



Sağlam, G.E. & Özgür, Ü. (2024). Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Bir Uygulama, *International Journal of Eurasia Social Sciences (IJOESS)*, 15(58), 1672-1694.

DOI: <http://dx.doi.org/10.35826/ijoess.4518>

**Makale Türü (ArticleType):** Araştırma Makalesi

ISSN: 2146-1961

## TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARINA İLİŞKİN ÖRNEK BİR UYGULAMA

**Göktuğ Ege SAĞLAM**

Öğr. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Zonguldak, Türkiye, [goktugegesaglam@gmail.com](mailto:goktugegesaglam@gmail.com)  
ORCID: 0000-0002-7516-7513

**Ülkü ÖZGÜR**

Prof., Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye, [uozgur@gazi.edu.tr](mailto:uozgur@gazi.edu.tr)  
ORCID: 0000-0002-6847-2042

Gönderim tarihi: 08.07.2024

Kabul tarihi: 14.11.2024

Yayın tarihi: 01.12.2024

### Öz

Bu araştırmanın amacı; Türk müziği kuralları çerçevesinde yazılmış bir ezginin, çeşitli çokseslilik yöntemleriyle dikey olarak çokseslendirilerek duyuşsal çeşitliliğine ilişkin izlenilebilecek yolları belirlemek, bu yollar doğrultusunda özgün bir uygulama yapmak, uygulama içerisindeki örneklemelere ilişkin uzman görüşleri olarak ortaya çıkan durumları irdelemek ve yapılacak olan ilgili çalışmalara katkı sağlamaktır. Araştırma bir yönüyle betimsel bir alan araştırması, diğer yönüyle tasarım ve geliştirme araştırması olan karma bir modele dayanmaktadır. Betimsel verilerin elde edilmesinde, nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Kaynak tarama yöntemi ile toplanan veriler; çalışmanın temel içeriğini saptamak ve kuramsal bilgileri ortaya koymak amacıyla, belirlenen çokseslendirme yaklaşımları kapsamında çalışma eseri üzerinde işlenmiştir. Araştırmanın çalışma eseri olan Yörük Ali adlı türkü, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. Uygulama, Hüseyini makamı ekseninde seçilen çalışma eseri üzerinde; üçlüsel uyum dizgesi, dörtlüsel uyum dizgesi ve karma uyum dizgesi olmak üzere dikey bağlamda üç örnekleme ile gerçekleştirilmiştir. Uzmanlara yöneltilen sorular için ise yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuş, veriler görüşme yöntemi ile toplanmış, içerik analizi yapılmış ve tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Görüşleri alınan tüm uzmanlar; çalışma eserini, örneklemeler içerisindeki oluşturulan dereceleri, akorları ve bu akorların bağlantılarını uygun bulduklarını belirtmiştir. Uzmanların genel bir ortalama beğeni sıralaması ise; üçlüsel uyum dizgesi, karma uyum dizgesi, dörtlüsel uyum dizgesi şeklinde oluşmuştur. Sonuçlar ve değerlendirmeler doğrultusunda; çalışma eseri üzerinde uygulanan her bir örneklemin duyuşsal çeşitlilik sağladığı, Hüseyini makamı kapsamında yazılan ezgiler ve bu makam dizisi üzerinde yapılacak olan çalışmalar için tüm bu yaklaşımların çeşitli teknik ve estetik kaygılar bağlamında ele alınabilir ve uygulanabilir olduğu düşünülmektedir. Bu alandaki çalışma ve denemelerin; çoğaltılması ve yaygınlaştırılması, konferanslar, sempozyumlar ve çalıştayların düzenlenmesi, Türk müziğinin çoksesli boyutunun kurallarını oluşturarak, sistematik bir çerçevede ele alınmasına katkı sağlayacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Türk müziği, çokseslilik yaklaşımları, çoksesli Türk müziği, makamsal çokseslilik.

**Sorumlu Yazar:** Öğr. Gör., Göktuğ Ege SAĞLAM, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuarı, [goktugegesaglam@gmail.com](mailto:goktugegesaglam@gmail.com).

**Etik Kurul Onayı:** Araştırmanın etik izni, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Etik Komisyonunun 17/10/2023 tarihli, E-77082166-604.01.02-779205 sayılı kararıyla sağlanmıştır.

**İnitihai/Etik:** Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihai içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir.

\* Bu araştırma, ikinci yazarın danışmanlığını yürüttüğü, birinci yazara ait doktora tez çalışmasının bir bölümünden faydalanarak üretilmiştir.

## AN EXAMPLE PRACTICE ON POLYPHONIC APPROACHES IN TURKISH MUSIC

### ABSTRACT

This research aims to identify possible approaches for achieving hearing diversity by harmonizing a melody composed according to the rules of Turkish music using various methods. The study also aims to conduct an original application based on these approaches, obtain specialist opinions on the samples within the application, and examine the resulting situations to contribute to relevant future studies. The research is based on a mixed model, incorporating both a descriptive field study and design and development research. Qualitative data collection tools were used to obtain descriptive data. Data collected through the literature review method were processed on the study piece to determine the fundamental content of the study and present theoretical information within the framework of specified harmonization approaches. The Turkish folk song Yörük Ali, the study piece of the research, was selected using a purposive sampling approach from non-random sampling methods. The application was conducted on the study piece selected within the context of the Hüseyini makam, with three vertical context examples: triadic harmony system, quartal harmony system, and mixed harmony system. A semi-structured interview form was created for the questions directed to specialists, data were collected through interviews, content analysis was performed, and the results were tabulated and interpreted. All the specialists whose opinions were taken stated that they found the piece, degrees, chords, chords connections within the samples appropriate. The general average preference ranking of the specialists was: triadic harmony system, mixed harmony system, and quartal harmony system. Based on the results and evaluations, it is concluded that each sample applied to the study piece provides hearing diversity and that all these approaches can be considered and applied in terms of various technical and aesthetic concerns for melodies written in the Hüseyini makam and studies to be conducted on this makam scales. It is believed that increasing and disseminating studies and experiments in this field, organizing conferences, symposiums, and workshops, and establishing the rules of the polyphonic dimension of Turkish music within a systematic framework will contribute to developing this area.

**Keywords:** Traditional Turkish music, polyphony approaches, polyphonic Turkish Music, polyphony of makam.

## GİRİŞ

Türk tarihi incelendiğinde, Orta Asya topraklarında Türklerin geniş bir alana yayılarak çeşitli devletler kurduğu, sonrasında Anadolu'ya göç ederek yaşamlarını bu topraklarda sürdürdüğü görülmektedir. Bu devletler kronolojik olarak; Altaylılar, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı Devleti ve Türkiye Cumhuriyeti olup, müzik kültürü köklerinin ise Altaylılara (MÖ 4000) kadar uzandığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir (Özgür ve Aydoğan, 2015). Orta Asya Türk devletlerinde şaman, kam, baksı, oyun ve ozan olarak adlandırılan; büyücülük, müzisyenlik, hekimlik gibi roller üstlenen halk sanatçıların, müziğin büyüsel niteliğinden faydalanarak davul çalıp doğaçtan ilahiler söyleyerek törensel müzikler gerçekleştirdiği bilinmektedir (Erdener, 2019). Oğuz boylarının Anadolu'ya göç etmesinden sonra ise ozan geleneği oluşmuş, halk ozanları ve aşıklar olarak adlandırılan kişilerin yaptığı müzikler ortaya çıkmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti içerisinde sürdürülen bu geleneğin yanı sıra, yapılan müziğin; ezgisel ve ritmik boyutları, ses fiziği ve çalgıların yapısına ilişkin çeşitli kuramsal açıklama denemelerini içeren edvar geleneği oluşmuştur. Edvar geleneği Osmanlı Devleti döneminde de devam etmiş, çeşitli müzik kuramcılarının ortaya koyduğu çalışmalarla önemli bir gelişim kaydetmiştir. Uygulama boyutunda ise; ustadan çırağa, ezbere, taklide ve tekrara dayalı müzik eğitimi ve öğretimi ile gerçekleşen meşk geleneği varlığını sürdürmüştür. Çoksesli müzik kültürü ile tanışma ve etkileşme ise, Osmanlı Devleti'nde 1543 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın Batı Avrupalı müzisyenleri sarayda kabul etmesiyle başlamış; Sultan IV. Mehmet (17.yy), Sultan III. Selim (18.yy), Sultan II. Mahmut (19.yy) ve Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Atatürk (20.yy) tarafından sergilenen tutum ve yaklaşımlar, Türk insanının bu müzik kültürüyle olan ilişkilerini derinden etkilemiştir (Uçan, 2015: 195). Bu müziğin eğitim ve öğretimine ilişkin kamusal bağlamda yapılan ilk adım, 1826 yılında Sultan II. Mahmut tarafından Mehterhane'nin kapatılıp yerine Muzika-i Hümayun'un kurulmasıyla gerçekleştirilmiştir (Alimdar, 2016). Bu zamana kadar pentatonik ve makamsal çerçevede teksesli bir müzik geleneğine sahip olan Türkler, devlet politikası doğrultusunda çoksesli müzik eğitimi ve öğretimi ile tanışmış, Türk besteciler de bu kapsamda kendi kültürel müziklerinden yola çıkarak çeşitli eserler düzenlemeye ve bestelemeye başlamıştır. 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla, çoksesli Türk müziği çalışmaları devlet desteğiyle devam etmiş, ortaya koyulan eserlerle uluslararası sanat müziği içerisindeki yerini oluşturmuş, çeşitli yöntemler, yaklaşımlar ve tartışmalarla varlığını sürdürmüş ve sürdürmeye devam etmektedir.

## Geleneksel Türk Müziği

Türklerin müzikle olan ilk etkileşimlerinin Orta Asya'da davul çalıp ilahiler söyleyerek gerçekleştiği, sonrasında; pentatonik müzik kapsamında, Türklere ait en eski çalgılarından biri olarak kabul edilen kopuz eşliğinde dans edip eğlendikleri bilinmektedir. Orta Asya'dan Anadolu'ya doğru yapılan göçlerle Türkler, çeşitli kültürlerin içinde bulunup, bu kültürlerle etkileşim içerisinde olmuştur. 10. yüzyılın ilk çeyreğın sonlarına doğru İslamiyet'i kabul eden Türkler, zamanla İran ve Arap kültürlerinin etkisiyle pentatonik müziğin yanında makamsal müziği de tanımaya ve benimsemeye başlamıştır.

