

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK TARTIŞMALARI

“Discussions of Harmony in Turk-Music”

*Uğur TÜRKMEN**

ÖZET

Türk Müziğinde çokseslilik tartışmaları uluslararası müzikle (Klasik Batı Müziği) tanıştığımız günden bu yana devam etmektedir. Mesleki müzik eğitimi veren yeni kurumların açılması ve müzik eğitimi alan bireylerin artması, iletişim olanaklarının gelişmesi, kitap, makale ve araştırmaların çoğalması Türk müziğinde çokseslilik konusundaki tartışmaların daha da gelişerek sürüp gideceği izlenimini uyandırmaktadır. Çokseslilikle ilgili tartışmalara bir örnek teşkil eden bu çalışma; çoksesliliği, Türk müziğinde çoksesliliğin tarihsel süreci ile Türk müziğinde çoksesliliğe ilişkin tartışma görüş ve uygulamalara yer vermektedir.

Anahtar Kelimeler: Çokseslilik, Türk Müziği.

ABSTRACT

Discussions of harmony have been going on in Turk-Music since we have met with international music. Today, subject of discussion such as harmaonys of Turk Music from which kinds o our traditional music will be used harmony which kinds of harmony-methods will be used protect of their validity. Being opened of the new institutions giving Professional music training and the increase of individuals taking music education the development of facilities in communication the increase of book, article, and researches reflect the impression that discussion doubt harmony in Turk-music will continue by intensifying.

Key words: Harmony, Turk Music.

GİRİŞ

Müzik eğitiminin amaçlarından biri de ulusal müzik kültürümüzün yanında evrensel müzik kültürlerinin tanıtılması, öğretilmesidir. Evrensel

* Yrd. Doç. Dr.; Afyonkarahisar Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı 03200 Afyonkarahisar (E-mail: uturkmen@aku.edu.tr).

müzik kültürünün bir boyutu olan çokseslilik ise çağdaş Türk müziğinin göstergelerinden olması nedeniyle önemlidir.

Bununla birlikte Türk Müziğinde çokseslilik tartışmaları uluslararası müzikle tanıştığımız günden bu yana devam etmektedir. Eğitimci, besteci, politikacı vb. hemen her kesimin katıldığı bu tartışmalar, kimi zaman gazete ve dergilerde, kimi zaman da devlete ait kurumlarda sürüp gitmektedir. Türk müziğinin çok seslendirilmesi geleneksel müzik türlerimizden hangisinin çokseslilikte kullanılacağı, ne tür çokseslilik yöntemlerinin kullanılacağı gibi tartışma konuları günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

ÇOKSESLİLİK

“Çokseslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır.”(Cangal, 1988:147).

“Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa’da orta çağdan günümüze uzanır. 11.yüzyıldan başlayarak gelişen çokseslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çokseslilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çokseslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir” (Say, 2002:135).

Bugün “geleneksel armoni” (Üçlüsel Armoni ya da üçlü sistem armoni gibi nitelermeler de yapılmaktadır) olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çok seslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına rastlamaktadır. Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çok seslendirme yöntemi olan “kontrapunt”taki “yatay çokseslilik” örgüsüne karşıt olarak aynı anda tınlayan seslerin “dikey” ilişkisine dayanan armonik çok seslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar ilk kez 1722 yılında Rameau tarafından yapılmış, konunun teknik yanını ifade eden “armoni bilgisi” terimi de ilk kez G.A.Sorge’nin “Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi” (Compendium harmonicum oder... Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır (bkz.,Cangal, 1999).

“Uyum, âhenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştirilen bilim ve sanat” (Say, 2002:39) olarak tanımlanan armoni sanatının tarihsel sürecini Say özetle şu şekilde yapmaktadır:“Birden fazla sesin uyum oluşturduğu bileşimin ilk uygulamaları, 9.Yüzyılda başlamıştır. Organum adı verilen bu çokseslilik anlayışı, dördü ya da beşli aralıklardan oluşan iki sesle sınırlıydı. Armonide asıl keşif öteki aralıkların

da kullanılması, “homofoni” olarak adlandırılan çokseslilik yöntemiyle melodinin zenginleştirilmesidir... Armoni bilimi ve sanatının gelişim çizgisi, 16.yüzyıldan başlayarak aşamalar sergiler: Üçlü-beşlinin 15.Yüzyılda armoni sistemine katılmasından sonra hızlı bir teknik gelişim yaşanmış, bu gelişimin ilk meyveleri 16.Yüzyılda ortaya çıkmıştır. Modalite giderek terk edilmiş, 17.Yüzyılın sonlarına doğru majörlü minörlü tonal sistem yerleşmiştir. 18.Yüzyılın ilk yarısı armonik yapı üzerine polifoniyi olağanüstü bir başarıyla uygulayan Bach ve çağdaşları tarafından temsil edilen bir dönemdir. Yüzyılın ikinci yarısı ise armonik yalınlığa dönme aşamasıdır: Bach’ın oğullarının, Haydn ve Mozart’ın eserlerinde Barok dönemin armonik yapı üzerindeki karmaşık polifonik örgü görülmez; onun yerine inceliği öngören yalın bir armonik yazı amaçlanmıştır. 19.Yüzyılın ilk çeyreğinde Beethoven ve Schubert çağına geldiğinde armoni derin bir duygusal yoğunlukla etki zenginliği içerir. Bu duygusallığı geliştiren romantik dönemde armoni, bestecinin bireysel yaratıcılığına ufuklar açan bir araç olarak kullanılmıştır. 19.yüzyılın ikinci yarısında ise armoni, Wagner’le yeni bir düğüm noktasına gelmiştir: “Wagner Armonisi” yoğun bir kromatizm ile tonal sistemde yarım perdelerin geçici olarak değil, tonalite duygusunu yitirecek gibi kullanımı anlamına gelir... Tonalitenin büsbütün kırılması ve karmaşık bileşimlerle atonal eserlerin yazılışı 1908’de Schönberg’in op.11 “Piyano Parçaları”yla başlar. Genel niteliği ile çağdaş müzik, tonal sistemin bütünüyle dışına çıkmak, yeni armonik dizgeleri uygulamak anlamına gelir” (Say, 2002:40).

Armoni bilgisi ile ilgili kurallar üzerine;1722 yılında Romeau’nun yazdıklarıyla başlayan ilk kuramsal açıklamalar, daha sonra J. P. Kirnberger, H.Chr.Koch, G.Weber, Fr.J.Fétis G.J.Vogler, E.Fr.Richter, H.Riemann, H.Grabner, W.Maler gibi çok sayıda kuramcı tarafından (armoni tekniği ve anlayışındaki gelişmelere paralel olarak) sürekli geliştirilip değiştirilmiştir ve günümüzdeki armoni kurallarına ulaşmıştır (bkz.,Cangal, 1999).

