

BÖLÜM 3

İLERİCİ ARMONİSİ'NDE AKOR BAĞLANIŞLARI VE MARŞ ARMONİK YÜRÜYÜŞ

Gökhan ÖZDEMİR¹

GİRİŞ

Türk müziğinin çoksesli ve komasız olarak icra edilmesi, üzerinde uzlaşılamayan bir tartışma konusu olarak devam etmektedir. Bu çalışmanın amacı Türk müziğinin çoksesli olarak icra edilip edilemeyeceği tartışmasına katkı sağlamak fikrinden bağımsız olarak, Türk müziğinin armonilenmesine dair yayınlanmış tek kuram olan Kemal İlerici armoni sisteminin temelini oluşturan marş armonik kalıp yürüyüşünün daha anlaşılabilir olmasına katkı sağlamaktır.

Bu bağlamda öncelikle Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarının tarihsel sürecinden kısa bir şekilde bahsedilmiştir. Daha sonra Kemal İlerici'nin önerdiği dörtlü armoni sisteminde akorların oluşumu, akor bağlantıları ve marş armonik kalıp yürüyüşü hakkında teorik bilgilere yer verilmiştir.

1. TÜRK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLİLİK ÇALIŞMALARI VE DÖRTLÜ ARMONİ

Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları, önce askeri müzik alanında oluşan ve sonraları sivil müzik alanına aktarılan Mehteran Takımı'nın yerini çok sesli bandonun almasıyla başlamıştır (Uçan, 2005). Osmanlı İmparatorluğu döneminde 1826 yılında ordunun tören yürüyüşlerine eşlik etmek üzere Muzıka-i Humayun İsminde bir boru takımı kurulmuştur ve bu takımın başına Donizetti Paşa (Giuseppe Donizetti) atanmıştır (Say, 2006). Bu yolla cumhuriyetle birlikte gelişen yeni Türk müziği projesinin temelleri oluşturulmuş ve Türk müzik eğitimi tarihinde de dev bir adım atılmıştır (Sağlam, 2001).

1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra Muzıka-i Humayun'da görev yapan yabancı müzisyenler ülkelerine gönderilmiş ve sadece Türk müzikçiler ile çalışılmıştır (Say, 2006). Cumhuriyet'in ilanı ile hızlanmaya başlayan Türk müziğindeki çokseslilik çalışmalarının ilk ürünü 1926'da Cemal Reşit Rey tarafından

¹ Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi/Türk Müziği Devlet Konservatuarı/
Müzik Bölümü/Türk Müziği AD.

yazılan iki Anadolu türküsüdür (Türkmen, 2007). Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet tarafından yurt dışında eğitim almaya gönderilen ve Türk Beşleri adıyla anılan bestecilerimiz halk müziklerimizdeki ezgisel yapılardan faydalanarak çoksesli eserler bestelemişlerdir. Türk Beşleri eğitimlerini tamamlayıp yurda döndükten sonra, sanat eğitim kurumlarında öğretmenlik ve yöneticilik yaparak yurt dışında edindikleri tecrübeleri öğrencilerine aktarmışlardır (Dalkıran, 2013).

Bu dönemde bestelenen çoksesli Türk müziği örnekleri incelendiğinde, çağdaş müzik akımlarından Folklorizm ve İlkelcilik akımlarında sıkça kullanılan dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan dörtlü armoni sistemi kullanıldığı görülmektedir. Kökeni Barok Dönem öncesine dayanan bu dörtlü armoni sisteminde besteciler kendilerine ait yöntem ve teknikler kullandığı için eserlerin armonik yapıları her besteciye göre farklılıklar göstermektedir. “Dörtlü armonik sistem belli bir kurallar dizinine sahip değildir. Bu yüzdendir ki her besteci bu armoni ile kendi stilini daha da belirginleştirir” (Araz, 2008).

Dörtlü armoni sisteminde akor yapıları doğuşkanların örtüşmesi ilkesine dayanmadığından uyumsuz tınlar duyulmaktadır. Uyumsuz aralıklarla kurulan akorlar çözümlene eğiliminde olsalar bile doğaları gereği çözüldükleri akor dereceleri yine uyumsuz aralıklar barındırdığından tonalite hissi kuvvetli olarak sağlanamaz (Araz, 2021).