Makam; durum, konum, yer, konumlanmış gibi yerleşim anlamı bildiren Arapça kökenli bir sözcüktür. Müzik literatürüne, mevki, yer, mevzi gibi benzer ya da aynı anlama gelen sözcüklerle birlikte dahil olmuş, fakat zaman

içerisinde bu anlam da değişikliğe uğrayarak teknik bir terim olmuştur (Öztürk, 2014). Bu teknik terime ilişkin çeşitli tanımlamalar yapılmış, bu tanımlardan bazıları aşağıda belirtilmiştir.

Bir dizi üzerinde, durak ve güçlü perdelerinin ilişkisini ortaya koyacak biçimde ezgiler oluşturularak seyir yapılması, makam olarak adlandırılmaktadır (Emnalar, 1998). “Bir dizinin kültürel yapıya uygun olarak işleniş biçimine makam denir” tanımı ise Cemil Demirsipahi’ye aittir. (Demirsipahi, akt. Özgür ve Aydoğan, 2015: 72). Kemal İlerici ise makamı şu şekilde açıklamıştır:

“Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir. (...) Bu, geleneksel, makam anlayışının, dizileri işleme biçimleri bakımından, bizi aydınlatacağına; yol gösterip, güç kazandıracığına kuşku yoksa da, bunlara, özgür besteci yaşamınızda, elbet, tutsak kalacak değilsiniz. Bizim için, bundan böyle, önemli olacak olan (dizi) dir. (Makam) ise, diziyi işlerken, bize yol göstericilik yapacak olan bir yöntem olup, uyup uymamak elimizdedir” (İlerici, 1981: 2).

Belirli aralık ve perdelerden oluşan, cins olarak adlandırılan bazı dizi bileşenleri üzerinde, belirli nokta veya bölgelerden başlayarak, belirli alanlarda ve yönlerde gezinmek, belirli perdelerde asma kararlar yapmak ve belirli bir perdede karar vermek amacıyla ortaya koyulan ezgi kalıbına makam denir (Tura, 2019: 70).

Yukarıdaki tanımlamalar incelendiğinde, makam kavramının dizi kavramı ile ilişkisi dikkat çekmektedir. Dizi bir makamda kullanılan perdeleri, makam ise bu dizi bileşenleri ve dizinin işleniş biçimini göstermektedir. Yalın bir örnek olarak; Hüseyini ve Muhayyer makamı aynı diziye sahip olsa da Muhayyer sekizinci perde çevresinden başlayarak genellikle inici bir seyir izlerken, Hüseyini beşinci perde çevresinden başlayarak genel olarak inici-çıkıcı bir seyir izler. Dolayısıyla çeşitli cinslerin perdeler üzerindeki konumlanması ve bu cinslerin kullanım sırası makamı belirlemekte olup, bu bağlamda salt dizinin makam üzerinde belirli bir fonksiyonel işlevi bulunmamaktadır. Çünkü dizi kavramı durağan, makam kavramı ise aktif bir yapıdadır. Her ne kadar makamlar, edvar geleneğini ele alan eski nazariyat kitaplarında daireler kullanılarak gösterilmişse de karar sesin sekizli üstü veya altı konumunda aynı şekilde tekrarlanan diziler gibi düşünmemek gerekir. Bu duruma ilişkin olarak; tonal müzikte yazılan bir ezgi sonlandırılma aşamasında herhangi bir sekizlide bulunan eksen perdesinde bitebilirken, makamsal Türk müziğinde bir ezgi makam dizisinde karar sesi olarak gösterilen perdede bitmektedir.

Makamsal Türk Müziği ses sistemi incelendiğinde ise, çeşitli görüşlerin ortaya koyulduğu görülmektedir. Bu duruma ilişkin ilk bilgilere, dolaylı olarak Farabî'nin “Kitâbü'l-mûsikî-i'l-kebîr” adlı kitabının “Horasan Tanburu” bölümünde rastlanmış, sonrasında; bir sistem içerisinde bir sekizlinin 17 eşit olmayan aralığa bölündüğü çalışmayı ilk kez ortaya koyan kişi Urmiyeli Safîü'd-din Abdü'l-mü'min olmuştur (Tura, 2017: 155). Bu çalışmada oluşturulan ses sistemi, 19. yüzyıl sonlarına kadar yapılan besteler ve çeşitli Türk müziği nazariyatı kitaplarında ele alınmıştır. Bu dönem içerisinde nazariyat bakımından; Abdü'l-kadir Meragi, Lâdik'li Mehmed Çelebi, Dimitri Kantemiroğlu ve Abdü'l-baki Nâsır Dede'nin yaptığı çalışmalar dikkat çekmektedir. 19. yüzyılın sonlarında ise, Rauf Yekta Bey'in bir sekizlinin eşit olmayan öncesinde 22, sonrasında 24 aralığa bölünen çalışmasıyla ortaya çıkan, daha sonra Hüseyin Saadetin Arel, Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek'in bu çalışmadan faydalanarak

şekillendirdiği; Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak da bilinen 24 eşit olmayan aralığa bölünen ses sistemi oluşturulmuştur. Zaman içerisinde bu sisteme eleştiriler yöneltilmiş ve farklı öneriler ortaya koyulmuştur. Bu öneriler arasında; Gültekin Oransay'ın 29 perdeli, Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz'in 41 perdeli, Kemal İlerici'nin ise 53 perdeli ses sistemi önerilerinin dikkat çektiği söylenebilir. Yapılan çalışmalar doğrultusunda sistematik oluşum çabalarına karşın, ortaya koyulan bu ses sistemlerinin kabul ve kullanımına yönelik ortak bir fikir birliğine varılamamıştır. Bu ses sistemleri arasında; Türk Sanat Müziği içerisinde 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, Türk Halk Müziği içerisinde ise kökü Safi'üd-dîn sistemine dayanan ve bağlamanın bir yansıması olarak düşünülen 17 perdeli ses sistemi yaygın olarak ele alınmakta ve kullanılmaktadır. Bir sekizli içerisindeki bu perdelerin, batı müziği ses sistemindeki yedirimli 12 perdeye göre fazla olmasından dolayı notaların ifade edilmesinde farklılıklar gözlenmekte, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği notaları içerisinde çeşitli değiştirici işaretler ve imler varlık göstermektedir.

Selen fiziği çalışmalarında seslerin frekansları belirlenmiştir. Çoksesli müzikte çalgılar belirlenen frekanslara göre akortlanmakta, notalar yazıldığı yerden seslendirilmektedir. Ancak makamsal Türk müziğinde seslerin fizik durumu değişkenlik göstermekte, notaların yazılışı ve seslendirilişi çoğu zaman belirli nota frekanslarıyla uyuşmamaktadır. Notalar, ahenk olarak adlandırılan çeşitli akort sistemlerine ve göçürmelere göre şekillenmektedir. Örneğin; Türk Sanat Müziği'nde "yerinden" olarak adlandırılan "bolahenk" düzeninde la notası seslendirildiğinde, tam dörtlü aşağıdaki mi notası tınlamaktadır. Bu durumda, bütün notalar yazıldığı ve seslendirildiği yerin tam dörtlü altında duyulmaktadır. Sadece "mansur" akordunda duyuluş Batı müziğindeki gibi aynı olmakta, diğer akort düzenleri "bolahenk" akordunun konumlandığı yere göre çeşitli aralıklarla aktarım yapılarak belirlenmektedir. Türk Halk Müziği'nde ise, bağlamada alt telin akort edildiği la notası seslendirildiğinde genellikle do, do diyez veya re notası tınlamaktadır (Tura, 2017).

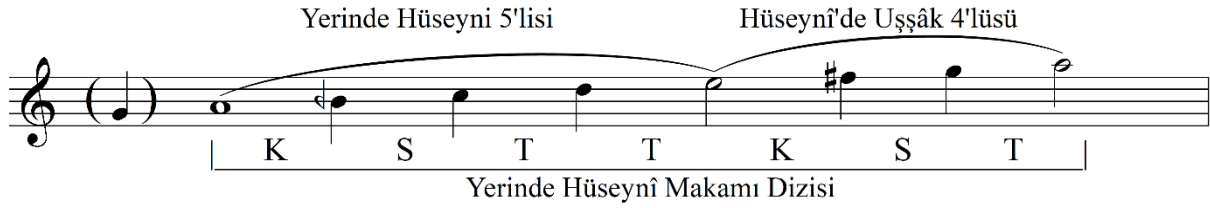
Makamsal Türk müziğinin geleneksel bağlamda, yukarıda da bahsedildiği üzere Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği olarak iki ana başlığa ayrıldığı söylenebilir. Birçok makam barındıran bu müzik türlerinde, özellikle Türk Halk Müziği içerisinde Hüseyni makamının etkinliği gözlenmektedir. İlgili literatür tarandığında, Türk Halk Müziği içerisinde bu makamın yoğunlukla kullanıldığı ve bu kapsamda birçok eser verildiği görülmektedir.

İlerici, halk ezgilerini uzun havalar ve kırık havalar bağlamında yapısal olarak incelemiştir. Bu inceleme sonucunda en çok kullanılan makamın Hüseyni makamı olduğunu belirlemiş, Hüseyni makamını ana makam olarak seçmiş, diğer makam dizilerinin bu makam içerisinde elde edilebileceğini ifade etmiştir (İlerici, 1981). Çoksesli Türk müziği çalışmalarında da Hüseyni makamı İlerici tarafından ana makam olarak seçilmiş, ilgili literatür tarandığında çeşitli çoksesli Türk müziği çalışmalarında da sıklıkla ele alınan makamlardan biri olduğu gözlenmiştir.

