



**TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇOKSESLİLİK
YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI
OLARAK İNCELENMESİ**

Muzaffer Soner YILMAZ
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Prof. Çağhan ADAR
Ocak, 2024
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

**TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇOKSESLİLİK
YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK
İNCELENMESİ**

Hazırlayan

Muzaffer Soner YILMAZ

Danışman

Prof. Çağhan ADAR

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

05/01/2024

İmza

Muzaffer Soner YILMAZ



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Muzaffer Soner YILMAZ
	Numarası	190656103
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☐ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☒ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi
Tez Savunma Sınav Tarihi		05.01.2024
Tez Savunma Sınav Saati		11.00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Elbeyi PELİT
MÜDÜR**

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

Muzaffer Soner YILMAZ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ocak, 2024

Danışman: Prof. Çağhan ADAR

Bu çalışma, Türk müziğinde çoksesliliğin; besteleme, icra ve eğitim boyutlarıyla değerlendirilmesi, Türk müziği çokseslendirilirken kullanılan uygulama ve yaklaşımların benzerlik ve farklılık durumlarının ortaya konulması, belirlenen yaklaşımlar özelinde tampere sisteme aktarılmış makamsal eserler yazılması ve eserlerin piyano için çokseslendirilmesi amaçlarını taşımaktadır. Çalışma kapsamında çağdaş Türk müziği bestecileri ve özellikle eğitim müziği bestecileri tarafından sıklıkla tercih edilen, müzik eğitimi ders müfredatlarında da öğretilmesi istenilen “Hüseyni, Hicaz ve Kürdi” makamlarında yazılan ezgiler, belirlenen Türk müziği çokseslilik uygulama ve yaklaşımları özelinde çokseslendirilmiş ve uzman görüşüne başvurulmuştur. Nitel araştırma modeline dayalı betimsel yöntemlerin kullanıldığı çalışmada 8 çağdaş Türk müziği bestecisi ve lisans düzeyinde mesleki eğitim veren müzik kurumlarında görev yapan 6 müzik eğitimcisi ile görüşme yapılmıştır. Bu bağlamda Türk müziği çokseslendirilirken genel olarak üç farklı yaklaşım kullanıldığı, çokseslendirme aşamasında geleneksel yapıya zarar verilmemesi gerektiği, Kemal İlerici’nin “Dörtlü Armoni”, Ahmet Samim Bilgen’in “Tonal Armoni” ve Veysel Arseven’in “Kanon/Kontrpuan” yaklaşımları temel alınarak, araştırmacı tarafından yazılan ve piyano için çokseslendirilen ezgilerin ise piyano eğitiminde kullanılabileceği gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk müziği, çokseslilik, yaklaşım.

ABSTRACT
COMPARATIVE ANALYSIS OF TURKISH MUSIC POLYPHONY
APPROACHES

Muzaffer Soner YILMAZ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC

January, 2024

Advisor: Prof. Dr. Çağhan ADAR

This study aims to evaluate polyphony in Turkish music in terms of composition, performance, and education, to reveal the similarities and differences of the practices and approaches used when polyphoning Turkish music, to write maqam works based on the determined approaches and to polyphony the works for the piano. Within the scope of the study, melodies written in the "Hüseyni, Hicaz and Kürdi" modes, which are frequently preferred by contemporary Turkish music composers and especially educational music composers and are wanted to be taught in music education course curricula, were polyphonized in line with the determined Turkish music polyphony practices and approaches, and expert opinion was consulted. In the study, which was based on a qualitative research model and used descriptive methods, interviews were conducted with 8 contemporary Turkish music composers and 6 music educators working in music institutions providing vocational education at the undergraduate level. In this context, three different methods are generally used when polyphonic Turkish music, the traditional structure should not be damaged during the polyphony stage, Kemal İlerici's "Quadruple Harmony", Ahmet Samim Bilgen's "Tonal Harmony" and Veysel Arseven's "Canon/Counterpoint" approaches are the basic principles. It has been concluded that the melodies written by the researcher and performed for the piano can be used in piano education.

Keywords: Turkish music, polyphony, technique.

ÖN SÖZ

Değerli danışmanım Prof. Çağhan ADAR'a, desteklerini esirgemeyen ve tez izleme komitemde yer alan Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN'e, Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ'a, jüri üyeleri Doç. Bahadır ÇOKAMAY'a, Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ'a, katkıları için Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN'e, Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA'ya, görüşleriyle çalışmaya değer katan eğitimci ve bestecilere, hayatımın her alanında bana destek olan, değerli eşim Ayşegül GÖKLEN YILMAZ, babam Nevzat YILMAZ, annem Gülgün YILMAZ ve ağabeyim İlker YILMAZ'a sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Muzaffer Soner YILMAZ
2024, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. MÜZİKTE ÇOKSESİLİK.....	3
2. TÜRK MÜZİĞİ VE ÇOKSESİLİK.....	6
2.1. TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESİLİĞE YÖNELİK GÖRÜŞLER.....	14
2.2. TÜRK MÜZİĞİNDE DOĞAL ÇOKSESİLİK.....	17
3. TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI.....	20
3.1. MAKAM.....	20
3.2. MAKAM DİZİLERİNİN TAMPERE SİSTEM İÇİNDE GÖSTERİMİ.....	21
3.3. TAMPERE SİSTEME AKTARILMIŞ MAKAMSAL YAPILARI İÇEREN ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİ.....	22
3.3.1. Kemal İlerici.....	25
3.3.2. Ahmet Samim Bilgen.....	30
3.3.3. Veysel Arseven (Vasili Öküzçü).....	37
4. TANIMLAR.....	45

İKİNCİ BÖLÜM İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. KİTAPLAR.....	49
2. LİSANSÜSTÜ TEZ ÇALIŞMALARI.....	51
3. MAKALE ÇALIŞMALARI.....	54
4. BİLDİRİLER.....	57
5. ARAŞTIRMA İLE İLİŞKİLİ LİSANSÜSTÜ TEZ ÇALIŞMALARI.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	60
2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	60
3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ.....	60
4. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	60
5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI.....	61
6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	61
7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	61

7.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ	62
7.2. ÇALIŞMA GRUBU	62
7.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI	63
7.4. VERİLERİN TOPLANMASI	64
7.5. VERİLERİN ANALİZİ	65
8. BULGULAR VE YORUM	65
8.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	65
8.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	69
8.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	74
8.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	86
SONUÇ VE ÖNERİLER	89
KAYNAKÇA.....	95
EKLER DİZİNİ.....	98



TABLÖLER LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1. Makamsal Türk Müziği Dizilerinde Perdelerin Önemi.....	21
Tablo 2. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Kitap Çalışmaları	49
Tablo 3. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler	51
Tablo 4. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Makale Çalışmaları	54
Tablo 5. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Bildiriler	57
Tablo 6. Araştırma Konusu ile İlişkili Lisansüstü Tezler	58
Tablo 7. Türk Müziğinde Çokseslilik Çalışmaları Yapan Eğitimcilerin Demografik Bilgileri.....	62
Tablo 8. Piyano Eğitimcilerinin Demografik Bilgileri	63
Tablo 9. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Günümüz Bestecilerinin Görüşleri.....	70
Tablo 10. Çokseslendirilmiş Türk Müziği Eserlerinin Eğitim Müziğindeki Yeri.....	70
Tablo 11. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Yaklaşımı Bulunan Besteci ve Eğitimciler.....	71
Tablo 12. Günümüz Bestecilerinin Türk Müziği Çokseslendirme Yöntem / Yaklaşımlarına Yönelik Tercihleri.....	71
Tablo 13. Günümüz Bestecilerinin Müzikal Beğeniye Yönelik Yöntem ve Yaklaşımları	72
Tablo 14. Araştırma İçin Tercih Edilen Makam ve Ölçü Yapılarına Yönelik Eğitimi Görüşleri.....	84
Tablo 15. Araştırmacı Tarafından Yazılan Ezgilerin Makamsal Yapılara Uygunluğuna Yönelik Eğitimi Görüşleri.....	84
Tablo 16. Araştırmada Piyanonun Tercih Edilmesine Yönelik Eğitimi Görüşleri	84
Tablo 17. Araştırmada Tercih Edilen Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına Yönelik Eğitimi Görüşleri.....	85
Tablo 18. Araştırmacı Tarafından Çokseslendirilen Ezgilerin Belirlenen Çokseslilik Yaklaşımlarını Temsil Etme Durumlarına Yönelik Eğitimi Görüşleri	85
Tablo 19. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Yazısına Uygunluk Durumlarına İlişkin Eğitimi Görüşleri	86
Tablo 20. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Tekniklerine Uygunluk Durumlarına İlişkin Eğitimi Görüşleri.....	86
Tablo 21. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Dersi Materyali Olarak Kullanılabilirlik Durumlarına İlişkin Eğitimi Görüşleri..	87
Tablo 22. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin İcra Edilebilme Seviyelerine İlişkin Eğitimi Görüşleri	87
Tablo 23. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Yansıttığı Müzikal Duygulara İlişkin Eğitimi Görüşleri	87
Tablo 24. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Makamsal Yapıları Yansıtmaya Durumlarına İlişkin Eğitimi Görüşleri.....	88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Osmanlı Döneminde Mesleki Müzik Eğitiminde Kullanılan Çift Sesli Solfej Örneği.....	9
Şekil 2. Sultan III. Selim’den İtibaren Hanedanın Müziğe Olan İlgisi - I	10
Şekil 3. Ekrem Zeki Ün Çoksesli Eser Örneği.....	14
Şekil 4. Doğal Çoksesli Türkü Örneği 1	18
Şekil 5. Türk Müziğindeki Doğal Çokseslilik Yapısı	18
Şekil 6. Doğal Çoksesli Türkü Örneği 2	19
Şekil 7. Türk Halk Müziğinde Yer Alan Dörtlü ve Beşli Paralel Yürüyüşler.....	20
Şekil 8. Cemal Reşit Rey’in Çokseslendirdiği “Kalenin Bedenleri” İsimli Türkü	24
Şekil 9. Necil Kazım Akses’in Çokseslendirdiği “Ekini Biçer Oldum” İsimli Türkü ...	24
Şekil 10. Kemal İlerici’nin “Piyanoya Göre Hüseyini Değişim Tablosu” İsimli Çalışması	26
Şekil 11. Dörtlü Armonide Akor Yapıları.....	26
Şekil 12. Dörtlü Armonide Çevrim Akor Yapıları.....	27
Şekil 13. Kemal İlerici’nin “Makam Kurma ve Geçkiler Çizelgesi” İsimli Çalışması..	27
Şekil 14. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum” İsimli Türkü	28
Şekil 15. Kemal İlerici’nin Piyanoya Yönelik Çoksesli Çalışması.....	28
Şekil 16. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Yenice Yolları” İsimli Türkü.....	29
Şekil 17. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Çanakkale İçinde” İsimli Türkü	29
Şekil 18. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 1	31
Şekil 19. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 2	31
Şekil 20. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 3	32
Şekil 21. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 4	32
Şekil 22. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 5	32
Şekil 23. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 6	32
Şekil 24. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 7	33
Şekil 25. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 8	33
Şekil 26. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 9	33
Şekil 27. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 10	34
Şekil 28. Ahmet Samim Bilgen’in İki Piyano Parçası ve Marşları İsimli Kitapları	34
Şekil 29. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslendirdiği “Hey Dağlar” İsimli Türkü	35
Şekil 30. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslendirdiği “Güzel Yar” İsimli Türkü	35
Şekil 31. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslendirdiği “Gökte Yıldız” İsimli Türkü.....	35
Şekil 32. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslendirdiği “Düriye” İsimli Türkü	36
Şekil 33. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslendirdiği “Süpürgesi Yoncadan” İsimli Türkü	36
Şekil 34. Organum Örneği	38
Şekil 35. Veysel Arseven Alt Beşlide Ters Yürüyüşlü Kanon Örneği	39
Şekil 36. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 1	39
Şekil 37. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 2	40

Şekil 38. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 3	40
Şekil 39. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 4	40
Şekil 40. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 5	41
Şekil 41. Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Kontrpantal Eserlerinden Örnekler.....	41
Şekil 42. Veysel Arseven Kanon Örneği	42
Şekil 43. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Ay Doğar Giresundan" İsimli Türkü..	42
Şekil 44. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Dere Boyu İz Gider" İsimli Türkü	43
Şekil 45. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "İrmak Doldu ve Karagöz" İsimli Türküler	43
Şekil 46. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Manastır" İsimli Türkü.....	44
Şekil 47. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Hekimoğlu" İsimli Türkü	44
Şekil 48. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Kapıda Gümüş Firek" İsimli Türkü ...	45
Şekil 49. Kontrpuan Örneği	46
Şekil 50. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilen "Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum" İsimli Türkünün İncelenmesi.....	65
Şekil 51. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "İrmak Doldu ve Karagöz" İsimli Türkülerin İncelenmesi.....	66
Şekil 52. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Düriye'min Güğümleri Kalaylı" İsimli Türkünün İncelenmesi.....	67
Şekil 53. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi.....	75
Şekil 54. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi	76
Şekil 55. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi	77
Şekil 56. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi.....	78
Şekil 57. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi	79
Şekil 58. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi	80
Şekil 59. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi.....	81
Şekil 60. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi	82
Şekil 61. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi	83

GİRİŞ

Tarihsel olarak incelendiğinde, Orta Asya'ya kadar uzanan Türk müziği, zaman içerisinde çeşitli etkileşimlerle birlikte değişmiş, gelişmiş ve zenginlik kazanmıştır. Coğrafi koşulların doğal bir sonucu olan ve Türk tarihinde büyük öneme sahip olan “göçebelik” olgusu hemen her alanda olduğu gibi kültür aktarımının yapı taşlarından biri olarak kabul edilen müzik alanını da etkilemiş, dolayısıyla çalgısal formlar, müzikal dokular, diziler ve ritmik yapılar üzerinde etkili olmuştur.

Türklerin yerleşik düzene geçmesiyle birlikte, çalgılar ve müzik de yapısal olarak gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Çalgı formları zamanla değişmiş, makamlar ve seyir özellikleri yapısal anlamda sistematik hale getirilerek zenginleşmiş ve müzikteki monodik (tek sesli) yapı korunarak eser üretimine ve icracılığa devam edilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yaklaşık üç yüzyıl sonra çoksesli yapıda olan Batı müziği ile ilk temaslar gerçekleşmiştir. Kimi Osmanlı padişahları Türk müziğinden farklı olan bu müziği kabul edip benimserken kimileri de zararlı olabileceği düşüncesi ile karşı çıkmıştır.

Süreç içerisinde Türk müziği halk çevresinde ve saray çevresinde farklı olarak şekillenmeye devam etmiş böylece “Halk müziği” ve “Sanat müziği” olarak adlandırılan iki farklı yapı ortaya çıkmıştır. Türk müziği gelişimini sürdürmeye devam ederken farklı dönemlerde Batı müziği ile etkileşimler kısmen devam etmiş fakat özellikle 19. yüzyıla gelindiğinde bu etkileşim hız kazanmıştır. Bu durumun sonucunda İtalyan müzisyenler Türkiye'ye davet edilmiş, Batı tarzı bandolar kurulmuş, çeşitli dönemlerde Batılı sanatçılar konserler vermiş, operalar sahnelenmiş ve 1914 yılında, Türk müziği eğitiminin yanı sıra Batı müziği eğitimi de verilen Osmanlı'nın ilk resmi müzik okulu olan Dârülelhan (Nağmelerin Evi), kurulmuştur. Sarayda ise büyük çoğunluğu İtalyanlardan oluşan müzisyenler, marşlar ve Batılı tarzda eserler bestelemiş, ilerleyen süreçte ise tampere sistem içerisinde makamsal yapıda çoksesli eser denemeleri yapılmıştır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra müzik alanında da çeşitli politikalar izlenmiş, dönemin başarılı müzik insanlarından oluşan Türk Beşleri ve birinci kuşak olarak kabul edilen diğer besteciler yurt dışına gönderilerek, Batı müziği eğitimi almaları sağlanmış, Türkiye'ye döndüklerinde ise çeşitli kurumlarda çalışarak öğrenci yetiştirmişlerdir. Batı müziğinin yanı sıra Türk müziği bilgisine de sahip olan bu besteciler, Batı müziği

formlarında, tampere sistem içerisinde makamsal eserler bestelemiş ve özellikle halk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Osmanlı döneminde başlayan “Türk müziğinde çokseslilik” konusuna ilişkin fikir ayrılıklarının günümüzde de devam ettiği söylenebilir. Nitel araştırma modeline dayalı betimsel yöntemlerin kullanıldığı bu çalışmada, Türk müziğinde çoksesliliğin; besteleme, icra ve eğitim boyutlarıyla değerlendirilmesi, Türk müziğinde çokseslendirme yaklaşımlarının ortaya konulması, belirlenen yaklaşımlar temel alınarak yeni eserler üretilmesi amaçlanmıştır, bu bağlamda 8 çağdaş Türk müziği bestecisi ve lisans düzeyinde mesleki eğitim veren müzik kurumlarında görev yapan 6 müzik eğitimcisi ile görüşme yapılmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, “Çokseslilik, Türk Müziği ve Çokseslilik, Cumhuriyet Dönemi Sonrası Türk Müziği, Türk Müziğinde Doğal Çokseslilik, Türk Müziğinde Makam Kavramı, Makam Dizilerinin Tampere Sistem İçinde Gösterimi, Tampere Sisteme Aktarılmış Makamsal Yapıları İçeren Çağdaş Türk Müziği Eserleri ve çalışmayla ilgili olduğunu düşünülen tanımlara” yer verilmiştir. Ayrıca Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik; Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven’in yaklaşımlarına değinilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, araştırma konusuna ilişkin, 1956 yılından günümüze kadar yapılan, kitap, lisansüstü tez, makale, bildiri ve çeşitli dergilerde yer alan yazılar bibliyografya düzeninde sunulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, araştırmanın yöntemi açıklanmış ve elde edilen bulgular yorumlanmıştır. Son olarak elde edilen veriler yorumlanarak sonuçlar açıklanmış ve konuya ilişkin öneriler getirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, Türk müziği çokseslendirilirken genellikle dikey çokseslilik içeren dörtlü armoni ve tonal armoni, yatay çokseslilik içeren kanon/kontrpuan yapılarının kullanıldığı, günümüz bestecilerinin geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirmesine yönelik genellikle olumlu bir görüş sergilemekle beraber geleneksel yapının korunmasına da önem verdikleri ayrıca araştırma için yazılan ve piyano için çokseslendirilen ezgilerin ise piyano eğitiminde kullanılabileceği gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. MÜZİKTE ÇOKSESLİLİK

Bu bölümde, Batı müziğinde çoksesliliğin gelişme ve sistematikleşme sürecine değinilmiştir.

Müzikte (ilkel) çokseslilik kavramına, eski çağlarda yaşamış uygarlıklarda ve toplumların halk şarkılarında rastlamak mümkün olsa da sistematik bir çokseslilik klasik Batı müziği ile karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel açıdan bakıldığında klasik Batı müziği ve çoksesliliğin doğuşu hakkında literatürde yer alan görüşler birbiri ile benzerlik göstermektedir. Müzik gerek sanat dalı gerek ise bir kültür ögesi olarak ele alındığında etkileşime ve değişime fazlasıyla açık bir alan olduğu söylenebilir. Bu anlamda dinî etkinin yanı sıra ilkel olarak atfedilen toplumların müzik kültürleri de dahil olmak üzere yaşanmış tüm etkileşimlerin ve din dışı müzik ile başlayan sürecin Batı müziğinde sistematik bir çoksesliliğin gelişmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir.

Sachs'a göre; ön orta çağda kullanılmaya başlandığı tahmin edilen “neuma” yazısında, nokta, çizgi ve eğriler kullanılarak ezgilerin iniş çıkışları gösterilse de ses yükseklikleri ve süreleri ayrı ayrı gösterilememektedir. Onuncu yüzyıla gelindiğinde neuma nota yazısında ses yükseklikleri de gösterilmeye başlanmış ve günümüz nota yazısında kullanılan porte (dizek) için ilk adımlar atılmıştır. Ön orta çağda organum olarak da adlandırılan diafonik aralıklardan oluşan çoksesli şarkıların, kilise müziğinde yedinci yüzyılda dörtlü/beşli anlamına gelen “paraphonistae” isimli dini törenlerdeki şarkıcılara kadar dayandığı tahmin edilmektedir. Koro ve solist tarafından karşılıklı şekilde söylenen organum kendi içinde sıkı ve gevşek olmak üzere iki ayrı şekilde kullanılmıştır. Gregorius şarkılarından alınan dini ezgilere sıkı organumda, organalis (eşlik) kısmında dörtlü, beşli hatta oktav aralıklar eklenmiş, gevşek organumda ise ana ezgi ile sesteş olarak başlayan ikinci ezgi dörtlü aralığa kadar ulaşarak eser sesteş olarak sona ermiştir. İki yapıda da değerler eşit ve notaya karşı nota şeklinde olmakla beraber Latince “punctus contra punctum” olarak isimlendirilen yapı günümüzde notaya karşı nota şeklinde kullanılan kontrapunt çeşitlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Organum kelimesi köken olarak kesin olmamakla beraber organalis adı verilen ezginin org ile icra edildiği düşüncesiyle ortaya çıktığı tahmin edilmektedir. Süreç ilerledikçe Avrupa’da çoksesliliğin ortaya çıkmasıyla arp, org, çan gibi çalgılar üretilmiş, artık

geleneksel yapının yetersiz kaldığı görülmüş ve Doğu’da binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan aralık kuralları ve seslerin uyumu gibi yapılar kullanılmaya başlanmıştır (1965: 35-43).

Onuncu yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadarki sürece bakıldığında çoksesliliğe yönelik çeşitli gelişmeler yaşadığı söylenebilir. Say’a göre; modal müzikten tonal müziğe geçiş ve tek seslilikten çoksesliliğe geçiş müzik tarihinde önemli kırılma noktalarıdır. Milattan sonra yaklaşık bin yıldır devam eden teorik arayışların düzen kazanması, on birinci yüzyılda (Romanesk dönem) kısmen gerçekleşmiştir. Bu dönem, çoksesliliğin belirginleşmeye başladığı Solmileme, Organum, Missa ve Müzik Yazısı alanlarını temsil etmektedir (1997: 78). Bu konuya yönelik Tura, çokseslilik ve armoninin, Avrupa kültürünün bir ürünü olduğunu, çoksesliliğe yönelik ilk denemelerin milattan sonra yedinci yüzyılda başladığını, onuncu yüzyılda hız kazandığını ve özellikle Katolik kilisesinin desteğiyle günümüze kadar ulaştığını belirtmektedir (2019: 13). Say, Orta çağda ilkel çoksesliliğin ortaya çıkmasına, dini ezgilerin ve Gregorius şarkılarının temel oluşturduğunu, ilerleyen süreçte dini ezgilere kontrpantal öğelerin eklendiğini vurgulamaktadır (1997: 108). Tura’nın çokseslilikle ilgili olarak ilk çalışmalara yönelik görüşleri ise tek sesli ezgiye sekizli, beşli, dördü vb. aralıkların eklenerek paralel şekilde eşlikler oluşturulduğu veya kısmen ana ezgiden uzaklaşarak sonra yeniden ana ezgiye dönüldüğü yönündedir (2019: 13). Bu durumda bilinçli bir çoksesliliğin, diafonik aralıkların dini ezgilere eklenmesiyle oluşturulan ve organum olarak da isimlendirilen ikinci ezginin kullanılmasıyla başladığı söylenebilir.

Say, organum yapısını, çoksesliliğin ilkel biçimi olarak tanımlamaktadır ve paralel iki ezgiden meydana geldiğini, bu yönüyle ilkel bir kontrpuana (ezgiye karşı ezgi) benzediğini belirtmektedir. Bu basit çokseslilik genellikle, dördü, beşli veya oktav aralıklar kullanılarak ana ezgiye ikinci bir sesin eklenmesiyle gerçekleştirilir. Her iki ezgi aynı ses ile başlar, sonrasında üst ses giderek alt sesten ayrılır ve dördü aralığına kadar uzaklaşır, her iki ses paralel olarak yürür ve ezginin sonunda yine sesteş olarak birleşir. On üçüncü yüzyılda süreli yazıya bağımlı olan çoksesli biçimlere genel olarak “discantus” adı verilmektedir. Ars Antiqua döneminde başlayan ölçülü çoksesliliğe geçiş, ancak ikinci yüzyılın ortalarında gerçekleşmiş, ilkel Organum’dan kontrpuan tekniğine geçiş ise Gotik dönem içerisinde gerçekleşmiştir (1997: 82-91). Tura, organum’un ortaya çıkmasında insan sesi sınıflandırmalarının ve ses sınırlarının yanı sıra, bu tarzın yaygınlaşması aşamasında sesleri uzatabilme imkânı sunan org çalgısının kullanılmış

olmasının da payı olduğunu, paralel harekete ek olarak, ilerleyen süreçte önce eğri, sonra ters hareketin kullanılmasıyla önemli bir gelişme sağlandığını ve sürecin hız kazandığını belirtmektedir (2019: 13). Din dışı çoksesli müziğin gelişmesine önemli katkı sağlamış olan Troubadourlar, savaşçı ve müzisyen kimliğine sahip gezginlerdir. Mimaroglu, Troubadourların on dördüncü yüzyılda kilise müziğindeki katı yapıya baş kaldırması ile yeni akımın (Ars Nova) başladığını, bu dönemde kilisenin uygun gördüğü şekilde yalnızca dörtlü, beşli ve sekizli aralıkların kullanımının yanı sıra üçlü aralıkların da eklendiğini, kilisenin belirlediği ritmik yapının dışına çıkıldığını, çokseslilikte arka planda kalan seslerin öne çıktığını, böylece anlatım ve duygu özgürlüğünün önünün açılmış olduğunu belirtmektedir (1970: 30-31).

Tura'ya göre; on üçüncü ve on dördüncü yüzyıllarda müzik alanında yaşanan gelişmeler bestecilere yeni imkanlar sunmuştur. Contrapunctum adıyla anılan ve noktayı andıran biçimde yazılmış ezgiye karşılık farklı ezgi (noktaya karşılık başka bir nokta) ile oluşturulan çokseslilik, on beşinci yüzyılda özellikle Flemenk bestecilerin eserleriyle zirveye ulaşmış, karmaşık ve ince detayların yer aldığı kontrpuan tekniğinin oraya çıkmasını sağlamıştır (2019: 13). Say, özellikle Flemenk bestecilerin, kontrpuan ile oluşturdukları eserler geliştirmekte olan çoksesli müzik için büyük önem taşıdığını belirtmektedir (1997: 113). Tura'ya göre ise ses uyumuna çok dikkat edilmeksizin ana ezgiye, farklı ezgilerin eklenmesiyle başlayan çokseslilik, ilerleyen süreçte yapılan hesaplamalarla, sesler arası uyum üzerine temellenen “armoni” biliminin doğmasına temel oluşturmuştur (2019: 14).

Armoni bilimi bakımından, Jean Philippe Rameau ön plana çıkan isimlerden biri olmuştur. Tura, seslerin uyumu ve sınıflandırılması üzerine çalışmalar yapan Rameau'nun, temel bas ve çevrim kavramlarını armoniye getirerek, önemli bir buluşa imza attığını belirtmektedir. Barok dönemde ise çeşitli sanatçıların kontrpuan tekniği ile armoni alanındaki buluşları birleştirmesi sonucu armoni ile kontrpuanın bir arada kullanıldığı “Armonik Kontrpuan” ortaya çıkmış ve bu yöntemin en önemli temsilcisi Johann Sebastian Bach olmuştur. Zaman geçtikçe bu yapı yerini eşlikli ezgiye bırakmış, özellikle klavyeli çalgılar için geliştirilen yedirimli sistem, doğal yapıyı karşılamadığı düşüncesiyle eleştirilmiş olsa da tampere sistemin yaygınlaşmasıyla tercih edilir hale gelmiş ve armoni kurallarının belirginleşmesiyle fonksiyonel armoni olgunlaşmaya başlamıştır. İlerleyen süreçte kromatizm ve modülasyon (ton değişimi) çalışmaları tonal sistemi sarsıntıya uğratmış, yirminci yüzyılda ise atonalite yaygınlık kazanmış ve bu

durum dizi kavramının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerin yanı sıra 19. Yüzyılda yeniden ilgi görmeye başlayan modal yapı çalışmaları hız kazanmış ve 20. Yüzyıla gelindiğinde “modal armoni” kavramı yaygınlaşmıştır (2019: 15).

Çoksesli Batı müziğinin gelişim sürecinde çeşitli müzik türleri (form) ve besteciler ön plana çıkmaktadır. Say’a göre; Obrecht’in ilk çoksesli Passion’u (ölüm töreni müziği) bestelemesi, Isaac’ın halk ezgilerini çokseslendirmesi, Janequin’in çoksesli chanson'u ortaya koyması ve 1400’lü yıllarda Isaac, Paul Hofhaimer ve Heinrich Finck’in Alman lied’lerini çokseslendirmesi önemli örnekler olarak görülebilir (1997: 121-141).

Özellikle dinî müzikte paralel dörtlü, beşli ve sekizli gibi aralıkların kullanılmasıyla başlayan çoksesliliğe geçiş süreci adım adım devam etmiş, yüzyıllar geçtikçe sistematik olarak ilerlemiş ve günümüzde kullanılan armoni biliminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Avrupa müzik kültürünün bir ürünü olan sistematik çoksesliliğin gelişmesinde kültürler arası etkileşimlerin de rol oynadığı söylenebilir. Uluslararası olarak kabul görmüş olan Batı müziği yalnızca tek taraflı olarak etkilenmemiş dolayısıyla çevresindeki toplumları ve müzik kültürlerini de etkilemiştir. Bu bağlamda Türk müziği-Batı müziği etkileşiminden de söz etmek mümkündür. Tarihsel olarak bakıldığında Türk müziği ve Batı müziğine yönelik ilk etkileşimlerin Osmanlı İmparatorluğu dönemine uzandığı söylenebilir.

2. TÜRK MÜZİĞİ VE ÇOKSESLİLİK

Bu bölümde Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemlerde Türk müziğinde çokseslilik konularına değinilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Müziği

Türk müziği ve Batı Müziği konusundaki ilk etkileşimler Türklerin Anadolu’ya yerleşmesinden sonra gerçekleşmiştir. Adam, Orta Asya’da Çin, Hint ve Moğol müzikleriyle etkileşim içinde olan Türk müziğinin Akdeniz ve Ege toplumlarının müziği ile tanışmasının, Türklerin Anadolu’ya yerleşilmesinden sonraki sürece dayandığını, Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra ise Arap, Grek, İran ve Fars etkisine sahip olan Orta Doğu müziği ile etkileşimin başladığını belirtmektedir (2014: 88). Türk müzik kültürünün, göçebe yaşam tarzı ve coğrafi konum gibi etkenler dolayısıyla Batı müziğinden daha önce Orta Asya ve Orta Doğu müzik kültürüyle etkileşim içerisine girdiği düşünülmektedir. İlerleyen süreçte çeşitli gelişmeler yaşanmış olsa da özellikle

Osmanlı İmparatorluğu'nun diplomatik ilişkiler bakımından Batı ile temas içinde olduğu bilinmektedir. Farklı toplumlarla yaşanan etkileşimler beraberinde değişimleri de getirmektedir. Bu anlamda yaşanan değişimlerden etkilenen alanlardan birisi de kültürlerin önemli bir parçası olan müziktir. Buna ilişkin olarak Türk müziği ve Batı müziği etkileşimi konusunda farklı kaynaklarda çeşitli tarihlere rastlanmaktadır.

