



Afyon Kocatepe Üniversitesi

# AMADER

**Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi**

Journal of Academic Music Research

Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020

*“Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”*

E ISSN: 2667-6001





**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

**Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020**

***“Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”***

**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**

**Volume VI / Special Issue / September 2020**

***“Kemal İlerici and Ahmet Samim Bilgen on the 110th Anniversary  
of Their Birth”***

Gökhan YALÇIN

Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme  
Çalışmaları ve İlerici Armonisi

Melik Ertuğrul  
BAYRAKTARKATAL  
Erdoğan YALINKILIÇ

Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici

Aytekin ALBUZ

Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına  
Genel Bir Bakış

Muzaffer Soner YILMAZ  
Filiz YILDIZ  
Uğur TÜRKMEN

Ahmet Samim Bilgen ve Çokseslilik Yaklaşımı

Turan SAĞER  
Onur ZAHAL  
Engin GÜRPINAR

Cumhuriyetin Kuruluşundan İtibaren  
Türkiye'deki Müzik Kurumlarına Genel Bir  
Bakış

Hasan BOZKURT

Gayal  
Geçti Dost Kervanı

Hasan Tahsin KILIÇ

Cezayir'in Harmanları  
Kozandağı



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
**Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020**  
**“Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”**  
**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**  
**Volume VI / Special Issue / September 2020**  
**“Kemal İlerici and Ahmet Samim Bilgen on the 110th Anniversary of Their Birth”**

**Sahibi / Owner**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına Devlet Konservatuvarı Müdürü  
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

**Editörler / Editors**

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN

**Yardımcı Editörler / Co-Editorials**

Doç. Çağhan ADAR  
Öğr. Elm. Filiz YILDIZ

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN  
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN  
Doç. Çağhan ADAR  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN  
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi TAŞ  
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ  
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

**İLETİŞİM**

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi  
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı  
ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu, Afyonkarahisar  
**Tel: 0 272 216 58 96 - Fax: 0 272 216 33 07**  
Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, alanında ulusal ve uluslararası indeksler tarafından taranan hakemli, akademik bir dergidir.



**Kemal İLERİCİ**  
(1910-1986)



**Ahmet Samim BİLGİN**  
(1910-2005)



**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**

**Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020**

**“Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”**

**E ISSN: 2667-6001**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY**  
**ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL**

**Volume VI / Special Issue / September 2020**

**“Kemal İlerici and Ahmet Samim Bilgen on the 110th Anniversary of Their Birth”**

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Prof. A. Bülent ALANER	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Abdullah AKAT	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Ali ERİM	Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Cemal YURGA	İnönü Üniversitesi
Prof. Dr. Cihan İŞIKHAN	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Efe AKBULUT	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz KARAKAYA	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel KARAKELLE	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Şebnem YILDIRIM ORHAN	Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Zafer KURTASLAN	Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki NACAĞCI	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi



**Editörlerden;**

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmalarını yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki veya üç hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin “Özel Sayısını” yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi Yayın Kurulu Dergi Yönergesinin Madde 5, c bendine göre Eylül 2020’de “*Doğumlarının 110. Yıllarında Ahmet Samim Bilgen ve Kemal İlerici Özel Sayısı*” çıkarılmasına karar vermiştir. Bilineceği üzere tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de besteci-müzik eğitimcisi, müzik bilimci, araştırmacı ve icracılarının doğum ve vefat yıldönümlerinde bilimsel ve sanatsal üretimler yapılmaktadır. Türk müzik kültüründe önemli iki değer, Bilgen ve İlerici hakkında alanın uzmanlarınca hazırlanan makaleler ile Hasan Bozkurt ve H. Tahsin Kılıç gibi iki değerli müzik eğitimcisinin “İlerici Sistemi”ne göre eserleri genelde müzik bilimi, özelde ise “*Türk müziğinde çokseslilik*” konulu araştırmalara kaynaklık edecektir. Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir.

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Dr. Öğr. Üyesi Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN



## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Gökhan YALÇIN	Osmanlı / Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları ve İlerici Armonisi <i>Polyphony Studies in Ottoman/Turkish Music and İlerici Harmony</i>	303
Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL Erdinç YALINKILIÇ	Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici <i>Kemal İlerici in Turkish Musical Life</i>	338
Aytekin ALBUZ	Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış <i>An Overview of the Polyphony Approaches in Turkish Music</i>	374
Muzaffer Soner YILMAZ Filiz YILDIZ Uğur TÜRKMEN	Ahmet Samim Bilgen ve Çokseslilik Yaklaşımı <i>Ahmet Samim Bilgen and Multiplier Approach</i>	399
Turan SAĞER Onur ZAHAL Engin GÜRPINAR	Cumhuriyetin Kuruluşundan İtibaren Türkiye'deki Müzik Kurumlarına Genel Bir Bakış <i>A General Outlook to Turkish Musical Institutions from Republican Period</i>	424
Hasan BOZKURT	Gayal Geçti Dost Kervanı	449
Hasan Tahsin KILIÇ	Cezayir'in Harmanları Kozandağı	461



## OSMANLI/TÜRK MUSİKİSİNDE ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI VE İLERİCİ ARMONİSİ

### Polyphony Studies in Ottoman/Turkish Music and İlerici Harmony

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.26

Gökhan YALÇIN<sup>1</sup>

#### Özet

*Bu çalışmada Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin çökseslendirilmesinde kullanılan armoniler incelenmiş ve bu çökseslendirme yöntemleri içerisinde Kemal İlerici'nin geliştirmiş olduğu dörtlü armoni sisteminin yeri ve önemi araştırılmıştır. Yapılan incelemelere göre Türk musikisinin çökseslendirilme çalışmalarının özellikle Muzika-i Hümayun'un kurulması ve Donizetti Paşa'nın (Giuseppe Donizetti) göreve getirilmesi ile başladığı, Guatelli Paşa ile ivme kazandığı görülmüştür. Gerek Muzika-i Hümayun'un Osmanlı/Türk hocaları gerekse de öğrencilerinin Türk musikisinin çökseslendirilmesinde önemli çalışmalar yaptığı gözlemlenmişse de bazı özel denemelerin dahi yapıldığı, hatta bu çalışmaların yayınlandığı görülmüştür. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise çökseslendirme çalışmaları üçlü armoni sistemi ve bazı özgün denemelerle devam etmiştir. Türk musikisi bestekârlarından Kemal İlerici'nin hem yeni bir sistem geliştirmiş olması hem de eğitiminin yaygınlaşması adına kitap olarak hazırlamış, yayınlamış olması bu sistemin daha iyi anlaşılmasına, gelişmesine ve bu alanda yeni öğrenciler yetişmesine vesile olmuştur. Bu yönleriyle de diğer yöntemlerin yanı sıra Türk musikisinde kullanılan çökseslendirme yöntemleri arasında önemli bir yere sahip olduğu görülmüştür.*

**Anahtar Kelimeler:** Kemal İlerici, Dörtlü Armoni Sistemi, İlerici Armonisi, Çökseslendirme, Türk Musikisi.

#### Abstract

*In this study, harmonies used in the polyphony of Ottoman/Turkish music works has been examined and the place and importance of the quadral harmony system developed by Kemal İlerici is investigated among these polyphony methods. According to the surveys made, it is seen that the studies of polyphony of Turkish music started especially with the establishment of Muzika-i Hümayun and the appointment of Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti) and gained momentum with Guatelli Paşa. It has been observed*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, gyalcin@hotmail.com



*that Muzika-i Hümayun's Ottoman/Turkish teachers and his students performed important works in the polyphony of Turkish music, it is observed that some special essays are made and even these studies are published. After the proclamation of the Republic, polyphony studies continued with classical harmony system and some original essays. The preparation and publishing of Turkish music composer Kemal İlerici as a book for both the development of a new system and the spread of his education has led to a better understanding of this system, its development and the training of new students in this field. It has been seen that it has a significant place among the many polyphony methods used in Turkish music among other methods with these aspects.*

**Keywords:** *Kemal İlerici, Quadral Harmony System, İlerici Harmony, Polyphony, Turkish Music.*

## GİRİŞ

Çokseslendirme yatay ya da dikey olarak yapıldığı biliniyorsa da aslında Batı müziği ile ilgili bir kavramdır. Çoksesli Batı müziğinin dışındaki diğer tüm müzikler geleneksel olup çokseslilik ise temel amacı değildir. Osmanlı/Türk musikisinin tarihi sürecinde bazı musiki üstatlarının yeni bir eser, makam ya da terkib, şube, usûl hatta yeni bir çalgı icat etme arayışı içinde oldukları, bunun âdetâ bir geleneğe dönüştüğü, bunun da dışına çıkılmadığı görülür. Kısaca Osmanlı/Türk musikisine katkıda bulunmak, yenilikler kazandırmak uğraşısı içinde olan musikişinaslar, geleneğin başka bir ifade ile üstadının öğrettiklerinin dışına çıkmamışlardır. Osmanlı/Türk musikisinde çokseslilik ise on dokuzuncu yüzyıla kadar söz konusu dahi olmamıştır. Batı müziği notasının kabulünün yirminci yüzyıla kadar yerleşemediğine bakılırsa, bu durumun çok da anlaşılabilmesi imkânsızdır.

Bazı Türk musikisi eserlerinin yabancı Türk musikisi meraklısı ya da araştırmacısı tarafından Batı notasına alındığı, bazı eserlerin ise özellikle piyano için çokseslendirilerek kaydedildiği bilinmektedir. Kolayca tahmin edilebileceği gibi Osmanlı/Türk musikisi meraklıları ya da araştırmacıları bir süre İstanbul'da ikâmet etmiş bazı Avrupalı elçiler, rahipler ya da gezginlerdir. Bu isimlerden ilki Charles Ferriol'dür. Fransa'nın İstanbul büyükelçisi (1699-1711) Ferriol, 1714 yılında yayınladığı kitabında iki sesli Osmanlı/Türk musikisi ezgisine de yer vermiştir (Nota 1).



**Nota 1. "Air Derviches de Pera" Adlı Eserden İlk Beş Ölçü  
(Ferriol, 1714: 26)**



Charles Ferriol'den sonra Osmanlı'ya gezgin olarak gelmiş birkaç isimle karşılaşırsa da (Rahip Toderini, Charles Fonton vs.) yayınlanan kitaplarında kaydettikleri eserlerin çokseslendirilmesi düşüncesinde olmamışlardır.

Batı musiki tarihi sürecinde Osmanlı/Türk musiki nağmelerini kullanan Batı musiki bestekârlarının olduğu görülür. Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludvig van Beethoven gibi bestekârların eserlerinde görülen "Türk Marşı" bölümleri, Osmanlı/Türk musikisinin ilk çokseslendirme örneklerinin on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına kadar uzandığı düşüncesine düşürebilir. Fakat bu eserlerde amaçlanan "çokseslendirme" olduğu iddia edilemez, ancak Batı müziğindeki Türk müziği etkileridir denilebilir. Ayrıca çoksesli Batı müziği örneklerinde Türk müziği etkilerinin verilmesi için armonide değişikliğe gidilmeden ya yer yer melodik ve armonik yapıda değişikliğe gidildiği ya da bazı çalgılardan yararlandığı görülür. Catherine Schmidt-Jones "Janissary Music and Turkish Influences on Western Music" adlı çalışmasında Batı müziği bestekârlarının çoksesli eserlerinde Türk müziği etkisini verebilmek için kullandıkları yöntemleri şu şekilde sıralamaktadır:

"Batılı bestecilerin dinleyicilere "Türk Müziğini" anımsatmasının iki yolu vardı; Rice'ın belirttiği gibi melodik ve armonik yapılar ya da "Türk" tınıları elde etmek için bazı enstrümanların (çoğunlukla vurmali enstrümanlar) kullanılması. Türk müziğine eklenen vurmali enstrümanlardan biri Mehter müziğinde üçgen olmadığı düşünülürse şaşırtıcı bir biçimde çelik üçgeni. Çelik üçgenin sesi, büyük ihtimalle Avrupa kökenli "jingling johnny"nin sesine benziyordu. "Türk Müziği renklerini" anımsattığı düşünülerek ara sıra eklenen bir diğer enstrüman da pikola flütü" (Schmidt-Jones, 2010: 205).



Görüldüğü üzere, eserlerinde Osmanlı/Türk musikisi ezgilerini kullanan Batı müziği bestekârlarının temel amacının sadece "Türk müziğinin anımsatılması" olduğu anlaşılmaktadır. Başka bir ifade ile bu yaklaşım Batı müziği bestekârlarının Türk müziği etkisinden uzaklaştırdığı için Türk müziğinin çökseslendirilmesinden kaçındıkları fikrini uyandırmaktadır. Ayrıca Türk müziğinin makamsal etkisini verebilmek için melodik yapıdan yararlandığı anlaşılmaktadır. Tüm bu çalışmaların özgün fakat bireysel çalışmalar olduğu, Türk müziğinin çökseslendirilmesinin yaygınlaşması adına bir adım olmadığı söylenebilir.

Avrupa'da bazı Batı müziği bestekârları özgün ve bireysel çalışmalarında Türk müziğinin makamsal etkisini anımsatacak eserler telif etmelerinin yanı sıra Osmanlı bestekârları ya da vatandaşları tarafından özellikle 1828 yılına kadar herhangi bir çökseslendirilmiş Osmanlı/Türk musikisi örneği ile karşılaşmamaktadır. 1828 tarihinden itibaren Türk müziğinde Batı müziği etkileri görülmekle birlikte Batı notasının, çalgılarının ve çökseslendirme yöntemlerinin ilk adımlarının bu tarihten itibaren atıldığı söylenebilir. Anlaşılacağı üzere 1828 yılı, Giuseppe Donizetti'nin göreve başladığı, ardından da Müzika-i Hümayun'da Batı müziği ve eğitiminin resmen başladığı tarih olarak karşımıza çıkmaktadır. 1828 yılından itibaren, öncelikle şu sorulara cevap arandığı görülür: Osmanlı/Türk musikisinin perde seslerinin Batı müziği ses sistemine nasıl yaklaştırılması gerekir? Batı müziği çalgıları ile Osmanlı/Türk müziği makamsal ezgileri nasıl icra edilebilir? Batı müziği notası dahi bilmeyen Müzika-i Hümayun öğrencilerine bu müzik nasıl öğretilir? Osmanlı/Türk müziği eserleri nasıl çökseslendirilmelidir? Bu sorulara özellikle 1828'den itibaren cevap arandığı bilinmektedir. Dahası, çökseslendirme çalışmaları Osmanlı'da o kadar etkili olmuş ve ilgi uyandırmış olmalı ki Osmanlı/Türk musikisi üstatlarından ser-müezzin Hâşim Bey dahi, 1864 yılında yayınlamış olduğu mecmuasında makamlar ile tonaliteler arasında karşılaştırma yapmadan ve kitabında Batı müziği tonal dizilerine yer vermeden yapamamıştır (Yalçın, 2016: 271-273). Çalışmanın amacı da 1828 yılından itibaren Osmanlı/Türk Müziği Çökseslendirme Çalışmalarının neler olduğu, hangi yöntemlerin kimler tarafından ne şekilde kullanıldığına tespit edilmesidir. Bu amaçla ilk olarak 1828 ile 1923 yılları arası çalışmalar, ikinci olarak da 1923 sonrası çalışmalar incelenmiş ve tüm çalışmalar içerisinde İlerici Armonisi'nin yeri ve önemine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.



## 1. On Dokuzuncu Yüzyıldan Yirminci Yüzyılın İlk Çeyreğine Kadar Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları (1828-1923)

### 1.1. Muzıka-i Hümayun Paşalarının Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları

Çalışmanın bu bölümünde Muzıka-i Hümayun'un paşalarının (Donizetti Paşa, Necib Paşa, Guatelli Paşa vd.) ve Osmanlı sarayında çeşitli görevlerde bulunan müzisyenlerin (Mösyö Manguel, Bartolomeo Berti Pisani, Paul Dusappe, H. Hegyei, Augusto Lombardi, Paul Lange, İtalo Selveli, Pepini Gaito vd.) besteledikleri ya da düzenlemelerini yaptıkları çoksesli eserler incelenmiştir.

#### 1.1.1. Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa) ve Türk Müziğinde Çokseslendirme Çalışmaları

1828 yılında Muzıka-i Hümayun'un başına getirilen Giuseppe Donizetti (Donizetti Paşa, 1788-1856) padişahlar için yazdığı marşların dışında Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin çokseslendirmesine yönelik ilk çalışmalara da imza atmıştır. Donizetti "Raccolta di diverse pezzi di musica" adını verdiği defterinde "Canzona Turcha/Türk Şarkısı" adını verdiği kırka yakın geleneksel Türk musikisi eserini piyano için düzenlemiştir. Bu eserler içerisinde çeşitli peşrevler ve hatta Sultan II. Mahmud'a ait "Gönlüm ey şuh-ı gül-izar" mısrası ile başlayan şehnaz-buselik makamındaki şarkısının düzenlemesi de bulunmaktadır. Bu eserlerin tamamı majör ve minör tonaliteler düşünülerek çokseslendirilmiştir (Aracı, 2006: 78). Bu çalışmalar aynı zamanda Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi sürecinin başlangıcını ve zeminini oluşturan ilk çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Donizetti Paşa, Muzıka-i Hümayun'da yetiştirdiği öğrencilerine verdiği armoni ve piyano derslerinin yanı sıra bestelemiş olduğu eserler, vermiş olduğu konserler ile öğrencilerinin dışındaki makamsal ezgi ve ritimlerine alışkın kulakları da çoksesli müzik ile tanıştırmıştır. Türk müziği perde seslerinin Batı notası ile yazılabilir olması Donizetti Paşa'nın eğitime başladığı tarihlerde gerçekleştirmiş olduğu ilk işlerden biri olarak karşımıza çıkar. Bu sayede Osmanlı/Türk müziği ezgi ve dizilerinin piyano ile icrası da mümkün hale gelmiştir. Aynı



zamanda Necib Ahmed Paşa gibi öğrencilerinin de aynı yöntemlerle Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi gayretinde olduklarına bakılırsa, eğitimcilikte de çok başarılı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Herkes tarafından bilinen ve uzun yıllar Osmanlı'da icra edilen "Mahmudiye" ve "Mecidiye" marşları musikişinas çevrenin fa majör ve fa minör tonaliteleri ile tanışmasına, öğrenmesine ve hatta kulaklarda yerleşmesine vesile olmuştur. Bu marşların dışında yazmış olduğu çoksesli "Cezayir Marşı" bazı makamsal ezgiler de barındırmaktadır (Nota 2).

**Nota 2. Cezayir Marşı'ndan İlk Ölçüler (Gökhan Yalçın Arşivi)**



**1.1.2. Yesârîzâde Necib Ahmed Paşa ve Türk Müziğinde Çokseslendirme Çalışmaları**

Donizetti Paşa'nın 1856'da ölümünden sonra Müzika-i Hümayun'un kumandanlığına Yesârîzâde Necib Ahmed Paşa (1815-1883) atanmıştır. Donizetti Paşa'nın piyano ve armoni öğrencisi olan Necib Ahmed Paşa, 1861 yılına kadar bu görevini sürdürmüştür (Alaner ve Baloğlu, 2011: 16). Ahmed Paşa; Hamidiye, Mecidiye, Aziziye Marşları ve Türk mûsikisi formundaki bestelerinin dışında piyano için bazı polka ve mazurkalar da bestelemiştir. Osmanlı'da bestelenmiş güfteli ilk resmi marş olan "Marş-ı Sultanî" [Hamidiye Marşı] adlı eseri, 1908 yılına kadar çoksesli eserlerin içerisinde en çok bilinen eserlerindedir (Nota 3).



**Nota 3. Marş-ı Sultanî (Ey velînimet-i âlem şehinşâh-ı cihân)**



Necip Paşa'nın Osmanlı/Türk musikisi makamsal eserlerini de çokseslendirdiği bilinmektedir. Sultan II. Abdulhamid'e ithaf ettiği hicazkâr, (Ey padişah-ı dadgar), hicazaşiran (Ey padişah-ı kamran zevkin füzun olsun heman) makamlarındaki eserleri çokseslendirilmiş eserlerinden ikisidir (Ergin, 1999: 71-82). Tüm çoksesli eserlerinde Necip Paşa'nın üçlü armoni sistemini kullandığı, hocası olan Donizetti Paşa'nın kullandığı form ve armonide çoksesli eserler meydana getirdiği görülmüştür.

**1.1.3. Callisto Guatelli (Guatelli Paşa) ve Türk Müziğinde Çokseslendirme Çalışmaları**

Necip Paşa'nın Sultan Abdülaziz tarafından görevden alınması ile Muzika-i Hümayun'un yöneticiliğine 1861 yılında İtalyan Callisto Guatelli (Guatelli Paşa, 1819-1899) getirilmiştir. Bir kaç marşın yanı sıra onlarca Osmanlı/Türk musikisi eserini piyano için çokseslendirmiş ve Muzika-i Hümayun'da Saffet Bey, Zati Bey ve Zeki Bey gibi kendisinden sonra saray bandosunun şefliğini yapacak olan öğrenciler yetiştirmiştir (Alaner ve Baloğlu, 2011: 17).

Callisto Guatelli piyano için birçok eser çokseslendirmiş, eserlerinin çoğu da Notacı Hacı Emin Bey tarafından baskıya hazırlanmış ve yayınlanmıştır. Bu yayınlar çoksesli Osmanlı/Türk musikisi eserlerinin yayınlandığı ilk eserlerdir. Bu eserlerden ilki bestesi Rıfat Bey'e ait olan hicazkâr eserdir. Bu eser Guatelli Paşa tarafından çokseslendirilmiş ve 1876 yılında yayınlanmıştır (Resim 1).



**Resim 1. Sultan Murat V Piyano Notaları-1876**

1876 tarihinde yine Notacı Hacı Emin Bey tarafından yayına hazırlanmış rast makamındaki fasıl eser ile birkaç Osmanlı/Türk musikisi bestekârının eserleri piyano için çokseslendirilerek ilgililere ulaştırıldığı görülür. "Fenni musikiden rast faslına mahsus piyano notasıdır" başlığı ile yayınlanan bu ilk fasıl eserlerinin devamına ilişkin arka kapak sayfasında şu not yazılıdır:

"İş bu makam-ı mezkure mahsus olarak bir peşrev ve bir kâr ve bir beste ve iki semaî ve bir peşrev semaîsi ve diğeri şarkiyyatdan ibaret olub bundan böyle makamât-ı ilm-i musikinin her birileri minval-i meşruh üzere sırasıyla tab olunub bu siyak üzere ihraç olacaktır."

Fasıl Defteri adı altında yayına devam edilmemiş olsa da "Chant Turc" başlığıyla ve daha sonraki yıllarda Ma'lûmat Gazetesi'nin eki olarak çoksesli düzenlemelerin nota yayınlarına devam edilmiştir. Chant Turc yayınları arasında ise otuz numarada yine Rıfat Bey'e ait hicazkâr makamındaki şarkı (Gittim İstanbul'da gevher sulara) ilk olarak Guatelli Paşa tarafından çokseslendirilmiş ve Notacı Hacı Emin Bey tarafından baskıya hazırlanmıştır (Nota 4). Ayrıca Guatelli Paşa'nın çokseslendirdiği Osmanlı/Türk musikisi eserleri arasında Notacı Hacı Emin Bey'e ait birkaç eser de bulunmaktadır (Nudi Marşı, Marş Nefceti).



**Nota 4. Rifat Bey'e ait Hicazkâr Şarkı-Armonize: C. Guatelli**



Guatelli Paşa tarafından Chant Turc yayın sırası otuz numara ile başlayan çokseslendirme çalışmalarının iki yüz on birinci sayıya kadar devam ettiği görülür. Yayınlar incelendiğinde Guatelli Paşa'nın 1890'lı yıllara kadar Osmanlı/Türk musikisi eserlerini çokseslendirme çalışmalarına devam ettiği, Müzik-i Hümayun'dan ayrıldıktan sonra dahi Notacı Hacı Emin Bey'in yayımlarında Guatelli Paşa'nın düzenlemelerine yer verdiği anlaşılmaktadır.

**1.2. Diğer Bestekârların Osmanlı/Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları**

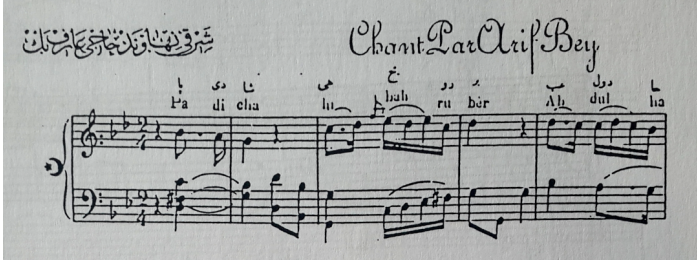
**1.2.1. Dikran Çuhacıyan'ın Çokseslendirme Çalışmaları**

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk opera bestecilerinden olan ve ilk operasını (Olympia) 1869 yılında besteleyen Dikran Çuhacıyan'ın (1837-1898) piyano için yapmış olduğu düzenlemeler Notacı Hacı Emin Bey'in hazırladığı "Chant Turc" yayınlarının ilklerini oluşturmaktadır. Üstelik bu eserlerden onlarca hatta yüzlercesi basılarak ilgililerin eline ulaşması musikiyi mesleki müzik eğitiminin verildiği çevrenin dışında özengen müzik eğitiminin verildiği kurumlarda da icra edilmesine imkân sağlamıştır. Notacı Hacı Emin Bey'in yayına hazırladığı, Hacı Arif Bey'in nihavend makamındaki şarkısı Dikran Çuhacıyan tarafından çokseslendirilmiş ve 1884 yılında yayınlanmıştır (Nota 5).



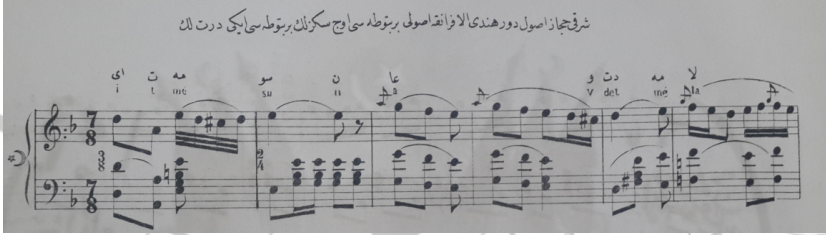


**Nota 5. Dikran Çuhacıyan'ın Piyano için Düzenlediği Hacı Arif Bey'in Nihavend Şarkısı (Ensari, 1999: 92)**



Notacı Hacı Emin Bey'in yayına hazırladığı Chant Turc yayınlarının iki ve altı numaralarında ise Hacı Arif Bey'in ve Şevki Bey'in bestelerinin M. Levon (Leon Hancıyan) tarafından notaya alındığı ve Dikran Çuhacıyan tarafından çökseslendirildiği görülür (Nota 6).

**Nota 6. D. Çuhacıyan Tarafından Çökseslendirilmiş Şevki Bey'e Ait Hicaz Eser**



Dügâh kararlı hicaz makamındaki eserin "la majör tonalite" düşünülerek çökseslendirildiği tespit edilmiştir.

**1.2.2. Madam Herzmainka De Slupno'nun Çökseslendirme Çalışmaları**

Chant Turc yayınlarının dışında, belki de birkaç yıl önce bazı çöksesli makamsal eserlerin piyano düzenlemelerinin yayımlandığı görülür. Madam Herzmainka De Slupno tarafından çökseslendirilmiş ve F. Adam tarafından yayınlanmış olan piyano için düzenlemeleri en dikkat çekenlerinden bir tanesidir. Kendisi hakkında bilgi sahibi olmadığımız Madam Herzmainka De Slupno, çökseslendirdiği eserleri fasıllar şeklinde tasniflemiştir.



İlk fasılda kaydedilmiş eserler şunlardır: Hicaz taksim, hicaz peşrev, iki adet hicaz beste, hicaz şarkı, hicaz beste semaî, hicaz azize sirto, hicaz peşrev semaîsi. Hicaz faslın ardından ferahnâk, bayati, saba[h] (Nota 7), küçek, segâh, nihavend, suzinak, hicazkâr, acemaşiran fasıllarına geçilmektedir (Slupno, 1871-1876 civarı). Anlaşılacağı üzere, basılmış fasıl yayınları arasında önemli bir yere sahip nicelikte esere yer verilmiştir.

**Nota 7. Madam Herzmanska'nın Piyano için Düzenlediği Saba[h] Şarkı**

Op. 4  
موز  
N.º 7.  
SABAHA CHARQI  
صباح شرقي  
عزایم کنایم زاراری د لیسیم  
M. Herzmainska de Slupno  
Allegretto

Piyano için düzenlenmiş fasıllarda Hacı Arif Bey'e, Rifat Bey'e ait evç şarkı (Ferahnak olarak belirtilmiş), Şakir Ağa'ya ait segah şarkı, İsmail Dede Efendi'ye ait hicaz nakış beste gibi onlarca eserin notaları mevcuttur. Eserlerde kullanılan çokseslendirmede genellikle iki seslilik kullanılmışsa da yer yer üç sesli akorlar da görülür.

**1.2.3. Louis Albert Bourgault-Ducoudray'in Çokseslendirme Çalışmaları**

Paris Konservatuarı'nda musiki tarihi öğretmenliği yapmış olan besteci, müzikolog Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) 1875 tarihinde araştırma yapmak üzere Fransa hükümeti tarafından görevlendirilmiş ve bir süre Osmanlı ve Yunanistan'da araştırmalarda bulunmuştur. Yaptığı araştırmalardan elde ettiği bilgileri 1877 yılında Paris'te kitap olarak yayınlamıştır (Resim 2).



**Resim 2. L. A. Bourgault-Ducoudray'in "Yunanistan ve Şarktan 30 Populer Melodi" Adlı Eserinin Kapak Sayfası**

TRENTE

MÉLODIES POPULAIRES

DE GRÈCE ET D'ORIENT

Mezkûr kitabında Bourgault-Ducoudray Atina, Megara, İstanbul ve İzmir'de bulunduğu süre içerisinde derlediği halk ezgilerini aynı zamanda çokseslendirdiği görülür. Kitabın giriş bölümünde Bourgault-Ducoudray öncelikli olarak Antik Yunan modları ve Doğu kromatik dizilerine dair bilgilere yer vermiştir (Bourgault-Ducoudray, 1877: 20). Çokseslendirdiği toplam otuz eserin Smyrne (İzmir-22 eser), Atina (8 eser) başlıkları verilmiştir ki eserlerin büyük çoğunluğunun İzmir'den derlendiği anlaşılmaktadır. Bu eserler piyano eşlikli şan eserleridir ve Rauf Yekta Bey'e göre eserlerin makamları genellikle uşşak, hüseyini ve hicaz makamlarındadır (Yekta, akt. Çergel, 2007: 145).

Bourgault-Ducoudray'in Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine yapılan çalışmaları da incelediği anlaşılmaktadır. Yaptığı incelemelere dair şu tespitleri dikkat çekicidir:

"...Şüphesiz Şark makâmlarına, yalnız bizim majör ve minör makâmâtımıza münâsib gelen bir "âhenk" tatbik edilir ise makâmât-ı mezkûreye mahsûs olan ve garb mûsikisinde nazîrleri bulunmayan elvân-ı husûsiyye kaybedilmis olur. Bu makâmlara öyle bir âhenk ta'lik edilmelidir ki hâiz buldukları etvâr-ı nâzike asla halel-pezîr olmasın..." (Yekta, akt. Çergel, 2007: 141).

Bourgault-Ducoudray'in bu tespitine rağmen çokseslendirdiği eserleri dinleyen Rauf Yekta Bey ise şu yorumları yapmaktadır:

"...bu tecrübe nazar-ı âcizânemizde isbât etti ki makâmât-ı Şarkıyye'ye ilm-i âhengin tatbikine kalkışmak mûsikîmizin tabiat-ı asliyyesiyle katiyyen kabil-i te'lîf olmadığı gibi makâmâtımızın hâiz buldukları mâhiyet-i husûsiyyeyi de bi'l-küllîye bozmaktadır..." (Çergel, 2007: 141-142).



Anlaşılabacağı üzere Rauf Yekta Bey'e göre Bourgault-Ducoudray'ın kullandığı armoni, makamların özelliklerine uygun olmayan aksine tamamen bozan bir niteliktedir.

#### 1.2.4. Mehmed Zati Bey'in Çokseslendirme Çalışmaları

Notacı Hacı Emin Bey'in yayına hazırladığı, Dikran Çuhacıyan ve Guatelli Paşa'nın çokseslendirdiği eserlere 1895 yılından sonra Zati Bey'in de katıldığı, bir anlamda hocası Guatelli Paşa'nın bıraktığı yerden Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirme çalışmalarını devam ettirdiği görülür. Zati Bey (Arca) (1864-1943), Chant Turc'te yayınlanan çoksesli makamsal eserlerinin dışında kendi bestelerini de yayınlamıştır (Nota 8). Ayrıca Ma'lûmât ve Servet-i Fünun Gazeteleri'nin eki olarak yayınlanan eserler içerisinde çeşitli Osmanlı/Türk musiki bestecilerinin eserlerini çokseslendirdiği görülür (Asdik Ağa-Ey felek bâri bırak ki yanayım ağlayayım, Merkel-hele ol dilber-i râna arada bir çakıyor, Ali Bey- N'olsun bu kadar ah u figân ah gönül, Hacı Emin Bey-Gülmek yaraşır gül yüzüne ey gül cânım).

#### Nota 8. Zati Bey-İstîlâda Kalan Bir Kızın Feryâdı



Mehmed Zati Bey eğitimi ve yayımladığı Batı musiki kitapları ile de önemli çalışmalar yapmıştır. *Kütüphane-i Musiki'den Nazariyat-ı Musiki* ve *Kütüphane-i Musiki'den Talim-i Kiraat-ı Musiki* adlı eserleri Batı musikisinin verildiği en kapsamlı eserlerdendir.

Zati Bey'in diğer düzenlemelerde olduğu gibi üçlü armoni sistemini kullandığı, düzenlemelerini yaptığı eserlerde tonal benzerlikleri olan makamları, benzerlik gösterdiği tonalitede



çokseslendirdiği görülür. Zati Bey'in şu sözlerinden çokseslendirmedeki düşünceleri rahatlıkla görülür:

"...Şarkî, Garbî, Simâlî, Cenûbî teganniyâttan hiçbirisi olamaz ki bu majör minör esaslarından hâriç olsun. Meselâ “rast” dediğimiz şeye ilm-i mûsikî "sol majör" ta'bir eder. Ya “segâh” makâmî? Onun da kararı “sol majör”dür..." (Çergel, 2007: 391).

Zati Bey'in segâh makamının karar perdesi segâh/si olmasına karşın sol majör olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Oysaki bu tanımın 1864 yılında Haşim Bey Mecmuası'nda da aynı şekilde yapıldığı görülür. Haşim Bey mecmuasında segâh makamının tarifini yaptıktan sonra "...bu makam si üzerinde kalırsa da sol majör tabir ederler..." (Yalçın, 2016: 175) şeklinde, segâh makamı ile sol majör arasında benzerlik olduğunu, çokseslendirildiğini ve musikişinaslar tarafından bu şekilde kabul edildiğini 1864 tarihinde dahi belirtmiştir. Anlaşılacağı üzere nadiren de olsa karar perdeleri bakımından çokseslendirilen eserlerde farklılıklar görülebilmektedir.

### 1.2.5. Notacı Hacı Emin Bey'in Çokseslendirme Çalışmaları

Uzun süre "Chant Turc" yayınlarını hazırlayan Notacı Hacı Emin Bey, Batı ve Osmanlı/Türk musikisi makam ve formlarındaki bestelerinin yanı sıra aynı yayınlar arasında kendisinin de çokseslendirdiği makamsal ezgilere yer vermiştir (Nota 9). Notacı Hacı Emin Bey'in hazırladığı Chant Turc yayınlarının birçoğuna günümüzde halen ulaşılabilir olması halen çeşitli çalgılar için düzenlenerek icra edilmesine vesile olmaktadır.

*Nota 9. Şarkı Hicazkâr (İlk Dört Ölçü) (Alaner ve Baloğlu, 2011: 102-103)*



Chant Turc ve Ma'lûmat Gazetesi'nin eki olarak yukarıda zikrolunan yayınlar dışında bazı bestekârlar tarafından çokseslendirilmiş makamsal eserler yayınlanmıştır.

Bu eserlerin bestekârlarından bazıları şunlardır: Osman Zeki Bey (Grand Mazurka), Osman Efendi (Hacı Arif Bey-Devâ yok mu neden bî-mâr-ı aşka), Melik Efendi (Hristo Efendi-Gidelim Gökü'ya bir âlem-i âb eyleyelim, Civan Ağa-ey dil ne oldun feryâd edersin, Rıza Efendi-bak şu güzel köylüye işte bu kızdır peri).

### 1.3. Değerlendirme

Muzıka-i Hümayun'un paşalarının (Donizetti Paşa, Necib Paşa, Guatelli Paşa) ve onların yetiştirdiği öğrencilerinin besteledikleri ya da düzenlemelerini yaptıkları, üstelik birçoğunun yayınlandığı çoksesli eserler mevcuttur. Osmanlı'da çeşitli kurumlarda görev yapmış Mösyö Manguel, Bartolomeo Berti Pisani, Paul Dusappe, H. Hegyei, Augusto Lombardi, Paul Lange, İtalo Selveli, Pepini Gaito gibi müzisyenlerden bazılarının çeşitli marşlar besteledikleri görülmüşse de öne çıkan makamsal çoksesli eser ya da düzenlemeleri yoktur (Yöre, 2008: 424-432).

Tespit edilen çoksesli makamsal eserler ya da düzenlemelerde üçlü armoni sisteminin kullanıldığı, çoksesli Osmanlı/Türk musikişi repertuarına yeni eserler kazandırıldığı fakat makamsal özelliklerine uygun, farklı bir armoni kullanılmadığı görülmüştür. Mehru Ensari'nin "19. Yüzyılda Çokseslendirilmiş Türk Müziği Eserleri" başlıklı çalışmasında benzer sonuca ulaştığı görülür. Mehru Ensari mezkûr çalışmasında dokuz eser incelemiş ve armonik analizlerini yapmıştır. Ensari'ye göre (1999: 72) on dokuzuncu yüzyılda çokseslendirilmiş Osmanlı/Türk musikişi eserlerinde dikey armoni kurallarına sadık kalınmış, eserler "şu makama bu armoni sistemini uygulayalım ya da şu ekseninde armonilenmeli" kaygısı güdülmeden çokseslendirilmiştir.

Osmanlı/Türk musikişinin çokseslendirilmesi üzerine bazı küçük ve özel denemeler olduğunu biliyor ve başka denemelerin olabileceğini tahmin edebiliyorsak da bu çalışmalar özel arşivlerden çıkmamıştır ya da çok fazla dikkat çekmemiştir. Ayrıca Macar piyanist ve besteci Franz Liszt 1847 yılında Sultan Abdülmecid'in daveti üzerine İstanbul'a geldiği ve Donizetti Paşa'nın marşına (Mecidiye Marşı) bir "Büyük Parafraz" yazarak Sultan Abdülmecid'e



ithaf ettiği bilinmektedir (Sakarya, 2017: 16). 1838 ila 1892 yılları arasında Avrupa'da yayınlanmış bazı eserler de mevcuttur. Bu eserlerden bazıları şunlardır: Isaac Strauss'un Sultan Abdülmecid'e yazdığı Constantinople polkası (1849), Baba Johann Strauss'un Ahmet Fethi Paşa'ya yazdığı Balo Havai Fişekleri valsi (1837), Josef Lanner'in Fethi Ahmet Paşa'ya yazdığı Osmanlılar Valsi (1839), Baba Johann Strauss'un Sultan Valsi ve Türk Valsi (1838), Oğul Johann Strauss'un Sultan Abdülhamit Han'a yazdığı Doğu Masalları Valsi (1892), Edvard Strauss'un Sultan Abdülaziz Han'a yazdığı Huldigung Valsi (1872) (Eğecioğlu, 2012: 209-269). Bu eserlerin bazılarında makamsal etkinin olmadığı bazılarında ise makamsal etkinin yok denecek kadar az olduğu, amacın Osmanlı/Türk musikisi ezgi ya da dizilerinin çokseslendirilmesi olmadığı rahatlıkla söylenebilir.

On dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar yapılan çokseslendirme çalışmalarının yanı sıra bazı müzikolog ya da bestecilerin fikir ve yorumları da dikkat çekmektedir. Bu isimlerin en başında musiki nazariyatçısı, bestekâr Rauf Yekta Bey (1875-1935) gelmektedir.

Rauf Yekta Bey'in *İkdam Gazetesi*'ndeki köşe yazılarında Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine görüşlerine yer verdiği görülür. Rauf Yekta Bey "İlm-i Ahenk ve Şark Musikisine Tatbiki" adlı makalesinde (1907) çeşitli kitaplardan yaptığı alıntılarla desteklediği görüşünü şu şekilde bildirmektedir:

"...Birçok defalar tekrar ettiğimiz vechile şark makamât-ı musikiyyesinin hakkıyla icrası için o makamâtın terkiyatına dahil bulunan nağmelerin bir katiyyet-i riyaziyye ile istimali icabet-i fenniyyedir. Pişano gibi bu nağmeleri takribi bir surette ihtiva eden bir âlât-ı musiki (musiki aletleri) üzerinde makamâtımız esasen kâbil-i icra (icrası mümkün) değildir ki hatta bu makamların ahenklendirilmesi (armonizelenmesi, çokseslendirilmesi) tecrübe edilebilsin" (Çergel, 2007: 142).

