar neredeyse hiç hareket etmemekte omuzlar ise çok hafif bir şekilde yukarı aşağı hareket etmektedir.

Yukarıda belirtilen nitel analiz sonuçlarının yanı sıra horonların bölge ve çalgı faktörüne bağılı olarak icra biçimlerindeki farklılıkların sebepleri yöredeki kaynak kişilerle görüşülerek açıklanmıştır. Nitel analiz bulgularıyla kaynak kişilerden elde edilen veriler doğrultusunda çalgıların dans formuna etki ettiği sonucuna varılmıştır. Ayrıca horon eşlik algılarının akustik farklarını (Jitter, Shimmer ve HNR) belirleyebilecek referans bilgilere ulaşabilme amacıyla yapılan analiz sonuçları da tablo ve grafiklerle sunulmuş, değerler arasındaki farklılığın dans formundaki farklılığı destekler nitelikte olduğu gözlemlenmiştir.

Kaynak kişilerle horon eşlik algılarının çeşitliliği, çalgıların bölgesel dağılımı ve tercih sebepleri, çalgıların horon etme geleneğine ve dans formuna etkisi üzerine yapılan görüşmelerde aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

Cavit Şentürk’ün konuyla ilgili görüşleri:

“Davul horonu farklıdır, kemençe horonu farklıdır. Akçaabat’ın horonlarını kemençe ile oynadığımızda oyun performansının yüzde kırkını gösterebiliyoruz. Kemençe ile oynadığımızda oyunun görkemi görülüyor. algının sesi oyunu kaldırmıyor, figürleri doldurmuyor. Akçaabat horonları kemençe ile oynanmıyor, olmuyor. Davul ve zurna ile oynamak lazım. Davul ve zurnayla oynanan horonlar kemençeyle oynandığında oyunun tansiyonu düşüyor, oyun küçülüyor. Davul ve zurnayla oynanan horonlara nazaran figürlerdeki o büyüklüğü göremiyorsun. Şimdi kavalla oynayan adam ayaklarını kaldırıp atamaz ki. Neyle etsin bunu, bir şey yok ki! Oyunun büyümesi, kolların kalkması ve bacakların atılması için bir şey seni teşvik edecek. Sesin gücüne göre danslar şekilleniyor, bu güce göre şekil alıyor. Çalgıların ses özellikleri oynanan oyundaki figürlerin çeşitliliğine etki eder, kesinlikle etki eder ve onun dışına çıkamazsın. Çıksan derler ki ne yapıyorsun? Ölçüleri belirleyen sestir, bu kuralı ses koyuyor. Sen o ölçüler içerisinde hareket

ediyorsun. Bu sınırları ses ve sesin gücü belirliyor. Her bir çalgının ses hacmi var; bu hacim ne ise senden çıkan da o olur. Oyun aynı oyun ama o ses hacmine göre oyun büyüyor ya da küçülüyor. Kavalla oynadığın oyuna bacaklarını çekip atamazsın (Cavit Şentürk bizlere ağzından çıkardığı sesle kemençeyi taklit ediyor ve sallama figürünü örnekliyor. Sonra aynı figürü davulun sesini taklit ederek yapıyor. Sesiyle taklit ettiği kemençe ile oynadığında figürler küçük; aynı figürü davulun sesini taklit ederek oynadığında ise kollarını kaldırıp bacaklarını atmaya başlıyor, kemençe sesine nazaran figürleri daha coşkun ve daha büyük icra ediyor)” (C. Şentürk, kişisel iletişim, 16 Ağustos 2021).

Şentürk uzun yıllar horon geleneği üzerine çalışmış, halen de horonlar ve horon geleneği üzerine çalışmalarını sürdüren tanınmış biridir. Yapılan görüşmede dile getirdiği hususlar horon etme geleneğine dair gözlemlerinin bir bölümünü oluşturmaktadır. Görüldüğü üzere kaynak kişinin kullandığı ifadeler (oyunun performansı, oyunun tansiyonu, oyunun küçüklüğü/büüklüğü, oyun içindeki ölçü ve sınırlar, sesin gücü, çalgının ses hacmi vb.) oyun ile ses arasındaki ilişkiye işaret etmektedir. Şentürk, oyunun icra biçimi ile eşlik çalgısı arasında bir etkileşim olduğunu kesin ifadelerle açıklamaktadır.

Osman Afyon’un konuyla ilgili görüşleri:

“Bizim burada (Vakfikebir, Çarşıbaşı, Akçaabat) davul horonları çok ön plandadır. Davul horonuyla kemençe horonu farklıdır. Davul horonları hareketli ve gösterişlidir. Kemençe horonlarında ise süzülürsün, kemençenin sesi seni süzer. Kemençenin horonu elek gibidir. Nasıl elek vurursun da bir şeyin taşını ayıklarsın ya kemençe horonu da öyledir; kemençenin sesi horonu süzer. Kollar, omuzlar salınır; elek gibi elersin horonu. Davul horonları daha hareketli, daha ağa işi olur, heybetli olur. Aynı oyunu oynarsın; ama davula oynayınca farklı, kemençeye oynayınca farklı olur o horon. Kemençenin horonu daha yayılır, daha salınır. Davul horonu coşturur, daha hareketli olur. Şöyle düşünelim: Dere taşı; toprağı, kütükleri, yuvarlayıp geliyor; o gürültü, o coşkunkluk var ya davul horonları da öyledir işte. Daha görkemlidir. Ben davul da çalıyorum, kemençe de çalıyorum. Kemençenin horonları hata kabul etmez, daha nizami ve daha derli topludur. Bu çalgının sesi ile alakalıdır. O ses seni bir düzene sokar. Sen o sese göre oynarsın. O ses senin kolunu kaldırır, o ses senin bacağını atar. Davula oynanan horon daha hareketli, daha büyüktür ve coşkundur. Kemençeye oynanan horon daha yayılır, daha salınır, daha süzülür. Davula oynadığın horonda kolların bacakların daha büyüyor. Oyun daha coşkun ve horon daha heybetli bir hal alıyor” (O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021).

Osman Afyon mahalli bir sanatçı olup yörede tanınan iyi bir müzisyendir. Yaşamı boyunca yörenin farklı kesimlerinde horon ezgilerini icra etmiş ve bu süreçte horon etme geleneğini çok farklı ortamlarda gözleme imkânı bulmuştur. İfadelerinde kesin olarak davul-zurna horonlarıyla kemençe horonlarının farklı olduğunu belirtmiş ve bu farklılığın eşlik çalgısının ses özelliğinden kaynaklı olduğuna dikkat çekmiştir.

Rasim Siyah'ın konuyla ilgili görüşleri:

“Kemençe ve davula oynanan horonların arasında tabii ki fark var. Kemençenin sesinde seri hareketler daha çok karşılık buluyor; mesela dik horonlar kemençe ile daha uyumludur. O titremeler, omuzlar, figürlerin detayları; kemençenin sesi ile daha bir bütün oluyor. Davulun sesi güre daha hoplatıcı oluyor, oyunu daha büyütüyor. Kemençeye oynadığın dik horonu davula oynayamıyorsun. Kemençenin sesinin nizamı, intizamı gibi değil. Tabii bunu bir horoncu fark edebilir. Horoncu olmayan bu farkı ayırt edemez. İyi bir horoncu davula oynadığında ayrı oynar, kemençeye oynadığında ayrı oynar. Bu iki çalgının akustik ve frekans farklılıkları oyunun stilini değiştirir. İyi bir horoncuyuzsa davuldaki horon tarzınızla kemençedeki horon tarzınız farklılık gösterir. Bu iki çalgının horonu aynı şey değildir” (R. Siyah, kişisel iletişim, 14 Eylül 2021).

