



**Yaşar Özelma**

Süleyman Demirel University, yasoze@yahoo.com, Isparta-Turkey

DOI	<a href="http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2020.15.3.D0261">http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2020.15.3.D0261</a>
ORCID ID	0000-0003-4475-3197
CORRESPONDING AUTHOR	Yaşar Özelma

**ÇOK SESLENDİRME YAKLAŞIMLARININ ISPARTA TÜRKÜSÜ ÖRNEĞİ ÜZERİNDE UYGULANMASI VE KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ**

**ÖZ**

Türk kültürünü yansıtan halk ezgileri çok seslendirme çalışmaları için geniş ve önemli bir birikimi temsil etmektedir. Türkülerin küresel boyutta hak ettiği yerini alması bakımından gerçekleştirilen çok seslendirme uygulamalarına cumhuriyet dönemi içerisinde başlanmıştır. Ezgilerin çok seslendirilmesi için üçlü armoni, kontrpuan ve dörtlü armoni (İlerici Armonisi) yaklaşımları bulunmakta ve hangisinin tercih edilmesine ilişkin olarak farklı görüşler bulunmaktadır. Bu çalışmada çoksesli Türk müziği dağarına hizmet etmesi bakımından, Isparta yöresine ait olan "Çayır Çimen Geze Geze" türküsü araştırmacı tarafından ilgili üç ayrı yaklaşımla çok seslendirilmiştir. Ezginin karakterinin korunması bakımından "literatür tarama" yöntemi ile Isparta türkülerine ilişkin olmak üzere ön-araştırma yapılmıştır. Üretilen çoksesli uygulamalar ezginin formundaki cümleler baz alınarak alt alta sunulmuş; analiz edilmiş; teknik bakımdan birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Bu uygulamalar kullanılarak ilgili türkü yaylı çalgılar ve solo soprano için düzenlenmiştir. Oluşturulan düzenleme içerisinde bu üç yaklaşımın, ezginin cümle yapısına dikkat etmek kaydıyla iç içe ve birbirlerini destekler nitelikte kullanılabildiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Çok Seslendirme, İlerici Armonisi, Kontrpuan, Müzik Teorisi, Türk Halk Müziği

**APPLICATION AND COMPARATIVE ANALYSIS OF MULTI-VOCALIZATION APPROACHES ON THE SAMPLE OF ISPARTA FOLK SONG**

**ABSTRACT**

Folk melodies reflecting Turkish culture represent a large and important accumulation for multi-voice works. Many multi-voice applications, which were performed in terms of taking the place that Turkish folk songs deserve on a global scale, started in the republic period. There are triple harmony, counterpoint and quad harmony (İlerici Harmony) approaches for multi-voicing the melodies and there are different opinions about which one is preferred. In this study, the folk song of "Çayır Çimen Geze Geze", which belongs to Isparta region, in terms of serving the polyphonic Turkish music literature, was multi-voiced by the researcher with three different approaches. In order to preserve the character of the melody, a pre-research was carried out on Isparta folk songs with the "literature scanning" method. Polyphonic applications produced are presented one after the other based on sentences in the form of melody; analyzed; technically compared with each other. Using these applications, the relevant song is arranged for string instruments and solo soprano. It has been observed that these three approaches can be used in a way that supports each other and intertwines with the condition of paying attention to the sentence structure of the melody.

**Keywords:** Multi-Vocalization, İlerici Harmony, Counterpoint, Music Theory, Turkish Folk Music

**How to Cite:**

Özelma, Y., (2020). Çok Seslendirme Yaklaşımlarının Isparta Türküsü Örneği Üzerinde Uygulanması ve Karşılaştırmalı Analizi, Fine Arts (NWSAFA), 15(3):200-216, DOI: 10.12739/NWSA.2020.15.3.D0261.



## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Çokseslilik, "birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik" [10] olarak tanımlanmakla birlikte yatay ve dikey çok seslendirme yöntemleri kapsamında oluşturulmaktadır. Türk halk ezgileri çoksesli çalışmalar için önemli bir kaynağı temsil etmektedir. Türkülerin çok seslendirilmesine ilişkin olarak ilk düzenli girişimlere cumhuriyet dönemine geçiş ile birlikte başlanmaktadır. Cumhuriyetin ilanı ile ülkemize Joseph Marx, Paul Hindemith ve Bela Bartok gibi önemli müzisyen, besteci ve teorisyenler getirilerek bu bağlamda fikirleri alınmıştır. "Hindemith, köylerde çalışmalar yaparak halk müziğinin incelenmesi gereğini vurgulamış ve Musikiİnkilâbı'nda batı taklitçiliğinden kaçınılması gerektiğini bildirmiştir" [1]. Bu görüşün altında türkülerin makamsal ve tartımsal yapısının tonal müziklere kıyas ile farklılık göstermesi yatmaktadır.

"Türk müziğinde armoni ve uygulamalara ilişkin düşünenler, araştırma yapanlar da bulunmaktadır. Bunlardan en belirgin üç ad tarih sırasına göre 1907 yılında H. Saadettin Arel, 1944 yılında Kemal İlerici, 1986 yılında Necati Gedikli ve 1988 yılında Yalçın Tura gerek eser gerek öneriler bağlamında sıralanabilir" [11]. Türk müziğini çok seslendirmeye yönelik yöntem bakımından çeşitli yaklaşımlar vardır. 'Türk müziğindeki çokseslilik çalışmalarını üç kümede toplayabiliriz: (1) üçlü armoni sistemi, (2) dördü (İlerici) armoni sistemi, (3) bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri doğrultusunda çeşitli yöntemlerden yararlanarak yapmış olduğu çalışmalar' [11]. Üçlü ya da tonal armoni sisteminde kök durumundaki akorun sesleri adından anlaşılacağı üzere üçlü aralıklar ile, dördü armonide ise dördü aralıklar ile sıralanmaktadır. "Batı müziği armonisinin sistemi olan 'üçlü sistem' yerine Türk müziği makamsal sisteminden yola çıkarak dördü ve beşli aralıklara dayalı kendisine ait Türk müziği armonisi bulup geliştiren Kemal İlerici (1910-1986)" [11] olmuştur. Batı müziği armoni sisteminin teorisyen ve bestecilerin katkılarıyla yüzyıllar içerisinde gelişimini tamamladığı ve bu birikimin halen geliştirilebilir yönlerinin olduğu düşünüldüğünde, dördü armoni sisteminin aslında çok yakın zamandaki bir girişimle kurulmaya çalışıldığı görülmektedir. Teorileşme sürecinde uzmanların çalışmaları önem taşımaktadır; fakat bu süreç öncesinde cumhuriyet dönemi ile düzenli olarak planlanmaya başlanan ve sahadaki araştırmalara bağlı olarak yürütülen türküler derleme çabaları öncelikle Türk müziği birikiminin kayıt altına alınmasını sağlaması bakımından çok seslendirme çalışmaları için temel bir kaynak oluşturmuştur.

