KEMAL İLERİCİ ARMONİSİ İLE YAZILMIŞ PİYANO ESERLERİNİN ARMONİK ANALİZİ

Bilim Serhat İLİM

2025

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı

Müzik Eğitimi Bilim Dalı

KEMAL İLERİCİ ARMONİSİ İLE YAZILMIŞ PİYANO ESERLERİNİN ARMONİK ANALİZİ

Bilim Serhat İLİM

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2025

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

KEMAL İLERİCİ ARMONİSİ İLE YAZILMIŞ PİYANO ESERLERİNİN ARMONİK ANALİZİ

HARMONİC ANALYSİS OF PİANO WORKS BASED ON KEMAL İLERİCİ'S HARMONY

Bilim Serhat İLİM

Prof. Dr. Serap YÜKRÜK

Yüksek Lisans Tezi

Van, 2025

ONAY SAYFASI

Bilim Serhat İLİM tarafından, Prof. Dr. Serap YÜKRÜK danışmanlığında hazırlanan “Kemal İlerici Armonisi ile Yazılmış Piyano Eserlerinin Armonik Analizi” başlıklı bu çalışma, 04/07/2025 tarihinde Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yönetim Kurulunun 04/07/2025 tarihli ve 2025/27-5 sayılı kararı ile Prof. Dr. Serap YÜKRÜK başkanlığında, Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Barış UZUN ve Dr. Öğr. Üyesi Siyar KÖKSAL Jüri Üyeliğinde oluşturulan Tez Savunma Jürisi huzurunda savunularak Jüri tarafından Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili hükümleri kapsamında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

UYGUNDUR

...../……/2025

Prof. Dr. Fuat TANHAN

Enstitü Müdürü

Öz

Bu çalışma Türk müziğinin mikrotonal yapısını çokseslilik ile birleştirmeyi hedefleyen Kemal İlerici'nin armoni sistemi ile yazılmış piyano eserlerinin armonik özelliklerini analiz etmiştir. Çalışmada İlerici'nin sistemini benimsemiş bestecilerin seçilmiş piyano eserleri çalışılmıştır. Bu eserler melodik yapı, makamsal bütünlük, armonik işlev ve akor dizilimleri gibi başlıklarda incelenmiştir. Çalışma İlerici'nin kuramsal çerçevesinin özellikle piyano gibi tampere sistemli bir enstrümanda bestecilik alanını hangi ölçüde yansıttığını değerlendirmiştir. Analiz edilen piyano eserlerinde İlerici'nin armoni sisteminin besteciler tarafından özümsendiği, fakat eserlere farklı biçim ve üsluplarla yaklaşıldığı gözlemlenmiştir. Sistem geleneksel yapıyı çokseslilik zeminine taşıyan bir model sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgular, İlerici'nin armoni sisteminin yalnızca kuramsal değil; aynı zamanda uygulama düzeyinde de işlevsel bir model olduğunu ortaya koymakta ve müzik eğitimcileri ile çağdaş besteciler için bir referans çerçevesi sunduğunu göstermektedir. Bu çerçevede bu sonuçlarla hem Türk müziği armonisi hem de eğitim müziği literatürüne katkı sağlanması hedeflenmektedir.

Anahtar sözcükler: armoni, Kemal İlerici, Türk müziği armonisi, Türk armonisi, dörtlü armoni, çağdaş armoni, ilerici armonisi.

Abstract

This study analyzed the harmonic characteristics of piano pieces written with Kemal İlerici's harmony system, which aims to combine the microtonal structure of Turkish music with quarter music harmony. In the study, selected piano pieces of seven composers who adopted İlerici's system were studied. These works were analyzed under headings such as melodic structure, maqam integrity, harmonic function and chord sequences. The study evaluated the extent to which İlerici's theoretical framework reflects the field of composition, especially on an instrument such as the piano, which has a tampere system. In the piano works analyzed, it was observed that İlerici's harmony system was assimilated by the composers and the works were approached with different forms and styles. The system offers a model that carries the traditional structure to the polyphonic ground. The findings reveal that İlerici's harmony system is not only a theoretical but also a functional model at the practical level and provides a frame of reference for music educators and contemporary composers. The findings are intended to contribute to both Turkish music harmony and educational music literature.

Keywords: harmony, Kemal İlerici harmony, Turkish harmony, quartet harmony, contemporary harmony, İlerici harmony

İçindekiler

Öz ii

Abstract iii

Tablolar Dizini vii

Şekiller Dizini viii

Bölüm 1 Giriş 1

Problem Durumu 3

Araştırmanın Amacı ve Önemi 4

Araştırma Problemi 4

Sayıltılar 5

Sınırlılıklar 5

Tanımlar 6

Bölüm 2 Araştırmanın Kuramsal Temeli ve İlgili Araştırmalar 7

Armoninin Gelişimi 7

Geleneksel Armoni 8

Modal Armoni 8

Tonal Armoni 9

Modern Armoni 9

Türk Müziği Tarihinde Çok Seslilik 10

Çağdaş Türk Müziğinde Armoni Yaklaşımları 13

Kemal İlericinin Hayatı 14

Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi 15

Kemal İlerici'nin Armoni Sistemine Yönelik Yaklaşımlar 16

Kemal İlerici'nin Armonisinin Teorik Temelleri 17

Görevler ve Uygular 21
Bağlanışlar ve Kalışlar 24
İlerici Sisteminde Üçlü Akorlar Yerine Dörtlü Akorlar Kullanılması 25
Türk Müziğinin Piyano ile Çalınma Sorunu 25
İlgili Araştırmalar 27
Bölüm 3 Yöntem 30
Araştırma Deseni 31
Araştırmanın Evreni ve Örneklemi 31
Veri Toplama Süreci 32
Veri Toplama Araçları 33
Verilerin Analizi 34
Bölüm 4 Bulgular ve Yorum 36
Bulgular 36
Kemal İlerici/ Küçük Kuş. 33
Ertuğrul Bayraktar/ Sonlanmamış 39
Necdet Levent/ Selam 46
Muammer Sun – Hüseyni (Oynak Hava) 49
İlhan Baran/ Söyleşi 54
Erdal Tuğcular/ Karadeniz 58
Burhan Hüseyin/ Yüce Dağlar 61
Bölüm 5 Sonuç, Tartışma ve Öneriler 69
Sonuç ve Tartışma 69
Sonuç 72
Öneriler 73
Kaynakça 75
EK-A: Kemal İlerici “Küçük Kuş” Notaları 80
EK-B: Necdet Levent “Selam” Notaları 81

EK-C: Ertuğrul Bayraktar “Sonlanmamış” Notaları 82
EK-D: İlhan Baran “Söyleşi” Notaları 83
EK-E: Muammer Sun “Hüseynî-Oynak Hava” Notaları.....84
EK-F: Erdal Tuğcular “Karadeniz” Notaları 85
EK-G: Burhan Hüseyin “Yüce Dağlar” Notaları.....86
EK-H: Etik Komisyonu Onay Bildirimi (Varsa).... **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
EK-I: Etik Beyanı.....87
EK-İ: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu.....88

Tablolar Dizini

Tablo 1 *Çalışmada Yer Alan Besteciler ve Eserleri Tablosu* 33

Şekiller Dizini

Şekil 1. Halk müziğinde Hüseyni makamı dizisi 18
Şekil 2. İlerici sisteminde Hüseyni makamı dizisi. 18
Şekil 3. Necdet Levent'in kitabında Hüseyni makamı dizisi. 18
Şekil 4. Hüseyni makamında durucu ve yürüyücü sesler. Durucu sesler D ile, Yürüyücü sesler Y ile gösterilmiştir. 19
Şekil 5. Dizi içinde bölgeler. 20
Şekil 6. Kalın bölge örnek ezgisi. 20
Şekil 7. İnce bölge örnek ezgisi. 20
Şekil 8. Tek bölge örnek ezgisi. 21
Şekil 9. Çift bölge örnek ezgisi. 21
Şekil 10. Geleneksek kullanımda hüseyni makamında dereceler 21
Şekil 11. İlerici sisteminde derece isimleri. 21
Şekil 12. Dizi içinde durucu ve yürüyücü sesler. 22
Şekil 13. *Uygular.* 23
Şekil 14. Uygu konumları. 23
Şekil 15. Alt Üçlü Bağlanışı. 24
Şekil 16. Üst Dörtlü Bağlanışı. 24
Şekil 17. Alt dörtlü bağlanışı. 24
Şekil 18. Üst ikili bağlanışı. 24
Şekil 19. Üst üçlü bağlanışı. 24
Şekil 20. Tam kalış örneği. 25
Şekil 21. Kırık kalış örneği. 25
Şekil 22. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 1. 26
Şekil 23. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 2. 26
Şekil 24. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 3. 26
Şekil 25. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 4. 26
Şekil 26. Araştırma deseni. 31
Şekil 27. Araştırmada kullanılan veri analiz modeli. 35
Şekil 28. Eserin ilk motifi. 36
Şekil 29. İkinci ölçü ile beşinci ölçünün karşılaştırması. 37

Şekil 30. Yedinci ölçüdeki motif. 37
Şekil 31. Dokuzuncu ölçüdeki ezgi. 37
Şekil 32. İkinci ve on dördüncü ölçünün karşılaştırması. 37
Şekil 33. Beşinci ölçü ile on yedinci ölçünün karşılaştırması. 38
Şekil 34. Eserin son cümlesi. 38
Şekil 35. Eserin ilk uygusu. 38
Şekil 36. Altıncı ölçüdeki uygu. 38
Şekil 37. Üst üste kullanılan ardışık sesler. 38
Şekil 38. Eserin sonu. 39
Şekil 39. Eserin ilk dört ölçüsü. 40
Şekil 40. Eserin B bölümü. 40
Şekil 41. B bölümündeki ritim değişiklikleri. 40
Şekil 42. B bölümündeki geçki. 41
Şekil 43. 56. ölçüdeki tema. 41
Şekil 44. Eserin A' bölümü. 41
Şekil 45. Eser sonu. 42
Şekil 46. Eserin A bölümündeki 8 ölçü. 42
Şekil 47. Eserin beşinci ölçüsündeki uygular. 42
Şekil 48. Eserin yedinci ölçüsündeki uygular. 43
Şekil 49. Eserin 12. Ölçüsündeki uygu. 43
Şekil 50. Eserin 17. Ölçüsü. 43
Şekil 51. Eserin 29. Ölçüsü. 44
Şekil 52. Eserin 32. Ölçüsü. 44
Şekil 53. Eserin 40. Ölçüsü. 44
Şekil 54. Eserin 52. Ölçüsü. 45
Şekil 55. Eserin 73. ölçüsü. 45
Şekil 56. Eser sonu. 46
Şekil 57. A bölümü ezgisi. 47
Şekil 58. A bölümü inici ezgisi. 47
Şekil 59. B bölümü ezgisi. 47
Şekil 60. A bölümü uyguları. 47
Şekil 61. A bölümünün ikinci cümlesindeki uygular. 48
Şekil 62. B bölümünde yürüyücü uygular. 48

Şekil 63. Eserin kalışı..... 48
Şekil 64. A bölümü ve Ana tema..... 50
Şekil 65. A bölümünün ilk cümlesi. 50
Şekil 66. A bölümünün ikinci cümlesi..... 50
Şekil 67. B bölümü ezgisi..... 51
Şekil 68. İkinci A bölümü ezgisi..... 51
Şekil 69. C bölümü ezgisi..... 51
Şekil 70. C bölümündeki ikinci cümle..... 52
Şekil 71. Eserin ilk iki uygusu..... 52
Şekil 72. Eserin beşinci ölçüsündeki çevirim. 52
Şekil 73. Eserin sekizinci ölçüsündeki yatay hareket..... 52
Şekil 74. Eserin on üçüncü ölçüsündeki paralel uygular..... 53
Şekil 75. Eserin 17. Ölçüsünde bas hareketleri. 53
Şekil 76. Eserin 18. Ölçüsündeki karşıt hareket. 53
Şekil 77. Eserin kalışı..... 53
Şekil 78. A bölümü ilk cümlesi. 55
Şekil 79. A bölümü sonu. 55
Şekil 80. B bölümü ilk cümlesi. 55
Şekil 81. B bölümü ikinci cümlesi..... 55
Şekil 82. Eser sonu. 56
Şekil 83. A bölümü uyguları. 56
Şekil 84. A bölümü sonundaki uygu..... 56
Şekil 85. B bölümündeki uygular..... 56
Şekil 86. B bölümündeki uygular..... 57
Şekil 87. B bölümündeki uygular..... 57
Şekil 88. Eser sonu. 57
Şekil 89. Eserin ilk cümlesi. 58
Şekil 90. A bölümü ezgisi..... 59
Şekil 91. B bölümü ezgisi..... 59
Şekil 92. Eserin ilk cümlesi. 59
Şekil 93. A bölümündeki uygular..... 59
Şekil 94. B bölümündeki uygular..... 60
Şekil 95. Eser sonu. 60

Şekil 96. A bölümü ezgisi. 62
Şekil 97. B bölümü ezgisi. 62
Şekil 98. A bölümündeki ezgi. 62
Şekil 99. A bölümündeki ezgi ve durağı. 62
Şekil 100. C bölümü ezgisi 62
Şekil 101. Eserin son cümlesi. 63
Şekil 102. A bölümü uyguları. 63
Şekil 103. A bölümü sonundaki uygular. 63
Şekil 104. B bölümündeki uygular 63
Şekil 105. C bölümündeki armonik yürüyüş. 64
Şekil 106. Eserin son motifi 64

Bölüm 1
Giriş

Müziğin antik toplumlarda var olduğu bilinen bir gerçektir, ancak doğuş tarihi kesin olarak belirlenememektedir. MÖ 3000'lere kadar uzanan flüt, arp gibi çeşitli enstrüman figürlerini taşıyan Mısır heykelleri, müzik pratiklerinin o dönemde bile var olduğunu kanıtlamaktadır. Ancak bu müziğin, bugünkü standartlarımıza göre oldukça ham olması beklenebilir. Ezgi temelli olduğu düşünülmekle birlikte, bazı otoriteler armonik unsurlar da içerdiğini iddia etmektedir. Bu iddia, bulunan enstrümanların aynı anda birden fazla ses üretebilmesi ile ilişkilendirilebilir. Bu bilgiler ışığında antik dönem müziğine dair hiçbir kayıt günümüze ulaşamadığı için kesin bir yargıya varmanın zor olduğu düşünülebilir. Müziğin yüzyıllar boyu süren ilerleyişi beraberinde bir sistem arayışını ortaya çıkarmıştır. Günümüz armoni sistemlerinin gelişimi ise besteci ve teorisyenlerin yüzlerce yıllık çabasını gerektirmiştir (Alverson, 1910).

Yukarıda ifade edildiği gibi yüzlerce yıl gelişim gösteren armoni bilim dalının kelime anlamı Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde ifade edilmektedir: “İki veya daha çok sesin aynı anda kulağa hoş gelecek bir biçimdeki uygunluğu; uyum” (TDK).

Bunun yanında, armoninin tarihsel gelişiminin yalın melodik anlayıştan daha komplike ve çok sesli yapılara doğru kademeli bir geçişle geliştiği söylenebilir (Piston, 1944). Bu ilerlemenin aynı zamanda sistematik bir armoni anlayışının temelinin atılmasına da zemin hazırladığı düşünülmektedir. Çokseslilik önem kazandıkça yalnızca bestecilik alanını değil, aynı zamanda onunla gelişen kuramsal çerçeveleri de etkilediği görülür. Çokseslilik kavramı başlangıçta yerel müzik geleneklerine uzak olsa da dünya tarihindeki modernleşme ve reform süreçleri ile kültürel kökenleri de kapsamaya başladığı bilinmektedir. Türkiye bağlamında çokseslilik fikirlerinin, müzik dünyasına Osmanlı'nın son dönemlerinde, özellikle de 19. yüzyılda, Avrupa’nın sanat ve eğitim standartlarına uyum sağlama çabalarının bir parçası olarak girdiği söylenebilir. Türk müziği tek sesli ve modal yapıya sahip karakteriyle bilinmesiyle birlikte, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayan modernleşme hareketi müzik alanında da çokseslilik fikirlerine zemin hazırlamıştır. Ancak Türk

müziğinin mikrotonal yapısının, batı müziğinin standart armoni anlayışı ile bir araya gelmesi önemli problemleri de ortaya çıkaracaktır. Bu uyumsuzluğun anlaşılabilmesi için, Türk müziğinin mikrotonal ses sisteminde bulunan koma kavramına değinmek gereklidir.

Türk müziği için “koma” temel bir unsur olarak görülmektedir. Bu tanım Türk müziğinde bir tam sesin dokuz eşit parçaya bölünerek her bir parçanın "koma" olarak adlandırıldığını belirtmektedir. Bu mikrotonal yapı, makamların karakteristik özelliklerini belirlemede kritik bir rol oynar (İstanbul Üniversitesi, 2013). Tampere sistem ise, Batı müziğinde kullanılan ve oktavın eşit aralıklı on iki yarım sese bölünmesi esasına dayanan bir ses sistemidir. Bu sistemde her bir yarım ses eşit uzaklıktadır ve böylece tüm tonlar arası sabit bir frekans oranı sağlanır. Geleneksel Batı müziği enstrümanlarından birçoğunun tampere sisteme göre düzenlendiği bilinmektedir. Ancak, bu sistem mikrotonal seslerin kullanımına imkân tanımadığı için, Türk müziği gibi mikrotonal karakter taşıyan müzik türlerinde sınırlılıklar doğurmaktadır (Uçan, 2005). Türk müziğinin mikrotonal karakteri ile Batı müziğinin tampere esaslı armoni yapısı arasındaki farklılıklar, Cumhuriyet döneminde çok seslilik arayışlarının temel meselelerinden biri olmuştur.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde “Türk çok sesli müziği” fikir ayrılıkları yaratan bir arayışa dönüşmüştür. Bilinen en yalın haliyle Batı müziğindeki armoni anlayışı tampere sistem ve dikey ses ilişkileri üzerinden yapılandırılmışken; Türk müziğinin geleneği tek sesli ve makam esaslı bir zemin sunduğu söylenebilir. Cumhuriyet döneminde Türk bestecilerin, bu iki geleneği birleştirerek özgün birçok seslilik yaratma çabası içine girdiği bilinmektedir. Bu bağlamda özellikle Türk Beşleri olarak anılan kuşak önemli çalışmalar ortaya koymuş; ancak geleneksel makam yapısını esas alan çok sesli müzik anlayışı konusunda ortak bir yöntem belirginleşememiştir. Fikir ayrılıklarının sürdüğü bu ortamda, besteci ve kuramcı Kemal İlerici, Türk müziğinin yapısını esas alarak çok sesliliğe sistematik bir yaklaşım sunan armoni sistemini geliştirmiştir.

Cumhuriyet’in erken döneminde Türk Beşleri ile başlayan ve Kemal İlerici ile devam eden özgünlük arayışları, Türk müziğinin çok seslilik süreci için önemli bir nokta olarak değerlendirilebilir. Ancak bu çabaların geniş bir çevre tarafından

benimsenmesi ve başka bestecilerin diline yerleşmesi, beklenen ölçüde hızlı gerçekleşmemiştir. Pelen, Dişiaçık ve Bayraktarkatal (2023), İlerici sisteminin güçlü teorik dayanaklarına rağmen dönemin müzik kurumları ve çevrelerince yeterince desteklenmediğini ifade etmektedir. Geleneksel makam yapıları ile çok seslilik arasında köprü kurmaya çalışan sistemlerin erken dönem uygulamalarında pratik etkilerinin yeterince incelenemediği düşünülmektedir.

İlerici'nin *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı eserinde sistemleştirdiği yaklaşım, Türk müziğinin çok seslilik arayışına cevap vermeyi amaçlarken, özellikle piyano gibi Batı kökenli bir enstrümanda bu sistemin uygulanması hem teknik hem de estetik açıdan dikkat çekicidir. Bilindiği üzere piyano, armonik unsurları yansıtmada ve sonuçlarını doğrudan görmede öncelikli, gelişimi ve tarihsel süreci itibariyle Batı müziği için önemli sayılabilecek enstrümanlardan biri olarak görülmektedir. Türk müziğinin çok seslilik sürecinde piyano ile yazılan eserler, hem bestecilerin bu alana dair yaklaşımlarını görebilmek hem de armonik ilişkilerini tanımlayabilmek adına önemli fikirler vermektedir.

Bu çerçevede, bu çalışmada İlerici sisteminin piyano eserleri üzerindeki uygulanabilirliğini ele alarak literatürdeki boşluklara katkı sağlaması hedeflenmektedir. Kemal İlerici'nin geliştirdiği armoni sisteminin yapısal özelliklerinin ve bu sistemin piyano repertuarındaki uygulanabilirliğinin detaylı biçimde incelenmesinin önemli ve gerekli olduğu düşünülmektedir.

Problem Durumu

Türk müziğinin modernleşme sürecinde Kemal İlerici'nin (1910-1986) geliştirdiği armoni sisteminin, Türk müziği makamları ve eserlerini çoksesli müziğe entegre etme iddiasıyla öne çıkan bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bilindiği üzere piyano, tampere yapısı sebebiyle mikrotonal seslerin kullanımına imkân vermemektedir. Bu nedenle besteciler makam temelli eserlerde belirli piyano teknikleri aracılığıyla çözüm üretmişlerdir. İlerici ise mikrotonal sesleri geleneksel yapısı ile kullanmaya imkân sağlayan birçok seslilik inşa edilebileceğini savunmuştur (İlerici,1981). Ancak bu sistemin teorik temellerini inceleyen çalışmalar sınırlı sayıda olup, özellikle piyano repertuarındaki armonik

özelliklerinin sistematik bir analize tabi tutulmadığı düşünülmektedir. Bu durumun, sistemin piyano eserleri üzerindeki etkisinin daha iyi anlaşılmasını sınırlandırdığı düşünülmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

İlerici'nin armonik sistemi Türk müziğinin çokseslilik arayışında somut ve sistematik anlamda yapılan ilk çalışma olarak görülmektedir (Zeren, 2003). Öncesinde çağdaş bestecilerin kendi eserlerinde kullandıkları armoni dilleri olsa da model halinde bir armoni sistemi sunulduğuna dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Türk müziğinin yapısal özelliğini korumayı esas alan bu modelin, Türk müzik tarihinde çokseslilik ve armoninin şekillenmesi bakımından önem taşıdığı söylenebilir.