Say aynı zamanda armoni kurallarının değişken olduğuna değinir. Armoni kuralları moda gibi değişkendir ve belli zamanlardaki uygulamaları, stili yansıtırlar Say’a göre; tek tip bir armoni kuramının olmadığı, bestecilere, dönemlere vb. göre farklı yaklaşımların olduğu, 1600 ve 1900 yılları arasındaki 300 yıllık süreçte armoni kurallarının “ortak noktaları” çoktur. Hepsi majör ve minör kalıp sistemleriyle çalışmışlar ve “triad”ı, “üçlü”yü (akorun üçüncü ve beşinci sesleri alması) sistemlerinin esası olarak kabul etmişlerdir (bkz.,Say, 1985).

“Tonal armoni, bir sistemdir. Bestecilik eğitiminin başlıca bilgi ve uygulama alanlarından biri olan bu sistemin bilimsel ve sanatsal incelikleriyle öğrenilmesi birkaç yıllık yoğun bir çalışma sürecini gerektirir. Tonal armoni çağ aşımına uğramış olmasına karşın, günümüzün bütün müzik okullarında öğretimin önemli bir alanıdır. Çünkü tonal sistemin

kavranması, müziğin geçmişinden çıkarılacak önemli derslerle kalmaz, günümüze yönelik değerlendirmelerin derinleşmesini de sağlar” (Say, 2002:39).

Evrensel müzik akımları içinde, çeşitli çokseslilik uygulamaları denenmiş ve denenmektedir. “Bana göre müzikte 12 ton ve atonal yaklaşım,1960’ların dışları BTB’li sevimsiz binaları gibidir. Yanlış anlamayın, böyle akımlar şüphesiz müzik tarihini şekillendirmiş önemli evrelere damgasını vurmuştur ama bana ve benim sanatsal ideallerime ters düştüğünü de aynı zamanda çekinmeden belirtmek isterim. Ama kimseye de “Böyle müziği niye dinliyorsunuz?” demem. Zevkler tartışılmaz. Ben sadece tonal müziğin hâlâ geçerli olduğunu düşünüyorum” (Aracı, 2004:17). Aracı gibi Levent de üçlü armoni sisteminin çağdaş müzik akımında bile etkili olduğunu, müzik eğitiminde de çoksesliliğin başlangıcının üçlü armoni sistemi olması gerektiğini vurgular. Bach öncesinden başlayıp bugünlere gelen klasik batı müziği üçlü armonisini uygulayan bestecilerin, 20.yüzyıl sonuna değin yapıtlarında üçlü armoni ile neler meydana getirdikleri ortadadır. Çeşitli dönemlere noktalar koymuşlardır. Bugün yüzyıllar boyu süren bu kuralları karşısına alan akımlarda bile bu armoninin rüzgârı hissedilir, çünkü temel budur. Müzik eğitimi bununla başlamak zorundadır (bkz.,Levent, 1995).

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİĞİN TARİHSEL SÜRECİ

“Türk müziğini ilk kez çoksesli yazan kişinin Sultan V. Murad olduğu, şaşırtıcı bulunabilir. Sultan V. Murad Osmanlı padişahları arasında en çok batı tarzı eser vermiş olanıdır.” (Sağlam, 2001:24). Armonilenen ilk halis Türk parçası, Weber’in “Oberon” operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır (bkz.,Gazimihal, 1928). Bu görüşler tartışılabilir. Gerçek anlamda ise halk müziği, sanat müziği ve askeri müzik alanlarında geleneksel müzik yaşantısını yüzyıllar boyunca sürdüren Türk milletinin, çoksesli müzik kültürü; 1826 yılında II. Mahmut’un batıya açılma politikaları doğrultusunda oluşmaya başlamıştır. Batı sanat müziğinin devletçe benimsendiği ve yayılmasına yönelik atılımlar yaptığı bu dönem aynı zamanda yeni Türk müziğinin temellerinin atıldığı dönemdir.

Batılı anlamda bir müzik kurumu olan Muzika-i Hümayun’un kurulması ile başlayan bu süreçte batı müziğinin yayılması ve batı müziği beğenisinin sınırlı da olsa benimsenmesinin etkisiyle geleneksel sanat müziğimizin temsilcisi olan besteciler, piyano veya bando için marşlar yazmaya başlamışlardır (Rıfat Bey’in Sivastopol marşı gibi).“Marş dağarının genişlemesi, Cumhuriyet dönemindeki senfonik bandoların olgun repertuarına temel oluşturmakla kalmamış, yaygınlaştırdığı çoksesli müzik beğenisiyle öteki müzik katmanlarını, tür, çeşit ve biçimlerini de etkilemiştir” (Say, 2000:511). Meşrutiyetin ilanından sonra ülkelerine

gönderilen yabancı müzikçilerin yerine Avrupa'da öğrenim görmüş Türk besteciler Muzika-i Hümayun'a atanmıştır. Bunların arasında ilk Türk şefi Saffet Bey de vardır.

Ulusal müzik üzerine yönelimler ise 1912'li yıllarda başlar ve başlangıcın yapıldığı eğitim kurumu 1912 yılında İzmir'de açılan "İttihat ve Terakki Mektebi" olur. Bu okulun amaçları arasında ulusal ruhu gençlere aşılacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi vardır. Öğretmenleri arasında, İsmail Zühtü (1877-1924) bulunuyordu. Piyano parçaları, sonat ve senfoni yazan ilk Türk besteci olarak bilinen İsmail Zühtü, Ahmet Adnan Saygun'un müzik öğretmenidir. Dönemin en etkili düşünürlerinden-yönlendiricilerinden-etkileyicilerinden başta geleni hiç kuşkusuz Ziya Gökalp'tir. Ziya Gökalp 1923'te yayımladığı Türkçülüğün Esasları adlı kitabında, düm-tek usülü ile yapılan geleneksel Türk müziğinin çağdaş yaşantıya uygun düşmediğini, yapılacak tek şeyin geleneksel Türk ezgilerini batı tekniğine göre armonilemek olduğunu söylüyordu (bkz., Say, 2000).

Yeni Türk müziğinin ilk ürünü Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı ve hemen o yıl Paris'in Pleyel salonunda seslendirilerek Heugel Matbaası tarafından yayınlanan iki Anadolu Türküsüdür. Bu ilk çalışmalarda Türk halk ezgileri hiç bozulmadan yalın bir armonizasyon ile aktarılmıştır (bkz., İlyasoğlu, 1998). Cumhuriyetin ilanına kadar geçen süre için Sağlam'ın görüşleri şöyle; "Cumhuriyetin ilan edildiği 1923 yılına kadar çokseslilikle ilgili yapılanlar önemli bir birikim oluşturmuş mudur? Çoksesli müzik birikimi varsa bu yatay bir anlayışla mı yoksa dikey bir anlayışla mı gerçekleştirilmiştir? Çoksesli müzikle ilgili yapılan çalışmalar Cumhuriyet Türkiye'sine aktarılmış mıdır? Bu sorular bağlamında Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarına iki yönüyle bakmakta yarar vardır: 1. Yabancı müzisyenlerin Türk ezgilerine çokseslilik uygulamaları ve Türk müziği özelliklerine uygun yeni çoksesli müzikler yaratmaları, 2. Türk müzisyenlerin çokseslilik uygulamaları. Yabancı müzisyenlerden ilk Türk müziği eseri yaratan kişinin doğal olarak Guiseppe Donizetti Paşa olduğu düşünülebilir. Ancak kendisinin yetişmiş olduğu müzik kültürü göz önüne alınırsa Mecidiye Marşı olarak adlandırdığı eserin armonik olarak batı müziği öğelerini taşıyacağı; dikey uyum ve tampere sistemden yararlanarak işlenmiş olacağı açıktır" (Sağlam, 2001:19).

