

# Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sesliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları

## Reflections of Natural Polyphony in Turkish Folk Music to Musical Education

Gökalp PARASIZ, Ozan GÜLÜM

### ÖZ

Bu çalışma betimsel bir çalışma olup, Türk halk müziğinde var olan doğal çok sesliliğin yapısını ortaya koyarak, Cumhuriyet sonrası bilinçli birçok seslendirme çabasına dönüşme sürecini ve müzik eğitiminde kullanılma durumunu belirlemeyi amaçlamaktadır. Türk halk müziğindeki çok sesliliğe halk çalgılarında sıklıkla rastlanmaktadır. Bu anlamda halkın çaldığı ezgiye eşlik edecek ikinci bir sese (çok sesliliğe) ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Halk çalgılarının büyük çoğunluğunda da bir eşikleme anlayışı vardır. Fakat Türk halk müziğinde var olan çok sesli yapılar kendiliğinden ortaya çıkan öğeler olduğundan dolayı temel düzeydedir. Cumhuriyetin ilanından sonra ise halk müziği, birçok müzik adamı tarafından çok seslilik yaklaşımları ile farklı şekillerde ele alınmıştır. Bugün 'Çok Sesli Türk Müziği' olarak adlandırılan bu kol, besteciler ve araştırmacılar tarafından geliştirilmiş ve müzik eğitiminde kendisine yer bulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik eğitimi, Türk halk müziği, Doğal çok seslilik

### ABSTRACT

This study is a descriptive study and aimed to determine the structure of natural polyphony existing in Turkish Folk Music and the process after the Republic when an effort was devoted consciously to polyphony and its use in musical education. Polyphony in TFM can be seen densely in folk instruments. In this respect, it can be stated that there is a need for a secondary instrument ("polyphony") to accompany with those played by folks. There is an understanding of accompanying in most folk instruments. However, polyphonic structures existent in Turkish Folk Music are spontaneous ("self-induced") elements and therefore they are at basic level. After the foundation of Turkish Republic, Turkish Folk Music was evaluated differently by several musicians in polyphonic approaches. Today, such a branch called polyphonic Turkish Music was developed by composers and researchers and attained its place in musical education.

**Keywords:** Musical Education, Turkish Folk Music, Natural Polyphony

### GİRİŞ

Kültür, bir ulusu oluşturan bireylerin, belirli bir zaman süreci içerisinde, birbirleriyle olan ilişkilerinin, paylaşımlarının ve etkileşimlerinin ve bu etkileşimlerinin sonucunda ortak bir yaşam şeklinin oluşmasıyla birlikte meydana gelen bir üründür (Para-

sız, 2009: 1-2). Başka bir deyişle bir toplumun oluşum gelişim sürecinde değer yargılarının, yaşayış biçimlerinin şekillendiği özelliklerin bir bütünüdür. Bu özellikler toplumun kimliğini oluşturur, bireylerin yaşam biçimlerine yansır ve etkileşim yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır. Kültürün diğer bir boyutunu oluşturan sanat ise insanlığın varoluşundan günümüze kadar

#### Gökalp PARASIZ

ORCID ID: 0000-0002-9349-0293

Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye  
Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Erzurum, Turkey

#### Ozan GÜLÜM (✉)

ORCID ID: 0000-0001-6123-3607

Atatürk Üniversitesi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Erzurum, Türkiye  
Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Erzurum, Turkey  
ozan.gulum@atauni.edu.tr

**Geliş Tarihi/Received :** 08.06.2017

**Kabul Tarihi/Accepted :** 22.08.2017

yaşam içerisinde yer almıştır. Sanat, toplumun iç dinamiğini ve yapısını dışı vuran, kültürün oluşum ve gelişim süreçlerini yansıtan bir olgudur (Demirci, 2013: 117).

Kaplan (2013), genel olarak müzik kültürünü; “Müzik bir olgu olarak, her toplumun, daha da indirgersek her bireyin yaşamında vardır. Her kültürün müzik geleneğinin var olduğundan söz edebiliriz, ama nasıl bir gelenek olduğunu sorgulamaya başladığımızda, seslerin düzenlenişinde ve içeriğinde farklılıklarla karşılaşırız. O müzik, ancak o toplumun kültürel bağlamında anlaşılabilir” şeklinde açıklamaktadır ( Kaplan, 2013: 21).

Geleneksel Türk halk müziği (THM) halkın duygu ve düşüncelerini sanatsal kaygı duymaksızın sade, doğal ve yalın biçimde anlatan bir müzik türüdür (Sümbüllü, 2009: 2). Halk müziği halkın içinden doğar ve halkın yaşantımlarını Anadolu'nun renkli motifleri ile dile getirir. Ataman ve Şenel (2009) THM içerisindeki anonim kavramını vurgulayarak Halk müziğini; kişilerin değil, halkın tümünü kapsayan duygu ve düşünceleri sade, fakat içten ezgi ve cümlelerle anlatan anonim kültür ve sanat ürünleridir şeklinde tanımlamışlardır (s. 59). Türk halk müziği ezgileri halka mal olmuş ve bu nedenle zaman içerisinde kuşaklar arası aktarım ile anonimleşmiştir. Say (2010: 82) anonim kavramını belirli bir kişi tarafından değil bir toplumun, bir halkın ortak yarattığı olarak doğan sanat eseri olarak ifade etmektedir. Türk halk müziğini incelemek için önce iki büyük kısma ayırmak lazımdır:

1. Uzun Havalar
2. Kırık Havalar

Ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere “Uzun Hava” denir. Türküler ve oyun havaları gibi, ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara “Kırık Hava” denir (Sarısozen, 1962: 4).