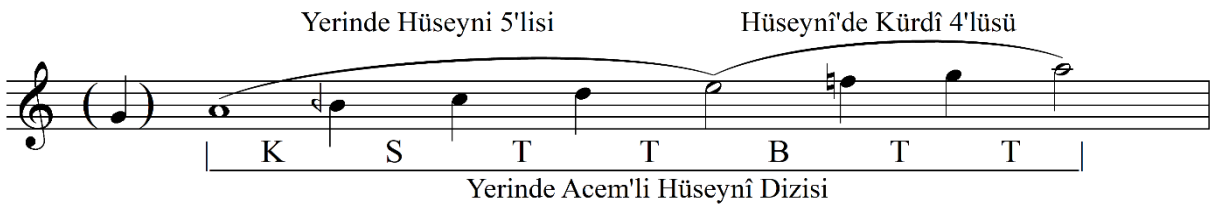
### **Hüseyni Makamı**

Hüseyni makamı, Türk müzik geleneğinde oldukça yaygın olarak kullanılan bir makamdır. Durağı (karar) Dügah (la), güçlüsü (yardımcı durak) Hüseyni (mi), yedeni ise Rast (sol) perdesi olan bu makamda yazılan ezgiler, genel

olarak güçlü civarından başlayarak incici-çıkıcı bir seyir izlemektedir. Genellikle Muhayyer (Ia) perdesi üzerinde Buselik veya Hüseyni beşlisi oluşturularak seyir alanı genişletilir.



Şekil 1. Hüseyni makamı dizisi 1 (Özkan, 2010: 179-180).



Şekil 2. Hüseyni makamı dizisi 2 (Özkan, 2010: 179-180).

Şekil 1 ve Şekil 2'de görüldüğü üzere, Hüseyni makamı dizisi açıklanırken; Hüseyni beşlisi üzerinde hem Uşşâk hem de Kürdi dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir. Dizi içerisindeki bu oluşumlar seyirin işleniş biçimine bağlı olmakla birlikte, Hüseyni beşlisi üzerinde genellikle çıkıcı seyirde Uşşâk, incici seyirde ise Kürdi dörtlüsü kullanılmaktadır. Notalar arasında belirtilen büyük harfler ise, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi içerisinde açıklanan aralık değerlerinin simgesidir. Yukarıdaki şekillerde belirtilen Hüseyni makamı dizisi genellikle Türk Sanat Müziği kapsamında kullanılmakta, Türk Halk Müziği'nde ele alınan Hüseyni makamı dizisi ise aşağıda yer almaktadır.



Şekil 3. Türk Halk Müziği'nde Hüseyni makamı dizisi (Kınık, 2011: 11).

Şekil 3'te görüldüğü üzere, Türk Halk Müziği'nde kullanılan Hüseyni makamı dizisi belirtilmiştir. Değiştirici işaretler üzerinde belirtilen sayılar ilgili notaların koma değerlerini ifade etmekte, bu sayılar çeşitli kaynaklarda değişiklik gösterebilmektedir. Bu ifade yazılı bir kaynakta ilk kez Muzaffer Sarısözen tarafından ortaya konulmuştur. Türk Halk Müziği'ne araştırma ve derleme çalışmaları bakımından önemli katkılar sunan Sarısözen, 1952 yılında yayınladığı Yurttan Sesler adlı kitabında Türk Halk Müziği ses sistemi hakkındaki açıklamalarında; değiştirici işaretlerdeki koma değerlerini sib2, sib3, mib2, mib3, fadiyez3, fadiyez4 gibi sayısal ifadelerle biçimlendirerek göstermiştir. (Özgür ve Aydoğan, 2015: 47).

Hüseyni, incici-çıkıcı özellikte bir makamdır. Yardımcı durak basamağındaki mi perdesinin başlangıç ve bitişlerde duyurulması Hüseyni makamının oluşumunda önemli bir rol oynar. Bu makamdaki ezgiler genellikle yardımcı durak çevresinden başlar. Hüseyni 5'li tümü duyurularak V. basamaktaki mi perdesinde ilk kalış yapılır. Bu basamakta genellikle mi Uşşâk tümü ya da dizisi

işlenir. Daha sonra bestecinin seçimine göre dizinin diğer perdelerinde kalıplar görülür. Bu kalıplarda genellikle II. basamakta Segâh veya Ferahnak, III. basamakta Çargâh ya da Pençgâh, IV. basamakta Rast ya da Buselik etkileri görülür. Halk ezgilerinde Hüseyini 5'li tümündeki mi perdesinin pesleşerek, Karcıgar 5'li tümüne dönüştüğüne sıkça rastlanmaktadır. (Özğür ve Aydoğan, 2015: 93)

Makam dizileri bazı Türk Halk Müziği kaynaklarında "ayak" kavramı ile ifade edilmekte, Hüseyini makamı dizisi de bu çerçevede Kerem ayağı olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu kavram, yapılan çalışmalara rağmen bilimsel bir neticeye varamamış ve tartışma konusu olmuştur. Ayak kavramı, yazılı kaynaklarda 1960'lı yılların sonlarına kadar makam veya makam dizisi olarak belirtilmemiş, sonraki yıllarda ele alınan kaynaklarda ise makam veya dizi anlamındaki kullanımı kişilere ve yörelere göre farklılık göstermiş ve ulusal ya da uluslararası bir anlam bulamamıştır (Yener, 2001: 71).

### Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

Çokseslilik, Avrupa kültürünün bir ürünü olarak yaklaşık yedinci yüzyılda yapılan denemelerle ortaya çıkmış, özellikle Katolik kilisesinin desteğiyle, yaklaşık onuncu yüzyıldan itibaren yapılan çalışmalarla etkinliğini arttırarak varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmalar, organum adı verilen; tek sesli bir ezgiye paralel olarak dörtlü, beşli ve sekizli aralıklarla yapılan eşlikle ya da bu ezgiden belirli oranlarda uzaklaşıp tekrar geri dönme biçiminde başlamıştır (Tura, 2019). Genel anlamda çokseslilik, homofonik (armoni tekniğine dayalı) ve polifonik (kontrpuan tekniğine dayalı) olarak ikiye ayrılır (Albuz, 2020). İlk olarak Orta Çağ'da polifonik bağlamda ortaya çıkan çokseslilik, rönesans döneminde önemli bir gelişim kaydedip, özellikle vokal müzik alanında etkinliğini sürdürmüştür. Barok dönemde J. F. Rameau'nun üçlü armoni kuramını sistematik bir biçimde ortaya koymasıyla birlikte hem polifoni hem de homofoni stili besteleme teknikleri içerisinde yer almış, iki stilin bir arada da kullanıldığı; armonik kontrpuan olarak da adlandırılan, özellikle J. S. Bach'ın ortaya koyduğu çalgısal ve vokal yapıtlarla çokseslilik, gelişim ve değişim göstermeye devam etmiştir (Tura, 2019). Genel olarak form ve simetrinin ön planda tutulduğu, fonksiyonel armoni ile tonalite kavramının güçlendiği Klasik dönemde, kontrpuan tekniğinin yerini eşlikli ezgi olarak homofonik yaklaşım baskınlığını sürdürmüştür. Kromatizm ve çeşitli modülasyon türleri ile, ezgi ve akorların daha karmaşık bir yapıya bürünerek tonalite kavramının temellerinin sarsıldığı ve çeşitli akımların ortaya çıktığı Romantik dönemde de bu yaklaşımın varlığını ve baskınlığını sürdürdüğü, deneyler çağı olarak bilinen yirminci yüzyılda ise polifoni ve homofoni yaklaşımlarının çeşitli akımlar içerisinde karma bir üslupta kullanıldığı ve yirmi birinci yüzyılda da çeşitli yaklaşımlar içerisinde kullanılmaya devam edildiği söylenebilir.

Türklerin çoksesli Batı müziği ile tanışması ise; Osmanlı Devleti'nde Kanuni Sultan Süleyman hükümdarlığı (1520-1566) zamanında I. François tarafından gönderilen konuk bir orkestranın konserleriyle gerçekleşmiş, III. Selim hükümdarlığı döneminde 1797'de Topkapı Sarayı'nda ilk kez Avrupa'dan gelen bir opera topluluğu misafir edilmiş, çoksesli müziğin eğitimi ve öğretimi için ilk adımlar ise II. Mahmut hükümdarlığı (1808-1839) zamanında atılmıştır (İlyasoğlu, 1998). Bu dönemde; 1826 yılında Muzika-i Hümayun'un kurulması ve 1828 yılında bandonun başına Giuseppe Donizetti'nin getirilmesiyle, çoksesli müzik kapsamında icra ve kompozisyon

çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalar; Batı müziği tonaliteleriyle Türk müziği makamları arasında fonksiyonel armoni temelli ilişki kurma bağlamında, 12 eşit aralıklı tampereman sistem içerisinde Türk ezgilerini üçlü akorlar ile bağdaştırma ve serbest kontrpuan denemeleri kapsamında gerçekleştirilmiştir.

“Ünlü operet bestecisi Dikran Çuhacıyan, Venedikli Macar Tevfik Bey, Mızıkı-ı Humayun’un ilk Türk şefi Saffet Bey, Zeki Üngör ile İttihat ve Terakki Mektebinin öncü müzik öğretmenlerinden İsmail Zühtü (A. Adnan Saygun’un öğretmeni) Avrupa’da yetişen ve Batı müziği tekniğiyle beste yapan ilk Osmanlı bestecileri olmuştur” (Albuz, 2020: 10).

Osmanlı Sarayı içerisinde başlayan çoksesli müzik çalışmaları, Saray Bandosu tarafından verilen konserlerle kent sokaklarında da sergilenmiş, halka bu müzikle tanışma fırsatı sunulmuştur. 1839 yılında ilan edilen Tanzimat Fermanı ile birlikte batılılaşma hareketleri hızlanmış, Avrupa’dan çeşitli müzisyenler saraylarda kabul edilerek orkestra konserleri ve opera temsilleri verilmiş, bu müziğe gösterilen ilgi doğrultusunda Osmanlı Devleti’nde çoksesli müzik dünyası zenginleşmiş ve gelişimini sürdürmüştür. Bu doğrultuda öne çıkan gelişmelere ilişkin; 1890 yılında Zati Bey’in kurduğu 65 kişilik ilk çoksesli koro, II. Abdülhamit tarafından oluşturulan, sarayda daimî olarak görev yapan opera ve operet kadrosu, 1908 yılında Saffet Bey’in ilk Türk orkestra şefi olarak Muzika-i Hümayun’un başına geçmesi, 1917 yılında Zeki Bey’in şefliğinde Muzika-i Hümayun’un ilk kez Avrupa turnesine çıkması örnek olarak gösterilebilir (İlyasoğlu, 1998).