1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin eğitim ve kültür politikaları ulusalcı bir temele dayanıyordu. Uçan' a göre Atatürk'ün Türk ulusal müziği ile ilgili görüşü, özetle şöyledir. Türk toplumu büyük, hızlı ve köklü bir değişim içindedir. "Osmanlı müziği" Türkiye Cumhuriyeti'ndeki bu büyük değişiklikleri dile getirebilecek (terennüm edebilecek) güçte değildir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bize yeni bir müzik gereklidir. Bu müzik, özünü halk müziğinden alan çoksesli müzik olacaktır. Ulusal ince duyguları düşünceleri

anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün (an) önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir (bkz.,Uçan, 1994).

İlk kuşak bestecilerimiz de bu anlayış doğrultusunda ürünler verdiler. Yerel müziklerimizden özellikle halk müziğimizden yararlandılar. İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa'nın birçok ülkesinde 19.yüzyıl sonu ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç (bkz.,İlyasoğlu, 1989). Aynı zamanda Cumhuriyet dönemi, çağdaş Türk kültürünün tohumlarının atıldığı dönemdir. Düşünce özgürlüğü ortamı sanatçılara yaratıcılık açmıştır. Sanatçılar batı taklitçiliğinden kurtulmak istiyorlar, Anadolu'da kendilerini arıyor ve yaratıcılığın kaynağını kendi öz geleneklerinde bulmaya çalışıyorlardı (bkz.,İpşiroğlu, 1997).

İsmail Zühtü (1877-1924), Zeki Üngör (1880-1960), Hüseyin Saadetin Arel (1880-1955), Halil Bedii Yönetken (1899-1968), Ziya Aydın (1904-1979) vb. okul şarkıları, marşlar gibi özellikle eğitim müziği alanlarında başarılı olan, besteciliği uğraş edinen ilk Türk bestecileriyle başlayan süreç, "Müzik yazarımız ve eğitimcimiz Halil Bedii Yönetken'in yakıştırdığı bir ad olan "Türk Beşleri", Avrupa ülkelerinde eğitim görmüş ve günümüz müzik yaşamını deyim yerindeyse "sıfırdan başlatmış" uluslar arası düzeyde bestecilerdir. (Say, 2000:518).

Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses (1908-1999) ten oluşan Türk beşlerinin yanı sıra 1910 kuşağı olarak adlandırılan kuşakta, eğitimde evrenselleşmeyi savunan ve bu amaçla çok sayıda kitap yazan Ekrem Zeki Ün (1910-1987), Türk müziğinde çok seslilik üzerine denemeleri olan A.Samim Bilgen, 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), asıl mesleği hekimlik olan Bülent Tarcan (1914-1991) vardır. 1920'li ve 1930'lu kuşaklar ise iki temel üzerinde bestecilik yaşamlarını sürdürdüler

"1.Yapıtlarında genellikle Türkiye'nin özgün soluşunu yansıtmak isteyenler.

2.Yapıtlarında genellikle batının yeni müzik akımlarını ve tekniklerini kullanmayı yeğleyenler."(Say, 2000:525).

Buna göre, birinci gruptaki bestecilerimiz,"Sabahattin Kalender (doğ.1919) , Nedim Otyam (doğ.1919), Nevit Kodallı (doğ.1924), Necdet Levent (doğ.1924), Ferit Tüzün (1929-1977), Muammer Sun (doğ.1932), Cenan Akın (doğ.1932), Kemal Sünder (doğ.1933), Yalçın Tura (doğ.1934), Kemal Çağlar (1938-1996), Çetin Işıközlü (doğ.1939), Sayram Akdil

(doğ.1940), Okan Demiriş (doğ.1942), Sarper Özsan (doğ.1944), İstemihan Taviloğlu (doğ.1945)” (Say, 2000). İkinci gruptaki bestecilerimiz ise; “Bülent Arel (1919-1991), İlhan Usmanbaş (doğ.1921), Ertuğrul Oğuz Fırat (doğ.1923), İlhan Mimaroglu (doğ.1926), Cengiz Tanç (doğ.1933), Ali Doğan (doğ.1934), Ahmet Yürür (doğ.1943), Turgut Aldemir (doğ.1943), Necati Gedikli (doğ.1943), Ali Darmar (doğ.1946). Yine belirtelim bu iki gruptaki bestecilerimizin ortak özellikleri vardır. Bunun en belirgin örneklerinden biri, geleneksel müziklerimizden çağdaş bir kavrayışla yararlanan ve yeni teknikleri bilinçle kullanan İlhan Baran’dır” (Say, 2000:525).1950’den sonra ve 1960-1970’li yıllarda doğan son kuşak bestecilerimizden dikkat çekenler şunlardır: “Turgay Erdener (doğ.1957), Betin Güneş (doğ.1959), Mehmet Aktuğ (doğ.1959), Perihan Önder (doğ.1960), Kamuran İnce (doğ.1960), Nihan Atlığ Atay (doğ.1960), Sıdıka Özdil (doğ.1961), Server Acim (doğ.1961), Aydın Esen (doğ. 1962), Hasan Uçarsu (doğ.1965), Mehmet Nemitlu (doğ.1966), Ali Özkan Manav (doğ. 1967), Fazıl Say (doğ.1970).

Zaman içinde kendi bilgi ve becerileri, kendilerine özgü duyuş ve düşünceleri ile ulusal ve evrensel müzik türlerinde ürünler veren bestecilerimiz, Türk müzik kültürü yaşantısına çoksesli müziğin yerleşmesinde etkili olmuşlardır. Bu sayede Türk müzik kültüründe çeşitliliğin, çok kültürlülüğün yanında;Toplumda müziksel hoşgörü, uzlaş ve çoğulculuk anlayışı hızla benimsenip yaygınlaşmaktadır. Bireyler tek veya az türlü bir müzik yaşamından hızla uzaklaşıp çok türlü bir müzik yaşamına yönelmektedir. Böyle bir müzik yaşamı doğrultusunda hızla yol almaktadır. Yerel (yöresel), bölgesel, ulusal, uluslar arası ve evrensel nitelikteki müziksel iletişim ve etkileşim hızla yoğunlaşmaktadır” (bkz.,Uçan, 1994).