Halk musikimiz, halkımızın hayatındaki her konuyu işlediği için, sınıflandırılmasının ana dallarını tespit etmek pek kolay olmasa da, çok belirgin ve kullanım pratiğine uyabilecek bir sınıflamayı şu şekilde yapabiliriz:

1. Bölgelerine göre (yakılıp anonimleştiği yöre)
2. Konularına göre
3. Teknik yapılarına göre (melodik ve formal özellikler)
4. İcrada kullanım türüne göre (oyun havaları, sohbet, sıra, cem ayinleri ezgileri) gibi... (Ataman & Şenel, 2009: 95).

İçeriğindeki zenginlik korunarak yüzyıllar boyu usta-çırak ilişkisi ile kuşaktan kuşağa aktarılan THM, Cumhuriyet sonrası müzik eğitimi politikalarıyla müzik eğitimi içerisinde de sistemli ve planlı olarak gelişimini ve ilerlemesini sürdürmüştür.

*“Müzik eğitimi, müzik sanatının eğitimle aynı düzlemde buluşmasıyla hem bir eğitim aracı hem de eğitim alanı olarak yer alır”* (Özgür & Aydoğan, 2012: 2).

Günümüzde müzik eğitimi veren eğitim fakültesi müzik öğretmenliği program içeriğinde THM eğitimine yönelik ‘Geleneksel Türk Halk Müziği’, ‘Geleneksel Türk Halk Müziği Uygulaması’, ‘Okul Çalgıları (Bağlama)’, ‘Bireysel Çalgı (Bağlama)’, ‘Türk Müzik

Kültürü’ isimli dersler bulunmaktadır. Bununla beraber Türk müziğinde farklı çok seslilik yaklaşımlarının ele alındığı ‘Türk Müziği Çok Seslendirme’ dersi de programda yer almaktadır. Türk müziği çok seslendirme kavramının oluşmasına öncülük eden Kemal İlerici, THM’de gelenekte var olan doğal çok sesli unsurlardan ve melodik yapılardan esinlenerek bir Türk müziği armoni sistemi oluşturmuştur (İlerici, 1974). İlerici’nin Türk müziğinin ezgisel, düzünsel, tartımsal ve makamsal yapısından, daha kısa deyişle geleneksel öğelerinden geliştirdiği ve adına “Dörtlü Sistem” dediği bu yeni sistem, batı sanat müziğine üç yüz yıl kadar egemen olan üçlüsel sisteme bir alternatif görünümündedir. Zamanla müzik öğretmenliği programlarında ‘Türk Müziği Çok Seslendirme’ dersi önem kazanmış ve orkestra, oda müziği, solo çalgı, şan, opera gibi alanlarda ürünler ortaya koyan birçok besteci yetişmiştir.

### Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, THM’de var olan doğal çok sesliliğin yapısını ortaya koyarak, Cumhuriyet sonrası bilinçli birçok seslendirme çabasına dönüşme sürecini ve müzik eğitiminde kullanılma durumunu belirlemektir. Müzik eğitimi programlarında yer alan ‘Türk Müziği Çok Seslendirme’ dersinin oluşum ve gelişim süreci içerisinde THM kaynaklı ezgiler ve armoniler bulunmaktadır. Bunlar içerisinde THM’nin özellikle enstrümantal müzik boyutunda doğal olarak karşımıza çıkan çok sesli unsurların neler olduğu ve bu durumun müzik eğitime nasıl yansıtıldığı merak konusudur.

### Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sesli Unsurlar

Genel ve yapısal anlamda müziğin üç temel boyutu vardır. Bunlar tartım, ezgi ve çok sesliliktir. Çok seslilik müziğe derinlik, perspektif ve çok boyutluluk kazandırır. Dolayısıyla evrensel anlamdaki müziklerin tümü de çok seslilik boyutunda önemli aşamalar kaydetmiş ileri düzeydeki müziklerdir (Biol, 1998: 18-19).

Rönesans ile gelişen, sanayileşme devriyle yükselen ve demokrasinin gelişmesiyle doğru orantılı olarak yerleşen çok sesliliğin yaklaşık bin yıllık bir mazisi vardır. Çok seslilik doğanın gereği ve fiziksel bir zorunluluktur (Albu, 2001: 20). İlk kez karşımıza kilisenin kullandığı ilahilerin ana melodilerine karşı başka bir sesin tutulması ya da başka bir melodinin sekizli beşli dörtlü aralıklarla oluşturulması yöntemiyle “organum” ile çıkmıştır. Burada bahsi edilen ana melodi latince “cantus firmus” adını almaktadır. Organum adı verilen bu tarzda insan sesi ya da ses çıkaran diğer bütün elemanların “organ” olarak adlandırılması görülmektedir (Fuller, 1981: 62). Cangal (1988: 147) çok sesliliği, “aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır” şeklinde tanımlamıştır. Çok sesli müzik kültürünü her bir halkın manevi kültüründe önemli bir hadise olarak değerlendirmek mümkündür. Çeşitli ülkelerin müzik kültürlerine dikkat çekildiğinde, halk yaratıcılığında, özellikle de musiki folklorundan kaynaklanan bu sanatsal hadisenin tarihsel gelişim sürecinde giderek genişlemesi, kol kanat açması ve bununla birlikte dünyada bütün kıtalara yayılışını görebiliriz (Kurbanov, 2010: 7). Ulusların müzik kültürleri bir birikim ve gelişim süreci içerisinde olgunlaşırken temelinde halkın anonim olarak oluştur-

duğu halk müziği kültürünü de korur. Köklü birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu ise halk müziği kültürünü coğrafyasında farklı tatlarıyla bir uyum içerisinde sunması yönünden önemli bir merkezdir.

