

57113

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE
KANON VE İMİTASYON YOLUYLA
ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

UĞUR TÜRKMEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Bu tez 29/11/1996 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından kabul edilmiştir.


İmza

Prof. M. Salih Ergan
Danışman


İmza

Doç. Yusuf Akbulut
Üye


İmza

Yrd. Doç. Hasan Bozkurt
Üye



TÜRK HALK MÜZİĞİNDE
KANON VE İMİTASYON
YOLUYLA ÇOKSESLİLİK
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

UĞUR TÜRKMEN
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
KONYA 1996

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE KANON VE İMİTASYON YOLUYLA ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

UĞUR TÜRKMEN

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

Prof. M. Salih Ergen

1996, Sayfa 92

Jüri:

Bu araştırmada Türk Halk Müziğinde çokseslilik çalışmalarının kanon ve imitasyon yoluyla yapılabilirliği üzerinde durulmuştur. Araştırmanın gerçekleştirilebilmesi için çeşitli görüşlerin, çalışmaların, eserlerin incelenmesine gerek duyulmuştur. Bu aşamada A. S. Bilgen'in, K. İlerici'nin, H. S. Arel'in, V. Arseven'in düşünceleri incelenmiş ve araştırmamıza alınmıştır. Arseven'in düşünceleri araştırmamızın odak noktasını teşkil etmektedir. Müzik eğitimimizin ve çoksesliliğin boyutu olan kanon ve imitasyon yöntemi de incelenmiştir. Bu çoksesliliğin ilk basamağı sayılır.

Türk müziğinin akor ile seslendirilemeyeceği ve Türk müziğinin melodik yapısını bozmadan kanon ve imitasyon yöntemiyle çokseslendirilebileceği düşünceleri doğrultusunda konular incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kanon, İmitasyon, Çokseslilik, Müzik Eğitimi



ABSTRACT
MASTER THESIS
A RESEARC ON POLYPHONY OF TURKISH FOLK MUSIC
BY MEANS OF CANON AND IMITATION

UĞUR TÖRKMEN
SELÇUK UNIVERSITY

Graduate School of Natural and Applied Sciences
Department of Music Education
Supervisor: Prof. M. SALİH ERGAN

1996, Page 92

Jury

In this study, we mentioned that the study of polyphony in Turkish music will be able to be realized by the way of Canon and imitation. In order to realize this study different and various thoughts and compositions were studied A.S. Bilgen's, K. İlerici's, H. S. Arel's and V. Arseven's thoughts from our study for the polyphonic music education that is one dimension of our music education Canon and Imitation method which is known as the first step of polyphonic was also investigated.

The subjects were researched that Turkish music wouldn't be able to be interpreted with the thought of accord it was also researched that without spoiling the melodic structure of Turkish Music it will be able to be interpreted with canon method.

ÖNSÖZ

Müzik, bütün ulusların toplumsal ve kültürel yaşamlarında önemli bir yer tutan ve ulusların kendi kültürel kimliklerini yansıttığı yaşantının ayrılmaz bir parçası olarak görüldüğü bir olgudur.

Müzik eğitiminin ana hedeflerinden biri, bireyde bir müziksel davranış geliştirme, bireyi tek yanlı ve taraflı müziksel davranışından ziyade çok yönlü müziksel davranışa yöneltmektir.

Bilindiği üzere Türk müzik eğitiminin içeriğinde Türk çoksesli halk ve sanat müzikleri ile Türk tek sesli sanat ve halk müzikleri uluslararası evrensel dünya müzikleri eğitim ve öğretimi vardır ve bütünlükçü bir eğitimi amaçlar.

Türk müziğinin evrensel müzik sahnesinde daha etkin yerini alabilmesi ulusal müziği temel alan ve bu temel üzerine yapılacak çalışmalarla evrensel müzik kapılarını aralaması Türk müzik eğitiminin ana hedefleri arasında gösterebiliriz.

Bu araştırma Türk müziğinin kanon ve imitasyon yoluyla çokseslendirilmesi üzerine yine müzik eğitimi amaç edinilerek hazırlanmıştır.

Kanon'un eğitim müziğinde çoksesliliğe atılan ilk adım olarak değer görmesi ilk müzik eğitiminden yüksek öğretim kurumlarımızdaki müzik öğretmenini yetiştiren okullarımıza kadar her aşamada çoksesliliğe temel teşkil etmesi Türk müziğinin de bu anlayış içerisinde çokseslilik boyutunu güçlendirmesi, Türk müziğinde çok sesliliğin daha etkin ve yaygın hale getirilmesi, Türk müziğindeki çokseslilik meselesi üzerindeki düşüncelerin daha berrak ortaya çıkması açısından bu çalışmanın yararlı olacağını umuyoruz.

Araştırma konu seçiminde ve araştırmanın yürütülmesi aşamalarında bana yol gösteren sayın hocam Prof. M. Salih Ergan'a teşekkür eder saygılarımı sunarım.

Uğur Türkmen

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ANAHTAR KELİMELEER.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM I—ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE.....	3
BÖLÜM II— TÜRK HALK MÜZİĞİNİN EZGİSEL YAPISI.....	6
BÖLÜM III—TÜRK HALK MÜZİĞİ VE ÇOKSESLİLİK	14
III.1. A. Samim Bilgen ve Görüşleri.....	17
III.2. Kemal İlerici ve “Dörtlü Armoni” Sistemi	22
III.3. H.S. Arel ve Görüşleri.....	34
III.4. V.Arseven ve Görüşleri	39
III.5. M.R. Gazimihal “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” Eserindeki Görüşleri	46
BÖLÜM IV. KANON VE İMİTASYON.....	49
IV.1. Kanon	49
IV.2. Kanon Çeşitleri.....	50
IV.3. Kanon Yazma Yöntemi	52
IV.4. İmitasyon	57
BÖLÜM V. ÇEŞİTLİ KAYNAKLARDAN SEÇME KANONLAR VE ÖRNEKLER	60
SONUÇ	88
KAYNAKÇA	90

GİRİŞ

Müziğin başlangıcı, doğuşu üzerine bir çok araştırmalar yapılmıştır. Bazı teorilere göre müzik dil'den, hayvan sesleri, özellikle kuş seslerinden, insanların birbirlerine seslenmelerinden, birbirleriyle kurdukları duygusal ilişkilerden, sosyal şartlardan vb. kaynaklanmıştır.

İnsanlığın varoluşundan bugüne kadar farklı coğrafi, ekonomik ve toplumsal kimlikler içinde getirdiği kültürel dallardan birisi de müziktir. Farklı toplumların farklı kültürleri, dolayısıyla farklı müzikleri olmuştur. Müzik zaman içinde bir takım değişikliklere uğramıştır. Bilineceği üzere müzik ortaçağın büyük bir bölümünü de kapsayarak eski Yunan müziğinde de olduğu gibi tek sesli kalmıştır. İlk çokseslilik çalışmaları ise ancak IX. yüzyılda başlamış, zaman içinde dönem dönem yeni buluşlar arayışlar sonucunda bugün bilinen seviyesine ulaşmıştır.

Türklerin Orta Asya müziği Anadolu'ya geldiğinde bir takım değişikliklere uğramış, kökeni bir ama işleyiş biçimleri farklı olan Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği (Geleneksel Divan Müziğimiz) adları altında toplanmış ve tek sesli olarak söylenmiş, icra edilmiştir.

II. Mahmut zamanında başlayan ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk kültüründe, dolayısıyla Türk Müziğinde bir takım arayışlara gidilmiş, çokseslilik üzerine araştırmalar başlatılmıştır.

Türk Musikisinde çokseslilik boyutu günümüzde de devam eden bir takım tartışmalara yol açmıştır. Türk Musikisinde nasıl çokseslilik olacaktır? veya yapılsın mı? yapılmasın mı? Türünden sorular ve tartışmalar günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

Çokseslilik müzik eğitimi işimizde bir amaç mı, yoksa bir araç olarak mı görülmeliydi? Tartışmanın bir boyutu da bu olmuştur. Ancak bu araştırmada çokseslilik yapılsın mı? Yapılmasın mı? tartışmasından ziyade yapılırsa nasıl olur, hangi yollarla yapılabilir soruları üzerinde durulacaktır.

Yapılan alışmaları karşılaştırma açısından A. Samim Bilgen'in, Kemal İlerici'nin, H. Saadettin Arel'in ve sayın Veysel Arseven'in konumuzla ilgili görüşlerini inceledik ve araştırmamıza dahil ettik. Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" adlı kitabı da araştırmamızın hedefleri doğrultusunda bize yardımcı olan önemli bir kaynak olmuştur. Kanon ve imitasyon hakkında genel bilgileri bu konuda yazılmış kaynaklardan inceleyerek araştırmamızı pekiştirmeye çalıştık. Verilen nota örnekleri görüşleri açıklayıcı ve destekleyici olması açısından özenle seçilmiştir.

Ülkemizin müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olan oksesli müzik eğitiminin tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi başlangıçta kanonlar ve imitasyonlar yardımıyla yapılabilirliği mükemmel bir melodi zenginliğine sahip olan Türk müziğinin yine mükemmel ikinci, üçüncü hatta dördüncü ses imkanı tanıyacak olan yatay armoni (kontrpuan) buna bağlı olarak kanon ve imitasyonlar yardımıyla verilebileceği görüşü bu araştırmanın prensibi olacaktır.

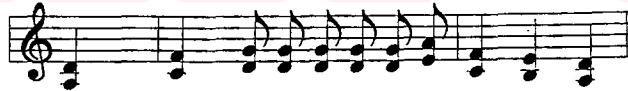
BÖLÜM I

ÇOKSESLİLİK ÜZERİNE

İlk çokseslilik hareketlerine İtalya’da “organum” adı ile rastlıyoruz. Hucbold (840—930) polifoni (çokseslilik) üzerine ciddi çalışmaları başlatmıştır. Hucbold’dan sonra (995—1050) yılları arasında yaşayan Guy D’Arezzo organum’un prensipleri hakkında çalışmalar yapmıştır. “İlk çokseslilik denemelerinde her iki ses sesteş olarak başlar. Üst parti melodik bir yürüyüş gösterirken alt parti aynı derecede devam eder. İki ses arasında bir dörtlü aralığı meydana gelince her iki parti paralel dörtlüler halinde inkişaf eder. Sonunda eser gene sesteş olarak biterdi. Eserlerin sonunda henüz kadans fikri yoktu.” (Arseven, 1959, s. 2007)



Daha sonraki denemelerde doğrudan doğruya paralel dörtlüler halinde çalışmalar yapıldı. Paralel dörtlülerden sonra paralel beşli ve sekizliler kullanılmaya başlandı.



“Herhangi bir lahne sekizli aralığı ile refakat etmek ta eski çağlardan beri biliniyordu. Bir lahne sekizli aralığı ile yapılan refakatin adı “magadis”tir. Böylece refakat edenlere “magadiser” denilir. X. asırdan itibaren batı musikisinde başlayan çokseslilik (Polyphonie) meyli herhangi bir lahne beşli ve dörtlü aralıklarıyla refakat etme yolunu tuttu. Bir lahne dörtlü ve beşli ile yapılan

refakatin adı “organum”dur. Bizim şimdi harmoniser etmek dediğimiz muameleye o devirde organiser etmek derlerdi.” (Arel, 1950, s. 3)



Organum ve Dechant'ı melodik ve ritmik bağımsızlığın kazanıldığı ünüsonların oktavların ve beşlilerin mükemmel konsonanslar olarak kabul gördüğü, üçlüler ve altılıların kullanılmaya başlandığı ikili, yedili, dörtlü ve dokuzluların disonans olarak kabul edildiği üç ve dört sesli polifonik çalışmaların yapıldığı dönemler izledi. 14. yüzyıl müziğine Ars Nova (Yeni Sanat) adı verildi. Bu yüzyılda taklit ve kanon'ların kullanımı daha yaygın hale geldi. Dindışı müzik daha belirginleşti. "Bundan sonra zevkler geliştikçe, polifoni hakkındaki bilgiler arttıkça yeni yeni imkanlar ve buluşlar ortaya çıkmış ve çokseslilik hareketi de daima gelişerek Palestrina'dan bu yana gelmiş büyük Batılı bestecilerin gelişmesine zemin hazırlamıştır." (Arseven, 1959, s.2008)

Kuşkusuz çoksesli müziğin gelişmesinde bestecilerin halk müziğine önem vermeleri ülkelerinin müziklerini evrensel boyutlara taşımaları dikkate değer bir konudur. Bach'ın, Mozart'ın, Beethoven'in eserlerinde, Schubert'in Lied'lerinde Bartok'ta halk ezgilerinin motif motif işlendiğini duyarız. Finlandiya'da Sibelius, Norveç'te Grieg, Çekoslovakya'da Dvorak ve Simetana, Macaristan'da Bela Bartok milli müziklerini evrensel boyutlara taşımışlardır. "Avrupa'da 19. yüzyılda doğan milli beste okulları hep halk müziği sayesinde özelliklerini sağlayabilmişlerdir. Rusya'da "Glinka" ve Beşler", Polonya'da "Moniuska" Şimalde "Grieg", Bohemya'da "Simetana" varlıklarını hep halk sanatına borçlu değil midir?" (Yönetken, 1967, s.4322)

BÖLÜM II

TÜRK HALK MÜZİĞİNİN EZGİSEL YAPISI

1— Uzun Havalar (usulsüz olanlar): Bunlar ezgilerine göre isim alırlar. (Bozlak, divan, hoyrat, maya, koşma gibi)

2— Kırık Havalar (usullü olanlar): Belli bir ölçüde ve ritimde olan ezgilerdir. Bölgeden bölgeye usullerine göre isim alırlar. Urfa'da Kırık hava, Karadeniz'de Horon, Ege'de Zeybek, Konya'da Oturak gibi.

Türkülerimizin ezgisel yapısını bu alanda çok önemli çalışmaları bulunan Veysel Arseven'in Türk Folklor Araştırmaları Dergisi 317 ve 318. sayılarında çıkan ve "Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı 1—2" başlıklarını taşıyan makalelerinden özet olarak araştırmamıza aldık.

Bilindiği gibi müzik, ezgi (melodi), tartım (ritm) ve çokseslilik (armoni) gibi önemli öğelerden oluşan bir sanattır. Ezgi bir duyguyu bir düşünceyi ifade eden ses bütünüdür. Türk halkının büyük çoğunluğu bestecilik ve kural bilgilerinden tümüyle habersiz oldukları halde sevimli, güzel, içtenlik dolu ezgiler yaratmışlardır.

Türk halk müziğinin ezgisel yapısının en önemli özelliklerinden biri tüm yapıtların mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesi ile bitmesi, ikincisi de çoğunlukla bitişik ya da küçük aralıklı seslerle örülmüş olmasıdır. Türk halk müziğinde bir ezgi temel sesle bitmesine karşın başlama sesi ezginin herhangi bir derecesi olabilir.

Ezgilerin büyük bir çoğunluğu ince bir perde ile başlar. Bu perde temel sesin küçük veya büyük altıslısı, yedilisi, sekizlisi, dokuzlusu, onlusu, onbirlisi, onikilisi olabilir. "Çanakkale", "Allı Gelin Başını Yol Eder", "Aşağıdan Gelir Aldırmadım" gibi daha bir çok türkülerde olduğu gibi alt ikilisi ile başlayan ezgi hemen temel sese geçer. Sonra, bir tam beşli ya da küçük yedili atlaması yapar, ince perdelerden dolaşır ve sonunda temel sese ulaşır.