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK TARTIŞMALARI. GÖRÜŞLER UYGULAMALAR

Hiç kuşkusuz binlerce yıllık geleneksel Türk müzik yaşantısına çoksesliliği adapte edebilmek, bu alanda yapıtlar ortaya çıkarabilmek ve bunları halka beğendirebilmek, onların kültürel yaşantılarında yeni bir boyut açabilmek kolay değildi ve kolay olmamıştır. Türk toplumu şu üç tür müzikle karşı karşıyadır: Doğu müziği, Batı müziği ve (Türk) Halk müziği. Bunlardan Doğu müziği eski uygarlığımızın, Halk müziği kültürümüzün, Batı müziği yeni uygarlığımızın müzikleridir. Ulusal müziğimiz, ülkemizdeki halk müziği ile batı müziğinin kaynaşmasından (imtizacından) doğacaktır. Halk müziğimizin bize verdiği ezgileri toplar ve batı müziğiyle armonize edersek hem ulusal, hem de Avrupai (çağdaş) bir müziğe sahip oluruz (bkz.,Uçan, 1994). Gökalp’in bu sözleriyle başlayan Türk müziği üzerine yapılan tartışmalar ;

1926 yılında önemli gelişmeler oldu. Cumhuriyet'in müzik devrimi 1926 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın yeniden yapılanmasıyla yeni bir aşamaya geçti. Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati eski sistemi değiştirmeye karar vererek bir dizi tedbir aldı. Bunlardan biri de "güzel sanatlar"la ilgiliydi. Bakan'ın başkanlığında toplanan "Sanayi-i Nefise Encümeni" (Güzel Sanatlar Kurulu), okullardan alaturka müzik dersini kaldırma kararı aldı...Şark müziği (alaturka divan müziği) okullardan kaldırılınca, bu müziğin taraftarları, karşı bir tartışma başlatmışlardır. Buna basın da katılmış ve tartışma 1927 yılı boyunca sürmüştü. Yeniliğe direnenler "Özümüzden kopuyoruz" diye veryansın ediyor, diğer devrimler gibi müzik devrimine de karşı çıkıyorlardı...Müzikte tartışmanın odak noktası tekseslilik-çokseslilik ve Şark müziği-Batı müziği ikilemi üzerineydi (bkz.,Kaygısız, 2000).

Sonraları eğitimci, besteci, politikacı vb. hemen her kesimin katıldığı bu tartışmalar, kimi zaman gazete ve dergilerde, kimi zaman devlet kurumlarında devam etmiştir. Türk müziğinin çok seslendirilmesi, kaynağının hangi geleneksel müziğimiz olacağı, ne tür bir çokseslilik yönteminin kullanılacağı vb. tartışma ve düşüncelerden bazıları aşağıda belirtilmiştir.

"Evrene açılmanın yolu çoksesliliktir. Çağdaşlaşmak, evrenselliğe ulaşmak, varlığımızı duyurmak istiyorsak; çoksesliliğe gereken önemi ve yeri vererek daha çok çoksesli eserlerle evrene seslenmeliyiz. Bunun nasıl yapılması konusunda ise, A.A.Saygun, 25 Nisan 1985 tarihinde Ankara'da Atatürk Kültür Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu'nda verdiği "Atatürk'ün sanat ve Müzik Anlayışı" konulu konferansta şöyle diyor: "Bizim Batı dediğimiz dünyanın musiki konusundaki her türlü bilgisinden yararlanmamız, aynı zamanda Osmanlı Devri'nin musikisini bilmemiz ve özellikle Anadolu'nun musikisini incelememiz ve yeni kazandıklarımızı o engin milli kültür hazinesinin birikimi ile kaynaştırıp yepyeni bir senteze varmamız, kendimize özgü bir çokseslilik yaratmamız, gücünü gene bu topraklardan alan yeni geniş ölçüler içinde gelişmiş, çağdaş bir düzeye ulaşmamız gerekir" (Cangal, 1988:146-148).

"Çokseslilik kavramını tam anlamadan, dayandığı temel ilkeleri bilmeden belli başlı tekniklerini öğrenmeden, öteki sanatlar arasındaki yerini ve onlarla olan ilişkilerini incelemeyen, çoksesli müzik yazabilmek hele de başka bir besteci tarafından teksesli olarak planlanmış bir müzik parçasını ya da halk ezgisini çok seslendirmek mümkün müdür ?" (Gedikli, 1988:260-288).

"Geleneğin çağdaş anlamda değerlendirilmesi ise geleneğe ve kültür mirasına sahip çıkarak özümlemek bilim ışığında sürekli geleceğe açarak günümüz gerçeklerine uygun yeni sentezler yapıp topluma sunmaktır.

Geleneksel müziklerimizin çoksesli yapılmasının temelinde bu anlayışlar yatar.” (Bayraktar, 1992:257-259).

Alman Müzikçi Hindemith (1895-1963) Kültür İşleri Bakanlığı’na Türk müziğinin geliştirilip, çağdaştırılması için araştırmalarda ve önerilerde bulunması amacıyla Türkiye’ye davet edilmiştir. Hindemith’in raporunda;

“Türk Halk müziğinden yararlanarak, çağdaş Türk sanat müziğinin, Türk operasının ortaya çıkarılması için nelerin yapılması gerektiği üzerinde durulmakta, şu görüşler dile getirilmektedir: Türk bestecisi, aradığını ülkesinin eski köy müziğinde bulacaktır. Tonal, ritmik ve biçimsel yapısıyla bu müzik pek çok amaçla kullanılabilir ölçüde yalındır. Duygusal içeriği, çok çeşitli esintiler sunabilecek güçtedir. Taze ve tükenmemiş olup, ezgileri henüz aşırı işlenmiş değildir ve çoksesli işlemeye son derece elverişlidir” (Birkan, 2002:391).

Bu rapora eleştirel gözle bakan Çetinkaya’nın görüşleri şu şekildedir: Hindemith’in bizim cumhuriyet dönemi batılılaşmacı elidi tarafından Türkiye’ye davet edilmiş bir besteci olduğunu hatırlatmak gerekir. Türkiye’deki müziğin Batıya uydurulması gerektiğine dair raporu da “Müziğimizi nasıl batılılaştırırız?” diye düşünenlerin siparişi üzerine hazırlamıştır. Bu talebe en doğru ve en tutarlı cevabı, bir sanatçı ahlâkı ile araştırmalar yaparak vermiştir Hindemith ve halk müziğimizin, müziğin batı standartlarına uydurulması konusunda sağlıklı bir damar oluşturabileceğini tespit etmiştir. Bence bu tespit haksız değildir. Öte yandan Hindemith, tarz olarak da yatay müzikler yazan, yani ezgi zenginliğine önem veren; müziği armoninin bazı katı kurallarına göre biçimlendirmekten ziyade, partiler arası ilişki özgürlüğünü benimseyen; yani bir anlamda, Türk müziğinin horizontal (yatay) hareketini kolay anlayabilecek bir bestecedir. Ancak, bu sadece bir tahmin, bizim batılılaşmacıların Hindemith’e sözgelimi bir Dede Efendi dinletmediği kanaati taşıyorum. (bkz., Çetinkaya, 1999).

