

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARI

Aytekin ALBUZ*

G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği ABD, Ankara

ÖZET

Türk müziğini, en genel anlamda “Geleneksel Türk Müziği” ve “Çoksesli Türk Müziği” olarak iki ana kolda ele alıp değerlendirmek mümkündür. Burada önemli olan; mevcut iki boyutu, özellikle yüklendikleri misyon bakımından birbirinin alternatifini olarak değil, bilakis tamamlayıcısı olarak görmektir. Bu düşünceden hareketle, söz konusu çalışmada; Türk müziğinde uygulana gelen farklı çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin bazı görüşlere değinilmiş, yanı sıra çokseslilik çabalarına dair kısmi örnek uygulamalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Türk müziği, çokseslilik.

POLYPHONY APPROACHES IN THE TURKISH MUSIC

ABSTRACT

In the most general sense,. Turkish music can be evaluated to present as two main branches, "Traditional Turkish Music" and "Polyphonic Turkish Music". What is important here is not as an alternative to each other dimensions, especially in terms of the missions are loaded, but rather see them as complement. This point of view, the study applied in Turkish music from some of the views of different approaches mentioned polyphony, as well as the efforts of the partial sample applications are included.

Keywords: Music, Turkish music, polyphony.

1. GİRİŞ

Türkler tarih boyunca gittikleri ve fethettikleri her bölgeye uygarlık ve kültürlerini götürmüşler, böylece Türk müziğini de her yere yayma imkânına sahip olmuşlardır.

“Türk müziği, tarihi süreç içindeki coğrafi-sosyal/kültürel-ekonomik etkileşimlerin ve edimlerin bir bütünüdür. Bu evrimsel sürecin karşılıklı etkileşim aşamaları, Altaylılar döneminde iç Asya müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Hunlular döneminde Uzakdoğu-Çin ve Yakındoğu, İran müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Göktürkler döneminde Çin, İran ve Bizans müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Uygurlar döneminde Çin, Kore, Japon, İran, Arap, Hint müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Karahanlılar döneminde İran ve Arap müzik kültürleriyle, Gazneliler döneminde; Kuzeybatı Hint müzik kültürüyle, Selçuklular döneminde; Acem, Arap ve Bizans müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Osmanlılar döneminde Asya, Avrupa, balkan ve Afrika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim, Selçuklular döneminde; Anadolu ve Mezopotomya müzik kültürleri başta olmak üzere Akdeniz müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Türkiye Cumhuriyeti döneminde; Avrupa, Asya ve Amerika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim, Türki Cumhuriyetler döneminde Rus müzik kültürüyle yaşadığı farklı, çok yönlü, çok boyutlu, çok çeşitli ilişki ve etkileşimin oluşumun, alınanlarla verilenlerin ve özünde olanlarla bir bütündür” (Budak, 2000).

* Yazışma yapılacak yazar: aytekina@gazi.edu.tr

Makale metni 23.12.2010 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 22.02.2011 tarihinde basım kararı alınmıştır.

Türk müziğini, dünyasal ve inançsal olmak üzere iki temel boyutta ele alıp incelemek de mümkündür. Bu boyutlardan biri olan dünyasal boyut; geleneksel Türk sanat müziği, geleneksel Türk halk müziği, Türk askeri müziği, eğlence-piyasa müziği ve çağdaş çoksesli Türk müziği boyutlarını, inançsal boyut ise; cami müziği ve tasavvuf müziği boyutlarını içermektedir (Akdoğan, 1994).

Yukarıda bahsi geçen Türk müziğine ilişkin türlerin tümü, tamamen öz kültürel değerlerimiz olup; toplumsal yaşamımızın ayrılmaz birer parçalarıdır. Geleneksel müziklerimiz otantik anlamda tek sesli düşünülebileceği gibi bugüne kadar yapılmış olan çağdaş denemelerin ışığında çoksesli boyutta da ele alınıp düzenlenebilir. Tabi ki o zaman adı geleneksel değil, çoksesli Türk müziği olarak ifade edilmelidir.

Teknik olarak Türk müziği tek sesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, batı müziği ise çoksesli fakat az perdeli dikey bir müzik türüdür. Ancak bu durum, söz konusu iki müzik sisteminin hiçbir koşulda bir araya gelemeyeceği anlamını taşımamalıdır. Bu hususta ulu önderimizin “Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır” sözüne kulak vermek isabetli bir yaklaşım olacaktır.

Uluslararası çoksesli müzikler bağlamında, yüzyılımız bestecileri tarafından ortaya konan ve izlenen belli başlı çağdaş müzik akım ve sistemleri şöyle sıralanabilir;

1. Serial (dizisel-12 ton) sistemi
2. Neo-Klasik ve Neo-Barok anlayış
3. Post-Romantik ve Post-empresyonist anlayış
4. Nasyonalist (Ulusal) akım
5. Aleatorik (Rastlamsal) müzik
6. Elektronik müzik

Son dönemde çağdaş Türk müziğinin etkilendiği en önemli müzik akımı hiç kuşkusuz ağırlıklı olarak ulusalcılık (nasyonalist) akımı olmuştur. Ulusalcılık anlayışının genel olarak iki yönelimi vardır. Bu durum, besteciye ya yöresellik unsuru ağır basan eserler yazmaya ya da evrensellik unsurunun öne çıktığı eserler üretmeye yöneltir. Yöresel ağırlıklı ulusal eserlerde, karmaşık çokseslilik anlayışından çok, yalın bir armonize içerisinde tipik halk ezgileri temaları duyulur. Evrensel ağırlıklı ulusal eserlerde ise geleneksel malzemeler, daha entelektüel ve daha kompleks bir anlayışla işlenmektedir (Berki, 1998).

Çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasıyla ilgili olarak, ulu önder bir başka sözünde; 1927 yılında Dolmabahçe Sarayı'nda Sadi Yaver Ataman'a elindeki bağlamayı göstererek şöyle demiştir; “Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini millî geleneklerine bağlı kalarak ileri seviyeye ulaştırmada, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette geliştirmeye ehemmiyet ve kıymet verilmelidir” (Ataman, 1988).

