

**TÜRK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ
VE ÇOKSESİLİK AÇISINDAN İNCELENMESİ**

*ANALYSING TURKISH MUSIC AND WESTERN MUSIC IN TERMS OF
STRUCTURAL CHARACTERISTICS AND POLYPHONY*

Erol TARKUM*

*Geliş Tarihi: 26.07.2017
(Received)*

*Kabul Tarihi: 20.12.2017
(Accepted)*

ÖZ: Geleneksel Türk müziğinin makamsal yapısı, Batı müziğinin ise tonaliteye dayanan yapısı bu müziklerin en temel özellikleri olmuş, çokseslilik ise hem Türk müziğine, hem de Batı müziğine gelişmeye açık yeni boyutlar kazandırmıştır. Doğu ve Batı müziği tarihsel süreç içerisinde müziği zenginleştiren bireşimlere kaynaklık etmiş, bu bireşimlerin bir yönünü de geleneksel Türk müziğinden kaynaklanan unsurların çoksesli yeni bir yapı içerisinde işlenmesi oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Doğu, Batı, geleneksel.

ABSTRACT: The makam structure of traditional Turkish music and the structure of Western music based on tonality have been the most basic features of these musics. But polyphony brings new aspects to both Turkish music and Western music which are open-ended. In historical process Eastern and Western music have been resource for syntheses which enrich the music. Processing of the factors which originates from traditional Turkish music in a new polyphonic structure have formed the one side of these syntheses.

Key Words: Eastern, Western, traditional.

1. GİRİŞ

İnsanlık ilkel çağlardan günümüze kadar sürekli bir değişim içinde olmuş, bilim, teknoloji, sanat gibi çeşitli alanlarda kaydedilen gelişmeler ve elde edilen birikimler müzik sanatına da yansımış, tarihsel süreç içinde birbirinden farklı ses sistemleri ve bu sistemlere temellenen müziksel yapılar ortaya çıkmıştır. Geleneksel Türk müziği ve Batı müziği de bu süreç içerisinde biçimlenirken, Avrupa'da çoksesli bir müzik ve bu müziğe ilişkin bir kuram gelişmeye başlamıştır. Antik Yunan düşünürlerinin özellikle ses sistemleri üzerine geliştirdikleri müzik kuramları Avrupa'daki çoksesli müzik kuramının temelini oluşturmuş, Antik Yunan uygarlığının çoksesli kültürü Roma imparatorluğu tarafından da benimsenmiş ve sürdürülmüştür (Boran ve Şenürkmez, 2008:13). Bununla birlikte söz konusu bu ses sistemlerinin daha eski bir tarihi dönemle ilişkilendirildiği de anlaşılmaktadır: Babil ses sistemiyle eski Grek sistemi arasında

* Doç.Dr., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, eroltarkum@trakya.edu.tr

önemli paralellikler mevcuttur. Babil, Sümer ve eski Mısır'da hem telli ve hem de nefesli çalgıların gelişmiş durumu, çalgıbilimcileri Pythagoras tel boyu oranlarının, Grek medeniyeti doğmadan en az iki bin yıl önce Mezopotamya ve eski Mısır'da bilindiğine inandırmaktadır (Can, 2001:29).

Avrupa kökenli çokseslilik; müzik anlayışları, üslupları, kuramları ve çalgılardaki ilerlemeler doğrultusunda giderek gelişip zenginleşirken, geleneksel Türk müziği tek sesli bir yapı içerisinde gelişme ve zenginleşme yönelimi içinde olmuştur. Usmanbaş, Türk sanatının 20. yüzyıl başlarına gelinceye dek Doğu'nun sanat geleneğini kesintisiz sürdürdüğünü, özellikle müzikte, başka herhangi bir kültürün sarsıcı etkisi altına girmediğini, belirtmektedir (İlyasoğlu, 2000:226). Ancak 20. yüzyıla birlikte Türkiye'de Cumhuriyet döneminde, Türk müziğindeki yenilik arayışları çerçevesindeki çokseslilik yaklaşımları şekillenmeye ve somutlaşmaya başlamıştır.

2. YÖNTEM VE BULGULAR

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılmış ve belgesel tarama yoluyla aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

2.1. Türk Müziği İle Batı Müziği Ses Sistemleri ve Tarihsel Temelleri

Mezopotamya ve Mısır'da yedi sayısının büyük önemi vardır ve bu uygarlıkların daha sonraları Yunanlıların da kullandığı yedi sesli bir gama sahip olmaları bunun bir sonucudur. Mezopotamya ve Mısırlılar gibi eski Çinli ve Hintliler de oktav, beşli ve dörtlü konsonan aralıkları biliyor ve bunları bazı gam sistemlerinin başlangıç noktası olarak kullanıyorlardı (Çelebioğlu, 1986:7,8). Batı müziği de tonalite sistemi içerisinde, yedi sesli gamı temel almış, ancak tonal müzikte gam, majör ve minör olmak üzere düzenlenip, minör gam doğal, armonik ve melodik olmak üzere üç farklı biçimde oluşturulurken, geleneksel Türk müziğinde gam, makamsal diziler olarak oluşturulmuştur ve çok yüksek bir sayıya ulaşabilmiştir. Müzik programcısı-arşivci A. R. Avni'nin araştırmasına göre Türk musikisinde tarih boyunca icat edilmiş makam sayısı, 10 kadarı 20. yüzyılda icat edilmiş olmak üzere 593'tür. 40 bin civarında parça üretilen bu makamlardan 300 civarı en az bir beste ile günümüze ulaşmıştır ve bugün kullandıklarımız 70-80 kadardır. Makam sayısının bu kadar yüksek olmasının sebebi, padişahların sanatkârlar arası yarışı yüksek ödülle hızlandırmış olmalarıdır (Tanrıkorur, 2015:130,131). Majör ve minör dizilerin ortaya çıkmasında ise sansibl ses belirleyici bir rol oynamıştır: Modların çöküşü, moda yabancı sansibl notaların eklenmesi yoluyla olmuş... otantik yedilinin yerine diyezlin konulması ile kromatikliğe yol açan ekstra bir nota ortaya çıkmıştır... Değiştirici işaretlerin kullanılması ile birlikte de kilise modları dünyasının sonu gelmiş ve majör ve minör gamların dünyası doğmuştur (Webern, Tarihsiz:35,36,41). Ancak, tonal sistem tamperaman ses düzeni ile dizileri majör ve minör ile sınırlandırırken, Türk