“Musikimizin belirli bir aşamaya muhtaç olduğu ileri sürülebilir. Ancak duyguda büyük incelik ve kültür canlılığı gösteren; icrada geleneksel ölçüler ve kurallar içinde teksesli olarak büyük değerler taşıyan musikimizin, özellikle klasik eserlerimizin çoksesliliğe ihtiyacı var mıdır? Kanaatimce Türk musikisi için bir amaç değil, bir ihtiyaç da değildir. İtri’lerin, Dede’lerin musikimizdeki renklilik ve ifade zenginliği, halk musikimizin kültür canlılığı ve ritim zenginliği, batının çoksesliliğine ihtiyaç göstermeyecek nitelikte olduğundan; özellikle klasik eserlerimize dokunmamak, tüm değerleriyle korunmasına özen göstermek gerekir” (Ataman, 1988:248).

“Tekseslilik ve çokseslilik. Bu soruyu sorduğu için kendilerine teşekkür ediyorum. Gerçekten bir şey çoksesli ise çağdaş mıdır? Yani modern midir, yeni midir? Bir şey tek sesli ise geri midir ya da ileri midir? Sorularındaki

kavram kargaşalığı her zaman var ve sürüyor. Şöyle söyleyebiliriz; kendi geleneksel özünden hareket ederek ya da hiç hareket etmeden tek sesli bir flüt için yazılmış günümüzün çağına uyan bir beste, parça tek sesli olduğu için geri midir? Ya da bizim bugün çok gördüğümüz, çok sesli diye ortaya atılan bir sürü taverna cinsi eğlence müziklerindeki çokseslilik, sanat olayını ya da çağdaşlığı taşıyor mu? Bunlar gerçekten ayrı şeylerdir. Bana göre; ister tek sesli olsun ister çok sesli olsun; kendi içinde çağın tutumuna uygun olan ve çağla birlikte yaşayan her şeyi çağdaş kabul ediyorum. Benim düşüncem budur” (Bayraktar; 1988:257-259).

Çetinkaya ise halk müziğini armonize etmenin ona çağdaş bir anlam kazandırmadığını, bunun kolaycılık ve hazıra konmak olduğunu, kopyacılık olduğunu vurguladıktan sonra şunları söyler: Teknik yapısı itibarıyla halk müziğimizin çok seslendirmeye elverişli olduğu söylenir. Teknik olarak elverişli olabilir belki. Ama müzik sadece teknikten ibaret değildir ki. Ruh ne olacak ?. Halk müziğimizi çok seslendirip bu işin buraya kadar olduğunu düşünerek “Tamam, şimdi oldu” demek yanlış (bkz.,Çetinkaya, 1999).

“Armoni, batı müziğine bugünkü gücünü kazandırmış olan çokseslilik (dikey uyum) kurallarının bilimidir. Armonize etmek, mevcut bir melodi çizgisini çok sesli bir hale getirip zenginleştirmek onun anlatım gücünü zenginleştirmek demektir. Çokseslilik nedir bilmeyen bizim gibi bir toplumda bunun, halkı da sanatçıyı da yetiştirici iki yönlü faydası vardır: Çoksesliliğe kendi türkülerini eşliğinde girmesi hem halka daha ilginç gelir, hem de sanatçıya bu kurallar içinde kendi diliyle düşünmeyi öğretir” (Su, 1965:3).

Bu ve bunun gibi tartışma örneklerini çoğaltmak mümkündür. Konu üzerinde tartışmakla kalmayıp yeni tezler öne süren ve bu tezlerini verdikleri yapıtlarla desteklemeye çalışan besteci ve eğitimcilerin görüşleri ise şu şekildedir:“Gerek ilgisizlik gerek tutuculuk nedenine bağlı olarak ortaya çıkan kaynak sıkıntısına rağmen 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” (Sağlam, 2001:26).

Sağlam’ın düşüncelerine katılmakla birlikte şu isimleri de eklemekte fayda vardır. Örneğin; çokseslendirdiği on türkünün bulunduğu “Dünden Yarına Türküler” adlı çalışmasında bulunan “ Halk Ezgilerinin Çokseslendirilmesi Üzerine Bazı Düşünceler” adlı yazısında A. Samim Bilgen kısaca çoksesliliğin gelişimini anlatmış, halk ezgilerimizdeki makamların majör ve minör tonlara olan yakınlıklarını araştırmış, makamlarımızdaki veya ses dizelerimizdeki sıralanışları karşılaştırılmıştır. Do majör ve La minör dizilerini ve bu dizi sesleri-dereceleri arasındaki ilişkileri, kadans yapılarını halk ezgilerindeki dizilerle bağlantı kurmuş halk

ezgilerinin dikey armoni kuralları ile çok seslendirilebileceğini önermiştir. Halk ezgilerimizin XVIII. ve XIX. yüzyıllarda en olgun çağına ulaşmış bulunan klasik çokseslilik anlayışıyla işlenmesinin yararlı olacağı düşüncesini yabana atmamak gerekir. İncelemelerimiz bizim halk ezgilerimiz arasında bu makamlar üzerinde kurulmuş olanların varlığını göstermiştir. Bunların çok seslendirilmesinde bilinen klasik armoni kurallarına eklenecek bir şey yoktur (bkz., Bilgen, 1986).

Türk Halk Müziği üzerine değerli araştırmaları bulunan, özellikle Türk Folklor Araştırmaları Dergisi'nde halk müziğinin ezgisel yapısı, halk müziğinde çokseslilik meseleleri vb. konularda ciddi çalışmaları bulunan Arseven'i de unutmamak gerekir. "Artık anlaşılmuş bir gerçektir ki, Türk halk melodilerini akor anlayışında incelemek davaya götürür yol değildir. Çünkü türkülerimizin tonal ve modal bünyeleri dikey bir çokseslilik tekniği olan armoni kaidelerinden ziyade, yatay bir teknik olan kontrpuana çok daha elverişlidir. Türk halk melodilerini çoksesli olarak işlerken armonik seslerden faydalanmak lazımdır. Belli bir sesin ilk armoniği oktav, ikincisi ise beşlidir. Çalgı ister bir keman ister bir bağlama olsun sekizli aralıklarla türkü söyleme halk arasında olduğuna göre beşli ve dördülüler söylemeyi niye denemesinler? Batı müziğinin polifonik örgüsünde altılı ve üçlü aralıklar önemli bir yer tutar. Öyle ki sırf üçlü ve altılı aralıklardan meydana getirilmiş eserlere rastlanır. Halbuki bizim müziğimizde en çok sakınılacak aralıklar da bunlar. Kontrpuan ile armonize edilecek bir halk melodisinde beşli, dördlü, artmış ikili, küçük ve artmış yedili ve nihayet küçük altılı aralıklarına bol bol iltifat edilebilir" (Arseven, 1959:2007-2009).

Geleneksel Türk Sanat Müziği besteci ve kuramcılarında olan Arel Türk müziğinin çokseslendirilmesi üzerine çalışmalar yapmıştır. H.S. Arel'in "Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri"nde ele aldığı sistem Batı armonisidir. Arel'in bunu tercih etmesinin nedeni, kendi ifadesi ile, üçlü ve beşlilerin en tabii ses terkihi olması, çalışmaların her türüsüne elverişli bulunması ve batı musikisi eserlerini anlamada kolaylık sağlamasıdır. İkililerden, dördülülerden ve beşlilerden ya da bunların karışımından teşkil edilebilecek ses terkiplerinin de kullanılabilmesini söyleyerek, üçlü uygulamaya esir kalmanın da doğru olmadığını ifade etmiştir. Ancak ikililerden, dördülülerden ve beşlilerden teşkil edilecek ses bileşimlerinin kullanılmasının bilgi ve deneyime gereksinim göstermesi ve daha doğrusu bunların bir sistem içine oturtulmamış olması Arel'in üçlü armoniye tercih etmesinin bir diğer nedenidir (bkz., Levent, 1995).

