

TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

An Overview of the Polyphony Approaches in Turkish Music

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.27

Aytekin ALBUZ¹

Özet

Bu çalışmada; "Geleneksel Türk Müziğine İlişkin Temel Özellikler", "Müzikte Çoksesliliğin Tarihsel Gelişim Süreci", "Çoksesli Türk Müziğinin Tarihsel Gelişim Süreci", "Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları" ve "Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Denemeler" başlıkları adı altında genel bilgilere değinilmiş ve mevcut durum değerlendirmesi yapılmıştır. Araştırma kısmen betimsel, kısmen de deneme boyutunda düşünüldüğü için karma modelde ele alınıp düzenlenmiştir. Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak ise Hüseyini ve Karcıçar makamları ekseninde; tonal sistemde, dörtlü sistemde, karma sistemlerde ve Türk Müziği ses sistemi ekseninde homofonik ve polifonik denemeler yapılmıştır. Araştırma sonucunda bazı genellemelerde bulunarak; yapılacak denemelerde makamsal etkiyi bozmaksızın belli bir sistematik içerisinde çalışmanın önemi vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Çoksesli Türk Müziği, Makamsal Çokseslilik, Çokseslilik Yaklaşımları.*

Abstract

In this study; "Basic Features of Traditional Turkish Music", "Historical Development Process of Polyphony in Music", "Historical Development Process of Polyphonic Turkish Music", "Polyphony Approaches in Turkish Music" and "Sample Essays on Polyphonic Approaches" general information under these titles is mentioned and current situation assessment has been made. Since the research is thought to be partly descriptive and partly experimental, it has been handled and organized in a mixed model. Regarding polyphonic approaches, on Tune Hüseyini and Tune Karcıçar; in tonal system, quad system, mixed systems and homophonic and polyphonic experiments have been carried out on the Turkish Music sound system axis. By making some generalizations as a result of the research; the importance of working in a certain systematic without disturbing the cantillation effect was emphasized in the trials to be carried out.

Keywords: *Polyphonic Turkish Music, Polyphonic in Cantillation, Polyphony Approaches.*

¹ Prof. Dr., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, aytekina@gazi.edu.tr

GİRİŞ

Müzik türleri, toplum yaşamında; farklı görüş, zevk ve beğeni anlayışının da etkisiyle zaman içerisinde değişime, gelişime ve çeşitliliğe uğramış; bu çeşitlilik anlayışının beraberinde ise farklı işlevlerle birlikte birey ve toplum yaşamında varlık gösteregelmiştir. Türkiye’de yakın müzik tarihine bir göz atıldığında; yeni bir müzik oluşturma arayışı, müzikte çokseslilik, müzikte türler, müzik türlerinin yapısal özellikleri, evrensel müzik normları vb. konularda sürekli olarak tartışmaların gündeme geldiği görülecektir.

Müziğin sosyo-ekonomik ve kültürel bağlamda insan yaşamına doğrudan etkisi olduğu muhakkaktır. Mesela; müzik hem etkili bir eğitim aracı, hem de profesyonel bir eğitim alanıdır. Ya da bir sektör olarak, arz talep doğrultusunda; hatırı sayılır anlamda ekonomik girdisi-çıkıtısı olan önemli bir olgudur.

Türkiye’de zaman zaman türler yarışırılmış, hatta bazı müzik türleri yüceltilmiş, bazı müzik türleri ise otoritelerce aşağılanmış veya hor görülmüştür. Bu bağlamda öteden beri tartışma konularından biri olan “piyasa müziği” tabiri ise sürekli olarak kafaları karıştırmıştır. Oysa niteliği bir yana bırakırsak türü ne olursa olsun, her türün toplumda bir dinleyici kitlesinin olduğu bilinen bir gerçektir. Ayrıca ister sanatsal boyutta olsun, ister eğlence – dinlence vb. boyutta olsun; bir müzik ürününün varlığını sürdürebilmesi için mutlak surette piyasaya sunulması olağan bir durumdur. Kısaca; bu bağlamda bazı müzik türlerini “piyasa müziği” adı altında aşağılama anlayışına başvurmak için sadece kolaycılığı olacaktır. Aynı şekilde; Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren bir başka tartışma konusu olan “Alaturka-Alafranga Çekişmesi” de zaman zaman sanat tartışmasından çok öteye geçmiş, adeta anlamsız yere toplum nezdinde siyasal bir görünüme bürünmüştür.

Müzikleri anlamlandırmak adına müzik türleri farklı ölçütlere göre gruplandırılarak tanımlanmaya çalışılır. Örneğin; maddesel olarak; “Dünyevi-Ruhani”, yapısal özelliklerine göre; “Teksesli-Çoksesli”, var olduğu ortama göre; “Köy Kökenli-Şehir Kökenli”, sergilendiği ortama göre; “Sanatsal, Popüler” vb.

Bir başka gruplama ise müzik türlerinin işlev ve yapıları bakımından, geleneksel boyutta; “Türk Halk Müziği”, “Türk Sanat Müziği”, “Askeri Müzik”, “Dinsel / İlahi Müzik”, Uluslararası boyutta;



“Çoksesli Türk Müziği” ve günlük tüketim boyutunda ise “Popüler Müzikler” olarak üst kimliklere göre yapılabilir.

Konudan bahisle, bir eserin “Sanatsal” nitelik taşıması için mutlaka “Çoksesli” örgü dokusuna sahip olması da gerekli değildir. Yani “Çokseslilik” tek başına türler arasında bir üstünlük göstergesi olmamalıdır. Bu sebeple; müzik türleri hakkında öteden beri yapılan yanlışlar ve yanlış söylemler de bir kenara bırakılarak, türler birbiriyle yarışdırılmamalı, aksine işlevleri çerçevesinde mümkün olduğunca tüm nitelikli türlerden kültürlenme adına azami yararlanma yoluna gidilmelidir.