Bilindiği üzere, öteden beri geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik denemeleri günümüze değin süregelmiştir. Geleneksel Türk müziği çokseslilik deneme çalışmalarında, genel anlamda iki türlü bilgi donanımına ihtiyaç olduğu açıktır. Bunlardan birincisi Türk musikisi bilgi, besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyet, diğeri ise batı müziği bilgi, besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyettir. Bunlardan sadece birinde hâkimiyet, amaca ulaşmada maalesef yetersizliği ve niteliksizliği de beraberinde getirecektir (Ayngil, 1988).

1.1. Amaç

Çalışmanın amacı, Türk müziğinde uygulana gelen çokseslilik yaklaşımlarını irdelemek ve örnek uygulamalarla gözlenir hale getirmektir. Bu bakımdan, öncelikle uzmanların görüşlerine atıf yapılmış, ardından ilgili makam dizilerinde deneysel bir yaklaşımla çokseslilik denemeleri yapılmıştır.

1.2. Önem

Çalışma, bir yönüyle Türk müziğinde çokseslilik çabalarına ilişkin mevcut durumun tespiti, diğeri yönüyle ise mesleki müzik/kuramsal alanına katkı sağlayacağı düşüncesiyle önemlidir.

1.3. Sınırlıklar

- Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak yapılan örnek denemeler; rast, karcıgar ve hicaz makam dizileri ile sınırlıdır.
- Çokseslilik denemeleri, daha ziyade eğitim müziği besteleme boyutu odaklı olarak düşünülmüştür.
- Denemeler; uygulanan üçlü, dördü ve karma armonileme (dikey) yöntemleriyle sınırlıdır.
- Makam dizilerinin tampere sisteme uyarlanması sebebiyle, denemeler tampere ses sistemi ile sınırlıdır.
- Çokseslilik yaklaşımları, viyola-piyano ekseni ile sınırlıdır.
- Deneme çabalarında yer alan örnekler, küçük cümlecikler ile sınırlıdır. (Söz konusu ezgi/armonilerin bütününe, “Viyola İçin Dağarcık/ 6 Eser” isimli kitaptan ulaşılabilir.)

2. YÖNTEM

2.1. Çalışma Modeli

Çalışma, bir yönüyle Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarını irdeleyen betimsel, diğer yönüyle Türk müziği dizilerinde deneysel bir yaklaşımla çokseslilik denemeleri yapmayı amaçlayan kısmen deneme modelinde bir araştırmadır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini geleneksel Türk müziği makamları ve Türk müziği çokseslilik yöntem ve teknikleri, örneklemine ise çokseslilik çabalarında kullanılan rast (çokseslilikte tonaliteye yakın), karcıgar (çokseslilikte tampere sistemden uzak/makamsal özelliği yoğun) ve hicaz (çokseslilikte tampere ses sistemiyle benzeşen) dizileri ile üçlü, dördü ve karma armonileme (dikey) yöntemleri oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırmanın betimsel boyutuna ilişkin veriler kaynak tarama yöntemiyle elde edilip işlenmiş, çokseslilik boyutundaki deneysel ürünler ise mevcut armoni sistemleri çerçevesinde deneysel bir yaklaşımla irdelenmiştir.

3. BİLGİ, BULGU VE TARTIŞMA

Bu bölümde, araştırmanın çokseslilik boyutuna ilişkin olarak kuramsal verilere ve çokseslilik yaklaşımına dair denemelere yer verilmiştir.

3.1. Geleneksel Müziklerimiz ve Ses Sistemleri

“Bir ulusun müzik yapıtlarında kullandığı bütün sesleri bir sekizli içinde bir araya toplayan dizilere o ulusun müziğinin genel dizisi denir. İşitme sistemimizle algılayabildiğimiz tüm sesler genel dizilere girmediği gibi, genel dizideki seslerin tümü de bir müzik yapıtında kullanılmaz. Müzik yapıtları genel diziden seçilmiş belirli bazı seslerden oluşturulur. Genel dizilerden seçilerek oluşturulan ve müzik yapıtlarını gerçekleştirmekte kullanılan daha az sesli dizilere özel diziler denir. Genel dizinin bir tane olmasına karşılık, özel diziler birçok olabilir. İşte bir ulusun genel dizisi ve o diziden türetilmiş özel diziler o ulusun müziğinin ses sistemini oluşturur”(Zeren, 1998).

Bilindiği gibi, geleneksel Türk müziği klasik ve halk müziği adı altında iki ana koldan oluşmaktadır. Bu iki tür, benzer özellikler göstermekle birlikte bazı farklar da içerirler. Bu farkların en önemli boyutunu da diziler oluşturur. Ayrıca, klasik Türk müziği eşit olmayan 24 perdeden, halk müziği ise kendine özgü bölümlenmesiyle 17 perdeden oluşmuştur (Yıldız, 1994).

17 perdeli eski sistemde perde sayısının az oluşu eğitim ve öğretimde bazı kolaylıklar sağlasa da sistemde göçürüm (transpozisyon) güçlükleri mevcuttur. Bununla birlikte bu sistemde herhangi bir sestem tize doğru art arda 17 tam beşli alınıp gerekli oktav indirimleri yapıldığında sistemin kapanmadığı ve 66,765 sentlik bir açıklığın bulunduğu yani sistemin kapanmayıp açık bir sistem olduğu da görülmektedir (Can, 1994).

24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ise klasik Türk müziğinde en yaygın olarak kullanılan sistemdir. Bu sistemde en pest perde olarak gösterilen sesin oktavı ile birlikte bir sekizli içerisinde 25 perde bulunmaktadır. Bu perdeler, kaba çargâh (do) perdesinden tize doğru 11 tam 5'li ve 12 tam 4'lü olmak suretiyle elde edilmektedir. Daha sonra gerekli oktav indirimleri ve sıralamalar yapılarak aşağıda görülen bir oktav içinde 24 eşit olmayan aralıklı dizi oluşturulmaktadır (Can, 1994).