Bu ifadelerden kemençe horonlarının daha düzenli (nizam ve intizam) davulzurna horonlarının görece daha karmaşık (davul-zurna horonlarında hareket, işleyiş ve yönlerin daha da büyümesinden dolayı) olduğu anlaşılmaktadır. Rasim Siyah'ın ifadelerinde kemençe ve davul-zurna horonlarının aynı olmadığı, farklı çalgılarla aynı biçimde horon edilemeyeceği açık olarak vurgulanmıştır.

Hayrettin Günay'ın konuyla ilgili görüşleri:

“Çalgının sesinden tabii ki etkileniyorsun. Ben mesela davul ve zurnadan etkilenirim. Kemençeden de etkileniyorum. Etkilenmek derken çalgının sesi sana duygusal anlamda olumlu bir katkı sağlıyor. O ses seni harekete geçiriyor. O ses anlatılmayacak bir şekilde senin kollarını, ayaklarını ve omuzlarını icra anında hareket ettiriyor. Sesle bütünleşiyorsun. Farkına varmadan hareketler ve figürler yapıyorsun. Figürlerin çıkış noktaları da budur aslında. Yani şöyle diyelim: Tamamen trans haline geçiyorsun. İnsan sesten etkileniyor. Kuzu sesinden, dağdaki rüzgârın sesinden, bir derenin sesinden insan nasıl etkileniyorsa çalgılardan da etkileniyor. İnsanın ruhunda tarif edilemeyen coşku ya da hüznü yaratıyor. Nasıl şiirde imge varsa çalgıların sesi de öyle. Onlar sana bir şeyleri çağırıyor ve bu çağırışım oyunun hareketlerine etki ediyor. Vücudun kimyasını etkiliyor. Honefter

şenliğine gitmiştim; yazacak, derleyecek bir şeyler arıyordum. Büyük bir horon halkası kurulmuş horon oynuyorlardı. Horonculardan birisi (Timur Ağa) bir oynuyor ki davul ve zurnayla. Öyle bir bütün ki figürler farklı ama horonu bozmuyor. Davulun sesine öyle hareketler yapıyor ki muazzam. Figürlere bakıyorum daha önce hiç görmediğim hareketler. Horon bitti. Yanına gittim; tanıştık, konuştuk. Ona horonda yaptığın figürleri kaydedeyim dedim. Bir daha yapar mısın? Dedim. Hocam ben o anda ne yaptığımı hatırlamıyorum ki dedi. O hareketleri davul zurnaya göre yapıyor; ona o tepkileri verdiren davul zurnanın sesi. Esirlik gibi bir şey bu. Ben şuan onları yapamam ki diyor. Davulun zurnanın sesi ile o an gitmiş o adam, transa geçmiş. O figürleri o sese göre yapıyor; o seslerle o sesin vurgularıyla bütünleşiyor. Bir nevi, vücuduyla çalgıdan çıkan sesleri taklit ediyor” (H. Günay, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021).

Yukarıdaki beyanlarında Hayrettin Günay eşlik çalgılarının horonlar üzerindeki etkisine dair önemli kanıtlar sunmaktadır. Özellikle *“bir nevi, vücuduyla çalgıdan çıkan sesleri taklit ediyor”* ifadesi araştırmaya ait en önemli bulgudur.

Muhammet Türkmen’in konuyla ilgili görüşleri:

“Davulla oynadığın zaman, kemeççe ile oynadığın gibi değil. Davulda bacağını çeksen de oluyor, atsan da oluyor. Kemeççe öyle değil; kemeççenin sesi seni inceltiyor. Dik horon yaparsın, sıksara yaparsın. Kemeççe seni horonun dışına çıkarmaz; ama davul çıkartır. Davulda hareketler daha büyük; şahlanma gibi. Davul çaldığında kollarını baş yukarı kaldırsan da oluyor, bacaklarını çekip atsan da oluyor. Davulun sesine bunlar uyuyor. Ama kemeççede öyle değil. Kemeççe seni raydan çıkarmaz, daha derli toplu oynatır. Davulda ne edersen et, davulun sesi yaptığın hareketleri kabul ediyor. Davul seni daha canlandırıyor, daha büyük oynatıyor; athyorsun. Davula daha çok Akçaabatlılar horon ediyor bu bölgede. Onlar kemeççeye nazaran daha çok davul ve zurnaya horon ederler. Onların horonları davul ve zurna ile oynanır. Onların figürleri davula daha çok uyuyor. Kemeççeye oynayamazsın o horonları. Onların bacak sallaması, kolları daha yukarı kaldırmaları, al aşağı etmeleri davula uyuyor. Dikkat edersen onların horonları biraz daha barbar. Daha büyük, daha geniş, daha alanlı oynuyorlar. Davul adamı öyle oynatıyor. O figürler kemeççeye uygun değil; uymaz. Kemeççe Ağasar ve Tonya horonlarına uyar” (M. Türkmen, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021).

Muhammet Türkmen’in ifadelerinde özellikle Akçaabat’ta oynanan horonların formunun davul-zurnaya, Ağasar ve Tonya’da oynanan horonların ise Kemeççeye daha uygun olduğunu ifade etmesi çalgı ve dans arasındaki ilişkinin bariz göstergesidir.

Ömer Parlak'ın konuyla ilgili görüşleri:

“Davul horona çaldığı zaman iş değişiyor. Coşkun bir müzik, coşkun bir ses var ortada. Kavalın horonunu kavalla oynadığında kavala göre oynarsın; ama işin içine davul girince iş değişir. Davul seni atlatır. Atlama horonlarındaki gibi, Haçka da oynanan horonlar gibi. Davul ve zurna ile oynadığın horonları kemeççe ya da kaval ile oynarsan oyunun canlılığı yarı yarıya düşer. Buranın -Sürmene- kavalla oynanan sallama horonlarına, atlama horonlarına baktığında davul zurna ile oynanan atlama ve sallama horonlarından farklı. Davul zurnada oyun daha büyük, kollar ayaklar daha canlıdır. Çaykara ve Sürmene horonlarının arasındaki farklılığın sebeplerinden birisi de Sürmene’de davul zurna kültürünün olmasıdır. Onun için buranın oyunları Çaykara horonlarından daha çeşitli, daha başkadır. Kemeççe ile oynanan atlama horonları, sallama horonları kavalla oynanan horonlara benzer. Kemeççe ile oynadığın yine biraz kavalla oynanılana göre farklıdır; ama birbirilerine benzerler. Çünkü bu bölgede, Sürmene’ de kemeççe kavalı taklit eder” (Ö. Parlak, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021).

Parlak'ın anlatımlarında belirttiği “Atlama aynı atlama; ama kaval ile oynadığın atlama ayrı, davul ve zurna ile oynadığın atlama ayrı, sallama horonu ayrı” ifadesi çalgı ve dans arasındaki etkileşimi açıklayan önemli bir tespittir.

