Journal of Music and Folklore Studies

e-ISSN : 3023-7769
Yayıncı/Publisher : Sakarya Üniversitesi

Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 2, 177-216, 2025

Araştırma Makalesi / Research Article

Türk Müziğinde Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşımları ve Uzman Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi

Contrapuntal Polyphony Approaches in Turkish Music and Their Evaluation within the Framework of Expert Opinions

Aytekin Albuz[1*]
Selçuk Bılgın[1]
Göktuğ Ege Sağlam[2]

[1] Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye, aytekina@gazi.edu.tr, sbilgin@gazi.edu.tr, https://ror.org/054xkpr46

[2] Bülent Ecevit Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Zonguldak, Türkiye, g.saglam@beun.edu.tr, https://ror.org/01dvabv26

*Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Öz: Osmanlı Devleti'nin sonlanıp 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte, "Müzik İnkılabı" olarak adlandırılan ve ilk dönem bestecilerimizin de genelini etkileyen ve 1950'li yıllara değin devlet politikası olarak uygulanan görüşün; aslında Ziya Gökalp'in "Türkçülüğün Esasları" isimli kitabına dayandırıldığı bilinmektedir. Atatürk'ün; "Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyyatından, terakkiyatından istifade edelim, lakin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz" sözünün de kuşkusuz "Çoksesli Türk Müziği" nin temellerinin atılmasında ve gelişmesinde çok önemli yol gösterici olduğu kesindir. Bu çalışmada; "Türk Müziğinde Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşımları" irdelenerek örneklem olarak seçilen Rast, Nihavend makamlarına ait 2 Longa ve 2 Medhal saz eseri üzerinde, tonal sistem kaynaklı 2 sesli denemeler yapılmıştır. Ardından yapılan çalışmalar piyanoya uyarlanarak konuya ilişkin uzman değerlendirmeleri alınmıştır. Araştırma; kısmen betimsel, kısmen de deneme boyutunda düşünülüp karma modelde ele alınıp yürütülmüştür. Araştırma sonucunda; belli bir sistematik içerisinde Türk Müziğinin makamsal dokusu bozulmaksızın kontrpunkt tekniği ile çokseslendirilebileceği görülmüş ve diğer araştırmacılara da konuya dair öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Makam, Polifoni, Kontrapunkt, Piyano

Geliş Tarihi/Received: 10.09.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 30.11.2025
Yayımlanma Tarihi/ Available Online: 17.12.2025

Abstract: It is known that with the dissolution of the Ottoman Empire and the establishment of the Republic of Turkey in 1923, the movement known as the 'Musical Revolution'—which influenced many of the early Turkish composers and was implemented as a state policy until the 1950s—was based on Ziya Gökalp's book Türkçülüğün Esasları (The Principles of Turkism). Atatürk's statement, "Let us benefit from all kinds of science, discovery, and progress of the world, but let us not forget that we have to derive the real foundation from within ourselves," undoubtedly served as a fundamental guide in the establishment and development of 'Polyphonic Turkish Music'. In this study, 'Contrapuntal Polyphony Approaches in Turkish Music' were examined through two-voice experiments based on the tonal system, using two Longa and two Medhal instrumental works in the Rast and Nihavend makams selected as samples. These studies were then adapted for the piano, and expert evaluations were obtained. The research was considered partly descriptive and partly experimental and was handled and conducted in a mixed model. The results indicated that Turkish Music can be rendered polyphonic through contrapuntal techniques without compromising its modal texture, provided that a specific systematic approach is followed. Based on these findings, suggestions were offered for future research on the subject.

Keywords: Turkish Music, Makam, Polyphony, Contrapunct, Piano

Cite as(APA 7): Aytekin, A., Bılgın, S., & Sağlam, G. E. (2025). Türk müziğinde kontrpuantal çokseslilik yaklaşımları ve uzman görüşleri çerçevesinde değerlendirilmesi. *Journal of Music and Folklore Studies, 2*(2), 177-216.

This is an open access paper distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Extended Abstract

Introduction

The Ottoman Empire's encounter with polyphonic music dates back to the early nineteenth century. During the reign of Sultan Selim III, interest in Western music grew within the court, broadening musical horizons through the introduction of Western-style ensembles and orchestras alongside the traditional *mehter*. The abolition of the *Mehterhane* in 1826 by Mahmud II and the establishment of the *Mızıka-i Hümayun* in its place marked a turning point in the institutionalization of Western music in the Ottoman realm. This institution signified both the modernization of the military band and the introduction of 0systematic Western music education within the palace.

By the late nineteenth century, Western music performance and education had come to occupy a prominent place in Ottoman musical life. Courtiers learned to play Western instruments, and composers began experimenting with polyphony. In the early twentieth century, this interaction intensified, particularly among younger generations of musicians who increasingly adopted Western techniques.

With the proclamation of the Republic, this process acquired a new dimension. The 'Musical Revolution' occupied a special place among the cultural reforms initiated under Atatürk's leadership. In this context, Ziya Gökalp's proposition in '*Türkçülüğün Esasları*' that national music should be based on folk traditions and elaborated through Western techniques provided a significant theoretical framework. Atatürk's view of music as a fundamental element of national identity and modernization accelerated the reinterpretation of Turkish music through Western methods.

Purpose

The primary aim of this study is to examine the adaptability of instrumental works in the *Longa* and *Medhal* genres, both of which hold an important place in the traditional Turkish *makam* repertoire, to polyphonic arrangements employing Western contrapuntal techniques. These genres were chosen for their rhythmic vitality, melodic richness, and structurally adaptable features. Their adaptation for the piano serves not only to explore the performance potential of Turkish music on Western instruments but also to contribute to its integration into the universal musical language.

The guiding principle of this study is the preservation of the distinctive modal structure of the Turkish *makam* system. The greatest challenge in attempts at polyphonization lies in achieving polyphony without compromising the integrity of the *makam*. Accordingly, this research focuses on testing the applicability of contrapuntal methods while demonstrating the musical, technical, and aesthetic validity of the resulting arrangements.

Method

This study employed a mixed-methods design with an emphasis on qualitative approaches. A literature review was conducted, drawing on historical and theoretical sources concerning the interaction between Turkish and Western music. The applied phase followed this stage.

Two *Longa* and two *Medhal* pieces from the *Rast* and *Nihavend makams* were selected as case studies. These works were chosen because they are frequently performed in the traditional repertoire and exhibit melodic compatibility with contrapuntal techniques.

The application process unfolded as follows:

1. Melodic analyses of the selected pieces were conducted to identify their progression characteristics.
2. Secondary voices were composed in accordance with contrapuntal principles, with particular attention to avoiding parallel motion and constructing contrastive relationships that preserved the modal structure.

3. The resulting two-voice arrangements were adapted for piano, followed by playability assessments.
4. Upon completion, the arrangements were performed by academics and professional musicians, whose technical, musical, and aesthetic evaluations were collected.

The data obtained through this process were analyzed descriptively and enriched with qualitative insights derived from expert opinions

Findings

The applied studies demonstrated that *Longa* and *Medhal* works can be successfully adapted into two-voice arrangements through contrapuntal techniques. Throughout the arrangements, special care was taken to preserve the modal integrity of the works, with particular focus on the strong tones of the *Rast makam* and the characteristic intervals of the *Nihavend makam*.

The resulting piano adaptations were especially notable in the following respects:

- Modal Integrity: Modal progressions were preserved, and polyphony was constructed in full compliance with the modal framework.
- Technical Feasibility: The arrangements proved highly playable on the piano, with effective solutions in terms of fingerings and hand spans.
- Musical Coherence: The balance between *makam* characteristics and contrapuntal structures enriched the melodic flow.
- Aesthetic Resonance: Listeners observed that Turkish melodies acquired a distinctive new sonority in a polyphonic context.

Expert evaluations further supported these findings. Academics emphasized the pedagogical value of such adaptations for teaching Turkish music through Western instruments, while performers highlighted their technical reliability and aesthetic appeal.

Conclusion and Recommendations

The findings of this study clearly demonstrate that traditional Turkish *makam* music can be rendered polyphonic through the application of Western techniques. The adaptation of the *Longa* and *Medhal* genres for piano shows that the Turkish repertoire can engage with the universal musical language. This not only expands performance opportunities for Western-trained musicians but also enables Turkish music to reach diverse performance contexts through contemporary arrangements.

Nevertheless, several points warrant careful consideration in future initiatives. Above all, the modal structure must be meticulously preserved in polyphonic applications; otherwise, the identity of the work may be compromised. Furthermore, a comprehensive understanding of both Turkish and Western theoretical systems is indispensable. The successful synthesis of these traditions requires that composers and performers be trained in both domains.

In this context, the following recommendations are offered:

- Music Education: Conservatory and faculty curricula should provide balanced instruction in both Turkish and Western musical traditions.
- Repertoire Development: Polyphonic adaptations should extend beyond the *Longa* and *Medhal* to encompass a broader range of genres, *makams*, and forms.
- Performance Dissemination: Similar arrangements should be created for Western instruments other than the piano, thereby facilitating the introduction of Turkish music into global performance settings.

- Research and Publication: Further applied research should be undertaken at the academic level, with findings published to enrich the musicological literature.

In conclusion, this study represents a significant contribution to the integration of Turkish music into the universal musical language. Future adaptations employing different *makams*, formal structures, and polyphonic approaches will provide a robust foundation for reinterpreting the rich melodic heritage of Turkish music within contemporary musical environments.

1. Giriş

Türk müziği, tarihsel bağlamda çok katmanlı ve kültürlerarası etkileşimlere açık bir yapıya sahiptir. Bu müzik geleneği, Altaylar'dan başlayan farklı dönemlerde çeşitli coğrafyaların müzik kültürleriyle karşılıklı etkileşimler kurarak evrilmiştir. Altaylılar döneminde iç Asya müzik kültürleriyle başlayan bu etkileşim, Hunlar döneminde Uzakdoğu-Çin ve Yakındoğu-İran müzik gelenekleriyle, Göktürkler döneminde Çin, İran ve Bizans müzik sistemleriyle, Uygurlar döneminde ise Çin, Kore, Japon, Arap ve Hint müzik yapılarıyla temasa geçmiştir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde bu etkileşim alanı Avrupa, Afrika, Balkanlar ve Anadolu üzerinden genişlemiş; Cumhuriyet döneminde ise Avrupa ve Amerika müzik kültürleriyle daha yoğun bir ilişkilenme süreci yaşanmıştır (Budak, 2000). Bu tarihsel gelişim çizgisi, Türk müziğinin kapalı bir sistem olmadığını, aksine her dönemde etkileşimlerle zenginleşen dinamik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nde de Ulu Önder Atatürk'ün 1935 yılında söylediği "Ana Siyasetimiz" başlığı ile belirttiği husus çok önemlidir: "Yüksek ve devrimci bir kültür düzeyine varmak için, önümüzdeki yıllarda daha çok emek vereceğiz. Erdemli, kudretli bir nesil yetiştirmek ana siyasetimizin açık dileğidir" (Tarman, 2011). Bu ifade, kültürel dönüşüm vizyonunun yalnızca siyasal değil, sanatsal ve estetik boyutları da içerdiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Geleneksel Türk müziği, mikrotonal özgün bir ses sistemi içinde değerlendirilmekte olup, halk müziğinde XIII. yüzyılda Safiyüddin Urmevî tarafından teorik temelleri atılan 17 perdeli sistem, klasik Türk müziğinde ise Arel-Ezgi-Uzdilek kuramı çerçevesinde yapılandırılan 24 perdeli sisteme dayanmaktadır. Buna karşılık Batı müziği, 12 eşit aralıklı perdeye dayalı makrotonal bir ses sistemi içerisinde konumlanmaktadır. Bu farklılık, iki müzik kültürünün ses organizasyonundaki köklü ayrımı göstermesi bakımından önemlidir. Ancak bu ayrım, disiplinlerarası sentez arayışlarını engellememekte; aksine yeni estetik perspektiflere zemin maktadır. Her ne kadar bu iki müzik geleneği farklı akustik ve teorik temellere sahip olsa da, belirli koşullar sağlandığında disiplinler arası yaklaşımlarla bu iki sistem arasında yapısal sentezler geliştirilebilmekte, hatta bu durum özgün müzikal üretimlere zemin oluşturmaktadır (Albuz, 2020). Bu bağlamda günümüz bestecileri, Türk müziğinin mikrotonal karakterini kaybetmeden çoksesli yapı içinde ifade etme yönünde önemli çalışmalar gerçekleştirmektedir.