1923 yılında Cumhuriyet’in ilanından sonra ise, Gazi Mustafa Kemal Atatürk’ün önderliğinde eğitim ve öğretime verilen önem arttırılmıştır. Bu doğrultuda; tevhid-i tedrisat kanununun da etkileriyle, bu zamana kadar ustadan çırağa kulak yoluyla yapılan müzik öğretimi için yazılı notaya geçiş yapılmış, çeşitli kitaplar ve yöntemlerle sistematik olarak gerçekleştirilecek eğitimler için ilk adımlar atılmıştır. 1917’de kurulan ve halka açık ilk müzik eğitimi kurumu olma özelliği taşıyan Dârülelhan, Cumhuriyet ile birlikte yeniden şekillenerek, geleneksel Türk müziği öğretiminin yanı sıra çoksesli müzik öğretiminin de gerçekleştiği bir konservatuvara dönüştürülmüştür (İlyasoğlu, 1998, s.13). 1924’te Musiki Muallim Mektebi’nin, 1936’da ise Ankara Devlet Konservatuvarı’nın açılmasıyla ise Türkiye Cumhuriyeti çoksesli müzik eğitimi kurumlarının temeli atılmıştır. Bu dönemde; Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” ve Mahmut Ragıp Gazimihal’in “Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbalimiz” isimli kitaplarında belirtilen görüşlerin, yapılan kompozisyon çalışmalarında etkili olduğu söylenebilir. “Bu düşünürlere göre, alaturka, diye nitelenen mûsikî, bizim öz mûsikîmiz olmayıp, Arab, Acem ve Bizans’dan alınma, yabancı kökenli, köhne bir mûsikîdir. Bizim öz mûsikîmiz ise, Anadolu köylüleri arasında yaşayan ve Halk Türküleri’nde kendini gösteren, Orta Asya kökenli, pentatonik karakterde bir mûsikîdir” (Tura, 2019: 40). Bu doğrultuda; Türk müziği makam ve usûl özelliklerinden, çoğunlukla Türk Halk Müziği, bazen de Türk Sanat Müziği ezgilerinden faydalanarak, özellikle Türk beşleri olarak adlandırılan; Cemal Reşid Rey, Hasan Ferit Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses tarafından 12 eşit aralıklı tampereman sistem çerçevesinde, 20. yüzyıl müziği teknikleri ile yapılan çoksesli çalışmalar dikkat çekmektedir. “Halil Bedi Yönetken’in yakıştırdığı “Türk Beşleri” tanımı, “Rus Beşleri”ne öykünmedir” (İlyasoğlu, 1998: 14). Türk beşlerinin çalışmalarında notalar için özel bir işaretleme gereksinimi bulunmamakta, eserler Batı müziği notası ile yazılmaktadır. Bu kişilerin eserlerindeki armoni ve çalgılamının, Osmanlı Devleti döneminde yapılan ilk çalışmalara göre çok daha özgün,



renkli ve teknik bakımdan kapsamlı olduğu söylenebilir. Bu yapıtlarda; yeni bir çoksesli Türk ulusal müziği ortaya koyma çabalarının görüldüğü, bu bağlamda; Romantik dönemde bazı Orta Avrupa ülkeleri ve Rusya'da ortaya çıkan Ulusalçılık akımı izlerinin olduğu söylenebilir. Türk beşlerinin özgün kompozisyon çalışmalarının yanı sıra; icracı, yönetici ve eğitmen yönleriyle de kendilerinden sonra gelecek kuşakların yetişmesinde önemli katkıları bulunmaktadır. Sonraki kuşak bestecileri, eserlerinde geleneksel Türk müziğini daha özgürce ele almış, kendilerine özgü bir tutumla besteleme çalışmaları yapmıştır. "Sonraki kuşakların yapıtlarında ya da ilk kuşağın son dönem çalışmalarında doğrudan doğruya, tanıdık bir halk ezgisinden kaynaklanmak yerine, geleneksel müzik soyutlanarak polifonik bir yapı ve çağdaş yöntemler doğrultusunda işlenmiştir" (İlyasoğlu, 1998: 14). Bu çağdaş akımlar arasında avangart bestecileri 12 ton yöntemi, dizisellik, rastlamsallık ve minimalizm gibi kavramlardan etkilenecek, ilerici ve yenilikçi denemelerde bulunmuştur. Bu kapsamda eser veren ve öne çıkan Türk bestecilerine; Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Ertuğrul Oğuz Fırat, İlhan Mimarçoğlu ve Cengiz Tanç örnek olarak gösterilebilir. 20. yüzyılın getirdiği yenilikleri uygulayan besteciler olduğu kadar, geleneksel yöntemler kapsamında yenilikler oluşturmaya çalışan besteciler de varlık göstermiştir (İlyasoğlu, 1998). Kemal İlerici, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun ve Yalçın Tura, bu kapsamda eser veren bestecilere örnek olarak gösterilebilir. Bu isimler arasından Kemal İlerici, 1970 yılında ilk basımı gerçekleştirilen Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi isimli kitabıyla, Türk müziği çokseslendirme çalışmalarını dörtlü armoni kapsamında sistematik hale getirerek ilgili literatüre kuramsal bakımdan bir yenilik getirmiştir. Ayrıca, Mildan Niyazi Ayomak ve Ahmet Samim Bilgen'in de çoksesli Türk müziğine ilişkin kuramsal açıklama çabalarının olduğu bilinmektedir. Çeşitli platformlarda eserleri seslendirilen ve üçüncü kuşak besteciler olarak adlandırılan Türk bestecilerine ise; Ertuğrul Bayraktar, Ertuğrul Sevsay, Turgay Erdener, Betin Güneş, Sıdika Özdil, Perihan Önder, Kamran İnce, Erdal Tuğcular, Hasan Uçarsu, Özkan Manav, Muhiddin Dürrüoğlu-Demiriz ve Fazıl Say örnek verilebilir. Ayrıca; Onur Türkmen, Mehmet Ali Sanlıkol, Hakan Ali Toker ve Oğuzhan Balcı'nın çoksesli makamsal Türk müziği ile ilgili özgün ve başarılı kompozisyon çalışmaları olduğu söylenebilir. Belirtilen isimlerin yanı sıra çeşitli bestecilerin de ortaya koyduğu eserlerle birlikte, çoksesli Türk müziği kompozisyon çalışmalarının ulusal ve uluslararası literatürde varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

Bu araştırmanın problem cümlesi; "Geleneksel Türk müziği kapsamında yazılmış bir ezgi, 12 eşit aralıklı tampereman sistem çerçevesinde, dikey çokseslilik yöntemleriyle nasıl çokseslendirilebilir?" biçiminde belirlenmiştir.

Belirlenen problem cümlesi doğrultusunda aşağıdaki alt problem ifadeleri oluşturulmuştur:

1. Geleneksel Türk müziği kapsamında yazılan bir ezgi üçlüsel uyum dizgesi içerisinde nasıl çokseslendirilebilir?
2. Geleneksel Türk müziği kapsamında yazılan bir ezgi dörtlüsel uyum dizgesi içerisinde nasıl çokseslendirilebilir?
3. Geleneksel Türk müziği kapsamında yazılan bir ezgi karma uyum dizgesi içerisinde nasıl çokseslendirilebilir?
4. Geleneksel Türk müziği kapsamında çokseslilik yaklaşımlarıyla gerçekleştirilen örneklemelere ilişkin uzman görüşleri nasıldır?

Bu araştırmanın amacı; Türk müziği kuralları çerçevesinde yazılmış bir ezginin, çeşitli çokseslilik yöntemleriyle dikey olarak çokseslendirilerek duyuşsal çeşitliliğine ilişkin izlenilebilecek yolları belirlemek, bu yollar doğrultusunda özgün bir uygulama yapmak, uygulama içerisindeki örneklemeyle ilişkin uzman görüşleri olarak ortaya çıkan durumları irdelemek ve yapılacak olan ilgili çalışmalara katkı sağlamaktır.

Bu araştırmanın; Türk müziğinde bir ezginin, dikey bağlamda çokseslendirilme aşamasında izlenebilecek yolları ortaya koyması, aynı ezgi üzerinde çeşitli yaklaşımlar çerçevesinde oluşturulan akorlar ile nasıl bir duyuşsal çeşitlilik sağlanabileceğini örneklendirmesi ve yapılacak ilgili çalışmalara model olması bakımından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Bu araştırma;

- Dikey çokseslendirme boyutu ile,
- Üç ve dört sestem oluşan; üçlü, dörtlü, ikili ve üçlü sistemde eklenmiş sesle bölünen diyatonic akorlar ile,
- Çokseslilik çalışmalarının piyano ekseninde yapılması ile,
- 12 eşit aralıklı tampereman sistem kapsamında re kararlı Hüseyini makamı dizisi ile sınırlıdır.

## YÖNTEM

### Araştırmanın Modeli

Bu çalışma bir yönüyle betimsel bir alan araştırması, diğer yönüyle tasarım ve geliştirme araştırması olan karma bir modele dayanmaktadır. Karma yöntem araştırmaları, nitel ve nicel verilerin birbirini tamamlayarak karşılıklı olarak güçlendirdiği bir araştırma sürecini kapsar (Büyüköztürk vd., 2018). Eğitim alanında, özellikle tarama çalışmalarında yaygın olarak kullanılan betimsel araştırmalar, ortaya koyulan bir durumu dikkatli bir şekilde derinlemesine incelemek için kullanılır (Büyüköztürk vd., 2018). Tasarım ve geliştirme araştırması ise; bilginin doğrudan çözüme yönelik uygulamalara yansıtılmasını, yaşamda karşılaşılan problemlere ilişkin, bilimsel kanıtlara dayalı temelleri oluşturmak için uygulanabilir, somut ürünler ve çözümler üretmeyi hedefleyen bir yöntemdir (Büyüköztürk vd., 2018).

### Çalışma Eseri

Araştırmanın çalışma eseri olan Yörük Ali adlı türkü, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. Belirli özelliklere sahip olan, belirli ölçütleri karşılayan bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde tercih edilen amaçsal örnekleme; araştırmanın amacı çerçevesinde, bilgi açısından zengin durumların seçilerek derinlemesine çalışma yapılmasına olanak tanımaktadır (Büyüköztürk vd., 2018). Çalışma eseri belirlenirken; makamsal Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan Hüseyini makamı kapsamında yazılmış bir eserin ele alınması tercih edilmiştir.