Kısaca Rauf Yekta Bey, bir makamın hakkıyla icra edilebilmesi için makamsal özelliklerinin gösterilmesi gerekir ki pişano gibi makamları aşağı yukarı icra edebilen bir çalgı ile mümkün değildir, hatta bu makamların çokseslendirilmesi tecrübe bile edilemez demektir. Rauf Yekta Bey'in bu düşüncesine karşın, 1923 yılından itibaren artan bir şekilde Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine çalışmaların sürdüğü görülür.



## 2. 1923 Sonrası Osmanlı/Türk Musikisinde Çokseslendirme Çalışmaları

Çalışmanın bu bölümünde genç Türkiye Cumhuriyeti'nde başlatılan reform hareketi kapsamında ve bazı özel çalışmalarda görülen çokseslendirme çalışmaları incelenmiştir.

### 2.1. Edgar Manas'ın Çokseslendirme Çalışmaları

Batı musikisi bilgini, öğretmeni ve değerli bir piyanist olarak kabul edilen Edgar Manas (1875-1964) Osmanlı döneminde şehzade ve sultanlara musiki hocalığı yapmıştır. 1912'den 1921'e kadar ise Darülelhan'da armoni, kontrpuan ve piyano dersleri vermiştir. Cumhuriyet döneminde ise İstiklal marşının orkestrasyonunu yazmıştır (Öztuna, 1986: 80). Hüseyin Sadettin Arel'in armoni öğretmenliğini de yapan Edgar Manas'ın (Öztuna, 1986: 80) 1931'de Paris'te yayınlanan ve Arel'e ithaf ettiği piyano için 7 halk şarkısı çoksesli düzenlemesi de mevcuttur (Manas, 1931). Bu kitapta yer verilen düzenlemeler şunlardır: Oyun Havası (Alaşehir), Divan (Muğla), Zeybek Oyun Havası (Aydın), Ağır Zeybek Oyunu (Muğla), Gelin Havası (Muğla), Ağır Zeybek Oyun Havası (Aydın) ve Zeybek Oyun Havası (Ödemiş). Edgar Manas'ın bu çoksesli düzenlemeleri incelendiğinde üçlü akorların yanı sıra dörtlülerin de kullanıldığı görülür (Nota 10).

#### Nota 10. Edgar Manas-Ağır Zeybek Oyun Havası (Manas, 1931: 8)

VI- Ağır zeybek oyun havası VI-Air de danse zeybek lent  
(Aydın)



Nota 10'da görüldüğü gibi dörtlü aralıklar ile kurulan akorlar eserin daha ilk ölçülerinde kullanılmaktadır. Kullandığı armoninin makamsal yapıya uygun olarak düşünüldüğü söylenebilir.





## 2.2. Joseph Marx ve Paul Hindemith'in Osmanlı/Türk musikisinin Çokseslendirilmesine Dair Görüşleri

Ünlü Avusturyalı besteci ve müzik eleştirmeni *Joseph Marx*, Atatürk'ün daveti üzerine 1932 yılında Türkiye'ye gelerek Türkiye'deki müzik reformunu düzenleme çalışmalarına katılan ilk isimdir. Joseph Marx'ın araştırmaları neticesinde İstanbul Valiliği'ne verdiği raporunda, Avrupa'da okuyan Türk bestekârlarının ilgi çekici eserler vücuda getirdiklerini, Türk musikisinin haricî tesirlerden uzak kaldığını, fakat çokseslilikten de mahrum bırakıldığını belirtmiştir. Ayrıca Marx raporunda Garp musikisiyle Türk musikisinin millî vasfını yok etmenin çok hatalı olacağını, milliyet olmadıkça büyük sanat olmayacağını, vatan toprağına, vatan ezgilerine bağlı kalınması gerektiğini de belirtmiştir (Altar, 2020: www.cevadmemduhaltar.com). Marx, Türkiye'de kurulacak bir konservatuvarın bu düşünce kapsamında ıslah edilmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Alman besteci, eğitimci ve müzik kuramcısı Paul Hindemith, 1935 yılında Türkiye'de başlatılan reform hareketleri kapsamında Türkiye Cumhuriyeti hükümetince "bir musiki konservatuvarı teşkili, Türkiye'de musiki kültürünün organizasyonu işlerinde tetkiklerde bulunmak ve tafsilatlı bir rapor vermek üzere" Ankara'ya davet edilen önemli isimlerden biridir (Altar, 2020: www.cevadmemduhaltar.com). Hindemith "Türk müzik yaşamının Kalkınması İçin Öneriler" başlıklı raporunda 1935/36 yıllara değin yapılan çokseslendirme çalışmalarını da değerlendirmiştir. Araştırmalarına, denemelerine ve tecrübelerine dayanan raporunda daha önce yapılan çokseslendirme çalışmalarını incelediği ve başarısız denemeler olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır (Hindemith, 1983: 101). Hatta Cevat Memduh Altar, Hindemith'in Ankara'da bulunduğu günlerde Türk folklor arşivini incelediğini, "Akkoyun Meler Gelir" adlı halk ezgisini armonize etmeye çalıştığını ve bu ilk denemesini dahi beğenmediğini aktarmaktadır (Altar, 1984: 6). Görüldüğü üzere, Joseph Marx ve Paul Hindemith Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmiş örneklerinin başarılı olup olmadığı hakkında ortak düşüncede değillerdir. Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesine karşı olmadıkları fakat Türk müziğinin millî vasfının bozulmadan çokseslendirilmesi gerektiği hususunda ise hem fikir oldukları söylenebilir.



Marx ve Hindemith'in Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine örnek eserleri olmasa da gerek Ankara Konservatuari'nda gerekse de İstanbul Konservatuari'nda yetişecek öğrencilerin ve hatta eğitimcilerin, Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine çalışmalarında, birçok eser meydana getirmelerinde önemli etkilerinin olduğu söylenebilir.

### 2.3. Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslendirme Çalışmaları

Bestekâr ve musiki bilgini Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) küçük yaşlarda müzik eğitimi almaya başlamış ney, girift, keman, kemeçe ve piyano dersleri alsa da icracılıktan çok bestekârlığa ve müzikologluğa ağırlık vermiştir. Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede'den Mevlevi musikisini, Edgar Manas'tan armoni, kontrpuan ve fûg tahsil etmiştir. Türk müziği ve Batı müziği üzerine birçok beste meydana getirmiş ve kitaplar yazmıştır (Öztuna, 2006: 71).

Çoksesli musiki ile meşgul olan H. Sadettin Arel, armoni üzerine iki kitapçık yayımlamıştır: "Mübtediler İçin Nazari ve Ameli Ahenk Dersleri" ve "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni". Bu çalışmalarında Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine düşüncelerini de kaydettiği görülür. Arel'e göre (1969: 25) akor seslerini oluşturan aralıkların üçlüler ile kurulma şartı olmamalıdır. Ayrıca, üçlülerden yapılan ses terkiplerine uygu kuruluşunun tek terkiibi olmadığını, her sesi her sesle birleştirmekte serbestlik olduğunu, üçlü uygulamaya esir kalınmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Arel çalışmalarında Türk müziği için Batı müziği armonisi değil Türk müziği için özel bir armoni yöntemi araştırmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak, Türk müziği perde seslerinin selenlerini (armonikleri) araştırmış, aralıklarını belirlemiş ve akor seslerinin hangi aralıklar ile kurulması gerektiğinin tespitine çalışmıştır (Akt. Yalçın, 2013: 9).

Yalçın'a göre (2013: 14) Arel'e kadar Osmanlı/Türk musikisi ezgi ya da dizilerinin çokseslendirilmesi üzerine çalışmalar yapılmış olmasına rağmen, bu konuda yayımlanmış, bilinen bir armoni kitabı yoktur. Arel'in yayımlanmış olduğu bu kitapçıklar, Türkiye'de armoni eğitimi ve Türk müziğinde çokseslendirme yöntem ve tekniklerinin öğretilmesi, geliştirilmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Yalçın,



Arel'in çalışmalarında eksiklikler olabileceğini ve yayınladığı kitapçıkların tam olarak bitmediğine de dikkat çekmektedir. Ayrıca Hüseyin Sadettin Arel'den sonra bu çalışmaları öğrencilerinden Ahmet Adnan Saygun'un, Ferid Alnar'ın ve özellikle de Kemal İlerici'nin özgün çalışmaları ile sürdürdüğü görülür.

## 2.4. Türk Beşlerinin Çokseslendirme Çalışmaları

Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'ten oluşan ve "Türk Beşleri" olarak bilinen gurubun ortak özelliği folklordan ve klasik Türk müziğinin özelliklerinden yola çıkarak, bu malzemeyi Batı tekniği içinde çokseslendirme çalışmaları ve konuda öncülük yapmalarıdır (İlyasoğlu, 1989: 12). Ayrıca Türk Beşleri'nin ortak özellikleri Osmanlı'nın son dönemlerinde doğup yurt dışında eğitim almış olmaları, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundaki yenilik hareketlerine, yurda döndüklerinde çeşitli kurumlarda (İstanbul, Ankara konservatuvarı ve Musiki Muallim Mektebi) kompozisyon ve piyano dersleri vererek katkıda bulunmuş olmalarıdır. Türk Beşleri eğitimciği yıllarında da Cumhuriyet döneminin ikinci kuşak bestecilerini yetiştirmiştir.

### 2.4.1. Cemal Reşit Rey'in Çokseslendirme Çalışmaları

Besteci, eğitimci, piyanist ve piyano pedagogu olan Cemal Reşit Rey (1904-1985) küçük yaşlarda piyano eğitimi almış ve bir vals bestelemiştir. Musiki eğitimini ailesinin desteğiyle Paris'te, Cenevre'de önemli isimlerle sürdürmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra eğitimcilik hayatına Dârülelhan'da kompozisyon ve piyano dersleri vererek başlamış ve çeşitli kurumlarda sürdürmüştür. Onlarca eser besteleyen Rey, senfonik şiirler, şarkılar, operetlerin yanı sıra halk türküleri ve oyun havalarını da çokseslendirmiştir. Cemal Reşit Rey'in yapıtlarının tümü, belirli bir makam ya da tona bağlı armonik bir yapıyı sergiler. Ezgisel çizgiyi ve armoniyi önemsemiştir (İlyasoğlu, 1989: 14-16).

Cemal Reşit Rey uyarladığı türkülerde veya melodilerde sadece Fransız akımını kullanmıyordu. Ama sırf Türk melodisini de sürekli işlemiyordu. O türküden veya melodiden ufak bir nokta alıyor



onu kendi bilgileriyle kendi içinden geldiği gibi batı tarzıyla harmanlayarak yeni bir yapıt doğuruyordu (Yürük, 2006: 35).

#### 2.4.2. Ulvi Cemal Erkin'in Çokseslendirme Çalışmaları

Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) küçük yaşlarda piyano eğitimi almış, on dokuz yaşında Milli Eğitim Bakanlığı'nın sınavını kazanarak Paris Konservatuvarı'na gönderilmiştir. Daha sonraki yıllarda eğitimini sürdürdüğü Ecole Normale de Musique'den mezun olduktan sonra Türkiye'ye dönerek Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliğine atanmıştır (İlyasoğlu, 1989: 22).

Erkin, Türk müziğinin zengin ritim, melodi ve makam kaynaklarından yararlanmış ve onları Batı müziğinin biçim ve teknikleriyle ustalıkla bir biçimde kaynaştırmıştır. Bunu yaparken hiçbir zaman ne Türk müziğine ne de Batı müziğine ait unsurları aynen alarak taklitçiliğe düşmemiştir. Aksine kendine özgü, uluslararası düzeyde dinlenebilir ve seçkin çoksesli bir Türk müziği yaratmayı amaçlamıştır. Eserlerinde Anadolu'nun renk ve tınlarını, Batı'nın yöntem ve teknikleriyle birleştirerek zenginleştirmiş; armoni, form, orkestrasyon yönlerinden başarılı eserler ortaya koymuştur (Çınar, 2015: 215).

#### 2.4.3. Hasan Ferid Alnar'ın Çokseslendirme Çalışmaları

Hasan Ferid Alnar (1906-1978) küçük yaşlarda müzik eğitimi almış, henüz 12 yaşlarında iken kanun virtüözü olarak tanınmıştır. Hüseyin Sadettin Arel'den armoni ve Edgar Manas'tan kontrpuan ve füg dersleri almıştır. Viyana Devlet Müzik Akademisi'nde ise Joseph Marx ile çalışmalarına devam ettirmiştir. Eğitimini tamamladıktan sonra 1936'da Ankara Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası şefliğine getirilmiş ve aynı zamanda devlet konservatuvarında da kompozisyon dersleri vermeye başlamıştır (Fenmen, 1947: 164).

Hasan Ferid Alnar bestelerinde gerek geleneksel Türk müziğinin malzemelerinden gerekse de çalgılarından yararlanmıştır. En çok bilinen eserlerinden bir tanesi "Kanun Konçertosu"dur ki geleneksel bir çalgının yaylı çalgılar orkestrası içinde solo yer verildiği ilk eserdir (İlyasoğlu, 1989: 26). Hasan Ferid Alnar'ın "Keman ve Piyano Süiti" de klasik Türk müziği motifleri ile bezenmiştir ve eseri besteleme aşamasında makamsal karakteri (kürdi,



hicaz, nikriz), klasik armoni ile harmanladığı ve etnik tınının özünde barındırdığı armonileri sunmaya çalıştığı görülür (Akçın, 2014: 50). Bu armonizede ise Bela Bartok'tan etkilenmiş olabileceği gibi (Akçın, 2014: 50). Edgar Manas ve Hüseyin Sadettin Arel'in de etkisi olabileceği söylenebilir.

#### 2.4.4. Ahmed Adnan Saygun'un Çokseslendirme Çalışmaları

Besteci, eğitimci ve müzikolog Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) küçük yaşlarda ud, piyano, Türk ve Batı musikisi dersleri almıştır. Çalıştığı isimler arasında Hüseyin Sadettin Arel gibi önemli isimler de vardır. Saygun, 1928'de devlet tarafından açılmış olan sınavı kazanarak, müzik eğitimi için Paris'e gönderilmiştir. Burada Vincent d'Indy ile kompozisyon, Eugene Borrel ile füg, armoni, kontrpuan ve kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrpuan, Amedee Gastoue ile 'chant Gregorien' (dini şarkı), Edward Souberbielle ile org çalışmıştır. 1931 yılında Türkiye'ye dönerek Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan ve armoni öğretmenliğine başlamıştır. Sonraki yıllarda ise İstanbul Belediye Konservatuarı'nda ve Ankara Devlet Konservatuarı'nda eğitimciliğini sürdürmüştür. Aynı zamanda senfoniler, konçertolar, oda müziği, solo çalgı, koro ve vokal eserler olmak üzere, çok sayıda form ve türde eser yazmıştır (Yöre, 2010: 97-98).

Saygun'un çoksesli müzik eğitimi konusundaki görüşü halkın kendi kaynaklarına dayalı bir çoksesli müzik öğretimidir. Yani halk türkülerinin çokseslendirilmesi ve halk çalgılarının kullanımıdır ki böylece millî karakter bozulmadan halka çoksesli müzik öğretilenilecektir. Saygun, temel melodik malzeme olarak Antik Yunan ve Anadolu'ya ait modları, Ortadoğu ve Türk müziğinde kullanılan makamları ve bir halk müziği anlayışı içinde pentatonik dizileri iç içe geçirerek kimi zaman kendi söylemine uygun olarak ulusal renkte kimi zaman ise daha soyut bir şekilde kullanmıştır. Ritmik malzeme olarak da Türk müziğinde kullanılan özellikle de aksatımlı usûlleri kullandığı görülür. Makamı ise sadece bir renk olarak anlamlandırmış, makamları orijinali gibi değil sadece kendi ifadesi içinde kullandığını belirtmiştir.



Saygun'un küçük yaşlarında ud çalıyor olması ve makamsal müzikten etkilenişi, Paris'te Schola Cantorum'daki gelenekçilik düşüncesinin, dini müzik eğitiminin ve buna bağlı modal yapının etkisi, Atatürk'ün millî şuur ve millî kültür görüşlerinden etkilenmesi, Bela Bartok ile Anadolu'yu gezmesi, Bartok'un müziğinden ve düşüncelerinden etkilenmesi ve bürokrat olarak döneminin devlet ideolojisini benimsemesi gibi burada anılan bilinçsel ve bilinçaltı yönleri Saygun'un çoksesli müzikte ulusalcılık ideolojisini oluşturur (Yöre, 2010: 78-79).

#### 2.4.5. Necil Kazım Akses'in Çokseslendirme Çalışmaları

Necil Kazım Akses (1908-1999), müzik eğitimine sekiz yaşında keman ve piyano dersleri alarak başlamıştır. Daha sonraki yıllarda Mesut Cemil'den viyolonsel, Cemal Reşit Rey'den armoni dersleri almış, kendi imkânlarıyla Avusturya Viyana Müzik Akademisi'ne girerek Joseph Marx'ın öğrencisi olmuştur. H. Sadettin Arel'in kızı Naciye Hanım ile evlenmiş ve 1932'de Prag Konservatuvarı'na girerek burada Joseph Suk ve Alois Haba ile çalışma imkânı bulmuştur (Dolgun, 2008: 129).

Akses, çağdaşları arasında yeniliklere en açık olan büyük boyutlu senfonik eserlerin bestecisidir. Uzun cümleler ve zengin armoniler kullanan (Aydm, 2003:152) Akses, geleneksel Türk müziği öğeleri ile Batı müziği normlarının ileri çağdaş tekniğini birleştirmiştir (İlyasoğlu, 2005: 285). Bestecinin orkestra için "Ankara Kalesi", "İtri'nin Nevâkârı Üzerine Scherzo", "Senfoni No.1", "Senfoni No.2", oda müziği için "Allegro Feroce", "Poeme" ve "Minyatürler" gibi eserleri bulunmaktadır.

Doğan ve Caferova'nın (2015: 72) Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" adlı eserinin analizini yaptıkları çalışmada, izlenimci müziğin armonik alt yapı özelliklerini oluşturan; 4'lü-5'li-6'lı aralıkların, kromatik ses dizilerinin, tam ton ses dizilerinin, iki sesli kanon usulünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

Akses'in eserlerinde çokseslilik tekniği bakımından, çoğunlukla birden fazla modun (Kilise modları ve Türk müziği makamları) aynı anda kullanılması anlamına gelen polimodal yapı görülür. Zaman zaman farklı tonal akorların üst üste bindirilmesiyle oluşan disonans (kakışık) yığınları, "polikordal" (çok akorlu) dokuyu



hissettirir. Bu durumda politonalite ve atonalitenin varlığından da söz etmek mümkündür (Dolgun, 2008: 51).

## 2.5. Değerlendirme

Türkiye Cumhuriyeti hükümetince Türk müzik yaşamının kalkınması için tecrübelerinden ve görüşlerinden faydalanmak amacıyla Türkiye'ye davet edilen önemli müzik araştırmacılarının Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesine yönelik *önerilerde* buldukları görülmektedir. Bu isimlerden özellikle de Joseph Marx ve Paul Hindemith'in hem Türkiye Cumhuriyeti hükümetine sunmuş oldukları raporlar hem de birinci kuşak bestecilerin (Türk Beşleri vs.) bizzat yetişmelerinde katkılarının olması hasebiyle Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi bağlamında önemli etkilerinin olduğu söylenebilir. 1923 yılı öncesinde çokseslendirilen eserlerin genellikle Geleneksel Osmanlı/Türk musiki eserlerinden seçilmiş olmasının yanı sıra 1923 yılı sonrası eserlerin ise çoğunlukla Türk halk müziği eserlerinden olması Marx'ın ve özellikle de Hindemith'in önerileri ile paralellik göstermektedir.

Türk Beşleri'nin eserleri üzerine çalışma yapan araştırmacıların ortak düşüncesinin Türk müziğinin çokseslendirilmesinde Türk Beşleri'nin genellikle Batı müziği ilkelerini Türk halk müziğinden gelen öğelerle birleştirdikleri yönündedir. Ayrıca halk ezgilerini, Batı müziğinde kullanılan belli başlı besteleme teknikleriyle birleştirerek yazdıkları, belli bir armoni sistemi gözetmeden kimi bestecilerin farklı tonal akorlar kullandıkları, kimi bestecilerin klasik armoni ile harmanlanmış akorları tercih ettiği görülmüştür. Kimi bestecilerin ise eserlerinde makamsal etkiyi rahatlıkla ve etkili bir şekilde kullanmalarındaki ana unsurlardan ikisinin, küçük yaşlarda Türk musiki eğitime başlamış olmaları ve eğitimini aldıkları Türk musiki çalgıları olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu dönemde kanun gibi Türk müziği çalgılarının da çoksesli eserlere dâhil ediliyor olması önemli bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüleceği üzere, gerek on dokuzuncu yüzyıl gerekse yirminci yüzyıl bestekârlarının Osmanlı/Türk musiki eserlerinin çokseslendirmesi üzerine ciddi çalışmaları olması ve hatta çalıştıkları kurumlarda bestecilik, armoni dersleri de vermiş olmalarına rağmen bir armoni kitabı hazırlamamışlardır.



Hüseyin Sadettin Arel'in hazırlamış olduğu iki kitapçığı (1923 ve 1969), Ahmet Muhtar Ataman'ın Rimsky Korsakof'a ait armoni kitabı çevirisi (1926), Cevat Memduh Altar'ın Merkel'e ait armoni kitabı çevirisi (1929), Cemal Reşit ve M. Hulusi'nin Dubois'e ait armoni kitabı çevirisi (1933-1938), M. Ragıp Gazimihal'in Borrel'e ait armoni kitabı çevirisi (1934) gibi birkaç Türkçe armoni kitabı hazırlanmışsa da Osmanlı/Türk musikisi'nin çokseslendirilmesi üzerine değildir. Hüseyin Sadettin Arel'in tamamlanmamış iki kitapçığı dışında Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi üzerine hazırlanmış tek kaynak Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabıdır.

### 3. Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni Sistemi

Bestekâr Kemal İlerici (1910-1986) 1970 yılında yayınlanan "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabına, hangi besteci ve müzik eğitimcileri ile çalıştığına dair şunları kaydetmiştir:

"...1924 yılında Kastamonu İlk Öğretmen Okulu'nda Necmettin Rifat Bey'den ilk müzik sevgisini aldım. Rahmetli Tanburi Cemil Bey'in plaklarından beslendim. Bolu'da Mustafa Rahmi Otman'dan bona divizyon dersi aldım. Müzik alanında ilerlemem için görevimi çevirttiğim İstanbul'da bana Hüseyin Saadettin Arel'in cumartesileri evinde yaptığı özel müzik toplantılarını salık veren Udi Fahri Kopuz, tanışmam için aracılık eden Mesut Cemil Tel rahmetlidir. Orada tanıdığım Sayın Dr. Suphi Ezgi'den bir süre Türk müziği dersi aldım. İstanbul Belediyesi Konservatuar'ında iki sene Hasan Ferit Alnar'dan iki sene de Adnan Saygun'dan armoni dersi aldıktan sonra Ankara'da kurulan Devlet Konservatuarı giriş sınavlarına başvurduğum H. Ferit Alnar'ın teşviki üzerine, girerek, 1938 yılından 1945 bitirme yılına kadar onun sınıflarında kontrpuan, füg ve kompozisyon öğrenimimi tamamladım. Ankara'ya ilk gelişimde Adnan Saygun'un istek ve aracılığı ile armonide her şeyi biliyorsun deyinceye kadar kısa bir süre, Ulvi Cemal Erkin'e armoni ödevlerimi gösterdim... Necil Kazım Akses'in iki dersine konuk olarak girdim. Mithat Fenmen'in öğrenci iken bize yardımcı olsun diye derslerimize ait füg, sonat vb. çalarak beraberce incelemekte... bana yıllarca piyano dersi vererek esirgemediği sonsuz yardımlarını gördüm... Halil Bedi Yönetken'den kulak eğitimi, Mahmut Ragıp Kösemihal rahmetliden müzik tarihi dersi alarak müzik varlığımı arttırdım. Bana folklor arşivinde, her türlü kolaylığı göstererek yüzlerce halk





türküsünü inceleyebilmemi sağlayan rahmetli Muzaffer Sarısözen'i de anarak... Herkese içten saygı duygularımı ve sevgilerimi sunuyorum" (İlerici, 1970: 513-514).

Kemal İlerici'nin öğrenciliği yıllarında armoni, kontrpuan, füg ve kompozisyon öğrenimini sürdürürken Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi konusunda özgün arayışlar içerisinde olduğu görülür. Kemal İlerici 1943 yılında "makamların rengini belirtecek, belirgin seslerini bir araya toplayarak, bir takım uygu kalıpları yapmak" düşüncesi ile arayışa başlamıştır. Bu arayış aynı yıl ilk "yaylı sazlar dördlüsü" eseri ile yapıta dönüşmüştür. Fakat bu eserin ses bağlaşımlarında, seslerin doğuşsal duruculuk ve yürüyücülük isteklerine uygun bir akıcılık duyulmadığını fark etmiştir. Batı armonisi çerçevesinde tekrar konu üzerinde derinleşerek Türk müziğinin makam dizi derecelerinin önemini sezmiş ve ortaya "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabın ilk şekli ortaya çıkmıştır (İlerici, 1970: 506). Öğrencilerinin katkılarıyla, döneminin eğitimci ve bestekârlarının görüşlerini hatta eleştirilerini de alarak kitabının son şeklini vermiştir. Kemal İlerici mezkûr kitabında kendi geliştirmiş olduğu dördlü armoni sistemini, başka bir ifade ile İlerici Armonisi'ni detaylı bir şekilde anlatmıştır.

Kemal İlerici hazırlamış olduğu ve 1970 yılında yayınlanan armoni kitabının ilk sayfalarında Osmanlı/Türk musikisi basılı kaynaklarında ilk kez Notacı Hacı Emin Bey'in "Nota Muallimi" adı kitabında karşılaştığımız gibi, bazı Türk ve yabancı piyanist, eğitimci ya da bestekârların kitaba ilişkin ilgi, övgü ve hatta destek dolu cevaplarına yer vermiştir. Kitaba, yeni armoni arayışı ve örneklerine karşı ilgi, övgü, destek dolu cevaplar yazan musikişinaslar arasında Mithat Fenmen (1950), Paris Konservatuari'nden Profesör Darius Milhaud (1953), orkestra şefi Felix Raugel (1953), Paris Milli Konservatuari'nden Profesör Olivier Messiaen (1954) gibi önemli bestekâr, eğitimci ve müzikologlar bulunmaktadır. Hatta kitabın önsözü, Schola Cantorum müzik okulunda füg, armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri veren ve Ahmet Adnan Saygun'un da bir dönem hocalığını yapmış olan Profesör Eugene Borrel (1876-1962) tarafından yazılmıştır (İlerici, 1970: I-XIX).

"Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitap iki bölümden oluşmaktadır. Birinci kısım İlerici Armonisi'ni oluşturan uygulamaların (akorların) nasıl meydana geldiği Osmanlı/Türk müziği makam dizilerinin bölgeleri ve örnek halk ezgileri üzerinden anlatılmıştır.



Hüseyini makam dizisi perde seslerinin (derecelerinin) bölgelerine göre duruculuk ve yürüyücülük özellikleri verilmiş ve sonuç olarak durucu ve yürüyücü uyular tespit edilmiştir. Dörtlülerden oluşan bu uyarlar ve dörtlü armoni sistemi Batı armonisi çerçevesinde şu sıra ile anlatılmıştır: partiler arası açıklık, uyarlarda kök durum ve çevrilmeleri, uyarlarda sıralanım, uyarların adı, dörtlü bağlanışlar, geçki, bağlanışlar, derecelerin adları, uyarda sesleri katlama ve eksiltme, bağlanmış yanlışları, yürüyücü ve durucu uyarlarda katlama ve eksiltme, beş sesli uyarlar, geciktirme, zorba, geçit, öncü, uzatma, altı ve yedi sesli uyarlar. Ayrıca hüseyini, pençgâh, çargâh, kürdi, saba, neva, uşşak, buselik, acem, ferahnâk, rast, arazbar, karcıgar, nikriz, hicaz, hüzzam, suzinak, neveser, zirgüleli-suzinak, evcara, suzidil, şedaraban, saba, besteniğâr makamlarında farklı karar perdelerinde tek sesli, iki ve dört sesli örnek eserlere yer verilmiştir. İkinci bölümde ise (ek kısım) Türk müziğinde dil örgüsü, biçimler ve ölçüler konularına yer verilmiştir. İlerici'nin hazırlamış olduğu kitap incelendiğinde sadece kendi geliştirdiği dörtlü armoni sistemine yer vermediği aynı zamanda onlarca halk türküsüne, şarkı ve besteye de yer verdiği görülür. Derlemesini bizzat kendisinin yaptığı (Köroğlu Türküsü, Göynük Türküsü, 2 Bozlık-Uzun Hava, Kastamonu Oyun Havası, Yozgat Turnası, Konya Türküsü, 8 Kastamonu Türküsü, Kâzım Türküsü, Genç Osman, Nefes, Hicaz Türkü, Düriye-halk türküsü, Eğil Dağlar-Türkü, Aksaray Türküsü, Şemsiyemin Ucu Kare, İlenger Attım Bağa) ve öğrencilerinden Muammer Sun'un derlediği (Doğu Türkistan Türküsü, Kamberhan, Bursa Türküsü, Yörük Ali Efe, Gücük Don Zeybeyi, Balıkesir Mehmet Efe Türküsü, Eski Edremit Zeybeği, Ağır güvende-Balıkesir Zeybeği, Dünden Yülük) onlarca türkü notasının yanı sıra Vasfi Akyol'un, Muzaffer Sarısözen'in derlediği türkülere ve Hacı Arif Bey, Dede Efendi, Rıfat Bey gibi Osmanlı/Türk musikisi bestekârlarının eserlerine de yer vermiştir. Eserler Ankara Radyosu, İstanbul Belediyesi Konservatuarı repertuarından ve Doktor Suphi Ezgi'ye ait *Türk Musikisi* adlı kitabından alınmıştır.

"Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabında İlerici, Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilmesi tarihi sürecinde denenen, yayımlanan özgün ama çoğunlukla üçlü armoni sisteminin kullanıldığı armoninin dışında yeni bir armoni sistemi öne sürmüştür. Aynı zamanda onlarca çokseslendirilmiş eser örnekleriyle bırakmayıp, zamanının Türk ve yabancı bestekârlarına armonisini



tanıtmış, ilgi duyan öğrencilere, talep edenlere de bizzat eğitimini kendisi vermiştir. Başka bir ifade ile Kemal İlerici'nin geliştirmiş olduğu dörtlü armoni sistemi bir ilk olmasının yanı sıra sisteminin yaygınlaşması için yayınlamış olduğu kitabı da bir ilktir. Fakat dörtlü akorlarını kimi bestecilerin Osmanlı/Türk musikisi çokseslendirme çalışmalarında yer yer kullandıkları görülmüştür. Kemal İlerici bu konu hakkında da öncelikli olarak görüşlerini aldığı, eserlerini dinlettiği bestekârların, müzikologların ya da eğitimcilerin "bu sistemi ben bulmuştum veya filân bulmuştur" şeklinde bir düşünce ileri sürmediklerini belirtmiş ve şu bilgiyi de eklemiştir:

"...hemen şunu belirtmem yerinde olur ki, dörtlü uygulamını (kart akorlarını) elbet ben bulmuş değilim. Bunlar en eski ve en yeniyi de kapsamak üzere, başka anlam içinde olmakla beraber, her bestecide, az veya çok vardır" (İlerici, 1970: 513).

Kemal İlerici'nin Türk müziği eğitiminde katkıları olan Hüseyin Sadettin Arel'in de İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sistemine karşı düşüncesi dikkat çekicidir. "Türk müziği için özel bir armoni yöntemi araştırdığımı bildiğimiz, bu amaçla Türk müziği perde seslerinin selenlerini (armonikleri) araştırarak akor seslerinin hangi aralıklar ile kurulması gerektiğinin tespiti" için çalışan Arel'in düşünceleri Kemal İlerici'yi de şaşırtmış olmasına rağmen, sistemine karşı yapılan tüm eleştirilere açıklıkla yer verdiği gibi bu düşünceye de kitabında yer vermiştir:

"...Bütün bu övgü yazı ve olaylarının arasında, kendisinden hiç de beklemediğim, Rahmetli Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müziğini bu kadar bilmesi yanında, bu düzeni, içinde dersiz unsurlar (disonans) var diye; Türk makamlarının hüseyini çerçevesi içinde anlatılışının nedenini bildirmeden: yirmi dört sesle yetinmeyerek, bütün komaları kullanmanın yanlış ve tehlikeli olduğunu; zaten herkes ürküp dururken bir de bunu ileri sürmenin, Türk müziğini yeni depremlere karşı karşıya bırakacağını bildirdiğini söylemeliyim..." (İlerici, 1970: 511).

Kemal İlerici 1974 yılında yayınlamış olduğu "İş Halinde Üçlü Sistem Armoni" adlı kitabının "Armoninin Gelişimi" başlıklı konusunda değerlendirmelerde bulunmuş ve insanlık hazinesine yeni bir varlık katılabildiği takdirde sanatta her şey yapılabileceğini belirtmiştir. Armoninin gelişim sürecinde yeni armoni sistemi bulucuları olduğunu ve bu isimlerin insanlığa yeni ve başka bir anlatış imkânı sundukları yeni yöntemlere dikkat çekmiştir.



Bu yeni yöntemler arasında kendisinin geliştirmiş olduğu sisteme de yer vermiştir. İlerici'ye göre dörtlü armoni sistemi yeni armoni yöntemlerinden sadece birisidir:

1. Paul Hindemith tarafından geliştirilen bu yöntemde Hindemith, akorları yumuşak ve sertlik durumlarına göre çeşitli sınıflara ayırmıştır.
2. İgor Strawinsky, Arture Honegger, Olivier Messiaen gibi besteciler çok tonlu (politonal) bir çalışma yapmışlardır ki bu yöntemde birkaç dizinin elemanı kullanılmaktadır.
3. Bela Bartok tarafından kullanılan bu yöntemde Bartok, kendine özel, temelde ikililiğe dayanan bir yazış biçimi bulmuştur.
4. Arnold Şönberg gamın on iki yarım tonuna özerklik verip onları bir seri düzeni içinde ve ton fikrini reddeden bir sistem kurmuştur.
5. "Türk makamları içinden örnek dizi olarak hüseyini dizisini seçerek onun, duruculuk ve yürüyücülük durumunu ortaya çıkarıp, durucuları bir araya, yürüyücüleri bir araya koymak suretiyle durak ve güçlü uygulamaları teşkil eden Kemal İlerici dörtlüğe dayanan Türk Armonik Sistemi'ni ortaya koymuştur. Türk dizisinde yürüyücü uyguyu kuran VII-III-VI-II'nci dereceler; durucu uygunun elemanları olan VIII-I - IV-V-I (VIII) sekizinci derecelere giderler..." (İlerici, 1974: 80).

Kemal İlerici yeni armoni yöntemleri içerisinde kendisinin geliştirdiği dörtlü armoni sistemini özetledikten sonra geliştirdiği armoni sistemi gibi sanat alanındaki yeni gelişimleri "düşman olarak ya da yok edici olarak" görülmemesi gerektiğini hem duyurmakta hem de armoni talebelerine öğütlemektedir:

"...Yalnız şuna önemle işaret edelim ki, bütün bu sanat gelişim ve ayrışmalarını, bazılarının sandığı gibi birbirinin düşmanı ve yok edicisi olarak görmemek lazımdır. Bunların her biri insanlığa başka bir açıdan başka bir kolaylık sağlamaktadır. Dünyada, bütün kusurlardan kurtulmuş, her şeyi ifadeye yeter ve diğer her şeyi lüzumsuz kılan canlı cansız hiçbir varlık yoktur. Siz sanatın her güzel şeyiyle, başta kendimiz olmak üzere yer ve zaman düşünmeden ilgilenmeyi gözden uzak tutmayınız" (İlerici, 1974: 80).



### 3.1. İlericiden Sonraki Çalışmalar

Muammer Sun, İlhan Baran, Necdet Levent, Necati Gedikli, Ertuğrul Bayraktar gibi eğitimci ve besteciler, hem dörtlü armoni sistemini bestelerinde kullanan hem de yeni kuşağa öğreten bestecilerin en başında gelenleridir. Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabının ardından aynı sistemin devamcısı olarak, 1996 yılında bestekâr Necdet Levent tarafından "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni", 1999 yılında Tevfik Tutu ve Bahadır Tutu tarafından "Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı" ve 1998 yılında da Muammer Sun tarafından "Türk Müziği Makam Dizileri" adlı kitaplar yayınlanmıştır. İlerici Sistemi'nin önemini vurgulayan birçok araştırma (Gedikli, 1988; Türkmen, 2007; Albuz, 2011; Yalçın, 2012 vb.) ve lisansüstü tezin (Bozkurt, 1990; Tanır, 2001; Engür, 2017; Yalınkılıç, 2019 vb.) yanı sıra eleştiren (Sağlam, 2001) çalışmalar da mevcuttur.

Yayımlanan kitapların, araştırmaların yanı sıra Kemal İlerici'nin geliştirmiş olduğu dörtlü armoni sisteminin onlarca halk türküsünün orkestra, koro yapıtlarının, piyano, yaylı çalgılar ve hatta solo gitar düzenlemelerinde de kullanılmaya devam ettiği, çeşitli kültür ve sanat ortamlarında verilen konserlerde, yayınlanan CD, dijital müzik kayıtları ve nota albümlerinde görülmektedir. Bu yapıtların İlerici Armonisi'nin halen benimsendiğinin, sevildiğinin birer göstergesidir diyebiliriz.

## SONUÇ

Osmanlı/Türk musikisi tarihinde çoksesli eserler besteleyen hiçbir bestekâr için kendi geleneksel ya da halk müziği ezgilerini düzenleme gayretinde bulunmadığı, kendi geleneksel ya da halk müziğinden yararlanmadığı, etkilenmediği söylenemez. Hatta bir şekilde Osmanlı/Türk musikisini dinleyen yabancı musikişinasların dahi etkilendiği, bazılarının ise eserlerinde kullandığı görülür. Fakat Osmanlı/Türk musikisinin çokseslendirilme çalışmalarının on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde özellikle Muzıka-i Hümayun'un kurulması ve Donizetti Paşa'nın (Giuseppe Donizetti) göreve getirilmesi ile başladığı, Guatelli Paşa ile ivme kazandığı görülmüştür. 1876 yılından itibaren, gerek Muzıka-i Hümayun'un Osmanlı/Türk hocaları gerekse de öğrencileri Türk musikisinin çokseslendirilmesi adına önemli çalışmalar yapmış ve zor şartlarda da olsa bu çalışmalardan bir kısmı, ilk kez yayınlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra ise çokseslendirme



çalışmaları üçlü armoni sistemi ve bazı özgün denemelerle, özellikle Türk Beşleri'nin yoğun çalışmaları ile devam etmiştir.

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar "çağdaş", " tampere", "çoksesli", "makamsal" nitelermeleri ile tanımlanan çokseslendirilmiş Osmanlı/Türk musikisi eserlerinde zaman zaman dörütlü akorlar görölse de hiç birisinde tam olarak üçlü armoni sisteminin dışına çıkılmadığı, kısaca mezkûr eserler için ortak bir sistemden bahsedilecek olursa, bu sistemin ancak üçlü armoni sistemi olduğu söylenebilir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında artarak devam eden çokseslendirme çalışmalarının yanı sıra Osmanlı/Türk musikisi ezgi ya da dizilerinin ya da kaynağını Osmanlı/Türk musikisinden alan makamsal eserlerin çokseslendirilmesi için yeni bir yöntem, sistem önerildiği görülür: İlerici Armonisi ya da Dörütlü Armoni Sistemi.

Türk musikisi bestekârlarından Kemal İlerici tarafından geliştirilen Dörütlü Armoni Sistemi'nin yeni bir sistem olması, birçok zorluğu da beraberinde getirmiştir. 1943 yılında başlayan çalışma ancak 1970 yılında kitap olarak bir yayına dönüştürülmüştür. İlerici'nin, sisteminin kitaba dönüştürülmesi kadar sisteminin yaygınlaşması için de yoğun çaba sarf ettiği anlaşılmaktadır. Tabii ki "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabını yayınlamış olması bu sistemin daha iyi anlaşılmasına, gelişmesine ve bu alanda yeni öğrenciler yetişmesine vesile olmuştur. Bu yönleriyle Türk musikisinde kullanılan çokseslendirme yöntemleri arasında bir ilke ve önemli bir yere sahip olmuştur. Yirminci yüzyılda ortaya çıkarılan bu sistemin, yirmi birinci yüzyılda varlığını sürdürebildiğinden hareketle, sonraki yüzyıllarda da bir alternatif olarak hep var olacağı rahatlıkla söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Akçin, N. (2014). *Hasan Ferid Alnar'ın Keman Piyano Süiti'nin Müzikal Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek lisans Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Alaner, B., Baloğlu, Ç. (2011). *Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve*



*Piyano İçin Yazılmış 14 Eser.* Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Albuz, A. (2011). Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. 1, (1), 51-66.*

Altar, C. M. (1984). *Paul Hindemith İle Karşılaşmam- Meine Begegnung Mit Paul Hindemith* Ankara: Ankara Alman Kültür Merkezi Türk-Alman Kültür İşleri Kurulu.