Béla Bartók'un Anadolu'da yürüttüğü derlemeler sırasında halk müziği üzerine ifade ettiği "gerçek köy müziği anlatım gücü yüksek, biçim olarak kusursuz ve sadelik içinde derinlikli" tespiti, bu müziğin sadece folklorik bir unsur değil, aynı zamanda evrensel düzlemde sanatsal üretime ilham verebilecek nitelikte olduğunu ortaya koymaktadır (Özdemir, 1996). Bartók'un değerlendirmesi, Türk halk müziğinin evrensel müzik literatüründeki sanatsal değerine atıf yapması bakımından kritik öneme sahiptir.

Kuramsal çalışmalar, Türk müziğinde kullanılan 24 sesli dizinin insan işitme sistemiyle en uyumlu dizilerden biri olduğunu, daha fazla ses içeren dizilerin işitme doğasına uygunluk açısından sınırlı kaldığını göstermektedir. Batı müziğindeki 12 eşit aralıklı sistemin ise doğadaki armonik dizilere yaklaşık 0,2 koma yakınlık göstermesi nedeniyle tarihsel süreçte kalıcılığını koruduğu; ancak sabit perdeli çalgılar dışında pratikte bu sistemin tamamen uygulanamadığı bilinmektedir (Zeren, 1998).

Bu durum, müzik teorisi ile insan işitme fiziği arasındaki ilişkinin kültürel tercihler kadar biyolojik temellere de dayandığını göstermektedir.

Sesler arasındaki uyuşma ya da çatışma, ardışıklık (melodi) ve eşzamanlılık (harmoni) ilkelerine göre değerlendirilir. Özellikle yarım ses gibi yakın aralıklardaki frekans farklılıkları, dinleyici algısında disonans hissiyatı yaratmaktadır (Tura, 2017).

Geleneksel Türk müziğinden beslenen çokseslilik arayışlarında hem Türk müziği hem de Batı müziği teorisi ve pratiğine ileri düzeyde hâkimiyet gereklidir (Ayangil, 1988). Bu çift yönlü yetkinlik gerekliliği, ulusal müzik yaratımlarında yüzeysel yaklaşımların yetersiz kalmasının temel nedenidir.

Bu çerçevede Sun'un da belirttiği üzere, geleneksel müziklerin korunamaması, Batı müziğinin yeterince yaygınlaşamaması ve ulusal bir çoksesli müzik anlayışının kurumsallaşamaması, Türkiye'deki en önemli müzikal sorun alanları arasında yer almaktadır (Sun, 1988). Dolayısıyla müzik politikalarının yalnızca üretime değil, eğitim ve kurumsal yapılanmaya da odaklanması gerekmektedir.

Dolayısıyla müzik tarihi hiçbir döneminde durağan olmamış, her çağ kendi estetik anlayışını üretmiştir. Her dönemin estetik dinamiklerinin doğru analiz edilebilmesi için tarihsel süreklilik ve çok yönlü kavrayış esas alınmalıdır (Cangal, 1999). Bu perspektif, geleneği yok saymadan yeniliğe yönelmenin, modern müzik düşüncesinin temel yaklaşımlarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

1.1. Türk müziğinde makam ve seyir

Makam, Türk müziğinin en temel melodik örgütlenme sistemidir. Batı müziğindeki "tonalite" kavramına benzetilse de, makam yalnızca belirli bir dizi değil; aynı zamanda bu dizinin karakterini, duygu dünyasını, karar (durak) ve güçlü seslerini, seyir yönünü (yani melodik akış biçimini) ve karakteristik melodik kalıplarını da içerir. Bu yönüyle makam, yalnızca ses dizilerinden değil, bir melodik davranış biçiminden oluşur (Yekta, 1986). Bu durum, makamın yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel-ifadeye dayalı bir estetik sistem olduğunu göstermektedir.

Her makamın kendine özgü bir seyri vardır. Seyir, makamın melodik hareket tarzını, yani melodinin nasıl başlayacağını, hangi seslerde duraklayacağını, hangi perdeler üzerinde süsleme yapılacağını ve hangi perdede karar verileceğini belirleyen bir kurallar bütünüdür (Tanrıkorur, 2003). Seyir, makamın tanınmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Aynı diziye sahip iki farklı makam, seyirlerinin farklılığıyla birbirinden ayrılır. Dolayısıyla diziyi bilmek, makamı anlamak için tek başına yeterli değildir.

Makamlar genellikle seyirlerine göre üç ana grupta incelenir; Çıkıcı Seyirli Makamlar: Melodi pes (aşağı) seslerden tiz (yukarı) seslere doğru ilerler. İnici Seyirli Makamlar: Melodi tizden pese doğru iner. İnici–Çıkıcı (Karma) Seyirli Makamlar: Melodi hem iniş hem çıkış hareketlerini dengeli biçimde içerir (Özkan, 1998). Bu sınıflandırma, makamların melodik davranışını sistematik olarak analiz etmeye yardımcı olur.

Bir makamın doğru icrasında, seyir kadar durak (karar sesi), güçlü (en baskın ses), geçici kararlar ve usul (ritmik kalıp) da belirleyicidir. Bu unsurların tamamı bir araya geldiğinde makamın kimliği ve duygusal etkisi ortaya çıkar (Behar, 1987). Böylece makam, ritmik ve melodik unsurların birleşmesiyle bütüncül bir müzik kimliği kazanır.

1.2. Türk sanat müziğinde longa

Longa, Türk sanat müziğinde genellikle saz eserleri arasında yer alan, canlı ritimli, oyun havası karakterinde bir enstrümantal formdur (Behar, 1993). Bu ifade, longanın tarihsel kökenini ve ritmik karakterini ortaya koymaktadır. Osmanlı döneminde özellikle 19. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmıştır. "Longa" kelimesi, Rumence'de "uzun" anlamına gelir; formun adının bu kökten geldiği düşünülmektedir. Osmanlı coğrafyasındaki çok kültürlü müzik ortamında, özellikle Rum, Ermeni ve Yahudi bestecilerin

etkisiyle Türk müziğine girmiştir (Signell, 1977). Bu değerlendirme, formun çok kültürlü müzik ortamındaki etkileşimlerle şekillendiğini göstermektedir.

Longa formu, istisnalar olmakla birlikte genellikle 4 haneli (bölümlü) bir yapıya sahiptir: I. Hane ana temanın tanıtıldığı bölümdür. II. Hane kontrast yaratır; genellikle farklı bir makamsal renk taşır. III. Hane ritmik olarak çeşitlenir, melodik süslemeler artar. IV. Hane (Finale) ise çoğu kez bir teslim (tekrar) özelliği taşır ve eseri enerjik biçimde sonlandırır. Yanı sıra her haneden sonra genellikle kısa bir teslim (ara cümle) yer alır. Bu teslim cümlesi, genellikle eserin baş temasına gönderme yapar (Öztuna, 1990).

Longalar, genellikle 9/8 veya 2/4'lük usullerde yazılır; ezgisel yapı çoğunlukla tekrar eden motiflerden ve süslemelerden oluşur; kullanım alanı olarak meşk ortamlarında ve eğlenceli müzik icralarında sıkça tercih edilir (Avcı, 2018). Bu bilgi, longanın icra bağlamı ve kullanım alanına ilişkin önemli bir gözlem sunmaktadır.

Öne çıkan besteciler arasında; Kemani Sebuh Efendi, Kemençeci Nikolaki, Tamburi Cemil Bey, Lavtacı Andon, Kemani Aleksan, Rıza Efendi, Refik Talat Alpman sayılabilir (Behar, 1993).

1.3. Türk sanat müziğinde medhal

Medhal, özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren bestelenmeye başlanmış, Batı müziği etkilerini taşıyan ancak geleneksel makam yapısını koruyan bir saz eseri formudur (Tanrıkorur, 2003). Bu değerlendirme, medhalin tarihsel gelişim sürecini ve müzikal fonksiyonunu vurgulamaktadır. "Medhal" kelimesi Arapça kökenli olup "giriş" anlamına gelir. Bu bakımdan, medhal formu genellikle konserlerin veya fasıl programlarının açılışında, dinleyiciyi eserin makamına hazırlamak amacıyla icra edilmiştir (Yavaşça, 2002).

Medhal, Türk Sanat Müziği'nde genellikle bir fasıl programının başında çalınan enstrümantal bir müzik türüdür. Osmanlı döneminden itibaren geleneksel olarak kullanılan bir türdür ve kelime anlamı olarak "giriş, başlangıç" demektir. Yani eserin çalınacağı fasılın makamına giriş yaparak dinleyiciyi o makama hazırlar (Deniz & Koç, 2019).

Biçimsel olarak medhal, longa ve sirto gibi çalgı formlarına benzerlik gösterir; ancak onlardan daha kısa ve daha serbesttir (Arel, 1991). Bu ifade, medhalin biçimsel özelliklerini ve diğer formlarla ilişkisini ortaya koymaktadır. Genellikle 4/4 veya 2/4'lük usullerle bestelenir ve ritmik olarak canlı bir karakter taşır. Medhal eserlerinde çoğu zaman tek bir tema işlenir, bu tema belirli varyasyonlarla zenginleştirilir. Form yapısı Batı müziğinde kullanılan rondo biçimiyle benzerlik gösterir (Boran & Şenürkmez, 2007). Dolayısıyla bu açıklama medhal formunun Batı müziği biçimleriyle bağlantısını da göstermektedir.