Cumhuriyet döneminden günümüze değin yapılan en hararetli tartışma konularından birini maalesef tekseslilik-çokseslilik kavramları oluşturmuştur. Kaldı ki doğada fiziksel anlamda hiçbir tını teksesli değildir. Örneğin “Do” sesinin, sayısı 16’ya varan doğuşkanlarının olduğu çok önceleri ispatlanmıştır. Ayrıca; dinlemesini bilen için “Teksesli” olarak tabir edilen müziğin içinde nice armonik renkler hissedebilir ve duyulabilir. Dolayısıyla, sanat anlayışı da ya hep-ya hiç bakış açısı çerçevesinde olmamalıdır. Adeta gökkuşağının yedi rengi gibi, müzik türlerinin değerlendirilmesi hususu kendi iç dinamikleri çerçevesinde objektif olarak yapılmalıdır.

Aynı konuyla bağlantılı olarak, “Çağdaş Türk Müziği” nitelemesi de toplum nazarında yanlış algılara sebep olmakla birlikte; bu söylemin yerine de “Çoksesli Türk Müziği” nitelemesi daha doğru bir yaklaşım olabilecektir.

Geleneksel Müziklerimiz ve Temel Özellikleri

Türk müziği, evrimsel süreç içerisinde Altaylılar döneminde iç Asya müzik kültürleriyle, Hunlular döneminde Uzakdoğu-Çin ve Yakındoğu-Çin, İran müzik kültürleriyle, Göktürkler döneminde Çin, İran ve Bizans müzik kültürleriyle, Uygurlular döneminde Çin, Kore, Japon, İran, Arap, Hint müzik kültürleriyle, Karahanlılar döneminde İran ve Arap müzik kültürleriyle; Gazneliler döneminde Kuzeybatı Hint müzik kültürüyle; Selçuklular döneminde Acem, Arap ve Bizans müzik kültürleriyle, Osmanlılar döneminde Asya, Avrupa, Balkan ve Afrika müzik kültürleriyle, Anadolu Selçukluları döneminde Anadolu ve Mezopotomya müzik kültürleri başta olmak üzere, Akdeniz müzik kültürleriyle, Türkiye Cumhuriyeti döneminde Avrupa, Asya ve Amerika müzik kültürleriyle, Türki Cumhuriyetler döneminde Rus müzik kültürüyle etkileşerek; alınan-verilen,



dolayısıyla paylaşılan kültürlerden oluşan bir bütündür (Budak, 2000:199).

Bilindiği gibi geleneksel müziklerimiz micro ses sistemi içerisinde yer almakta olup; bugün halk müziğinde XIII. Yüzyılda Urmevili Safiyuddin tarafından ele alınıp işlenen birbirine eşit olmayan 17 perdeli sistem, Klasik Türk Müziğinde ise yine birbirine eşit olmayan 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek perde sistemi kullanılmaktadır.

Batı müziği ise macro ses sistemine dâhil olup “Eşit olduğu varsayılan 12 perde” sistemi (tamperaman) temeline dayanmaktadır. Diğer yandan geleneksel Türk müziği “Teksesli fakat çok perdeli” yatay bir nağme müziği türü, Batı müziği ise “Çoksesli fakat az perdeli” ve dikey bir müzik türüdür denilebilir.

Ses sistemleri farklı bile olsa; özel koşullar yaratıldığında, bu iki farklı sistem müziğini bir araya getirerek deneysel çalışmalar yapmak mümkün olabilmektedir. Bu hususta Ulu Önderimizin “Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır” sözü de kulaklara küpe olmalıdır.

Ülkemizde uzun yıllar araştırmalar yapan ünlü müzikolog ve besteci Bartok, halk müziği hakkında “Gerçek köy müziği, son derece çeşitli ve kusursuz formlara sahiptir. Hayret verici bir anlatım gücü vardır, aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzaktır. Basit, bazen de ilkel olabilir ama hiçbir zaman gülünç ya da saçma değildir. Müzikte yeniden doğuş arayışında besteciye yönlendirecek daha iyi bir yol gösterici olamaz” diyerek, halk müziğinin genel ve özel anlamdaki değeri ve önemini çok net bir şekilde ortaya koymuştur (Özdemir, 1996:138).

Tarih sahnesinde yer alan Türk topluluklarının ve özellikle Osmanlı imparatorluğunun geniş hakimiyetinin etkisiyle coğrafya, ırk, din, dil gibi birbirine yabancı toplumlarda benzer musikinin duyulması pek çok müzik bilimciyi düşündüren bir konu olmuştur. Bu yüzden de Türk musikisi yabancı müzikologlarca pek çok kez başka milletlere (İranlılar’a, Araplar’a, Yunan’a, Bizans’a) mal edilmeye ve gerçekler saptırılmaya çalışılmıştır. İşte tüm bu tezler Arel’in “Türk Musikisi Kimindir” isimli eserinde ayrıntılı olarak ele alınmış ve Türk müziğine ilişkin haksız iddiaların tümü belgeleriyle çürütülmüştür (Arel, 1991: 14 - 69).

Sun’a göre, gelinen noktada geleneksel müziklerimizin gerektiği gibi korunamadığı, batı müziğinin de yeterince



yaygınlaşmadığı, Çoksesli Türk Müziğinin ise ulusal bir müzik olarak henüz yurt çapında kurumsallaşmadığı ifade edilmektedir. Bu bağlamda ise bestecilerin ve eserlerin azlığı, bunların topluma yeterince sunulamayışı, tespit edilen en önemli eksik noktaların başında gelmektedir (1988: 175, 176).

Amaç

Bu çalışmanın amacı; genel boyutlarıyla Türk müziğinde uygulanagelen çokseslilik uygulamalarının tarihi gelişim sürecini, yaklaşımlarını ve denemelerini irdeleyerek gözlenir hale getirmektir.

