

## AHMET SAMİM BİLGEN VE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMI

### Ahmet Samim Bilgen and Multiplier Approach

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.30

Muzaffer Soner YILMAZ<sup>1</sup>

Filiz YILDIZ<sup>2</sup>

Uğur TÜRKMEN<sup>3</sup>

#### Özet

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

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

#### Abstract

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

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

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

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

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

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

### **Eğitimci Gözüyle Çokseslilik**

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

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



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

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

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

### **Ahmet Samim Bilgen**

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



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

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

ORKESTRA VE SAHNE MÜZİKLERİ: Otello, tiyatro müziği (1930), İlgaz, yaylı çalgılar için sahne müziği (1931), Kadınlar mı, Erkekler mi, operet (1932), Köye Dönüş, yaylılar orkestrası için sahne müziği (1932), Bu Yaz Böyle Geçti, operet (1935), Merih’ten Gelen Telsiz, sahne müziği (1936).

ŞAN VE PİYANO İÇİN: Anılar (1930-35). Türk Halk Havaları (1935). Beş Türkü (1939). On Halk Şarkısı (1960-80).

SOLO PİYANO: Nocturne (1980). Ballade (1980).

Bilgen; Sevda Cenap And Vakfının kurucuları arasındadır. O günkü toplantı tutanağına göre, Vakıf Danışma Kurulu ilk defa; Adnan Saygun’un başkanlığında Mithat Fenmen, Samim Bilgen ve Gürer Aykal’ın iştirakleriyle toplanır (Okyay, 2012: 63). Bilgen 9 Eylül 2005 yılında aramızdan ayrılmıştır.

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

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



Çalışma olduğu haliyle okuyucuyla buluşturulmuş, bölümler halinde yorumlanmıştır.

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

"Bilindiği gibi, majör tonalitelere diatonik sekizli merdivenin 3. ve 4. ile 7. ve 8. perdeleri, minörlerde ise 2. ve 3. ile 5. ve 6. perdeleri arası yarım, öbürlerinin arası tam perde olarak



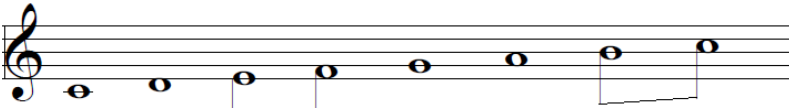


sıralanmakta, fakat minörün armonik ve melodik diye adlandırılan variantlarında 5. perdeden yukarıya bazı değişikliklere uğramaktadır” (Bilgen, 1986: 1).

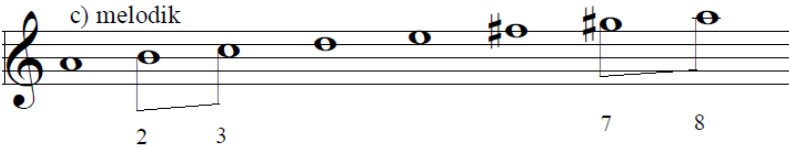
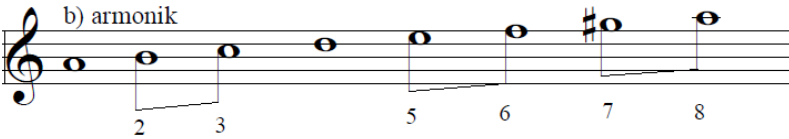
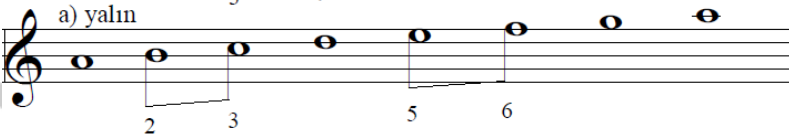
“Bu makamların, koma hesaplarıyla tam sesin XIV. Yüzyıldan beri pratik değeri ihmal edilebilir sayılan yarıdan küçük veya büyük bölümlere ayrılması yerine eşit iki bölüme ayrılması esasına dayanan ortalama (tampereman) sisteme göre oluşturduğunu ve yarı seslerin sırası değişmedikçe, durak (tonique) perdesinin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