"Isparta'da, planlı olarak türküler derlemeleri ve notaya alınma çalışmaları ilk kez 1942 yılında, Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından Halil Bedi Yönetken başkanlığında, Muzaffer Sarısözen ve Rıza Yetişen'den oluşan derleme ekibince gerçekleştirilmiştir" [13]. Bu çok seslendirme çalışmasında, ezgisi ve ritmik yapısı sadeleştirilerek kullanılmış olan "Çayır Çimen Geze" adlı türkülerin orijinal biçimi de Muzaffer Sarısözen tarafından derlenerek, notaya alınmıştır. İlgili türkülerin kaynak kişisi olarak TRT arşivine ait dökümanlarda "Yöre Ekibi" ifadesi geçmektedir.

Isparta yöresine ait olan türkülerin konuları zengin bir açılım göstermektedir. "Halk kültürünün konuları olan doğum, sünnet, evlenme, ölüm, asker-hacı uğurlama ve karşılama ile ilgili gelenekler, gezek-sohbetler, mesire yerlerindeki eğlenceler, seyirlik ve çocuk oyunları, dinî ve geleneksel bayramlar, nevruz-hidrellez gibi kutlamalar, bağbozumları, gül toplama, halı dokuma gibi işler, halk şairleri (âşık) Isparta halk müziğini besleyen, yeni ezgi ve türkülerin oluşmasını sağlayan kültürel unsurlardır" [13]. Kültürel unsurlar, anonim türkülerin konularını ve ezgilerini yüzyıllar boyunca çok



çeşitli yaşanmış gerçekle beslemesi nedeniyle, bunlara üslup bakımından bir bestecinin tek başına üretemeyeceği zenginliği kazandırmaktadır. Nitekim; "Türkiye'de halk şarkıları adeta günlük yaşamın bir parçası olduğundan, daha güçlü ve yaratıcı bir ortamda oluşturulurlar" [8].

Isparta halk ezgilerine; kırık havalar, uzun havalar ve karma havalar sınıflandırması açısından bakıldığında ilgili birikim içerisinde kırık havaların çoğunlukta olduğu görülmektedir [13]. "Çayır Çimen Geze Geze" adlı türkü de bir kırık havadır.

Türk kültürünü yansıtan bu halk ezgilerinin, küresel boyutta hak ettiği yeri alması bakımından çok seslendirilmesine yönelik çalışmaların önemi; müzikologlar, müzik eğitimcileri, teorisyenler ve besteciler tarafından uzun zamandır vurgulanmakta ve dile getirilmektedir. Bu çalışmada; çoksesli Türk müziği birikimine hizmet etmesi bakımından, konusu yöre kültürünü açıkça temsil eden ve ezgi olarak çeşitli çok seslendirme yaklaşımlarının uygulanmasına yatkın olması nedeniyle seçilen "Çayır Çimen Geze Geze" türküsü 3 farklı teknik ile çok seslendirilmiştir. Karşılaştırmanın daha etkili yapılabilmesi için çok seslendirmeler türkünün formu içerisindeki cümleler baz alınarak alt alta sıralanmış; analizi araştırmacı tarafından yapılmıştır. Dikey çok seslendirme tekniklerinden üçlü ve dördümlü armoni yaklaşımları kullanılmış; yatay çok seslendirme için ise 2 sesli serbest (free) kontrpuan yaklaşımı tercih edilmiştir.

## **2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)**

Çalışma; Isparta yöresine ait olan türkülerin çok seslendirilmesinde farklı tekniklerin hem ayrı ayrı hem de bir arada kullanılmasına örnek bir uygulama oluşturmak, Türk müziğinde dördümlü armoni çok seslendirme yaklaşımını ele almak, bunu mevcut diğer çok seslendirme yaklaşımları ile karşılaştırarak analiz etmek ve dolayısıyla çoksesli Türk müziği dağarının genişletilmesine hizmet etmek amacıyla yapılmıştır. Araştırma; türkülerin çok seslendirilmesinde yol gösterici olabilmesi, çok sesliliğin gereğini vurgulaması ve böylece türkülerin küresel boyutta hak ettiği yeri alması bakımından önemlidir.

## **3. YÖNTEM (METHOD)**

### **3.1. Araştırma Yöntem ve Tekniği (Research Method and Technique)**

Araştırmada; literatür tarama yöntemi kullanılmış; "Çayır Çimen Geze Geze" türkü ezgisinin üçlü armoni, kontrpuan ve dördümlü armoni yaklaşımlarıyla çok seslendirilmesine yönelik olarak örnek uygulamalar oluşturulmuş; bunlar analiz edilerek teknik bakımdan kendi aralarında karşılaştırılmıştır.

### **3.2. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Analizi (Data Collection Tool and Data Analysis)**

Araştırmada; makam/dizi ve hareketleri bakımından hem dördümlü armoni çok seslendirmesine hem de tonal çok seslendirmeye müsait özellikler taşıyan Isparta yöresine ait olan "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün ezgisi ele alınmıştır. Veri toplama aracı olarak kullanılan literatür tarama yöntemiyle türkü hakkında bilgi toplanmıştır. Muzaffer Sarısözen'in derlemesini yaptığı türkü, aralarında benzerlik bulunan; fakat teknik açıdan farklı yöntemler içeren (dikey/yatay çok seslendirme ve akor yapıları vb.) 3 ayrı çok seslendirme yaklaşımı ile çok seslendirilmiş; bu uygulamalar türkü içerisindeki cümle yapılarına göre alt alta şekiller halinde sunulmuş araştırmacı tarafından çok seslendirme teknikleri bakımından analiz edilmiş, yorumlanmış ve birbirleri ile karşılaştırılmıştır. "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün bu düzenlemesi aslında yaylı çalgılar ve solo soprano'nun icrası için



tasarlanmış olmasına rağmen, çalışmada hem daha rahat karşılaştırılması hem de sayfa sayısını azaltmak bakımından "Sibelius First" programı ile yazılan notalar piyano partisindeki taslak şekli ile gösterilmiştir. Çalışmanın sonunda bu çok seslendirme yaklaşımlarının ilgili türkü üzerinde uygulanabilirliği araştırmacı tarafından genel olarak değerlendirilmiş; yapılan çok seslendirmelere dayanarak içinde yaklaşımların hepsinin birlikte kullanıldığı örnek bir uygulama üretilmiştir.

### **3.3. Problem Cümlesi (Problem Sentence)**

Mevcut çok seslendirme teknikleri Muzaffer Sarısözen'in derlediği Isparta yöresine ait olan "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün ezgisi üzerinde nasıl bir uygulama ile tatbik edilebilir?

### **3.4. Alt Problemler (Sub-Problems)**

- "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün hikayesi, makam yapısı, tartım ve form özellikleri nedir?
- İlgili türkünün çok seslendirilmesinde üçlü armoni, kontrpuan ve dörtlü armoni yaklaşımları nasıl bir uygulama ile kullanılabilir?
- Çok seslendirme yaklaşımlarının ilgili türkünün üzerinde kullanılabilirliğine ilişkin olarak ne şekilde bir genel değerlendirme yapılabilir?

### **3.5. Sayıltı ve Sınırlılık (Assumptions and Limitations)**

Çalışmada, "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün çok seslendirilmesine yönelik olarak kullanılan üçlü armoni, kontrpuan ve dörtlü armoni yaklaşımlarının ve bunların uygulanmasıyla ilgili aşamaların diğer halk türkülerinin çok seslendirilmesi için de kullanılabilmesi sayıltısından hareket edilmiştir. Araştırma bu çok seslendirme teknikleri ile sınırlıdır.