Kaba..çargah Kaba.nim.hicaz Kaba..hicaz Kaba..dik.hicaz Yegah Kaba..nim.hicaz Kaba..hisar Kaba..dik.hisar

Hüseyini..asiran Acam..asiran Dik..acem.asiran Irak Gevest Dik..gevest Rast Nim..zirgüle

Zirgüle Dik..zirgüle Dügah Kürdi Dik..kürdi Segah Buselik Dik..buselik Çargah

(Güzel, 1994).

Batı müziğinde kullanılan 12 eşit aralıklı tamperaman dizisi de işitme sistemimizin aradığı gerçek dizi olmasa da doğal diziyeye ortalama 0,2 koma kadar bir farkla oldukça yakın olduğundan yüzyıllar boyunca tutunabilmiş ve geçerliliğini koruyabilmiştir. 12 eşit aralıklı dizinin benimsenmesinde gerçek doğal diziyeye oldukça yakın oluşunun katkısı olduğu gibi, sabit perdeli çalgılar dışında bu dizinin kullanılmasının biraz sözde kalmasının da katkısı vardır. Kuramsal olarak 12 eşit aralıklı dizi kullanılıyor görünse de uygulamada çalgılar ve insan sesleri hep doğal aralıklara kayma eğilimi göstermişlerdir (Zeren, 1998).

Dolayısıyla; geleneksel Türk müziğinde 24 perdeli sistem ne kadar mükemmel görünüyorsa, çoksesli müzikte de geçerliliği ve kullanılabilirliği dolayısıyla tamperaman sistem, önemli ve değerlidir.

3.2. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Görüşler

Doğada her ses kendinden daha tiz birçok doğuşkan sesle birlikte tınlar. Doğuşkanların sayısı teorik olarak sınırsızdır. Pratikte ise 40 kadar doğuşkan ses tespit edilebilmiştir. Aşağıdaki örnekte büyük oktav do esas alınarak oluşturulan 16 doğuşkan sese ilişkin dizi gösterilmiştir (Paraşkev, 1999).

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

Bir örgü tekniği olan çokseslilik, bir müzik türünün gelişmişliğinde tek ölçüt değilse bile, en önde gelen ölçütlerden birisidir. Ancak çokseslilik konusunda varılan bu görüş birliğine karşın, çokseslilik yöntemleri konusunda doğal olarak farklı yollar izlene gelmektedir (Gedikli, 1999).

Günümüzde geleneksel Türk müziği türlerine ilişkin olarak yapılan çokseslilik denemelerini en genel anlamda dört grupta toplamak mümkündür. Bunlar aşağıdaki gibi sıralanabilir (Gedikli, 1999);

1. Üçlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler

Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

2. Geleneksel sanat müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler
3. Dörtlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler
4. Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanılarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma denemeler.

Öte yandan, yapılacak çokseslilik çalışmalarında aşağıdaki tekniklere sahip olmak gereklidir (Bayraktar, 1988);

1. Geleneği iyi bilerek özümsemek yani geleneksel müziklerin teknik yapısını iyi bilmek ve geleneksel müzikleri çokseslilik açısından doğru analiz edebilmek,
2. Uluslar arası sanat müziğini iyi bilmek ve özümsemek yani; evrensel müziğin teknik özelliklerini, estetik değerleri iyi bilmek ve çokseslilik tekniklerine de hâkim olmak.

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, batının üçlü armoni sistemine bir alternatif oluşturmuştur. Bu sistem tutarlı ve aynı zamanda da öğretilebilirliği yüksek bir kuram olması bakımından büyük önem taşımaktadır (Gedikli, 1999).

Çokseslilik konusuyla ilgili olarak, Türk müziğiyle paralellikler gösteren Azeri müziği besteci ve kuramcısı Üzeyir Hacıbekov'un Azeri Halk müziğine ilişkin araştırmalarına da bir göz atmak yerinde ve yararlı olacaktır.

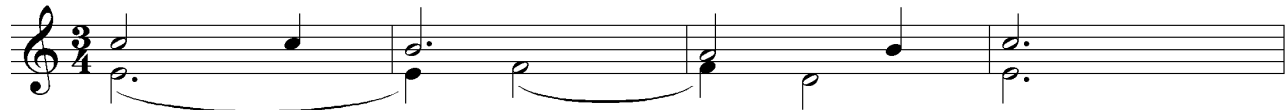
Hacıbekov'a göre; çokseslilik denemelerine geçilmeden önce herkesin üzerinde mutabık olacağı belli bir takım kriterlerin tespiti zorunlu olmalıdır.

Hacıbekov, Azeri müziğinin çokseslilik sorunuyla ilgili olarak; "Temelde tek sesli olan Azerbaycan müziğine armoni uygulanırsa bütün makamsal özelliklerin yok olacağı düşünülebilir. Bu görüş bir yere kadar doğrudur. Gereken şekilde uygulanmayan armonizasyon, Azeri ezgilerinin karakteristik özelliklerini değiştirebilir, hatta bu ezgileri kabalaştırabilir. Ancak bu, Azerbaycan müziğinin tek sesli kalması gerektiği anlamını da taşımaz. Aksine Azerbaycan müziği, ölü komalar üzerine değil, Azerbaycan halk müziğinin canlı ve yaşayan makamları üzerine büyük çoksesli formlar kurmak yoluyla kurulabilir. Dikkat edilmesi gereken esas nokta, çoksesliliğin makamsal dizilerin yapısını değiştirmesini önlemektir." Demektedir (Hacıbekov, 1998).

Bilindiği gibi müzikte ezgi boyutu çoksesliliği kılavuzlayan çok önemli bir olgudur. Dolayısıyla, çokseslilik anlayışı bu tema çerçevesinde geliştirilip işlenmektedir. Eğer özgün bir çalışma ortaya çıkacak ise öncelikle doğru bir ezgi oluşturabilmek için belli kurallar dâhilinde iyi bir melodi oluşturmaya özen gösterilmelidir. Aşağıda belirli disiplin anlayışına uyan ve uymayan iki farklı ezgi örneği verilmiştir (Levent, 1998).