Türkiye’de geleneksel Türk müziği öteden beri genellikle salt “tek sesli müzik” olarak bilinir, nitelendirilir ve tanımlanır. Oysaki geleneksel Türk müziğinde kendine özgü belirli çok seslilik temelleri ve uygulamaları vardır. Üstelik bu temeller ve uygulamalar Türk müzik kültüründe çok köklüdür; hatta Türk müzik kültürünün belli kol ve dallarında çok yaygın ve etkin bir nitelik taşır. Geleneksel Türk müziğinde çok sesliliğin temelleri şu alt başlıklar altında ele alınıp incelenir:

1. Çalgıların yapısında/kullanımında çok seslilik temelleri (dikey eşliksel çok seslilik),
2. Dem tutma yoluyla çok seslilik denemeleri (yatay eşliksel çok seslilik),
3. Paralel gidişler yoluyla çok seslilik temelleri (yatay ezgisel çok seslilik) (Uçan, 2005: 160-161).

Türk müziği genelinde çok seslilik yaklaşımları yanında THM özelinde hali hazırda çok sesli yapılar vardır. THM’deki çok seslilik yapısını şöyle özetleyebiliriz:

1. THM’nin ana çalgısı olan bağlamadaki üç tel grubunun, çeşitli düzenlerde farklı seslerle çekilerek akortlanması (yaygın olan kara düzende alt tel ‘La’, orta tel ‘Re’ ve üst tel ‘Sol’) ve bağlamanın çalınışı sırasında genelde bütün tellere vurulması çok sesliliği kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır.
2. Tezeneli, nefesli ve yaylı çalgıların bir aradaki icraları sırasında bir veya birkaç çalgı ana ezgiyi çalarken, diğer çalgıların dem tutması veya başka ezgiyi tekrarlayarak çalmaları,
3. Kabak kemane, Hegit, Karadeniz kemençesi gibi yaylı çalgılarda yayın aynı anda birden fazla tele sürülerek çalınması,
4. Kaval çalınışında “horlatma” anlamında kullanılan iki ve üç ses çalma tekniği,
5. Tulum ve çifte gibi nefesli çalgılarda, çift yapıya bağlı iki sesliliğin oluşumu,
6. Bazı uzun havalarda (serbest ritimli ezgiler) daha çok rastlanan ancak az da olsa kırık havalarda da (ritimli ezgiler) karşılaştığımız sözel bölümün okunuşu sırasında, çalgıların aynı makamda (ayakta) başka bir ezgiyi çalmaları,
7. Bazı zeybeklerde görülen kanon şeklinde okuma geleneği,
8. Az da olsa Tunceli ve çevresinde rastlanan iki sesli olarak okunan türküler (Muzaffer Sarısözen’in derlediği, “Gül” türküsü bunlara güzel bir örnektir) ayrıca “deme-çevirme” türünde görülebilen çok seslilikler (Emnalar, 1998: 639-640).

THM’de çok seslilik, vokal müzikteki nadir örnekler hariç ağırlıklı olarak enstrümantal müzikte karşımıza çıkmaktadır. Türklerin enstrümantal müziğinde kesinlikle polifonik bir fenomen vardır. Şaşırtıcı olmayan bir biçimde çok sesliliğin heterofonik anlamda en çok bulunabileceği 8. ve 9. yüzyıl Avrupa müziğine

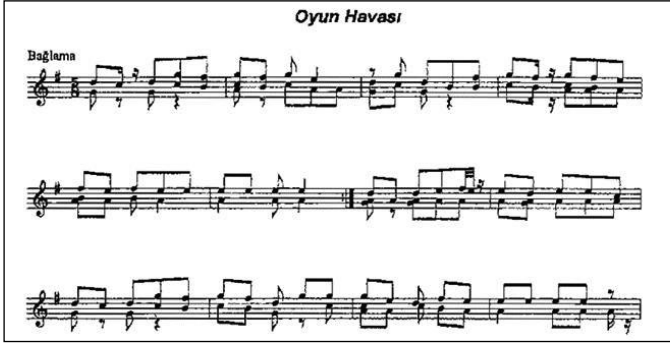
benzerlik gösterse de Türk halkının müziğinde bulunan bu polifoni asla hissiyat olarak batı dünyasıyla örtüşmemektedir (Sipos, 2015: 495)

THM çalgıları çok çeşitlidir ve birçoğunun kendine has farklı çalım teknikleri vardır. Bu çalım teknikleri ile çalgıların bir kısmı polifoni üretirken bir kısmı da monofoniktir. THM çalgılarını Şengül (2007) şu şekilde sınıflamıştır: GTHM icrasında kullanılan sazlar tezeneli, yaylı, nefesli, vurmali ve körüklü-tuşlu olmak üzere beş başlıkta toplanmaktadır:

1. Tezeneli sazlar: Bağlama ailesi (meydan, divan, tambura, çöğür, cura) ve tar,
2. Yaylı sazlar: Kemençe, tırnak kemane, kabak kemane ve kemençe,
3. Nefesli sazlar: Zurna, ney, kaval, çifte kaval, çimon, düdük (duduk), çığırta, sipsi, argun, zambır, tulum ve gırnata (klarnet),
4. Vurmali sazlar: Davul, def(tef), bendir, darbuka, kaşık, nara, parmak zili ve çalpara,
5. Körüklü- Tuşlu sazlar: Akordeon ve Garmon (s. 929).