Türk müziğinde çokseslilik çalışmaları ağırlıklı olarak Folklorizm etkisinde, üçlü armoni ve üçlü armoninin bir soyutlaması olarak ortaya çıkan dörtlü armoni sisteminde devam etmesine karşın, “Kemal İlerici 1944 yılında Türk müziği site miyle örtüştüğünü, Hüseyini makamının iç işleyiş yasalarını ortaya koyduğunu iddia ettiği ve dörtlü aralıklara dayalı akorların armonik gücünü üçlü çember devinimiyle oluşan bağlantılarla açıkladığı Türk müziğinde özel bir armoni sistemi geliştirmiştir (Sağlam, 2001).

Kemal İlerici, 1970 yılında Milli Eğitim Basımevi tarafından yayımlanan “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli kitabında Türk müziği nazariyat bilgilerine oldukça geniş şekilde yer vermiştir. Bununla birlikte yüzyıllardır var olan üçlü armoni sistemindeki kuralları Türk müziği dizileri üzerinde uygulayarak yeni bir armoni sistemi geliştirmiştir. Türk müziği repertuarının büyük çoğunluğunun Hüseyini makamında olduğunu belirten İlerici, önerdiği armoni sistemini Hüseyini makamı dizi özelliklerine göre temellendirmiştir. Diğer bütün makamlarda da bu temele dayalı olarak geliştirdiği dörtlü armoni sisteminin kullanılmasını gerektiğini belirtmiştir.

2. İLERİCİ ARMONİSİNDE TEMEL AKORLAR

Batı müziği armonisinde akor, herhangi bir ses üzerine üçlüler çıkılarak kurulan ve en az

üç sestem oluşan ses kümeleri olarak tanımlanmaktadır. (Cangal, 2008).

Do majör dizisinde yer alan seslerin duruculuğu ve yürüyücülüğü incelendiğinde birinci (do), üçüncü (mi) ve beşinci (sol) derecelerin durucu özellik gösterdiği, ikinci derecenin (re) birinci dereceye gitme isteğiyle, dördüncü derecenin (fa) üçüncü dereceye gitme isteğiyle, altıncı derecenin (la) beşinci dereceye gitme isteğiyle ve yedinci derecenin de (si) sekizinci dereceye gitme isteğiyle yürüyücü karakterde olduğu gözlenir (İlerici, 1981).



Şekil 1. Do Majör Dizisi

Durucu ve yürüyücü sesler üst üste yazıldığında şekil 2'de gösterildiği gibi üçlü aralıklardan oluşan sıra sesler elde edilir.



Şekil 2. Do Majör Dizisinde Durucu ve Yürüyücü Seslerin Dizilimi

İki veya daha fazla armoni aralığından oluşan (En az 3 sesli) ve aynı anda tınlayan ses kümesine akor denir (Tutu ve Tutu, 1999: 10). Şekil 2'deki seslerin dizilimi incelendiğinde Batı müziğinde armonisinde akorların neden 3'lü aralıklarla oluştuğu anlaşılmaktadır. Do majör dizisinde 3'lü aralıklar kullanarak her derece üzerine kurulabilecek akorlar şekil 3'te gösterilmiştir.



Şekil 3. Do Majör Dizisinde Akorlar

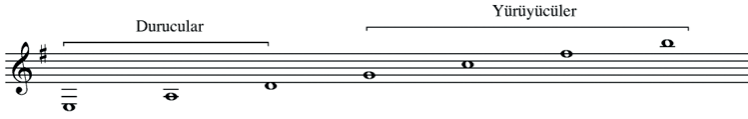
İlerici, önerdiği armoni sisteminin oluştururken Batı müziği armonisindeki kuralları Hüseyini makamı dizisi üzerinde uygulayarak farklı sonuçlar elde etmiştir.

Hüseyni makamı dizisi (La karar) şekil 4'te gösterilmiştir.



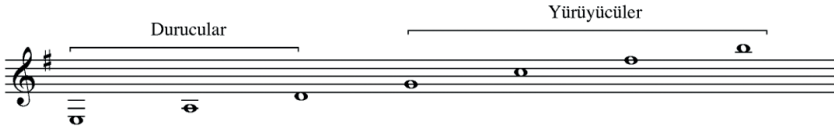
Şekil 4. Hüseyini Makamı Dizisi

Akor kurulumlarında Batı müziğinde olduğu gibi durucu ve yürüyücü seslerden faydalanmıştır. Hüseyini makamı dizisindeki durucu ve yürüyücü sesler şekil 4'te gösterilmiştir.