Bu formun ilk örnekleri III. Selim, Zekai Dede Efendi ve Tanburi Cemil Bey ve öğrencileri tarafından verilmiş olup; ilk medhal bestecisi Ali Rıfat Çağatay'dır. 1930'lu yıllardan itibaren ise Selahattin İçli, Refik Fersan, Şekip Ayhan Özışık, Necdet Varol, Yusuf Nalkesen, Aleaddin Yavaşça gibi besteciler tarafından geliştirilmiştir (Tanrıkorur, 2003).

1.4. Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları üzerine görüşler

Klasik Türk müziği, tarih boyunca monofonik bir karakter taşısa da, 19. yüzyılın sonlarından itibaren çoksesli denemeler görülmeye başlanmıştır (Arel, 1991).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı sarayında Batı müziği ile etkileşim artmış ve piyano, keman ve batı çalgıları Türk müziği icrasında yer bulmuştur (Tanrıkorur, 2003). Dolayısıyla bu dönemde çokseslilik daha çok piyano eşliği, korolar ve batı tarzı düzenlemeler aracılığıyla uygulanmış olup; cumhuriyet döneminde ise batılı müziği anlayışı çerçevesinde daha sistematik hale gelmiştir.

Türk müziğinin önemli keman sanatçılarından ve bestecilerinden Cevdet Çağla (1900–1988), çokseslilik konusuna gelenekselci bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Çağla'ya göre, Türk müziğinde kullanılacak her türlü çokseslilik girişimi, makam sisteminin doğasına uygun olmalı, Batı armonisinin kalıplarını

doğrudan kopyalamamalıdır. Ona göre, Türk müziği "kendi ses sisteminden, kendi makam anlayışından" doğan bir çokseslilikle zenginleştirilmelidir. Çağla, bu yaklaşımıyla "makamsal çokseslilik" kavramının öncülerinden biri olarak değerlendirilebilir (Çağla, 1982).

Benzer biçimde, Rauf Yekta, İsmail Hakkı Özkan ve Çinuçen Tanrıkorur gibi kuramcılar da, Türk müziğinde çokseslilik uygulamalarının ancak makamın seyrini, perdelerini ve karakterini koruyarak yapılabileceğini vurgulamışlardır. Bu anlayış, Batı müziğinin tonal armonisinden farklı olarak makamsal ilişkilere dayalı yatay (melodik) bir çokseslilik önerir.

Ancak 1945 yılına dek çoksesli Türk müziği alanında tutarlı bir sistematik bütünlüğe ulaşılamamış, çeşitli bireysel girişimlere rağmen teorik çerçevesi belirginleşmiş bir armoni anlayışı geliştirilememiştir. Bu bağlamda, "Türk Beşleri" olarak adlandırılan kuşağın Batı müziği estetik ve teknikleri doğrultusunda gerçekleştirdiği öncü çalışmaları takip eden süreçte, besteci, müzik kuramcısı ve eğitmen Kemal İlerici, çoksesli Türk müziğine özgü bir kuramsal model geliştirmiştir. İlerici'nin, Türk müziğinin geleneksel dizi ve makam sistemine dayalı olarak inşa ettiği ve Batı'nın üçlü armoni sistemine alternatif olarak önerdiği dörtlü armoni anlayışı, hem teorik tutarlılığı hem de pedagojik uygulanabilirliği açısından dikkate değer bir sistematik öneri niteliği taşımaktadır.

Günümüzde, geleneksel Türk müziği repertuvarının çoksesli müzikal anlayışlar doğrultusunda yorumlanmasına yönelik yaklaşımlar, genel olarak dört ana kategoride incelenebilir.

"Üçlü armonik yapı temelinde geliştirilen çoksesli uygulamalar", "Klasik Türk müziği perde sistemine (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi vb.) bağlı kalarak oluşturulan armonik düzenlemeler", "İlerici'nin önerdiği dörtlü armoni sistemine dayalı yapılandırmalar" ve "Batı müziğine özgü çeşitli kompozisyon tekniklerinin serbest biçimde kullanıldığı, belirli bir sistematiğe bağlı olmayan eklektik (karma) denemeler" (Gedikli, 1999).

Bu dört yaklaşım arasında, Kemal İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, teorik olarak genişletilmeye ve farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmaya elverişli yapısıyla, çağdaş Türk müziği kuramına önemli bir katkı sunmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu armonik uygulamalarda, Türk müziğinin mikrotonal yapısının Batı müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uyarlanması zorunluluğu, temel bir sorun alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Bilindiği üzere, Batı müziğinde bir oktav, eşit aralıklı 12 yarım sese bölünmektedir. Buna karşın, Türk müziği makam sisteminde aynı oktav aralığı, mikrotonal aralıkların da etkisiyle 54'e kadar perde içerebilmektedir. Bu bağlamda, Türk müziğinin tüm nüanslarını eksiksiz bir şekilde aktarmak açısından piyano, sınırlı bir ifade alanı sunsa da, günümüzde çoksesli yazının ve analizlerin temel çalgısı olması nedeniyle önemli bir araç olarak kullanılmaya devam edilmektedir. Ancak bu durum, Türk müziğine özgü geleneksel enstrümanların çoksesli düzenlemelerde yer almasının önünde bir engel oluşturmamakta, aksine alternatif çözümler geliştirilmesine zemin hazırlamaktadır (Albuz, 2011).

Kemal İlerici'nin bu konudaki yaklaşımı çerçevesinde, örnek olarak Hüseynî dizisinin II. ve VI. derecelerinin icrasına ilişkin çeşitli uygulamalar, piyanoda mikrotonal seslerin temsiline yönelik çözüm arayışları bağlamında analiz edilmiştir (İlerici, 1970). Bu tür örnekler, geleneksel Türk müziğinin çoksesli icrasına yönelik arayışların yalnızca kuramsal değil, aynı zamanda uygulamalı bir araştırma alanı olarak da gelişmeye açık olduğunu göstermektedir.

Şekil 1

Piyanonun Türk Müziğinde Kullanım Örneği



Türk müziğinde çokseslilik arayışları, özellikle Cumhuriyet sonrası kültürel dönüşüm sürecinde önemli bir tartışma alanı hâline gelmiştir.

Bu bağlamda yapılan çalışmalar, Batı'nın tonal sistemine dayalı armonik yapıları ile Türk müziğinin makamsal sistematiği arasındaki yapısal uyuşmazlıkları gözler önüne sermiştir. Çoksesli düzenlemelerin teorik zemini ve estetik bağlamı üzerine yapılan değerlendirmeler ise söz konusu uygulamaların geçerliliğini ve işlevselliğini sorgular niteliktedir. Türk müziğinde çokseslilik denemeleri büyük ölçüde iki temel eğilimde şekillenmektedir: "Mevcut geleneksel eserlerin çokseslendirilmesi", "Yeni ve özgün eserlerin çoksesli olarak bestelenmesi". Bu iki yönelim arasında birincisi, kültürel bellek ile doğrudan temas hâlinde olduğundan, yapılan müdahaleler toplumsal düzeyde hassasiyet oluşturabilmektedir. Özgün çoksesli eser üretimi ise daha serbest bir ifade alanı sunsa da, kültürel referanslardan uzaklaştığında kimlik sorunlarına yol açabilmektedir. Bu bağlamda Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu dörtlü armoni sistemi, Türk müziğinin özgün dizisel ve makamsal yapısıyla ilişkili, iç tutarlılığı yüksek bir alternatif olarak öne çıkmaktadır. Yener (1997), Batı kökenli üçlü armoni sisteminin Türk makam sistemiyle olan uyuşmazlığına dikkat çekerken, İlerici'nin sistemini "öğretilebilirlik" ve "kültürel uygunluk" bakımından daha elverişli bir model olarak değerlendirmiştir.

Çokseslilik tartışmalarında sadece önerilen sistemler değil, bu sistemlere yöneltilen eleştiriler de önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin Telli (1997), İlerici'nin dörtlü armoni sistemini; çözünürlüğe ulaşmayan, monoton yapıların hâkim olduğu ve estetik anlamda yetersiz olduğu gerekçesiyle eleştirmiştir. Ayrıca bu sistemin Batı müziğinde de tarihsel olarak terk edildiğini ve dolayısıyla yeniden gündeme getirilmesinin anlamsız olduğunu savunmuştur.

Bu eleştirilere karşılık gelen görüşler ise, Batı'daki majör-minör modal sistemin Türk müziğinin makamsal sistematiğiyle örtüşmediğini, dolayısıyla Batı'daki armonik evrimin Türk müziği için bağlayıcı olmadığını ileri sürmektedir. Özellikle Türk müziğinin doğal tınısının, geleneksel çalgıların yapısında ve akort düzenlerinde gizli olduğu; bu bağlamda dört aralıklı akort sisteminin duyumsal etkisinin göz ardı edilmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Armonik yapının "hoşa gitme" kıstasıyla değil, sistemsel tutarlılığı ve işlevsel kullanılabilirliği ile değerlendirilmesi gerektiği hatırlatılmaktadır.

Çokseslilik konusunda Türk müziğiyle benzer yapısal özellikler taşıyan Azeri müziği bağlamında Üzeyir Hacıbekov'un ortaya koyduğu yaklaşım, kuramsal bir referans niteliğindedir. Hacıbekov'a göre, çokseslilik uygulamalarına geçilmeden önce aşağıdaki üç temel ilkenin eksiksiz biçimde yerine getirilmesi gerekmektedir. "Azeri müziği ses sisteminin bilimsel temelde tespiti", "Makamsal dizilerin ve yapısal kuralların belirlenmesi", "Bu dizilerin armonik ve biçimsel dönüşümlerine yönelik kuralların geliştirilmesi". Bu ilkeler, Türk müziği açısından da geçerlilik taşımaktadır. Makamsal dizilerin yapısal özellikleri tam olarak kuramsallaştırılmadan yapılacak armonik uygulamalar, çokseslilğin niteliğini ve işlevselliğini olumsuz etkileyebilmektedir. Hacıbekov, uygun olmayan armonizasyonların ezginin karakteristik niteliğini bozabileceğini vurgularken; bu gerekçeyle tek sesli yapının korunması gerektiğini değil, çokseslilğin geleneksel yapı ile uyumlu biçimde inşa edilmesi gerektiğini savunur (Hacıbekov, 1998).

Türkmen (1996), halk müziğine ilişkin çokseslilik denemelerinde dikey (vertikal) armonik yaklaşımlar yerine yatay (linear) çokseslilik yapılarının tercih edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda kanon, imitasyon ve benzeri tekniklerin; Türk müziğinin melodik gelişimine ve modal yapısına daha uygun olduğu savunulmuştur. Ayrıca 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıklarla geliştirilen melodik çoğullukların, Batı'ya özgü 3'lü sistemden daha işlevsel olduğu ifade edilmiştir.

Tura (2017), dörtlü armoni sistemine yönelik eleştirilerini daha genel bir bağlamda ele alarak, bu sistemin tüm Türk makamlarına evrensel biçimde uygulanabilir bir model oluşturamadığını ve makamsal işlevlerin yeterince doğru yorumlanmadığını belirtmektedir. Ancak bu noktada, sistemin işlevselliği değil, uygulayıcıların teorik donanımı ve estetik farkındalığı sorgulanmalıdır.

