

Kemal İlerici'ye* Göre “Kalıp Yürüyüş=Marche d'Harmonie” ve “Üçlüler Çemberi”

Atilla SAĞLAM**

ÖZET

Kemal İlerici. “Türk”lere özgü (!) bir armoni kuramı geliştirmiş ve bu kuramı “bestecilik bakımından TÜRK MÜZİĞİ ve ARMONİSİ” adlı kitap ile 1970 yılında Türk müziğiyle ilgilenenlere (müzikolog, besteci, eğitimci, öğrenci ve izleyicilere) sunmuştur. Bu kitabın ortaya koyduğu sistemin geçerliliği, halen bir çok teorici ve eğitimci tarafından tartışılmaktadır. Buna rağmen, Kemal İlerici'nin “Armoni sistemi” hemen hiç tartışılmadan Mesleki müzik eğitimi kurumlarından biri olan “Eğitim Fakültelerinin bazı Müzik Eğitimi Bölümleri'nde” “Türk Müziği Armonisi” adlı dersin temel ve geçerli kuramı olarak kullanılmaktadır. Bu makale, ilişkilerinin sürekli devinimi sonucu ortaya çıkan “üçlüler çemberi”yle klasik batı müziğinin en önemli elemanlarından “beşliler çemberi”nin işlevselliğini karşılaştırırken aynı zamanda Türk müziğindeki çokseslilik tartışmalarına da bir ivme kazandırabilir.

SUMMARY

According to KEMAL İLERİCİ “MARCHE HARMONY” and “THE CIRCLE OF THREE”

Kemal İlerici has developed a theory of “hormony” for Turks and has presented it in 1970 with the book to the person concerned by Turkish Music (musicolog, composer, pedagogue, student and amateur). The validity of the system proposed by this book is a matter of disputation between many theorists and

* İlerici Kemal: Besteci. “Bestecilik Bakımından TÜRK MÜZİĞİ ve ARMONİSİ” (İkinci Basılış, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1981). adlı kitabın yazarı.

** Yrd. Doç.: Uludağ Üniv. Eğitim Fak. Müzik Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi

pedagogies. Despite this fact, the "harmony system" by Kemal İlerici is accepted as the unique and valid theory during the courses concerning Turkish Music Harmony in some Musical Educational Departments of the Educational Faculties. This article can give an acceleration to the debates concerning the polyphony Turkish Music comparing the functionality of the "circle of five" which determines the Western Music and the "circle of three" which appears as a result of continual development in the "Dominant-Tonic" relations taking as basic "marche d'Harmony".

Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından TÜRK MÜZİĞİ ve ARMONİSİ" adlı kitabında üst üçlü ve alt üçlü bağlantıları verilmiştir. "Kalıp yürüyüşü" konusu açıklanırken de ölçülerin inici ve çıkıcı sürekli deviniminin önemi, konuyla ilgili örneklerde ortaya konulmaktadır.

Kemal İlerici'nin "Türk Müziği Armonisi Sistemi". üst üçlüye "dominant", alt üçlüye "sudominant" görevi yüklenilerek ortaya çıkartılan "Üçlü Dengeserlik" yaklaşımıyla açıklanmaktadır. Bu konuyla ilgili açıklamalar. "Durak (Tonique). Güçlü (Dominante) ve Alt Güçlü'nün (Sous Dominante) ele alındığı "TEMEL GÖREVLER"¹ bölümünde yapılmaktadır. "Denge" gereksinimiyle açıklanmaktadır. Her ne kadar sn. İlerici, "üçlülerin aynı yönde devinimiyle, devinimin başladığı sese gelinir" açıklamasıyla doğal olarak "üçlüler çemberi"ni gündeme getirmiştir.

Kemal İlerici'nin üçlülerin sürekli devinimiyle "kalıp yürüyüşü"nü elde ettiği örneklerde, özellikle, dominant 7'lisinin kullanılışı "üçlüler çemberi"nin incelenmesini zorunlu hale getirmektedir. Burada "üçlüler çemberi"nin gerekliliğini ve işlevini daha iyi anlayabilmek bakımından klasik Armoni'nin en temel malzemesi olan ve varlığıyla, tonik, dominant, sudominant dengeserliğini; bir oktav oluşturan seslerin sayısını; Majör ve minörlerin diyez ve bemol sırasını; diyatonik ve pentatonik dizilerin meydana gelişlerini açıklayabilen "beşliler ve dörtlüler çemberi" bilgilerine başvurulum. Bu açıklamalara geçmeden önce besteci sn. Cengiz Tanç'ın, "Dünyada, yalnız ses fiziği kanunlarının ortaya çıkardığı bilimsel bir tek armoni sistemi vardır. "Diğerleri", bestecilerin kendi özel yorumları ve soyutlamalarıdır. Yani stil içine girer."² sözlerinden hareketle doğuşkanları ve onların dengeserliğe katkısını görelim.