## **4. BULGULAR VE TARTIŞMA (FINDINGS AND DISCUSSIONS)**

### **4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular**

#### **(Findings Related to the First Sub-Problem)**

Türkünün düzenlemesi/çok seslendirmesi yapılırken hikayesinin de ele alınması ve ona bağlı olarak düşünülmesi gerekmektedir. "Rivayetlere göre bir genç oğlan bir genç kıızı sever. Bu iki genç bir çayırda görürler birbirlerini ve o çayırda tanışır. Ancak gel gelelim bu kıızı bu gence vermez ailesi ve bu iki seveni birbirinden ayırırlar. Ayrılan sevgililer çok üzülürler, aşk acısı çekmeye başlarlar. Hangi yolu deneseler de kavuşamazlar ve çareyi gerçekten ayrılmakta bulurlar. Fakat bu sırada genç kıızı ailesinden defalarca ister ama nafiye. Sonunda genç oğlan kıızın kapısına dayanır ve çayırda tanıştıklarını hatırlatmak anıları yad etmek için başlar kıızın kapısının önünde doğaçlama türkü sözleri söylemeye; çayır çimen geze geze diye. Ardından kıızı vermedikleri için bu nedenle sürekli türkü söylediğini belli etmek için çayır çimen geze geze oldum ben bir geveze diye türkünün devamını getirmiştir" [15]. İlgili türkünün icrasında genellikle mutlu bir söyleyişin tercih edildiği gözlemlenmektedir; fakat hikayesinin barındırdığı hüznün ve zor bir şekilde kavuşmaları nedeniyle bu çok seslendirmede hüznün hissettiren akor ilerleyişlerinin ağırlıklı kullanılmasının daha doğru olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte hiciv içeren bir coşku da sezilmektedir.

### Çayır Çimen Geze Geze

♩=192 (2+2+2+3) Yöre: Isparta

**a cümlesi**

CA YIR ÇI MEN GE ZE GE ZE OF OF CA YIR ÇI MEN GE ZE GE ZE OF  
PEN CE RE DEN KUS UC TU SI PEN CE RE DEN KUS UC TU SI

**b cümlesi**

OL DUM BEN BİR GE VE ZE KI ZI NA ME YİL VER DİM DA RIL MA HA NİM TEY ZE OF NE NEM OF  
YAN DI YU REK TU TUŞ TU YAN MA YU RE GİM YAN MA AY RI LİK Bİ ZE DÜŞ TU  
GEL Dİ DÜ GÜN HAF TA SI GE LIN O LA CAM Dİ YE NE DIR BU NUN TAF RA SI

**b' cümlesi**

KI ZI NA ME YİL VER DİM DA RIL MA HA NİM TEY ZE OF NE NEM OF  
YAN MA YU RE GİM YAN MA AY RI LİK Bİ ZE DÜŞ TU  
GE LIN O LA CAM Dİ YE NE DIR BU NUN TAF RA SI

A k yk k

a b b' :|| 9

4 4 4 8

z yk z

Şekil 1. "Çayır çimen geze geze" türküsünün ezgisi ve sözleri  
(Figure 1. The melody and lyrics of the folk song "Çayır çimen geze geze")

Şekil 1'de görüldüğü gibi, "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün hüseyni makamına yakın olması ile birlikte, güçlüsü ve fa# almaması nedeniyle uşşak makamındadır; nitekim uşşak makamı "küçük altılılı hüseyni" [3] olarak da bilinmektedir. 'Uşşak makamı, yerinde uşşak dörtlüsüne nevâ'da bûselik beşlisinin eklenmesinden oluşmuştur. Seyri çıkıcıdır. Durağı düğâh, yedeni rast perdesi olmak üzere, güçlüsü dörtlü ile beşlinin ek yerindeki nevâ (re) perdesidir ve bunun üzerinde bûselik çeşnili yarım karar yapılır. Uşşak makamının ikinci sesi olan segâh perdesi donanımın genel gösterim şeklindeki gibi 1 koma olarak icra edilmeyerek daima 2-3 perde pes icra edilmektedir' [14]. İlgili türküde 1 ve 2 koma olarak ifade edilen bemollerin çok seslendirme çalışmasında natürel olarak alınması gerektiği düşünülmektedir. Türkünün Muzaffer Sarısözen tarafından yapılan ilk derlemesinde ufak değişiklikler olmakla birlikte, Şekil 1'de incelendiği üzere ele alınmasını kolaylaştırması için ezgi ve ritim bakımından sadeleştirmeye gidilmektedir.

Şekil 1'de görüldüğü üzere, "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün tartım özellikleri aksak üsüle karşılık gelmektedir. 'Aksak üsül dokuz zamanlı olup, bir sofyan ve bir Türk aksağından meydana gelmektedir. 9/8 ve 9/4'lük değerlerde vurulmakla birlikte ölçü içerisinde 1. ve 4. vuruşlar kuvvetlidir' [12].

Şekil 1'de görüldüğü gibi, türkünün formu "tek dönemli şarkı formu" olarak düşünülebilir. 4 ölçülük cümlelerden oluşması formun içindeki düzeni ve tutarlılığı arttırmaktadır. Bu çalışmadaki üçlü armoni çok seslendirmesinde daha farklı kalıplar tercih edilmesi ile birlikte tonal olarak ele alındığında; a cümlesi "do" sesi ile paralel majör tonda tam kararlı kalış, b cümlesi "re" sesi ile yarım kararlı kalış ve b' cümlesi ise "la" sesi ile tam kararlı kalış yapmaktadır. Daha sonrasında 2. sözler ile başa dönülmektedir.



#### 4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular (Findings Related to the Second Sub-Problem)

Şekillerde; üst satır üçlü armoni geniş serim çok seslendirmesi, orta satır 2 sesli serbest kontrpuan çok seslendirmesi ve alt satır ise dörtlü armoni dar serim çok seslendirmesidir. Her uygulamada ezgi tizde ele alınmakla birlikte; şekiller bazında a, b ve b' cümleleri birbirinden ayrı olarak incelenmiştir. Bu çok seslendirmeler ön uygulama niteliğinde olmak üzere (sayfa sayısını en aza indirmek ve görsel birliği sağlamak amacıyla) piyano partisinde ifade edilmektedir; daha sonra bunlar kullanılarak yaylı çalgılar ve solo soprano için düzenleme yapılmakta; intro ve outro kısımları eklenmektedir.