Akkaş, Cumhuriyet'le beraber hız kazanan Batılılaşma hareketlerinin, Osmanlı dönemine kadar dayandığını, bu anlamda Türkiye'nin sanat ve müzik politikalarındaki gelişmeleri anlayabilmek için öncelikle Osmanlı döneminin incelenmesi gerektiğini belirtmektedir (2015: 1). Bilecikli'de benzer şekilde, Türk müziğinde çokseslilik tarihinin Osmanlı İmparatorluğu'na dayandığını belirtmektedir. Çok kültürlü bir yapıya sahip olması nedeniyle seslendirilen Batı müziği eserleri ilgi görmüş ve bu durum üzerine kökleri Orta Asya'ya dayanan Türk müziği özelinde de çokseslilik denemeleri yapılarak, yapısal olarak farklı iki müzik türü arasında kültürel bir bağ kurulmaya çalışılmıştır (2012: 1). Türk müziği tarihi süreçte yapısal olarak makamsal ve tek sesli şekilde gelişim göstermiştir. Bu anlamda tonal ve çoksesli olarak gelişen Batı müziği ile arasında sistematik olarak büyük farklılıklar bulunduğu söylenebilir.

Çeşitli devletler Osmanlı ile diplomatik ilişkilerini geliştirmek amacıyla müzik içerikli hediyeler göndermişlerdir. Yaşanan ilk gelişmelerden biri 1543 yılında Fransa Kralı I. François, Sultan II. Süleyman'a göndermiş olduğu orkestradır. Bu orkestra sarayda üç konser vermiş ve padişahın beğenisini toplamıştır (Aksoy, 1994'den akt. Küçük Kaplan, 2022: 27). Alimdar ise bu konuya yönelik, Fransa Kralı tarafından gönderilen orkestranın askerler üzerinde olumsuz etkisi olduğu düşünülmektedir, padişah tarafından orkestraya ait çalgıların kısıldığı ve müzisyenlerin sınır dışı edildiğini belirtmektedir. Bu dönemde yaşanan bir diğer gelişme, 1599 yılında İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in Osmanlı İmparatorluğu'na hediye olarak org ve çeşitli çalgılar göndermesidir. Ayrıca On yedinci yüzyılda saray tarafından Avrupa'dan bir opera getirme girişiminde bulunulmuştur. Osmanlı Batı müziği ile ilk etkileşimleri yaşarken, Ali Ufki, D. Cantemir, C. Fonton, Marsigli, Donado, Ferriol, Niebuhr, Laborde, Sulzer ve Toderini gibi müzisyen ve Batılı gezginler de Türk müziğini keşfetmeye ve bu alanda çalışmalar yapmaya başlamıştır (2016: 1).

1720 yılında Fransa'ya büyükelçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Sefaretnamesi farklı konuların yanı sıra müzik alanındaki içeriklere de yer vermektedir. Alimdar, Sefaretnamede Mehmed Efendi'nin askeri bandodan, yemekli

davetlerde yer alan müziklerden ve katıldığı operalardan ayrıntılı olarak bilgiler verdiğini belirtmektedir (2016: 3). Sonraki dönemlerde diğer alanlarda olduğu gibi müzik alanında da Batı ile etkileşimler devam etmiş, 19. yüzyıla gelindiğinde Batılılaşma düşünceleri ile süreç hız kazanmıştır. Mızıka-yı Hümayun kurulmuş, kurumda İtalyan müzisyenler görev yapmış, Batı müziği formunda Türk müziği eserleri bestelenmiş ve Avrupalı müzisyenler İstanbul’da konserler vermiştir. Aynı dönemde çok sayıda Osmanlı Hanedanının piyano çaldığı da kayıtlara geçmiştir. İlerleyen süreçte, Cumhuriyet’in kurulmasıyla Türk müziğinin Batı müziği unsurları ile çokseslendirilmesi düşüncesi hâkim olmuş, özellikle birinci ve ikinci kuşak Türk müziği bestecileri makamsal yapıları tampere sistem içinde işleyerek çoksesli eserler bestelemiş, çokseslilikte kullanabilecek çeşitli teori ve yaklaşımlar üzerine çalışmalar yapılmış, bu süreçte çeşitli kesimler tarafından da Türk müziğinde çokseslilik fikrine karşı çıkılmıştır.

Ayan, Türk müziği ve Macar müziği üzerine araştırmalar yapan Bartok’un ve Türkolog Prof. Laszlo Rasonyi’nin iki halk müziği arasında benzerlik kurduğunu, konuya ilişkin olarak Türkiye’nin müzik politikalarının belirlenmesinde Alman ve Macar ekolü arasında kalındığını fakat ilerleyen süreçte Alman ekolünün benimsenerek Paul Hindemith’in Türkiye’ye davet edildiğini belirtmektedir (2018: 3-6).

Adam, Osmanlı dönemi müzik kültürüne ilişkin gelişmeleri şu şekilde aktarmaktadır; On beşinci yüzyılda yurt dışından Ali Ufki, Dimitrie Candemir, Hampartsum Limonciyan, Bimen Şen, lavtacısı Andon, neyzen Oskiyan gibi önemli müzisyenler Osmanlı topraklarına yerleşmiştir. İstanbul dönemin müzik merkezi olmuştur. Philippe Quinault’un “Lirik Bir Trajedisi” isimli opera eseriyle ilgili ilk bilgilere Yirmisekiz Mehmet Çelebi sefaretnamesinde rastlanmaktadır. Avusturya’ya gönderilen Mustafa Hattı Efendi, komedi ve operaya ilişkin bilgiler vermektedir. İlk opera III. Selim döneminde sahnelenmiş ve aynı dönem Nizam-ı Cedid birlikleri için boru-trompet takımı kurulmuştur. II. Mahmud döneminde Mehterhane yerine Batı bandosu tarzındaki Muzika-i Hümayun kurulmuş, başına Ahmet Efendi, Manguel daha sonra Donizetti getirilmiştir. İtalyan müzisyenler ve bando için yapılan düzenlemelerle vals, polka gibi türler tanınmaya başlanmıştır. Süreç içerisinde Avrupa’dan sanatçı ve eğitimciler getirilmiş, özellikle çok sayıda İtalyan müzisyen görev yapmıştır. Böylece Batı müziği formları tanınmış ve geleneksel eserlerin batı tarzı çokseslendirilmesine yönelik ilk çalışmalar yapılmıştır. Bu gelişmelerin yaşanmasında Sultan II. Mahmud önemli rol oynamıştır. Fakat geleneksel eserlerin çokseslendirilmesi veya Batı müziği

eserlerinin geleneksel enstrümanlarla icra edilmesi o dönemde çeşitli kesimlerce eleştirilmiştir (2014: 88-92). Orhan’a göre; II. Mahmut döneminde 1826 yılında kurulmuş olan Musika-i Hûmayun sayesinde Osmanlı’da çokseslilik kurumsallık kazanmış ve Türk müziğinde çokseslendirme çalışmalarının ilk denemeleri burada yapılmıştır (2011: 168-169).

Şekil 1. Osmanlı Döneminde Mesleki Müzik Eğitiminde Kullanılan Çift Sesli Solfej Örneği



Kaynak: Yalçın ve İde, 2019: 661.

Yalçın, Cumhuriyet döneminden önce 1864 yılında yayınlanan Haşim Bey Mecmuası’nın Batı müziği teorisi içeren ilk basılı kaynak olması yönüyle önemli olduğunu, çalışmada makamsal diziler ve tonal diziler karşılaştırıldığını, Haşim Bey’in çeşitli makamların yanı sıra “Rast, Rehavi, Sazkar, Büzürg, Suzinak, Hicazkar, Nihavend-i Kebir, Pençgâh, Suzidilara, Selmek, Pesendide, Zavil, Mahur, Şevkidil, Uşşak, Hûzî, Segâh, Maye, Hüzzam, Sultani Hüzzam ve Bayati olmak üzere toplam 21 makamla, “sol majör” tonalitesi arasında benzerlik kurduğunu aktarmaktadır (2013: 753-761).

Şekil 2. Sultan III. Selim'den İtibaren Hanedanın Müziğe Olan İlgisi - I

Hanedan Üyesi	Doğ.	Öl.	A	B	Öğrenilen Çalgılar	Beste
III. Selim	1761	1808	√		Tanbur, ney	√
II. Mahmud	1785	1839	√		Tanbur, ney	√
Abdülmecid	1823	1861		√	Piyano	
M. Burhaneddin Ef.	1849	1876		√	Flüt	√
İbrahim Tevfik Ef.	1874	1931		√	Piyano	
Kadriye Sultan	1895	1933		√	Piyano	
Refia Sultan	1842	1880		√	Piyano	
Fatma Sultan	1840	1884		√		√
(Naciye Sultan)	1896	1957		√	Piyano	√
Abdülaziz	1830	1876	√	√	Piyano, ney, lavta	√
Nâzime Sultan	1866	1947		√		
Mehmed Seyfeddin Ef.	1874	1927	√		Kanun	√
Mehmed Abdülaziz	1901	1977	√		Tanbur	√
Fatma Gevheri Sultan	1904	1980	√		Kemence, tanbur, lavta	√
Mahmud Şevket Ef.	1903	1973	√			
Mehmed Şevket Ef.	1872	1899	√			
Mehmed Cemaleddin Ef.	1890	1946	√		Ud, lavta	√
V. Murad	1840	1904		√	Piyano, keman	√
M. Selahaddin Ef.	1861	1895		√	Piyano, keman	√
Ahmed Nihad Ef.	1883	1954		√	Piyano	√
Behiye Sultan	1881	1948		√	Piyano	
Celile Sultan	1882	1899		√	Piyano	√
Adile Sultan	1887	1973		√	Piyano	
Rukiye Sultan	1885	1971		√	Piyano	√
Atiye Sultan	1891	1978		√	Piyano	
Osman Fuad Ef.	1895	1973		√	Keman, banço, flüt	
Hatice Sultan	1870	1938		√	Piyano	√
Fehime Sultan	1875	1929		√	Piyano	√

Kaynak: Alimdar 2016: 7

Şekil 2. (Devam) Sultan III. Selim'den İtibaren Hanedanın Müziğe Olan İlgisi - II

Hanedan Üyesi	Doğ.	Öl.	A	B	Öğrenilen Çalgılar	Beste
II. Abdülhamid	1842	1918		√	Piyano	
Mehmed Selim Ef.	1870	1937		√	Piyano	
Zekiye Sultan	1872	1950		√	Piyano	
Fatma Naime Sultan	1876	1945		√	Piyano	
Abdülkadir Ef.	1878	1944		√	Piyano, keman	
Ahmed Nuri Ef.	1878	1945		√	Piyano	
Naile Sultan	1884	1957	√	√	Piyano	
M. Burhaneddin Ef.	1885	1949		√	Piyano	√
Şadiye Sultan	1886	1977	√	√	Piyano, arp, tanbur, ud	
Hamide Ayşe Sultan	1887	1960		√	Piyano	√
Refia Sultan	1891	1938		√	Piyano	
Abdurrahim Hayri Ef.	1894	1952		√	Piyano	
Ahmed Nureddin Ef.	1901	1944		√	Piyano	√
Mehmet Abid Ef.	1905	1973		√	Piyano	
V. Mehmed (Reşad)	1844	1918	√	√	Piyano	
Ziyaeddin Ef.	1873	1938	√		Kanun	
VI. Mehmed (Vahideddin)	1861	1926	√	√	Piyano, kanun	√
Rukiye Sabiha Sultan	1894	1971		√	Piyano	
Fatma Ulviye Sultan	1892	1967		√	Piyano	
Abdülmecid (Halife)	1868	1944		√	Piyano	√

Kaynak: Alimdar, 2016: 8.

Alimdar'ın oluşturduğu tablodan da görüldüğü üzere özellikle III. Selim'den sonra hanedan tarafından Batı müziğine ve Batı müziği çalgılarına yoğun şekilde ilgi gösterilmiştir. A ve B olarak belirtilen sütunlar ise Alaturka müzik ve Batı müziğini temsil etmektedir. Batı müziğine yönelik Osmanlı döneminde başlayan yoğun ilgi Cumhuriyet'in ilanından sonra da devam etmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Sonrası Türk Müziği

Cumhuriyet'in ilanından sonra çağdaşlaşma fikri ekseninde birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da atılımlar yapılmak istenmiş ve buna yönelik çeşitli politikalar izlenmiştir. Atatürk müzik alanını önemsemiş, bu durumu “*Musiki İnkılâbı'nın gerçekleştirilmesi, yüzünü Batı'ya çevirmiş yeni Türkiye Devleti için büyük önem taşıyordu*” sözleri ile dile getirmiştir

Orhan'a göre, Cumhuriyet döneminde müzik alanında izlenen politikalardan birisi de ulusalcılık çerçevesinde özgün müzik yaratmayı amaçlayan Rus Beşleri örnek alınarak Türkiye'ye uyarlanan, çağdaş Türk müziğinin ilk kuşak bestecileri olarak kabul edilen Saygun, Rey, Alnar, Erkin ve Akses'ten oluşan Türk Beşleri'dir. Orhan'a göre; Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses gibi çoksesli Türk müziğinin ilk kuşak bestecileri, uluslararası anlamda önemli başarılar elde etmişler ve özellikle 1950'li yıllarda müzik alanında yönetsel görevlerde de bulunmuşlardır. İkinci kuşak çoksesli Türk müziği bestecileri arasındaki Bülent Tarcan, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün ve Muammer Sun gibi isimler de ulusal bir ekol kurabilmek amacıyla eserlerinde geleneksel kaynaklardan faydalanmışlardır. Çoksesli Türk müziğinde o günlerden beri yapılan gerek geleneksel eserlerin çokseslendirilmesine yönelik çalışmalar gerek ise Türk müziğine ait geleneksel yapıların çeşitli çoksesli formlar içerisinde işlenmesi çalışmaları günümüz sanat ortamını da etkilemiştir (2011: 20-27).

“Saygun, ulusal bir çoksesli müzik ekolü yaratmanın yolunun ulusal kaynakları, sanatsal olduğu kadar bilimsel olarak da irdelemek ve değerlendirmekten geçtiğinin bilincindedir” (Orhan, 2011: 244).

Geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesinde ulusalcılık akımının etkisiyle yapılan çalışmalardan bir diğeri de Kemal İlerici'nin Türk müziğinin çokseslendirilmesi amacıyla geliştirmiş olduğu “Dörtlü Armoni” sistemidir. Turan'a göre; “İlerici'nin, 1994 yılında ortaya koyduğu “Dörtlü Armoni” adındaki teknik, oktavda 53 koma olarak mikrotonal (ara-perdelere dayalı) bir çokseslilik tekniğidir, daha sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur (2019: 56). Orhan, Kemal İlerici'nin ulusal çoksesli müzik yaratmak amacıyla kendi kuramını kullanarak 1950 yılında Yurt Renkleri, 1951 yılında Hüseyini Saz Semaisi ve 1952 Uzun Hava gibi eserler bestelediğini belirtmektedir. 1950'den itibaren ikinci ve üçüncü kuşak sayılabilecek İlhan Usmanbaş,

İlhan Mimaroğlu, Bülent Arel, Ertuğrul Oğuz Fırat gibi besteciler geleneksel kaynaklardan yararlanmaya karşı çıkarak yeni bir harekete öncülük etmişler ve çoksesli Batı müziğindeki yenilikleri göz önünde bulundurarak kendi dillerini yaratma çabası içinde olmuşlardır (2011: 188-207).

Çeşitli isimlerin yanı sıra müzikolog ve besteci kimliği ile tanınmış, günümüzde kullanılan Türk müziği ses sisteminin de kurucularından olan Hüseyin Saadeddin Arel'in, Türk müziğinin yanı sıra Batı müziğini de bilen bir isim olması nedeniyle çokseslilik alanında yapmış olduğu çalışmalar önemli olduğu düşünülmektedir. Öztuna, Arel'in çoksesli müzik ile ilk kez İstanbul'da Türk bandosunun icrası sırasında tanıştığını ve bandonun icra ettiği müzikten etkilendiğini ayrıca küçük yaşlarda başladığı Türk müziği eğitiminin yanı sıra çeşitli Batı müziği enstrümanlarının da eğitimi aldığını ve 3 yıl kadar Edgar Manas'la armoni, kontrpuan ve füg çalıştığını belirtmektedir (1986: 1-82).

Öztuna, Arel ile ilgili görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Arel'in hedefi çokseslilikti. Piyano ve org gibi çoksesli bir çalgının Türk musikisi sistemi ve perdeleri ile düzenlenerek kullanılamaması, Türk musikisinin çoksesli bir sazdan mahrum bulunuşu onu düşündüren hususlardan biri idi. Türk musikisine başlayan ve bu sanatla uğraşan herkesin az çok tanbur çalması fikrinde idi. Türk Musikisi piyanosu için kendiliğinden birkaç proje yaptı, oradan org'a intikal etmek istiyordu. Ud'da da küçük bir islâhat yapmıştır. Ancak mühim değişikliği kemençede yaptı. Kemençenin 3 telini 4'e çıkararak kemanın 4 teline düzenletti. Bugün Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda Arel'in 4 telli ve keman düzenli kemençesi öğretilmektedir. Bu, soprano kemençedir, kemana karşılıktır. Arel, viyolaya karşılık alto kemençe, tenor kemençe, viyolonsele karşılık bas kemençe ve kontrbas kemençe imal ettirdi. Böylece keman ailesine karşılık, kemençe beşlemesi ortaya çıkardı” (1990: 80).

Yöre, Cumhuriyet'in birinci kuşak bestecilerini şu şekilde sıralamaktadır:

“Seyfeddin Asal (1901-1955), Sâdi Karsel (1902-?), Fehmi Ege (1903-1978), Fuad Koray (1903-1996), Cemâl Reşid Rey (1904-1985), Ulvi Cemâl Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kâzım Akses (1908-1999), Necip Celâl Andel (1908-1957), İbrahim Özgür (1908-1959), Nuri Sami Koral (1908-1996), Ferit Hilmi Atrek (1908-2006), Raşit Abed (1910-1968), Cezmi Erinç (1910-1992), Ahmed Samim Bilgen (1910-2005), Kemal İlerici (1910-1986), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Faik Canselen (1911-2009)” (2010: 45).

Orhan'a göre; “Hasan Ferid Alnar'ın 1944 yılında başlayıp 1951 yılında bitirdiği “Kanun ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için Konçerto” başlıklı yapıtı, Çoksesli Türk Müziği yaratma arayışlarının en özgün örneklerinden biridir” (2011: 232).

Bu alanda çalışmalar yapan bir diğer isim ise Ekrem Zeki Ün'dür. Ekrem Zeki Ün çoksesli eserlerinde komalı seslere de yer vermiştir. Tura, Ekrem Zeki Ün'ün Musika-i Hümayun'da eğitim aldığını, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında şef olarak görev yaptığını, Avrupa'da keman eğitimi gördüğünü, özellikle yaylı sazlar için bestelediği

dörtlülerinde Türk makam yapılarını kullandığını ve herhangi bir sisteme bağlı kalmadan kendine özgü bir çokseslilik tercih ettiğini aktarmaktadır (2019: 57).

Şekil 3. Ekrem Zeki Ün Çoksesli Eser Örneği



Kaynak: Tura, 2019: 58.

Cumhuriyet dönemi ile ulusalcılık akımı etkisinde gelişen Türk müziğinin çokseslendirilmesi konusunun ilerleyen süreçte daha serbest şekilde gelişim gösterdiği söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'na kadar uzanan Türk müziğinde çokseslilik olgusu o zamanlardan beri tartışma konusu olmuştur. Cumhuriyet'ten sonraki dönemlerde ise kimi zaman eleştirilmiş, üzerine tartışmalar yapılmış kimi zaman da mutlak şekilde Türk müziğinde bir gereklilik olduğu fikri desteklenmiştir.

2.1. TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİĞE YÖNELİK GÖRÜŞLER

Bu bölümde geçmişten günümüze kadarki süreçte Türk müziğinde çokseslilik konusuna yönelik çeşitli görüşlere yer verilmiştir.

Orhan, Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren çoksesli müziğin ön plana taşınması ile alaturka-alafranga, tekseslilik-çokseslilik gibi

konuların tartışıldığını, bu tartışmaların günümüze dek sürüp gediğini ve bu konuda 1920’li yıllarda Atatürk’ün her iki kesim tarafından farklı yorumlanan sözlerinin yanı sıra süreç içerisinde radyoda geleneksel müziğe yer verilmemesi, okullarda geleneksel müzik eğitimi yerine çoksesli Batı müziği eğitime ağırlık verilmesi gibi durumların geleneksel müziği savunan kesimler tarafından tepki ile karşılandığını belirtmektedir (2011: 27-28). Küçükkaplan ise; klasik Türk müziğinin Cumhuriyet sonrası dönemde, Osmanlı kültürüne ait olduğu ve günümüzün ihtiyaçlarını karşılamadığı düşüncesiyle çeşitli kesimler tarafından dışlandığını belirtmektedir (2013: 98).

Geleneksel Türk müziğini dışlayan kesimlerin yanı sıra çoksesli müzikte ulusal ekol oluşturmak amacıyla geleneksel kaynakların kullanılması fikri çok sayıda besteci tarafından savunulmuştur. Orhan, çoksesli Türk müziğinde geleneksel kaynakların kullanılması düşüncesinin Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar uzandığını ve o zamandan beri yapılan çalışmaların günümüzdekine benzer olarak Türk ve Batı müziğinin sentezlenerek çoksesli Türk müziği yaratma fikrine dayandığını belirtmektedir (2011: 168). Bu anlamda geleneksel kaynakların kullanımı fikrini benimseyen önemli isimlerden birisi de Ahmet Adnan Saygun olmuştur.

“Saygun’un çoksesli müzikte ulusalcılığa ilişkin en belirgin temel görüşleri incelendiğinde, halk kültürü ve halk müziği köklerine bağlı, kullanılan halk kaynaklarının renginin yansıtılacağı, eski gelenekten yeni geleneğe geçiş olan bir çokseslilikten bahsettiği görülür. Saygun, çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalcılığın gereği olarak da kökünün yerel ve ulusal kaynaklara dayanmasını öngörüyor. Yerel ve ulusal kaynaklar ise her ülkenin kendine ait sanata yansıyabilecek kültürel kaynaklarıdır. Bu bağlamda, Türk bestecisi Türk halk kaynaklarına, Fransız bestecisi Fransız halk kaynaklarına dayanarak çoksesli müzik üretmelidir” (Yöre, 2010: 51).

“Özellikle 1950 öncesinde çoksesli müziğe verilen önemle, giderek geleneksel müziklerle çoksesli müzik arasında bir hiyerarşinin doğduğu ve çoksesli müziğin çağdaş ve uygar dünyayla, tek sesli müziğinse ilkellikle özdeşleştirildiği bir sanat ortamının tartışmaları sürmektedir” (Orhan, 2011: 401).

Tura’ya göre Cumhuriyetle beraber şanlı bir tek sesli müzik geleneğine sahip Türk müziğinin nasıl çokseslendirileceğine yönelik çalışmalar hız kazanmıştır. Geleneksel ezgilerin Batı sistemiyle çokseslendirilmesi ve Türk müziğinin tek sesli kalması gerektiği fikirlerinin yanı sıra Türk müziği ses sisteminin özelliklerini koruyarak çokseslendirilme yapılması gerektiğini öne süren çevreler karşı karşıya gelmişlerdir. Bununla beraber Türk halk müziğinin ve sanat müziğinin farklı olduğunu savunan kesimler de konuya dahil olmuş ve bu tartışmalar sonuçlanmadan günümüze kadar sürüp gelmiştir (2019: 13-15).

Uçan, Atatürk’e göre ulusal müziğin gerçek Türk müziği olduğunu belirtmekte ve Atatürk’ün konuya dair söylemlerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Bizim gerçek müziğimiz Anadolu (ve Trakya) halkında işitilebilir.” Bugün dinlemeye yeltenilen müzik yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Çünkü o Bizans’tan kalma şeylerdir. Doğu müziği denilen bu müzik artık Türk’ün çok gelişmiş ruh ve duygusunu doyurmaya yetmez. Bu nedenle ulusal müziğimizin modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına daha çok emek verilecektir. Cumhuriyeti kuran Türk ulusu çok büyük, çok köklü ve çok hızlı bir değişim-dönüşüm (devrim) geçirmektedir. “Osmanlı müziği Türkiye Cumhuriyetindeki büyük devrimleri terennüm edecek güçte değildir. “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir”. “Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu sayede Türk ulusal müziği yükselbilir, evrensel müzikte yerini alabilir” (2018: 533-534).

Türkmen’e göre; eğitimci, besteci, politikacı gibi çeşitli kesimlerin dahil olduğu Türk müziğinde çokseslilik tartışmaları Batı müziği ile tanıştığımız günden beri devam etmektedir. Özellikle geleneksel müzik türlerimizden hangisinin çokseslilikte kullanılabileceği veya çokseslilik yöntemlerinden hangisinin tercih edilmesi gerektiği gibi konular günümüzde de geçerliliğini korumaktadır (2007: 178).

“Evrene açılmanın yolu çoksesliliktir. Çağdaşlaşmak, evrenselliğe ulaşmak, varlığımızı duyurmak istiyorsak; çoksesliliğe gereken önemi ve yeri vererek daha çok çoksesli eserlerle evrene seslenmeliyiz. Bunun nasıl yapılması konusunda ise, A. A. Saygun, 25 Nisan 1985 tarihinde Ankara’da Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu’nda verdiği “Atatürk’ün sanat ve Müzik Anlayışı” konulu konferansta şöyle diyor: “Bizim Batı dediğimiz dünyanın musiki konusundaki her türlü bilgisinden yararlanmamız, aynı zamanda Osmanlı Devri’nin musikisini bilmemiz ve özellikle Anadolu’nun musikisini incelememiz ve yeni kazandıklarımızı o engin milli kültür hazinesinin birikimi ile kaynaştırıp yepyeni bir senteze varmamız, kendimize özgü bir çokseslilik yaratmamız, gücünü gene bu topraklardan alan yeni geniş ölçüler içinde gelişmiş, çağdaş bir düzeye ulaşmamız gerekir” (Saygun, 1985’den akt. Cangal, 1988: 148).

Türk müziğinin çokseslendirilmesinde tonal armoni sistemini öneren Bilgen, ise çokseslilik tartışmalarına yönelik olarak görüşlerini “Pentatonik teorisinin gerçeğe uygunluk derecesi ne olursa olsun, ezgilerimizin çokseslendirilmesinde bugünkü fiili ve gerçek durumu gözetmek zorunda olan sanatçıların, ihtimal ve faraziyelere takılmadan bu gibi teorik tartışmaları müzikologlara bırakması elbet en doğrusu olacaktır” şeklinde belirtmektedir (1986: 2).

Ahmet Samim Bilgen’in fikirlerini destekler nitelikte, Türk müziği çokseslendirilirken tonal armoninin kullanılmasını öneren Çokamay’ın konu hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir: “Türk müziğinin tampere sistem üzerinden düşünülmesinin ilk etapta gelenekçi bir anlayışla bakıldığında Türk müziği makam teorisini olumsuz etkileyebileceği düşülmüşe de Türk müziğini tonal sistemde değerlendirmek ya da eşliklendirmek isteyenlerin önünü açan bir durum olduğu ve kompozisyon anlayışına yeni bir soluk getireceği açıktır” (2020: 43).

Cumhuriyet döneminden beri farklı müzik çevrelerince tartışma konusu haline gelen Türk müziğinin çokseslendirilmesi konusu günümüzde de mevcut durumunu korumaktadır. Tüm bu tartışmaların yanı sıra farklı bir kesim ise özellikle bağlama ile icra edilen Türk müziğinin aslında çoksesli yapıda olduğunu savunmakta ve bu durumu doğal çokseslilik başlığı altında açıklamaktadır.

2.2. TÜRK MÜZİĞİNDE DOĞAL ÇOKSESLİLİK

Bu bölümde Türk müziğinin yapısal olarak çoksesli olduğu düşüncesini savunan müzik insanlarının görüşlerine değinilmiştir.

Türk müziğinde çokseslilik ile ilgili karşılaşılan konulardan bir tanesi de “doğal çokseslilik” konusudur. Doğal çokseslilik konusunda da görüş ayrılıkları olmasına rağmen Türk müziğinin çoksesli olduğunu savunanlar, bahsedilen çoksesliliğin sistematik olmaktan çok icra sırasında bilinçli veya bilinçsiz olarak icracıların diyafonik aralık olarak tanımlanabilecek dörtlü/beşli seslere de ezgi içerisinde yer verdiği ve bu durumun Batı müziğindeki organum yapısıyla benzerlik gösterdiği hatta bu çoksesliliğin Orta Asya’dan itibaren Türkler aracılığıyla dünyaya yayıldığı gibi görüşler de yer almaktadır.

Sarısözen, bağlama ile icra edilen geleneksel Türk müziği eserleri, genellikle çoksesli yapıda olduğunu, şehirlerdeki bağlama icracılarında, bir ezgiye diğer seslerin sabit şekilde eşlik etmesi olarak açıklamış olduğu “homofonik” çokseslilik bulunurken, şehirlerden uzak alanlardaki bağlama icralarında ise “diyafonik” çoksesliliğe rastlandığını belirtmektedir (1940: 117-122). Bu konudaki düşüncesini, bağlamadaki tellerin birbirine yakın olması dolayısıyla icra sırasında tüm tellerin ses üretmesi ile desteklemekte ve özellikle şehirden uzaktaki icralarda karşılaşmış olduğu homofonik çokseslilik ile Batı müziğindeki paralel dörtlü ve beşli gibi yapıların kullanıldığı organum tarzı arasında bağ kurmaktadır. Buna karşılık Uzunoğlu, halk türkülerinde bir saz çalarken, ikinci saz belirli seslerin tekrar edilmesi ile ezgiye eşlik ettiğini veya saz eserleri icra edilirken müzik cümlelerinde iki sesliliğin meydana geldiğini belirtmektedir. Uzunoğlu, örnek olarak Horoz Türküsünün icrası sırasında dörtlü/beşli aralıkların kullanıldığını fakat bu durumun basit bir çokseslilik olarak ele alınabilse dahi eserin halk müziği olması dolayısıyla sistematik bir çokseslilik (polifoni) olarak değerlendirilemeyeceğine dikkat çekmektedir (1951: 291).

Şekil 4. Doğal Çoksesli Türkü Örneği 1

Malatya – Miyanik
Adıyamanlı Hüseyin Orhan
Arşiv No 307 A/1

OYUN HAVASI

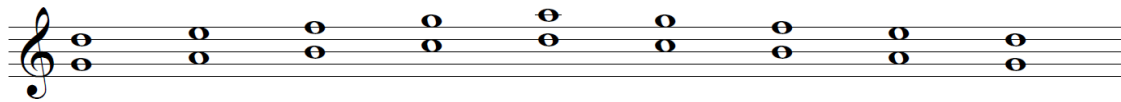
M. $\text{♩} = 56$

[*] Hasan Hüseyin'in bağlamasında perdenin bağlanması icabı Fadiyez ve Sibekar sesleri birer komadan fazla engindirler.
[**] H. H. Her ölçünü birinci ve üçüncü sekizliklerinde bağlamanın göğsüne vurmaktadır.