Uygulanacak çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak örneğin; üçlü armonisel sistem kullanılacaksa, sistem gereği özellikle 3'lü ve 6'lı aralıklar temel alınmalıdır. 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li aralıklar ise geçit, işleme veya geciktirme sesleri olarak tercih edilmelidir. Aşağıda bu yaklaşımla oluşturulmuş iki sesli basit bir ezgi örneği verilmiştir.



Aynı yaklaşımla dörtlü çokseslilik yaklaşımında ise sistem gereği 3'lü ve 6'lı aralıklar yerine 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıkları kullanmak yerinde olur. Bu sistemde de 3'lü ve 6'lı aralıklar zayıf zamanlarda ve farklı işlevlerde değerlendirilmelidir.

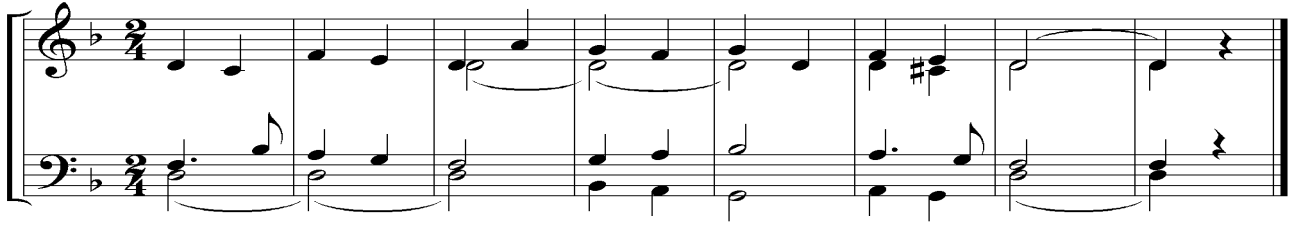
Aşağıda ise bu anlayışla oluşturulmuş basit iki seslilik örneği verilmiştir (Levent, 1998).



Yine konuyla bağlantılı aşağıda bir başka örnek ezgi ve çokseslilik yaklaşımı verilmiştir.



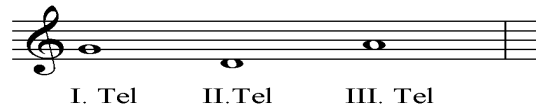
Belli Kurallara Bağlı Kalınarak Oluşturulan Armonize



(Hacıbekov, 1998)

Konudan bahisle; Türk müziği çokseslilik yaklaşımlarında Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu 4'lü sistemin, özünü Türk müziği makamsal dokusundan aldığı söylemek yanlış olmayacaktır. Türk müziği çokseslilik yaklaşımlarında Kemal İlerici ile yerini bulan dörtlü armoni sistemi, aynen batıdaki üçlüsel sistem gibi Türk müziğinde de bir temel oluşturmaktadır.

Bu görüşler ışığında dörtlü armoni sistemini desteklemek için bağlama akordunu örnek olarak göstermek yerinde olacaktır(Yener, 1997).



(Bağlama Akort Düzeni)

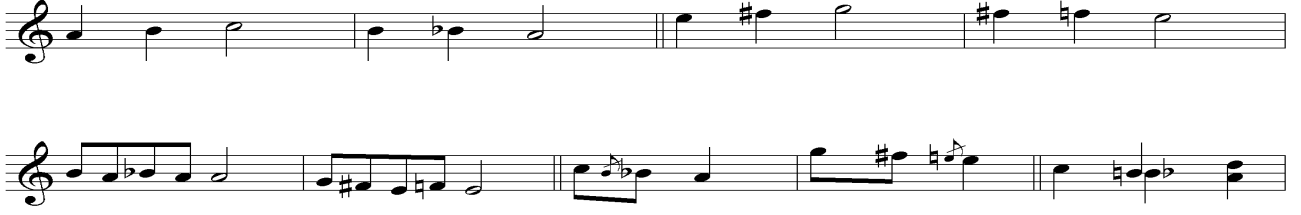


(Yukarıda, bağlamada icra edilen bir ezginin teorik notasal gösterimi, aşağıda ise icrada duyulan sesler yer almaktadır.)



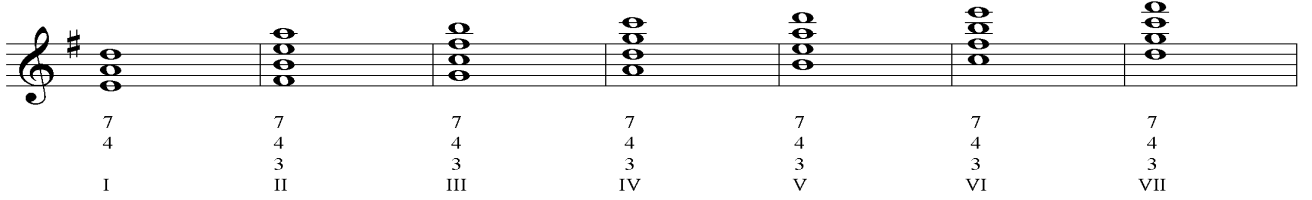
Çokseslilik çalışmalarında asıl enstrüman olarak yer alan piyanonun, Türk müziğinde kullanımına ilişkin olarak ise aşağıda hüseyini dizisinin karakteristik VI. ve II. derecelerinin icrasına ilişkin örnekler verilmiştir (İlerici, 1970).

Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

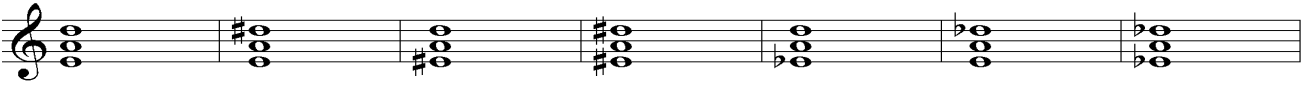


Ses sistemleri açısından tampere sistemde bir 8'li içerisinde 12 perde vardır. Oysa Türk müziğinde bir 8'li, 54 perdeye kadar çıkabilmektedir. Piyano, Türk müziğini büsbütün kusursuz biçimde anlatamasa da şu an için batı çoksesli müziğinin bel kemiği sayıldığından, onun güçlerinden kesin olarak yararlanmaktan başka çare yoktur. Ancak bu, hiçbir zaman Türk sazları da çokseslilik çabalarında yer almayacak anlamına gelmemelidir.

Konuyla ilgili olarak, yine aşağıda dörtlü armoni sistemine ilişkin hüseyini makam dizisi derecelerine dair olarak verilmiş dört sesli örnek uygulamın temel durumdaki kuruluşları görülmektedir (Levent, 1995).



Benzer bir yaklaşımla, akor düzeninde farklı tınlara ulaşmak için; istenirse kök ses hariç diğer dereceler üzerinde küçük altereler de yapılabilir. Aşağıda ise üç sesli la uygusu üzerinde bu yaklaşıma ilişkin örnek verilmiştir (Levent, 1995).



Aynı şekilde akorlara ses eklenmesi ve katlanması da mümkün olup, bu konuda ise öncelikle seslerin işlevleri dikkate alınmalıdır.

Konu bağlamında, 2001 yılında yapılan bir araştırmada Türk müziği kaynaklı ezgilerde çokseslilik yaklaşımlarına yönelik olarak, akademik çevrelerin görüşlerine ilişkin üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programı ABD görevli müzik kuramları öğretim elemanlarına uygulanan ankette elde edilen bazı görüşleri de belirtmek yerinde olacaktır.

Türk müziğine ilişkin dizilerin çokseslendirilmesi aşamasında bu dizlerin tampere ses sistemine uyarlanmasına öğretim elemanlarının %41,67'si büyük ölçüde düzeyinde katılım göstermişler ve çoksesliliğin yapılabilmesi için bunu bir zorunluluk olarak görmüşlerdir. Yine tonal sisteme yakın olan makam dizilerinin çokseslendirilmesinde öğretim elemanlarının %33,33'ü büyük ölçüde üçlü sistemin kullanılmasını salık vermişler, aynı şekilde geleneksel müziklerimize ilişkin dörtlü sisteminin kullanılabilirliği konusunda da öğretim elemanlarının %57,17'si büyük ölçüde düzeyinde görüş bildirmişlerdir. Geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında armonisel-dikey çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise öğretim elemanlarının %41,67'si kısmen, kontrpantal-yatay çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise; % 41,67 oranında kısmen düzeyinde görüşlerini ifade etmişlerdir (Albuz, 2001).

3.3.Türk Müziğinde Çokseslilik Denemeleri

Bu bölümde, Türk müziğinde çokseslilik çabalarına ilişkin olarak, deneysel bakış açısıyla daha önce bahsi geçen üç farklı yaklaşıma dair küçük denemelere yer verilmiş, A-tonalite yaklaşımı ise kapsam dışında bırakılmıştır. Bartok'a göre bu iki öge arasında müşterek noktalar yok denecek kadar azdır. Çünkü modal-tonal olan köylü halk musikisini atonal bir musikiye esas almak mümkün değildir(Bartok, 1991).

İlgili makamlara ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik denemelerinde kullanılan akorlar, ezginin seyri dikkate alınarak tercih edilmeye çalışılmış, bazen akor seslerinden bir veya bir kaç atılmış veya ilave edilmiş, gerekli görüldüğü hallerde ise küçük altereler kullanma yoluna gidilmiştir. Yapılan denemeler genel anlamda eğitim müziği ekseninde düşünülmüş ve çok kompleks yapılara girilmemiştir.

Tonal sisteme ilişkin tabloda; majör ve minör 5'li, 7'li ve 9'lu akorlara kök durumunda yer verilmiş, 11'li ve 13'lü akorlar (Bir başka deyişle; 6-5, 4-3 geciktirme akorları) esas akorlar kabul edilmeyip akor dökümünde yer verilmemiştir. Aynı şekilde caz armonisi şifreleme esasına göre 6'lı olarak kabul edilen (Örneğin: do-mi-sol-la) akorlara da klasik armonide yedili akorların çevrimi içerisinde yer aldığından dolayı ayrıca belirtilmemiştir. (Örneğin: la-do-mi-sol. Am7 / I. Çevrimi: do-mi-sol-la. C6 gibi) Bu akor seslerinde tınıyı zayıflatmamak koşuluyla daha öncede belirtildiği gibi bazı sesleri eksiltmek mümkündür. Hatta farklı renklere ulaşmak için akorun özellikle 5, 7 ve 9 gibi önemli dereceleri üzerinde küçük altereler de yapılabilir. Yapılan tüm eşikleme ve armonizasyonlarda mevcut sisteme ilişkin armoni kurallarına mümkün olduğunca uyulmaya çalışılmış ve akorlar birbirlerine en yakın ve en uygun biçimde bağlanmaya çalışılmıştır.

Dörtlü armoniye ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik yaklaşımında da tıpkı üçlü armoni anlayışında olduğu gibi çokseslilik denemelerinin ön bölümlerine ilgili denemede kullanılan ve başkaca da tercih edilebilecek akor dökümleri verilmiştir. Fakat dörtlü akorların daha net gözlemlenebilmesi için bu akorlar I. Çevrim durumunda verilmiştir. Dörtlü akorların teşkilinde kullanılan şablon örneği ise Sayın Ertuğrul Bayraktar'ın "Türkiye'nin Müzik Atlası" isimli (Ahmet Say'a ait) kitapta yer alan "Dörtlü Armoni" isimli makalesinden esinlenerek oluşturulmuştur. Dörtlü armonilere ilişkin akor dağılımında ise tonal armoniyi çağrıştıracak akor kuruluşlarından kaçınılmıştır. Bu sebeple dokuzlu akorlar yedilisiz olarak verilmiştir. Aynı şekilde bu armonik yaklaşım da eğitim müziği eksenli düşünüldüğünden çok karmaşık akorların kullanımı yoluna gidilmemiştir.