müziği daha zengin bir dizi çeşitliliği içeren makamsal bir sisteme yönelmiştir. Bu zenginliğin ve çeşitliliğin kaynağı olan makam olgusu, tarihsel süreç içerisinde kavramlaşmıştır; *belli giriş, gelişme ve bitiş kurallarına göre kullanılan müzik dizileri* "... anlamı ile ilk defa büyük Azeri-Türk bilgini Merâgalı hoca Abdülkadir tarafından, 1418 tarihli "Makâasidü'l-elhan" adlı kitabında kullanılmış ve öylece yerleşmiştir (Tanrıkorur, 2015:127).

Batı müziği ile geleneksel Türk müziği arasındaki dizisel farklılıklar temel alınan ses düzenleri ile bağlantılı olarak ortaya çıkmaktadır: Tampereman düzende oktav her biri 100 cent ölçüsünde 12 eşit yarım tona bölünür. Bunun sonucunda geriye kusursuz aralık olarak sadece oktav kalır. Bütün diğer aralıklar bir ölçüde yedirilerek düzenlenir, örneğin beşli aralık 2 cent pes, büyük üçlü ise 14 cent tizdir. Bu düzendeki aralıklar kusursuz değildir ancak, modaliteden tonaliteye geçişi ve armonik çok sesliliğin gelişmesini sağlayarak müziğe büyük olanaklar getirmiştir (Bulanık, 2005:107). Buna karşın Türk müziğinin makamsal sistemi içerisindeki küçük aralıklardan kaynaklanan dizisel zenginliği ve çeşitliliği, geleneksel Türk müziğinin en temel özelliklerinden biridir. Söz konusu bu aralıklar, bir sesin frekansının diğer bir sesin frekansı ile arasındaki oran ile de belirtilebilmektedir. *Günümüzde üzerinde en çok münakaşa edilen ve bize göre, Türk Musikisi'ne başka musikilerde bulunmayan, karakteristik renkler, hususiyetler veren seslerimiz, mücennep bölgesi diye adlandırdığımız bölgede yer alan ve yanı başlarındaki seslerle mücennep aralıkları meydana getiren seslerdir... Musikimizde pek büyük ehemmiyet taşıyan...[mücennep bölgesindeki] nispetlerin alt hududunu 14/13, üst hududunu ise 12/11 kesirleriyle ifade etmek mümkündür. Bu nispetlerin altına inildiği takdirde yarım ses hissi başlamakta, bakıyye sahasına geçilmiş olmaktadır. 12/11'in üstüne çıkıldığında ise tam sese yaklaşılmakta, tanini sahasına girilmektedir* (Tura, 1988:105,109).

Geleneksel Türk müziğindeki küçük aralıkların icradaki farklı kullanımları, bu müziğin ses sistemine ilişkin bir kuram oluşturulabilmesini güçleştirmekte ise de, makamların kuramsal bir temele dayandırılmasına yönelik çabalar gündeme gelmiştir. ...Üç Türk musiki bilgini, Türk musikisi ses sistemini bilimsel olarak ortaya koyup kitabını yazmak amacıyla çalışmaya başlamış; Rauf Yekta, 24 eşit olmayan aralıklı, Pythagoras-Zarlino karışımı bir sistemi benimsemiş, 1,0136 oranlı Pythagoras koması dışında 4, 5, 8, 9, 53 gibi komalardan hiç bahsetmemiştir. Arel-Ezgi sisteminde ise, Mercator-Holder'in bir oktavın 53 komaya bölündüğü nazari sistemi benimsenmiş ancak, Holder'in 1-4-5-8-9 olmak üzere düzenle giden ve 28 aralıktan oluşan sistemindeki beşli bindirmeler sebep gösterilmeksizin 11. de kesilmiştir...(Tanrıkorur, 2014:21,22).

Geleneksel Türk müziği ses sisteminin temellendirilebileceği bir kuram oluşturulmasına yönelik çalışmalar bazı problemleri de beraberinde getirmiştir. Batı müziği ses sisteminin kuramaşma sürecinde de yine problemler yaşanmıştır.

Ancak Batı müziğinde bu problemler, standartlaştırılmış bir sistem çerçevesinde ve kabul edilebilir sınırlar içinde çözülebilmeye karşın, geleneksel Türk müziği bu açıdan farklı bir konumda bulunmaktadır: Türk müzikolojisinde genellikle üzerinde durulan asıl nokta makam olgusunun kendisi değil, Türk musikisinin ses sistemi olduğundan, kuramsal anlamda tutarlı bir ses sistemi kurma gayreti makam kavramını bulanıklaştırmaktadır. Bu nedenle, pek çok kuramcı makam olgusundan yola çıkmamış ve bir takım zorlamalarla makamları kendi ses sistemi içine oturtmaya çalışmıştır (Aksoy, 2008:114,115). Dolayısıyla, geleneksel Türk müziği makamlarının uygulamaya ilişkin özelliklerinin kuramsal bir ses sistemi çerçevesi içerisinde açıklanabilmesinde bazı güçlükler bulunduğu göz önünde tutulması gerekir. *Belli bir makamın yapısı, notayla gösterilebilir. Ancak beste ve icrada, verilen çerçeveye daha pek çok unsurun girdiği, bu unsurların yazıya dökülemeyecek ölçüde çeşitli, değişken ve zengin olduğu anlaşılır. Makamların gerçek kimliği, yalnızca teorik bilgilerle değil, repertuvarda bulunan eserlerdeki işleniş biçimleriyle tanımlanabilir* (Say, 2008:241,242).