Kaynak: Sarısözen, 1940: 123.

Sarısözen, şehirdeki icracıların tek sesli icrasına karşın köylerdeki icracıların, bağlamayı paralel beşlilerle icra ettiğini ilk kez Kangal'ın Mamaş Köyü'nde Aşık Süleyman'ın icrası sırasında gördüğünü, şehir ve köy icracıları arasındaki monofoni ve polifoni farkını ise kesin olarak Sivas Halk Şairlerini Koruma Derneği'nin 1932 yılında düzenlediği etkinlikte şehir ve köy icracılarının bir araya gelmesiyle kendisi için netlik kazandığını ayrıca bu durumun Türkiye genelinde şehir etkisinden uzak yerleşimlerde de yaygın olduğunun Ankara Devlet Konservatuvarı'nın halk şarkılarını derleme çalışmalarıyla ortaya çıktığını belirtmektedir (1940: 117-118).

Şekil 5. Türk Müziğindeki Doğal Çokseslilik Yapısı



Kaynak: Sarısözen, 1940: 118.

Halk müziğinde kullanılan paralel dördlü ve beşlilerle organum, arasında bağ kuran Sarısözen, paralel dördlü ve beşlilerin kullanımına en uygun çalgının bağlama olduğunu belirtmekte ve diafoni (organum) yapısının temelde Asya kökenli çalgılar ile ilişkili olduğunu düşünmektedir (1940: 118-123).

Sarısözen konuya ilişkin olarak iki telli bağlamaya üçüncü telin eklenmesiyle oluşan polifonin daha da zengin hale geldiğini belirtmektedir.

“Bağlamalara üçüncü bir telin ilâvesi, çokseslilik bakımından, aşağıda kaydedeceğimiz yeniliklerin doğmasına amil olmuştur:

A- İkitellilerde o zamana kadar kupkuru yürüyen diyafoni ağırlığını bu üçüncü tel mahsus derecede hafifletmiştir.

B- Tonik notunu üçüncü telin daima faal bulundurması ile bağlamalardaki çokseslilik hayli zenginleşmiş ve müteaddit fasılalara karşı kulaklarda alâka uyandırmıştır.

C- Bazı güzel tesadüflerle akor şeklindeki fasılların işidilmesine imkân hâsıl olmuştur.

D-Üçüncü teli yalnız karar perdesinde işletmekle iktifa etmiyen, istidatlı sanatkârlar sol elin başparmağını da kullanmak suretiyle bu telden azamî istifadeyi temine çalışmışlar ve bugün bile kulaklarımıza yabancı gelmiyen armoniler yaratmışlardır” (1940: 124).

Şekil 6. Doğal Çoksesli Türkü Örneği 2

M ♩ = 92 **OYUN HAVASI** Sivas – Kangal – Mamaş
Âşık Süleyman



M ♩ = 80 **TOPLU OYUN HAVASI** Sivas – Şarkışla
Âşık Veysel



Bu parça, toplu oyunların ibadet halinden eğlence şekline nasıl inkılâp ettiğini göstermesi itibariyle dikkate şayandır.

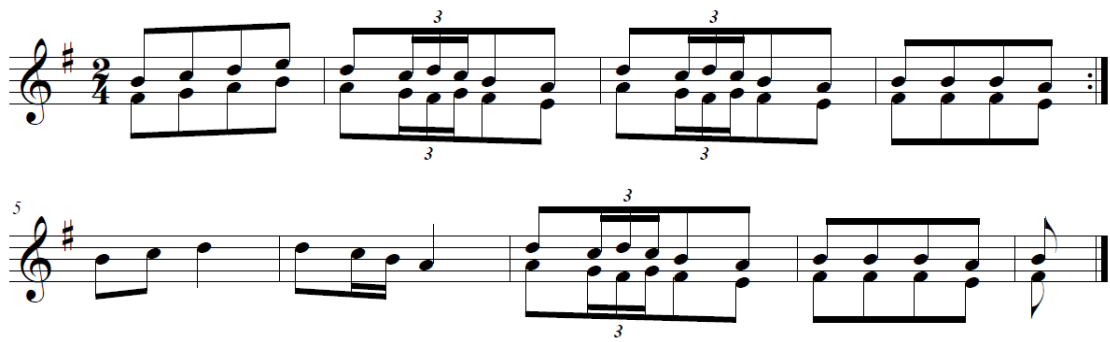
Kaynak: Sarısözen, 1940: 118.

Parasız ve Gülüm’e göre; kemençenin yanı sıra tulum da Karadeniz bölgesi için çoksesli yapı örneği sunan bir çalgıdır. Halk müziğinde ana ezgi ve dem ilişkisi için Ege Bölgesinde kullanılan çift zurna örnek olarak gösterilebilir. Bu örnekler halk müziğindeki doğal çoksesliliğe ilişkin yapıların paralel dörtlü/beşli veya dem tutma şeklinde olduğunu göstermektedir. Doğal çoksesliliğe verilebilecek bazı örnekler; kavalda horlatma, çeşitli zeybeklerdeki kanon okuma, uzun havalarda soliste karşılık çeşitli çalgıların kırık hava ezgileri icra etmesidir. Kemal İlerici’nin Türk halk müziğinin çokseslendirilmesine ilişkin olarak ortaya koyduğu dörtlü armoni sistemi kullanılarak yapılan düzenleme ve bestelerde dem tutma, dörtlü/beşli yürüyüşler vb. doğal çokseslilik yapıları daha belirgin şekilde görülebilir. Türk müziği icra edilirken kullanılan geleneksel çalgıların yapısı itibariyle meydana gelen doğal çokseslilik Türk müziği için önemli bir zenginliktir (2018: 25-27).

Ayyıldız’a göre; geçmiş dönemde türkü derlemeleri yapılırken, Türk müziğinin teksesli olduğu düşüncesi ile ana ezgiye eşlik eden teller veya enstrümanlardaki diğer çokseslilik unsurları notaya alınmamıştır. Yapısal olarak paralel yürüyüşlerin yer aldığı Karadeniz kemençesi ve bağlamada da icra edilen eserler teksesli yapıda derlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı’nın 1937 yılında yaptığı derleme çalışmaları için Hindemith ve Bartok Türkiye’ye davet edilmiş, Çukurova bölgesinde araştırmalar yapan Bartok, Kır İsmail’den alarak derlediği ezginin çoksesli yapıda olduğunu belirtmiştir (2013: 61-62).

Ayyıldız, “Laurence Picken (1953), “Instrumental Polyphonic Folk Music in Asia Minor” isimli çalışmasında Türk Halk Müziğinde yer alan dörtlü ve beşli paralel yürüyüşlere yer verdiğini belirtmektedir.” (2013: 63).

Şekil 7. Türk Halk Müziğinde Yer Alan Dörtlü ve Beşli Paralel Yürüyüşler



(Picken, 1953’den akt. Ayyıldız, 2013: 62)

3. TÜRK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI

Bu bölümde Türk müziğini tonal müzikten ayıran en temel öğelerden biri olan makam kavramına ve makamsal dizilerde yer alan perdelerin görevlerine değinilmiştir.

3.1. MAKAM

Türk müziği ses sistemini Batı müziğinden ayıran en önemli durum mikrotonal aralıkları içeren makamsal dizilerin kullanılmasıdır. Kelime olarak yer, mevki gibi anlamlar taşıyan makam dizileri tonal dizilere göre farklılıklar göstermektedir. Say’ın makamsal yapılar için görüşleri “sesler ve ses dizileri, eşit olmayan aralıklardan oluşur ve bu en küçük aralığa koma adı verilir. Bir makamı oluşturan üç temel öge vardır. 1. Dizi, 2. Durak, 3. Güçlü Makamı oluşturan bu üç öğeden birinin değişmesi durumunda makam da değişir” şeklindedir (2002: 331). Yavuzoğlu’na göre; “Türk müziğinde makam kelimesi sadece diziyi kapsamaz. Makamın oluşabilmesi için başka unsurlara da ihtiyaç

vardır. Dizi bunlardan sadece bir tanesidir. Makamın meydana gelebilmesi için, dizinin seyir ile hareket kazanması gerekmektedir” (2012: 35).

Dizi kavramının ön plana çıktığı, makamsal Türk müziğinde dizi içerisindeki her perde tonal dizilerdekenden farklı öneme sahiptir.

Tablo 1. Makamsal Türk Müziği Dizilerinde Perdelerin Önemi

8. perde: Tiz durak (karar) perdesi (üzerinde yarım karar veya asma karar yapılır)
7. perde: Yeden perdesi (karar sesi 1. Perde olduğundan teoride yedendir)
6. perde: Asma karar (kalış hissi zayıf)
5. perde: Güçlü perdesi (dizi 5’li ve 4’lülerle oluşuyorsa bu perde güçlüdür)
4. perde: Güçlü perdesi (dizi 4’lü ve 5’lilerle oluşuyorsa perde güçlüdür)
3. perde: Ortanca perde (asma kalış perdesi)
2. perde: Durak üstü perdesi (asma kalış perdesi)
1. perde: Durak (karar) perdesi (tüm makamların sonuçlandığı perde)

Kaynak: Tuncer, 2021: 20.

Makam dizileri içerisindeki perdelerin görevleri tabloda gösterildiği şekilde ele alınmaktadır.

3.2. MAKAM DİZİLERİNİN TAMPERE SİSTEM İÇİNDE GÖSTERİMİ

Mikrotonal aralıkların yer aldığı Türk müziği makamları tampere sistem içerisinde gösterilmeye çalışılırken koma olarak belirtilen yapıların tampere sistem içerisinde yer almayışı nedeniyle çeşitli zorluklar yaşanmaktadır. Bu anlamda farklı çalışmalar ve denemeler yapılmış, makam dizilerini tampere sistem içerisinde göstermek için “yedirimli” veya “aktarılmış” gibi ifadeler kullanılmıştır.

Dünya müziklerine bakıldığında çeşitli kültürlerde farklı ses dizilerinin kullanımına rastlamak mümkündür. Tampere sisteme aktarılmış makamsal dizilerle tonal ve modal dizilerin görsel olarak birbiriyle ilişkilendirilmesi özellikle eğitim alanında teorik zemini güçlendirmek için kullanılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, müzik eğitimcisi ve akademisyen Sefai Acay, Haşım Bey Mecmuası’na benzer şekilde, 2006 yılında yapmış olduğu çalışmasında tonal diziler ve aktarılmış makamsal diziler arasında ilişkilendirme yapmıştır.

Acay’a göre;

“Bütün majör diziler, aktarılmış rast makamı dizisi, Majör dizilerin ilgili minör (doğal-armonik-melodik) dizileri, aktarılmış nihavent makamı dizisi, Majör dizinin ikinci derecesindeki ses üzerinde oluşturulan diziler aktarılmış hüseyini makamı dizisi, Majör dizinin üçüncü derecesindeki ses üzerine oluşturulan dizilerde aktarılmış kürdi makamı dizisi, “Hüseyini makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 5. Derecedeki sesin k2 pestleştirilmesi ile aktarılmış karcıgar makamı dizisi, Hüseyini makamı dizisinin karar (durak) sesine göre 4. ve 7. derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile aktarılmış nikriz makamı

dizisi, Kürdi makamı dizisinin karar (durak) sesinin yeden (sansible) alması; diğer bir açıklama ile durak sese göre 7. Derecedeki sesin k2 tizleştirilmesi ile aktarılmış segâh makamı dizisi, Armonik minör dizilerin 5. Derecesindeki sestten başlayan dizilerle aktarılmış hicaz makamı dizisi, Hicaz makamı temel dörtlüsünün (tetrakort) iki kez yinelenmesi ile hicazkâr ya da hicaz hümayun makam dizileri oluşturulur” (2006: 7-12).

Acay’ın çalışmasında yer alan tampere sisteme aktarılmış makamsal dizileri, majör ve minör diziler ile ilişkilendirmesine benzer çalışmalar, kilise modları için de yapılmıştır. Benzer şekilde her majör dizinin birinci derecesi üzerine kurulan dizi ionian, ikinci derecesi üzerine kurulan dorian vb. ifadelerle modal ve tonal diziler açıklanmaya çalışılmıştır. Türk müziği akort sistemini ele alan Yavuzoğlu, tanbur, klasik kemençe, ud, kanun vb. çalgıların Türk müziğinde Bolahenk denilen diyapozona göre sol akortta ses verdiğini, bu enstrümanlarla çalınan do notasının tam dörtlü aşağıdaki sol notası olarak duyulduğunu ve bu durumun 440 frekanslı la sesinin Türk müziğinde referans ses olarak kabul edilmemesinden kaynaklandığını belirtmektedir (2008: 35).

Tonal, modal ve makamsal olarak ilişkilendirilen ve açıklanan diziler yalnızca görsel olarak benzerlik göstermektedir. Bu anlamda gerek kullanılan çalgılar gerek ses sistemindeki farklılıklarından dolayı, tonal sistem içerisinde kullanılan makamsal yapıların geleneksel yapıyı tamamen yansıtmadığı, yalnızca efektif olarak, amaçlanan makama veya modal yapıya yönelik bir çağrışım oluşturduğu söylenebilir. Bu durum çağdaş Türk müziği bestecilerinin eserlerinde de görülmektedir. Tonal zeminde Batı müziği formunda bestelenmiş bir eserin içerisinde hüseyni makamı beşlisi duyurulması veya Batı müziğinde nadiren tercih edilen artık ikili aralığını kullanarak hicaz makamının anımsatılması gibi örneklerle sıklıkla rastlamak mümkündür.

3.3. TAMPERE SİSTEME AKTARILMIŞ MAKAMSAL YAPILARI İÇEREN ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİ ESERLERİ

Bu bölümde Cumhuriyet sonrası dönemde farklı besteciler tarafından tampere sistem içerisinde bestelenen çoksesli makamsal Türk müziği eserlerine yer verilmiştir. Örnek verilen eserler Batı müziği formlarında ve Batı müziği çalgıları için bestelenmiş ve Türk müziğinin makamsal yapılar tonal sistem içerisinde çokseslendirilmiştir.

Hüseyni

Cenan Akın; Orkestra İçin Üç Türkü, Op.13. 1. Dumanlı Boğaz, 2. Ağıt, 3. Yiğitleme.

“1. Bölüm: Dumanlı Boğaz Hüseyini dizisinden kök salmıştır. Korno solonun küçük bir girişinden sonra türkü sergilenir, daha sonra gelişme bölümünde zaman zaman kanon tekniğinden yararlanılarak eser gerilim noktasına ulaşır” (Aktüze, 2002: 7).

Sabâ ve Bestenigâr

Necil Kazım Akses; Yaylı Çalgılar Dörtlüsü. Allegro, Allegretto, Andante quasi Adagio, Allegro con fuoco.

“Akses eserini şöyle açıklıyor “...İkinci bölüm bir intermezzodur ki ‘attaca’ olarak çift temalı bir fuge bağlanır. Fügün birinci teminin tonu modal diyebileceğimiz ‘saba’ tonudur. İkinci tema ise ‘saba’ tonunun geçkisi olan ‘bestenigar’ tonundadır” (Aktüze, 2002: 10).

Dolgun, Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nü incelediği çalışmasında, birinci bölümün klasik sonat allegrosu formunda, ikinci bölümde yer alan I. bölmenin beş bölmeli lied, II. Bölmenin çift füğ biçiminde, üçüncü bölümün ise 7 Bölmeli Rondo olarak bestelendiğini belirtmektedir (2008: 7-10).

Besteci Orkestra Konçertosu’nun ton bünyesi için ‘a-modal’ deyimini kullanmakta ve şu açıklamayı yapmaktadır: ‘Bu eser modal değil anlamına gelmez. Belli bir modda, belli bir makamda yazmadım konçertoyu. Ama mod düşüncesinden çıktım, soyut makam anlayışı içinde çalıştım. Nitekim a-tonal demek, tonsuz demek değildir; tek bir tonalitenin egemenliğinden sıyrılmış demektir.’...” (İlyasoğlu, 1998’den akt. Dolgun 2008: 2-3).

Kürdî

Necil Kazım Akses; Keman Konçertosu. Allegro, Adagio, Vivo, Adagio-Allegro.

“Daha çok Kürdi makamının egemen olduğu bölüm, ikinci zorlu kadansa ulaşır ve eser, ikinci bölümün başındaki motifin işlendiği coda ile renkli biçimde sona erer” (Aktüze, 2002: 19).

Neva

Necil Kazım Akses; İtri’nin Neva Kar’ı Üzerine Scherzo.

Rast

Hasan Ferit Alnar; Kanun Konçertosu. Moderato, Lento non troppo, Allegro poco moderato.

Segâh ve Sabâ

Ulvi Cemal Erkin; Sinfonietta. Allegro poco meno osso, Adagio, Allegro.

“2. Bölümün ağır (Adagio) temposunda, geleneksel Türk müziğinin iki makamı işlenir: Entonasyon zorluklarının çekici tını özellikleriyle yer aldığı bölümde Segâh ve Saba makamları değerlendirilir” (Aktüze, 2002: 804).

Şekil 8. Cemal Reşit Rey’in Çokseslendirdiği “Kalenin Bedenleri” İsimli Türkü



Kaynak: Küçükkaplan, 2021: 356.

Şekil 9. Necil Kazım Akses’in Çokseslendirdiği “Ekini Biçer Oldum” İsimli Türkü

Necil Kazım Akses

Sop.	
	1- E - ki - ni bi - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	2- Des - te - yi se - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	3- E - kin - ler ye - ti - şe - li Hey - Lâ - le - ler
	4- Dağ - la - ra gö - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
Alt.	
	1- E - ki - ni bi - çer ol - dum Hey Lâ - le - ler
	2- Des - te - yi se - çer ol - dum Hey Lâ - le - ler
	3- E - kin - ler ye - ti - şe - li Hey Lâ - le - ler
	4- Dağ - la - ra gö - çer ol - dum Hey Lâ - le - ler
Ten.	
	1- E - ki - ni bi - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	2- Des - te - yi se - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	3- E - kin - ler ye - ti - şe - li Hey - Lâ - le - ler
	4- Dağ - la - ra gö - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
Bas.	
	1- E - ki - ni bi - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	2- Des - te - yi se - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler
	3- E - kin - ler ye - ti - şe - li Hey - Lâ - le - ler
	4- Dağ - la - ra gö - çer ol - dum Hey - Lâ - le - ler

Kaynak: Deniz, 2015: 440.

Özellikle Cumhuriyet dönemi sonrasında, Türk Beşleri başta olmak üzere çağdaş Türk müziği bestecilerinin tampere sisteme aktarılmış makamsal yapıları temel aldığı ve Batı müziği formlarında geleneksel motifleri işlediği çok sayıda eser bestelenmiştir. Bu bağlamda Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi veya makamsal yapıda çoksesli eserler ortaya konulması bakımından Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven de farklı yaklaşımlarla ön plana çıkan isimlerdir.

3.3.1. Kemal İlerici

Kemal İlerici, Türk müziğinin çokseslendirilmesi için çalışmalar yapan ve bu alanda tanınan önemli bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Ulusalçılık akımının da etkisiyle Türk müziğinin çokseslendirilmesi amacıyla Dörtlü Armoni sistemini geliştirmiş, sistem çok sayıda besteci tarafından kabul görmüş ve geçmişten günümüze kadar çeşitli eserlerde kullanılmıştır. “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli kitabında Türk müziğinin çokseslendirilmesi amacıyla geliştirdiği yapıyı detaylı olarak anlatan İlerici, Türk milletinin, Doğu kültürü yerine Batı kültürünü tercih ederek, müzikte “Armonik dili” seçtiğini, Batı kültürünün özgürlüğe, yaratıcılığa ve bireyselliğe önem veren gelişime açık bir yapıda olduğunu, Türk milletinin üretimleriyle bu yeni yapı içinde zirveye ulaşacağını, müzik alanında başarıyı yakalamak için Türk müziğini tüm değerleriyle çok iyi şekilde bilmemiz ve işlememiz gerektiğini ifade etmektedir (1981: 1).

Yöre, konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Türk bestecileri tarafından millî musiki kapsamında yaratılan eserlerde, sadece melodide değil, armonide de bir millîlik uygulamasından söz edilebilir. Çünkü, Türk çoksesli müziği bestecileri eserlerinin ana melodilerinde yatay olarak kullandıkları makam seslerini, dikey olarak da kullanarak farklı bir armoni anlayışı içine girmişlerdir. Hatta, bir millî armoni yaratma çabası, kuramsal olarak ilk defa Kemal İlerici tarafından yapılmış, İlerici 1950’li yıllardan başlayarak zaten var olan dörtlü armoni sisteminin makamlara uygunluğunu ispatlamaya çalışmış ve bu kuramını 1970’te yayınlanan Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi adlı kitabında ortaya koymuştur. İlerici’nin dörtlü armoni kuramı, kendisinden özel ders alan üçüncü kuşak Türk bestecilerinden itibaren kullanılmaya başlanmış, hatta bu kuramı doğrudan en fazla uygulayanların başında hocası Saygun’dan daha ulusalcı olan Prof. Muammer Sun (1932), Necdet Levent (1923) ve de Prof. Ertuğrul Bayraktar (1951) gelmektedir. Ancak, dörtlü armoni kuramı, Türk millî musikisinin kurucuları ve zaten kendi bestecilik stillerini de oluşturmuş olan Türk Beşleri tarafından biraz da kıskançlıkla benimsenmemiştir” (2010: 42).

3.3.1.1. Dörtlü Armoni

Bu sisteminde akorlar tonal armoniden farklı olarak üçlü aralıklar yerine dörtlü aralıkların kullanılmasıyla oluşturulmaktadır. Bu anlamda tonal armonideki majör ve minör temelli duyumdan daha farklı bir çokseslilik ortaya çıkmaktadır. Türk müziğinde

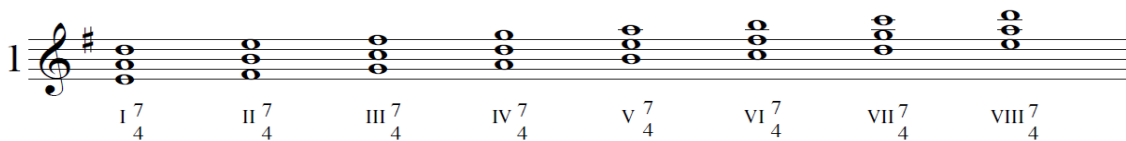
farklı makamsal dizilerde yer alan seslerin yürüyücülük ve duruculuk durumlarının tonal sisteme göre değişiklik gösterdiği hatta dominant (güçlü) olarak adlandırılan beşinci derecenin çeşitli makamlarda dördüncü veya üçüncü derece olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle dörtlü armoni sisteminde derecelerin önem durumları farklılık göstermekte ve birinci derece dışındaki tüm akor yapıları yürüyücü olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca yedili akor yapıları tonal müzikte genellikle çeken fonksiyonundaki akor kurulumlarında tercih edilmekteyken dörtlü armonide tüm akorlarda çevrim durumlarına göre ikili ve yedili aralıklar bulunmaktadır. Türk müziğinde sıklıkla tercih edilen bu aralıklar eşlik yapısında ezgiye uyum sağlamaktadır. Şifreleme olarak Batı müziği temel alınmaktadır. Tonal armonide modülasyon benzeri yapılar Türk makam müziğinde geçki veya çeşni şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle eser içerisindeki şifrelemelerde her zaman eksen ses birinci derece kabul edilmemekte ve eser motifindeki veya bölüm içerisindeki makamsal dörtlü ve beşliler dikkate alınmaktadır.

Şekil 10. Kemal İlerici'nin "Piyanoya Göre Hüseyini Değişim Tablosu" İsimli Çalışması

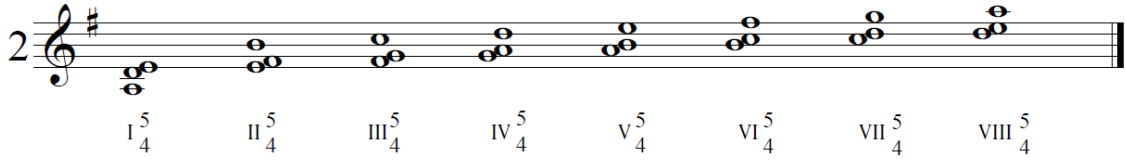


Kaynak: İlerici, 1981: 259.

Şekil 11. Dörtlü Armonide Akor Yapıları



Şekil 12. Dörtlü Armonide Çevrim Akor Yapıları



Özdemir, Kemal İlerici'nin la kararlı Hüseyini makamı dizisinde dörtlü akor kurulumlarının 1 numaralı örnekte yer aldığı şekilde olduğunu ve 4/7 şifresi ile gösterildiğini fakat konu özelinde önemli çalışmalar yapan M. Tevfik Tutu ve S. Bahadır Tutu'nun akorların temel durumunun ikinci örnekteki şekliyle ele aldığını, genel olarak şifrelemede derece yanında rakama yer verilmemişse bu akorun ikinci örnekte yer alan 4/5 (temel) kurulumunda karşımıza çıktığını belirtmektedir (2017: 17-18).

3.3.1.2. Dörtlü Armoni ile Çoksenslendirilen Ezgi Örnekleri

Şekil 13. Kemal İlerici'nin "Makam Kurma ve Geçkiler Çizelgesi" İsimli Çalışması



Kaynak: İlerici, 1981: 239.

Şekil 14. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum” İsimli Türkü



Kaynak: Özdemir, 2017: 51.

Şekil 15. Kemal İlerici'nin Piyanoya Yönelik Çoksesli Çalışması



Kaynak: İlerici, 1981: 276.

Şekil 16. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Yenice Yolları” İsimli Türkü

Ye ni ce yol la rı bü kü lür gi der

Zü lüf ak ger da na

dö kü lür gi der der

I I I III 5 2_b III 5 2 I 7 4

I V 4 2 III 7 4

III 7_b 3 I VII 5 2 I

Kaynak: Özdemir, 2017: 54.

Şekil 17. Dörtlü Armoni ile Çokseslendirilmiş “Çanakkale İçinde” İsimli Türkü

Ça nak ka le i çin de vur du lar be ni

Öl me den me za ra koy du lar be

ni of genç li ğim ey vah

I 7 4 V 7 III 5 2 III 5 2_b I 7 4

I V 4 2 III 7 4 III 7_b 3

I III 7 4 III 7 3_b I

Kaynak: Özdemir, 2017: 57.

3.3.2. Ahmet Samim Bilgen

Keman icracısı, besteci ve hukukçu kimlikleriyle tanınan Ahmet Samim Bilgen, Türk müziğinin çokseslendirilmesi için çeşitli çalışmalar yapmış ve kuramsal olarak da Tampere sisteme aktarılmış Türk müziğindeki makamsal dizilerle Batı müziğindeki tonal diziler arasında ilişkiler kurarak Türk müziğinin tonal armoni sistemiyle çokseslendirilebileceği önerisini savunmuştur. Sun, Ahmet Samim Bilgen'in çeşitli besteler yaptığını ve tanınmış bir eser olan "İlgaz Anadolu'nun" isimli şarkının bestecisi olduğunu belirtmektedir (2011: 72). Say'a göre; Ahmet Samim Bilgen, genç yaşlardan beri keman icrası ve bestecilik ile ilgilenmiş aynı zamanda hukukçu olarak da çalışmıştır. Lise mezuniyeti sonrası İstanbul Belediye Konservatuvarında Seyfettin Asal'la keman çalışmalarını sürdürmüş, hukuk eğitimi almaya devam ettiği süreçte ise Hasan Ferit Alnar'ın yönettiği İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestrası'nda keman sanatçısı olarak yer almıştır. 1930 ve 1935 yılları arasında Cemal Reşit Rey'in kurmuş olduğu ve yönettiği Konservatuvar Orkestrası'nda da yer almış, 1935 yılında "Cumhuriyet" Gazetesi tarafından gerçekleştirilen bestecilik yarışmasında ödül almıştır. 1937-1940 yılları arasında yayımlanan Üç Türkü Albümü halkevleri tarafından satın alınmıştır. Paris Konservatuvarı profesörlerinden E. Borrel, Bilgen'in "Türk Halk Havaları" isimli çalışmasını övgü ile karşılamıştır. İlgaz isimli eseriyle de tanınan Bilgen, 1973 yılında Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı'nda Danışma Kurulu Üyesi olarak görev almıştır. Bilgen sahne eserlerinin yanı sıra, şan ve piyano veya solo piyano için de çeşitli çalışmalar yapmıştır (2005: 217-218).

Bilgen'e göre; müzik, dünya genelinde tek sesli olarak gelişim göstermiş daha sonra dördü ve beşli aralıkların eklenmesiyle çokseslilik ortaya çıkmıştır. On üçüncü yüzyılda akor yapılarının oluşması, kontrapuntun gelişmesi ve armoni kurallarının belirginleşmesiyle günümüzdeki çokseslilik anlayışına ulaşılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk'ün müzik alanında da çağdaşlaşılması fikri doğrultusunda halkevleri öncülüğünde geleneksel ezgilerin çokseslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Başlangıçta halk ezgileri derlenmiş, derlenen eserler özellikle ilk kuşak çağdaş Türk müziği bestecileri tarafından piyano, koro vb. şekilde çoksesli olarak düzenlenmiş veya senfonik eserlerde kullanılmış, yurtdışında beğeni ile karşılanan bu eserler çoksesliliğe alışkın olmayan Türk halkı tarafından yeterince ilgi görmemiştir. Bu duruma çağdaş Türk müziği bestecilerinin klasik armoni çerçevesi dışına çıkarak

eserlerini modern ve atonal yaklaşımlarla bestelemelerinin de etki ettiği söylenebilir (1986: 1).

Bilgen, tek sesli müzik yapısına alışkın olan toplumumuzun çoksesli yapıyı benimseyebilmesi için halk ezgilerinin öncelikle sadelikle klasik armoni kuralları çerçevesinde işlenmesi gerektiğini düşünerek yüzlerce türküyü incelemiş, çeşitli türkülerde kullanılan dizilerin majör ve minör dizilerle benzerlik gösterdiği ve bu nedenle çokseslilikte klasik armoni kurallarının yeterli olacağı sonucuna ulaşmıştır (1986: 1).

“Bilindiği gibi, majör tonalitelere diatonik sekizli merdivenin 3. ve 4. ile 7. ve 8. perdeleri, minörlerde ise 2. ve 3. ile 5. ve 6. perdeleri arası yarım, öbürlerinin arası tam perde olarak sıralanmakta, fakat minörün armonik ve melodik diye adlandırılan varyantlarında 5. perdeden yukarıya bazı değişikliklere uğramaktadır. Bu makamların, koma hesaplarıyla tam sesin XIV. Yüzyıldan beri pratik değeri ihmal edilebilir sayılan yarıdan küçük veya büyük bölümlere ayrılması yerine eşit iki bölüme ayrılması esasına dayanan ortalama (tamperman) sisteme göre oluşturduğunu ve yarım seslerin sırası değişmedikçe, durak (tonique) perdesinin değişmesinden majör veya minörlük niteliğinin etkilenmediğini unutulmamalıdır. Bilindiği gibi, örneğin do majör ve la minör makamlarını ele alacak olursak ses merdiveninde tam ve yarım sesler şöyle sıralanmaktadır” (Bilgen, 1986: 1).