Bu çalışma İlerici armonisinin piyano eserlerindeki somut yansımalarını analiz ederek sistemin çağdaş çokseslilik iddiasını piyano üzerinde analiz etmeyi amaçlamaktadır. Piyano eğitiminin sadece performansa odaklanmaktan öte, armonik ve biçimsel çözümlemeleri de kapsaması gerektiği, müzik eğitimi alanında sıkça vurgulanan bir görüştür (Albuz, 2010). Piyano dersi ile armoni, kontrpuan ve eşlik derslerinin eşgüdümlü yürütülmesi gerektiği fikrinin, çalışmanın uygulamadaki boyutunu güçlendirdiği düşünülmektedir. Çalışma kapsamında İlerici sistemine dayalı olarak bestelenmiş eserlerde, bu yapıların piyanoda çoksesli olarak nasıl temsil edildiği ve armoni uygulamalarına nasıl katkı sunabileceği sorularına yanıt aranmıştır. Bu anlamda çalışmanın armoni ve piyano literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda sistemin piyano üzerindeki somut yansımasının değerlendirilmesi Türk müziği armonisi alanındaki çalışmalara katkı sağlaması açısından önemli görülmektedir.

Araştırma Problemi

İlerici'nin armoni sistemi, Türk müziği ezgilerini batı müziği armonisiyle birleştirmeyi esas alan bir yaklaşım sunmaktadır. Çalışmada "Kemal İlerici armonisiyle yazılmış piyano eserlerinde Türk müziğinin geleneksel yapısının kullanılma ve öğretim durumu nasıldır?" sorusunun yanıtı aranacaktır.

Alt problemler.

1. Kemal İlerici'nin armoni sistemi ile yazılmış piyano eserlerinde hangi armonik teknikler uygulanmıştır?
2. Eserlerin yapısı İlerici'nin armoni sistemiyle nasıl ilişkilendirilebilir?
3. Eserler arasında Kemal İlerici'nin armoni sisteminin uygulaması açısından ne tür benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır?
4. Türk müziği armonisi dersinin müfredattan çıkarılmasının genel olarak ders içeriklerine etkileri nelerdir?
5. Müzik eğitimi bölümlerinde lisans düzeyindeki Türk müziği armonisi dersi içeriğine yönelik mevcut ihtiyaçlar nelerdir ve bu ihtiyaçlar akademisyenler tarafından nasıl tanımlanmaktadır?

Sayıltılar

Kemal İlerici'nin sunduğu armoni sisteminin Türk müziğini çokseslilik ile birleştiren geçerli ve tutarlı bir yaklaşım olduğu varsayılmaktadır.

İncelenen eserlerin, İlerici'nin armonisi temel alınarak yazıldığı varsayılmaktadır.

Bestecilerin eserlerindeki armonik yapının, İlerici'nin teorik yaklaşımlarına uygun olduğu varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Çalışma, yalnızca Kemal İlerici'nin geliştirdiği armoni sistemi ile sınırlıdır.

Çalışmada yer alan bilgiler ve teorik tanımlar, İlerici'nin "*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi"* adlı kitabında sunduğu teorik çerçeveye dayanmaktadır.

Çalışmada, yalnızca Kemal İlerici'nin kitabında sunduğu kuram incelenmiştir ve farklı teorik yaklaşımlar değerlendirme dışı bırakılmıştır.

Analiz için seçilen eserler, kuramın uygulamasına ait tüm makamları içermemektedir.

Seçilen eserler kuramı temsil eden tüm bestecileri kapsamadığından, kuramın uygulamasının belirli bir bölümüne ait bir örneklem sunar.

Eserlerin notaları temin edilirken her bestecinin eserlerine ulaşılamamıştır. Seçilen eserler, yapılan literatür taramasında bulunan ve görüşmeler sonucunda temin edilenler arasından belirlenmiştir.

Tanımlar

Tampere Sistem: Bir oktavın on iki eşit yarım tona bölünmesiyle oluşturulan akort sistemidir (Grout, 1980).

Diyatonik: Batı müziğinde tonalitenin temelini oluşturan diyatonik kavramı bir oktav içinde beş tam ve iki yarım aralıktan oluşan ve belirli bir düzeni izleyen yedi farklı perdenin kullanımıyla tanımlanır (Johnson, 2003)

Mikrotonal: Yarım sesten daha küçük aralıkları tanımlar. Yeni akort sistemlerinin oluşturulması ya da geleneksel müziklerin icrası yönünde bir yaklaşımı temsil eder (Griffiths, 1995).

Koma: Müzikte bir tam ses aralığının dokuz eşit parçaya bölünmesiyle oluşan en küçük ses birimine verilen ad (İstanbul Üniversitesi, 2013).

Makam: Geleneksel müziğimizde seslerin duraklar çevresindeki seyri ve dizi örgüsü (Say, 2002).

Bağlanış: Bir akordan başka bir akora geçişi sağlayan armonik ilerleyiş. İlerici bu geçişleri "uygular içindeki armonik bağlantılar" olarak da tanımlar (İlerici, 1981).

Durak: Bir dizinin ya da ezgisel yapının ulaştığı ve kararlılık hissi sağlayan son perde, karar (İlerici, 1981).

Güçlü: Bir dizide tonik dışında bir geçici merkez oluşturan, kararlılık isteği taşıyan armonik durak (İlerici, 1981).

Kalış: Armonik ilerleyişte sonlanma sağlayan yapı (İlerici, 1981).

Bölüm 2
Araştırmanın Kuramsal Temeli ve İlgili Araştırmalar

Armoninin Gelişimi

Say (1992), armoniyi akorların yapısal özelliklerini ve akorlar arasındaki ilişkileri inceleyen estetik bir disiplin olarak tanımlarken; Schoenberg (1983) ise armoniyi, eş zamanlı seslerin melodik ve ritmik değerleri ile birbirlerine göre önem ve ağırlıklarının nasıl birleştirilebileceğini inceleyen alan olarak tanımlamaktadır. Armoni teorilerinin eserlerden yola çıkarak oluşturulduğu ile eserlerin armoni teorilerinden oluşturulduğu konusunda tartışmalar vardır. Piston (1944) teorinin genellikle pratiği takip ettiğini, nadiren öncülük ettiğini iddia eder. Teorinin uzun bir süre boyunca bestecilerin pratiğini gözlemleyerek toplanan ve sistematik hale getirilen çıkarımlar olduğunu; bestecilerin ortak pratiğinin ne olduğunu ortaya koymaya çalışan bir alan olduğunu savunur. Armoni alanında iyi inşa edilerek oluşturulmuş bir temel, günümüzün bireysel stillerini akıllıca değerlendirmenin ilk basamaklarını olarak kabul edilmektedir.

Nitekim Zeren (2003) 'de armoninin kendi teorik formülasyonlarından önce var olan kompozisyon uygulamalarını sistematik bir yapıya kavuşturmayı hedeflediğini savunmuştur. Armoninin temel ilkelerinin doğa bilimlerinde kullanılan gözlem veya deneylere dayanmadığını, bestecilerin eserlerinin analitik olarak incelenmesi yoluyla sistematik hale geldiğini belirtmiştir. Bu tanımdan yola çıkarak armoni teorisinin başka bir anlamda bestecilik alanını açıklamayı ve kuramsal bir temele oturtmayı amaçladığı düşünülebilir.

Piston (1944) ve Zeren'in (2003) vurguladığı üzere armoni teorisi bestecilik pratiklerinin analitik bir yansıması olarak tanımlanmıştır. Bu analiz sürecinin farklı dönem ve stillerdeki eserlerin ortak dilini yakalayarak bir armonik ilke yaratma amacından doğduğu düşünülebilir. Dolayısıyla armonik ilkelerin evrimini anlamak için bu pratiklerin nasıl kategorize edildiğini ve hangi bağlamlarda yeniden sınıflandırıldığını irdelemek gereklidir.

Geleneksel Armoni

Geleneksel armoni, tonal müzik sisteminde akorların dizisel düzeni ile işlevsel ilişkilerini analiz eden; Barok, Klasik ve Romantik dönemlerde Batı müziğinde yoğunlaşan kuramsal bir sistem olarak tanımlanabilir (Aldwell, Schachter ve Cadwallader, 2011).

Günümüzde geleneksel armoni olarak da tanımlanan çok seslendirme yöntemi Barok Dönem'in başlangıcına kadar uzanan örneklerle temellenir. Barok ve Rönesans müziğinde yaygın olan kontrpuan tekniği, yatay çokseslilığı ön plana çıkarırken; geleneksel armoni, dikey ses ilişkilerini de merkeze alır (Cangal, 1999).

Aldwell, Schachter ve Cadwallader (2011) tarafından tanımlandığı şekliyle geleneksel armoninin, Barok, Klasik ve Romantik dönemlerin sistemleri içinde daha belirgin şekilde görüldüğü söylenebilir. Her ne kadar temelleri erken Barok döneminin kontrpuan uygulamalarına dayandırılan iddialar olsa da Schoenberg (1983) bu yaklaşımı, geleneksel sistemin evrimini hem köklendiren hem de haritalandıran kapsamlı bir yapı olarak ele alarak görmektedir. Geleneksel armoni anlayışının yanı sıra, tarihsel süreçte ezgisel merkez ve dizi yapıları etrafında şekillenen modal yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır.

Modal Armoni

Kavram adını Latincedeki "modus" (yöntem) kelimesinden almaktadır ve Antik Yunan müzik teorisinden gelen; tonik merkezli ve belirli aralıklar üzerinden sistemleşmiş dizileri tanımlar (Araz & Çelebioğlu, 2011). Modal müzik sistemlerinin, alanın başlangıcından bu yana etnomüzikolojide de önemli bir rol oynadığı söylenebilir. "Mod" perde hiyerarşisi ve karakteristik ifadeler gibi daha belirli melodik özellikler içeren, gam türüne dayalı doğrusal bir melodik yapıyı belirtmek için kullanılır (Manuel,1989).

Mod, Avrupa müziğine özgü bir kavram olup, "dizi" ve "ezgi tipi" olmak üzere iki temel niteliğe sahiptir. Bu açıdan bakıldığında, makam kavramının modun dizisel niteliğiyle değil, ezgi tipi yönüyle belirli benzerlikler taşıdığı ifade edilebilir (Öztürk, 2014). Bu bilgiler dahilinde, mod anlayışın Türk müziğindeki

makam anlayışına uzak olmadığı söylenebilir. Her bir mod, tıpkı makamlarda görüldüğü gibi kendine has bir kimliği temsil ederken, bestecilerin armonik yaklaşımlarından ziyade dizilerin ve melodik zeminin esas alınmasına olanak tanıdığı düşünülebilir. Dizisel yapıya yapılan bu vurgunun, kilise ilahileri ve orta çağ polifonisi gibi batı müziği geleneklerinde sıkça görüldüğü söylenebilir. Ancak zamanla işlevsel ilişkilere sahip tonal sistemin gelişimi, Batı müziğinde armonik düşüncenin yeni bir boyut kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Tonal Armoni

Tonal armoni, Batı müzik tarihinin 17. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl başlarına dek yaratılan eserlerin armonik yapısını ve tonal sistemi temel alan müzikal üslubu tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bu dönem; Barok'ta Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, George Frideric Handel gibi isimlerden başlayıp; Klasik ve Romantik dönemin Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Johannes Brahms gibi temsilcilerine uzanan geniş bir yelpazeyi kapsar (Savaş, 2024).

Say (2002), tonal armoniyi müzik teorisinin tarihsel kökenli bir sistemi olarak tanımlar. Tonal armoni, akorların işlevsel ağı üzerine kurulu bir sistem olarak da bilinmektedir. Çağdaş müzik anlayışında etki alanının sınırlandığı düşünülse de günümüzün tüm müzik okullarında hâlâ temel bir öğretim alanı olarak yer almaktadır. Tonal düzenin kavranması geçmiş dönem eserlerinden çıkarılacak sonuçlar sunmakla birlikte, çağdaş müzik anlayışının kavramsal derinliğini de artırmadaki rolüne dikkat çeker. Ton merkezi sistemin sunduğu sınırlı ifade olanakları, zamanla bestecileri daha serbest ve geniş ses ilişkilerine dayalı bir armoni anlayışına yöneltmiştir.

Modern Armoni

Schoenberg (1983); tonalite ve tonal armoni yerine yeni bir müzikal dil, doğal armonik ilişkilerin ötesinde ses renkleri ve gerilimler üzerine bir anlayış kurulması gerektiğini belirtmiştir.

Modern armoni, 20. yüzyıl müzik anlayışında bestecilerin tonal armoninin geleneksel sınırlarını aşarak yeni bir armonik ilke arayışıyla şekillenen bir tür

olarak tanımlanabilir (Kostka & Payne, 2013). Bu anlayış, armoniyi yalnızca akor dizileriyle sınırlı görmeyip, ezgisel katmanlarla iç içe bir yapıda tanımlarken, tüm öğeleri müzikal ifadenin temel unsurları arasına dahil eder. Lerdahl ve Jackendoff (1996), modern armoninin temelinde belirli kuralları izlemekten ziyade, müziğin ses rengi ve dokusu gibi daha geniş boyutlara dayandığını belirtir.

Bu bilgiler dahilinde, armoni kavramının tarihsel süreçte sürekli evrildiği; başlangıçta yalnızca basit uyumlu seslerin kullanımıyla sınırlı olan anlayışın, zamanla bestecilerin armoninin doğasına dair daha derin farkındalıklar geliştirmesiyle genişlediği görülmektedir (Alverson, 1910). Dolayısıyla modern armoninin, sadece kurallar bütünü olarak değil, duyusal arayışın ve yapısal çeşitliliğin de bir ürünü olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Modern armoninin 20. yüzyılda tonaliteyi değiştiren anlayışının, yalnızca batı müziğiyle sınırlı kalmadığı; geleneksel müzik anlayışlarını da dönüştürmeye alan açan bir etki yarattığı düşünülebilir. Bestecilerin standart armoni kurallarını değiştirerek geleneksel ezgilere ve öznel arayışlara yönelmesinin, evrensel müzik literatürünün sınırlarını genişletirken, aynı zamanda yerel müzik anlayışlarının da bu yenilikçi yaklaşımla buluşmasına zemin hazırladığı düşünülebilir. Bu anlamda Türk müziğinin çokseslilikle temasının, modern armoninin evrimiyle paralel bir seyir izlediği söylenebilir.

Türk Müziği Tarihinde Çok Seslilik

Bu genel çerçeve doğrultusunda, Türk müzik tarihinde çokseslilikle ilgili ilk örneklere bakıldığında önemli gelişmelerin yaşandığı düşünülmektedir. Bu gelişmelerin erken örneklerinden biri, Sultan V. Murad'ın (1840–1904) Batı etkisinde gerçekleştirdiği çalışmalarıdır. Türk müziğinde çoksesli beste çalışmalarını ilk gerçekleştiren kişilerden birinin Sultan V. Murad olması, beklenmedik bir tarihsel gerçeklik olarak değerlendirilebilir. Kendisi Osmanlı padişahları arasında Batı tarzında en fazla beste üreten ve bu alanda öncülük eden bir figür olarak öne çıkmaktadır (Sağlam, 2001).

Özdemir (2017), Türk müziğinin çokseslilikle ilk temasının, Osmanlı İmparatorluğu'nun modernleşme sürecine denk gelen geç dönemlerde başladığını ifade eder. Bu temasın, özellikle Avrupalı devletlerle artan kültürel

ilişkilerin bir sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Askeri müzik alanındaki dönüşümün ilk örneklerinden biri, Mehteran Takımı'nın yerine çoksesli bando sisteminin getirilmesi olarak görülür. 1826 yılında Mehterhanenin kapatılmasının ardından kurulan Mızıka-i Hümâyun, bu değişimin somut bir göstergesi olarak öne çıkar. Yeniçeri Ocağı'na bağlı Mehterhane geleneğinin yerini alan bu yeni yapı, Donizetti Paşa'nın yönetiminde saray bandosu kimliğine bürünerek konserler vermeye başlamış ve böylece Osmanlı'da çok sesli müziğin gelişiminde önemli bir rol üstlenmiştir.

Osmanlıda batı müziğini inceleyen Alimdar (2016) ise son döneminde neredeyse hanedanın tamamının batı müziği ile ilgilendiğini vurgulamaktadır. Sultan Abdülmecit' in batı müziği eğitimi alarak piyano çalan ilk padişahlardan biri olduğunu, Sultan Abdülhamit'in ise Batı müziğine ve operaya duyduğu ilginin dönemsel kaynaklarda görüldüğünü belirtmiştir. Osmanlı hanedanının Batı müziğine yönelik bu ilgisi imparatorluğun son yüzyılında yaşanan modernleşme çabalarının kültürel bir yansıması olarak okunabilir. Batılılaşma politikalarının yalnızca askeri veya idari alanlarla sınırlı kalmadığı; sanat ve müzik üzerinden de bir kimlik arayışına dönüştüğü düşünülebilir. Ancak I. Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla birlikte, bu evrensel estetik arayışlar yerini ulus-devlet anlayışını yeniden gösterme ihtiyacına bırakmıştır. Nitekim Kurt'un (2021) vurguladığı üzere, ulusalcılık akımlarının müzik alanındaki üretimlere yön vermesi de bu tarihsel kırılmanın doğal bir sonucu olarak okunabilir.

Ulusal kimliğin sanatsal üretime yansıması, tarih boyunca bestecilerin tarzlarına yön veren etkenlerden biri olarak görülmüştür. Bestecilerin yerel temalara yönelerek içinde bulundukları çevreye estetik bir cevap verdikleri dönemlerin, özellikle toplumsal kırılma veya ekonomik zorlukların yaşandığı zamanlarda daha yoğun gözlemlenmesi de bunu doğrulayabilir (Kurt, 2021).

Cumhuriyet dönemi, Türkiye'de sanatsal üretimin özgün bir kimlik oluşturma çabasına sahne olan önemli bir kırılma noktası olarak görülmektedir. Bu dönemdeki Cumhuriyet misyonlarının, sanatçıların batı dünyasının estetik kalıplarından sıyrılarak kendi kültürel miraslarına yönelmelerine alan açtığı söylenebilir. Bu yönelim, bestecileri geleneksel unsurları modern anlatım

biçimleriyle birleştirmeye teşvik ederek yaratıcı süreçlerin temelini yeni bir zemine oturtma isteği olarak görülebilir (İpşiroğlu, 1998).

Uçan (1994) Türkiye'nin erken Cumhuriyet döneminde müzik alanında gerçekleştirilen kültürel dönüşüm politikalarının, Atatürk'ün "milli yaratıcılık" ve "sanatsal ilerleme" kavramlarına yaptığı vurguyla şekillendiğinin altını çizmektedir. Bu bağlamda, Türk müziğinin temel değerlerini esas alan ancak aynı zamanda evrensel niteliklerle bütünleşen bir müzik inşasının, dönemin öncelikli hedefleri arasında yer aldığını vurgular.

Cumhuriyet'in ilk dönem bestecilerinin, dönemin sanatsal hedeflerine uygun biçimde Anadolu'nun müzik birikimini eserlerinin merkezine yerleştirme düşüncesi taşımış oldukları görülür. Halk ezgilerinin derlenmesi, bu anlayıştaki bestecilere kaynak olarak görülmektedir. İlyasoğlu (1989), bu sürecin 19. yüzyıl Avrupası'nda görülen ulusal müzik kimliği arayışlarının Anadolu'daki yansıması olduğunu vurgulamaktadır. Besteciler, yerel ezgilerle batı müziği sistemini bir araya getirerek Avrupa müziğiyle bağ kurmayı hedeflemiştir.

Ulusal müzik anlayışı çerçevesindeki bestecilerin, makam yapılarından etkilenerek bu öğeleri eserlerine dahil etme düşüncesi gösterdikleri bilinmektedir. Bazı eserlerde bu modal unsurlar belirli yerlerde görünürken, bazılarında ise yapının tamamen bunun üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu dönemdeki modal armoni denemelerinin daha çok geleneksel kurallar çerçevesinde kullanıldığı belirtilir (Araz & Çelebioğlu, 2011).

Ayangil (1988) geleneksel Türk müziğinden yola çıkarak çok sesli eserler üretmek isteyen bestecilerin iki temel alanda derinlemesine bilgi sahibi olması gerektiğini vurgulamıştır. Bunlardan birincisi, Türk müziğinin beste ve yorumlama tekniklerini özümsemek; ikincisi ise Batı müziğinin çok seslilik anlayışını teknik ve estetik açıdan kavramaktır. Bu disiplinlerden yalnızca birinde yetkinleşmenin ortaya çıkaracağı eserlerde hem teknik açıdan eksiklik hem de sanatsal açıdan tutarsızlık görülebileceğini belirtmektedir.

Cumhuriyet'in erken döneminde bestecilerin halk ezgileri ile çok sesliliği bir araya getirme hedefleri, Türk müziği armonisine dair özgün yaklaşımlara zemin hazırlamıştır. Bu süreçte makamsal müziğin çok seslilik ile bir araya gelmesi, yalnızca uygulama olarak değil; aynı zamanda kuramsal bir

arayışa dönüşmüştür. Nitekim Araz ve Çelebioğlu'nun (2011) vurguladığı gibi, modal temelli eserlerde görülen sınırlı alan, zamanla yerini dizi yapısına göre armonik teknikler oluşturma ihtiyacına sürüklemiştir. Geleneksel Türk müziğinin mikrotonal yapısıyla Batı armonisinin diyatonik sistemi arasında köprü kurma çabasının, makamsal dizilerin bu sistemde nasıl uyumlandırılabileceğine yönelik arayışları beraberinde getirdiği; bu durumun ise bestecilerin her iki anlayışı dikkate alarak yeni armoni yaklaşımları geliştirmesine zemin hazırladığı söylenebilir.

Çağdaş Türk Müziğinde Armoni Yaklaşımları

Türk müziği ile Batı müziği arasındaki yapısal farklılıklar ele alındığında, Türk müziğinin tek sesli karakterinin, Batı müziğinin çok sesli armonik yapısından ayrıştığı söylenebilir. Albuz (2011), iki sistemin bir araya getirilmesinin bestecilerin belirli koşullar geliştirmesini gerektirmiş olabileceğini öne sürmektedir. Türk müziğinin çok seslilik sürecinde, mikrotonal sesler ile akor yapıları arasındaki uyumun sağlanmasının önemli bir rol oynadığı düşünülebilir.