Sınırlıklar

Bu çalışma;

- Çoksesli Türk Müziğinin tarihsel gelişim sürecine ilişkin olarak ulaşılabilen kaynaklar ile,
- Çokseslilik denemelerinde en çok karşılaşılan 4 yaklaşım ile,
- Hüseyini makamında oluşturulan tam kararlı 8 ölçülük ezgi üzerinde uygulanan üçlü, dördü, karma ve Türk Müziği ses sistemi odaklı yapılan armonileme (dikey) çalışmaları ile,
- Karcıgar makamında oluşturulan yarım kararlı 8 ölçülük ezgi üzerinde uygulanan üçlü, dördü, karma ve Türk Müziği ses sistemi odaklı yapılan kontrpuantal (yatay) çalışmaları ile,
- Armonik ve kontrpuantal olarak yapılan çokseslilik denemelerinde, akorsal bazda yapılan şifreleme ve tercih edilen dereceler ile,
- Çokseslilik yaklaşımlarında kullanılan çalgılama ve oturtum ile sınırlıdır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Çalışma, bir yönüyle Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarını tarayan betimsel, diğer yönüyle ise Türk müziğinde deneysel yaklaşımla çokseslilik denemeleri yapmayı hedefleyen karma bir modele dayanmaktadır.



Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini geleneksel Türk müziği makamları ve Türk müziği çokseslilik yöntem ve teknikleri, örneklemine ise çokseslilik uygulamalarında kullanılan hüseyini ve karcıgar makamları ile yatay - dikey mahiyette üçlü, dördlü, karma ve microtonal çokseslilik yaklaşımları oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Değerlendirilmesi

Araştırmanın betimsel boyutuna ilişkin veriler kaynak tarama yöntemiyle elde edilip işlenmiş, çokseslilik boyutundaki denemeler ise belirtilen armoni/kontrpuan sistemleri çerçevesinde deneysel bir yaklaşımla ele alınıp ilgili makamlar üzerinde uygulanarak değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Müzikte Çoksesliliğin Tarihsel Gelişim Sürecine İlişkin Bulgular

Müzik sanatı, en ilkel müzikten elektronik müziğe değin evrimimi yeniliklere borçludur. Eskiler sürekli olarak yeniye kaynaklık etmektedirler. Yeniliğin müzik evrimindeki yerini yadsımak mümkün değildir. İnsanların ve dolayısıyla diğer müzik adamlarının estetik değer yargılarına uygun düşmese bile yeniliklere kapılar kapatılmamalı, aksine sürekli açık tutulmalıdır. Zaman içerisinde müzik evrimi hiçbir dönemde durmamış ve bundan sonra da durmayacaktır. Müzik tarihinde hiçbir dönem, bir diğerinden daha önemli veya daha özel değildir. Her çağın kendine özgü bir özelliği ve güzelliği vardır. Eskiye bağlı kalıp yeniye yadsımak ne derece yanlışsa, yeniye bağlanıp eskiyi yermek de o derece de yanlış olacaktır. Çünkü bir dönemi her bakımdan iyi anlayabilmek için, mutlaka o dönemin öncesini ve sonrasını çok iyi irdeleyip kavramak gerekmektedir (Cangal, 1999: 18, 299).

Çokseslilik kavramı genel anlamda homofonik (armoni tekniğine dayalı) ve polifonik (kontrpuan tekniğine dayalı) olarak ikiye ayrılır. Homofonik yaklaşım klasik ve romantik dönemde, polifonik yaklaşım ise Rönesans ve barok dönemlerinde kullanılan besteleme teknikleri olmuştur. Çağdaş dönemde ise bu iki üslup karma olarak kullanılmaktadır.



Müzikte çokseslilik uygulamaları Avrupa’da 12. yüzyıldan önce başlamış olmakla birlikte; Ars Antiqua dönemi de denilen bu dönemde yapılan çokseslilik çalışmalarında henüz ölçü sayısının zikredilmediği bilinmektedir. Ölçü sayılarının kullanımına dayalı çokseslilik çalışmalarına ancak 1300’lü yıllardan sonra başlandığı tahmin edilmekle beraber, bu dönemde yapılan çokseslilik çalışmalarına verilen genel ad ise “Discantus” olmuştur.

İlkel organumdan, ileri organuma geçiş süreci Gotik döneme rastlamaktadır. Hatta bu çalışmaların ilk bestecisi Leonin olup; o dönemde kendisinden büyük usta olarak bahsedilmektedir. 13. yüzyılın bir başka ünlü müzik teorisyeni ve bestecisi de Franko’dur. Ars cantus mensurabilis isimli kitabında, ölçü sayılarının müzik yazısında kullanımına yönelik öncü çalışmalar yapmıştır.

Ortaçağ çoksesliliği dinsel temalardan yani Gregorius şarkılarından çıkmış ve giderek uygun kontrpuanlar bunlara katılmıştır. Rönesans’la birlikte başlayan aydınlanma çağının ardından ise Barok dönemi müzik yazısında sürekli bas tekniği kullanılmış ve Barok dönemi bir nevi “Eski sanatın süslendirilmiş biçimi” olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kontrpuantal yazım tekniği de en üst seviyeye ulaşmış ve biçimlenmiştir (Say, 1995: 511-516).

Barok dönemini takip eden klasik dönemde kontrpuantal ve süslü yazıya dayalı müzik sanatı gerilemiş, daha sade ve daha net bir müzik anlayışı ortaya çıkmıştır. Kontrpuantal/polifonik yazı da giderek yerini homofonik yazıya bırakmıştır.

Romantik dönemde ise ezgisel yapı klasik döneme nazaran daha karmaşık bir hal almış ve aşağıda görüleceği gibi kromatizm ile birlikte alterasyon kullanımı da artmıştır. Böylece bu dönemde geleneksel ton anlayışından da kısmen uzaklaşmanın işaretleri belirmiştir. Yine bu dönemde kontrpuan tekniği yok denecek kadar az kullanılmıştır.



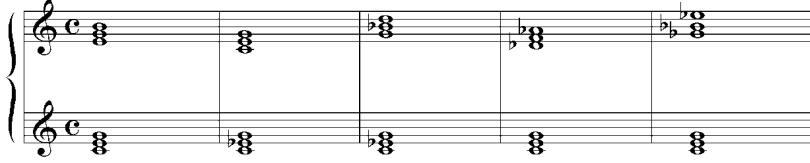
(Korsakof, 1996: 3, 8).