Karma/özgün armonisel yaklaşımda ise; bu iki dizgeden uygun görülen akorlar karma olarak seçilerek kullanılmış hatta kısmen caz armonisi diye tabir edilen armoniyi çağrıştıran akorlardan da çeşniler kullanılmıştır. Karma/özgün armonileme yaklaşımında mevcut tüm materyallerden yararlanma yoluna gidilmiştir.

3.3.1.Dörtlüsel Uyum Dizgesi İle Yapılan Çokseslilik Denemesi

Örnekleme yer alan ve karakteristik makamsal özelliğe sahip olan karcığar makam dizisi; tampere edildiğinde ve üçlü sistemde çokseslendirilmeye çalışıldığında diğer makam dizileri gibi duyuşsal açıdan pek verimli sonuçlar alınamamaktadır. Ancak bu dizinin çokseslendirilmesinde 4'lü armoni yaklaşımı çok daha olumlu sonuçlar vermektedir. (Denemeden önce çokseslilik yaklaşımında kullanılabilir akorlara ilişkin döküm verilmiştir.)

3.3.2.Üçlüsel Uyum Dizgesi İle Yapılan Çokseslilik Denemesi

Örnekleme yer alan ve tonal sisteme yakın olan rast makam dizisi; majör tonaliteyi anımsattığından ve derecelerin işlevleri de tonal sisteme uygunluk gösterdiğinden, bu diziyeye ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında üçlü sistemden yararlanmak çok kolay ve mümkün görünmektedir. Aynı bağlamda tonal sisteme yakın makam dizilerini çokseslendirme çabalarında dörtlü sistem, duyuşsal açıdan alışılmış ve tutarlı olmaktan uzak görünmektedir.

Yanı sıra tonal fonksiyonlarla tam olarak örtüşmese de tampere ses sistemine yakın olan ve örnekleme yer alan hicaz makam dizisinin çokseslilik yaklaşımında ise üçlü sistemi kullanmak mümkün görünmektedir. Fakat bu makam dizisinde uygulanacak üçlü armonik sistem, tonal sisteme yakın makam dizileri kadar mükemmel olmayacaktır. Ancak hicaz makam dizisinde de 4'lü armoni sistemi, duyuşsal açıdan kolaylıkla kullanılabilir. (Denemeden önce çokseslilik yaklaşımında kullanılabilir akorlara ilişkin döküm verilmiştir.)

3.3.3.Karma Armonileme Yöntemiyle Yapılan Çokseslilik Denemesi

Son olarak ele alınan karma-özgün çokseslilik yaklaşımı ise her yönden özgür düşünce anlayışından ve sistemler arasındaki geçiş özelliklerinden yararlandığından, tüm makam dizilerinde pratik kullanımlara olanak vermektedir. Bu bakımdan belli sınırlar içerisinde çalışmak istemeyen bestecilerinin karma sistem(3'lü, 4'lü, caz, salkım akorları vb.) diye tabir edilebilecek yaklaşımda özgün ve farklı renk arayışları çerçevesinde orijinal yaratılar ortaya koyması

Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

mümkün görünmektedir. (Karma armonilemede kullanılan akorların büyük bir kısmı, 3'lü ve 4'lü akorlara ilişkin olarak sunulan dökümden karma olarak seçilmiştir.)

3.4.Türk Müziğinde Çokseslilik Denemelerine İlişkin Örnekler

Bu bölümde, yukarıda bahsi geçen ve örneklemde yer alan rast, karcığar ve hicaz makam dizilerine ilişkin deneme mahiyetiyle yapılan üçlü, dördlü ve karma armonileme yöntemlerine dair uygulamalı örnekler yer verilmiştir.

3.4.1.Rast Makamında Denemeler

Aşağıda rast makamında yapılan çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak, teşkil edilen akor şablonları ile üçlü, dördlü ve karma armonileme yaklaşımlarına yer verilmiştir.

Tablo 1. Rast makamı için üçlüsel akor dökümü

Tablo 2. Rast makamı için dörtlüsel akor dökümü

Table 2. Rast makamı için dörtlüsel akor dökümü

The table shows the four-note chord structure for the Rast makam in three systems. Each system consists of four chords (G, A, B, C in the first system; D, E, F#, G in the second system). Each chord is represented by a treble clef staff with notes and accidentals, a middle staff with notes and accidentals, and a bass clef staff with notes and accidentals. Below each chord, there are two rows of numbers indicating fingerings for the right and left hands respectively.

System 1:

- Chord G: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (+7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 4, 6, 5)
- Chord A: Treble (5, 6#, 4, 5), Middle (7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 4, 6#, 5)
- Chord B: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 4, 6, 5)
- Chord C: Treble (5, 6, +4, 5), Middle (+7, 5, +4), Bass (9, 9, 5, +4, 6, 5)

System 2:

- Chord D: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 6, 4, 5)
- Chord E: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 6, 4, 5)
- Chord F#: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 6, 4, 5)
- Chord G: Treble (5, 6, 4, 5), Middle (+7, 5, 4), Bass (9, 9, 5, 6, 4, 5)

Rast makamında üçlüsel armonik yaklaşım

A.Albuz

Musical notation for Rast makamında üçlüsel armonik yaklaşım. The notation is for Viola and Piano. The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Viola part consists of a series of eighth notes. The Piano part consists of a series of chords, each with a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

Rast makamında dörtlüsel armonik yaklaşım

A.Albuz

Musical notation for Rast makamında dörtlüsel armonik yaklaşım. The notation is for Viola and Piano. The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Viola part consists of a series of eighth notes. The Piano part consists of a series of chords, each with a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The piano part starts with a mezzo-piano (mp) dynamic marking.