Altar, C. M. (2020). Cevat Memduh Altar - Müzik Raporları. <http://cevadmemduhaltar.com/marx-raporunun-ozeti.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2020)

Aracı E. (2006). *Donizetti Paşa-Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu.* İstanbul: YKY Yayınları.

Aydın, Y. (2003). *Türk Beşleri.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

*Bourgault-Ducoudray, L. A. (1877). Trente Melodies Populaires de Grece et D'orient (Editeur: Henry Lemoine), Paris: Imprimerie Blot et Fils Aine, Rue Bleue, 7.*

Bozkurt, H. (1990). *Türk Müziğinde Armoni* (Sanatta Yeterlik Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Çergel, M. A. (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleler.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çınar, O. (2015). *Ulvi Cemal Erkin'in Müzik Dili, Geleneksel Türk Müziği ile İlişkisi ve Orkestra İçin "Senfonik Bölüm" Eserinin Analizi.* (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Doğan, Ö., Ceferova, A. (2015). Necil Kazım Akses'in "Minyatürler" İsimli Solo Piyano Eserinde İzlenimcilik Etkisi. *NWSA-Fine Arts e-Journal of new Word Sciences Academy.* 45-74.

Dolgun, A. (2008). *Necil Kâzım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi.* Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Eğecioglu, Ö. (2012). *Müzişyen Strausslar ve Osmanlı Hanedanı,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.



- Engür, D. (2017). *Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Kemal İlerici Armonisi Algısına Etkisi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Ensari, M. (1999). *19. Yüzyılda Çok Seslendirilmiş Türk Müziği Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Ergin, N. (1999). *Yıldız Sarayı'nda Müzik-Abdülhamid Dönemi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Osmanlı Eserleri.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*. Ankara: Akba Kitapevi
- Ferriol, C. (1714). *Receueil de Cent Estampes Representant de Differentes Nations du Levant*, Paris: Chez Basan, Graveur.
- Gedikli, N. (1988). Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları. *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri-Sorular, Cevaplar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hindemith, P. (1983). *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler*. İzmir: Küğ Yayınları.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlerici, K. (1974). *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlyasoğlu, E. (1989). *Yirmi Beş Türk Bestecisi - Twenty Five Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İlyasoğlu, E. (2005). *Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler Cemal Reşid Rey*. İstanbul: Dünya Yayınları.
- Levent, N. (1996). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* (2. Basım). İzmir: Levent Müzikevi.
- Manas, E. (1931). *Danses Populaires Turques*. Paris: Edition Maurice Senart.
- Öztuna Y. (2006). *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk San'at Musikisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları No: 668.





- Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*. Bursa: Stüdyo Star Ajans.
- Sakarya, U. C. (2017). Franz Liszt'in İstanbul Seyahati ve Verdiği Konserler. *Porte İTÜ Müzik Kulübü Dergisi*, (10), 12-16.
- Schmidt-Jones, C. (2010). Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri. (Çeviren: Burçin Uçaner). *Rast Müzikoloji Dergisi*. 1 (1).
- Slupno, H. (1871-1876 civarı). Transcrit et Arrange Pour Le Piano. Constantinople: F. Adam.
- Sun, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Tanır, G. A. (2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları*. (Yüksek lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Tutu, M. ve Tutu, S. (1999). *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Türkmen, U. (2007). Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 9 (1), 177-194.
- Yalçın, G. (2012). Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. 2 (5), 219-234.
- Yalçın, G. (2013). Hüseyin Sadettin Arel'in Armoni Kitaplarındaki Armonik ve Terminolojik Yaklaşımları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1 (2), 1-16.
- Yalçın, G. (2016). 19. Yüzyıl Türk Musikisinde Haşim Bey Mecmuası- Birinci Bölüm: Edvar. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Yalınkılıç, E. (2019). *Besteci, Müzikolog Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armoni Yaklaşımları*. (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Yöre, S. (2008). Osmanlı/Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (24) , 413-437.



Yöre, S. (2010). *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi* (Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Yürük, F. C. (2006). *Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitimi ve Çağdaş Türk Müziğine Katkısı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.



## TÜRK MÜZİK YAŞAMINDA KEMAL İLERİCİ

### *Kemal İlerici In Turkish Musical Life*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.28

Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL<sup>1</sup>  
Erdinç YALINKILIÇ<sup>2</sup>

#### Özet

Türk müziği ezgilerinin Batı tekniği ile çoksenslendirilmesinin, kurumsal olarak Osmanlı İmparatorluğu zamanında "Muzika-yi Hümayun"da başladığı söylenebilir. Türk müziği makam yapılarının Batı müziği armonisiyle uyum sorunu ve yeni müzik dilinin nasıl olması gerektiğiyle ilgili tartışmalar Cumhuriyet döneminde de devam etmiştir. Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel gibi birçok müzik insanı Türk müziğinin kendi yapısal özelliklerinden kaynaklanacak olan bir armonik sistemin gerekliliğine işaret etmişlerdir. Müzik tarihimizde bu arayışlara ilk kapsamlı ve sistematik öneri besteci ve müzikolog Kemal İlerici'den (1910-1986) gelmiştir. Kemal İlerici, ilk olarak 1970 yılında yayınlanan "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli eserinde, Türk müziği ezgilerini ve makam yapılarını analiz ederek, müziğimizden kaynaklanan özgün bir armonik modeli ortaya koymuştur.

Türk müzik yaşamında besteci, teorisyen, müzikolog olan pek çok önemli müzik insanı da Kemal İlerici'nin öğrencisi olmuş ve armonik sistemini kendisinden öğrenmiştir. Kemal İlerici'nin daha az bilinen yönlerinden biri ise; bir düşün insanı olarak, Türk toplumu ve Türk müziğinin sorunlarına pek çok makale, rapor ve röportajlarında eğilmiş olmasıdır. Bu konularda çözüm önerileri sunmuş ve açıklamıştır. Türk müziğinin değerlerini bu müziğin özelliklerinden kaynaklanarak açıklamış olan İlerici, Türk müziğinin her alanında çalışma yapılmasının çok önemli olduğunu her zaman vurgulamıştır.

Yaptığı çalışmaların etkileri bugün de sürmekte olan Kemal İlerici'nin yaşam öyküsü ve çalışmalarının gün yüzüne çıkarılmasının, Türk müzik yaşamına ışık tutacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kemal İlerici, Türk Müziği, Makamsal Armoni, Dörtlü Armoni.

<sup>1</sup> Prof., Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, ertbay@baskent.edu.tr

<sup>2</sup> Arş. Gör., Başkent Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, eyalinkilic@baskent.edu.tr

### Abstract

*It can be said that the harmonization of Turkish music melodies using the Western techniques started institutionally in “Muzika-yi Hümâyun” during the Ottoman Empire. The discussions about the concordance and discordance between the Turkish music makam structures and Western music harmony, and how the new music language should be constructed had also continued during the Turkish republican period. Many musicologists such as Rauf Yekta and Hüseyin Sadettin Arel have pointed out the necessity of a harmonic system that will stem from the structural features of Turkish music. The first comprehensive and systematic suggestion for such searches in our music history came from the composer and musicologist Kemal İlerici (1910-1986). Kemal İlerici firstly presented a unique harmonic model after analyzing Turkish music melodies and makam structures in his work entitled “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” (Turkish Music and Harmony through a Composition Approach) in 1970.*

*Many important composers, theorists and musicologists in Turkish musical life had also become the students of Kemal İlerici and learned his harmonic system from himself. One of the lesser-known aspects of Kemal İlerici is his philosophical attitude toward music; on which he bases his articles, reports and interviews regarding the problems of Turkish society and Turkish music and possible solutions to these problems. İlerici, who had explained the value of Turkish music based on its own characteristics, emphasized that carrying out studies regarding all the areas of Turkish music are essential.*

*It is believed that the studies about the life and works of Kemal İlerici, who had left a permanent cultural effect on Turkish music scene, also carry the potential of shedding a light on the future of musical life in Turkey too.*

**Keywords:** Kemal İlerici, Turkish Music, Makam Harmony, Quartal Harmony.

## GİRİŞ

Geleneksel müziklerimizin çoksesli bir yaklaşım içinde ele alınması, Osmanlı İmparatorluğu’nda Sultan II. Mahmud’un 1826 yılında Yeniçeri Ocağı’nı ve buna bağlı olan Mehter’i de kaldırarak, yerine çağa uygun bir orduyu ve modern bir bando olan “Muzika-yi Hümâyun”u kurmasıyla başlamıştır denilebilir. “Muzika-yi Hümâyun”un başına getirilen Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli gibi önemli İtalyan bestecileri, Türk müziği ezgilerini çoksesli müzik dili içerisinde kullanarak, bunları armonilemiş ve marşlar bestelemişlerdir. Diğer yandan ise Osmanlı’da sarayda ve saray dışı



çevrelerde makamsal ezgileri kullanarak yapılmış besteler de bulunmaktadır.

Aynı zamanda Muzika-yi Hümâyün içinde kurulan fasıl topluluklarından “*Fasl-ı Cedîd*”de, Batı müziğinin majör ve minör gamlarına yakın buldukları makamlarda peşrev, saz semâisi, şarkı, köçekçe ve oyun havalarının armonilenmesinden oluşan bir repertuvar yer almakta; icralarıysa Türk ve Batı müziği sazlarının birleşiminden oluşmaktadır (Özcan, 2006: 423).

Türk müziği ezgilerinin kendi bünyesinden ortaya çıkarılacak bir armoni anlayışı da Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkmış fikirlerdendir.

“ (...) Avrupa'nın her yerinde alafranga dediğimiz mûsikî teammüm etmiştir. Fakat bu mûsikî her yerde başkadır. İtalyan, Fransız, Alman, İngiliz mûsikîleri ayrı ayrı şeylerdir. Bunları ayırdeden şey millî âhenklerdir. Biz de âheng-i millimizi o ibtidâi, mühmel mûsikîmizden tedkik ederek çıkarmalı, fenn-i mûsikîye tatbik ederek terakkisine çalışmalı, ortaya bir mûsikî-i Türkî veya Osmânî koymalıyız” (Necip Asım, 1897; Akt. Arpaguş, 2004: 112).

“Kemal İlerici'nin öncesinde, Türk ezgilerinin çokseslendirilmesi konusunda, fikir alanında Ahmet Mithat Efendi, Necip Asım, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal v.b. kişiler ve müziği fikir ve teknik yönleriyle incelemiş olan Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel v.b. isimler uğraş vermiştir. Türk müziğinin yenileşmesi için gerek fikir gerekse teknik yönünde uğraşlarıyla hizmet vermiş olan bu müzikbilimciler, bir bakımdan Kemal İlerici'nin sisteminin öncülleri olarak, Türk müziğinin makamsal dokusundan kaynaklanan bir armoni sistemini hazırlayan insanlardır. Bu anlamda Kemal İlerici'nin Türk müziği çalışmaları ve armonik önermesi, 20'inci yüzyılın Türk müziği teorisi alanındaki arayışlar, çalışmalar ve uygulamalarla da son derece yakından ilişkilidir” (Yalınkılıç, 2019: 96).

Ziya Gökalp'in halk müziğine dayanarak oluşturduğu düşünceler ise, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde ve sonrasında sürdürülen bir müzik modernleşmesi ilkesi haline gelmiştir.

“Bugün işte üç mûsikînin karşısındaız: Şark mûsikîsi, Garp mûsikîsi, halk mûsikîsi. Şark mûsikîsinin hem hasta hem de gayr-ı millî olduğunu gördük. Halk mûsikîsi harsımızın, Garp mûsikîsi de yeni medeniyetimizin mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde millî mûsikîmiz memleketimizdeki halk mûsikîsiyle Garp mûsikîsinin imtizacından doğacaktır.



Halk mûsikîmiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp mûsikîsi usulünce armonize edersek hem millî hem de Avrupaî bir mûsikîye malik oluruz” (Gökalp, 1968: 130-131).

Rauf Yekta Bey, Albert Lavignac’ın kurucusu olduğu 1922 tarihli “*Encyclopédie de la Musique Et Dictionnaire du Conservatoire*” (*Mûzik Ansiklopedisi ve Konservatuvar Lûgati*) içerisinde yer alan yazısında “*Doğu Makamlarının Armonize Edilmesi*” ile ilgili bir başlık altında; Türk müziği makamlarına bir gün mutlaka armoninin uygulanacağı ancak bunun Batı müziğindeki gibi majör ve minör gamdan gelen kalıplardan değil, makamların kendi bünyesinden ortaya çıkacak olan özgün bir yapıdan doğacağını şöyle yazmıştır:

“ (...) Şuna eminiz ki, bizim musikimize de birgün 'ilm-i âhenk (armoni) tatbik edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevki-i tatbikata va'z edilecek 'âhenk ilmi', garb musikisinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan 'âhenk' kalıplan ile iktifâ etmeyecek, kendi musikimizdeki makamların âhengî bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvi bir 'ilm-i âhenk' olacaktır” (Yekta, 1986: 11).

Hüseyin Sadettin Arel ise ilk olarak 1923 yılında basılan “*Mübediler için Nazarî ve Amelî Ahenk Dersleri*” isimli kitabında çeşitli makamlar için armoni denemeleri yapmış, daha sonra 1969 yılında “*Musiki Mecmuası*” tarafından “*Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni*” başlığıyla Latin harfleriyle de yayınlanmıştır. Aynı zamanda çeşitli çalgı grupları, çalgı grupları ve ses için makamsal çoksesli eserler bestelemiş ve bunları sekiz defterde toplamıştır.

Kemal İlerici, Hüseyin Sadettin Arel’in kendi evinde düzenli olarak gerçekleştirdiği toplantılara katılmıştır. Birçok müzikçinin ve farklı kültür alanlarından insanların katıldığı bu toplantılar, Kemal İlerici’nin kültür çevresinin önemli bir parçasını oluşturmuştur.

Erken Cumhuriyet döneminde, “*Türk Beşleri*” olarak adlandırılan besteciler ise eserlerinde makamları çok farklı armonik unsurlarla harmanlamışlardır. Ancak, Türk müziği makamlarının çokseslilik içinde nasıl kullanılabileceği konusundaki geniş kapsamlı ve sistematik ilk makamsal çokseslilik önerisi Kemal İlerici’ye aittir (Tanır, 2001; Yalınkılıç, 2019).

Kemal İlerici, kendi armonik sistemini 1940’larda geliştirerek, 1945 yılında “*Köyümde*” isimli eserinde ilk defa kullanmıştır.



1970 yılında basılan “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” isimli kitabında detaylı biçimde açıklayarak, uzun yıllar süren arayışlara düşünce ve teknik yönleriyle kapsamlı bir sistem önerisinde bulunmuştur. Ayrıca, geliştirmiş olduğu sistemini, konservatuvarda ve kendi evinde vermiş olduğu dersler ile birçok öğrencisine öğretmiştir. Öğrencilerinden bazıları geçmişte bu sistemden faydalanarak beste yapmış ve yapmaya devam etmektedir.

En son yayımlanan çalışmalardan biri de besteci ve müzikolog Yalçın Tura'nın “*Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri II: Türk Mûsikîsi ve Armoni*” (2019) isimli çalışmasıdır. Yalçın Tura da kendi bestelerinde makamları armonik dil içinde kullanımına dair yaklaşımlarından burada söz etmektedir.

### **Kemal İlerici'nin Yaşam Öyküsü (15.10.1910 - 29.09.1986)**

Kemal İlerici'nin yaşamına ilişkin bilgiler, 08.04.1980 tarihli kendi yazmış olduğu otobiyografisinde (Bayraktarkatal'ın özel arşivi), kitabında (1981) ve henüz hayatta olduğu dönemde Yılmaz Öztuna'nın ansiklopedisi (2006), Gültekin Oransay'ın kitabı (1965) ve Veysel Arseven'in biyografik yazısında (1969) kaleme alınmıştır.

Kemal İlerici 15.10.1910 tarihinde (Rûmî 1326) Bolu'nun Gölyüzü mahallesinde doğmuştur. Babası Bolulu Lütfi Bey, polis memurudur. Annesi Hamide Naciye Hanım Bolu'nun Düzce İlçesi Çakırlar Köyü'nden ev hanımıdır. Nezaket adında iki yaş küçük bir kız kardeşi ve Adil adında dört yaş küçük bir erkek kardeşi vardır. Kemal İlerici üç kez askere çağırılmıştır. Askerliğe ilk gidişi 01.05.1933 - 01.11.1934 tarihleri arasındadır (Tanır, 2001: 30). 1942 yılında yüksekokul öğrencileri de askere alındığından, ikinci yedek subaylığını yapmak üzere Mudanya'ya görevlendirilmiştir. 14.08.1945 - 30.12.1946 tarihleri arasında üçüncü kez askere alınmıştır (Tanır, 2001: 30).

“ (...) kişiliğimin gelişmesinde etkenliği hiç de küçümsenmeyecek olan, birincisi altı ay Selimiye Kışlasında süren hazırlık kıtasındaki erlik ve Halıcıoğlunda geçen yedek subaylık öğrenimi, ilki Selimiye Kışlasındaki yedek subaylığım, her biri yaklaşık ikişer yıl süren ve biri 1942, öbürü, 1945 yılında çağrıldığı, Mudanya ve Iğdırda geçen yedek subaylık yaşamlarımı da, söylemem yerinde olur” (İlerici, 1979: 17).



Kemal İlerici, basılı ilk eserlerinde de görüldüğü gibi ismini önceleri Bolulu Kemal anlamında “*Kemal Bolu*” olarak kullanmaktayken, daha sonra “*İlerici*” soyadını almıştır. “*İlerici*” soyadını bilinçli olarak aldığını öğrencisi Bayraktarkatal’a dersleri sırasında ifade etmiştir. Bedia Hanım ile evlenen Kemal İlerici’nin Dilek (1950) ve Ülkü (1960) adında iki kız çocuğu bulunmaktadır. Yaşamının sonuna dek Ankara Cebeci’de, Cemal Gürsel Caddesi 99/9 numaralı Zümrüt Apartmanı’nda ikâmet eden Kemal İlerici, 29.09.1986 tarihinde vefat etmiş; 30.09.1986 tarihinde Ankara Hacı Bayram Camii’nde kılınan öğle namazının ardından Karşıyaka Mezarlığı’nda toprağa verilmiştir. Otobiyografisinde “kendime yetecek kadar Fransızca” bildiğini ifade eden Kemal İlerici, aynı zamanda “*Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique*” (SACEM) üyesidir.

### ***Çocukluğu ve İlk Öğrenim Yılları***

Beş yaşına kadar (Polis memuru olan babasının görevi nedeniyle) Ereğli, Zonguldak ve Bartın’da kaldı. Dokuz yaşındayken (1919) babası Lütfi Bey, “İspanyol nezlesi” sebebiyle vefat etti. Babasının ölümünden sonra kardeşleriyle beraber, babaannesi Emine Molla Hanım ve annesi Hamide Naciye Hanım tarafından yetiştirildi. Kemal İlerici, ilk müzik sevgisini el mızıkası çalan annesi Hamide Naciye Hanım’dan aldığını belirtmektedir. 1921 yılında ilkokulu Bolu Sultânisi’nde; 1924 yılında ortaokulu Bolu Lisesi’nde tamamlamış ve ardından 1924-1926 yılları arasında Kastamonu İlköğretmen Okulu’nu bitirmiştir.

### ***Meslek Yaşamına Başlaması ve Müzik Öğrenimi***

1926 yılında Bolu’ya ilkokul öğretmeni olarak atanmış ve 1926-1928 yılları arasında Bolu’ya bağlı Gerede’de Mîsâk-ı Millî İlkokulu’nda çalışmıştır. Ardından 1928-1932 yılları arasında Bolu Merkez İlkokulu’nda görev yapmıştır. 1924 yılında Kastamonu İlköğretmen Okulu’nda Necmettin Rıfat Bey’den ilk keman eğitimini almış (Arseven, 1969: 3), sonrasında kendi kendine keman öğrenmeye devam ederek, Tanbûri Cemil Bey’in plaklarından istifade etmiştir. Ahmet Muhtar Ataman’ın Türkçe’ye çevirdiği “*Mufassal Musiki Nazariyatı*”, “*Musiki Tarihi*” ve Rimski Korsakof’un armoni kitabından yararlanmışır. 1932 yılında Bolu’ya gelen





Mustafa Rahmî (Otman) Bey'den (1875-1941) bir süre bona (divizion) dersleri almış; yine bu yıllarda Klasik Türk Mûsikîsi üslûbunda eserler bestelemiştir. Müzik bilgisini arttırmak amacıyla, Bolu Millî Eğitim Müdürü Kâşif Bey'den İstanbul'a tâyinini istemiştir. 1932 yılında İstanbul 55. İlkokul'a tâyin edilerek, 1938 yılına kadar burada görev yapmıştır. 1933-1938 yılları arasında, Hüseyin Sadettin Arel'in evinde düzenlenen "Cumartesi toplantılarına" katılmış; burada tanıştığı Dr. Suphi Ezgi'den bir süre Türk Müziği dersleri almıştır. İstanbul'a gidişi ve buradaki müzik çevrelerine girmesinin önemini kendisi şöyle açıklamaktadır:

"Müzik alanında ilerlemem için, görevimi çevirttiğim İstanbul'da Hüseyin Saadettin Arel'in, Cumartesileri evinde yaptığı özel müzik toplantılarını salık veren Udi Fahri Kopuz, tanışmam için aracılık eden Mesut Cemil Tel rahmetlidir. Orada tanıdığım sayın Dr. Suphi Ezgi'den bir süre Türk müziği dersi aldım" (İlerici, 1981: 513).

Bu süre zarfında, (1933-34) İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'na kaydolun Kemal İlerici, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı'nda Hasan Ferit Alnar'ın iki yıl süresince öğrencisi olmuş, Hasan Ferit Alnar Ankara'ya atanınca, yerine gelen Ahmet Adnan Saygun'un tek öğrencisi olarak Reber ve Dubois'ya göre iki yıl daha armoni çalışmıştır (Oransay, 1965: 51). 1938 yılında Ankara'ya giderek, 15.10.1938 tarihinde Ankara Devlet Konservatuvarı'na girmiş ve burada yatılı okumaya başlamış olan Kemal İlerici, 1938-1945 yılları arasında bir kez daha Hasan Ferit Alnar'ın öğrencisi olarak kompozisyon, kontrpuan ve fûg dersleri almıştır. Ankara'ya ilk gelişinde Ahmet Adnan Saygun'un istek ve aracılığıyla, bir süre Ulvi Cemal Erkin ile kendisi "armonide her şeyi biliyorsun" (İlerici, 1981: 513) deyinceye kadar armoni çalışmıştır. Bu arada Necil Kazım Akses'in iki dersine de konuk olmuştur. Askerden döndükten sonra, Ankara'da Ahmet Adnan Saygun ile özel çalışmalarını sürdürmüştür. Mithat Fenmen ile fûg ve sonat vb. eserleri çalarak incelemiş; okulu bitirdikten sonra da kendisinden piyano dersleri almaya devam etmiştir. Halil Bedii Yönetken'den kısa süre ile kulak eğitimi; Mahmut Ragıp Kösemihal'den (Gazimihal) müzik tarihi dersleri almış; Muzaffer Sarısözen'in folklor arşivinde çalışarak yüzlerce halk türküsünü incelemiştir. 1945 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon sınıfından mezun olmuştur. 1945-1949 tarihleri arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda yardımcı armoni, form ve çalgı bilgisi ve tatbikatlı Türk musikisi öğretmenliği yapmıştır.



1946 yılında Askerlik'ten döndüğünde Tatbikat (Deneme) Sahnesi stajyeri olarak, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yapmaya devam etmiş; 1949 yılında Tatbikat Sahnesi kaldırıldığı için görevi sona ermiştir.

Aynı yıl Atatürk Lisesi'nde müzik öğretmenliğine atanmıştır. 1953-54 yıllarında görgü-bilgi arttırma bursundan istifade ederek Fransa'ya bir yıl süreliğine gönderilmiştir. Burada önemli müzik insanlarıyla tanışmış, kendi armonik sistemine ilişkin görüşlerini ve eserlerini tanıtmıştır. Bu isimler arasında “*Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*” bestecilik öğretmenleri Darius Milhaud, Tony Aubin, “*École César-Franck*” bestecilik öğretmeni Guy De Lioncourt, “*Schola Cantorum de Paris*” bestecilik öğretmeni B. Despard, P. Capdevielle, Édouard Souberbielle, Florent Schmitt, J. Chaillay, M. Pencherle, F. Raugel, M. Mihalovici, G. d'Alençon, René Leibowitz, Olivier Messiaen da yer almaktadır. Bu uzmanlardan kimi övgü bildiren yazılı veya sözlü görüşler alarak, bunların bir kısmına kitabında da yer vermiştir (İlerici, 1981: 510).

1954 yılında Türkiye'ye dönmüş, Atatürk Lisesi'nde müzik öğretmenliğine devam etmiştir. 1969 yılında sağlık sorunları nedeniyle kendi isteğiyle emekli olmuştur. 1974 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda bir yıl süreyle “*Türk Müziği Makamları Armonik Sistemi*” dersleri vermiştir. Kemal İlerici kendi armonik sistemini öğrenmek isteyen her öğrenciye kapısını açmış ve hiçbir karşılık almadan sistemini öğretmiştir.

### ***Kemal İlerici'nin Öğretmenliği ve Öğrencileri***

Kemal İlerici ile çalışmış olan birçok öğrencinin listesi şöyledir: Kemal İlerici'nin üçüncü yedek subaylık döneminden 1946'ya uzanan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaptığı süreçte, kendisinden armonik sistemini öğrenmek isteyen ilk öğrencileri, Nedim V. Otyam ve eşi Zinnur Otyam, Hikmet Şimşek, Muzaffer Arkan, Atillâ Işıksun, Hüseyin Küçükçakar'dan oluşmaktadır. Faik Canselen, Muzaffer Uz, Sabahattin Kalender, Mithat Akaltan, İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Nasehi Teherânî de sistemini kendisinden öğrenenler arasındadır. Daha sonra Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç ve bunlardan sonra, Sarper Özsan, Nurhan Çangal, Necati Gedikli, Alâattin Yoğurtçu; 1975'ten sonra ise Erol Erdinç, Kemâl Çağlar, Hayrettin Akdemir, Rengim



Gökmen, Perihan Önder, Burhan Önder, Çetin Şahin, Sami Öztürk, Ertuğrul Bayraktar gibi isimler; daha geç dönemde ise Muhiddin Dürrüoğlu gibi müzisyenler de Kemal İlerici'nin öğrencisi olmuşlardır (İlerici, 1981: 508), (Bayraktarkatal, [https://www.ertugrulbayraktar.com/kemal\\_ilerici](https://www.ertugrulbayraktar.com/kemal_ilerici)).

### **Kemal İlerici'nin Düşünce Dünyası**

Kemal İlerici'nin düşünce dünyası, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu fikirlerinden kaynaklanır. İdealist, milliyetçi, çağdaş dünyaya dönük ve değişimden yana olan Kemal İlerici'nin düşünsel ve sanatsal anlayışı, kendi “kültürel köklerinden yola çıkarak çağdaşlaşma” olarak tanımlanabilir.

Kemal İlerici, kendisini bir besteci ve öğretmen olmasının yanı sıra bir Cumhuriyet aydını, fikir insanı ve bir toplum önderi olarak nitelendirmektedir. Bu özellikleri, Türk diline karşı hassasiyetinde, Türk toplumunun millî değerleri üzerindeki düşüncelerinde ve özellikle müzik sanatı üzerine ifade ettiği hemen her yazısında açıkça görülür. Özgün armonik sistemini açıkladığı “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” başlıklı kitabında da bu düşüncelere yer vermiştir. Çağdaş dünyayla bağlantılı bir aydın olarak kendisinin konumu ve misyonu, Türk toplumunun karakteri ve yapısı, geleceğin besteci adaylarının nasıl olması gerektiği konularındaki fikirlerine birçok röportaj ve makalesinde yer vermiştir. Kemal İlerici, hayatını Türk müziğinin sorunlarına, Türk diline, Türkiye'nin çağdaş dünya ile ilişkisine adanmış bir besteci ve düşünce insanıdır. Bunu yaparken, Atatürk devrimlerinden yola çıkar ve geleneksel Türk müzik kültüründen kaynaklanan yeni bir armonik sistem önerir. Kemal İlerici, yukarıda belirtilen düşüncelerini “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” isimli kitabında şöyle açıklamaktadır:

“Türk Ulusu, tarihin akışı ve kendi isteği ile doğu İslâm dünyası inanış çerçevesinden ayrılıp, Batı inanış dünyasına girmiştir. Yeni dünyamızın ses alanında, en önemli özelliği: (İnsan duygularını ve olayları sesle anlatmada, uygun müzik dilini “Armonik dili” seçmiş bulunmasıdır.) Yeni dünyamız: Durmadan ilerlemeye, yaratıcılığa, özgürlüğe ve kişiselliğe büyük önem vermektedir. Her çağda, yöresine önderlik etmiş yüce Türklüğün, yeni inanış dünyamızda da, günün birinde gücünü bütün parlaklığı ile göstereceğine kuşku yoktur.



Bunun için kendi müziksel varlığımızı bütün değerleri ile iyi bilmemiz ve bize bu gücü kazandıracak unsurlarının, neler olduğunu ortaya çıkarıp, ilerleme gücü taşıyanlarından da, en iyi biçimde, yararlanmamız gerekmektedir” (İlerici, 1981: 1).

“Bu, kitap, özel bir görüşü sunma yanında, Türk’lüğün haklarını hiçe sayanlar için bir savunma amacını v.b. gibi başka başka ereklere de kapsayan temel bir kitaptır. (...) Önceleri o, Türk’ün sanat kapasitesi yoktur, ancak savaş bilir. Diyen, haksız, yabancı, düşman sözlerini işiterek, yüreğinde haklı kaldırımını duymuş; bilmeyenlerin, belki iyi yapıyoruz sayarak, belki de Batının üstünlüğü karşısında, nasıl olsa yenildik, zâten mecburuz da fakat ne kurtarırsak elimizde kâr kalır umuduyla, müzikle yapıtı da aynı şey sandıklarından, çeşitli amaçlara göre yazılan çeşitli türdeki yapıtların ayrılığına bakarak, Türk müziğini çeşitli parçalara ayırarak; kimini yermek, kimini öğmek çabasına düştüklerini; hele, kimi kendini bilmezlerin, kendimizden bayağı tiksindiklerini görerek üzülmüş, bu işi derinden ele almak gerektiğini, çok erken sezmiş biridir” (İlerici, 1981: 505).

Kemal İlerici, Türk müziğinin; Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, alaturka ve alafanga olarak çatışma yaratıcı biçimde bölünmesine de karşı çıkmış, Türk müziğinin bütünlüğünü savunmuştur.

“(…) Örneğin T.R.T de bu yanlışlığı dirençle sürdürmektedir. Birçok yöresel yapıtı sanki bunlar ayrı ayrıymış gibi anons ediyorlar. Hâlbuki bunların tümü Türk müziğidir. Ege, Karadeniz, İç Anadolu, dinsel yapıtlar halk yapıtları, klasik yapıtlar vb. gibi ayrı ayrı yörelerde, ayrı ayrı amaçlarla bestelenmiş olan eserler Türk müziği ana çerçevesini bölmezler. Ne yazık ki, bu yanlış bakış, yinelene yinelene, artık, dillerde kemikleşmektedir. Şunu çok iyi anlamalıyız ki, Türk müziği bir bütündür. Bunu dizelerimizde, ölçülerimizde, müzik dili kuruluş biçimimizde, süslememizde, biçimleri var etme yöntemimizde kolayca görmemiz elimizdedir. Öyle ise, müziğimizin her dalı ile bir bütün olması gereğini zedeleyişten, tüm gücümüzle kaçınmalıyız. Bu ise, “müzik” sözcüğü yerine, “yapıt” sözcüğünü koymakla, kolayca anlaşılır biçime girecektir. Örneğin, halk yapıtları, dinsel yapıtlar, âşık ağzı yapıtlar v.b. dersek, sorun çözülmüş olur” (İlerici, 1980: 54).

Alaturka-Alafanga, uluslararası-ulusal ve tek ses-çok ses ayırımına da karşı çıkmaktadır.



“(…) Atatürk’ümüzün zamanında, bütün müzik sorunlarımızı çözmüş bir müzik otoritesinin bulunmayışının nedeni yüzünden, birbirine alaturkacı alafırangacı diyerek, birbirini küçümseyen, zıt kardeşler hâline gelmiş bulunuyorsunuz. Biriniz bizim batıya açık penceremizi kapayacaklar sanarak, öbürümüz, bizim Türklükle ilgimizi kesecekler diye bar bar bağıriyorsunuz. Böyle bir istek ve düşüncenin kölesi iseniz, bunun ne kadar yersiz olacağını yeni baştan bir düşünsenize. Ne yazık ki, birbirinizin konu ve değerlerinden habersiz bir kör doğuşudur tutturmuşsunuz. Şunu hepimiz iyi biliniz ki, ulusal olmayan hiç bir değer uluslararası orjinal bir değer olamaz. Çok sese önem vermeyen hiç bir sanat, bu çağda bir varlık iddasında bulunamaz. Çoğunuz müziği yapıt sanıyorsunuz. Ata yadigârı yapıtlar, her ulus için, kıymetli birer armağandır. Elbet saklanır, dinlenir, örneklerinden yararlanır. Fakat bunlar artık çağlarını doldurmuşlardır. İlle de onların çemberinde takılıp kalmaya mecbur değiliz(…)” (İlerici, 1972: 18).

Makamsal yapının bestecilik açısından ister tek sesli (ezgisel), ister çoksesli (uygusal) düzende kullanılsın, çok zengin olduğunu birçok yazısında vurgulamıştır.

a) Tek sesin bütün egemenliği ile bugün de beylik sürmekte olduğu bir yurdun çocuğu olduğumuzu, geniş anlamda, uygunun kırık durumda duyurulması demek olan, ezgisel olanaklarla ve oldukça tek renk bir akışla bağdaşmış kulakların, çabuk ve birbiriyle ilgileri az veya uzak, makam ses ve uygu bağlanışlarından, ne dereceye kadar tat alacağıın,

b) Batı dünyasının tersine, henüz ne ezgisel ne de uygusal verebilirliklerinden, doyup bıkmak şöyle dursun, meyvalarından yararlanmaya başlamamış bile bulunduğumuz, bir müziğimiz ve uygusal düzenimiz olduğunun düşünülmesi gerekeceğine, burada ufacak da olsa, dokunmak isterim” (İlerici, 1981: 253).

Kimi Türk müziği makamlarının çoksesli üslup içinde kullanılmasındaki ses sistemine bağlı sorunlarda, bestecileri kısıtlayıcı değil, her ses sisteminde araştırma yapmaya ve eser vermeye teşvik etmektedir.

“(…) dünyanın ve ilerde bulunacak dünyaların dört bir bucağındaki yapılacak her çeşit ilerleme adımlarını ve buluşları en büyük titizlikle kovalamalı, kendimiz de kendi koşullarımızla geliştireceğimiz uzun erekli ve insanlığa uzay açacak köklü incelemelere girmeliyiz. Bu, müzik alanında üç biçimde birden ele alınmalıdır:



- a) Oniki tonlu tampere dizisi olanaklarına göre yapılacak Türk Müziği çalışmaları ve yapıtları.
- b) Yirmidört eşit olmayan tonlu Türk dizisi yapılacak Türk Müziği Çalışmaları ve yapıtları;
- c) Ellidört tonlu ideal Türk dizisinin uygulanabilmesi için gerekli her tür çalışmalar.

Bunlarla birlikte ele alınacak konulardan kimisi şunlardır: Türk Müziği çalgılarının geliştirilmesi, Türk Müziğinin her yönden dünya üzerindeki etkisi ve tarihsel gelişimini izleme vb (...)” (İlerici, 1963: 24).

“(…) Kimse, kimsenin elini ve kalemini, sanat alanında tutamayacağına göre, isteyen yirmidört sesli, isteyen oniki sesli dizinin çerçevesine girer veya bütün derecelerde gezerek ellidört sesli diziyi seçer” (İlerici, 1981: 511).

Çokseslilik konusunda ise, Türk müziğinin içyapısında çoksesliliğin var olduğunu belirten görüştedir. Türk müziğinde armonik unsurları kendisinin yaratmadığını, Türk müziğinin yapısında bunların zaten var olduğunu, armoniyi ve armoni kurallarını çalışmasıyla ortaya çıkarttığını vurgulamıştır.

“Yüzyıllardır bağlamasında, kemençesinde, kavalında, tulumunda, hatta kimi folklor derlemelerinden anlaşıldığı gibi, sözlü yapıtlarda bile, çok seslilik temeli bizde vardır. Benim yaptığım iş, gerek Batı, gerek Türk müziğini iyi bilip, ikisinin de etkisinden kurtulup, müziğimizin dokusunda gizli doğruları ortaya çıkarabilmekten başkası değildir. Bu koşulları yerine getirebilen ve gönlünü bu işe vermiş herkesin yapabileceği bir şeydir. Bileceğiniz, bu bir yaratı değildir” (İlerici, 1981: 506).

### **Kemal İlerici'nin Armonik Sisteminin Bir Özeti**

Kemal İlerici'nin Türk müziği için bir armonik sistem oluşturması fikri üç dönemde incelenebilir.

1- Kemal İlerici henüz kendi armonik sistemini oluşturmadan önce, 1934-1942 yılları arasında, Türk müziği yapıtlarının Batı armonisi kurallarına göre bestelenebileceğini düşünmüştür.

“(Mademki armoni yaratılış yasaları gereği ve sayısız üstün yaratıcıların yapıtlarıyla geliştirilmiş bir sanattır, onun başka türlü olamaz.) diyordum. (Öyle ise: Yapıtlarımızı, Batı (üçlü = Tierse) armonik sistemiyle yazarız. Nasıl olsa, özellikleri olan



makamlarımız var. Kullanış başkalığı da gösterebilirsek, iş olur biter) diyordum” (İlerici, 1981: 506).

2- Kemal İlerici, çalışmaları ve gözlemleri sonucunda, Batı müziği armonisi ve Türk müziğinin, birbirlerinden uygusal düzende tamamen farklı olduğunu keşfetmiştir. 1943 yılındaki ilk yaylı sazlar dörtlüsü bu düşüncesinin ilk denemeleri olarak kabul edilebilir. “Öyle ise, makamlarımızın rengini belirtecek, belirgin seslerini biraraya toplayarak, birtakım uygu kalıpları yapayım dedim” (İlerici, 1981: 506).

3- Kemal İlerici son olarak, Batı müziği armonisi çalışmalarından da yola çıkarak, Türk müziği makam dizileri ve dizi derecelerinin yapı ve fonksiyonlarından kaynaklanan bir armonik sistem ortaya konulması gerektiği düşüncesiyle çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bu yeni armonik düzeninde, “*Köyümde*” (1945) isimli orkestra süitini bestelemiştir. “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” isimli eserini ortaya koymasını sağlayan da yine bu düşüncesi olmuştur. Ancak armoni kitabının hemen bugünkü şeklini almadığını, çeşitli süreçlerden geçtiğini de ayrıca açıklamıştır. 1943-44 yılından itibaren etkin olan bu görüşü, Ankara Devlet Konservatuarı’ndaki öğrencilik yıllarından 1946 yılındaki öğretmenliğine ve kitabının ilk biçimi olan 1964’deki haline kadar uzanmaktadır.

“Batı armonisi çalışmalarım sırasında, dizi derecelerinin benzer huyda olmadıklarını; kiminin durucu, kiminin ise yürüyücü bulduklarını sezmiştim. Batı armonisi çerçevesinde derinleştirdiğim bu önemli olayın, gerek ezgisel, gerekse uygusal, müzik dilinin temeli ve yaratıcısı olduğunu gereği gibi anlamıştım. Örnek bir makam araştırarak, bunun duruculuk ve yürüyücülük durumunu, derinden inceleyerek, gerekli sonuçları elde etmek gerektiğini gördüm” (İlerici, 1981: 506).

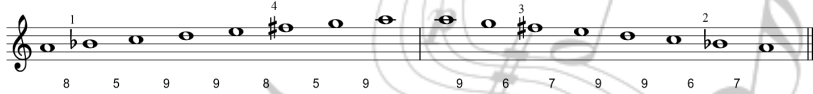
Kemal İlerici, kitabının giriş kısmında, birinci konuya başlarken, Türk müziği armonik sistemini önerme aşamalarını sistematik biçimde anlatmaktadır. Armoniye geçmeden önce sistemine belirli bir temel teşkil etmesi adına, bir “ana dizi” seçmek zorunluluğu hissetmiştir. Araştırmaları sonucunda bu ana diziyi “Hüseynî” makamı dizisi olarak saptamıştır.