Geleneksel Türk müziği ses sisteminin açıklanmasına yönelik girişimler açısından bakıldığında iki farklı kuramın öne çıktığı görülmektedir. *Yaygın görüş ve uygulama, yirmi dört eşit olmayan sesten oluşan dizi kavramı çerçevesinde oluşmaktadır. Ancak bunun karşı-savlarını dile getirenlerin on yedili sistemin doğru diziliş olduğu konusundaki ısrarları sürmektedir* (Ergur, 2002:73). On yedili sistem ise halk müziği temeline dayandırılmaktadır: *Türk Musikisi Ses Sistemi, Türk Halk musikisi Ses Sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutabakat halindedir* (Tura, 1988:167).

2.2. Tonal Müziğin ve Geleneksel Türk Müziğinin Yapısal ve Biçimsel Özellikleri

Tonal müzik, eşit aralıklı sesler ve bu sesler arasında tonalite sistemi çerçevesinde kurulan ilişkilere; geleneksel Türk müziği ise, eşit aralıklı olmayan sesler ve bu sesler arasında kurulan makamsal ilişkilere dayanmaktadır. Müziğin yapısı ve biçimlenişi, sesler arasında kurulan bu farklı ilişkiler çerçevesinde gerçekleşmekte, tonal müziğe ve makamsal müziğe karakteristik özelliklerini kazandırmaktadır. İcra, seyir ve usül geleneksel Türk müziğini yapılanması ve biçimlenmesindeki temel unsurları oluşturmada ve makam kavramı da bu unsurların rol oynadığı bir süreç doğrultusunda somutlaşmaktadır.

Türk müziğinin icrasında, aralık oranları icracı topluluğa veya kişiye bağlı olarak değişebilmektedir (Sağlam, 2009:42). Dolayısıyla bir makamın dizisel yapısı icrada belirlenmekte, seyir ise bir dizinin kullanılma biçimini farklılaştırabilmekte ve aynı diziden farklı bir makam oluşturulabilmektedir. *Belli bir Seyir'e sahip olmayan dizilere makam denilemez. Örneğin Uşşak, Bayati ve İsfahan makamlarının hepsi aynı diziyi kullanırlar fakat bunlar birbirinden farklı makamlardır* (Tanrıkorur, 2016:167). *Makamların açıklanmasında seyirin önemi,*

bugün de hemen tüm Türk müziği müzisyenlerince kabul edilmektedir (Sağlam, 2001:84). *Makam seyir ya da melodik örgü temelinde değil de dizi temelinde açıklandığında Osmanlı müziğinde çok farklı ve özgün kimlikler kazanmış yüzlerce makam birkaç temel makama indirgenebilmektedir* (Ayas, 2014:342). Diğer taraftan usül ise Batı müziğindeki ölçü kavramından bir yönüyle farklılaşmaktadır. Usül, “ölçülerin belli amaçlarla kalıplaştırılmış şekli” demektir ve makam dizi demek olmadığı gibi, usül de ölçü demek değildir. Meselâ... Aksaksemâi on sekizlik toplam değerindeki ölçülerin kalıplaşmış şeklidir (Tanrıkorur, 2015:139).

Batı müziği ile Türk müziğini birbirinden ayıran en temel özellikler, makam ve ton kavramları etrafında şekillenmektedir. *Üç yüzyıldan beri Batı müziğinde yer alan ton sistemi bütünlük ve kuruluş yolunda dikkate değer bir etken olmuştur. Klasik çağ eseri yapısının temeli olan sergi, gelişme ve serginin tekrarı gibi bölmeler içindeki bütün ustalık, ton sistemi dolayında belirleşir...* (Hodeir, 2007:20). Dolayısıyla yapısal ve biçimsel özellikler Batı müziğinde ton sistemi çerçevesinde somutlaşmış olmaktadır. Türk müziğinde ise söz konusu bu özellikler makamsal çerçevede belirlenmektedir: Türk musikisi, Batı musikisi gibi bir “arıza musikisi” değil, bir “perde” musikisidir. Aynı makamdaki bir eserin değişik yerlerinde dahi -başka bir makama geçki söz konusu olmaksızın- aynı nota için farklı perdeler basılması gerekebilmektedir (Tanrıkorur, 2016:62,63). Aralıkların farklı kullanımlarına ilişkin örneklerden biri Besteci-virtüöz Cemil Bey’in tanburdaki icrasdır: *Benzer makamlarda ortaklaşa kullanılan ve nazari olarak hep aynı işaretlerle gösterilen perdeleri her makam için ayrı pestlik/tizlikte kullanmıştır* (Tanrıkorur, 2014:227).