İbrahim Çolakoğlu konuyla ilgili görüşleri:

“Akçaabat’ın horonlarındaki figürlerin büyüklüğünün sebebi ritim çalgısının etkisidir aslında. Davulun dum dum vurması normal oynadığın figürü büyütüyor. Davul oyunun artmasında, büyümesinde bir etkendir aslında. Cumapazarı, Dernekpazarı, Çaykara ve yukarı doğru çıktığın zaman Sultan Murat yaylasında horonlar horlatmalı kaval ile oynanır. Bu saydığımız bölgelerin horonlarında hiç kol kaldırma yoktur. Yarım kol bile yoktur. Sürekli bas bas üstüne oynarlar. Kolları kaldırmak yok, aşağı almak kesinlikle yok. Çalgının sesi, sesin vurguları, adım cümlelerini ve oyunu etkiliyor. Figürleri çeşitlendiriyor. Sadece kavalla oynanan horonun tansiyonu bellidir; ama o kavala bir ritim çalgısı eşlik ettiğinde oyuncu horonu daha coşkun, daha enerjik oynar. Bu yörenin sallama horonlarına bak. 9/8’lik sallama horonları kavalla oynanınca farklı, davul ile oynanınca farklı. Davul işin içinde olduğu zaman oyun daha hareketleniyor. Oyun kavala nazaran daha büyüyor. Kolların, omuzların, ayakların çeşitliliği artıyor. Ritim çalgısı oyunun yapısına ve formuna etki eder, oyunu etkiler” (İ. Çolakoğlu, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021).

İbrahim Çolakoğlu'nun ifadeleriyle diğer kaynak kişilerin ifadelerindeki benzerlikler çalgı ve dans arasında doğrudan bir etkileşim olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak Çolakoğlu'nun horonlardaki icra farklılıklarının asıl kaynağının davul olduğunu ifade etmesi çok dikkat çekici bir bulgudur.

Yusuf Kurt'un konuyla ilgili görüşleri:

“Bu üç çalgının da ayrı bir sesi, ayrı bir akustiği var. Her çalgının sesinin kendine göre bir gizemi var. Bu gizem, bu mistisizm oyun oynarken insanın tepkilerine yön veriyor. Bir çalım yapacaksın diyelim. Kaval çaldığında başka, kemençe çaldığında başka. Davul ve zurna çaldığında bambaşka bir şey çıkıyor sende. O ses, seni icra anında eğip büküyor. Davula verdiğin tepkiyi kavala veremezsin. Davul seni başka oynatır. Kemençeye verdiğin tepkiyi de davula veremezsin. Kemençeye oynamak bambaşka bir şey. Davulun oyunları daha büyük; kollar, bacaklar oyunda daha büyüyor. Kemençede omuzlar, kollar salmıyor. Kemençenin horonları davula oynadığın horonlar gibi değil, davula oynadığın horonlar da kemençenin horonları gibi değil. Mesela ne olursa olsun ne çalarsa çalsın, kavalın sesinde hep bir yanıklık, özlem, acı ve hüznü vardır. Horon da oynasan kavalın sesi hep “ey gidi” dedirtir insana. Kavalın sesinin de öyle bir etkisi var işte. Bunları birbirinden ayıran da bu. Her çalgının sesinin kendine göre bir rehası var. Neden davul ve zurna horonları, kemençe horonları, kaval horonları diyoruz? Çünkü bunlara bu adlandırmayı veren çalgılar ve onların sesi, akustiği. Beni davulun oynatması ile kavalın oynatması bir olabilir mi? Kemençeye horon etmek bambaşka bir şey. Onu tarif edemem. Bunun tarifi olmaz, horoncuysan anlarsın dediklerimi. Horoncu, çalgıların sesindeki o akustiğin barındırdığı mistisizmi hisseden kişidir. Neden halaycı diyoruz? Neden horoncu diyoruz? Çünkü bunlar farklı duygu kimlikleri olan kişiler. O sesleri sıradan bir şekilde duyan kişi değil bunlar. Anlatırları bilirim. Likoğun Temel derlerdi. Likoğun Temel, davula horon ettiğinde ağzı köpürürmüş. İşte horoncu dediğimiz adamlar böyle adamlar. Davulun ve zurnanın sesine horon ederken adamın ağzı köpürüyor, ne hale geliyor adam! Sence bu normal mi? Değil! Bu bir trans halidir. Trans haline geçtiğinde dans eden, horon eden kişi; farklı figürler, farklı çalımalar üretiyor. Kalıplaşmış figürlerin çeşitliliği, çeşitlenmesi böyle oluşuyor. Bir horoncu olarak sana şunu söyleyebilirim: Kavalla oynadığın zaman belirli bir kalıbın dışına, belirli bir hareket alanının dışına çıkamazsın. Kavalın sesinin gücü belli. Yaptığın ya da yapmak istediğin birçok figürü çalgının sesi karşılamıyor. Belirli bir yerde tutuyor seni; çünkü ses yüksekliği olarak kısıtlı, belli bir yere kadar çıkabilirsin. Sadece oynarken değil çalarken de bu böyle. Ama davulun sınırı yok. Davula oynadığında figürler daha büyüyor, hareketler daha genişliyor; kolların, bacakların işlevi daha çok artıyor. Kemençeye oynadığında duygu katarsın horona, ruh katarsın. Kolların omuzların salınır, eğilip kalkarsın; o ses seni sağa sola döndürür ve icra anında daha detaya

girersin. Davulun vurgusu, sesinin gücü başka oynatır. Kemeçenin sesi uğuldar; o uğultu başka oynatır seni. Aynı şeyler kavalın sesi için de geçerli. Bunlar farklı sesler, farklı şeyler. Bu değişkenlik, bu çeşitlilik; ruhunu, enerjini etkiler. Bu değişkenler oyunun içindeki figürlere farklılık katar. Bunu tarif etmek zor. Üç farklı sese, üç farklı akustiğe aynı duyguyu veremezsin. Çünkü farklı hissediyorsun ve ne hissediyorsan o çıkar bedeninden” (Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021).

Yusuf Kurt konservatuvar mezunudur. Konservatuvar eğitiminden önce öğrendiği dans kültürüne ait unsurları aldığı eğitimle yorumlama fırsatı bulmuş ve halen daha yörede gelenekten ayrılmadan horonlar özelinde kültürel ve sanatsal çalışmalarını sürdüren önemli bir kişiliktir. Kurt, yöredeki horonları davul-zurna horonları, kemeçe horonları ve kaval horonları olarak tasnif etmekte ve davul-zurna, kemeçe ve kaval ile horon etme geleneklerinin aynı olmadığını belirtmektedir. Bu durumun eşlik çalgılarının sesiyle ya da ses özellikleriyle ilgili olduğu açık olarak ifade etmektedir.

Kaynak kişi görüşmelerinden elde edilen bulgular eşlik çalgılarının ses özelliklerinin horon etme biçimlerini kendiliğinden değiştirdiğini, farklı eşlik çalgılarının farklı duygu durumları oluşturduğunu ve farklı eşlik çalgılarına aynı biçimde horon edilemeyeceğini kesin olarak ortaya koymaktadır.

Çalgının yapımında kullanılan malzemenin kalitesi, malzemenin gereken özelliklere sahip olması, çalgıyı yapan ustanın yapıma dair yetisi ve bilgisi çalgının akustik kalitesini belirleyen etkenlerdir. Bir çalgı istenilen tınsal ve akustik gereksinimi ne kadar karşılar ise çalgıyı çalan icracının performansına da o kadar olumlu etki eder. Gereksinim duyulan akustik ve yapısal özellikler bir çalgıda mevcut değil ise bu durum o çalgıda icra zorluklarının yaşanmasına sebebiyet verir. Değinen özelliklere sahip bir çalgı, icracının performansını artırır ve müzikal üretimine olumlu anlamda etki eder.