Çağdaş dönemle birlikte 20. yy armonisinde köklü bir değişime gidilmiş, kendine özgü bir müzik dili oluşmuştur.



Bu dönemde klasik armoninin 5'li ve 7'li uygulamaları ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Gerilim ve çözülüm kavramları ortadan kalkmış, her uyu başka bir uyuya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Söz konusu uygulamaların çeşitleri de artırılmış ve 9'lu, 11'li, 13'lü uygulamalar bolca kullanılır olmuştur. Ayrıca 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıkların üst üste konulması ile de uygulamalar kurulabilmektedir.

Çok sayıdaki ikili aralığın bir araya getirilmesiyle oluşan "Salkım" uygulamalarına da yine bu dönemde sıkça rastlanılmaktadır. Yanı sıra aşağıda görüleceği gibi bileşik uygulamalar da çok rahatlıkla kullanılabilir olmakla birlikte; "İki tonlu/bitonalite", "Çok tonlu/politonalite" ve çok tartımlı yazı yöntemleri de çağdaş dönem müziğinde etkili olmuştur (Kütahyalı, 1981: 19, 20).



(Cangal, 1999: 318).

Yine bu dönemde caz müziği de 20. yy. müziğinden etkilenen uluslararası müzik türlerinin başında gelmektedir. Aşağıda ise caz armonisinde çokça kullanılan do majör akorunun altere edilmiş türevlerine ilişkin bir örnek sunulmuştur (Yavuzoğlu, 2000: 12).



Özetlemek gerekirse, ilk çökseslilik örnekleri bir melodiye koşut dörtlü veya beşlilerle alt veya üstten eşlik etmek suretiyle ortaya çıkmış; sonraları ise bu eşlik, altılı ve üçlü aralıklar şekline dönüşmüştür. Peşinden ters hareketle eşlik biçimi kullanılmaya başlanmış, bir melodiye bir veya birkaç melodi ile eşlik etme sanatı olan kontrpuan tekniği ortaya çıkmıştır. Kontrpuan bilimi, Barok dönemde zirveye ulaşmış ve kuralları yerleşmiştir. Klasik dönem içerisinde üst üste tınlayan aralıkların özellik ve güzelliklerinin dikkat çekmesiyle de armoni bilimi doğmuştur. Romantik devirde armoni gelişerek zenginleşmiş ve yan derecelerın yanı sıra bolca alterasyon da kullanılır olmuştur.



Çağdaş dönemde ise besteciler, sert etkilerden hoşlanma, tonal ve modal duygudan kaçınma, hiç kimseye benzememe ve orijinal olma çabası içinde yavaş yavaş üçlülüğe dayanan batı armoni sistemini kökünden değiştirmeye bağlı denemeler ve teknikler üzerinde çalışmışlardır. Hatta seslerin duruculuk ve yürüyücülük gibi en tabii ilişkisinden doğan ton fikrini bile (A tonalite) kökünden silmek isteyenler olmuştur (İlerici, 1974: 78).

Çoksesli Türk Müziğinin Tarihsel Gelişim Sürecine İlişkin Bulgular

Osmanlı Devleti, kurulduktan itibaren ticari, siyasi ve kültürel ilişkiler sebebiyle aslında her zaman Batı kültürü ile irtibat halinde olmuştur. Yani 19. yy. öncesinde de Avrupa ile müzik alanında kısa ama etkili temasların olduğu bilinmektedir. Bunlardan ilki 1543 yılında Fransa Kralı I. François'ın Sultan II. Süleyman'a hediye olarak gönderdiği senfoni orkestrası ve çalgılarıdır. Sultan, dinlediği müziği beğenmiş olmakla birlikte; ortaya çıkan maneviyatın cengaverlik duygularını zayıflatacağı düşüncesiyle çalgıları bertaraf etmeyi uygun görmüştür.

Diğer bir örnek ise 1599 yılında İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in, T. Dallam tarafından üretilen mekanik bir orgu; Sultan III. Mehmet'e hediye etmesidir. Huzurunda çalınan müzikten son derece memnun kalan Sultan'ın; Dallam'ı bu projeden ötürü ödüllendirdiği vakidir.

Ancak resmi anlamda Osmanlı hanedanının Batı müziğine olan ilgisi tam olarak 19. yy'da başlamakla birlikte; daha önceleri Sultan III. Selim'le bu ilgi güçlenmiş, II. Mahmut döneminde ise Batı müziğinin kurumsal temelleri atılmıştır. Yine Sultan Abdülmecit döneminde, artık hanedan üyelerinin batı müziği ve piyano eğitimi alması ise bir gelenek haline dönüşmüştür.

Son dönemde Sultan Abdülaziz hariç tutulacak olursa, aşağı yukarı hanedanın tamamı neredeyse Batı müziği ile uğraşmıştır. Sultan Abdülmecit batılı anlamda müzik eğitimi alan ve piyano çalan ilk padişah olmuştur. Yine Sultan Abdülhamit'in Batı müziğine ve operaya duyduğu ilgi de aşikârdır (Alimdar, 2016: 5-8,11-16).

1908 yılında ilan edilen Meşrutiyet ile birlikte uzun süre Mızıkacı Hümayun'da görevli olan kurucu yabancı müzisyenlerin (Donizetti, Guatelli Paşalar vd.) yerlerine de yetişen genç Osmanlı müzikçiler getirilmiştir.



Ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan, Venedikli Macar Tevfik Bey, Mızık-a Humayun'un ilk Türk şefi Saffet bey, Zeki Üngör ile İttihat ve Terakki Mektebinin öncü müzik öğretmenlerinden İsmail Zühtü (A. Adnan Saygunun öğretmeni) Avrupa'da yetişen ve Batı müziği tekniğiyle beste yapan ilk Osmanlı bestecileri olmuştur.