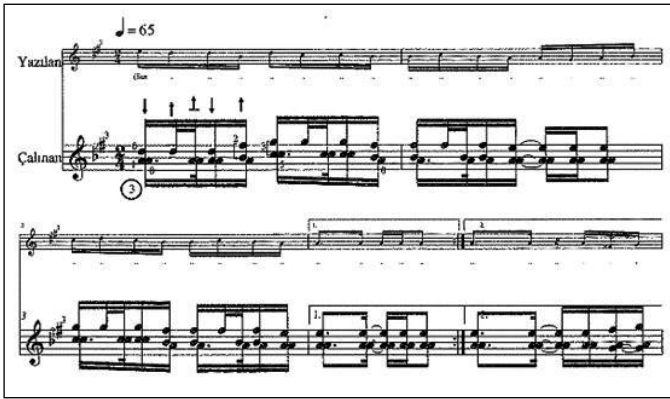
Bağlama, Türklerin Orta Asya’dan Anadolu coğrafyasına çeşitli değişimler ile getirdiği temel ve vazgeçilemez Türk halk müziği çalgısıdır. Bu anlamda çeşitli formlarıyla (cura, çöğür, divan vb.) farklı yörelerde karşımıza çıkmaktadır. Bağlamadaki polifonik yapılar, çalındığı yörelere göre çeşitlilik gösterebilmektedir. Boyları vasatı olarak bir metreye yaklaşan bu bağlamaların perdeleri on üç ile on sekiz arasında değişiklik gösterir. Perdeleri kromatik gam esasına göre bağlanmıştır. Şehir bağlamalarının «darama-tezene» yahut «süpürge tezene» gibi adlar alan bir nevi çalınış tarzı vardır ki, bu şekilde çalınışla bütün tellere beraberce dokunulur ve bundan çıkan çok seslilik basit bir homofonu andırır. Zittel üzerinde yapılan melodiye orta ve üst teller sabit bir şekilde refakat eder” (Sarısözen, 1940: 117).

Türk Sufi Tahtacı cemaatlerinin dini zikir töreninin müziği dede ya da zâkir tarafından çalınır. Çünkü dedeler genellikle daha geniş bir alanda hizmet ederler, birbirleriyle bağlantılıdır ve birbirlerinden öğrenirler. Birbirinden uzakta yaşayan Tahtacı cemaatlerinin dini repertuarı çok benzerdir. Burada, diğer Türk Sufileri topluluklarıyla benzer şekilde, bağlama eşliğinde polifoni gözlenir (Sipos, 2015: 493). Orta Anadolu’daki derleme gezilerinde Sarısözen (1944), Sivas’ta kısa sap bağlama çalan mahalli sanatçıların zaman zaman üçlü ve beşli aralıkları çaldıklarını görmüştür. Bu bağlamanın akordu ‘re’, ‘sol’, ‘la’ olarak yapılmaktadır. Bu nedenle, iki tel üstünde sürekli paralel beşliler çalmak, bazen çeşitli üçlü aralıklar duyurmak ya da tonik pekiştirmek mümkündür. Çalım esnasında karmaşık bir dem tutma yapısı da ortaya çıkmaktadır. Buradaki bir mahalli sanatçıya sorulan “Yalnızca bir tel çalabilir misin?” sorusuna cevap olarak mahalli sanatçı “isterseniz yapabilirim, ancak müzik çok soğuk ve tatsız olur” yanıtını verir ve halk arasında bu şekilde eşzamanlı iki telli çalımın yaygın olduğunu ve kabul gördüğünü söyler (akt. Picken, 1954: 74-75). Arsunar (1937: 12) Tunceli’deki bağlama çalım düzeninde akort yapısından kaynaklı bir paralel dörtlü ve beşli çalımdan bahsederken, bazen de üçlü aralıkların duyulduğunu belirtmektedir.



Şekil 1: Sarisözen M. (1940)'den alınmıştır.

Çalım tekniği açısından mızraplı çalım ile birden çok tele vurularak oluşan polifoni örnekleri Sarisözen'in derlediği "Oyun Havası"nda görüldüğü gibi birçok yörede karşımıza çıkmaktadır. Ezgilerin söylendiği gibi notaya alınmadığı enstrüman notalarında bu durum daha sık karşımıza çıkmaktadır. Bağlama üzerine yazılmış metotlarda bu açık notalama sistemleri sıklıkla görülmektedir.



Şekil 2: Yükrük H. (2011)'den alınmıştır.

Mızrapla çalım tekniğinden oluşan polifoninin yanında, yine farklı yörelerde görülen el ile çalım tekniğinden doğan bir polifoni biçimi vardır.