Türk müziğinin bestecilik anlamında gelişim sürecinde, tarihsel olarak farklı yaklaşımların benimsendiği de gözlemlenebilir. Uçan (1997), bu süreci geleneksel müziğin kendi dinamiklerinden hareketle özgün kurallar geliştirilmesi ve deneysel yöntemlerle yeni armoni metotları oluşturulması gibi çeşitli eğilimler üzerinden değerlendirmektedir. Araştırmacı, bu yaklaşımların bir yandan evrensel müzik normlarıyla etkileşimi yansıttığını, diğer yandan geleneksel değerlerin korunmasına yönelik arayışları temsil ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Türk müziğinin çağdaşlaşma sürecindeki çok yönlülük, bestecilikteki teknik ve kuramsal çeşitlilikle somutlaşmış görünmektedir. Söz konusu çeşitliliğin ilk sistemli örneklerinin, Cumhuriyet dönemiyle birlikte ortaya çıkan ve ulusal müzik anlayışını çokseslilikle birleştirmeyi amaçlayan Türk Beşleri'nin çalışmalarında görüldüğü söylenebilir.

Türk beşleri. Türk Beşleri, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Türkiye'de çoksesli müziğin ulusal bir kimlik kazanmasında rol oynayan beş besteciyi tanımlar: Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses. Bu besteciler, Batı müziği teknikleriyle Türk makam

ve halk müziği unsurlarını sentezleyerek, çağdaş Türk müziğinin temellerini atmışlardır (İlyasoğlu, 2013).

Cumhuriyet'in erken döneminde, Atatürk'ün kültür devrimleri çerçevesinde, Türk müziğinde çoksesli bir yapı kurulması hedeflendiği bilinmektedir (Gazimihal, 1955). Bu doğrultuda, devlet tarafından yurt dışına eğitime gönderilen besteciler, dönüşlerinde ulusal bir müzik dili oluşturma görevine öncülük etmişlerdir. Bu sebeple Türk beşleri, ilk kuşak Cumhuriyet dönemi bestecileri olarak adlandırılabilir. Türk beşlerinin yerel motifleri eserlerinde sıkça kullandığı da bilinmektedir. Ancak bireysel olarak özgün dillerini ne kadar kullansalar da bunun bir model olması hususunda bu dönemde sistematik bir çalışma yapılmadığı görülmektedir.

Bu çerçevede Sağlam (2001), Türk müziğine özgü bir armoni teorisinin 1944 yılında sistemli bir nitelik kazandığının altını çizmektedir. Bu tarihe dek çoksesli Türk müziğinin, batı müziğindeki üçlü armoni kurallar ve bu kuralların yeniden yorumlanmasıyla türetilen dörtlü armoni yaklaşımlarıyla sınırlı kaldığını vurgular. Bu bağlamda uzun yıllar boyunca fikir birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziğinde ulusal ve özgün bir model arayışına yönelik sistematik çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici'nin sunduğu söylenebilir (Gedikli,1998).

Kemal İlericinin Hayatı

1910 yılında Bolu'da dünyaya gelen besteci, ilk müzik çalışmalarına 1926 yıllarında ilkokul öğretmenliği yaptığı sırada kendisiyle aynı okulda çalışan müzik öğretmeninden keman dersleri alarak başlamıştır. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Hasan Ferit Alnar'dan armoni dersleri almıştır. Aynı yıllarda Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi ile tanışan besteci, Türk müziği teorisi eğitimi alarak, çok sayıda Türk müziği eserleri bestelemiştir. Birkaç yıl sonrasında Ahmed Adnan Saygun ile armoni, kontrpuan ve füg üzerine çalışmalar yapmıştır. Eğitim bursu ile Fransa'ya gönderilerek Paris Konservatuarı'nda Oliver Messian gibi önemli isimlerle görüşmüştür. Buradaki besteci ve müzikologlara kendi geliştirdiği armoni modelini tanıtan besteci, Fransa'dan döndükten sonra teorisini tanıtma amacıyla çeşitli girişimlerde bulunmuştur.

Teoriyi aslen 1930'lu yıllarda oluşturduğu söylenmektedir. "Köyümde" adlı orkestra eserinin, kitabın yayınlanmasından 25 sene önce yazıldığı bilinmektedir. Modelin ilk sunuluşu 1953 yılında gerçekleşmiştir. Modelin ilk tanıtılma sürecinde dönemin önemli birçok bestecilerinden fikir almıştır. Yayınlanma sürecinde dönemin yetkili kişileri ve kurumlarıyla sıkça görüşse de kitabın 1949'da başlayan basılma serüveni bir mücadeleye dönüşmüş, tam anlamıyla yayınlanması 1970 yılını bulmuştur. Yazarın "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ile birlikte 1974'te yayımlanan "İş Halinde Üçlü Armoni" adlı kitabı da bulunmaktadır. Yazar ve kuramcı kimliğinin yanı sıra Muzaffer Sarısözen ile tanıştığı yıllarda beraber çok sayıda eser derlediği, dönemin önemli görülen dergilerinde de Türk müziği hakkında birçok makale kaleme aldığı bilinmektedir.

Sağlık problemlerinden dolayı erken yaşta emekli olan İlerici, kısa bir süre Ankara Devlet Konservatuarı'nda ders verdikten sonra eğitim programındaki ders değişiklikleri nedeniyle okuldan ayrılmak zorunda kalmıştır. Sonraki süreçte Ankara Cebeci'deki evinde dersler verdiği bilinir. Seneler boyunca bütün derslerini ücretsiz gerçekleştirdiği, bunu milli değerlerin gerekliliği olarak gördüğü söylenmektedir. 1986 yılında hayata gözlerini yuman bestecinin eserleri, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı Millî Kütüphane koleksiyonlarında ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kütüphanesinde korunmaktadır. İlerici ile doğrudan çalışmış ve öğrenciliğini yapmış kişilerden bazıları; İlhan Baran, Bülent Arel, Yalçın Tura, Necati Gedikli, Alaeddin Yavaşça, ilhan Usmanbaş, Nurhan Cangal, Muammer Sun, Ertuğrul Bayraktar.

Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi

1970 yılında Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları'ndan yayımlanan "*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*" adlı eser, ilk basımında 7000 adet dağıtılmıştır. 532 sayfalık kitabın içeriğinde teoriye ilişkin açıklamaların yanı sıra dönemin önemli bestecilerinden alınan mektuplara da yer verilmiştir. Yazar bu kitabın yalnızca teorik kompozisyon bilgisiyle değil, aynı zamanda kültürel ve ulusal bir perspektifle değerlendirildiğinde daha sağlıklı anlaşılabileceğini vurgulamıştır. Bu modele bir matematik problemi gibi yaklaşmanın neticesiz olacağı, Türk müziğini ve kültürünü özümseyerek incelemenin iyi anlaşılmada esas olacağını ise önemle bahsetmiştir. Kitabın genel dilinde İlerici'nin öğretmen

oluşunun etkisi görülmektedir. Öz Türkçenin dikkatle kullanıldığı kitapta öğütlere ve tavsiyelere sıkça yer verilmiş, milli ve kültürel değerlere atıfta bulunulmuştur.

Kemal İlerici'nin Armoni Sistemine Yönelik Yaklaşımlar

Kitabın yayımlanmasının ardından müzik çevrelerinde beklenen karşılığı görmediği bilinmektedir. Bu durum dönemin müzik anlayışında görülen geleneksel ve batılı yönelimler arasındaki ayrışma bağlamında değerlendirilebilir. İlerici'nin ortaya koyduğu bütünleştirici model bu iki zıtlığın ortasında yeni bir armonik sistem sunsa da dönemin kurumları ve müzik otoriteleri tarafından benimsenmediği düşünülmektedir.

Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi kitabı, 1949 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'na sunulmasına rağmen ancak 21 yıl sonra yayımlanabilmiştir. İlerici 1955 tarihli bir mektubunda kitabının yayımlanmasının gecikmesini, şahsına yönelik olumsuz ve önyargılı yaklaşımlarla ilişkilendirmiştir. Bu 21 yıllık süreç, kitabın resmî kurumlar nezdinde uzun süre onay alamadığını gösterebilir. Aynı yıl kaleme aldığı bir başka mektupta ise, sisteme karşı bireysel olarak olumlu yaklaşımlar sergilense de resmi ortamlarda aynı kişilerin bu tutumu sürdürmediklerini belirtmiştir (Pelen, Dişiaçık, Bayraktarkatal, 2023).

İlerici, Türk müziği sesleri içeren bir Türk piyanosu geliştirilene kadar tampere sisteminin geçici olarak kullanılabileceğini savunmuş, geliştirdiği armoni sistemiyle Türk müziğini öz temelleri üzerinden çokseslileştirmeyi amaçlamıştır. Ancak bu yaklaşım dönemin önde gelen bestecileriyle fikir ayrılıklarına yol açmıştır. Ahmed Adnan Saygun, makamları yalnızca birer renk unsuru olarak ele alırken, Cemal Reşit Rey ise İlerici'nin eserleri için "geleneksel saz heyetleri" benzetmesi yaparak bu yoldan anlamlı bir netice elde edilemeyeceğini öne sürmüştür. 1949'a gelindiğinde, konservatuvarda eğitim veren İlerici'nin görevine "kadro yetersizliği" gerekçesiyle son verilmiş, ancak ardından aynı pozisyona yapılan atamalar kararın arka planına yönelik çeşitli yorumlara neden olmuştur. 1970 yılında TRT'nin bilimsel araştırma yarışmasında sunduğu kitabın yayın önerisi, jüri tarafından bilimsel olmadığı gerekçesiyle reddedilmiştir. 1974'te Muammer Sun'un müdürlüğü sırasında konservatuvar programına dahil edilen "Türk Müziği Makamları Armonik Sistemi" dersi, yeni yönetimle birlikte

kaldırılmıştır. İlericinin 1978–1982 yılları arasında Kültür Bakanlığı'na sunduğu iki sesli Türk müziği yapıtları kitabı, "basılmasında yarar yoktur" gerekçesiyle yayına alınmamıştır. Tüm bu bilgiler ışığında, İlerici'nin geliştirdiği sistemin akademik çevrelerde benimsenmesini engelleyen yapısal bir dirençle karşılaştığı söylenebilir (Pelen, 2023).

Kemal İlerici'nin 1970 yılında yayınlanan *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı eseri, Türk müziğinin makam yapısını çoksesli bir çerçevede birleştirmek amacıyla geliştirdiği dörtlü armoni kuramına dair sistematik bir model anlayışı ortaya koymaktadır. Bu kuram Türk müziğinin mikrotonal yapısını korurken, Batı müziğinin üçlü armoni sisteminden bağımsız bir çokseslilik anlayışı önerir. İlerici, Türk müziğinin makam zenginliğini temel alarak, "modal ve modern" tabirini kullandığı bir armoni sistemi oluşturmuştur. Bu sistemin felsefi anlamda "zıtlıklar arasındaki denge" ilkesine dayandığı ifade edilmektedir. Besteci her varlığın zıttıyla anlam kazandığı düşüncesinden hareketle, kuramın temel yapı taşlarını bu karşıtlık prensibi üzerinde inşa etmiştir. Bu düşünce biçimi, kavramlar ve tanımlamalar içinde açıkça görülebilir.

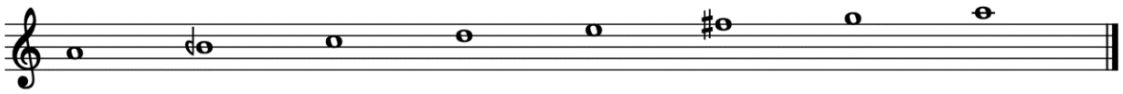
Bu bölümde dörtlü armoni kuramının teorik temelleri, İlerici'nin kitabından hareketle beş ana başlık altında incelenecektir: Ana makam ve duraklar, Dereceler ve uygular, Bağlanışlar ve kalışlar, Üçlü akorlar yerine dörtlü akorlar kullanılması, Türk müziğinin piyano ile çalınma sorunu.

Kuramsal çerçeve bölümünde sadece, Kemal İlerici'nin 1981 yılındaki "Bestecilik Bakımından Türk Müziği Armonisi" adlı kitabındaki teori anlatılmıştır. Bu bölümdeki anlatım kitabın tamamını kapsamaz, teorinin ana başlıkları ve özeti niteliğindedir.

Kemal İlerici'nin Armonisinin Teorik Temelleri

A. Ana makam ve duraklar. İlerici sistemi ana diziyi Hüseyni makamı olarak belirlemiştir. Hüseyni dizisi Türk müziğinin tüm makamlarının türetilebileceği esnek bir temel olarak görülmüştür. Bu diziyi seçme nedenini ise hem ulusal karakteri yansıtması hem de halk ezgilerinde sıklıkla kullanılan melodik öğeleri barındırması olarak bahseder. Nitekim Hüseyni makamının dizisinde kullanılan sesler hakkında farklı görüşlerde mevcuttur. Besteci ve

müzikolog Hüseyin Sadettin Arel (1880–1955) *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri* adlı eserinde, Türk müziğinde Hüseyni makamı dizisini aşağıdaki şekilde göstermiştir.



Şekil 1. Halk müziğinde Hüseyni makamı dizisi (Arel,1991).

Dizide çıkıcı halde 1 komalık si bemol ve fa diyez sesi kullanıldığı görülmektedir. İlerici sisteminde farklı olarak dizide çıkıcı halde fa diyez sesi kullanırken, inici halde 3 komalık fa diyez sesi ve iki komalık si bemol sesi kullanılmıştır.

Şekil 2. İlerici sisteminde Hüseyni makamı dizisi.

İlerici sisteminde Hüseyni makamı dizisinin, geleneksel halindeki mikrotonal sesler ile kullanıldığı görülmektedir. İlerici sistemini anlatan Necdet Levent, 1995 yılında yayınlanan "*Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*" adlı kuramsal kitabında Hüseyni makamını bu mikrotonal seslerden ayrı tutarak, donanımda sadece fa diyez sesini kullanıp diziyi yeniden oluşturmuştur. Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde incelenecek eserler piyano eserleri olduğundan, ilgili nota kullanımlarında dizinin bu hali esas alınacaktır.

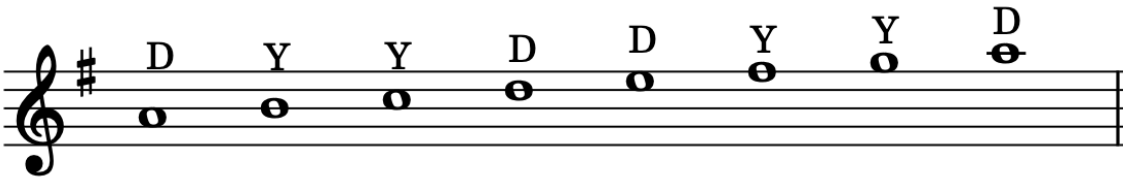
Şekil 3. Necdet Levent'in kitabında Hüseyni makamı dizisi.

Makam kavramı, İlerici'nin sisteminde "derecelerin işleniş biçimi" olarak şekillenir. Bu yaklaşım geleneksel makam anlayışını bir "yöntem" olarak kabul ederken, her makamın hüseyni dizisi içinde dönüştürülebileceği savunulur. Hüseyni makamının önemi ile ilgili; bütün dizileri kendisinden üretebileceğimizi, bütün aralıkların içinde bulunduğunu, uzun ve kırık havaların büyük ölçüde bu dizide seslendirildiğinin altını çizmiştir. Ana makamın hüseyni olarak seçilmesi, Türk müziğindeki diğer makamların kullanılmayacağını düşünürse de yalnızca ilk

aşamada hüseyni makamı ile temel alarak öğrenmenin kolay, esas ve gerekli olduğu vurgulanmıştır.

İlerici makamların iki dizinin birbirine eklenmesi ile oluştuğunu, dolayısıyla her yeni birleşmeye yeni bir makam ismi verilmesinin gerekli olmadığını savunur. Diğer makamlar Hüseyni makamı üzerinden üretilebilir, ya da aynı isim içinde kullanılabilir. Örneğin Türk müziğinde "Hicaz" olarak bilinen makam İlerici sisteminde "Büyük Üçlülü Hüseyni Dizisi" olarak tanımlanmaktadır. Aynı şekilde Hüseyni makamı dizisinde donanımdaki altıncı ses diyez yerine natürel olarak kullanılırsa, buna "Küçük Altılılı Hüseyni Dizisi" denilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu yaklaşımın çok sayıda makamı öğrenmek için, yalnızca ilk aşamada kolaylık sağlanması amacı ile düşünüldüğüne dikkat çekmektedir.

B. Dereceler ve derecelerin işlevsel analizi. İlerici sisteminde derecelerin işlevsel sınıflandırması, dizi yapılarının dinamiklerini kavramak adına önem atfetmektedir. Hüseyni makamı örneğinde, derecelerin durucu (1, 4, 5, 8) ve yürüyücü (2, 3, 6, 7) olarak iki gruba ayrıldığı belirtilmektedir. Yürüyücü derecelerin, belirli hedef seslere yönelik hareket etme eğilimleri bulunur: İkinci derece birinciye, üçüncü derece dördüncüye, altıncı derece beşinciye ve yedinci derece sekizinci dereceye yönelmek ister. Bu dinamik, makam içindeki gerilim ve çözülme ilişkisini yapılandırır.

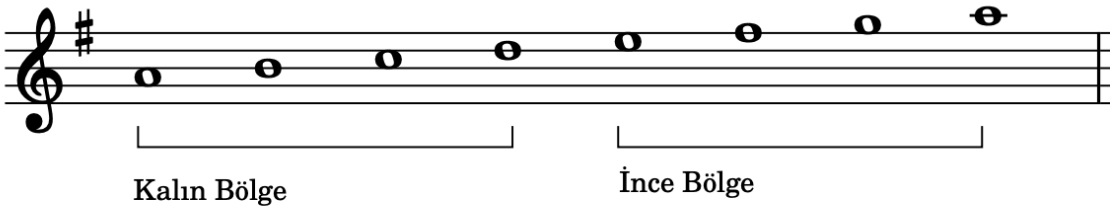


Şekil 4. Hüseyni makamında durucu ve yürüyücü sesler. Durucu sesler D ile, Yürüyücü sesler Y ile gösterilmiştir.

Hüseyni makamında birinci, dördüncü ve beşinci derecelerin ezgisel olarak durucu, diğer seslerin ise yürüyücü işlev üstlendiği ifade edilir. Birinci derece yapının temel durağı olarak işlev görürken, dördüncü ve beşinci derece geçici durma noktası (yardımcı durak) görevi üstlenir. Yürüyücü ve durucu derecelerin kullanımının, Batı müziği armonisindeki tonik-dominant ilişkisine kıyasla farklı bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Fakat durak, güçlü ve alt güçlü

arasındaki hiyerarşinin evrensel armoni prensipleriyle uyumlu bir denge sağladığı düşünülmektedir.

C. Bölgelerin incelenmesi. İlerici, bir dizi içindeki sesleri *durucu/yürüyücü* şeklinde sınıflandırmakla beraber, ezgisel olarak da *Kalın bölge* ve *İnce bölge* olarak ayırmıştır. Bu sistemde kalın bölge ve ince bölge kavramları, melodik dinamikleri ve ilişkileri analiz etmek için önemli bir yaklaşım olarak görülmektedir. Kalın bölge, Hüseyni dizisinin birinci derecesi (La) ile dördüncü derecesi (Re) arasındaki sesleri kapsar. Bu bölge, tonal istikrarı sağlamak üzere tasarlanmıştır. İnce bölge ise Hüseyni dizisinin beşinci derecesi (Mi) ile sekizinci derecesi (La oktav) arasındaki sesleri içerir. Bu bölgenin temel işlevi, melodik ilerleyişe dinamiklik kazandırmaktır. Altıncı derece (Fa diyez) ve yedinci derece (Sol), yürüyücülük işleviyle hareketlilik sağlar; birinci, üçüncü ve sekizinci derece (La oktav) ise bu gerilimi çözerek tonal dengeyi tamamlar.



Şekil 5. Dizi içinde bölgeler.

İnce ve kalın bölgelerin makam içindeki ilişkisi, yapısal bütünlüğün sağlanmasında öneme sahiptir. İnce bölgenin ezgilerde başlatıcı ve hazırlayıcı rolüne karşın, kalın bölgenin bitirici işlev taşıdığı belirtilmektedir. Kalın ve ince bölgeler arasındaki geçişler cümlelerinin bütünlüğünü sağlamak için de kullanılır. Her iki bölgenin sesleri, benzerlikleri sayesinde makamı tek bir çatı altında birleştirir. Bölge kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıda birtakım örnekler verilmiştir.

Şekil 6. Kalın bölge örnek ezgisi.

Şekil 7. İnce bölge örnek ezgisi.

Dizi içindeki seslerin başka bir sınıflandırması ise *Tek bölge* ve *Çift bölge* kavramı olarak görülmektedir. Tek bölge çalışmaları, yalnızca kalın veya yalnızca ince bölge içinde kalan basit melodik yapıları ifade eder. Çift bölge çalışmaları ise iki bölge arasındaki etkileşimi vurgular.

Şekil 8. Tek bölge örnek ezgisi.

Şekil 9. Çift bölge örnek ezgisi.

Görevler ve Uygular

A. Derece isimleri. Derecilerin isimlendirilmesinde, geleneksel kullanıma bakıldığında Kınık (2011), aşağıda verilen dizinin Türk halk müziğinde kullanılan Hüseyni makamının derecelerine karşılık geldiğini belirtmektedir.

Şekil 10. Geleneksek kullanımda hüseyni makamında dereceler.

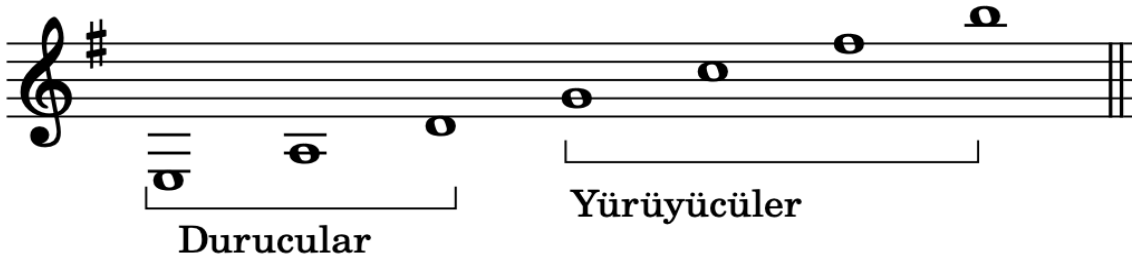
İlerici sisteminde derece kavramlarının kullanımında bazı farklılıklar gözlemlenmektedir. Geleneksel kullanımda birinci derece "karar" olarak adlandırılırken, İlerici sisteminde bu dereceye "durak" karşılığı verilmiştir. Benzer şekilde, geleneksel sistemde dördüncü ve beşinci dereceler "güçlü" olarak tanımlanırken, İlerici'de sırasıyla "alt durak yardımcısı" ve "üst durak yardımcısı" terimlerinin kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 11. İlerici sisteminde derece isimleri.