“Herhangi bir müziğin ses dünyası sırlarını çözebilmek için bir örnek dizi, bir anadizi seçmek ve onu incelemek işimizi kolaylaştırır. İşte biz uzun araştırmalar sonucunda anadizi olarak bu diziyi seçmiş bulunuyoruz” (İlerici, 1981: 1).



Besteci adayının yapacağı ilk işin: “Müzik dil örgümüze uygun bir dil kazanmak” (İlerici, 1981: 1) olduğunu açıklamıştır. Bu müzik dilini kazanmanın yoluysa; Türk müziği ölçülerinin yardımıyla, Türk müziği biçimlerine (formlarına) uygun bir “*Bütün*” (Periode, tam anlamlı müzik dili cümleleri) oluşturabilecek bir kolaylık içinde, Türk müziği dizilerini işlemekten geçmektedir. Bu da öncelikle yararlanılacak dizilerin neler olduğu ve onlardan gereken şekilde nasıl yararlanılacağını öğrenmekle başlamaktadır. Bu hususta bir “ana dizi” belirlenmelidir. Belirlenen dizilerin çeşitli değiştirilmiş (altere) biçimleri de yine genellikle bu dizinin her derecesine kurulu dizilerden oluşur.

**Şekil 1. Kemal İlerici'ye Göre Hüseyinî Makamı Dizisi  
(1981: 1)**



Kemal İlerici'nin (1981), Hüseyinî'yi ana dizi olarak seçme nedenleri şöyle sıralanabilir: 1- Hüseyinî dizisi, bütün Türk makam dizilerini kendisinden üretebilir, 2- Bütün aralıklarımız, kendisinde ve değişik biçimlerinde bulunur, 3- Müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) bütün sorunlar kendisi ile çözülebilir, 4- Ulusumuzun karakterinin bir aynası olup, ulusça beğenilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havaların çoğunluğu bu makam ile seslendirilmiştir.

Kemal İlerici, makamı şöyle tarif etmektedir:

“Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir. (...) Bu, geleneksel, makam anlayışının, dizileri işleme biçimleri bakımından, bizi aydınlatacağında; yol gösterip, güç kazandıracığında kuşku yoksa da, bunlara, özgür besteci yaşamanızda, elbet, tutsak kalacak değilsiniz. Bizim için, bundan böyle, önemli olacak olan (Dizi) dir. (Makam) ise, diziyi işlerken, bize yol göstericilik yapacak olan bir yöntem olup, uyup uymamak elimizdedir” (İlerici, 1981: 2).

Kemal İlerici, Hüseyinî makamındaki birçok eseri analiz etmiş, bu analizleri sonucunda Hüseyinî makamını kalın ve ince olmak üzere iki bölgeye ayırarak incelemiştir. Buna göre Hüseyinî makamı, biri ince diğeri kalın bölge olmak üzere beşinci ve birinci dereceler üzerine kurulu iki ayrı dizinin karışımından var olmaktadır.





“Daha çok, ezgisel etkinliklerin birinci önemde olmasıyla, fakat iki bölgede ve iki derece üzerindeki iki dizinin savaşı sonucu kurulmuş bir denge olarak varolmuştur” (İlerici, 1981: 26). Hüseyinî makamında, birbirinin simetriği olan kalın ve ince bölgelerdeki seslerin duruculuk ve yürüyücülük bakımından fonksiyonel bir sıralamasını yaparak şu sonuçlara ulaşmıştır.

**Şekil 2. Kemal İlerici'ye Göre Hüseyinî Makamı Dizisinde İnce ve Kalın Bölge (1981)**

The image shows two staves of musical notation for the Hüseyinî makam. The first staff is labeled 'KALIN BÖLGE' and contains the notes Durucu (I), Yürüyücü (II), Yürüyücü (III), Durucu (IV), Durucu (IV), Yürüyücü (III), Yürüyücü (II), and Durucu (I). The second staff is labeled 'İNCE BÖLGE' and contains the notes Durucu (V), Yürüyücü (VI), Yürüyücü (VII), Durucu (VIII), Durucu (VIII), Yürüyücü (VII), Yürüyücü (VI), and Durucu (V). The notes are connected by lines, indicating their melodic path.

**Şekil 3. Kemal İlerici'ye Göre Hüseyinî Makamı Dizisindeki Benzeş Dereceler (1981: 23)**

The image shows a single staff of musical notation for the Hüseyinî makam. The notes are V, VI, VII, VIII, II, III, IV, and I. The notes are connected by lines, indicating their melodic path. The staff is divided into two regions: 'İNCE BÖLGE' (Thin Region) and 'KALIN BÖLGE' (Thick Region).

Kemal İlerici, armonik sistemini önermeden önce, Batı müziği armonisini incelemiştir; daha sonra bu konudaki çalışması “İş Halinde Üçlü Sistem Armoni” (1974) adlı kitabında da yayınlanmıştır. Hüseyinî makamı için akor yapıları oluşturmasına temel hazırlayan fikir ise, Batı müziği majör dizi derecelerinin yürüyücülük ve duruculuk fonksiyonları ve bu fonksiyonlardan ortaya çıkarılan durucu ve yürüyücü akor düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

**Şekil 4. Majör Dizideki Durucular ve Yürüyücüler (1981: 25)**

The image shows a single staff of musical notation for the Majör Dizi. The notes are I, III, V, VII, II, IV, VI, V, and I. The notes are connected by lines, indicating their melodic path. The staff is divided into two regions: 'DURUCULAR' (Durucular) and 'YÜRÜYÜCÜLER' (Yürüyücüler).



“Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabında, Batı müziği armonisi ve Hüseyinî makamındaki durucu ve yürüyücü seslerin karşılaştırmalı bir analizine de yer vererek, iki müziğin ezgisel ve uygusal düzendeki farklılıklarını da detaylı biçimde açıklamaktadır. Kemal İlerici’nin Hüseyinî makamındaki sesleri analiz edip sınıflandırmasıyla; “a) Seslerin yürüyücülük ve duruculuk özelliklerine göre sınıflanarak yürüyücü/gerilimli ve durucu/çözülümlü temel akorların elde edilmesi, b) Makamların seyir özelliklerine göre seslerin fonksiyonlarının saptanarak dizi derecelerinin görevlerinin vurgulanması” (Bayraktar, 1998: 51) olanaklı hâle gelmiştir.

**Şekil 5. Kemal İlerici’nin Hüseyinî Makamındaki Dereceleri Durucudan Yürüyücüye Doğru Sıralaması (1981: 25)**



Duruculuk Üstünlüğüne Göre: V, I, VIII, IV, VII, III, VI, II

Yürüyücülük Üstünlüğüne Göre: II, VI, III, VII, IV, VIII, I, V

Kemal İlerici buradan, armonik önermesinin temel fikrine ulaşmaktadır: “Böylece Türk dizisinin, üst üste konulmuş, dörtlülerden varlık bulduğu açıkça görülüyor” (İlerici, 1981: 24). Türk müziği derecelerinden oluşan armoninin Batı müziği armonisinden farklı olacağını da şöyle açıklamıştır: “...Türk dizisi önem derecesine göre, üst üste konulmuş, dörtlü ve beşlilere dayanmakta olup, batı dizisindeki, üçlü ve çevrilmiş altınlının yerini, bizde, dörtlü ve çevrilmiş beşli, almış bulunmaktadır” (İlerici, 1981: 25). Buna göre, Türk müziği armonik sisteminde dörtlü aralıklar duruculuğu temsil ederken, beşliler ise yürüyücülüğü temsil etmektedir. Hüseyinî makamındaki durucu seslerden durucu, yürüyücü seslerden ise yürüyücü uygu/akorlar meydana gelmektedir. Kemal İlerici uyguyu, “birbirleriyle dörtlü aralığı ile ayrık, en az üç sesin, üst üste konulmasıyla var olan ve belli bir uyumluluk ile belli bir boya ve anlamı bulunan ses topluluklarına UYGU denir” şeklinde tanımlamıştır (1981: 151). Majör dizide: I-IV-V-I (durak-altgüçlü-güçlü-durak) uygulamalarının sıralanması tonal duyguyu vermek için yeterliyken; Hüseyinî’de önce ince bölge beşinci derece dizisinde, “Hüseyinî” (Mi) perdesi üzerinde güçlü, durak, durak alt



güçlü, güçlü, durak (VII-V-III-VII-V) sıralaması yapıldıktan sonra; kalın bölgede “Dügâh” (Lâ) perdesi üzerinde de aynı işlemin yapılarak (III-I-VI-III-I) makamın sonlandırılması gerekmektedir. Buna göre, yapısı birbirlerinden farklı olan bu iki dizi için farklı kurallar söz konusudur. Kemal İlerici, Batı müziğinde yürüyücü ve durucu derecelerin, ezgisel yapıda kırık uygu (arpej) biçimindeki kullanımında üçlü ve altılıların temel alınmasına karşın; Türk müziğinde bu dokunun dörtlü, beşli, ikili ve yedili ile sağlanacağını belirtir. Batı dizisinde “güçlü” nün beşinci derecede olması dolayısıyla en iyi uygusal yürüyüş beşlilerle yapılırken; Türk müziğinde ise, Türk müziğinin ezgisel yapısının aksine en doğal uygusal yürüyüşün üçlülerle yapılabileceğini ilk defa ortaya koymuştur (İlerici, 1981: 42).

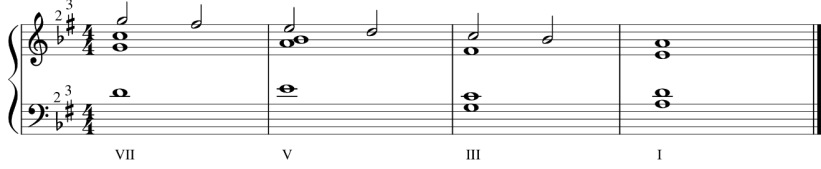
Kemal İlerici gerekçelerini açıkladığı bu karşıtlığın fark edilmeyişinin, Türk müziğini inceleyenleri yanlış yollara yönelttiğini ifade eder.

“Batı müziğinde, yardımcı durak olarak kendi üzerinde yapılan geçkilerle önemlendirilen beşinci derecenin, hem de uygusal güçlü yeri bulunması yalnız bu müziği bilenler için, bilinçsiz olarak, uygusal güçlü ile ezgisel işleme yerinin, bileceğiniz, yardımcı durağın benzer yerde olması gerekeceği sanısını doğurmuştur. Batı müziği etkisinde kalan Türk müzیکçileri ise, bu yanlış sanı, uygusal güçlü yerinin ayrı olabileceğini düşünmeyi yok ettiğinden, hangi makamda, hangi derece önemlendirilmekte ise, o makamın güçlüsü orada sayılmak zorunlu imiş gibi, yanlış bir inaniş yaratmıştır. Böylece, örneğin, Hüseyinide beşinci, Nevâda dördüncü, Sabâda üçüncü dereceler bu müzیکçilerce, güçlü sayılmıştır. Oysaki bu, o müzیکte uygusal güçlü yeri ile ezgisel işleme yerinin, bileceğiniz, yardımcı durağın, benzer derecede olmasının doğurduğu bir yanlış sanışın ürünüdür. Segâh gibi, kimi makamlarımızda, bilinmeden, bunu böyle sanış yerinde olmuştur. Şu küçücük karşılaştırmadan, iki müziğin birbirinin, hepmi hep tersi durumda olduğunu, yıllardır o müziğin dokusunun gereği bir uygu düşünüş biçimi ve davranışla, müziğimizi çok seslendirmeye kalkışan, yerli ve yabancı emeklerin neden ölümlü olduğu ve boşa gittiği, kolayca anlaşılır” (İlerici, 1981: 42).





**Şekil 9. Kemal İlerici'nin Lâ Hüseyî Makamında VII-V-III-I Bağlantısı**



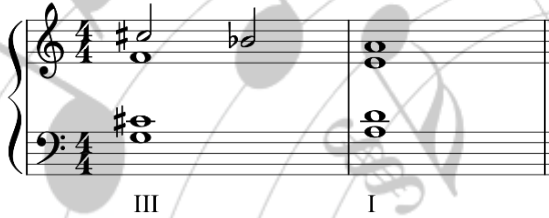
Kemal İlerici'nin en yalın armonik bağlantılarından bazıları, aşağıda eşyedirimli piyano yazısına göre gösterilmiştir.

**Şekil 10. Çeşitli Makamlarda III-I Bağlantıları**

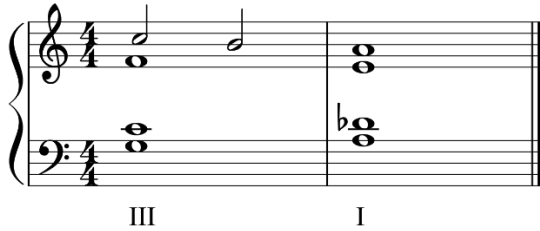
**a) Hüseyî**



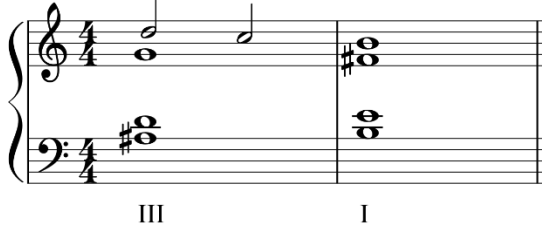
**b) Hicâz**



**c) Sabâ**



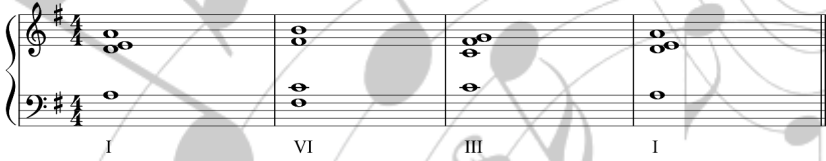
d) *Segâh*



e) *Rast*



**Şekil 11. Kemal İlerici'nin Lâ Hüseyinî Makamında Tam Kalış Örneği**



Kemal İlerici'nin sisteminde çeşitli makamlarda üç, dört, beş, altı ve yedi sesli uygulamaların kullanılmasıyla çok farklı ve zengin tınılar elde edilebilmektedir. Burada bir özeti verilmiş olan İlerici armonik sistemindeki farklı makamlar ve bağlantı örnekleri ile ilgili daha geniş bilgi edinmek isteyenlerin “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” adlı kitaba başvurularını önerilir.



## Kitapları

**“Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” (1970), (1981)**

Kemal İlerici, 1949’da Millî Eğitim Bakanlığı’na (MEB) kitabının basımı için başvurmuşsa da kitabı ancak 21 yıl sonra 1970 yılında basılabilmektedir. Kitabın birinci baskısı, MEB Talim ve Terbiye Kurulu’nun 05.05.1960 tarih ve 68 sayılı kararıyla basılması uygun görülmüş, Yayınlar ve Basılı Eğitim Malzemeleri Genel Müdürlüğü’nün 05.07.1966 tarih ve 9816 sayılı emriyle 1970 yılında 3000 adet basılmıştır.

Kitabın ikinci baskısı, 1981 yılında MEB Talim ve Terbiye Kurulunun 15.01.1979 tarih ve 4 sayılı kararıyla basılmasına uygun görülerek, Yayınlar ve Basılı Eğitim Malzemeleri Genel Müdürlüğü’nün 12.02.1979 tarih ve 1319 sayılı emriyle ikinci defa 4.000 adet daha basılmıştır.

Kemal İlerici, Türk müziği için armonik sistem çalışmalarına ilk olarak 1935-36 yıllarında Türk müziğinde “duruculuk-yürüyücülük” niteliklerini keşfederek başlamıştır. 1943 yılında kendi adıyla anılan armonik sistemini, 1930’lu yıllardan beri süregelen çalışmaları neticesinde bir temele oturtmuştur. Kendi armonik sistemiyle bestelediği ilk eseri 1945’de “Köyümde” isimli orkestra süiti olup, daha sonraki tüm eserlerini bu sistemle bestelemiştir. Türk müziğinin sorunlarını çözmek ve gelecekteki besteci adaylarına faydalı olabilmesi için kendi armonik sistemini bir kitapta açıklamıştır. Kaleme aldığı bu kitabında kendi kullandığı ezgi analiz yöntemleriyle Türk müziği makamlarını detaylı olarak incelemiş; Türk müziğinin sorunlarına çözüm getirmesi amacıyla Hüseyinî makamı dizisini “ana dizi” olarak seçmiş ve bu makamdan yola çıkarak, Türk müziği makamlarının içyapısından kaynaklanan makamsal bir armoni sistemi ileri sürmüştür. Kemal İlerici’nin bu kitapta öne sürdüğü makamsal armonisi, Türk müzik modernleşmesi tarihindeki yeri ve besteciler için doğuracağı yeni tınısal olanaklar açısından, Türk müziği teori tarihinde de en çok tartışılan ve en önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Kendi sistemini “*Tonal-Modâl*” bir sistem olarak açıklayan Kemal İlerici; “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” adlı kitabının daha önceki adının “*Türk Musikisi Tonâl Sistemi ve Armonisi*” olduğunu ifade etmektedir (İlerici, 1981: 509-510).



02.10.1960 tarihinde kitabın ek kısmını da bir bölüm olarak ekledikten sonra Talim ve Terbiye Kuruluna yeniden sunmuştur. Kemal İlerici, kitabının Türk müziğinin dil örgüsü, biçimleri ve ölçülerini inceleyen ancak armoniyi içermeyen bu ek bölümünü Geleneksel Türk Müziği ile uğraşanların düşüncelerini ölçebilmek için de aralarından seçtiğini söylediği, besteci ve müzikolog İsmail Baha Sürelsan'a (1912-1998) mektupla başvurmuştur. İsmail Baha Sürelsan Kemal İlerici'nin davetini kabul etmiş, kitabın ek kısmını birlikte okumuş ve birçok kısmın açıklanmasında da Kemal İlerici kendisinin yardımını almıştır. Kemal İlerici, kitabında kendisinden “geniş görüşlü ve ince duygulu besteci dostum, değerbilirliği, benim için (Çölde akan bir ırmak) diyecek dereceyi bulmuştu” (İlerici, 1981: 512) şeklinde bahsetmektedir.

Kemal İlerici, Gültekin Oransay'ın(1930-1989) da teşvikiyle, Oransay'ın 1962 yılında makamlar üzerine yapmış olduğu, “*Die melodische Linie und der Begriff Makam der traditionellen Kunstmusik vom 15. Bis 19. Jahrhundert*” (15-19'uncu Yüzyıllarda Geleneksel Türk Müziğindeki Melodik Çizgi ve Makam Kavramı) başlıklı doktora tezini birlikte okuduktan sonra, “*Hüseyinî ana dizimiz ve müziğimize kazandırdıkları*” isimli bir incelemeyi de yazarak kitaba dâhil etmiştir (İlerici, 1981: 512).

Kitabın ilk kısmı, “ana dizi” olarak kabul ettiği Hüseyinî makamı dizisinin incelenmesiyle başlamaktadır. Türk müziği makamları ve bu makamların ana dizi üzerinden açıklanmasını, ezgisel ve uygusal yönden inceleyen bölüm ile devam etmektedir. Daha sonra kitaba dâhil edilen ek kısım ise şu başlıklardan oluşmaktadır:

Türk Müziğinde Dil Örgüsü

Türk Müziğinde Biçimler

Türk Müziğinde Ölçüler

**“İş Halinde Üçlü Sistem Armoni” (1974)**

Kemal İlerici'nin, çalışmalarını çok önceden yapmış olduğu kitabı Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1974 yılında bastırılmıştır. Kemal İlerici bu kitabında Batı müziği armonisinde kullanılan majör ve minör dizilerdeki seslerin birbirleriyle olan ilişkilerini duruculuk-yürüyücülük açısından ele almaktadır.





### **“Çoksesli Türk Müziği” (1975, yayınlanmamış)**

Kemal İlerici 1975’de (18.02.1975) üçüncü bir kitap daha yazmaya başlamıştır. “Çoksesli Türk Müziği” başlığı altında yazmaya başladığı kitabı (bazı kaynaklarda ‘Çoksesli Türk Sesdili’ adıyla da geçmektedir), 1975 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı öğretmenler kurulu tarafından yazılması istenmiştir. Daha sonra projenin iptal edilmesi nedeniyle basılamamıştır.

Kemal İlerici “Çoksesli Türk Müziği” başlıklı orijinal el yazması kitabını öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal’a teslim etmiştir. Kitap halen M.Ertuğrul Bayraktarkatal’ın arşivinde bulunmaktadır.

### **Makale, Rapor ve Röportajları**

#### **“Çığır Dergisi’ndeki Yazıları” (1931-1933)**

Kemal İlerici ilk makalelerini 1931-1933 yılları arasında Bolu’da “Çığır” dergisinde “Muallim Kemal” imzasıyla, okul ve Türk müziğini konularında yayınlamıştır (Arseven, 1969: 8).

#### **“Bağlama Cinsi Sazlar” (1938/1939)**

Kemal İlerici’nin Kastamonu Halkevinde Âşık İhsan Ozanoğlu ile birlikte yaklaşık 1938/1939 yıllarında yapmış oldukları bir incelemedir. Prof. Dr. Gültekin Oransay Küğ belgeliğinde bulunmaktadır.

#### **“Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Esaslar, Neden ve Niçinleri ile ve Güzel Sanatlar Eğitimi” (1962 ve 1979)**

Kemal İlerici’nin 05.15.1962 tarihinde gerçekleştirilen 7. Maarif Şûrası için öğretmen birlikleri konfederasyonunun isteği üzerine hazırlamış olduğu bir rapordur. Müzikle ilgili bölümü 1966 yılı Şubat ayında “Musiki Mecmuası”nın 216 numaralı sayısında yayınlamıştır. Yazının önemi göz önünde tutularak, yeniden ele alınıp yapılan eklemelerle birlikte arı bir dile çevrilerek yeniden yazılmış ve Avni Özbenli tarafından 14.06.1980 tarihinde daktilo edilmiştir. Bu nüsha M.Ertuğrul Bayraktarkatal’da bulunmaktadır. 1979’daki nüshasında Kemal İlerici, tüm bireylerin (özellikle yöneticinin) kendisinde olması gereken nitelikleri, önemli ve daha önemli olanlara göre beş madde ile şöyle açıklamıştır:



“1- Buluşma sözünü, hiç eksiksiz yerine getirmek. (Buluşma sözünü, konuşulduğu gibi, yerine getirebilen bir insan, iyi bir insan olmağa adaydır)

2- Söyledikleri ile yaptıkları birbirini tutmak. (Böyle bir insan, kusursuzdur. Kimileri, söyler fakat yapamaz, bu, değersizdir. Kimileri, söylemez fakat yapamaz, bu, değersizdir. Kimileri söylemez fakat yapar. Bu olumludur. Kimileri ise, hem söyler, hem de söylediğini yapar, bu, en iyisidir)

3- Varlığını ve gönencini (saâdetini) kimlere ve nelere borçlu olduğunu bilmek. (Bu üstün bir niteliktir. Bütün yüce varlıklar, kendilerine yapılan iyilikleri unutmamışlar, en küçük dostluklara bile, gereken değeri vermişlerdir. Bir acı kahveyi bile, unutmamışlardır)

4- Başkalarının başarısı ile sevinebilmek. (İnsan, genellikle, bencil bir yaratık olduğundan, her şeyin kendisinin olmasını istemektedir. Onun için, bu ölçü, insanları tartabilmekte çok önemlidir.)

5- Varlığının özünde, bileceğiniz içvarlığında (ruhunda), gerçek sevgisi, duygusu ve gerçekten sapma korkusu olmak. (Bu en yüce bir nitelik olmaktadır. İçvarlığında, gerçek tutkusu bulunan bir insan, elbet, insanlığın yüzakıdır)” (İlerici, 1979: 7).

#### **“Türk Müziği Armonisi Özet” (1964)**

1964 yılında İstanbul’da “Musiki Mecmuası” dergisinde yayınlanan geniş kapsamlı bir yazı dizisidir.

#### **“Türk Müziğinin Taşındığı Değerler” (1964)**

1964 yılında Ankara’da Opus dergisinin “7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 25, 26” numaralı sayılarında yayınlanan yazı dizisidir. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’nde teksir edilerek yeniden gözden geçirilmiş yazının daha arı bir dile çevrilmiş hâli bulunmaktadır.

#### **“M.E.B. Millî Folklor Enstitüsünün Erek ve Görevleri” (1970)**

Kemal İlerici’nin 21.10.1970 tarihinde tamamlayarak Enstitü Müdürlüğüne vermiş olduğu yazı, burada teksir edilmiş ve düşünceleri bildirilmek üzere ilgililere gönderilmiştir. Kemal İlerici otobiyografisinde bu yazısı için şunları söylemektedir:

“Bu raporu kitabımdan sonra, en önemli hizmetim saymaktayım. Türk müziğini bir bütün olarak ele alan bu rapor bu bütünlüğü koruyarak müziğimizi gerçek yerine oturtmaktadır. Öneminin gereği gibi kavratılmasını öğütlemek isterim.



Kitabım Türk müziği sorununu çözmüşsede henüz geniş ortam onu, görmüş anlamış olmadığından müzikle, müzik yapıtını ayırt edemiyenler ne yazık ki bu bütünlüğü bozmaktadırlar. Türk müziği alanında en büyük eksiklik olarak onu görmekteyim.”

**“Müzikseverlere” (1972)**

1972 yılı Ekim ayında “Filarmoni Dergisi” nde (yıl 9, sayı 75) yayınlanmış makaledir.

**“Çoksesli Müziğe Alışmamızda İnsan Sesi ve Koronun Önemi” (1972)**

1972 yılında “Ankara Filarmoni Dergisi”nde (yıl 8, sayı 68) yayınlanmış makaledir.

**“Modal Müzik Kongresinin Düşündürdükleri” (1973)**

1973 yılının Temmuz ayında “Ankara Sanat Dergisi”nde (yıl 9, sayı 99) yayınlanmış makaledir.

**“Yazı dizisi Sorunu” (1974)**

1974 yılının Aralık ayında “Ankara Sanat Dergisi”nde (yıl 9, sayı 104) yayınlanan bir makaledir.

**“Anadizi Sorunu” (1975)**

1975 yılında “Ankara Sanat Dergisi”nde (yıl 9, sayı 105, 106, 107, 108 ) yayınlanan bir yazı dizisidir.

**“İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Açılışı Dolayısıyla” (1976)**

1976 yılının Nisan ayında “Ankara Sanat Dergisi”nde (yıl 10, sayı 120) yayınlanan bir makaledir. Kemal İlerici, İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı’nın açılışı sebebiyle 03.03.1976 tarihinde yazmış olduğu bu yazısında, sağlık nedenlerinden ötürü açılıştta bulunamadığını ancak üç maddede özetlemiş olduğu düşüncelerini Konservatuvar Başkanı’na ilettiğini belirtmiştir.

**“Türk Müziğinde Yazı Dizisi ve Değiştiriciler” ve “Türk Ölçülerinin Yazılış ve Vuruşları” (1978)**

Kemal İlerici’nin 6-9 Şubat 1978 tarihlerinde İstanbul’da düzenlenen “Birinci Millî Türkoloji Kongresi” için yazmış olduğu, iki bölümden oluşan bir tebliğdir.



### **“Türk Ezgilerini Yazmak” (1979)**

Kemal İlerici'nin 05.03.1979 tarihli yazısı, Kültür Bakanlığı'nın Türk ezgilerinin notaya alınması üzerine düzenlemiş olduğu bir sempozyumda öğrencisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal tarafından sunulmuştur.

### **“Müzikte Çok Seslilik- Kemal İlerici” (1980)**

Yeşim Dorman tarafından Kemal İlerici ile yapılan bu röportaj, 1980 yılının Aralık ayında “Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi”nde (Aralık, sayı: 1) yayınlanmıştır. Türk müziği üzerine yaptığı çalışmaları, bir müziğin gerçek değerlerini tartabilmek ve ilerleme gücü olup olmadığının nasıl anlaşılacağı, Türk müziğinin gelişimiyle ilgili düşüncelerinin neler olduğu hakkındaki soruları yanıtlayan Kemal İlerici'nin üzerinde durduğu noktalardan birisi de Türk müziğinin her dalıyla bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğidir.

“ (...) Türk müziği bir bütündür. Bunu dizelerimizde, ölçülerimizde, müzik dili kuruluş biçimimizde, süslememizde, biçimleri var etme yöntemimizde kolayca görmemiz elimizdedir. Öyle ise, müziğimizin her dalı ile bir bütün olması gereğini zedeleyişten, tüm gücümüzle kaçınmalıyız. Bu ise, “müzik” sözcüğü yerine, “yapıt” sözcüğünü koymakla, kolayca anlaşılır biçime girecektir. Örneğin, halk yapıtları, dinsel yapıtlar, âşık ağzı yapıtlar v.b. dersek, sorun çözülmüş olur” (İlerici, 1980: 54).

### **“İnsan Bilmecesi” (1982)**

18.12.1982 tarihinde yazılmış bu yazı hakkında Kemal İlerici şu bilgileri vermektedir: “Yaşamda, herkes için en güç sorun insanı anlamaktır. İnsan için ise, en çetin sorun: Kendini tanıyabilmek, anlayabilmektir. Alttaki yazı, bu işte yardımcılık edebilmek için ele alınmıştır” (Bayraktarkatal'ın özel arşivi).

### **“Türk Sesdilinde Çokseslilik” (1983)**

İlki 1983 yılının Ağustos ayında başlayan “Mızrap” dergisinde yayınlanan bir yazı dizisidir.

### **“Türk Müziğinin Bütünlüğü Üzerine” (1983)**

1983 yılındaki “II. Uluslararası Folklor Kongresi” için tasarlanmış bu bildirinin yayınlanan metni, Kemal İlerici'nin 1980



yılında Gösteri Sanat-Edebiyat Dergisi'ndeki röportajının kaynak metninden oluşmuştur.

### ***“Anadizimiz Hüseyini ve Müziğimize Kazandırdıkları”***

Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın isteği ile yazılmış ve yine kendisi tarafından bastırılmış olan bu inceleme, Prof. Dr. Gültekin Oransay'ın Küğ Belgeligi'nde bulunmaktadır.

Kemal İlerici 08.04.1980 tarihli otobiyografisinde belirttiği üzere, İstanbul Türkoloji Enstitüsü ve Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı tarafından ortak olarak düzenlenen Türkoloji Birinci Ulusal ve Uluslararası Kongrelerine sağlığı elverdiğince gitmiştir. Ancak tebliğlerinin basılmadığını öğrenerek 1982'de bildiri özeti göndermiş olmasına rağmen kongreye katılmamıştır.

### **Arşivi**

Kemal İlerici besteciliğinin yanı sıra Türk müziği'nin gerek teorik gerekse kültürel yönlerinde çalışmıştır. Basılı ve el yazması olan çalışmalarının bir bölümünü Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü'ne (HAGEM), bir bölümünü Ankara Filarmoni Derneği ve M.Ertuğrul Bayraktarkatal'a, müzik eserlerinin tümünü de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kitaplığına muhafaza edilmek üzere bırakmıştır.

### ***Eserleri, Eser Bilgileri ve Seslendirilme Tarihleri***

Kemal İlerici'nin on adet şarkısı ve altı saz semaisi bestelediği ilk eserlerindedir. Altı saz semaisinden ilk dördü Şamlı İskender (Kudmâni) tarafından basılmıştır. 3 ve 4 numaralı olanlarsa “Saz Türküsü” olarak adlandırılmış olup; soyadı kanunundan önce basılan eserlerinin nota kapağında ismi “*Kemal Bolu*” olarak geçmektedir. Bunlar haricinde 1940 yılında Eviç Saz Semaisi, 1941 yılında “Hüseyini Beste” ve halk türküsü tarzında bestelediği “Çoban”, Bolu yapıtlarından olduğu belirtilen “Şarkı” (1929 ‘Gel at boynuma’ Söz. Muzaffer Şadi Varlık) başlıklı dört eseri daha bulunmaktadır (Tanır, 2001: 41-42).



**Tablo 1. Kemal İlerici'nin Basılmış Olan Saz Semaileri**

Saz Eseri Numarası	Makamı ve Adı
No. 1	Ferahfeza Saz Semaisi
No. 2	Hicaz Saz Semaisi
No. 3	Nühüft Saz Türküsü
No. 4	Nihavent Saz Türküsü
No. 5	Şedaraban Saz Semaisi
No. 6	Hüzzam Saz Semaisi

**Tablo 2. Kemal İlerici'nin Eserleri**

Eser Adı ve Bilgileri	Eserin Yılı
<b>Piyano Sonatı</b>	-
<b>Kına Yaktın Eline</b>	-
<b>Yaylı Sazlar Kuarteti</b> <i>*Eser Millî Kütüphâne tarafından satın alınmıştır.</i>	1943
<b>Köyümde</b> <i>*Büyük orkestra için bestelenen üç bölümden oluşan süit; Kemal İlerici'nin kendi armoni sistemiyle bestelemiş olduğu bir eseri olarak, Ankara Devlet Konservatuvarı Bitirme Eserleri arasında yer almaktadır. Bölgümleri: 1- Pastoral, 2- Zeybek, 3-Fantazi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile ilk seslendiriliş: Hasan Ferit Alnar'ın yönetiminde İkinci seslendiriliş: Dr.Hans Hoerner yönetiminde (13 Aralık 1952) Üçüncü seslendiriliş: Hikmet Şimşek yönetiminde (15 Mart 1974)</i>	1945
<b>Senfonik Uvertür</b> <i>*Üçlü Batı Sistemi ile Sonat Formu'ndaki eseri Ankara Devlet Konservatuvarı bitirme eserleri arasındadır.</i>	1945



<b>Maya (obua ve piyano için)</b> <i>*Kemal İlerici'nin öğrencisi Ali Kemal Kaya'nın isteği üzerine bestelenmiştir. Kendi armoni sistemini kullanmış olduğu bu eser, Piyanist Mithat Fenmen ve obuacı Ali Kemal Kaya tarafından pek çok kez seslendirilmiş ve Ankara Radyosu'nda banda kaydedilmiştir.</i>	1948
<b>Karma Koro İçin Beş Parça</b> <i>*TRT Genel Müdürlüğü tarafından satın alınmıştır. Parça isimleri: 1-Gel, 2-Efem, 3-Sahilde Sonbahar, 4-Sabah Rüzgârı, 5-Annem</i>	1948/49
<b>Yurt Renkleri</b> <i>*Büyük orkestralar için pastoral fantazi. Hans Hoerner yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Eser, Milli Kütüphâne tarafından satın alınmıştır.</i>	1950
<b>Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü</b> <i>*Yaylı çalgılar dörtlüsü için bestelenmiştir. Kopuz dörtlüsü tarafından seslendirilmiştir. "Germir bağları" ve "Dürüyem" türküleri ele alınmıştır.</i>	1951
<b>Uzun Hava</b> <i>*Keman ve piyano için parça. Keman sanatçısı Fethi Kopuz'un isteği üzerine yazılmış, piyanist Mithat Fenmen eşliğinde birçok defa seslendirilmiştir. Son seslendirilişi, 31 Ocak 1977'de Erol Aygün ve Mithat Fenmen tarafından Türk Amerikan Derneği'nde gerçekleştirilmiştir.</i>	1952
<b>Bizden Birkaç Renk</b> <i>*Yaylı sazlar dörtlüsü için dört bölümlü eser. Helikon ve Genç Kuartet tarafından birkaç defa çalınan eser, Ankara Radyosu'nda da seslendirilmiştir. Bölümler: 1-Gösteri, 2-Ağır Zeybek, 3-Türkü söyleyen gençler, 4-Kırlarda neşe</i>	1952
<b>Dilek Kızıma</b> <i>*Dokuz bağımsız parçadan oluşan eser, Kemal İlerici'nin kızı Dilek için yazılmıştır.</i>	1960/69



Beş numaralı parça, Mithat Fenmen tarafından Ankara Atatürk Lisesi'nde verilen bir konserde seslendirilmiştir.	
<b>Mehmetle Söyleşiler No.1</b> *Küçük orkestra için sekiz parçalık bir demet. Orkestraların yurt gezilerinde çalınması için tasarlanmış eserin partiyonları Ankara Filarmoni Derneği'nin kitaplığındadır.	1962

<b>Efe Kaprisi</b> *Viylonsel ve orkestra için kapris. Viylonsel sanatçısı Nusret Kayar'ın isteği üzerine bestelenmiştir. Nusret Kayar tarafından şef Hikmet Şimşek yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. Ankara Radyosu'nda bant kaydı bulunmaktadır. Eserin notaları CSO kitaplığındadır.	1967
<b>Küçük Kızım Ülkü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar</b> *Yedi parçalık piyano demeti.	1967
<b>Mehmetle Söyleşiler No.2</b> *Yaylı sazlar orkestrası için Ankara Filarmoni Derneği'nin ısmarlaması üzerine bestelenmiştir. Notalar dernek kütüphanesinde bulunmaktadır. Bölmeleri: 1-Giriş, 2-Yakarı, 3-Ağır zeybek, 4-Köçekçe, 5-Uzun hava, 6- Türkümsü	1969
<b>Benim Kırlarım</b> *Solo flüt için. Flüt sanatçısı Cahit Koparal'ın isteği üzerine bestelenmiştir.	1969 (18.11.1969)
<b>Yurdumdan Sesler</b> *Solo keman için, solistik bir parça. Suna Kan'a armağan edilmiş ve seslendirilmemiştir.	1970 (22.02.1970 - 29.03.1970 tarihleri arasında bestelenmiştir)
<b>Obua ve Orkestra için Konçerto</b> *Notaları CSO kitaplığındadır.	1970 (28.04.1970 - 04.07.1970 tarihleri arasında bestelenmiştir.)
<b>Duygu Demeti</b> *Orkestra için. Bölmeleri: 1-Yakarı, 2-Haydi efem, 3-Gönül gönüle,	1971 (15.09.1970'de başlamış, 17.12.1970'de müziği, 12.01.1971'de partiyonu)





4-Anadolum	tamamlanmıştır.)
<b>Edip Özşıkla Söyleşiler</b> *Obua ve piyano için parçalar. No.5 Saz Semaisi, Obua sanatçısı Ali Kemal Kaya tarafından Sanat Severler Derneği salonunda seslendirilmiştir. Eser Bölümleri: No.1 Uzun hava “Başlatmalık” No.2 Gel düşünlerde uçalım No.3 Çenginin düşünden No.4 Silifke Perileri No.5 Saz semaisi No.6 Haydi Efem No.7 Karadeniz kıyılarında coşku “Bitirmelik”	1972
<b>Erzinlerle Söyleşiler</b> *İki Viyolonsel için altı parçalık demet. Seslendirilmemiştir.	1972 (05.09.1972 - 18.09.1972 tarihleri arasında bestelenmiştir.)
<b>Solo Viyolonsel İçin Uşşak Peşrevi</b>	1972
<b>Gençlerle Söyleşiler</b>	1972
<b>Gülnihal Rast Şarkısı</b>	1972
<b>Hüseyini Şarkı</b>	1974
<b>Dilek Kızıma’dan Dört Orkestra Parçası</b> * ‘Dilek Kızıma’ piyano parçaları albümünden parçaların (No.5, No.7, No.8, No.9) orkestra uyarlamasıdır. CSO kitaplığında bulunmakta olan eser seslendirilmemiştir.	1974
<b>Obua ve İngiliz Kornosu İkilemesi</b> *Obua sanatçısı Ahmet Ögüt’ün isteği üzerine bestelenmiştir. Form yapısı; ABCB2DB3EFB4 olarak belirtilmiştir. Eser seslendirilmemiştir.	1974
<b>Chris’in Yaş Günü</b>	1977
<b>Hüseyini Saz Semaisi</b>	1979
<b>İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları</b> *26 adet iki sesli Türk müziği parçası bastırılması için Kültür Bakanlığı’na verilmiş, ancak reddedilmiştir.	1965/66

**“İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları” (1965-66)**

Kemal İlerici, bu eserleri için 30.05.1978 tarihli sunuş yazısında şunları söylemektedir:



“Türk Müziği sevenlerinden, zaman zaman bana: ‘Sayın Kemal İlerici siz genellikle orkestra veya oda müziği için yapıtlar yazıyorsunuz. Oysa çok sesliliğe alışabilmemiz için kendi ezgilerimizi iki sesli yapmalısınız, kolaylıkla kavrayabilelim, gerektiğinde çalıp söyleyebilelim’, istekleri ile karşılaşmıştım. Bir başkasının bir başka amaç için yazdığı yapıtını ne diye çok seslendireceğim? İstersem her şeyini kendim yazarım diyor ve orali olmuyordum. Fakat daha sonraları çok sesli müziğe alışınlar diye beklediğimiz Ulusumuza, pek bir şey de vermediğimizi gördüm. Bu alandaki eksikliği gidermek gereksinimi duydum. İşte elinizde bulunan 1965-1966 yıllarında yapılmış iki sesli 26 parça, bu isteklerin ürünüdür.”