Gedikli (1999) ise, geleneksel müzik temelli çokseslilik yaklaşımlarının tonal/modal kalıplar içine hapsolmadan, özgün tını arayışları doğrultusunda geliştirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu da bestecinin hem geleneksel hem modern sistemlere hâkimiyetini, estetik duyarlılığını ve biçimsel yaratıcılığını zorunlu kılmaktadır.

Türk müziğinde çokseslilik arayışları yalnızca teknik bir problem değil, kültürel, estetik ve kuramsal bir sentez arayışı olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede gerçekleştirilecek her türlü uygulama; geleneksel müziklerin teknik yapısının derinlemesine analizini, Batı müziğinin armonik birikimiyle karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesini ve estetik değerler üzerinden yeni ifade biçimlerinin geliştirilmesini zorunlu kılmaktadır.

1.5. Problem cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi, "Türk müziğinde kontrpuantal çokseslilik yaklaşımları ve uzman görüşleri çerçevesinde değerlendirilmesi nasıldır?" biçiminde oluşturulmuştur.

1.5.1. Alt problemler

- Seçilen örneklem eserlerin form ve makam analizleri nasıldır?
- Seçilen eserlerin serbest 2 sesli kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanmasına ilişkin görünüm nasıldır?
- Serbest kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanan eserlere ilişkin uzman görüşleri nasıldır?

1.6. Önem

Söz konusu çalışma ile eğitim müziği ekseninde "Türk müzik kültürü"ne ve bilimine katkı sağlanacak olup; yapılacak besteleme çalışmaları sayesinde uluslararası platformlarda Türkiye'nin bu alanda tanıtımına ışık tutulacaktır. Ayrıca ortaya çıkan dijital materyaller aracılığı ile de ülke ekonomisine katkı sağlamak mümkün olacaktır.

1.7. Amaç

Türk müziğinin dünya müzik kültürleri arasında yer almasında "çoksesli Türk müziği" eserlerinin varlığı ve önemi yadsınamaz. Bu sebeple "çoksesli Türk müziği" materyallerinin oluşum ve gelişimine destek olmak için farklı görüş ve tekniklere dayalı olarak yürütülen ve eğitim müziği bestecilerine ışık tutabilecek çalışmalara ihtiyaç bulunmaktadır. Söz konusu araştırma ile, Türk müziğinde kontrpuan tekniği çerçevesinde piyanoya dayalı çokseslilik yaklaşımları irdelenerek, klasik Türk sanat müziği saz eserlerinden olan "longa ve medhal" türleri üzerinde örnek çalışmalar yaparak uzman görüşü çerçevesinde değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

1.8. Sınırlıklar

Araştırma;

- Çalışma grubu olarak seçilen Rast Longa (Ethem Efendi) ve Nihavend Longa (Göksel Baktagir) ile Rast Medhal (Alâeddin Yavaşça) ve Nihavend Medhal (Hüsnü Çarkman) eserleri ile,
- Çokseslilik çalışmalarına ilişkin kontrpuantal teknik ile,
- Kontrpuantal tekniğine yönelik 2 seslilik boyutu ile,
- Çokseslilik yaklaşımlarında tercih edilen piyano oturtumu ile ve
- Ortaya çıkan ürünlerin 12 (on iki) uzman görüşü çerçevesinde değerlendirilmesi ile sınırlıdır.

1.9. İlgili araştırmalar

Türk müziğinde çokseslilik, uzun yıllardır hem teorik hem de uygulamalı düzeyde tartışma konusu olmuş, bu alanda gerçekleştirilen çalışmalar farklı perspektiflerle meseleyi ele almıştır.

Konuya yönelik yapılan lisansüstü tezler ve akademik yayınlar, çokseslilığin tarihsel temellerini, kuramsal yaklaşımlarını, pedagojik yansımalarını ve pratik uygulamalarını kapsayan geniş bir çerçevede şekillenmektedir.

Albuz'un (2001) viyola öğretimi bağlamında gerçekleştirdiği "Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları" isimli doktora tez çalışması, Türk müziği ses sistemine dayalı dizilerin, tampere sistemle ilişkilendirilerek eğitim ortamlarında işlevsel biçimde kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, sadece çalgı öğretiminde değil, aynı zamanda Türk müziğinden türeyen özgün çokseslilik denemelerinin pedagojik uygulamaya entegrasyonu bakımından önem taşır. Albuz'un (2020) daha sonraki çalışmasında ise, çokseslilik kavramı makamsal bağlamda ele alınmış ve farklı sistematik denemelerle Hüseyni ve Karcığar makamları ekseninde uygulama örnekleri sunularak makamsal yapının bozulmadan çokseslilığe nasıl adapte edilebileceği tartışılmıştır.

Yarman'ın (2001) "Türk Musikisi ve Çokseslilik" isimli yüksek lisans tezinde, çokseslilik süreci tarihsel bağlamda ele alınmakta ve Batı'dan aktarılan sistemlerin (özellikle Arel-Ezgi-Uzdilek kuramının) geleneksel müzikte öz kaybına yol açtığı savunulmaktadır. Bu eleştirel yaklaşım, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde dışsal teorilerin mekanik uyarlamasına karşı bir uyarı niteliğindedir.

Benzer biçimde Özkoç (2012), "Hüseyin Sadettin Arel'in Çokseslilik Üzerine Olan Düşünceleri ve Prelude İsimli Eserinin İncelenmesi" isimli çalışmasında, Hüseyin Sadettin Arel'in bu bağlamdaki teorik katkılarını ve özgün çokseslilik anlayışını ele alarak, yerli kuram üretiminin önemine dikkat çekmektedir. Arel'in fikirleri, modern Türk müzik kuramlarının temellerini atan erken dönem yaklaşımların tipik bir örneğidir.

Guatelli'nin 19. yüzyılda gerçekleştirdiği çokseslilik uygulamaları ise, "Callisto Guatelli'nin 19.Yüzyıl Klasik Türk Müziği Çokseslendirme Çalışmaları İçindeki Yeri, Eserlerinin Transkripsiyon ve Analizi" isimli çalışmada Hanönü (2014) tarafından derinlemesine analiz edilmiştir. Bu çalışma, Batı kökenli bir müzisyenin Osmanlı müziğini nasıl çok seslendirdiğini gösterirken, aynı zamanda çokseslilığin erken dönem denemelerine dair tarihsel bir pencere sunmaktadır. Guatelli'nin makam merkezli olmayan yaklaşımı ve tonal yapıyı oluşturmadaki tutarsızlığı, dönemin çokseslilik arayışlarının Batı müziği kuramlarıyla sınırlı kalışını yansıtmaktadır.

Cumhuriyet dönemi çokseslilik anlayışının öne çıkan temsilcilerinden olan Türk Beşleri üzerine yapılan, Deniz'in (2015) "Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi" isimli çalışması, bu bestecilerin armoni yaklaşımlarını, ideolojik, eğitimsel ve estetik bağlamda incelemiştir. Araştırmada, Beşler'in modal ve tonal unsurları bir arada kullandığı;

Anadolu ezgilerini çağdaş armonik yaklaşımlarla işleyerek toplumda birlik ve aidiyet duygusu oluşturmaya çalıştıkları tespit edilmiştir. Bu, Cumhuriyet'in müzik politikalarının halk müziğini merkez alarak yeni bir ulusal müzik inşa etme stratejisini yansıtmaktadır.

Çokseslilik uygulamalarının gitar çalgısı üzerinden deneyimlendiği "Makamsal Çokseslilik ve Gitar İçin Uygulamalar, Doğaçlamalar" isimli bir diğer çalışma, Aymergen (2019) tarafından yürütülmüştür. Kemal İlerici'nin makamsal armoni sisteminin gitar çalgısına uygulanması üzerinden ilerleyen bu tez, yeni çalgısal ifade biçimlerinin Türk müziği bağlamında nasıl üretilebileceğini göstermektedir. Gitar gibi Batı kökenli bir çalgıda makamsal çokseslilik pratiği, çalgı literatürünün genişletilmesi ve disiplinlerarası müzik üretimi açısından dikkat çekicidir.

Yılmaz (2024) tarafından yapılan "Türk Müziğinde Kullanılan Çokseslilik Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi" isimli çalışmada ise Hüseyni, Hicaz ve Kürdi makamlarında yazılmış ezgilerin farklı çokseslendirme yaklaşımlarıyla (dörtlü armoni, tonal armoni ve kontrpuan) incelendiği ve bu uygulamaların müzik eğitimi bağlamında kullanılabilirliğinin değerlendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, hem çoksesli müzik üretimi hem de çoksesli eğitim materyali oluşturma noktasında önemli veriler sunmaktadır.

Son olarak, Sağlam'ın (2025) "Türk Müziğinde Çokseslendirme Çalışmalarına İlişkin Öğretim Tasarımı ve Uygulamadaki Görünümü" isimli doktora tez çalışması, çokseslilik öğretiminin sistematik bir yapıya kavuşturulması yönünde uygulamalı bir model sunmaktadır. Araştırma, deneysel desenle gerçekleştirilmiş ve öğrenci performanslarında anlamlı gelişmeler gözlemlenmiştir. Bu çalışma, makamsal ezgilerin çokseslendirilmesine yönelik sistem yaklaşımının eğitim ortamlarında kullanılabilirliğini ortaya koyarak, literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Türk müziğinde çokseslilik meselesi, yalnızca armonik yapının Batılı normlara göre şekillendirilmesiyle sınırlı olmayan; tarihsel, kültürel, kuramsal ve pedagojik katmanları olan çok boyutlu bir sorunsaldır. İncelenen literatür, farklı dönemlerde ve farklı disiplinlerde çokseslilige yaklaşım biçimlerinin çeşitliliğini ve bu yaklaşımların birbiriyle kurduğu ilişkiyi ortaya koymaktadır. Gelecekte yapılacak araştırmaların bu çok katmanlı yapıyı dikkate alarak, geleneksel Türk müziği unsurlarını içselleştiren, özgün sistematikler geliştiren ve eğitim alanına entegre edilebilen modeller üretmeye yönelmesi, hem kuramsal hem de uygulamalı gelişim açısından elzem görünmektedir.

2. Yöntem

2.1. Araştırmanın modeli ve deseni

Çalışma karma modelde ve keşfedici sıralı desende yürütülmüştür. Karma model hem nitel hem de nicel veri toplama ve analiz yöntemlerini kullandığı, bulguları bütünleştirdiği ve tek bir çalışma ya da araştırma programı kapsamında her iki yaklaşımı bir arada değerlendirerek çıkarımlar yaptığı araştırmalar olarak tanımlanmaktadır. Keşfedici sıralı desende ise araştırmaya nitel verilerle başlanır; daha sonra elde edilen veriler nicel bir ölçme aracılığıyla test edilir (Tashakkori & Creswell, 2007).