Şekil 18. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 1



Kaynak: Bilgen, 1986: 1.

“İncelemelerimiz, bizim halk ezgilerimiz arasında bu makamlar üzerine kurulmuş olanların varlığını göstermiştir. Bunların çokseslendirilmelerinde bilinen klasik armoni kurallarına eklenecek bir şey yoktur. Şu kadar ki majörün bizdeki değişik ikinci bir kullanılış şekli, ses merdiveninin üçüncü perdesini birinci perde yerine durak olarak kabul eden şeklidir ki özellikle Batı Anadolu ve Ege Bölgesinde bu şekil daha yaygındır” (Bilgen, 1986 :1).

Şekil 19. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 2



Kaynak: Bilgen, 1986: 1.

“Müzik tarihine Friky makamı (mode phrygien) adıyla geçmiş olan ve Balkan ülkelerinde de sık görülen bu şeklin çokseslendirilmesi durağı birinci perde akorunun üçlüsü olarak düşünmek kaydıyla ilgili olduğu majör makamından farklı değildir” (Bilgen, 1986: 2).

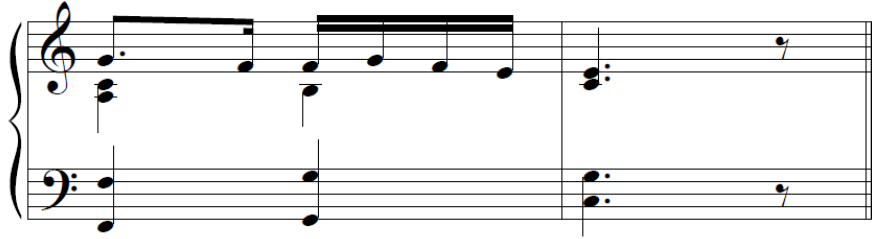
Şekil 20. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 3



Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

“şeklinde biten bu makamdaki bir ezginin şöyle çokseslendirilmesi mümkündür” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 21. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 4

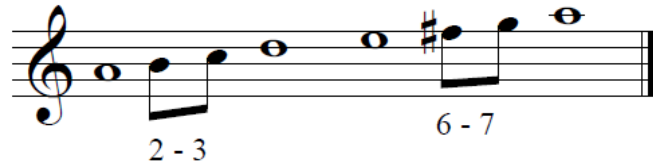


Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

“Bu kadansın Friky kadansı (cadence phrygienne) adıyla anılmakta olduğu malumdur. 6. ve 7. perdeleri arası bir buçuk ses olan armonik minör makamının, halk ezgilerimizde yaygın değişik bir kullanış da durağın 5. Perdeye alınması şeklindedir ki bunun çokseslendirilmesinde de Friky kadansına rahatlıkla yer verilebilmektedir. İncelediğimiz halk ezgilerimizin büyük çoğunluğunda kullanılan ve müzik tarihine Dorya makamı adıyla geçmiş olan başka bir makam ise minöre pek yakın olmak ve onun adeta üçüncü bir variantını teşkil etmekle beraber küçük fakat önemli bazı farklılıklar gösteren bir makamdır. Gerçek Türk halk müziğinin temeli haline gelmiş görünen bu makam üzerinde biraz durmak isteriz: (Bilgen, 1986: 2).

1) “Sekizli ses merdiveninde bu makamın ikinci ve üçüncü perdeleri arası yarım, fakat beşinci -altına perdeleri arası minördeki yarım yerine tam, altına ve yedinci perdeleri arası ise yarım sestir” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 22. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 5



Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

2) “Çıkıcı dizideki bu tertip inici dizide bazan değişmekte ve altıncı - yedinci perdeler arası yarım ses büyüterek tam ses halinde yine yalın minördeki yerini almaktadır” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 23. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 6



“Bu yakınlık nedeniyle, bu makama dayanan eserlerin anahtar yanındaki donatımını (armature), aynen ilgili minörünki gibi göstermek tercih edilmektedir” (Bilgen, 1986: 2).

3) “Minör melodik ve armonik variantlarında yer bulan yedinci-sekizinci perdeler arasındaki yarım sesin (note sensible) bu makama yabancı kalması, çokseslendirmede yedinci perdenin kullanılmasında bazı kısıtlamalara yol açmaktadır:

a- Makamın karakterini korumak için kadanslarda V-I perde akorlarıyla yapılan (authentique) kadans yerine, IV-I perde akorlarıyla (plagale) kadansa gidilmek gerekmektedir” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 24. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 7



Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

“gibi. Çünkü bu makamla V. perde akorundaki üçlünün majör olmaması V-I kadansının gücünü kesmekte, üçlünün yarım perde yükseltilmesi ise makamın karakterine uymamaktadır,

b- Bu makamın çokseslendirilmesinde yarım ses yükseltilmiş yedinci perdenin ancak geçiş perdesi (note de passage) olarak veya kesik kadansa (cadence rompue) geçiş için kullanılmasında bir sakınca yoksa da bu tertibin bir bitiriş kadansı olarak değil, ancak ezginin devamı sırasında kullanılabileceği açıktır” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 25. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 8



Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

“c- Son durağa yedinci perdenin yükseltilmesiyle varılmış ise, yedinci - sekizinci perdeler arasındaki yarım ses izleniminin sürdürülmemesi için durak akorunun minör yedili olarak tutulmasa, klasik alışkanlıkla pek bağdaşmasa bile yine makamın karakterini korumak bakımından tercihe değer görülmektedir” (Bilgen, 1986:2).

Şekil 26. Ahmet Samim Bilgen’in Çokseslilik Yaklaşımı 9

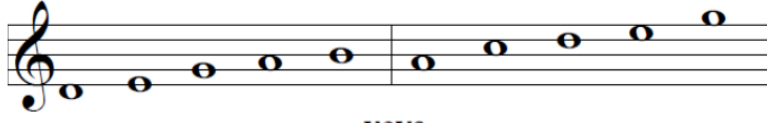


Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

“Halk ezgilerimize hâkim olan bu son makamın, birçok müzikologlar tarafından pentatonik müzik teorisiyle beş sesli bir temele oturtulmakta olduğunu görmekteyiz.

Bu teoriye göre, tarih içinde Asya'dan dünyaya yayılmış bulunan bu makam ses merdiveninde yarım seslere yer vermeyen 5 perdeli bir makamdır” (Bilgen, 1986: 2).

Şekil 27. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslilik Yaklaşımı 10



veya

Kaynak: Bilgen, 1986: 2.

Müzik tarihine, Milattan 1500-2000 yıl öncelerinden beri kullanılmakta olarak sırasıyla Lydy ve Eolya makamları adıyla geçen majör ve yalın minör makamları yanında, halk müziğimizde yaygın olan makama da önceleri Friky, Ortaçağ'da da Dorya makamı adıyla yer verildiğini ve bu adların Balkanlarla Anadolumuz çevrelerinde hüküm sürmüş çok eski toplumlara ilişkin olduğu hatırlatmak isteriz. Yine tarih kaynaklarına göre bu makamlar, tetrakord denilen 4 telli bir sazın, yarım perdeleri değişik tertipte içeren, dörtlülerinin birbiri üstüne eklenmesinden meydana gelmiş ve Milattan sonra da Ortaçağ Avrupa'sında kullanılır olmuşlardır. Onun için, halk müziğimizin temelinde varlığı ileri sürülen pentatonik yapının, olsa olsa yukarıda değindiğimiz zamanlardan çok önceleri Küçükasya'ya ulaşmış, ancak pek uzun süren sonraki etkilerle ilk şeklini değiştirmiş olabileceğini düşünmek, kanımızca yanlış olmaz" (Bilgen, 1986: 2).

"Otello, tiyatro müziği (1930), Ilgaz, yaylı çalgılar için sahne müziği (1931), Kadınlar mı, Erkekler mi, operet (1932), Köye Dönüş, yaylılar orkestrası için sahne müziği (1932), Bu Yaz Böyle Geçti, operet (1935), Merih'ten Gelen Telsiz, sahne müziği (1936). ŞAN VE PİYANO İÇİN: Anılar (1930-35). Türk Halk Havaları (1935). Beş Türkü (1939). On Halk Şarkısı (1960-80). SOLO PİYANO: Nocturne (1980). Ballade (1980). Bilgen; Sevdâ Cenap And Vakfının kurucuları arasındadır. O günkü toplantı tutanağına göre, Vakıf Danışma Kurulu ilk defa; Adnan Saygun'un başkanlığında Mithat Fenmen, Samim Bilgen ve Gürer Aykal'ın iştirakleriyle toplanır" (Okyay, 2012: 63).

3.3.2.1. Tonal Armoni ile Çokseslendirilen Geleneksel Eser Örnekleri

Şekil 28. Ahmet Samim Bilgen'in İki Piyano Parçası ve Marşları İsimli Kitapları



Şekil 29. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Hey Dağlar" İsimli Türkü

Ş.

1. Hey dağ- lar, hey dağ- lar! Sı- la- da- ya- rim ağ- lar.. Ağ- lar- sa a-
 2. Hey dağ- lar, dağ- la- rim- bah- çe- le- rim- bağ- la- rim- yardım- u- zak-

Pno.

p *cresc.* *f*

Kaynak: Bilgen, 2000: 4

Şekil 30. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Güzel Yar" İsimli Türkü

Müzik: A. Samim BİLGEN
(d. 1910)

Andantino (ca ♩ = 66)

Şan

1. Gü- zel gü- zel o- la- sın, he- le he- le- yar- he- le,
 2. E- lin- de bir- des- te gül, he- le he- le- yar- he- le,

Moderato

Piyano

f

Kaynak: Bilgen, 2000: 3

Şekil 31. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Gökte Yıldız" İsimli Türkü

Andantino

Şan

Gök- te yıl- dız el- li- dir, gök- te yıl- dız el- li- dir,
 Gök- te yıl- dız çift- ni- şan, gök- te yıl- dız çift- ni- şan,

Piyano

mf *cresc.* *cresc.*

2a. ** * ** *simile*

Kaynak: Bilgen, 1986: 6

Şekil 32. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Düriye" İsimli Türkü

Moderato

Şan

Piyano

mf

Dü—rü— ye—min
Giy me de dım

gü—ğüm le—ri ka—lay lı, of ka—lay lı
giy—din sen bu al—la rı, of al—la rı

mf *md* *soğel*

Kaynak: Bilgen, 2000: 9

Şekil 33. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği "Süpürgesi Yoncadan" İsimli Türkü

Moderato

Şan

Piyano

p

Sü—pür— ge— si yon— ca— dan
Ben se — ni sa— kı— ni — rim

E—mi—nem, Sü—pür— ge— si yon— ca— dan E— mi-nem, ga— yet —
E—mi—nem, Ben se — ni sa— kı— ni — rim E— mi-nem, yer— de —

p

Kaynak: Bilgen, 1986: 11.

3.3.3. Veysel Arseven (Vasili Öküzçü)

Müzik eğitimcisi, kompozitör ve müzikolog kimlikleri ile tanınan Veysel Arseven (Vasili Öküzçü) de özellikle eğitim müziğini önemsemiş ve Türk müziği eserlerini çokseslendirmiştir. Yaptığı çalışmalarda diğer iki isimden farklı olarak yatay çokseslilik içeren kanon ve kontrpuanı tercih etmesi dikkat çekmektedir.

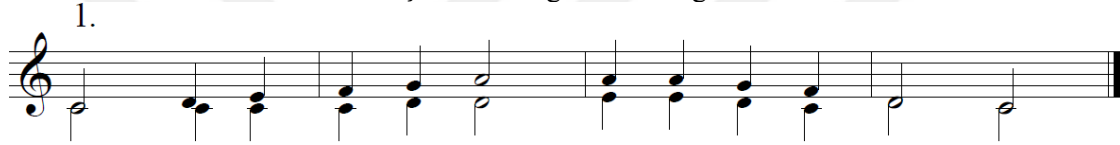
Bulgar'a göre; Gagavuz (Gök Oğuz) Türklerinden olan Arseven, 1919 yılında Romanya'nın Besarabya bölgesinde doğmuştur. Ailesinin yaşadığı ekonomik zorluklara rağmen küçük yaşlarda müzikle tanışmış, ilkokul ve ortaokul eğitimini Romanya'da tamamladıktan sonra müzik öğretmeni olmak amacıyla 1938 yılında Türkiye'ye gelmiş, lisans eğitimini İstanbul Öğretmen Okulu'nda, lisansüstü eğitimini ise Gazi Enstitüsü Müzik Bölümü'nde tamamlamıştır. Türkiye'ye geldikten sonra Veysel Arseven adını almış ve Gazi Enstitüsü Müzik Bölümü'nde büyük saygı duyduğu Alman müzik insanı Prof. Eduard Zuckmayer'in öğrencisi olmuş daha sonra Ekrem Zeki Ün ve Necdet Remzi Atak ile de çalışmıştır. Mezun olduktan sonra 1946 ve 1974 yılları arasında Anadolu'nun çeşitli şehirlerindeki köy enstitüsü ve liselerde müzik öğretmenliği yapmış ve 1974 yılından itibaren Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde genel müzik bilgisi ve müzik tarihi eğitimcisi olarak görevini sürdürmüştür. 1957 yılında, Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik çalışmaları sayıca yetersiz gördüğü ve yapılmış olan çalışmalara ulaşmanın zor olduğu düşüncelerinden hareketle, 20 türküden oluşan, kendi çokseslendirdiği eserlerin yanı sıra farklı bestecilerin eserlerine de yer verdiği "Çok Sesli Halk Türküleri" Kitabını çıkartmıştır. Ayrıca kitabın önsözünde eserlerini verdikleri için Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ferit Hilmi Atrek, Faik Canselen, Ulvi Cemal Erkin, Fuat Koray, Ahmet Adnan Saygun ve hocası Eduard Zuckmayer'e teşekkürlerini sunmaktadır (2004: 1-16).

Bulgar, folklor araştırmacılığı yönü de olan Arseven'in 1975 yılında Türk Folklor Kongresinde, Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine gerçekleştirdiği konuşmada Türk halkının, sözü müziğin eşlikçisi olarak değil müziği sözün eşlikçisi olarak gördüğü, çalgısal (sözsüz) müziğe çok ilgi duymadıkları bu nedenle de çoksesli müziği halka sevdirmek için öncelikle sözlü eserlere yönelik çokseslendirme çalışmaları yapılması gerektiği konularına değindiğini aktarmıştır. Ayrıca Arseven'in Meydan Larousse Ansiklopedisi'nde müzik ve folklor maddelerini yazdığı, müzik eğitimi ve çokseslendirilmiş türküler ile ilgili çok sayıda kitap çalışması yaptığı, müzik üzerine beş yüz kadar akademik makale çalışması yaptığı, 1967'de TRT'nin derleme çalışmalarında

yer aldığı, kendi çokseslendirmiş olduğu türkülerin TRT Ankara Radyosu'nda seslendirildiği bilgilerini aktarmaktadır (2004: 14-17). Tüm bilgiler göz önünde bulundurulduğunda Veysel Arseven'in çok yönlü bir müzik insanı olduğu görülmektedir.

“Batı müziği de IX. yüzyıla kadar tek sesli idi. Sonra ihtiyaç duyulmuş; mevcut bir melodinin altına veya üstüne bir ikinci, üçüncü ve daha fazla sesler eklemeyi düşünmüşler. Ama bunu düşünen halk veya halk sanatçısı değil, sanatçı yaratışlı birkaç kişidir. Onun için çokseslilik bir sanat ve sanatçı işidir. Onlar bu işi nasıl yapmışlar? Türk halk müziğinde çok seslilik davasına rahatça nüfuz edebilmemiz için, bunu kısaca da olsa gözden geçirmemiz lâzım. İlk çok seslilik hareketlerine, İtalya'da organum adı ile rastlıyoruz. 840-930 yılları arasında yaşamış olan Hucbald yeni polifoni (çok seslilik) üzerine, oldukça ciddi bir teori hazırlamıştı.” “Daha sonraları ise Guy d'Arezzo (995-1050), müzik hakkındaki birçok teorileri yanında, organum'un prensiplerini tespit eden yazmalar bırakmıştır. Bunların teorilerinin temeli şu idi: ilk denemelerinde, her iki ses, sesdaş olarak başlar, üst parti melodik bir yürüyüş gösterirken, alt parti aynı derecede devam eder. İki ses arasında bir dördütlü aralığı meydana gelince, her iki parti paralele dördütlüler halinde inkişaf eder. Sonunda eser; gene sesdaş olarak biterdi. Eserlerin sonunda henüz kadans fikri yoktur.” Örnek: (Arseven, 1959: 2007).

Şekil 34. Organum Örneği



Kaynak: Arseven, 1959: 2007

Arseven'in çokseslilik anlayışına 1959 yılında Türk Folklor Araştırmaları Dergisinde kaleme aldığı “Müzik Bahisleri: Halk Müziğinde Çokseslilik (Armoni) I” Başlıklı yazısında rastlanmaktadır.

“Türk halk müziğinde, paralele sekizliler halinde türkü söyleme alışkanlığı olduğu bir gerçektir. Ancak bu bilinçli bir denemenin sonucundan ziyade, türküyü söyleyenlerin hançere gelişimine ve yaşları icabı seslerinin farklı incelikte olmalarından veya kadınlı, erkekli söylemelerinden ileri geliyor. Artık anlaşılmış bir gerçektir ki, Türk halk melodilerini akor anlayışı içinde incelemek, davaya götürür yol değildir. Çünkü türkülerimizin tonal ve modal bünyeleri, dikey bir çokseslilik tekniği olan armoni kaidelerinden ziyade, yatay bir teknik olan kontrpuana çok daha elverişlidir. Çünkü bizim tonal sistemimizde derecelerin yüklendikleri fonksyonlar, majör ve minör sistemdekilere hiç uymamaktadır. Akor anlayışı ile armonize edilen türkülerimizin kişiliği ve Türklüğü hemen hemen kaybolmaktadır. Bazı bestecilerimiz de, yeni bir armoni sistemi kuralım derken, bir takım enteresan hesap ve grafikler elde etmişlerdir ama, meydana getirdikleri eserler de müzik olmaktan çıkmıştır. Bunlar teorilerini denemelerinden değil de, denemelerini teorilerinden elde etmiye çalışıyorlar. Ama hesaplar ne kadar sağlam olursa olsun, Türk halk melodileri için evdeki hesap, daha uzun zaman pazara uymıyacaktır. En güzel armonizasyonları, kâğıt üzerinde değil de, piyanosunun başında yeni buluşlar peşinde koşan bestecilerimiz yapacaklardır. Çünkü bizim tonal sistemimizin polifonik teorisi henüz kuvvetli örneklerle dayanılarak tespit edilmiş değildir, ve daha uzun yıllar da, belli bir sonuca varamıyacaktır. Ama bestecilerimiz, bu problemi çözecek en kısa ve doğru yolu bir gün elbet ki bulacaklardır. Bunun için davanın halledilmiş olduğunu şüphesiz ki iddia edemeyiz” (Arseven, 1959: 2008-2009).

Çoksesliliğe yönelik diğer önerileri de şu şekildedir;

“Türk halk melodilerini çok sesli olarak işlerken, armonik seslerden faydalanmak lazımdır. Belli bir sesin ilk armoniği oktav, ikincisi ise beşlidir. Çalgı ister bir kemani ister bir bağlama olsun. Sekizli aralıkla türkü söyleme alışkanlığı halk arasında olduğuna göre, beşli veya dördütlülerle söylemeyi niye denemesinler? Bu onlarda daha başka aralıklarla türkü söyleme

merakını da uyandırabilir. Diğer yandan her hangi bir türküyü kanon halinde söyleme alışkanlığını da kazandırmalı. Türküler var, aynı melodiyi belli ölçülerden sonra, aynı dereceden başlatmak suretiyle kanon olarak söylenebilir” (Arseven, 1959: 2009).

Bulgar’ın, Veysel Arseven’in çalışmalarını derlemiş olduğu kitabında Arseven’in Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik çeşitli görüşlerine rastlanmaktadır. Bulgar, Arseven’in “Müzik Bahisleri: Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni II” Başlıklı yazısında türkülerde pesten veya tizden beşli aralığında kanon yapılabileceğini, kanonların ters yürüyüşlerle ilgi çekici hale getirilebileceğini, batı müziğinde kullanılan altılı ve üçlü aralığında Türk müziğinde sakınılması gerektiğini, kararı beşli, dördü, sekizli ve ünison olarak bitirmek gerektiğini belirttiğini aktarmaktadır (2004: 75-77).

Arseven, türkülerin uygunluk durumlarına göre pesten veya tizden beşli aralığında kanonlar oluşturabileceğini belirtmektedir. Aşağıda yer alan yapıyı “alt beşlide ters yürüyüşlü kanon” şeklinde tanımlamaktadır.

Şekil 35. Veysel Arseven Alt Beşlide Ters Yürüyüşlü Kanon Örneği



Kaynak: Bulgar, 2004: 75.

Eserde, özellikle karara ulaşırken Batı müziğinde tercih edilen üçlü ve altılı aralıklar yerine beşli, dördü, sekizli veya ünison şekilde sonlandırılması gerektiğini belirtmektedir.

Şekil 36. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 1



Kaynak: Bulgar, 2004: 77.

Arseven’in ters yürüyüşlü kontrpuan ve imitasyon yapılarından faydalanarak çokseslendirmiş olduğu “Hacı Beyi” isimli Türkü.

Şekil 37. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 2



Kaynak: Bulgar, 2004: 77.

Arseven'in ana ezgiden bağımsız olarak diğer iki partiyi dörtlü ve beşli aralıklar kullanarak çokseslendirdiği üç sesli "Sal Atını" isimli türküden bir bölüm.

Şekil 38. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 3



Kaynak: Bulgar, 2004: 78.

"Dağlar Başı" isimli türküyü ise soprano partisinden bağımsız olarak, bas ve tenor partileri arasında beşli aralık, bas ve alto arasında ise sekizli aralık kullanarak dört sesli hale getirmiştir.

Şekil 39. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 4



Kaynak: Bulgar, 2004: 78.

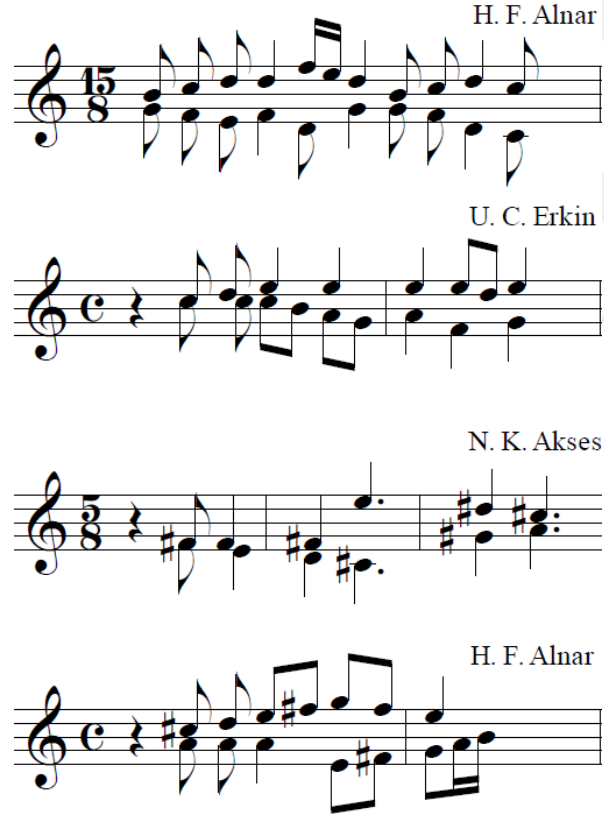
"Ak Koyun" isimli türküde ise ana ezgiden bağımsız olarak farklı ritmik yapıda ve ezgisel çizgide üç ayrı ezgi ile dört sesli çokseslilik ortaya koymuştur.

Şekil 40. Veysel Arseven Çokseslilik Yaklaşımı 5



Kaynak: Bulgar, 2004: 78.

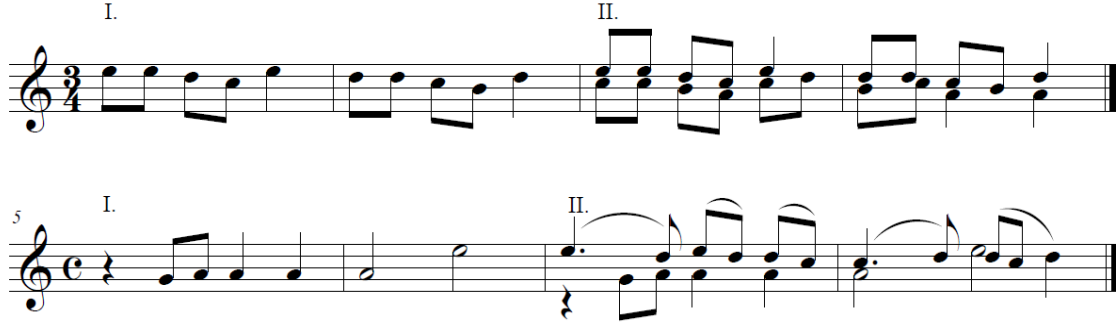
Şekil 41. Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Kontrpantal Eserlerinden Örnekler



Kaynak: Arseven, 1959: 2009.

Şekil 42. Veysel Arseven Kanon Örneği

Kanon



Kaynak: Arseven, 1959: 2009.

3.3.3.1. Kanon ve Kontrpuan ile Çokseslendirilen Geleneksel Eser Örnekleri

Şekil 43. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği "Ay Doğar Giresundan" İsimli Türkü



Kaynak: Arseven, 1957: 6.

Şekil 44. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği “Dere Boyu İz Gider” İsimli Türkü

Çabuk (2+2+3) $\text{♩} = 60$ Veysel Arseven

De-re bo-yu iz gi-der Bir ki-no-lı kız gi-der. Kız yo-lu-nu so-sır-mış.
In-sol-ah bi-se gi-der. Kız yo-lu-nu so-sır-mış, In-sol-ah bi-se gi-der.

İndim derin ırmağa Oniki yüzük saydım
Zeytin dalı kırmağa, Bir kınalı parmağa.

Kaynak: Arseven, 1957: 18.

Şekil 45. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği “İrmak Doldu ve Karagöz” İsimli Türküler

Azır ($\text{♩} = 66$) (Beşli aralığında ters yürüyüşlü kanon) Veysel Arseven

Ir-mak dol-du ge-çil-mi-yor su-ter so-ğuk i-çil-mi-yor.
Ir-mak dol-du ge-çil-mi-yor Su-ter so-ğuk i-çil-mi-yor.

Çabukça ($\text{♩} = 112$) (Beşli aralığında kanon) Veysel Arseven

Bin-dim ve-pu-re git-tim He-le-be.
Bin-dim ve-pu-re git-tim He-le-be.

Kaynak: Arseven, 1957: 30.

Şekil 46. Veysel Arseven'in Çoksenslendirdiği “Manastır” İsimli Türkü

Veysel Arseven

(♩ = 80) Ma nas-tı-rın Or to-sın
da bir Ha nas-tı-rın ca-um ha-
Or ba-sın Ma da nas-tı-rın kız var bir Ha vuz ca-um ha-
vuz e-man ha vuz Biz ça-lar oy na Ma nas-tı-rın kız-la-rı hep si de
ya vuz Biz ça-lar oy na-rız

Kaynak: Arseven, 1957: 33.

Şekil 47. Veysel Arseven'in Çoksenslendirdiği “Hekimoğlu” İsimli Türkü

Moderato Veysel Arseven
He-kim-oğ-lu der-ler Be-nim as-lı-ma
Oy der-ler Be-nim as-lı-ma oy
Ay-na-lı mar-tin yap-tır-dım da na-ri-nim ken-di nes-li-me
Ay-na-lı mar-tin yap-tır-dım ken-di nes-li-me a-man
Ay-na-lı mar-tin yap-tır-dım ken-di nes-li-me

Kaynak: Arseven, 1976'dan akt. Bulgar, 2004: 261.

Şekil 48. Veysel Arseven'in Çokseslendirdiği “Kapıda Gümüş Firek” İsimli Türkü

Çabuk (♩ = 116) Veysel Arseven



{Ka pi da gü mü fi rak te Du ma ru di rak di rak te ha ha da
{El ya ri na ka vuş mug ta Da ri sı bi ze fe lek te ha ha da
{Ca ya in dim o tur mam da E lim su ya ba tır mam da ha ha da
Ben bir gü zel kak li ğim de Her av cı ya tu tul mam da ha ha da
ha yav ru ya ha da ha da ha 'gü ze le ha ha da ha un e le
ha ha ha ha dö ne le ha. (la ile....

Kaynak: Arseven, 1957: 44.

4. TANIMLAR

Bu bölümde çalışma ile ilişkili olduğu düşünülen çeşitli tanımlar yer almaktadır. Eserler tekseslilik ve çokseslilik bakımından incelendiğinde yapısal olarak dört farklı dokunun bulunduğu görülmektedir.

Monofoni: “Foni sözcüğü Yunanca’da (phone) “ses”, “ton” anlamına gelir. Monofoni ise tek sesliliği işaret eder ki bu da müzikte yer alan en basit dokudur” (Altay, 2011: 11).

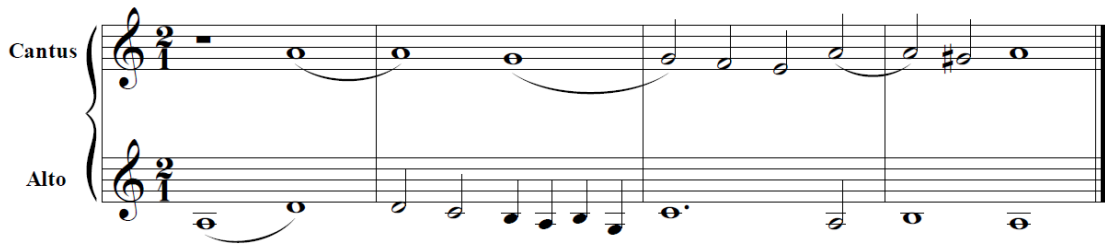
Polifoni: “Yatay çoksesliliği niteleyen kontrpuan ile eş anlamlı olarak kullanılır. İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması” (Say, 2002: 432).

Monodi: “Homofonik dokunun erken evresi olan monodik doku, temelde bir ezgi hattının armonik olarak bire bir desteklenmesidir” (Altay, 2011: 12).

Heterofoni: “İki ya da daha fazla sayıdaki ünison sesin benzemezlik içinde tınlaması. Kendiliğinden ortaya çıkan bu olgu, genelde doğaçtan yapılan seslendirmelerde söz konusudur” (Say, 2002: 246).

Kontrpuan: Temelde en az iki farklı müzikal çizginin oluşturduğu çokseslilik olarak tanımlanabilecek olan “Kontrpuan terimi, Latince *punctus contra punctum*’dan gelir: Noktaya karşı nokta; yani notaya karşı nota. Bu ifade, her bir sesi belirten notanın, başka bir sesin notasına karşılık olarak yerleştirilmesi anlamındadır” (Say, 2006: 124). Altay, sözcüğün sıfat halinin “konturpuntal” olduğunu, polifonik yapıda eş zamanlı devam eden hatların farklı kural ve ilkelere bağlı olarak ilerlediğini, tipik kontrpuanın tek başına farklı olabileceği gibi birlikte seslendirildiğinde uyumlu tınlayan en az iki müzikal hattın oluştuğunu belirtmektedir (2011: 9).