Geleneksel dönemleri esas alarak, tonalitenin en erken köklerini, Orta Çağ ile Rönesans arasındaki geçiş dönemine dayandırabiliriz (Zerzan, 2004:151). Dolayısıyla tonalite yüzyıllar boyunca müziğin algılanışında temel bir rol oynamış ve bu çerçevede oluşan bir müzik kültürü içinde küçük (mikro) aralıklardan uzaklaşmıştır. Mikrotonalite, oktavin on iki tondan (sesten) daha fazlasına bölünmesi demektir ve geleneksel Batı melodi anlayışına uzaktır. Bu tür bölünme denemeleri fazla yaygınlaşmamıştır ve birçok çalgının kullanımını olanaksız kıldığı gibi yeni bir notasyon sistemi de gerektirmektedir. Alois Habaa, Juan Carillo, Hans Barth ve Harry Partch mikrotonalite ile yakından ilgilenmiştir (Çelebioğlu, 1986:79). Buna karşın küçük aralıklar geleneksel Türk müziğinin temel bir yapısal özelliğidir; farklı bir ezgi anlayışı, müzik algısı ve kültürünü yansıtmaktadır.

2.3. Çoksesli Müziğin Temelleri ve Gelişim Süreci

Doğadaki sesler tını ve frekans açısından sonsuz çeşitliliktedir ve insan kulağı ancak belirli bir frekans aralığındaki sesleri algılayabilmektedir. Algılanabilen bu sesler içinden seçilenlerin yapılandırılmaları ile de müziğe temel alınacak olan ses sistemleri oluşturulmakta, oluşturulan bu ses sistemleri çoksesliliğin gelişebilme olanakları üzerinde belirleyici etkileri olan bir unsur

olmaktadır. Şikago Üniversitesi'nde gerçekleştirilen araştırmalar, melodik sezgi tarafından algılanabilen bin üç yüzden fazla ses perdesi olduğunu göstermiştir, ancak bunların sadece küçük bir bölümü hesaba katılmaktadır. Oktavin yapısındaki tekrar dikkate alındığında, piyanonun seksen sekiz ses tonu bile tam olarak çalınmamaktadır ki; bu, özgür veya doğal müziğin olmayışını gösteren bir başka örnektir (Zerzan, 2004:147). Müzik kuramları çerçevesinde, ses perdeleri de dâhil olmak üzere müziğe bir takım sınırlar çizildiği, diğer taraftan tarihsel bir süreç ve gündelik yaşam pratiği içinde kuşaktan kuşağa aktarılan müziksel bir gelenek çerçevesinde de birtakım kalıpların meydana geldiği, gözlenen bir olgudur. Müziğin, her şeyin mümkün olduğu, her şeye izin verilen bir sonsuz mevcudiyet hali olduğu sonucuna varmak zorunlu değildir (Fubini, 2006:42). Dolayısıyla tonal müzik de, makamsal temele dayanan geleneksel Türk müziği de tarihsel süreçte oluşmuş kurallara dayanan belirli sınırlamalar içermektedir. Bu sınırlamalar doğrultusunda, tonal müzikte kullanılan ses perdeleri standart bir hale getirilmiş olmasına karşın, geleneksel Türk müziğinde kullanılan ses perdelerinde bu düzeyde bir standart yapılanma bulunmamaktadır. Diğer taraftan tonal müzik, geleneksel Türk müziğinden farklı olarak, çoksesliliğin kurallarını belirleyen bir armoni kuramına da dayanmaktadır. Anlaşılmaktadır ki; söz konusu bu müziklerin biçimlenmesinde birtakım kurallar, kalıplar ve sınırlamalar rol oynamaktadır. ...Müzik dinlerken onun doğal dünyanın bir olgusu olmadığını, insan yapısı olduğunu bilmeli ve hatta sürekli olarak kendimize hatırlatmalıyız. Müzik, kendini doğal gibi gösteren "par excellence" [kusursuz] bir yapıdır. Bu onu sadece duyumsal bir haz ve entelektüel düşünce konusu yapmakla kalmaz, aynı zamanda yapısında saklı ikna gücünü de sağlar (Cook, 1999:179). Dolayısıyla müzikteki çokseslilik de yine insan yapısı bir olgudur ve matematiksel bir temeli de vardır.

Boethius'un dört matematik disiplininden birinin "Ars musica" olduğunu (aritmetik, geometri, astronomi, ars musica) gösterdiği bilimsel çalışması, 10. yüzyılda Ortaçağ'ın müzik kuramının gittikçe genişleyen temelini oluşturmuştur... (Kaplan, 2005:33). Pitagoras ise sesler arasındaki aralık ilişkilerinin oran hesaplarını matematiğe dayanarak ortaya çıkartmıştı (Boran ve Şenürkmez, 2007:12).^{*} Tonalitenin dayandığı tamperaman ses sistemi, sesler arasındaki bu oransal ilişkilerin belirli bir akort sistemi içerisinde düzenlenmeleri ile gerçekleştirilebilmiştir. Tamperaman düzene ulaşılması sürecinde farklı akort sistemleri denenmiş ancak, bu akort sistemlerinden kaynaklanan olumsuzluklar, tampere akort sisteminin birbirine eşit aralıklar oluşmasına olanak veren ve oktava

* Başta Greklerde musiki ilminin kurucusu olarak sayılan Pythagoras olmak üzere bazı Grek musiki bilginlerinin bölgeye yaptığı seyahatlerle Eski Mezopotamya ve Mısır müzik kültürlerine ait bilgileri öğrenerek Grek müziğine naklettiklerini gösteren önemli tarihsel kayıtlar mevcuttur (Can, 2001:36).

dayanan yapısıyla mümkün olabilmiştir. *Oktavın gözle görülür bir biçimde müziğin temeli olması ise Yunan uygarlığına rastlar* (Boughton, 2006:132). Batı müziğinde kullanılan bütün akort düzenlerinin çıkış noktası oktav aralığı olmuş ve orta çağın tek sesli müziğinde kullanılan “doğal armoniklere göre akort”un yerini 1500’lerde ortalama ton akordu almıştır. Ancak, bu gibi akort düzenleriyle belirlenen perdeler, oktavlar ve farklı tellerden çalınan aynı notalar bozuk akortlu oluyordu ve bu problemler “eşit tamperaman sistemi”, diğer bir ismiyle “eşit aralıklı düzen”in gelişmesine neden oldu (Bulanık, 2005:106,107). Geleneksel Türk müziği ses sistemi küçük aralıklar içerdiği gibi, Batı müziği de küçük aralıklar içermekteydi ancak, tamperaman sistemi içinde bu aralıklar kullanılabilirliğini yitirdi.