Böylece araştırmacılara bir konuyu hem sayı ve ölçümlerle somut olarak inceleme hem de katılımcıların deneyimlerini ve bakış açılarını derinlemesine anlama imkânı sunar. Karma yöntemler, özellikle sosyal bilimler, eğitim, sağlık ve psikoloji gibi alanlarda, tek bir yöntemle elde edilemeyecek kadar kapsamlı ve çok boyutlu veri sunması nedeniyle tercih edilmektedir. Dolayısıyla araştırmalar, hem genellenebilir sonuçlar üretme hem de bağlamsal derinlik sağlama açısından daha güçlü ve güvenilir hâle gelir.

2.2. Çalışma grubu

Araştırmanın çalışma grubunu; Türk sanat müziği repertuvarında yer alan Rast Longa (Ethem Efendi), Nihavend Longa (Göksel Baktagir), Rast Medhal (Alâeddin Yavaşça) ve Nihavend Medhal (Hüsnü Çarkman) eserleri ile çokseslilik uyarlamalarına ilişkin değerlendirmeleri yapan Gazi Üniversitesi Müzik

Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapmakta olan piyano eğitimi ve icrası konusunda deneyimli 12 öğretim elemanı oluşturmaktadır.

2.2.1. Çalışma grubunda rast makamına yer verilme gerekçesi

- Temel makam olması: "Rast, Türk musikisinde ana makam sayılır ve birçok makamın teşekkülünde esas alınır" (Arel, 1991).
- Dizisel yapının tonal müzikle benzerliği: "Rast dizisi, Batı müziğinde majör dizinin yapısına en yakın makamdır; bu sebeple modern armonik tatbikata daha müsaittir" (Özkan, 1998).
- Çokseslilik denemelerinde başlangıç makamı: "Rast makamı, Cumhuriyet döneminde çokseslilik çalışmalarında ilk olarak ele alınan makamlardandır; temel ses sistemi özellikleri nedeniyle tercih edilmiştir" (Tura, 1988).

2.2.2. Çalışma grubunda nihavend makamına yer verilme gerekçesi

- Minör dizilere yakınlık: "Nihavend makamı, Batı müziğindeki minör gamına en yakın makamdır ve bu benzerlik armonik uygulamaları kolaylaştırır" (Özkan, 1998).
- Armonik ve kontrapuntal uygulamaya elverişlilik: "Nihavend, armonik açıdan ele alınmaya en uygun makamlardan biridir; kompozisyon ve düzenlemelerde tabii bir şekilde çok seslendirmeye imkân verir" (Saygun, 1967).

2.2.3. Katılımcılara ilişkin genel bilgiler

Tablo 1

Unvan Dağılımı

Unvan	f	%
Profesör	9	75
Doçent	1	8,3
Dr. Öğr. Üyesi	**2**	16,7
Toplam	12	100

Tablo 1 incelendiğinde, araştırma katılımcılarının büyük çoğunluğunun (%75) profesör unvanına sahip olduğu görülmektedir. Katılımcıların %8,3'ü doçent, %16,7'si ise doktor öğretim üyesi unvanına sahiptir. Bu dağılım, araştırmanın örneklemini oluşturan akademisyenlerin önemli bir bölümünün alanında üst düzey uzmanlık ve akademik deneyime sahip olduğunu göstermektedir.

Tablo 2

Mesleki Hizmet Süre Dağılımları

Hizmet Yılı	f	%
10 -15	2	16,7
20 - 25	3	25
25 ve üzeri	7	58,3
Toplam	12	100

Tablo 2'ye göre kurumda çalışanların hizmet yılı dağılımına ilişkin en yüksek oran (%58,3) 25 yıl ve üzeri hizmete sahip çalışanlarda gözlemlenmektedir. Bu durum, kurumda uzun yıllardır görev yapan deneyimli personelin ağırlıklı olduğunu göstermektedir. 20–25 yıl hizmet süresine sahip çalışanlar toplamın %25'ini oluşturarak orta düzeyde temsil edilmektedir. Buna karşın, 10–15 yıl hizmete sahip çalışanlar %16,7 ile en küçük grubu oluşturmaktadır. Bu dağılım, kurumun insan kaynakları yapısında

deneyimli çalışanların baskın olduğunu ve bilgi birikimi ile kurumsal hafızanın güçlü olduğunu göstermektedir.

2.3. Çokseslendirme sürecinde dikkate alınan serbest kontrpuan uygulama esasları

Aşağıda yer alan örnek kesitte, makamsal serbest kontrpuantal çokseslilige ilişkin belirtilen kurallar çerçevesinde bir deneme yapılmış, üzerinde akor şifreleri, akor kuruluşları, armoni sesleri, geçit ve işleyici sesler detaylı olarak belirtilmiştir.

Şekil 2

Kürdi Makamında Serbest 2 Sesli Kontrpuantal Deneme Örneği

A. Albuz



Örnek çalışmada, sıkı kontrpuan tekniğine ilişkin genel kurallar da göz önünde bulundurulup uyarlanarak makamsal ezgi üzerinde aşağıdaki ilkeler doğrultusunda tonal sistem kaynaklı (3'lü sistem) serbest yatay çokseslilik denemesi yapılmıştır. Aynı yaklaşım, piyano için uyarmalamaları yapılan longa ve medhal eserleri üzerinde de sergilenmiştir. Buna göre;

- Sıkı kontrpuanda olduğu gibi iki ezgiye de aynı zamanda başlanması genellikle tercih edilmez.
- 4/4'lük ölçüde kuvvetli zamanlar olan 1. ve 3. zamanlara (geciktirme ve senkop hariç) sisteme göre uyumlu (1, 8, 5, 3, 6) aralıklar getirilmelidir.
- 4/4'lük ölçüde zayıf zamanlar olan 2. ve 4. zamanlarda ise sisteme göre uyumsuz aralıklar (2, 4, 7, 9) getirilebilir.
- 1'li, 5'li ve 8'li aralıklar çokseslilig zayıflatacağı ve paralelik teşkil edeceği için güçlü veya zayıf zamanlarda art arda getirilmemelidir.
- Kontrpuantal yaklaşım ezgi temelli olduğu için, çok uzak atlamalar (akor sesleri üzerinde olsa bile) yapılmamalıdır (9'lu, 10'lu ve 11'li gibi).
- Bas partisinde aralıklar art arda akor sesleri dizilimi (do-mi-sol gibi) oluşturmamalıdır.
- Bas partisinde kırık akor dizilimleri ise (sol-mi-do, do-sol-mi gibi) zaman zaman kullanılabilir.
- Bas partisinde melodiyi zayıflatmamak için, çok gerekmedikçe aynı sese art arda birkaç kez dönülmemelidir.
- Sıkı kontrpuanın aksine makamsal müzikte sekvens uygulaması çokça kullanılmakla birlikte, yine de bu sayı 3 kademeden (tekrar) fazla olmamalıdır.
- Bas partisinde oktav atlama kuralları sıkı kontrpuandaki (örnekte mevcut) gibi yapılabilir.
- Sıkı kontrpuan kurallarında da olduğu gibi; çok gerekmedikçe armoni, geçit ve işleyici sesler haricinde kaçamak ses (armoni dışı askı sesi) kullanılmamalıdır.
- Senkop kulanılacaksa sıkı kontrpuan kuralları dikkate alınmalıdır.

- Birbirini izleyen ölçülerde çok gerekmedikçe benzer ritim kalıpları kullanmaktan kaçınılmalıdır.
- Makamsal çalışmalarda sıkı kontrpuanın aksine ölçü bazında tek armoni değil; her ölçüye ait güçlü vuruş zamanlarında 2 veya 3 farklı armoni de kullanılabilir.
- Genel kural gereği üst ezgide yoğunluk varsa alt parti yalın; alt partide yoğunluk varsa üst parti yalın düşünülmelidir.
- Sıkı kontrpuan teamülü olan ters hareket (içe-dışa) kuralı makamsal çokseslilikte de göz önünde bulundurulmalıdır.
- Her iki partide çokça paralel ezgi seyrinden kaçınılmalıdır.
- Alt ve üst partilerde kanonik seyirler kullanılabilir.
- Uygun durumlarda imitasyon (taklit) tekniğinden yararlanılabilir.

2.4. Verilerin toplanması, analiz ve süreç

- Araştırmaya dayanak sağlamak üzere alan yazın taraması yapılmıştır.
- Eser seçimi ölçütleri belirlenmiştir.
- Seçilen eserlerin form ve makamsal analizleri yapılmıştır.
- Eserler serbest kontrapuantal teknikle 2 sesli olarak çokseslendirilmiştir.
- Çokseslendirilen eserler piyanoya uyarlanmıştır.
- Daha sonra yapılan çalışmalara ilişkin dijital ses kayıtları alınmıştır.
- Ardından kayıtlar bilgisayar ortamına aktarılarak Logic programı yardımıyla mix/mastering yapılmıştır.
- Son olarak; yapılan çalışmanın ürünü olan nota ve kayıtlara ilişkin öğretim elemanlarından değerlendirmeleri alınmıştır.

Etik Beyan / Ethical Statement

Türkçe:

Etik Beyan: Çalışma kapsamında etik kurul onayı gerektiren herhangi bir uygulama yapılmamıştır. Araştırma, yalnızca eser analizi ve uzman görüşlerine dayalı olarak yürütülmüş; herhangi bir kişisel veri toplanmamış, insan ya da hayvan denek kullanılmamıştır. Bu bağlamda, Yükseköğretim Kurulu'nun 2020 tarihli "Etik Kurul Onayı Gerektiren Araştırmalar" yönergesi uyarınca etik kurul izni gerekli görülmemektedir.

English:

Ethical Statement: No practices requiring ethics committee approval were conducted within the scope of the study. The research was conducted solely based on musical composition analysis and expert opinions; no personal data was collected, and no human or animal subjects were used. In this context, ethics committee approval is not required in accordance with the "Research Requiring Ethics Committee Approval" directive of the Council of Higher Education dated 2020.

3. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, çalışmanın “Giriş” bölümünde yer alan alt problemlerin çözümüne dair bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

3.1. Seçilen eserlerin makam ve form analizlerine ilişkin bulgu ve yorumlar

Aşağıda, çalışma grubu olarak seçilen Rast Longa (Ethem Efendi) ile Nihavend Longa (Göksel Baktagir) ve Rast Medhal (Alâeddin Yavaşça) ile Nihavend Medhal (Hüsnü Çarkman) eserlerine ilişkin makam ve form analizlerine yönelik bulgu ve yorumlar yer almaktadır.