Şekil 4. Hüseyini Makamı Dizisinde Durucu ve Yürüyücü Seslerin Dizilimi

Birinci derece (la), dördüncü derece (re), beşinci derece (mi) ve sekizinci derece (la) sesleri durucu, ikinci derece (si) birinci dereceye gitme isteğiyle, üçüncü derece (do) ise dördüncü dereceye gitme isteğiyle, altıncı derece (fa) beşinci dereceye gitme isteğiyle, yedinci derece (sol) ise sekizinci dereceye gitme isteğiyle yürüyücüdür. Benzer şekilde durucu seslerde kendilerine gitmek isteyen yürüyücü seslere giderler. Durucu ve yürüyücü sesler üst üste yazıldığında dörtlü aralıklardan oluşan sıra sesler şekil 5'te gösterilmiştir.



Şekil 5. Hüseyini Makamı Dizisinde Durucu ve Yürüyücü Seslerin Dizilimi

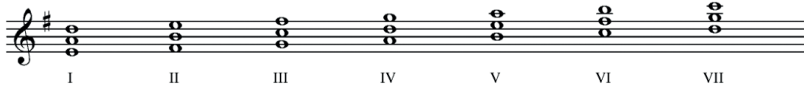
Şekilden de anlaşılacağı üzere Hüseyini makamında durucu ve yürüyücü sesler dörtlü aralıklarla sıralanmaktadır.

Bu sıralamadan yola çıkarak Türk müziği armonisinde neden dörtlü ve beşli-lerden oluşan akorların kullanılması gerektiğini İlerici şu sözlerle ifade etmektedir:

“Demek ki Türk dizisi önem derecesine göre üst üste konulmuş dörtlü ve beşli-lere dayanmakta olup, batı dizisindeki üçlü ve çevrilmiş olan altınlının yerini bizde dörtlü ve çevrilmiş olan beşli almış bulunmaktadır” (İlerici, 1981: 25).

İlerici, armonisinde dizinin herhangi bir derecesi üzerinde akor oluşturmak

için, o derecenin dörtlü altındaki ve dörtlü üstündeki seslerin kullanılması gerektiği ve bu şekilde kurulan akorun temel çevrimde olduğu belirtilmektedir. Hüseyini makamı dizisinde, dizinin dereceleri üzerinde oluşturulabilecek akorlar şekil 6' da gösterilmiştir.



Şekil 6. Hüseyini Makamı Dizisinde Akorlar

3. AKORLARIN İŞLEVLERİNE GÖRE ADLANDIRILMASI

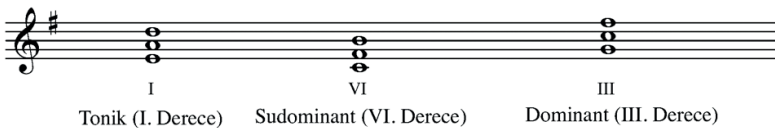
İlerici, kuramında akorları ve görevlerini şöyle açıklar:

Tonik Akoru: Dizi içerisindeki duruculuk dereceleri en çok olan üç sestem oluşmaktadır (I-IV- V). Beşle, dördüncü derecenin savaşı ve birbirleriyle uğraşarak güçlerini kırmaları sonucu birinci derece boş ve egemen kalmaktadır ve bu şekilde, uyguda makamın rengi egemen olmaktadır. Bu sebeple birinci derece uygusuna durak uygusu (tonik akoru) denir.

Dominant Akoru: III. derece akoru iki, altı, üç ve yedinci dereceler gibi, dizinin iş ve yürüyüm unsurlarından var olduğundan, güçlü uygusu (dominant akoru) adını alır.

Sudominant Akoru: Durak uygusunun (I. Derece) üçlü altındaki dereceye (VI. derece) alt güçlü uygusu (sudominant akoru) denir. Alt güçlü, durak uygusunun güçlü (dominant) olarak görevlendirildiğinde kendisine çözüldüğü ve orada dinlenim bulduğu önemli bir derecedir.

Hüseyini makamı dizisinde oluşturulan tonik, sudominant ve dominant akorları şekil 7 de gösterilmiştir.



Şekil 7. Hüseyini Makamı Dizisinde Tonik, Su dominant ve Dominant Akorları

4. AKOR BAĞLANIŞLARI

Müzikte çokseslilik belirli akor yapılarının art arda sıralanması ile elde edilir.