♩=192 (2+2+2+3)

Piyano

am

am: I I<sup>6</sup> I I<sup>6</sup> I<sup>6</sup> III III<sup>b</sup>

♩=192 (2+2+2+3)

Piyano

am

am: I 6 6 5 3 6 5 6 3 3 8 6 III<sup>6</sup> 3<sub>b</sub> 2<sub>b</sub> 4<sub>b</sub>

♩=192 (2+2+2+3)

Piyano

I VII III I VII III III<sup>b</sup>

Şekil 2. "Çayır çimen geze geze" türküsünün "a" cümlesinin çok seslendirmeleri  
(Figure 2. The multi-vocalizations of the sentence "a" of the folk song "Çayır çimen geze geze")

Şekil 2'de görüldüğü gibi, (üst satır) üçlü armoni çok seslendirmesinde ezginin başlangıç sesi nedeniyle 8'li konumda başlanmaktadır. Tizde görülen ezgide armoniye ait olmak üzere esas alınan ses kutu içinde, akora yabancı olarak ele alınan sesler ise "+" işareti ile gösterilmektedir. İlk ölçünün 5. zamanında I. derecenin beşlisi atılmakta ve üçlüsü katlanmaktadır. 3. ölçünün 5. zamanında I<sup>6</sup> akoru kuvvetli zamanda gelmekte ve bas ses katlanmaktadır. Bu derece D<sub>4</sub> yerine D<sub>5</sub>'ye ilerlemekte ve D<sub>5</sub>'nin beşlisi atılarak temel sesi katlanmaktadır. 4. ölçünün 5. zamanında III. derece akoru yedili akora dönüşmekte; dizinin "si" sesi "sib" olarak altere edilmektedir. Yedili akor kök durumda geldiği için beşlisi atılabilmekte ve temel ses katlanabilmektedir. 7. zamanda tam biçime dönüşmektedir. Üçlü armoni çok seslendirmesine genel olarak bakıldığında akor bağlantılarında



ortak seslerin tutulduğu ve çok seslendirmeye akora yabancı seslerin eklendiği incelenmektedir. İlk ölçünün tenor partisinde "si" sesi zayıf zamanda gelen abantı sesi, ilk ölçünün alto partisinde "re" sesi geçici ses, 2. ölçünün bas partisinde "sol" sesi zayıf zamanda gelen abantı sesi, 3. ölçünün tenor partisinde "si" sesi geçici ses, 3. ölçünün bas partisinde "re" sesi geçici ses, 4. ölçünün soprano partisinde "re" sesi geçici ses, yine 4. ölçünün alto partisinde "re" sesi işleyici ve "fa" sesi geçici ses olarak kullanılmaktadır.

Şekil 2'de görüldüğü gibi, (orta satır) 2 sesli serbest kontrpuan çok seslendirilmesinde "cantus firmus" oluşturulmamakta ve ezgi tizde ele alınmaktadır. Her iki partide de akora yabancı olarak düşünülen sesler "+" işareti ile partiler arasındaki aralıklar ise rakamlarla gösterilmektedir. Ölçünün ve vuruşun; zayıf zamanlarında işleyici ve geçici seslerin kullanıldığı, kuvvetli zamanlarında ise akora ait seslerin geldiği görülmektedir. Genel olarak bakıldığında serbest kontrpuan çok seslendirmelerinde kuralları sıkı kontrpuanın "bire karşı bir", "bire karşı iki", "bire karşı ikide senkop" ve "bire karşı dört" kurallarına mümkün olduğunca uyulmuştur. 4. ölçüdeki "do" sesi bağlı olduğu için tek nota şeklinde düşünülmektedir. Aynı ölçünün 5. zamanında (kuvvetli) gelen 4'lü aralık (uyumsuz) pek tercih edilmemektedir; fakat bakıldığında her iki ses de akora ait seslerdir ve bu nedenle birlikte kötü tınlamadığı düşünülmektedir. 2. ezginin duyumu bakımından bu tür bir uygulamaya gidilmiştir. Akora ait olmayan sesler her iki partide aynı anda kullanıldığında "bire karşı bir" kuralları gereği 3'lü, 6'lı ve 8'li gibi uyumlu aralıkların tercih edildiği incelenmektedir.

Şekil 2'de görüldüğü gibi, (alt satır) dörtlü armoni çok seslendirmesinde kendisine özgü dereceler belirlenmektedir. Buna göre tizdeki ezgide yer alan akora yabancı sesler "+" işareti ile gösterilmektedir. Ezginin altında yer alan dar serim çok seslendirmede varsa uygulamar arasındaki ortak sesler tutulmakta (aynı yerde bırakılmakta), yoksa en az bir parti bas zıttı hareket etmektedir. Dereceler kök durumunda kullanılmakta ve bas sesleri katlanmaktadır. Bas partisindeki işaretli "sol" sesleri erken duyurma (önceleme) olarak değerlendirilmektedir. 4. ölçüde a cümlesinin sonunda güçlü uyguda kalış yapılmakta ve kalışı renklendirmek adına 5. zamanda yedili akora dönüşmektedir.



Şekil 3. "Çayır çimen geze geze" türküsünün "b" cümlesinin çok seslendirmeleri  
(Figure 3. The multi-vocalizations of the sentence "b" of the folk song "Çayır çimen geze geze")

Şekil 3'te görüldüğü gibi, (üst satır) üçlü armoni çok seslendirmesinde ezgide armoniye ait olmak üzere esas alınan ses kutu içinde, akora yabancı olarak ele alınan sesler ise "+" işareti ile gösterilmektedir. Buna göre 5. ölçünün 1. zamanında soprano partisindeki "do" sesinin abantı sesi, 6. ölçünün 6. zamanında soprano partisindeki "si" sesinin kaçak ses, 7. ölçünün 5. zamanında soprano partisindeki "si" sesinin gecikme (ya da hazırlanmış abantı sesi) ve sonrasındaki "si" sesinin geçici ses, 8. ölçünün 4. zamanında soprano partisindeki "re" sesinin erken duyurma ve aynı ölçü aynı partideki "do" sesinin ise işleyici ses olarak düşünüldüğü görülmektedir. 6. ölçünün 7. zamanındaki dominant akoru bas sesin çıkıcı olarak "re#" sesine ilerlemesi ile VII<sup>7</sup>/V'e dönüşmekte ve yedili sesi olan "do" sesi bir sonraki ölçüye inici adım hareketiyle "si" sesine çözülmektedir. Nitekim, 'Yedili akorların yedili sesleri inici adım hareketiyle çözülmelidir' [6]. 7. ölçüde V-VI ilerleyişi olduğu için VI. derece akorunun üçlüsü katlanmaktadır. Aynı ölçünün son zamanında akorun beşlisi atılarak üçlüsü katlanmıştır. 'Majör ya da minör akorun beşlisi en zayıf sesi olduğu için gerektiğinde atılabilir' [7]. Bu uygulama kök durumundaki akorlar için geçerlidir. 8. ölçüde sudominant akorunun dominantı kullanılmaktadır. A<sup>7</sup> akorunun yedili sesi olan "sol" sesi gecikmeli olarak inici adım hareketiyle "fa" sesine çözülmektedir. Üçlü armoni çok seslendirmesine genel olarak bakıldığında; akor bağlantılarında varsa ortak seslerin tutulduğu yoksa bas zıttı hareketin uygulandığı, paralel 5'li ve 8'li hareketlere dikkat edildiği (gerektiğinde -5'li aralığın T5'li aralığa paralel olarak hareket etmesine izin verildiği) ve çok seslendirmeye





akora yabancı seslerin eklendiği (bas partisindeki geçici sesler) incelenmektedir.