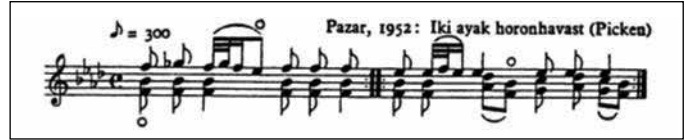
El ile bağlama çalma tekniği yörelere göre birbirinden az-çok farklı terimlerle ve genel olarak "şelpe" ve "pençe" sözcükleri ile adlandırılmaktadır. Diğer söyleyiş biçimlerinden en fazla karşılaşılanları "fiske" ve "çertme"dir. Bu sözcüklerin hepsinin bağlamaya (saza) el ya da parmak ile vurarak veya telleri çekerek ses çıkartma anlamını taşımakta olduğu anlaşılmaktadır (Kızıler, 2007: 27).

Bağlamada olduğu gibi, kemençede de sanatçılar, iki tel çalarak armoni üretebilirler. Kemençede bu teknik sazın yapısal durumundan dolayı ortaya çıkmaktadır. Bununla birlikte, kemençede dem tutarken dem sesi tonik dominant arası dalgalanırken diğer ses bir melodi çizgisine sahiptir (Picken, 1954: 76-77).

Artvin'de Profesör Saygun'un topladığı melodilerde ritmik eşlik yapmak için kesik kesik dem kullanılmaktadır. Sarisözen



Şekil 3: "Efsaneyim". Parlak E. (2002)'den alınmıştır.



Şekil 4: Picken L. (1954: 78)'den alınmıştır.



Şekil 5: Picken L. (1954: 78)'den alınmıştır.



Şekil 6: Picken L. (1954: 78)'den alınmıştır.

tarafından yazılmış Gümüşhane ezgileri ve Hemşin'de benim derlediğim ezgiler çok dikkat çekici bir şekilde iki sesli polifoni örnekleri sunmaktadır. Sesler yatay veya dikey armoni içerisinde, ikili, üçlü, dördü ve beşli aralıklar oluşturur. Bu aralıklarda durak noktaları da görülmektedir. Kemençeci otururken bile, daha büyük bir rezonansa sahip olmak için zaman zaman çalgıyı kaldırır. Kemençenin akort yapısı gereği paralel dördü aralıklar kolaylıkla çalınabilir (Picken, 1954: 76-77).

Karadeniz bölgesinde kemençe dışında yaygın olarak kullanılan bir diğer çok sesli yapı örneği sergileyen çalgı tulumdur. Tulumun çift ses çalım gerektiren doğal yapısı gereği ortaya çıkan çok sesliliğe örnek olarak Saatçi (2008)'nin notaya aldığı "Hemşin Horonu Forası" gösterilmiştir.

Paralel yürüyüşler haricinde THM'deki ana ezgi ve dem ilişkisine güzel bir örnek olarak Ege Bölgesi içerisinde zeybek müziklerinde kullanılan çift zurna gösterilebilir.

Burada verilen örneklerde THM'deki doğal çok sesli unsurların çoğunlukla paralel dördü ve beşli duymalar ile beraber dem tutma gibi yapılar eşliğinde ortaya çıktığı görülmektedir. Belir-



Şekil 7: "Kaptan Havası". Saygun A. A. (1938)'den alınmıştır.



Şekil 8. Saatçi Y. (2008: 215)'den alınmıştır.



Şekil 9. Kurgun O. (2010: 107)'den alınmıştır.

tilen enstrümanlar haricinde kavalda horlatma, bazı zeybeklerdeki kanon okuma şekli, uzun havalarda rastlanan solistin söylemesi esnasında diğer çalgıların kırık hava ezgisi çalması gibi durumlar da doğal çok sesliliği temsil eden diğer unsurlardandır.

### Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sesliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları

Cumhuriyet döneminde Türk toplumunda değişim ve gelişimler olmuş, bu değişim ve gelişimler Türk kültürünün en önemli unsurlarından olan THM kültürünü etkilemiştir (Türkmen, 2010: 53). Bu bağlamda 20. Yüzyılın başlangıcıyla birlikte derleme çalışmaları başlamış ve bu derleme çalışmaları dönemin önemli müzikal faaliyetleri arasında yer almaya başlamıştır.

Aynı süreçte basın ve yayın organları da yaptıkları yayın faaliyetleriyle bu konuyu işlemiş, hizmet vermeye çalışmıştır. İçlerinde Halka Doğru, Yeni Mecmua ve Türk Yurdu mecmualarının da bulunduğu bazı basın ve yayın organları, konuyla ilgili çeşitli yazarlar tarafından yayınlanan makaleler vasıtasıyla

bu konunun önemine dikkat çekmeye çalışmıştır. Basın-yayın organlarına ait bu çalışmalar paralelinde, derleme anlamında önemli çalışmaların büyük bir kısmı ilerleyen süreçte kurulacak olan okul, dernek ve cemiyet türü kurumsal yapılar tarafından yürütülmüştür (FeYZi, 2015: 832).

Cumhuriyet sonrası müzik politikalarında geçmişle günümüz arasında arabulucu bir kategori olarak görülen THM, uzmanlara ulusal bir stil üslubunun üzerine inşa edilebileceği kavramsal bir alan sağlamıştır (O'Connell, 2000: 132).