Ancak akorlar bir biri ardına sıralanırken sesler rastgele değil de belirli bağlantı kurallarına göre sıralanır. İki akoru birbirine bağlarken akor seslerinin en doğal ve yakın hareketlerini yeğlemek gerekir (Cangal, 2008). Bu kuraldan hareketle akorların ortak sesleri varsa ortak sesler yerinde kalacak şekilde, yoksa seslerin en yakın hareketlerini oluşturacak şekilde birbirine bağlanması gerekir.

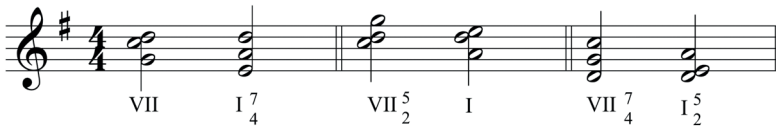
Aralarında Bir Ortak Ses Olan Akorların Bağlanışları

Hüseyni makamı dizisinde her derecenin üzerine kurulan akorlar incelendiğinde aralarında ikili aralık bulunan dereceler üzerine kurulan akorların 1 ortak sesi bulunduğu görülmektedir (Bkz. Şekil 6). Bu akorlar birbirine bağlanırken ortak ses yerinde kalarak diğer sesler en yakın yerlere götürülür. Aşağıda aralarında ikili aralık bulunan akorların bağlanmasına örnekler verilmiştir.



Şekil 8. Alt İkili Bağlanışları

Şekil 8'de Hüseyni makamı dizisinde I. dereceden VII. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Her iki akorun ortak sesi olan Re sesi yerinde kalarak diğer sesler en yakın yerlere götürülmüştür.



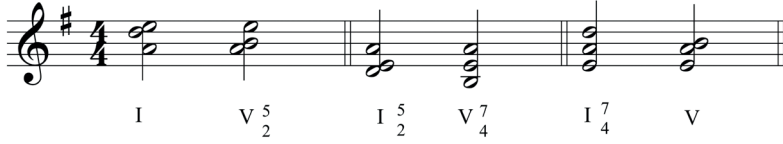
Şekil 9. Üst İkili Bağlanışları

Şekil 9'da VII. dereceden I. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Her iki akorun ortak sesi olan Re sesi yerinde kalarak diğer sesler en yakın yerlere götürülmüştür.

Aralarında İki Ortak Ses Olan Akorların Bağlanışları

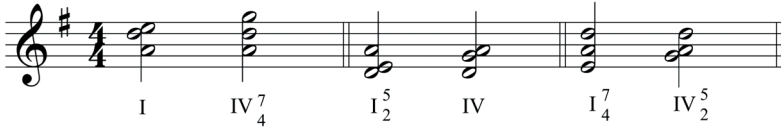
Hüseyni makamı dizisinde her derecenin üzerine kurulan akorlar incelendiğinde aralarında dörtlü aralık bulunan dereceler üzerine kurulan akorların 2 ortak sesi bulunduğu görülmektedir (Bkz. Şekil 6). Bu akorlar birbirine bağlanırken ortak sesler yerinde kalarak diğer ses en yakın yere götürülür. Aşağıda aralarında dörtlü

aralık bulunan akorların bağlanmasına örnekler verilmiştir.



Şekil 10. Alt Dörtlü Bağlantıları

Şekil 10'da Hüseyini makamı dizisinde I. dereceden V. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Her iki akorun ortak sesleri olan La ve Mi sesleri yerlerinde kalarak diğer ses en yakın yere götürülmüştür.



Şekil 11. Üst Dörtlü Bağlantıları

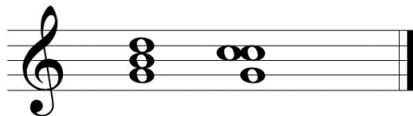
Şekil 11'de Hüseyini makamı dizisinde I. dereceden IV. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Her iki akorun ortak sesleri olan La ve Re sesleri yerlerinde kalarak diğer ses en yakın yere götürülmüştür.

Aralarında Ortak Ses Olmayan Akorların Bağlantıları

Hüseyini makamı dizisinde her derecenin üzerine kurulan akorlar incelendiğinde aralarında üçlü aralık bulunan dereceler üzerine kurulan akorların ortak seslerinin bulunmadığı görülmektedir (Bkz. Şekil 6).