Şekil 3'te görüldüğü gibi, (orta satır) 2 sesli serbest kontrpuan çok seslendirilmesinde her iki partide de akora yabancı olarak düşünülen sesler "+" işareti ile partiler arasındaki aralıklar ise rakamlarla gösterilmektedir. 'Bağ işareti aynı ölçü içerisindeki iki akor sesi arasında armoni değişikliği yapılarak ya da yapılmadan kullanılabilir' [2]. 5. ve 6. ölçülerin bas partisinde bu açıklama ile ilgili kullanımlar mevcuttur; ayrıca "armoni değişikliği yapılarak" ifadesi bir ölçü içerisinde birden fazla akor kullanılabileceğini göstermektedir. Heussenstamm'ın [2] çalışmasındaki A, B ve C örnekleri bunu desteklemektedir. Şekil 3'te tizdeki ezgi incelendiğinde; 5. ölçünün 7. zamanındaki "mi" sesinin abantı sesi, 6. ölçünün 6. zamanındaki "si" sesinin kaçak ses, 7. ölçünün 5. zamanındaki "si" sesinin 4-3 gecikmesi, aynı ölçünün 8. zamanındaki "si" sesinin geçici ses, 8. ölçünün 4. zamanındaki "re" sesinin erken duyurma ve aynı ölçünün 6. zamanındaki "do" sesinin ise işleyici ses olarak düşünüldüğü görülmektedir. Bastaki karşı ezgi incelendiğinde 5. ölçünün 3. zamanındaki "mi" sesinin geçici ses ve 6. ölçünün 3. zamanındaki "fa" sesinin abantı sesi olarak vuruşun kuvvetli zamanında geldiği incelenmektedir. Serbest (free) kontrpuanda bu tür kullanımlar yasak değildir. Hatta ikincisine atlayarak ulaşılmaktadır; fakat adım hareketiyle devam edilmesi zorunludur. 5. ve 6. ölçülerde karşı ezgideki "re" sesleri değinildiği üzere bağ işaretiyle uzatılmaktadır; ilgili kısımlarda gecikme yoktur; bunlar akor sesleridir; bu nedenle inisi adım hareketiyle devam edilmemektedir. 6. ölçünün 5. zamanındaki 7'li aralık uyumsuz bir aralıktır; fakat tizdeki ve pesteki seslerin akora ait sesler olduğuna dikkat çekilmektedir. Tizdeki ezgide kontrpuanda düşünmeyi kolaylaştırmak için bazı sesler bağ işaretiyle bağlanmış ve tek bir dörtlük nota olarak düşünülmektedir. Serbest kontrpuanda sekizlik notalara atlama ve bunlardan atlama serbest olduğu için rahatlıkla kullanıldığı görülmektedir. 7. ölçünün 8. zamanında basta ve tizde akora yabancı sesler aynı anda; fakat kasıtlı olarak uyumlu 6'lı aralığı ile kullanılmaktadır. Genel olarak bakıldığında bas şifrelerle derecelerin ve çevrim durumlarının belirtildiği incelenmektedir. 8. ölçüde sudominant dominantının (V/IV) sudominanta (IV) yani re minör akoruna çözüldüğü görülmektedir.

Şekil 3'te görüldüğü gibi, (alt satır) dörtlü armoni çok seslendirmesinde kendisine özgü dereceler belirlenmektedir. Buna göre tizdeki ezgide yer alan akora yabancı sesler "+" işareti ile gösterilmektedir. Ezginin altında yer alan dar serim çok seslendirmede varsa uygulamalar arasındaki ortak sesler tutulmakta (aynı yerde bırakılmakta), yoksa en az bir parti bas zıttı hareket etmektedir. Dereceler kök durumunda kullanılmakta ve bas sesleri katlanmaktadır. 5. ölçü IV. derecede çok seslendirme sesleri ilgili akorun devam ettiği süre içerisinde aynı yönde hareket yapabilmektedir. 5. ve 6. ölçülerde karşı ezgideki çift geçici seslerin zayıf zamanlarda kullanıldığı görülmektedir; nitekim aksak usülde 1. ve 5. zamanlar (1. ve 4. vuruşlar) kuvvetlidir. Çift geçici sesler aynı yönde adım hareketiyle akor seslerine ilerlemektedirler. 8. ölçüde b cümlesi VII. derece akorunda uşşak makamının güçlüsü olan "re" sesi üzerinde kalış yapılmaktadır.

9 dm  $bm7(\sharp 5)$   $E7^+$   $Fmaj7$   $bm7(\sharp 5)$  E am

IV<sup>6</sup> II<sup>4</sup> V<sub>3#</sub> V<sub>2</sub><sup>4#</sup> V<sub>3#</sub> VI<sup>7</sup> VI<sup>2</sup>II<sub>5</sub><sup>6</sup> II<sub>3</sub><sup>4</sup> V I I<sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup>

9 dm  $E7$   $Fmaj7$   $bmin7(\sharp 5)$  E am

6 7 6 4 3 3 6 8 7 3 6 5 8 7 6 6 4 3 3 8 7 2 3 2 6 5 4 6 7 5 6 6 7

IV<sup>6</sup>  $\frac{6}{4}$  V<sub>3#</sub><sup>6#</sup>  $\frac{6}{3}$   $\frac{7}{3#}$  VI<sub>5</sub><sup>2</sup> 7 4 3 II<sub>3</sub><sup>6</sup>  $\frac{4}{3}$  2 V<sub>3#</sub><sup>6#</sup>  $\frac{6}{4}$   $\frac{5}{3#}$  I<sup>6</sup>

9 I IV III VI V VI I

Şekil 4. "Çayır çimen geze geze" türküsünün "b" cümlesinin çok seslendirmeleri  
(Figure 4. The multi-vocalizations of the sentence "b" of the folk song "Çayır çimen geze geze")

Şekil 4'te görüldüğü gibi, (üst satır) üçlü armoni çok seslendirmesinde ezgide armoniye ait olmak üzere esas alınan ses kutu içinde, akora yabancı olarak ele alınan sesler ise "+" işareti ile gösterilmektedir. Buna göre 9. ölçünün 6. zamanında soprano partisindeki "do" sesinin kaçak ses, 10. ölçünün 5. zamanında soprano partisindeki "do" sesinin 7-6 gecikmesinde tutan ses (bağ işareti olmadığı için hazırlanmış abantı sesi de denebilir), aynı ölçüde devamındaki "do" sesinin geçici ses, 11. ölçüde 6-7. zamanlarda soprano partisindeki "la-do" seslerinin çift işleyici ses ve aynı ölçüde devamındaki "la" sesinin ise erken duyurma olarak düşünüldüğü görülmektedir. 9. ölçünün 9. zamanında  $E7$  akoru kök durumda gelmiştir; bu nedenle beşlisi atılarak temel ses katlanabilmektedir. Akorun yedilisi inici adım hareketiyle "do" sesine çözülmemektedir. VI<sup>2</sup> derecesinde bastaki "mi" sesi yine inici adım hareketiyle "re" sesine ilerlemektedir. 10. ölçüde II<sub>5</sub><sup>6</sup> derecesi II<sub>3</sub><sup>4</sup>'e ilerlerken aynı akorun durum değiştirmesi söz konusu olduğu için bütün partiler (S., A., T., B.) aynı yöne (tize) gidebilmektedir. II<sub>5</sub><sup>6</sup>'nın "la" sesi tenor partisinde önceden hazırlanmıştır. Durum değiştirmesi ile alto partisinde görülen "la" sesi inici adım hareketiyle 11. ölçünün başında "sol#" sesine çözülmemektedir. 11. ölçünün ilk 4 zamanında V. derece akorunun beşlisinin katlandığı incelenmektedir; nitekim 'Esas derece akorlarının gerektiğinde beşlilerinin katlanmasında bir sakınca yoktur' [4]. 12. ölçüde I. derece akorunun beşlisi atılarak temel ses katlanmaktadır. I<sub>4</sub><sup>6</sup> akoru yarı-kuvvetli zamanda gelmekte ve bas sesi katlanmaktadır. Bitiş hissi uyandırmaması istendiği ve outro eklenmesi