**Tablo 3. Kemal İlerici'nin İkinci Ses Yazdığı Eserleri  
(Bayraktarkatal'ın özel arşivi)**

Eserin Adı	Makamı ve Türü	Bestecisi
Dil yâresini	Hicaz şarkı	Şevki Bey
Güle sor bülbüle sor	Bûselik şarkı	İsmail Baha Süreلسan
Rakkase	Rast şarkı	İsmail Baha Süreلسan
Zaman olur ki anın	Hüseyinî şarkı	Lemi Atlı
Bülbül olsam	Karcığar köçekçe	-
Bir esmere	Sabâ şarkı	Tanburi Mustafa Çavuş
Mani' oluyor	Hicazkâr şarkı	Leylâ Hanım
Ben seni sevdim seveli	Bestenigâr şarkı	Hammamizâde İsmail Dede Efendi
Hüseyinî Saz Semaisi	Hüseyinî	Kemani Tatyos Efendi
Şeddi Araban Saz Semaisi	Şeddi Araban	Tanburi Cemil Bey
Ferahfeza Saz Semaisi	Ferahfeza	Tanburi Cemil Bey
Yegâh Saz Semaisi	Yegâh	Neyzen Aziz Dede
Mâhur Saz Semaisi	Mahur	Kemençeci Nikolaki
Şehnâz Saz Semaizi	Şehnâz	Kemençeci Nikolaki
Sabâ Mevlevihane Peşrevi	Sabâ	Kemânî Hamza
Rüzgâr söylüyor şimdi	Muhayyerkürdi şarkı	Şekip Ayhan Özışık
Titrer yüreğim	Muhayyer şarkı	Suphi Ziya Özbekkan
Fesliğen ektim	İsfihan şarkı	Tanburi Mustafa Çavuş
Hicaz Saz Semaisi	Hicaz	Neyzen Yusuf Paşa
Rast Peşrevi	Rast	Giriftzen Asım Bey
Belki bir gün	Rast şarkı	Şekip Ayhan Özışık
Şehnâz Longa	Şehnâz	Santurî Ethem Efendi
Yine hazan mevsimi	Nihavent şarkı	Şekip Ayhan Özışık



Yoktur Eleme aşkın	Kürdilihicazkâr şarkı	Nasibin Mehmet
Zaman var ki	Hüzzam şarkı	Klarinetçi İbrahim Efendi
Hasret dolu ahım	Uşşak şarkı	Şerif İçli

## SONUÇ

Kemal İlerici, Türk ve Batı müziğini birlikte kavrayan bir entelektüeldir. Zamanının önemli müzik çevrelerinde bulunmuştur. Kendi kültürünü ve Batı dünyasının kültürünü birlikte ele aldığı birçok yazısında görülmektedir. Kemal İlerici, Türk ulusal değerlerinden yola çıktığı özgün sanatsal ve bilimsel buluşları ışığında, Cumhuriyet'in ideallerini müzik alanında gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Kemal İlerici, aynı zamanda bir ilkokul öğretmeni olması nedeniyle kitap ve yazılarını, eğitim yöntemlerini bilen bir öğretmenin duyarlılığı ile kaleme almıştır. Türkiye'nin kültür-sanat yaşamında etkin pek çok besteci ve müzik insanına öğretmenlik yaparak onları yetiştirmiştir. Cumhuriyet'in ideallerinden kaynaklanan bir tutumla, kendisini geliştirmek, fikir ve teknik becerilerini iletirmek için önce yurt içinde eğitimini tamamlayarak sonrasında yurt dışında önemli müzik çevreleriyle iletişimde olmuştur. Bütün bu uğraş ve çalışmalarının sonucunda, Türk müziğinin yapısal özelliklerinden kaynaklanan özgün bir armonik sistem meydana getirmiştir.

Kemal İlerici'nin Türk müziğinin her dalını, "ulus malı bir bütün" olarak değerlendirmesi ve her alanında çalışılması gerektiğini belirtmesi ayrıca dikkate değerdir. Türk müzik yaşamında uzun süre tartışılan, özellikle de İlerici'nin yaşadığı dönemlerde etkisi görülen tekses-çokses, alaturka-alafranga vb. tartışmalarda, bu tür bölünmelerin yersiz olduğu görüşündedir. Bestecilerin hangi ses sistemini tercih ederlerse etsinler, özgür olmaları ve özgürce bestelemeleri gerektiğini açıkça vurgulamıştır. Türk müziğinin taşıdığı değerlerin yalnızca bu alandaki bestelerle ölçülemeyeceğini söylemiş; müziksel yapıya odaklanarak, müziğin taşıdığı yapısal özelliklerin ve niteliklerin iyi araştırılması ve bilimsel bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini ifade etmiştir. Bir müziğin tüm unsurlarının besteci adayları tarafından iyi bilinmesi gerektiği görüşündedir.



Kemal İlerici “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*” adlı kitabını, Türk müziğinin ezgisel, uygusal, tartımsal yönleriyle ve düşünsel boyutuyla bir bütün olarak tasarlamıştır. Makaleleri, araştırmaları ve henüz basılamamış olan “*Çoksesli Türk Müziği*” kitabı da bu düşünceden kaynaklanmaktadır.

Kemal İlerici; Klasik Türk Sanat Müziği üslubundaki ve kendi buluşu olan “*armonik sistemini*” kullanarak Batı Sanat Müziği tekniğiyle yapmış olduğu çok çeşitli besteleriyle özgün bir besteci, bir müzikolog, yenilikçi bir müzik teorisyeni ve bir düşün insanı olarak Türk müzik yaşamında önemli bir yere sahiptir.

### KAYNAKÇA

Arpağuş, F. (2004). *Ma'lûmât Mecmuasının 1-500 Sayıları Arasında Yer Alan Türk Müsikîsi İle İlgili Makaleler*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Arseven, V. (1969). Bestecilerimiz: Kemal İlerici. *Orkestra Dergisi*, sayı 80, 2-8.

Bayraktar, E. (1998). Kemal İlerici'nin Armonik Dizgesinin Bir Özeti. A. Say içinde, *Türkiye'nin Müzik Atlası* (51-54). İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları.

Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Varlık Yayınları.

İlerici, K. (1972.). Müzikseverlere. *Filarmoni Dergisi*. 75, Ekim. 12-21.

İlerici, K. (1974). İş Halinde Üçlü Sistem Armoni, Devlet Kitapları, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

İlerici, K. (1980). Müzikte Çokseslilik. (Y. Dorman, Dü.) *Gösteri Sanat-Edebiyat* (1), Aralık, 54.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Oransay, G. (1965). *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*. Ankara: Küğ Yayını.

Özcan, N. (2006). Müzik-yi Hümâyun. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (31, ss. 422-423). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.



Öztuna, Y. (2006). *Türk Müsíkisi Akademik Klasik Türk San'at Müsíkisi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Cilt I). Ankara: Orient Yayınları.

Tanır, G. A. (2001). Kemal İlerici Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları. *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara

Yalınkılıç, E. (2019). *Besteci, Müzikolog Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armoni Yaklaşımları*. (Yüksek Lisans Tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.

Yekta, R. (1986). *Türk Musikisi*. (O. Nasuhioğlu, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

### İnternet Kaynakları

Bayraktarkatal, M. E. (2012). Öğretmenim Kemal İlerici. Ankara: MÜZED 2012 Ödül Törenleri. (Erişim Tarihi: 03.06.2020). <https://www.ertugrulbayraktar.com/kemalilerici>.

### Bayraktarkatal'ın Özel Arşivi

İlerici, K. (29.03.1963). Türk Müziğinin Taşıdığı Değerler. Ankara, Cebeci.

İlerici, K. (30.05.1978). 'İki Sesli Sevilmiş Saz ve Söz Yapıtları' sunuş metni.

İlerici, K. (19.11.1979). Ulus ve Birey Eğitiminin Dayandığı Temeller "Neden ve Niçinleri İle".

İlerici, K. (08.04.1980). Kemal İlerici'nin otobiyografisi.

İlerici, K. (18.12.1982). İnsan Bilmecesi.

-Kemal İlerici'nin 06.10.1985 tarihli, Ankara'da evinde çekilmiş bir fotoğraf.



## EKLER

**EK-1: Kemal İlerici'nin 06.10.1985 tarihli, Ankara'da evinde çekilmiş bir fotoğrafı. (Bayraktarkatal'ın özel arşivi)**



## TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

### *An Overview of the Polyphony Approaches in Turkish Music*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.27

Aytekin ALBUZ<sup>1</sup>

#### Özet

*Bu çalışmada; "Geleneksel Türk Müziğine İlişkin Temel Özellikler", "Müzikte Çoksesliliğin Tarihsel Gelişim Süreci", "Çoksesli Türk Müziğinin Tarihsel Gelişim Süreci", "Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları" ve "Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Denemeler" başlıkları adı altında genel bilgilere değinilmiş ve mevcut durum değerlendirmesi yapılmıştır. Araştırma kısmen betimsel, kısmen de deneme boyutunda düşünüldüğü için karma modelde ele alınıp düzenlenmiştir. Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak ise Hüseyini ve Karcıçar makamları ekseninde; tonal sistemde, dörtlü sistemde, karma sistemlerde ve Türk Müziği ses sistemi ekseninde homofonik ve polifonik denemeler yapılmıştır. Araştırma sonucunda bazı genellemelerde bulunarak; yapılacak denemelerde makamsal etkiyi bozmaksızın belli bir sistematik içerisinde çalışmanın önemi vurgulanmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** *Çoksesli Türk Müziği, Makamsal Çokseslilik, Çokseslilik Yaklaşımları.*

#### Abstract

*In this study; "Basic Features of Traditional Turkish Music", "Historical Development Process of Polyphony in Music", "Historical Development Process of Polyphonic Turkish Music", "Polyphony Approaches in Turkish Music" and "Sample Essays on Polyphonic Approaches" general information under these titles is mentioned and current situation assessment has been made. Since the research is thought to be partly descriptive and partly experimental, it has been handled and organized in a mixed model. Regarding polyphonic approaches, on Tune Hüseyini and Tune Karcıçar; in tonal system, quad system, mixed systems and homophonic and polyphonic experiments have been carried out on the Turkish Music sound system axis. By making some generalizations as a result of the research; the importance of working in a certain systematic without disturbing the cantillation effect was emphasized in the trials to be carried out.*

**Keywords:** *Polyphonic Turkish Music, Polyphonic in Cantillation, Polyphony Approaches.*

<sup>1</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, aytekina@gazi.edu.tr

## GİRİŞ

Müzik türleri, toplum yaşamında; farklı görüş, zevk ve beğeni anlayışının da etkisiyle zaman içerisinde değişime, gelişime ve çeşitliliğe uğramış; bu çeşitlilik anlayışının beraberinde ise farklı işlevlerle birlikte birey ve toplum yaşamında varlık gösteregelmiştir. Türkiye’de yakın müzik tarihine bir göz atıldığında; yeni bir müzik oluşturma arayışı, müzikte çokseslilik, müzikte türler, müzik türlerinin yapısal özellikleri, evrensel müzik normları vb. konularda sürekli olarak tartışmaların gündeme geldiği görülecektir.

Müziğin sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamda insan yaşamına doğrudan etkisi olduğu muhakkaktır. Mesela; müzik hem etkili bir eğitim aracı, hem de profesyonel bir eğitim alanıdır. Ya da bir sektör olarak, arz talep doğrultusunda; hatırı sayılır anlamda ekonomik girdisi-çıkıtısı olan önemli bir olgudur.

Türkiye’de zaman zaman türler yarışırılmış, hatta bazı müzik türleri yüceltilmiş, bazı müzik türleri ise otoritelerce aşağılanmış veya hor görülmüştür. Bu bağlamda öteden beri tartışma konularından biri olan “piyasa müziği” tabiri ise sürekli olarak kafaları karıştırmıştır. Oysa niteliği bir yana bırakırsak türü ne olursa olsun, her türün toplumda bir dinleyici kitlesinin olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca ister sanatsal boyutta olsun, ister eğlence – dinlence vb. boyutta olsun; bir müzik ürününün varlığını sürdürebilmesi için mutlak surette piyasaya sunulması olağan bir durumdur. Kısaca; bu bağlamda bazı müzik türlerini “piyasa müziği” adı altında aşağılama anlayışına başvurmak işin sadece kolaylığı olacaktır. Aynı şekilde; Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bir başka tartışma konusu olan “Alaturka-Alafranga Çekişmesi” de zaman zaman sanat tartışmasından çok öteye geçmiş, adeta anlamsız yere toplum nezdinde siyasal bir görünüme bürünmüştür.

Müzikleri anlamlandırmak adına müzik türleri farklı ölçütlere göre gruplandırılarak tanımlanmaya çalışılır. Örneğin; maddesel olarak; “Dünyevi-Ruhani”, yapısal özelliklerine göre; “Teksesli-Çoksesli”, var olduğu ortama göre; “Köy Kökenli-Şehir Kökenli”, sergilendiği ortama göre; “Sanatsal, Popüler” vb.

Bir başka gruplama ise müzik türlerinin işlev ve yapıları bakımından, geleneksel boyutta; “Türk Halk Müziği”, “Türk Sanat Müziği”, “Askeri Müzik”, “Dinsel / İlahi Müzik”, Uluslararası boyutta;





“Çoksesli Türk Müziği” ve günlük tüketim boyutunda ise “Popüler Müzikler” olarak üst kimliklere göre yapılabilir.

Konudan bahisle, bir eserin “Sanatsal” nitelik taşıması için mutlaka “Çoksesli” örgü dokusuna sahip olması da gerekli değildir. Yani “Çokseslilik” tek başına türler arasında bir üstünlük göstergesi olmamalıdır. Bu sebeple; müzik türleri hakkında öteden beri yapılan yanlışlar ve yanlış söylemler de bir kenara bırakılarak, türler birbiriyle yarışdırılmamalı, aksine işlevleri çerçevesinde mümkün olduğunca tüm nitelikli türlerden kültürlenme adına azami yararlanma yoluna gidilmelidir.

Cumhuriyet döneminden günümüze değin yapılan en hararetli tartışma konularından birini maalesef tekseslilik-çokseslilik kavramları oluşturmuştur. Kaldı ki doğada fiziksel anlamda hiçbir tını teksesli değildir. Örneğin “Do” sesinin, sayısı 16’ya varan doğuşkanlarının olduğu çok önceleri ispatlanmıştır. Ayrıca; dinlemesini bilen için “Teksesli” olarak tabir edilen müziğin içinde nice armonik renkler hissedebilir ve duyulabilir. Dolayısıyla, sanat anlayışı da ya hep-ya hiç bakış açısı çerçevesinde olmamalıdır. Adeta gökkuşağının yedi rengi gibi, müzik türlerinin değerlendirilmesi hususu kendi iç dinamikleri çerçevesinde objektif olarak yapılmalıdır.

Aynı konuyla bağlantılı olarak, “Çağdaş Türk Müziği” nitelemesi de toplum nazarında yanlış algılara sebep olmakla birlikte; bu söylemin yerine de “Çoksesli Türk Müziği” nitelemesi daha doğru bir yaklaşım olabilecektir.

### **Geleneksel Müziklerimiz ve Temel Özellikleri**

Türk müziği, evrimsel süreç içerisinde Altaylılar döneminde iç Asya müzik kültürleriyle, Hunlular döneminde Uzakdoğu-Çin ve Yakındoğu-Çin, İran müzik kültürleriyle, Göktürkler döneminde Çin, İran ve Bizans müzik kültürleriyle, Uygurlular döneminde Çin, Kore, Japon, İran, Arap, Hint müzik kültürleriyle, Karahanlılar döneminde İran ve Arap müzik kültürleriyle; Gazneliler döneminde Kuzeybatı Hint müzik kültürüyle; Selçuklular döneminde Acem, Arap ve Bizans müzik kültürleriyle, Osmanlılar döneminde Asya, Avrupa, Balkan ve Afrika müzik kültürleriyle, Anadolu Selçukluları döneminde Anadolu ve Mezopotomya müzik kültürleri başta olmak üzere, Akdeniz müzik kültürleriyle, Türkiye Cumhuriyeti döneminde Avrupa, Asya ve Amerika müzik kültürleriyle, Türki Cumhuriyetler döneminde Rus müzik kültürüyle etkileşerek; alınan-verilen,



dolayısıyla paylaşılan kültürlerden oluşan bir bütündür (Budak, 2000:199).

Bilindiği gibi geleneksel müziklerimiz micro ses sistemi içerisinde yer almakta olup; bugün halk müziğinde XIII. Yüzyılda Urmevili Safiyuddin tarafından ele alınıp işlenen birbirine eşit olmayan 17 perdeli sistem, Klasik Türk Müziğinde ise yine birbirine eşit olmayan 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek perde sistemi kullanılmaktadır.

Batı müziği ise macro ses sistemine dâhil olup “Eşit olduğu varsayılan 12 perde” sistemi (tamperaman) temeline dayanmaktadır. Diğer yandan geleneksel Türk müziği “Teksesli fakat çok perdeli” yatay bir nağme müziği türü, Batı müziği ise “Çoksesli fakat az perdeli” ve dikey bir müzik türüdür denilebilir.

Ses sistemleri farklı bile olsa; özel koşullar yaratıldığında, bu iki farklı sistem müziğini bir araya getirerek deneysel çalışmalar yapmak mümkün olabilmektedir. Bu hususta Ulu Önderimizin “Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır” sözü de kulaklara küpe olmalıdır.

Ülkemizde uzun yıllar araştırmalar yapan ünlü müzikolog ve besteci Bartok, halk müziği hakkında “Gerçek köy müziği, son derece çeşitli ve kusursuz formlara sahiptir. Hayret verici bir anlatım gücü vardır, aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzaktır. Basit, bazen de ilkel olabilir ama hiçbir zaman gülünç ya da saçma değildir. Müzikte yeniden doğuş arayışında besteciyi yönlendirecek daha iyi bir yol gösterici olamaz” diyerek, halk müziğinin genel ve özel anlamdaki değeri ve önemini çok net bir şekilde ortaya koymuştur (Özdemir, 1996:138).

Tarih sahnesinde yer alan Türk topluluklarının ve özellikle Osmanlı imparatorluğunun geniş hakimiyetinin etkisiyle coğrafya, ırk, din, dil gibi birbirine yabancı toplumlarda benzer musikinin duyulması pek çok müzik bilimciyi düşündüren bir konu olmuştur. Bu yüzden de Türk musikisi yabancı müzikologlarca pek çok kez başka milletlere (İranlılar’a, Araplar’a, Yunan’a, Bizans’a) mal edilmeye ve gerçekler saptırılmaya çalışılmıştır. İşte tüm bu tezler Arel’in “Türk Musikisi Kimindir” isimli eserinde ayrıntılı olarak ele alınmış ve Türk müziğine ilişkin haksız iddiaların tümü belgeleriyle çürütülmüştür (Arel, 1991: 14 - 69).

Sun’a göre, gelinen noktada geleneksel müziklerimizin gerektiği gibi korunamadığı, batı müziğinin de yeterince



yaygınlaşmadığı, Çoksesli Türk Müziğinin ise ulusal bir müzik olarak henüz yurt çapında kurumsallaşmadığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda ise bestecilerin ve eserlerin azlığı, bunların topluma yeterince sunulamayışı, tespit edilen en önemli eksik noktaların başında gelmektedir (1988: 175, 176).

### **Amaç**

Bu çalışmanın amacı; genel boyutlarıyla Türk müziğinde uygulanagelen çokseslilik uygulamalarının tarihi gelişim sürecini, yaklaşımlarını ve denemelerini irdeleyerek gözlenir hale getirmektir.

### **Sınırlıklar**

Bu çalışma;

- Çoksesli Türk Müziğinin tarihsel gelişim sürecine ilişkin olarak ulaşılabilen kaynaklar ile,
- Çokseslilik denemelerinde en çok karşılaşılan 4 yaklaşım ile,
- Hüseyini makamında oluşturulan tam kararlı 8 ölçülük ezgi üzerinde uygulanan üçlü, dördü, karma ve Türk Müziği ses sistemi odaklı yapılan armonileme (dikey) çalışmaları ile,
- Karcıgar makamında oluşturulan yarım kararlı 8 ölçülük ezgi üzerinde uygulanan üçlü, dördü, karma ve Türk Müziği ses sistemi odaklı yapılan kontrpuantal (yatay) çalışmaları ile,
- Armonik ve kontrpuantal olarak yapılan çokseslilik denemelerinde, akorsal bazda yapılan şifreleme ve tercih edilen dereceler ile,
- Çokseslilik yaklaşımlarında kullanılan çalgılama ve oturtum ile sınırlıdır.

## **YÖNTEM**

### **Araştırmanın Modeli**

Çalışma, bir yönüyle Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarını tarayan betimsel, diğer yönüyle ise Türk müziğinde deneysel yaklaşımla çokseslilik denemeleri yapmayı hedefleyen karma bir modele dayanmaktadır.



## Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini geleneksel Türk müziği makamları ve Türk müziği çoksesselik yöntem ve teknikleri, örneklemine ise çoksesselik uygulamalarında kullanılan hüseyini ve karcıgar makamları ile yatay - dikey mahiyette üçlü, dördü, karma ve microtonal çoksesselik yaklaşımları oluşturmaktadır.

## Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırmanın betimsel boyutuna ilişkin veriler kaynak tarama yöntemiyle elde edilip işlenmiş, çoksesselik boyutundaki denemeler ise belirtilen armoni/kontrpuan sistemleri çerçevesinde deneysel bir yaklaşımla ele alınıp ilgili makamlar üzerinde uygulanarak değerlendirilmiştir.

## BULGULAR VE YORUM

### Müzikte Çoksesseliliğin Tarihsel Gelişim Sürecine İlişkin Bulgular

Müzik sanatı, en ilkel müzikten elektronik müziğe değin evrimini yeniliklere borçludur. Eskiler sürekli olarak yeniye kaynaklık etmektedirler. Yeniliğin müzik evrimindeki yerini yadsımak mümkün değildir. İnsanların ve dolayısıyla diğer müzik adamlarının estetik değer yargılarına uygun düşmese bile yeniliklere kapılar kapatılmamalı, aksine sürekli açık tutulmalıdır. Zaman içerisinde müzik evrimi hiçbir dönemde durmamış ve bundan sonra da durmayacaktır. Müzik tarihinde hiçbir dönem, bir diğerinden daha önemli veya daha özel değildir. Her çağın kendine özgü bir özelliği ve güzelliği vardır. Eskiye bağlı kalıp yeniye yadsımak ne derece yanlışsa, yeniye bağlanıp eskiyi yermek de o derece de yanlış olacaktır. Çünkü bir dönemi her bakımdan iyi anlayabilmek için, mutlaka o dönemin öncesini ve sonrasını çok iyi irdeleyip kavramak gerekmektedir (Cangal, 1999: 18, 299).

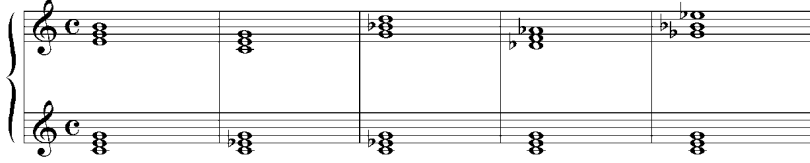
Çoksesselik kavramı genel anlamda homofonik (armoni tekniğine dayalı) ve polifonik (kontrpuan tekniğine dayalı) olarak ikiye ayrılır. Homofonik yaklaşım klasik ve romantik dönemde, polifonik yaklaşım ise Rönesans ve barok dönemlerinde kullanılan besteleme teknikleri olmuştur. Çağdaş dönemde ise bu iki üslup karma olarak kullanılmaktadır.





Bu dönemde klasik armoninin 5'li ve 7'li uygulamaları ton içindeki çatksal görevlerini ve önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Gerilim ve çözülüm kavramları ortadan kalkmış, her uygu başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Söz konusu uygulamaların çeşitleri de artırılmış ve 9'lu, 11'li, 13'lü uygulamalar bolca kullanılır olmuştur. Ayrıca 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıkların üst üste konulması ile de uygulamalar kurulabilmektedir.

Çok sayıdaki ikili aralığın bir araya getirilmesiyle oluşan "Salkım" uygulamalarına da yine bu dönemde sıkça rastlanılmaktadır. Yanı sıra aşağıda görüleceği gibi bileşik uygulamalar da çok rahatlıkla kullanılabilir olmakla birlikte; "İki tonlu/bitonalite", "Çok tonlu/politonalite" ve çok tartımlı yazı yöntemleri de çağdaş dönem müziğinde etkili olmuştur (Kütahyalı, 1981: 19, 20).



(Cangal, 1999: 318).

Yine bu dönemde caz müziği de 20. yy. müziğinden etkilenen uluslararası müzik türlerinin başında gelmektedir. Aşağıda ise caz armonisinde çokça kullanılan do majör akorunun altere edilmiş türevlerine ilişkin bir örnek sunulmuştur (Yavuzoğlu, 2000: 12).



Özetlemek gerekirse, ilk çoksizlilik örnekleri bir melodiye koşut dördü veya beşlilerle alt veya üstten eşlik etmek suretiyle ortaya çıkmış; sonraları ise bu eşlik, altılı ve üçlü aralıklar şekline dönüşmüştür. Peşinden ters hareketle eşlik biçimi kullanılmaya başlanmış, bir melodiye bir veya birkaç melodi ile eşlik etme sanatı olan kontrpuan tekniği ortaya çıkmıştır. Kontrpuan bilimi, Barok dönemde zirveye ulaşmış ve kuralları yerleşmiştir. Klasik dönem içerisinde üst üste tınlayan aralıkların özellik ve güzelliklerinin dikkat çekmesiyle de armoni bilimi doğmuştur. Romantik devirde armoni gelişerek zenginleşmiş ve yan derecelerın yanı sıra bolca alterasyon da kullanılır olmuştur.



Çağdaş dönemde ise besteciler, sert etkilerden hoşlanma, tonal ve modal duygudan kaçınma, hiç kimseye benzememe ve orijinal olma çabası içinde yavaş yavaş üçlülüğe dayanan batı armoni sistemini kökünden değiştirmeye bağlı denemeler ve teknikler üzerinde çalışmışlardır. Hatta seslerin duruculuk ve yürüyücülük gibi en tabii ilişkisinden doğan ton fikrini bile (A tonalite) kökünden silmek isteyenler olmuştur (İlerici, 1974: 78).

### **Çoksesli Türk Müziğinin Tarihsel Gelişim Sürecine İlişkin Bulgular**

Osmanlı Devleti, kurulduktan itibaren ticari, siyasi ve kültürel ilişkiler sebebiyle aslında her zaman Batı kültürü ile irtibat halinde olmuştur. Yani 19. yy. öncesinde de Avrupa ile müzik alanında kısa ama etkili temasların olduğu bilinmektedir. Bunlardan ilki 1543 yılında Fransa Kralı I. François'ın Sultan II. Süleyman'a hediye olarak gönderdiği senfoni orkestrası ve çalgılarıdır. Sultan, dinlediği müziği beğenmiş olmakla birlikte; ortaya çıkan maneviyatın cengaverlik duygularını zayıflatacağı düşüncesiyle çalgıları bertaraf etmeyi uygun görmüştür.

Diğer bir örnek ise 1599 yılında İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in, T. Dallam tarafından üretilen mekanik bir orgu; Sultan III. Mehmet'e hediye etmesidir. Huzurunda çalınan müzikten son derece memnun kalan Sultan'ın; Dallam'ı bu projeden ötürü ödüllendirdiği vakidir.

Ancak resmi anlamda Osmanlı hanedanının Batı müziğine olan ilgisi tam olarak 19. yy'da başlamakla birlikte; daha önceleri Sultan III. Selim'le bu ilgi güçlenmiş, II. Mahmut döneminde ise Batı müziğinin kurumsal temelleri atılmıştır. Yine Sultan Abdülmecit döneminde, artık hanedan üyelerinin batı müziği ve piyano eğitimi alması ise bir gelenek haline dönüşmüştür.

Son dönemde Sultan Abdülaziz hariç tutulacak olursa, aşağı yukarı hanedanın tamamı neredeyse Batı müziği ile uğraşmıştır. Sultan Abdülmecit batılı anlamda müzik eğitimi alan ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Yine Sultan Abdülhamit'in Batı müziğine ve operaya duyduğu ilgi de aşikârdır (Alimdar, 2016: 5-8,11-16).

1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet ile birlikte uzun süre Mızıkacı Hümayun'da görevli olan kurucu yabancı müzisyenlerin (Donizetti, Guatelli Paşalar vd.) yerlerine de yetişen genç Osmanlı müzikçiler getirilmiştir.



Ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan, Venedikli Macar Tevfik Bey, Mızık-a Humayun'un ilk Türk şefi Saffet bey, Zeki Üngör ile İttihat ve Terakki Mektebinin öncü müzik öğretmenlerinden İsmail Zühtü (A. Adnan Saygunun öğretmeni) Avrupa'da yetişen ve Batı müziği tekniğiyle beste yapan ilk Osmanlı bestecileri olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin sonlanıp 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve Batı'ya açılım yapan yeni kültür politikaları doğrultusunda; aynı yıl İstanbul'da Batı müziği eksenli Darülelhan tekrar açılmış, 1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek üzere Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, yine aynı yıl Mızıkayı Hümayun Ankara'ya getirilerek Riyaset'i Cumhur Musiki Heyeti adıyla hizmete başlamıştır. Ardından 1936 yılında Ankara Devlet konservatuarı kurularak yurtdışından Hindemith, Bartok, Zuckmayer, Karl Ebert vb. Batı müziği/kültürü alanında önemli isimler Türkiye'ye davet edilmiştir. Yine Opera binası 1948 yılında Ankara'da açılmış, aynı yıl İstanbul'da kurulan bale okulu ise Ankara Devlet konservatuarına nakil olmuştur. İstanbul Belediye konservatuarında da benzer atılımlar olmuş, Cemal Reşit Rey önderliğinde kurulan şehir orkestrası, 1972 yılında İstanbul Senfoni Orkestrasına dönüşmüştür.

İstanbul'da 1971 yılında kurulan Devlet konservatuarı, daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlamış, 1975 yılında ise İstanbul'da İstanbul Teknik Üniversitesine bağlı Türkiye'nin ilk Türk Müziği Devlet Konservatuarı açılmıştır. İstanbul Belediye konservatuarı da 1987'de İstanbul Üniversitesi'ne bağlanmıştır. 1954 yılında İzmir Devlet Konservatuarı açılmış, 1975 yılında ise bunu İzmir Senfoni orkestrası izlemiştir (Say, 1995: 511-516).

Ardından, ülke çapında başta müzik öğretmeni yetiştirmek üzere yeni akademik kurumlar açılmış ve bunları, ülkenin dört bir yanında Türk ve Batı müziği konservatuarları, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve en nihayetinde de 2017 yılında Ankara'da kurulan Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi izlemiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra ortaya konan kültür ve sanat projeleri kapsamında C. Reşit Rey, U. Cemal Erkin, A. Adnan Saygun, H. Ferit Alnar ve N. Kazım Akses müzik alanında eğitim almak üzere özel bir kanunla yurt dışına gönderilmiş olan ilk kuşak besteciler (Türk Beşleri) olarak anılmaktadır.





Eğitimlerinin ardından yurda dönen bestecilerimiz dünyada ortaya çıkan ulusalcılık akımının da etkisiyle daha çok halk müziği temalarını önde tutan çalışmalara öncelik vermişler ve genç cumhuriyetin çoksesli müzik sanatına öncülük etmişlerdir.

Ardından gelen ikinci kuşak bestecilerimizden; S. Kalender, N. Otyam, N. Kodallı, N. Levent, M. Sun, N. Gedikli, C. Akın, Y. Tura, F. Tüzün, K. Çağlar, K. İlerici, F. Canselen, K. Sünder, S. Akdil, S. Özhan, İ. Taviloğlu daha çok ulusalcı eksende çoksesli ürünler ortaya koyarken; B. Arel, İ. Mimaroğlu, İ. Usmanbaş, E. Oğuz Fırat, C. Tanç, A. Doğan Sinangil, A. Yürür, T. Aldemir, A. Darmar gibi bestecilerimiz ise batının farklı akım ve tekniklerini kullanarak çoksesli eserler yazmayı yeğlemişlerdir.

Yurt dışına burslu olarak giden ve üçüncü kuşak olarak adlandırılan P. Önder, S. Özdil, B. Güneş, K. İnce, M. Demiriz Dürrüoğlu ve F. Say ise uluslararası platformda tanınan bestecilerimiz olmuştur. Yanı sıra akademik camiada söz sahibi olan diğer Çoksesli Türk Müziği bestecilerimiz ise B. Önder, T. Erdener, E. Korkmaz, H. Uçarsu, Ö. Manav, E. Bayraktar ve E. Tuğcular olarak sıralanabilir (Say, 1995: 511-516).

Aynı şekilde genç kuşak bestecilerimizin çalışmalarının da farklı boyut ve türlerde hız kesmeden devam ettiğini söylemek yanlış olmaz!

## **Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Bulgular**

Müzik inkılabı olarak adlandırılan ve ilk dönem bestecilerimizin de genelini etkileyen ve 1950’li yıllara değin devlet politikası olarak uygulanan görüşün; aslında Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” isimli kitabına dayandırıldığı bilinmektedir (Ayas, 2014: 271).

Atatürk’ün; “Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyatından, terakkiyatından istifade edelim, lakin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz” sözü de bu durumu çok net olarak ispatlayan ifadelerden biridir (Saygun, 1983: 55).

Geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik çalışmalarında, genel anlamda iki türlü bilgi donanımına ihtiyaç olduğu kesindir.



Bunlardan birisi Türk musikisi besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyet, diğeri ise batı müziği besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyettir. Bunlardan sadece birinde hâkimiyet, amaca ulaşmada yetersizliği ve niteliksizliği de beraberinde getirecektir (Ayangil, 1988: 253).

Bu bakımdan yapılacak çoksesselik çalışmalarında;

1. Geleneği iyi bilerek özümsemek yani;
  - a) Geleneksel müziklerin teknik yapısını iyi bilmek
  - b) Geleneksel müzikleri çoksesselik açısından doğru analiz edebilmek
2. Uluslararası sanat müziğini iyi bilmek ve özümsemek yani;
  - a) Batı müziğinin teknik özelliklerini iyi bilmek
  - b) Estetik değerleri iyi bilmek
  - c) Çoksesselik tekniklerine hâkim olmak gerekmektedir (Bayraktar, 1988: 253-258).

1945'lere değin belirli bir biçim birliği sağlanamayan Çoksesli Türk Müziği alanında en kapsamlı ve en etkili çalışmayı "Türk Beşleri"nden sonra besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur. İlericinin Türk musikisinin ruhuna uygun olarak ortaya koyduğu ve geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, Batı'nın üçlü armoni sistemine de bir alternatif oluşturmuştur (Gedikli, 1999: 71-74).

Konuyla ilgili olarak, aşağıda hüseyini makam dizisi derecelerine ilişkin olarak verilmiş dört sesli örnek uygulamaların temel durumdaki kuruluşları görülmektedir.

7	7	7	7	7	7	7
4	4	4	4	4	4	4
1	3	3	3	3	3	3
	II	III	IV	V	VI	VII

Aynı anlayışla farklı tınlara ulaşmak için, istenirse kök ses hariç, diğer dereceler üzerinde altereler de yapılabilmektedir. Aşağıda ise üç sesli la uygusu üzerinde bu yaklaşıma ilişkin bir başka örnek verilmiştir (Levent, 1995: 5,12,32).



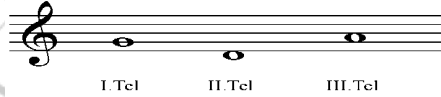


İlerici'ye göre Batı müziğinin bel kemiği sayılan piyano, Türk müziğini büsbütün kusursuz biçimde anlatamasa da onun güçlerinden kesin olarak yararlanmaktan başka çare yoktur. Fakat bu, hiçbir zaman Türk sazları da çokseslilik çalışmaları içerisinde yer almayacak anlamı taşımamalıdır. Aşağıda piyanonun Türk müziğinde kullanımına ilişkin olarak hüseyini dizisinin VI. ve II. derecelerinin icrasına yönelik örnekler sunulmuştur (İlerici, 1970: 33).



Yener ise dörtlü armoni sistemini desteklemek için bağlama akordunu örnek olarak göstermekte ve bağlamanın akordu içerisinde zaten bu sistemin var olduğunu belirtmektedir.

#### *Bağlama Akord Düzeni*



#### *Bağlamada İcra Edilen Bir Ezginin Teoriksel Nota Gösterimi*



#### *Yukarıdaki Ezginin Uygulamadaki Yorumunda Duyulan Notalar*



(Yener, 1997: 4,7).



Günümüzde Çoksesli Türk Müziğine ilişkin olarak yapılan denemeleri dört kümede toplamak mümkündür. Bunlar;

1. Üçlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler:  
Yani, tonal armoniye dayalı çokseslilik yaklaşımı
2. Dörtlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler:  
Yani, İlerici armonisi ekseninde yapılan çokseslilik yaklaşımı
3. Belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma/serbest denemeler:  
Yani, hem tonal (üçlü) hem ilerici (dörtlü) ve hem de diğer armonileme sistemlerini serbest olarak kullanmaya dayalı çokseslilik yaklaşımı ve

4. Geleneksel Türk müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler olarak sıralanabilir (Gedikli, 1999: 71,74).

### **Türk Müziğinde Çokseslilik Denemelerine İlişkin Bulgular**

Çokseslilik çalışmalarına geçmeden önce; Geleneksel Türk Müziğinde basit makamlara dair diziyi meydana getiren dereceler ve genel özelliklerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

*I. derece:* Karar perdesi. Türk müziğinde istisnasız tüm makamlar karar perdesinde sonuçlanırlar. Bir bakıma I. derece dizinin en önemli derecesidir.

*II. derece:* Durak üstü perdesi. Bazı makamlarda karakteristik asma kalıflarda önem kazanır.

*III. derece:* Ortanca perde. II. derece gibi benzer özellik gösterir.

*IV. derece:* Bu derecenin iki hali vardır.

a) Önemli derecesi V. derece olan dizilerde güçlü olur. Güçlü olduğunda yarım karar olarak önem kazanır.

b) Güçlüsü V. derece olan dizilerde önemli derece olur. Güçlü gibi yarım karar işlevi görür.

*V. derece:* Bu derecenin de iki hali vardır.

a) Önemli derecesi IV. derece olan dizilerde güçlü görevi görür. Güçlü olduğunda yarım karar perdesi olarak önem kazanır.







(Özkan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/>)

*Asma karar perdeleri:* En önemli ve en karakteristik asma karar perdesi çargah (do) perdesidir. İnci dizide fa diyez sesi fa naturel kullanılırsa çargahtaki karar, çargah çeşnisidir.

*Seyir:* Genellikle güçlü civarından seyre başlanır. Bazen karar perdesi ile seyre başlanırsa da hemen güçlü civarına gidilir. Diziyi meydana getiren çeşnilerde gezinildikten sonra güçlüde yarım karar yapıp gezinerek tam kalışa gelinir (Özkan, 1998: 156,158).

### Karcığar Makam Dizisi ve Analizi

*Durak:* I. Derece La (dügah) perdesi

*Güçlü:* IV. Derece Re (neva ) perdesi

*Yardımcı Güçlü:* V. Derece Mi (hüseyñi) perdesi

*Seyir:* İnci-çıkıcı

*Dizisi:* Yerinde uşşak dörtlüsüne neva perdesinde hicaz beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiş olup; yeden sesin eklenmesiyle; rast, hüzzam, suzinak gibi makam renklerini elde etmek de mümkündür.

a)



b)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Brackets above and below the staff indicate the following structures:

- Yerinde karcığar makamı dizisi (encompassing the entire sequence)
- Nevâ'da hicaz beşlisi (encompassing the last five notes: B4, C5, B4, A4, G4)
- Nevâ'da hicaz dörtlüsü (encompassing the last four notes: C5, B4, A4, G4)
- Yerinde rast beşlisi (encompassing the first five notes: G4, A4, B4, C5, B4)
- Yerinde hüzzam beşlisi (encompassing the first five notes: G4, A4, B4, C5, B4)
- Yerinde basit süzünâk makamı dizisi (encompassing the entire sequence)

(Özkan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/>)

*Asma Karar Perdeleri:* Neva perdesindeki yarım karar hicaz çeşnilidir. Bunun sonucu olarak çargah perdesinde nikrizli, seghah perdesinde hüzzam beşlisi ile asma kalışlar yapılır.

*Seyir:* Güçlü perdesi civarından seyre başlanır. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerde karışık olarak gezinildikten sonra güçlü üzerinde hicaz çeşnisi ile yarım kalış yapılır. Bu arada ilgili yerlerde asma kalışlar da gösterilir. Daha sonra karcığar dizisiyle ve beyati dizisiyle düğah perdesinde tam karar yapılır (Özkan, 1998: 175-176).

## Denemeler

Bu bölümde, Türk Müziğinde çokseslilik çabalarına ilişkin olarak, daha önce de bahsi geçen dört farklı yaklaşıma dair deneysel bakış açısıyla örnek denemelere yer verilmiştir.

İlgili makamlara ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik denemelerinde kullanılan aralık/akorlar, ezginin seyri dikkate alınarak tercih edilmeye çalışılmış, akor seslerinden bir veya bir kaç atılmış veya ilave edilmiş, gerekli görüldüğü hallerde ise alterasyon kullanma yoluna gidilmiştir.