$\text{♩} = 120$   
(2+2+2+3)

Şu dal ma dan geç tin mi E fe le rin i çin de  
So ğuk su lar iç tin mi

3  
Yö rük a li yi seç tin mi Hey gi di nin e fe si e fe si

5  
E fe le rin e fe si

Şu dalmanın çeşmesi  
Ne hoş olur içmesi  
Yörük Ali'yi sorarsan  
Efelerin çeşmesi

Şekil 4. Yörük Ali Türküsü, Kır Çiçekleri (Sun, s.92, 2016).

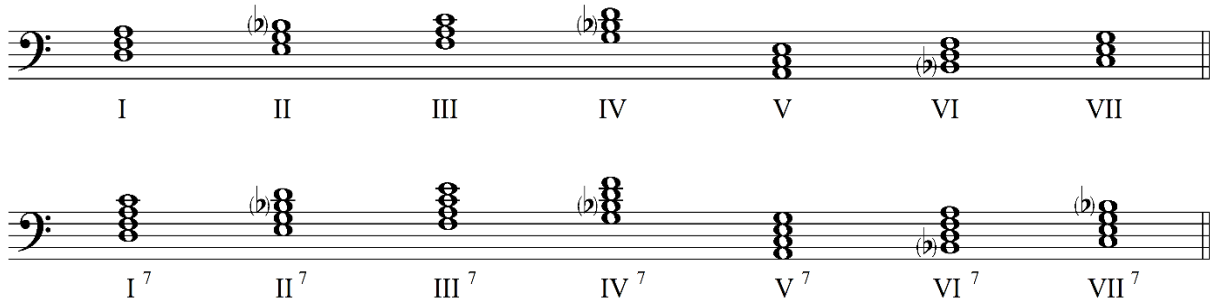
Şekil 4'te, araştırmanın çalışma eseri görülmektedir. Anonim bir eser olan bu türkü, Muammer Sun'un Kır Çiçekleri kitabında uyarlandığı şekilde araştırma kapsamına dahil edilmiştir. Eserin; yalın, akılda kalıcı bir ezgisinin olması ve çökseslendirilmeye yatkın olması, parça seçiminde dikkate alınan unsurların başında gelmektedir.

#### Veri Toplama Araçları

Betimsel verilerin elde edilmesinde, nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Kaynak tarama yöntemi ile elde edilen bilgiler; çalışmanın temel içeriğini saptamak ve kuramsal verileri ortaya koymak amacıyla, ele alınan çökseslendirme yaklaşımları kapsamında eser üzerinde işlenmiştir. Çökseslendirme işlemine yönelik; eser seçimi, derece ve oluşturulan akorların uygunluğu, akor bağlantılarının uygunluğu ve çalışma eseri üzerinde uygulanan çökseslendirme yaklaşımlarının beğenilme durumuna yönelik uzman görüşleri için yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuş, veriler görüşme yöntemi ile toplanmıştır.

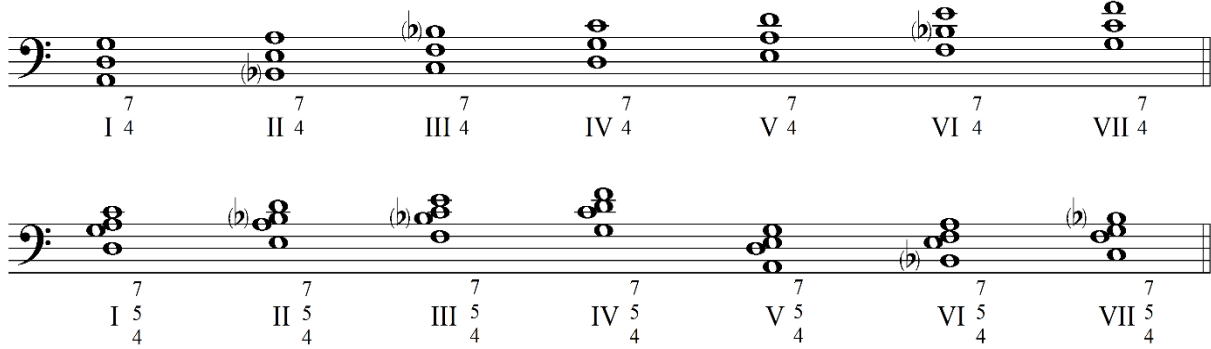
#### Tasarım Geliştirme Süreci

Çalışma eseri ve bu eser için belirlenen derecelerin, şifrelerin ve oluşturulan akorların çalışma içerisinde net bir görünüm kazanmasını sağlamak amacıyla Finale adlı nota yazım programı kullanılmıştır. Eserin çökseslilik boyutları için konuyla ilgili alan yazın incelenmiş, bu boyutların nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin çeşitli çökseslendirme denemelerine yönelik, re eksenli Hüseyini dizi dereceleri üzerinde diyatonik akorlar oluşturulmuştur. Çalışma eseri içerisinde her ne kadar altıncı sesin pesleşmiş durumu bulunmasa da makamın yapısal bir özelliği ve dizisel oluşumuna bağlı olarak Acemli Hüseyini çeşnisi elde edilebildiğinden, altıncı sesin akorlar içerisinde doğal ya da pesleştirilmiş biçimde, tercihe bağlı olarak kullanılması uygun bulunmuştur. Bu nedenle, dizinin altıncı perdesi için parantez içerisinde bemol işareti belirtilmiştir.



Şekil 5. Üçlü Sistemde 3 ve 4 Sesli Akorlar.

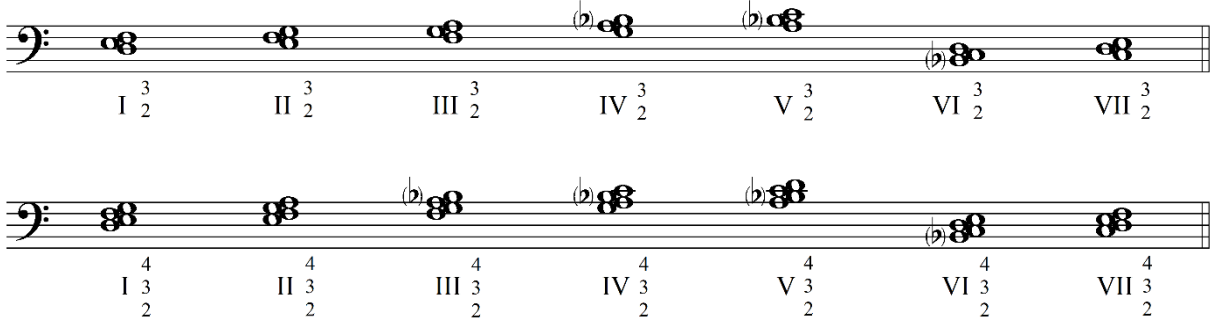
Şekil 5'te görüldüğü üzere, re eksenli Hüseyini dizisi dereceleri üzerinde, üç ve dört sestten oluşan üçlü akorlar oluşturulmuştur. Şekil 5'te bu akorların temel durumları gösterilmiş olup, çokseslilik örneği boyutunda tercihe veya akor bağlantılarına göre çevrim durumları da kullanılabilir.



Şekil 6. Dörtlü Sistemde 3 ve 4 Sesli Akorlar.

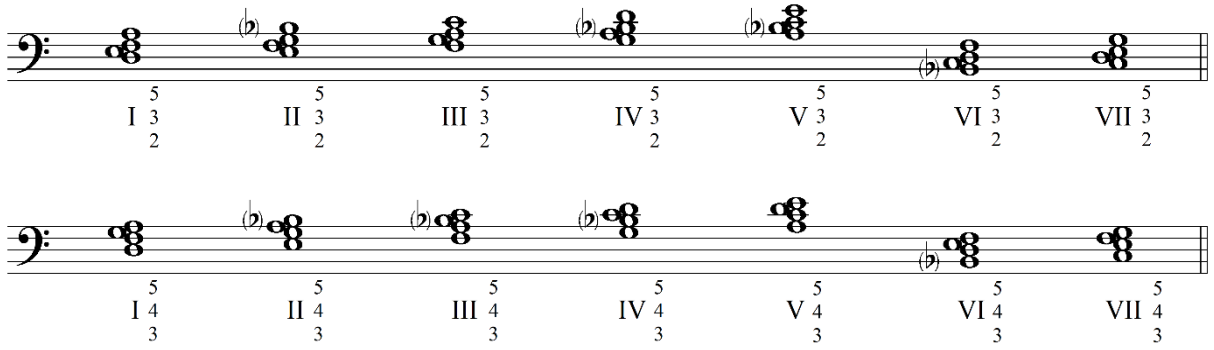
Şekil 6'da görüldüğü üzere, re eksenli Hüseyini dizisi dereceleri üzerinde, üç ve dört sestten oluşan dörtlü akorlar oluşturulmuştur. Dört sesli akorların bir oktav içinde ele alınıp seslendirilebilmesi için, derecelerin alt dörtlüleri bir oktav yukarıya yazılmış ve bu akorlar temel durum olarak kabul edilmiştir. Şekil 6'da bu akorların temel durumları gösterilmiş olup, çokseslilik örneği boyutunda tercihe veya akor bağlantılarına göre çevrim durumları da kullanılabilir.

Bileşik olarak yapılacak olan son denemede ise; üç ve dört sestten oluşan üçlü ve dörtlü sistemdeki akorların birlikte kullanımına ek olarak, üç ve dört sestten oluşan ikili (salkım) ve üçlü sistemde eklenmiş sesle bölünen akorlar da dahil edilerek karma bir uyum dizgesi oluşturulmuştur.



Şekil 7. 3 ve 4 Sesli İkili (Salkım) Akorlar.

Şekil 7’de görüldüğü üzere, re eksenli Hüseyini dizisi dereceleri üzerinde, üç ve dört sestten oluşan ikili akorlar oluşturulmuştur. Şekil 7’de bu akorların temel durumları gösterilmiş olup, çokseslilik örneği boyutunda tercihe veya akor bağlantılarına göre çevrim durumları da kullanılabilir.



Şekil 8. Üçlü Sistemde Eklenmiş Sesle Bölünen 3 ve 4 Sesli Akorlar.