Besteciliği temel uğraş edinen ilk Türk bestecileri, "Türk Beşleri" olarak anılan müzikçilerdir. Oysa Beşler 'den önce, genelde okul çalgıları, marşlar ve hafif müzik alanlarında başarılı olmuş çok sayıda bestecimiz vardır. Adlarını saygıyla andığımız bu besteciler şöyle belirtilebilir:

Yesarizade Necip Paşa, Dikran Çuhacıyan, Mehmet Ali Bey, Notacı Hacı Emin Efendi, Macar Tevfik Bey, Saffet Atabinen, Zati Arca, Ali Rifat Çağatay, Faik Daim Bey, Mustafa Rahmi Otman, Edgar Manas, Mehmet Baha Pars, İsmail Zühtü, Zeki Üngör, Hüseyin Sadettin Arel, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Musa Süreyya, Ahmet Yekta Madran, Muhlis Sebahattin Ezgi, Hulusi Öktem, Ali Sezin, Halil Bedii Yönetken, Seyfeddin Asal, Halit Recep Arman, Fuat Koray, Ziya Aydınant.

Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı bir ad olan "Türk Beşleri" Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş uluslararası düzeyde bestecilerdir. Bu bestecilerimiz; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses'dir (Say, 2010: 518).

1950'den ve özellikle 1960'tan sonra müzik düşüncesinin kapsamında ve uygulamaya aktarılışında bazı yeni gelişmeler olmuş; okullardaki müzik eğitiminde, yerel kaynaklardan yola çıkılması, buradan da evrensel gidilmesi düşüncesini Yönetken, İlerici ve Sun gibi eğitimci ve besteciler öne sürmüş, savunmuş ve uygulamışlardır (Mimaroglu, 1995).

Yirminci yüzyılın modern bestecilerinden İlerici, bir oktavin 53 koma olarak kabul edilmesine yönelik yeni bir anlayışa örnek teşkil etmektedir. İlerici, THM'de vazgeçilmez olan, klasik Türk müziğinde ise sayısız kompozisyonunda yer alan ve yüzyıllar boyu Anadolu'da kullanılan Hüseyini makam dizisinin ulusal duyguları en iyi şekilde yansıtabileceğini ileri sürerek ana dizi olarak kullanılmasını önermiştir. Bu öneri, özellikle THM'nin kökenlerine dayanan modern polifonik Türk makam müziğini oluşturma gayreti içinde olan besteciler tarafından kabul edilmekte ve kullanılmaktadır (Ayangil, 2008: 432-433). Tuğcular (2015)'a göre dörtlü armonik yaklaşım Türk müziği için üçlüsel armonik sistem yerine bir alternatif ve geliştirilmeye uygun bir temel oluşturmaktadır. Batı müziğinde üçlü aralıklarla kurulan üç sesli akorlar, dörtlü armonik sistemde dörtlü aralıklarla kurulmaktadır. "Dörtlü armoni" adı da buradan gelmektedir. Say (2010: 524)'a göre İlerici, tüm yapıtlarını kendi dizgesine göre yazmıştır. Kendisinden sonra gelen besteciler kuşağını da etkileyen İlerici'nin *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitabı yankılar uyandırmıştır. İlerici sistemine bağlı kalarak besteler yapan Sun, yazdığı orkestra eserleriyle de başarı kazanmıştır. Sun, bu sistemi İzmir'li bestecilerden

Burhan Önder ve Necdet Levent'e öğreterek, onların başarılı çalışmalarına da olanak sağlamıştır (Say, 1985: 650).

Özellikle 1960 sonrası İlerici'nin ortaya koyduğu dörtlü armoni sistemi ile THM içindeki var olan doğal çok seslilik izleri (dem tutma, dörtlü- beşli yürüyüşler, vb.) uyarlamalarda, düzenlemelerde ve bestelerde daha net görülebilir. Türk halk müziğinin birçok farklı çok seslendirme yaklaşımı ile müzik eğitiminde yer alma durumu, "ulusaldan-evrensel" ilkesinin gerçekleştirilmesinde öncü bir rol üstlenmiştir.

Cumhuriyet sonrası derleme çalışmalarında ve bireysel derleme araştırmalarında THM'deki makamsal, edebi ve doğal çok sesli öğeler Saygun (akt. Yükselsin, 2011), Arsunar (1937) ve Parlak (2002) gibi araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur. Tüm bu uyarlama ve besteleme yaklaşımları ışığında THM, besteciler için çok sesli yaklaşımlara ilham kaynağı olmuştur. Oluşturulan farklı armonik sistemler bu müziğin gelişmesine ve duymasal renkliliğine hareket kazandırarak müzik eğitiminin içinde de yerini almıştır.

Geleneksel Türk müziğinin çok sesliliği konusunda uygulanacak armoni sisteminin ne olması gerektiği de tartışılmıştır. Bunun, Türk müziğinde makamların iç dokusunu bozmayacak ve ona destek verecek bir niteliğe sahip olması istenmiştir (Levent, 1995: 6). Pakdemir (1988: 270), bu konu üzerindeki düşüncelerini sekiz maddede toplamıştır:

1. Geleneksel müzik yapısını ezgi, çalgı ve teorik bilgi olarak özümlemek temel faktördür.
2. Çok seslilik çalışmalarını yöresel çalış ve söyleyiş biçimini temelde korumak.
3. Çok seslendirmede armonik yapı dörtlü ve beşliler üzerine kurulmalıdır; müstezat düzeninde parçalarda üçlüler de kullanılabilir.
4. Tampere ses sisteminden daha fazla sese sahip olan müziğimizin batı armonisinden yararlanarak kendi armonisini oluşturmak.
5. Enstrümantal ve sözlü parçaların polifonisinde ses genişliğine dikkat etmek.
6. Çalgı ve insan sesi sınıflamasını yapmak.
7. Akort sorununu çözmek, (müziğimizde halen akort sözü belirlenmemiştir) tek akort sisteminde birleşmek.