Horonlara eşlik eden (davul-zurna, kemeçe, kaval) çalgıların ebat ve tonal değişimleri horon icralarında gözle görülür bir farklılığına neden olmasa da icracının duygu halinin değişmesine ya da hissiyatın farklılaşmasına sebebiyet verebilir. Ancak horona eşlik eden çalgının değişmesi hangi yörenin hangi bölümünde olursa olsun horon icrasını belirgin şekilde farklılaştırır.

Bedensel hareketliliğin ve figürlerin uygulanışında kullanılan vücudun belirli bölümleri (kollar, ayaklar, bacaklar, baş sırt ve omuzlar) dansın deviniminin artması ya da azalması şeklinde tepkisel farklılıklara yol açar. Bu farklılık horonlara dair hiçbir bilgisi olmayan kişiler tarafından dahi ilk bakışta fark edilir. Yörede kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde kemençe, davul-zurna ve kavala aynı şekilde horon edilemeyeceği, eşlik çalgılarına göre horon etme gelenek ve tekniklerinin de değiştiği tekrar tekrar ifade edilmiştir.

Ezgi ve çalım tekniği dansın devinimini belirleme noktasında önemli bir rol oynar. Ezginin dansa ya da dansın ezgiye ve icracıya etkisi tamamen iki ayrı disiplinin kolaj olması durumunda gerçekleşmektedir. Mevcut çalınan ezgi içerisindeki süslemeler ya da motif çeşitlemeleri dansçının icra anındaki figürlerine de çeşitlilik kazandırır. Mesela kemençecinin yay süslemeleri, davulcunun kasnak ve davuldaki düm-tek bölümünde yapmış olduğu ritmik kombinasyonlar, icra edilen figürlerin de aynı şekilde insan bedeninde karşılık bulmasına vesile olur. Horonda bu çeşitlemeler çalım olarak adlandırılır. Çalım icra edilen dansın kuralları dışına çıkmayarak yapılan figür çeşitlemelerine (süsleme) denir. Dansın içerisindeki çalımlar ezginin süslenmesi, icracının dansçıyı takibi ve icracının icra tekniğindeki becerisi ile hemen hemen doğru orantıdadır. Bazen ezgi içerisinde yapılan müzikal bir uygulama dansçının duruş pozisyonuna etki eder. Mesela kemençe ile çalınan bir horon havası içerisinde atılan uzun yaylar horoncuyu öne doğru eğer. Uzun yay atılma işlemi devam ettikçe horoncu mevcut pozisyonunu bozmaz ta ki bir daha çalınan horon havasına dönünceye kadar. İcracı uzun yay atımını sonlandırıp yeniden çaldığı horon havasını icra etmeye başladığında horoncu mevcut oyun pozisyonuna geri döner ve oyunun figürlerine devam eder. Bu etkileşimi dik horonlarda ya da sallama (düz horon) horonlarında çokça görmek mümkündür. Aynı etkileşim horona eşlik eden davul-zurna ve kaval icralarında da görülmektedir. Mesela davulcunun icra anında kasnağı kullanması, zurnacının bu uygulamaya sürekli ve sabit bir ses ile eşlik etmesi, dansın duruş pozisyonun değişmesine ya da mevcut figürün içerisinde çalım yapılmasına sebep olur. Bir başka şekliyle dansçının yapmış olduğu çalımlar ya da figür çeşitlemeleri ezgiyi çalan müzisyenin ezgi icrasına yön verebilir. Dansçının yaptığı bir çalım davulcunun kasnağa çıkmasına, ezgiye eşlik eden ritim kalıbının daha farklı bir şekilde icra edilmesine, kemençecinin mevcut ezgiyi yay ile süslemesine etki edebilir. Bu etkileşim dansçı ve müzisyen arasındaki ezgi ve dans uyumu olarak açıklanabilir. Ezginin

çeşitlenmesi ya da süslenmesi, dansın icrası sırasında estetik kaygı güdülerek yapılan çalılar, iki farklı disiplini bir noktada buluşturup yeni figürlerin ortaya çıkmasına, kurallı ezgilerin farklı ezgi motifleri ile buluşmasına ilham olur.

Dansı icra anında etkileyen birçok etmen olabilir. Dansın icra edildiği ortam, icracılar, müzisyenin çalma becerisi, çalınan ezginin icra ve icracılara verdiği hissiyat vb. birçok durum dansa etki eden etmenler olarak sıralanabilir. Ama birincil etmen olarak çalgı ve çalgının akustik etkisini düşünmek mümkündür. Çünkü çalgının akustik karakteri dansın devinimini belirleme noktasında oldukça önemli bir rol oynar. Sesin gücü, titreşimi, ışıltısı, parlaklığı, matlığı, şiddeti ve şiddet farklılıkları dansın devinimine gözle görülür biçimde etki eder.

Osman Afyon bu durumu şu şekilde izah etmektedir:

“Davul horonuyla kemençe horonu farklıdır. Davul horonları hareketli ve gösterişlidir. Kemençe horonlarında ise süzülürsün, kemençenin sesi seni süzer. Kemençenin horonu elek gibidir. Nasıl elek vurursun da bir şeyin taşını ayıklarsın kemençe horonu da öyledir, kemençenin sesi horonu süzer. Kollar, omuzlar, salınır. Elek gibi elersin horonu. Davul horonları daha hareketli daha ağa işi olur, heybetli olur. Aynı oyunu oynarsın ama davula oynayınca farklı kemençeye oynayınca farklı olur o horon” (O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021).

Yörede kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde kemençe, davul-zurna ve kavala aynı şekilde horon edilemeyeceği, eşlik çalgılarına göre horon etme gelenek ve tekniklerinin de değiştiği hepsi tarafından mutabık olunan bir noktadır. Mesela davul eşliği olmadan tek başına zurna ile horon edildiğinde davul-zurna beraberliğindeki o devinimini görmek mümkün değildir. Davul oyunun kinetiğine ciddi manada etki eden bir çalgıdır. Zurnanın görevi ise hareket formunun ya da figür yapısının ezgisini çalmaktır. Bu açıklama zurna sadece ezgiyi çalar, dansın devinimine bir etkisi yoktur olarak anlaşılmalıdır. Tiz sesli zurna ile çalınan ezgiler horoncunun hissiyatını ve müzikal gereksinimini karşılayan temel unsurdur. Ayrıca dansın ezgi bölümünün ortaya konmasını gerçekleştirir.

Eşlik çalgılarının değişmesinin horon etme gelenek ve tekniği üzerindeki etkisi barizdir. Peki, bu farklılaşmaya sebep olan unsur nedir? Bu durum ilk bakışta çalgıların seslerine verilen kültürel, sosyolojik, psikolojik tesirlere horon icracılarının yine kültürel, sosyolojik ve psikolojik tepkileri biçiminde görülebilir. Ancak araştırmacıya göre horoncuların icrasına tesir eden asıl unsur eşlik

çalgılarının akustik özellikleridir. İcra teknikleri de horoncuların icrasını bir o kadar etkilemektedir. Çalgı icrasından etkilenen horoncuların icra biçimleri süreç içerisinde kültürel olarak kalıplaşmıştır. Bugün bütün horon icracıları ustalarından gördükleri şekilde performans göstermektedir. Yine de farklı eşlik çalgılarına farklı horon etme gelenek ve tekniklerinin ortaya çıkışında en önemli faktör çalgıların akustik özellikleridir. Çalgıların akustik özelliklerine dair yapılan ölçümlerin farklı sonuçları da bu savımızı doğrular niteliktedir.