planlandığı için basta "mi" sesinde kalınmaktadır. 10. ölçünün 9. zamanında bas partisindeki "re#" sesi zayıf zamanda gelen abantı sesi, 11. ölçünün 3. zamanında tenor partisindeki "do" sesinin işleyici ses, 12. ölçünün 4. zamanında bas partisindeki "si" sesinin geçici ses ve bir üstünde "re" sesinin işleyici ses olarak eklendiği görülmektedir. Üçlü armoni çok seslendirmesine genel olarak bakıldığında; b' cümlesinin akor bağlantılarında varsa ortak seslerin tutulduğu yoksa en az bir partinin bas zıttı hareket ettiği, paralel T5'li ve 8'li hareketler ile ilgili yasağa dikkat edildiği incelenmektedir.

Şekil 4'te görüldüğü gibi, (orta satır) 2 sesli serbest kontrpuan çok seslendirilmesinde her iki partide de akora yabancı olarak düşünülen sesler "+" işareti ile partiler arasındaki aralıklar ise rakamlarla gösterilmektedir. Tizdeki ezgi incelendiğinde; 9. ölçünün 6. zamanındaki "do" sesinin kaçak ses, 10. ölçünün 5. zamanındaki "do" sesinin 7-6 gecikmesinde tutan ses (ya da baş işareti olmadığı için hazırlanmış abantı sesi denebilir), aynı ölçünün 9. zamanındaki "do" sesinin geçici ses, 11. ölçünün 6-7. zamanlarındaki "la-do" seslerinin çift işleyici ses ve aynı ölçünün son zamanındaki "la" sesinin ise erken duyurma (öncelem) olarak düşünüldüğü görülmektedir. Tizdeki ezgide kontrpuanda düşünmeyi kolaylaştırmak için bazı sesler baş işaretiyle bağlanmıştır ve tek bir dörtlük nota olarak düşünülmektedir. Gecikme dışında ölçünün (1., 5. zaman) ve vuruşun kuvvetli zamanlarında akor sesleri ve uyumlu aralıklar tercih edilmektedir. Son ölçüde tizdeki "la" sesi baş işaretiyle tek bir ses olarak ele alındığı için, karşı ezgide 3. zamandaki "si" sesi ile 7'li aralık uyumsuz olarak kullanılabilir. İlgili ölçüde "bire karşı dört" kurallarına dikkat edilmektedir. Bas partisi başa dönüş olması nedeniyle tam kararlar değil "do-si" ilerleyişi ile bitirilmektedir. Buradaki "si" sesi abantı ya da kaçak ses olarak düşünülebilir. Tabii ki eser bu şekilde bitmez; orkestrasyon sırasında outro için ölçü eklenmesi planlanmaktadır. Akora ait olmayan sesler her iki partide aynı anda kullanıldığında "bire karşı bir" kuralları gereği 3'lü uyumlu aralığın tercih edildiği incelenmektedir. Serbest kontrpuanda sekizlik notalara atlama ve bunlardan atlama serbest olduğu için rahatlıkla kullanıldığı görülmektedir; fakat akora yabancı (uyumsuz) seslere atlandıktan sonra adım hareketiyle devam etmesi gereği göz önünde bulundurulmuştur. Genel olarak bakıldığında bas şifrelerle derecelerin ve çevrim durumlarının belirtildiği incelenmektedir. Buna göre, bir ölçüde birden fazla akor kullanıldığı için  $\frac{6}{4}$  akorlarının iki farklı yerde vuruşun zayıf zamanında (arpej dört-altı akoru olarak) kullanıldığı görülmektedir. Eser içinde, 'Majör ve minör dört-altı akorlarının kullanımı; abantı, geçici ve ilerleyiş sırasında akorun durum değiştirmesi ile oluşan arpej dört-altı akoru işlevindedir' [5].

Şekil 4'te görüldüğü gibi, (alt satır) dörtlü armoni çok seslendirmesinde b cümlesi ile büyük benzerlik görülmektedir. 9-11. ölçüler aynıdır. Son ölçüye geçerken basta "sol" sesi geçici ses olarak eklenmektedir. Ezgide akora yabancı olarak düşünülen seslerin "+" işaretiyle gösterildiği görülmektedir. Genel olarak bakıldığında uygular arasında varsa ortak seslerin tuttuğu, yoksa bas zıttı hareketin tercih edildiği incelenmektedir. Son ölçüde b cümlesindeki çok seslendirmeden farklı olarak VII. dereceye geçilmeden "la" karar ile bitirildiği görülmektedir.

#### 4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular (Findings Related to the Third Sub-Problem)

Üçlü armoninin türkü ezgilerinin çok seslendirmesinde kullanılmasının işlevselliği ilgili makama göre değişiklik gösterebilmektedir. Armonik minör dizide yeden ile eksen ses arasında K2'li aralık, "la" kararlı uşşak makamında ise yeden (rast perdesi)



ile eksen arasında B2'li aralık bulunmaktadır. Bu durum tonal armonideki dominant akoru gibi önemli bir akorun uşşak makamında kullanılmasında problem oluşturmaktadır. İlgili nedenden dolayı modal armoni işlevsel gelebilmektedir; ancak batı müziğinde artık daha gelişmiş ve etkili olan tonal sistem tercih edilmektedir. Modal armoninin kullanılması Türk müziğine yabancı dinleyiciler tarafından duyum açısından eskiye/geriye dönüş olarak algılanabilir. Ayrıca tonal dizilerin dominantı (güçlüsü) V. derece, uşşak makamında ise IV. derecedir. Tonun-makamın arasındaki bu dinamiklerin farklı olması ilgili türkünün çok seslendirilmesinde üçlü armoninin kullanılmasını olumsuz yönde etkilemektedir.

Tonal kontrpuanın ilgili türkü ezgisinin çok seslendirmesinde kullanılması özellikle 2. ezginin oluşturulabilmesine dayanak sağlaması bakımından işlevsel görülmektedir; fakat ton-makam özellikleri arasındaki farklılıklar aynı sorunlara yol açmaktadır. Bu açıdan bakıldığında modal kontrpuanın kullanılması yararlı görülmektedir; ancak ilgili yaklaşım artık yerini daha etkili olan tonal kontrpuana bırakmıştır. Bazı makamlardaki koma seslerin yerine en yakın natürel, diyez ya da bemollerin kullanılması türkü ezgisinin karakterini ve ifadesini değiştirmekte; hatta bazen bozabilmektedir. Bu durum, duyuş açısından bakıldığında "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünde pek görülmemektedir.