Geleneksel ses sistemi içerisinde her koma ses karşıtı uygulu aralıklar vardır. Bağlamada koma seslerin karşıtı olan beşli aralıklar vardır. Bu konuda araştırarak senteze bağlamak önemlidir. Bugün çok sesli Türk müziğinin geliştirilmesinde çeşitli bestecilik yazım ve teknikleri kullanılmaktadır. Bunlar en genel anlamda "batı müziği armonisine dayalı olarak besteleme", "dörtlü armoni kurallarına göre besteleme" ve "sıkı sıkıya belirli bir kurala bağlı kalmaksızın mümkün olan her yolu deneyerek özgün/karma besteleme" yaklaşımları olarak özetlenebilir (Uçan, 1994).

Eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programlarında okutulan bir ders olan 'Türk Müziği Çok Seslendirme' dersinde

farklı çok seslendirme yaklaşımları Türk müziği eserlerine uyarlamak, yapısına uygun besteler ortaya koymak, eşliklemek, ezgisel yapısı ile eğitim müziğine dönük ürünler oluşturmak için kullanılmaktadır.

Tüm bu yaklaşımlar ile müzik eğitiminde teorik boyutta yer alan Türk müziğini çok seslendirme uygulamaları, bu alanda ürünler ortaya koymuş bestecilerin eserlerinin yorumlanması ile bireysel çalgı ve orkestra derslerinde de yer almaktadır.

## SONUÇ

Çalışmada, Türk halk müziğinde farklı yörelerde ve özellikle enstrümantal boyutta çok seslilik örnekleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çoğu zaman geleneksel halk çalgılarının yapısından kaynaklı kendiliğinden ortaya çıkan ve çalıcıların bilinçli ya da bilinçsiz sergilediği çok sesli unsurlar, THM'de önemli bir zenginliktir.

Cumhuriyet sonrası müzik eğitim politikaları ulusalı temel alma ilkesinden yola çıkarak arayışlar içerisine girmiş ve sonuç olarak Türk müziğini ön plana almıştır. THM, bu anlamda birçok değerli besteci ve araştırmacı tarafından detaylıca incelenmiştir. İncelemeler neticesinde yurdun dört bir yanından türküler notaya alınmış, sözleri edebi olarak derlenmiş ve arşivlenerek Türk kültürüne kazandırılmıştır. Bu adımdan sonra basit ve gelişime açık melodik yapıları ile halk müziği, birçok müzik adamı tarafından hem geleneksel hem de çok sesli yaklaşımlar ile ele alınmıştır. Türk müziğine çok seslilik penceresinden bakan dönemin başarılı temsilcilerinden İlerici (1974)'ye göre armoni bir sanat ve bilimdir. Seslerin bir arada, aile halinde kullanılmasından meydana gelen, uyguların nasıl kurulacaklarını, birbirlerine nasıl bağlanacaklarını, taşıdığı değerleri, görevlerini ve çeşitlerini öğreten armoni, müziğin temeli olup her bestecinin, genel olarak ise her müzisyenin iyi bilmesi gerekli ve önemli bir konudur. Armoninin bir özelliği, bilinmekten ziyade yapılmayı icap ettiren, yani iş halinde öğrenilmesi gerekli oluşudur. İş olarak öğrenilmeyen bir armoni bilgisi, bütün kuralları ve bir sürü kelimesi bilindiği halde konuşulamayan ve yazılamayan bir dil gibidir. Çok iyi bilinmesi ve hazır olunması gereken yön armoniyi hem bilmek, hem de yapabilmektir (İlerici, 1974: 22). Esin kaynağını Türk müziğindeki geleneksel yapılardan alan bu sistem ile yetişen nesil besteciler, eğitimcilik alanında yurt içi ve yurt dışı çalışmalar yaparak bu sistemi özümseyen ve bu alanda ürünler ortaya koyan besteciler ve eğitimciler yetiştirmişlerdir. Günümüz müzik eğitiminde bu ekol, diğer çok seslilik yaklaşımları ile birlikte hem 'Türk Müziğini Çok Seslendirme' isimli bir ders olarak, hem de bu alanda ortaya konulan eserlerin seslendirilmesi ile ulusal kültür mirasımıza hizmet etmektedir.

Bu alanda yapılan çalışmalar incelenip değerlendirilmiş, ezgisel yapı olarak tek sesli olan Türk halk müziğinin, çalgısal boyutta çok seslilik unsurları barındırdığı ortaya konulmuştur. Burada amaçlanan özel yapısında var olan çok sesliliği ile THM'yi genel yapısıyla çok sesli olarak nitelendirmek değildir. Halk müziğimizin özünde sunduğu zengin imkânlar ile çok seslilik yaklaşımlarının kullanılmasından söz edilmektedir.

Sevgi ve Tuğcular (2013: 1)' a göre hem sanat eğitiminde evrensel yapıtları daha iyi anlayabilmemiz, hem de kendi sanatımızı

dünyaya anlatabilmemiz için öncelikle kendi kültürümüzü özümsemiş olmamız gerekir. Evrensel sanatla ilgilenmek kendi sanatımızı fark etmemeyi ya da yerel sanatlarla ilgileniyor olmak, evrensel olanlara kapalı olmayı gerektirmez. Kendi müziksel varlığımızı bütün değerleri ile iyi bilmemiz ve bize bu gücü kazandıracak unsurların neler olduğunu ortaya çıkarmamız, ilerleme gücü taşıyanlarından en iyi biçimde yararlanmamız gerekmektedir (İlerici, 1970: 1).