Çokseslilik çalışmalarının hangi türlerde yapıldığını açıklayan Gedikli, "nasıl bir çokseslilik?" sorusunu ise şu şekilde cevaplamaktadır: "Daha önce de belirttiğim gibi çoksesli bir örgü tekniğinin çeşitli yöntemleri ve ilkeleri vardır. Ülkemizde de özellikle Cumhuriyetten bu yana değişik teknikler kullanılarak çoksesli eserler oluşturulmuştur. Bu deneylerden ve bu arada

özellikle “ilerici dizgesi”nden yararlanılabileceği gibi başka yollar izlenerek farklı teknik ve yöntemler de bulunulabilir. Bu konuda en önemli ölçütümüz, uyuşkan kakışkan zıtlığına dayalı “ tınısal denge” olmalıdır. Kanımca şu aşamada çokseslilik, artık yalnız geleneksel biçimiyle yani tonal ya da makamsal ilişkiler içinde düşünülmemelidir. Bu tür geleneksel ilişkilerden bağımsız yeni tınılar arama biçiminde başlamak daha iyi sonuç verebilir. Bunun için başlangıçta “ dem tutma” geleneğimize de uyan “türeyen ses” üzerine değişken tınaşlar (Alm.:klang) oluşturma bir çıkış yolu olabilir” (Gedikli, 1988:260-261).

Pakdemir konu üzerindeki düşüncelerini sekiz maddede toplamıştır:

“1. Geleneksel müzik yapısını ezgi, çalgı ve teorik bilgi olarak özümlemek temel faktördür.

2. Çokseslilik çalışmalarını yöresel çalış ve söyleyiş biçimini temelde korumak.

3. Çok seslendirmede armonik yapı dörtlü ve beşliler üzerine kurulmalıdır; müstezat düzeninde parçalarda üçlüler de kullanılabilir.

4. Tampere ses sisteminden daha fazla sese sahip olan müziğimizin batı armonisinden yararlanarak kendi armonisini oluşturmak.

5. Enstrümental ve sözlü parçaların polifonisinde ses genişliğine dikkat etmek.

6. Çalgı ve insan sesi sınıflamasını yapmak.

7. Akort sorununu çözmek, (müziğimizde halen akort sözü belirlenmemiştir) tek akort sisteminde birleşmek.

8. Geleneksel ses sistemi içerisinde her koma ses karşıtı uygulu aralıklar vardır. Bağlamada koma seslerin karşıtı beşli aralıklar vardır. Bu konuda araştırarak senteze bağlamak önemlidir. Kağıt üzerindeki koma seslerin birbiri içinde kulaktaki tınlamasını değerlendirmek gerekir. Şunu açıkça söylemek isterim ki; geleneksel yapı içinde bütün parçalar çoksesliliğe müsait değildir” (Pakdemir, 1988:270).

“Türk musikisinde çokseslilik meselesinde her vakit ileri sürülen halk musikisinden yararlanmak bir yoldur. Ancak tarih belgeleri gibi değer taşıyan türkülerimizi çoksesli düzene sokayım derken asli değerlerini bozmak, yozlaştırmak değil olsa olsa ezgilerin yapısında, ritmik hareketlerden yararlanarak, çatı aralıklarını armonik olarak kullanmak, özellikle çalgıların pedal seslerinin koroya geçirilmesi (la-re, la- mi) gibi dörtlü beşli aralıklı sesler, sıra yürüyüşleri ve dem tutmak suretiyle çoksesle yatkın unsurların kullanılması önerilir” (Ataman, 1988:248).

“Nasıl bir çokseslendirme yapılmalıdır ki geleneğe yabancılaşmasın, uluslar arası sanatın estetik değerleri içinde bir sanat olgusu olarak yer alsın. Bu, çözümü zor bir sorundur; ancak çözülmez değildir. Öncelikle temel yaklaşım ne olmalıdır sorusunun cevaplanması gereklidir.

1. Geleneğin iyi bilinerek özümzenmesi:

Geleneksel müziklerimizin teknik özelliklerinin dönemlerine göre iyi bilinmesi, Çokseslilik açısından doğru analizi, Müziklerimizde geleneksel olarak yapılan çoksesliliklerin incelenmesi, Çokseslilik için ileri sürülmüş kuralların bilinmesi, kültürümüzün iyi bilinmesi, geleneksel müziklerimizin uluslararası estetik ölçülere göre çözümlenmesi,

2. Uluslararası sanat müziğinin iyi bilinerek özümzenmesi:

Uluslararası sanat müziğinin teknik özelliklerinin dönemlerine göre iyi bilinerek özümzenmesi, Uluslararası kültürün iyi bilinmesi, Yüksek sanatın estetik değerinin iyi bilinmesi” (Bayraktar, 1988:257-259).

Çağdaş Türk Sanat Müziğinin önemli bestecilerinden Muammer Sun türküleri çokseslendirirken bazı noktalara dikkat çekmektedir. Bir halk türküsünü çokseslendirmek, çoksesli bir kompozisyon yapmaktan kolay değildir. Bir bağdar çokseslendirmek için ele aldığı türküyü özenle yarattığı kendi ezgisi gibi içinde duymazsa, her ezgiyi türküye eklenmiş başka bir renkte bir yama gibi türküden ayrı kalır. Bu türkü aslında çoksesliymiş; öteki sesleri yitmiş geriye tek sesli türkü kalmış; sonra bu bağdar yiten sesleri bulmuş yerli yerine koymuş ve türkü ilk biçimini almış. Aslında olduğu gibi yine çoksesli türkü durumuna gelmiş yapılan iş bu kadar doğal olmalı; çoksesli türkü dinleyicide bu izlenimi uyandırabilirdir. Bir türkü armonize edilemez. Çokseslilik ortamında yeniden yaratılabilir (bkz.,Sun, 1981).

Gazimihal’ in yayınladığı “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı kitapta yer alan Rusya Türküleri Musiki Külliyatı ve armoni kısmında, Ribakov’dan aktarılan şu bilgilere rastlarız: Bu akompanyaları yapmaya kalkıştığım zaman meselenin tamamen bakir ve çetin bir iş olduğunu gördüm. Prensip olarak şunu kabul ediyorum; milli musikiler armonize edilirken şahsiyetsizleştirilmemeli belki milli renkleri saklanarak aynen terkip alınmalı milli nağmelerin ruhu belirtilmelidir. Onun için ben bu türküleri armonize ederken lüzumlu malzemeleri nağmelerden aldım. Akompanyalıları nağmelere yaklaştırmak maksadıyla melodik akompanyaları akorluya tercih ettim ve muhtelif neviden kontrpuan mikyaslari kullandım imitasyon, kanon, vs (bkz., Gazimihal, 1928).