Allı Gelin Başını Yol Eder

Afyon-lhsaniye

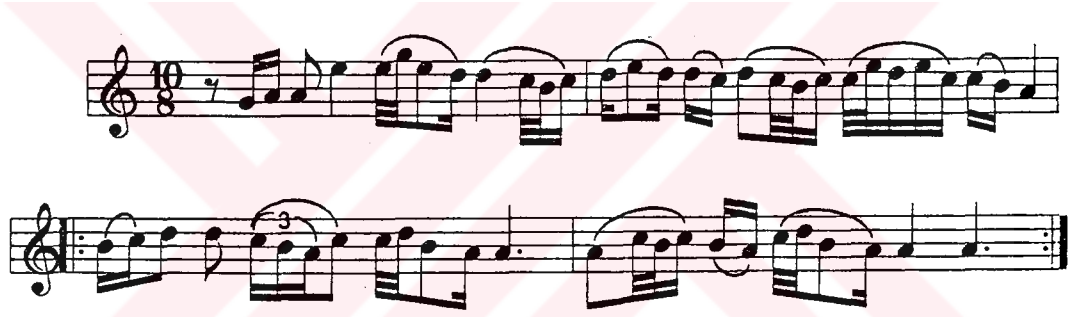


Çanakkale



Çanak ka le i çin de

Aşağıdan Gelir Aldırmadım



İnce perdelerde başlayan ezgilerin belirgin bir özelliği de bir büyük ya da küçük-altılı, ya da tam dörtlü ile başlayan kısa bir çalgı giriş bölümünün bulunmasıdır.

Akşam Oldu Gün Dolaşmaz



Çalgı

Söz

Temel sesin sekizlisi ile başlayan ezgilerin ilk yarısı beşlisinde, ikinci yarısı ise temel sesle sona erer.

Bülbülüm

Trakya



Temel sesin dokuzlusu ve daha ince perdeleri ile başlayan ezgiler yine ince seslerde dolaştıktan sonra ilk yarı üst dörtlü ya da sekizlisinde, ikinci yarı ise temel sesle sona erer.

Aydın Türküsü



Ezgi temel sesin üst dörtlüsü veya beşlisi ile başlar ve değişik özellikler gösterir. İlk yarı temel sesle biter. İkinci yarı bir büyük altılı ya da büyük yedili ile başlar ve yine temel sesle sona erer.

Bir Ateş Ver Sigaramı Yakayım

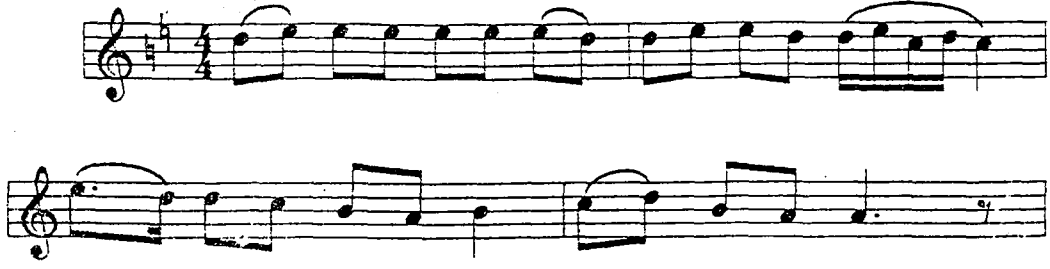


Ezgi temel sesin dörtlüsü ile başlar, hemen beşlisine geçerek uzun süre bu derece üzerinde kalır. İlk yarı üçlüsünde, ikinci yarı temel seste karar kılar.

Allıda Yemenim türküsü örneğinde ilk yarı üçlüde, ikinci yarı ise karar sesiyle sona ermiştir. Daha önce de belirtildiği gibi ezgi hangi sesle başlarsa başlasın mutlak karar sesiyle biter.

Allıda Yemenim

Gaziantep



Ezgi temel sesle başlar ya da bitişik seslerden oluşan bir çıkıcı yol izler ya da temel seslerden sonra bir dörtlü ya da beşli atlaması yapar.

Hekimoğlu



Ay Akşamdan Işıktır



Temel sesin ikinci derecesi ile başlayan ezgiler çoğunlukla bir beşli sınırı içinde dolaşırlar.

Büyük Cevizin Dibi



Türk Halk Müziğinde ezgi genelde temel sesin üst perdelerinde dolaşır.

Azimenin Bahçesinde Kuyu Var



Türk halk ezgilerinde parça içinde sus işaretlerine çoğunlukla cümle ya da bölüm başlarında sık sık rastlanır. Ancak ölçüler içinde ve öncül zamanlarda sus işareti oldukça seyrek görülür. Ender de olsa böyle örnekler vardır.

Odayın Kapısına

Çorum



Oldukça sınırlı olmakla birlikte “Si ve Mi” yeden etkileri olan seslerle sona eren türkülerimiz de vardır.

Gitti Gelirim Diye

Bilecik



Anonim çocuk ezgileri çocuklar tarafından uydurulmuş basit melodiler olduklarından dar bir çerçeve içinde yaratılmışlardır. Bu tekerlemeler iki ile en çok beş dereceden oluşurlar. Çocuk tekerlemeleri ses genişliğinde türkü örnekleri vardır.

Al Mendili



Al men di li men di li kız se ver ka ran fi li

Sekizli aralığını aşan türkü ve oyun havalarımız çoktur. Bunlar genelde onbirli aralığı içinde gezinirler. Türkünün melodisi içinde modülasyon ve alterasyonlara sıkça rastlanır. Metne, yabancı sözler ve ekler konulmuştur. Halk müziğimizde en büyük ses genişliğine sahip olan türkü “Somalı Zeybeği”dir. Bu zeybek bir onüçlü aralığı içindedir.

Somalı Zeybeği



Hasan Toraganlı Türk Halk Müziğinde ana diziyi “La Hüseyini” olarak belirtmiştir. “Türk halkının özellikle Türk köylüsünün içten gelen seslenişleri bu dizide duyulmaktadır. Kekik kokan az acımsı ama insanın burnunun ucunu sızlatan, özgür, yiğit bir anlatım, taze diri bir çeşnidir. Türk halkı anal bir dizide hem acı ve üzüntülerini hem de haksızlığa baş kaldırmasını dile getirmektedir.” (Toraganlı, 1976, s.16)

Toraganlı Halk Müziğinde La Hüseyiniye “anal” demekte ve “minör tarzı” türkülerin de olduğunu belirterek minör tarzı türkülerin halk müziğinde önemli bir yere sahip olduğu görüşü üzerinde durmaktadır. “Minör tarzı türkülerin %46’sı “Fa”, %25’i “La”, %18’i “Re”, %8’i “Do”, %3’ü ise “Si” naturel seslerinden başlamaktadır.” (Türkmen, 1996, s.4—5) Minör tarzı türkülere başlangıcı SABA olan bir örnek Pınarbaşı ve Armonik Minöre örnek Avcı Maral.

Pınarbaşı Türküsünün Re kararlı örneği olduğu gibi La kararlı örneği de vardır. Türkünün başlangıcındaki SABA etkisi oldukça belirgin bir şekilde duyulur.

Pınarbaşı



Hey Hey Pı nar ba şı bur ma bur ma

yar yar yar yar yar yar a man

(SAZ) Yaz ge lin ce ö ter tur na

1
ley lim ley lim ley lim a man

2
ley lim a man Ç a yr da bul dum se ni el le re

ver mem se ni ken di me al dum se ni si ne me sar dım se ni

Avcı Maral



A man av cı vur ma be ni

Ben bu da ğın ay ba lam ma ra lı yım

ma ra lı yam ha ra lı yam

Türk Halk Müziğinde dörtlü, beşli ve yedili aralıklar melodinin inşasında önemli roller oynarlar. Melodiyi meydana getiren sesler atlamalardan ziyade bitişik haldedirler. “Genelde dörder ölçülük motiflerden oluşurlar. Melodiler birtek tonda işlendikleri gibi başka tonlara da modülasyon yapılarak işlenmiş olabilirler. Modülasyonlara genellikle birkaç bölümlü uzunca türkülere de rastlanır.” (Türkmen, 1996, s.5)

Kozanoğlu türküsünde Hicaz geçişi vardır.

Çık-tım Ko - za - nın da - ğı - na (Dönüş te:Remil attım..)

A- şı-ret-ten im-dat ol - mazBeyler a - man

yar yar a -man Ka- ça-lım dost-

lar ba - ğı - na ben-yandım a- man gel - gel a- man

Halk müziğinde dizilerin gerçek kimliğini ortaya çıkaran sıçrama ve dinlenme noktalarını biçimlendiren önemli ses “Güçlü’ler” en çok dördüncü ve beşinci dereceler üzerine kurulmuştur.

Yeden yedinci basamak sesidir. Genelde durak ile aralarında tam ses olduğundan tam olarak sansible olarak adlandırılmazlar.

BÖLÜM III

TÜRK HALK MÜZİĞİ VE ÇOKSESLİLİK

Türk halk musikisinde paralel sekizliler halinde türkü söyleme alışkanlığı bilinen bir gerçektir. Ancak bu bilinçli bir çokseslilik denemesinden ziyade türkü söyleyenlerin yaşları icabı ses farklılıklarına, hançere değişikliklerine, kadınlı erkekli söyleme alışkanlıklarına bağlıdır. Bazı Bektaşî nefeslerinde, samâhlarda görülen, sazlarımızın akort edilme şekillerinden kaynaklanan çokseslilikler de bilinçli değildir.

Ülkemizde bilhassa Cumhuriyetin kuruluşundan sonra çokseslilik konusunda bilinçli çalışmalar yapıldı. Ulu Önder Atatürk'ün musikimizi başka milletlere, dünyaya dinletelim uyarıları bu çalışmaların daha bilinçli yapılmasına etken oldu. 1932 yılında kurulan ve 1950'li yıllarda kapatılan halk evlerindeki çalışmalar Avrupa konservatuvarlarında bestecilik öğrenimi için gönderilen sanatçılarımız bu işe öncülük etti. Alman Violacı Paul Hindemith, Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, A. Adnan Saygun gibi bestecilerimiz birçok türküyü iki veya üç partili olarak armonize ettiler. Bu çalışmalara küçük birer örnek.



U. C. Erkin



N. K. Akses



H. F. Alnar



Lakin bu ilk denemeler yurt dışında büyük bir ilgiyle ve takdirle karşılanırken yurt içinde halkımızca yadırganmış, eleştiriler almış, daha önce de belirtildiği üzere bazı görüş ayrıcalıklarına yol açmıştır. Bunların nedenlerini; Atatürk'ün sağlığında başlatılan çalışmaların onun ölümünden sonra yavaşlatılmasına, Türk musikisini halktan koparıp hiç alışık olmadığı yepyeni bir kültürü aşılamaya kalkışılmasına, ilk çoksesli çalışmaları yapan bestecilerimizin Klasik armoni kuralları içinde hatta onu da aşarak atonal, Modern Çağdaş armoni kuralları içerisinde çokseslendirme çalışmaları yapmasına, polifonik müzik zevkine hiç alışık olmayan ve hazırlıksız yakalanan halkımıza bu kültürün bir anda adepte edilmeye çalışmasına vb. bağlayabiliriz. Arseven bu konuda şunları söylüyor “Bestecilerimiz başarılı olup olmadıkları üzerinde tartışabilir bugün. Aynı bestecilerimizin, olgunluk devreleri diye kabul edeceğimiz daha sonraki armonizasyonları ise çok daha başarılıdır.” (Arseven, 1959, s.2008)

Daha önce de belirttiğimiz gibi çokseslilik meselesi üzerine birçok görüş ayrılıkları meydana gelmiştir. Bu görüş ayrılıklarını birkaç madde etrafında toplayabiliriz.

- a) Türk musikisi çokseslendirilemez.
- b) Türk musikisinde eskiye dokunulmasın, yeni Türkü—beste formunda eserler meydana getirilsin.
- c) Türk musikisini Klasik armoni anlayışı içinde çokseslendirelim.
- d) Türk musikisi akor anlayışı ile çokseslendirilemez. Yatay bir çokseslilik tekniği olan Kontrpuan yöntemi ile çokseslendirilmeli.
- e) Bugün de birçok ünlü bestecimizin desteklediği, üzerinde çalışmalar yaptığı Kemal İlerici “Dörtlü Armoni” sistemi ile çokseslendirilmeli.

Dün olduğu gibi bugün de Türk musikisi içinde bir takım görüş ayrılıkları mevcuttur. Halk müziğimizde çokseslendirme çalışmaları

bu görüş ayrılıkları içinde doğruyu bulma çabasıyla devam etmektedir.

“Türk ezgilerinin çokseslendirilmesi konusu o zamanki mehterin etkisinde kalan klasiklere ve devamına, Türkiye’ye getirilen Donizetti vb. paşalara vb. birçok kişilere kadar sürdürebiliriz. Bileceğimiz yerli yabancı herkes bu alana el atmayı bir görev saymıştır. Fakat kimisi yalnız Batı müziğinden kimisi yalnız Türk müziğinden anladığı, kimisi her ikisini de bildiği halde saplantılardan kurtulamadığı veya işi gücü bu olmadığı için bu bilmeceyi çözememişlerdir.” (İlerici, Eylül 1994, Sayı 249, s.50) diyen İlerici, Türk halk müziğinde Klasik armoni kuralları içinde çokseslilik çalışmalarını savunan A. Samim Bilgen, Türk halk müziğinde yatay teknikle çokseslendirme çalışmalarına soluk veren Sayın Veysel ARSEVEN’in, Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan sayın H. S. AREL’in görüşleri ve Gazimihal’in “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz”deki Ribakof’un görüşleri araştırmamızın hedeflerine ulaşabilmesi için yardımcı olacaklardır.

III.1. A. Samim Bilgen ve Görüşleri:

Ahmet Samim Bilgen (1910—İstanbul) İstanbul konservatuvarında Cemal Reşit Rey'in orkestrasında 1. Keman çaldı. 1939—1940 yılları arasında bestelerini üç defter halinde yayınladı. Halk müziğinde çokseslilik üzerine çalışmaları bulunan A. Samim Bilgen'in bu konuyla ilgili görüşlerine çokseslendirdiği 10 türkünün bulunduğu "Dünden Yarına Türküler" adlı çalışmasında bulunan "halk ezgilerinin çokseslendirilmesi üzerine bazı düşünceler" adlı yazısında buluyoruz.