Osmanlı Devleti'nin sonlanıp 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve Batı'ya açılım yapan yeni kültür politikaları doğrultusunda; aynı yıl İstanbul'da Batı müziği eksenli Darülelhan tekrar açılmış, 1924 yılında müzik öğretmeni yetiştirmek üzere Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, yine aynı yıl Mızıkayı Hümayun Ankara'ya getirilerek Riyaset'i Cumhur Musiki Heyeti adıyla hizmete başlamıştır. Ardından 1936 yılında Ankara Devlet konservatuarı kurularak yurtdışından Hindemith, Bartok, Zuckmayer, Karl Ebert vb. Batı müziği/kültürü alanında önemli isimler Türkiye'ye davet edilmiştir. Yine Opera binası 1948 yılında Ankara'da açılmış, aynı yıl İstanbul'da kurulan bale okulu ise Ankara Devlet konservatuarına nakil olmuştur. İstanbul Belediye konservatuarında da benzer atılımlar olmuş, Cemal Reşit Rey önderliğinde kurulan şehir orkestrası, 1972 yılında İstanbul Senfoni Orkestrasına dönüşmüştür.

İstanbul'da 1971 yılında kurulan Devlet konservatuarı, daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'ne bağlanmış, 1975 yılında ise İstanbul'da İstanbul Teknik Üniversitesine bağlı Türkiye'nin ilk Türk Müziği Devlet Konservatuarı açılmıştır. İstanbul Belediye konservatuarı da 1987'de İstanbul Üniversitesi'ne bağlanmıştır. 1954 yılında İzmir Devlet Konservatuarı açılmış, 1975 yılında ise bunu İzmir Senfoni orkestrası izlemiştir (Say, 1995: 511-516).

Ardından, ülke çapında başta müzik öğretmeni yetiştirmek üzere yeni akademik kurumlar açılmış ve bunları, ülkenin dört bir yanında Türk ve Batı müziği konservatuarları, Güzel Sanatlar Fakülteleri, Müzik ve Sahne Sanatları Fakülteleri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve en nihayetinde de 2017 yılında Ankara'da kurulan Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi izlemiştir.

Cumhuriyetin ilanından sonra ortaya konan kültür ve sanat projeleri kapsamında C. Reşit Rey, U. Cemal Erkin, A. Adnan Saygun, H. Ferit Alnar ve N. Kazım Akses müzik alanında eğitim almak üzere özel bir kanunla yurt dışına gönderilmiş olan ilk kuşak besteciler (Türk Beşleri) olarak anılmaktadır.



Eğitiminin ardından yurda dönen bestecilerimiz dünyada ortaya çıkan ulusalcılık akımının da etkisiyle daha çok halk müziği temalarını önde tutan çalışmalara öncelik vermişler ve genç cumhuriyetin çoksesli müzik sanatına öncülük etmişlerdir.

Ardından gelen ikinci kuşak bestecilerimizden; S. Kalender, N. Otyam, N. Kodallı, N. Levent, M. Sun, N. Gedikli, C. Akın, Y. Tura, F. Tüzün, K. Çağlar, K. İlerici, F. Canselen, K. Sünder, S. Akdil, S. Özhan, İ. Taviloğlu daha çok ulusalcı eksende çoksesli ürünler ortaya koyarken; B. Arel, İ. Mimaroğlu, İ. Usmanbaş, E. Oğuz Fırat, C. Tanç, A. Doğan Sinangil, A. Yürür, T. Aldemir, A. Darmar gibi bestecilerimiz ise batının farklı akım ve tekniklerini kullanarak çoksesli eserler yazmayı yeğlemişlerdir.

Yurt dışına burslu olarak giden ve üçüncü kuşak olarak adlandırılan P. Önder, S. Özdil, B. Güneş, K. İnce, M. Demiriz Dürrüoğlu ve F. Say ise uluslararası platformda tanınan bestecilerimiz olmuştur. Yanı sıra akademik camiada söz sahibi olan diğer Çoksesli Türk Müziği bestecilerimiz ise B. Önder, T. Erdener, E. Korkmaz, H. Uçarsu, Ö. Manav, E. Bayraktar ve E. Tuğcular olarak sıralanabilir (Say, 1995: 511-516).

Aynı şekilde genç kuşak bestecilerimizin çalışmalarının da farklı boyut ve türlerde hız kesmeden devam ettiğini söylemek yanlış olmaz!

Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Bulgular

Müzik inkılabı olarak adlandırılan ve ilk dönem bestecilerimizin de genelini etkileyen ve 1950’li yıllara değin devlet politikası olarak uygulanan görüşün; aslında Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” isimli kitabına dayandırıldığı bilinmektedir (Ayas, 2014: 271).

Atatürk’ün; “Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyatından, terakkiyatından istifade edelim, lakin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz” sözü de bu durumu çok net olarak ispatlayan ifadelerden biridir (Saygun, 1983: 55).

Geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik çalışmalarında, genel anlamda iki türlü bilgi donanımına ihtiyaç olduğu kesindir.



Bunlardan birisi Türk musikisi besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyet, diğeri ise batı müziği besteleme ve icra tekniklerine hâkimiyettir. Bunlardan sadece birinde hâkimiyet, amaca ulaşmada yetersizliği ve niteliksizliği de beraberinde getirecektir (Ayangil, 1988: 253).

Bu bakımdan yapılacak çokseslilik çalışmalarında;

1. Geleneği iyi bilerek özümsemek yani;
 - a) Geleneksel müziklerin teknik yapısını iyi bilmek
 - b) Geleneksel müzikleri çokseslilik açısından doğru analiz edebilmek
2. Uluslararası sanat müziğini iyi bilmek ve özümsemek yani;
 - a) Batı müziğinin teknik özelliklerini iyi bilmek
 - b) Estetik değerleri iyi bilmek
 - c) Çokseslilik tekniklerine hâkim olmak gerekmektedir (Bayraktar, 1988: 253-258).

1945'lere değin belirli bir biçim birliği sağlanamayan Çoksesli Türk Müziği alanında en kapsamlı ve en etkili çalışmayı "Türk Beşleri"nden sonra besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur. İlericinin Türk musikisinin ruhuna uygun olarak ortaya koyduğu ve geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, Batı'nın üçlü armoni sistemine de bir alternatif oluşturmuştur (Gedikli, 1999: 71-74).