Şekil 3

"Rast Longa" İsimli Esere Yönelik Makam ve Form Analizi



Şekil 3 (Devamı)



Form Şeması

Nakaratlı Şarkı Formu

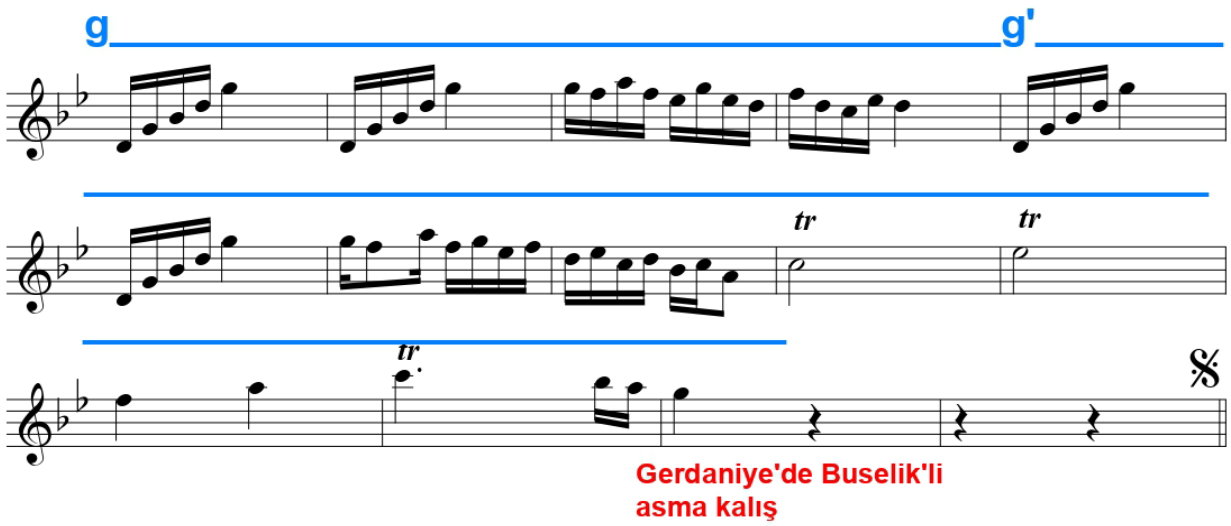
A	B	C	B	D	B
|:a+a':|	|:b+c:|	|:d+e:|	|:b+c:|	|:f+g:|	|:b+c:|

Şekil 4

"Nihavend Longa" İsimli Esere Yönelik Makam ve Form Analizi



Şekil 4 (Devamı)



Form Şeması

Nakaratlı Şarkı Formu

A	B	C	B
giriş | :a: + b + c + c' | | :d: + e | | f/f' + g + g' | | :d: + e |			

Şekil 5

"Rast Medhal" İsimli Esere Yönelik Makam ve Form Analizi



Form Şeması

Beş Bölmeli Şarkı Formu

A	B	C	A	B
a+b	c+d	e+f+g	b	c+d

Şekil 6

"Nihavend Medhal" İsimli Esere Yönelik Makam ve Form Analizi

NİHAVEND MEDHAL



Form Şeması

Nakaratlı Şarkı Formu

A	B	C	B
|:a+b:/b'|	|:c+d:|	|:e+f:/f'|	|:c+d:|

Yapılan içerik analizi sonucunda longa türündeki eserlerin form özellikleri ve makam geçkileri aşağıdaki gibi bulunmuştur.

- *Rast Longa*

Form Şeması: A (|:a+a':|) B (|:b+c:|) C (|:d+e:|) B (|:b+c:|) D (|:f+g:|) B(|:b+c:|)

Form Adı: Nakaratlı Şarkı Formu

Geçkiler: Rast (Neva'da) ve Nikriz

- *Nihavend Longa*

Form Şeması: A (giriş |:a:+b+c+c'|) B (|:d:+e|) C (f/f'+g+g'|) B (|:d:+e|)

Form Adı: Nakaratlı Şarkı Formu

Geçki: Çargâh (Kürdi'de)

Bu duruma göre; örneklemde yer alan longa türündeki eserlerin biçimlerinde ağırlıklı olarak nakaratlı şarkı formundan yararlanıldığı, makamsal geçkilerin ise daha ziyade en yakın akraba makamlara olduğu görülmüştür.

Yapılan içerik analizi sonucunda medhal türündeki eserlerin form özellikleri ve makam geçkileri aşağıdaki gibi bulunmuştur.

- *Rast Medhal*

Form: A (|a+b|) B (|c+d|) C (|e+f+g|) A (|b|) B (|c+d|)

Beş Bölmeli Şarkı Formu

Geçki: Eksik Ferâhnak, Buselik (Segâh'ta)

- *Nihavend Medhal*

Form: A (|:a+b:/b'|) B (|:c+d:|) C (|:e+f:/f'|) B (|:c+d:|)

Nakaratlı Şarkı Formu

Geçki: Çargâh (Kürdi'de)

Bu duruma göre; örneklemde yer alan medhal türündeki eserlerin biçimlerinin tümü, şarkı formlarından oluşmuş ve makamsal geçkiler ise yine en yakın akraba makamlarına olmuştur.

3.2. Seçilen eserlerin 2 sesli serbest kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanmasına ilişkin bulgu ve yorumlar

Bu bölümde; örneklem olarak seçilen Rast ile Nihavend makamlarına ait 2 Longa ve 2 Medhal saz eseri üzerinde, ana ezgileri hiç değiştirilmeksizin sorumlu yazar Albuz tarafından serbest kontrpuantal teknikle 2 sesli denemeler yapılarak piyanoya uyarlanmıştır.

Resim 1

Eser Notalarının İcralarına Yönelik Ses Dosyası Karekodları

Rast Longa Nihavend Longa Rast Medhal Nihavend Medhal

Şekil 7

"Rast Longa" İsimli Eserin Serbest Kontrpuantal Teknikle Piyanoya Uyarlanması



Şekil 7 (Devamı)



Şekil 7 (Devamı)



Şekil 8

"Nihavend Longa" İsimli Eserin Serbest Kontrpuantal Teknikle Piyanoya Uyarlanması



Şekil 8 (Devamı)



Şekil 8 (Devamı)



Şekil 9

"Rast Medhal" İsimli Eserin Serbest Kontrpuantal Teknikle Piyanoya Uyarlanması



Şekil 9 (Devamı)



Şekil 10

"Nihavend Medhal" İsimli Eserin Serbest Kontrpuantal Teknikle Piyanoya Uyarlanması



Şekil 10 (Devamı)



3.3. Serbest kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanan eserlerin beğeni ve piyanistlik durumuna ilişkin uzman görüşlerine yönelik bulgu ve yorumlar

Tablo 3

Rast Longa İsimli Eserin Beğenilme Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	4	33,34
B. Ölçüde	2	26,67
Kısmen	5	41,66
Çok Az	1	8,33
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 3'e göre; araştırmada ele alınan eserlerden biri olan Rast Longa'nın beğenilme durumu katılımcı görüşlerine göre değerlendirilmiştir. Dolayısıyla katılımcıların %33,34'ü eseri tamamen beğendiğini belirtmiştir. Bu oran, eserin hem makam yapısı hem de icra özellikleri bakımından önemli bir kesim tarafından olumlu değerlendirildiğini göstermektedir. Katılımcıların %26,67'si ise eseri büyük ölçüde beğendiğini ifade etmiştir. Bu da eserin genel yapısının ve estetik değerinin yüksek oranda kabul gördüğünü göstermektedir. Ancak, tamamen beğenilmenin biraz altında kalan bu oran, katılımcıların küçük bazı teknik ya da stilistik farklılıklara dair kişisel değerlendirmelere sahip olabileceğini düşündürmektedir. Eseri kısmen beğendiğini belirtenlerin oranı ise %41,66 ile en yüksek düzeydedir. Bu durum, Rast Longa'nın genel kabul görse de, özellikle farklı yorumlar, çokseslendirme teknikleri veya icra üslubu bağlamında bazı çekinceler doğurduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle çokseslendirme uyarlamalarında, makamsal seyir ve ritmik yapı gibi unsurların özgünlüğünün tam korunamaması, bazı katılımcıların eseri "kısmen" beğenmesine yol açmış olabilir. Çok az beğenildiğini ifade edenlerin oranı ise %8,33 gibi düşük bir düzeydedir. Bu oran, eserin genel yapısının büyük çoğunluk tarafından olumlu değerlendirildiğini, ancak bireysel beklentilere tam olarak uymayan küçük bir grubun varlığını göstermektedir. Katılımcılar "Hiç beğenmedim" seçeneğini ise işaretlememiştir. Bu da eserin, katılımcıların tamamı tarafından yapılan çalışmanın az ya da çok estetik ve bilimsel bir değer taşıdığı kabulüyle değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 4

Rast Longa İsimli Eserin Piyanistlik Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	4	33,34
B. Ölçüde	6	50
Kısmen	2	26,66
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 4 incelendiğinde, Rast Longa adlı eserin piyanistlik durumu üzerine katılımcıların görüşleri değerlendirilmiştir. Katılımcıların görüşleri, eserin piyano için uygunluk derecesini ve çalınabilirliğini yansıtmaktadır.

Verilere göre, katılımcıların %33,34'ü eserin piyanistlik olarak tamamen uygun olduğunu belirtmiştir. Bu oran, eserin piyano için hem teknik hem de estetik açıdan önemli bir kesim tarafından tamamen uygun bulunduğunu göstermektedir. Rast Longa, özellikle ritmik ve melodik yapısı itibarıyla piyano için oldukça verimli bir eser olarak kabul edilmiştir. Bu durum, eserin piyanistlere sunduğu geniş icra olanakları ve özgünlüklere dayalı bir kabulü işaret etmektedir. %50'lik bir oran ise eserin büyük ölçüde piyanistlik olduğunu belirtmiştir. Bu da eserin çoğunlukla piyanoda çalınabilirliğine uygun olduğu ancak bazı bölümlerde teknik zorluklar veya eserin özgün yapısının piyanoya tam uyum sağlamadığı düşüncesini yansıtmaktadır. Bu sonuç, eserin genel olarak piyano için uygun olsa da, bazı özel durumlar veya zorluklar barındırıyor olabileceğini düşündürmektedir.

%26,66'lık bir grup ise eserin kısmen piyanistlik uygunluğa sahip olduğunu belirtmiştir. Bu oran ise eserin piyano için tamamen uygun olmadığını ve bazı bölümlerinin çalınmasının zor veya uyumsuz olduğunu ifade etmektedir. Eserin, belki de geleneksel makam ve ritmik yapıları itibarıyla piyanoya bazı zorluklar getirdiği düşünülebilir. Ancak yine de genel anlamda çalınabilir olduğu anlaşılmaktadır. Hiçbir katılımcı "çok az" ya da "hiç uygun değil" seçeneğini işaretlememiştir. Bu da eserin piyano için tamamen işlevsel olmadığına dair önemli bir fikir vermektedir.

Tablo 5

Nihavend Longa İsimli Eserin Beğenilme Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	6	50
B. Ölçüde	3	25
Kısmen	3	25
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 5 incelendiğinde, Nihavend Longa adlı eserin beğenilme durumu katılımcılar tarafından değerlendirilmiştir. Katılımcıların, eserin genel estetik ve müzikal değerini ne şekilde değerlendirdikleri ortaya konmuştur. Buna göre, %50'lik bir oran, eseri tamamen beğendiğini ifade etmiştir. Bu sonuç, Nihavend Longa'nın yüksek bir estetik değerle değerlendirildiğini ve eserin geleneksel yapısı ve ifadesiyle dinleyenler üzerinde olumlu bir etki bıraktığını göstermektedir.