A. Samim Bilgen yazısında kısaca çoksesliliğin gelişimini anlatmış, ülkemizde Atatürk ve Halk evlerinin bu konu üzerinde titizlikle çalıştıklarını belirtmiş "Halk ezgilerimizin XVIII. ve XIX. yüzyıllarda en olgun çağına ulaşmış bulunan klasik çokseslilik anlayışıyla işlenmesinin yararlı olacağı düşüncesi yabana atılmamak gerekir." (Bilgen, 1986) diyerek bu konu ile ilgili düşüncelerini aktarmıştır. Bilgen bu düşüncelerini desteklemek için halk ezgilerimizdeki makamların majör ve minör tonlarına olan yakınlıklarını araştırmış, makamlarımızdaki veya ses dizilerimizdeki sıralanışları karşılaştırılmıştır. Sayın Samim BİLGEN'in görüşleri özetle şöyledir:

"Bilindiği gibi do majör ve la minör makamlarını ele alacak olursak ses merdivenindeki tam ve yarım sesler şöyle sıralanmaktadır." (Bilgen, 1986, s.1)

Majör:



Minör:
a) yalın



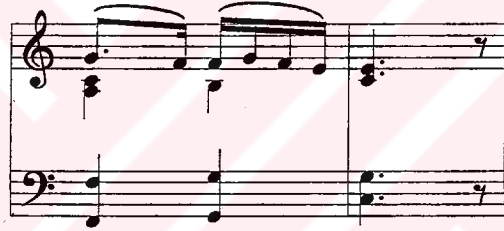
b) armonik



“İncelemelerimiz bizim halk ezgilerimiz arasında bu makamlar üzerinde kurulmuş olanların varlığını göstermiştir. Bunların çokseslendirilmesinde bilinen klasik armoni kurallarına eklenecek bir şey yoktur. Şu kadar ki majörün bizdeki değişik ikinci bir kullanım şekli, ses merdiveninin üçüncü perdesini birinci perde yerine durak kabul eden şekildir ki özellikle Batı Anadolu ve Ege Bölgesinde bu şekil daha yaygındır.” (Bilgen, 1986, s.1)



“Müzik tarihinde Friky (Mode phrygien) adıyla geçmiş olan ve Balkan ülkelerinde de sık görülen bu şeklin çokseslendirilmesi durağı birinci perde akorunun üçlüsü olarak düşünölmek kaydıyla ilgili olduğu majör makamından farklı değildir.” (Bilgen, 1986, s.2)



“Fakat ortaçağda çok kullanıldığı bilinen bu makamda bitiriş kadansı olarak 4. perde üzerine kurulan minör makamın dominantına (5. perde akoruna) yapılan yarım kadansın tercihini önerenler vardır.” (Bilgen, 1986, s.2)



A. Samim Bilgen incelemelerinde Dorya makamının üzerinde de durmuştur. Halk müziğinde Hüseyini olarak adlandırdığımız ve Dorya dizisiyle çok az farklılığı bulunan dizi hakkında sayın Bilgen’in düşünceleri şöyle:

“Sekizli merdivende bu makamın ikinci ve üçüncü perdeleri arası yarım fakat beşinci ve altıncı perdeleri arası minördeki yarım yerine tam, altıncı ve yedinci perdeleri arası yarım sestir. Çıkıcı dizideki bu tertip inici dizide bazen değişmekte ve altıncı—yedinci perdeler arası yarım ses büyüyerek tam ses haline yine yakın minördeki yerini almaktadır.” (Bilgen, 1986, s.2)



“Makamın karakterini korumak için kadanslarda V—I perde akorlarıyla yapılan (outhentique) kadans yerine IV—I perde akoruyla yapılan (plagole) kadansa gitmek gerekmektedir.



gibi. Çünkü bu makamda V. perde akorundaki üçlünün majör olmaması V.I akorunun gücünü kesmekte. Bu makamın çokseslendirilmesinde yarım ses yükseltilmiş yedinci perdenin ancak geçiş perdesi (note de passage) olarak veya kesik kadansa (Cadense rompue) geçiş için kullanılmasında bir sakınca yoksa da bu tertibin bir bitiriş kadansı olarak değil ancak ezginin devamı sırasında kullanılacağı açıktır.” (Bilgen, 1986, s.2)



Samim Bilgen’in bu görüşlerinden sonra iki türkü düzenleme çalışmasını örnek olarak araştırmamıza seçtik.

GÖKTE YILDIZ

Andantino

San

Piyano

mf *cresc.*

Gök — le yıl — dız el — li — dir, gök — te yıl — dız el — li — dir,
 Gök — te yıl — dız çift — ni — san, gök — te yıl — dız çift — ni — san,

Red. * *Red.* * *simile*

cresc.

oy, el — li — si te — mel — li — dir, oy, el — li — si te — mel — li — dir,
 oy, ya — man — dir as — ka dü — sen, oy, ya — man — dir as — ka dü — sen,

cresc.

ya — ri gü — zel o — la — nın, ya — ri gü — zel o — la — nın,
 ya hu — ri — dir ya me — lek, ya hu — ri — dir ya me — lek,

pp *cresc.*

oy, göz — le — rin — den bel — li — dir, oy göz — le — rin — den bel — li — dir,
 oy, sev — di — ği — ne ka — vu — san, oy sev — di — ği — ne ka — vu — san.

cresc. *pp* *Fine*

NEVRUZ GELİN

Moderato (♩ = 100)

2/4 *mf*

Vay vay _____ *p* Fe-si-mi ey-dir-mi-sim,
 Vay vay _____ ya-yi gendi ger-di-ler,

Fine *p* *p*

cresc.
 ka-si-ma dey-dir-mi-sim, a-di gü-zei der-vi-sim, Nev-ruz ge-lin
 i-pe hep un ser-di-ler, di-re-nin-ce so-nun da, Nev-ruz-ge-lin

cresc.

cresc.
 yü-rü, ç-ü-mü sev-dir-mi-sim, Nev-ruz ge-lin yü-rü.
 yü-rü, se-ni ba-na ver-di-ler, Nev-ruz ge-lin yü-rü. D.C.

cresc.

III.2. Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni Sistemi

1910—1987 yılları arasında yaşayan Kemal İlerici, Hasan Ferit Alnar'ın 1934 yılında öğrencisi oldu. Eğitimini 1942'ye kadar sürdürdü. Adnan Saygun'la iki yıl Batı müziği armonisi çalıştı. Konservatuvar kompozisyon bölümü ileri devresinden mezun oldu (1945). İlerici bundan sonraki tüm yapıtlarında kendi sistemini kullandı. Müzik dünyasının ileri gelen kişileriyle görüştü ve geleneksel Türk müziğinin yapısından türettiği armoni sistemini tanıtip görüşler almaya çalıştı. Bu sistemi anlatan kitabı “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” 1970 yılında basıldı. Öğrencileri arasında bu sistemi kullanan Muammer Sun ve İlhan Usmanbaş'ın yanı sıra daha birçok isim sayılabilir. “Çoksesli Türk Sesi” kitabını yazdı. Müziği sesdili, besteciye ise sesdizer olarak adlandıran İLERİCİ tüm yapıtlarını bulundurma ve koruma işini Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Merkezine vermiştir. (Say, 1985, s.649)

İLERİCİ Sistemi: Besteci ve kuramcı Kemal İLERİCİ'nin ortaya koyduğu sistemdir. “İlerici'nin Türk müziğinin ezgisel, düzümsel, tartımsal ve makamsal yapısından, daha kısa deyişle geleneksel öğelerinden geliştirdiği ve adına “Dörtlü Sistem” dediği bu yeni sistem, batı sanat müziğine üçyüz yıl kadar egemen olan üçlüsel sisteme bir alternatif görünümündedir. İlerici sistemine bağlı kalarak besteler yapan Muammer SUN, yazdığı orkestra eserleriyle de başarı kazanmıştır. SUN sistemi İzmirli bestecilerden Burhan ÖNDER ve Necdet LEVENT'e öğretmiş, onların başarılı çalışmalarına olanak sağlamıştır.” (Say, 1985, s.650)

“Bilinçli veya bilinçsiz iç varlığında bu ilkeler bulunan, bileceğiniz Türklüğü candan seven, onun üstün olmasını dileyen ve bu uğurda tüm varlığını ortaya koyan veya yalnızca istekli herkes bu kitabı uyanıklık içinde okursa kendini ve sorunlarını çözmüş olur” (İLERİCİ, 1995, s.43) diyen İlerici, kimi çevrelerce eleştirilere

uğramış, kendisini ve sistemini savunmak için cevap niteliğinde Orkestra gibi dergilere yazılar gönderme gereğini hissetmiştir.

İlerici dörtlü ve beşli kullanımının önemini şu sözleriyle belirler “Dörtlü, beşli kısaca dörtlü ortaçağ sonlarında çokseslilik kıpırtıları diyebileceğimiz ilk kımıldılarda, paralel yürüyüşlü biçiminde ve batı kafası değerleri içinde denenmiş ve bırakılmışsa da Anadolumuz kemençesinde, tutumunda, kimi türkülerde yüzyıllar boyu yaşamını sürdürmüştür.” (İLERİCİ, 1994, s.47)

İLERİCİ Türk müziğinde Ana diziyi La Hüseyini olarak göstermiştir. Türk armonisini bilmeden, ana dizimiz Hüseyini’nin dokusunu iyi kavramadan, dizinin esas makamın bir kullanım biçimi olduğunu öğrenmeden Türk müziğinin gerek ezgisel gerekse uygusal sorunlarının çözölemeyeceği görüşünü hem kitabında hem de eleştirilere cevap niteliği taşıyan makalelerinde önemle belirtmiştir.

“Türk musikisi çoksesliliğe Batı musikisinden daha ziyade evet daha ziyade elverişlidir ve bu hakikat tecrübeye, müşahadeye, riyazi katiyete istinad eden müsbet ilim vasıtaları ile sabittir” (AREL, 1949, s.3) diyen H. Saadettin AREL’in “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri”nde ele aldığı sistem Batı Armonisidir. AREL’in bunu tercih etmesinin nedeni kendi ifadesi ile üçlü ve beşlilerin en tabii ses terkihi olması çalışmaların her türlüşüne elverişli bulunması ve batı musikisi eserlerini anlamada kolaylık sağlamasıdır.” (LEVENT, 1995, Önsöz)

“Dörtlü Armoni Sistemi” Türk müziği makamsal dizilerinden yararlanılarak meydana getirilecek yapıtlarından armoni sistemidir. Bu bir temeldir. Tıpkı klasik batı armonisinde olduğu gibi yıllar boyunca yapılacak uygulamalar farklı renkler ortaya koyacaktır.” (LEVENT, 1995, Önsöz)

“Türk müziği batı müziği dizilerinden farklıdır. İnici, çıkıcı, yürüyüşler, durak ve güçlü yerleri ve onların önemlendirilmeleri dizi ve makamlarda eksen duyguları gibi batı müziğinden farklı özellikler

çoksesli sistemin uygulanmasında ön planda tutulması gereken önemli hususlardır.” (LEVENT, 1995, s.Önsöz)

K. İLERİCİ, “Türk müziği ve Armonisi” kitabında Türk müziğinde çoksesliliğin kendi bünyesinden çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Türk müziği bünyesindeki çokseslilik dizilerdeki seslerin durucu ve yürüyücü olma etkileri incelenerek ortaya çıkarılabilir düşüncesinden hareketle Hüseyini dizisini “Ana dizi” olarak kabul etmiş ve çalışmalarını bu dizi üzerinde yoğunlaştırmıştır.

La Hüseyini dizisi



Hüseyini dizisi durucu sesleri ve durucu uygusu



Hüseyini dizisi yürüyücü sesleri ve yürüyücü uygusu

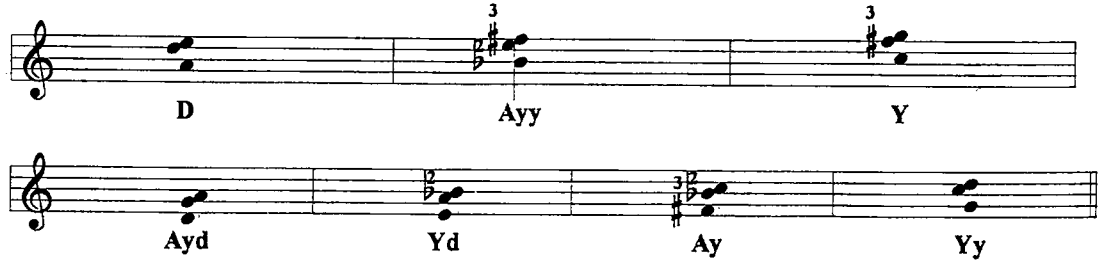


Uygunun

Derecesi	Adı	Şifresi
1	Durak	D
2	Alt yürüyek yardımcısı	Ayy
3	Yürüyek	Y
4	Alt yardımcı durak	Ayd
5	Yardımcı Durak	Yd
6	Alt yürüyek	Ay
7	Yürüyek yardımcısı	Yy

“Türk müziği uygulamalarının duruculuk ve yürüyücülük derecelerine göre adlandırılmasını ve şifrelendirilmesini yukarıdaki örnekteki gibi yapabiliriz.” (BOZKURT, 1992, s.76)

Hüseyini dizisi dereceleri üzerinde kurulan uygular:

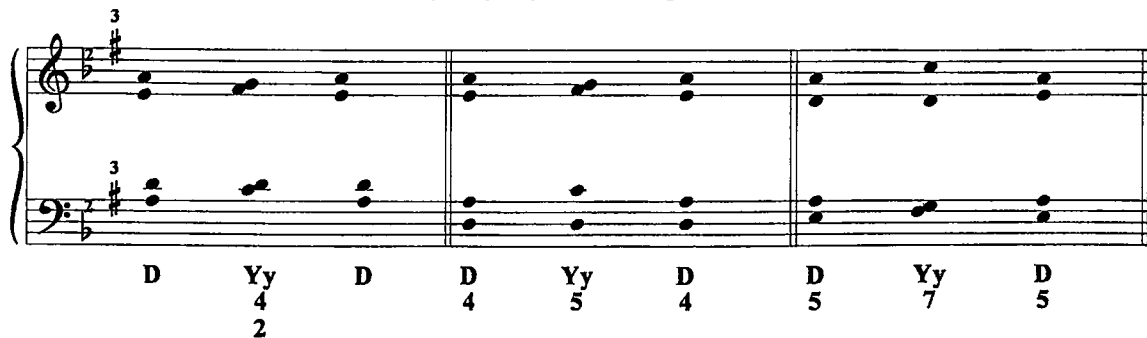


Türk müziği armonisinde uyguların bağlanışlarını Batı müziği armonisinde olduğu gibi seslerin en yakın seslere götürülmesi ve paralel iniş ve çıkışlardan kaçınılması kurallarına uygun olarak yapabiliriz. Batı müziğinde iki parti arasında üçlü ve altılı paralellikler yapılabilirdi. Bunun yerine Türk müziğine uygun olan yerde dörtlü ve beşli paralellikler yapmak müziğimizin karakterini armoniye yansıtmak açısından önemlidir. Üçlü ve altılı paralellikler Türk müziğinde sakıncalıdır, Türk müziği uygulamalarını bağlanışlarını aşağıdaki örneklerde olduğu gibi yapabilirsiniz.

Durak - Yürüye bağlanışları



Durak - yürüye yardımcı bağlanışları



Durak - Alt yürüyek bağlanışları

D Ay D D Ay D D Ay D

D—Ay—Y—D bağlantısı Türk müziğinin tam kadansı olma özelliğini taşır.

D, Ay, Y ve D bağlanışları

D Ay Y D

D, Ay, Y-7 ve D bağlanışları

D Ay Y 7 D

Majör dizi ile Hüseyini dizisini karşılaştıracak olursak

- Birinci derece, her iki derecede de durucudur.
- İkinci derece, her ikisinde de yürüyücü (majörde iki yere gittiği halde Hüseyinde bir yere gider.
- Üçüncü derecede Hüseyini'de yürüyücü, majörde durucu.
- Dördüncü derece Hüseyini'de durucu, majörde yürüyücüdür.

- e) Beşinci derece majörde azıcık durucu olmasına rağmen Hüseyini'de durucudur.
- f) Altıncı derece her ikisinde de yürüyücüdür.
- g) Yedinci derecede her ikisinde de yürüyücüdür.
- h) Sekizinci derece her ikisinde de durucu.

Ezgisel ve kuruluş bakımından da birbirlerinden farklıdırlar.

İLERİCİ sistemini Türk müziğinde akor anlayışı ile armonize çalışmalarına örnek gösterebiliriz. Bu sistem üzerinde bir çok besteciler çalışmalar yapmışlardır. İlerici sistemini savunan değerli bestecilerimizden Necati GEDİKLİ'nin iki çalışmasını araştırmamıza destek olması açısından aldık.