Yukarıda verilen bilgiler ışığında sertlik ve keskinlik bakımından hiyerarşik olarak davul-zurna, kemençe ve kaval şeklinde sıralanan çalgıların eşlik ettikleri oyunlar arasında, yine sertlik ve keskinlik bakımından aynı hiyerarşik sıralamanın gerçekleştiği görülmektedir. Araştırmanın ikinci problemine ilişkin yapılan analizler ve sunulan bulgularda görüldüğü üzere bu hiyerarşi ses fiziği açısından da kanıtlanabilir hüviyettir. Yörede yapılan kaynak kişi görüşmelerinden elde edilen bulgular, oyun tavırlarındaki sertleşme ve keskinleşmede (kaynak kişilerin ifadesi ile salınım, süzülme, atlama, hoplama, sekme, oyunun büyümesi ya da küçülmesi vb.) eşlik çalgılarının direkt etken teşkil ettiğini ortaya koymaktadır (C. Şentürk, kişisel iletişim, 16 Ağustos 2021; Y. Kurt, kişisel iletişim, 19 Ağustos 2021; O. Afyon, kişisel iletişim, 20 Ağustos 2021; H. Günay, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021; M. Türkmen, kişisel iletişim, 17 Ağustos 2021; R. Siyah, kişisel iletişim, 14 Eylül 2021; Ö. Parlak, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021; İ. Çolakoğlu, kişisel iletişim, 18 Ağustos 2021).

Trabzon yöresi horonlarına davul-zurna, kemençe ve kavalın eşlik ettiği belirtilmiştir. Bu eşlik çalgılarının yöredeki kullanım sahalarına bakıldığında, yörenin farklı bölümlerinde her birinin dominant olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu eşlik çalgıları horonların icra yapısını/formunu değiştirmektedir. Bu çalışma kapsamında yörede yapılan gözlem ve görüşmeler de bu savı doğrulamaktadır. Örneğin Trabzon yöresinin Akçaabat, Vakfikebir, Çarşıbaşı, Maçka, Düzköy (Haçka) bölümlerinde davul-zurna eşlik çalgısı olarak daha yaygın kullanılmaktadır. Bunun sonucu olarak bu yörelerdeki horonların icrası davul-zurnanın güçlü sesine tepki verircesine daha yüksek, güçlü ve seri bir şekilde icra edilmektedir.

Burada, gerçekleştirilen armonik analize dair bulguların sunulduğu davul, daha önce de belirtildiği üzere, diğer melodi üretebilen çalgılara oranla çok daha az

armonik özelliği bulunan bir çalgıdır. Nitekim davulun yalnızca armonik analiz sonuçları değil, bunun yanı sıra akustik analiz sonuçları da ilgili başlık kapsamında sunulmuştur. Yine daha önceki bölümlerde ifade edildiği gibi davul, horonlara eşlik ederken zurnayla birlikte icra edilen bir çalgıdır. Ne zurnanın ne de davulun solo olarak horon icrasına eşliği, tezin kapsamı dahilinde incelenen Doğu Karadeniz Bölgesi Trabzon yöresinde söz konusu değildir. Bu bakımdan, her ne kadar davul ve zurnaya ait armonik ve akustik analiz sonuçları ayrı ayrı sunulmuşsa da bu iki çalgının horon icralarına birlikte eşlik ettikleri göz ardı edilmemelidir.

Söz konusu sınırlılık bakımından takip eden bölümlerde zurna, horonlara solo olarak eşlik eden bir çalgı olduğu varsayımından hareketle, diğer çalgılar gibi müstakil olarak karşılaştırmalara dahil edilecektir. Ancak zurna icrası eşliğinde oynanan horonlardaki tavrın şekillenmesinde, söz konusu eşliğe davulun da dahil olduğu kesinlikle akıldan çıkarılmamalıdır. Davulun akustik özelliklerinin, horonu icra eden oyuncuların tavrı üzerinde doğrudan doğruya belirleyici bir etkisi olduğu düşünülmektedir.

Bu bölümde, tezin kapsamına giren çalgıların akustik ve armonik özelliklerini incelemek üzere başvuru parametrelere ilişkin veriler; armonik olmaması nedeniyle davul hariç olmak üzere, her bir çalgı müstakil olarak ele alınmak suretiyle sunulmuştur. Araştırma kapsamında incelenen çalgıların, anılan armonik parametreler bakımından karşılaştırılabilmelerinin daha kolay olması bakımından, her bir parametreye ilişkin veriler ışığında incelenmeleri faydalı olacaktır.

Yörenin Tonya, Şalpazarı, Beşikdüzü bölümlerinde kemençe daha yaygın olarak horonlara eşlik etmektedir. Bunun sonucu olarak horonların icraları davul zurnaya kıyasla daha yumuşak olan kemençe sesine uygun biçimde daha esnek, daha yayvan ve salınımlıdır. Yine yörenin Sürmene, Çaykara, Of ve Araklı bölümlerinde horonlara kaval eşliği daha yaygındır. Bunun sonucu olarak yöredeki diğer çalgıların eşlik ettiği horon icralarına nazaran buralardaki horonlarda figürlerin sertliği, keskinliği, büyüklüğü, oyunun devinimi, kol ve omuzların kullanımı daha sınırlıdır.

Yöreyle ilişkin çalgılar nezdinde yapılan tasnif kapsamında, her üç çalgının da yöresi olarak ifade edilen yöre bölümleri bulunduğu göze çarpacaktır. Örneğin Vakfikebir hem davul-zurnanın, hem de kemençenin eşlik çalgısı olarak yaygın

biçimde icra edildiği bölümler arasında sayılmıştır. Bu durum, anılan yörelerin belirli kısımlarında her iki çalgının da yaygın olarak icra edilmesinden ileri gelmektedir. Yine aynı örnekle Vakfikebir’de davul-zurnanın da kemençenin de yaygın olarak icra edildiği birbirinden farklı muhitler mevcuttur. Danslara eşlik eden çalgıların dans üzerindeki etkileri üzerine ortaya koyulan sav, aynı bölgede bulunup farklı çalgıların eşlik edildiği yörelerde de aynen geçerlidir.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Geleneksel dansların icra formları geçmişten günümüze konunun ilgililerinin üzerinde araştırma yaptıkları bir konudur. Danslar arasındaki icra formu farklılıkları nelerdir, farklılaşmalar hangi faktörler ışığında gerçekleşmiştir, farklılaşmalara neden teşkil edebilecek etmenler nelerdir soruları bugüne kadar birçok araştırmaya konu teşkil etmiştir. Yapılan araştırmaların her birinde konu farklı açılardan ele alınmaya çalışılmışsa da ulaşıldığı ifade edilen bulguların birbirini tekrar eden basmakalıp vurgulardan ibaret kaldığı görülmektedir. Burada sözü edilen bulgular geleneksel dansların icra edildikleri forma kavuşmasında etmen teşkil ediyor olsa da etki düzeyi itibarıyla çok sınırlı ve yüzeysel kaldıkları değerlendirilmektedir. Bu bakımdan, hâlihazırda alan yazında önemli bir yekûn teşkil eden çalışmalarda karşılaşılmadığı görülen, dans formları üzerinde danslara eşlik eden çalgıların etkilerinin ne olabileceği sorusu, bu çalışmaya konu teşkil eden önemli bir sorudur.