Yapılan denemelerde öncelik müzikaliteye değil, teoriye verilmiştir. Yine dikey denemelerde mevcut sisteme ilişkin kurallara mümkün olduğunca uyulmaya çalışılmış, yatay çalışmalarda ise serbest kontrpantal yaklaşım sergilenmiştir.

Denemelere ilişkin ilk üç yaklaşımda, makam dizileri tampere edilmiş; ancak dördüncü yaklaşımda microtonal çokseslilik yöntemi uygulanmaya çalışılmıştır.



a) Üçlüsel Uyum Dizgesi ile Yapılan Denemeler*Hüseyni Makamında Üçlü Armonisel Çokseslilik Yaklaşım Örneği*

A. Albuz

Dolce

Piano

I --- 7 6 5 4 3 3, I 7 6 7 --- 6 7 5, IV 16 VII6, 17 III6 1 VII4 3, VI4(b) 6(b) VII 6, I-----

*Karcıgar Makamında Üçlü Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşım Örneği*

A. Albuz

Moderato

Piano

III (b) 6, VI +4 3, VII+4 2, III6 IV (b), IV--- 10(b) VII 6 III IV 7 --- +9 --- 6 III6(b) IV 6(b), 2 (b) (b) (b) 4 4

Görülebileceği üzere; üçlü sistemde yapılan çokseslilik çalışmalarında öncelikle sistem gereği kuvvetli zamanlarda 3'lü ve 6'lı aralıklar ile türevleri temel alınmaya çalışılmış; 2'li, 4'li, 5'li, 7'li ve 9'lu aralıklar ise ezginin geliş durumuna göre; geçit, işleme veya geciktirici olarak kullanılmaya çalışılmıştır.





b) Dörtlüsel Uyum Dizgesi İle Yapılan Denemeler

*Hüseyini Makamında Dörtlü Armonisel Çokseslilik Yaklaşım Örneği*

A. Albuz

Dolce  
mp  
Piano

I 5/4 I 7-----5/4 I 7-----5/4 VII 7-----10/4 7/4 V 5/4  
5 III-----5/4 II 5-----6/2(b) 3(b)/2 I 5-----6/2 3/2 VII 5/2 I-----

*Karcıgar Makamında Dörtlü Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşım Örneği*

A. Albuz

Moderato  
Piano

I 5(b)/4 IV 7/4  
III -5/2 VII 7/4 I+7/4 IV 5/4

Aynı anlayışla; dörtlü çokseslilik yaklaşımında ise sistem gereği 3'lü ve 6'lı aralıklar yerine 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li ve 9'lu aralıklar ile türevleri temel alınmış, 3'lü ve 6'lı aralıklar ise olabildiğince zayıf zamanlarda ve farklı işlevlerde değerlendirilmiştir.





d) Geleneksel Türk Müziği Perde Sistemine Bağlı Kalınarak Yapılan Denemeler

*Hüseyini Makamında Microtonal Sisteme Dayalı Karma Armonisel Yaklaşım Örneği*

A. Albuz

Kaval

Piano

1 5 4 IV 6 5 1 7 4 III 6 7 3 1 7 IV 6 5 4 5

5

VII 5 4 III 6 III 7(b) 4 VII 5 III 9 7 4 I 5 4

*Karcıgar Makamında Microtonal Sisteme Dayalı Karma Kontrpuantal Yaklaşım Örneği*

Allegro

A. Albuz

Violin I

Violin II

5



Türk Müziği ses sistemi kaynaklı armonik çokseslilik yaklaşımında solo ezgi (hüseyini makamı) geleneksel hali ile aynı kalmakla birlikte; piyano eşliğinde makama ilişkin komalı karakteristik perde/perdeler hiçbir surette kullanılmamaktadır. Dolayısıyla piyano, bu yaklaşımdaki armonik çalışmalarda sadece eşlik pozisyonunda yer alabilmektedir.

Kontrpuantal çokseslilik yaklaşımında (karcığar makamı) ise piyanoya hiç yer verilememekte; sadece Türk Müziği perdelerini ihtiva eden çalgıları kullanmak, sistem geçerliği açısından kaçınılmaz olmaktadır.

## SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti devleti; tarih sahnesinde var olan Altaylılar, Hunlular, Göktürkler, Uygurlular, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu gibi pek çok önemli devletin kültür mirası üzerine kurulmuş ve bu büyük kültürün sahibi olmuştur. Hatta Ulu Önder, bir konuşmasında “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür” diyerek bu durumu çok güzel biçimde ifade etmiştir.

Türk Müziğinin çoksesli Batı Müziği ile tanışması, münferit olaylar dışında 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. II. Mahmud tarafından 1826’da Yeniçeri Ocağı ve Mehterhâne ilga edildikten sonra, yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye adıyla yeni bir teşkilât oluşturulmuş; 1831’de ise orduya subay yetiştirmek amacıyla Mekteb-i Umûm-ı Harbiyye ile Muzıka-yi Hümâyun ve askerî bandolara mızıkacı temini için Muzıka-yi Hümâyun Mektebi kurulmasına karar verilmiştir. Dolayısıyla; Osmanlı’da ilk çoksesli müzik denemeleri askeri müzik alanında olmuş, daha sonra sivil hayata yansımıştır denilebilir. Osmanlı’nın son dönemlerinde ise, Batı Müziği eğitimi almak ve piyano çalmak hanedanda bir gelenek halini almıştır. Bu dönemde Batıya öykünme çoksesli eserler bestelendiği ve mevcut Klasik Türk Musikisi eserlerini çokseslendirmeye yönelik çalışmalar yapıldığı da bilinmektedir.

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte; Ulu Önder Atatürk’ün talimatıyla “Müzik İnkılabı” adı altında bir kültür seferberliği başlatılmış ve mevcut Batı müziği kurumları revize edilmiş, yenileri ise birer ikişer açılmaya başlanmıştır. O günden bugüne değin yapılan çalışmaların etkililiği, 1., 2. ve 3. kuşak



bestecilerin çabalarında ne ölçüde başarılı oldukları ve toplumda yapılan işin kabul görme durumu hala tartışma konusudur. Ancak pek çok konuda eleştirilen Osmanlı yönetiminin bile 1800’lü yıllarda müzikte atılımın gerekliliğine inanmış olmasına binaen; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti hükümetinin bu konuda duyarsız kalması elbette beklenemezdi.

Öteden beri yapılan Türk müziği kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını genel olarak 4 kategoride ele almak mümkündür. Bunlar; üçlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, dörtlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, üçlü ve dörtlü sistemde karma yapılan çokseslilik yaklaşımları ve geleneksel müziklerimizin ses sistemiyle yapılan çokseslilik yaklaşımları olarak sıralanabilir. Çalışmada, İlerici’ye göre ana dizi olarak kabul edilen hüseyini makamı ve bundan türeyen karcıgar makamı, karakteristik olmaları bakımından araştırmacı tarafından özellikle seçilmiş olup; bu makamlarda oluşturulan örnek ezgiler, bahsi geçen dört yaklaşım çerçevesinde sergilenmeye çalışılmıştır.

Ayrıca kapsam dışı olmakla birlikte, araştırmacı tarafından daha önce yapılan bazı deneysel çalışma sonuçlarını da burada paylaşmak yararlı olabilecektir. Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak; tampereman ses sistemine yakın olan (rast makamı, nihavend makamı, buselik makamı, acemaşiran makamı vb.) makamlara dair; üçlü sistemin daha etkili, ancak dörtlü sistemin zorlamaya neden olduğu, yine karakteristik olan (hüseyini, karcıgar, hicaz, segah, saba vb.) makamlarda dörtlü sistemin daha etkili, üçlü sistemin ise makamsal etkiyi sıradanlaştırdığı görülmüştür. Fakat karma/serbest çokseslilik yaklaşımının ise tüm makamlarda özgün tınılar elde etmek adına daha işlevsel olarak kullanılabilmesi fark edilmiştir (Albuz, 2001: 150-152).

Son olarak; tek sesliliğiyle, çoksesliliğiyle, gelenekseliyle, evrenseliyle, dinlencesiyle, sanatsalıyla binlerce yıllık Türk Müziğinin bir bütün olduğu gerçeği unutulmamalı; Türk Müziğini her yönüyle kalkındırmaya gayret göstermek de Türk müzik adamlarının en asli görevleri arasında yer almalıdır.



## KAYNAKÇA

- Albuz, A. (2001). *Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*, (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Musikisi Kimindir?* Ankara: Kültür Bakanlığı/865, Kültür Eserleri/112, Gaye Matbaası.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ayangil, R. (1988). *Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bayraktar, E. (1988). *Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Budak, O. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni, Gelişimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri*, Ankara: Barışcan Ofset Ltd, Şti.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Gedikli, N. (1999). *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Güzel, M. (1994). *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitaraya Uygulanabilirliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- İlerici, K. (1974). *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Korsakof, N. R. (1996). *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*, (Çev: A.M.Ataman). İzmir: Levent Matbaası.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Başkent Müzikevi.
- Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*, İzmir: Piyasa Matbaası.



- Özkan, İ. H. (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2020), İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (Erişim Tarihi: 09.06.2020)
- Özdemir A., 1996 Mart, Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri, flarmoni sanat dergisi, yardımcı grafik baskı, sayı: 138, Ankara.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1983). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.
- Sun, M. (1988). *Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır?* Kültür ve Turizm Bakanlığı, I. Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara.
- Yavuzoğlu, N. (2000). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yener, S. (1997). Türk Müziğinde Çokseslilik, *Flarmoni Sanat Dergisi*, (144).



## AHMET SAMİM BİLGEN VE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMI

### Ahmet Samim Bilgen and Multiplier Approach

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.30

Muzaffer Soner YILMAZ<sup>1</sup>

Filiz YILDIZ<sup>2</sup>

Uğur TÜRKMEN<sup>3</sup>

#### Özet

Türk müziğinin çokseslendirilmesi üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde oldukça farklı anlayışların, teori ve yaklaşımların ortaya atıldığı görülecektir. Yaklaşım sahibi olanlar dışında; besteci, icracı, eğitimci, araştırmacı, siyasetçi, sosyoloji başta olmak üzere diğer bilim dallarındaki bilim insanları kendi anlayışları, algıları, değer yargılarına en önemlisi ise bilişsellik durumlarına-düzeylelerine göre konuyu ele almış ve yorumlamışlardır. Özellikle teori ve yaklaşım sahipleri üzerinde çalışanlar genelde Kemal İlerici ve Hüseyin Saadettin Arel'e ilgi göstermişlerdir. Oysa Veysel Arseven, Ahmet Samim Bilgen ve müzik öğretmeni İbrahim Selman Coşgun gibi Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları olanlar da vardır ve üretimleri araştırma konusu olmakta, konserlerde seslendirilmektedir. Bu çalışmada; sosyal çevresi tarafından hukukçu kimliğiyle, müzik eğitimcileri arasında ise "İlgaz" adlı bestesi ile tanınan Ahmet Samim Bilgen'in "Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımı" üzerinde durulmuştur. Araştırma kapsamında Prof. Dr. Ali Uçan ile görüşme yapılmış, elde edilen veriler nitel çözümleme tekniklerine göre yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Samim Bilgen, Çokseslilik, Yaklaşım, Teknik.

#### Abstract

When studies on the polyphony of Turkish music are examined, it will be seen that quite different mentality, theories and approaches are put forward. Except those who have an approach; Scientists in other disciplines, especially composers, performers, educators, researchers, politicians, sociology, have handled and interpreted the subject according to their own understanding, perceptions, and most importantly, their cognitive status-levels. Especially those working on theory and approach owners have shown an interest in Kemal İlerici and Hüseyin Saadettin Arel. Whereas, Veysel Arseven, Ahmet Samim Bilgen and Music teacher İbrahim Selman Coşgun also have

<sup>1</sup> Arş. Gör., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, msnrilmz@gmail.com

<sup>2</sup> Öğr. Elm., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, filizyldz88@gmail.com

<sup>3</sup> Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı, uturkmen@aku.edu.tr



*polyphonic approaches in Turkish music and their productions are the subject of research and are performed in concerts. In this study, "Polyphonic Approach to Turkish Music" by Ahmet Samim Bilge who is known among his social environment with his lawyer identification and among music educators with his composition called "Ilgaz". Within the scope of the study, it was interviewed with Prof. Dr. Ali Uçan and the data collected was interpreted according to the qualitative analysis techniques.*

**Keywords:** Ahmet Samim Bilgen, Polyphony, Approach, Technique.

### **Eğitimci Gözüyle Çokseslilik**

Müzik eğitimcisi kimliğiyle konuyu ele aldığımızda çokseslilik önemli bir eğitim aracıdır. Genel müzik eğitiminde çalgı, ses, birlikte çalma ve söyleme, farklı müzik türleri ve kültürleri, iki seslilik gibi konuların yer aldığı bilinir. Temelde herkesin almak durumunda olduğu bu eğitim türünde müzik kültürünün gelişmesi en başta gelen amaçlar arasında olmakla birlikte öğrencinin bireysel veya toplu icra pratiklerini de gerçekleştirmesi beklenir. Bu noktada; ders programlarında yer alan en basit iki sesliliklerin öğretiminde, Türk müziğinden yararlanmak, tek sesli eserleri iki sesli hale getirmek için bir yol, yöntem, strateji, teknik, teori ve yaklaşım bilginizin-tecrübenizin ve tabii en önemlisi dağarcığınızın olması gerekecektir. Kaldı ki ülkemizde birçok ilkokulda, lisede korolar ve orkestralar kurulmakta, bu topluluklar icra pratiklerinde çoksesli eserleri yorumlamaktadırlar. Gerek ders içi gerekse ders dışı birlikte çalma ve söyleme işinde çokseslendirilmiş Türk müziği eser dağarcığına ihtiyacımız olduğu muhakkaktır.

Profesyonel müzik eğitiminde bu ihtiyaç zorunluğa dönüşür desek yerindedir. Özellikle Batı müziği eğitimi verilen programlarda “çokseslendirilmiş” Türk müziği dağarcığı-egitim materyali bulmanın zorluğu hemen her eğitimci tarafından dile getirilir. Piyano, keman, viyola, çello, kontrbas, klarnet, şan ve diğer yanda oda müziği ve orkestra, koro gibi dersler için bu eserler hem bir eğitim aracı hem de sahnelemede konser repertuarı olacaklardır. Bu dağarcığın; okul öncesinden itibaren yarı zamanlı, ortaokuldan itibaren tam zamanlı bir eğitim sürecinin yaşandığı konservatuvarlarda yüzlerce öğrenci için paha biçilmez bir eğitim aracı olacağından şüphemiz yoktur. Çoksesli Türk müziği eserlerinin hem eğitim aracı hem de konser repertuarı olarak değerlendirilmesi yeni ve özgün eserlerinde üretilmesini, bestecilerin de bu alana eğilmelerini sağlayacaktır.



Bu noktada genel, amatör ve profesyonel müzik eğitiminin çok önemseydiği kültüre biraz da olsa değinmekte fayda vardır. 276 tanımı olduğu söylene de “kültür kelimesinin sosyolojik anlamı bir topluluğun tüm yaşam biçiminin ifadesidir” (Tezcan, 2017: 361). Ülkemiz müzik eğitimi işini yürüten müzik eğitimcileri; çoksesli müziği yaşamlarının bir parçası olarak görür. Aldıkları eğitim süresince ve meslekleri boyunca çokseslilik kültürünü bazen bir eğitim aracı olma bazen de kültürleme, kültürleşme ve kültürlenme önemli bir unsur olarak görürler.

Arslan Bayram’a göre kültür; öğrenilebilen, kuşaktan kuşağa aktarılabilen, değerleri olan, toplumdaki bireylerin etkileşimini sağlayan özellikleri taşır (Akt. Sönmez vd., 2017: 2). Teksesli bir müzik kültürüne sahip olan Türk toplumu, çoksesliliği rahatlıkla benimseyebilir. Çokseslilik bir amaç değildir. Çağdaşlığın veya modernliğin bir ölçütü de olamaz. Bununla birlikte özellikle müzik eğitiminin her üç boyutunda da önemli bir unsurdur. Çoksesliliğin imkânlarından yararlanmak gerekir. Birlikte çalma ve söyleme müzik eğitiminin en önemli hedefleri arasındadır ve bu hedefe ulaşmada çokseslilik eğitmeni, icracı, besteci, araştırmacı her kim olursa olsun tüm paydaşların yol arkadaşı olacaktır.

Profesyonel, amatör veya genel müzik eğitiminde sürecin kültürel bilgi ve becerilerle de desteklenmesi gerekir. Öğrenci bu sayede çalma ve söyleme işini daha da özümseyebilecektir. Analiz edebilecek, anlamlandırabilecek ve nitelikli yorumlayabilecektir. Öğrenci içinde bulunduğu ve ömrü boyunca bulunacağı müzik kültürünü ve öğrendiği diğer müzik kültürlerini daha iyi özümseyebilecek ve bu sayede diğer kültürlerle de daha verimli iletişim kurabilecektir. Müzik eğitimi sürecinde eğitmen öğrencilerin farklı kültürel yaşantılardan geldiğini unutmamalıdır. Bu yaşantılar rehber olmalı, hedeflenen kültürel gelişim için yön vermelidir. Haager ve Klinger “öğrencilerin geçmişleri, kültürleri ve yetenekleriyle uyumlu etkinlikler ve sorumluluklarla herkese aktif olma imkânı veren dersler işleme”nin kültürel farklılıklar arasında köprü kurabileceğini düşünürler (Borich, 2014: 90). Çoksesli Türk müziği dağarcığı köprü görevini üstlenecektir.

### **Ahmet Samim Bilgen**

Sun, Ahmet Samim Bilgen’in de besteler yaptığını, ünlü “Ilgaz Anadolu’nun” adlı şarkının bestecisi olduğunu söyler (2011: 72).



Say (2005: 217-218) daha çok “İlgaz” adlı çocuk şarkısı ile tanınan Ahmet Samim Bilgen hakkında şu bilgileri verir.

“Besteci ve keman sanatçımız (doğ.1910). Gençlik döneminden başlayarak keman ve bestecilik alanlarında etkinlik gösteren Bilgen, bir yandan hukukçu olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Seyfettin Asal’la keman çalışan sanatçımız, Hukuk Fakültesi’ndeki öğrenciliği sırasında Ferit Alnar’ın yönettiği İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestrası’nda kemancı olarak görev almış, ayrıca 1930-35 yılları arasında Cemal Reşit Rey’in kurduğu ve yönettiği Konservatuvar Orkestrası’nda çalışmıştır. 1935’te “Cumhuriyet” gazetesinin düzenlediği bestecilik yarışmasında ödül alan Bilgen’in 1937-1940 arasında yayımlanan üç Türkü Albümü halkevleri tarafından satın alınmıştır. Türk Halk Havaları adlı albümü ise Paris Konservatuarı profesörlerinden E. Borrel’in övgüsüyle karşılanmıştır. Türk tadındaki İlgaz adlı parçasıyla tanınan Samim Bilgen, 1973 yılından başlayarak Sevda Cenap And Müzik Vakfı’nda “Danışma Kurulu Üyesi” olarak yer almıştır. Besteci sahne eserlerinin yanı sıra, şan ve piyano için, solo piyano için parçalar da yazmıştır.

ORKESTRA VE SAHNE MÜZİKLERİ: Otello, tiyatro müziği (1930), İlgaz, 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; Sevda 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). Bilgen 9 Eylül 2005 yılında aramızdan ayrılmıştır.

### **Ahmet Samim Bilgen’in “Halk Ezgilerimizin Çokseslendirilmesi ile İlgili Bazı Düşünceler” Adlı Çalışması**

Bilgen çalışmasında çoksesliliğin gerek dünyada gerekse ülkemizdeki gelişimine değinmiş ve sonrasında Türk Halk Müziğinin çokseslendirilmesi konusundaki düşüncelerini yazmıştır.



Çalışma olduğu haliyle okuyucuyla buluşturulmuş, bölümler halinde yorumlanmıştır.

*“Türk Halk Havaları, Türk halk Şarkıları, Halk Türküleri adıyla piyano ve ses için yıllar önce yayınladığımız üç albümden sonra çokseslendirilmiş ezgilerimizin bu dördüncü albümünü de yayınlarken uzun incelemelerden aldığımız sonuçlara göre Türk halk müziğinin çokseslendirilmesinde gözetilmesi gereken bazı ilkeleri de özetlemekte yarar gördük” (Bilgen, 1986:1).*

*“Hatırlamak gerekir ki tarihte müzik, Ortaçağın büyük bir bölümünü de kapsayarak, eski yunan müziğinde de olduğu gibi tek sesli kalmış, çokseslilik bir ezginin aynı perdeden, ya da sekizli (octave) farkile, daha sonraları da uyumlu (consonant) sayılan tam dördü veya beşli (quarte-quinte juste) aralıkla birden çok kimselerce icrası şeklinde anlaşılıyordu. Bugünkü çokseslilik anlayışına VIII. Yüzyılda seslere üçlünün (tierce'nin) de katılmasıyla akor (accord) dediğimiz sesler topluluğunun oluşması, böylece kontrapunt'a oradan da armoni kurallarına ulaşılması sonucuna varılmıştır” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Halk ezgilerinin işte bu anlamda çokseslendirilmesi konusunun, ciddiyetle ele alınmasına ilk defa Cumhuriyetimizin ilanından ve Büyük Atatürk'ün müzikle de her alandaki gibi çağdaşlaşmamız zorunluluğu üzerinde yaptığı uyarılardan sonra başladığı, bu işarete uyularak girilen çalışmalara da 1932 yılında kurulup 1950 yılından sonra varlıklarına son verilen Halkevlerinin öncülük ettiği bilinmektedir” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Söz konusu çalışmalar bir yandan, bütün yurda dağılan gruplar tarafından halk ezgilerimizin derlenmesi, öte yandan da derlenenlerin broşürler halinde yayınlanarak bunları çokseslilik anlayışıyla işlemek isteyenlerin yararlandırılmasına sunulması şeklinde sürdürülmüş ve Cumhuriyetimizin bilinen ilk kuşak çağdaş bestecileri tarafından bu ezgiler çok defa piyano, piyano ve ses veya çoksesli koro düzenlemelerine bazen de senfonik eserlerinde kullanılmışlardır” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Ne var ki, yurt dışındaki icralarında uzun alkışlarla yabancı basında da övgülerle karşılaşılan bu değerli eserlerin zevkine, çoksesli müzik kültürünü henüz edinememiş halkımız çoğunluğunca layık olduğu ölçüde varıldığı söylenemez” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Bunun nedenlerini araştırırken, Atatürk'ün sağlığında başlatılan çağdaş müzik atılımının ondan sonra yavaş yavaş ilk hızını yitirmiş olması yanında, klasik çoksesli müzik zevkini henüz yeterince edinememiş çoğunluğun, çağdaş bestecilerimizin çok defa klasik armoni çerçevesini aşan modern, empresyonist hatta atonal uygulamalarına tümüyle yabancı kalmış bulunması*



*üzerinde de durmak herhalde pek yanlış durmaz” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Onun için büyük çoğunluğuyla kendini tek sesli müziğin tutsaklığından hala kurtaramamış olan toplumumuzun polifonik müziği benimseyebilmesi için önce klasik armoninin zevkine varması gerektiği, bunun için de tıpkı Finlandiya’da Sibelius’un, Norveç’te Grieg’in, Çeko-Slavakya’da Dvorak ve Smetana’nın bu ülkeler milli müziklerinin oluşmasında yaptıkları gibi, halk ezgilerimizin XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda en olgun çağına ulaşmış bulunan klasik çokseslilik anlayışıyla işlenmesinin yararlı olacağı düşüncesi yabana atmamak gerekir” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Bu sözlerimizle, evrensel ve çağdaş müzik sanatının her halde milli veya bölgesel bir çeşni taşıması şart olduğunu kastetmediğimizi hemen belirtmeliyiz. Aslında bütün insanlığa yönelik sanat eserini oluşturan ve biçimlendiren elbet, yaratıcısının kişisel estetik duygusudur ve bunun kısıtlanma veya sınırlandırılması söz konusu olmaz. Ancak, polifonik müzik zevkinin, bizimki gibi bu alanda hazırlıklı olmayan bir halk çoğunluğuna aşılınması için ona önce, olabildiği kadar sade ve arı klasik polifoninin tattırılması ve tanıtılması gerektiği de bir gerçektir” (Bilgen, 1986:1).*

*“İşte bunun en kısa yoldan halk çoğunluğunun hiç yabancı olmadığı kendi ezgilerinin çokseslendirilmesiyle sağlanabileceği düşüncesine dayanaktır ki, Kadıköy Halkevi müzik kolu başkanı bulunduğumuz 1934-1935 yıllarında ilgili kamu kuruluşlarının da yardımıyla o günlere kadar derlenip yayınlanmış bulunan yüzlerce halk ezgisini sistematik şekilde inceleyerek, çokseslendirmede klasik armoni anlayışı içinde bunları Batının majör ve minör tonaliteleriyle ne dereceye kadar bağlaştırabileceğimizi saptamaya çalıştık” (Bilgen, 1986: 1).*

*“Bunu yaparken her şeyden önce halk ezgilerimizin dayandığı makamların majör ve minör makamlarına yakınlıklarını araştırmak, yani bunların temeli olan makamlar ya da ses dizilerindeki tam ve yarım seslerin sıralanışı ile majör ve minör ses dizilerindeki kıyaslamak zorunu duyduk” (Bilgen, 1986: 1).*

Bilgen; Türk müziğinin çokseslendirilmesi çalışmalarının Cumhuriyetle birlikte başladığı söylemektedir. Atatürk’ün görüşleri, Cumhuriyet kültür politikaları ve Halkevleri elbette bu çalışmalarda etkili olmuştur ama çoksesli Türk müziğinin Osmanlı’nın son yüzyılının başlarından itibaren geliştiğini unutmamak gerekir. Bu dönemden itibaren özellikle yabancı bestecilerin de üretimleri ile birçok marş bestelenmiş, bazı Türk eserleri özellikle piyano için çokseslendirilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey, Gomidas



gibi birçok besteci ve eğitimcinin çalışmaları belki o dönemde Bilgen tarafından bilinmiyor olabilir.

Bilgen ilk kuşak besteciler tarafından üretilen eserlerin halk tarafından beğenilmemesini eleştirir ve bunu “çokseslilik kültürü yoksunluğuna” bağlar. Bugün de aynı sorunla karşı karşıya olduğumuz söylenebilir ama diğer yandan bestecinin halkın beğenisini kazanacak üretimler yapıp yapmadığı veya yapması gerekip gerekmediği de tartışılmalıdır. Ki Bilgen’de bu konuya değinmiş; bu bestecilerin, modern, empresyonist hatta atonal uygulamalarının halk tarafından beğenilmemesini normal karşılamış ve tartışması gerektiğini belirtmiştir. Bilgen bununla birlikte “Büyük Saygun’un Ardından” adlı bir yazısında; “Çoğunun mayasında Türk halk müziğinin tema ve ritimleri açıkça sezilen, 1950’lere kadar da bütün gençliğimizin hayranlıkla izlediği bu eserlerin toplumumuzca yabancılarından söz etmek çok büyük insafsızlık olmaz mı?” (Okyay, 2012: 27) der. Eğitim söz konusu olduğunda ise cevabımız bellidir. Öğrenci bilgi ve beceri düzeyinin artırmak amacıyla özgün, yeni ve modern bestelere elbette ihtiyaç vardır ama ister profesyonel, ister amatör ister genel müzik eğitiminde “zevk” eğitiminin önemi unutulmamalıdır. Öğrenci eseri sevmeli, beğenerek ve isteyerek çalmalıdır. Ertuğrul Oğuz Fırat’ta kulak eğitimindeki öneme dikkat çeker. “Başlangıçta özellikle ırsal bir eğitim gerekli olduğu için tek seslilik zorunludur. Ancak kulak eğitimi sırasında hep tek seste kalmayacaksa hiçbir zaman çoksesliliğin gereğini de anlamını da anlamıyoruz demektir” (Başar, 2014: 134). Devlet Konservatuvarı’nın kuruluşunu ve işleyişini düzenlemek üzere belli aralıkla Ankara’ya gelen Paul Hindemith raporlarında, geniş halk kesimlerinin müzik beğenisini çağdaş-evrensel müziğe doğru yönelmenin ancak, halk ezgilerinin yalın birçok eşlikli düzenleme içinde sunulması ile mümkün olacağını belirtir. Buna, okullarda ve amatör müzik gruplarında söylenebilecek yalınlıkta iki sesli türkü düzenlemeleriyle başlanmasını önerir” (Okyay, 1999: 78).

“ADK’de öğretmen olan ve öğrenci korosunu çalıştıran Faik Canselen’in 1946 yılında bir komisyon karşısında kendisine yöneltilen ‘Akses’in ve Erkin’in eserlerini koroya niçin söyletmiyorsunuz?’ sorusuna verdiği karşılık, yukarıdaki bazı sorulara da yanıt niteliğindedir: “Eğitimde kolaydan zora diye bir ilke var. Çocukların ve gençlerin çoksesliliğe hazırlanmaları gerekir. Doğrudan sizlerin yazdığınız eserlerle koroya başlarsam sonuç alamayabilirim. Tıpkı resim sanatına yeni başlayan birisine, Picasso yorumundan başlanamayacağı gibi” (Okyay, 2009: 146).



Canselen bu felsefesinden hiç vazgeçmemiştir. Okyay'ın yorumu yerindedir. "Halkın beğenisi gözeten ve halkı çokseslilik konusunda eğiten müzikler yazacaktır. Besteciliğini eğitiminin emrine vermesi gerektiğini anlamıştır" (2004: 47).

Bilgen yatay çokseslilik, modern, atonal, empresyonist yaklaşımlardan ziyade klasik armoni kurallarıyla çoksesliliğin yapılması gerektiğini savunmaktadır. Bu sayede beğeni düzeyinin ve çokseslilik kültürünün geliyeceği düşünmesi bizce de dikkate değerdir. Hindemith'de raporlarında tonaliteye, halk ezgilerinin yakınlığına dikkat çeker. "Türk bestecisi bunları kendi ülkesinin eski köy müziğinde bulacaktır. Bu müzik, çeşitli stillerde kullanılacak şekilde tonal, ritmik ve biçim bakımından son derece basittir. Duygusal içeriği, zengin bir esin kaynağı sunuyor. Taze ve tükenmemiş, ezgisi çok fazla yontulmamış ve çoksesli çalışmaların içine kolayca yerleştirilebilir" (Kahramankaptan, 2013: 125).

Bilgen; üretilen eserlerde bölgesel ve milli bir estetik anlayışın şart olmadığını belirtmiştir. Bestecinin kısıtlanmaması gerektiğini düşünür. Bu kısıtlanma ona göre bir zorunluktan kaynaklanmaktadır. Çokseslilik zevkinin topluma aşılması için duru, anlaşılır, sade üretimlere ihtiyaç vardır.

Bilgen'in hep üzerinde durduğu çoksesli müzik kültürünün gelişmesinde klasik armoni kurallarının uygulanması dışında ikincil başvuru kaynağı Türk halk müziği olmuştur. Bu tercihin nedeni halkın yabancı olmadığı eserleri halk müziğinde bulabilmiş olmasına bağlayabiliriz. Çalışmanın ileriki bölümlerinde de görüleceği gibi Bilgen, Osmanlı müziğini Doğu etkisinde kalan bir müzik türü olarak ele almaktadır.

Türk ve Batı müziği dizilerini karşılaştırma yöntemini Haşım Bey'den itibaren birçok besteci, araştırmacı, eğitimci yapmıştır. Majör dizinin aktarılmış Rast makamı dizisi olabileceği, her armonik minör dizinin beşinci derecesinden başlayan dizinin aktarılmış hicaz makamı dizisi olabileceği gibi. Bilgen de bu yönteme başvurmuş ve kendince bir karşılaştırmalı dizi yaklaşımı geliştirmiştir.

### **Bilgen'in Çokseslilik Yaklaşımı**

"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

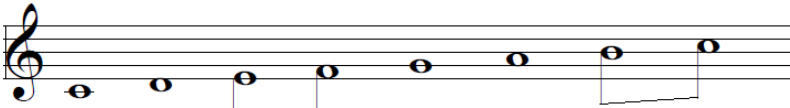


sıralanmakta, fakat minörün armonik ve melodik diye adlandırılan variantlarında 5. perdeden yukarıya bazı değişikliklere uğramaktadır” (Bilgen, 1986: 1).

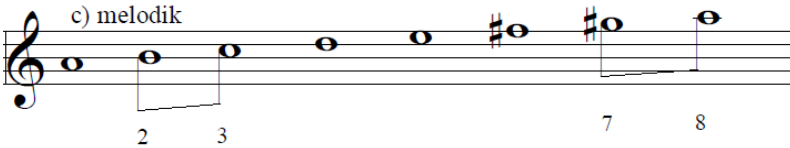
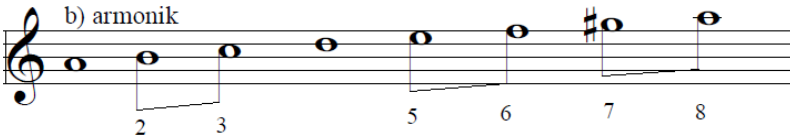
“Bu makamların, koma hesaplarıyla tam sesin XIV. Yüzyıldan beri pratik değeri ihmal edilebilir sayılan yarıdan küçük veya büyük bölümlere ayrılması yerine eşit iki bölüme ayrılması esasına dayanan ortalama (tampereman) sisteme göre oluşturduğunu ve yarı seslerin sırası değişmedikçe, durak (tonique) perdesinin değişmesinden majör veya minörlük niteliğinin etkilenmediğini unutulmamalıdır” (Bilgen, 1986: 1).

“Bilindiği gibi do majör ve la minör makamlarını ele alacak olursak ses merdivenindeki tam ve yarı sesler şöyle sıralanmaktadır” (Bilgen, 1986: 2).

Majör:



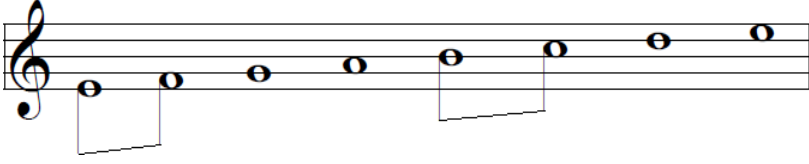
Minör:



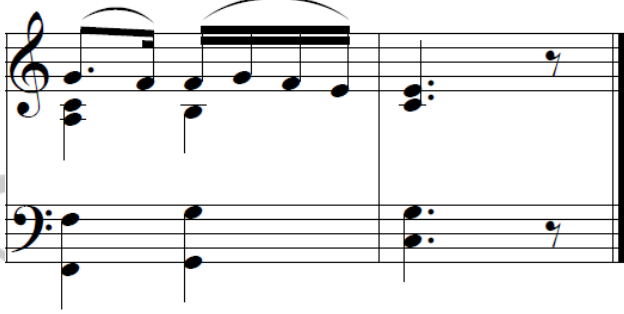
“İncelemelerimiz bizim halk ezgilerimiz arasında makamlar üzerine kurulmuş olanların varlığını göstermiştir. Bunların çokseslendirilmelerinde bilinen klasik armonik kurallarına eklenecek bir şey yoktur. Şu kadar ki, majörün bizdeki değişik ikinci bir kullanım şekli ses merdiveninin üçüncü perdesini birinci perde yerine durak kabul eden şekildir ki, özellikle Batı Anadolu ve Ege bölgesinde bu şekil daha yaygındır” (Bilgen, 1986: 2).







“Müzik tarihine Frikya (mode phrygien) adıyla geçmiş olan ve Balkan ülkelerinde de sık görülen bu şeklin çokseslendirilmesi durağı birinci perde akoronun üçlüsü olarak düşünölmek kaydıyla ilgili olduğu majör makamından farklı değildir. Örneğin: şeklinde biten bu ezginin şöyle çokseslendirilmesi mümkündür.



“Fakat Ortaçağ'da da çok kullanıldığı bilinen bu makamda, bitiriş kadansı olarak 4. perde üzerine kurulan minör makamı dominantına (5.perde akoruna) yapılan kadansın tercihini önerenler de vardır.



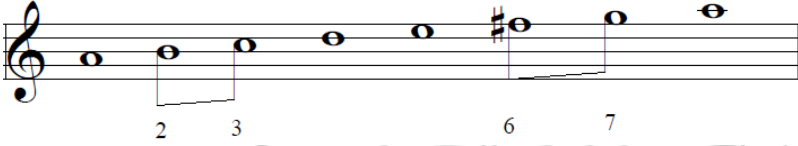
“Bu kadansın Frikya kadansı (caddence phrygienne) adıyla anılmakta olduğu malumdur. 6. ve 7. Perdeleri arası bir buçuk ses



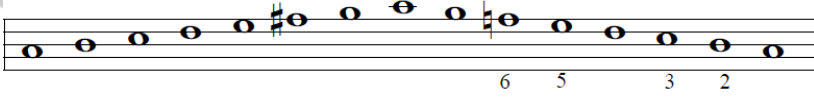
olan armonik minör makamının, halk ezgilerinde yaygın değişik kullanılışı da durağın 5. perdede alınması şeklindedir ki bunun çokseslendirilmesinde de Frikya kadansına rahatlıkla yer verilebilmektedir” (Bilgen, 1986: 2).

“İncelendiğimizde 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 farklılıklar gösteren bir makamdır. Gerçek Türk halk müziğinin temeli haline gelmiş görünen bu makam üzerinde biraz durmak isteriz” (Bilgen, 1986: 2).

“Sekizli ses merdiveninde bu makamın ikinci ve üçüncü perdeleri arası yarım, fakat beşinci-altıncı perdeleri arası minördeki yarım yerine tam, altıncı ve yedinci perdeleri arası yarım sestir.



“Çıkıcı dizideki bu tertip inici dizide bazen değişmekte ve altıncı-yedinci perdeler arası yarım ses büyüyerek tam ses haline yine yalnız minördeki yerini almaktadır” (Bilgen, 1986: 2).



“Bu yakınlık nedeniyle, bu makama dayanan eserlerin anahtar yanındaki donanım (armatüre) aynen ilgili minörünki gibi göstermek tercih edilmektedir. Minörün 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. Makamın karakterini korumak için kadanslarda V-I perde akorlarıyla yapılan (authentic) kadans yerine IV-I perde akorlarıyla yapılan (plagale) kadansa gitmek gerekmektedir.



...gibi. Çünkü bu makamda V. Perde akorundaki üçlünün majör olmaması V-I akorunun gücünü kesmekte, üçlünün yarım perde yükseltilmesi ise makamın karakterine uymamaktadır” (Bilgen, 1986: 2).

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



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



Bilgen; majörün ve minörün diğer çeşitlerine (doğal majör, armonik majör, melodik majör, çift armonik majör ve çift armonik minör) değinmemiştir.

Çalışmasında majör ve minöre “makam” terimini kullanmayı tercih etmiştir.

Bilgen majörün üçüncü derecesi üzerine kurulan diziyi majörün bir çeşidi olarak görür. Bu dizi aktarılmış “kürdi” makamı dizisi olarak ele alınabilir. Doğrudur birçok türkümüz bu dizi üzerinde yakılmıştır.

Bilgen pek tanınmayan veya en azından araştırmalarımızda göremediğimiz bir kadans çeşidinden bahseder. Frikya Kadansı'nın nasıl çokseslendirilebileceğini anlatır.



Kadansı birinci örnekte; koro partilemesinde, dar üçlü konumda, Do majör akoruna (Do-Sol-Do-Mi) çözmesi-bitirmesi, ikinci örnekte ise yine koro partilemesinde, dar sekizli konumda Mi Majör akoruna çözmesi-bitirmesi oldukça ilginç bulunmuştur.

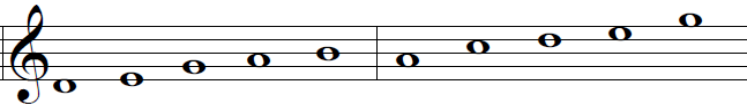
Bilgen; armonik minör dizindeki artık ikili aralığı ile “hicaz” makamı arasında bir ilişki kurmuş ama örneklendirmemiştir.

Bilgen “İlgaz” adlı çocuk şarkısı ile tanınır. Bizler bu eseri aktarılmış Hüseyini makamı dizisinde bestelenmiştir diye tanıtırız. Bilgen’in bu esere ait diziyi “Dorya” olarak adlandırması dikkat çekicidir. Bilgen’in “*gerçek Türk halk müziğinin temeli haline gelmiş görünen bu makam*” nitelemesi ve yorumu ise önemli bir tespittir.

Bilgen kendisi böyle söylemese de “yedirimli sesli aktarılmış Hüseyini makamı dizisi” üzerinde bazı açıklamalar yapmıştır. Geleneksel müziğimizdeki Hüseyini dizisinin işleyişine uygun olarak çıkıcı ve inici dizideki değişimleri (inici konumda altıncı derecenin pesleşmesi) de göstermiştir. Örnek olarak verdiği ezgi bitirişinde La-Mi-La akoruyla tercihinde bulunması ve üçlüye yer vermemesinin bilinçli olarak yapıldığı tartışılabilir. Klasik armoni kuralları içerisinde bu neviden bir bitiriş çok ama çok nadir olarak karşımıza çıkar. Aynı ezgi örneğini “Kadansı kırarak” bitirmesi ki akorun üçlüsünün basa getirerek göstermesinin ise eserin devamında kullanılabilir diyerek açıklamıştır. En son örneğinde ise La-Mi-Sol-La sesleriyle bitiriş kendisi de belirttiği gibi klasik armoni kuralları ile pek bağlantısı yoktur.