İlerici sisteminde dereceler melodik yaklaşım yerine armonik bir yaklaşımla adlandırılmakta ve her derecenin belirli görevleri bulunmaktadır. Duraklar ve güçlüler üzerine kurulu bu anlayış, armonik gerilim ve çözülme dengelerini belirlemektedir. Dereceler anlamında geleneksel sistemle İlerici sistemi arasındaki temel farkın bu yaklaşımda ortaya çıktığı söylenebilir. Derecelerin isimleri kitapta şu şekilde sıralanmıştır:

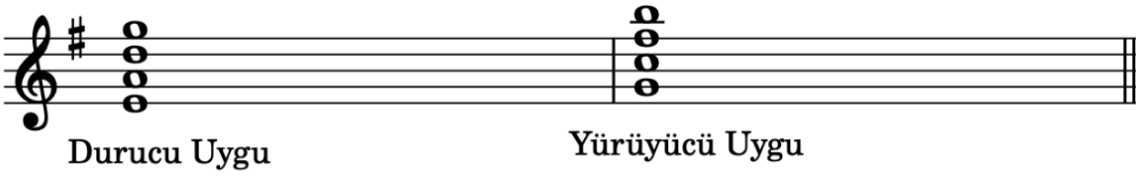
1. derece durak
2. derece alt güçlü yardımcısı
3. derece güçlü
4. derece alt durak yardımcısı
5. derece üst durak yardımcısı
6. derece alt güçlü
7. derece güçlü yardımcısı

B. Uygular (akorlar). Say (2002), eşzamanlı olarak duyulan üç ya da daha fazla sesin terkibini "*akor*" şeklinde tanımlamıştır. İlerici ise durucu ve yürüyücü seslerin bir araya getirilmesi ile yazılan ses gruplarını "*uygu*" olarak tanımlar. Durucu sesler üst üste yazıldığında durucu uyguyu, yürüyücü sesler üst üste yazıldığında yürüyücü uyguyu verir.



Şekil 12. Dizi içinde durucu ve yürüyücü sesler.

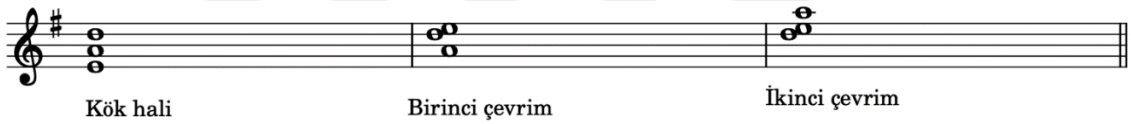
"*Demek ki müziğimizde iki dörtlü veya beşlinin üst üste konulması durumu uygunun durağan ve yürüyen biçimlerini, 3 dörtlü veya 5 dörtlü üst üste konulması ise yürüyücü uygunun durağan ve yürüyen biçimlerini var etmektedir*" (İlerici, 1981: 35).



Şekil 13. Uygular.

Durucu ve yürüyücü tabiri hem ezgileri hem de uyguları sınıflandırmada kullanılabilir. Durucu uyguların yürüyücü uygulara, yürüyücü uyguların da durucu uygulara gitmek istediği bilinir. Uygunun hangi konumda kullanıldığı, etkinin durucu ya da yürüyücü olacağını belirler.

C. Uygu konumları. İlerici derece konumlarını tanımlarken "*kök*" "*1. çevrim*" "*2. çevrim*" ifadelerini kullanır. Batı müziği armonisinde bilindiği üzere kök durumunda tonik sesin en altta olmasına karşın İlerici, uygunun kök konumundayken durak sesinin ortada olması gerektiğini belirtmektedir.



Şekil 14. Uygu konumları.

"En sağlam durum uygu başında beşinci derece bulunduğunda var olan biçimdir ki, durucu uyguda (mi, la, re) gibi üç, yürüyücü uyguda (sol, do, fa#, iki komalık si bemol) gibi dört sayı sesin, dörtlüler biçiminde üst üste konulmasıyla ortaya çıkar. Buna uygunun temel veya kök durumu denir" (İlerici, 1981: 32).

Uygular ile ilgili kitaptaki birtakım önemli görülen kurallar aşağıda sıralanmıştır:

Birbiri ardına gelecek üçlü iki uygudan aralıklı iki uyguda, ilkini güçlü ikincisini durak gibi görüp ona göre işleme bağlamak en olumlu yoldur (İlerici, 1981: 47).

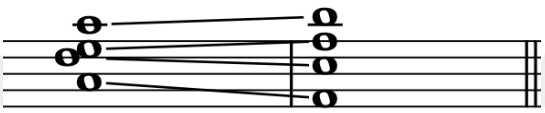
Güçlü ve durak durumundaki iki uygudan durak uygusu makamı temsil eden bir varlık olduğundan, esas ve temeldir (İlerici, 1981: 47).

Üç sesli uygunun birinci derecesini bir derece inceltirsek bu kez o dizinin bir üçlü yukarısındaki başka bir dizinin güçlü uygusunu bulmuş oluruz (İlerici, 1981: 48).

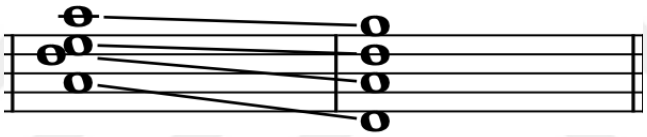
Belli durumdaki bir durucu uygudan, kendisine belli biçimde geldiğimiz bir yürüyücü uygu elbet, durucu uygunun ilk geldiğimiz biçimine dönmek zorunda değildir (İlerici, 1981: 56).

Bağlanışlar ve Kalışlar

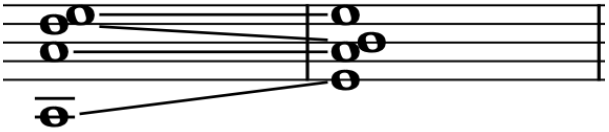
A. Bağlanışlar. İlerici sisteminde bağlanış kavramı, en yalın haliyle "uygular arası geçişler" şeklinde tanımlanır. Bir diziden başka bir diziye geçerken kendi yürüyücü uyguları ile geçildiğini belirtirken, dereceler arası bağlanışlarda ise doğrudan doğruya geçilebilmektedir. Teorideki önem sırasına göre bağlanışlar aşağıda verilmiştir:



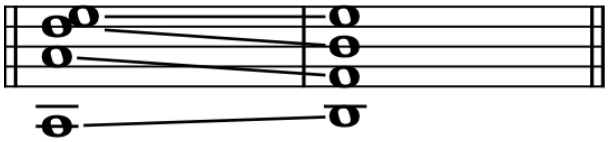
Şekil 15. Alt Üçlü Bağlanışı.



Şekil 16. Üst Dörtlü Bağlanışı.



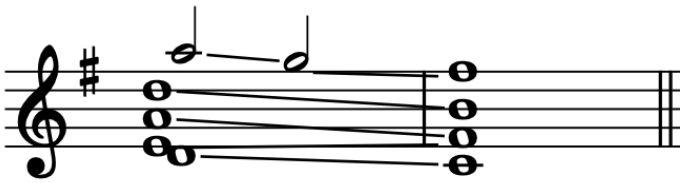
Şekil 17. Alt dörtlü bağlanışı.



Şekil 18. Üst ikili bağlanışı.

Şekil 19. Üst üçlü bağlanışı.

B. Kalışlar. Güçlü uygusunun durak dışında bir uyguya geçmesi ile olan bağlanışlara "*Kırık Kalış"* denilmektedir. Güçlü uygusunun durak uygusuna gitmesi ise "*Tam Kalış"* olarak adlandırılır.



Şekil 20. Tam kalış örneği.

Şekil 21. Kırık kalış örneği.

İlerici Sisteminde Üçlü Akorlar Yerine Dörtlü Akorlar Kullanılması

İlerici Türk müziği armonisinin, Batı müziğinin üçlü akor temelli yapısından köklü bir ayrışma gösterdiğini, bu farkın ise iki sistemin ezgi dinamiklerinin yapısal olarak farklı olmasından kaynaklandığını savunmaktadır. Batı müziği armonisini esas alan Türk bestecilerin, tonaliteyi taklit ederek beşinci dereceyi "güçlü" kabul etme eğiliminde olduğunu, ancak bu yaklaşımın Türk müziğinin ezgisel işleyişini göz ardı ettiğini önemle belirtmektedir. Ona göre Türk müziğindeki "güçlü derece" kavramı, Batı müziğindeki dominant-tonik ilişkisinden farklıdır. Bu farkın sebebini ise kültürel olarak iki toplumun birbirinden ayrı oluşu ile açıklamaktadır.

Türk Müziğinin Piyano ile Çalınma Sorunu

İlerici sisteminde piyano, tampere sistem ile tasarlanmış bir enstrüman olduğundan, çeyrek aralıklı seslere sahip Türk müziği eserlerini seslendirme konusunda doğru sonuç vermemektedir. Piyano, Türk müziği eserlerini seslendirmeyi tam olarak yerine getiremese bile, İlerici gelecekte "Türk müziği piyanosu" adında yeni bir enstrümanın müzik sahasında yerini bulacağını düşünmektedir. Bu sürece kadar ise Türk müziği eserlerinin piyano ile çalımında çeyrek aralıklı sesleri bemol ve diyezlerle kullanma veya çarpma stili gibi tekniklerle çalmanın daha iyi sonuç vereceğini vurgulamıştır. Hüseyni makamı

örneğinde, ikinci ve altıncı dereceler mikrotonal ses olduğundan, piyano üzerinde çalınmasında kullanılabilecek teknik örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 22. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 1.

Şekil 23. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 2.

Şekil 24. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 3.

Şekil 25. Mikrotonal seslerin piyanoda çalımı, 4.

Eğitim Müfredatında Türk Müziği Armonisi Dersi

Müzik öğretmeni yetiştiren yükseköğretim programları genel olarak çalgı eğitimi, ses eğitimi ve müzik kuramları eğitimi olmak üzere üç temel sanat dalı üzerine yapılandırılmaktadır (Çakır, 2005). Bu yapının içinde yer alan *Türk Müziği Çokseslendirme* dersi, genel müzik eğitiminde kullanılan makamsal yapıdaki okul şarkıları ve halk ezgilerinin çok seslendirilmesi, piyano eşlik yazımı ve doğaçlama eşlik becerilerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır (Yükrük & Köksal, 2016).

Türk müziği armonisi eğitimi dersi, Yükseköğretim Kurulu'nun 2006 yılındaki müzik öğretmenliği lisans programında *"Türk Müziği Çokseslendirme"*

adıyla yer almıştır. Bu ders Türk müziğindeki armonik çok seslendirme ilkelerinin öğretilmesi amacıyla çok sesliliğin dikey ve yatay boyutlarını ele alacak şekilde tasarlanmıştır (YÖK, 2006). İlgili ders resmi tanımına göre "Türk müziğinin dikey çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde dikey çok seslendirme uygulamaları, Türk müziğinin yatay çok seslendirme yönünden temel özellikleri, Türk müziğinde yatay çok seslendirme uygulamaları, Türk müziği eserleri üzerinde armonik yönden inceleme çalışmaları" konularını kapsamaktadır (YÖK, 2006). Bu anlamda dersin geleneksel müziklerdeki armoni çalışmalarının kuramsal temelini ve uygulamalarını bir araya getirerek öğretmen adaylarına makamsal müzikteki çağdaş armoni tekniklerini kazandırmayı amaçladığı söylenebilir.

Ancak 2018 yılına gelindiğinde Yükseköğretim Kurumu tarafından lisans programlarında yapılan güncelleme ile "Türk Müziği Çokseslendirme" dersi müfredattan çıkarılarak yerine *"Türk Sanat Müziği Teorisi ve Uygulaması I-II"* ve *"Türk Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I-II"* dersleri eklenip müfredatta yapılandırılmaya gidilmiştir (YÖK, 2018). Bu değişiklikle birlikte müfredatta yer alan *Türk Müziği Çokseslendirme* dersi bazı üniversitelerin seçmeli ders havuzlarına aktarılarak merkezi programdaki zorunlu ders statüsünden çıkarılmıştır. 2006-2018 yılları arasında müzik öğretmenliği lisans programlarında yer alan dersin öğrencilerin geleneksel Türk müziği ile Batı müziği arasında teorik ve pratik bir köprü kurmalarına olanak tanıyarak öğretmenlik uygulamalarında işlevsel bir yere sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Yükseköğretim Kurulu tarafından yapılan müfredat değişikliğiyle dersin programdan çıkarılmasının, İlerici'nin armoni sisteminin akademik düzeyde anlaşılması ve bu alandaki bilgi birikiminin yeni nesillere aktarılması hususunda bir boşluk oluşturduğu düşünülmektedir.

İlgili Araştırmalar

Tanır, G. A., 2001 yılında yaptığı “Kemal İlerici: Hayatı, Eserleri ve Müzikolojiye Katkıları” başlıklı çalışmasında, İlerici’nin Türk müzikolojisine katkılarını ve bu sistemin çokseslilik anlayışı üzerindeki etkilerini incelemiş; bu incelemede nitel doküman analizi yöntemini kullanmıştır. Çalışmada, Kemal İlerici'nin "*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*" adlı eserinde ortaya koyduğu Dörtlü Armoni sisteminin orijinalliği, uygulanabilirliği ve müzikolojiye katkıları detaylı bir şekilde anlatılmış; bu sistemin besteciler tarafından kendine özgü üsluplarla nasıl çeşitlendirildiği ve nihayetinde tekdüzeliğe yol açmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca, İlerici'nin bestelerinin incelenmesiyle, Türk müziğinin çokseslileşme sürecinde alternatif bir metodoloji sunma potansiyeli kanıtlanmıştır.

Pelen, S., Dişiaçık, N. D. ve Bayraktarkatal, M. E., 2023 yılında yayımladıkları “Mektuplarındaki Söylemleri Ekseninde Kemal İlerici ve Hayat Mücadelesi” başlıklı çalışmada, İlerici’nin mektuplarını nitel söylem analizi yöntemiyle inceleyerek dörtlü armoni sisteminin ortaya çıkma motivasyonunu ve İlerici’nin zıtlık düşüncesinin bu sistemdeki rolünü açıklamışlardır. Çalışmada, İlerici'nin Türk müziğinin çokseslileşmesine yönelik geliştirdiği dörtlü armoni sisteminin teorik temelleri, felsefi arka planı ve dönemin müzik otoriteleri üzerindeki etkisi bağlamında detaylı bir analiz yapılmış; İlerici'nin kimliği üzerinden modernleşme sürecindeki sembolik rolü irdelenmiştir. Ayrıca, geleneksel ile modern arasındaki çatışmanın sanatsal yenilikleri nasıl sınırlandırdığı ve İlerici'nin mücadeleci perspektifinin Türk müzik tarihinde tamamlanmamış bir miras olarak kaldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yalçın, G., “Osmanlı/Türk Musikisinde Çok Seslendirme Çalışmaları ve İlerici Armonisi” adlı 2020 yılındaki çalışmasında, İlerici armonisini tarihsel süreç içinde nitel doküman analizi yöntemiyle ele almaktadır. Çalışmada özgün denemelerin denendiği, ancak Kemal İlerici’nin dörtlü armoni sisteminin Türk müziğinin geleneksel yönünü yansıtan yapısıyla ve eğitime yönelik katkılarıyla diğer yöntemler arasında özel bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Çalışma İlerici'nin 1970'te "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eserle sistematik hale getirdiği bu yaklaşımın, Türk müziği çokseslendirme tarihinde alternatif ve kalıcı bir miras olarak önemini koruduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu sistemin, gelecek yüzyıllarda da özgün bir seçenek olarak değerlendirilebileceği öngörülmüştür.

Bölüm 3
Yöntem

Bu bölümde çalışmada kullanılan yöntem, evren ve örneklem ve veri toplama aracına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Nitel araştırma, ele alınan problemi kendi bağlamı içerisinde derinlemesine anlamayı amaçlayan, sorgulayıcı ve yorumlayıcı bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır (Guba & Lincoln, 1994). Bu araştırma türünün olguların doğal halde herhangi bir müdahale olmaksızın gözlemlenmesi ve farklı boyutlarda incelenmesi esasına dayandığı söylenebilir. Bu yaklaşım ölçülebilir niceliklerden çok; anlam, yapı ve bağlam gibi nitel verilerin çözümlenmesine yöneliktir.

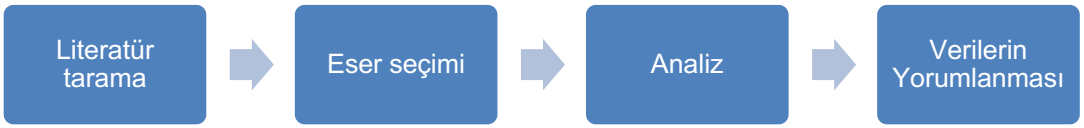
Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel'e (2016) göre betimsel araştırmalar, ele alınan durumu mümkün olduğunca eksiksiz ve dikkatli biçimde tanımlamayı amaçlayan araştırma yöntemleri olarak tanımlanır. Eğitim alanındaki araştırmalarda ise en yaygın kullanılan betimsel yöntemin tarama modeli olduğu vurgulanmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2018) göre betimsel analizde temel hedef, elde edilen verilerin düzenli ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya aktarılmasıdır. Bu doğrultuda veriler öncelikle sistematik ve açık bir şekilde betimlenir; ardından bu betimlemeler açıklanarak yorumlanır. Süreç içerisinde neden-sonuç ilişkileri incelenir ve belirli sonuçlara ulaşılır. Elde edilen sonuçların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve geleceğe yönelik çıkarımlarda bulunulması da araştırmacının yapacağı yorumların kapsamı içerisinde değerlendirilebilir.

Bu çalışma nitel araştırma desenlerinden doküman incelemesi temelinde yürütülmüştür. Doküman analizi için çeşitli notalar derlenerek bir veri seti oluşturulmuştur. İlgili notalar literatür taraması sonucunda elde edilmiştir. Bununla birlikte alan uzmanlarından görüşler alınmış ve odak grup görüşmesi tekniği uygulanarak veriler desteklenmiştir. Bu doğrultuda elde edilen bulgular hem yazılı kaynaklardan hem de uzman görüşlerinden sağlanan verilerle bütüncül bir şekilde analiz edilmiştir. Analiz sürecinde betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır Çalışmada Kemal İlerici'nin armoni sistemiyle yazılmış piyano eserleri incelenmiş ve elde edilen veriler tanımlanarak yorumlanmıştır. Betimsel analiz kapsamında her bir eserde kullanılan armonik teknikler sistematik olarak sınıflandırılmış; uyguların kullanımı, kalış ve bağlanış gibi unsurlar ayrı ayrı ele

alınmıştır. Eserler İlerici sistemindeki melodik ve armonik yapılarına göre ölçülere bölünerek çözümlenmiş, teoriye ait ilkelerle yorumlanmıştır. Elde edilen veriler hem her bir eserin yapısal düzenini anlamaya, hem de farklı bestecilerin yaklaşımlarını karşılaştırmalı olarak değerlendirmeye olanak sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Araştırma Deseni

Bu çalışma betimsel araştırma yöntemine bağlı olarak tarama modeli kapsamında ve doküman analizi tekniğinde çalışılmış nitel bir çalışmadır. Birinci aşamada literatür taraması yapılarak İlerici armonisiyle ilgili kuramsal kaynaklar ve diğer analiz çalışmaları incelenmiştir. İkinci aşamada İlerici sistemini kullanan yedi bestecinin piyano eserlerinden uygun örnekler belirlenmiştir. Üçüncü aşamada seçilen eserler uzman görüşlerinden yararlanılarak armonik analiz yapılmıştır. Ayrıca farklı bir uzman grubuna Türk Müziği Çokseslendirme dersine yönelik görüşleri sorularak araştırmanın verileri desteklenmiştir. Dördüncü aşamada ise elde edilen analiz sonuçları karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır. Bu aşamalar aşağıda şema halinde gösterilmiştir.



Şekil 26. Araştırma deseni.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Karasar (1998)'a göre araştırma evreni, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Çalışma evreni ise, araştırma evreninin bütün niteliklerini kapsayan ve ulaşılabilirliği olan, onun küçük bir modelidir.

Creswell (2005) evrenden örneklem seçiminin çok önemli bir aşama olduğunu, örneklemeye gösterilen ilginin asıl nedeninin, araştırmanın dış geçerliği olduğunu söylemektedir. Carter (1993) ise farklı tekniklerin kullanıldığına bakılmaksızın örneklemedeki adımların temelde aynı olduğunu

belirtmiştir. Bunlar; evreni tespit etmek, örneklem büyüklüğünün belirlenmesi ve örneklemenin seçilmesidir.

Bu çalışmanın evrenini spesifik armoni anlayışları doğrultusunda yazılmış piyano eserleri oluşturmaktadır. Evren içerisinden, Kemal İlerici'nin geliştirdiği armoni sistemine uygun biçimde yazılmış piyano eserleri seçilerek örneklem belirlenmiştir. Örneklem seçiminde, amaçlı örnekleme yönteminden yararlanılmıştır.

Veri Toplama Süreci

Veri toplama süreci Kemal İlerici'nin armoni sistemine ilişkin kuramsal zemini oluşturmak amacıyla gerçekleştirilen kapsamlı bir literatür taramasıyla başlamıştır. Bu kapsamda İlerici'nin eseri olan *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* başta olmak üzere, ilgili yazılmış makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri ile diğer akademik kaynaklar incelenmiştir. Elde edilen bilgiler doğrultusunda İlerici sistemini kullanarak eserler yazan ve piyano eserleri bulunan yedi bestecinin çalışmaları belirlenmiş; söz konusu bestecilere ait notalar temin edilerek analiz için gerekli dokümanlar oluşturulmuştur.

Bu çalışmada analiz edilen besteciler, Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemine dayalı eserler bestelemiş olmaları esas alınarak belirlenmiştir. Çalışmada yer verilen bestecilerin ortak noktası İlerici'nin armoni anlayışını müzik üretimlerinde kullanmalarıdır. Bu anlamda seçilen bestecilerin İlerici'nin armoni sistemini referans alan piyano eserleri üretmiş olmaları belirleyici olmuştur. Çalışmanın amacına uygun olarak seçilen bestecilerin eserlerinde, biçimlerin ve sistematik yaklaşımların analiz için yeterli örnek çeşitliliği ve temsil gücü taşıması gözetilmiştir. Bestecilerin bir kısmı doğrudan İlerici'nin öğrencisi olarak bilinirken, bir kısmı ise İlerici sistemini öğrenerek uygulamalarına dahil etmiştir. Böylece sistemin hem doğrudan aktarıldığı hem de bağımsız olarak benimsenip yorumlandığı iki farklı yaklaşım biçimi çalışmaya dahil edilmiştir.