Ortaçağ Avrupası’nda operanın, çeyrek sesleri yani koma sesleri ortadan kaldırdığını söylemek yanlıştır. O devirde icat edilen org ve piyano gibi sabit perdeli çalgılar “tamper edilen sistemi” yani on iki eşit aralık sistemini zorunlu kıldığından bu küçük ara seslerin ortadan kalktığının söylenmesi daha yerindedir (Sayan, 2003:5). Bu ara seslerin terkedilerek dizilerdeki seslerin standart bir yapı içerisinde düzenlenmesiyle birlikte, müziğe farklı derinlikler kazandıran çokseslilik de yeni bir gelişme yoluna girmiştir. Ancak bu gelişmelere karşın küçük aralıklar Batı müziğindeki varlığını bir süre daha koruyabilmiştir. *Monteverdi’nin [1567-1643] zamanında makamlar [modlar] henüz yok olmamıştı. Tam bir düzine makam halâ kullanımdaydı. Monteverdi’nin ölümünden kısa süre sonra, armoninin yükselişi makamları yok etti* (Schonberg, 2013:25).

1200’den 1450’ye kadar süren “Gotik çağı” polifonik müziğin ilk çağıdır (Erten, Özkılıç, Unan, 1959:11). Ancak, polifoninin temelleri bu dönemin öncesinde atılmaya başlanmıştır. Org ’un kilisede kullanılmaya başlanması çoksesliliğin ortaya çıkmasına yol açtı ve paralel beşli, dördü ve oktavlar kulağa yatkın olduğu için kilisece sakıncalı bulunmayarak geri planda dini melodilere eşlik etmeye başladı ve böylece 10. yüzyılda çoksesliliğin ilkel şekli oluşmaya başladı (Kaygısız, 2004:76,77). Geleneksel Türk müziğinde de bu düzeyde bir çokseslilikten söz edilebilir: Geleneksel Türk müziği öteden beri genellikle tek sesli müzik olarak bilinmesine, nitelendirilmesine ve tanımlanmasına karşın bu müziğin, çalgıların yapısı/kullanımı, dem tutma ve paralel gidışlere dayanan dikey ve yatay bir çokseslilik temeli bulunmaktadır (Uçan, 2005:160,161). Ancak çoksesliliği bu temel ile sınırlı kalan geleneksel Türk müziği teksesliliğe dayanan yapısını korumuş, buna karşın Batı müziğindeki çokseslilik giderek yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır.

Birkaç sesin birlikte algılanmasıyla oluşan etkilerin en ilkel toplumlarda bile bilindiği pek yadsınamaz. Dolayısıyla birkaç sesi birlikte çıkarmayı ilk akıl edenin Batı uygarlığı olduğu çok kuşkuolu olmakla birlikte, çoksesli müziğin Avrupa’da büyük bir sanat haline getirildiği kuşkusuzdur (Zeren, 2008:5). Batı müziği, daha 10. yüzyıldan başlayarak, zamanımıza kadar sürekli aşamalarla, Barok, Klasik,

Romantik, Modern (Çağdaş) olmak üzere dönemler içinde gelişmiş ve tekseslilikten çoksesliliğin doruğuna ulaşmıştır. Doğu müziği ise 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olduğu gibi teksesli kalmıştır (Saydam, 1997:206). Cumhuriyet dönemi ile birlikte, Türk müziğinin kendisine yer bulduğu yeni çokseslilik yaklaşımlarının temelleri de atılmaya başlanmıştır.

2.4. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

Geleneksel Türk müziği eserlerinin çok seslendirilmesi veya geleneksel Türk müziği unsurlarının kullanıldığı çoksesli eserlerin yaratılmasına ilişkin görüşlerde, Türk müziğinin teksesliliğe dayanan makamsal yapısının da doğal olarak gündeme geldiği görülmektedir. Örneğin Usmanbaş, *“Teksesliliğin yapısı çoksesliliği gerektirmez. Tam tersi. Benim anladığım kadarıyla makamsal müziğin bütün özelliği tek ses içinde verilmesidir... Makamdan hareket edip de onun armonilerini, bir çeşit armonik yapısını bulup gerçekleştirmiş olan bestecilerimiz için söylemiyorum bunu ama bizim geleneksel makamlarımızın genel devinimini böyle çoksesli hale getirmekle zaten o deviniminden beklediğimiz şeyi yok etmiş oluyoruz. Çoksesli girdiği anda makam yok oluyor”* demektedir (İlyasoğlu, 2000:214). Çoksesli bir yapı içerisinde makama özgü yapının korunamayacağına ilişkin çeşitli görüşlere karşın, yine de çokseslilik arayışları gündeme gelmiştir.