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

Majör:

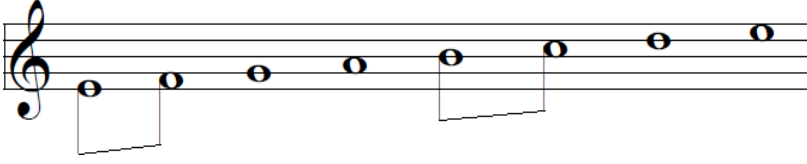


Minör:



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





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



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



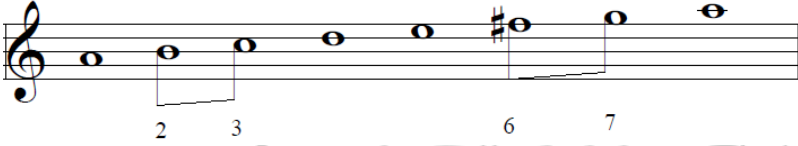
“Bu kadansın Friky kadansı (caddence phrygienne) adıyla anılmakta olduğu malumdur. 6. ve 7. Perdeleri arası bir buçuk ses



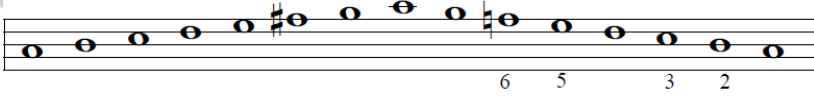
olan armonik minör makamının, halk ezgilerinde yaygın değişik kullanılışı da durağın 5. perdede alınması şeklindedir ki bunun çokseslendirilmesinde de Frikya kadansına rahatlıkla yer verilebilmektedir” (Bilgen, 1986: 2).

“İncelendiğimizde halk ezgilerimizin büyük çoğunluğunda kullanılan ve müzik tarihine Dorya makamı adıyla geçmiş olan başka bir makam ise minöre pek yakın olmak ve onun adeta üçüncü bir variantını teşkil etmekle beraber küçük fakat önemli farklılıklar gösteren bir makamdır. Gerçek Türk halk müziğinin temeli haline gelmiş görünen bu makam üzerinde biraz durmak isteriz” (Bilgen, 1986: 2).

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



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



“Bu yakınlık nedeniyle, bu makama dayanan eserlerin anahtar yanındaki donanım (armatüre) aynen ilgili minörünki gibi göstermek tercih edilmektedir. Minörün melodik ve armonik variantlarında yer bulan yedinci-sekizinci perdeler arasındaki yarım sesin (note sensible) bu makama yabancı kalması çokseslendirmede yedinci perdenin kullanılmasında bazı kısıtlamalara yol açmaktadır. Makamın karakterini korumak için kadanslarda V-I perde akorlarıyla yapılan (authentic) kadans yerine IV-I perde akorlarıyla yapılan (plagale) kadansa gitmek gerekmektedir.



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

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



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



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

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

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

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



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

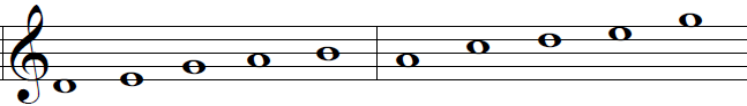
Bilgen; armonik minör dizindeki artık ikili aralığı ile “hicaz” makamı arasında bir ilişki kurmuş ama örneklendirmemiştir.

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

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

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

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



veya





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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## SONUÇ VE ÖNERİLER

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

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

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



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

Bilgen'in eserlerinin çalınması, analiz edilmesi önemsenmelidir.

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

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

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

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



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

## SON SÖZ

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

## KAYNAKÇA

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



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

## EKLER

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

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

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





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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

Ankara, 20 Haziran 2020



## EK 2. Ahmet Samim Bilgen Gökte Yıldız

### GÖKTE YILDIZ

Andantino

Şan

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

Piano

*mf*

*cresc.*

*f* *f* *simile*

9

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

Pno.