Bestecilerin seçimi amaçlı örnekleme yöntemine dayanmaktadır. Amaçlı örnekleme sınırlı kaynaklarda en etkili sonuç için bilgi bakımından işlevsel örneklerin belirlenerek seçilmesi olarak tanımlanır (Yağar, F., & Dökme, S., 2018). Bu yöntem nitel araştırmalarda belirli durumların ya da kişilerin

derinlemesine incelenmesi amacıyla tercih edilmektedir. Bu doğrultuda çalışmada yer verilen eserlerin Kemal İlerici armonisini temsil etme, uygulama ve çeşitlendirme açısından nitelikli ve anlamlı örnekler sunduğu düşünülmektedir. Çalışmada analiz edilen eserler bestecileri ile tablo halinde aşağıda verilmiştir.

Tablo 1

Çalışmada Yer Alan Besteciler ve Eserleri Tablosu

Kemal İlerici	Küçük Kuş
Muammer Sun	Oynak Hava
Necdet Levent	Selam
Ertuğrul Bayraktar	Sonlanmamış
İlhan Baran	Söyleşi
Erdal Tuğcular	Karadeniz
Burhan Hüseyin	Yüce Dağlar

Veri Toplama Araçları

Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010) göre literatür taraması, belirli bir araştırma konusu ile ilgili mevcut akademik kaynakların sistematik bir şekilde taranması, analizi ve sentezlenmesi sürecidir. Bu süreç ilgili alandaki bilgi birikimini özetlemeyi, teorik çerçeveyi oluşturmayı ve yeni çalışmalar için temel sağlamayı amaçlar.

Doküman analizi, araştırılacak alandaki tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir (Corbin & Strauss, 2008).

Görüşmeler, veri toplama yöntemleri arasında önemli bir yer tutmakta olup genel olarak nitel ve nicel olmak üzere iki ana gruba ayrılmaktadır (Aziz, 2011). Kullanılacak görüşme türünün belirlenmesi araştırmanın amacı, kapsamı ve ele alınan konuya bağlı olarak şekillenmektedir. Nicel verilere dayalı çalışmalarda yapılandırılmış görüşme teknikleri yeterli olabilirken, bireysel deneyimlerin, tutumların ve sosyal bağlamların derinlemesine incelendiği nitel araştırmalarda açık uçlu ve esnek yapıya sahip görüşme türleri daha uygun görülmektedir (Yağar & Dökme, 2018).

Yarı yapılandırılmış görüşmeler, yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmelerin avantajlarını bir arada sunduğu için özellikle nitel araştırmalarda yaygın olarak tercih edilmektedir (Karataş, 2017). Bu görüşme türü, araştırmacının önceden belirlenmiş açık uçlu sorulardan oluşan bir görüşme formuyla veri toplamasına olanak tanırken, sürecin doğal akışı içinde yeni sorular eklenmesine de imkan verir (Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E., 2010). Böylece hem planlı ilerleme sağlanır hem de katılımcıların verdiği yanıtlardan yola çıkarak konunun farklı boyutlarına ulaşmak mümkün olur. Nitekim Karataş (2017), bu yöntemin eksik kalan noktaların tamamlanmasına ve beklenmedik detayların ortaya çıkmasına olanak sunduğunu vurgulamaktadır.

Verilerin Analizi

Veri analizi, toplanan verilerin düzenlenmesi, dönüştürülmesi ve yorumlanması sürecidir. Bu süreç nicel veya nitel yöntemlerle gerçekleştirilerek verilerdeki ilişkileri ve anlamlı sonuçları ortaya çıkarmayı amaçlar (Miles, M. B. 1994).

Bu çalışmada kullanılan analizde 4 başlık belirlenmiştir; eser bilgisi, form bilgisi, melodik yapı ve armonik yapı. Eser bilgisi bölümünde eserin hangi yıl hangi kaynakta olduğu bilgisi verilmiştir. Form bilgisi bölümünde Eserin kaç bölümlü yapıda olduğu, hangi makamda yazıldığı, hangi hızda olduğu gibi eser değerlendirmede fikir verebilecek unsurlara yer verilmiştir. Melodik yapı bölümünde eser bölümlere ayrılarak, İlerici metodolojisi içerisindeki başlıklardan referans alınarak incelenmiştir. Kalın-ince bölgeler, çıkıcı-inici ezgi, durucu-yürüyücü ezgi, şeklinde başlıklara ayrılmıştır. Armonik yapı bölümünde eser içindeki uyguların kullanımına dikkat çekilmiştir. Uygu konumları, uygu bağlanışları ve konumları incelenmiştir. Kalışların yapılma biçimi belirlenmiştir. Analizde kullanılan tüm kavramlarda, kuramın kendi dili esas alınmıştır. Analiz sürecinde, her bir eser için yeni bir analiz oluşturulmuş ve bunun üzerinden karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmada verilerin analizi için uzman görüşüne başvurularak armoni alanı ile ilgili 3 uzman seçilmiştir. İlgili

uzmanlar Türk müziği ve armoni alanında çalışmış akademisyenlerden belirlenmiştir. Veri analizinde oluşturulan 4 başlıklı model aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 27. Araştırmada kullanılan veri analiz modeli.

Bölüm 4
Bulgular ve Yorum

Bulgular

Kemal İlerici/ Küçük Kuş.

Eser bilgisi. Eser bestecinin 1977 yılında yazdığı “Chris’in Yaş Günü” adlı üç eserden oluşan piyano dizgesinde 1. sırada yer almaktadır.

Form bilgisi. Eser 23 ölçü olup, iki bölümlü (AB) yapıda, şarkı formuna dayalıdır. La hüseyni makamında yazılmış olup, andante dolce hızındadır. Andante dolce, 70 ile 100 arasındaki metronom hızını belirtmektedir.

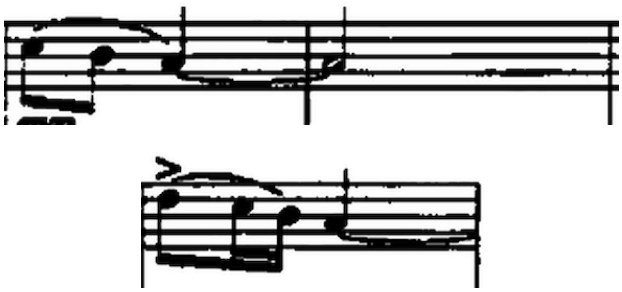
A bölümü (1-12)

B bölümü (13-23)

Melodik yapı. Eser la hüseyni makamının kalın bölgesinde, yürüyücü sesi ile başlamaktadır. İlk cümlede yer alan motif soru niteliğinde olup, ardından gelen ölçüdeki sol el ezgisi cevap niteliğinde kullanılmıştır.

Şekil 28. Eserin ilk motifi.

Beşinci ölçüdeki ezginin, ikinci ölçüdeki ezginin bir çeşitlemesi olduğu söylenebilir.



Şekil 29. İkinci ölçü ile beşinci ölçünün karşılaştırması.

Yedinci ölçüdeki motifin bir sonraki ölçüde başka bir çeşitleme ile tekrar kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 30. Yedinci ölçüdeki motif.

Dokuzuncu ölçüde ezgi tiz bölgeye geçip yürüyücü ses ile başlamış, ardından gelen ölçü ile sol sesi üç ayrı oktavda kullanılmıştır.

Şekil 31. Dokuzuncu ölçüdeki ezgi.

B bölümünde on dördüncü ölçüdeki motifin, eserin ikinci ölçüsündeki motifin bir çeşitlemesi olduğu düşünülebilir.

Şekil 32. İkinci ve on dördüncü ölçünün karşılaştırması.

B bölümünde on yedinci ölçüdeki motifin, eserin beşinci ölçüsündeki motifin bir çeşitlemesi olduğu düşünülebilir.

Şekil 33. Beşinci ölçü ile on yedinci ölçünün karşılaştırması.

Eserin son üç ölçüsünde mi bemol sesi ile inici seyirle hareket edilerek ana durak sesine gelindiği görülmektedir.

Şekil 34. Eserin son cümlesi.

Armonik yapı. Eserin ilk ölçüsünde la hüseyni makamının güçlü uygusu olan do uygusu kök hali ile kullanılmıştır.

Şekil 35. Eserin ilk uygusu.

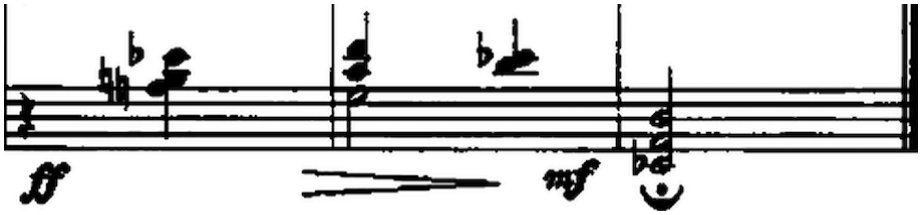
Altıncı ölçüde durak uygusunun birinci çevrimiyle kullanıldığı, seslerin gruplanarak melodik yapıyı desteklediği görülmektedir.

Şekil 36. Altıncı ölçüdeki uygu.

Bazı ölçülerde yan yana üç sesin bir arada kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 37. Üst üste kullanılan ardışık sesler.

Eser sonunda güçlü uygusu ana durak uygusuna bağlandığından, tam kalış olarak adlandırılabilir. Bu bağlanış sırasında fa sesi mi bemol sesine, do sesi re sesine gitmiştir. Son uyguda kök halinde mi bemol sesi kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 38. Eserin sonu.

Kemal İlerici'nin *Küçük Kuş* adlı eseri incelendiğinde, ezgisel yapının çeşitleme temelli bir anlayışla yazıldığı görülmektedir. Eser boyunca ana motiflerin varyasyonları ile melodik akışın zenginleştirildiği, soru-cevap biçimindeki cümleler aracılığıyla ise ezgisel diyaloğun sağlandığı söylenebilir. Melodik yapının la hüseyni makamının kalın bölgesinde başlayıp, ilerleyen ölçülerde tiz bölgeye doğru genişlemesi, eserin genel seyri açısından dikkat çekicidir.

Armonik yapıda ise durak ve güçlü uygular kök durum ve çevrimli kullanımlarla desteklenmiş; uygu kullanımının yanında ezgiye karşılık ezgiler hem armonik hem de melodik bütünlüğü desteklemiştir. Özellikle güçlü uygudan ana durak uygusuna geçişte uygulanan tam kalış, içerdiği sesler ile geleneksel haldeki bitiriş duygusunu uyandırmaktadır. Piyano üzerinde çarpma seslerinin kullanımı ise eserin armonik dokusuna zenginlik katmış, mikrotonal karakterin ifade edilmesine katkı sağlamıştır.

Genel olarak eserin, kuramcının kendi sistemini uygulamaya yönelik referanslardan biri olduğu düşünülmektedir.

Ertuğrul Bayraktar/ Sonlanmamış

Eser bilgisi. Eser bestecinin "Piyano Parçaları 1" adlı kitabında ilk sırada yer almaktadır.

Form bilgisi. Eser 95 ölçüden oluşmakta, şarkı formunda ve üç bölümlü (ABA) yapıdadır. Re hüseyni makamında başlayıp, Fa hüseyni makamında sonlanmaktadır. 8/8 ritminde, 108 metronom hızındadır.

A bölümü (1-25)

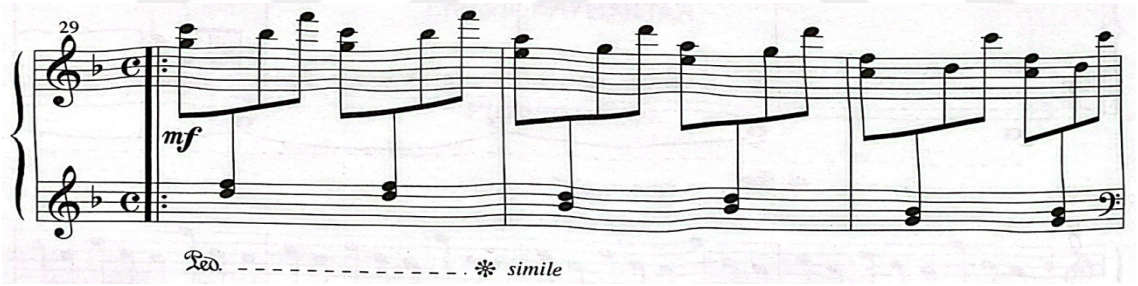
B bölümü (26-65)

A’ bölümü (66-95)

Melodik yapı. A bölümünün ilk dört ölçüsünde görüleceği üzere, eser arpej tekniğinde bir yapı üzerine kuruludur. Arpej gruplarının son seslerinde fa, re ve do seslerinin belirgin bir şekilde vurgulandığı görülmektedir.

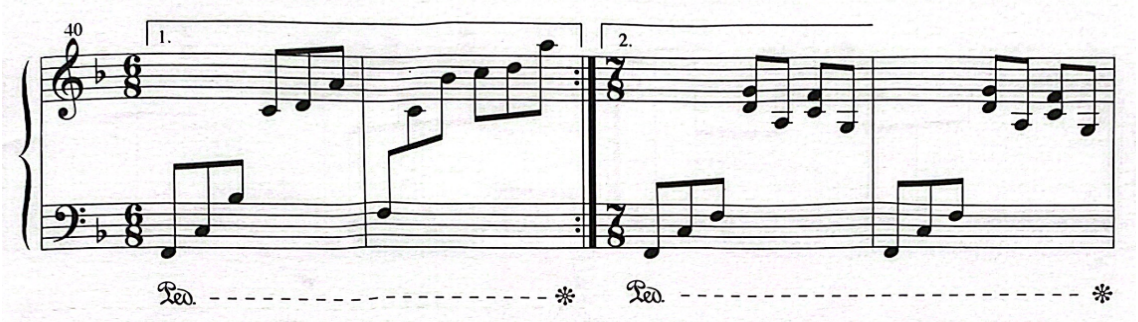
Şekil 39. Eserin ilk dört ölçüsü.

A bölümü boyunca devam eden arpej sesleri, B bölümünde yerini dörtlü aralıklı seslere bırakır. Bu bölümde sağ ve sol elin birlikte kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 40. Eserin B bölümü.

B bölümünde ritimsel yapı çeşitlilik göstermekte ve ölçü içi aksaklıklar ile vurgu değişimlerine sıkça yer verilmektedir.

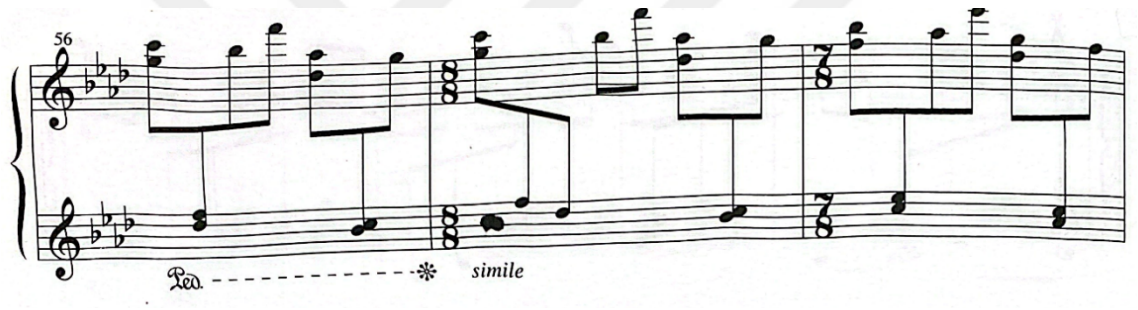


Şekil 41. B bölümündeki ritim değişiklikleri.

B bölümünde, 44. ölçüde donanım değişikliği yapılarak re Hüseyni dizisinden fa Hüseyni dizisine geçildiği ve bu geçişle birlikte ezgisel yapının yeni bir bölgesel karakter kazandığı görülmektedir.

Şekil 42. B bölümündeki geçki.

56. ölçüde, B bölümün ilk temasının yeniden ele alındığı görülmektedir.



Şekil 43. 56. ölçüdeki tema.

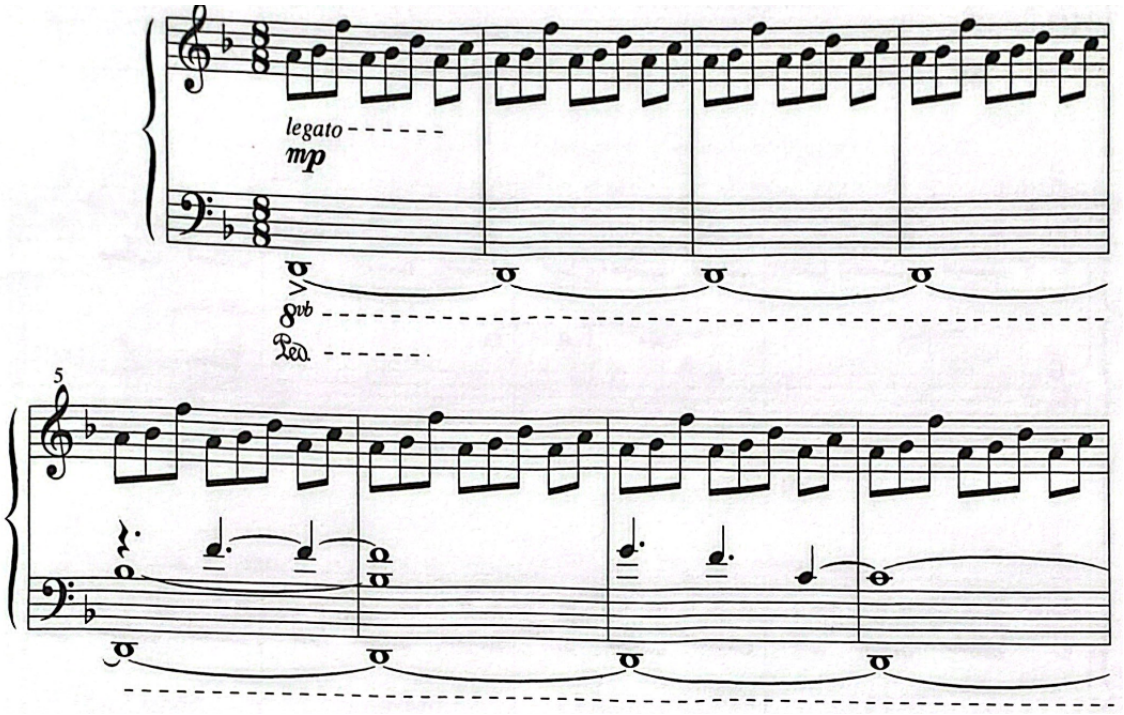
Eserin A' bölümü, başlangıçtaki temanın fa hüseyni makamında varyasyonuyla sürdürülmektedir.

Şekil 44. Eserin A’ bölümü.

Eserin sonu makamın alt güçlüsü olan dördüncü derecede sonlanmıştır.

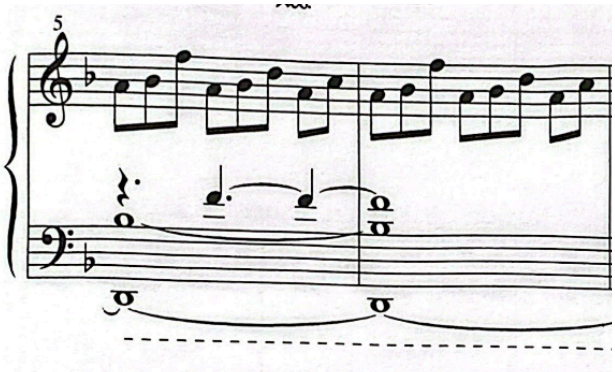
Şekil 45. Eser sonu.

Armonik yapı. Eserin A bölümünde, pes re sesinin 9 ölçü boyunca devam ettiği görülmektedir.



Şekil 46. Eserin A bölümündeki 8 ölçü.

Beşinci ölçüde re sesine si bemol ve fa seslerinin eşlik ettiği, seslerin geniş bir aralıkla kullanıldığı görülmektedir.

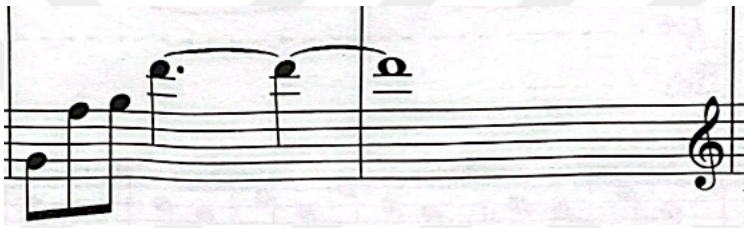


Şekil 47. Eserin beşinci ölçüsündeki uygular.

Yedinci ölçüde do uygusunun sesleri ardışık şekilde kullanılmıştır.

Şekil 48. Eserin yedinci ölçüsündeki uygular.

12. ölçüde pes si bemol, la, si bemol ve fa sesleri geniş serim anlayışıyla kullanılmıştır. Beşinci ve 12. ölçülerde görülen si bemol uygularının, armonik gerilim-çözülme dengesi gözetilerek oluşturulduğu değerlendirilebilir.

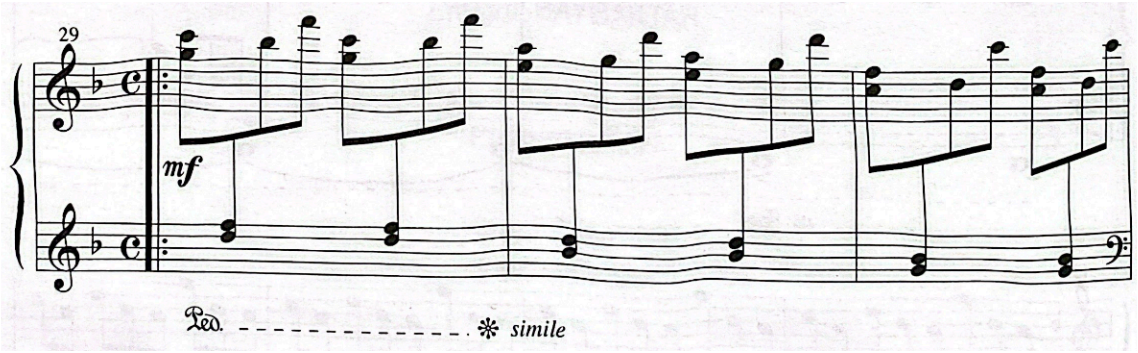


Şekil 49. Eserin 12. Ölçüsündeki uygu.