Şekil 8’de görüldüğü üzere, re eksenli Hüseyini dizisi dereceleri üzerinde üç ve dört sestten oluşan eklenmiş sesle bölünen akorlar oluşturulmuştur. Şekil 8’de bu akorların temel durumları gösterilmiş olup, çokseslilik örneği boyutunda akor bağlantılarına göre çevrim durumları da kullanılabilir.

Çalışma eseri ve uygulanan çokseslilik boyutları hakkında uzman görüşleri almak amacıyla, ilgili öğretim elemanlarından “uygun, uygun değil” ifadeleri ile örnekleme yönteminin değerlendirilmesi istenmiştir. Uygun değil seçeneğinin işaretlenmesi halinde, ilgili maddenin neden uygun olmadığına ilişkin açıklama yapılması istenmiştir. Ayrıca, eser üzerinde uygulanan çokseslendirme yaklaşımları uzmanlara nota ve ses kaydı olarak sunulmuş, estetik açıdan beğenilme durumuna ilişkin “1,2,3” şeklinde sıralama yapılması istenmiştir. U1, U2....U11 şeklinde kodlanan uzmanların görev yaptıkları kurumlara ilişkin bilgiler aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

**Tablo 1.** Görüşleri Alınan Uzmanların Görev Yaptıkları Kurumlara İlişkin Bilgiler

| Uzmanlar | Görev Yaptıkları Kurumlar  |
|----------|--|
| U1       | Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  |
| U2       | Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  |
| U3       | Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  |
| U4       | Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı  |
| U5       | Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzikoloji Bölümü Müzik Teorisi Anabilim Dalı |

---

|     |   |
|-----|---|
| U6  | Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Müzik Anasanat Dalı                   |
| U7  | Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı         |
| U8  | Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Müzik Anasanat Dalı                   |
| U9  | Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Müzik Anasanat Dalı                   |
| U10 | Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Müzik Anasanat Dalı                   |
| U11 | Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı |

---

Tablo 1’de görüldüğü üzere, 4 Gazi Üniversitesi, 1 Ordu Üniversitesi, 5 Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi ve 1 Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi’nden olmak üzere toplam 11 öğretim elemanına ulaşılmıştır.

### Verilerin Analizi

Bu çalışmada betimsel boyuta ilişkin veriler kaynak tarama yöntemiyle elde edilmiş, belirtilen sınırlamalar kapsamında yapılan örneklemeler, araştırmacıların müzik kuramları bilgisi doğrultusunda ilgili eser üzerinde çözümlenerek yorumlanmıştır. Uygulama için alınan uzman görüşleri ise içerik analizi ile çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

### Etik Kurul Onayı

Araştırmanın etik kurul onayı, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Etik Komisyonunun 17/10/2023 tarihli, E-77082166-604.01.02-779205 sayılı kararıyla sağlanmıştır.

### BULGULAR

Bu bölümde, belirlenen çalışma eseri üzerinde dikey kapsamda üç farklı çokseslilik yaklaşımının örneklenmesine ve bu örneklemelere ilişkin uzman görüşlerine yer verilmiştir. Çokseslilik yaklaşımları sırasıyla; üçlüsel uyum dizgesi, dördlüsel uyum dizgesi ve karma uyum dizgesi olarak belirlenmiştir. Duyuşsal farklılık ve zenginlik sağlanması amacıyla, ilgili makam dizisi üzerinde oluşan tüm derecelerin örneklemeler içerisinde kullanılmasına özen gösterilmiştir. Derecelerin belirlenmesinde ezginin seyir özelliği dikkate alınmış, son ölçü için üç, diğer ölçüler için ise dört adet derece oluşturulmuştur. Belirlenen dereceler içerisinde, üç veya dört sestem oluşan diyatonik akorların kullanılması tercih edilmiştir. Yapılan örneklemelerde kuramsal yöne öncelik verildiğinden, dinamikler, seslendirme teknikleri gibi müziksel ifadeler ve eşlik modellerine yer verilmemiştir. Aksak ölçünün belirginleştirilmesi amacıyla her ölçüdeki son akorun yinelenmesi uygun bulunmuştur. Yapılan örneklemeler seslendirilerek profesyonel kayıt altına alınmış, bu kayıtların dinlenebilmesi için örneklemeler üzerine karekod yerleştirilmiştir. Ayrıca, çalışma eseri seçimi için esas alınan kitapta belirtilen temponun bir miktar yavaşlatılması tercih edilmiştir.

## Üçlüsel Uyum Dizgesi ile Yapılan Örnelemeye İlişkin Bulgular



$\text{♩} = 100$   
(2+2+2+3)

I IV<sup>6</sup><sub>4</sub> IV<sup>6b</sup><sub>4/3</sub> I VI<sup>6b</sup> I<sup>7</sup> V<sup>4</sup><sub>3</sub> III<sup>6</sup><sub>4</sub>

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

1. 2.  
IV<sup>6b</sup><sub>4/3</sub> VII<sup>7b</sup> I IV<sup>6b</sup><sub>4</sub> IV<sup>6b</sup><sub>4/3</sub> VII<sup>7b</sup> I

Şekil 9. Üçlüsel Uyum Dizgesinde Belirlenen Derece ve Akorlar.

Şekil 9'da görüldüğü üzere, parça üzerinde üçlü armoni kapsamında derecelendirme yapılmış ve akorlar belirlenmiştir. Derecelendirme işlemi sırasında; akorların ezgiyle uyumu gözetilmiş, bu nedenle derecelerin seçiminde katı armoni kurallarından genellikle kaçınmaya çalışılmıştır. Bu dereceler duyum açısından piyanoda örneklendirilerek kontrol edilmiş ve son hali verilmiştir. Akorlar birbirlerine bağlanırken; ortak sesler varsa aynı yerde tutulması, diğer seslerin en yakın akor seslerine yönlendirilmesi göz önünde bulundurulmuştur. Ele alınan ezgi tonal bir ezgi olmadığından, akorlar belirlenirken tonal armoni kurallarından yer yer uzaklaşarak özgün bir çokseslendirme örneği elde edilmeye çalışılmıştır.

## Dörtlüsel Uyum Dizgesi ile Yapılan Örnelemeye İlişkin Bulgular



$\text{♩} = 100$   
(2+2+2+3)

Chord symbols for the first system: I<sup>7</sup><sub>4</sub>, IV<sup>5</sup><sub>2</sub>, III<sup>7b</sup><sub>4</sub>, I<sup>5</sup><sub>4</sub>, IV<sup>7</sup><sub>4</sub>, VI<sup>5</sup><sub>2</sub>, I<sup>7</sup><sub>5</sub>, II<sup>6</sup><sub>5</sub>

Chord symbols for the second system: I<sup>5</sup><sub>4</sub>, IV<sup>7</sup><sub>4</sub>, VII<sup>7</sup><sub>5</sub>, III<sup>7b</sup><sub>4</sub>, I<sup>5</sup><sub>4</sub>, V<sup>5</sup><sub>2</sub>, I<sup>5</sup><sub>4</sub>, VII<sup>5</sup><sub>4</sub>

Chord symbols for the third system: III<sup>7</sup><sub>4</sub>, III<sup>7b</sup><sub>4</sub>, I<sup>5</sup><sub>4</sub>, VII<sup>7</sup><sub>5</sub>, III<sup>7</sup><sub>4</sub>, III<sup>7b</sup><sub>4</sub>, I<sup>5</sup><sub>4</sub>

Şekil 10. Dörtlüsel Uyum Dizgesinde Belirlenen Derece ve Akorlar.

Şekil 10'da görüldüğü üzere, parça üzerinde Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemi kapsamında derecelendirme yapılmış ve akorlar belirlenmiştir. Derecelendirme işlemi sırasında akorların ezgiyle uyumu gözetilmiş, duyum açısından piyanoda örneklendirilerek kontrol edilmiş ve son hali verilmiştir. Derecelerin birbirleriyle bağlantılarına ilişkin olarak; olabildiğince İlerici sisteminde belirtilen kurallar çerçevesinde hareket edilmiştir. Akorlar birbirlerine bağlanırken; ortak sesler varsa aynı yerde tutulması, diğer seslerin en yakın akor seslerine yönlendirilmesi göz önünde bulundurulmuştur. Akorlar içerisinde ikili ve yedili aralıklar bulunmasının duyum bakımından genel olarak sert bir etkiye neden olduğu, ancak parça üzerinde uyumsal bir bütünlük sağladığı düşünülmektedir.



## Karma Uyum Dizgesi ile Yapılan Örnekleme İlişkin Bulgular



$\text{♩} = 100$   
(2+2+2+3)

Chord symbols and fingering for the first system:  
 I  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$  III  $\begin{smallmatrix} 7^b \\ 4 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$  II  $\begin{smallmatrix} 5^b \\ 3 \end{smallmatrix}$  III  $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 7 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$  I

Chord symbols and fingering for the second system:  
 IV  $\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$  IV  $\begin{smallmatrix} 6^b \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$  III  $\begin{smallmatrix} 7^b \\ 4 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$

Chord symbols and fingering for the third system:  
 VI  $\begin{smallmatrix} 7 \\ 1^b \end{smallmatrix}$  V  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$  VII  $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$  VI  $\begin{smallmatrix} 7 \\ 1^b \end{smallmatrix}$  V  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$  I  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 2 \end{smallmatrix}$

Şekil 11. Karma Uyum Dizgesinde Belirlenen Derece ve Akorlar.

Şekil 11'de görüldüğü üzere; parça üzerinde üçlü, dördü, ikili ve eklenmiş sesle bölünen akorların birlikte kullanımı göz önünde bulundurularak karma armonileme kapsamında derecelendirme yapılmış ve akorlar belirlenmiştir. Derecelendirme işlemi sırasında akorların ezgiyle uyumu gözetilmiş, duyuş açısından piyanoda örneklendirilerek kontrol edilmiş ve son hali verilmiştir. Derecelerin seçiminde katı armoni kurallarından genel olarak kaçınmaya çalışılmış, belirtilen sınırlama doğrultusunda tek bir dizgeye bağlı kalmayıp serbest bir yol izlenmiştir. Akorlar birbirlerine bağlanırken; ortak sesler varsa aynı yerde tutulması, diğer seslerin en yakın akor seslerine yönlendirilmesi göz önünde bulundurulmuştur. Ele alınan yaklaşımın çoksesseliliğe ilişkin daha fazla seçenek ve daha geniş bir bakış açısı sunması sebebiyle; çeşitli akor yapıları birlikte kullanılarak, makamsal etkiyi bozmadan, daha özgür bir düşünce anlayışıyla özgün bir çoksesselendirme örneği sunulmaya çalışılmıştır.