Üçlü bağlantılar, diğerler bağlantı türlerinden farklı olarak dominant – tonik ilişkisi barındırdığından özel bir bağlantı çeşididir. Aralarındaki gerilme ve çözülme hissinden dolayı kulakta kararlı bir çözülme etkisi bırakmaktadır.

Batı müziğinde dominant – tonik bağlantısında dominant akoru üç sesli olarak kullanıldığında yürüyücü seslerin gitmek istediği yerler dikkate alınınca tonik akoruna değil iki sesli bir aralığa çözülmektedir.



Şekil 12. Do Majör Tonunda Üç Sesli Dominant Akorunun Tonik Akoruna Bağlanması

Görüldüğü gibi Si ve Re seslerinin her ikisi de Do sesine yürüme isteğinde olduğundan Sol majör akoru Sol – Do aralığına çözülmektedir. Bu şekilde dominant akorunun çözümlenmesinde üç sesli tonik akoru elde edebilmek için dominant akoruna bir ses daha ekleyerek dört sesli bir dominant akoru kullanmak gerekir. Tonik akorunda eksik olan Mi sesine yürüme isteğinde olan ses Do majör dizisinin dördüncü derecesi olan Fa sesidir. Dominant akoruna (Sol majör) Fa sesi eklenerek elde edilen akor Sol majör yedili akordur. O halde dominant – tonik çözümlenmesinde dominant akoru yedili olarak kullanıldığında üç sesli bir tonik akoru elde edilir.



Şekil 13. Do Majör Tonunda Dominant Yedili Akorunun Tonik Akoruna Bağlanması

Diğer taraftan dominant akorunun yedili olarak kullanılması daha gergin bir tını oluşturacağından tonik akoruna çözümlenme hissi de daha kararlı olacaktır. Bu nedenle İlerici Armonisi'nde de alt üçlülere bağlantı yapılırken daha iyi bir yürüyüş hissi kazanılabilmesi için yedili uyguların kullanılması tercih edilmektedir. Ayrıca kuramda belirtildiği üzere bir akor yedili olarak kullanılıncaya üçlü altındaki akorun dominantı olarak davranmaktadır. Yani İlerici Armonisi'nde bir akorun yedilisi her zaman alt üçlü aralıktaki akora çözülmek isteyecektir.



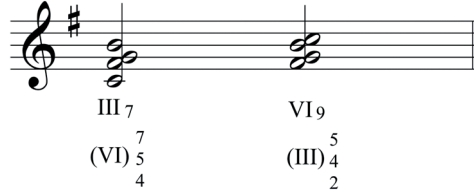
Şekil 14. Alt Üçlü Bağlantıları

Şekil 14'te Hüseyini makamı dizisinde III. dereceden I. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Dominant – tonik çözümlenmesinin daha kararlı olabilmesi için dominant akoru yedili olarak kullanılmıştır. İki akor derecesi arasında

ortak ses bulunmadığı için sesler kendilerine en yakın olan seslere götürülmüştür.

Dominant akorunun üçünü çevriminde yürüyücü seslerin yürümek istekleri sesler sebebiyle tonik akoru da kök sesi katlanmış biçimde dört sesli olarak oluşmaktadır.

Dikkat edilirse III. derece üzerine kurulan akorunun yedili akoru VI. derece üzerine kurulan dokuzlu akoru ile aynı seslerden oluşmaktadır.



Şekil 15. III. Derece Yedili Akoru ve VI. Derece Dokuzlu Akoru

Akorların birbirinin anarmoniği olmasından dolayı kulakta bıraktıkları etki aynı şekilde olacaktır. Yani VI. derece akorundan I. derece akoruna akor bağlantısı yapıldığında VI. derece akoru dokuzlu olarak kullanılırsa yine dominant – tonik çözülmesi duyulacaktır. Bu şekilde üst üçlü bağlantılarında dokuzlu akor kullanılması yine daha kararlı bir çözülme hissi oluşturacaktır.



Şekil 16. Üst Üçlü Bağlantıları

Şekil 16'da Hüseyini makamı dizisinde VI. dereceden I. dereceye akor bağlantısı çevrimleri ile gösterilmiştir. Daha kararlı bir akor bağlantısı oluşturmak amacıyla VI. derece akoru dokuzlu olarak kullanılmıştır. Bu şekilde dominant – tonik çözülmesinde oluşan tını duyulmaktadır. İki akor derecesi arasında ortak ses bulunmadığı için sesler kendilerine en yakın olan seslere götürülmüştür.