Şekil 49. Kontrpuan Örneği



Kaynak: Altay, 2011: 9.

“Kontrpuan çalışmaları majör ve minör tonal gamlar dışında, Kilise gamları olarak bilinen Antik Yunan Müziği’nin doryen, frigyen ve miksolidyen modal gamları ile de yapılır. Majör gam kilise modlarından ionyen, minör gam ise eoliyen gibi düşünülmüştür” (Köse, 2012: 3).

Mod: “Dizilerin ve melodilerin sınıflandırılmasında kullanılan temel bir kavram” (Say, 2002: 350).

Modalite: “Modların kullanıldığı müzik sistemi. Bir eserde kullanılan moda göre belirlenen nitelik. Modalite, Avrupa müziğinin tonaliteye yönelmesinde temel işlev görmüştür” (Say, 2002: 351).

Hipo: “Dizinin aşağı doğru beşinci derecesinden başlayan ikincil bir dizi daha yer alırdı. Bu ikincil diziler, ana diziyle aynı adı paylaşmakla birlikte, Yunanca “aşağı” anlamına gelen “hipo” sözcüğüyle nitelenirdi. Böylece Doryen dizisinin ikincili, Hipodoryen, Lidyen’inki Hipoklidyen olmuştur” (Say, 2002: 350).

“4. Yüzyılda Aziz Ambrosius tarafından belirlenmiş olan dördüne “Otantik”, 6. Yüzyılın sonlarında Papa Gregorius tarafından belirlenen dördüne ise “Plagal” deniyordu” (Say, 2002: 159).

Otantik Modlar: “Doryen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen” (Say, 2002: 159).

Plagal Modlar: “Hipodoryen, Hipofrigyen, Hipolidyen, Hipomixolidyen” (Say, 2002: 159).

“Orta çağda re-mi-fa-sol sesleri üzerine kurulu dört “otantik” modla başlayan sistem, daha sonra dört “plagal” (ya da hypo) modun (la-si-do-re) eklenmesiyle toplamda sekiz moda tamamlanmıştır” (Altay, 2011: 15).

“Doryen modu “ciddi” bir moddu ve genç bireylerin eğitim sürecinde etkin kılınmalıydı. Miksolidyen ise genellikle “mutlu” bir mod olarak görülürken, Eolyen modu pek “üzgün” bir mod olarak düşünüldüğünden içli şarkıların malzemesi oluyordu” (Altay, 2011: 15).

“Antik Yunan Müzik teorisinin temelini, Yunan dilinde “dört tel” anlamına gelen tetrakortd adı verilen dörtlü ses dizileri oluşturmaktadır. Tetrakort, mükemmel dörtlü aralık içinde, dört notadan oluşan inici bir dizidir. Buradan, bu teorinin lir ve kitara gibi dönemin ünlü dört telli müzik enstrümanlarından çıktığı sonucuna varılabilir” (Bayramlı, 2014: 146).

Ionian: “Müzikte do notasından do notasına olan 8 seslik modun (dizinin) adıdır. Başka bir deyişle do majör dizisidir...Aeloian: Müzikte la notasından la notasına olan 8 seslik modun (dizinin) adıdır. Başka bir deyişle la minör dizisidir” (Bayramlı, 2014: 147).

Tonal: “Tonaliteye ilişkin. Tonal özellikte. Tonal sistem ile yazılan, içinde tonal bir merkez bulunduran müzik” (Say, 2002: 523).

Tonalite: “Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü” (Say, 2002: 523).

Tetrakort: “Gamların kuruluşunu kolaylaştırmak için kullanılan, ardışık 4 perdeye “tetrakort” denir. Majör ve minör gamların kurulmasında dört çeşit tetrakort kullanılır” (Köse, 2012: 78).

“Tetrakort herhangi bir sestten başlayarak dört bitişik derecenin art arda gelmesinden oluşmaktadır. Pentakortlar ise tetrakordun üst ya da altına 1 tam ses eklenmesiyle oluşur” (Yavuzoğlu, 2008: 62).

Dizi: “Bir dizge içerisinde, herhangi bir perdeden başlayarak oktavına kadar aradaki perdelerin ardışık olarak sıralanmasına gam veya dizi denir” (Köse, 2012: 72).

Diyatonik Dizi: “Diyatonik sözcüğü, Yunanca Dia (boyunca) ve tonos (tonlar) sözcüklerinden türemiştir. Yedi sesli dizileri içine alır. Bu diziler bir oktav içerisinde beş tam ve iki yarım ton içerirler” (Altay, 2011: 15).

“17. Yüzyıldan 20. Yüzyıla kadar 300 yıllık bir süre uluslararası Sanat Müziğine egemen olan ioniyen gama ilk üçlüsü büyük olduğu için büyük anlamına gelen majör gam, eoliyen gama ise ilk üçlüsü küçük olduğu için küçük anlamına gelen Minör gam denilmiştir” (Köse, 2012: 77).

Üçlü Armoni: “Armoni Yunanca kökenli “harmonia” sözcüğü, “ahenk”, “uyum” anlamına gelir. Özetle armoni iki ya da daha fazla sayıda sesin kaynaşması demektir. Aynı anda duyulan farklı seslerin uyum oluşturduğu bileşimin ilk uygulamaları, 9. Yüzyıla rastlar. Oysa orta çağın çokseslilik anlayışı, başlangıçta paralel dörtlü ve beşli aralıklarla sınırlıydı. Asıl keşif, öteki aralıkların da kullanılmaya başlamasıdır. Bu armoni kavrayışı 16. Yüzyıldan itibaren zenginleşmiştir. Müziğin üç ögesinden biri olan armoni, bir öğrenim alanıdır: Seslerin ilerleyiş ilkelerini inceleyen uyum bilimi ve sanatına armoni denir” (Say, 2006: 96).

Dörtlü Akorlar

“Öncülleri ve 20.yy. Müziği Geleneksel Armoni eğitiminde temel akorlar herhangi bir sesi üzerine küçük ya da büyük üçlüler koyularak oluşturulurlar, Örneğin Do-Mi-Sol sesleri Do Majör akorunu oluşturur. Dörtlü akorlar ise herhangi bir ses üzerine dörtlü aralıklar ilave edilerek oluşturulur, örneğin, Do-Fa-Si seslerinden oluşan akor, çevrimleri ise Fa-Si-Do ve Si-Do-Fa’dır. Aslında geleneksel armoni eğitiminde ‘üçlünün gecikmesi’ olarak karşılaştığımız bir akordur bu; Do Majör tonalitesinde dominant akoru olan sol-si-re akorunda ‘si’ sesinden önce bir önceki akorda bulunmuş ve sol majör akorunda da devam eden ‘do’ notası zayıf zamanda akorun gerçek sesi olan üçlüsüne yani ‘si’ sesine çözülür, eski dönem müziklerinde sıklıkla kullanılan bu akorda dörtlü aralığın do-re ikilisinin de etkisiyle üçlüye çözülme isteğinin yarattığı gerilim müzikal olarak geçmişte de tercih edilegelmiştir. Persichetti, 20.yy. bestecilerinin klasik ve romantik dönemin üçlü armonileriyle birlikte dörtlü armoniyi de kullandıklarını ve bu dörtlü malzemenin üçlünün süslenmesi ve orta çağ polifonisinden geldiğini belirtmektedir” (Yengi, 2017: 743-745).

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Çalışmanın bu bölümünde, literatür taraması sonucu konuyla ilişkili olduğu düşünülen kitaplar, lisansüstü tezler, makaleler ve bildiriler tablolar halinde listelenmiştir. Konuyla doğrudan ilişkili olduğu düşünülen lisansüstü tez çalışmalarına açıklamalarına ile birlikte yer verilmiştir.

1. KİTAPLAR

Araştırma kapsamında “Türk müziğinde çokseslilik” konusuna doğrudan veya dolaylı olarak yer veren 1936 ve 2021 yılları arasında yayımlanmış 50 adet kitaba ulaşılmıştır. Kitapların bir kısmında çoksesliliğe doğrudan örneklerle yer verilirken bir kısmında çokseslilik teorik boyutuyla ele alınmıştır. Kitaplar yazar soyadlarına göre alfabetik sıra ile Tablo 1’de listelenmiştir.

Tablo 2. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Kitap Çalışmaları

No	Kitap Adı	Yılı	Yazar	Yayın Evi	Şehir
1	Tanzimat’tan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi.	1985	Aksoy, B.	İletişim Yayınları	İstanbul
2	Türkiye’de 150 Yıl Boyunca Çok Sesli Müzik.	1976	Alman Kültür Merkezi	Ankara Alman Kültür Merkezi	Ankara
3	Çok Sesli Halk Türküleri.	1957	Arseven, V.	Milli Eğitim Basımevi	İstanbul
4	Çoksesli Eserler.	2017	Arel, H., S.	Yalçın Tura Arşivi	İstanbul
5	Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar.	1988	Ayangil, R.	Kültür ve Turizm Bakanlığı.	Ankara
6	Çok Sesli Müzik Eğitimi Lise I- II-III.	1971	Aydıntan, Z., Egüz, S.	Ayyıldız Matbaa.	İstanbul
7	Çok Sesli Müzik Tarihimiz Işığında Kent Orkestrası ve Belediye Bando.	2001	Aydoğan, K.	İstanbul Büyükşehir Belediyesi	İstanbul
8	Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları.	1988	Bayraktarkatal, M., E.	Kültür ve Turizm Bakanlığı	Ankara
9	Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü.	1986	Bilgen, A., S.	Eser Matbaacılık	Ankara
10	Arseven V. (Vasili Öküzçü 1919-1977) Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri.	2004	Bulgar, S.	Türksoy Yayınları	Ankara
11	İki Keman için Anadolu Ezgileri.	2008	Çilden, Ş.	Müzik Eğitimi Yayınları	Ankara
12	İki Viyolonsel için Anadolu Ezgileri.	2008	Çilden, Ş.	Müzik Eğitimi Yayınları.	Ankara
13	Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni.	2020	Çokamay B.	Eğitim Yayınevi	Konya
14	Yusuf Kırşehri’nin Müzik Teorisi.	2012	Doğrusöz, N.	Kırşehir Valiliği.	Kırşehir
15	Akorlarla Türk Müziği.	1981	Erdoğan, Ö.	Bakış Matbaası	İstanbul

Tablo 2. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Kitap Çalışmaları

No	Kitap Adı	Yılı	Yazar	Yayın Evi	Şehir
16	Çoksesli Türküler I: Halk Müziği Koroları İçin.	2003	Erelen, F.	Bileşim Yayınları.	İstanbul
17	Korolar için Çok Sesli Türküler.	2018	Erelen, F.	Alfa Yayıncılık.	İstanbul
18	Dizisel Müzik ve Çoksesli Türk Müziği.	1986	Gedikli, N.	Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.	İzmir
19	Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi.	1970	İlerici, K.	Milli Eğitim Basımevi	İstanbul
20	İş Halinde Üçlü Sistem Armoni,	1974	İlerici, K.	Milli Eğitim Basımevi.	İstanbul
21	Kitabu İlmu'l Musiki Ala Vechi'l-Hurufat.	2001	Kantemiroğlu, D.	Yapı Kredi Yayınları.	İstanbul
22	Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları	1980	Karadeniz, M., E.	İş Bankası Yayınları.	İstanbul
23	Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi.	1936	Kösemihal, M., R.	Nümune Matbaası.	İstanbul
24	Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni.	1996	Levent, N.	Levent Müzikevi.	İzmir
25	Türk ve Batı Müziği-Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi.	1998	Levent, N.	Levent Müzikevi	İzmir
26	Çoksesli Musiki	1983	Oransay, G.	İletişim Yayınları	İstanbul
27	İlerici Armonisine Giriş.	2017	Özdemir, G.	Anı Yayıncılık	Ankara
28	Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi.	2004	Sağlam, A.	Alfa Aktüel Yayınları.	Bursa
29	Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri.	1940	Salcı, V., L.	Nümune Matbaası.	İstanbul
30	Türk Halk Musikisinde Pentatonizm.	1936	Saygun, A.	Nümune Matbaası.	İstanbul
31	Rast Makamında Çokseslendirme.	1972	Seğmen, V.	Yalçın Tura Arşivi	İstanbul
32	Çoksesli Koro Repertuarı Türk Halk Müziği ve Klasik Türk Müziği Düzenlemeleri.	2018	Sönmez, Ö.	Nota Yayıncılık	İstanbul
33	Çoksesli Türküler-Birinci Defter.	1981	Sun, M.	Çağdaş Müzik Yayınevi	Ankara
34	Çok Sesli Türküler: Çocuk Koroları ve Gençlik Koroları İçin Hazırlanmış İki Sesli 20 Halk Türküsü.	1990	Sun, M.	Yurtrenkleri Yayınevi	Ankara
35	Çoksesli Türküler: Okullar İçin İki Sesli 20 Halk Türküsü.	2000	Sun, M.	Yurtrenkleri Yayınevi	Ankara
36	Mildan Niyazi Ayomak'ın Türk Müziği Armonisi ve Müzik Fiziki Notları.	2020	Tamay, S., Gençoğlu, M., S., H.	Akademisyen Kitabevi	Ankara
37	Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları İçin Çoksesli Türküler Dağarcığı.	1989	Tuğcular, E.	Kalaba Yayıncılık	Ankara
38	20.YY Çoksesli Geleneksel Türk Müziğinde Stil ve Teknik.	2021	Tuncer, K. A.	Eğitim Yayınevi	Konya
39	Türk Musikisinin Mes'eleleri.	1988	Tura, Y.	Pan Yayıncılık	İstanbul
40	Türk Musikisinin Mes'eleleri II Türk Musikisi ve Armoni.	1998	Tura, Y.	Tura Yayınları	İstanbul
41	Türk Musikisi ve Armoni.	2019	Tura, Y.	İz Yayıncılık	İstanbul
42	Anadolu Ozanları-Çoksesli Korolar İçin 6 Eser.	2019	Turhan, S.	Nilüfer Belediyesi.	Bursa
43	Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı.	1999	Tutu, M., T.	Ege Üniversitesi Yayınevi.	İzmir
44	Ney'in Akordu Bozuk	2010	Türkmen, U., Coşgun, İ., S.	Üniversite Kitabevi.	İstanbul
45	Gençler İçin Çok Sesli Türküler.	1965	Ün, E., Z.	Yükselen Matbaası.	İstanbul

Tablo 2. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Kitap Çalışmaları

No	Kitap Adı	Yılı	Yazar	Yayın Evi	Şehir
46	Gençlik İçin Çok Sesli Türküler.	1965	Ün, E., Z.	Remzi Kitabevi.	İstanbul
47	Meşk'e Kılavuz, Arel-Ezgi-Uzdilek'e Alternatif, 24 Perdeli Bir Notalama.	2018	Yarman, O., U.	Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.	Ankara
48	Türk Müziğinde Modern Armoni.	1999	Yavuzoğlu, N.	Basılmamış Ders Notları.	İstanbul
49	21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi.	2008	Yavuzoğlu, N.	Pan Yayıncılık.	İstanbul
50	Bu Toprağın Sesleri: Çok Sesli 10 Türkü.	1965	Yüreğir, Y.	Adana Halkevi Yayınları.	Adana

2. LİSANSÜSTÜ TEZ ÇALIŞMALARI

Çalışmada, Türk Müziğinde Çokseslilik konusu ile ilişkili lisansüstü tezlere ilişkin verilere “Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi” üzerinden ulaşılmıştır. “Türk müziği, çokseslilik, armoni, makam, dörtlü armoni” anahtar kelimeleri kullanılan literatür taraması sonucunda 1989 ve 2020 yılları arasında konuya ilişkin 59 adet lisansüstü tez çalışması yapıldığı, tezlerin türlerine göre 45 adet yüksek lisans tezi, 12 adet doktora tezi ve 2 adet sanatta yeterlik tezi olarak dağılım gösterdiği görülmektedir. Ulaşılan lisansüstü tez çalışmaları Tablo 2’de yazar soyadına göre alfabetik sıra ile sunulmuştur.

Tablo 3. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Türü	Yılı	Yazar	Üniversite
1	Türk Beşlerinin Türk Halk Müziği Eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri.	Yüksek Lisans	2012	Ağ Karcebaş, G.	İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
2	Türk Müziği’nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar.	Yüksek Lisans	2008	Akaçça, A.	Haliç Üniversitesi, İstanbul.
3	Halid Recep Arman’ın Çoksesli Türk Müziğinin Gelişimine ve Armoni Orkestrası Repertuarına Katkıları.	Yüksek Lisans	2012	Akman, F.	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
4	Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları.	Doktora	2001	Albuz, A.	Gazi Üniversitesi, Ankara.
5	Cumhuriyet Döneminde Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar.	Yüksek Lisans	2004	Altınköprü, H.	Ege Üniversitesi, İzmir.
6	Türk Musikisinde Çok Sesli ve Geleneksel Olarak Topluluk Yönetimi, Yöntemleri ve Repertuarı	Yüksek Lisans	2002	Aygün, A.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
7	Makamsal Çokseslilik ve Gitar İçin Uygulamalar, Doğaçlamalar.	Yüksek Lisans	2019	Aymergen, O.	Başkent Üniversitesi, Ankara.
8	Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri.	Yüksek Lisans	2013	Ayyıldız, S.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
9	Dörtlü Armoni Sistemi ile Modal Tarzdaki Eğitim Müziği Şarkılarının Çokseslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma.	Yüksek Lisans	1996	Bağçeci, S., E.	Selçuk Üniversitesi, Konya.

Tablo 3. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Türü	Yılı	Yazar	Üniversite
10	Cemal Reşid Rey ve “Mistik” Eseri Örnekleminde Tanzimat Dönemi’nden Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarına Kadar Çoksesli Müziğin Gelişimi.	Yüksek Lisans	2018	Balcı, D.	Okan Üniversitesi, İstanbul.
11	Çoksesli Müziğin Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelişme Süreci.	Yüksek Lisans	2012	Bilecikli, D.	Haliç Üniversitesi, İstanbul.
12	İstanbul Filarmoni Derneği’nin Çoksesli Müziğimize Katkıları.	Yüksek Lisans	2009	Bilget, H., M.	İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.
13	Türk Müziği Çokseslendirmede Kullanılan Üçlü Akor Sistemi ile Dörtlü Akor Sistemlerinin Temel Farklılıkları ve Müzik Eğitimindeki Yeri.	Yüksek Lisans	2005	Bursa, I.	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
14	Armoni Mızıkaları ve Bandoların Çoksesli Çağdaş Türk Müziğinin ve Türk Müzik Eğitiminin Gelişmesine Katkıları.	Yüksek Lisans	1994	Çakar, D.	Gazi Üniversitesi, Ankara.
15	Çağdaş Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerine Yönelik Analitik Yakşamlı Bir Çalışma Modeli.	Yüksek Lisans	2005	Değer, A., Ç.	Gazi Üniversitesi, Ankara.
16	Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi.	Doktora	2015	Deniz, Ü.	İnönü Üniversitesi, Malatya.
17	Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Kemal İlerici Armonisi Algısına Etkisi.	Doktora Tezi	2017	Engür, D.	Gazi Üniversitesi, Ankara.
18	19. Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri.	Yüksek Lisans	1999	Ensari, M.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
19	Türk Müziği Ezgilerinin Modern Armoniyle Düzenlenerek Piyano Eğitiminde Kullanılması.	Doktora	2014	Eroy, O.	İnönü Üniversitesi, Malatya.
20	Atatürk’ün Milli Müzik Anlayışının Son Altmış Yıldaki Uygulanışı.	Doktora	1989	Gedikli, N.	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
21	Necil Kazım Akses- Yaşamı, Sanatçılığı, Eğitimciliği ve Çok Sesli Türk Müziğindeki Yeri.	Yüksek Lisans	1993	Göğüş, M., T.	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
22	Mutlu Torun’un Eserlerindeki Makamsal Anlayış ve Armonik Yapı.	Yüksek Lisans	2004	Gülle, G. B.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
23	Türk Halk Müziğinde Koro Uygulamalarının İncelenmesi (TRT ile Kültür ve Turizm Bakanlığının Örneği).	Yüksek Lisans	2010	Güney, E.	Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
24	Türk Halk Oyunları Oyun Müziklerinin Çokseslilik Açısından Değerlendirilmesi.	Sanatta Yeterlik	1997	Gürler, E., Ş.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
25	Türk Halk Müziği Ezgilerinin Caz Armonisi ve Stilleri Bağlamında Klasik Gıtarde Kullanılabilmesine Yönelik Bir Model Önerisi.	Yüksek Lisans	2019	Han, A.	Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
26	Callisto Guatelli’nin 19. Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi.	Doktora	2014	Hanönü, Y.	İnönü Üniversitesi, Malatya.
27	Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Vokal Repertuvarının İlk Elli Yılına Bir Bakış ve Bu Bağlamda Seçilmiş Üç Eserin İncelenmesi.	Yüksek Lisans	2015	İlgar, M., K.	Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
28	Dörtlü Armoni Sistemi ile Ahmed Yesevî Oratoryosu.	Yüksek Lisans	2011	Karaca, T.	Fırat Üniversitesi, Elâzığ.
29	Türk Halk Müziğinde Çoksesli Unsurlar.	Doktora	2002	Karahan. C.	Gazi Üniversitesi, Ankara.

Tablo 3. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Türü	Yılı	Yazar	Üniversite
30	Osmanlının Son Dönemlerinde ve Cumhuriyetin İlk Yıllarında Türk Müziği'nin Tek Seslilik ve Çok Seslilik Açısından Genel Görünümü.	Yüksek Lisans	2001	Kılıç, N.	Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
31	Horon Ezgilerinden Yola Çıkarak Çok Sesli Tonal Müzik Odaklı Bir Kompozisyon Denemesi: Keman ve Piyano İçin "Tepebaşı Horon".	Yüksek Lisans	2013	Kızılay, E.	Haliç Üniversitesi, İstanbul.
32	Türk Halk Müziğinde Çokseslilik Kavramının Değerlendirilmesi.	Yüksek Lisans	1996	Koç, A.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
33	1938-1950 Yılları Arasında Türkiye'de Çoksesli Müzik ve Resim Alanlarında "Evensel Sanat" Yaratma Ülküsü.	Doktora Tezi	2010	Köksal, A.	Ankara Üniversitesi, Ankara.
34	Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Piyano İçin Çok Seslendirilme Güçlükleri ve Çözüm Yolları.	Yüksek Lisans	1993	Mete, H., S.	İnönü Üniversitesi, Malatya.
35	Çoksesli Koro İçin Bestelenen Orhan Kemal Şiirlerinin Sosyo-Kültürel ve Müziksel Açidan İncelenmesi.	Doktora Tezi	2020	Moğulbay, D.	İnönü Üniversitesi, Malatya.
36	1950-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler.	Doktora Tezi	2011	Orhan, A., H.	Ankara Üniversitesi, Ankara.
37	Cumhuriyet Dönemi Çok Sesli Türk Müziği Bestecileri Eser Sözlüğü (Kılavuz).	Yüksek Lisans	1992	Oruç, E.	Marmara Üniversitesi, İstanbul.
38	Devlet Konservatuvarlarında Verilmekte Olan Viyola Eğitiminde Çoksesli Türk Müziği Eserlerin Yeri ve Önemi.	Yüksek Lisans	2012	Osmanzade, L.	Trakya Üniversitesi, Edirne.
39	Türk Bestecilerinin Türk Müziği Çalgıları İçin Bestelediği Çok Sesli Eserlerin İncelenmesi.	Yüksek Lisans	2017	Özcanlı Mirazyev, B.	Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
40	Türkiye'nin 81 İlinden O Yöre Ait Bir Halk Ezgisinin Klasik Gitar Çoksesli Olarak Düzenlenmesi.	Sanatta Yeterlik Tezi	2017	Özdağ, O.	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
41	Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelüde İsimli Eserinin İncelenmesi.	Yüksek Lisans	2012	Özkoç, Ö.	Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
42	Beşinci Kuşak ve Sonrası Türk Bestecilerinin Çoksesli Koro Eserlerinin Ritmik ve Melodik Yönden İncelenmesi.	Yüksek Lisans	2013	Özmen, A.	Başkent Üniversitesi, Ankara.
43	Mithat Fenmen Yaşamı, Sanatçılığı, Eğitimsel ve Çok Sesli Türk Sanat Müziğindeki Yeri.	Yüksek Lisans	1999	Özmenteş, G.	Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
44	Klasik Gitar İçin 6 Makamsal Ezginin Model Birçok Seslendirme Çalışması.	Yüksek Lisans	2020	Pala, İ.	Okan Üniversitesi, İstanbul.
45	Klasik Müzik Eğitimi Almış Müzisyenlerin Türk Müziği Koma Sesleriyle Oluşturulmuş Mikrotonal Çoksesli Eserleri Algılaması.	Yüksek Lisans	2019	Pala, N.	Marmara Üniversitesi, İstanbul.
46	Türk Müziği Besteleme Teknikleri Usul, Makam ve Çokseslilikte Geleneksel Anlayışlar ve Çağdaş Gelişme İçin Öncül Bir Yaklaşım.	Yüksek Lisans	2016	Salvucci, P.	İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
47	Hasan Ferit Alnar'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı.	Yüksek Lisans	2006	Sınır, İ.	Haliç Üniversitesi, İstanbul.
48	Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi ve Çok Sesli Yapılanma Çalışmalarının Bu Sürece Yansımaları.	Yüksek Lisans	2002	Sözen, İ.	Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
49	Halk Türkülerinin Caz Orkestrası İçin Modern Armoni Anlayışı İçinde Düzenlenmesine Dair Bir Deneme.	Yüksek Lisans	2018	Şimşek, N.	İnönü Üniversitesi, Malatya.

Tablo 3. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Türü	Yılı	Yazar	Üniversite
50	Piyano Öğretiminde Türk Müziği Kaynaklı Kontrapuntal Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Bir Çalışma Modeli.	Doktora	2016	Tunç, T.	Gazi Üniversitesi, Ankara.
51	Türk Halk Müziğinde Kanon ve İmitasyon Yoluyla Çokseslilik Üzerine Bir Araştırma.	Yüksek Lisans	1996	Türkmen, U.	Selçuk Üniversitesi, Konya.
52	Çoksesli Müziğin Cumhuriyet Devrimleri İçindeki Yeri ve İşlevi (1923-1940).	Yüksek Lisans	2010	Ünver, Z.	Ankara Üniversitesi, Ankara.
53	Besteci, Müzikolog Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armoni Yaklaşımları.	Yüksek Lisans	2019	Yalınkılıç, E.	Başkent Üniversitesi, Ankara.
54	Türk Musikisi ve Çokseslilik.	Yüksek Lisans	2001	Yarman, O., U.	İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
55	19. ve 20. Yüzyıllarda Türkiye'deki Çoksesli Müzik Etkinliklerine Ordu ve Sivil Toplum Kurumlarının Katkıları.	Yüksek Lisans	1993	Yenal, E.	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
56	Türkiye'deki Çok Sesli Müzikte Halk Edebiyatı Unsurlarının İşleniş Adlı.	Yüksek Lisans	2016	Yıldızlı, M.	Kafkas Üniversitesi, Kars.
57	Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler.	Yüksek Lisans	2015	Yılmaz, Ö.	Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
58	Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi.	Doktora	2010	Yöre, S.	Selçuk Üniversitesi, Konya.
59	Cumhuriyet Dönemi Türkiye Kültürel Kimliğinde Çoksesli Müzik Sorunsalı.	Yüksek Lisans	1999	Yunkuş, B.	Mersin Üniversitesi, Mersin.

3. MAKALE ÇALIŞMALARI

Bu bölümde “Türk müziğinin çokseslendirilmesi” alanı ile ilişkili bilimsel dergilerde yayınlanmış makale çalışmalarına yer verilmiştir. Yapılan literatür taraması sonucunda konu ile ilişkili 41 adet makaleye ulaşılmıştır. Konu ile ilişkili olduğu düşünülen makale çalışmaları Tablo 3’de yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralanarak sunulmuştur.

Tablo 4. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Makale Çalışmaları

No	Makale Adı	Dergi	Yıl	Yazar	Cilt/Sayı/Sayfa
1	Osmanlıdan Cumhuriyet’ Türk Müziğinde Batılılaşma Faaliyetleri ve Türk Müziğinin Yasaklı Yılları.	The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science	2012	Adıgüzel, A.	5 (7), 1-13
2	İmparatorluk Dönemi’nden Cumhuriyet Türkiye’sine Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü.	Anadolu Sanat Dergisi,	2002	Alaner, A., B.	15, 23-42.
3	Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları.	İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi	2011	Albuz, A.	1 (1), 56-66.
4	Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış.	Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi	2020	Albuz, A.	4 (Özel Sayı), 374-398.

Tablo 4. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Makale Çalışmaları

No	Makale Adı	Dergi	Yıl	Yazar	Cilt/Sayı/Sayfa
5	Çok Sesli Türk Müziği Bestecilerinin Eserlerinde Makam Olgusu: Dört Türk Bestecisinden Dört Örnek Üzerine Bir Çalışma.	ASOS Dergisi	2019	Arın, M., E.	(74) 271-287.
6	Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici.	Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi	2020	Bayraktarkatal, M., E.	4 (Özel Sayı), 338-373.
7	Muammer Sun'un Solfej Kitabındaki Çok Sesli Alıştırma ve Okuma Parçalarının Müzikal Analizi.	İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,	2018	Çokamay, B.	7 (1), 403-435.
8	Napoliten Altılı Akorunun Türk Müziği Armonizasyonunda Kullanımı.	TURAN-SAM Dergisi,	2020	Çokamay, B.	12 (45), 313-319.
9	Klasik Batı Müziği ve Çağdaş/Çok Sesli Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Sınıf İçi Bir Değerlendirme.	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,	2012	Demirci, B., Parasız, G.	16 (2), 179-187.
10	Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Lisansüstü Tez ve Yayınlar Antolojisi.	Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,	2007	Ece, A., S.	9 (2), 148164.
11	Tek Sesli Müzikten Çok Sesli Müziğe Geçiş.	Orkestra	1989	Ekserci, L.	19 (186), 16-30.
12	Cumhuriyetin Ellinci Yılında Çağdaş Türk Sanat Küğü ve Çoksesli Küğler Yönünden TRT'nin Durumu.	Orkestra	1973	Fırat, E., O.	11 (113), 2-11.
13	Bilge Karasu ve Küğ (Çoksesli Müzik) İlişkisi Üzerine.	Frankofoni: Fransız Dili ve Edebiyatı İnceleme ve Araştırmaları Ortak Kitabı	1997	Fırat, E., O.	9, 13-20.
14	Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri.	Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi	2007	Güner, S., S.	6 (2), 49-70.
15	Türkiye'de Çoksesli Müzik.	Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi	2017	Hatipoğlu, G.	1 (2), 136-165.
16	Akdeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çoksesli Unsurlar.	Tayf Müzik Araştırma Dergisi	2004	Karahan, C.	1 (1), 45-54.
17	Ege Bölgesi Halk Müziğindeki Çok Seslilik.	Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi	2004	Karahan, C.	(12), 35-47.
18	Karadeniz Bölgesi Halk Müziğinde Çok Sesli Unsurlar.	Folklor/Edebiyat Dergisi	2009	Karahan, C.	15 (58), 97-106.
19	Klasik Müzik Eğitimli Müzisyenlerin Koma Sesleriyle Çoksesli Düzenlenen Türk Müziği Eserleri Algılaması.	İdil Sanat ve Dil Dergisi	2019	Karşıcı, G., Pala, N.	8 (58), 763-771.
20	Klasik Gıtarde Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımı	Akdeniz Sanat Dergisi	2017	Kaya, A.	10 (20), 2-17.
21	Çok Seslendirme Yaklaşımlarının Isparta Türküsü Örneği Üzerinde Uygulanması ve Karşılaştırmalı Analizi.	Fine Arts Dergisi	2020	Özelma, Y.	15 (3) 200-216.
22	Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sesliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları.	Yükseköğretim ve Bilim Dergisi	2018	Parasız, G., Gülüm, O.	8 (1), 22-28.