Yapılan çoksesselendirme örneklemelerine ilişkin olarak; Hüseyini makamının, 12 eşit aralıklı tempereman sistem çerçevesinde ele alındığında dizisel bağlamda Doryen moduna, Acemli Hüseyini dizisi olduğunda ise

Miksolidiyen moduna benzediği gözlenmektedir. Bu bağlamda; çalışma eseri üzerinde üçlüsel uyum dizgesi kapsamında yapılan örneklemede, tonal bir ezgi olmadığı için tonal armoni kurallarından yer yer uzaklaşmış, derece ve akor tercihleri makam seyri dikkate alınarak modal çerçevede yapılmaya çalışılmıştır. Dörtlüsel uyum dizgesi kapsamında yapılan çokseslilik örneklemesinde İlerici'nin oluşturduğu dörtlü armoni sistemi temel alınarak, makamın karakteristik yapısı bu bağlamda ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Karma uyum dizgesinde ise belirlenen sınırlamalar doğrultusunda daha özgür bir çokseslilik anlayışı ele alınmış, makam yapısına uygun özgün bir örnekleme yapılmaya çalışılmıştır.

### Örnekleme Yönelik Uzman Görüşlerine İlişkin Bulgular

**Tablo 2.** Çalışma Eseri ve Çokseslilik Örneklemelerinin Uygunluğuna İlişkin Uzman Görüşleri

| Kriterler   | Uygun  | Uygun Değil |
|---|--|-------------|
| <b>Sorular</b>  |  |             |
| Çalışma eserinin çoksesliliğe uygunluğu                           | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Üçlüsel uyum dizgesi içerisinde derece tercihlerinin uygunluğu    | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Üçlüsel uyum dizgesi içerisinde oluşturulan akorların uygunluğu   | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Dörtlüsel uyum dizgesi içerisinde derece tercihlerinin uygunluğu  | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Dörtlüsel uyum dizgesi içerisinde oluşturulan akorların uygunluğu | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Karma uyum dizgesi içerisinde derece tercihlerinin uygunluğu      | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Karma uyum dizgesi içerisinde oluşturulan akorların uygunluğu     | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |
| Uyum dizgeleri içerisindeki akor bağlantılarının uygunluğu        | U1, U2, U3, U4, U5, U6, U7, U8, U9, U10, U11 |             |

Tablo 2'de görüldüğü üzere tüm uzmanlar, yöneltilen sorulara yönelik uygun değil seçeneğini işaretlemediği için yanıtlarında bir açıklama yapmamış, çokseslilik kapsamında ele alınan çalışma eserini, dizgeler içerisindeki derece tercihlerini, oluşturulan akorları ve bu akorların bağlantılarını uygun bulmuştur. Yörük Ali türküsü üzerinde uygulanan çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin uzmanların estetik açıdan beğeni sıralamasında ise farklı görüşler gözlenmiştir.

**Tablo 3.** Uygulanan Çokseslendirme Yaklaşımlarının Beğeni Sıralamasına İlişkin Uzman Görüşleri

| Yaklaşımlar     | Üçlüsel Uyum Dizgesi | Dörtlüsel Uyum Dizgesi | Karma Uyum Dizgesi |
|-----------------|----------------------|------------------------|--------------------|
| <b>Uzmanlar</b> |                      |                        |                    |
| U1              | 2                    | 3                      | 1                  |
| U2              | 2                    | 1                      | 3                  |
| U3              | 1                    | 3                      | 2                  |
| U4              | 3                    | 1                      | 2                  |
| U5              | 2                    | 3                      | 1                  |
| U6              | 1                    | 3                      | 2                  |
| U7              | 3                    | 1                      | 2                  |
| U8              | 1                    | 3                      | 2                  |
| U9              | 1                    | 3                      | 2                  |
| U10             | 1                    | 3                      | 2                  |
| U11             | 1                    | 3                      | 2                  |

Tablo 3’de görüldüğü üzere ilgili öğretim elemanları, çalışma eseri üzerinde uygulanan çokseslendirme yaklaşımlarına ilişkin kendilerine sunulan notaları inceleyip ses kayıtlarını dinledikten sonra, beğeni tercihlerine göre “1,2,3” şeklinde sıralama oluşturmuştur. Beğeni tercihlerini; U1 karma, üçlüsel, dörtlüsel uyum dizgesi, U2 dörtlüsel, üçlüsel, karma uyum dizgesi, U3 üçlüsel, karma, dörtlüsel uyum dizgesi, U4 dörtlüsel, karma, üçlüsel uyum dizgesi, U5 karma, üçlüsel, dörtlüsel uyum dizgesi, U6 üçlüsel, karma, dörtlüsel uyum dizgesi, U7 dörtlüsel, karma, üçlüsel uyum dizgesi, U8, U9, U10 ve U11 ise üçlüsel, karma, dörtlüsel uyum dizgesi şeklinde sıralama yaparak belirtmiştir.

**Tablo 4.** Uzmanların Çalışma Eseri Üzerinde Uygulanan Çokseslendirme Yaklaşımlarına İlişkin Beğeni Sıralaması

| Sıralama | Yaklaşımlar | Üçlüsel Uyum Dizgesi | Dörtlüsel Uyum Dizgesi | Karma Uyum Dizgesi |
|----------|-------------|----------------------|------------------------|--------------------|
| 1        |             | 6                    | 3                      | 2                  |
| 2        |             | 3                    | -                      | 8                  |
| 3        |             | 2                    | 8                      | 1                  |

Tablo 4’te görüldüğü üzere, üçlüsel uyum dizgesini 6 uzman birinci sırada, 3 uzman ikinci sırada, 2 uzman üçüncü sırada tercih etmiş, dörtlüsel uyum dizgesini 3 uzman birinci sırada 8 uzman üçüncü sırada belirtmiş, karma uyum dizgesini ise 2 uzman birinci sırada, 8 uzman ikinci sırada, 1 uzman üçüncü sırada tercih etmiştir.

#### TARTIŞMA ve SONUÇ

Makamsal Türk müziği, inançsal ve dünyasal boyutlarıyla tek sesli olarak ezgisel ve ritmik bakımdan gelişme kaydetmiş, 19. yüzyılın ikinci çeyreğine kadar bu kapsamda çeşitli eserler bestelenmiştir. Kurumsal olarak çoksesli müzik eğitimi ve öğretimi ise 1826 yılında Osmanlı Devleti’nde II. Mahmut önderliğinde gerçekleşmiş, Muzika-i Hümayun’da Batı tekniği ile çokseslendirme çalışmaları başlamıştır. Bu çalışmalar, ilk olarak Türk müziği ezgilerini 12 eşit aralıklı tampereman sistem çerçevesinde fonksiyonel temelli üçlü armoni ile çokseslendirerek başlamıştır. Çoksesli Türk müziği çalışmaları 1923 yılında cumhuriyetin ilanı ile birlikte hız kazanmış; çeşitli akımlar, yaklaşımlar ve tekniklerden etkilenerek, çeşitli çalgılar, çalgı toplulukları, şan ve koro için yazılan birçok eserle uluslararası sanat müziğinde yer edinmiş, bestelenen ve seslendirilen eserlerle varlığını sürdürmüş, güncel olarak da sürdürmeye devam etmektedir.

Türk müziği; köklü geçmişi, ses sistemi, dizi ve dizi bileşenlerinin işleniş biçimiyle dünya müzikleri içerisinde özel bir yere sahiptir. Bu geleneksel yapısının yanında çoksesli yapısıyla da farklı bir boyutta gelişimini sürdürmekte, uluslararası sanat müziği içerisinde dinlenen ve tanınan müzikler arasında yer almaya başlamıştır. Bu kapsamda yapılacak çalışmalar için dikkat edilmesi gereken önemli hususlar bulunmaktadır. “Geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik çalışmalarında, genel anlamda iki türlü bilgi donanımına ihtiyaç olduğu kesindir” (Albuz, 2020: 384). Bu bilgi donanımlarından birincisi; Türk müziği besteleme ve seslendirme teknikleri, ikincisi ise batı müziği besteleme ve seslendirme tekniklerine olan hâkimiyettir. Bu donanımlardan herhangi birisinin eksik kalması ve sadece birinde hâkimiyet kurulması durumunda, bu kapsamda yapılacak çalışmaların niteliksiz ve yetersiz olacağı söylenebilir (Ayangil, 1988). Bu bakımdan, yapılacak olan Türk müziği çokseslendirme çalışmalarında; geleneksel müziklerin teknik yapısını iyi bilerek ve çokseslilik açısından doğru analiz ederek

geleneği özümsemek, batı müziğinin teknik özelliklerini, çokseslilik tekniklerini ve estetik değerleri iyi bilerek uluslararası sanat müziğini özümsemek gerekmektedir (Bayraktar, 1988: 253-258). Geleneksel Türk müziği ve Batı müziğine ilişkin bilgiler, teknikler ve analizler ışığında ele alınması gereken Çoksesli Türk müziği çalışmalarında, içeriğin nereden alındığından ziyade nasıl bir biçimde kullanıldığına daha fazla önem taşıdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, yerli unsurların temel özelliklerini muhafaza ederek Batı müziği ile etkileşmesi bir zayıflık değil, kültürler arası alışverişi gösteren zenginleştirici ve yenileyici bir unsur olarak görülmektedir. “Her geleneğin de ilkin bir yenilik olduğu, zamanla benimsenip gelenekselleştiği unutulmamalıdır” (Tura, 2017: 77). Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk, “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür” sözüyle, Türk kültürünün önemini kısa ve öz bir biçimde belirtmiştir. Türkiye Cumhuriyeti, özellikle müzik kültürü alanında; Doğu, Batı, Kuzey ve Güney uygarlıkların çeşitli özelliklerini, geçen yüzyıllar boyunca bütünsel bir yaklaşımla özümsemiş ve sahiplenmiş olup, çok kültürlü bir devlet olmanın değeri ve önemi korunup geliştirilmeli, fırsat ve olanakları çok iyi değerlendirilmelidir (Uçan, 2015).