17. ölçüde sol el, sağ elin üzerine geçerek si bemol ve fa seslerini ardışık biçimde seslendirmiştir.

Şekil 50. Eserin 17. Ölçüsü.

29. ölçüde, armonik olarak iki elin bir arada kullanıldığı ve seslerin üst üste toplandığında re, fa, sol ve do olarak duyulduğu görülmektedir. Bu noktada hem üçlü hem dörtlü aralıkların bir arada kullanıldığı, ayrıca yedili seslerin armonik yapıya dahil edildiği söylenebilir. Bestecinin burada armonik yoğunluk ve zenginlik oluşturmayı amaçladığı düşünülebilir.

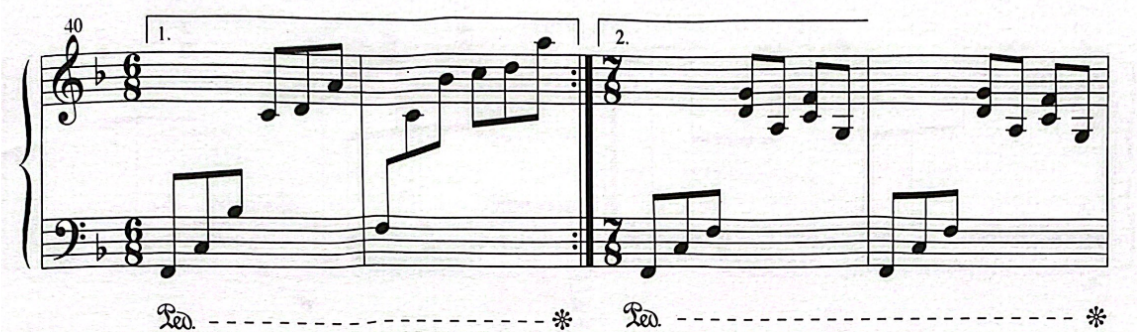


Şekil 51. Eserin 29. Ölçüsü.

32. ölçüde, sol elde fa, do ve si bemol; sağ elde ise do, re ve la seslerinin arpej biçiminde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Sol elde geniş serim fa uygusu, sağ elde çevrim konumunda la uygusu tercih edilmiştir. İki el birlikte değerlendirildiğinde, dördüncü ve altıncı derecelerin de dahil olduğu bir fa uygusu oluşturulmak istendiği söylenebilir.

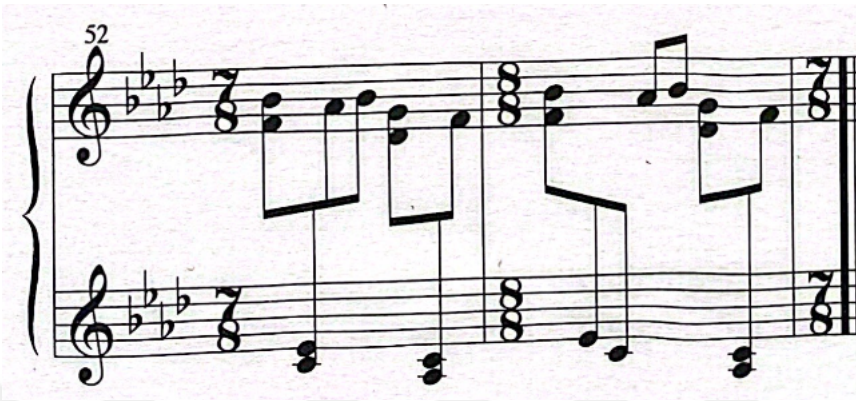
Şekil 52. Eserin 32. Ölçüsü.

Benzer bir yaklaşım, kırkıncı ölçüde de görülmektedir. Sol elde fa uygusu icra edilirken, sağ elde re uygusu kullanılmıştır.



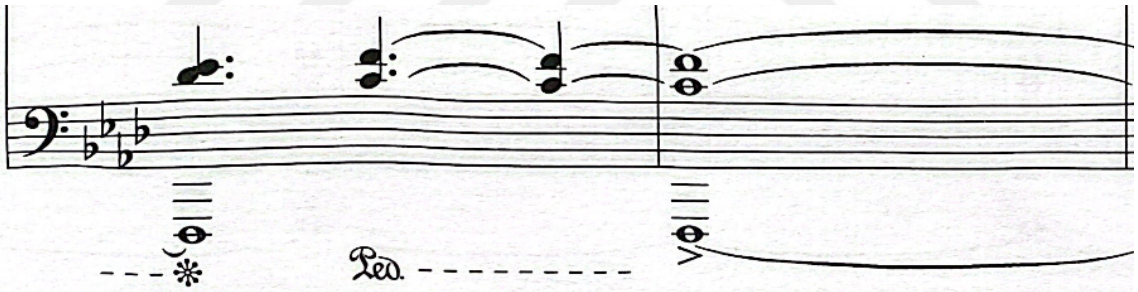
Şekil 53. Eserin 40. Ölçüsü.

52. ölçüde iki uygu dikkat çekmektedir. Fa uygusu çevrim halindeyken kullanılan pesteki do sesinin, ardından gelen sol uygusunda da korunduğu görülmektedir. Böylece sabit bir bas sesi üzerinde uygu değişimleri gerçekleştirilmiştir.



Şekil 54. Eserin 52. Ölçüsü.

Tekrar eden A' bölümünde pes fa sesi korunurken; tizde re ve mi sesleri yerini do ve fa seslerine bırakmıştır. Bu seyrin, armonik bağlanışlarda kullanılan "ters hareket" ilkesi doğrultusunda yapıldığı değerlendirilebilir.



Şekil 55. Eserin 73. ölçüsü

Eser, fa, do, fa ve si bemol sesleri ile sonlanmaktadır. Eserin adı dikkate alındığında, bestecinin ana durak yerine dördüncü derece üzerinde bitirerek bir “tamamlanmama" etkisi yaratmayı amaçladığı söylenebilir.

Şekil 56. Eser sonu.

Ertuğrul Bayraktar'ın *Sonlanmamış* adlı eserinde, İlerici sisteminin hem kurallara bağlı hem özgün bir anlayışıyla işlendiği düşünülmektedir. Geleneksel yapının piyano teknikleriyle harmanlanması, armonik yapıdaki sabit bas sesler ve çevrimler üzerinden kurulan geçişler göz önüne alındığında, eserin genelinde dinamik bir akış amaçlandığını söylenebilir.

Piyano tekniği açısından değerlendirildiğinde, geleneksel süslemeler yerine yapı ve anlatımın ön plana çıkarıldığı, bu yolla özgün bir dil arayışına yönelindiği anlaşılmaktadır. Eser bütün olarak değerlendirildiğinde, Türk müziğinin ritmik çeşitliliği ve armonik yoğunluk gibi unsurların bir arada kullanılması fikrinden yola çıkarak, bestecinin gelenek ile modernite arasında dengeli bir yer amaçladığı düşünülmektedir.

Necdet Levent/ Selam

Eser bilgisi. Eser bestecinin 1978-1979 yılları arasında yazdığı "Piyano için On Parça" adlı kitapta bulunmaktadır.

Form bilgisi. Eser 18 ölçüden oluşup, şarkı formunda ve iki bölümlü AB yapıdadır. La hüseyni makamında olup, 6/8 ritminde ve moderato temposundadır. Moderato, 108 ile 120 hızındaki tempoyu kapsar.

A bölümü (1-8)

B bölümü (9-18)

Melodik yapı. A bölümü la hüseyni makamının tiz bölgesinden başlayıp, iki cümleden oluşmaktadır. İki cümle de hüseyni makamının durak sesleri olan la ve mi seslerinde sonlanmaktadır.

Şekil 57. A bölümü ezgisi.

A bölümünde yukarı yönlü ezgide görülen fa diyez sesi, ezgi aşağı yönlü olduğunda fa natürel sesine dönüşmüştür. Buradaki tercihin makamın geleneksel etkisini piyanoya yansıtma amacı olduğu düşünülebilir.

Şekil 58. A bölümü inici ezgisi.

B bölümündeki ezgi la hüseyni makamının güçlüsü ve yürüyücüsü olan do ekseninde hareket etmiştir. B bölümü iki cümleden oluşmaktadır.

Şekil 59. B bölümü ezgisi.

Armonik yapı. Eser A bölümünde la hüseyni makamının güçlü yardımcısı olan sol uygusunun ikinci çevrimi (do-re-sol) ile başlamıştır. Ardından mi uygusu kök haliyle, fa uygusu ikinci çevirimiyle, la uygusu birinci çevirimiyle kullanılmıştır. Bir cümle içerisinde dört ayrı uyguya yer verilmiştir. Güçlü uygusu durak uygusuna çözülürken, alt güçlü uygusu alt durak yardımcısına çözülmüştür.

Şekil 60. A bölümü uyguları.

A bölümünün ikinci cümlesinde, sağ el ezgisi aynı olmasına karşın sol elde uygu konumu değişmiştir. Bu hareketin tekrar eden cümleye armonik dinamiklik kazandırma amaçlı yapıldığı düşünülebilir.

Şekil 61. A bölümünün ikinci cümlesindeki uygular.

B bölümünde sol elde dörtlü uygu yürüyüşleri görülmektedir. Art arda sıralanan uygularda bas sesin yürüyücü hareketinin, gerilme-çözülme anlayışına uygun biçimde yapıldığı düşünülebilir.

Şekil 62. B bölümünde yürüyücü uygular.

B bölümünün ardından iki ölçülük bir yapı görünmektedir. Bu yapının çözülme etkisi ile beraber, kalış anlayışı içinde yazıldığı söylenebilir. Kalış bölümünde ilk uygu alt güçlü derecesi olan fa uygusunun ikinci çevirimi (si-do-fa) sesleri ile başlamış, ana durak sesinin birinci çevirimi (la-re-mi) ile sonlanmıştır. Bu kalışa kırık kalış denilebilir.

Şekil 63. Eserin kalışı.

Necdet Levent'in *Selam* adlı eseri incelendiğinde, melodik yapının makam karakterine bağlı kalarak şekillendiği görülmektedir. La Hüseyni makamının tiz bölgesinde başlayan A bölümünde, her iki cümlenin de durak sesleri olan la ve mi ile sonlandığı ve geleneksel seyir anlayışının korunduğu anlaşılmaktadır. Ezgide yukarı ve aşağı yönlü hareketlerde fa diyez/fa natürel değişiminin kullanılması, makamın karakteristik yapısının piyanoya yansıtılması yönünde bilinçli bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Armonik yapıda ise A bölümünde kısa cümleler içinde farklı uyguların kullanımına ve uygu konumlarının değiştirilmesine yer verilerek, tekrar eden yapılar içinde dinamiklik sağlandığı gözlemlenmiştir. B bölümünde dörtlü uygu yürüyüşleri ve bas ses hareketleri ile gerilme-çözülme ilişkileri desteklenmiştir. Eserin sonunda alt güçlü dereceden ana durağa yönelen bir kırık kalış ile makamsal çözülme etkisinin sağlandığı ifade edilebilir.

Piyano tekniği açısından değerlendirildiğinde ise, eserde çarpma sesler, kromatik yürüyüşler ve mikrotonal ifade tekniklerine yer verilmediği görülmektedir. Bu durum, makamsal karakterin korunmasına rağmen, piyanonun sunduğu zengin ifade olanaklarının sınırlı biçimde kullanıldığı izlenimini vermektedir. Sonuç olarak İlerici sisteminin makamsal anlayışını esas alan ve piyanonun teknik sınırları içerisinde bu dili belirli ölçülerde yansıtan bir eser olduğu düşünülmektedir.

Muammer Sun – Hüseyni (Oynak Hava)

Eser bilgisi. Eser bestecinin “Yurt Renkleri” kitabında yayınlanmıştır. Yurt Renkleri kitabı, Muammer Sun tarafından 1956-1972 yılları arasında bestelenmiş eserleri içerir. Bestecinin dört seriden oluşan kitabı, ilgili çevrelerce İlerici sisteminin önemli bir pratik örneği olarak bilinmektedir. Hüseyni (Oynak Hava) eseri ise kitabın dördüncü serisinde 15. Sayfada yer almaktadır.

Form yapısı. Eser 33 ölçüden oluşup, küçük rondo formundadır. Rondo, bir bölümün sürekli tekrar edilmesiyle meydana gelen formu tanımlamaktadır. Eser üç bölümlü bir temel üzerine kurulu, varyasyonlar içeren bir form yapısındadır. La hüseyni olup 9/8 ritmindedir. A ve B bölümleri 4 ölçüden oluşmaktadır. C bölümü sekiz ölçüden oluşmaktadır. Bu sekiz ölçü kendi içinde iki ayrı ezgi varyasyonu içermektedir. Sırasıyla şu seyir izlenmiştir:

A bölümü (1-4)

B bölümü (5-8)

A’ bölümü (9-12)

C bölümü (13-20)

A’ bölümü (21-24)

B’ bölümü (25-28)

A’ bölümü (29-33)

Melodik yapı. Eserin A bölümündeki ezgi aynı zamanda ana tema olarak nitelendirilebilir. Her bir bölüm sonunda tekrar A bölümüne dönülmüş ve eser A bölümü ile başlayıp bitmiştir.

Şekil 64. A bölümü ve Ana tema.

A bölümündeki ilk cümle hüseyni dizisinin yürüyücüsü olan sol sesi başlamış, iki ölçülük cümlenin sonu la hüseyni makamının durucusu olan re sesinde askıda bırakılmıştır.

Şekil 65. A bölümünün ilk cümlesi.

A bölümünün ikinci cümlesi ise aynı ezgi ile başlayıp ana durak sesi olan la sesinde sonlanmıştır. Bölge olarak tiz bölgeden başlayıp pes bölgeye doğru inilmiştir. A bölümünün genel yapısının Hüseyni makamının ezgisel özellikleri ile birebir uyumlu olduğu söylenebilir.

Şekil 66. A bölümünün ikinci cümlesi.

B bölümünde ezginin kalın bölgede devam ettiği görülmektedir. Bölüm içinde mi bemol sesi kullanılıp, ardından gelen ölçüde mi sesi natürel kullanılmıştır. Bu tercihin hüseyni makamının geleneksel yapısında kullanılan koma etkisini güçlendirmek için tercih edildiği düşünülebilir. Bölüm sonunun tekrar A bölümüne bağlandığı görülmektedir.

Şekil 67. B bölümü ezgisi.

Tekrar seyreden A bölümünde ezgi kendi yerinde değil, bir yukarıdaki oktavdan seslendirilmiştir. Böylelikle ezgide canlılık etkisi yaratılmak istendiği düşünülebilir.

Şekil 68. İkinci A bölümü ezgisi.

C bölümünde donanımda bulunan fa diyez sesi fa natürel olarak kullanılmış olup, yine la hüseyni dizisinde natürel kullanılan si sesi, si bemol olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşımın makamın yapısını dikkate alarak tercih edildiği söylenebilir.

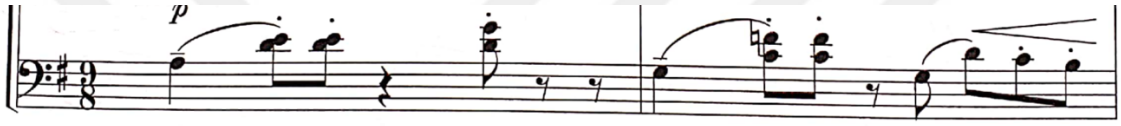
Şekil 69. C bölümü ezgisi.

C bölümünün sonunda ezginin tiz bölgeye hareket ettiği görülmektedir. Bu cümle re ekseninde başlayıp mi bemol ve fa diyez sesi aldığından, burada karcığar makamı çeşnisi yapıldığı düşünülebilir. Yukarı yönlü ezgi, ana durak la sesinden sonra hüseyni makamının donanım seslerini yeniden alarak cümle sonrasında A bölümüne geçiş yapmıştır.

Şekil 70. C bölümündeki ikinci cümle.

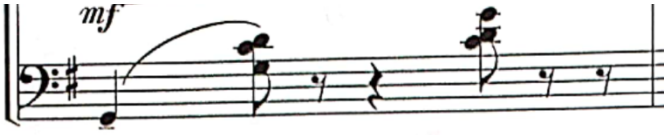
Bölüm içinde göçürmeler kullanılırken, artikülasyonlara da yer verilmiş olup, bölümler arası dinamik değişiklikleri sıkça kullanılmıştır.

Armonik yapı. Eser la hüseynide durucu uygusunun birinci çevirimi (la-re-mi) ile başlamıştır. Durak uygusu kullanılırken yürüyücü özellikteki konumu ile kullanılması dikkat çekmektedir. İkinci ölçüde, üçünde derece uygusunun ilk çevirimi kullanılıp, bağlanış hatası olmamasına özen gösterilmiştir.



Şekil 71. Eserin ilk iki uygusu.

Eserin uygu kullanımında art arda gelen aynı uyguların, çevirim haliyle kullanıldığı görülmüştür.



Şekil 72. Eserin beşinci ölçüsündeki çevirim.

Eserde armonik yapının sadece uygulardan oluşmadığı, ezgi eşliklerine yer açan yatay hareketler de barındırdığı görülmektedir.

Şekil 73. Eserin sekizinci ölçüsündeki yatay hareket.

Uygu kullanımında paralel dörtlü uyguların kullanıldığı görülmüştür.

Şekil 74. Eserin on üçüncü ölçüsündeki paralel uygular.

Uygularda tiz sesin dururken bas sesin hareket ettiği gözlemlenmiştir.

Şekil 75. Eserin 17. Ölçüsünde bas hareketleri.

Eser içinde yukarı yönlü motife karşıt şekilde aşağı yönlü motifler kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 76. Eserin 18. Ölçüsündeki karşıt hareket.

Hüseyni dizisinin güçlüsü ile durak arasında tam kalış yapılmıştır. Güçlü olan do uygusu kök hali ile kullanılmıştır. Güçlü uygu ile durak arasında si bemol sesi kullanılmıştır. Bu tercihin güçlü uygusundaki do sesini durak uygusundaki la sesine yakınlaştırmak için tercih edildiği düşünülebilir. Bağlanış olarak alt üçlü bağlanışı kullanılmıştır.

Şekil 77. Eserin kalışı.

Muammer Sun'un *Hüseyni (Oynak Hava)* adlı eseri incelendiğinde, melodik ve armonik yapının İlerici sisteminin temel ilkeleriyle büyük ölçüde

örtüştüğü görülmektedir. Ezgisel yapıda hüseyni makamının karakteristik özelliklerinin korunduğu; bölümler arası artikülasyonlar, dinamik değişiklikler kullanılarak ifadeye zenginlik katıldığı anlaşılmaktadır. Eserin A bölümünde ana tema olarak belirginleşen ezgi, her bölüm sonrasında tekrarlanarak yapısal bütünlük sağlanmış; B ve C bölümlerinde ise yöresel dizi varyasyonları ile makamın geleneksel yapısı desteklenmiştir.

Armonik açıdan değerlendirildiğinde, eserin uygu kullanımında çevirim tekniklerinden yararlanıldığı ve uygu geçişlerinde bağlanış hatalarından kaçınıldığı gözlemlenmektedir. Ayrıca, yatay hareketlerin ve paralel dörtlü uyguların eserin armonik akışına katkı sağladığı, bas seslerde yürüyücü hareketlerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle güçlü ve durak uyguları arasındaki geçişlerde kullanılan mikrotonal dokunuşlar, makamın karakteristik gerilim-çözülme ilişkilerini başarıyla yansıtmaktadır.

Piyano tekniği açısından ele alındığında, eserde süslemelere ve nüanslara sıkça yer verildiği; bu yönüyle İlerici'nin piyanoda geleneksel ifade zenginliğini koruma yaklaşımıyla uyumlu bir anlayış sergilendiği düşünülmektedir. Ancak kromatik yürüyüşlerin veya çağdaş piyano tekniklerinin sınırlı kullanımı, makamsal yapının sadakatle korunması hedefiyle açıklanabilecek bir tercih olarak okunabilir.

Hüseyni (Oynak Hava) eserinin, İlerici sisteminin makamsal ve armonik ilkelerini etkili bir biçimde uygulayan ve piyanoda geleneksel Türk müziği diline uygun bir çokseslilik anlayışı sergileyen örneklerden biri olduğu düşünülmektedir.

İlhan Baran/ Söyleşi

Eser bilgisi. Eser bestecinin 1975 yılında yayınlanan “Siyah ve Beyaz” isimli piyano albümünde 3. sırada yer almaktadır.

Form bilgisi. Eser 20 ölçü olup, şarkı formunda ve üç bölümlü yapıdadır. La hüseyni makamında olup A bölümü 60 metronom hızındadır. B bölümü ise 120 metronom hızındadır.

A (1-4)

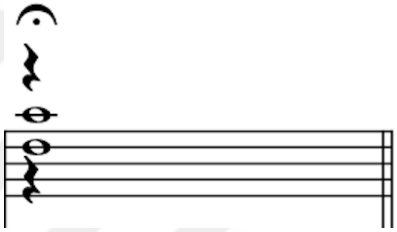
B (5-16)

A (17-20)

Melodik yapı. Eser hüseyni makamında olmasına karşın A bölümünün ilk motifinde si bemol sesi görülmektedir. Bu bölümün yapısı kalın bölgede seyrederken, kürdi çeşnisi kullanılmasının sebebi melodik yapıda gerilme-çözülme etkisi olarak düşünülebilir.

Şekil 78. A bölümü ilk cümlesi.

A bölümünün sonunda ezgi tiz la sesinde kalırken, melodik yapının armoniye eşlik ettiği görülür.



Şekil 79. A bölümü sonu.

B bölümü 120 metronomda ritmik yapıda ve kalın bölgede ezgiye başladığı görülür.

Şekil 80. B bölümü ilk cümlesi.

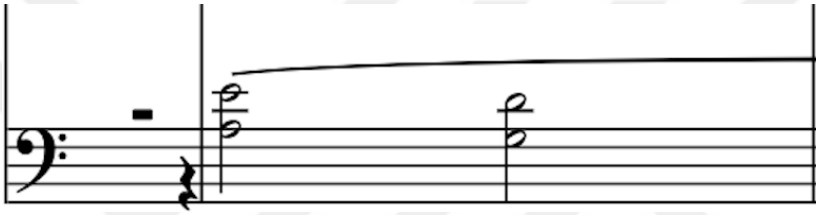
B bölümünün ikinci cümlesi dizinin durucu sesi eksenindedir. Ezgi biçimi A bölümünün durağan yapısına kıyasla daha hareketli yapıdadır.