Arel, makam müziği sistemine bağlı kalarak, Türk müziği bünyesinden kaynaklanan özgün bir çoksesliliğe ulaşılabilirliğini öngörmekte, Avrupa ve Türk müziğinin birlikte işlenmesi, oluşturulacak orkestralarda her iki tür müziğin çalgılarının yer alması ve bestelenecek eserlerde her iki türün malzemelerinden yararlanılması gerektiğini savunmaktaydı (Berkman, 2007:45). Bu kapsamdaki diğer bir görüşte ise çoksesliliğin oluşturulmasında yararlanılabilecek olan potansiyele işaret edilmektedir: Çokseslilik üzerinde ısrar ediliyorsa Türk Müziği olarak isimlendirdiğimiz sanat ve halk müziklerinin sistemi içinden ve Türk milletinin ruhuna uygun, hemen benimseyebileceği yeni bir armoni yönteminin geliştirilmesi gerekir ki; bu söylediklerim Türk Müziği'nin dağarını oluşturan önemli eserlerin nağmeleri içinde gizli olarak yaşamaktadır (Sayan, 2003:7,8). Başka örnekleri de verilebilecek olan bu doğrultudaki görüşler, temel olarak geleneksel Türk müziğinin yapısına uygun bir çokseslilik anlayışını öngörmektedir. Kemal İlerici'nin, Türk müziğinin yapısından yola çıkılarak çoksesliliğin sistemli bir armonik temele dayandırılmasına yönelik çalışması da bu anlayış çerçevesinde değerlendirilebilir. Dörtlü sistem temelindeki söz konusu bu çalışmada ortaya konulan kurama ilişkin eleştiriler incelendiğinde, farklı açılardan yapılmış eleştirilerle karşılaşılmakla birlikte, bu kuramın Türk müziği için genel geçer bir sistem olarak nitelenemeyeceği, bu açıdan Türk müziği armonisi olarak tanımlanamayacağı da belirtilmektedir.

Dörtlü Sistem, Batı'nın üçlü sistemine bir seçenek olarak ve ondan esinlenerek oluşturulmuştur (Uçan, 2005:202). Üçlü sistem temelindeki yaklaşımda

ise Batı müziğinin üçlü sistemi bir referans noktasıydı: Arel-Ezgi sistemi olarak bilinen sistemde Türk müziğinin çokseslendirilmesi, Batı müziğinin üçlü aralıklı akor sisteminden yola çıkılarak oluşturulmaktaydı. Arel-Ezgi sistemi yapısı gereği Türk müziğine tam uygun gelmediğinden, özellikle çokseslendirme konusunda beklenen sonuçları vermedi ve Çağdaş Türk Müziği bestecileri arasında pek ilgi görmedi (Spatar, 2007:35). Ancak buna karşın dörtlü sistem bir ilgi uyandırmış ve Çağdaş Türk Müziği bestecileri arasında bir yer bulmuştur. Diğer taraftan dörtlüler, bir sistem anlayışı içinde olmaksızın da Çağdaş Türk Müziği bestecilerinin kullandığı unsurlar arasında yer almıştır. Dolayısıyla söz konusu bu aralığın geleneksel Türk müziği açısından karakteristik bir özellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Türk Beşleri'nin eserlerinde dörtlü akorları sıklıkla kullanmaları, bu bestecilerin Türk müziği makamlarının dokusunu ne kadar iyi anladıklarının birer göstergesi olabilir (Sağlam, 2001:104,105).

Makam olgusu, müziğin karakteri üzerinde rol oynayan unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır: Makam, çoğu zaman ezginin kendisine mahsusluğunu bile belli ediyor. O hatta ezginin milli özellik kazanmasına bile hizmet edebilir ki, nitekim makam müzikte mili rengi belli eden önemli öğelerdendir. Doğu musikisinde ve aynı zamanda Azerbaycan musikisinde, bu özellikle önemli rol oynar (Kurbanov, 2005:13). Makam geleneksel Türk müziğinde de başlıca bir rol oynamakta, çoksesli müzik içerisinde makamların kullanılmasının müziğin karakteri üzerinde belirleyici bir etki yarattığı görülmektedir. Ancak küçük aralıklar içeren makamların çoksesli müzikte kullanımı açısından bir güçlük bulunmaktadır: Koma aralıkları eşit olmayan bir diziden oluşturulan ezginin çokseslendirilmesi, aralıklardaki bu eşitsizlik nedeniyle mümkün olmayacak, özel olan bu ezgi, genel olan çoksesliliğe uymayacaktır (Kaygısız, 2004:38). Batı'nın tampere ses sistemi bu güçlüğü aşılabilmesi için bir çözüm yolu olmuştur. Ancak bu ses sistemi ile Batı müziğinde daha önce var olan küçük aralıklardan nasıl vazgeçilmiş ve çoksesliliğin önü açılmış ise, aynı şekilde Türk müziğindeki küçük aralıklardan da, çoksesliliğin önünün açılabilmesi için feragat edilmesi noktasına gelinmiştir.

Türk makamlarının ses sistemi ile Batı'nın ses sistemi arasındaki uyumsuzluklar nedeniyle, çok sesli müzik yazan Türk bestecileri komalı sesleri kullanıp kullanmama kararı vermeye zorlanmış, başka bir deyişle, bu dizileri Batı tampere sistemine adapte edip etmeme kararı vermişlerdir (Giray, 2002:12). Tampere sistem doğrultusunda gerçekleşen karar hâkimiyet kazanmış ancak, eleştirileri de beraberinde getirmiştir. Yunus Emre Oratoryosu örneği, bu eleştirilerin bir yönünü oluşturmaktadır. Saadettin Arel, Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'nu dinledikten sonra; Adnan bey, Oratoryo'da *Bestenigâr, Evç, Segâh* gibi makamlarımızı kullanmışsınız ancak, o makamlardaki *Nim hicaz, Irak* gibi perdeler yok diyerek eleştiride bulunmuş, Saygun'un cevabı, bu küçük perdeler

olmamasına rağmen siz saydığınız makamların izlenimini alabildiniz...olmuştur (Aracı, 2001:145, Aktaran: Sağlam, 2009:41). Saygun bu konuya ilişkin olarak, *...İsteyen sanat adamı Segâh'ını da, Nim Hicaz'ını da koruyarak çalışmalar yapabilir... Ortaya o yolda ciddi eserler konur, bu eserler çalınır, söylenir. Gerçekten başarılı eserlere saygı duymamaya imkân var mıdır? Herkes dilediği gibi yazsın ve ortaya eser koysun...* demektedir (1987:75,76).