Kemal İLERİCİ'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabından aldığımız birkaç önemli not:

Kemal İLERİCİ daha önce de belirttiğimiz gibi "Hüseyini"yi ana dizi olarak kabul etmiştir. Hüseyini'yi oldukça geniş bir şekilde anlatmış, ince bölgenin, kalın bölgenin vb. incelemelerini yapmış ve Dörtlü armoni sistemini bu dizi üzerinde uzun uzadıya uygulamıştır. Kitabında sistemini açıklayıcı bol miktarda örnek çalışma mevcuttur.

"Bu kitap bir Armoni tarihi kitabı değildir. Bu sana, Türk anlayış ve buluculuğu sınırları içinde kurulu, sesler dünyasının bilinmezlerini yorucu ve bıkmayan gözlemlerle çözüp, bir sonuca bağlayan özgün bir yapıttır. Bu kitap özel bir görüşü savunma yanında Türk'lüğün haklarını hiçe sayanlar için bir savunma amacını vb. başka başka gerekleri de kapsayan temel bir kitaptır. Yarının uluslararası sanat yarışmasına, Türk temsilcisi olarak katılmak isteyen genç besteci adayı görüyorsun ki bu kitap sana kendini tanıma yolunda, kendi çapında yardım amacıyla yazılmıştır." (İLERİCİ, 1970, s.505—506) Kendi deyimiyle sistemini oluşturmadan önce bir zaman Batı uygusal düzeniyle Türk müziği çokseslendirme çalışmaları yapmış, sonraki çalışmalarında makamlarımızın özelliklerini içeren uygun örnekler araştırmış, nihayet Batı armonisi çalışmaları sırasında dizi derecelerinin benzer olmadıklarını duruculuk—yürüyücülük

duruculuk—yürüyücülük yönlerinden farklılıklar içerdiklerini düşünerek yeni sistemin temelini atıcı çalışmalar yapmıştır.

Atilla Sağlam “Kemal İlerici”ye göre kalıp yürüyüşü:

“Marche d’Harmonie” ve “Üçlülerin Çemberi” adlı makalesinde Kemal İlerici’nin armoni sistemi hemen hiç tartışılmadan Mesleki Müzik Eğitimi kurumlarından biri olan “Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümleri”nde “Türk Müziği Armonisi” adı altında okutulmasını eleştirmektedir. Atilla Sağlam’ın makalesinde ilgi çeki- ci bulduğumuz Cengiz Tanç’ın sözleri şöyle: “Dünyada yalnız ses fiziği kanunlarının ortaya çıkardığı bilimsel bir tek armoni sistemi vardır. Diğerleri bestecilerin kendi öznel yorumları ve soyutlamalarıdır.” (Sağlam, 1996)

İlerici dörtlü armoni sistemi ile çalışılmış Necati Gedikli’nin “Pir Sultan Abdal’dan” ve “Eğil Dağlar”, Hasan Bozkurt’un “Dertli Dolap” , Uğur Türkmen’in “Özleyiş” adlı eserlerini araştırmamıza örnek olarak aldık.

Pir Sultan Abdal'dan

♩ = ca 204

Necati Gedikli

Tenor (Sopran)

Piano

3+2+2+3

ff *Rea*

p

P

f

1. Su kar. sı yay... la. da —
Bir gü. zel sev... do. sı —

riten.

p

göç ka. tar ka. tar — Bu ay. rı. lık ba. na — ö. lümden be. ter.
se. rim. da tü. ter

sf

a tempo

geçti dostker. va. nı — ey. leme be. ni — ey. le. me be. ni —

f

1 h.

riterd.

Su benim sevdiğim başta oturur
Bir güzelin derdi beni bitirir.
Bu ayrılık bize zulüm getirir

Pir Sultan Abdal'ım kalkın aşatım
Asıp yüce dağı engin düşelim
Çok nimetin yedik helallaşalım.

Gecti dost kervanı eyleme beni, eyleme beni. Gecti göç kervanı eyleme beni, eyleme beni.

Egil Dağlar

$\text{♩} = \text{c}6 \text{ } 56$

mf *sf* *f*

2+2

P *sfz* *~P*

sfz

pp *ritard* *dim.* *pp*

Or _____ e.ğil dağlar e.ğil üs.tün.dano so _____ ni _____
 Or _____ yü.ce dağ.ba.. şın.da kı.nan e.le.. dim _____

Ye.ni as. ker ta. li.mi çık.mış gi.dem a.li şam _____
 Kı.na.li be.. si.ğe a..man ağı.lım be.le. dim _____

Ye.ni as. ker ta. li.mi çık.mış gi.dem a.li şam _____
 Be.le.dim bü. yüt.tüm a..man as. ker cy.le. dim _____

DETLİ DOLAP
(İlahi)

(i l a h i)

Düzenleme: Hasan BOZKURT

Giriş - Bitirmelik

Be - nim a - dım Dert - li do - lap
Su - yun a - kar ya - lap ya - lap

Böy - le em - rey - le - miş ça - lap

Der - dim var - dır i - ni - le - rim

2

Beni bir dağda buldular
Kolum, kanadım kırdılar
Dolaba layık gördüler
Derdim vardır inilerim.

ÖZLEYİŞ

Uğur Türkmen

Moderato



hızlanarak



hızlanarak

Çabuk



Çabuk

Özleyiş (2. sayfa)



III.3. H. Saadettin Arel ve Görüşleri

Araştırmamızın konusu her ne kadar Halk müziğimizdeki kanon ve imitasyonlarda çokseslilik üzerine olsa da H. Saadettin AREL'in Türk müziğinde çokseslilik üzerine belirttiği görüşlerle çalışmalarını da inceledik. Bu bazı çalışmaların karşılaştırılabilmesi değişik bir bakış açısı sağlayabilmesi ve en önemlisi araştırmamızın doğruluğu ve hedefleri açısından önem arz etmektedir.

“H.S. AREL 18 Aralık 1880 günü İstanbul'un Vefa semtinde doğmuştur. Babası Anadolu Kazaskerlerinden Hacı Mehmet Emin Efendi'dir. İlk tahsilini İstanbul'da yaptıktan sonra orta ve liseyi İzmir'de Fransız Koleji'nde okuyarak İzmir İdadisinden mezun olmuştur.” (Musiki Mecmuası, 1969, s.32)

6 Mayıs 1955 günü vefat eden AREL için söylenen sözlerden bir kaç şöyledir:

“Türk musikisinin çokseslilikte büyük değerler kazanacağına inanan ve bu yolda büyük çabalar gösteren bir müzik bilgini idi.” (AKSES, Necil Kazım)

“AREL, Türk musikisinde anılacaktır.” (Berk, İlhan)

“AREL, musiki görüşmelerimizde zaman zaman farklı görüşlerimiz bulunmasına rağmen Türk musikisinin gelişmesi hususunda çok samimi düşünceleri olduğuna inandığım ve kendisine karşı büyük bir hürmet hissini taşıdığım bir değer.” (Saygun, Adnan)

“AREL, Türk musikisinde sonsuza uzanan bir zincirin bir halkasıdır ama bir Tanrı bir Peygamber değildir. Türk musikisinin geliştirilmesi için onun düşünce ve çalışmalarında çağdaş ve bilimsel bir anlayışla eleştirilmesi ve değerlendirilmesi gerekir.” (Sun, Muammer)

Arel'in çalışmalarından bazıları şunlardır: “Türk Musikisi Nazariyatı ve Ders Notları”, “Eski Musiki Tarihi”, “Türk Musikisi Solfej Dersleri”, “Türk Musikisi Ses Metodu”, “Armoni Dersleri”, “Füg Dersleri”, “Türk Musikisi Kimidir”, 2000 civarında beste. Bu eserlerin içinde Batı Musikisi tarzında çocuk şarkıları, çeşitli sazlar

ve sesler için oda musikisi eserleri, triolar, kentetler vb. çalışmalarımız yanında araştırmamızı da yakından ilgilendiren Kanon, İmitasyon ve Füg kuralları içinde yazdığı eserleri de vardır.

Musiki mecmuası 234. sayısında AREL'i tanıtırken şu tesbit, konumuzu yakından ilgilendirmesi bakımından önemlidir.

“Batı musikisi eserlerinde hayranı olduğu Bach’ın etkileri görülür.” Yatay armoninin ve kontrpuan’ın ustası sayılan Bach’dan etkilenmesi ve çalışmalarında yatay armoni kaidelerini ağırlıklı olarak kullanması Arel hakkında beliren yaygın bir görüştür.

Yine AREL’in Türk müziğinde çokseslilik konusundaki görüşlerini bulabileceğimiz en önemli kaynaklardan biri musiki mecmuası 1 Ocak 1952 tarihli 47. sayıdır. AREL zamanın Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali YÜCEL ile aralarında cereyan eden ve Ankara’da bir musiki kongresinin toplanmasına sebep olan tartışmanın yer aldığı bu sayıda AREL ile YÜCEL’in karşılıklı mektuplarına ve suallerine yer verilmiştir. Bu tartışmada AREL’in önemle üzerinde durduğu konu şudur: Çokseslilik için illa bir Tampereman’a ihtiyaç yoktur. Çokseslilik Türk müziği ses sistemi dahilinde de yapılabilir.

“Realite şudur ki Batı Musikisinin bir bestekâra temin ettiği klasik, romantik veya modern, polifonik veya monodik, muhakkak veya muhayyel ne kadar vasıtalar ve imkanlar varsa hepsinin en az on misli — evet; on misli Türk musikisinin içinde yatıyor. Başka vesile ile Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini seviyorum.” (Musiki Mecmuası, 1949, s.3)

AREL’in “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri”, “Armoni ve Füg Dersleri” adlı çalışmaları da onun çokseslilik konusundaki görüşlerini pekiştirici mahiyettedir.

“Niçin ikilileri, dörtlüleri veya beşlileri değil de üçlüleri mûmarese mevzuu olarak kabul ediyoruz? Çünkü ikililerden, dörtlülerden veya beşlilerden yahut bunların karşılığında teşkil

edilecek ses terkiplerinin seçilmesi ve iyi kullanılması bilgiye, tecrübeye, olgunluğa ihtiyaç gösterir.” (AREL, 1969, s.32)

“Türk musikisi için Ahenk Dersleri ve Armoni” adlı kitabında AREL uşşak uyusunu (la—do—mi) olarak göstermiştir. Aşağıda AREL’in Humayun, Uşşak ve Puselik makamlarında gösterdiği Akor bağlantılarını görüyoruz.

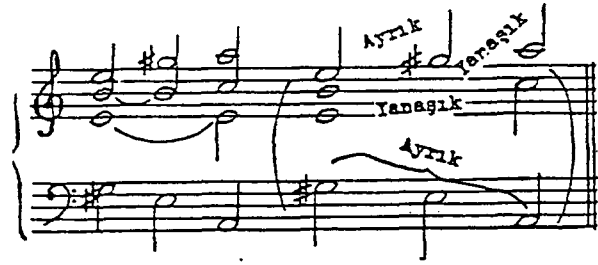
Humayun makamının ahenginde yanaşık derecelerle hareket



Uşşak makamının ahenginde ayırık derecelerle hareket



Puselik makamının ahenginde hem yanaşık hem ayırık derecelerle hareket



“Türk musikisi Batı musikisinden en az on misli çoksesliliğe elverişlidir.” diyen AREL’in, “İki Ses İçin Kanon” Adlı çalışmasını araştırmamıza örnek olarak aldık. Aksak Semai usulünde olan bu çalışma AREL’in yatay armoniye verdiği önemi de belirtir.

İKİ SES İÇİN KANON

H.Saadettin AREL

NOVALETTU SUPRANO

VAR - SİN DİR - SİN AL - A - HİM

AKSAKEMHİ (AGIR)

VAR - SİN FİR - SİN

HÜ HÜ

AL - LA - HİM HÜ HÜ

SEN - SİN BE - NİM DE. Hİ -

SEN - SİN

NİM HÜ SEN SİN

NİM Hİ - NA - NİM HÜ

DEN VA - RI YAR BU HER KE - SE A - SI. KÂR

SEN - SİN F. DEN VA - RI YAR BU HER KE - SE A - SI

HÜ

HER YU - ZUN. DE HER KUD -

KÂR HÜ

HER YU - ZUN. Y.

İKİ SES İÇİN KANON
2. sayfa

RET HÜ HÜ
HER KUD- RET HÜ
SEN- DEN A-
LIR GÜÇ KUY- VET HÜ GÖN KUB- GE
SEN- DEN A- UR GÜÇ KUY- VET HÜ
YI YA- RAT- TIN YIL- DIZ- LAR- LA DÜ- NAT-
GÖN KUB- GE YI- YI- RAT- TIN YIL- DIZ-
TIN HÜ
LAR- LA DÜ- NAT- TIN HÜ

Sabâ «kanon» un güftesi :

Varsın, bîrsin, Allahım
Sensin benim penâhım
Sensin eden varı var
Bu herkese aşîkâr.
Yer yüzünde her kudret
Senden alır güç, kuvvet
Gök kâ'be'yi parattın
(İ. A. N.)

III.4. Veysel Arseven ve Görüşleri:

“Tek sesli musikiyi Garba sevdirmek zordur. Zira Garblılar bu eski musikiden pek hoşlanmaz, hatta onu iptidai bulurlar. Bu musikiyi Garplılara sevdirmek için en güzel örneklerini Garp lisanları ile cazip bir şekilde izah edilerek ve Garba hoş bir titizlikle hazırlayarak radyolardan dinletmek lazımdır.” (Rey, 1950, s.22) diyen Cemal R. Rey’e ve Rey gibi düşünen kişilerin görüşlerine katılmayan Veysel Arseven “Artık anlaşılmış bir gerçektir ki Türk halk melodilerini akor anlayışında incelemek davaya götürür yol değildir. Çünkü türkülerimizin tonal ve modal bünyeleri dikey bir çokseslilik tekniği olan armoni kaidelerinden ziyade, yatay bir teknik olan kontrpuana çok daha elverişlidir.” (Arseven, 1959, s.2007) diyerek Türk halk musikisinde çokseslilik çalışmalarında yatay armoniden özellikle “kanonlardan” yararlanılması gerektiği üzerinde durmuştur.

16 Eylül 1919’da Romanya’da doğan Arseven 1938’de Türkiye’ye yerleşti ve 1977 yılında vefat etti. 1946’da Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü’nü bitirdi. M. R. Gazimihal’in desteğiyle halk müziği ve folklor üzerine yazılar yazmaya başladı. Halk müziğine olan ilgisi dolayısıyla halk müziğinin ezgisel (melodik) tartımsal (ritmik) metrik ve tonal özelliklerini inceleyen çalışmaları çeşitli dergilerde yayınlandı. Ülkenin genel eğitsel müzik sorunlarını ele alan beşyüzün üzerinde makale yazdı. Çoksesli Türkülerinin çoğu TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu tarafından seslendirildi.

Veysel Arseven’in ölümü üzerine Hasan Toraganlı bir yazısında şöyle diyor; “... Veysel son derece çalışkan, yorulmak bilmez, kötü giden işlerden bile usanç getirmeyen bir enerji küpüydü. Ufak tefek gövdesinde sanki yedi devin gücünü taşırdı. Arkadaş canlısı, sevimli ve güleryüzlü idi.”

Türk Folklor araştırmaları dergisi 99. sayısında “Halk müziği ve Halk türkeleri üzerine” adlı makalesinde “Esasen Halk edebiyatı verimlerini müzikten ayrı görmeye imkan yoktur. Türk Edebiyatı ve

müziği daha ilk çağlardan beri beraberdir. Dini ve diğer her türlü törenler hep müzik ve şiirin yardımı ile birlikte yapılmıştır. İşte bundan ötürü türkülerimizde milli müziğimizin bütün özellikleri yaşamaktadır.” (Arseven, 1957, s.1564) diyen Arseven’in yine Türk folklor araştırmaları dergisinin çeşitli sayılarında;

- a) Halk müziğinde ritim
- b) Halk müziğinde melodi
- c) Halk müziğinde metrik sistem (ölçüler)
- d) Halk müziğinde tonal—modal bünye (diziler)
- e) Halk müziğinde şekil (form)
- f) Halk müziğinde sesle sözün uygunluğu (Prozodi)
- g) Halk müziğinde çokseslilik (Armoni)
- h) Halk müziğinde kullanılan çalgılar
- i) Halk müziğinde söz

başlıklarını taşıyan araştırma ve incelemeleri yayınlanmıştır.