Doğu Karadeniz yöresinde icra edilen ve genel adlarına “horon” denen dansların yörede birbirinden çok farklı formlarda icra edildiği görülmektedir. Her ne kadar yörenin coğrafi özellikleri bakımından yerleşme durumu bir dağınıklık arz etse ve bu dağınıklık kültürel çeşitliliğe neden teşkil ediyor olsa da oldukça yakın yöre bölümlerinde de dikkate değer dans formu farklılaşmaları bulunduğu tespit edilmiştir. Sözü edilen yakın bölgelerde icra edilen ve aynı isimlerle adlandırılan dansların farklılaşmalarında faktör teşkil edebilecek nedenler değerlendirildiğinde, bunların son derece az olduğu görülmektedir. Danslar arasındaki form farklılaşmalarını ele alan çalışmalar incelendiğinde, yukarıda ifade edildiği üzere, bir takım basmakalıp faktörlerin sıralandığı göze çarpmaktadır. Genel hatlarıyla yörenin coğrafi özellikleri, iklim koşulları, denizin hareketleri vb. şeklinde sıralanan söz konusu faktörler (Gazimihal M. R., 1999; And, 2007; Demirsipahi, 1975) dansların icra formları arasındaki farklılaşmaları açıklamakta oldukça yetersiz ve

yüzeysel kalmaktadır. Nitekim aralarında icra farklılıkları bulunan bu dansların en dikkat çekici farklarından biri olarak görülen eşlik çalgılarının farklı oluşu, bugüne kadar görmezden gelinen bir husus olmuştur. Hâlbuki bu durum, dans formu üzerinde coğrafi özellikler ya da iklim koşullarına göre çok daha önemli farklılaşmalar meydana getirebilecek bir faktör teşkil etmektedir. Zira icra formu farklılaşmaları incelenen danslar ve bu danslara eşlik eden çalgıların, birbirine kıyasla oldukça farklı armonik ve ses fiziksel özellikleri bulunmaktadır. Eşlik çalgıları arasındaki bu farklılaşma göz önüne alındığında, dansların icra formu farklılaşmalarının nedenleri tekrar düşünülmelidir. Bu farklılaşmaları açıklayan nedenleri tespit etmeye en baştan başlanması gerektiği değerlendirilmektedir.

Bugüne kadar yapılan araştırmalar incelendiğinde, seslerin özelliklerine ilişkin değerlendirme yapmak için üç parametreye başvurulabildiği görülmektedir (Hong & Kim, 1997; Moher, Liberati, Tetzlaff, & Altman, 2009; Chandrasekhar, Randolph, & Seidman, 2013; Stojadinovic, Shaha, & Orlikoff, 2002; Titze, 1995, s. 42; Taraklama, Wilson, & MacKenzie, 2009; Bielamowicz, Kreiman, & Gerratt, 1996; Godino-Llorente, Osmar-Ruiz, & Sáenz-Lechón, 2008; Ma & Yiu, 2005; Dejonckere, Bradley, & Clemente, 2001; Titze, 1995, s. 52; Barns, 1971, s. 57; Shinagawa, 1989, s. 52; Farris, Hernando, & Ejarque, 2007; Brockmann-Bauser & Drinnan, 2011; Lang, 2016, s. 530; Vasilakis & Stylianou, 2009; Brockmann-Bauser & Drinnan, 2011; Silva, Oliveira, & Andrea, 2009; Boersma, 1993, s. 60; Antoniou, 2005, s. 30; Kaiser, 1974, s. 54; Bergen & Antoniou, 2005; Avcı & Coşkun, 2018). Bu parametreler titreşim (jitter), ışıltı (shimmer) ve armonikliğin gürültüye oranı (HNR) şeklinde sıralanmaktadır. Sesin frekans, süre ve şiddet özellikleri, ses üzerindeki amplitüd değişiklikler, fonasyon sırasında ses foldlarının titreşimindeki çeşitlenmeler burada anılan parametreler ışığında ölçülerek; ses kaynakları arasındaki ses fiziksel farklılıklar sayısal olarak ifade edilmektedir. Bir başka ifadeyle dinleyici tarafından işitilen sesler arasındaki farklılıkları belirlemenin ve ifade etmenin yolu, bu parametrelere ilişkin ölçümler yaparak elde edilen sonuçları karşılaştırmaktır. Bu araştırmaya konu teşkil eden Trabzon yöresi horonları arasındaki farklılıkların incelenmesinde, birbirinden farklı icra formları bulunan danslara eşlik eden birbirinden farklı çalgıların ideal koşullardaki sesleri anılan parametreler ışığında ölçülmüştür. Ölçümler neticesinde elde edilen ve çalışmanın Bulgular bölümünde teferruatlarıyla sunulan sonuçlar, araştırma kapsamında

incelenen Trabzon yöresi danslarına eşlik eden davul-zurna, kemençe ve kavalın birbirlerinden anlamlı düzeyde farklı sesler ürettiklerini ortaya koymaktadır. Bir başka ifadeyle, eşlik ettikleri danslar arasında son derece büyük ve dikkate değer icra formu farklılıkları bulunan bu çalgıların sesleri, titreşim, ısıltı ve armonikliğin gürültüye oranı parametreleri açısından birbirlerinden anlamlı düzeyde çeşitlenmektedir. Bu durumda davul-zurna, kemençe ve kavalın eşlik ettikleri dansların icra formu çeşitlenmesinde; bu çalgıların armonik ve ses fiziksel farklılıklarının oldukça önemli bir etken teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla araştırma kapsamında ortaya koyulmuş olan savların doğruluğu ispatlanmıştır.

Ayrıca araştırma kapsamında, Trabzon yöresinde icra edilen horonların icra formu farklılaşmalarına neden teşkil edeceği, yapılan armonik ve ses fiziksel analizler ışığında bulgularan çalgılara ilişkin, yöredeki kaynak kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Ekler bölümünde çözümlenmeleri sunulmuş olan kaynak kişi görüşmelerinde, görüşülen kişilerin objektif kanaatlerini ifade etmelerini sağlamak üzere mümkün olduğunca yönlendirmelerden kaçınılmıştır. Bu görüşmelerde kanaatlerine başvurulmuş kaynak kişilerin de eşlik çalgısının ürettiği sesin dans icracısı üzerinde meydana getirdiği duygulanımın birbirinden farklı olduğunu ifade ettikleri görülmektedir. Öyle ki titreşim ve ısıltı açısından düşük, armonikliğin gürültüye oranı bakımından yüksek değerler üreten davul-zurnanın dans icracısındaki etkisinin icracının devinimini arttırdığı; bu durumun da dans icracısının el kol hareketlerine ve bedensel devinimlerine keskinleşme, sertleşme, sekme, hoplama, figürlerin büyümesi şeklinde yansıdığı, kaynak kişiler tarafından açıkça ifade edilmiştir. Titreşim ve ısıltı açısından daha yüksek değerde sesler üretirken armonikliğin gürültüye oranı bakımından görece daha düşük olduğu bulgularan kemençenin eşlik ettiği danslarda, dans icracısının el kol hareketlerinin ve bedensel devinimlerinin daha yumuşak bir form arz ettiği görülmüştür. Bu durum da görüşülen kaynak kişilerce eşlik çalgısının ürettiği sesteki davul-zurnaya kıyasla yumuşaklığın dans icracısının duygulanımında meydana getirdiği etki olarak ifade edilmiştir. Çalışmada ele alınan çalgılar üzerinde yapılan ses analizi neticesinde en yüksek titreşim ve ısıltı, en düşük armonikliğin gürültüye oranı değerlerini ürettiği görülen kavalın eşlik ettiği danslarda ise icra formunun en yumuşak hali aldığı tespit edilmiştir. Dansın bu formda icra edilmesi de görüşlerine başvurulmuş kaynak kişiler

tarafından doğrudan doğruya kavalın sesinin icracı üzerinde meydana getirdiği etki olarak değerlendirilmektedir. Öyle ki kavalın ürettiği sesin dans icracısı üzerinde meydana getirdiği coşma etkisi görece daha düşük olduğu için, icracının el kol hareketleri ve bedensel devinimleri yumuşamaktadır. Kısacası, ses analizi neticesinde elde edilen farklılaşma bulgularının dans icralarındaki farklılaşmayı açıklıyor olduğu savı, yörede görüşülen kaynak kişilerce de tam olarak doğrulanmaktadır. Elbette kaynak kişiler bu hususu teknik boyutuyla ifade edememekte, ancak ortaya koydukları ses etkisinden kaynaklı duygulanım farklılaşması görüşleriyle araştırmanın savını ispatlamaktadır.