Şekil 81. B bölümü ikinci cümlesi.

İkinci defa seyreden A bölümünde ezgi durağanlığa geri dönmektedir. Eserin son cümlesinde hüseyni makamının durucu sesleri ile sonlanmıştır.

Şekil 82. Eser sonu.

Armonik yapı. A bölümü ana durak uygusu ile güçlü yardımcısı uygusundan oluşmaktadır. Beşli aralıklı uygular kullanılmıştır.



Şekil 83. A bölümü uyguları.

A bölümünün sonunda alt durak yardımcısı olan re sesinde uygu kurulup, bölümün sonu dördüncü derece ile bitmiştir.

Şekil 84. A bölümü sonundaki uygu.

B bölümünde güçlü uygusu temel konumda kullanılırken, alt üçlü bağlanışında ana durak uygusunun birinci çevrimiyle kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 85. B bölümündeki uygular.

B bölümünde güçlü uygusunun sıkça kullanıldığı görülmüştür.

Şekil 86. B bölümündeki uygular.

B bölümünde si bemol sesinin, oktavdaki si natürel sesi ile aynı ölçüde kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 87. B bölümündeki uygular.

Eserin sonunda kırık kalış yapılmıştır. Ana durak uygusu ve güçlü yardımcısı uygusu kullanılarak dizinin alt durak uygusuna bağlanmıştır.

Şekil 88. Eser sonu.

İlhan Baran'ın *Söyleşi* adlı eseri incelendiğinde, melodik yapının Hüseyni makamı temelinde şekillendiği, ancak çeşitli bölümlerde özgün dokunuşların da yapıldığı görülmektedir. A bölümünde si bemol sesinin kullanılmasıyla, kürdi çeşnili bir etki yaratıldığı ve bu tercihin ezgide gerilme-çözülme anlayışını güçlendirdiği düşünülmektedir. Ezgisel yapı, A bölümünde daha durağan bir seyir izlerken; B bölümünde hız artışı ile daha hareketli ve ritmik bir yapıya evrilmiştir. Eserin genelinde, ezginin hem makam özelliklerini koruduğu hem de bölümler arasında belirgin bir karakter farkı oluşturulduğu gözlemlenmektedir.

Armonik yapıda ise beşli aralıklı uyguların kullanımına ve ana durak-güçlü yardımcısı ilişkisine sadık kalındığı anlaşılmaktadır. A bölümünde güçlü yardımcısından alt durak yardımcısına yönelen armonik akış, B bölümünde sık tekrarlanan güçlü uygusu kullanımlarıyla desteklenmiştir. Eserin sonunda kırık

kalış anlayışıyla tamamlanan yapı hem makamsal hem de armonik çözülmeyi sağlamıştır.

Piyano tekniği açısından değerlendirildiğinde, özellikle süslemelere nadiren yer verildiği, bu yönüyle ifadenin daha çok armonik düzen ve ritmik yapı üzerinden şekillendiği söylenebilir. Bu durum eserin modern bir anlayışla makamsal özellikleri belirli ölçüde özgürleştirerek ele aldığını düşündürmektedir. Bütün olarak değerlendirildiğinde, İlerici sisteminin makamsal ve armonik ilkelerini referans almakla birlikte, bestecinin kişisel yaklaşımı doğrultusunda daha serbest ve çağdaş bir anlatım dili geliştirdiği düşünülmektedir.

Erdal Tuğcular/ Karadeniz

Eser bilgisi. Eser bestecinin "Türkünün Rengi/Piyano için 23 Parça" adlı kitabında yer almaktadır.

Form bilgisi. Eser 16 ölçüden oluşup, şarkı formunda ve iki bölümlü yapıdadır. Mi hüseyni makamında olup, 7/8 ritminde ve prestissimo hızındadır. Prestissimo, 160 ile 190 metronom olarak tanımlanan presto hızından daha hızlı anlamına gelmektedir.

A bölümü (1-12)

B bölümü (13-16)

Melodik yapı. Eser ilk cümlede sol elde armonik uygular ile başlarken, cümle sonunda armoniye eşlik eden sesler görülmektedir.

Şekil 89. Eserin ilk cümlesi.

A bölümü kalın bölgede durucu si sesi ile başlamıştır. A bölümünde görülen çarpma tekniğinin, ezgiyi geleneksel forma yaklaştırmak için kullanıldığı düşünülebilir.

Şekil 90. A bölümü ezgisi.

B bölümü ise tiz bölgeden yürüyücü re sesi ile başlamıştır. Bölümdeki dört ölçülük cümle durakta sonlanırken, ezgi yapısının soru cevap niteliğinde olduğu düşünülebilir.

Şekil 91. B bölümü ezgisi.

Armonik yapı. Eser başlangıcında beşli aralıklı uygulara yer verilmiştir. Üçüncü ölçüde sol eldeki mi uygusuna sağ elde do diyez ve re sesi eşlik etmiştir. Sağ eldeki bu iki sesi uygu olarak adlandırmak yerine, ezgiyi güçlendirici nitelikte bir yaklaşım olduğunu düşünmek daha isabetli olacaktır.

Şekil 92. Eserin ilk cümlesi.

A bölümünde mi-si-re seslerinden oluşan uygu görünmektedir. Bu uygu yerini mi-la-re seslerine bırakmıştır. Buradaki ilk uygu mi uygusunun yedinci derece eklenmiş hali olarak düşünülebilir. Ardından gelen mi-la-re seslerini la uygusunun kök hali olarak tanımlarsak, burada bestecinin la uygusuna yönelik bir armonik gerilim-çözülme yarattığı düşünülebilir.

Şekil 93. A bölümündeki uygular.

B bölümünün ilk cümlesinde makamın güçlü sesi olan sol uygusu birinci çevrim olarak kullanılmış, yerini mi uygusunun ikinci çevrimine bırakırken üst ikili bağlanışı tercih edilmiştir.

Şekil 94. B bölümündeki uygular.

Eserin sonunda ise beşli aralıklı durak uygusunun kullanıldığı görülmektedir. Son ölçülerde mi-la-re sesleri yerini mi-si-mi seslerine bırakmıştır. Bunun alt güçlü ile ana durak arasında yapılan bir kalış olduğunu düşünerek, kırık kalış yapıldığı söylenebilir.

Şekil 95. Eser sonu.

Erdal Tuğcular'ın *Karadeniz* adlı eseri incelendiğinde, melodik ve armonik yapının İlerici sistemin ilkeleri doğrultusunda özgün bir şekilde işlendiği görülmektedir. Hüseyni makamı temelinde şekillenen eserde, ezginin kalın bölgede başladığı ve çarpma süslemeleri kullanılarak geleneksel ifade biçimine yaklaşılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. A bölümünde ezgisel yapı armonik destekle güçlendirilmiştir. B bölümünde ise tiz bölgeye geçilerek yürüyücü re sesi etrafında şekillenen bir soru-cevap yapısına yer verilmiştir.

Armonik yapıda eserin başından itibaren beşli aralıklı uygulara yer verilmesi, Karadeniz bölgesine özgü tulum ve kemençe gibi enstrümanlarda sıkça rastlanan beşli aralık anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Ayrıca sol elde yürüyücü uygu anlayışıyla sağ elde ezgisel tamamlamaların yapıldığı gözlemlenmektedir. Özellikle mi uygusuna yedinci derece eklenmesi ve ardından gelen la uygusuna geçiş ile armonik gerilim-çözülme ilişkisi kurulmuştur. B bölümünde güçlü ses olan sol uygusunun çevrimli kullanımı ve üst ikili bağlanış ile ana durak uygusuna

yönelim, sistemin gerilim ve çözüm prensiplerini yansıtan bir uygulama olarak değerlendirilebilir. Eserin sonunda gerçekleştirilen kırık kalış ise makamsal çözülmeyi sağlamaktadır.

Piyano tekniği açısından değerlendirildiğinde, ezgiye dinamizm kazandırmak amacıyla hızlı ritmik yapı ve çarpma süslemelerin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Genel olarak bestecinin İlerici sisteminin makamsal ve armonik ilkelerine bağlı kalırken, ritmik canlılık ve süsleme teknikleri aracılığıyla geleneksel Türk müziği ifadesine özgün bir yorum getiren bir anlayışta eser sunduğu düşünülmektedir.

Burhan Hüseyin/ Yüce Dağlar

Eser bilgisi. Eser bestecinin 2007' de yayınlanan "Keman ve Piyano için Çok Seslendirilmiş Türkü Demeti" adlı kitabında 19. Sırada bulunmaktadır.

Form bilgisi. Eser 64 ölçüden oluşup, küçük rondo formunda ve 3 bölümlü yapıdadır. Re hüseyni makamında olup, 5/8 ritminde ve 160 metronom hızındadır.

A (1-8)

B (9-16)

A (17-24)

C (25-32)

A (33-48)

B (49-56)

A (57-64)

C- Melodik yapı. Eser re hüseyni makamının kalın bölgesi ile başlamıştır. İlk dört ölçü boyunca tekrar eden ezgiler, dördüncü ölçüden itibaren yerini ana tema ezgisine bırakmıştır.

Şekil 96. A bölümü ezgisi.

B bölümü hüseyni makamının yürüyücüsü olan do sesi ile ince bölgeden başlamıştır.

Şekil 97. B bölümü ezgisi.

İkinci defa seyreden A bölümünde tiz durak sesinden başlayan ezgi, aşağı yönlü hareket etmiştir.

Şekil 98. A bölümündeki ezgi.

Aşağı yönlü ezginin durucu derecesine geldikten sonra si bemol sesi alarak makamsal etkiyi güçlendirdiği görülmektedir.

Şekil 99. A bölümündeki ezgi ve durağı.

C bölümündeki ezginin makamın ana durucu sesinden başlayarak yukarı yönlü şekilde başka bir durucu olan la sesine kadar ilerlediği görülmektedir. Bu cümlede si bemol sesi ile do diyez sesi kullanıldığından, re buselik çeşnisi tercih edildiği düşünülebilir.

Şekil 100. C bölümü ezgisi.

Üçüncü defa seyreden A bölümü ardından tekrar B bölümü ve A bölümü gelerek, eser A bölümündeki ana tema ile sonlanmıştır.

Şekil 101. Eserin son cümlesi.

Armonik yapı. Eserde ilk uygu ana durak uygusunun birinci çevirimi (re-sol-la) ile başlamıştır. Bilindiği üzere bu uygunun birinci çevrimi yürüyücü özelliği taşımaktadır. İkinci uygu olan fa uygusu kök hali ile kullanılmış, uygu değişimleri durak ve güçlü arasında üst üçlü bağlanışı şeklinde yapılmıştır.

Şekil 102. A bölümü uyguları.

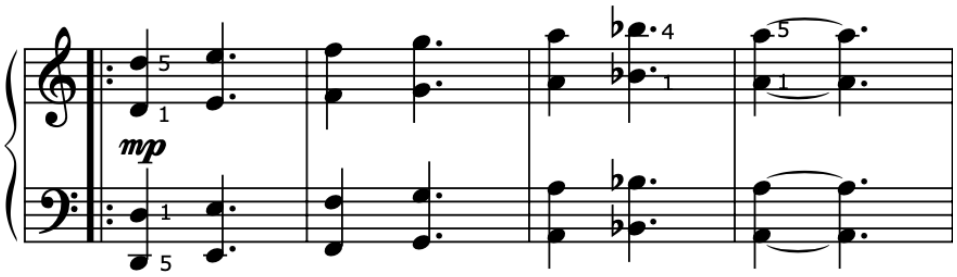
Eserin yedinci ölçüsünde re, mi ve sib seslerinden oluşan bir uyguya yer verildiği görülmüştür. Söz konusu uyguyu dizinin alt güçlü sesi olan si bemol sesi üzerinde kurulan bir uygu olarak düşünmek, ölçüdeki re sesini anlamlandırmak adına fikir sağlayacaktır.

Şekil 103. A bölümü sonundaki uygular.

B bölümünde ilk uygunun do, mi, fa ve do seslerinden oluşturulduğu görülmektedir. Bu yaklaşımı bestecinin üçlü armoni ve dörtlü armoniyi bir arada kullanması üzerinden düşünerek, buradaki uygunun dizinin güçlü yardımcısı olan do sesi üzerine kurulu bir uygu olduğu söylenebilir.

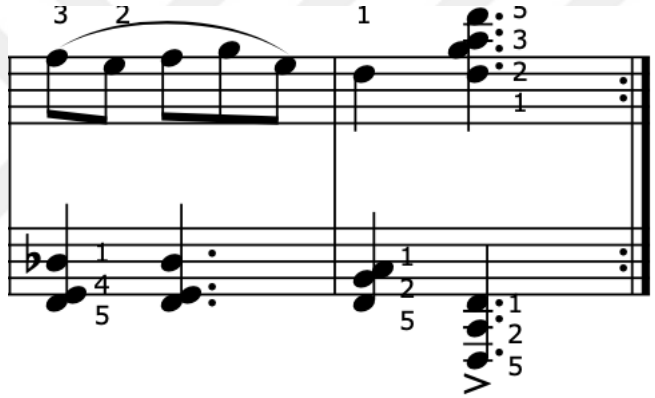
Şekil 104. B bölümündeki uygular.

C bölümünün tüm cümlelerinde, armonik yürüyüşün ezgi ile paralel hareket ettiği görünmektedir.



Şekil 105. C bölümündeki armonik yürüyüş.

Eserin son motifinde dizinin alt güçlüsü ile durak arasında kalış yapıldığından, kırık kalış olduğu söylenebilir. Her iki elde de uygular geniş serim tercih edilirken, birinci çevirim ile sonlanmıştır.



Şekil 106. Eserin son motifi.

Burhan Hüseyin'in *Yüce Dağlar* adlı eseri incelendiğinde, melodik yapının re Hüseyni makamının geleneksel karakterine bağlı kalarak inşa edildiği görülmektedir. Ezgi, A bölümünde makamın kalın bölgesinden başlayarak tekrar eden yapılarla desteklenmiş; ardından ana temaya geçilmiştir. B ve C bölümlerinde ise yürüyücü seslerin ve çeşni değişimlerinin kullanımıyla ezgisel akışın zenginleştirildiği anlaşılmaktadır. Si bemol ve do diyez gibi seslerin tercih edilmesiyle, makamsal etkinin güçlendirildiği ve geleneksel seyrin piyanoya uyumlu bir biçimde aktarıldığı gözlemlenmiştir.

Armonik yapıda, eserin başlangıcında durak uygusunun birinci çevirimi kullanılmış; ardından durak ve güçlü arasında üst üçlü bağlanışlarıyla klasik makamsal ilişkiler korunmuştur. A ve B bölümlerinde uygu kullanımlarında üçlü ve dörtlü armoni unsurlarının bir arada değerlendirildiği, C bölümünde ise ezgi ve

armonik yürüyüşlerin paralel seyir gösterdiği tespit edilmiştir. Eserin sonunda gerçekleştirilen kırık kalış ile makamsal çözülme tamamlanmıştır.

Piyano tekniği açısından değerlendirildiğinde, ezgisel yapıların sadelikle işlenmiş olduğu, süsleme ve mikrotonal tekniklerin sınırlı kullanıldığı görülmektedir. Eserin, re hüseyni makamının özgün karakterini koruyarak İlerici sistem çerçevesinde piyano üzerinde uygulanabilirliğini gösteren bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Bu görüşme formu, *Türk Müziği Çokseslendirme* dersinin yükseköğretim düzeyindeki yeri, kaldırılmasının etkileri, eğitimdeki kullanım biçimleri ve ihtiyaç düzeyini incelemeye yönelik olarak hazırlanmıştır. Çalışmada armoni alanında en az 10 senedir ders veren ve farklı kurumlarda çalışan 3 akademisyen ile görüşmeler yapılmıştır. Veriler yalnızca çalışma için kullanılmış ve çalışma sürecinde etik ilkeler gözetilmiştir.

Soru 1: Türk müziği armonisi/çok seslendirme dersinin yeri ve programdan çıkarılması nasıl değerlendirilmelidir?

U-1 *Bu ders, 2013 yılına kadar birçok müzik eğitimi programında zorunluyken, sonrasında seçmeli hale gelmiş veya kaldırılmıştır. Ancak 2022'den itibaren bizim kurumumuzdaki programa lisans üçüncü sınıflara haftada iki saat olacak şekilde yeniden eklenmiştir. Diğer üniversitelerde ise genellikle 2012 sonrasında müfredattan çıkarıldığı görmekteyiz. Bu durum, bölümlerin program tercihleri veya akademik kadro yetersizliği ile ilişkilendirilebilir.*

U-2 *Pek çok müzik eğitimi programında bu dersin müfredattan çıkarılması, Türk müziği eğitiminde ciddi bir eksiklik yaratmıştır. Ancak son yıllarda yapılan değişikliklerle bazı üniversitelerde yeniden zorunlu ders statüsü kazanmaya başladığını görmekteyiz.*

U-3 *Bu ders konservatuvarlarda önceleri dördüncü sınıfta armoni dersiyle birlikte verilmekteydi, ancak pedagojik açıdan verimsiz bulundu. Yeni müfredatta üçüncü sınıfa alınmasıyla anlaşılırlık arttı ancak eğitim fakültelerinde halen eksik. Son yıllarda birçok üniversitede müfredattan çıkarılması veya seçmeli hale getirilmesi müzik eğitiminde makam-armoni dengesinin yeterince anlaşılmamasına yol açtı. Bu durum, üniversitelerin lisans program tasarımcılarının önceliklerinden kaynaklanmaktadır.*

Soru 2: Dersin lisans düzeyindeki müzik eğitimi öğrencileri için pedagojik gerekliliği nedir?

U-1 *Türk müziğinin geleneksel makam yapısının armoni ile bütünleştirilmesi, öğrencilere her şeyden önce bir müzikal perspektif kazandırır. Özellikle halk müziği düzenlemelerinde, geleneksel tınıyı koruyan bir armoni anlayışının eksikliği, teoride ve icrada yapısal boşluklara yol açabilir.*

U-2 *Türk müziği armonisi dersinin öğrencilere kendi enstrümanlarında çokseslendirme becerisi sağladığı bilinmektedir. Müzik öğretmeni adayları için bu beceri özellikle geleneksel müziklerimizi aktarabilmeleri açısından da bir hayli önemli sayılabilir. Dersin hem teorik hem de uygulamalı boyutunun uygun şekilde ele alınması gerekmektedir.*

U-3 *Öğrencilerin mezuniyet sonrasında karşılaştığı en kritik sorun, Türk müziği eserlerinde piyano eşliği yapamamalarıdır. Geleneksel özellikler taşıyan bir armoni bilgisi, öğretmenlerin okul ortamında türküleri çokseslendirebilmesi için elzemdir. Ancak bu dersin etkisi öğrencinin uzmanlaşma alanına göre değişir. Bestecilik yapanlar için teorik boyut, öğretmenler içinse pratik uygulama daha öne çıkar diyebiliriz.*

Soru 3: Ders içeriğinde Kemal İlerici'nin armoni sisteminin yeri ve uygulanabilirliği hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

U-1 *Kemal İlerici'nin sisteminin orijinal haliyle uygulanması pratikte zorluklar barındırmaktadır. Biz, Ertuğrul Bayraktar'ın (İlerici'nin öğrencisi) sadeleştirilmiş yöntemlerini temel alıyoruz. Örneğin, basit türküler üzerinden dört sesli armonizasyon çalışmaları yapıyoruz. Ancak teorik derinlikten çok pratik odaklı bir yaklaşım benimsiyoruz, çünkü dersin süresi (bir yarıyıl) teorik detaylar için yetersiz kalmaktadır.*

U-2 *İlerici'nin dörtlü armoni sistemi, Türk müziği çokseslendirmesinde önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Ancak güncel eğitim ihtiyaçları göz önüne alındığında, bu sistemin pedagojik açıdan alternatif versiyonlarının kullanılması daha verimli sonuçlar vermektedir.*

U-3 *İlerici'nin sistemi, teorik katılığı (örneğin üçlü aralık kullanılmaması) nedeniyle pratikte de kısıtlayıcı olabilmektedir. Ancak Ertuğrul Bayraktar ve Erdal Tuğcular gibi isimlerin bu sistem üzerinde eserlerde uyguladığı farklı yaklaşımlar da görülmektedir. Günümüzde tamamen yeni bir sistem önerisi olmamakla birlikte, mevcut yöntemlerin öğrenci ihtiyaçlarına göre esnetilmesi gereklidir. Örneğin, makamsal geçkilerde daha esnek armoni kuralları benimsenmelidir.*

Soru 4: Dersin içerik ve yöntemlerine ilişkin önerileriniz var mıdır?

U-1 *Mevcut uygulamamızda, 14-15 türküyü kapsayan bir repertuvar ve makamsal geçki örnekleri (Hüseyni, Kürdi, Hicaz) kullanıyoruz. Öğrencilerin piyano becerilerindeki yetersizlik göz önüne alınarak, teknik karmaşıklık yerine temel armoni kuralları vurgulanmalıdır. Ayrıca dersin "Türk müziği besteleme teknikleri" gibi ileri düzey derslerle desteklenmesi disiplinler arası bir yaklaşım sağlayabilir.*

U-2 *Dersin etkinliğini artırmak için öğrenci seviyesine uygun kademeli bir repertuvar oluşturulmalıdır. Aynı zamanda müzik yazılımlarıyla desteklenmiş somut uygulamalara da yer verilmelidir.*

U-3 *Mevcut içerik büyük ölçüde Kemal İlerici' nin kitabına ve bireysel çabalara dayanmaktadır. Bu alanda derlenmiş bir ders kitabı eksikliği bulunmaktadır. Çözüm için kaynak çeşitliliğini temel alan bir kitap projesi başlatılmalıdır.*

Soru 5: Bu dersin müfredatta kalıcılığı neden önemlidir?