Türk halk müziğinde çokseslendirme çalışmaları üzerinde ilginç tesbitleri bulunan ve “En güzel armonizasyonları, kağıt üzerinde değil de piyanosunun başında yeni buluşlar peşinde koşan bestecilerimiz yapacaklardır. Çünkü bizim tonal sistemimizin polifonik teorisi henüz kuvvetli örneklerle dayanılarak tesbit edilmiş değildir ve uzun yıllar da belli sonuca varılamayacaktır. Ama bestecilerimiz bu problemi çözecek en kısa ve en doğru yolu bir gün elbette bulacaklardır.” (Arseven, 1959, s.2009) diyen Arseven’in Türk folklor araştırmaları dergisinin 123 ve 124. sayılarında çıkan ve “Türk Halk Müziğinde Çokseslilik (Armoni)” başlıklı makalelerini araştırmamıza ışık tutması açısından inceledik.

Türk müziğini dikkatlice dinleyenler, bazı kanunî ve udîlerin zaman zaman çift sesler çıkardığını, çoğu zaman üçlülerle ikinci bir melodi işittirdiklerini, viyolonsellerin bas sesini tuttuklarını, kemanların karar notalarını tutarak onun üzerine ezgi çaldıklarını, tanbur çalanların bazen bütün tellere vurduklarını, bağlamada ve kemençede otantik olarak ikinci hatta üçüncü seslerin oluştuğunu

duyarlar. Armonik seslerin işittirilmesi Türk müziğinde doğal “kendiliğinden” oluşan bir durumdur. Gerek bağlamadaki, gerek kemençedeki çoksesliliği halkımız da benimsemiş, özellikle alevi halk sanatçıları iki sesli türkülerini kulak alışkanlıklarıyla icra eder olmuşlardır. (Gül Türküsü) İki ayrı zurnanın yanyana geldiğinde birinin “Dem” tutması, diğerinin de esas ezgiyi çalması da çokseslilik yönünden dikkate şayandır. Aşağıda Gül Türküsü örneği



“Türk halk melodilerini çoksesli olarak işlerken armonik seslerden faydalanmak lazımdır. Belli bir sesin ilk armoniği oktav, ikincisi ise beşlidir. Çalgı ister bir keman, ister bir bağlama olsun sekizli aralıkla türkü söyleme halk arasında olduğuna göre beşli ve dörtlülerle söylemeyi niye denemesinler? Bu, onlarda daha başka aralıklarla türkü söyleme alışkanlığı uyandırabilir.” (Arseven, 1959, s.2009)



Bazı türküler “pesten veya tizden beşli aralığında başlatılarak gene kanon halinde söyletilebilir.” (Arseven, 1959, s.2027)

(Alt beşlide kanon)

V. Arseven



(Alt beşlide kanon)

V. Arseven



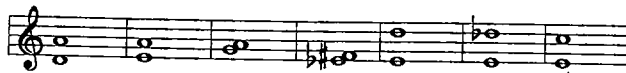
(Alt beşlide kanon)

V. Arseven



“Nitekim batının kanonu, tamamen 13. yy. halk müzisyenlerinin bir buluşudur. Bu tarz, yeni yeni kontrpuantik buluşlara da yol açabilir. Günümüz bestecilerinin kanona verdikleri önemi burada hatırlatmayı faydalı buluyorum.” (Arseven, 1959, s.2027)

“Batı müziğinin polifonik örgüsünde altılı ve üçlü aralıklar önemli bir yer tutar. Öyle ki sırf üçlü ve altılı aralıklardan meydana getirilmiş eserlere rastlanır. Halbuki bizim müziğimizde en çok sakınılacak aralıklar da bunlar. Kontrpuan ile armonize edilecek bir halk melodisinde beşli, dörtlü artmış ikili, küçük ve artmış yedili ve nihayet küçük altılı aralıklarına bol bol iltifat edilebilir.” (Arseven, 1959, s.2027)



Cemal Reşit Rey “Çayır İnce” türküsü üzerinde yaptığı çalışmada ilk iki parti zıt yürüyüşler yaparken, diğer iki parti paralel beşliler halinde hareket etmektedir. Sayın Arseven’in beşli, dörtlü ve sekizli aralıklarını çokça kullandığı Bico Türküsü adlı çalışması da araştırmamıza iyi bir örnektir.

Çayır İnce

C. R. Rey



Bico Türküsü

The musical notation for 'Bico Türküsü' is written in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff is accompanied by a bass line in the bass staff. The lyrics are written below the notes.

1 2

Bi co ner den ge li yon Har man

Bi co ner den ge li yon

lık dan a şa ğı dal la Bi co

Har man lık tan a şa ğı dal la

da ha ra Bi co sen de Bi co ben de

Bi co da ha ra Bi co sen de Bi co

Bi co hey

ben de Bi co hey

Fuat Koray'ın "Köy Kızı" adlı çalışmasında orta parti uzun pedal seslerle devam ederken diğer iki parti kanon olarak yerleştirilmiştir.

F. Koray



Soprano partisi normal melodiye yürütürken basla, tenor beşli, basla alto sekizli hareket eden dört sesli bir çalışma, Arseven'in düzenlediği "Dağlar Başı"

V. Arseven



Her partide kendi ritmik ve melodik imkanlarından faydalanılarak meydana getirilen dört sesli "Akkoyun" ve hemen hemen paralel üçlülerden meydana getirilmiş ve klasik tarzda işlenmiş armonize edilmiş "Ufacık Taşlar" türküleri;

A. A. Saygun



F. H. Atrek



Sayın Arseven'in çalışmasında ana tema; halk müziğinde çoksenslendirme çalışmalarının yatay kontrpuan armoni kaideleri içinde yapılması gerektiği ve bunu yaparken de kanon ve imitasyondan fazlasıyla yararlanılmasının uygun olacağı üzerinedir.

Kanonu; 13.yy. halk müzisyenlerinin bir buluşu olarak görmesi, Türk müziğinin temel armonik özelliği olan dörtlü ve beşli aralıklarını kanon ve imitasyon yardımıyla daha belirgin duyurabilmesi, yine Türk müziğinde oldukça sevilen ve aranılan ikili, artmış ikili, küçük ve eksik yedili gibi aralıkların da yine aynı yollarla duyurulabileceğini göstermesi, Arseven'in çalışmalarında önemli görülen noktalardır.

"Herşeyden önce çoksenslilik işi bir sanat ve sanatçı işidir. Batının çoksensli eserleri de gökten zembille inmedi elbet. Bunlar uzun ve yorucu çalışmaların bitmeyen araştırma ve incelemelerin elle tutulur sonuçlarıdır. Çoksenslilik anlayışı devirlere, toplumsal şartlara ve hatta sanatçıların kişisel bilgi ve yaratma güçlerine göre daima değişmiş ve yepyeni fonksiyonlar yüklenerek bugünkü seviyesine ulaşmıştır. Günümüzde sadece bir tek sanatçının eserlerinin çoksenslilik yönünden incelenmesi, ciltler dolusu kitapların yazılmasına sebep olabiliyorken, nasıl olur da bu kadar çetin bir işi ciddi delillere dayandırmadan salt bilgiçlik taşımak için tartışma konusu yapabiliriz. Çoksenslilik bir sanat ve sanatçı işidir." (Arseven, 1959, s.2029) demiştir.

III.5. M. R. Gazimihal ve “Anadolu Türkülerimiz ve Musiki İstikbalimiz” Eserindeki Görüşleri

Mahmut Ragıp Gazimihal’in “Anadolu Türkülerimiz ve Musiki İstikbalimiz” adlı kitabı türkülerimizin nasıl seslendirilebileceği konusunda ve kanon, imitasyon bir başka anlamda kontrpuan yöntemiyle çokseslilik çalışmalarının önemi ve Türk müziğinin geleceği hususunda bize geniş bilgiler sunmakta. (Kitap halen Prof. M. S. Ergen ve A. Ş. Ak tarafından çeviri yazımı devam etmektedir. Bu alıntılar bahsi geçen bilim adamlarının fişlerinden alınmıştır.)

“En eski zamanların musiki ve Greguar tegannisi gibi halk şarkısında umumiyetle hiçbir armoni yoksa da istisna kabilinden Rusya’da ve Tirol Alplerinde Sevk—ı tabiisiyle hareketle nota ve nazariyat denilen şeylerden bihaber mugannilerin söylediği iki sesli şarkılar toplanmıştır.” (Gazimihal, 1929, s.8)

“Felemenk’liler, Fransızlar, Almanlar 15 ve 16. asırda halk şarkısını polifoni sanatının hemen yegane temeli gibi kullanmışlardır.” (Gazimihal, 1929, s.10)

“Halk nağmeleri üzerinde çalışmanın binlerce tarzı varsa da üç esas tarzın tesbiti mümkündür; a) Armoninin melodiden çıkmasına itina edilmek şartıyla ya bir “tema” gibi kullanılarak tevessü olunurlar yahut ta bütün şahsi motiflerle karıştırılırlar. Üç halde de şarkının hususi rengini, veznini şiddetle saklamak lazımdır.” (s.11) Gazimihal’in kitabında konumuzu aydınlatıcı ve destekleyici bilgilere bu bölümde daha belirgin rastlıyoruz.

Mevcut varolan halk şarkılarını, hiç bozmadan mümkün mertebe çok karışık armonilemeden uzak olarak tanıtmak, icra etmek düşüncesini şu sözler desteklemekte. “Her yerde, bu yolda albümler meydana getirilmiştir. Bourgault Ducoudray (1840—1910) ile “Maurice Ravel” (1875—1937)’in armonilediği rum halk şarkıları şark lahinleri üzerinde yapılmış ilk teşebbüslerdir. Armonilenen ilk halis Türk parçası Weber’in “Oberan” operasındaki bir Rumeli Oyun Havasıdır. (1826) Saraya getirilen bazı İtalyan müzik muallimleri ile

onların Türk talebelerinin de vaktiyle İstanbul'da armoni tecrübeleri yaptıklarını Darülfünun kütüphanesine ait nota fihristinin tetkikinden anladık. Fakat ilk sanatkarane armoni tecrübelerini Cemal Reşit bey yaparak tamamen serbest bir nevi kontrpuanlı yazı kullanmıştır.” (s.13)

Armoni içindeki en evvel dikkate alınacak şey yazılan defterlerin ehliyet zümresine mi, umuma mı ait olacağını düşünmektir. İkinci taktirde çalınması kolay ve umumun itiyadları ile sıkı sıkıya alakadar şeyler meydana getirmek makbuldur, ve illa tecrübelerin halk arasında neşrine imkan bulunamaz. Biraz evvelki tarihçede gördüğümüz ve Almanların Volkstan dedikleri eski şarkılar sade bünyeleri ile uzun zaman halkı terbiyeye yaramışlardı.” (s.13)

Kitabın musiki tekniği ve milliyet başlıklı bölümünde Şark ve Garp memleketlerinde üç esas müzik tekniği olduğunu görüyoruz. Bunlar geniş fasılaları, eksik gamlar olan ve tek sesli olan Uzak Şark Tekniği, yığınla makamları ve usulleri olan yine tek sesli Yakın Şark Tekniği ve modern sistem denilen iki gamlı ve çok modülasyonlu ve çok sesli vb. özellikler taşıyan Garp Tekniği. Bu üç sınıf musikinin üç tekamül sayfasının ifadesidir. Türkler de Asya'da iken birinci sınıf teknik dahilinde çalışmaya başladılar. Nihayet tanzimattan başlayıp henüz şuurunu bulmaya başlayan hareketler neticesinde üçüncü ve en mükemmel teknik sahasında milli bir mektep kurmaya çalışmışız. (s.17)

“Bazı Anadolu Türkülerinin armonize edilmesinde yeni yolda çalışmaya başlandı. İlk tecrübeler Paris'te tabi Eugene nezdinde basıldı (1926). Fakat, armoni derken, bildiğiniz armoni değil bir nevi serbest kontrpuan yazısı hatıra gelmektedir. Türk lahnının hareket, yürüyüşü, tavırları, yanaşık sesleri şimdilik ancak kontrpuana müsaitti. Bu tecrübeler ancak birinci sınıf bir piyanistin elinden dinlenince cidden mükemmel bir tat bırakırlar” (s.28—29)

Kitabın Rusya Türkleri musiki külliyyatı ve armoni kısmında ise şu bilgilere rastlıyoruz. “Ribakof bir mukaddemesinde türkülere ilave

ettiği akompanyalar hakkında diyor ki “Bu akompanyaları yapmaya kalkıştığım zaman meselenin tamamen bakir ve çetin bir iş olduğunu gördüm. Prensip olarak şunu kabul ediyorum; milli musikiler armonize edilirken şahsiyetsizleştirilmemeli, belki milli renkleri saklanarak aynen terkip alınmalı, milli nağmelerin ruhu belirtilmelidir. Onun için ben bu türküleri armonize ederken lüzumlu malzemeleri nağmelerden aldım. Akompanyaları nağmelere yaklaştırmak maksadıyla melodik akompanyaları akorluya tercih ettim ve muhtelif neviden kontrpuan mikyaları kullandım. İmitasyon, kanon vs.” (s.139)

Gazimihal’in kitabında önemli gördüğümüz noktaları özetleyecek olursak şu bilgileri elde ederek şu neticeye varıyoruz.

- Halk melodilerini armonize ederken türkünün hususi rengini bozmamak gerekmektedir ve mümkün mertebe de karışık armonilerden uzak olmak gerekir.
- Armonilenen ilk Türk parçası Weber’in “Oberon” operasındaki Rumeli türküsüdür.
- İlk sanatkârane armoni ise Cemal Reşit Rey’e aittir ve önemli bir husus çalışmalarında tamamen serbest bir nevi kontrpuan yazı kullanmıştır.
- Musiki tekniği olarak Uzak Şark, Yakın Şark ve Garp musiki tekniklerini ana başlıklar altında toplayabiliriz.
- İlk armoni çalışmaları Paris’te basılmış ve kontrpuan yazımın bu çalışmalarda da ağırlıklı olarak kullanılmasıdır.
- Yine üzerinde önemle durulması gereken bir görüş de Türk melodilerinin yürüyüş, hareket ve yanaşık sesleri özellikleri ile Kontrpuana müsait olması.
- Türkülere yapılacak eşliklerin onun hususi rengini mutlaka koruması gerektiği ve eşlikte esas ezginin mutlaka duyurulması gerektiği, imitasyon ve kanona çokça yer verilmesi.

BÖLÜM IV

KANON VE İMİTASYON

IV.1. Kanon (Imitation — Canonique — Canon)

Eski zamanlarda eserin ne yolda dikkate alınması ve anlaşılması gerektiğini ve nasıl icra edileceğini göstermiş olmak üzere besteciler tükenmez füğ (fugue, perpetuelle) denilen beste türünün başlarına bir takım kurallar, bilgiler ve işaretler koyuyorlardı; İşte bu talimata kanon denilirdi. Kelimenin aslı olan Yunanca “Kanon” da zaten kanun, kaide demektir. (Gazimihal, 1969, s.121)

Tek bir ezginin birkaç kişi tarafından bir ya da bir kaç nota arayla seslendirilmeye başlaması sonucu ortaya çıkan kanon, eğitimde tekseslilikten, çoksesliliğe geçişi en kolay gerçekleştirebilen bir tür olarak değer kazanır. (Deliorman, 1986, s.133)

14. yüzyıl müziğinin Ars Nova adını almasını hakeden başlıca tarafı, motet, missa ve Conductuslarda gösterdiği gelişmedir. Ancak bu yüzyılda gelişen dindışı müzik türlerinden biri de kanondur. Kanon’u Grochev’un deyiimiyle “bir çember gibi başladığı yere dönen” diye tanımlayabiliriz.