Tablo 4. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Makale Çalışmaları

No	Makale Adı	Dergi	Yıl	Yazar	Cilt/Sayı/Sayfa
23	Türk Müziği Makam Dizilerinin Modern Armoniyle Çok Seslendirilmesi.	İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi	2014	Sağır, T., Eroğlu, O.	4 (9), 81-91.
24	Kemal İlerici'ye Göre "Kalıp Yürüyüş = Marche D'harmonie" ve "Üçlüler Çemberi".	Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	1998	Sağlam, A.	11 (1), 121-130.
25	Bela Bartok'un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi.	Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2014	Sarıkaya, H., S., Tunalı, S.	2 (14), 299-313.
26	Bağlamanın İlköğretim Müzik Eğitiminde Bir Eşlik Çalgısı Olarak Çoksesli Kullanımı.	Kesit Akademi Dergisi	2018	Sözen, İ.	4 (14), 231-257.
27	Türk Halk Müziğinde Çokseslilik.	Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi	1998	Şen, Y.	0 (10), 63-66.
28	Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri ve Çokseslilik Açısından İncelenmesi.	Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2018	Tarkum, E.	20 (1), 31-43.
29	Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi ve "Efe Kaprisi'nin" Müzikal Açısından İncelenmesi.	Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi,	2019	Turan, P.	0 (3), 53-71.
30	Türk Halk Müziğindeki Değişimler ve Halk Müziği Eğitimine Etkileri.	Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi	2010	Türkmen, E., F.	3 (2), 53-68.
31	Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları.	Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2007	Türkmen, U.	9 (1), 177-194.
32	Türk Müziği Çokseslendirme Dersi İçin Tasarlanan Bir Akor Programlama Çalışması ve Etkililik Düzeyleri.	İnsan Bilimleri Dergisi	2016	Uludağ, A., K.	13 (2), 2563-2576.
33	Türkiye Korolar Şenliği'nde Seslendirilen Çoksesli Türk Müziği Eserlerinin Besteci, Yöre, Makam ve Ölçü Yapısı Bakımından Analizi.	Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi,	2021	Yadigaroglu, Z., Şahin, P.	10 (1), 399-412.
34	Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi.	İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi	2012	Yalçın, G.	2 (5), 219-234.
35	Haşım Bey Mecmuasının "Makam ve Tonalite Karşılaştırılması" Yönünden İncelenmesi.	Turkish Studies	2013	Yalçın, G.	8 (6), 753-768.
36	Türk Halk Ezgilerinin Gitarla Düzenlenmesinde Bir Yöntem: Dörtlü Armoni Sistemi.	. Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	2017	Yalçın, G.	1 (2), 71-90.
37	Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları ve İlerici Armonisi.	Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi,	2020	Yalçın, G.	4 (Özel Sayı), 303-337
38	Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısından Kemal İlerici'nin Türk Müziği için "Dörtlü Armoni" Yaklaşımının Değerlendirilmesi.	İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi	2017	Yengi, M., R.	6 (2), 741-749.
39	Ahmet Samim Bilgen ve Çokseslilik Yaklaşımı.	Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi	2020	Yılmaz, M., S., Yıldız, F., Türkmen, U.	4 (Özel Sayı), 399-423.

Tablo 4. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Makale Çalışmaları

No	Makale Adı	Dergi	Yıl	Yazar	Cilt/Sayı/Sayfa
40	Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları.	BİLİG Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi	2012	Yöre, S., Gökbudak, Z., S.	14 (61), 265-284.
41	Yabancı Uyraklı Öğrencilere Yönelik Çoksesli Türk Müziği Öğretim Model Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü: Makedonya Örneği.	The Journal of Academic Social Science Studies,	2018	Yüctoker, İ.	(69), 23-36.

4. BİLDİRİLER

Bu başlıkta literatür taraması sonucunda ulaşılan konu ile ilişkili bildirilere yer verilmiştir. Ulusal ve uluslararası yapıda 18 adet bildiriye ulaşılmıştır. Bildiriler Tablo 4'de yazar soyadına göre alfabetik sırayla listelenmiştir.

Tablo 5. Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Bildiriler

No	Bildiri Adı	Sempozyum/Kongre Adı	Yıl	Bildiri Sahibi	Şehir
1	Ülkemizde Çoksesli Müziğin Seviliş Benimsenmesi ve Yayılmasında Göz Önünde Bulundurulacak Hususlar.	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Arkan, M.	İstanbul
2	Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar	I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri	1988	Ayangil, R.	Ankara
3	Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları,	I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri,	1988	Bayraktarkatal, E.	Ankara
4	Cumhuriyet Türkiye'sinde Çoksesli Müzik Politikası Nereye Vardı? Günün Düşündürdükleri,	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Bilgen, A., S.	İstanbul
5	Müzikte Çok Seslilik.	I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri,	1988	Cangal, N.	Ankara
6	Halk Türküleri Koro İçin Çoksesli Hale Getirilmeli Midir?	I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri	1977	Erdener, Y.	Ankara
7	Çoksesli Türk Müziğinin Gelişimi ve Geleceği.	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Eriç, M., D.	İstanbul
8	Çoksesli Yeni Bir Türk Sanat Müziği Oluşturmanın Neresindeyiz?	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Gedikli, N.	İstanbul
9	Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları.	Birinci Müzik Kongresi Bildirileri-Sorular, Cevaplar	1988	Gedikli, N.	Ankara
10	Çoksesli Müziğimiz ve Sorunları.	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Kodallı, N.	İstanbul
11	İlerici Armonisi ve Uygulamaları.	10. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu	2012	Özdemir, G., Yıldız, G.	Niğde
12	Muzaffer Sarısözen'den Günümüze Halk Müziği ve Çokseslilik İlişkisi	Ölümünün 50. Yılında Muzaffer Sarısözen Sempozyumu	2013	Özdemir, M. A.	Sivas
13	Geleneksel Müzik Türlerinde Çok Seslilik Çalışmaları	I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri	1988	Pakdemir, H. C.	Ankara
14	Cumhuriyet Türkiye'sinin Çoksesli Müziğin Sorunları ve Öneriler	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Sünder, O.	İstanbul
15	Türk Müziğinde, Çoksesliliğin Oluşturduğu İkili Üzerine	Çoksesli Müzik Sempozyumu	1986	Tarcan, B.	İstanbul
16	THM'nin Nefesli Sazlarına Standardizasyon Sorunu ve Buna Bağlı Dilli Kavalın Çok Sesli Müzikte (Orkestradaki) Yeri	1. Uluslararası Kaval Sempozyumu	2014	Tarlabası, B.	?

Tablo 5. (Devam) Türk Müziği Çokseslendirme Alanında Yapılmış Bildiriler

No	Bildiri Adı	Sempozyum/Kongre Adı	Yıl	Bildiri Sahibi	Şehir
17	Cumhuriyet Döneminde Çoksesli Türk Askeri Müziğimizin Gelişmesinde Etkili ve Önemli Olan Bir İsim: Halit Recep Arman.	Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu	2004	Tekin, E.	Ankara
18	Türk Sistem Tonalı ve Evrensel Müzik	Uluslararası Modal Müzik Kongresi	1974	Yoldaş, E.	İstanbul

5. ARAŞTIRMA İLE İLİŞKİLİ LİSANSÜSTÜ TEZ ÇALIŞMALARI

Bu başlık altında araştırma konusu ile doğrudan ilişkili olduğu düşünülen lisansüstü tez çalışmalarına açıklamalarıyla birlikte yer verilmiştir.

Tablo 6. Araştırma Konusu ile İlişkili Lisansüstü Tezler

No	Tez Adı	Türü	Yılı	Yazar	Üniversite
1	Türk Beşlerinin Türk Halk Müziği Eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri	Yüksek Lisans	2012	Ağ Karcebaş, G.	İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
2	Türk Müziği'nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar	Yüksek Lisans	2008	Akaçça, A.	Haliç Üniversitesi, İstanbul.
3	Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi	Doktora	2015	Deniz, Ü.	İnönü Üniversitesi, Malatya.

Ağ Karcebaş (2012), “Türk Beşlerinin Türk Halk Müziği Eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri” başlıklı yüksek lisans tezinde; Türk Beşlerinin çokseslendirmiş olduğu türkülerini analiz etmiş, kullandıkları yöntemleri ortaya koymuş ve eserleri makamsal listeler halinde sunmuştur. Türk Beşleri’nin eserleri çokseslendirirken türkü sözleri ve melodik yapı bakımından çok büyük değişiklikler yapmadan orijinal notaya bağlı kaldıkları, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun dışındaki bestecilerin orijinal ölçü birimine bağlı kaldığı, solo ses için yazılan türkülerini genellikle dört sesli koro düzenine uyarladıkları bu nedenle kimi türkülerde transpoze yaptıkları, bazı türkülerini tonal bazılarını ise modal olarak ele aldıkları, genellikle klasik armoni kullandıkları, Saygun ve Akses’in dörtlü armoni ve kontrpuan da kullandığı gibi sonuçlara ulaşmıştır.

Akaçça (2008), “*Türk Müziği’nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar*” başlıklı yüksek lisans tezinde; öncelikle Batı müziğinde Barok, Klasik ve Çağdaş dönemlerdeki armoni ve eşlik anlayışlarına değinmiştir. Üçüncü bölümde, Türk müziğindeki çok seslilik uygulamaları, Türk ve Batı müziklerinin birbirlerini etkileme süreçlerine yer vermiş, Türk müziğinde tekseslilik çokseslilik kavramları, Türk müziğinde armoni sorunu, armoni arayışları gibi konulara değinerek, Türk müziğinde

armoni uygulamasının nasıl yapılabileceği çeşitli makamlarda ele alarak açıklamıştır. Tonal dizilere benzerlik gösteren makam dizilerindeki ezgilerin temel kalıbın dışına taşmayanların üçlü armoni sistemi ile çokseslendirilmeye uygun olduğu, tampere sistemine uymayan makamlar ve geçkilerde üçlü armoni yerine dörtlü armoni kullanıldığı zaman makamsal duyumun üçlü armoniye göre daha uygun olduğu gibi sonuçlara ulaşmıştır.

Deniz (2015), “Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi” başlıklı doktora tezinde Türk Beşleri tarafından çokseslendirilen türkülerin armoni anlayışlarını belirlemek bakımından 32 türkünün müzikal analizini yapmış, ayrıca müzik politikalarının Türk Beşleri’nin armoni anlayışlarına olan etkisine değinmiştir. Türk Beşleri’nin dönemin siyasi ideolojisinden ve çağdaş dönem müzik akımlarından etkilendiği, kendilerine özgü müzikal dil geliştirmeye çalıştıkları, halk türkülerini çokseslendirerek birlik, beraberlik ve aidiyet duyguları oluşturmayı hedefledikleri, çokseslendirme çalışmalarında tonal ve modal yapılara yer verdikleri, dikey ve yatay çokseslendirme yöntemlerini birlikte kullandıkları gibi sonuçlara ulaşmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİNDE KULLANILAN ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmanın amacı, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılan yaklaşımları belirlemek, belirlenen yaklaşımların benzerlik-farklılık durumlarını incelemek ve Türk müziğinin çokseslendirilmesine ilişkin görüşleri ortaya koymaktır.

2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Cumhuriyet dönemini ve Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerini de kapsayan çoksesli Türk müziği özelinde notasyon ve çokseslilik konuları üzerine tartışmalar günümüze kadar devam etmiş ve halen devam etmektedir. Tampere (aktarılmış) sistem içinde Türk müziğini çokseslendirmek amacıyla geçmişten günümüze kadar dörtlü, beşli akor yapıları kullanılmış veya kontrpantal tekniklerle çokseslendirme denemeleri yapılmıştır. Cumhuriyet sonrası dönemde ulusalcılık akımının da etkisiyle halk ezgilerinin ön plana çıkması sonucu Türk müziğinde çoksesli eser üretme çalışmaları ile başlayan süreçten itibaren Çağdaş Türk müziği repertuvarının temelleri oluşmaya başlamış olsa da bu konudaki görüş ayrılıkları günümüzde de devam etmektedir. Araştırma, geçmişten günümüze Türk müziğinde çokseslilik konusunun güncel olarak değerlendirilmesi, Türk müziğinde kullanılan çokseslilik yaklaşımlarının geçirdiği sürecin betimlenmesi, yaklaşımların müzikal özellikleri ile benzerlik-farklılık durumlarının ortaya konulması ve belirlenen yöntemler temel alınarak oluşturulan ezgilerin, piyano çalgısı için çokseslendirilmesine yönelik eğitimi görüşleri alınması yönleriyle önem taşımaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ

Türk müziğinin çokseslendirilmesinde öne çıkan yaklaşımların benzerlik ve farklılık durumları nelerdir?

4. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

Bu problem ile ilişkili olarak, aşağıda yer alan alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılan yaklaşımların benzerlik ve farklılık durumları nelerdir?

2. Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik günümüz bestecilerinin görüşleri nelerdir?

3. Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in yaklaşımlarına göre araştırmacı tarafından bestelenen ve piyano için çokseslendirilen makamsal ezgilere yönelik Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları yapan eğitimcilerin görüşleri nelerdir?

4. Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in yaklaşımlarına göre araştırmacı tarafından bestelenen ve piyano için çokseslendirilen makamsal ezgilere yönelik piyano eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

5. ARAŞTIRMANIN SAYILTILARI

1. Araştırmada kullanılan Türk Müziği makamlarının çalışmanın içeriğine/amacına ve yapısına uygun olduğu,

2. Araştırmaya katılan besteci ve öğretim elemanlarının soruları içtenlikle yanıtladığı varsayılmıştır.

6. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma;

Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in Türk Müziği çokseslendirmeye yönelik yöntem/yaklaşımları,

Tampere sistem içerisine aktarılmış Hüseyini makamı dizisi, Kürdi makamı dizisi ve Hicaz makamı dizisi,

Araştırmacı tarafından piyano için bestelenen 3 ezgiden oluşan farklı yaklaşımlarla çokseslendirilmiş 9 makamsal ezgi,

Görüşme yapılan 8 bestecinin konuya ilişkin görüşleri,

Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarında görev yapmakta olan 6 öğretim elemanının konuya ilişkin görüşleri ile sınırlıdır.

7. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu kısımda araştırmanın modeli, çalışma grubu, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizi başlıklarına yer verilmiştir.

7.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırma, nitel yöntemlerin kullanıldığı, tarama modellerinden genel tarama modelinin uygulandığı betimsel bir çalışmadır. Karasar’ın belirttiği üzere “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile, evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (2014: 79).

7.2. ÇALIŞMA GRUBU

Araştırmanın birinci alt probleminde, Türk müziği çokseslendirme yaklaşımı bulunan bestecilerden; Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven’in yaklaşımları amaçlı örnekleme yöntemi ile seçilmiştir.

Seçkisiz olmayan ve olası olmayan bir örnekleme yaklaşımı olan amaçlı örnekleme, araştırmanın amacına bağlı olarak bilgi bakımından zengin durumların seçilerek derinlemesine araştırılmasına imkân sağlar (Büyüköztürk vd., 2021).

Araştırmanın ikinci, üçüncü ve dördüncü alt problemlerinin çalışma grupları, amaçlı örnekleme yöntemlerinden homojen (benzeşik) örnekleme ile seçilmiştir. Patton’a göre “homojen örnekleme stratejisinin amacı, belirli bir alt grubu derinlemesine açıklamaktır” (2018: 235). İkinci alt problemin çalışma grubunu araştırmaya gönüllü olarak katılan 8 besteci oluşturmaktadır.

Araştırma için görüşme yapılan besteci grubunu, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı’nca yürütülen “Çanakkale Savaşları Konulu Beste Projesi” kapsamında yer alan ve projeye Türk müziği için bestelemiş oldukları çoksesli eserlerle katılan besteciler oluşturmaktadır.

Araştırmanın üçüncü ve dördüncü alt problemlerinin çalışma grupları ise Türkiye’de üniversitelere bağlı devlet konservatuarlarında ve müzik eğitimi bölümlerinde görev yapan 6 öğretim elemanından oluşmaktadır.

Tablo 7. Türk Müziğinde Çokseslilik Çalışmaları Yapan Eğitimcilerin Demografik Bilgileri

Görüşmeci Kodu	Görev Yaptığı Kurum	Meslekteki Kıdem Yılı	Ünvan
E1	Gazi Üniversitesi	32	Prof. Dr.
E2	Gazi Üniversitesi	36	Dr. Öğr. Üyesi
E3	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	18	Doç. Dr.

Tablo 8. Piyano Eğitimcilerinin Demografik Bilgileri

Görüşmeci Kodu	Görev Yaptığı Kurum	Meslekteki Kıdem Yılı	Ünvan
PE1	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	10	Dr. Öğr. Üyesi
PE2	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	6	Öğr. Gör. Dr.
PE3	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	5	Öğr. Elm

Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları yapan eğitimciler, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesinde, piyano eğitimcileri ise Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarında görev yapmaktadır. Görüşme formlarındaki veriler çalışmaya aktarılırken, Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları yapan eğitimciler “E”, piyano eğitimcileri ise “PE” şeklinde kısaltılmıştır.

7.3. VERİ TOPLAMA ARAÇLARI

Araştırmanın verileri belgesel tarama ve görüşme olmak üzere iki ayrı yöntem kullanılarak elde edilmiştir.

Türk Müziği eserlerinin çokseslendirilmesi süreci, buna yönelik yaklaşımlar ve bestelenen eserlerden oluşan araştırma verilerinin elde edilmesinde belgesel tarama yönteminden yararlanılmıştır. Belgesel tarama, varolan kayıt ve belgelerin incelenerek verilerin toplanması olarak tanımlanır (Karasar, 2014: 183).

Bestecilerle ve eğitimcilerle yapılan görüşmelerde, araştırmacı tarafından standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımıyla hazırlanan formlar kullanılmıştır. Çalışmaya yönelik diğer dökümanlara ve verilere ise, akademik yayın yapan dergiler, dijital ve fiziki kütüphaneler, kitapevleri ve sahaflar aracılığıyla erişim sağlanmıştır.

Araştırmacı tarafından eğitim müziğinde sıklıkla kullanılan ve Türk müziği ses sistemini belirgin şekilde yansıttığı düşünülen Hüseyini, Hicaz ve Kürdi makamlarında ve 5/8’lik yapıda bestelenen üç eser Türk Müziği çokseslendirme yaklaşımları esas alınarak 3 farklı şekilde çokseslendirilmiştir. Hazırlanan formların araştırmanın içeriğine uygunluğuna ve bestelenen ezgilerin makamsal yapıya uygunluğuna yönelik müzik eğitimcileri ve klasik Türk müziği eğitimcilerinden uzman görüşü alınmış, uzmanların görüşleri doğrultusunda, hazırlanan sorular ve bestelenen eserler yeniden düzenlenmiştir.

7.4. VERİLERİN TOPLANMASI

Çoksesli Türk Müziği kapsamında eserler üreten besteciler arasından, Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in, eserlerinin seslendirilmesi ve yaklaşımlarının araştırmacılar tarafından incelenmesi bakımından tanınan besteciler olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda araştırmada Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları incelenmiş ve yaklaşımlar arasında karşılaştırmalar yapılmıştır.

Türk müziğinde çokseslilik hakkında çağdaş besteci görüşleri ve araştırmacı tarafından bestelenen eserlere yönelik öğretim elemanı görüşleri, görüşme yöntemine dayalı standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımı ile hazırlanan formlar aracılığıyla toplanmıştır.

Büyüköztürk vd., (2021)'in belirttiği üzere “Görüşme, en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir. Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir. Görüşme belirli bir araştırma konusu veya bir soru hakkında derinlemesine bilgi sağlar”.

Standartlaştırılmış açık uçlu görüşme yaklaşımında, araştırmacı tarafından hazırlanan, aynı cümle yapısına sahip ve aynı sıra ile sorulmak üzere dikkatle kurgulanmış ve düzenlenmiş bir dizi soru katılımcılara sorulur (Patton, 2018: 342).

Türk müziğinin çokseslendirilmesine ilişkin çağdaş/günümüz bestecilerinin görüşlerinden oluşan veriler, 14.05.2021-2.08.2022 tarihleri arasında 8 besteci ile yüz yüze gerçekleştirilen görüşmeler aracılığıyla toplanmıştır.

Veri toplama sürecinin son aşamasında, bestelenen çoksesli ezgilerin çokseslilik yaklaşımlarına ve piyanoya uygunluk durumunu tespit etmeye yönelik hazırlanmış olan görüşme formları, Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitim Fakültesi ve Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Devlet Konservatuarında görev yapan, 6 eğitimciye uygulanmıştır.

Görüşmeler, Türk müziğinde çokseslilik alanında çalışmalar yapan eğitimcilerle çevrimiçi, piyano eğitimcileriyle ise yüz yüze olarak gerçekleştirilmiştir. Gerçekleştirilen görüşmelerde, eğitimcilerden eserleri incelemeleri, seslendirmeleri ve daha sonra yöneltilen soruları cevaplamaları istenmiştir.

7.5. VERİLERİN ANALİZİ

Araştırma sonucunda elde edilen veriler betimsel analiz ile çözümlenmiştir. Betimsel analiz “Verilerin olduğu gibi gösterildiği, betimlendiği, resmedildiği, anlatıldığı bir irdilemedir” (Sönmez ve Alacapınar, 2019: 278).

Türk müziği çokseslendirme yaklaşımları incelenirken müzikal analiz, incelemenden elde edilen veriler analiz edilirken betimsel analiz kullanılmıştır. Görüşme formlarından elde edilen veriler ise doğrudan çalışmaya aktarılarak, tablolar halinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

8. BULGULAR VE YORUM

Araştırma, “Türk müziğinin çokseslendirilmesinde öne çıkan yaklaşımların benzerlik ve farklılık durumları nelerdir?” ana problemi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu probleme bağlı olarak oluşturulan alt problemlere ilişkin bulgular işlenmiş ve yorumlanmıştır.

8.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Türk müziğinde kullanılan çokseslilik yaklaşımları incelendiğinde, genel olarak dikey çokseslilik bakımından dörtlü armoni ve tonal armoni, yatay çokseslilik bakımından ise kanon/kontrpuan olmak üzere üç farklı yapı olduğu görülmektedir.

Kemal İlerici’nin Dörtlü Armoni ile çokseslilik yaklaşımında kullanılmasını önerdiği akor yapıları aşağıdaki örnekte yer almaktadır.

Şekil 50. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilen “Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum” İsimli Türkünün İncelenmesi

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two systems of music. The first system has four measures. The first measure has a chord labeled 'V 7 4 3' in a red box. The second measure has a chord labeled 'III'. The third measure has a chord labeled 'III 5 4' in a red box. The fourth measure has a chord labeled 'I 5 2'. The second system has four measures. The first measure has a chord labeled 'V 7' in a red box. The second measure has a chord labeled 'III 7 4'. The third measure has a chord labeled 'III 7 b' in a red box. The fourth measure has a chord labeled 'I' in a red box. The score is written in 2/4 time and uses a key signature of one sharp (F#).

Kaynak: Özdemir, 2017: 51.

Özdemir tarafından piyano için çokseslendirilen “Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum” isimli türküde Kemal İlerici’nin dörtlü armoni yaklaşımı kullanılmıştır. Re kararlı olarak son bulan ve donanımında değiştirici işaret yer almayan eser re kararlı hüseyini makamındadır. Ses genişliği bakımından yedili aralığa sahip ve ezgisel olarak inici bir seyir göstermektedir.

İlk dört ölçüye bakıldığında sol sesi eksen alınarak ikinci dört ölçüde ise re sesi eksen alınarak akor kurulumları ve şifreler oluşturulmuştur. Dolayısıyla ilk dört ölçüde sol sesi üzerinde rast dörtlüsü sonraki dört ölçüde ise re ses üzerinde hüseyini beşlisi işlendiği görülmektedir. Ezgi eşlik kısmındaki akor kurulumlarına bakıldığında birinci ölçüde işaretlenmiş ilk akor sol sesi temel alındığında beşinci derece akoru olarak karşımıza çıkmaktadır. Akorun ekseni re sesi olarak kabul edilmektedir. Alt dörtlüde yer alan la sesi ve üst dörtlüde yer alan sol sesinin üzerine bir dörtlü daha eklenmesiyle oluşan akor çevrim durumundadır. Şifreleme tonal armonide olduğu şekilde seslerin bas sese olan uzaklıkları göz önünde bulundurularak 3/4/7 şeklinde belirtilmiştir. 5. Ölçüde işaretlenmiş akor ise re kararlı hüseyini makamında yer alan beşinci derece akordur. Dörtlü armonide ve özellikle hüseyini makamında sıklıkla karşılaşılan III-I bağlantısında geleneksel icrada da yarım ses pesleşerek kullanılabilen ve re ekseninde dizinin VI. derecesi olan si sesi bemol alarak pesleştirilmiştir. Son akorda ise derecenin yanında herhangi bir rakam belirtilmemiş, re-sol-la sesleri temel durumda I. Derece akoru olarak ele alınmıştır.

Şekil 51. Veysel Arseven’in Çokseslendirdiği “İrmak Doldu ve Karagöz” İsimli Türkülerin İncelenmesi

Veysel Arseven

Ağır (♩=66) (Beşli aralığında ters yürüyüşlü kanon)

İr-mak dol-du ge-çil-mi-yor su-lar so-guk i-çil-mi-yor.

Çabukça (♩=112) (Beşli aralığında kanon)

Bin-dim ve-pu-ra git-tim He-le-be

Kaynak: Arseven, 1957: 30.

Arseven'in çokseslendirmiş olduğu Irmak Doldu isimli türkü la-mi sesleri aralığında inici şekilde karşımıza çıkmaktadır. Yapısal olarak hüseyini beşlisi şeklindedir, inici seyir gösterdiği için muhayyer makamı olarak ele alınabilir. Oluşan çoksesliliği beşli aralığında ters yürüyüşlü kanon şeklinde belirtmiştir. Üst partinin ilk ölçüsünde mi ile başlayan ezgi alt partideki ilk ölçünün ikinci zamanında beşli altında yer alan la sesi ile başlamış ve üst partideki inici hareketin aksine çıkıcı hareket yapmıştır. Diğer ölçülerde de devam eden bu yapı Batı sistemindeki imitasyon tekniklerinden “çevirim” (inversion) tekniği ile benzerlik gösterse de beşli aralığıyla başlaması yönüyle farklılaşmaktadır. Üst partide üçüncü ölçünün ikinci zamanında gelen yapı, alt partinin dördüncü ölçüsünün ilk zamanına denk gelmektedir. Üst partide ikili aralıkta olmasına karşın alt partide üçlü aralık olarak kullanılmıştır. Ayrıca dördüncü ölçüye bakıldığında iki parti arasında, Arseven'in Türk müziğinde kaçınılması gereken aralıklar olarak nitelendirdiği üçlü ve altılı aralıkların olduğu görülmektedir. Karagöz isimli eser ise la-re sesleri arasında karşımıza çıkmaktadır, bu bakımdan uşşak dörtlüsü kullanıldığı söylenebilir. Beşli aralığında kanon şeklinde belirttiği yapı üst partideki ezginin alt partinin ikinci zamanında beş ses aşağıdan başladığı ve devam ettiği görülmektedir. Üçüncü ölçüde ise Irmak Doldu isimli türküde olduğu gibi iki parti arasında tonal yapıdaki büyük üçlü aralığının kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 52. Ahmet Samim Bilgen'in Çokseslendirdiği “Düriye'min Güğümleri Kalaylı” İsimli Türkünün İncelenmesi

The musical score is for the song "Düriye'min Güğümleri Kalaylı" by Ahmet Samim Bilgen. It is written in 2/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Turkish. The score is divided into two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. Red boxes highlight specific intervals in the piano accompaniment, and red arrows point from these boxes to the corresponding intervals in the vocal line. The score ends with a 'Fine' marking.

Kaynak: Bilgen, 2000: 9.

Ahmet Samim Bilgen, Hüzam makamındaki si sesi kararlı olan Düriye'min Güğümleri Kalaylı isimli türküyü çokseslendirirken ezgiyi mi sesi kararlı olacak şekilde transpoze etmiştir. Yaklaşımında da Friky kadansı (Phrygian mode) olarak nitelendirdiği örnekte olduğu gibi ezgiyi do majör tonalitesinin üçüncü derecesinde karara ulaştığı düşüncesiyle piyano eşliğini do majör akor ile sonlandırmıştır. Yukarıda yer verilen türkü bölümünün ilk ölçüsünün üçüncü zamanında piyanonun bas partisinde yer alan re sesi ve üst partideki re majör akor sesleri sonraki ölçüde gelen sol majör akorunun dominant akoru (secondary dominant) olarak düşünülebilir. Aynı ölçü içinde sol majör akoru devam etmekte bas partisinde ise akorun yedisi olan fa sesi kullanılmaktadır. Bu akorsal yapı da sonraki ölçüde gelen do majör akorunun dominant akoru niteliğindedir. Sol majör dominant yedili akoru do majör akoruna çözülürken bas ses önce akorun üçlüsüne daha sonra ise tonik sese ilerlemiştir. Eser bölümündeki dördüncü ölçüsünün birinci ve ikinci zamanı düşünüldüğünde beşlisine yer verilmemiş la majör akorunun yedili olarak kullanıldığı görülmektedir. Piyano partisi incelendiğinde bu akorun bağlanmış olduğu re minör akorunun dominant yedili akoru niteliğinde olduğu söylenebilir. Birinci dolabın üçüncü ve dördüncü zamanındaki sesler mi majör akorunu oluşturmaktadır. Yine eser bölümünün ilk ölçüsünde yer alan ve dönüşün yapılacağı ilk ölçüdeki la minör akoru için dominant akor niteliği taşımaktadır. İkinci dolaba gelindiğinde ise hüzam makamındaki eser Bilgen'in yaklaşımını açıklarken “hüseyini makamında bitiriş değil, ancak geçiş kadansı olarak kullanılabilir” şeklinde nitelendirdiği V-I otantik kadansı ile son bulmaktadır.

Araştırma sınırlılıklarında belirtilen yaklaşımların, benzerlik ve farklılık durumları aşağıda belirtilmiş ve yorumlanmıştır.

Geleneksel yapıdaki Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesinde kullanılan uygulamalar incelendiğinde, temel olarak üç farklı yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu yöntem ve yaklaşımlar farklı besteciler tarafından kullanılsa da sistemin kurucusu olarak kabul edilebileceği için, dörtlü armoni önermesinde Kemal İlerici, Tonal Armoni önermesinde, kuramsal boyutta ele alarak makam ve Batı temelli dizileri ilişkilendirmesi bakımından Ahmet Samim Bilgen, Cumhuriyet dönemi sonrasında eğitim müziğini önemseyerek eserler çokseslendirdiği için de kontrpantal yaklaşımda Veysel Arseven ön plana çıkmaktadır. Her üç isim de Türk müziğinde çoksesliliği bir gereklilik olarak görmektedir. Bu anlamda Geleneksel Türk müziği eserleri çokseslendirilirken kullanılan

yöntem ve yaklaşımların dikey çokseslilik bakımından Dörtlü armoni, Tonal Armoni ve yatay çokseslilik bakımından ise Kanon/Kontrpuan olduğu söylenebilir.