Dörtlü armoni (İlerici armonisi) türkü ezgilerinin çok seslendirilmesinde etkili bir metod sunmaktadır. Zaman içerisinde kuramlaşması ve gelişmesinin sağlanacağı düşünülmektedir; nitekim üçlü armoni de bestecilerin ve teorisyenlerin emekleri ile aşamalı olarak gelişmiştir. Dörtlü armonide 4'lü aralıklarla kurulan akorlar ilgili türküye yakışmakla birlikte, uzun süreli eserlerde daha çok hissedilen dissonans ve gerginlik oluşturan bir duyuş yaratabilmekte; bu durum dörtlü armoninin büyük bir ustalıkla kullanılmasını gerekli kılmaktadır; nitekim 'Dörtlü armonideki 4 sesli uygulamaların aynı sesleri üçlü armonide kullanılan üçlü aralık tınılarının öne çıkarıldığı bu anlayışa göre dikey olarak yeniden yapılandırıldığında 11'li akorlarınkine benzer bir tını elde edilmektedir' [9].

İlgili nedenlerden dolayı bu araştırmada yapılan çok seslendirme çalışmalarına dayanan ve 3 yaklaşımın iç içe, birbirini destekler nitelikte kullanıldığı örnek bir uygulama oluşturulmaktadır. Çok seslendirme yaklaşımlarının arasındaki geçişlerde, "Çayır Çimen Geze Geze" türküsünün ezgisi içindeki cümle yapılarına ve kalıplara dikkat edilmektedir; çünkü aynı cümle içerisinde bir diğer tekniğe geçilmesinin kötü bir duyuş yaratabileceği düşünülmektedir.

### Çayır Çimen Geze Geze

♩=230 (2+2+2+3) Düz: Yaşar Özelma  
Yöre: Isparta

**Intro**

Soprano

Keman 1

Keman 2

Viyola

Viyolonsel

7

S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

13

S.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

CA VIR ÇI MEN GE ZE GE ZE OF OF OF  
PEN CE RE DEN KUŞ UÇ TU OF OF OF

OL DUM BEN BİR GE VE ZE KI ZI NA ME YIL VER DİM DA RIL MA NA NEM TRİY ZE OF NE NEM OF  
YAN MA YÜ RE GİM YAN MA AY RI LİK Bİ ZE DOĞ TU

KI ZI NA ME YIL VER DİM DA RIL MA NA NEM TRİY ZE OF NE NEM OF  
YAN MA YÜ RE GİM YAN MA AY RI LİK Bİ ZE DOĞ TU

Şekil 5a. "Çayır çimen geze geze" türküsünün düzenlenmesi  
(Figure 5a. Arrangement of the folk song "Çayır çimen geze geze")





19  
S. *SE MI TI MIN TAB LA SI OF OF SI MI TI MIN TAB LA SI OF GEL DI DO DÜN HAF TA SI GE LİN O LA CAM Dİ YE*  
Vln. 1 *mp* *cresc.* *mf* *div. unis.*  
Vln. 2 *mp* *cresc.* *mf*  
Vla. *mp* *cresc.* *mf*  
Vc. *mp* *cresc.* *mf*

25  
S. *NE DİR BU NÜN TAF RA SI OF NE NEM OF GE LİN O LA CAM Dİ YE NE DİR BU NÜN TAF RA SI OF NE NEM OF*  
Vln. 1 *cresc.* *f* *dim.*  
Vln. 2 *cresc.* *f* *dim.*  
Vla. *cresc.* *f* *dim.* *mf*  
Vc. *cresc.* *f* *dim.* *mf*

31 **Outro**  
S. -  
Vln. 1 -  
Vln. 2 -  
Vla. *cresc.* *f* *mf*  
Vc. *cresc.* *f* *mf*

35  
S. -  
Vln. 1 -  
Vln. 2 -  
Vla. *dim.* *p*  
Vc. *dim.* *p*

Şekil 5b. "Çayır çimen geze geze" türküsünün düzenlenmesi  
(Figure 5b. Arrangement of the folk song "Çayır çimen geze geze")

Şekil 5a ve 5b'de görüldüğü üzere, "Çayır Çimen Geze Geze" türküsü bu çalışmada yapılmış çok seslendirme uygulamalarından faydalanılarak yaylı çalgılar (keman 1, keman 2, viyola, viyolonsel)



ve solo soprano için düzenlenmektedir. İntro ve outro kısımlarının eklendiği incelenmektedir. Bu kısımlarda 2 sesli serbest (free) kontrpuan çok seslendirmesindeki ölçüler (intro için 1-3. ölçüler, outro için 5-12. ölçüler) ufak değişikliklerle kullanılmaktadır. İntro'nun son ölçüsünde "re" sesinde kalınmaktadır. Türkünün 1. ve 2. sözleri sırasında üçlü armoni çok seslendirme uygulaması, 3. sözleri sırasında ise dörtlü armoni çok seslendirme uygulamasından yararlanılmaktadır. 2. sözlerin bitiminde teknikler arasındaki bu geçişin inandırıcılığının temin edilmesi için tekrar eden 2 ölçülük bir bağlantı eklenmektedir. 23-29. ölçüler kapsamında keman ve viyola partileri üzerinde 3. sözlerdeki "geldi düğün haftası" ifadesi ile başlayan o "telaşlı coşkuyu" vurgulaması için ritmik çeşitlilik üretilmeye çalışılmaktadır. İlgili türkünün düzenlemesi başladığı gibi 2 sesli olmak üzere, sade bir bitiş sergileyerek "la" karar sesinde viyolonsel ile sonlanmaktadır.

## **5. SONUÇ VE ÖNERİLER (CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS)**

### **5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar**

#### **(Results for the First Sub-Problem)**

Literatür tarama yapılarak türkünün hikayesi/konusu/sözlerinin altındaki anlam belirlenmiştir. Türkünün; uşşak makamında (küçük altılılı hüseyini) olduğu, tartımının 9/8'lik aksak usül (1. ve 5. zamanlar kuvvetli) özellikleri gösterdiği, tek dönemli şarkı formunda a-b-b' cümlelerinden oluştuğu görülmüştür.

### **5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar**

#### **(Results for the Second Sub-Problem)**

Çok seslendirme aşaması öncesinde her yaklaşıma ilişkin uygulamadaki akor ilerleyişleri, türkünün karakteri ve yaklaşım içerisindeki kurallar/dinamikler dikkate alınarak belirlenmiştir. Türkü ezgisi 3 adet cümleye ayrılarak birbirinden ayrı anlayışlarla gerçekleştirilen çok seslendirmeler şekiller içerisinde alt alta gösterilerek araştırmacı tarafından bas şifreleri belirtilmiş; uygulamalar yorumlanarak analizleri yapılmış ve bu şekilde kendi aralarında karşılaştırılmıştır.