Yalçın Tura, Türk Müziğinin Çokseslendirilmesi konusundaki görüşlerini, “Türk Müsikisinin Mes’eleleri II, Türk Müsikisi ve Armoni” adlı kitabında toplamıştır. “Tura bu konu bağlamında ilk olarak Türk müziğini çok seslendirme çalışmaları ve çokseslilikle ilgili bugüne dek denenen yöntemleri ve uygulamaları özetlemiştir. Tura’nın bu özet bilgileri incelendiğinde 1.maddede Mûsika-yı Hûmayun’da yetişen öğrencilerin Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çabaları; 2.maddedeysse Çağdaş Türk müziği biçimini yaratan Türk beşleri ve takipçilerinin çoğunlukla halk, bazen de sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziğinin makam ve

usûllerinden yararlanılarak, ‘tampere’ dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çok seslendirmeler ve özgün eserler ele alınmıştır. Bu aşamaya kadar verilen bilgiler genel olarak müzisyenlerin bildikleri varsayılan bilgiler olarak değerlendirilebilir. 3.ve 4. maddelerde açıklananlarsa Türk müziği ve armoni konularında daha derinlikli ve özel yaklaşımları açıklar nitelikte verilmiştir. Buna göre 3.maddede makamlara eğilerek Türk müzikisi ses sistemi içerisinde kalmakla çok seslendirme yapanlar ya da Türk müziğine özgü yeni armoni arayanlara değinilmiş, 4.maddeyse ‘Bizim çalışmalarımız’ adıyla kendi çok seslendirme yöntem ve uygulamalarına değinilmiş” (Sağlam, 2001:26).

Türk müziği eserlerini çok seslendirebilmenin tek bir yolu olmadığını belirten Tura’nın kendi çok seslendirme anlayışıyla ilgili görüşleriye aşağıdaki gibidir: “Biz bazı eserlerimizi kendi düşüncemize uygun düşen, kırk bir ayaklı bir sisteme göre yazdık ve ona uygun değişim imlerini kullandık. Başka bazı eserlerimizde, alışılmış batı notası çerçevesi içerisinde kalmakla birlikte, gene kendi beğenimize uygun bir çokseslilik anlayışını gerçekleştirmeye çalıştık. Bütün bunları yaparken sanatçının özgür olduğu ve düşüncesini açığa çıkarmak için ona en uygun yolu ve yöntemi, elindeki olanaklara göre özgürce seçebilme hakkına sahip bulunduğu gerçeğini göz ardı etmemeye çalıştık” (Sağlam, 2001:30).

Uçan: Türk müziğinde yapılan çokseslilik çalışmalarını şu şekilde sınıflamaktadır.Türk müziğinin geliştirilmesinde, bestecilik yönünden, günümüze değin çeşitli yaklaşımlar izlenmiştir. Bu yaklaşımlardan başlıcaları şöyle özetlenebilir: Türk müziğini (1) Batı müziği yöntemiyle armonize etme; (2) genel son müzik kurallarına göre işleme, (3) genel son müzik kuralları ışığında kendi öz yapısından çıkarılıp geliştirilen kurallara göre işleme, (4) belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her yolu deneyerek işleme (bkz.,Uçan, 1994).

Buna benzer bir sınıflamayı Gedikli de yapmaktadır:“Geleneksel halk ve sanat musiki türlerimizde bugüne değin yapılan çokseslilik çalışmalarını elimizdeki örnekleri dışında dört kümede toplayarak sınıflandırabiliriz:

1. Üçlüsel uyum dizgesi ve genelde izlenimci biçimde yapılan çalışmalar,

2. Geleneksel sanat musikimizin perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler,

3. K. İlerici’nin geliştirdiği “dörtlüsel uyum dizgesi” ile yapılan çalışmalar,

4. Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan özgün denemeler.” (Gedikli, 1988:260-261).

İLERİCİ ARMONİSİ

Tüm bu düşünceler arasında İlerici armonisine ayrıca değinmekte yarar vardır. Bu alanda en somut ve yönlendirici çalışma hiç kuşkusuz İlerici'ye ait. 1910'da Bolu'da doğan ve 1987 yılında Ankara'da ölen İlerici, Hasan Ferit Alnar ve A.Adnan Saygun'dan batı müziği armonisi eğitimi aldı. "1954'te görgü bilgi artırma bursuyla Fransa'ya gidip bir yıl kaldı. Müzik dünyasının önde gelen kişileri ile görüştü ve geleneksel Türk müziğinin yapısından türettiği armoni sistemini tanıtip görüşler almaya çalıştı. Bu sistemi anlatan kitabı "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" 1970 yılında basıldı" "1970 ve 1981 yıllarında Milli Eğitim Basımevi tarafından 2 kez basımı yapılan bu kitabın içeriği ve ortaya konulan armoni düzeneğinin yazı tarihimize alanının tek örneği olduğu; 1995 yılında Necdet Levent'in "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni" adıyla ve 1999 yılında Tefik Tutu' ve Bahadır Tutu'nun "Dörtlü Armoni ve Türk Müziğinde Uygulanışı" "adlı kitaplarıyla aslında Kemal İlerici'nin söz konusu kitabını tekrar ettiği söylenebilir. "(Bestecilik bakımından) Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitap toplam 555 sayfadır. Kitapla ortaya konulan armoni önermesi, önermeyle ilgili konular, uyarılar, öğüt ve açıklamalar toplam 88 sayfada ele alınmış olup tüm kitabın %15.85'lik bir bölümünü kapsamaktadır" (Sağlam, 2001:31). "Söz konusu kitap, adının işaret ettiği anlama uygun olarak ilk kez 1980 sonrası müzik öğretmeni yetiştirme programında yer alan 3.boyutla ilgili derslerde Türk müziğindeki uygulamaların ortaya konması hedeflerinin gerçekleştirilmesi açısından "Türk Müziği Armonisi Kuramı" ders kitabı olarak kullanılmıştır" (Sağlam, 2001:37).

İlerici'nin Türk Müziğinin ezgisel, düzensel, tartımsal ve makamsal yapısından, daha kısa deyişle geleneksel öğelerden geliştirdiği ve adına "Dörtlüsel Sistem" dediği bu yeni sistem batı sanat müziğine üç yüzyıl kadar egemen olan üçlüsel sisteme bir alternatif görünümündedir...1944 yılında ilk biçimini alan teorisini ortaya koyduktan sonra Bülent Arel, İlhan Usmanbaş ve Nedim Otyam gibi bestecilere tanıtmış, görüşlerini aralarında Muammer Sun, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Sarper Özhan, Necati Gedikli ve Ertuğrul Bayraktar'ın da bulunduğu birçok genç besteciye aktarmıştır (bkz., Say, 1985).