Özellikle Ahmet Samim Bilgen'in Tonal olarak çokseslendirmede, Veysel Arseven'in ise kontrpantal çokseslendirmede Batı müziği sistemini temel aldığı söylenebilir. Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni önermesinde kullandığı akorsal yapılar Batı müziği içerisinde var olmasına karşın Tonal armoni içerisinde kullanımı tercih edilmemiştir. Ayrıca Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni sistemini makamsal dizilerle ilişkilendirerek ortaya koyması yaklaşımlar içerisinde bu çalışmayı özgün ve farklı kılmaktadır. Dörtlü akorlar incelendiğinde tonal armoniden farklı yapıda olduğu ve Batı müziğindeki tonalite duygusunu tam olarak yansıtmadığı dolayısıyla dörtlü akor yaklaşımında oluşan çoksesliliğin diğer iki yaklaşıma göre makamsal müzikte büyük öneme sahip “dizi” kavramının ön plana çıktığı söylenebilir.

Ahmet Samim Bilgen'in Türk müziğini çokseslendirmesindeki amacın Türk toplumuna Batı müziği armonisini tanıtmak ve sevdirmek olduğu, Veysel Arseven'in Türk müziğini çokseslendirirken öncelikli amacının eğitim müziğine katkı sağlamak olduğu, Kemal İlerici'nin ise bağımsız bir Türk müziği armonisi geliştirmek olduğu söylenebilir.

Bilgen ve Arseven'in yaklaşımları Batı temelli çokseslilik yapılarını içermesi bakımından, dörtlü armoni sisteminin diğer iki yaklaşıma göre daha özgün olduğu, üç çokseslilik yaklaşımında da halk türkülerinin kullanıldığı dolayısıyla üç yaklaşımda da ulusal kaynakların kullanımının tercih edildiği, her üç yaklaşımda da Batı müziği nota yazısının kullanıldığı, İlerici ve Bilgen'in yaklaşımları dikey çokseslilik yönleriyle benzerlik gösterirken, Arseven'in yatay çoksesliliği tercih ettiği, İlerici ve Arseven'in çokseslilik çalışmalarında tonal müziği anımsatan üçlü ve altılı aralıkların kullanımından kaçınmış olsalar dahi tam olarak uzaklaşmadıkları ve bu iki yaklaşımda tonal müzikte tercih edilmeyen ikili, yedili ve triton aralıklar sıklıkla yer aldığı ayrıca Arseven'in çalışmalarının insan seslerine yönelik olmasına karşın diğer iki yaklaşımda çalgısal çoksesliliğe de yer verildiği söylenebilir.

8.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Bu alt problemin yanıtlanmasına yönelik sekiz (8) besteciye görüşme formu uygulanmıştır. Formlardan elde edilen veriler ve yorumlara aşağıda yer verilmiştir.

Tablo 9. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Günümüz Bestecilerinin Görüşleri

B1: Bazen gerekli, bazen gereksiz olduğunu düşünüyorum. Bu alandaki çalışmaların kişisel zevklerle yapılmasını uygun buluyorum.
B2: Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi bir ihtiyaç değildir. Kişisel tercihler doğrultusunda çokseslendirme yapılabilir. Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine olumlu bakıyorum.
B3: Türk müziğinin mevcut tek sesli repertuarı kendi orijinal hali ile bizim kültür mirasımızdır. Bunun otantik halinin bozulmasına kesinlikle karşıyım. Çoksesli müzikte makam müziği ve çalgıların kullanımı yeni besteler aracılığıyla olmalıdır.
B4: Olumludur.
B5: Çok dikkatli ve titiz çalışılmalı, dejenere edilmemelidir.
B6: Benim açımdan çok uzun açıklanabilecek bir konu. Ama kısaca; doğru eser seçimi, makam, armoni ve orkestrasyon bilgisi şarttır.
B7: Evet, çokseslendirilmeli. Bu çokseslendirme çalışmaları bağımsız eser olma anlamında çok da kıymetli olmasa bile bu yolda önemli kazanımlar, başarılar, ilişkiler ve anlayış oluşturma sürecinde bu net adım olacaktır.
B8: Herkes dilediği, yakıştırdığı gibi yapabilir.

Tablo 9'a bakıldığında, bestecilerin geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik, çoğunlukla olumlu görüş belirttiği görülmektedir. Birinci ve ikinci besteci, eserlerde çokseslendirmenin kişisel zevk ve tercihlere göre yapılabileceğini, üçüncü besteci geleneksel yapının bozulmaması adına çoksesli makamsal eserlerin yeni besteler aracılığıyla ortaya koyulması gerektiğini, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte, çokseslendirme yapılsa dahi geleneksel yapının bozulmaması gerektiğini, altıncı besteci çokseslendirmede makam, armoni ve orkestrasyon bilgisi gerektiğini belirtirken yedinci besteci ise geleneksel eserlerin çokseslendirilmesinin bağımsız eser olarak anlam ifade etmese bile önemli bir kazanım olduğunu belirtmiştir.

Tablo 10. Çokseslendirilmiş Türk Müziği Eserlerinin Eğitim Müziğindeki Yeri

B1: Herkes istediği şekilde düzenleme, uyarlama, parafraz yapabilir. Hangilerinin kalıcı olacağını zaman gösterecektir.
B2: -----
B3: Tekrar ediyorum, mevcut tek sesli repertuarı çokseslendirmek kültür mirasımızı tahrif etmektir olmaz. Eğitim müziğine yönelik yeni besteler yapılabilir. Burada müziğin orijinal perdelerinin kullanımına dikkat edilmeli, makamlarımızın entonasyonu bozulmamalıdır.
B4: Yaratılan eserler yetersizdir.
B5: Yerel kültürün evrenselleşmesinin yanı sıra, yerel olarak kalması da çok önemlidir.
B6: Birinci sorunun cevapları doğru uygulandığı sürece zarar değil katkı olacaktır.
B7: Oldukça önemli çünkü toplumun kültürel ve müzik yaşamında karşılığı olan eserlerin ve ses genetiği, ses mirasının farklı bir düzlemde yeniden ele alınması insanları yakından tanıdıkları bir ses ortamı vasıtasıyla farklı bir düzleme ulaştırabileceği gibi bildikleri eserleri de farklı bir huy ve duyarlılıkla yeniden üretilmelerine yol açacaktır.
B8: Emin değilim, özel olarak eğitim amacıyla çok seslendirmeye gerek yok kanımca, zaten çoksesli olarak bestelenmiş binlerce özgün yapıt mevcut.

Tablo 10'a bakıldığında, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yerine yönelik, birinci besteci, herhangi bir yaklaşıma bağlı kalınmadan çokseslendirme yapılabileceğini, altıncı besteci seçilecek eserin makamsal olarak uygun

olması ve doğru armonize edilmesi gerektiğini, dördüncü besteci eğitim müziği için yapılan çalışmaların yetersiz olduğunu, üçüncü besteci tek sesli geleneksel yapıyı bozmanın doğru olmadığını, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte Türk müziğinin evrenselleşmesi kadar geleneksel yapısının da önemli olduğunu belirtmiştir. Yedinci besteci ise halkımızın yakından tanıdığı geleneksel müziği farklı bir çoksesli yapı içerisinde yeniden üretmenin ve sunmanın önemli olduğunu belirtmiştir.

Tablo 11. Türk Müziğinin Çokseslendirilmesine Yönelik Yaklaşımı Bulunan Besteci ve Eğitimciler

B1: Nail Yavuzoğlu, Eray Altınbüken, Özkan Manav.
B2: Onur Türkmen, Eray Altınbüken, Yalçın Tura, Münir Nurettin Beken, Özkan Manav, Nail Yavuzoğlu, Oğuzhan Balcı, Hasan Uçarsu, Evrim Demirel.
B3: Bunu çoksesli müzik için de Türk müziği unsurlarını kullanan besteciler olarak ifade edersek (hayatta olanlar): Oğuzhan Balcı, Onur Türkmen, Münir Nurettin Beken, Evrim Demirel, Sadık Uğraş Durmuş, Eray Altınbüken. En tanınan arkadaşımız Oğuzhan Balcı'dır. Diğer konular buraya sığmaz.
B4: Yalçın Tura, Oğuzhan Balcı, Münir Nurettin Beken.
B5: Muammer Sun, Cenan Akın, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin.
B6: Bu konu hakkındaki fikirlerimi buraya sığdıramam.
B7: Kemal İlerici, Ahmet Adnan Saygun, Oğuzhan Balcı, Muammer Sun.
B8: Veremem, çokseslendirme anlayışlarımız farklı olabilir. Birinci soruda belirttiğim gibi bana göre bu çalışmalar çokseslendirme amacından ziyade besteci öyle istediği için çoksesli bestelenmiştir.

Tablo 11'de bestecilere; Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları yapan besteciler sorulmuştur. Alfabetik sırayla bakıldığında; iki besteci, Ahmet Adnan Saygun, bir besteci, Cenan Akın, üç besteci, Eray Altınbüken, iki besteci, Evrim Demirel, bir besteci, Hasan Uçarsu, bir besteci, Kemal İlerici, iki besteci, Muammer Sun, üç besteci, Münir Nurettin Beken, iki besteci, Nail Yavuzoğlu, dört besteci, Oğuzhan Balcı, iki besteci, Onur Türkmen, iki besteci, Özkan Manav, bir besteci, Sadık Uğraş Durmuş, bir besteci Ulvi Cemal Erkin ve iki besteci ise Yalçın Tura cevabını vermiştir. Cevaplardan yola çıkılarak günümüzde bu alanda en çok çalışma yapan bestecilerden birinin Oğuzhan Balcı olduğu söylenebilir.

Tablo 12. Günümüz Bestecilerinin Türk Müziği Çokseslendirme Yöntem / Yaklaşımlarına Yönelik Tercihleri

B1: Müziğin ihtiyacına göre değişiklik göstermektedir.
B2: Müziğin yapısına göre değişikli göstermektedir.
B3: Ben Türk müziğini çokseslendirmiyorum. Kendi çoksesli müziğim içinde Türk müziği unsurlarını ve çalgılarını malzeme olarak kullanıyorum. Bu ikisi farklı şeyler.
B4: Özgün yaratı, düzenleme.
B5: Genellikle Üçlü ve Dörtlü Armonik sistemi bir arada kullanmaktayım.
B6: Bu konu hakkındaki fikirlerimi buraya sığdıramam.
B7: Özellikle bir yöntemim yok. Kulağımın, duyuşumun yönlendiriciliğini ön planda tutuyorum ve ele aldığım müziğin karakteri, doğası ve söylediği sözün çokseslendirmek özellikle belirleyici olmasını istiyorum
B8: Bunun için özel bir yaklaşımım bulunmamakta. Türk müziği makam, usul, edebi içeriği vb. tüm yönleri ile sezgisel olarak müziğimde kendine yer bulmaktadır.

Tablo 12’ye bakıldığında; beşinci bestecinin çokseslendirmede genellikle üçlü ve dörtlü armonik sistemleri kullandığı, diğer bestecilerin ise eserlerinde herhangi bir çokseslendirme yaklaşımına bağlı kalmadan özgün şekilde çokseslendirme çalışmaları yaptıkları görülmektedir.

Tablo 13. Günümüz Bestecilerinin Müzikal Beğeniye Yönelik Yöntem ve Yaklaşımları

B1: Kişisel beğenime göre.
B2: -----
B3: Herkesin farklı bir yaklaşımı vardır, verilen maddelere göre değişiklik gösterebilir.
B4: Sorunun çıkış noktası doğru değildir. Bir besteci yarattığı eseri içindeki estetik dürtü ile yaratır. Karşısındakinin algısı, sanatçının eser yaratımını belirlememelidir.
B5: Eser üretirken kullanacağım yöntemleri, 20. yüzyılın teknik imkanlarını asla gözden kaçırmadan değerlendirir, teknik olarak eski ve yeni stilleri bir arada sergilerim. İcracılığı ön planda ele aldığım eserlerde yerel enstrümanlarda vitüöziteyi gösterilebilmeyi, dinleyiciler için bestelediğim eserde ise melodileri ön planda tutmayı ve dinleyicinin keyif alması sağlanmayı hedeflerim.
B6: Sadece müzik bilmek yeterli değildir. Geniş kapsamlı kültürel donanım şarttır.
B7: -----
B8: Müzik ve beğeni benim algıma göre daha çok felsefi ve sosyolojik tartışma alanı. Bu sebeple eğitimdeki konumu ile ilgili fikir beyan etme cüretine giremem.

Tablo 13’de Türk müziğinin çokseslendirilmesinde müzikal beğeni konusuna yönelik, dördüncü besteci, kişilerin müzikal beğenisinin, bestecinin eser üretim sürecini belirlememesi gerektiğini belirtmiş, altıncı besteci bu anlamda müzikal donanımın yanı sıra kültürel donanımın da gerekli olduğunu belirtmiş, beşinci besteci ise çağdaş ve geleneksel teknikleri bir arada kullanarak çokseslendirme yapılabileceğini belirtmiştir.

Türk müziğinde çokseslendirme çalışmaları yapan veya bu alanda yeni eserler üreten bestecilerle gerçekleştirilen görüşmelerde, bestecilere; Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik görüşlerinin neler olduğu, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri, Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yaklaşımı bulunan besteci ve eğitimcilerin kimler olduğu, eserlerinde Türk müziği çokseslendirme yaklaşımlarından hangilerini tercih ettikleri, eserlerini çokseslendirirken “müzik ve beğeni” bakımından nasıl bir yöntem ve yaklaşım izledikleri soruları yöneltilmiştir.

Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi hakkında yöneltilen birinci soruya üçüncü besteci dışındaki tüm besteciler, çeşitli kurallara dikkat edilmesi koşuluyla çokseslendirilme yapılabileceği yönünde paralellik gösteren cevaplar vermişlerdir. Üçüncü besteci ise geleneksel yapıya zarar verilmemesi için Türk müziğinde çokseslendirme çalışmalarının geleneksel eserler yerine yeni besteler aracılığıyla yapılması gerektiğini belirtmiştir.

Bestecilere yöneltilen ikinci soruda, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri sorulmuş ve çeşitli cevaplar alınmıştır. Besteciler çoğunlukla Türk müziği eserlerinin, eğitim müziği için çokseslendirilebileceği şeklinde olumlu görüş belirtmişlerdir.

Bununla birlikte dördüncü besteci bu alanda yapılan çalışmaların yetersiz olduğuna değinmiştir. Üçüncü besteci geleneksel yapıya zarar verilmemesi adına geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmemesi gerektiğini ve bu anlamda eğitim müziği için yeni beste çalışmaları yapılması gerektiğini belirtmiş, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte Türk müziğinin yerel özelliklerinin bozulmaması gerektiği konusuna dikkat çekmiştir. Yedinci besteci ise bu iki görüşün aksine toplumumuzun yakından tanıdığı geleneksel müziği çokseslendirerek yeni bir yapıda sunmanın önemine vurgu yapmıştır.

Besteciler yöneltilen üçüncü soruda Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yaklaşımı bulunan besteci ve eğitimciler sorulmuş ve çoğunlukla günümüz bestecilerinden örnekler verdikleri görülmüştür. Verilen cevaplar doğrultusunda, Oğuzhan Balcı'nın günümüzde Türk müziğinin çokseslendirilmesi anlamında en çok çalışma yapan besteciler arasında yer aldığı görülmektedir. Cevaplar arasında Türk Beşleri'nden yalnızca Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin örnekleri verilmiştir. Türk müziğinin çokseslendirmesine yönelik “Dörtlü Armoni” sistemi önerisi sunan Kemal İlerici sadece bir bestecinin cevapları arasında yer almaktadır. Klasik armoni ile makamsal yapılar arasında ilişki kurarak çokseslendirme çalışmaları yapan Ahmet Samim Bilgen veya Türk müziği eserlerini kanon/kontrpuan şeklinde yatay olarak çokseslendiren Veysel Arseven gibi isimlere cevaplar arasında yer verilmemiştir.

Dördüncü soruda; bestecilere Türk müziğini çokseslendirirken tercih ettikleri yöntem/yaklaşımlar sorulmuştur. Beşinci besteci üçlü ve dörtlü armonik sistemleri bir arada kullandığını belirtirken, üçüncü besteci ise mevcut Türk müziği eserlerini çokseslendirmediğini fakat kendi çoksesli besteleri içinde Türk müziği unsurlarını kullandığını belirtmiştir. İki besteci dışındaki diğer bestecilerin cevapları benzerlik göstermekle birlikte genellikle belirgin bir yöntem veya yaklaşıma bağlı kalmadıkları, çokseslendirme aşamasında müziğin yapısına göre karar verdikleri ve kendi yaklaşımlarını ortaya koydukları görülmektedir.

“Müzik ve Beğeni” boyutunda nasıl bir yaklaşım izledikleri sorusuna; bir besteci “karşısındakinin algısı, sanatçının eser yaratımını belirlememelidir” cevabını vermiş, diğer besteci “müziği iyi bilmenin dışında kültürel donanımın gerekliliğine” değinmiş, bir diğer besteci ise öğrenciler için, “20. yüzyılın teknik imkanlarının dikkate alınması, eğitimciler için; teknik anlamda eski ve yeni stillerin bir arada kullanılması, icracılar için ise yerel enstrümanları kapsayacak ve virtüöziteyi gösterebilecek çalışmalar yapılması dinleyiciler için ise melodilerin asla kaybolmadığı yapılara dikkat edilmesi” gibi konulara vurgu yapmıştır.

Elde edilen sonuçlar incelendiğinde; bestecilerin genel olarak Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik olumlu yaklaşım sergiledikleri, bununla birlikte eserlerin çokseslendirilmesinde geleneksel yapısının korunmasına da önem verdikleri görülmektedir. Geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi aşamasında, bestecilerin çoğunlukla, üçlü ve dörtlü armoni sistemlerine doğrudan bağlı kalmadan, özgün yaklaşımlar ile eser ürettikleri; yalnızca bir bestecinin bu sistemleri kullanarak eser ürettiği görülmüştür.

8.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Üçüncü ve dördüncü alt problemlerde, araştırmacı tarafından yazılan ve piyano için çokseslendirilen ezgilere yönelik eğitimcilerle görüşmeler gerçekleştirilmiştir. İlgili ezgilere aşağıda yer verilmiştir.

Şekil 53. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi

Hicaz Ezgi
(Dörtlü Armoni)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Şekil 54. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi

Hicaz Ezgi

(Tonal Armoni)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Şekil 55. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hicaz Ezgi

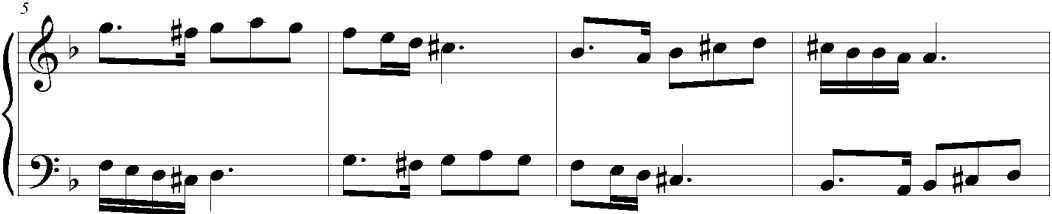
Hicaz Ezgi
(Kanonik İmitasyon)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano



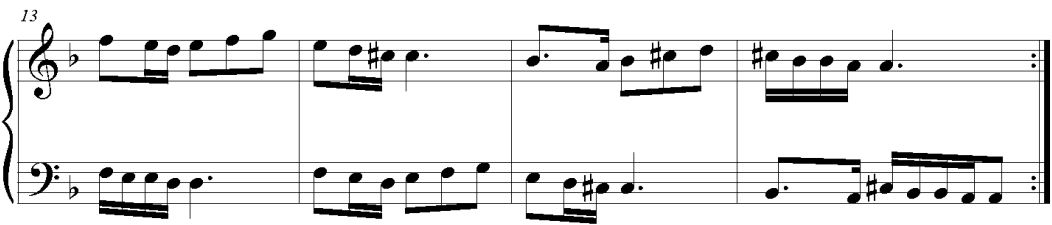
Pno.



Pno.



Pno.



Şekil 56. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi

Kürdi Ezgi
(Dörtlü Armoni)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Şekil 57. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi

Kürdi Ezgi
(Tonal Armoni)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Şekil 58. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Kürdi Ezgi

Kürdi Ezgi

(Alt Beşlide Ters Yürüyüşlü Kanon)

Muzaffer Soner Yılmaz

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Şekil 59. Kemal İlerici Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi

Hüseyini Ezgi

(Dörtlü Armoni)

Muzaffer Soner YILMAZ

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Şekil 60. Ahmet Samim Bilgen Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi

Hüseyini Ezgi

(Tonal Armoni)

Muzaffer Soner YILMAZ

Piano

4

8

12

16

8va

8va

Şekil 61. Veysel Arseven Yaklaşımıyla Çokseslendirilmiş Hüseyini Ezgi

Hüseyini

(Farklı Ritmik ve Melodik Yapıda Üç Ezgiden Oluşan Yatay Çokseslilik)

Muzaffer Soner YILMAZ

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Üçüncü alt probleme yönelik Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları yapan üç eğitimci ile görüşme yapılmış, eğitimcilerin demografik bilgilerinin yanı sıra her eğitimciye sırasıyla beş soru yöneltilmiştir.

Tablo 14. Araştırma İçin Tercih Edilen Makam ve Ölçü Yapılarına Yönelik Eğitimci Görüşleri

E1: 5/8'lik ölçü, Türk Aksağı olarak geleneksel müziklerimizde oldukça fazla kullanılmaktadır. Bu bağlamda uygundur. Hüseyini, hicaz ve kürdi makamları basit makamlar grubunda yer almakta olup; eğitim müziği besteleme çalışmalarında sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca hicaz ve kürdi makam dizileri de tamperaman ses sitemine uyulanabilmektedir. Bu konuda hüseyini makamı dışarıda kalır gibi görünse de onu da 4'lü armoni ile sisteme kanallandırmak mümkün olmaktadır.
E2: 5/8'lik ölçü yapısı Türk müziğinde kullanılması bakımından, hüseyini, kürdi ve hicaz makamları ise basit yapıdaki makamlar olduğu için uygundur.
E3: Seçilen makamlar tampere sisteme uyulanması nispeten uygun ve kolay makamlardır. 5/8'lik ölçünün de anlaşılması ve uyum sağlaması kolay olduğunu düşünüyorum.

Eğitimciler, tampere sistemde çokseslendirilmek üzere seçilen makamların ve ölçü yapısının araştırma için uygun olduğu yönünde görüş bildirmiştir. Bu anlamda, belirlenen makamların tampere sisteme aktarımının uygun olduğu ve 5/8'lik ölçü yapısının Türk müziği yapısını yansıttığı söylenebilir.

Tablo 15. Araştırmacı Tarafından Yazılan Ezgilerin Makamsal Yapılara Uygunluğuna Yönelik Eğitimci Görüşleri

E1: Ekte yer alan ezgiler belirtilen makamsal yapılara uygundur.
E2: Ezgiler genel itibarıyla belirtilen makamsal yapıları yansıtmaktadır.
E3: Ezgilerin genel olarak belirtilen makam yapılarına uygun olduğunu düşünmekle beraber bazı bölümlerde makamsal yapıyı temsil etmediğini düşünmekteyim.

Eğitimciler, araştırmacı tarafından yazılan ezgilerin belirtilen makamsal yapılara uygun olduğunu belirtmişlerdir. Eğitimcilerin görüşleri doğrultusunda, araştırmacı tarafından yazılan ezgilerin belirtilen makamsal yapıları temsil ettiği söylenebilir.

Tablo 16. Araştırmada Piyanonun Tercih Edilmesine Yönelik Eğitimci Görüşleri

E1: Çokseslilik çalışmalarının yapılabileceği yegâne enstrüman piyanodur. Bu sebeple uygundur.
E2: Piyano çokseslilik çalışmalarında rahatlıkla kullanılabilir bir çalgıdır.
E3: Piyanonun çokseslilik ile ilgili bir çalışmaya uygun olduğunu düşünüyorum.

Eğitimciler, araştırmada kullanılmak üzere piyanonun seçilmesine ilişkin olumlu görüş bildirmişlerdir. Görüşler doğrultusunda, piyanonun, Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları için uygun olduğu söylenebilir.

Tablo 17. Araştırmada Tercih Edilen Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven’in Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına Yönelik Eğitimci Görüşleri

E1: Genel anlamda Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi” isimli kuramsal kitabı mevcuttur. Zira konuya bakış açısı her yönüyle bu eserinde mevcuttur. Ahmet Samim Bilgen’in ise piyano, şan-piyano ve orkestra eserleri vb. olmasına rağmen kuramsal bir armoni/kontrpunkt veya Türk Müziğinde Çokseslilik gibi kuramsal bir eserine rastlanılamamıştır. Bu bakımdan ancak bestecilik anlayışını eserlerinden anlamak mümkün olacaktır. Ancak genel olarak Bilgen’in çokseslilik açısından klasik armoni kurallarını uyguladığı ve ikincil başvuru kaynağının ise Türk halk müziği olduğu bilinmektedir. Keza Veysel Arseven’inde konuyla ilgili makaleleri ve Çok Sesli Halk Türküleri isimli bir kitabının dışında armoni/kontrapunkt içerikli kuramsal bir eseri yoktur. Aynı biçimde onun bestecilik anlayışı da ancak eserleri üzerinden analiz edilebilir. Yukarıdaki ifadeler ışığında, her üç isim de Türk Müziğinde çokseslilik yaklaşımları üzerinde derinlemesine çalışmalar yaptıkları için odak olarak ele alınıp incelenebilir mahiyette görülmektedir.
E2: Belirtilen isimler farklı çokseslilik yaklaşımları temsilen uygundur.
E3: Uygun olduğunu düşünüyorum.

Eğitimciler, farklı çokseslilik yaklaşımlarını temsilen Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven’in yaklaşımlarının araştırma için uygun olduğunu belirtmiştir. Birinci eğitimcinin de belirtmiş olduğu şekilde, Kemal İlerici, Türk müziğini çokseslendirmek için geliştirmiş olduğu dörtlü armoni sistemini “Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi” kitabında sistematik olarak açıklamaktadır. Bu durumun yanı sıra diğer iki yaklaşım eserler incelenerek belirlenebileceği gibi Ahmet Samim Bilgen’in de çokseslilik yaklaşımını “Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü” isimli çalışmasında, Veysel Arseven’in ise “Müzik Bahisleri-Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni II” isimli yazısında kısmen açıkladığı söylenebilir.

Tablo 18. Araştırmacı Tarafından Çokseslendirilen Ezgilerin Belirlenen Çokseslilik Yaklaşımlarını Temsil Etme Durumlarına Yönelik Eğitimci Görüşleri

E1: 4’lü, tonal sistem ve kanonik vb. yatay / dikey çokseslilik yöntemleri bakımından hicaz, hüseyini ve kürdi besteleri sistem özelliklerini göstermekle birlikte; genel anlamda besteleme, eşlik ve piyanistik boyutları ile ayrıca ele alınıp değerlendirilmesi de uygun olacaktır.
E2: Ekte yer alan çalışmalarda farklı çokseslilik yöntemleri kullanıldığı belirgin ve genel itibarıyla uygundur.
E3: Uygun olduğunu düşünüyorum.

Eğitimciler, araştırmacı tarafından yazılan ve çokseslendirilen ezgilerin, belirtilen yaklaşımları temsil ettiğini düşünmektedir. Bu anlamda ezgilerdeki çokseslilik yapılarının, dikey olarak Dörtlü Armoni ve Tonal Armoni, yatay olarak ise Kanon/Kontrpuan yapılarını temsil ettiği söylenebilir.

Sorular haricinde birinci eğitimci; “Kişisel görüş olarak; Türk müziğinde tonal sisteme yakın makamların 3’lü armoni/kontrpuan yöntemiyle (Buselik, çargâh, rast,

nihavent vb.), daha özellikli makamların ise (kürdi, hicaz, nikriz vb.) 4'lü armoni/kontrpuan yöntemiyle veya karma sistem ile daha kolay çokseslendirilebildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra hüseyini, uşşak, segâh, hüzzam gibi daha karakteristik makamların ise mikrotonal ses sistemi ekseninde çokseslendirilmesi de mümkün olmaktadır (Türk müziği renk sazları gerekir). Ancak burada hangi yöntem ve yaklaşımın yapılan çalışmaya uygun olacağı ya da uygun hale getirileceği ise tamamen bestecinin inisiyatifi ve beğeni düzeyiyle ilgilidir” şeklinde ek görüş bildirmiştir.

8.4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven'in yaklaşımlarına göre araştırmacı tarafından bestelenen ve piyano için çokseslendirilen makamsal ezgilere yönelik piyano eğitimcilerinin görüşleri nelerdir?

Dördüncü alt probleme yönelik piyano eğitimcileri ile görüşme yapılmış, eğitimcilerin demografik bilgilerinin yanı sıra her eğitimciye sırasıyla altı soru yöneltilmiştir.

Tablo 19. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Yazısına Uygunluk Durumlarına İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Genel olarak nota yazısı için uygundur.
PE2: Ezgiler piyano yazısına uygundur. Gürlük terimleri ve parmak numaraları yazılmasını öneririm.
PE3: Genellikle piyanistik yazıya uygun olduğu görüşündeyim.

Piyano eğitimcileri, araştırmacı tarafından piyano için yazılan ve çokseslendirilen ezgilerin piyano notasyonuna uygun olduğuna yönelik ortak görüş bildirmişlerdir.

Tablo 20. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Tekniklerine Uygunluk Durumlarına İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Teknik olarak uygun olmakla beraber, dörtlü akorlardaki sıkışık yapılar ve kontrpuantal ezgilerde aynı anda her iki elde de gelen on altılık pasajlar zorlayıcı olmaktadır.
PE2: Ezgileri piyano tekniği bakımından uygundur. Örneğin farklı ritmik ve melodik yapıdaki hüseyini ezgide öğrenciler için pedal kullanımını kolaylaştıracak bazı yönlendirmeler olabilir. Pedal kullanımına yönelik işaretlerin belirtilmesini öneririm. Oktav tekniğinin seri kullanımı, bas anahtarında yürüyen sesler ve homofonik ve farklı ritmik yapıdaki eş zamanlı ezgilerin icrası piyanistik beceri gerektirmektedir.
PE3: Ezgiler teknik bakımından uygundur ve genel olarak büyük atlamalar içermemektedir. Fakat yatay olarak çokseslendirilen hüseyini makamındaki 3 sesli ezgide el açıklığı yetmeyebilir. Bas partisinde yetişilemeyen notalar kırılarak çalınabilir fakat bu durum icra sırasında ritmik aksamalara neden olabileceği için sesler uygunluk durumuna göre sağ ele paylaştırılabilir veya bu ezgi özelinde ritmik olarak diğer çalışmalardan daha düşük bir metronom değeri belirlenebilir.