Konuyla ilgili olarak, aşağıda hüseyini makam dizisi derecelerine ilişkin olarak verilmiş dört sesli örnek uygulamaların temel durumdaki kuruluşları görülmektedir.

7	7	7	7	7	7	7	7
4	4	4	4	4	4	4	4
1	3	3	3	3	3	3	3
	II	III	IV	V	VI	VII	

Aynı anlayışla farklı tınılara ulaşmak için, istenirse kök ses hariç, diğer dereceler üzerinde altereler de yapılabilir. Aşağıda ise üç sesli la uygusu üzerinde bu yaklaşıma ilişkin bir başka örnek verilmiştir (Levent, 1995: 5,12,32).



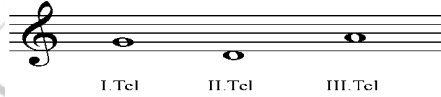


İlerici'ye göre Batı müziğinin bel kemiği sayılan piyano, Türk müziğini büsbütün kusursuz biçimde anlatamasa da onun güçlerinden kesin olarak yararlanılmaktan başka çare yoktur. Fakat bu, hiçbir zaman Türk sazları da çokseslilik çalışmaları içerisinde yer almayacak anlamı taşımamalıdır. Aşağıda piyanonun Türk müziğinde kullanımına ilişkin olarak hüseyini dizisinin VI. ve II. derecelerinin icrasına yönelik örnekler sunulmuştur (İlerici, 1970: 33).



Yener ise dörtlü armoni sistemini desteklemek için bağlama akordunu örnek olarak göstermekte ve bağlamanın akordu içerisinde zaten bu sistemin var olduğunu belirtmektedir.

Bağlama Akord Düzeni



Bağlamada İcra Edilen Bir Ezginin Teoriksel Nota Gösterimi



Yukarıdaki Ezginin Uygulamadaki Yorumunda Duyulan Notalar



(Yener, 1997: 4,7).



Günümüzde Çoksesli Türk Müziğine ilişkin olarak yapılan denemeleri dört kümede toplamak mümkündür. Bunlar;

1. Üçlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler:
Yani, tonal armoniye dayalı çokseslilik yaklaşımı
2. Dörtlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler:
Yani, İlerici armonisi ekseninde yapılan çokseslilik yaklaşımı
3. Belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma/serbest denemeler:
Yani, hem tonal (üçlü) hem ilerici (dörtlü) ve hem de diğer armonileme sistemlerini serbest olarak kullanmaya dayalı çokseslilik yaklaşımı ve
4. Geleneksel Türk müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler olarak sıralanabilir (Gedikli, 1999: 71,74).

Türk Müziğinde Çokseslilik Denemelerine İlişkin Bulgular

Çokseslilik çalışmalarına geçmeden önce; Geleneksel Türk Müziğinde basit makamlara dair diziyi meydana getiren dereceler ve genel özelliklerine kısaca değinmek yerinde olacaktır.

I. derece: Karar perdesi. Türk müziğinde istisnasız tüm makamlar karar perdesinde sonuçlanırlar. Bir bakıma I. derece dizinin en önemli derecesidir.

II. derece: Durak üstü perdesi. Bazı makamlarda karakteristik asma kalıflarda önem kazanır.

III. derece: Ortanca perde. II. derece gibi benzer özellik gösterir.

IV. derece: Bu derecenin iki hali vardır.

a) Önemli derecesi V. derece olan dizilerde güçlü olur. Güçlü olduğunda yarım karar olarak önem kazanır.

b) Güçlüsü V. derece olan dizilerde önemli derece olur. Güçlü gibi yarım karar işlevi görür.

V. derece: Bu derecenin de iki hali vardır.

a) Önemli derecesi IV. derece olan dizilerde güçlü görevi görür. Güçlü olduğunda yarım karar perdesi olarak önem kazanır.



b) Güçlüsü IV. derece olan dizilerde önemli derece olur. Güçlü gibi yarım karar işlevi görür.

VI. derece: Güçlüsü V'li olan dizilerde güçlü üstü olur. Yürüyücü özelliğindedir.

VII. derece: Yeden. Bir dizide karar sese mutlak çözüm isteyen yürüyücü perdedir.

VIII. derece: Tiz durak. I. Derece ile aynı özellikleri taşır.

Yukarıda ifade edilen dizi dereceleri ancak bir ezgi içerisinde seyrettikleri zaman makamsal özellik taşırlar. Çünkü makamlar aktif, diziler ise statik özelliğindedir (Güzel, 1994: 112).

Hüseyini Makam Dizisi ve Analizi

Durak: 1. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: 5. Derece Mi (hüseyini) perdesi

Seyri: İnici-çıkıcı

Dizisi: Yerinde hüseyini beşlisine, hüseyinde uşşak dörtlüsünün eklenmesinden veya seyre göre; yerinde hüseyini beşlisine hüseyinde kürdi dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

a)

Yerinde hüseyinî beşlisi

Hüseyinde uşşak dörtlüsü

Yerinde hüseyinî makamı dizisi

b)





(Özkan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/>)

Asma karar perdeleri: En önemli ve en karakteristik asma karar perdesi çargah (do) perdesidir. İnci dizide fa diyez sesi fa naturel kullanılırsa çargahtaki karar, çargah çeşnisidir.

Seyir: Genellikle güçlü civarından seyre başlanır. Bazen karar perdesi ile seyre başlanırsa da hemen güçlü civarına gidilir. Diziyi meydana getiren çeşnilerde gezinildikten sonra güçlüde yarım karar yapıp gezinerek tam kalışa gelinir (Özkan, 1998: 156,158).