17

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

Pno.

*pp*

25

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

Pno.

*pp*

Fine



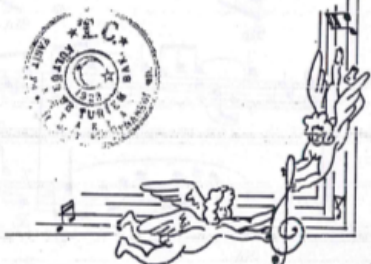

**A. Samim Bilgen**

**İki Piyano Parçası**

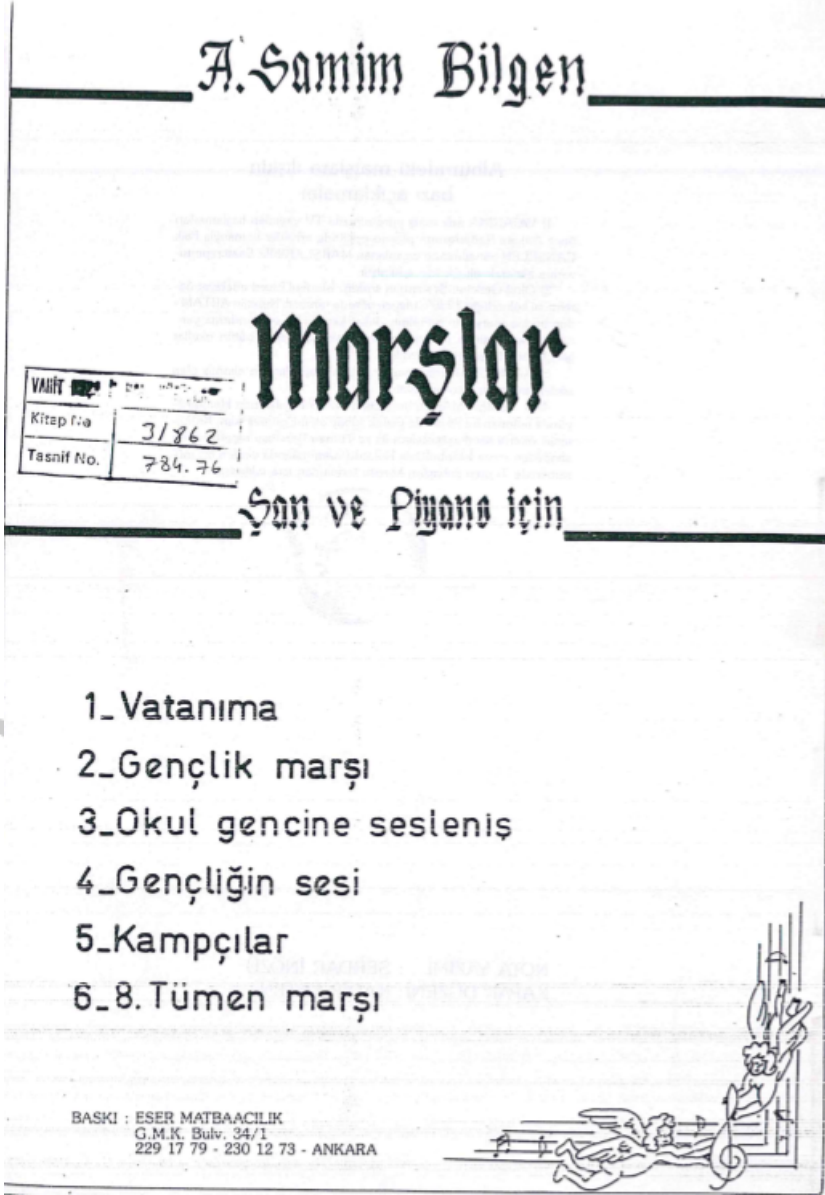
2 PIÈCES POUR PIANO  
2 KLAVIERSTÜCKE

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

YAYIN NO.	27600
Kıtap No.	786.4
Tamim No.	







(Bilgen, Tarihsiz).



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



(Ahmet Say Müzik Atlası)