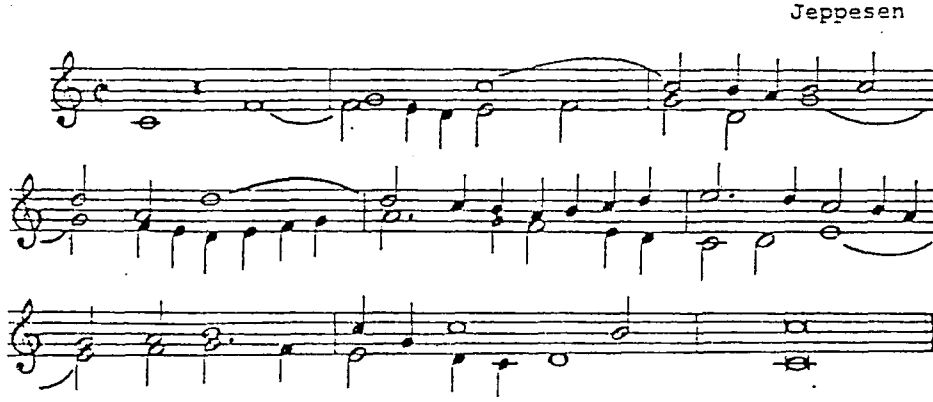
“Kanon bir ezginin belirli zaman aralıklarıyla ayrı partiler tarafından sıkı imitasyon yöntemiyle seslendirildiği bir eser türüdür” (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.159)

Kanon; imitasyonlu eserlerin en eskisidir. Bugün bildiğimiz en eski kanon 13. yüzyıldan kalmadır. 14. yüzyıl müziğinde (Ars Nova) Fransız ve İtalyan bestecileri tarafından sık sık kanon türü kullanılmıştır. “15. yüzyılın sonuna doğru ve 16. yüzyılın başlarında kanon, özellikle Fransız, Felemenk okulu bestecilerince en gelişmiş çağına ulaşmıştır.” (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.160)

“Kanonda önce başlayan partiye “öncü” denir; öncüye cevap “Artçı” tarafından verilir. Kanon türleri Artçı’nın giriş özelliğine göre adlandırılır. “8’lide Kanon” “2 ölçü arayla kanon” gibi.” (Usmanbaş, 1974, s.196)

Artçı ise bu ezgiyi 8'liden ya da sesteşten taklit eder. İkinci artçıdan sonra öncü gene başlangıca döner.

İmitasyonda olduğu gibi ters çevirmeler, büyötmeler, küçöltmeler kanonlarda da sevilir.



Öncüyü oluşturan artcılar kanonun çeşitlerini oluşturur. 8'lide kanon artçı ve öncüyü bir ölçü arayla ve 8'lisini takip eder. 2'li kanonda ezgi istenilen yerde başlamak suretiyle 2'li ya da 7'li yer değiştirmek suretiyle taklit edilir. 3'lüde kanon ve 6'lıda kanon birbirlerine çok uyan iki kanon çeşididir. 5'lide kanon ve 4'lüde kanon da diğerlerinin taşıdığı özelliğe sahiptirler.

Tevfik Tutu "Çözömlmeli kontrapunt" adlı eserinde kanon hakkında şu bilgileri veriyor. "Verilen bir ezginin (C.F) kontrapunt partilerinde bütünüyle veya bir bölümüyle herhangi bir (5'li—oktav—3'lü gibi) aralıklarla değişik zamanlarda duyurulmasına kanonik taklit diyoruz." (Tutu, 1986, s.176)

Tevfik Tutu takliti gerek armonik gerek kontrapunt tekniğinde olsun iki ana başlık altında topluyor: Düzenli taklit; ezgi tüm aralıkları, tartımsal yapısı ve izlediği ezgisel çizgisiyle olduğu gibi taklit ediliyorsa bu düzenli taklittir. Düzensiz taklit; Eğer ezginin aralıkları, tartımsal yapısı veya ezgisel çizgisinin yönü değiştirilerek taklit ediliyorsa bu düzensiz bir taklittir.

Ayna Kanonu

Büyütmeli, dikey ters çevirmeli kanonlar olduğu gibi yatay ters çevirmeli kanonlar da vardır. Buna ayna kanonu denir.

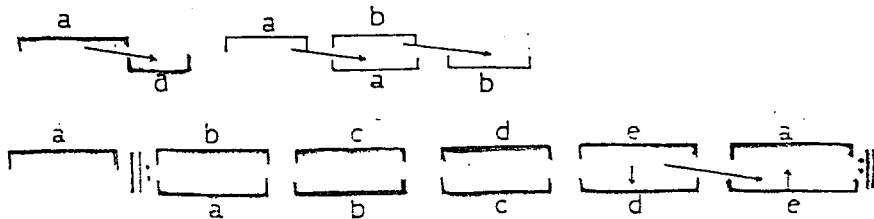
J. Haydn



IV.3.Kanon Yazma Yöntemi

Kanon yazımında birinci ezgiyi taklit edecek olan ikinci ezginin başlaması uzun süreden sonra olmamalıdır. Bu hem söyleyenler hem de dinleyenler için kolay olmayacaktır. Kısa zaman aralıklarıyla birbirini izleyen partiler hem söyleme hem dinleme kolaylığı sağlayacaktır. Artıda dikkat edilmesi gereken bir konu da öncü ile arasındaki armonik aralığın iyi seçilmesi hususudur. Esas ezgiyi yazarken armoni—kontrapunt tekniklerini de iyi düşünmek, ezgiyi kurallar çerçevesinde yazmak, kanonu oluşturmamızda kolaylık sağlayacaktır. Esas ezginin yazımında ritme ve atlamalara dikkat edilmeli, zor ritim ve büyük atlamalardan mümkün olduğunca kaçınılmalıdır. Bu konu üzerinde yazılmış çalışmaları incelemek, çalmak, söylemek bilgi ve becerilerimizin artması açısından önemlidir.

Kanon yazımında şöyle bir yol izlenebilir.



“Önce bir a motifi (Bazen bir cümle ya da daha küçük olarak bir motif bölümü) yazılır. Bu motif istenilen aralıkta ve istenilen yere

(alt veya üste) aynen geçirilir.” (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.168) İkinci partide başlatılan b motifi karşı ezgi ile, c motifi ise b motifinin ikinci partiye aktarılması ve ikiseslendirilmesi ile elde edilir. “İkiden daha fazla partili (üç, dört,... sesli) kanon yazımında ilk motifin armonik yapısını önce saptamalı, diğer motiflerin ezgisel gidişlerini, bu armonik yapıya uygun düşmesini sağlayarak devam ettirmelidir.” (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.169) M. Preatorius’un örneğinde a motifinin T—S—D gidişini b ve c motiflerinde de uygulandığını görürüz.

i.

a	M. Preatorius
T — S — D	T — S — D
b	T — S — D
c	T — S — D

1. Vi — va yı va — la mu — si ca 2. vi — va vi — va — la

3. mu si ca vi — va la mu si ca

Aşağıda solfejleriyle kanon örnekleri verilmiştir. Bu örnekler okullarımızda da kullanabileceğimiz kolaylıkta ve güzellikte olan kanonlardır. Öğrencide hem solfej bilgisini arttıracak hem de çoksesli duygusu kazandırmaya yararlı olacak olan bu çalışmalar aynı zamanda zevk eğitiminde de kullanılabilir. Müzik eğitimi verilen kurumlarımızda çokseslilik duygusunu verirken kanonlardan yararlanılmakta ve kanon öğretimine öncelik tanınmaktadır.

The image displays a page of musical notation for a guitar exercise, consisting of six numbered staves (1-6) in treble clef. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some staves including dynamic markings like "1 re f." and "2 me f.". The notation is presented in a clean, black-and-white format.

Staff 1: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: A. Staff 2: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: B. Staff 3: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: A. Staff 4: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: B. Staff 5: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: A. Staff 6: Treble clef, 2/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamic: B.

7 **A** **B**



8 **A** **B** ou **B**



9 **A** **B** (chanson populaire)



10 **A** **B**



11 ^A

^B

12 ^A ^B

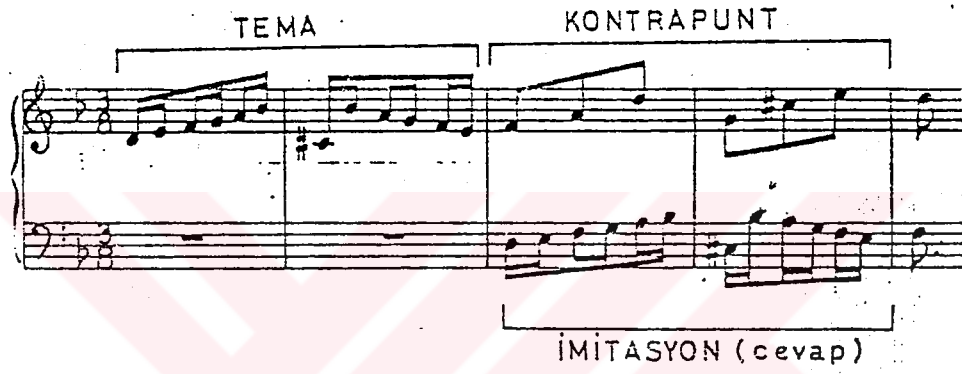
13 ^A ^B

14 ^A ^B

IV.4. İmitasyon

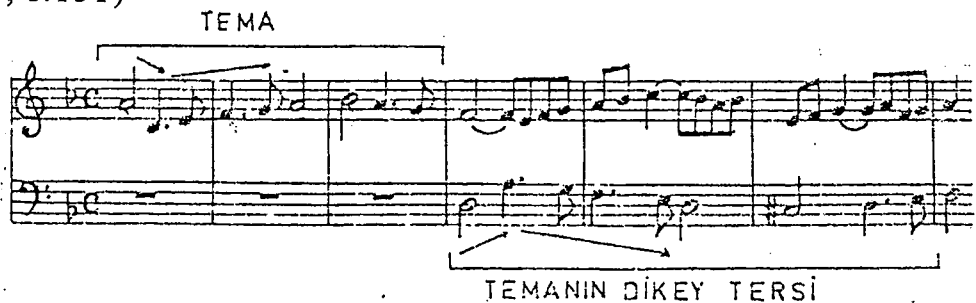
İlk önce duyulan bir ezginin bir veya birkaç ölçü gibi kısa bir süre sonra diğer bir partide yinelenmesine imitasyon denir. (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.148) İmitasyon; 5'li ve 8'li aralıklarla yapılabilir. Bunun yanında diğer tüm aralıklarla da yapılan imitasyonlara rastlanır. "İlk olarak kulağa gelen ezgiye TEMA, temanın diğer partide duyulmasına imitasyon ya da cevap, temanın cevap sırasındaki ezgisel çizgisine de —karşı ezgi— (kontrapunt) denir." (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.149)

Bach, re minör envansiyon



Sıkı imitasyon temanın hiçbir değişikliğe uğramadan aynen taklit edilmesiyle olur. Aralıklarda veya ritimde değişiklik olduğu zaman serbest imitasyon meydana gelir.

"Parçanın hemen başında tonaliteyi daha iyi duyurmak için aralıklarda kimi zaman 5'li yerine 4'lü (ya da bunun tersi) büyük aralıklar yerine küçük aralıklar gibi bazı değişiklikler yapılır. Tonaliteye bağlı kalınarak yapılan bu serbest imitasyonlara TONAL CEVAP adı da verilir. Serbest imitasyonda yapılan değişikliklerin başında temanın ters hareketleri gelir. Dikey ters hareketlerde inici aralıklar çıkıcı, çıkıcılar inici olur." (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.151)





Heandel'in 6 no'lu sol majör konçertosunda ilk ölçüde birinci kemanda sol ile başlayan tema, ikinci kemanda bir dörtlü aşağıdan re ile, sekizinci ölçüde viyolada oktavla, onbirinci ölçüde yine re ile başlayan imitasyonlara rastlanır.

Allegro ma non troppo

Violino I.

Violino II.

Viola

Violoncello e Contrabasso

Violoncello Solo

10

Serbest imitasyondaki önemli değişikliklerden bir diğeri de ses sürelerinin belirli bir oranda küçültülmesi ya da büyütilmesidir. (Zuckmayer, Cangal, Atalay, 1975, s.151)

Sayın Veysel Arseven'in alt beşlide kontrpuan ve imitasyon yoluyla çokseslendirdiği bir çalışma Hacıbeyi Türküsü

Hacı Beyi

Ağırca (♩=60)

Veysel Arseven

El - ve - ri - yor el - ve - ri - yor or - ta di -

El ve - ri - yor el ve - ri - yor or - ta

rek bel ve - ri - yor El - ve - ri - yor

di - rek bel - ve - ri - yor El ve - ri - yor

el - ve - ri - yor or - ta di - rek bel ve - ri -

el ve - ri - yor or - ta di - rek bel ve - ri -

yor Dön - düm bak - tım sol ya - nı - ma

yor Dön - düm bak - tım sol ya - nı - ma

Ha - cı be - yim can ve - ri - yor

Ha - cı be - yim can ve - ri - yor

BÖLÜM V

ÇEŞİTLİ KAYNAKLARDAN SEÇME KANONLAR VE ÖRNEKLER

Kitabın Adı	Yazarı	Türkünün Adı	Sayfa No
Koro ve Koro Yönetimi M.E.B., İstanbul, 1971	Muzaffer Arkan	Zeytinyağı Yiyemem	57
Liselerde Müzik Remzi Kitabevi, 1965, İst.	Ekrem Zeki Ün	Denizleri Aşarımda Karadeniz Türküsü	85 22
Ortaokul Müzik Yeni Desen Matb., 1968, Ankara	Faik Canseven	Gelin Ayşe Meram Bağları Güzeller	16 10 44
Çoksesli Müzik Eğitimi Lise 1,2,3 Ayyıldız Matb., 1966, Ank.	Ziya Aydıntan, Saip Egüz	Evlerine vardım	5
Çoksesli Halk Türküleri Öğretmen Kitapları, 1967, İstanbul	Veysel Arseven	Ankara Türküsü Karagöz	5 30
Öğretmen Okullarında Müzik Eğitimi 1956, Ankara	Veysel Arseven	Irmak Doldu	14
Çoksesli Müzik Eğitimi 1960, Ankara	Ziya Aydıntan, Saip Egüz	Çarşıya Vardım Urfalıyam	20 25
Ortaokul Müzik Kitabı Bilgi Matbaası, 1949, İzmir	Ferit Hilmi Atrek	Köy Kızı	74
Ortaokul Müzik Kitabı 1960, Ankara	Ferit Hilmi Atrek	Tamzaradan Gece Geçtim Ayşen	54 80