Rast makamında karma armonik yaklaşım

A.Albuz

3.4.2. Karcıġar Makamında Denemeler

Aşağıda karcıġar makamında yapılan çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak, teşkil edilmiş akor şablonları ile üçlü, dörtlü ve karma armonik yaklaşımlarına yer verilmiştir. (Karcıġar makam dizisi mi eksenine göre düzenlenmiştir)

Tablo 3. Karcıġar makamı için üçlüsel akor dökümü

Tablo 4. Karcıġar makamı için dörtlüsel akor dökümü

Table 4 displays the four-part chord progression for the Karcıġar makamı. The chords are arranged in two systems, each with four staves. The first system includes chords E, F, G, and A. The second system includes chords B^b, C[#], D, and E. Each chord is represented by a four-staff musical notation with fingerings and accidentals.

Karcıġar makamında üçlüsel armonik yaklaşım

Musical score for Karcıġar makamında üçlüsel armonik yaklaşım. The score is for Viola and Piano. The Viola part is in 2+3/8 time and features a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. The score is attributed to A.Albuz.

Karcıġar makamında dörtlüsel armonik yaklaşım

Musical score for Karcıġar makamında dörtlüsel armonik yaklaşım. The score is for Viola and Piano. The Viola part is in 2+3/8 time and features a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and bass lines. The score is attributed to A.Albuz.

Karcığar makamında karma armonik yaklaşım

1 A.Albuz

The score shows a Viola part in the upper register and a Piano part in the lower register. The Viola part consists of a single melodic line with various intervals and accidentals. The Piano part is more complex, featuring multiple voices in both the right and left hands, with many chords and intervals. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/8.

3.4.3. Hicaz Makamında Denemeler

Aşağıda hicaz makamında yapılan çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak, teşkil edilen akor şablonları ile üçlü, dörtlü ve karma armonik yaklaşımlarına yer verilmiştir. (Hicaz makam dizisi re eksenine üzerine göçürülmüştür)

Tablo 5. Hicaz makamı için üçlüsel akor dökümü

D 5 #5	E 5 -5	Fm # -5	Gm 5 G 5
D 7 #7 +5	E ^b +7 -5	Fm # 7 ^b -5	Gm 7 G +7
D 9 ^b 7 +5	E ^b +9 +7	Fm # 9 7 ^b -5	Gm 9 +7 G 9 +7
Am -5	B -5 Bm -5	Cm 5 -5	B ^b +5
Am 7 -5 7 ^b -5	B 7 -5 Bm 7 -5	Cm 7 +7 -5 +7	B ^b +7 +5
Am 9 ^b 7 -5 9 7 ^b 7 -5	B 9 7 -5 Bm 9 7 -5	Cm 9 7 9 7 +7 -5	B ^b 9 +7 +5

Tablo 6. Hicaz makamı için dördlüsel akor dökümü

The musical notation for Hicaz makamı dördlüsel akor dökümü is presented in two systems of three staves each. The first system shows chords D, E♭, F♯, and G. The second system shows chords A, B, C, and B♭. Each chord is represented by a treble clef staff with notes and a bass clef staff with fingerings. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, 7, 9 and signs like ♭, +, -.

Hicaz makamında üçlüsel armonik yaklaşım

A.Albuz

The musical notation for Hicaz makamında üçlüsel armonik yaklaşım is presented for Viola and Piano. The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The key signature is one flat and the time signature is 2/3. The Viola part features a melodic line with various intervals and ornaments. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Hicaz makamında dördlüsel armonik yaklaşım

A.Albuz

The musical notation for Hicaz makamında dördlüsel armonik yaklaşım is presented for Viola and Piano. The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the treble and bass clefs. The key signature is one flat and the time signature is 2/3. The Viola part features a melodic line with various intervals and ornaments. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios.

Hicaz makamında karma armonik yaklaşım

A.Albuz

The image shows a musical score for Viola and Piano. The Viola part is written on a single staff in a 2/8 time signature with a key signature of one flat. The Piano part consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is written in a Western musical notation style.

4.SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

Türk müziği kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını genel olarak 4 kategoriye ayırmak mümkündür. Bunlar; üçlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, dördütlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, geleneksel müziklerimizin ses sistemiyle yapılan çokseslilik yaklaşımları ve karma olarak yapılan çokseslilik yaklaşımları olarak sıralanabilir.

Araştırma kapsamında ele alınan Türk müziğine ilişkin örnek makam dizileri (geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin çokseslilik yaklaşımları hariç) ayrı ayrı ele alınarak çokseslilik yaklaşımları bakımından irdelenmeye çalışılmıştır. Bunun için öncelikle ilgili makam dizilerinde örnek ezgi cümlecikleri oluşturulmuş, daha sonra ezgi değişime uğratılmaksızın, alt yapıda dikey çokseslilik yaklaşımları denenmiştir.

Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak; rast makam dizisi tampere edildiğinde tonal sistemdeki majör tonaliteyi anımsattığından ve derecelerın işlevleri de tonal sisteme uygunluk gösterdiğinden; bu makam dizisinde yazılan ezgileri üçlü sistem ile çokseslendirmek kolay ve mümkün görünmektedir. Fakat söz konusu diziyi tonal sisteme yakınlığı sebebiyle üçlü sistemde çokseslendirmek ne kadar kolay ise; bu diziyi dördütlü sistemde çokseslendirmek de bir o kadar zor olmuştur. Bu sebeple dördütlü sistem, rast makam dizisinin çokseslendirilmesinde pek alışılmış, geçerli ve tutarlı görünmekten uzaktır. Fakat yine de deneysel bir yaklaşımla söz konusu makam dizisinde dördütlü sistemde çokseslilik denemeleri irdelenmiştir.

Aynı bağlamda hicaz makam dizisi her ne kadar tonal fonksiyonla bire bir örtüşmese de tampere ses sistemine yakın olmasından dolayı; üçlü sistemde çokseslendirmek mümkün görünmektedir. Fakat bu makam dizisinde uygulanacak üçlü sistemin, rast makam dizisindeki kadar mükemmel olmayacağı da aşikârdır. Yine, hicaz makam dizisi, Türk müziğinde karakteristik özelliği ağır basan bir dizi olması sebebiyle dördütlü sistemde çok kolay çokseslendirilebilmektedirler.