%25'lik bir oran ise eseri büyük ölçüde beğendiğini belirtmiştir. Bu, eserin genel olarak yüksek bir beğeni aldığını ancak küçük bazı detaylar veya icra teknikleri hakkında kısmi çekincelerin bulunduğunu düşündürmektedir. Nihavend makamının melodik yapısı ve duygusal derinliği çoğunlukla takdir edilmiş, fakat bazı katılımcılar daha yüksek bir beğeni için belirli iyileştirmelere ihtiyaç duyduğunu ifade etmiş olabilir. Öte yandan %25'lik bir diğer grup ise eseri kısmen beğendiğini belirtmiştir. Bu durum ise eserin bazı yönlerinin beğenildiğini ancak diğer yönlerinin eksik veya daha az tatmin edici bulunduğunu göstermektedir. Özellikle çokseslendirme ve armonik uyarlama gibi unsurların bu gruptaki katılımcılar tarafından yeterince etkili veya uygun bulunmamış olabileceği düşünülebilir. Hiçbir katılımcının "çok az" ya da "hiç beğenmedim" seçeneğini işaretlememiş olması ise söz konusu çalışmanın genel olarak kabul gördüğü yönünde yorumlanabilir.

Tablo 6

Nihavend Longa İsimli Eserin Piyanistlik Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	5	41,66
B. Ölçüde	6	50
Kısmen	1	8,34
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 6'ya göre; Nihavend Longa adlı eserin piyanistlik durumu üzerine katılımcı görüşleri değerlendirilmiştir. Katılımcıların, eserin piyano için uygunluk derecesine ve çalınabilirliğine dair görüşleri analiz edilmiştir. Verilere göre, katılımcıların %41,66'sı eserin piyanistlik olarak tamamen uygun olduğunu belirtmiştir. Bu oran, eserin piyano için teknik açıdan yüksek bir uyum gösterdiğini ve piyanistlerin bu eseri rahatlıkla çalabileceğini düşündüğünü göstermektedir.

%50'lik bir kesim ise eserin büyük ölçüde piyanistlik uygunluğa sahip olduğunu ifade etmiştir. Bu oran, eserin genel olarak piyanoda çalınabilirliğine uygun olduğunu ancak bazı bölümlerin veya pasajların zorluk içerebileceğini göstermektedir.

Katılımcılar, bu tür eserlere piyanistlik uyum sağlamak için bazı teknik uyarlamaların gerekli olduğunu, ancak yine de eserin çoğunlukla çalınabilir olduğunu vurgulamış olabilirler. %8,34'lük bir grup ise

eserin kısmen piyanistlik olarak uygun olduğunu belirtmiştir. Bu, eserin bazı bölümlerinin piyano için uygun olmadığını ya da çalınmasında belirli teknik engellerin bulunduğunu göstermektedir. Ancak bu oran oldukça düşük olduğundan, eserin genel olarak piyano için işlevsel olduğu ve büyük ölçüde piyanistlere hitap ettiği söylenebilir. Yine hiçbir katılımcı "çok az" ya da "hiç uygun değil" seçeneğini işaretlememiştir. Bu, Nihavend Longa'nın piyano için büyük oranda çalınabilir olduğuna ve sadece küçük uyarlamalarla eserin tamamen uyumlu hale getirilebileceğine işaret etmektedir.

3.3.1. Longa türündeki eser düzenlemelerinin beğeni ve piyanistlik durumlarına ilişkin genel değerlendirme

Genel olarak, yapılan çalışmada Longa türündeki eserler, hem beğenilme hem de piyanistlik uygunluk açısından yüksek puanlar almıştır. Her dört eser de katılımcılar tarafından büyük oranda olumlu değerlendirilmiş, piyano için de büyük oranda uyumlu bulunmuştur. Ancak bu eserler, piyanistlik açısından biraz daha geride kalmıştır. Buna rağmen; her dört eseri de piyanistler için çalışılabilir ve performansa uygun olarak değerlendirmek mümkündür.

Tablo 7

Rast Medhal İsimli Eserin Beğenilme Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	4	33,33
B. Ölçüde	3	25
Kısmen	3	25
Çok Az	2	26,67
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 7'ye göre; Rast Medhal adlı eserin beğenilme durumu katılımcıların değerlendirmelerine göre incelenmiştir. Katılımcıların eserin melodik, ritmik ve estetik özelliklerine yönelik algıları ortaya konulmuştur. Verilere göre, katılımcıların %33,33'ü eseri tamamen beğendiğini ifade etmiştir. Bu oran, eserin önemli bir kısmı tarafından olumlu bir şekilde değerlendirildiğini göstermektedir. Katılımcıların %25'i eseri büyük ölçüde beğenmiş, bir diğer %25'lik grup ise eseri kısmen beğendiğini belirtmiştir. Bu bulgu, eserin genel anlamda beğeni toplamakla birlikte, bazı yönlerinin (örneğin düzenleme biçimi, melodik çeşitlilik ya da ifade yoğunluğu gibi) katılımcıların bir kısmında tam anlamıyla estetik tatmin sağlamadığını işaret edebilir. Öte yandan, %16,67 oranında katılımcı, eseri çok az beğendiğini belirtmiştir. Bu, eserin bazı bireyler üzerinde daha düşük bir estetik etki yarattığını göstermektedir. Hiçbir katılımcı ise "hiç beğenmedim" seçeneğini işaretlememiştir.

Tablo 8

Rast Medhal İsimli Eserin Piyanistlik Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	5	41,67
B. Ölçüde	6	50
Kısmen	1	8,33
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 8'e göre; Rast Medhal adlı eserin piyanistlik durumu katılımcılar tarafından değerlendirilmiştir. Katılımcıların %41,67'si, eserin tamamen piyanistlik olduğunu belirtmiştir. Bu, eserin piyano tekniklerine ve ifade biçimlerine oldukça iyi uyum sağladığını ve piyanistler tarafından rahatlıkla icra edilebileceğini gösterir. Katılımcıların %50'si, eserin büyük ölçüde piyanistlik olduğunu ifade etmiştir. Bu oran, eserin genel olarak piyano için uygun olduğunu ancak bazı bölümlerinde küçük teknik zorluklar, ifadede güçlükler ya da düzenleme sırasında ufak uyarlamalara ihtiyaç duyulduğunu düşündürmektedir. %8,33'lük küçük bir kesim ise eseri kısmen piyanistlik bulmuştur. Bu katılımcılar, eserin bazı pasajlarının piyano tekniği açısından tam anlamıyla uyumlu olmadığını ya da daha fazla düzenleme gerektirdiğini düşünebilirler. Yine hiçbir katılımcı "çok az" ya da "hiç uygun değil" seçeneğini işaretlememiştir. Bu da eserin piyano icrası için en azından temel bir uygunluk sağladığını göstermektedir.

Tablo 9

Nihavend Medhal İsimli Eserin Beğenilme Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (f)
Tamamen	7	58,33
B. Ölçüde	5	41,67
Kısmen	0	0
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 9 incelendiğinde, Nihavend Medhal adlı eserin beğenilme durumu katılımcılar tarafından değerlendirilmiş olup; katılımcıların %58,33'ü eseri tamamen beğendiğini ifade etmiştir. Bu oldukça yüksek bir oran olup, Nihavend Medhal'in melodik yapısı, makam özellikleri ve genel müzikal sunumu açısından geniş bir beğeni kazandığını göstermektedir. Katılımcıların geri kalan %41,67'si ise eseri büyük ölçüde beğendiğini belirtmiştir. Bu oran da eserin genel kabul düzeyinin son derece yüksek olduğunu, küçük nüanslar dışında katılımcıların çoğunluğunun eseri olumlu değerlendirdiğini göstermektedir. Dikkat çekici bir şekilde, hiçbir katılımcı yine eseri kısmen, çok az veya hiç beğenmediğini belirtmemiştir. Bu durum, Nihavend Medhal'in katılımcılar nezdinde oldukça başarılı ve estetik tatmin sağlayan bir eser olarak algılandığını göstermektedir.

Tablo 10

Nihavend Medhal İsimli Eserin Piyanistlik Durumu

Dereceleme	Katılım Durumu (f)	Oran (%)
Tamamen	7	58,33
B. Ölçüde	4	33,34
Kısmen	1	8,33
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	12	100

Tablo 10'a göre; Nihavend Medhal adlı eserin piyanistlik durumu değerlendirilmiştir. Katılımcıların %58,33'ü, eserin tamamen piyanistlik olduğunu belirtmiştir. Bu oran, Nihavend Medhal'in piyano icrasına yüksek derecede uyum sağladığını ortaya koymaktadır. Piyano için yazılmış gibi rahat bir akış ve teknik uygulanabilirlik sunduğu anlaşılmaktadır. Özellikle nihavend makamının diyatonik yapıya yakınlığı ve melodik akıcılığı, piyanoda rahat bir ifade olanağı sunmuş olabilir.

Katılımcıların %33,34'ü eserin büyük ölçüde piyanistlik olduğunu ifade etmiştir. Bu grup, eserin bazı pasajlarının çok iyi adapte olduğunu, ancak birkaç bölümde küçük teknik ya da yorumsal zorluklar hissedildiğini ima etmektedir. %8,33'lük küçük bir kesim ise eseri yalnızca kısmen piyanistlik bulmuştur. Bu, az sayıda katılımcının, bazı melodik ya da ritmik unsurların piyano icrasında zorluk oluşturduğunu düşündüğünü göstermektedir. Ancak bu oran oldukça düşüktür. Hiçbir katılımcı "çok az" ya da "hiç" seçeneklerini işaretlememiştir, bu da eserin temel piyanistlik yeterlilik sağladığını net bir şekilde ortaya koymaktadır.

3.3.2. Medhal türündeki eser düzenlemelerinin beğeni ve piyanistlik yönlerine ilişkin genel değerlendirme

Araştırmada yer alan dört medhal eser, genel olarak hem beğeni hem de piyanistlik uyum açısından yüksek düzeyde kabul görmüştür. Piyanistlik uyum oranlarının beğeni oranlarına göre daha homojen ve yüksek olması dikkat çekicidir; bu da medhal türünün melodik ve yapısal olarak piyano icrasına doğal bir uygunluk sunduğunu göstermektedir. Ancak bazı eserlerde hem beğeni hem de piyanistlik uyumda bireysel farklılıkların biraz daha belirgin olduğu gözlenmiştir.

4. Sonuç ve öneriler

4.1. Seçilen örneklem eserlerin form ve makam analizlerine ilişkin sonuçlar

Yapılan içerik analizi sonucunda longa türündeki eserlerin form özellikleri ve makam geçkileri aşağıdaki gibi bulunmuştur.

Rast Longa, "Nakaratlı şarkı formu"nda olup; içerisinde rast (neva'da) ve nikriz geçkileri mevcuttur.

Nihavend Longa, "Nakaratlı şarkı formu"nda olup; içerisinde çargâh (kürdi'de) geçkisi mevcuttur.

Yapılan içerik analizi sonucunda medhal türündeki eserlerin form özellikleri ve makam geçkileri aşağıdaki gibi bulunmuştur.