Bu araştırmanın sonuçları, geleneksel dansların icra formu farklılaşmalarında, incelenen danslara eşlik eden çalgıların akustik ve ses fiziksel özelliklerinin oldukça önemli bir etken olduğunu teknik detaylarıyla ortaya koymaktadır. Elbette icra formu farklılaşmalarına çeşitli yönlerden faktör teşkil edebilecek çok sayıda nedeni ele almak ve sıralamak mümkündür. Ancak yukarıda da belirtildiği üzere, bu hususta bugüne kadar yapılan çalışmalarda ele alınarak üzerinde durulan faktörler oldukça yetersiz ve etki düzeyi bakımından yüzeyseldir. Bu bakımdan eşlik çalgısı farklılaşmalarının teknik boyutta incelenerek dans icrası formu farklılaşmalarıyla ilişkilendirmesinin, alan yazına önemli bir katkısı olacağı değerlendirilmektedir. Bu araştırmanın bakış açısının ve araştırma kapsamında izlenen yöntemin farklı danslar üzerinde tekrar edilerek sonuçların değerlendirilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Akat, A. (2010). *(B)Ağsal Düşünce Çerçevesinde Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Değişim Süreci*. İstanbul: Doktora Tezi; İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Akat, A. (2012). *Doğu Karadeniz Bölgesinde Çepniler ve Müzik*. Trabzon: Serander Yayınevi.
- Aknesil, E. A. (1997). *Salonların Hacim Akustiği Yönünden Değerlendirilmesinde Akustik Koşul Dağılımlarının Öneminin Ortaya Koyulması ve İrdelenmesine Yönelik Bir Yaklaşım*. İstanbul: Yayınlanmamış Doktora Tezi; Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Yapı Fiziği Programı.
- And, M. (2007). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Antoniou, A. (2005). *Dijital sinyal işleme: Sinyal, sistemler ve filtreler*. McGraw-Hill.
- Arslan, M. (2018). *Türk Halk Oyunlarından Gabalar Üzerine Bir İnceleme Gaziantep Ve Kilis Yöreleri Örneği*. Gaziantep: Yüksek Lisans Tezi; Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Anabilim Dalı .
- Avcı, K., & Coşkun, O. (2018). Cosh penceresi tabanlı yeni iki parametrelili hibrit pencerelerin spektral performans analizi. *inyal İşleme ve İletişim Uygulamaları Konferansı (SIU)* , 1-4.
- Bali, A. (2017). Halk Oyunları Üzerine Halkbilimsel Bir Araştırma: Mersin İli Silifke İlçesi Örneği. *Karadeniz Dergi* 33. Sayı, 78-91.
- Barns, J. (1971). *Frekans kararlılığının karakterizasyonu*. IEEE Trans. Enstrüman. Ölçü. , cilt. IM-20, no. 2.,

- Bergen, S., & Antoniou, A. (2005). Ultrasferik Pencere İşlevini Kullanan Özyinelemeli Olmayan Dijital Filtrelerin Tasarımı. *EURASIP Journal on Appl. Signal Proc*, 1910-1922.
- Bielamowicz, S., Kreiman, J., & Gerratt, B. (1996). Pertürbasyon ölçümü için ses analiz sistemlerinin karşılaştırılması. *J. Konuşma Duyun. Araş*, 126-134.
- Boersma, P. (1993). *Örneklenmiş bir sesin temel frekansının ve harmonik-gürültü oranının doğru kısa vadeli analizi*. Fonetik Bilimler Enstitüsü Bildirilerinde Cilt 17.
- Brockmann-Bauser, B., & Drinnan, M. (2011). Rutin akustik ses analizi: tekrar düşünmenin zamanı geldi mi? KÖR. Görüş. Otolaringol. *Baş Boyun Cerrahisi*, 165-170.
- Chandrasekhar, S., Randolph, G., & Seidman, M. (2013). Klinik uygulama kılavuzu: tiroid cerrahisinden sonra ses sonuçlarının iyileştirilmesi. *Otolaryngol Baş Boyun Cerrahisi*, 148.
- Değirmenli, E. (2017). Türk Müziği Telli Çalgılarının Akustik Analizlerinde Kullanılan Yöntemler. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 23-35.
- Dejonckere, P., Bradley, P., & Clemente, P. (2001). Özellikle (fonocerrahi) tedavilerin etkinliğini araştırmak ve yeni değerlendirme tekniklerini değerlendirmek için ses patolojisinin fonksiyonel değerlendirmesi için temel bir protokol. Avrupa Laringoloji Derneği'nin (ELS) Phoniatics Komitesi tarafından h. *Kemer Kulak burun boğaz*, 77-82.
- Demir, N. (2005). Trabzon ve Yöresinde Kemeçe. *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 79-90.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dönmez, G., Emre, A., Uğur, Ö., Özberk, N., & Korkusuz, F. (2014). Sporda hareket analizi. *TOTBİD Dergisi*, 369-380.
- Duman, M. (2004). *Kemeçemin Teller*. İstanbul: Trabzon Araştırmaları Merkezi Vakfı.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık.