U-1 *Türk müziği eğitiminde armoni, geleneksel ile çağdaş yaklaşımlar arasında köprü işlevi görür. Bu dersin eksikliği öğrencilerin müzik algısını ya aşırı geleneksel ya da yüzeysel Batılılaşmış bir çizgiye sürükleyebilir. Dolayısıyla müfredatta korunması ve pedagojik olarak güncellenmesi kültürel süreklilik açısından önemlidir.*

U-2 *Bu dersin müfredatlarda yer alması öğrencilerin kültürel kökleriyle bağlantılı bir müzikal perspektif geliştirmelerine olanak tanımaktadır. Aynı zamanda ulusal müzik kimliğimizin korunması ve geliştirilmesine katkı sağlamaktadır.*

U-3 *Sorun yalnızca bu derse özgü değildir; müzik eğitimindeki genel daralmayla (işitme-beste derslerinin azaltılması gibi) ilişkilidir. Kalıcı çözüm için eğitim fakültelerinde armoni derslerinin saatleri artırılmalı, zorunlu ders kapsamına alınmalıdır. Konservatuvarlar ve eğitim fakülteleri arasında ortak müfredat çalıştayları düzenlenmelidir. Can Karahan gibi akademisyenlerin ve bestecilerin çalışmaları desteklenmelidir.*

Bölüm 5
Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Sonuç ve Tartışma

Çalışmanın bu kısmında analiz edilen veriler ışığında çalışma sorularına yönelik çıkarımlar yapılmış; her bir problem özelinde değerlendirmelere yer verilmiştir.

Bu çalışmada, Kemal İlerici armonisi ile yazılmış piyano eserlerinde Türk müziğinin geleneksel yapısının ne ölçüde kullanıldığı incelenmiştir. İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, Türk müziğinin modal ve mikrotonal karakterini korumayı amaçlayan bir model sunmakta olup, özellikle piyano gibi Batı kökenli bir çalgı üzerinde bu sistemin uygulanabilirliği değerlendirilmiştir. İncelenen yedi bestecinin eserlerinden elde edilen bulgular, sistemin teorik boyutlarının pratik uygulamalarla ne derece örtüştüğünü ortaya koymaya çalışmaktadır.

Araştırma problemine yönelik sonuç ve tartışma. İlerici armonisi ile yazılmış piyano eserlerinde Türk müziğinin geleneksel yapısının kullanılma durumları değerlendirildiğinde, piyano enstrümanın Türk müziğinin mikrotonal seslerini ifade etmesindeki sınırlılıklarına rağmen, sistemin geleneksel yapıyı çok sesliliğe aktarabildiği düşünülmektedir. Örneklemde yer alan eserlerde; melodik yapının esas alındığı, melodik anlayışın armonik yapı üzerinde belirleyici olduğu gözlemlenmiştir. Bu durum bestecilerin eserlerde armonik düzeni sağlarken makam yapısını korudukları düşüncesinde değerlendirilebilir. Aynı zamanda eserlerde İlerici'nin önerdiği değiştirici işaretler ve çarpma sesler gibi teknikler kullanılarak makamsal etkilerin sağlanılmasına yönelik hareket edildiği anlaşılmıştır.

Birinci alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. İlerici sistemi ile yazılmış piyano eserlerinde uygulanan armonik teknikler değerlendirildiğinde modelin önemli konularından biri olarak görülen uygu çevrimleri ve bağlanışları kavramının, eserlerin büyük bölümünde kuramdaki haline uygun olarak

kullanıldığı görülmüştür. Kök durum ve çevrim kullanımlarında görülen farklılık, bestecilerin özgün dili olarak yorumlanabilir. Nitekim, tam kalış ve kırık kalış gibi İlerici armoni sisteminde kavramlaşmış yöntemlerin uygulanış biçimleri arasında bazı farklılıklar bulunmakla birlikte, eserlerin genel armonik kurgusuna bakıldığında bu yöntemlerin sistemin temel prensiplerine uygun şekilde kullanıldığı söylenebilir. Bu anlamda Muammer Sun'un eserinde İlerici sistemine bağlı tam kalış yönteminin uygulandığı; buna karşılık Erdal Tuğcular, Burhan Hüseyin, İlhan Baran ve Necdet Levent gibi bestecilerin eserlerinde ise kırık kalış yönteminin uygulandığı dikkat çekmektedir.

İkinci alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. İncelenen eserlerin yapısı ile İlerici'nin sistemi arasındaki ilişki değerlendirildiğinde, *Bestecilik Bakımından ve Türk Müziği* kitabında sunulan teorik çerçevenin eserlerin formuna yansıtıldığı belirlenmiştir. İlerici sistemindeki bölge ve derece anlayışları, eserlerin bölümlenmesinde açıkça gözlenmektedir. Eserler genellikle iki ya da üç bölümlü formda yazılmış, bölümler arası geçişlerde kalın ve ince bölge kullanımı ile desteklenmiştir. Eserlerde ezgisel yapı ile armonik yapının bütünleşmesinde yürüyücü ve durak uygularından yararlanıldığı belirlenmiştir. Eserlerde uygu kullanımı ile soru-cevap cümleleri, kalışlar, bölüm ve motif anlayışından hareketle İlerici sisteminin yalnızca bir armonik yapı değil, aynı zamanda form kurgusu açısından da belirleyici olduğu söylenebilir.

Üçüncü alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. Eserler arasında yapılan karşılaştırmada Kemal İlerici'nin armoni sisteminin uygulanışı açısından bazı ortaklıklar ve farklılıklar tespit edilmiştir. Ortak yönlerden biri, tüm bestecilerin sistemin temel ilkelerini esas alarak uyguları kullanması, uygulardaki kalış-bağlanış ilişkilerini eserlerine dahil etmeleridir. Bununla birlikte bazı eserlerde dörtlü uygular ile üçlü ve beşli uygular kullanıldığı da görülmüştür. İlerici sistemindeki kavramların analiz bölümünde tutarlılıkla yer bulması ise kuramın ilgili bestecilerce içselleştirildiğini göstermektedir. Analiz edilen piyano eserlerinde sistemin özümsendiği, aynı zamanda farklı biçim ve üsluplar da uygulandığı görülmüştür. Bununla birlikte eserlerdeki piyano tekniklerinin ve melodik yaklaşımların kullanım değişkenliğini, besteciye ait sanatsal dil ve tercih olarak yorumlamak mümkündür. Besteciler arasından Muammer Sun'un sistemi

daha geleneksel yönleriyle ele aldığı, İlhan Baran'ın ise deneysel yaklaşımlar gösterdiği görülmüştür. Ertuğrul Bayraktar'ın İlerici sistemini çağdaş bir anlayışla ele alarak geliştirme yönünde bir yaklaşım sergilediği anlaşılmaktadır. Özellikle uygu tercihi, çevrim kullanımları ve bölge geçişlerinin sırası açısından farklı eğilimler dikkat çekmektedir. Bu yönüyle bestecilerin ilerici armonisini referans alırken, aynı zamanda batı müziği standartlarında eserleri üretmeyi amaçladıkları görülmüştür. Dolayısıyla sistem, armonik anlamda bir sentez olarak kullanılabildiğini göstermiştir. Bu bilgiler dahilinde, sistemin keskin sınırlı bir yapı yerine yaratıcı ve geliştirilmeye açık bir alan sağladığı görülmüştür.

Dördüncü alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. Türk Müziği Armonisi/Çokseslendirme dersinin müzik öğretmenliği lisans programlarından çıkarılmasının armoni eğitimi sürecine etkileri, görüşmeler yoluyla ortaya konmuştur. Akademisyenlerin ortak vurgusu bu dersin özellikle geleneksel müziklerin çok sesliliğe aktarımı konusunda öğrencilere uygulamalı beceriler kazandırdığı yönündedir. Dersin kaldırılması ile birlikte öğrencilerin armoni eğitimi yalnızca Batı müziği temelli kuramlara dayanmaya başlamış, bu da Türk müziğine özgü yapıların armoni alanında ele alınmasında yetersizliklere yol açmıştır. İlgili akademisyenler Türk müziğinin makam ve seyir yapılarının çok seslendirme sürecinde teknik beceri gerektirdiğini ve bu becerilerin ise söz konusu ders aracılığıyla geliştirildiğini belirtmiştir. Özellikle piyano eşlikleri ve geleneksel ezgilerin armonik uygulamaları gibi alanlarda öğrencilerin yaşadığı eksiklikler dikkat çekmiştir. Görüşmelerde bu dersin kaldırılmasının yalnızca bir uygulama eksikliği yaratmadığı; aynı zamanda Türk müziği armonisinin kuramsal olarak kavranmasını da zorlaştırdığı ifade edilmiştir. Sonuç olarak ilgili dersin programdan çıkarılmasının eğitim müziğindeki armoni derslerinin kapsamını daralttığı ve öğrencilerin yerel müzik kültürlerini çok sesli anlayışla değerlendirme becerilerini sınırlandırdığı söylenebilir.

Beşinci alt probleme yönelik sonuç ve tartışma. Müzik eğitimi bölümlerinde Türk müziği armonisi alanına yönelik mevcut ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçların akademisyenler tarafından nasıl tanımlandığı sorusuna verilen yanıtlar, bu alanda bir eksiklik olduğunu ortaya koymaktadır. Görüşme yapılan akademisyenler özellikle lisans düzeyinde Türk müziği armonisi alanına dair

yapılandırılmış sistematik bir içeriğin bulunmadığını belirtmişlerdir. Mevcut derslerin Batı müziği eksenli olduğu ve Türk müziğine özgü armoni anlayışlarının hem kuramsal hem de uygulama düzeyinde yetersiz kaldığı ifade edilmiştir.

Katılımcılar Kemal İlerici'nin geliştirdiği sistemin müzik eğitimi açısından önemli bir referans modeli sunduğunu ancak mevcut müfredatta bu sistemin yer almadığını vurgulamıştır. Bu durum armoni alanında eksiklik yaratmak ile birlikte, geleneksel müzik kimliğinin eğitim yoluyla aktarımında da yapısal bir boşluk olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca bazı akademisyenler lisans düzeyinde Türk müziği armonisine ilişkin seçmeli veya zorunlu derslerin yeniden yapılandırılması gerektiğini ve bu derslerde hem teorik hem de uygulama boyutunda sunulmasının son derece önemli olduğunu belirtmiştir. Bu bilgiler ışığında eğitim müziği alanında Türk müziği armonisi eğitiminin akademik düzeyde yeniden tanımlanması ve müfredata yeniden dahil edilmesi için Yükseköğretim Kurulu ile ilgili akademisyenler arasında disiplinler arası bir iş birliğine ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma Kemal İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sisteminin piyano üzerindeki uygulanabilirliğini ve karşılaşılan sınırlılıkları incelemiştir. İlerici sisteminin piyano üzerinde uygulanabilirliği hususundaki bulgular, sistemin piyano eserlerinde belirli bir ölçüde hayata geçirilebildiğini göstermektedir. Piyanonun tampere sistem ile tasarlanmış olması, makamsal icranın tam anlamıyla gerçekleştirilebilmesini güçleştirmiştir. Analizler, eserlerde süsleme tekniklerinin sınırlı düzeyde kullanıldığını ve bu durumun enstrümanın ifade olanaklarını ve geleneksel müzik karakteristiğini sınırladığını ortaya koymuştur. Piyano çok sesli düzenlemeleri mümkün kılan ve sistemi geniş kitlelere ulaştırabilecek erişilebilir bir araç olması bakımından önemli bir rol üstlenmekle birlikte, tampere sistemin sınırlamaları nedeniyle mevcut uygulamaların, sistemin özgün yapısını kaçınılmaz olarak dönüştürdüğü ve potansiyelinin tam olarak ortaya çıkmasını engellediği anlaşılmaktadır.

Günümüzde mikrotonal armoniye yönelik çağdaş yaklaşımların da dikkat çektiği gözlemlenmektedir. Özellikle Jacob Collier gibi bestecilerin geliştirdiği çok katmanlı ve mikrotonal yapılar, armonik çeşitliliğin ve mikrotonal ses kullanımlarının genişlediğini ortaya koymakta; geleneksel makam temelli sistemlerle çağdaş armonik anlayışlar arasında kavramsal paralellikler kurulabildiğini göstermektedir.

Bu bulgular İlerici'nin geliştirdiği sistemin hem teorik hem de pratik boyutlarıyla ele alınması gerektiğini göstermektedir. Sistem, mevcut piyano yapısının ve teknik uygulamaların sınırlarına rağmen, Türk müziğinin çokseslileşme sürecine özgün bir yaklaşım sunmayı başarmıştır. Elde edilen veriler, sistemin taşıdığı potansiyelin ve günümüz müzik anlayışlarıyla kurduğu ilişkilerin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Bütün bu bilgiler ışığında İlerici sisteminin, müzik eğitimcilerine, çağdaş bestecilere ve müzik kuramcılarına geleneksel müzik mirası ile uyumlu ve işlevsel bir referans noktası oluşturduğu düşünülmektedir. Elde edilen veriler, bu armoni anlayışının deneysel veya salt teorik bir değer taşımadığını; piyano enstrümanında günümüz eğitim müziklerinin üretiminde ve geleneksel müziklerin çağdaş anlatım biçimlerinde uluslararası ölçekte bir zemin ve işlevsel bir paradigma olabileceğini göstermektedir.

Öneriler

Bu çalışmada elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

1. İlerici sistemi ile yazılmış eserlerin piyano literatüründe daha fazla yer bulabilmesi ve sistemin gelişmesi için mevcut eserlerin seslendirilmesi önerilmektedir.
2. Yalnızca yedi piyano eseriyle sınırlı olan bu çalışmanın daha geniş bir örneklem içerisinde tekrar edilmesi ve sonraki çalışmalarda İlerici sistemiyle yazılmış farklı enstrümanlardaki eserlerin analiz edilmesi sistemin değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

3. İlerici sisteminin daha iyi anlaşılabilmesi ve tanıtılması için, arşivdeki çalışmalarının dijital ortamlarda sunulması ve öğretici materyal olarak kullanılması önerilmektedir.
4. Çek asıllı besteci ve kuramcı Alois Hába (1893 –1973) tarafından geliştirilen çeyrek aralıklı piyanonun Türk müziğine uyarlanması yönünde yeni çalışmalar yapılması önerilmektedir.
5. Mikrotonal ses alanında çalışmalar yapan Prof. Dr. Ozan Yarman'ın "Ultratonal Piyano" icadının eğitim müziğinde kullanılması yönünde çalışmalar yapılması, bu çalışmanın önerileri olarak sunulmuştur.

Kaynakça

Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergi*si, (1), 51–66.

Aldwell, E., Schachter, C., & Cadwallader, A. (2011). *Harmony and voice leadi*ng (4th ed.). Boston: Cengage Learning.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı mü*ziği. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri, Sakarya Yayıncılık, 5. Basım. Sakarya.

Alverson, G. M. (19*10). Evolution of modern harmony.* Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign.

Araz, D. G. ve Çelebioğlu, E. (2011). *Neo-modal akımda armoni anlayışı.* İstanbul Üniversitesi: Yayımlanmış sanatta yeterlik tezi.

Arel, H. S. (1991). *Türk mûsıkîsi nazariyatı dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ayangil, R. (1998). Cumhuriyetin müzik devrimi. *Yeni Türkiye Dergisi Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, (57), 637–648.

Aziz, A. (2011). *Bilimsel araştırma yöntemleri ve teknikleri*. Nobel Yayın Dağıtım.

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Cangal, N. (1999). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Carter, K. (1993). The place of story in the study of teaching and teacher education. *Educational Researc*her, *22* (1), 5–18.

Corbin, J., & Strauss, A. (*2014). Basics of qualitative research: Techniques and procedures for developing grounded theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Coşkun, R., Altunışık, R., & Yıldırım, E. (2017). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: SPSS uygulamalı*. Sakarya Yayıncılık.

Creswell, J. W. (2015). *Educational research: Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative research* (5th ed.). New York: Pearson.

Çakır, H. (2005). Müzik öğretmenliği programı armoni eğitiminde başlangıçkaynaklarının analizi ve değerlendirilmesi. Cumhuriyet Üniversitesi: Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi

Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askerî muzıkaları tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.

Gedikli, N. (1988). Geleneksel müzik türlerinde çokseslilik çalışmaları. *Müzik Kongresi Bildirileri*, 260–261. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Griffiths, P. (2011*). Modern music and after*. Oxford: Oxford University Press.

Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), Handbook of qualitative research (pp. 105–163). Sage Publications. https://doi.org/10.2307/767769.

İlerici, K. (1981). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

İlyasoğlu, E. (1989*). Yirmibeş Türk bestecis*i. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İlyasoğlu, E. (2013*). Zaman içinde müzi*k. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İpşiroğlu, N. (1998*). Sanattan güncel yaşama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

İstanbul Üniversitesi. (2013). *Temel müzik bilgisi*. [https://cdn.istanbul.edu.tr/statics/sosyalsorumluluk.istanbul.edu.tr/wp-content/uploads/2013/04/TEMEL-M%C3%9CZ%C4%B0K-B%C4%B0LG%C4%B0S%C4%B01.pdf], Erişim tarihi: 02.03.2025.

Johnson, T. A. (2008*). Foundations of diatonic theory: A mathematically based approach to music fundamentals.* Lanham: Scarecrow Press.

Karasar, N. (2007). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Karataş, Z. (2017). Nitel araştırma yöntemine giriş. In A. Aypay (Ed.), *Sosyal bilimlerde nitel araştırma* . Pegem Akademi.

Kınık, M. (2011). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak Hüseyni dizisi ve Hüseyni türküler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *8* (16), 455–469.

Kostka, S., & Payne, D. (20*13). Tonal harmony: With an introduction to twentieth-century music* (7th ed.). McGraw-Hill Education.

Kurt, M. (2021). Ernst Bloch'un müziği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, (83), 1701–1710.

Lerdahl, F., & Jackendoff, *R. (1996). A generative theory of tonal.* Cambridge: MIT Press.

Manuel, P. (1989). Modal harmony in Andalusian, Eastern European, and Turkish syncretic musics. *Yearbook for Traditional Music*, *21,* 70–94. https://doi.org/10.2307/767769.

Miles, M. B. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook.* Thousand Oaks: Sage Publications.

Özdemir, G. (2017). *İlerici armonisine giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Öztürk, O. M. (2014). Makam, âvâze, şûbe ve terkib: Osmanlı musiki nazariyatında Pisagorcu 'kürelerin uyumu/musikisi' anlayışının temsili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *2* (1), 1–49.

Pelen, S. (2023). K*emal İlerici mektupları ve Türk müzik modernleşmesi.* İstanbul Teknik Üniversitesi: Yayımlanmış doktora tezi.

Pelen, S., Dişiaçık, N. D. ve Bayraktarkatal, M. E. (2023). Mektuplarındaki söylemleri ekseninde Kemal İleric*i* (1910–1986) ve hayat mücadelesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (22), 145–170. https://doi.org/10.31722/ejmd.1189767.

Piston, W. (*1944). Harmony* (Vol. 601). New York: W. W. Norton & Company.

Sağlam, A. (2001). *Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları ve İlerici armonisi*. Bursa: Pan Yayıncılık.

Savaş, M. (2024). T*onal armoni–1*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi (Cilt 1*). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schoenberg, A. (198*3). Theory of harm*ony (3rd ed.). Berkeley: University of California Press.

Tunç, T. ve Albuz, A. (2010). Müzik öğretmenliği ABD'nda uygulanan armoni-kontrpuan-eşlik derslerinde piyanonun kullanım durumunun incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (2), 47–58.

Türk Dil Kurumu. (2025). *Armoni*. [https://sozluk.gov.tr], Erişim tarihi: 02.03.2025.

Uçan, A. (1*994). Müzik e*ğitimi (4. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (1*997). Müzik eğitimi – Temel kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum.* Ankara: Evrensel Müzikevi Yayınları.

Uçan, A. (2005, Mayıs 4–6). Genel müzik eğitiminde geleneksel müziklerimizin yeri ve önemine genel bir bakış*. 1. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye.

Yağar, F. & Dökme, S. (2018). Niteliksel araştırmaların planlanması: Araştırma soruları, örneklem seçimi, geçerlik ve güvenirlik. *Gazi Sağlık Bilimleri Dergisi*, *3* (3), 1–9.

Yalçın, G. (2020). Osmanlı/Türk musikisinde çokseslendirme çalışmaları ve İlerici armonisi*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, *6* (Özel Sayı), 303–337.

Yarman, O. U. (2003*).* UltraTonal piyano – Türk müziği için Alla Turka bir piyano projesi. *Türk Müziği Geleneksel Perdelerini Çalabilen Piyano İmali Projesi kapsamında seminer* (s. 1–42). İstanbul, Türkiye.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (1999). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı: 1999–2018). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yükrük, H., & Köksal, S., (2016). Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Verilen Armoni Dersinin Kuramsal Müzik Dersleriyle Olan İlişkisi . 1. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu (pp.575-592). Erzurum, Türkiye

Yükseköğretim Kurulu. (2006). *Müzik Öğretmenliği Lisans Programı*. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Yeni-Ogretmen-Yetistirme-Lisans-Programlari/Muzik_Ogretmenligi_Lisans_Programi.pdf

Yükseköğretim Kurulu. (2018). *Müzik Öğretmenliği Lisans Programı*. https://www.yok.gov.tr/Documents/Kurumsal/egitim_ogretim_dairesi/Ogretmen-Yetistirme/muzik_ogretmenligi.pdf

Zeren, A. (2003). *Müzik fiziği.* Pan Yayıncılık.

EK-A: Kemal İlerici “Küçük Kuş” Notaları

EK-B: Necdet Levent "Selam" Notaları

EK-C: Ertuğrul Bayraktar “Sonlanmamış” Notaları

EK-D: İlhan Baran “Söyleşi” Notaları

EK-E: Muammer Sun "Hüseynî-Oynak Hava" Notaları

EK-F: Erdal Tuğcular “Karadeniz” Notaları

EK-G: Burhan Hüseyin “Yüce Dağlar” Notaları

EK-I: Etik Beyanı

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

16/07/2025

Bilim Serhat İLİM

EK-İ: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimler Enstitüsü

LİSANSÜSTÜ TEZ ORİJİNALLİK RAPORU

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimler Enstitüsü

16/07/2025

Tez Başlığı / Konusu

KEMAL İLERİCİ ARMONİSİ İLE YAZILMIŞ PİYANO ESERLERİNİN ARMONİK ANALİZİ

Yukarıda başlığı/konusu belirlenen tez çalışmamın Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümlerinden oluşan toplam 103 sayfalık kısmına ilişkin, 30/06/2025 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 (dört) dür.

Uygulanan Filtreler Aşağıda Verilmiştir:
- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayınlar hariç,
- 7 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal İçemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

16/07/2025
……

Adı Soyadı : ……Bilim Serhat İLİM……...
Öğrenci No :……
Anabilim Dalı : ……...
Programı : ……
Statüsü : Y. Lisans ☐ Doktora ☐

DANIŞMAN	**ENSTİTÜ ONAYI**
……..	U Y G U N D U R
……./……./20….	……./……./20….
	Servet CAN
	Enstitü Sekreteri