Rast Medhal, "Beş bölmeli şarkı formu"nda olup; içerisinde eksik ferâhnak ve buselik (segâh'ta) geçkileri mevcuttur.

Nihavend Medhal, "Nakaratlı şarkı formu"nda olup; içerisinde çargâh (kürdi'de) geçkisi mevcuttur.

4.2. Seçilen eserlerin 2 sesli serbest kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanmasına ilişkin görünümüne yönelik sonuçlar

Türk sanat müziği makamlarından rast ve nihavend kapsamında seçilen 2 adet longa ve 2 adet medhal türlerindeki 4 eser; araştırmacılar tarafından tonal sistem ekseninde piyano için 2 sesli kontrpuantal teknikle çokseslendirilmiş ve bu uygulamaların "Bulgular ve yorum" bölümünde 2. alt problem başlığı altında görselleri sunulmuştur.

4.3. Serbest kontrpuantal teknikle piyanoya uyarlanan eserlere ilişkin uzman görüşlerine yönelik sonuçlar

4.3.1. Beğeni durumu açısından sonuçlar

Katılımcılar hem longa hem de medhal türündeki eserleri genel olarak olumlu değerlendirmiştir.

Nihavend Longa ve Nihavend Medhal, tam beğeni ve büyük ölçüde beğeni oranları bakımından en yüksek değerlere sahip eserler olmuştur.

Genel olarak hiçbir eser için "hiç beğenmedim" görüşü bildirilmemiştir, bu da tüm çalışmaların estetik açıdan kabul gördüğünü göstermektedir.

4.3.2. Piyanistlik durum açısından sonuçlar

Nihavend Longa ve Nihavend Medhal %90'ın üzerinde bir oranda tamamen veya büyük ölçüde piyanistlik bulunmuştur.

Rast Medhal gibi eserlerde küçük oranlarda (yaklaşık %8,33) "çok az piyanistlik" bulunma eğilimi görülse de, genel eğilim yine pozitiftir.

Genel olarak; hiçbir eser için "hiç piyanistlik değil" değerlendirmesi yapılmamıştır. Tüm eserler, piyanistliğe uygunluk açısından da oldukça olumlu bulunmuştur.

4.4. Öneriler

Türk müziği ekseninde çoksesli uygulamaların genişletilmesi ve derinleştirilmesine yönelik çalışmalar yapılması hem eğitim müziği materyallerinin hem de ulusal çoksesli müzik repertuvarının artması için yararlı olacaktır.

Çokseslilik çalışmaları genel olarak piyano orijininde yapılmakla birlikte, diğer çoksesli çalgılar ve orkestra ekseninde de ele alınıp yürütülebilir.

Aynı araştırma, katılımcı sayısı arttırılarak ve örneklem grubu değiştirilerek genişletilebilir veya güncellenebilir.

Makamsal çokseslilik çalışmalarında, burada ele alınan makamlar dışında diğer başka makamlar üzerinde de kontrapunkt denemeler yapılabilir.

Aynı çalışma, 3 ve 4 sesli kontrpuantal çokseslilik ekseninde yeniden ele alınıp denenebilir.

Mevcut çalışmada sadece longa ve medhal türlerindeki eserler ele alınmış olmakla birlikte; aynı türlerde diğer başka eserler de ele alınıp kontrpuantal çokseslilik çalışmaları yapılabilir.

Türk sanat müziği'nin enstrümantal türlerinden olan longa ve medhal türlerinin yanı sıra diğer sözsüz müzik türlerinde de (peşrev, saz semaisi, sirto vb.) kontrpuantal çokseslilik çalışmaları yapılabilir.

Türk Müziği'nin diğer ana kolu olan Türk halk müziğinin sözsüz türlerinde de (zeybek, horon, halay, oyun havası vb.) benzer çalışmalar yapılabilir.

Söz konusu araştırma, salt armonik çokseslilik yaklaşımı ile tekrar ele alınabilir.

Bu çalışma, karma (dikey ve yatay) çokseslilik yaklaşımı ile tekrar ele alınıp değerlendirilebilir.

Kaynakça

Albuz, A. (2001). *Viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7VkJg65xt2nwp1k6o1EsA8HoTy6gSKmYLtpdsD745LqxoQ1BUh7Urdat9FPY3Shz

Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(1), 1–15.

Albuz, A. (2020). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımlarına genel bir bakış. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 6*(Özel Sayı), 374–398.

Arel, H. S. (1991). *Türk musikisi nazariyatı dersleri* (3. basım). Pan Yayıncılık.

Avcı Akbel, B. (2018). A review on effectiveness of cello etudes created for longas and syrtos. *Eurasian Journal of Educational Research, 75*, 1–18. https://eric.ed.gov/?id=EJ1181464

Ayangil, R. (1988). *Geleneksel Türk müzik türlerinde çoksesli çalışmalar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aymergen, O. (2019). *Makamsal çokseslilik ve gitar için uygulamalar, doğaçlamalar* [Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=as2oTjW5jfr9IKSvmCdJYhnIG7DZUSXdYFVXTO23J6ZPCFPWSbxYYllQsXWCQPMr

Behar, C. (1987). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1993). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Pan Yayıncılık.

Boran, İ., & Şenürkmez, B. (2007). *Türk müziği: Makam, usûl, form*. Yapı Kredi Yayınları.

Budak, O. G. (2000). *Türk müziğinin kökeni, gelişimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

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

Çağla, C. (1982). Türk musikisinde armoni meselesi üzerine düşünceler. *İstanbul Konservatuvarı Dergisi, 3*(1), 12–17.

Deniz, E., & Koç, Ü. (2019, Kasım 7–9). Güzel Sanatlar Lisesi 9. sınıf flüt eğitimi dersine yönelik Geleneksel Türk Sanat Müziği repertuvarı önerisi (Medhal örneği) [Özet bildiri]. *1. Uluslararası Kapadokya Sosyal Bilimler Öğrenci Kongresi*, Nevşehir.

Deniz, Ü. (2015). *Türk Beşleri tarafından çokseslendirilmiş olan türkülerin armoni anlayışı bakımından incelenmesi* [Doktora tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Gedikli, N. (1999). *Ülkemizdeki etki ve sonuçlarıyla uluslararası sanat müziği*. Ege Üniversitesi Basımevi.

Hacıbekov, Ü. (1998). *Azeri müziği*. Avesta Yayınları.

Hanönü, Y. (2014). *Callisto Guatelli'nin 19. yüzyıl Klasik Türk müziği çokseslendirme çalışmaları içindeki yeri, eserlerinin transkripsiyon ve analizi* [Doktora tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

İlerici, K. (1970). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. MEB Yayınları.

Özdemir, A. (1996, Mart). Türk halk müziğinin eğitimdeki yeri. *Filarmoni Sanat Dergisi, 138*.

Özkan, İ. H. (1998). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri*. Ötüken Neşriyat.

Özkoç, Ö. (2012). *Hüseyin Sadettin Arel'in çokseslilik üzerine olan düşünceleri ve Prelude isimli eserinin incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=bv_qgAQOHdX59PPjf1FEg&no=aMIWH9UgcMnrCXrlQGN3JQ

Öztuna, Y. (1990). *Türk musikisi ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sağlam, G. E. (2025). *Türk müziğinde çokseslendirme çalışmalarına ilişkin öğretim tasarımı ve uygulamadaki görünümü* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Saygun, A. A. (1967). *Türk halk musikisi üzerine incelemeler*. MEB Yayınları.

Signell, K. (1977). *Makams of Turkish Art Music*. University of Washington Press.

Sun, M. (1988). Türk toplumunun müzik sorunlarının çözümünde temel görüş ne olmalıdır? *I. Müzik Kongresi Bildirileri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. Dergâh Yayınları.

Tarman, S. (2011). *Atatürk ve müzik*. Müzik Eğitimi Yayınları.

Tashakkori, A., & Creswell, J. W. (2007). Editorial: The new era of mixed methods. *Journal of Mixed Methods Research, 1*(1), 3–7. https://doi.org/10.1177/2345678906293042

Telli, B. (1997). *Çağdaş nitelikte ulusal Türk musikisinin oluşturulmasıyla ilgili bazı öneriler* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. İTÜ Akademik Açık Arşiv. https://polen.itu.edu.tr/items/be92f2b1-36e9-43eb-981a-14e86a2e3dc6

Tura, Y. (1988). *Türk mûsıkîsinin mes'eleleri*. Pan Yayıncılık.

Tura, Y. (2017). *Türk mûsıkîsinin mes'eleleri* (Gözden geçirilmiş ve genişletilmiş baskı). İz Yayıncılık.

Türkmen, U. (1996). *Türk halk müziğinde kanon ve imitasyon yoluyla çok seslilik üzerine bir araştırma* [Yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yarman, O. (2001). *Türk musikisi ve çokseslilik* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Yavaşça, A. (2002). *Türk mûsikîsinde kompozisyon ve beste biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yekta, R. (1986). *Türk musikisi*. Pan Yayıncılık.

Yener, S. (1997, Mayıs). Türk müziğinde çokseslilik. *Filarmoni Sanat Dergisi, 144*, 4–7.

Yılmaz, M. S. (2024). *Türk müziğinde kullanılan çokseslilik yaklaşımlarının karşılaştırmalı olarak incelenmesi* [Sanatta yeterlik tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Açık Erişim Arşivi. https://acikerisim.aku.edu.tr/xmlui/handle/11630/12597

Zeren, A. (1998). *Müzikte ses sistemleri*. Pan Yayıncılık.

Makale Bilgi Formu

Yazarların Notları: Bu makale, Gazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen; yürütücülüğünü Prof. Dr. Aytekin Albuz'un, araştırmacılığını ise Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Bilgin ve Öğr. Gör. Dr. Göktuğ Ege Sağlam'ın üstlendiği "Türk Müziğinde Kontrpuantal Çokseslilik Yaklaşımları ve Piyanoya Uyarlanması" başlıklı bilimsel araştırma projesinin bir bölümünden üretilmiştir.

Teşekkür: Gazi Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi'ne, Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Bilgin'e, Dr. Öğr. Üyesi Göktuğ Ege Sağlam'a ve araştırmaya görüşleriyle katkı sağlayan öğretim elemanlarına teşekkür ederim.

Yazarların Katkıları: Birinci yazar, Bulgular ve Yorum ile Sonuç ve Öneriler bölümlerine kapsamlı bilimsel katkı sağlamıştır. İkinci yazarı çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan Giriş ve Yöntem bölümlerine önemli katkılar sunmuştur. Üçüncü yazar ise çalışmanın Özet (Abstract), Genişletilmiş Özet (Extended Summary) ve ilgili araştırmaların hazırlanmasından sorumludur.

Çıkar Çatışması Bildirimi: Yazarlar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

Yapay Zekâ Bildirimi: Bu makale yazılırken hiçbir yapay zeka aracı kullanılmamıştır.

İntihal Beyanı: Bu makale sorumlu yazar tarafından Turnitin intihal programında taranmıştır.