- Erdem, Ş. (1999). *Doğu Karadeniz Bölgesi Halk Oyunlarının Karakteristik Özellikleri Üzerine Bir Araştırma*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Eroğlu, T. (1995). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Halayların İncelenmesi*. Ankara: Kılıçarslan Matbaacılık.
- EROĞLU, T. (1995). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Halayların İncelenmesi*. Ankara: Kılıçarslan Matbaacılık.
- Eroğlu, T. (2010). *Halk Kültürü Yazıları Dans Müzik Kültür*. Ankara: Yurt Renkleri Yayınları.
- Farrus, M., Hernando, J., & Ejarque, P. (2007). *itter and shimmer measurements for speaker recognition*. In: *8th Annual Conference of the International Speech Communication Association*. Belgium: ISCA.
- Gardner, H. (2004). *Zihin Çerçevesi Çoklu Zeka Kuramı*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Gazimihal, M. (1997). *Türk Halk Oyunları Kataloğu Cilt 1*. Ankara: Baskıya Hazırlayan: Nail Tan- Ahmet Şenol, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Vurmali Çalgıları (Türk Depgi Çalgıları)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1997). *Türk Halk Oyunları Kataloğu" Cilt II*. Ankara: Baskıya Hazırlayan: Nail Tan- Ahmet Şenol, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1999). *Türk Halk Oyunları Kataloğu" Cilt III*. Ankara: Baskıya Hazırlayan: Nail Tan- Ahmet Şenol, Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gerek, Z. (1997). *Türk Halk Oyunlarının Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi; İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Gerek, Z. (2007). *Halk Oyunları Ve Spor Eğitimi Alan Üniversite Öğrencilerinin Fiziksel Uygunluklarının Eurofit İle Karşılaştırılması*. Ankara: Doktora Tezi; Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi Ve Spor Ana Bilim Dalı.
- Godino-Llorente, J., Osmar-Ruiz, V., & Sáenz-Lechón, N. (2008). WPCVox kullanarak sesin akustik analizi: Çok Boyutlu Ses Programı ile karşılaştırmalı bir çalışma . Avro. *Kemer Kulak burun boğaz*, 465 – 476.
- Grunfeld, F. (1969). *The Art and Times of Guitar: An Illustrated History of the Guitars and Guitarists*. New York: Collier Books Guides Ltd. .
- Günay, H. (2022). *Kültür Hazinemiz Kemençenin Üstüne*. Giresun: Arı Sanat Yayınevi.
- Gündoğdu, M. (2014). *Piçoğlu Osman Efendi*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Gündoğdu, M. (2016). *Doğu Karadeniz’de Müzik ve Horan Geleneği*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Gürel, N. (2007). *İlköğretim Okullarının Akustik Açısından İncelenmesi: İstanbul’da Bir İlköğretim Okulu Örneği*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi; İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Hong, K., & Kim, Y. (1997). *Laringeal sinir yaralanması olmaksızın tiroidektomi yapılan hastaların fonatuvar özellikleri*. *Otolaryngol Baş Boyun Cerrahisi* .
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens –Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kahveci, O. (2013). *Trabzon Yöresinde Kullanılan Cura Zurna’nın Yapısı Ve İcra Edilen Ezgilerden Dokuzu’nun Notaya Alınması*. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi; Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı.
- Kaiser, J. (1974). *-sinh Pencere İşlevini Kullanan Özyinelemesiz Sayısal Filtre Tasarımı*", *Proceedings of IEEE Int Symp Circuits and Systems*. San Francisco, Calif, ABD: ISCAS'74.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Kurt, Y. (1, 1 1). 1. (1, Röportaj Yapan)
- Küçükcebe, M. (2013). Etnomüzikolojide Çalgı Odaklı Çalışmalar ve Kültürel Bağlamıyla Çalgı. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 5., 118-131.
- Lang, B. W. (2016). Komplike olmayan tiroidektomi sonrası akustik ses parametreleri üzerine sistematik bir inceleme ve meta-analiz. *Laringoskop*, 528-537.
- Ma, E.-M., & Yiu, E.-L. (2005). Periyodik ve periyodike yakın ses sinyallerinin analizinde akustik pertürbasyon önlemlerinin uygunluğu. *Folia Phoniater*, 38-47.
- Moher, D., Liberati, A., Tetzlaff, J., & Altman, D. (2009). RISMA Grubu .Sistematik incelemeler ve meta-analizler için tercih edilen raporlama öğeleri: PRISMA bildirimi. *LoS Med*, 21.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş, (3 b., Cilt 8)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Örnek, S. V. (1973). *Budunbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özbilgin, M. Ö., & Kurt, Y. (2015). Yas Dansları. 1. *Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi*, 246-252.
- Özkızıtaş, C. (2018). *Ankara Devlet Konservatuvarı Derleme Kayıtlarında Yer Alan Erzurum Yöresi Halk Ezgilerinde Ritim Sazların İcra Ettiği Kalıpların İncelenmesi*. Ankara: Yüksek Lisans Tezi; Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press. .
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

- Shinagawa, M. (1989). Yüksek hızlı örnekleme sistemlerinin jitter analizi. *VLSI Circuits Digital Teknoloji Araştırmaları*.
- Shinagawa, M. (1989b). Yüksek hızlı örnekleme sistemlerinin jitter analizi. *VLSI Circuits Digital Teknoloji Araştırmaları*.
- Silva, D., Oliveira, L., & Andrea, M. (2009). *atolojik seslerin tespiti için titreşim tahmin algoritmaları*. EURASIP Dergisi, sinyal işlemedeki gelişmeler.
- Stojadinovic, A., Shaha, A., & Orlikoff, R. (2002). Tiroid cerrahisi geçiren hastalarda prospektif fonksiyonel ses değerlendirmesi. *Ann Surg*, 823-832.
- Tanyol, C. (1996). Türk Kültüründe Oyunun Yeri. *Türkiye'de İlk Halk Oyunları Semineri*, 28.
- Tarıklama, P., Wilson, J., & MacKenzie, K. (2009). Ses sonuçlarının ölçülmesi: bilimin durumu incelemesi. *J. Laringol. Otol*, 823-829.
- Tashakkori, A., & Creswell, J. W. (2007). The New Era of Mixed Methods. *Journal of Mixed Methods Research*, 3-7.
- Titze, I. (1995). Akustik Ses Analizi Çalışmayı; Özet Bildiri. *Ulusal Ses ve Konuşma Merkezi*. ABD: Iowa Üniversitesi.
- Trabzon.gov.tr. (2011). *Tarihi Geçmişi*. www.trabzon.gov.tr: <http://www.trabzon.gov.tr/tarihce-cografya> adresinden alındı
- Türk Dil Kurumu*. (2022, Kasım 26). www.tdk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Uysal, S. (1982). Türk Halk Çalgıları. *Türk Halk Müziği ve Oyunları Folklor Dergisi*.
- Ünlü, Ö. B. (2014). Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları Ve Anadolu Danslarından Model Önerileri. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 21-36.
- Vasilakis, M., & Stylianou, Y. (2009). *Spektral jitter modellenmesi ve tahmini*. Biyomedikal Sinyal İşleme ve Kontrol.
- Waksman, S. (2003). Reading The Instrument: An Introduction. *Popular Music and Society*, Vol. 26, No: 3., *Routledge Publications*, 251-261.

EKLER

KAYNAK KİŞİLER

<i>Kaynak Kişi No: 1</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Cavit Şentürk
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Öğretim Görevlisi
Eğitim Durumu	Üniversite Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Akçaabat
Derleme/Görüşme Tarihi	16.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

<i>Kaynak Kişi No: 2</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Yusuf Kurt
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Öğretim Görevlisi
Eğitim Durumu	Üniversite Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Tonya
Derleme/Görüşme Tarihi	19.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

<i>Kaynak Kişi No: 3</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Osman Afyon
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Müzişyen
Eğitim Durumu	Ortaokul Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Vakfikebir
Derleme/Görüşme Tarihi	20.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

<i>Kaynak Kişi No: 4</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Hayrettin Günay
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Eğitimci/Yazar
Eğitim Durumu	Üniversite Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Giresun/Görece
Derleme/Görüşme Tarihi	17.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

<i>Kaynak Kişi No: 5</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Muhammet Türkmen
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Serbest Meslek
Eğitim Durumu	İlkokul Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Ağasar
Derleme/Görüşme Tarihi	17.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

<i>Kaynak Kişi No: 6</i>	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Rasim Siyah
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Öğretim Görevlisi
Eğitim Durumu	Üniversite Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Samsun/İlkadım
Derleme/Görüşme Tarihi	14.09.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

Kaynak Kişi No: 7	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	Ömer Parlak
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Müzisyen
Eğitim Durumu	Lise Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Sürmene
Derleme/Görüşme Tarihi	18.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın

Kaynak Kişi No: 8	
Kayıt Türü	Kamera/Ses kayıt cihazı
Kaynak Kişi	İbrahim Çolakoğlu
Doğum Tarihi	*****
Doğum Yeri	*****
Kimden Öğrendiği	Gelenekten
İşi	Dekoratör/Ressam
Eğitim Durumu	Üniversite Mezunu
Derleme/Görüşme Yeri	Trabzon/Sürmene
Derleme/Görüşme Tarihi	18.08.2021
Derleyen	Mustafa Balçın