Öte yandan, Türk müziğinde karakteristik özelliğe sahip olan karcığar makam dizisini tampere etmek teoride kolay görünmekle birlikte, bu makam dizisinin II. derecelerinde yer alan bir komalık si bemol perdesinin naturel perdeye çekilmesiyle birlikte duyuşsal açıdan bir takım problemler yaşanmaktadır. Çünkü Türk müziğinde bir komalık görünen bu perde, icrada bazen iki, bazen de üç koma düzeylerinde seslendirilebilmektedir. Bu sebeple; ilgili makam dizisi, tampere edildiğinde ve üçlü sistemde çokseslendirilmeye çalışıldığında diğer makam dizilerine nazaran pek verimli sonuçlar alınmamaktadır. Ancak yine de deneysel bir yaklaşımla söz konusu makam dizisinde, üçlü sistemde çokseslilik denemeleri irdelenmeye çalışılmıştır. Yine karcığar makam dizisi karakteristik özelliği yüksek olan ve tonal sistemle ilişkisel bağları bulunmayan bir dizi olduğundan, bu diziyeye ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında da dördütlü armoni sistemi daha olumlu neticeler vermektedir.

Son olarak ele alınan karma-özgün çokseslilik yaklaşımı ise her yönden özgür düşünce anlayışından ve sistemler arasındaki geçiş özelliklerinden yararlandırıldığından, tüm makam dizilerinde pratik kullanımlara olanak vermektedir. Bu bakımdan; belli sınırlar içerisinde çalışmak istemeyen bestecilerinin karma sistem diye tabir edilebilecek yaklaşımda özgün ve farklı renkler içeren yaratılar ortaya koyması mümkün görünmektedir.

4.2. Öneriler

- Türk müziğinin öğretiminde, hem geleneksel müziklerimiz hem de çoksesli Türk müziği bir bütün halinde verilmelidir.
- Geleneksel müziklerimizle ilgili beste ve icra çalışmalarında, geleneksel ses sistemlerinin kullanımında bir sakınca görülmemeli, benzer bir yaklaşımla geleneksel müziklerimiz kaynaklı çoksesli Türk müziği yapıtlarının bestelenmesi ve icrasında da tampere ses sistemini kullanmaktan çekinilmemelidir.
- Geleneksel müziğimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak; özellikle eğitim müziği besteciliği alanında farklı diğer diziler üzerinde de denemeler yapılmalıdır.
- Çok karakteristik yapıya sahip olan makamlarda, 4'lü sisteme ilişkin çokseslilik yaklaşımının olumlu neticeler verdiği düşünülmektedir.
- Tonal sisteme yakın makamlarda, 3'lü sisteme ilişkin çokseslilik yaklaşımını rahatlıkla kullanmak mümkün görünmektedir.
- Karma/özgün çokseslilik yaklaşımlarında ise mümkün olan her yolun denenmesi suretiyle farklı çokseslilik denemeleri kolaylıkla yapılabilir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. 1994. T.S.M. 'nin Eğitimdeki Yeri, *I.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirileri*, sy: 83, Trabzon.
- Albuz, A. 2001. Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi, yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Ataman, S.Y. 1988. Çokseslilik meselesi, *I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 249, Ankara.
- Ayangil, R. 1988. Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar, *I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 253, 254, Ankara.
- Bartok, B. 1991. *Küçük Asya'dan Türk Halk Müziği*. çeviri: B. Aksoy, Pan Yayıncılık, Ayhan matbaacılık, 278, İstanbul.
- Bayraktar, E. 1988. Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları, *I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 253, 257, 258, Ankara.
- Berki, T. 1998. 20. Yy. Müzik Akımları Çerçevesinde Çağdaş Çoksesli Müziğimiz, Ankara. *Flarmoni Sanat Dergisi*, Ajans Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş., sayı: 150. 18.
- Budak, O, A. 2000. *Türk Müziği Kökeni, Gelişimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri 263/9, Barışcan Ofset Ltd, Şti, 199, Ankara.
- Can, M. C. 1994. Türk Müziğinde Ses Sistemleri, Ankara. *G.Ü. G.E.F. Dergisi*, Özel sayı, 228, 229, 238, 239, 242.
- Gedikli, N. 1999. *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziği*. Ege Üniversitesi Basımevi, 71-74, İzmir.
- Güzel, M. 1994. Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitaraya Uygulanabilirliği, basılmamış master tezi, Marmara Üniversitesi Fen Blm. Enstitüsü, sy: 110, 112, İstanbul.
- Hacıbekov, Ü. 1998. *Azeri Müziği*. Avesta Basım, Yayın, Reklam, Tanıtım, Müzik Dağıtım Ltd, Şti, 13, 43, 44, İstanbul.
- İlerici, K. 1970. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. Devlet Kitapları, MEB Basımevi, 33, 34, İstanbul.
- Levent, N. 1995. *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*. Piyasa Matbaası, 5, 6, 12, 32, İzmir.
- Levent, N. 1998. *Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi*. Piyasa Matbaası, 7, 30, 44, İzmir.
- Paraşkev, H. 1999. *Temel Müzik Teorisi*. çev: A. Dönmez, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, 10, 11, 123, 133, İstanbul.
- Sun, M. 1998. *Türk Müziği Makam Dizileri*. Evrensel Müzikevi, Önder matbaacılık, Ankara.
- Yener, S. 1997. Türk Müziğinde Çokseslilik, Ankara. *Flarmoni Sanat Dergisi*, Sel Ofset Baskıcılık, sayı: 144, sy: 4, 5, 7.
- Yıldız, N. 1994. Türk Müziği Dizileri, Ankara. *G.Ü.G.E.F. Dergisi*, , Özel sayı, 308-314.
- Zeren, A. 1998. *Müzikte Ses Sistemleri*. Pan yayıncılık, 3, 97, 196, İstanbul.