Şarkı Dağarcığı İnkilap Kitabevi, İstanbul	Leyla Deliorman	Gelin Ayşe	44
		Boran Geldi, Kış	48
		Geldi	
		Bir Taş Attım	50
		Dereye	
		Tininam	51
		Şirinnar	53
		Bico Nerden	56
		Geliyon	
		Ramazan Türküsü	58
		Çiçekler	59
		Dramanın İçinde	60
		Menevşesi Tutam	61
		Sarıköz	63
		Mendili Oyaladım	75
		Urfalıyam	77
		Duman Aldı	79
		Yolarım	95
		Eli Etekli Gelin	
Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü 2. ve 3. Sınıflar Koro Kitabı	Leyla Deliorman	Adana	68
		Çarşıya Vardım	65
		Tininom	62
		Karaduta	61
		Yaslandım	52
		Konsol Üstünde	45
		Mumlar	
		Oyun Havası	
Toplu Ses Eğitimi	Saip Egüz	Urfa Halayı	149—5
		Koyun	150—6
Ortaokul Müzik Kitabı Üner Yayınları, 1993, Ank.	Mehmet Özbek	Kavak Uzanır Gider	107

ANKARA TÜRKÜSÜ

(Beşli aralığında kanon)

Ağırca (♩ = 80)

Türkü
Veysel ARSEVEN

mf An ka ra' nın ta şı na bak Göz le ri
An ka ra' nın ta ş tır yo lu Her ta ra'

min fi' ya şı na do bak lu Biz düş ma nı
as ker do lu Ar tık ye tiş

E sir al dık şu fe le ğin i ş i ne
Ke mal pa şa kan ağ lı yor A na do'

(Bitiş için)

bak lu pek şan lı yız
pek gam lı yız

GELİN AYŞEM

1

A man Ay şem ya man Ay şe
Ko yun ge lir ku zu i le
Ge lın Ay şe su ya git miş

2

Dağ lar ba şı du man şim di
a ya ğı nın to zu i le
ya nı çif te ku zu i le

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM

1 2

Zey tin yağ lı yi ye mem a man bas ma da fis tan

ye mem a man bas ma da fis tan gi ye mem a man

Se nin gi bi ca hi le Ben e fen dim

di ye mem a man Ben e fen dim di ye mem a man

Kal dım du man i çi dağ lar da sev gi li ya rim

ne re ler de

$\frac{2}{2}$

Allegro

ÇİÇEKLER
(İki Sesli Kanon Türkü)

Türkü
Yöre: Şarkışla

mf

Çiğ dem der ki ben çiğ de mim he pi

ni zin ev ve li yim ev ve li yim

mf

İlk ba ha rın sel le ri yim ben den

Çiğ dem der ki ben çiğ de mim he pi

â la çi çek var mı çi çek var mı

ni zin ev ve li yim ev ve li yim

çiğ dem der ki ben çiğ de mim he pi

İlk ba ha rın sel le ri yim ben den

ni zin ev ve li yim ev ve li yim

a lâ çi çek var mı çi çek var mı

DUMAN ALDI YOLLARIMI
(İki Sesli Türkü Kanon)

$\frac{4}{4}$

Türkü
Yöre: Erzincan

1

Du man al di yol la rı ma

2

A man fe lek kır di kol la rı ma

Ta ra zül fün tel le ri ni

A man sar boy nu ma kol la rı ni

Du man al di yol la rı ma

KOYUN (kanon)

Düzenleyen
Nurhan Cangal

Koyun se-ni gü-de gü-de ge-tir.
ge-tir. dim. Marmenekşe sarı çiğ dem bitir.
dim. Marmenekşe sarı çiğ dem bi-tir. dim.
dim. Getir dim de ağ. ku-zu-na. ye-tir dim.
Getir dimde ağ. ku-zu-na ye-tir. dim. yaya
yaya ma-dım yü-re-ği-me dert o-lur.
ma-dım. yü-re-ği-me. dert o-lur.

2. Koyun seni salamadım çayıra.
Meğer Allah seni benden ayıra.
Ayaklarım değmez oldu bayıra.
Sağamadım yüreğime dert oldu.

3. Dağların başını bir duman aldı.
Kara koyunlarım ellere kaldı.
Bu dağlar başımı dertlere saldı.
Yayamadım yüreğime dert oldu.



URFALİYAM
(İki Sesli Kanon)
Erkek-Kız

Urfa Türküsü

1 2

Ur fa lı yam dağ lı yam
Ur fa nın be den - le ri

ur fa lı - yam dağ - lı - yam
ur fa nın be den le ri

Bah-çe li - yem bağ lı - yam
Çe - vi rin gi den le ri

a gam da şim-di ge lir, a - gam - da şim-di ge lir,

a-gam da şim-di ge lir . oy

Not: Bu kanona erkek sesleri ile başlamalıdır.

Vurmalar :

Darbuka $\frac{2}{4}$

Ur fa lı yam dağ lı yam

Ç.Uçgen $\frac{2}{4}$

Ur fa lı yam dağ lı yam

IRMAK DOLDU
(Beşli Aralığında Ters Yürüyüşü Kanon)

Türkü
Veysel Arseven

Ağırca (♩=66)

Ir mak dol du ge çil mi yor su lar so ğuk i çil mi yor

Ir mak dol du ge çil mi yor su lar so ğuk i çil mi yor

KARAGÖZ
(Beşli Aralığında Kanon)

Veysel Arseven

Çabukça (♩=112)

(Şakacı) Bin dim va pu ra git tim Ha le be

(Şakacı) Bin dim va pu ra git tim Ha le be

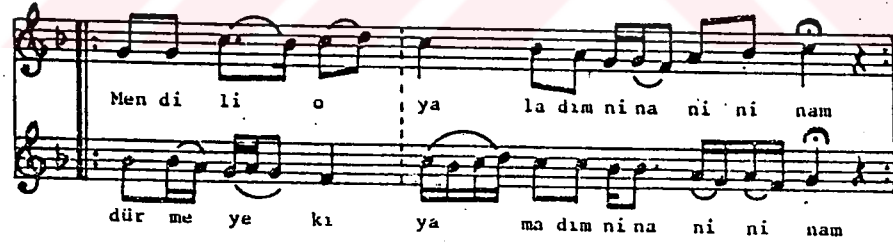
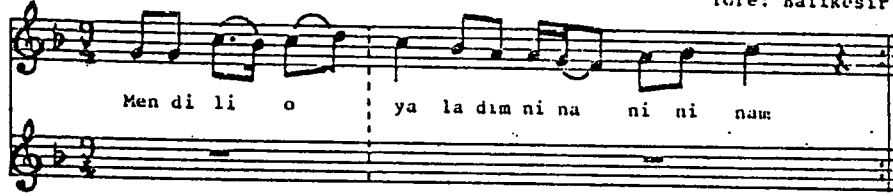
Pa ra la rı ver dim mu za ve hır ma ya

pa ra la rı ver dim mu za ve hır ma ya

$\text{♩} = 104 \frac{9}{4}$

MENDİLİ OYALADIM
(İki Sesli Türkü Kanon)

Türkü
Yöre: Balıkesir



Sizin evle bizim ev (nina nini nam)
On adımdır arası (nina nini nam)
Nazlı yarin sevdası (nina nini nam)
Bana yürek yarası (nina nini nam)

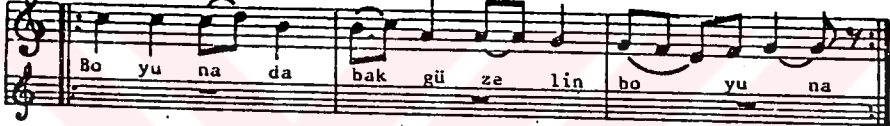
TİNİNAM
(İki Sesli Kanon)

Türkü
Yöre: Tokat

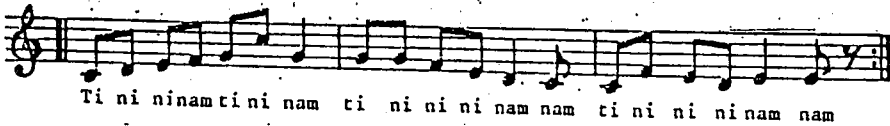
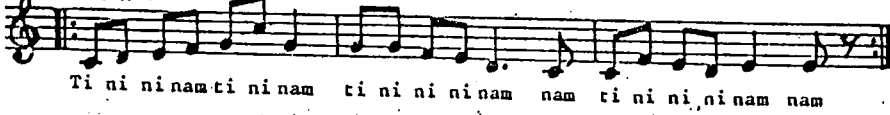
Birlikte



Kanon



Birlikte





OYUN HAVASI
(İki Sesli Kanon)

Allegretto

Yöre: Kuzey Kafkas
(Sözsüz Oyun Havası)

1

Lây la la la lây lây lây lay la ra lay

2

Lây la la la la la la

lây lây

lây lây

ŞİRİNNAR TÜRKÜSÜ
(Üst Beşlide Kanon)

Türkü
Veysel Arseven



Şi rin nar ta ne ta ne gel gü
Şi rin nar ta ne ta ne Gel gü zel



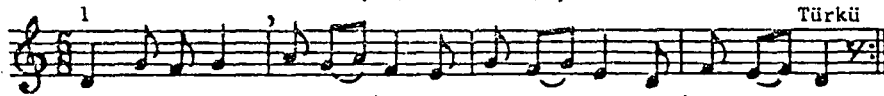
zel dö ne dö ne Ci de rim ben de
dö ne dö ne Ci de rim ben de ben de,



ben de Bir ay vam kal dı sen de oy.
Bir ay vam kal dı sen de oy.

Giderim dur diyen yok
Ağlarım gel diyen yok
Ayrılık gömleyini
Benden özge giyen yok

Dm 6

GÜZELLER
(İki Sesli Kanon)

Hey gü zel ler, gü zel le ri, gü zel le ri, gü - zel ler.
Bağ-da ü züm e zer le ri, e zer le ri, e zer ler.



Hey gü zel ler, gü zel ler..
Bağ da ü züm e zer ler..

Dm 2

ADANA

Türkü



A da na ya gi de - lim



Por ta kal lar yi ye lim

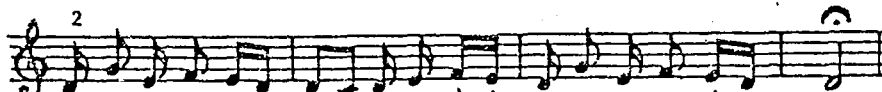


Tra la ra lâ lâ lâ... tra lâ ra lâ lâ lâ

Dm 2

PINAR
(İki Sesli Kanon)Üykünme
S.Egüz

Nergis a çın ca, dağ lar mis ko kun ca
Ak şam o lun ca, renk ler kay bo lun ca
Rüz gar e sin ce, har man sav-ru lun ca

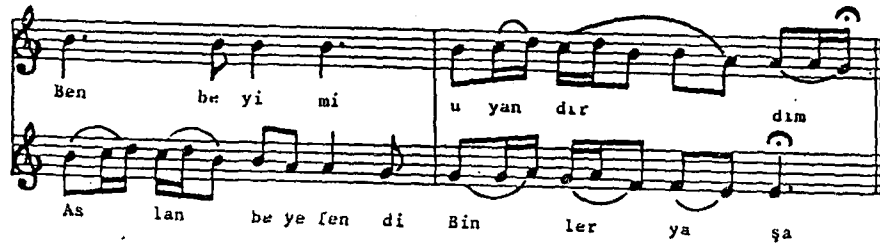


se rin pı nar su yu i çe lim se rin pı nar su yu

9
8

BEN BEYİMİ UYANDIRDIM
(Ramazan Türküsü)
(İki Sesli Kanon)

Türkü
Yüre: Akseki



Saat üçte çıkım yola
Selâm verdim sağa sola
Bahşişimi çabuk yolla
Aslan beyefendi binler yaşa

— KARADENİZ TÜRKÜSÜ
(Kanon)

Çok oynak

The musical score is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/16. The score is divided into five systems. The first system includes the tempo marking 'Çok oynak' and the dynamic 'mf'. The second system continues the melody. The third system includes the lyrics 'git gide coşarak' and the dynamic 'mp'. The fourth system includes the lyrics 'ağırlaşarak - - - zamanda' and the dynamic 'mp'. The fifth system includes the lyrics 'geniş ve duygulu'. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with 'v' (accents) and 'n' (natural signs). A large red 'X' watermark is visible across the middle of the page.

EVLERİNE VARDIM
(İki Ayrı Ses Halinde Yazılmış Bir Kanon)

Moderato

Türkü
Faik Canselen

mf

Ev le ri ne var dım o lur mu
(Başlarken)

gel ba na söy le Ev le ri ne
(Tekrarında)

böy le ev le ri ne var dım o lur mu?
var dım o lur mu? böy le ev le ri ne

pp cresc

böy le Bir der din o lur sa
var dım

f> pp cresc

gel ba na söy le Bir der din o lur sa
pp cresc

Bir der din o lur sa gel ba na söy le

f> dim

Gel ba na söy la Ev le ri ne var dım
pp cresc

Bir der din o lur sa gel ba na söy le.

DRAMANIN İÇİNDE YAPARLAR PAZAR
(İki Sesli Kanon Türkü)

Türkü

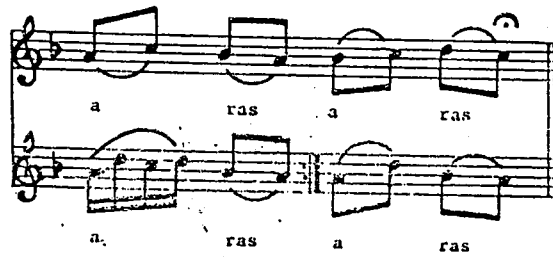
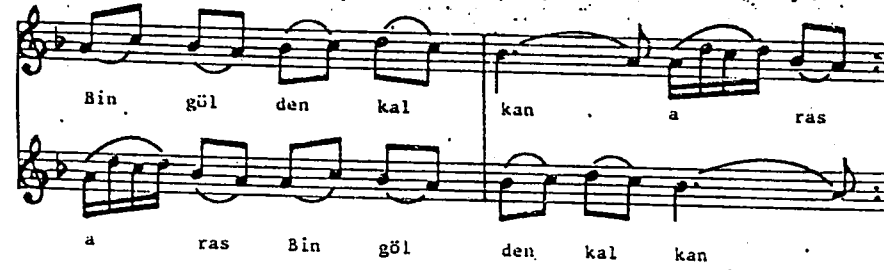
Yöre: Tekirdağ
Şarköy



ARAS ARAS HAN ARAS
(İki Sesli Kanon Türkü)

Türkü

Yöre: Tortum



TAMZARA
KANON

A B Türkü

1- Tam za ra dan ge ce geç tim
2- Tam za ra nın ya zı la rı
3- Tam za ra nın ba yır la rı

C

Kar lı buz lu Su lar iç tim
Gü zel o lur ku zu la rı
Gü zel o lur ça yır la rı

Hay di ba lam tam za ra oy na ba kam bir ta ne
Hay di ba lam tam za ra oy na ba kam bir ta ne
Hay di ba lam tam za ra oy na ba kam bir ta ne

ÇARŞIYA VARDIM
(İki Sesli Kanon)
Erkek-Kız

1 2 Kayseri Türküsü

çar şı ya var dım

e rik ten al dım ya - rin ha - be

ri ni E ve - rek ten al dım.

Not: Bu kanona erkek sesleriyle başlamalıdır.

O uzun boylu
Ben cüce kaldım
Nideyim, nideyim
Nireye gideyim?
O yar küsmüş gidiyor,
Ben nasıl edeyim.

ELİ ETEKLİ KELEN
(İki Saslı Karan)

Türkü.