“Halk müziğimizde en çok kullanılan bu makamdaki ezgilerin çoğunda sekizli ses dizisinin yalnız ilk beş, hatta bazan özellikle oyun havalarında ilk dört veya üç perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Bunların çeşitli düzenlemelerle çokseslendirilmesi sınırlı yapılarını genişleterek ezgiye çeşniler katacaktır. Bu yapılırken diatonik ve kromatik bütün perdelerin kullanılmasında makamın yedinci perdesine ilişkin yukarıdaki hususlar gözetilmek kaydıyla her hangi bir kısıtlama söz konusu değildir” (Bilgen, 1986: 2).

“Bu teoriye göre tarih için de Asya’dan Dünya’ya yayılmış bulunan bu makam ses merdiveninde yarım seslere yer vermeyen 5 perdeli bir makamdır” (Bilgen, 1986: 2).



veya



“Bu teori, anılan temel üzerindeki müzikle zamanla yarım seslerin ancak geçiş perdesi (appogiature) halinde ve ölçülerin güçsüz bölümlerinde (temps faible) kullanılır olduğunu ileri sürmektedir” (Bilgen, 1986: 2).

“Müzik tarihine Milattan 1500-2000 yıl öncelerinden beri kullanılmakta olarak sırasıyla Lydya ve Eolya makamları adıyla geçen majör ve yalın minör makamları yanında halk müziğimizde yaygın olan makam da önceleri Frikya, ortaçağda da Dorya makamı adıyla yer verildiğinin ve bu adların Balkanlarda Anadolumuz çevrelerinde hüküm sürmüş çok eski toplumlara ilişkin olduğunu hatırlatmak isteriz” (Bilgen, 1986: 2).

“Yine tarih kaynaklarına göre bu makamlar, tetrakord denilen 4 telli bir sazın, yarım perdeleri değişik tertipte içeren dörtlülerin birbiri üstüne eklenmesinden meydana gelmiş ve Milattan sonra da Ortaçağ Avrupası’nda kullanılır olmuşlardır” (Bilgen, 1986: 2).

“Onun için halk müziğimizin temelinde varlığı ileri sürülen pentatonik yapının olsa olsa yukarıda değindiğimiz zamanlardan çok önceleri küçük Asya’ya ulaşmış ancak pek uzun süren sonraki etkilerle ilk şeklini değiştirmiş olabileceğini düşünmek kanımızca yanlış olmaz. Yukarıdaki özetlenen tarihi bilgilerden anılan makamında öbürleri gibi binlerce yıldan beri 7 perdeli (heptatonik) olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır” (Bilgen, 1986: 2).

“Kaldı ki ilkelikten uzaklaşmış bir müziğin yarım seslere yer vermeyen bir temel üstünde kaldığını düşünmek armonide bu seslerin taşıdığı çekicilik (attraction) gücünün etkisinden sanatı yoksun bırakmak olacağı üzerinde duran müzikologlar da çıkmıştır. Oysa tam seslerin böyle bir niteliği yoktur” (Bilgen, 1986: 3).

“Yarım seslerdeki bu niteliğin elini kolunu bağlayarak ezginin özgür gelişmesini engellemesi bakımından pek hayırlı değildir. Pentatonik teorinin gerçeğe uygunluk derecesi ne olursa olsun ezgilerimizin çökseslendirilmesinde bugünkü fiili bir gerçek durumu gözetmek zorunda olan sanatçıların ihtimal ve faraziyelere takılmadan bu gibi teorik tartışmaları müzikologlara bırakması elbette doğru olacaktır” (Bilgen, 1986: 3).

“Sözü bitirirken bu incelememizde halk ezgilerinin çökseslendirilmesinde bunların Batı makamlarına olan yakınlıklarına saptama yönünden durulduğunu bir buçuk ses aralıklarına çokça yer veren Doğu kökenli bazı Osmanlı makamlarının bu ezgilerde görülen sınırlı etkisi karşısındaki durumun ise başka bir inceleme konusu olduğunu belirtmek isteriz” (Bilgen, 1986: 3).



Bilgen'in çalışmasında pentatonik diziye yer vermesi ve bu diziyi 5 perdeli bir makam olarak tanıtmayı, halk müziğinin kökenlerine dayandırması, türkülerimizdeki ses genişliğine dikkat çekmesi konuya ilgi duyanlar açısından önemlidir.

Bilgen Anadolu medeniyetlerine dikkat çekmiş, bu medeniyetlerin modlarının bize ait kültürel değerlerimiz olduğunu hatırlatmış, lykya, eolya, frikya, dorya makamlarından bahsetmiştir.

Bestecinin klasik armoni kuralları içerisinde bir çokseslilik yaklaşımı önermesi yanında kürdi, hicaz ve hüseyni makamları üzerine görüşler bildirmesi ve son olarak lidyen, doryen, frigyen ve doryen dizilerine değinmesi esasında kendisinin de hala bir arayış içerisinde olduğunu kanıtlar.

Bilgen'in sonsözlerinde oldukça tartışma yaratacak bir konuya değinmesi ise şaşırtıcı görünmekle birlikte dönemin sosyal ve siyasal çevresini anlamak açısından son derece dikkate değerdir.

Katıldığımız bir husus ise şudur. Evet, bu konu ayrıca ele alınmalıdır.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Kemal İlerici, Ahmet Samim Bilgen, Hüseyin Sadettin Arel, Veysel Arseven, Yalçın Tura ve İbrahim Selman Coşgun'un Türk müziğinin çokseslendirilmesi hususunda yaklaşımları olduğu bilinmektedir.

“Dünden Yarına Türküler” kitabında 10 türküyeye yer veren Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı şu şekilde özetlenebilir.

- Halk ezgileri makamlarının majör ve minör tonlara yakınlıkları vardır.
- Türküler çok seslendirilirken dikey armoni kuralları uygulanmalıdır.
- Türküler 18. ve 19. Yüzyıl kuralları ile armonize edilmelidir.
- frigyen, doryen, lidyen, eolyen modları dikey olarak işlenebilir.
- kürdi, hüseyni ve hicaz dizileri en çok değerlendirilebilecek makam dizileridir.



Bilgen'in; makamsal özellikteki Türk müziğinin tonal sistem içerisinde ele alınması, modlara gönderme yapılarak çokseslilik uygulanmalarının da yapılabileceğinin önermesi dikkat çekicidir.

Bilgen'in eserlerinin çalınması, analiz edilmesi önemsenmelidir.

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarımız farklı müzik türlerine göre eğitim verdiklerini (Batı müziği, Türk Halk Müziği, Türk Sanat müziği, Türk halk oyunları, sahne sanatları vb.) özellikle vurgularlar. Millî Eğitim Bakanlığı müzik dersi müfredatları kültüre özel önem verir. Tüm bu gerçekler ortada iken çalgı, ses eğitimi, birlikte çalma ve söyleme dersleri neden sadece "tek sesli" odaklı olsun? "Kültür insan ediminin koşullu bir sonucudur" (Tezcan, 2017: 326). Konservatuvarlarda yürütülmekte olan çalgı ve ses eğitiminde öğrenci veya eğitmen çokseslilik edimlerden haberdar olmalıdır.

Çalışmanın son bölümünde müzik eğitimcisi Ali Uçan'ın görüşlerine yer verilmiştir.

Ali Uçan müziğimizde çoksesliliği geleneksel ve modern olarak iki boyutta ele almaktadır. Bu olgunun öncelikle devlet tarafından benimsenen ardından çevreye yayılarak gelişen, değişen ve dönüşen bir süreç olarak devam ettiğine ve dinamik yapısına vurgu yapmaktadır. Ülkemizde öncelikle Avrupalı yöntemlerle çokseslilik denemeleri yapıldığını sonrasında ise çoksesliliğin kültürümüze bağlı yöntemlerle şekillendiğini dile getirmiştir ve müziğimizde çoksesliliğin dünyanın çağdaş yapısına uygun şekilde gelişimini devam ettirdiğini söylemiştir. Amatör-profesyonel ve genel müzik eğitimi için çoksesliliğin önem arz ettiğini, eğitimciler tarafından benimsenmesi ve kullanılması gerektiğini aslında müziğin içinde sadece bir öge gibi gözükse de önemli işleve sahip olduğunu ve en önemli işlevinin toplumu çağdaş müzik yaşamının ve kültürünün gereklerine göre eğitmek, yetiştirmek ve hazırlamak olduğunu dile getirmektedir.

Ali Uçan, Ahmet Samim Bilgen'i kendini yetiştiren çok yönlü ve çok yetenekli seçkin bir örnek olarak nitelendirmektedir. Müziğe olan yeteneğinin İstanbul ortamında edindiği genel kültür ve aldığı önemli hukuk eğitim ile de ilişkili olduğunu, hukukçuluk-müzisyenlik yönleriyle bütün olarak değerlendirilmesinin daha doğru olacağını, Cumhuriyet müzik eğitimiyle çok iyi örtüşür bir yapıda ve işlevsel eğitim müziği besteciliği açısından önemli bir isim olduğunu belirtmektedir.



Uçan, Bilgen'in yalın, açık ve anlaşılır bir çokseslilik yaklaşımına sahip olduğunu, çokseslilendirmede katı kurallardan ziyade esnek bir anlayış sergilediğini, genel olarak "Batı tekniğiyle yazan bir Türk bağdar" biçiminde nitelendirilirse de kendine özgü bir arayış içinde olduğunu ve bunların nedeninin eğitim müziği besteleme odaklı çalışmalarından kaynaklandığını da vurgulamaktadır. Bilgen'in Ilgaz isimli eserini ise türküsü nitelikli, güzelleme içerikli, son derece özgün bir yapıt olarak nitelendirmiş, küçük ölçekli bir başyapıt olduğunu ve Türk eğitim müziği besteciliğinde çığır açtığını vurgulamıştır (Ali Uçan ile yapılan görüşmenin tamamı ektedir).

## SON SÖZ

2020-2021 yılları A. Samim Bilgen, Kemal İlerici, Osman Zeki Üngör, Ekrem Zeki Ün, M. Ragıp Gazimihal, Gültekin Oransay, Faik Canselen, M. Zati Arca, Bülent Arel, A. Adnan Saygun, Hikmet Şimşek gibi müziğimize değerli katkıları olan bilim ve sanat insanlarının doğum ve ölüm yıldönümleri bakımından önemlidir. Bu bağlamda yer alan isimlerle ilgili daha çok bilimsel çalışma yapılmalı, felsefi bakış açıları ortaya koyulmalı, müziğimize ve müzik eğitimine katkıları irdelenmelidir.

## KAYNAKÇA

- Başar, F. F. (2014). *Güzellik Sevincini Yaratmak İsteyen Adam; Ertuğrul Oğuz Fırat*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Bilgen, A. S. (1986), *Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü*, Ankara: Eser Matbaacılık.
- Bilgen, A. S. (Tarihsiz). *Şan ve Piyano İçin Marşlar*, Ankara: Eser Matbaacılık.
- Borich, G.D. (2014). *Etkili Öğretim Yöntemleri*, (Çev: Bahaddin Acat). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kahramankaptan, Ş. (2013). *Hindemith Raporları*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (1999). *Ferit Alnar'a Armağan*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.





- Okyay, E. (2004). *Faik Canselen Eğitime Tutkulu Bir Besteci*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (2009). *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Okyay, E. (2012). *Ahmed Adnan Saygun'a Armağan*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Cilt I.
- Sun, S. A. (2011). *Karnında Güneş Olan Adam Muammer Sun*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Sönmez, V. (Ed.) (2017). *Eğitim Bilimine Giriş*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tezcan, M. (2017). *Eğitim Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık.

## EKLER

### EK 1. Prof. Dr. Ali Uçan ile Yapılan Görüşme

#### Türk müzik kültürü için çoksesliliğin yeri ve önemi nedir?

Türk müzik kültüründe çokseslilik geleneksel ve modern olarak iki boyutludur. Geleneksel çokseslilik, kökleri çok eski ve derin, belli çalgılar, dem tutma ve koşut gidişler ile sınırlı, yarı örtülü bir gerçekliktir. Modern çokseslilik ise yaklaşık iki yüzyıldır kurumsal, kılışsal-kuramsal ve eğitimsel olarak yaşanan bir olgudur. Bu olgu önce devlet katında dar bir çevrede benimsenip yerleşmiş ve oradan adım adım geniş bir çevreye doğru açılarak yayılan, gelişen, değişen ve dönüşen bir süreçtir. Bu süreç genel olarak ilkin Batıdan alınan Avrupaî çokseslilik yöntemleriyle, ardından Genel son müzik kurallarıyla ve yanı sıra Öz müzik varlığımızdan ortaya çıkarılan özgün yöntemlerle işleyerek ilerlemektedir. Bu ilerleyişle çokseslilik Türk müzik kültürü için kaçınılmaz, vazgeçilmez ve giderek daha doğal ve olağan görülen bir boyut olarak anlam, önem ve değer kazanmıştır. Böylece müziğin çağdaş uygar insanlık dünyasında eriştiği evrim aşamasını yakalamış olarak kendi yolunda yürümektedir.



### **Amatör-profesyonel ve genel müzik eğitiminde çoksesliliğin yeri ve önemi sizce nedir?**

Yukarıda kısaca belirtilen durum nedeniyle çokseslilik Türkiye’imizde genel, özengen (amatör) ve mesleksi (profesyonel) müzik eğitiminde çok önemli bir yer tutar. Çünkü müzik eğitimi her üç ana türüyle insanlarımızı çağdaş müzik yaşamının ve kültürünün çoğulcu gereklerine göre eğitmek, yetiştirmek ve hazırlamakla işlevlidir. Bu işlevini yerine getirirken bireylerin yetenek ve amaçları, toplumun gereksinim ve beklentileri, devletin ve kurumların olanakları ve çağın gerekleri arasında sağlıklı bir denge ve uyum sağlamak zorundadır.

### **Müzik eğitimcilerimizin çoksesliliği özümsemesi, benimsemesi ve eğitim aracı olarak kullanabilmesi yolunda düşünce ve önerileriniz neler olabilir?**

Müzik eğitimcilerimiz denilince hemen genel müzik eğitimcilerimiz, özengen müzik eğitimcilerimiz ve mesleksi müzik eğitimcilerimiz olarak üç ana küme akla gelir. Her biri görevleri gereğince çoksesliliği özümsemiş, benimsemiş ve eğitim aracı ya da eğitim alanı olarak etkili, verimli ve yararlı biçimde kullanabilme yeterliliğine sahip olmak durumundadır. Bunun için gerekli temel donanım, deneyim ve birikimi hizmet öncesi eğitimde olabildiğince tam olarak edinmiş, kazanmış olmalıdır. Bu edinim, kazanım içinde özellikle çağdaş müzik eğitimi-öğretimi teknolojisine ilişkin olanların giderek daha çok önemli bir yer tuttuğunu bilmeli ve ona göre davranmalıdır. Bu yönde değişik nedenlerle anlamlı eksiklikleri varsa hızla gidirmelidirler. Ayrıca iş başındayken, hizmet içindeyken yeni oluşum ve gelişimleri yakından izlemeli, buna göre öz donanım, deneyim ve birikimlerini sürekli güncellemelidirler.

### **Ahmet Samim Bilgen ile tanışıklığınız oldu mu?**

Ahmet Samim Bilgen’i müzik yaşamımız, kültürümüz ve eğitimimize ilişkin değerli çalışmalarıyla yakından tanıyorum. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı’nın çeşitli etkinliklerinde kendisiyle birçok kez görüştük. Alanımızla ilgili genel, güncel ve tarihsel konularda bilgi, görüş ve düşünce alışverişlerinde bulduk; birbirimizden karşılıklı yararlandık. Onu ve saygın, sevgin, ongun kişiliğiyle gelişen bu incelikli ilişkilerimizi yeri geldikçe anımsıyorum.



### **Ahmet Samim Bilgen'in müzik kültürümüz ve özellikle müzik eğitimimiz açısından yerini anlatabilir misiniz?**

Ahmet Samim Bilgen ülkemiz müzik yaşamı, kültürü ve eğitiminde kendi kendini yetiştiren çok yönlü, yetenekli ve çalışkan müzikçiliğin etkin, verimli ve seçkin bir örneğidir. Onun müzikçiliği, doğal yeteneğine dayanan; doğup büyüdüğü İstanbul ortamında aldığı sağlam genel kültür eğitimine temellenen ve gördüğü güçlü hukuk bilimi öğreniminden etkilenen bir nitelik taşır. Bu dayanak, temel ve etki kaynaklı niteliği öz çabasıyla üç yönlü gelişerek keman çalıcılık, bestecilik ve eğiticilik-öğreticilik boyutlarına ulaşır. Bu bakımdan onu müzikçilik-hukukçuluk / hukukçuluk-müzikçilik ekseninde kazanıp geliştirdiği kimliğiyle kendine özgü bir müzikçi olarak görmek ve mesleksi işi ile müziksel uğraşısı bütünlüğünde değerlendirmek doğru olur. Bu görüş ve değerlendirişle bakıldığında onun işlevsel eğitim müziği besteciliği yönü ağır basar. Bu özelliği Cumhuriyet müzik eğitimiyle çok iyi örtüşür.

Çünkü o çocukluğunu İkinci Meşrutiyet döneminde ve Birinci Dünya Savaşı evresinde geçirip ilkokulu Ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarında bitirdikten sonra Cumhuriyet kültürüyle yoğrularak biçimlenmiş bir müzikçimizdir. 1935'te Cumhuriyet gazetesinin yurtiçinde yetişen genç Türk bestecileri için açtığı yarışmaya katılır. Yarışma özünde eğitimsel bir nitelik taşır. İki eseri, aralarında Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar'ın bulunduğu ünlü müzikçilerden oluşan seçici kurulca 57 eser arasından seçilen 7 eser arasında yer alır ve yarışmanın konser aşamasında halk jürisi önünde seslendirilip yorumlanır. Cumhuriyet tarihimizin bu ilk büyük müzik yarışmasının final konserinde iki eseriyle yer ve ödül alması çok anlamlı, önemli ve değerlidir.

### **Ahmet Samim Bilgen'in halk ezgilerinin çokseslendirilme yaklaşımına yönelik neler söylemek istersiniz?**

Bilgen genel olarak yalın, açık ve anlaşılır bir çokseslilik yaklaşımına sahiptir. Türk halk ezgilerinin çokseslendirilmesinde katı kuralcı olmaktan uzak esnek bir anlayış sergiler. Genel olarak "Batı tekniğiyle yazan bir Türk bağdar" diye nitelendirilirse de o tekniği olduğu gibi uygulamaya çok, kendine özgü bir uyarlayış ve öze en uygunu bulmaya yönelik bir arayış içindedir. Onun bu özellikleri çoğun eğitim müziği besteleyiş tarzından kaynaklanır.



**Ilgaz adlı eseri ve diğer eserleri hakkında neler söylemek istersiniz?**

Bilgen'in ünlü Ilgaz adlı eseri türkümsü nitelikli, güzelleme içerikli, özgün bir yapıttır; küçük ölçekli bir başyapıttır. Çok yetkin iç-dış uyumuyla Türk eğitim müziği bestelemeye uzun erimli bir çığır açmıştır. Cumhuriyet kuşaklarını birbirleriyle buluşturup birleştiren ve kaynaştırıp bütünleştiren bir işlev görür. Bu özellikleriyle Türk okul şarkıları arasında en çok bilinen, sevilen ve söylenenlerin başında yer alır. Diğer eserleri de genellikle küçük ve orta ölçeklidir. Önemli bir kısmı döneminde beliren genel gereksinim, eğilim ve yönelime uygun olarak şan-piyano için çokseslendirilmiş Türk halk ezgileri ile operet ve sahne müzikleridir.

**2020 Yılı Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen'in doğumlarının 110. Yılları ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi (AMADER) bu iki müzik insanımız adına özel bir sayı yayınlayacak. Neler söylemek istersiniz?**

Atatürk'ün eşsiz önderliğinde yapılan Cumhuriyet müzik yaşamımız, kültürümüz ve eğitimimiz öncelikle her biri ayrı değer taşıyan müzik insanlarımızın büyük çaba, emek, hizmet ve eserleriyle var edilmiş, var olagelmıştır. Ancak bu insanlarımızın bir bölümü her nedense gereğince anılmamakta, yeterince değerlendirilmemektedir. Bu yıl bunlar arasında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen dikkati çekmektedir. Bunu doğru bir konumlandırma ile gören Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi belli ortak özellikleri olan ikisi adına Doğumlarının 110. Yıllarında bir Özel Sayı yayımlamaktadır. AMADER'i ve mimarları sevgili Prof. Dr. Uğur ve Emel Türkmen'leri bu örnek davranış ve değerbilir çalışmalarından dolayı candan kutluyorum.

Ankara, 20 Haziran 2020



## EK 2. Ahmet Samim Bilgen Gökte Yıldız

### GÖKTE YILDIZ

Andantino

Şan

Gök te yıl dız el li dir gök te yıl dız el li dir

Piano

*mf* *cresc.*

*f* *ed.* *simile*

9

oy el li si te mel li dir oy el li si te mel li dir

Pno.

17

ya ri gü zel o la nın ya ri gü zel o la nın

Pno.

*pp*

25

oy göz le rin den bel li dir oy göz le rin den bel li dir

Pno.

*pp* Fine



**A. Samim Bilgen**

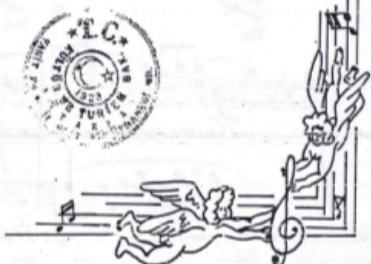
**İki Piyano Parçası**

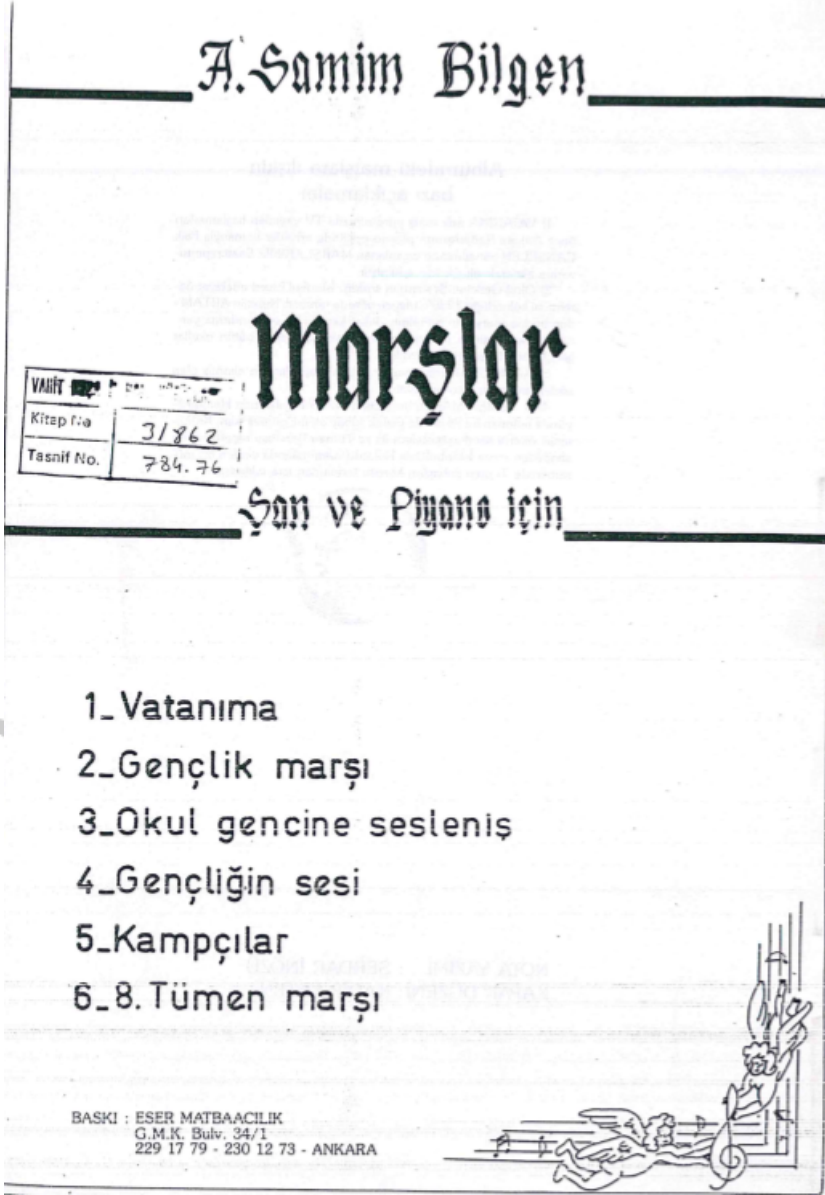
2 PIÈCES POUR PIANO  
2 KLAVIERSTÜCKE

**a. Nocturne**  
**b. Ballade**

YAYIN NO.	27600
Kıtap No.	7864

İTİBAK  
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI  
MÜHÜRÜ





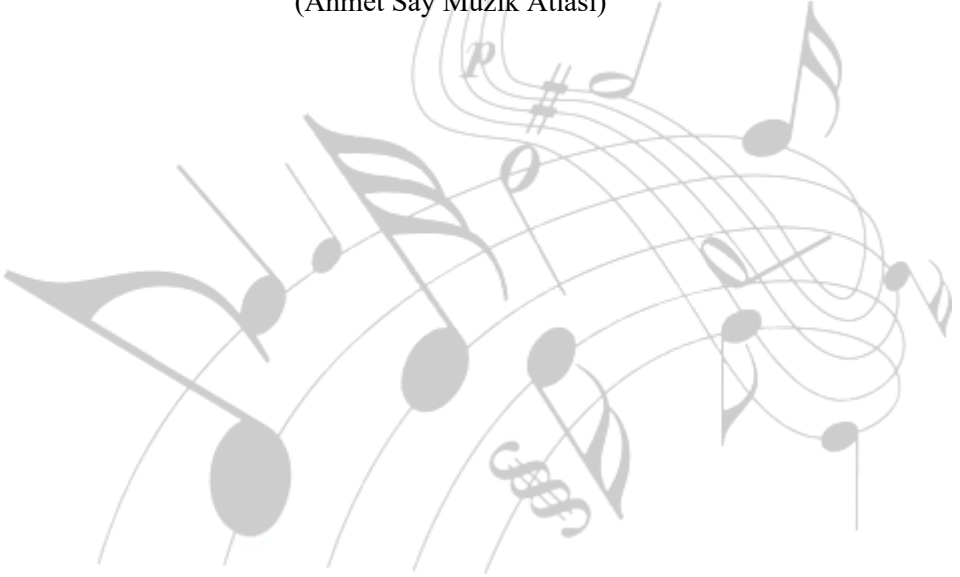
(Bilgen, Tarihsiz).



*Ahmet Samim Bilgen ve Arkada Ayakta Koro Şefi Muzaffer Arkan*



(Ahmet Say Müzik Atlası)





CUMHURİYETİN KURULUŞUNDAN İTİBAREN  
TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK KURUMLARINA GENEL BİR  
BAKIŞ

*A General Outlook to Turkish Musical Institutions from Republican  
Period*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.29

Turan SAĞER<sup>1</sup>  
Onur ZAHAL<sup>2</sup>  
Engin GÜRPINAR<sup>3</sup>

**Özet**

*Bu çalışmada, Cumhuriyetin ilanından itibaren kurulan, hatta evveliyatı Tanzimat devrine kadar uzanan resmî müzik müesseselerinin kuruluş, muhteviyat ve değişimlerine temas edilmiştir. Bu kurumlar, tasnif edilirken kronolojik sıra ve bilhassa kurumların kendi içlerindeki kategorizasyonuna dikkat edilmiştir. Buradan hareketle; askerî müzik kurumları, müzik öğretmeni yetiştiren lise, üniversite kurumları, devlet opera ve baleleri, her nevi konservatuvarlar, Kültür Bakanlığı'na ait birçok müzik organizasyonları ve Türkiye Radyo Televizyon Kurumuna bağlı müzik kurumları başta olmak üzere birçok müessese; meydana geliş, ihtiva ettikleri unsurlar ve Türk müzik eğitim-öğretim ve kültür hayatındaki rolü ve ehemmiyeti bakımından incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde, iki asra yakın mazisi olan bu kurumların, birçok anlayış ve idare tarzı değişikliklerine uğradığı, ülkenin siyasi, idari kültür atmosferinin, bu kurumlarda icra edilen, öğretilen ve benimsetilmek istenen müzik türlerine büyük tesiri olduğu görülmüştür. Bu bakımdan, Tanzimat devrinden günümüz Türkiye'sine kadar resmî müzik kurumlarının birçoğuna temas edilen bu çalışmanın, bu devirler arasındaki müzik kurumları tarih ve perspektifine genel manada bir çerçeve çizerek, ışık tutacağı düşünülmektedir.*

**Anahtar Kelimeler:** Müzik Kurumları, Cumhuriyet Müzik Kurumları, Türkiye Müzik Kurumları

**Abstract**

*In this study, we aim to provide informations on self-evolution, development and also content-development of formal musical institutions since Turkish Republican period which also dates back to the Tanzimat*

<sup>1</sup> Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Anasanat Dalı. tsager@yildiz.edu.tr

<sup>2</sup> Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. onur.zahal@inonu.edu.tr

<sup>3</sup> Doç. Dr., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. engin.gurpinar@inonu.edu.tr

*reform period. In reassortment of these institutions, we used chronological order and also self-intra-categorisation of these institutions. Thus, we analysed military music academies (specifically nco training schools), lycees that particularly educates music teacher candidates, state universities, all-type conservatoires, state opera and ballet houses, musical organisations which hierarchically dependent on to the ministry of culture, organisations that dependent on to the Turkish Radio Corporation and many of them according to its foundational purposes, contents and its role in Turkish music education and music cultural life. As a result, these institutions which also dates back to approximately two century ago, has been reformed many times according to political standpoint and the cultural perspective of rulers. Furthermore, the educational & teaching curricula and styles also have been influenced due to above-mentioned manners. In this regard, since this study encompasses a wide period from Tanzimat reform to the current Turkish Republic, we believe this study will draw a frame and also shed a light on to history and official understanding of these music institutions.*

**Keywords:** Musical Institutions, Republic Musical Institutions Turkish Musical Institutions.

## GİRİŞ

Osmanlı Devleti ve mirasçısı Türkiye Cumhuriyeti’nde mzik öğretim ve eğitimi, dolayısıyla bu öğretim ve eğitimin vcut bulduğu kurumlar; tarihî, millî ve ilm bakımdan büyük ehemmiyet arz etmektedirler. Bu kurumların sistematik bir Şekilde hayata geçirildiği Tanzimat devrinden baŐlayıp Cumhuriyet’in ilanı ile daha da artan, müzikte Batılılaşma ve eski mûsikînin, bilhassa saray msiksi olarak adlandırılan ve zamanımızdaki Türk Makam Müziği’ne tekabül eden türün, zaman içerisinde devlet kurumlarından uzaklaŐtırıldıęı görülmektedir. Kurumların zamanla yelpazelerini genişleterek, ihtiyaa göre geliŐmeler gösterdiği de göze çarpan mühim bir husustur. Bu noktada, Cumhuriyetin ilanı ile yeni bir kültür inŐa etme gayesi, halkın inkılaplar vasıtasıyla yeni bir yaŐayıŐ tarzıyla tanışması, kendisini müzik sahasında da tabi olarak gösterdi. Msik Muallim Mektebi, Riyaseti Cumhur Filarmoni Orkestrası, İstanbul Konservatuvarı, Devlet Opera ve Balesi hep bu değişim, ihtiyaç ve o zamanın gerektirdiği konjonktüre göre Őekillenen kurumlar olarak dikkat çekmektedir. Bunların yanı sıra, teknolojik geliŐmelerle birlikte, radyo ve televizyonun faal olarak hayata nüfuz ettiği, müziğin de bu imknlerden kendine düŐen hisseyi fazlasıyla aldığı görülmektedir.



Bu mecrada, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) ismi hem müziğin hem kurumların da hangi yolda şekilleneceği hususunda mühim bir rol oynamıştır. Bunlarla birlikte, Cumhuriyet ve Batılı manada müzik anlayışı ve kurumlara tesiri zamanla yumuşamış ve bilhassa konservatuvarlar mârifetiyle Türk müziği, kurumlarda kendisine daha fazla yer bulmuştur. Bunların yanı sıra, askeri müziğin kurumlar nezdinde Mehterhâne'den, Muzika-i Hümâyın'a oradan da Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'na yolculukları bu sahada da birçok değişim ve gelişimi açık bir şekilde gözler önüne sermiştir. Çalışmanın muhteviyatında bulunan birçok kurum, devir ve müzik tarz tercihleri; devrin siyasi ve politik iklimine temas etmeden, genel hatlarıyla ve bu kurumların birçoğuna dokunarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu araştırmada, cumhuriyetin kuruluşundan itibaren müzik eğitim-öğretim ve dolayısıyla ülkenin müzik kültürü, zevki ve varlığına tesir eden birçok resmî müzik kurumundan genel hatlarıyla bahsedip mümkün olduğu kadar bir kronolojik sıra ve en çok da kurum türü benzerliği gözetilerek, tarihî rol ve önemlerine temas edilmiştir. Bununla birlikte, daha önce çalışılmış ve daha dar zaman bölümleri halinde anlatılmış resmî müzik kurumlarını, geniş bir çerçeve içerisinde ele alarak, ana hatlarıyla izah etme yolu tercih edilmiştir.

### **Mehterhâne**

Mehter bilinen en eski bando olarak kabul edilmektedir. Farsça asıllı “Mihter” kelimesinden gelmekle birlikte lügat manasında, Memlûklular ve Türkistan saray teşkilatında “vazifeli memur” şeklinde karşılık bulmaktadır (Sanal, 1994: 3). Selçuklulardan Osmanlılara miras kalan bu müzik türüne “Kaba Mûsikî” veya “Kaba Saz” da denmektedir (Kösemihal, 1939). Osmanlı mûsikîsinin, bugünün makam müziğinin, karakteristik hüviyetinin şekillenmesinde tarihî ve mühim bir rol üstlenen, bunu uzun seneler layıkıyla yerine getiren mehterhâne ve taşıdığı mahiyet, Batılılaşma adı altında muhafaza edilmeyerek, II. Mahmut tarafından 1826 yılında, Yeniçeri Ocağı'yla birlikte kapatılmış ve yerini, Batı taklidi saray bando mektebi olan Muzika-i Hümâyın'a bırakmıştır (Tanrıkorur, 2003: 26).



Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması, Mehterhâne'nin de ortadan kaldırılması, daha doğru bir tabirle inkılabı tabi tutulması manasına gelmiştir. Avrupa'daki örneklerine benzer bir şekilde, Mızıkai Hümayun ismini alan müessesede, daha evvel Enderun ve Yeniçeri Ocağı'na bağlı Mehterhâne'de verilen müzik eğitiminden farklı olarak, ilk defa batılı formlara göre, tertipli ve programlı bir müzik eğitimi verilmeye başlanmıştır. Bu müesseseden yetişen müzisyenler gelecekte batı müziğinin önde gelen isimleri olmuşlardır (Gazimihal, 1955: 103).

### **Darülelhan**

Drbedyi'de tiyatro ve müzik eğitimi verilmesi fikriyle temeli atılan Dârülelhan, 1917 yılında, devlet tarafından tesis edilen ve Türk msikisi eğitimi veren ilk mektep yeridir. Bu yere, "Nağmeler Evi" manasındaki "Dârülelhan" ismi Msik Encümeni başkanı Ziya Paşa tarafından verilmiştir (Paçacı, 1994: 121). Dârülelhan, msiki eğitimi verilen bir müessese olmasının yanı sıra, müzik sahasındaki çalışmalara da katkıda bulunmuştur. Bu müesseseden, Hüseyin Sadettin Arel, Rauf Yekta, Dr. Suphi Ezgi gibi isimler, şahsi gayretleriyle, Türk mzikolojisi üzerine araştırmalarda bulunmuşlardır (Barış ve Ece, 2007).

### **Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası**

Muzika-i Hümayun 1924 yılında Ankara'ya nakledilerek Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti ismini almıştır. Bu heyet; orkestra, bando ve fasıl heyetinden meydana gelmekteydi. 1933 yılında, isim değişiklikleriyle birlikte, bando kısmı Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkası; Orkestra kısmıysa, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası adlarını aldılar. Son olarak, fasıl heyeti ise, kaldırıldı. Orkestra elemanlarının büyük kısmı, Meşrutiyet'ten sonra Saffet Bey zamanında Muzika-i Hümayun'a katılmış gençlerden meydana gelmekteydi (Aksoy, 1985: 1234).



## İstanbul Konservatuvarı

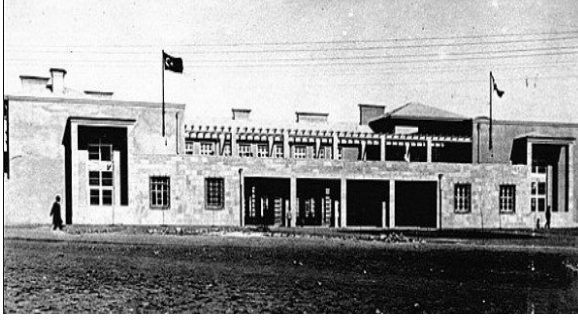
Dârülelhan, modern bir konservatuvar açmak amacıyla, zamanın Maarif Vekili (Milli Eğitim Bakanı) Necati Bey tarafından 1926 yılında kapatıldı. Hedeflenen asri konservatuvar niteliğindeki okulun açılmasına yönelik olarak, yeni bir mevzuat ve muhteviyat programı düzenlendi. Bu düzenlemeyle, Türk Musikisi çalışmaları, Türk Musikisi İcra Heyeti ve Türk Musikisi Tasnif Heyeti ile sınırlandırıldı. Böylelikle, Batı tarzı bir konservatuvar örnek alınarak, İstanbul Konservatuvarı'nın temelleri atılmış oldu (Say, 1985: 428).

## Musiki Muallim Mektebi

Cumhuriyetin ilan edilmesinin akabinde, 1 Kasım 1924 tarihinde, Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Bu köklü atılım, Cumhuriyet tarihinin müzik öğretmeni yetiştirmek üzere attığı ilk adımdır (Uçan 1994). Musiki Muallim Mektebi'nin asıl gayesi, 1925 tarihli yönetmeliğinde de belirtildiği üzere, bütün rüşdiye (ortaokul) ve idadilere (liselere) Musiki muallimi yetiştirmek” şeklinde ifade edilmiştir (Kavcar, 1983: 509). Müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan ve eğitimine devam eden müesseseye, 1934 yılında, ihtiyaçlara karşılık verebilmesi gayesiyle yeniden düzenlenir (Gökyay, 1941: 2). Bu yıl içerisinde, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından bir konservatuvar kurmak amacıyla, Almanya'nın Berlin şehrinde öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu'nu vazifelendirilmiştir. 1935 ve 1936 yıllarında ise, yapılan anlaşma üzerine, ünlü besteci Prof. Paul Hindemith Türkiye'de müzik kurumlarının yeniden yapılandırılması için danışman sıfatıyla birtakım incelemelerde bulundu. Bu incelemeler neticesinde kurulması düşünülen Anlara Devlet Konservatuvarını; serbest müzik okulu (konservatuvar), öğretmen yetiştiren okul (Musiki Muallim Mektebi) ve tiyatro okulundan oluşmasına karar verilmiştir (<https://web.archive.org>, [www.konser.hacettepe.edu.tr](http://www.konser.hacettepe.edu.tr)).



**Fotoğraf 1. Musiki Muallim Mektebi**



**Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü**

1937 yılında ise, Musiki Muallim Mektebi Gazi Terbiye Enstitüsü'ne bağlanmıştır. (Barış ve Ece, 2007). Yine aynı yıl, Gazi Orta Muallim Mektebi Müzik şubesi açılmış ve Musiki Muallim Mektebi'nin öğrencilerin bu müesseseye nakledilmesiyle Musiki Muallim Mektebi, Gazi Orta Muallim Mektebi'nin bir şubesi durumuna gelmiştir. Gazi Orta Muallim Mektebi Müzik şubesi, üç yıl ğretim verilen bir yerdi. Kurumun daha sonra, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü olmuştur. Müzik bölümü mezunları, Milli Eğitim Bakanlığına bağlı okullarda, müzik ğretmenliği görevini üstlenmişlerdir (şahin ve Duman 2008: 265).

**Halk Evleri ve Köy Enstitüleri**

Cumhuriyet'in en mühim eğitim ve kültür müesseselerinden biri olan Halkevleri, ülkenin muhtelif yerlerinde, halk eğitimi gerçekleştirmek maksadıyla 1932 yılında kurulmuştur. Halk evlerindeki müzik eğitiminin en temel düsturu, "Trkn hususiyetlerinin kaybolmaması" olarak kabul edilmiştir (Saygun, 1940: 14).