### KAYNAKLAR

- Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çok seslilik yaklaşımları* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Arşunar, M. F. (1937). *Tunceli-Dersim halk türkülleri ve pentatonik*. Elaziz Halk Evi Neşriyatından Sayı: 6, İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Ataman, S., & Şenel, S. (2009). *Bu toprağın sesi: Halk musikimiz*. (2. Baskı). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 18(4), 401-447.
- Biol, K. B. (1998). Müzikte çok seslilik gerekli midir? *Filarmoni Sanat Dergisi*, 148.
- Cangal, N. (1988). Müzikte çok seslilik. I. Müzik Kongresi Bildirileri. (pp. 146-148). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Demirci, B. (2013). Viyolonsel eğitiminde geleneksel Türk müziğine yönelik bir çalışma modeli. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 28(1), 177-129.
- Emnalar, A. (1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Feyzi, A. (2015). Darü'l Elhan'a ait Anadolu halk şarkıları defterlerinde Erzurum türkülleri. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 54: 829-856.
- Fuller, S. (1981). *Theoretical foundations of early organum theory*. Newyork: Stony Brook.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: MEB Basımevi.
- İlerici, K. (1974). *İş halinde üçlü sistem armoni*. İstanbul: MEB Basımevi.
- Kaplan, A. (2013). *Kültürel müzikoloji*. (3. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. (11. Baskı). Ankara: Tekişik Web Ofset Tesisleri
- Karakaya, İ. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Tanrıoğen, A. (Ed.). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kıziler, G.Z. (2007). *Bağlamadaki "şelpe" tekniğiyeniugulamalarının armonik ve melodik yönden analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kurbanov, B. (2010). *Çok sesli müziğin unutulmazları*. Ankara: Sarkaç Yayınları.
- Kurgen, O. (2010). *İzmir ve çevresi zeybek oyunlarına eşlik eden geleneksel çalgı takımları* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk müziğinde dörtlü armoni*. İzmir: Piyasa Matbaası.
- Mimaroglu, İ. (1995). *Müzik tarihi* (5. baskı), İstanbul: Varlık Yayınları.
- O'Connell, M. J. (2000). Fine art, fine music: Controlling Turkish taste at the fine arts academy in 1926. *International Council for Traditional Music*, 32, 117-142.
- Özgür, Ü., & Aydoğan, S. (2012). *Müziksel işitme okuma eğitimi ve kuramı* (6. baskı), Ankara: Gazi Kitabevi.
- Pakdemir, H. C. (1988). Geleneksel müzik türlerinde çok seslilik çalışmaları. I. Müzik Kongresi Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 270.
- Parasız, G. (2009). *Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırma ve işgörüsellik ve etkililik yönünden incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Parlak, E. (2002). *El ile bağlama çalma şelpe tekniği metodu 1*. İstanbul: Alfa Aktüel Yayınları.
- Picken, L. (1954). Instrumental polyphonic folk music in Asia Minor. *Proceedings of The Royal Musical Association*. (80, pp. 73-86) Taylor & Francis.
- Saatçi, Y. (2008). *Hemşin horonlarında atma türküler* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarısozen, M. (1940). Çok sesli müzik ve bağlamalar. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 2, 117-124.
- Sarısozen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Ankara: Resimli Posta Matbaası
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Sanem Matbaacılık.
- Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010). *Müzik tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1938). *Halk türkülleri: Yedi karadeniz türküsü ve bir horon*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Folklor Külliyyatı.
- Sevgi, A., & Tuğcular, E. (2013). *Halk ezgileriyle solfej*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları
- Sipos, J. (2015). Polyphonic examples from the music of some Turcic peoples. Retrieved from [http://real.mtak.hu/33824/1/0\\_0\\_2015\\_Multipart\\_Sipos\\_u.pdf\\_2015\\_Multipart\\_Sipos\\_u.pdf](http://real.mtak.hu/33824/1/0_0_2015_Multipart_Sipos_u.pdf_2015_Multipart_Sipos_u.pdf)
- Sümbüllü, H. T. (2009). *Sol kararlı Türk halk müziği dizilerinin maksal analizi ve adlandırılmasına yönelik bir model önerisi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Şengül, C. (2007). Kültürün yaygınlaşmasında müziğin yeri ve önemi. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu. (25-27 Nisan) Bildiriler-2 (pp. 927-934). Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık.
- Tuğcular, E. (2015). Eğitim müziği besteleme dersinde izlenen yöntemler (Gazi Üniversitesi Örneği). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-12. Retrieved from <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/amader/article/view/5000134291/5000123106>
- Türkmen, E. F. (2010). Halk müziğindeki değişimler ve halk müziği eğitimine etkileri. *Kurumsal Eğitim Bilim Dergisi*, 3(2), 53-68.
- Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Türk müzik kültürü*. Ankara: Evrensel Müzikeyi.
- Yükrük, H. (2011). *Bağlamada yöresel tezene tavırları*. Ankara: Sarıyıldız Ofset.
- Yükselsin, İ. Y. (2011). Etnomüzikoloji açısından Ahmed Adnan Saygun. *Bilig*, 57, 247-277. Retrieved from <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873097.pdf>