Diğer taraftan, Saygun bir eserinde tampere sistemin sağladığı olanak ölçüsünde Uşşak makamındaki küçük bir aralığın etkisini oluşturmaya da çaba göstermiştir. Uşşak tetrakord'u ile Buselik pentakord'undan oluşan Uşşak makamında, Uşşak tetrakord'undaki ikinci perde sadece bir koma pestleştirilmiştir. Saygun, op. 36 Solo Keman İçin Partitita'sının açılışında açıkça Uşşak makamını kullanmıştır ve 3.ve 4. ile 9. ve 10. ölçülerde si ve si bemolü dönüşümlü olarak kullanmak yoluyla dinleyende komalı ses izlenimi uyandırmaktadır (Giray, 2002:20,21). Makamlar Bartok'un müziğinin de unsurlarından biridir ve Türk müziğinin Bartok üzerindeki, dolayısıyla çoksesli müzik üzerindeki tarihi bir etkisini de göstermektedir. *...Bartok'un, dünyada ilk tanınmaya başlandığından beri, en çok çalınan eserlerinden bir tanesi nedir? Romen halk dansları... İnceleyin, göreceğiniz ki, onlardan üç tanesi Hüseyini makamında, bir tanesi Nikriz makamında, bir tanesi Uzzal makamında. Ve Romen Halk Müziği'nin de Türklerden; Türk Müziğinden, Türk Sanat Müziğinden son derece etkilendiği bir gerçek. Bugün yeni yeni yapılan araştırmalarda... Romanya'da, Bizans notasıyla yazılmış yüzlerce Türk Müziği eseri, Türk sanat Müziği eseri, bestecileri, makamları, bilmem neleri dâhil, karşımıza çıkıyor...* (Tura, 1996:72,73).

3. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME

Birbirinden farklı müzik kültürlerinin ürünleri olan geleneksel Türk müziği ile Batı müziği, farklı ses sistemleri üzerine kurulmuş iki farklı müziksel yapı olmalarından kaynaklanan karakteristik özellikler taşımaktadırlar. Ancak kültürler arası iletişim sürecinde hem Batı, hem de Doğu müziğinin, dolayısıyla Türk müziğinin kendisine dünya ölçeğinde yer bulduğu yeni bir açılıma alan açılmış, Doğu ve Batı müziği farklı çoksesli biresimler içinde yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır. Diğer taraftan, müzikteki yenilik arayışları sürecinde tonalite, bir çekim merkezi ve mecburi kurallar bütünü olarak değil, daha özgürce yararlanılan bir unsur olarak da değerlendirilip, müziğin yapısında merkezi bir konumda bulunmak ile bu merkezi konumunun giderek belirginliğini yitirdiği bir doğrultu üzerindeki herhangi bir düzeyde de kullanılmaya başlanmış ve kapsam olarak da genişlemiştir. Bartok bu durumun bir örneğidir: *Bartok'un armonisi de genişletilmiş bir tonalitedir. Klasik kadansı atonaliteyle çözmekle beraber, yine de majöre ve minöre bağlı kalmaktadır...* (Pamir, 1981:207).

Müzik alanındaki gelişmeler ve yenilik arayışları sürecinde konumu farklılaşmış olsa da, tonalite yine de etkinliğini yitirmemiştir: Modern akımın temsilcilerinin artık ölmüş olduğunu öne sürmelerine karşın tonalite, kendisine yabancı kalan öğeleri de içinde barındırabilen, ama kendi gücünü ortaya koyabilen bir yol olarak ciddi müzik çerçevesine yeniden girmiştir (Ramaut-Chevassus, 2004:104).

Türk müziği ise, kapsamı genişlemiş söz konusu bu tonal müziğin tampere ses sistemi çerçevesinde çoksesli olarak yapılandırıldığı uygulamalar kapsamında yeniden üretilerek farklı bir boyut kazanmış ancak, bu yeniden üretim, geleneksel Türk müziğinin makamsal ve teksesli dokusuna özgü niteliklerinin geleneksel biçimleriyle yansıtılması temeline dayanmamıştır: “*Çağdaş Türk Müziği*” adını verebileceğimiz yeni müzik sentezinde, ne ulusal özden, ne evrensel tekniklerden ve yapıdan vazgeçilebilir. Ulusal özde, halk müziklerimizle geleneksel sanat müziklerimizin yapı taşları, anlatım zenginlikleri bulunacak, bu ulusal öz, evrensel bir yapı içinde, çoksesli sunulacaktır (Okyay, 1988:22). Türk müziğine yeni bir boyut, farklı bir değer kazandıran bu yeni müzik sentezi ve bu sentezdeki çoksesli yapı, zenginleştirilmeye ve geliştirilmeye açıktır.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Haziran 2008.
- Ayas, Güneş, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, 1. Baskı, Doğu Kitabevi, Kayhan Matbaacılık San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul: Mayıs 2014.
- Berkman, Esra, “İstanbul Belediye Konservatuarı’nda Türk Makam Müziği Eğitim ve Öğretimi”, *Orkestra*, yıl:46, sayı:387, Ağustos 2007.
- Boran, İlke ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, Euromat, İstanbul: Şubat 2007.
- Boughton, Rutland, “Müzik Bilimi ve Sanatı” , Çev.: Tonguç Ok, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, Derleyenler: Yılmaz Onay, Tonguç Ok, Aynur Toraman, Zübeyde Aydemir, Mehmet Erdal, Olcay Geridönmez, Taylan Şahbaz, Birinci Basım, Doğa Basın Yayın Dağıtım Ticaret Ltd. Şti., Ezgi Matbaası, İstanbul: Eylül 2006.
- Bulanık, Fikri, *Dünyadan Müzikler*, Kanyılmaz Matbaası, İzmir: Eylül 2005.
- Can, M. Cihat, *XV. Yüzyıl Türk Musikisi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, Doktora Tezi Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İstanbul: 2001.
- Chevassus, Beatrice Ramaut, *Müzikte Postmodernlik*, Çev.: İlhan Usmanbaş, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Mayıs 2004.