**Fotoğraf 2. İsmet İnönü Halk Evi Salonunda (28.07.1932)**



Köy enstitüleri, 3803 sayılı kanunla 17 Nisan 1940 tarihinde, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in teşebbüsü ve İlköğretim Genel Müdürü İsmail Hakkı Tonguç'un gayretiyle kurulmuştur (Kapluhan, 2012:184). Köy enstitülerindeki en önemli sanat faaliyetlerinden biri olan müzik eğitiminde Batı müziğinin halk tarafından sevilmesine, Batılı müzik anlayışının açılanmasına çalışılmıştır (Koç, 2013: 352).

**Fotoğraf 3. Açık Havada Mandolin Çalışan Öğrenciler, Akpınar Köy Enstitüsü, İ.H. Tonguç Belgeği**



(Kaynak: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Web Sitesinden 16.07.2020 Tarihinde Alınmıştır).



## Güzel Sanatlar Liseleri

Güzel sanatlar liseleri, 1989 yılında 1739 sayılı Millî Eğitim Temel Kanunu ve 3797 sayılı Millî Eğitim Bakanlığının Teşkilât ve Görevleri Hakkındaki Kanun'a dayanarak, mesleki müzik eğitimi vermek üzere, ilk olarak İstanbul'da Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ismiyle açılmıştır. Güzel Sanatlar liseleri, ortaokuldan sonra dört sene eğitim ğretim veren yatılı, gündüzlü ve karma okullardır; bu okulların açılacağı bölge seçiminde öncelik, güzel sanatların dallarını ihtiva eden yükseköğretim müesseselerinin bulunduğu yerler olmaktadır (Şahin ve Akpınar, 2017: 40).

### *Fotoğraf 4. İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi*



## Konservatuvarlar

Türkiye'de hâlihazırda, farklı ad ve yapılanmadan oluşan konservatuvarlar bulunmaktadır. Bu konservatuvarların bir kısmı ilkokul sonrası; bir kısmıysa lisans seviyesinde ğrenci kabul etmektedirler. İlkokuldan sonraki konservatuvarlarda, Müzik ve Bale Okulları ile Müzik ve Sahne Sanatları Liseleri bulunmaktadır (Taş ve Grsev, 2018:239). Türkiye'de; lisans seviyesinde, Klasik Batı Müziği ğretimi verilen Devlet Konservatuvarları ve Türk Makam Müziği, Türk Halk Müziği ğretimi verilen Devlet Türk Müziği Konservatuvarları ve isminde sadece konservatuvar ibaresinin kullanıldığı üç grup konservatuvar yapısı vardır. Bunların dışında, birçok Őehrimizde geleneksel müziklerimiz ve klasik batı müziği ses ve saz öğretimleri bulunan, bunun yanı sıra tiyatro ve bale eğitimi gibi temel sahne sanatlarının verildiği ve sayıları her yıl artan belediye konservatuvarları da hizmet vermektedir. Aktüel olarak ülkemizde, belediye konservatuvarları hariç, devlet ve vakıf üniversitelerine bağlı, Geleneksel Türk Müzikleri ve Klasik Batı Müziği ğretimi verilen 43 adet konservatuvar bulunmaktadır (<http://muzikegitimcileri.net>).





**Fotoğraf 5. Ege Üniv. DTMK**



**Fotoğraf 6. İstanbul Devlet Konservatuvarı**



### **Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Programları**

Cumhuriyet devrinde, müzik öğretmenliğinin miladı kabul edilen müessese, Musiki Muallim Mektebi, 1924 yılında açılmıştır. Daha sonra ise 1937 yılındaki Gazi Üniversitesi'ne bağlı Gazi Eğitim Enstitüsü müzik şubesinin açılması, aktüel müzik öğretmenliği programlarının başlangıcı kabul edilirse, günümüze kadar, üniversitede eğitim fakültelerine bağlı birçok müzik öğretmenliği bölümü kurulmuştur. Hâlihazırda, müzik öğretmeni ihtiyacının büyük bir kısmı bu kurumlardan mezun olan öğrenciler tarafından karşılanmaktadır. Ülkemizde, aktüel olarak, 28 adet müzik öğretmenliği bölümü mevcuttur (<http://www.muzikegitimcileri.net>).



**Fotoğraf 7. Gazi Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**



**Fotoğraf 8. Marmara Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**



**Fotoğraf 9. İnönü Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**



## Devlet Opera ve Balesi

Devlet Opera ve Balesi, tiyatro, opera ve bale sanat dallarından oluşan ve 1949'da 5441 sayılı kanunla kurulan Devlet Tiyatroları bünyesinde, 1970'e kadar bir bölüm olarak yer almıştır. 1970 yılında ise, Kültür Bakanlığı'na bağlanarak Devlet Opera ve Balesi 'Kuruluş Kanunu' gereğince Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adını almıştır (Hızarcı, 2015:60). Akabinde, 1970 yılında İstanbul ve Ankara Operaları 1309 sayılı yasayla Devlet Opera ve Balesi adlarıyla müstakil bir müessese haline getirildi. Bu minvalde, 1982 yılında İzmir, 1990 yılında Mersin, 1999 yılında Antalya ve son olarak da 2008 yılında Samsun Devlet Opera ve Baleleri olmak üzere altı adet müessese, opera ve bale sahasında hizmette bulunmaktadır (<https://www.operabale.gov.tr>).

### *Fotoğraf 10. Ankara Devlet Opera ve Balesi*



## Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 10 Haziran 1935 tarih ve 2773 sayılı kanunun birinci maddesine göre kurulmuştur. Geleneksel olsun çağdaş olsun birçok sanat tarzını ve sanat faaliyetlerinin milli kültür ile muasır anlayışı harmanlayarak işlemesini, tanınmasını, sevilmesini ve yayılmasını sağlamak; bunun yanı sıra, ses ve halk oyunları toplulukları, orkestralar, resim ve heykel müzeleri gibi sanat kurumları kurmak, bunlarla alakalı faaliyet ve hizmetleri idare etmek, milli resim ve heykel sanatı ile geleneksel Türk süsleme ve el sanatlarını geliştirmek ve bütünüyle sanat değerlerini tanıtmak üzere yapılandırılan ve bilhassa müzikle alakalı olarak bünyesinde, birçok şehirde faaliyet gösteren Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Koroları; Halk Dansları, Türk Dünyası Müzikleri, Türk Tasavvuf Müziği ve Modern Folk Müziği gibi geniş bir yelpazeyi temsil eden topluluklar; Ankara, İstanbul, İzmir, Antalya, Bursa ve Adana'da faaliyet gösteren senfoni orkestraları



ihativa eden müzik kültürünün kalbi sayılacak bir müessesedir  
(<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr>).

**Fotoğraf 11. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası**



**Fotoğraf 12. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu**



**Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi**

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Cumhurbaşkanımız Sayın Recep Tayyip Erdoğan'ın 28.12.2016 tarihinde dokuzuncusu gerçekleştirilen "Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülleri" programında, ülkemizin böyle bizzat müzik temalı bir üniversite ihtiyacının bulunduğunu belirtmesi üzerine 01/07/2017 tarihli 30111 sayılı Resmî Gazetede yayımlanarak 7033 sayılı kanunla kurulmuştur. Bünyesinde dört fakülte, bir enstitü ve bir meslek yüksekokulu bulunmaktadır. 2018-2019 öğretim yılında müzik ve güzel sanatlar eğitim fakültesi, icra fakültesi, müzik bilimleri ve teknolojileri fakültesi lisans, müzik ve güzel sanatlar enstitüsünde ise lisansüstü öğretilimi başlamıştır. Bununla birlikte, sanat ve tasarım fakültesi ise henüz faal olarak öğretimde bulunmamaktadır (<https://www.mgu.edu.tr/tr>).



**Fotoğraf 13. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi**



**Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)**

TRT, 01 Mayıs 1964'te kamu hizmeti yayıncılığı çerçevesinde radyo ve televizyon yayınlarının devlet tarafından yürütülmesi amacı ile 359 sayılı yasaya binaen kurulmuştur (Resmî Gazete, 1963, TRT, 2020; Doğan, 2019; Nart, 2009). Televizyon kanalları, birçok ulusal, uluslararası, bölgesel ve yerel radyo istasyonları, web siteleri, teleteks yayını ve basılı dergileri ile ulusal ve uluslararası düzeyde yayın yapan TRT'nin kurumsal yapısı içerisinde bızatihi müzik alanında faaliyetler gösteren birimler yer almaktadır. Toplulukların, sanatçıların ve müzik programlarındaki tür ve repertuarların organize edildiği Müzik Dairesi Başkanlığı, bu birimlerin koordinasyonunu sağlamaktadır. Bununla birlikte ulusal ve bölgesel bazda yayınlar gerçekleştiren Radyo Dairesi Başkanlığı, Ankara Radyosu Müdürlüğü, İstanbul, İzmir, Çukurova, Diyarbakır, Erzurum, Trabzon ve Antalya Müdürlükleri müzik faaliyetlerinin gerçekleştirildiği kurumsal yapılardır (Ünal ve Şahin, 2018).

Ulusal radyolar; Radyo 1, TRT FM, Radyo 3, TRT Nağme, TRT Türkü, Radyo Haber; bölgesel radyolar ise; Çukurova, Diyarbakır, Erzurum, Trabzon ve Antalya radyolarında güncel bir biçimde yayınlarını gerçekleştirmektedirler. Bu müdürlüklere bağlı radyo oluşumlarında THM, TSM türlerinin yanı sıra çöksesli müzik çerçevesinde çalışmalar da yapılmaktadır (Yılmaz, 2020; TRT, 2020).



**Fotoğraf 14. Ankara Radyosu**



Çoksesli mziker, profesyonel ve amatör topluluklar olarak yapılandırılmıştır. Profesyonel topluluklar; TRT İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası ile TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korusu'ndan oluşmaktadır. Amatör oluşumlar ise çocuk ve gençlik korolarını kapsamaktadır. Ankara, İstanbul, İzmir radyolarında hem çocuk hem gençlik koroları yer almakla birlikte Trabzon Radyosunda çocuk korusu da yer almaktadır (TRT, 2020). Kamu hizmeti yayıncılığı amacı ile farklı müzik türlerinde birçok faaliyet gösteren TRT, 2018 yılında Cumhurbaşkanlığı'na bağlanarak İletişim Başkanlığı ile ilgilendirilmiştir (Resmî Gazete, 2018).

**Fotoğraf 15. İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası**



**Fotoğraf 16. Ankara Radyosu Çoksesli Korusu**



**Fotoğraf 17. Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu**



### **Askeri Müzik Kurumları**

Geçmiş milattan önce 5000’li yıllara kadar dayanan Türk Tarihinde, askeri müzik geleneğinin başlangıcı, askeri yapının ilk kurumsallaşmasının gerçekleştiği Hunlara dayanmakla birlikte askeri müzik kültürü; Hunlarda “Tuğ”, Karahanlılarda “Tabıl”, Selçuklularda “Nevbet”, Osmanlılarda “Mehterhane” ve “Muzıka-i Hümâyun” yapıları üzerinden gelişim göstermiştir (Küçükçapraz, 2019; Vural, 2012; Çağlak ve Filiz, 2018; Bayburtlu, 2017, Baba, 2009). Demirebatır’ın (2005) işaret ettiği üzere bu kurumsal dönüşüm; 1922 yılında “Makam-ı Hilafet Mızıkası”, Cumhuriyet’in kurulmasının akabinde “Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti”, 1932 yılında “Riyaset-i Cumhur Bandoosu” olarak devam etmiştir.

**Fotoğraf 18. Muzıka-i Hümâyun Öğrencileri, 1917**







- Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu

**Fotoğraf 21. Askeri Müzik Sınıf Okulu, Komisyon Sınavı, 1960**



**Fotoğraf 22. Bnd. Astsb. Sınıf Okulu Mezuniyet Töreni, 1996**



**Fotoğraf 23. Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı, Burdur Konseri, 2003**



2016 yılından itibaren 669 Sayılı kanun hükmünde kararname (KHK) ile kurulan Milli Savunma niversitesi'nin teŐkilat yapısındaki dört yüksekokuldan biri olarak tanımlanan Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu iki yıllık bir kurum olarak askeri müzik eğitimine devam etmektedir (Resmi Gazete, 31 Temmuz 2016, Sayı: 29787, Karar Sayısı: KHK/669). Bu kurumun program ana yapısı ‘‘flemeli ve Vurmalı algılar’’ ile ‘‘algı Bakım Onarım’’ biçiminde oluŐturulmakla beraber ‘‘KamıŐlı algılar’’, ‘‘Bakır algılar’’, ‘‘Vurmalı ve TuŐlu algılar’’, ‘‘algı Bakım Onarım’’ olmak üzere dört temel branŐ altında eğitim-ğretim sürecini gerçekleŐtirmektedir (<https://msu.edu.tr>).

Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksekokulunun yanı sıra kuvvet komutanlık bandosu, kıta bandosu, komutanlık caz orkestrası ve mehter takımı askeri müzik kurumları olarak faaliyetlerine devam etmektedirler.

**Fotoğraf 24. Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu**



**SONUÇ**

Cumhuriyet'in ilanından itibaren müzik sahasında birçok resmî müessesenin kurulduğu ve zaman içerisinde de o devrin siyasi, itima, teknolojik birçok dinamik tarafından Őekillendirildięi görülmektedir. Bu çalışmada, evveliyatı ve deęiŐimin başladığı devir olan Tanzimat, milat olarak kabul edilmiş. Bu devirde, Batılı hareketlerin resmî kurumlardaki nüfuzu ve idarecilerin meyli ile okseslilik temeli üzerine kurulu Klasik Batı Müziğinin tesirinin kurumlarda git gide arttığı ve nihayet cumhuriyetle birlikte, geleneksel müziklerin bu kurumlar içerisindeki nüfuz ve muhtevisyatını yavaş yavaş kaybettiği tespit edilmiştir.



Bununla birlikte, batılı manada müzik anlayışının resmî müzik kurumlarına girmesiyle; müzik öğretmeni yetiştiren, toplu müzik icra eden ve halka temel müzik eğitimi verilen kurumlarda; müzik öğretiminin eski anlayışın aksine, yeni, ileri ve asrî olarak kabul edilen klasik çoksesli batı müziğinin temele alındığı tespit edilmiştir. İlerleyen yıllarda, yukarıda bahsedilen dinamiklerin tesiriyle, geleneksel müziklerin öğretiminin yapıldığı, bilhassa konservatuvar formunda kurumların da faaliyete geçtiği bunun yanı sıra Kültür Bakanlığı'nın destek ve marifetiyle geleneksel müzikleri ihtiva eden topluluk, grup, koro, orkestra isimleri altında birçok sahada faaliyette bulunduğu tespit edilmiştir.

Kurumlardan bahsedilirken her ne kadar kronolojik bir sıra takip edilmek istense de bazı kurumlar, bahis mecburiyeti göz önünde bulundurularak, kronolojik sıranın dışında tutulmuştur. Müziğin resmî kurumlar içinde; müzik öğretmeni, müzikolog, müzik teknolojisi, kompozitör ile solo, toplu ses ve saz icracısı yetiştiren geniş bir yelpazede faaliyet gösterdiği belirlenmiştir. Bu kurumların, kısa tarihçelerinden bahsedilip ne gibi safhalardan geçtiğinin yanı sıra muhteviyat ve hedeflerine de olabildiğince temas edilmiştir. Kurumlarla alakalı yıl, sayı gibi birtakım nicel verilerinde verildiği bu çalışmanın, bu sahada yapılacak çalışmalara da katkıda bulunacağı düşünülmektedir

## KAYNAKÇA

- Aksoy, B. (1985). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Musiki ve Batılılaşma. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 5) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baba, O. (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Barış, D. A. ve Ece, A. S. (2007). *Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi*. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, Ankara.
- Bayburtlu, A. S. (2017). Türklerde Askeri Müzik Tarihi Hakkında Bir İnceleme. *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi*, 2(1), 7-30.



- Çağlak, E. ve Filiz, S. (2018). Türk Devlet Geleneğinde Askeri Müzik Ve Askeri Müzik Eğitimi. *Sahne ve Müzik*, 7, 29-56.
- Demirbatır, E. (2005). Türkiye'de Askeri Bandoculuk Eğitimi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(1), 67-81.
- Doğan, K. (2019). *Tarihsel Süreç İçerisinde TRT-Sinema İlişkisi: TRT Tarafından Desteklenen Sinema Filmleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Gazimihal M. R. (1955). *Türk Askeri Mzikaları Tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Resmî Gazete (2018). Genelge. (2018, 24 Temmuz).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2018/07/20180724-11.pdf>
- Gökyay, O. Ő. (1941). *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. Ankara: Devlet Tiyatroları.
- Hızarcı, Ç. (2015). *Türkiye'nin Güncel Kültür-Sanat Politikası ve Opera Sanatı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kapluhan, E. (2012). Atatürk Dönemi Eğitim Seferberliği ve Köy Enstitüleri. *Marmara Coğrafya Dergisi*, 26, 172-194.
- Kara Kuvvetleri Komutanlığı. (2020, 23 Haziran). Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu, Fotoğraflarla Okul Tarihçesi.  
[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html).
- Kavcar, C. (1983). *Güzel Sanatlar Eğitimi, Cumhuriyet Döneminde Eğitim*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Koç, N. (2013). *Türk Kültür Tarihi İçerisinde Köy Enstitüleri*. İstanbul. İdeal Yayıncılık
- Kösemihal, M.R. (1939). *Türkiye Avrupa Mûsikî Münasebetleri* (Cilt I). İstanbul: Numune Matbaası, İstanbul.



- Küçükçapraz, S. (2019). *Mehterhane'nin Kapatılmasından Günümüze Askeri Müzik (1826'dan Günümüze)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Milli Savunma Üniversitesi. (2020, 06 Temmuz). Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu Tarihçe.  
<https://msu.edu.tr/sayfadetay.aspx?SayfaId=526&ParentMenuId=53>
- Nart, S. Y. (2009). *1964-1980 Arası TRT Radyo Yayın Politikaları Toplumsal ve Politik Süreçte Radyonun Tarihsel ve Kurumsal Gelişimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Resmî Gazete (2016). Olağanüstü Hal Kapsamında Bazı Tedbirler Alınması Ve Milli Savunma Üniversitesi Kurulması İle Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun Hükmünde Kararname. Sayı: 29787. 31 Temmuz.  
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2016/07/20160731-5.htm>
- Paçacı, G. (1994). *Dârülelhan ve Türk Müsikîsi'nin Gelişimi*. İstanbul: I. Tarih ve Toplum.
- Sanal, H. (1994). *Mehter Müsikîsi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A (1940) *Halkevlerinde Musiki*. Ankara: Recep Ulusoglu Basımevi.
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008) Cumhuriyet'in Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(16-17).
- Şahin, P. ve Akpınar, M. (2017). Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Öğretimi Sürecinde Öğretmen ve Öğrenci Görüşlerinin Karşılaştırılması. *Ihlara Eğitim Araştırma Dergisi*, 2(2), 39-49
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.



- Taş, S. ve Grsev, G. (2018). Konservatuvar ğrencilerinin Mesleki Eğitim Yaşantısı ve Gelecekteki İstihdamlarına Yönelik Tutumları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28, 237-261
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. (2020, 03 Temmuz). Tarihçe. <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. (2020, 11 Temmuz). Çoksesli Müzikler Profesyonel Toplulukları, oksesli Müzikler Amatör toplulukları. <http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler>
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu. (2020, 15 Temmuz). Kanallar. <http://radyo.trt.net.tr/KanalListesi.aspx>
- Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu Kanunu. (1963, 24 Aralık). *Resmi Gazete* (Sayı: 359).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/11596.pdf>
- Uçan, A. (1994). Kuruluşunun Yetmişinci Yılında ve İkin Binli Yılların Eşiğinde G.. Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Türkiye’de Müzik ğretmenliği Eğitimi. *G.. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Türkiye’de Müzik ğretmenliği Eğitiminin Yetmiş beşinci Yılına Armağan (1924-1994) zel Sayı*.
- nal, R. ve şahin, M. (2018). Türkiye’de Bölge Radyoculuğu Deneyimi: TRT Çukurova Radyosu rneği. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 29, 332-352.
- Vural, T. (2012). Türk Askeri Müziğinin Savaşlardaki Yeri Ve nemi. *TURAN-SAM*, 4 (13), 66-74.
- Yılmaz, A. (2020). Radyo ve Sosyal Medya Yakınsaması: TRT Radyo ve TRT FM’in Facebook ve Twitter Pratikleri. *TRT Akademi*, 5 (9), 28-51.



## Fotoğraf Kaynakçası

### Fotoğraf 1. Musiki Muallim Mektebi.

[https://www.goethe.de/ins/tr/tr/sta/ank/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=20850030&fbclid=IwAR3U0wyQJN-N9jmcfx\\_4V0f-Cnh6Icke28Gj7gfnbCoLhNBn1O361tJtSq5](https://www.goethe.de/ins/tr/tr/sta/ank/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20850030&fbclid=IwAR3U0wyQJN-N9jmcfx_4V0f-Cnh6Icke28Gj7gfnbCoLhNBn1O361tJtSq5)  
(Erişim Tarihi: 13.07.2020).

### Fotoğraf 2. İsmet İnönü Halk Evi Salonunda (28.07.1932).

<http://www.ismetinonu.org.tr/halkevlerinin-kurulusu-ve-etkinlikleri/> (Erişim Tarihi: 07.07.2020).

### Fotoğraf 3. Açık Havada Mandolin Çalışan Öğrenciler, Akpınar Köy Enstitüsü, İ.H. Tonguç Belgeligi.

<https://blog.iae.org.tr/sergiler/koy-enstitulerinde-muzik-egitimi> (Erişim Tarihi: 13.07.2020).

### Fotoğraf 4. İstanbul Avni Akyol Güzel Sanatlar Lisesi. (Erişim Tarihi: 08.07.2020).

[http://istanbulagsl.meb.k12.tr/meb\\_iys\\_dosyalar/34/12/270324/icerikler/tarihce\\_225082.html?CHK=8deca71568f9dc2431e617c7c457608e](http://istanbulagsl.meb.k12.tr/meb_iys_dosyalar/34/12/270324/icerikler/tarihce_225082.html?CHK=8deca71568f9dc2431e617c7c457608e) (Erişim Tarihi: 13.07.2020).

### Fotoğraf 5. Ege Üniv. DTMK. <https://konservatuvar.ege.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 15.07.2020).

### Fotoğraf 6. İstanbul Devlet Konservatuvarı. [https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/\\_/](https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/_/) (Erişim Tarihi:15.07.2020).

### Fotoğraf 7. Gazi Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. <http://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr/> (Erişim Tarihi: 13.07.2020).

### Fotoğraf 8. Marmara Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

<http://mzo.aef.marmara.edu.tr/> (Erişim Tarihi:12.07.2020).

### Fotoğraf 9. İnönü Üniv. Müzik Eğitimi Anabilim Dalı.

<http://www.inonu.edu.tr/tr/egitim> (Erişim Tarihi: 13.07.2020).

### Fotoğraf 10. Ankara Devlet Opera ve Balesi. <https://www.operabale.gov.tr/ankara/Sayfalar/repertoire.aspx> (Erişim Tarihi:13.07.2020).



**Fotoğraf 11.** Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası.

<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2143/galeri.html> (Erişim Tarihi: 14.07.2020).

**Fotoğraf 12.** Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu.

<http://www.devletkorosu.com/index.php/bestekarlar> (Erişim Tarihi: 14.07.2020).

**Fotoğraf 13.** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar niversitesi.

<https://www.mgu.edu.tr/tr/pages/hakkinda.html> (Erişim Tarihi:16.07.2020).

**Fotoğraf 14.** Ankara Radyosu.

<https://cocukmeclisi.ankara.bel.tr/cocukmeclisi/haberler/22-donem-haberler/cocuk-meclisi-trt-radyosundan-seslendi> (Erişim Tarihi: 09.07.2020).

**Fotoğraf 15.** İstanbul Radyosu Hafif Müzik ve Caz Orkestrası.

<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler/trt-istanbul-radyosu-hafif-muzik-ve-caz-orkestrasi/> (Erişim Tarihi: 09.07.2020).

**Fotoğraf 16.** Ankara Radyosu Çoksesli Korosu.

<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler/trt-ankara-radyosu-coksesli-korosu-2/> (Erişim Tarihi: 09.07.2020)

**Fotoğraf 17.** Ankara Radyosu Çoksesli Çocuk Korosu.

<http://www.trt.net.tr/cokseslimuzikler/ankara-radyosu-coksesli-cocuk-korosu/> (Erişim Tarihi: 09.07.2020).

**Fotoğraf 18.** Mzıka-i Hümâyun ğrencileri, 1917.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

**Fotoğraf 19.** Mzıka-i Hümâyun Armoni Mzıkası, 1922.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

**Fotoğraf 20.** Cumhuriyet Armoni Mzıkası, 1925.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).





**Fotoğraf 21.** Askeri Mızıka Sınıf Okulu, Komisyon Sınavı, 1960.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

**Fotoğraf 22.** Bnd. Astsb. Sınıf Okulu Mezuniyet Töreni, 1996.

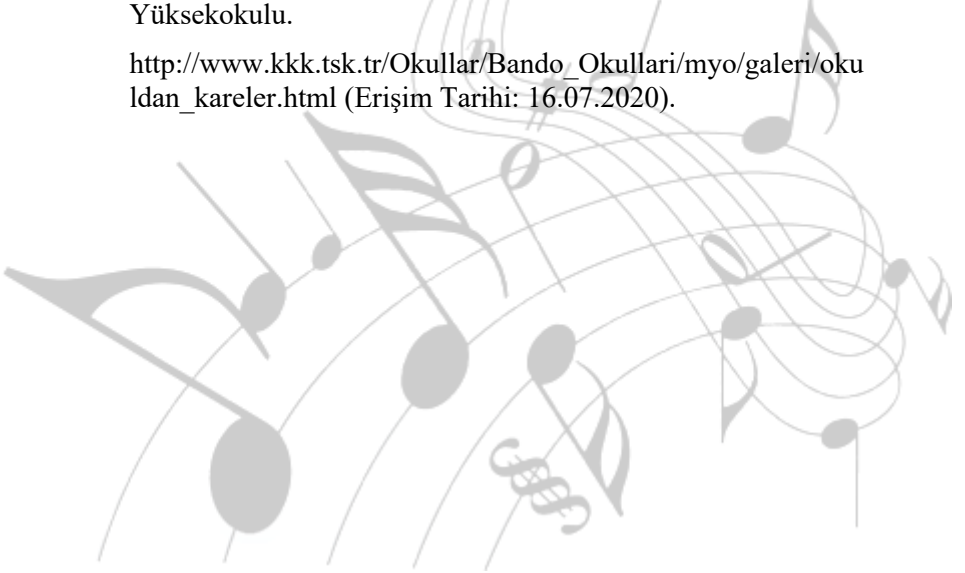
[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

**Fotoğraf 23.** Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı, Burdur Konseri, 2003.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/hakkinda/tarihce.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

**Fotoğraf 24.** Milli Savunma Üniversitesi Bando Astsubay Meslek Yüksekokulu.

[http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando\\_Okullari/myo/galeri/okuldan\\_kareler.html](http://www.kkk.tsk.tr/Okullar/Bando_Okullari/myo/galeri/okuldan_kareler.html) (Erişim Tarihi: 16.07.2020).



## **Hasan BOZKURT**

Hasan Bozkurt, (20.03.1959 - Antalya) 1983'de Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. 1984-1985 eğitim – öğretim yılında Selçuk Üniversitesi Rektörlüğü'nde müzik okutmanı olarak göreve başladı. 1987 yılında aynı üniversitede Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Bölümünün açılmasıyla birlikte bu bölümde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 1989 yılında doktora karşılığı "Sanatta Yeterlik" aldı. Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nün kuruluşu ve sonrasında Bölüm Başkan Yardımcısı ve Bölüm Başkan Vekilliği olarak görevlerinde bulundu.

1991 yılında Yardımcı Doçent oldu. 2003 yılında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'ne Yardımcı doçent olarak atandı. Bu bölümde Bölüm Başkanı ve Bölüm Başkan vekili olarak görevler yaptı. Çalışmış olduğu kurumlarda solo konserler, orkestra şefliği, koro şefliği, koro, orkestra, halk müziği toplulukları, ve piyano şan için çoksesli halk türküleri düzenlemeleri, sempozyumlar, kongreler ve konferanslar gibi faaliyetlerde bulunmuştur.

Türk Müziği Ses Sistemi ve Türk Sanat Müziği Makam ve Usulleri alanını Cinuçen Tanrıkorur' la, Türk Halk Müziği Repertuarını Coşkun Güla ile Türk Müziği Armonisini Prof. Ertuğrul Bayraktar'la Türk Halk Bilimi alanındaki çalışmalarını ise Prof. Dr. Tülay Er ile sürdürmüştür.

2010-2020 yılları arasında Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği bölümünde görevlendirilmiş, bu görevini halen misafir öğretim üyesi olarak sürdürmektedir.

2011-2016 yılları arasında Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi projesi olarak Antalya İli Akseki İlçesi türkülerini (30 türkü) derlemiştir.

2019 yılında kendi isteği ile emekli olmuştur.

Çoksesli Koro, Oda orkestrası, Oda Orkestrası-Koro, Piyano, Piyano-Şan, Piyano-Keman ve Halk Müziği Çalgı Toplulukları için yapmış olduğu beste ve kompozisyonları, ulusal ve uluslararası düzeyde eğitim müziği, festival ve konserlerde seslendirilmektedir.



# Gayal

(toprağın sesi)

00:00:00:00

$\text{♩} = 100$

Hasan Bozkurt

Piano

*mf*

00:00:06:00

5

Pno.

00:00:12:00

9

Pno.

00:00:18:00

13

Pno.



00:00:27:00  
2  
00:00:27:00  
19.1.01  
Piano Drop 01

19

Pno.

00:00:35:09  
00:00:40:01  
24.6.16  
Piano Drop 02

23

Pno.

00:00:43:12  
26  
♩=200  
*p*

Pno.

00:00:49:19  
00:00:50:12  
30.5.7  
Piano Drop 03

30

Pno.

*mf*

00:00:55:01  
35  
4  
*f*

Pno.

*f*



00:00:59:06

00:01:00:19  
40.4.31  
Piano Drop 04

39

Pno.

*mf*

00:01:03:10

43

Pno.

*p*

00:01:07:15

00:01:07:23  
47.3.09  
Piano Drop 05

47

Pno.

*pp*

00:01:11:20

51

Pno.

00:01:16:01

55

Pno.

*mf*



4

00:01:21:07

60

Pno.

00:01:25:12

64

Pno.

*pp*

00:01:29:16

68

Pno.

2

*f*

00:01:33:21

72

Pno.

3

00:01:39:03

77

Pno.



00:01:43:08

5

81

Pno.

*p*

00:01:47:13

85

Pno.

*f*

$\text{♩} = 160$

3

00:01:52:06

89

Pno.

*rit.*

00:01:57:15

93

Pno.

$\text{♩} = 65$

00:02:01:12

95

Pno.

*rit.*



6 00:02:09:20

96

Pno.

00:02:18:03

97

Pno.

00:02:26:10

98

Pno.

00:02:34:18

99

Pno.

00:02:43:01

100

Pno.





00:02:51:09

7

101

Pno.

00:02:59:16

102

Pno.

00:03:07:23

103

*f*

Pno.

*mf*

00:03:16:07

104

*rit.*

*p*

$\text{♩} = 200$

Pno.

00:03:27:08

106

Pno.

*mf*



8

00:03:31:12

110

Pno.

00:03:35:17

114

Pno.

00:03:39:22

118

Pno.

00:03:43:02

121

Pno.

00:03:46:05

124

Pno.

00:03:49:00



00:03:48:08

9

126

Pno.

00:03:51:11

129

Pno.

00:03:54:15

132 4

Pno.

00:03:57:18

135 4 4 3

Pno.

00:04:00:22

138 1 1

Pno.

cresc. ff

00:04:04:02



## GEÇTİ DOST KERVANI

Düzenleme: Hasan BOZKURT

SOPRANO  
Lal la la la la la ri la ri la lal lal lal la la ri la ri la ri lal la

ALTO  
Lal lal lal la la la lal lal lal la la la

TENOR  
Lal lal lal la la la lal lal lal la la la

BASS  
Lal lal lal la lal lal la lal lal lal la la lal la

5

la ri la ri lal la la Şu kar\_ şı yay la da göç ka tar ka  
Bir gü zel sev da sı se rim de tü  
Bu ay\_ ri lik ba na ö lüm den be

lal lal lal la ri la la Şu kar şı yay\_ la da göç ka tar ka\_  
Bir gü zel sev\_ da sı se rim de tü\_  
Bu ay ri lik\_ ba na ö lüm den be\_

lal lal lal la la Şu kar şı yay la da göç ka tar ka  
Bir gü zel sev da sı se rim de tü  
Bu ay ri lik ba na ö lüm den be

lal lal lal la lal lal la Şu kar şı yay\_ la da göç ka tar ka\_  
Bir gü zel sev\_ da sı se rim de tü\_  
Bu ay ri lik\_ ba na ö lüm den be\_



2

10

1. 2. 3.

tar. ter. ter. Geç ti dost ker va ni

tar. ter. ter. Oy Geç ti dost ker va ni

tar. ter. ter. Oy Geç ti dost ker va ni

tar. ter. ter. geç ti dost ker va ni

15

ey le me be ni ey le me be ni.

ey le me be ni ey le me be ni.

ey le me be ni ey le me be ni.

ey le me be ni ey le me be ni.

Şu benim sevdiğim başta oturur.  
Bir güzel sevdası beni bitirir.  
Bu ayrılık bana zulüm getirir.  
Geçti dost kervanı eyleme beni.

Pir Sultan Abdal'ım dağlar aşalım.  
Aşalım da dost ellere düşelim.  
Çok nimetin yedim helallaşalım.  
Geçti dost kervanı eyleme beni.



### **Hasan Tahsin KILIÇ**

1940 Yılında Beypazarı Kapullu Köyü'nde doğdu. 1953-59 Yıllarında Ankara Atatürk İlköğretmen Okulu'ndaki öğrenciliği sırasında mandolin ve keman kurslarına katıldı.

1959-1962 Yıllarında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümündeki öğrenciliği süresince öğretmenleri Cezmi Erinç, Bernhart Klein ve İlhan Özsoy'dan keman dersleri aldı. Bu süre içinde Ankara Radyosu Gençlik Orkestrası'nın ve Halkevi Oda Orkestrası'nın etkinliklerine katıldı.

1962 Yılında Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nden mezun olduktan sonra aynı yıl Eskişehir Yunus Emre İlköğretmen Okulu Müzik öğretmenliğine atandı. 1966 Yılına kadar devam eden bu görevi süresince hocası İlhan Özsoy ile keman çalışmalarına devam etti. Düzenlediği öğrenci konserlerinde çoksesli koro ve çalgı topluluklarını yönetti.

Anadolu'nun çoksesli müzik etkinlikleri içinde ilklerden sayılması gereken ve 1964 Yılında kurulan Eskişehir Filarmoni Derneği Oda Orkestrası'nın kuruluşunda aktif görevler üstlendi. O yıllarda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Müdürlüğü'nün sanatçı, çalgı ve kaynak desteğinden yararlanan Eskişehir Filarmoni Derneği Oda Orkestrası'nın konserlerine konsertmeister/başkemancı olarak katıldı.

1968-1974 yılları arasında Akşehir İlköğretmen Okulu'nda müzik öğretmenliği yaptı. Çalıştırdığı çoksesli koro ve çalgı toplulukları ile öğrenci konserleri düzenledi.

MEB Öğretmen Okulları Genel Müdürlüğü'nün 5.11.1973 tarih ve 23950 Sayılı genelgesi uyarınca Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümlerinin öğretmen ihtiyacını karşılamak amacı ile Aralık 1973'te yapılan sınavı kazanarak Temmuz 1974'te İzmir-Buca Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü öğretmenliğine atandı.

1978 Yılında İzmir Yüksek Öğretmen Okulu ve 1982 yılında da 2547 Sayılı yasaya bağlı olarak DEÜ Buca Eğitim Fakültesi adını alan bu kurumda, emekliliğine kadar çalıştı.

1986 Yılında Buca Eğitim Fakültesi'nden lisans diplomasını aldı.

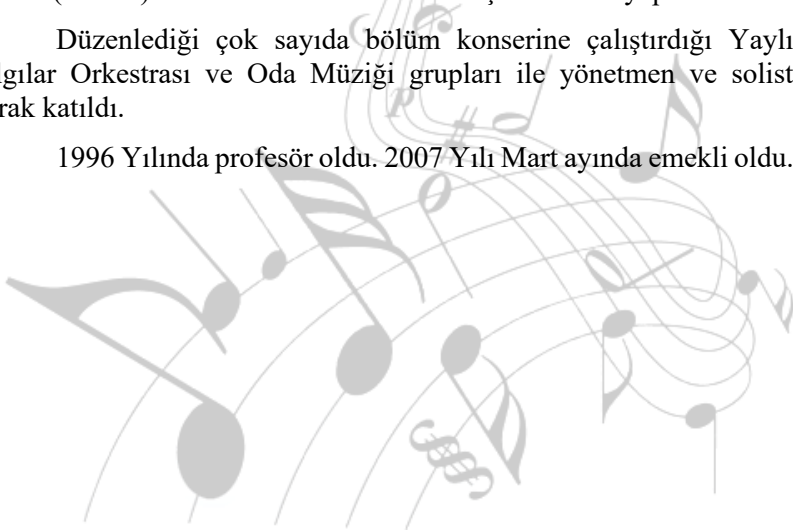


2809 Sayılı yasanın geçici 10. Maddesi hükümlerine göre Yüksek Öğretim Kurulu'nun 19.06. 1987 tarihli kararı ile doçentliğe yükseltildi.

1991 Yılında Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nden "Sanatta Yeterlik" unvanı aldı. 2007 Yılına kadar iki ayrı dönem Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanlığı yaptı. 1991 yılında kurulan DEÜ Buca Eğitim Fakültesi Eğitim Vakfı'nın kurucu üyeliğini yaptı. Kurumumdaki görev süresi içinde lisans düzeyinde Yaylı Çalgı Eğitimi (keman), Orkestra ve Temel Müzik Bilgileri derslerini, lisansüstü düzeyde ise DEÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü ve DEÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsüne bağlı olarak Ana çalgı eğitimi (keman) derslerini okuttu ve tez danışmanlıkları yaptı.

Düzenlediği çok sayıda bölüm konserine çalıştırdığı Yaylı Çalgılar Orkestrası ve Oda Müziği grupları ile yönetmen ve solist olarak katıldı.

1996 Yılında profesör oldu. 2007 Yılı Mart ayında emekli oldu.



## CEZAYİR'İN HARMANLARI

Moderato H. Tahsin KILIÇ

I. Keman

II. Keman

Viyola

Çello

5

9

*f* *p* *f* *p* *f* *p* *p* *p*

div. *mf* div.

*p* *p* *p* *p*

2 *v*





13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs (right hand) and two bass clefs (left hand). The music is in a 2/4 time signature. Measures 13 and 14 show a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measures 15 and 16 feature a more active texture with sixteenth-note patterns in the upper treble and bass staves. Dynamic markings include *f* (forte) in measures 15 and 16.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves. Measures 17 and 18 show a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measures 19 and 20 feature a more active texture with sixteenth-note patterns in the upper treble and bass staves. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in measures 17, 18, and 20. A *v* (accrescendo) marking is present in measure 20.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves. Measures 21 and 22 show a melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measures 23 and 24 feature a more active texture with sixteenth-note patterns in the upper treble and bass staves. Dynamic markings include *p* (piano) in measures 23 and 24.



25

Musical score for measures 25-27. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The music is in 2/4 time. Measure 25 starts with a *mf* dynamic. Measure 26 continues with *mf*. Measure 27 begins with a *f* dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

28

Musical score for measures 28-31. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The music is in 2/4 time. Measure 28 starts with a *mf* dynamic. Measure 29 continues with *mf*. Measure 30 begins with a *mf* dynamic. Measure 31 continues with *mf*. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

32

Musical score for measures 32-35. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The music is in 2/4 time. Measure 32 starts with a *mf* dynamic. Measure 33 continues with *mf*. Measure 34 begins with a *mf* dynamic. Measure 35 continues with *mf*. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.



36

*p* *f* *p* *f* *f*

41

*rit.* *rit.* *rit.* *a tempo* *p* *rit.*

45

*div.* *div.* *f* *f* *f* *f*



49

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

53

*p*

*p*

*p*

57

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*mf*

*f*



61

65

69



## KOZANDAĞI

Moderato

Düzenleme  
H. Tahsin KILIÇ

I. Keman

II. Keman

Viyola

Çello

5

9



13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



25

Musical score for measures 25-28. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for four staves: Treble Clef (Right Hand), Treble Clef (Left Hand), Bass Clef (Right Hand), and Bass Clef (Left Hand). The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The score includes a repeat sign and a first ending bracket.





37

41

45



49

53