Yöre: Burdur

1

E li e tek li ge lin Bas ma ye lek

li ge lin Pa la zim se lam ver dim al ma dı

E li e tek li ge lin Bas ma ye lek li ge lin

ka tı yü rek li 'n gü ze lim

Pa la zim se lām ver dim al ma dı

E li e tek li ge lin Bas ma ye lek

Ka tı yü rek li ge lin Pa la zim

Tepsiye üzümə bak
Birazda gözümə bak (Palazım)
Eller ne derse desin
Sen benim sözümə bak (Güzelim)

BORAN GELDİ KIŞ 'GELDİ
(İki Sesli Kanon Türkü)

Türkü
Yöre: Malarya

1 2

Bo ran gel di kiş gel di se fa gel di hoş gel di

Bo ran gel di kiş gel di se fa gel di hoş gel

gel gel gel gel di

di gel gel gel di

BİR TAŞ ATTIM DEREYE
(İki Sesli Kanon Türkü)

Allegretto

Türkü

p 2-

Bir taş at tım de re ye lā lā lā lā la

Bir taş at tım de re ye

Kuş gel di pen ce re ye Tra lā lā lā Tra lā lā

lā lā la la la Kuş gel di pen ce re ye

Bir taş at tım de re ye la la

Tra la la la Tra la lā Bir taş at tım

p *Bitiş*

— KARADENİZ TÜRKÜSÜ
(Kolaylaştırılmış Kanon)
Karadeniz Bölgesi Şivesiyle

Yürük

De niz le ri a şa rım da
De niz le ri

a şa rım da a şa rım da
a şa rım da a şa rım da

ge ce le ri yıl dız la ra
a şa rım da ge ce le ri

ba ka rım da ba ka rım da
yıl dız la ra ba ka rım da

ge mi- nin- de di re gi ne
ba ka rım da ge- mi- nin- de,

Dm 4

MERAM BAÇLARI
(İki Sesli Kanon)

1 2 P.Crese Türkü

A- man ben yan dım a man ben yan

dim El - le rin kö yün de

Crese mf.Crese



u - san dim kai - dim Me ram bag la

rin - da şa şır dım kal - dım

Tef

AYŞE'M

Dört Sese Düzenleyen
A. Adnan Soygun

First system of the musical score for 'AYŞE'M'. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The lyrics are: Ay-şem ner-den ge-li. yon U-şak- ton. The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note).

Second system of the musical score for 'AYŞE'M'. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The lyrics are: Ay-şem ner-den ge-li. yon U-şak- ton. The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), ner-den (quarter note), ge-li (quarter note), yon (quarter note), U-şak- (quarter note), ton. (quarter note).

Third system of the musical score for 'AYŞE'M'. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The lyrics are: Ben-se-ni bi-le-me-dim yon-dım-ça-kır. The notes are: Ben-se-ni (quarter note), bi-le-me-dim (quarter note), yon-dım-ça-kır (quarter note). The notes are: Ben-se-ni (quarter note), bi-le-me-dim (quarter note), yon-dım-ça-kır (quarter note). The notes are: Ben-se-ni (quarter note), bi-le-me-dim (quarter note), yon-dım-ça-kır (quarter note). The notes are: Ben-se-ni (quarter note), bi-le-me-dim (quarter note), yon-dım-ça-kır (quarter note).

Fourth system of the musical score for 'AYŞE'M'. It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves have a treble clef. The lyrics are: Ay-şem be-lin-de-ki ku-şak- ton. The notes are: Ay-şem (quarter note), be-lin-de-ki (quarter note), ku-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), be-lin-de-ki (quarter note), ku-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), be-lin-de-ki (quarter note), ku-şak- (quarter note), ton. (quarter note). The notes are: Ay-şem (quarter note), be-lin-de-ki (quarter note), ku-şak- (quarter note), ton. (quarter note).

KÖY KIZI
(3 Sesli Kanon)

Bir Halk Türküsü Üzerine
Söz ve Müzik: Fuat Koray

pp

Ay şem ben se ni bil mez dimes ki
Köy kı zı bak sa na hay ra nım ar tık

Ay şem
Köy kı zı

den ilk ho roz la göz a çar şa fak la kal kar
ben Süt so ğar a teş ya kar yo gur ta ça lar

sın Ay şem Gür su lar gi bi a kar sın
sın Ay şem Her i si ği zel ya par sın

f

Bu tün is le ri Ay şem ya par

Gür su lar gi bi Ay şem a kar sın A

sin

Gür su lar gi bi a kar sın

A

A

A

Ay şem ben seni bil mezdimeski
Köy ki zi bak sana hay ra nımar tık

pp

A

den Yün sa rıyuf ka a çar ya yık ta ya yar sın Ay şem
beh Her dü gün oy nar, co şar se vün le ta şar sın Ay şem

Kış ge lir buz da ka yar sın
Her za man neş e sa çar sın

iki Ses İçin Kanon
(Ey Mubeccel Samacığım)

AksaKsenai

Beste: H. S. AREL
Güfte: Hüseyin Rifat

EY DU HEC ZELT SAM O'A
 RAUS 3 DER US TET ES
 EY DU HEC ZELT SAM O'A
 RAUS 3 DER US TET ES
 EY DU HEC ZELT SAM O'A
 RAUS 3 DER US TET ES
 EY DU HEC ZELT SAM O'A
 RAUS 3 DER US TET ES

SIT DIM SUP BE SIT
TAN BIV SE TAN
BEN SE TIN
BEN YI TE
AL TIN
AL TIN
IS IS IS
IS IS IS

坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐
坐 坐 坐

Ey mübceccî sarıcaşın nûrum benim
 Reşîrî gülîganına bîlâdir hîslerim
 Gâlibî mârîd ehlidim, şîphasız
 Ben senin altında ölmek isterim

SABA İLAHİ
(iki sesli kanon)

Burhan Yılmaz UYSAL

SOPRANO
ALTO

SEN _ SIN KE _ RİM SEN _ SIN RA _ HİM

SEN _ SIN KE _ RİM SEN

HU! AL _ LAH SA _ NA

SIN 14 _ HİM HU

SUN _ DUM E _ LİM HU

AH _ LAH SA _ NA SUN _ DUM E _ LİM HU

SEN _ DEN AR _ TIK YOK _ TUR E _ MİM

SEN _ DEN AR _ TIK YOK _ TUR E _

HU AL _ LAH SA _ NA SUN _ DUM E _

MİM HU AL _ LAH SA _ NA

LİM HU

SUN _ DUM E _ LİM *Ritardando*

Sensin kerim sensin rahim
Allah sana sundum elim
Senden artık yoktur emim
Allah sana sundum elim.

SONUÇ

Bu araştırmanın temelini eğitim müziği oluşturmaktadır. “Eğitim müziğinde amaç; kaynağını halk türkülerinden alan, Türk okul şarkılarının yaratılması, tek ve çoksesli halk türkeleriyle Türk okul müziği şarkılarının öğretime temel alınmasıdır. Ulusal şarkı dağarcığı tek ve çoksesli halk türkülerimizle ve Türk bağdarlarının yarattığı, kaynağını Türk halk müziğinden alan Türk okul şarkılarıyla kurulacaktır.” (Sun, 1981, s.6)

Eğitim müziği işimizde, hiç kuşkusuz insanlarımızın müzik sevgisini ve bilgisini geliştirmek hedeflerimizin en önemlilerindendir. Okullarımızda toplu şarkı söyleme yeteneği kazandırmak bu önemli hedefin bir parçasıdır. Teksesli şarkı söyleme yeteneği kazandırıldıktan sonra çoksesli söyleme alışkanlığına yönelik çalışmalar genel olarak yapılmaktadır.

Kanon, kuruluşunda olan şarkıların çoksesli şarkı söylemeye hazırlamada kolaylık sağladığı ve bir topluluğun toplu şarkı söyleme yeteneğinin ancak bu yoldan (bir süre tek sesli, sonra kanon, daha sonra iki sesli, üç ve dört sesli şarkılar söyleme yolunda) adım adım geliştirilebileceğini belirten Sun “Teksesli bir şarkı temiz seslerle ve doğru tartımla “bir koro bir kişi” imiş gibi söylenebiliyorsa bu topluluk kanonlara ve sonra da iki sesli parçalara geçebilir” (Sun, 1981, s.7) demektedir.

Kanon ve imitasyon yöntemiyle çokseslendirilecek türkülerimiz ulusal şarkı dağarcığımızın hem de eğitim müziğimizin ve bunun içinde yer alan çoksesli müzik eğitiminin verilmesi açısından son derece önem arzeder.

Türkülerimizi kanon ve imitasyon yoluyla çokseslendirilebilirliği üzerindeki düşüncelerimizi ise şu ana temalarda toplayabiliriz.

– Halk melodilerini armonize ederken türkülerin kendine has rengini ve şahsiyetini bozmamak gerekmektedir. Yatay çokseslilik

kaideleri, özellikle kanonlar ve imitasyonlar bunu en güzel şekilde gerçekleştirecektir.

- Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısının incelenmesi sonucunda da görüldüğü gibi türkülerimizin; yürüyüş, hareket, ezgi, ritm vb. özellikleri ve en önemlisi yanaşık seslerle kurulmuş olması dikey armoni kaidelerinden ziyade yatay armoni kaideleri ile çokseslendirilebilirliğini gösterir.

- Türkülerimize yapılacak piyano eşlikleri içinde esas melodi mutlaka duyurulmalı, piyano eşliklerinde kontrpuana yer verilmeli, esas ezgiye piyanoda aynı ezgiyle belli aralıklarla karşılık verilmek suretiyle çalışmalar yapılmalıdır.

- Türkülerimizde mükemmel bir ses ve melodi zenginliği vardır. Bu mükemmel ezgiye yine mükemmel bir ikinci, üçüncü, hatta dördüncü ses imkanı sağlayacak olan yatay armoni, bir başka deyişle kanon ve imitasyonlardır.

- Zaten halkımız 8'li aralığıyla (oktav) söyleme alışkanlığına sahiptir. 4'lü ve 5'li aralıklarını da kanon ve imitasyon yardımıyla katabilir ve çoksesli boyutunu halkımıza daha belirgin duyurabilir, söyleme alışkanlığı kazandırabiliriz.

- Akorlarla yapılan armonize çalışmaları özellikle 3'lü ve 6'lılarla yapılan armonizeler Türk Halk Müziğinin melodik yapısına uymamakta, ters düşmektedir. Bilindiği gibi bizim müziğimizde en kaçınılacak aralıklar 3'lü ve 6'lı aralıklardır. Bunun yanında en çok aranılan 4'lü, 5'li, artmış 2'li, küçük ve artmış 7'li aralıklarını en güzel şekilde kanon ve imitasyonlar yardımıyla duyurabiliriz.

Çoksesliliğin ilk basamağı sayılan kanonlar ve imitasyonlar yardımıyla çokseslendirilecek, armonize edilecek türkülerimizin hem melodik yapıları bozulmayacak, hem halkımızın kulağına hoş geldiği tanınmış aralıkları rahatça duyurabilecek, hem de eğitim müziğimizin, sonra da ulusal şarkı dağarcığımızın ayrılmaz birer parçaları olacaklardır.

KAYNAKÇA

- Arel, H.S. (1949), “Niçin Türk Musikisine Taraftarım”, Musiki Mecmuası, Sayı 11, s.3, İstanbul
- Arel, H.S. (1950), “Ses Salkımları Hakkında”, Musiki Mecmuası, Sayı 30, s.3-4, İstanbul
- Arel, H.S. (1969), “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri/Armoni”, Musiki Mecmuası Yayını, s.32, İstanbul
- Arkan, M. (1971), “Koro ve Koro Yönetimi”, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi, 95 s., İstanbul
- Arseven, V. (1957), “Halk Müziği ve Halk Türküleri Üzerine”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, No:9, s.1579, İstanbul
- Arseven, V. (1959), “Halk Müziğinde Çokseslilik—Armoni”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, No:123, s.2007-2009, İstanbul
- Arseven, V. (1959), “Halk Müziğinde Çokseslilik—Armoni”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, No:124, s.2027-2029, İstanbul
- Arseven, V. (1976), “Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı”, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, No:317, s.7503-7507, No:318, s.7532-7534, İstanbul
- Bilgen, A.S. (1986), “Dünden Yarına Türküler—Çokseslendirilmiş 10 Halk Türküsü (Piyano—Şan)”, Eser Matbaacılık, 15 s., Ankara
- Birdoğan, N. (1988), “Notalarıyla Türkülerimiz”, Acer Matbaacılık Tesisleri, 296 s., İstanbul
- Bozkurt, H. (1990), “Türk Müziğinde Armoni”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Çalışması, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 111 s., Konya
- Deliorman, L. (1986), “Şarkı Dağarcığı”, Ortaöğretim Yardımcı Ders Kitabı, İnkılap Kitabevi, 143 s., İstanbul

- Deliorman L. (1977), “Koro”, Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü İçin, Meteksan Ltd. Şti. Basımevi, 179 s., Ankara
- Ergan, M. S. (1994), “Türkiye Müzik Bibliyografyası”, Kuzucular Ofset, 256 s., Konya
- Gazimihal, M.R. (1961), “Musiki Sözlüğü”, Milli Eğitim Basımevi, 288 s., İstanbul
- Gazimihal, M.R. (1928), “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz”, Marifet Matbaası, 258 s., İstanbul
- Gedikli, N. (1973), “Ses ve Piyano İçin Altı Türkü”, Önder Matbaası, 16 s., Ankara
- İlerici, K. (1970), “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi”, Milli Eğitim Basımevi, 536 s., İstanbul
- İlerici, K. (1995), “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi Adlı Kitabımla İlgili TRT 1970 Araştırma Yarışması Ön Raporlarının Eleştirisi ve Cevaplarım”, Orkestra Dergisi, Sayı 248, s.43, Sayı 249, s.47—50, Ankara
- Levent, N. (1995), “Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni”, Piyasa Matbaası, 95 s., İzmir
- Mecmuası, M. (1969), “Arel, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri”, Sayı 234, s.32, İstanbul
- Rey, C.R. (1950), “Tarihe Geçmesi Lazım Gelen Sözler”, Musiki Mecmuası, Sayı 28, s.22, İstanbul
- Sağlam, A. (1996), “Kemal İlerici’ye Göre Kalıp Yürüyüş: Marche De Harmonie ve Üçlülerin Çemberi”, Yayınlanmamış Makale, Bursa
- Say, A. (1995), “Müzik Tarihi”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Umut Matbaacılık, 565 s., Ankara
- Say, A. (1985), “Müzik Ansiklopedisi”, Sanem Matbaacılık, 1278 s., Ankara

- Saygun, A. (1966), "Musiki Temel Bilgisi, Musiki Nazariyatı, 4.K.", Milli Eğitim Basımevi, Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, 266 s., İstanbul
- Sun, M. İ. (1981), "Son Elli Yılın En Güzel Okul Şarkıları", Özgür Yayıncılık, s.6—7, Ankara
- Toroganlı, H. (1976), "Türk Halk Müziği", Flarmoni, Sayı 121, s.16, Ankara
- Turhan, S. (1992), "Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler", Kültür Bakanlığı Yayınları, 489 s., Ankara
- Tutu, T. (1986), "Çözümlemeli Kontrapunk", Mey Müzik Eserleri Yayınları, 208 s., İzmir
- Türkmen, U. (1996), "Notalarıyla Niğde Türküleri", Elma Ofset Matbaacılık, 110 s., Niğde
- Usmanbaş, İ. (1974), "Müzikte Biçimler", Milli Eğitim Basımevi, 313 s., İstanbul
- Yönetken, H.B. (1967), "Yerli Melodilerin Armonilenmesi", Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, Sayı 211, s.4322, Ankara
- Zuckmayer, E. — Cangal, N.— Atalay, A.(1975), "Müzik Teorisi Armoni Kontrapunt", Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, 227 s., Ankara
- Zuckmayer, E. (1949), "Türk Atasözleri Üzerine Onbir Kanon", Jori Papaiorriu Müzik Yavınevi. 16 s.. İstanbul