Araştırmamanın çalışma eseri olan Yörük Ali türküsü üzerinde; üçlüsel uyum dizgesi, dördüsel uyum dizgesi ve karma uyum dizgesi olmak üzere üç dikey çokseslilik yaklaşımı uygulanmış, bu yaklaşımlar teknik ve estetik kaygı bakımından irdelenmeye çalışılmıştır. 12 eşit aralıklı tampereman sistem kapsamında yapılan bu çalışma uzmanlara dinletilmiş olup, estetik açıdan beğenilerini derecelendirmeleri istenmiştir. Verilen yanıtlarda; üçlüsel uyum dizgesini 6 uzman birinci sırada, 3 uzman ikinci sırada, 2 uzman üçüncü sırada tercih etmiş, dördüsel uyum dizgesini 3 uzman birinci sırada, 8 uzman üçüncü sırada belirtmiş, karma uyum dizgesini ise 2 uzman birinci sırada, 8 uzman ikinci sırada, 1 uzman üçüncü sırada tercih ettiği görülmektedir. Bu beğeni tercihlerine ilişkin olarak genel bir sıralamanın; üçlüsel uyum dizgesi, karma uyum dizgesi, dördüsel uyum dizgesi şeklinde olduğu söylenebilir.

Uzmanların estetik açıdan beğeni sıralaması için verdikleri yanıtlara ilişkin şu şekilde bir değerlendirme yapılabilir:

1. Literatürdeki bestelenen ve dinlenen eserler arasında en sık gözlemlenen yaklaşımın üçlüsel uyum dizgesi olduğu, bu dizgenin teknik açıdan kabullenildiği, buna bağlı olarak çokseslilikte ve eğitim-öğretimde ön planda tutulduğu ve kulaklarda yer edindiği bilinmekte, bu bağlamda uzmanların çoğu tarafından birinci sırada tercih edilmesinin, yapılan bu tespitlerden kaynaklanabileceği düşünülmektedir.
2. Çokseslilik çalışmaları ve eğitim-öğretimde dördüsel uyum dizgesinin genellikle arka planda tutulduğu, durucu akorlar içerisinde bulunan uyumsuz aralıkların çözüm hissiyatı uyandıramadığı ve majör-minör tınılardan uzak gergin bir etki bıraktığı, İlerici’nin oluşturduğu dördüsel armoni sisteminin ve bu kapsamda yapılan çalışmalarının yeteri kadar ele alınmadığı veya tercih edilmediği, bu bağlamda kulaklarda etkin bir yer edemediğinden dolayı, çoğunlukla üçüncü sırada tercih edildiği söylenebilir. Fakat U2 ve U7’nin görüş belirten tüm uzmanlar arasında, küçük yaşlardan itibaren bağlama çalıp Türk halk müziği ile ilgilenen, eğitim-öğretim ve akademisyenlik sürecinde de bağlama

ile ilgili kuramsal veya uygulamalı çalışmalar sürdüren öğretim elemanları olup, bu dizgeyi birinci sırada tercih etmeleri dikkat çekicidir.

3. Karma uyum dizgesinde çeşitli türdeki akor yapılarının bir arada kullanılmasından dolayı duyuşsal renklilik etkisinin arttığı, ancak makam seyrine göre estetik açıdan daha özgür tınılar elde edilebilirken yoğun tınların makamın özünü geri plana atabileceği düşünülebilir. Buradan hareketle, karma uyum dizgesinin çoğu uzman tarafından ikinci sırada tercih edilmesinin, bu ikilemin getirdiği paradokstan kaynaklanabileceği düşünülmektedir.

Bu sonuçlar ve değerlendirmeler doğrultusunda; çalışma eseri üzerinde üçlüsel uyum dizgesi, dörtlüsel uyum dizgesi ve karma uyum dizgesi kapsamında yapılan her bir örneklemin ayrı bir renk kattığı söylenebilir. Hüseyini makamı kapsamında yazılan ezgiler ve bu makam dizisi üzerinde yapılacak olan çalışmalar için tüm bu yaklaşımların, çeşitli teknik ve estetik kaygılar bağlamında ele alınabilir ve uygulanabilir olduğu düşünülmektedir.

## ÖNERİLER

Bilimde doğru aranmakta, belirlenen kurallara göre hareket edilmektedir. Sanatta ise estetik kaygı ön plana alınmakta, çeşitli uygulamalar yapıldıktan sonra kurallar oluşmakta ve gelişmektedir. Buradan hareketle; Yörük Ali türküsü üzerinde belirli sınırlamalar kapsamında uygulanan çokseslilik yöntemleri model alınarak, çeşitli makamsal eserler veya Türk müziği makam dizileri üzerinde çalışmalar yapılabilir. Ayrıca, dikey bağlamda içerisinde daha fazla nota bulunduran, altere edilmiş akor yapıları içeren çeşitli çokseslilik yaklaşımlarıyla, belirli bir sınırlamaya bağlı kalmadan çeşitli makamsal eserler ve makam dizileri üzerinde yeniden armonileme çalışmaları da yapılabilir.

Geleneksel müzikler kaynaklı veya bu müziklerden esinlenerek oluşturulan çoksesli Türk müziği çalışmaları yapıldıkça ve bu çalışmalar çoğaldıkça genel kuralların ortaya çıkacağı, belirli bir sistem kapsamına alınıp gelişim kaydedileceği düşünülmektedir. Belirli bir sistem çerçevesinde yapılacak olan bu çalışmaların, diğer uluslarda olduğu gibi özünü koruyarak, zaman içerisinde toplumun yapısına ve kültürüne bağlı olarak gelişim göstereceği, 20. ve 21. yüzyılın getirdiği yenilik ve olanaklardan etkilenildiği ve yararlanıldığı çalışmalarla özgün ve tanınan eserler oluşturularak, uluslararası sanat müziği içerisindeki zeminini sağlamlaştıracağı düşünülmektedir. Bu alandaki çalışma ve denemelerin; çoğaltılması ve yaygınlaştırılması, konferanslar, sempozyumlar ve çalıştayların düzenlenmesi, Türk müziğinin çoksesli boyutunun kurallarını oluşturarak, sistematik bir çerçevede ele alınmasına katkı sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

Albu, A. (2020). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarına genel bir bakış. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, VI(ÖZEL SAYI), 374-398.  
<http://doi.org/10.36442/AMADER.2020.27>.

Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da Batı müziği*. Türkiye İş Bankası.

- Ayangil, R. (1988). *Geleneksel Türk Müzik Türlerinde Çoksesli Çalışmalar*. (s. 253-254). I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bayraktar, E. (1988). *Geleneksel Müziklerimiz ve Çoksesli Çalışmalar*. (s. 257-258). I. Ulusal Müzik Kongresi Bildirileri. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi.
- Erdener, Y. (2019, Nisan 3) *Çoksesli ve Teksesli Müzik Kültürleri*. Sanattan Yansımalar. <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/yildiray-erdener/coksesli-ve-teksesli-muzik-kulturleri/1976/>
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. Millî Eğitim.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk bestecileri*. Pan.
- Kınık, M. (2013). Türk halk müziği kültüründe birleştirici unsur olarak hüseyni dizisi ve hüseyni türküler. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(16), 455-469.
- Özgür, Ü. & Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten geleceğe makamsal Türk müziği*. Arkadaş.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri kudüm velveleri*. Ötüken.
- Öztürk, O, M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Sun, M. (2016). *Kır çiçekleri*. Sun.
- Tura, Y. (2017). *Türk mûsikîsinin mes'eleleri*. İz.
- Tura, Y. (2019). *Türk mûsikîsi ve armoni*. İz.
- Uçan, A. (2015). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. Evrensel.
- Yener, S. (2001). "Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi". (s. 67-76). Müzikte 2000 Sempozyumu Bildirileri. (Ed. Gökten Ay) Kültür Bakanlığı Yayınları.

**Etik Metni:** Bu makalede dergi yazım kurallarına, yayın ilkelerine, araştırma ve yayın etiği kurallarına, dergi etik kurallarına uyulmuştur. Makale ile ilgili doğabilecek her türlü ihlallerde sorumluluk yazarlara aittir. Araştırmanın etik kurul izni, Gazi Üniversitesi Rektörlüğü Etik Komisyonunun 17/10/2023 tarihli, E-77082166-604.01.02-779205 sayılı kararı ile alınmıştır.

**Yazarların Katkı Oranı Beyanı:** Bu çalışmada birinci yazarın katkı oranı %50, ikinci yazarın katkı oranı %50'dir.

| KATKI ORANI             | KATKIDA BULUNAN YAZAR(LAR)    |
|-------------------------|-------------------------------|
| Fikir ve Kavramsal Örgü | Gökтуğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |
| Literatür Tarama        | Gökтуğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |
| Yöntem                  | Gökтуğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |
| Veri Toplama            | Gökтуğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |

|                   |                               |
|-------------------|-------------------------------|
| Verilerin Analizi | Göktuğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |
| Bulgular          | Göktuğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |
| Tartışma ve Yorum | Göktuğ Ege SAĞLAM, Ülkü ÖZGÜR |

**Finansal Destek:** Bu çalışmanın yazım sürecinde katkı ve destek alınmamıştır.

**Bilgilendirilmiş Onam Formu:** Çalışmaya katılan tüm katılımcılardan bilgilendirilmiş onam formu alınmıştır.

**Veri Kullanılabilirlik Beyanı:** Makale ile ilgili tüm veriler makalenin içinde yer almaktadır.

**Teşekkür:** Bu çalışmada sunulan çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin örnekleri inceleyip değerli görüşlerini belirten öğretim elemanlarına teşekkür ederiz.

**Çıkar Çatışması:** Yazarların araştırma ile ilgili diğer kişi, kurum ve kuruluşlarla ve yazarlar arasında herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.



Bu eser CC BY (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.tr>) ile lisanslanmıştır.

**Sorumluluk Reddi/Yayıncı Notu:** Tüm yayınlarda yer alan ifade, görüş ve veriler yazar(lar) ve katkıda bulunan(lar)ın görüşleridir. IJOESS ve/veya editör(ler), içerikte belirtilen herhangi bir fikir, yöntem, talimat veya üründen kaynaklanan kişiler veya mülke yönelik zararlardan ve ihlallerden sorumlu değildir.