Piyano eğitimcileri, ezgilerin kısmen zor pasajlar içermesine rağmen teknik bakımdan piyano için uygun olduğunu belirtmiştir.

Tablo 21. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Piyano Dersi Materyali Olarak Kullanılabilirlik Durumlarına İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Özellikle kürdi makamındaki tonal çoksesli ezgi, derslerde kullanılabilirlik açısından daha uygundur.
PE2: Ezgiler, farklı düzeylerdeki öğrenciler için piyano dersi materyali olarak kullanılabilir. Ezgilerin farklı çokseslilik yaklaşımlarına göre çeşitlendirilmesi öğrencinin çokseslendirilmiş Türk müziğine ilişkin algısını kuvvetlendirecektir.
PE3: Ekte sunulan ezgiler ders materyali olarak rahatlıkla kullanılabilir.

İki piyano eğitimcisi, araştırmacı tarafından çokseslendirilen ezgilerin ders materyali olarak kullanımının uygun olduğunu belirtirken bir piyano eğitimcisi özellikle kürdi makamında tonal olarak çokseslendirilmiş ezginin kullanıma uygun olduğunu belirtmiştir.

Tablo 22. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin İcra Edilebilme Seviyelerine İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Orta düzey öğrenciler seslendirebilir.
PE2: Ezgiler orta ve ileri düzey öğrenci/icracıların çalımına uygundur.
PE3: Ezgiler genellikle orta düzeydeki öğrenciler için uygun olmasına karşın atlamalar nedeniyle hüseyini makamındaki 3 sesli ezgi ve zıt hareketler nedeniyle yatay çokseslilik içeren kürdi makamındaki ezgi daha ileri düzey öğrenciler için uygundur.

Piyano eğitimcileri, ezgilerin başlangıç düzeyi için uygun olmayacağını ancak orta/ileri düzey öğrenciler tarafından seslendirilebileceğini belirtmiştir.

Tablo 23. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Yansıttığı Müzikal Duygulara İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Ezgiler çokseslilikleri bakımından farklı duyguları yansıtmaktadır.
PE2: Tonal çokseslilikteki eserlerde Batı müziğinden de aşına olduğumuz akor kurulumları icrayı kolaylaştırmakta fakat yapılar biraz daha Batı müziği zemininde hissedilmektedir. Diğer çoksesliliklere bakıldığında ise çarpışan sesler ve farklı akor kurulumları ortaya çıkmaktadır. Bu durum icrayı zorlaştırır da ezgilerin tonal müzikten daha farklı olduğunu hissettirmektedir.
PE3: Evet, yansıtmaktadır. Örneğin üç sesli hüseyini ezgi yapısal olarak diğer hüseyini ezgilere göre andante/moderato gibi daha düşük tempolarda bir icra hissi uyandırırken, kürdi makamındaki ezgiler ise makamın karakteristik yapısından dolayı daha ağır bir tempoda icra edilebilir.

Piyano eğitimcileri, ezgilerde kullanılan farklı çokseslilik yaklaşımlarının, ezgi değişiklik göstermemesine karşın müzikal olarak farklı duyguları yansıttığı görüşündedir.

Tablo 24. Araştırmacı Tarafından Yazılan ve Çokseslendirilen Ezgilerin Makamsal Yapıları Yansıtma Durumlarına İlişkin Eğitimci Görüşleri

PE1: Tonaliteden farklı (modal veya makamsal) yapıda oldukları belirgindir.
PE2: Tonal yapıdaki çoksesli ezgiler dışında, makamsal yapı daha belirgin şekilde hissedilmektedir. Özellikle çarpışan aralıklar olan ikili, yedili veya triton aralıkların kullanımı geleneksel Türk müziği yapısı içerisinde de var olması ve Batı müziğinde daha az tercih edilmesi nedeniyle makamsal yapıyı ön plana çıkardığı söylenebilir. Bu durumun dörtlü armoni olarak tanımlanan çok sesli ezgilerde daha belirgin olduğunu düşünmekteyim. Yatay bir çokseslilik anlayışıyla oluşturulmuş çoksesli ezgilerde de makam veya modalite olarak hissedilen bölümler yoğunlukta olmasına karşın zaman zaman iki ezgi hattının birbiri ile karıştığı kısımlar da bulunmaktadır.
PE3: Özellikle tonal çoksesliliğin yer aldığı ezgilerde tonal hissiyat biraz daha ön plana çıkmasına rağmen sağ eldeki temalar makam hissini yansıtmaktadır. Fakat tonal çokseslilik dışındaki yapıların tonaliteden farklı olduğu daha belirgindir.

Piyano eğitimciler, tampere sisteme aktarılmış makamsal yapıların müzikal olarak tonal yapıdan farklı olduğu görüşündedir. Dolayısıyla ezgilerin tampere sistem içerisine aktarılmasına rağmen makamsal yapıların karakteristik özelliklerini kaybetmediği söylenebilir.

Sorular haricinde birinci eğitimci “Bu tür çalışmalarda müzikal ifadeye, nüanslara, artikülasyona daha fazla önem verilebilir. Eseri seslendirme, sahne, konser aşamasındaki son hali de bizim için motive edicidir. Teorik kaygılar ve hedeflere, performansa yönelik kademeler de eklenirse icra için daha çok tercih edilecektir, ikinci eğitimci; “Ezgilerde, Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan makamların tercih edilmesi, makamsal yapıların yalın ve anlaşılır olması, ezgilerdeki soru-cevap mantığının belirgin olması, ders materyali olarak kullanılabilirliği açısından önemli detaylardır. Ayrıca çokseslilik yapıları bakımından farklı öğrenci düzeylerine uygunluk göstermesi ve Türk müziğinde kullanılabilecek farklı çokseslilik yapılarını öğrencilerin tanıyabilmesi açısından da fayda sağlayacağını düşünmekteyim” şeklinde ek görüş bildirmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk müziğinde çoksesliliğin “geleneksel yapıya zarar verdiği” düşüncesinden, uluslararası alanında kabul görmesi adına “mutlak bir gereklilik” olduğu düşüncesine kadar çok sayıda farklı görüşe rastlanmaktadır.

Tarihsel olarak ele alındığında çokseslilik Batı müziği ile gelişmiş ve sistematikleşmiştir. Organum gibi basit yapıda iki seslilikle başlayan çokseslilik kontrpuanın gelişmesine temel oluşturmuş, dikey çoksesliliğin gelişerek armoni bilimini oluşturmasıyla ise süreç son bulmuştur. Geçmişte tek sesli yapıda olan Batı müziği ses sistemi de çokseslilik süreciyle beraber ilerlemiş, modal yapılar tonal sisteme dönüşmüş ve tonalite kavramı ile çokseslilik birbirine tamamen uyumlu yapıda son halini almıştır.

Kültürlerin temelinde yer alan ve taşıyıcı rolü üstlenen müzik, ses sistemlerinden çalgılara kadar toplumların yaşam biçimlerine göre şekillenmekte ve bir zenginlik sunmaktadır. Bu anlamda göçebe olarak yaşamış Türk toplumları ile yerleşik hayata daha erken dönemlerde geçiş sağlamış Batı toplumlarının müziği ve çalgılarını kıyaslamak, genel olarak Doğu-Batı ayrımı yaparak bir müziği veya kültürel öğeyi diğerinden üstün görmek doğru değildir.

Uluslararası olarak kabul gören ve evrensel müzik niteliği taşıyan Batı müziği, içerisinde çok sayıda farklı toplumun müziğini barındırmaktadır. Bunun yanı sıra Doğu toplumlarında ise ağırlıklı olarak modal/makamsal müzik gelişimini sürdürmüş ve daha çok ulusal olarak kabul görmüştür. Gerek ses sistemindeki renk gerekse ritmik farklılıklarla büyük bir zenginlik sunan Türk müziği, Osmanlı’nın erken dönemlerinden itibaren çokseslilik ile etkileşim içerisinde olmuş, özellikle Osmanlı’nın son dönemlerinde ise Batı müziğinden yoğun olarak etkilenmiştir. Cumhuriyet’in ilan edilmesinden sonraki dönemde Batı müziği çokseslilik yöntemleri kullanılarak, Türk müziği çokseslendirilmek istense de tampere sistemdeki çalgılarla geleneksel Türk müziğini çokseslendirebilmek mümkün olmamış ancak geleneksel motiflerden faydalanılarak Batı formunda bestelenen eserler evrensel müzik literatüründe kabul görmüştür.

Günümüzde bilimin ve teknolojinin geldiği nokta göz önünde bulundurulduğunda ve evrensel olarak kabul gören Batı müziğinin Türk eğitim sisteminde de yer aldığı düşüncesinden yola çıkılarak geleneksel müziği muhafaza etmek kaydıyla yapılacak

Türk-Batı müziğine yönelik sentez çalışmalar eğitim müziğinde kullanılabilir ve çeşitli kesimler tarafından da ilgi görebilir.

Bu bakımdan, araştırmada Türk müziğinin çökseslendirilmesinde kullanılan üç farklı çökseslilik yaklaşımı (Dörtlü Armoni, Tonal Armoni ve Kanon/Kontrpuan) ele alınmıştır.

Kemal İlerici, “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” başlıklı kitabında ulusal Türk müziğine özgü bir armoni ortaya koymayı hedeflemiş ve “dörtlü akor”lar kullanılarak Türk müziğinin çökseslendirilebileceğini belirtmiştir. Esasen Kemal İlerici’nin Dörtlü Armoni adını verdiği dörtlü aralıklarla kurulan akorsal yapılar Batı müziği içerisinde de yer almakta fakat Tonal armoni içerisinde kullanımı tercih edilmemektedir. Dörtlü akorsal yapılar incelendiğinde tonal armonide kullanılan, tonik ses üzerine gelen minör veya majör üçlünün akor içinde yer almaması, oluşan çöksesliliği tonal zeminden uzaklaştırmaktadır. Bu anlamda dörtlü akor yaklaşımında oluşan çöksesliliğin modal/makamsal yapılarda önemli görülen dizi kavramını diğer yaklaşımlara oranla daha çok ön plana çıkardığı görülmektedir. Bu anlamda Kemal İlerici, makamsal müzikteki çökseslilik için tonal armoni veya kanon/kontrpuan gibi Batı temelli bir yaklaşım ortaya koymadığı için diğer iki yaklaşıma göre daha özgün bir fikir sunmaktadır.

Türk müziği tonal armoni kullanılarak çok sayıda farklı besteci tarafından dikey yapıda çökseslendirilmiştir. Fakat Türk müziğini kuramsal boyutta ele alarak, makam ve Batı temelli dizilerin ilişkilendirilmesi ve bir zemine oturtulması anlamında Ahmet Samim Bilgen ön plana çıkmaktadır. Cumhuriyet dönemi sonrasında eğitim müziğini önemseyerek eserler çökseslendiren Veysel Arseven ise serbest bir kontrpuan anlayışı ile yatay çöksesliliği tercih etmektedir. Bu anlamda makamsal yapıdaki Türk müziği eserleri çökseslendirilirken kullanılan üç farklı yöntem ve yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Özellikle Ahmet Samim Bilgen’in Tonal olarak çökseslendirmede, Veysel Arseven’in ise yatay çökseslendirmede Batı müziği sistemini temel aldığı söylenebilir.

Türk müziği çökseslendirilirken kullanılabilecek farklı yöntem ve yaklaşımları tercih eden üç isim de temelde çöksesliliği bir gereklilik olarak görse de amaçları bakımından birtakım farklılıklar karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Samim Bilgen’in Türk müziğini çökseslendirirken Türk toplumuna Batı müziği armonisini tanıtmayı ve sevdirmeyi, Veysel Arseven’in şarkıları çökseslendirerek öncelikle Türk eğitim müziğine

katkı sağlamayı, Kemal İlerici'nin ise bağımsız bir Türk müziği armonisi geliştirmeyi hedeflediği görülmektedir.

Bulgar, Veysel Arseven'in çalışmalarını derlediği kitabında Arseven'in Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik çeşitli görüşlerine rastlanmaktadır. Müzik Bahisleri "Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni II" Başlıklı yazısında türkülerde pesten veya tizden beşli aralığında kanon yapılabileceğini, türkülerin ters yürüyüşlerle ilgi çekici hale getirilebileceğini, batı müziğinde kullanılan altılı ve üçlü aralığında Türk müziğinde sakınılması gerektiğini, kararı beşli, dörtlü, sekizli ve ünison olarak bitirmek gerektiğini belirtmektedir (2004: 75-77). Ahmet Samim Bilgen tonal armoniyi kullandığı için çokseslendirmiş olduğu eserlerde sıklıkla üçlü aralıklar yer almaktadır. Bunun yanı sıra Veysel Arseven, Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarında üçlü ve altılı aralıklardan kaçınılması gerektiğini belirtmiş olsa da çokseslendirdiği eserlerinde üçlü aralıklara rastlanmaktadır. Kemal İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sisteminde de akorlar yedili olarak kullanıldığında benzer şekilde üçlü aralıkların yer aldığı görülmektedir. Bu nedenle tonal armoni dışındaki her iki yaklaşımda da zaman zaman tonaliteyi anımsatan çoksesli yapılar yer almış dolayısıyla Batı sistemindeki çokseslilik yapısından tamamen uzaklaşmak mümkün olmamıştır.

Çalışmanın bir diğer boyutunu, Türk müziğine yönelik günümüz bestecilerinin görüşleri oluşturmaktadır. Bu anlamda, 8 çağdaş Türk müziği bestecisi ile görüşme gerçekleştirilmiştir. Yapılan görüşmelerde, bestecilere; Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik görüşlerinin neler olduğu, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri, Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yaklaşımı bulunan besteci ve eğitimcilerin kimler olduğu, eserlerinde Türk müziği çokseslendirme yöntem/yaklaşımlarından hangilerini tercih ettikleri, eserlerini çokseslendirirken "müzik ve beğeni" bakımından nasıl bir yöntem ve yaklaşım izledikleri soruları yöneltilmiştir.

Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesi hakkında yöneltilen soruya üçüncü besteci dışındaki tüm besteciler, çeşitli kurallara dikkat edilmesi koşuluyla çokseslendirilme yapılabileceği yönünde paralellik gösteren cevaplar vermişlerdir. Üçüncü besteci ise geleneksel yapıya zarar verilmemesi için Türk müziğinde çokseslendirme çalışmalarının geleneksel eserler yerine yeni besteler aracılığıyla yapılması gerektiğini belirtmiştir.

Bestecilere yöneltilen diğer soruda, çokseslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğindeki yeri sorulmuş ve çeşitli cevaplar alınmıştır. Besteciler çoğunlukla Türk müziği eserlerinin, eğitim müziği için çokseslendirilebileceği şeklinde olumlu görüş belirtmişlerdir.

Bununla birlikte dördüncü besteci bu alanda yapılan çalışmaların yetersiz olduğuna değinmiştir. Üçüncü besteci geleneksel yapıya zarar verilmemesi adına geleneksel Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmemesi gerektiğini ve bu anlamda eğitim müziği için yeni beste çalışmaları yapılması gerektiğini belirtmiş, beşinci besteci bu fikri destekler nitelikte geleneksel müziğin yerel özelliklerinin bozulmaması gerektiği konusuna dikkat çekmiştir. Yedinci besteci ise bu iki görüşün aksine toplumumuzun yakından tanıdığı geleneksel müziği çokseslendirerek yeni bir yapıda sunmanın önemine vurgu yapmıştır.

Besteciler “Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yaklaşımı bulunan besteci ve eğitimciler için örnek verebilir misiniz?” sorusuna çoğunlukla günümüz bestecilerinden örnekler vermişlerdir. Verilen cevaplar doğrultusunda, Oğuzhan Balcı’nın günümüzde Türk müziğinin çokseslendirilmesi anlamında en çok çalışma yapan besteciler arasında yer aldığı görülmektedir. Cevaplar arasında Türk Beşleri’nden yalnızca Ahmet Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin örnekleri verilmiştir. Türk müziğinin çokseslendirmesine yönelik “Dörtlü Armoni” sistemi önerisi sunan Kemal İlerici sadece bir bestecinin cevapları arasında yer almaktadır. Klasik armoni ile makamsal yapılar arasında ilişki kurarak çokseslendirme çalışmaları yapan Ahmet Samim Bilgen veya Türk müziği eserlerini yatay olarak çokseslendiren Veysel Arseven gibi isimlere cevaplar arasında yer verilmemiştir.

Dördüncü soruda; bestecilere Türk müziğini çokseslendirirken tercih ettikleri yöntem/yaklaşımlar sorulmuştur. Beşinci besteci üçlü ve dörtlü armonik sistemleri bir arada kullandığını belirtirken, üçüncü besteci ise mevcut Türk müziği eserlerini çokseslendirmediğini fakat kendi çoksesli besteleri içinde Türk müziği unsurlarını kullandığını belirtmiştir. İki besteci dışındaki diğer bestecilerin cevapları benzerlik göstermekle birlikte genellikle belirgin bir yöntem veya yaklaşıma bağlı kalmadıkları, çokseslendirme aşamasında müziğin yapısına göre karar verdikleri ve kendi yaklaşımlarını ortaya koydukları görülmektedir.

Profesyonel müzik eğitimi alan öğrenciler, profesyonel müzik eğitimi veren eğitimciler, icracılar ve dinleyicilere yönelik “Müzik ve Beğeni” boyutunda nasıl bir yöntem/yaklaşım izledikleri sorusuna; bir besteci karşısındakinin algısı, sanatçının eser yaratımını belirlememelidir cevabını vermiş, diğer besteci müziği iyi bilmenin dışında kültürel donanımın gerekliliğine değinmiş, bir diğer besteci ise öğrenciler için, 20. yüzyılın teknik imkanlarının dikkate alması, eğitimciler için; teknikanlamda eski ve yeni stillerin bir arada kullanılması, icracılar için yerel enstrümanları kapsayacak ve vitziteyi gösterebilecek çalışmalar yapılması dinleyiciler için ise melodilerin asla kaybolmadığı yapılara dikkat edilmesi gibi konulara vurgu yapmıştır.

Elde edilen sonuçlar incelendiğinde; bestecilerin çoğunlukla Türk müziğinde okseslilik konusuna yönelik olumlu yaklaşımlar sergiledikleri, bununla birlikte eserlerin çokseslendirilmesinde geleneksel yapısının korunmasına da önem verdikleri görülmektedir.

Türk müziği çokseslendirilirken, bestecilerin çoğunlukla, l ve dörtlü armoni sistemlerine doğrudan bağlı kalmadan, zgn yaklaşımlar ile eser ürettikleri; yalnızca bir bestecinin bu sistemleri kullanarak eser ürettiği ortaya koyulmuştur.

Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik farklı yöntem ve yaklaşımların sistematik bir şekilde ortaya koyulabilmesi için, geçmişte ve günümüzde bu alanda çalışmalar ortaya koyan besteci ve eğitimcilere yönelik daha çok biyografi çalışması yapılması, üretilen eserlerin makamsal özelliklerine ve çokseslendirme yöntem/yaklaşımlarına yönelik daha fazla analiz çalışması yapılması ve bu alanda yapılan çalışmalara yönelik daha çok bibliyografya çalışması yapılması önerilmektedir.

Araştırmacı tarafından Hüseyni, Hicaz ve Kürdi makamlarında bestelenene  ezgi, çalışmaya konu olan üç farklı okseslilik yaklaşımları temel alınarak okseslendirilmiştir. Piyano için bestelenen ezgilere yönelik Türk müziğinde okseslilik çalışmaları yapan eğitimcilerle ve piyano eğitimcileriyle görüşmeler yapılmış ve sonuç olarak tampere sistem içerisinde Çokseslendirilen makamsal ezgilerin teorik ve piyanistik açılardan uygun olduğu ayrıca farklı düzeylerde öğrencilere yönelik eğitim materyali olarak kullanılabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Sonuçlardan yola çıkılarak;

Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik çalışmalar yapan isimlere ilişkin daha fazla biyografi çalışması yapılması,

Konu özelinde yapılan çalışmalara ilişkin daha fazla bibliyografya çalışması yapılması,

Tampere sistem içinde makam öğretimine ve çoksesliliğe yönelik daha fazla çalışma yapılması,

Mesleki müzik eğitimi verilen kurumlarda Türk müziğinde çoksesliliğe ilişkin derslere yer verilmesi,

Tampere sistem içinde makamsal çoksesliliğe yönelik daha fazla eğitim metodu geliştirilmesi ve yapılan çalışmalarda kullanılan makam ve çokseslilik yapılarının açıklanması,

Alana yönelik yeni ve güncel çalışmalara mesleki müzik eğitimi veren kurumların çalgı, koro, orkestra ve oda müziği repertuarlarında daha çok yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Acay, S. (2006). *Açık Değişimli Tonal ve Makamsal Solfejler*. Ankara: Önder Matbaacılık.
- Adam, K. (2014). Osmanlı'da Batı Müziği. *Partisyon Müzik ve Düşünce Dergisi*, 1(3), 87-108.
- Ağ Karcebaş, G. (2012). *Türk Beşlerinin Türk Halk Müziği Eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akaçça, A. (2008). *Türk Müziği'nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923-2000)*. İstanbul: Sonçağ Yayınları.
- Aktüze, İ. (2002). *Müziği Okumak Cilt 1*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Altay, G. (2011). *Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Arseven. V. (1957). *Çok Sesli Halk Türküleri*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Arseven. V. (1959). Müzik Bahisleri: Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni I. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 11(123), 2007-2009.
- Ayan, D. (2018). *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmaları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bayramlı, E. (2014). *Müziğin Kadim Yolculuğu*. İstanbul: Maya Kitap.
- Bilecikli, D. (2012). *Çoksesli Müziğin Osmanlı İmparatorluğu'nda Gelişme Süreci*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bilgen, A. S. (1986). *Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü*. Ankara: Eser Matbaacılık.
- Bilgen, A. S. (2000). *6 Damla Çağdaş Çoksesli Türk Müziği Örnekleri*. Ankara: SCA Müzik Vakfı Nota Yayınları.
- Bulgar, S. (2004). *Veysel Arseven (Vasili Öküzçü 1919-1977) Biyografisi Makaleleri ve Eserleri*. Ankara: Türksoy Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2021). *Eğitimde Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi.
- Cangal, N. (1988, 14-18 Haziran). Müzikte Çok Seslilik. İçinde; *I. Müzik Kongresi Bildirileri Kitabı*, Ankara, Türkiye, 146-151.
- Çokamay, B. (2020). *Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Deniz, Ü. (2015). *Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Dolgun, A. (2008). *Necil Kâzım Akse's in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Köse, Y. (2012). *Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi*. İzmir: Arvo Yayınları.
- Küçükcaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küçükcaplan, U. (2022). *Türk Beşleri İdeolojiden Tahayyüle Bir Cumhuriyet Ütopyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mimaroglu, İ. K. (1970). *Musiki Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okyay, E. (2012). *Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Orhan, A. H. (2011). *1950-1960 Yılları Arasında Türkiye'de Resim ve Çoksesli Müzik Alanlarında Geleneksel Kaynaklara Yönelimler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özdemir, G. (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Öztuna, Y. (1986). *Türk Büyükleri Dizisi 9-Saadettin Arel*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Parasız, G. ve Gülüm, O. (2018). Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sesliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 8(1), 22-28.
- Patton, M. Q. (2018). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri* (Çev: A. Bakla, F. I. Bilican vd.). Ankara: Pegem Akademi.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* (Çev: İ. Usmanbaş). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sarısözen, M. (1940). Çok Sesli Müzik ve Bağlamalar. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 2(2), 117-124.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi Cilt I*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2006). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2019). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sun, S. A. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*. Ankara: Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Tuncer K., A. (2021). *20. yy Çoksesli Geleneksel Türk Müziği Stil ve Teknik*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Tura, Y. (2019). *Türk Musikisinin Meseleleri-II Türk Musikisi ve Armoni*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Turan, P. (2019). Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi ve “Efe Kaprisi'nin” Müzikal Açından İncelenmesi. *Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 1(3), 53-71.
- Türkmen, U. (2007). Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 177-194.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Uzunoğlu, S. (1951). Türk Halk Müziğinde Polifoni Var mıdır?. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 2(19), 290-291.
- Yalçın, G. (2013). Haşim Bey Mecmuasının “Makam ve Tonalite Karşılaştırması” Yönünden İncelenmesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(6), 753-768.
- Yalçın, G. ve İde, A. (2019). Osmanlı Dönemi Mesleki Müzik Eğitiminde İki Solfej Kitabı: Solfej ve Talim-i Kırâat-ı Musiki. *Türkiyat Mecmuası Dergisi*, 29(2), 645-662.

- Yavuzoğlu, N. (2008). *21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yavuzoğlu, N. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yengi, M., R. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici'nin Türk Müziği için “Dörtlü Armoni” Yaklaşımının Değerlendirilmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(2), 741-749.
- Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.



EKLER DİZİNİ

Sayfa

Ek 1: Türk Müziği Çokseslilik Alanında Çalışmalar Yapan Bestecilere Uygulanan Yapılandırılmış Görüşme Formu.....	99
Ek 2: Piyano Eğitimcilerine Uygulanan Yapılandırılmış Görüşme Formu.....	100
Ek 3: Türk Müziği Çokseslilik Alanında Çalışmalar Yapan Eğitimcilere Uygulanan Yapılandırılmış Görüşme Formu.....	101
Ek 4: Araştırmada Veri Toplama Amacıyla Geliştirilen Görüşme Formlarının Kullanılabilirliğinin Belirlenmesine Yönelik Uzman Görüş Formu.....	102
Ek 5: Etik Kurul Kararı Sonucu.....	103



**Ek 1: Türk Müziği Çokseslilik Alanında Çalışmalar Yapan Bestecilere Uygulanan
Yapılandırılmış Görüşme Formu**

YÖNERGE

Bu form Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı **“Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”** başlıklı Sanatta Yeterlik tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Muzaffer Soner YILMAZ
AKÜ SBE Müzik ASD
Sanatta Yeterlik Öğrencisi

1. Türk müziği eserlerinin çokseslendirilmesine yönelik görüşleriniz nelerdir?
2. Çok seslendirilmiş Türk müziği eserlerinin eğitim müziğinde (profesyonel, amatör ve genel) yeri hakkında görüşleriniz nelerdir?
3. Türk müziğinin çokseslendirilmesine yönelik yaklaşımı bulunan besteci ve eğitimcilerden örnekler verebilir misiniz? (İsimleri, tanınırlıkları, yaklaşımlarının kullanılabilirlikleri, eser üretimleri vb.)
4. Eserlerinizde Türk müziği çokseslendirme yöntem/yaklaşımlarından hangilerini tercih ediyorsunuz?
5. “Müzik ve zevk” söz konusu olduğunda Türk müziği çokseslendirmesinde nasıl bir yöntem ve yaklaşım izlemektesiniz?

Ek 2: Piyano Eğitimcilerine Uygulanan Yapılandırılmış Görüşme Formu

YÖNERGE

Bu form Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı **“Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”** başlıklı Sanatta Yeterlik tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Muzaffer Soner YILMAZ
AKÜ SBE Müzik ASD
Sanatta Yeterlik Öğrencisi

Görev Yaptığınız Kurum Adı:

Ünvanınız :

Meslekteki Kıdem Yılıınız :

1. Ekte yer alan ezgilerin piyano (notasyon) yazısına uygunluğu hakkındaki görüşleriniz nelerdir?
2. Ekte yer alan ezgilerin ve eşliklerin piyano (sağ-sol el) tekniği bakımından uygunluğuna yönelik görüşleriniz nelerdir?
3. Ekte yer alan ezgiler ders materyali olarak kullanılabilir mi?
4. Ekte yer alan ezgiler hangi düzeydeki öğrenciler (icracılar) için uygundur?
5. Ekte yer alan ve üç farklı yaklaşımla çokseslendirilen ezgiler, çokseslilik teknikleri bakımından farklı duygular yansıtmakta mıdır?
6. Ekte yer alan ezgilerin tonal yapı dışında olduğu hissedilmekte midir?
7. Eklemek istediğiniz görüşleriniz varsa lütfen belirtiniz.

Ek 3: Türk Müziği Çokseslilik Alanında Çalışmalar Yapan Eğitimcilere Uygulanan Yapılandırılmış Görüşme Formu

YÖNERGE

Bu form Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı **“Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”** başlıklı Sanatta Yeterlik tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Muzaffer Soner YILMAZ
AKÜ SBE Müzik ASD
Sanatta Yeterlik Öğrencisi

Görev Yaptığınız Kurum Adı:

Ünvanınız :

Meslekteki Kıdem Yılıınız :

1. Çokseslendirilmek üzere “Hüseyni, Hicaz ve Kürdi” makamlarının ve 5/8’lik ölçü birimi seçilmesine yönelik görüşleriniz nelerdir?
2. Ekte yer alan ezgilerin belirtilen makamsal yapılara uygunluğu konusunda görüşleriniz nelerdir?
3. Araştırma için “Pişano” çalgısının seçilmesi konusunda görüşleriniz nelerdir?
4. Farklı çokseslilik yaklaşımlarını temsilen Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven’in seçilmesi konusunda görüşleriniz nelerdir?
5. Ekte yer alan ezgilerin belirtilen bestecilerin yöntem ve yaklaşımlarını temsil etmesi bakımından görüşleriniz nelerdir?
6. Eklemek istediğiniz görüşleriniz varsa lütfen belirtiniz.

Ek 4: Araştırmada Veri Toplama Amacıyla Geliştirilen Görüşme Formlarının Kullanılabilirliğinin Belirlenmesine Yönelik Uzman Görüş Formu

YÖNERGE

Bu form Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı **“Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi”** başlıklı Sanatta Yeterlik tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Muzaffer Soner YILMAZ

AKÜ SBE Müzik ASD

Sanatta Yeterlik Öğrencisi

Görev Yaptığınız Kurum Adı:

Ünvanınız :

Meslekteki Kıdem Yılıınız :

1. Geliştirilen formun sayfa sayısı uygun mudur?

Uygun () Uygun değil ()

2. Geliştirilen formun soru sayısı uygun mudur?

Uygun () Uygun değil ()

3. Geliştirilen formdaki soruların sırası uygun mudur?

Uygun () Uygun değil ()

4. Geliştirilen formdaki soruların net ve anlaşılabilirliği uygun mudur?

Uygun () Uygun değil ()

5. Geliştirilen formda soruların kategorilere (çokseslilik yaklaşımları) ayrılarak hazırlanmış olması uygun mudur?

Uygun () Uygun değil ()

6. Eklemek istediğiniz görüşleriniz varsa lütfen buraya yazınız.

Ek. 5. Etik Kurul Kararı

Evrak Tarih ve Sayısı: 09.08.2021-36781

T.C. AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLERİ BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU KARARLARI	
TOPLANTI SAYISI:09	KARAR TARİHİ: 05.08.2021
KARAR 2021/307	
Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi Muzaffer Soner YILMAZ tarafından hazırlanan (Danışmanı: Doç. Dr. Çağhan ADAR), "Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi" başlıklı sanatta yeterlik kapsamında kullanılacak veri toplama araçlarının, etik açıdan sakıncalı olmadığına, katılanların oy birliği ile karar verildi.	
ASLI GİBİDİR	
e-imzalıdır Prof. Dr. Mustafa GÜLER Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurul Başkanı V.	

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Evrak Doğrulaması <https://www.turkiye.gov.tr/afyon-kocatepe-universitesi-ebys?eD=BSL5ZHR990&eS=36781> adresinden yapılabilir.