Üçlü armoni çok seslendirmesinde, kök durumundaki majör ve minör beşli akorlarda beşlisi atılarak ya da bas ses yerine temel derecelerde beşlisi, yan derecelerde üçlüsü katlanarak kompozisyona esneklik ve çeşitlilik kazandırılmıştır. Kök durumundaki yedili akorlarda bazı kısımlarda beşlisi atılmış ve kök ses katlanmıştır. Yedili sesinin önceden hazırlanmasına ve inici adım hareketi ile çözülmesine özen gösterilmiştir. Uygulamaya akora yabancı sesler eklenerek ifade zenginleştirilmiştir.

Kontrpuan çok seslendirmesinde; serbest 2 sesli bir uygulama tercih edilmiştir. Türkünün ezgisi tizde ele alınmış ve karşı ezgi ona göre oluşturulmuştur.  $\frac{6}{4}$  akorları ölçünün ya da vuruşun zayıf zamanlarında değerlendirilmiştir. Serbest kontrpuan yaklaşımı nedeniyle "bitiş haricinde her ölçüde sadece bir akor kullanılması" kuralı terk edilmiş; bu durum daha ayrıntılı ele alınan bir uygulamaya yolu açmıştır. Bilindiği üzere, "partiler arasında kısa süreli notaların dissonans oluşturabileceği" göz önünde bulundurulmuş; ifadeyi zenginleştirmek için bazı yerlerde aynı anda akora yabancı ses kullanıldığında ise bunların kendi aralarında uyumlu aralıklar oluşturmasına önem verilmiştir. T5'li ve 8'li (oktav) gibi tam uyumlu aralıklara aynı yönde (paralel değil) hareketle giderken en az bir partinin yanaşık olarak hareket etmesine dikkat edilmiştir.

Dörtlü armoni çok seslendirmesinde; genellikle üç sesli uygular, dört partili dar serim bir yazımda kullanılmış ve bastaki ses katlanmıştır. Türkünün ezgisi bu akor yapısının tizinde düşünülmüştür.



Aksak usüldeki tartım yapısı esas alınarak ritmik bir ifade oluşturulmuştur.

### 5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar (Results for the Third Sub-Problem)

Bu çalışmada yapılan çok seslendirme uygulamalarına dayanarak her yaklaşımın kendi içerisinde artı ve eksi yönlerinin bulunabildiği görülmüştür. Artı ve eksi yönler ilgili kısımda ifade edilmiştir. Bu durum, "Batı ve Türk müziğindeki çok seslendirme yaklaşımları aynı eser içerisinde birbirlerini destekler nitelikte iç içe kullanılabilir mi?" sorusunu akla getirmiştir. Yapılan çok seslendirme uygulamaları kullanılarak "Çayır Çimen Geze Geze" türküsü yaylı çalgılar ve solo soprano için düzenlenmiştir. 1. ve 2. sözler için üçlü armoni yaklaşımı, 3. sözler için ise dörtlü armoni yaklaşımı kullanılmıştır. Aralarına dinleyicinin kulağını alıştırmaya bakımından 2 ölçülük tekrar eden bir geçiş kısmı eklenmiştir. İntro ve outro kısımlarında ise 2 sesli serbest kontrpuan çok seslendirmesi kullanılmıştır. Değnilildiği üzere, türkünün düzenlemesi içerisinde bu üç ayrı yaklaşım birlikte kullanılmıştır; nitekim dörtlü armonideki akorlar tonal armonide "suspended ya da sus" akorlar olarak geçmekte ve bunlar yine aynı isimli akorlara çözülmektedir. İlgili düzenleme çalışmasında dörtlü armoni yaklaşımının kullanılmasının, üçlü armonideki "sus" akorların çözülme biçimleri göz önüne alındığında akor ilerleyişi bakımından çalışmaya renk kazandırdığı görülmüştür.

### 6. ÖNERİLER (RECOMMENDATIONS)

- Çok seslendirme yaklaşımlarının Türk müziği makamlarındaki ezgilerde uygulanmasında eksik yönlerinin bunların iç içe ve birbirini destekler nitelikte kullanıldığı bir teknikle giderilmesi tavsiye edilmektedir.
- Dörtlü armoni çok seslendirme yaklaşımı Türk müziği makamsal ezgilerine yakışmaktadır; fakat uzun süreli eserler içerisinde bu tekniğin kullanılmasında, dörtlü aralıklarla kurulan akorların sürekli dissonans tınlaması bakımından (geçici olarak) diğer çok seslendirme yaklaşımlarından faydalanılması yoluna gidilebilir.
- Benzer bakış açısı kullanılarak, diğer türkülerini de çok seslendirmeye yönelik çalışmalar üretilebilir. Bu şekilde türkü düzenlemeleri sayı bakımından arttırılarak yörelere ait repertuvar eksiklerinin giderilmesi ve çoksesli Türk müziği dağarının zenginleştirilmesi sağlanabilir.
- Orkestrasyon çalışmalarında Türk kültürünü yansıtması ve evrensel boyutta temsil etmesi bakımından geleneksel Türk müziği çalgılarının da kullanılması tavsiye edilmektedir.
- Türkü ezgilerinin çok seslendirilmesine yönelik düzenleme çalışmalarını teşvik etmesi kapsamında kompozitörler için yerel ve merkezi yarışmalar düzenlenebilir.

### KAYNAKLAR (REFERENCES)

- [1] Elçi, A.C., (2008). Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları. Millî Folklor, 20(78):37-54. s.46.
- [2] Heussenstamm, G., (t.y.). Handbook of Tonal Counterpoint (Chapter Four). Erişim Adresi: [https://freecounterpointonline.weebly.com/uploads/8/4/4/5/8445351/chapter\\_4.pdf](https://freecounterpointonline.weebly.com/uploads/8/4/4/5/8445351/chapter_4.pdf). s.25,32.
- [3] İlerici, K., (1970). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. s.113.
- [4] Köse, Y., (2012). Uygulamalı Armoni Öğretimi. (1. Kitap). İzmir: Arvo Yayınları. s.15.



- 
- [5] Köse, Y., (2012). Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi. İzmir: Arvo Yayınları. s.113.
- [6] Murphy, B., (2018). Four Part-Writing (Sarb Style). Yayınlanmamış Ders Notu, School of Music, University of Tennessee, Knoxville. Erişim Adresi: <https://musictheory.materials.utk.edu/wp-content/uploads/2019/01/Part-writing-Rules.pdf>. s.9.
- [7] Özdemir, M., (2001). Armoni. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık. s.26.
- [8] Reinhard, K. & Reinhard, U., (2007). Türkiye'nin Müziği Cilt-2 Halk Müziği. (Çeviren: Sinemis Sun). Ankara: Sun Yayınevi. s.123.
- [9] Sağlam, A., (2001). Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi. İstanbul: Pan Yayıncılık. s.261,270.
- [10] Say, A., (2005). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. s.135.
- [11] Türkmen, U., (2007). Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1):177-194. s.182,186,192-193.
- [12] Yılmaz, Z., (2007). Türk Müsıkîsi Dersleri. İstanbul: Çağlar Müsıkî Yayınları. s.53.
- [13] <https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71007/isparta-turkuleri-hakkinda.html>. Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2020.
- [14] <http://www.eksd.org.tr/ussak-makami/>. Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2020.
- [15] <https://www.turkcebilgi.org/turkuler/isparta-turkuleri/cayircimen-geze-geze-29574.html>. Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2020.