Karcığar Makam Dizisi ve Analizi

Durak: I. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: IV. Derece Re (neva) perdesi

Yardımcı Güçlü: V. Derece Mi (hüseyni) perdesi

Seyir: İnci-çıkıcı

Dizisi: Yerinde uşşak dörtlüsüne neva perdesinde hicaz beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiş olup; yeden sesin eklenmesiyle; rast, hüzzam, suzinak gibi makam renklerini elde etmek de mümkündür.

a)



b)

Yerinde karcığar makamı dizisi

Nevâ'da hicaz beşlisi

Nevâ'da hicaz dörtlüsü

Yerinde rast beşlisi

Yerinde hüzzam beşlisi

Yerinde basit süzinâk makamı dizisi

(Özkan, <https://islamansiklopedisi.org.tr/>)

Asma Karar Perdeleri: Neva perdesindeki yarım karar hicaz çeşnilidir. Bunun sonucu olarak çargah perdesinde nikrizli, seghah perdesinde hüzzam beşlisi ile asma kalışlar yapılır.

Seyir: Güçlü perdesi civarından seyre başlanır. Dizinin iki tarafındaki çeşnilerde karışık olarak gezinildikten sonra güçlü üzerinde hicaz çeşnisi ile yarım kalış yapılır. Bu arada ilgili yerlerde asma kalışlar da gösterilir. Daha sonra karcığar dizisiyle ve beyati dizisiyle düğah perdesinde tam karar yapılır (Özkan, 1998: 175-176).

Denemeler

Bu bölümde, Türk Müziğinde çokseslilik çabalarına ilişkin olarak, daha önce de bahsi geçen dört farklı yaklaşıma dair deneysel bakış açısıyla örnek denemelere yer verilmiştir.

İlgili makamlara ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik denemelerinde kullanılan aralık/akorlar, ezginin seyri dikkate alınarak tercih edilmeye çalışılmış, akor seslerinden bir veya bir kaç atılmış veya ilave edilmiş, gerekli görüldüğü hallerde ise alterasyon kullanma yoluna gidilmiştir.

Yapılan denemelerde öncelik müzikaliteye değil, teoriye verilmiştir. Yine dikey denemelerde mevcut sisteme ilişkin kurallara mümkün olduğunca uyulmaya çalışılmış, yatay çalışmalarda ise serbest kontrpantal yaklaşım sergilenmiştir.

Denemelere ilişkin ilk üç yaklaşımda, makam dizileri tampere edilmiş; ancak dördüncü yaklaşımda microtonal çokseslilik yöntemi uygulanmaya çalışılmıştır.



b) Dörtlüsel Uyum Dizgesi İle Yapılan Denemeler

Hüseyini Makamında Dörtlü Armonisel Çokseslilik Yaklaşım Örneği

A. Albuz

Dolce
mp
Piano

I 5
4

I 7-----5
4

I 7 -----5
4

VII7----- 10
4 7
4

V5
4
2

5

rit.....

III--- 5
4

II5 ----6
2(b) 3(b)
2

I 5 ----6
2 3
2

VII 5
2

I ----

Karcıgar Makamında Dörtlü Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşım Örneği

A. Albuz

Moderato
Piano

I 5(b)
4

IV7
4

5

III -5
2

VII 7
4

I+7
+4

IV5
4

Aynı anlayışla; dörtlü çokseslilik yaklaşımında ise sistem gereği 3'lü ve 6'lı aralıklar yerine 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li ve 9'lu aralıklar ile türevleri temel alınmış, 3'lü ve 6'lı aralıklar ise olabildiğince zayıf zamanlarda ve farklı işlevlerde değerlendirilmiştir.



c) Belirli Bir Dizgeye Bağlı Kalmaksızın Yapılan Serbest Denemeler

Hüseyini Makamında Armonisel Karma Çokseslilik Yaklaşım Örneği

Dolce A. Albuz

Piano

1 4 5 6 4 4 IV5 2 V9 6 V1 9 5 V5 4 IV7 7 112--6 7 3 III0 9 7 5(b)

5 16(b) 14 II6-----6 7 1 6-----6 7 VII 19 2 3 5 4(b) 5 4 2

Karcıgar Makamında Kontrpuantal Karma Çokseslilik Yaklaşım Örneği

Moderato A. Albuz

Piano

1 6 5 3(b) I4 3 III5 4 IV 6# 4

5 16(b) IV 10# VII10 I 6 IV 7 III 9#8(b) V6 (b) IV6# 2 5 4 7 5 6 3(b) 6 3+ 4 3

Karma-özgün çokseslilik yaklaşımlarında; makamsal etkiyi bozmadan ve kromatizmden de yararlanarak özgür düşünce anlayışından hareketle çok farklı tınılara ulaşmanın mümkün olduğu anlaşılmaktadır.



d) Geleneksel Türk Müziği Perde Sistemine Bağlı Kalınarak Yapılan Denemeler

Hüseyini Makamında Microtonal Sisteme Dayalı Karma Armonisel Yaklaşım Örneği

A. Albuz

Kaval

Piano

1 5 4 IV 6 5 1 7 4 III 6 7 3 1 7 IV 6 5 4 5

5

VII 5 4 III 6 III 7(b) 4 VII 5 III 9 7 4 I 5 4

Karcıgar Makamında Microtonal Sisteme Dayalı Karma Kontrpuantal Yaklaşım Örneği

Allegro

A. Albuz

Violin I

Violin II

5



Türk Müziği ses sistemi kaynaklı armonik çokseslilik yaklaşımında solo ezgi (hüseyini makamı) geleneksel hali ile aynı kalmakla birlikte; piyano eşliğinde makama ilişkin komalı karakteristik perde/perdeler hiçbir surette kullanılmamaktadır. Dolayısıyla piyano, bu yaklaşımdaki armonik çalışmalarda sadece eşlik pozisyonunda yer alabilmektedir.

Kontrpuantal çokseslilik yaklaşımında (karcıgar makamı) ise piyanoya hiç yer verilememekte; sadece Türk Müziği perdelerini ihtiva eden çalgıları kullanmak, sistem geçerliği açısından kaçınılmaz olmaktadır.

SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti devleti; tarih sahnesinde var olan Altaylılar, Hunlular, Göktürkler, Uygurlular, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Osmanlı İmparatorluğu gibi pek çok önemli devletin kültür mirası üzerine kurulmuş ve bu büyük kültürün sahibi olmuştur. Hatta Ulu Önder, bir konuşmasında “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür” diyerek bu durumu çok güzel biçimde ifade etmiştir.

Türk Müziğinin çoksesli Batı Müziği ile tanışması, münferit olaylar dışında 19. yüzyılın başlarına dayanmaktadır. II. Mahmud tarafından 1826’da Yeniçeri Ocağı ve Mehterhâne ilga edildikten sonra, yerine Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye adıyla yeni bir teşkilât oluşturulmuş; 1831’de ise orduya subay yetiştirmek amacıyla Mekteb-i Umûm-ı Harbiyye ile Muzıka-yi Hümâyun ve askerî bandolara mızıkacı temini için Muzıka-yi Hümâyun Mektebi kurulmasına karar verilmiştir. Dolayısıyla; Osmanlı’da ilk çoksesli müzik denemeleri askeri müzik alanında olmuş, daha sonra sivil hayata yansımıştır denilebilir. Osmanlı’nın son dönemlerinde ise, Batı Müziği eğitimi almak ve piyano çalmak hanedanda bir gelenek halini almıştır. Bu dönemde Batıya öykünme çoksesli eserler bestelendiği ve mevcut Klasik Türk Musikisi eserlerini çokseslendirmeye yönelik çalışmalar yapıldığı da bilinmektedir.

1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla birlikte; Ulu Önder Atatürk’ün talimatıyla “Müzik İnkılabı” adı altında bir kültür seferberliği başlatılmış ve mevcut Batı müziği kurumları revize edilmiş, yenileri ise birer ikişer açılmaya başlanmıştır. O günden bugüne değin yapılan çalışmaların etkililiği, 1., 2. ve 3. kuşak



bestecilerin çabalarında ne ölçüde başarılı oldukları ve toplumda yapılan işin kabul görme durumu hala tartışma konusudur. Ancak pek çok konuda eleştirilen Osmanlı yönetiminin bile 1800'li yıllarda müzikte atılımın gerekliliğine inanmış olmasına binaen; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti hükümetinin bu konuda duyarsız kalması elbette beklenemezdi.

Öteden beri yapılan Türk müziği kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını genel olarak 4 kategoride ele almak mümkündür. Bunlar; üçlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, dördü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, üçlü ve dördü sistemde karma yapılan çokseslilik yaklaşımları ve geleneksel müziklerimizin ses sistemiyle yapılan çokseslilik yaklaşımları olarak sıralanabilir. Çalışmada, İlerici'ye göre ana dizi olarak kabul edilen hüseyni makamı ve bundan türeyen karcıgar makamı, karakteristik olmaları bakımından araştırmacı tarafından özellikle seçilmiş olup; bu makamlarda oluşturulan örnek ezgiler, bahsi geçen dört yaklaşım çerçevesinde sergilenmeye çalışılmıştır.

Ayrıca kapsam dışı olmakla birlikte, araştırmacı tarafından daha önce yapılan bazı deneysel çalışma sonuçlarını da burada paylaşmak yararlı olabilecektir. Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak; tampereman ses sistemine yakın olan (rast makamı, nihavend makamı, buselik makamı, acemaşiran makamı vb.) makamlara dair; üçlü sistemin daha etkili, ancak dördü sistemin zorlamaya neden olduğu, yine karakteristik olan (hüseyni, karcıgar, hicaz, segah, saba vb.) makamlarda dördü sistemin daha etkili, üçlü sistemin ise makamsal etkiyi sıradanlaştırdığı görülmüştür. Fakat karma/serbest çokseslilik yaklaşımının ise tüm makamlarda özgün tınılar elde etmek adına daha işlevsel olarak kullanılabilmesi fark edilmiştir (Albuz, 2001: 150-152).

Son olarak; tek sesliliğiyle, çoksesliliğiyle, gelenekseliyle, evrenseliyle, dinlencesiyle, sanatsalıyla binlerce yıllık Türk Müziğinin bir bütün olduğu gerçeği unutulmamalı; Türk Müziğini her yönüyle kalkındırmaya gayret göstermek de Türk müzik adamlarının en asli görevleri arasında yer almalıdır.



KAYNAKÇA

- Albuz, A. (2001). *Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*, (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı Müziği*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Arel, H. S. (1991). *Türk Musikisi Kimindir?* Ankara: Kültür Bakanlığı/865, Kültür Eserleri/112, Gaye Matbaası.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ayangil, R. (1988). *Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bayraktar, E. (1988). *Geleneksel Müziklerimiz ve Çokseslilik Çalışmaları*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Budak, O. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni, Gelişimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri*, Ankara: Barışcan Ofset Ltd, Şti.
- Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Gedikli, N. (1999). *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Güzel, M. (1994). *Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitaraya Uygulanabilirliği*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- İlerici, K. (1974). *İş Halinde Üçlü Sistem Armoni*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Korsakof, N. R. (1996). *Kuramsal ve Uygulamalı Armoni*, (Çev: A.M.Ataman). İzmir: Levent Matbaası.
- Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi*, Ankara: Başkent Müzikevi.
- Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*, İzmir: Piyasa Matbaası.



- Özkan, İ. H. (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, İ. H. (2020), İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/> (Erişim Tarihi: 09.06.2020)
- Özdemir A., 1996 Mart, Türk Halk Müziğinin Eğitimdeki Yeri, flarmoni sanat dergisi, yardımcı grafik baskı, sayı: 138, Ankara.
- Say, A. (1995). *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1983). *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı.
- Sun, M. (1988). *Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır?* Kültür ve Turizm Bakanlığı, I. Müzik Kongresi Bildirileri, Ankara.
- Yavuzoğlu, N. (2000). *Caz Müziğinde Akor Dizileri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yener, S. (1997). Türk Müziğinde Çokseslilik, *Flarmoni Sanat Dergisi*, (144).