VI. derece akorunun üçünü çevriminde yürüyücü seslerin yürümek istekleri sesler sebebiyle tonik akoru da kök sesi katlanmış biçimde dört sesli olarak oluşmaktadır.

5. MARŞ ARMONİK YÜRÜYÜŞ (KALIP YÜRÜYÜŞLER)

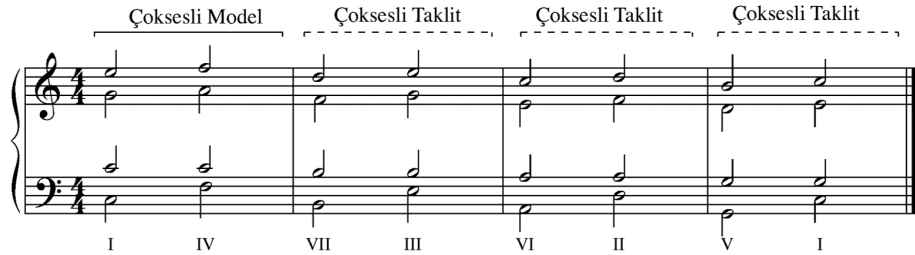
Soprano, bas veya ara partilerden birine verilmiş olan bir melodik yürüyüş (yani belirli bir müzikal motifin başka bir ses üzerinden başlayarak yeniden üretilmesi) armonideki yürüyüşe dönüştürülebilir. Bu yürüyüşe marş armonik denir. Melodik yürüyüşün gerçekleşmesi için model olabilecek bir motif ve bu motifin başka bir ses üzerinden benzer hareketle taklidi gerekir (Özdemir, 2012: 77).



Şekil 17. Marş Armonik Yürüyüşe Uygun Ezgi Örneği

Şekil 17'de görüldüğü gibi 1 ölçümlük bir motif seçilmiş ve her seferinde bir alt dereceden başlayarak tekrar edilmiştir. İşte bu şekilde “model adı verilen bir ezgi veya akor grubunun, dizinin diğer dereceleri üzerinde simetrik olarak yinelenmesine *sekvens* denir” (Tutu ve Tutu, s. 29, 1999).

Marş armonik yürüyüş elde etmek için öncelikle model olarak alınan motif armonize edilir. Daha sonra model üzerindeki ezgisel hareket oluşan akor partilerinde de tekrar edilerek benzer hareketlerle çoğaltılır.



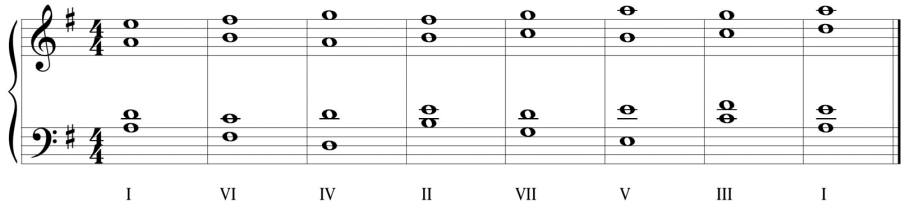
Şekil 18. Do Majör Tonunda Marş Armonik Yürüyüş Örneği

Halk müziği örnekleri incelendiğinde sekvens yapılarının sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle İlerici Armonisi içinde marş armonik yürüyüş önemli bir yer tutmaktadır. Tutu ve Tutu (1999) İlerici Armonisi'nde marş armonik yürüyüş için aşağıdaki kurallara uyulmasında büyük yarar olduğunu belirtmişlerdir.

1. Kalıp yürüyüş inici veya çıkıcı olabilir.
2. Bazı ezgisel ve armonik hareketler, marş armonik yürüyüşün gereği olarak yapılabilir.
3. Kalıp yürüyüş her zaman eldeki makamın, durak, güçlü ya da asma kalış akorlarından biriyle bitirilmelidir.