Levent sistem hakkında batıda da dörtlü sistemin var olduğu belirtmekle beraber İlerici sisteminin Türkl müziğinin yapısına uygun bir sistem olarak üretildiği görüşündedir. Konumuz olan "Dörtlü Armoni Sistemi" Batıda da irdelenmiştir. W.Karhaus "Das System der Musik" isimli kitabının üçüncü bölümünü "Quartenharmonik"e (Dörtlü Armoni) ayırmıştır. Burada dörtlü aralıklı uygulamaların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımı ve buna benzer konular işlenmiştir. Uygu seslerindeki aralıkları dolayısıyla majör ve minör modların tamamen dışında ayrı bir kimliği olan

dörtlü armoniye çağdaş müzik alanında ilgi duyulmamıştır. Kemal İlerici'nin yıllar boyu uğraşarak ortaya koyduğu “Dörtlü Armoni Sistemi” yukarıda konu edilenden farklıdır. Türk Müziği'nin makamsal dokusu içine oturtulduğu için büyük bir değer ve önem kazanmıştır (bkz.,Levent, 1995).

“1945'lere değin belirli bir biçem (üslûp) birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında, ulusal bir okulun oluşmasına yönelik en kapsamlı ve etkili çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur. İlerici'nin Türk musikisinin geleneksel öğelerinden geliştirdiği bu dörtlüsel sistem, batı sanat müziğine üç yüz yıl egemen olan “Üçlüsel Sistem”e bir seçenek oluşturmuştur. Geleneksel halk ve sanat musikimizin çok seslendirilmesinde kullanıldığı gibi Türk zevkine uygun özgün çoksesli müzik yaratmaya da elverişli olduğu eldeki örneklerden anlaşılmaktadır. Ayrıca bir sistem için önemli olan “kendi içinde tutarlılık” ve “öğretilebilirlik” özelliklerine de sahiptir. Bu nedenle günümüzde, aralarında bu satırların yazarının da bulunduğu birçok Türk bestecisi tarafından kullanılmakta ve bu yolla başarılı eserler üretilmektedir” (Gedikli, 1988:260-261). Sağlam “Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi” adlı kitabında İlerici Armonisi'ne eleştirel gözle bakarak kapsamlı bir çalışma ortaya koymuştur: “Türk Müziği ve Armonisi” adıyla ortaya konan armoni önermesinin son derece zararsız hatta yararlı bir teknik araç olarak kullanılacağına kuşku yoktur. Fakat bu önerme müzik eğitimi kurumlarına “Türk Müziği Armonisi” kuramı olarak sokulur, bu adla veya “Türk Müziğinde Çok seslendirme” adıyla açılacak derslerde ders kitabı olarak okutulur ve Türk müziği armonisi olarak öğretimi yapılırsa işte o zaman bu kitap ve içeriğini oluşturan armoni önermesinin Türk müziği armonisi olup olmadığının değerlendirilmesi zorunluluk olur. Bu zorunluluk, bilimin doğal yasasından kaynaklanır. İddialar kanıtlanmalıdır” (Sağlam, 2001:47).

Sağlam, İlerici sisteminin besteciler ve eğitimciler arasında yerini, bestecilerimizin bu sistemden yararlanma durumlarını anlayabilmek amacıyla öğrencilerini yönlendirme suretiyle bazı besteci ve eğitimcilerle görüşmeler yaptırmış, bu görüşmelerden ortaya çıkan sonuçları kendi düşünceleri ile harmanlayarak okuyucuya aktarmıştır. Kitapta dikkat çeken en önemli husus, sisteme bağlı kalanların, taraftarların yanında, acımasızca eleştirenlerin bulunduğudır. Sağlam'ın kitabında yer alan “Bugün hâlâ çok az sayıda besteci bu önermesine dayanan ses ve uyum ilişkilerinden yararlanarak eser üretmektedir” (Sağlam, 2001:53). Görüşünün aksine “Bu bir temeldir. Tıpkı klasik batı armonisinde olduğu gibi yıllar boyunca yapılacak uygulamalar farklı renkler otaya koyacaktır” (bkz.,Levent, 1995). Görüşlerde olacaktır.

Türk müziğindeki çokseslilik çalışmalarını özetleyecek olursak üç kümede toplayabiliriz:

(1) Üçlü Armoni Sistemi, (2) Dörtlü (İlerici) Armoni Sistemi, (3) Bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri doğrultusunda her türlü yöntemden yararlanarak yapmış olduğu çalışmalar.

KAYNAKÇA

- ARACI, Emre. (2004), *21.Yüzyılda Yalnız Bir Neo-Romantik*, Andante, sayı 11, İstanbul, s. 17.
- ARSEVEN, Veysel. (1959), *Halk Müziğinde Çokseslilik Armoni*, İstanbul: T. F. A. Dergisi, No: 123, s.2007–2009.
- ATAMAN, Sadi Yaver. (1988), *Çokseslilik Meselesi*, Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, , s.248.
- BAYRAKTAR, Ertuğrul. (1988), *Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları*, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.257–259.
- _____, (1992), Ertuğrul, *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*, Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.96.
- BİLGİN, Ahmet Samim. (1986), *Dünden Yarına Türküler Çokseslendirilmiş On Halk Türküsü*, Ankara: Eser Matbaacılık.
- CANGAL, Nurhan. (1988), *Müzikte Çokseslilik*, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.146- 148.
- _____,(1999), Nurhan, *Armoni*, Ankara: Arkadaş Yayınevi,.
- ÇETİNKAYA, Yalçın. (1999), *Müzik Yazıları*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- DANHAUSER, A. (1997), *Temel Müzik Kuralları* Çev:İlhan Baran, Belgi Yayıncılık ,Ankara
- EGEMEN, Hüseyin. (2003), *Armonide Çözümleme ve Uygulaması*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp. (1928), *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul: Marifet Matbaası.
- GEDİKLİ, Necati. (1988), *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.260- 261.
- İLYASOĞLU, Evin. (1989), *Yirmi Beş Türk Bestecisi*, İstanbul: Pan Yayınları.
- _____, Evin. (1998), *Çağdaş Türk Bestecileri*, İstanbul: Pan Yayıncılık,.
- İPŞİROĞLU, (1997). *Nazan, Oluşum Süresi İçinde Sanatın Tarihi*, İstanbul: İş Bankası Yayınları,.
- LEVENT, (1995). Necdet, *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* ,İzmir: Piyasa matbaası,.
- _____, Necdet, *Türk ve Batı Müziği*, İzmir: Piyasa Matbaası, 1998.
- KAYGISIZ, Mehmet. (2000), *Türklerde Müzik*, Ankara: Kaynak Yayınları,.
- PAKTEMİR, H. Cüneyt. (1988), *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*, I.Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.270.

- SAĞLAM, Atilla, (2001), *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SAY, Ahmet. (1985), *Müzik Ansiklopedisi* cilt I-II-III- IV, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- _____, Ahmet, (2000), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- _____, Ahmet. (2002), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- SU, Ruhi. (1965), *Çokseslilik Üzerine*, Orkestra Dergisi, Sayı 26, İstanbul: Çeltüt Matbaacılık, s.3.
- SUN, Muammer. (1981), *Çoksesli Türküler*, Ankara: Çağdaş Müzik Yayınevi.
- UÇAN, Ali. (1994), *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.