- Cook, Nicholas, *Müziğin ABC'si*, Çev.: Turan Doğan, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, Yaylacık Matbaası, İstanbul: Kasım 1999.
- Çelebioğlu, Emel., *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, Tasvir Matbaası, İstanbul: 1986.
- Ergur, Ali, *Portredeki Hayalet Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Kardeşler Matbaası, İstanbul: Mayıs 2002.
- Erten, Azize, Osman Fuat Özkılıç, Canset Unan, *Büyük Kompozitörler*, Varlık Yayınları, Sayı: 669, Ekin Basımevi, İstanbul: Nisan, 1959.
- Fubini, Enrico, *Müzikte Estetik*, Çev.: Fırat Genç, Birinci Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Pelin Ofset Ltd., Şti., Ankara: Şubat 2006.
- Giray, Selim, *Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, Birinci Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Yücel Ofset Ltd. Şti. Tesisleri, Ankara: 2002.
- Hodeir, Andre, *Müzikte Türler ve Biçimler*, Çev.: İlhan Usmanbaş, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Şubat 2007.
- İlyasoğlu, Evin, *İlhan Usmanbaş Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, Promat A. Ş., İstanbul: Mayıs 2000.
- Kaplan, Ayten, *Kültürel Müzikoloji*, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Önsöz Basım Yayıncılık, İstanbul: 2005.
- Kaygısız, Mehmet, *Müzik Tarihi*, İkinci Basım, Kaynak Yayınları, Analiz Basım Yayın, İstanbul: 2004.
- Kurbanov, Babek, *Müziğin Bazı Sanatsal-Estetik Sorunları*, Aktif Yayınevi, Bizim Büro Basımevi, Ankara: 2005.
- Okyay, "Erdoğan, Türkiye'de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve Öz Analizi", *Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi, Bildiri Özetleri*, Ankara:14-18 Haziran 1988.
- Pamir, Leyla, *Müzikte Yaratıcının Gücü*, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Emel Matbaası, Ankara: Mayıs 1981.
- Sağlam, Atilla, *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları Ve İlerici Armonisi*, Birinci Basım, Alfa Akademi Basım Yayım Dağ. Ltd. Şti., Stüdyo Star Ajans San. ve Tic. Ltd. Şti., Bursa: Kasım 2001.
- Sağlam, Atilla, *Türk Musiki / Müzik Devrimi*, 1. Baskı, Alfa Akademi Basım Yayım Dağ. Ltd. Şti., Star Ajans San. ve Tic. Ltd. Şti., Bursa: Haziran 2009.
- Say, Ahmet, *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*, Birinci Basım, Evrensel Basım Yayın, Ezgi Matbaası, İstanbul: Ekim 2008.
- Sayan, Erol, *Müziğimize Dair*, 1. Baskı, ODTÜ Gelişme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları METU Press, Semih Ofset Matbaacılık Yayıncılık ve Ambalaj San. Tic. L. Ş., Ankara: Nisan 2003
- Saydam, Akif, *Ünlü Müzisyenler Yaşamları, Yapıtları*, Genişletilmiş 4. Basım, Arkadaş Yayınevi, Sözkese Matbaacılık, Ankara: 1997.

- Saygun, A. Adnan, *Atatürk ve Musiki*, İkinci Baskı, Seveda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş., Ankara:1987.
- Schonberg, Harold C., *Büyük Besteciler*, Çev.: Ahmet Fethi Yıldırım, Birinci Basım, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., Ayhan Matbaa Basım Sanayi ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul: Nisan 2013.
- Spatar, M. Halim, *Müzik Yazılarım*, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: 2007.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş., İstanbul: Haziran 2014.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik Kültür Dil*, 3. Baskı, Dergâh Yayınları, Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş., İstanbul: Ocak 2015.
- Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş., İstanbul: Şubat 2016.
- Tura, Yalçın, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, İstanbul: Kasım 1988.
- Tura, Yalçın, "Tartışmalar", *Bela Bartok Panel Bildirileri / 10 Aralık 1996*, Birinci Basım, Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Ağustos 2000.
- Uçan, Ali, *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş İkinci Basım, Evrensel Müzikevi, Önder Matbaacılık Ltd. Şti., Ankara: Kasım 2005.
- Webern, Anton, *Yeni Müziğe Doğru*, Çev.: Ali Bucak, Pan yayıncılık, Kent Basımevi, İstanbul: Tarihsiz.
- Zeren, Ayhan, *Müzikte Ses Sistemleri*, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Eylül 2008
- Zerzan, John, *Gelecekteki İkel*, Çev.: Cemal Atıla, İkinci Baskı, Kaos Yayınları, Sena Ofset, İstanbul: Ekim 2004.