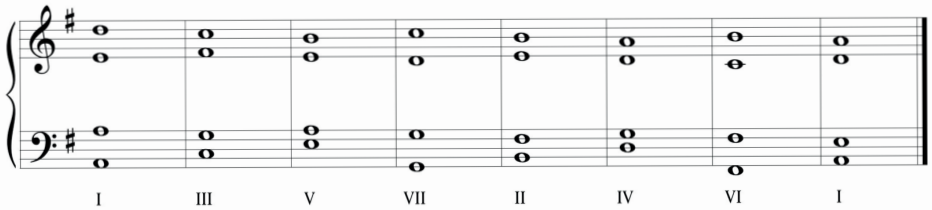
İlerici Armonisi'nde dominant – tonik çözülmesinin sürekli olarak duyulduğu ve sürekli olarak kararlı bir bağlantı hissi uyandıran marş armonik yürüyüşler üçlü bağlantı kuralları gereği hem inici hem de çıkıcı olarak yapılabilir.

Kemal İlerici, kuramında alt ve üst üçlülerle marş armonik yürüyüşü aşağıdaki gibi göstermiştir.



Şekil 19. Alt Üçlülerle Marş Armonik

Şekil 19'da alt üçlülerle marş armonik yürüyüşü gösterilmiştir. Hüseyini makamı dizisinin I. derecesinden başlayarak sürekli olarak alt üçlü aralıklar üzerine akor kurulmuştur. Akor bağlantıları yapılırken alt üçlüye giden bütün akorlar yedili olarak kullanılmıştır. Gösterilen marş armonik yürüyüş sadece akor dereceleri üzerine kurulmuş olup model alınan ve taklit edilen bir motif bulunmamaktadır.

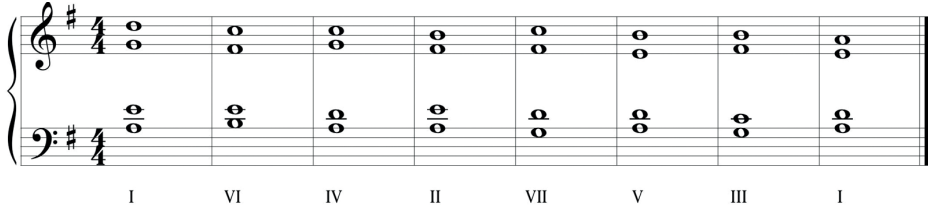


Şekil 20. Üst Üçlülerle Marş Armonik

Şekil 20'de üst üçlülerle marş armonik yürüyüşü gösterilmiştir. Hüseyini makamı dizisinin I. derecesinden başlayarak sürekli olarak üst üçlü aralıklar üzerine akor kurulmuştur. Akor bağlantıları yapılırken üst üçlüye giden bütün akorlar dokuzlu olarak kullanılmıştır. Gösterilen marş armonik yürüyüş sadece akor de-

receleri üzerine kurulmuş olup model alınan ve taklit edilen bir motif bulunmamaktadır.

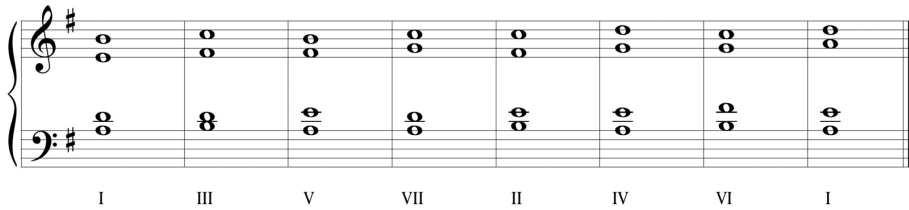
Tutu ve Tutu (1999)'un bahsettiği marş armonik kurallarından 2. madde dikkate alınır (Bazı ezgisel ve armonik hareketler, marş armonik yürüyüşün gereği olarak yapılabilir), belirlenecek bir model ve sekvensleri ile farklı marş armonik yürüyüş denemeleri yapılabilir.



Şekil 21. Alt Üçlülerle Marş Armonik Yürüyüş Örneği

Şekil 21'de verilen marş armonik yürüyüşü örneğinde model ve taklit bölümlerinin oluşabilmesi için akor çevrimleri kullanılmıştır. İlk dört ölçü soprano partisinde yer alan ezgi model olarak kullanılıp sonraki dört ölçüde de taklit yapılarak sekvens yapısı da oluşturulmuştur. Ayrıca akor bağlantıları yapılırken alt üçlüye giden bütün akorlar yedili olarak kullanılmıştır. Bu şekilde halk müziklerimizde sıkça görülen sekvens yapısı ve bu sekvense uygun olan marş armonik yürüyüş elde edilmiştir.

Üst üçlü bağlantıları ile de marş armonik yürüyüş denemeleri yapılabilir.



Şekil 22. Üst Üçlülerle Marş Armonik Yürüyüş Örneği

Şekil 22'de verilen marş armonik yürüyüşü örneğinde yine model ve taklit bölümlerinin oluşabilmesi için akor çevrimleri kullanılmıştır. İlk dört ölçü soprano partisinde yer alan ezgi model olarak kullanılıp sonraki dört ölçüde de taklit yapılarak sekvens yapısı da oluşturulmuştur. Ayrıca akor bağlantıları yapılırken üst üçlüye giden bütün akorlar dokuzlu olarak kullanılmıştır. Bu şekilde halk müzik-

lerimizde sıkça görülen sekvens yapısı ve bu sekvense uygun olan marş armonik yürüyüş elde edilmiştir.

6. DEĞERLENDİRME

Çalışmada Kemal İlerici armoni sisteminin temelini oluşturan marş armonik yürüyüş incelenmiştir. Öncelikle akorların oluşumu ve bağlantı kuralları anlatılarak marş armonik kalıp yürüyüşünün nasıl oluştuğu anlatılmıştır.

Kemal İlerici, Türk müziğine özel dörtlü armoni sistemini oluştururken yeni bir armoni sistemi oluşturmaktan ziyade Batı müziği armoni kurallarını (3'lü armoni) Türk müziği ses sistemi üzerinde uygulamıştır.

Bunun için ana dizi olarak Hüseyini makamı dizisini işaret etmiştir. Sebep olarak da Türk Halk Müziği eserlerinin büyük bir çoğunluğunun Hüseyini makamında olduğunu ayrıca Hüseyini makamı dizisi içinde diğer tüm ana dizilerin üretilebildiğini belirtmiştir. Hüseyini makamı üzerinde oluşan bu armoni sisteminin diğer tüm makamlara uygulanabileceğini belirtmiştir.

Bu kuramın günümüzde hala tartışma konusu olmasının en büyük nedeni, Hüseyini makamı dizisi üzerinde oluşturulan bu sistemin diğer makam dizilerinin özellikleri göz ardı edilerek o diziler üzerinde de aynen uygulanmasıdır.

Sonuç olarak Kemal İlerici tarafından Türk müziğinin çok seslendirilebilmesi amacıyla önerilen armoni sistemi Türk bestecileri tarafından ne tamamen kabul görmüş ne de reddedilmiştir. Öyle ki; İlerici'nin kendi öğrencileri de dahil olmak üzere bir çok Türk bestecisi İlerici armonisini kullanarak eserler üretmesine rağmen bütün çalışmalarını bu sistemde yapmadıkları görülmektedir. Hatta İlerici armonisini ve Batı müziği armonisinin birlikte kullanıldığı eserlerin de sayısı oldukça yüksektir.

Bu bağlamda İlerici armonisinin, çalışmaya değer bir sistem olduğu, kendine has farklı bir tını oluşturduğu ve zaman içinde daha çok Türk bestecisinin bu alanda çalışmalar yapmasıyla, tartışmalı olan bölümlerinin geliştirilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Araz, D. G. (2008). *20. yüzyılın ilk yarısında modalite* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Araz, D. G. (2021). *Neo – Modal akımda armoni anlayışı* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Cangal, N. (2008). *Armoni*. Ankara: Arkadaş Yayınevi
- Dalkıran, E. (2013). "Cumhuriyete geçiş ve Cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları", Ed. Zeki Nakı ve Alaattin Canbay, *Müzik Kültürü*, Ankara: Pegem Akademi.

Güzel Sanatlarda Güncel Konular

- İlerici, K. (1981). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özdemir, M. (2001). *Armoni*. İzmir: Kanyılmaz Matbaacılık.
- Sağlam, A. (2001). *Türk müziğinde çokseslilik uygulamaları ve İlerici armonisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları: Ankara.
- Tutu, M. T. ve Tutu, S. B. (1999). *Dörtlü armoni ve Türk müziğine uygulanışı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Türkmen, U. (2007). *Türk müziğinde çokseslilik tartışmaları*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 177-194.
- Uçan, A. (2005). *Türk müzik kültürü*. (2. Basım). Ankara: Evrensel Müzik Evi.