Herhangi bir çalgıdan ses elde etmek için yapılan ilk harekette elde edilen ilk sese "ana ses" denir. İlk duyulmuş tek bir sesmiş gibi duyulan bu ses aslında bir çok karmaşık sesi de içinde bulunduran sesler yumağının temelidir. Çok dikkatle dinlendiğinde bunu anlamak belki mümkün olabilir. Ama bu konu ses fizikçileri tarafından incelenmiş, kesin hesapları ve ölçümler yapılarak sabitleştirilmiştir. Ses fiziğine de dayanılarak bir ana sesin üst ve alt doğuşkanlarının duyuluş sırasını iki örnekle görelim;

¹ İlerici, Kemal.: "Bestecilik Bakımından TÜRK MÜZİĞİ ve ARMONİSİ" (İkinci basılış). Milli Eğitim Basımevi. İstanbul. 1981. S. 76

² Tanç. Cengiz.: "Kemal İlerici'nin Türk Müziği Armonisi hakkında Görüşme", "Türk Müziğinde Çokseslilik" Dersinin Dönem ödevi". Süheyla Solak-Leyla Özgür, Bursa, 1994, s. 2.

1. Örnek: Üst doğuşkanlar:³

2. Örnek: Alt doğuşkanlar:⁴

Yukarıdaki örneklerde ana sestem sonra tınlayan ilk seslerin ana sesin bir oktav daha tiz ve bir oktav daha pest'i olduğu görülmektedir. Ana sestem sonra tınlayan 2. Sesler ise ana sestem tam 5'li daha tiz ve tam 5'li daha pest seslerdir. Ana sesin 3. Doğuşkanlarının inici ve çıkıcı tam 5'liden oluşmasından dolayı bir "denge"den bahsedilebilir. Bu dengeyi aşağıdaki örnekle görebiliriz.

Örnek:⁵

Yukarıdaki örnek ile ortaya konulan dengede Ana sesin en fazla çekim gücüne sahip alt 5'li tarafından, daha sonra alt 5'liye göre daha az çekim gücü olan üst 5'li tarafından çekildiği bilinmektedir. Fakat ilk olarak ana ses alt doğuşkanın

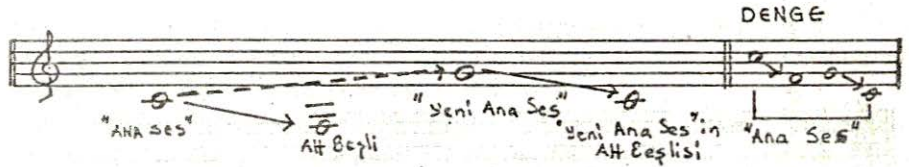
³ Saygın. A. Ahmed.; "MUSİKİ TEMEL BİLGİSİ" Kitap 3, Milli Eğitim Basımevi. İstanbul, 1964, s. 14.

⁴ Aynı eser, Sayfa 17

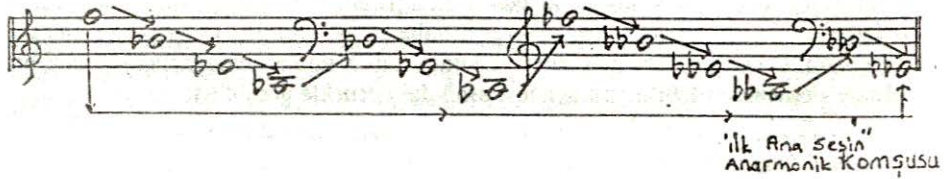
⁵ Aynı eser, Sayfa 18

* "Alt doğuşkanlar"ın varlığı tartışmalıdır.

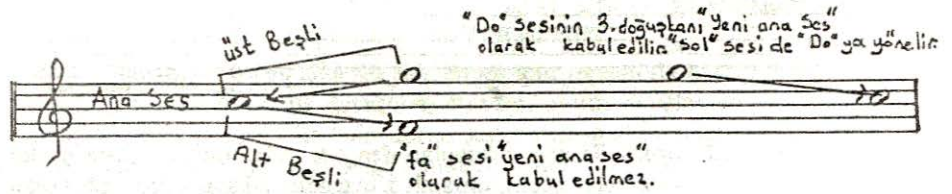
etkisi altına gireceğinden ve daha sonra bu alt üçüncü doğuşkanın ana sese dönüşmesi zorunluluktur. Yeni ana ses olan ses de doğal olarak çekim gücü en fazla olan alt beşlisine yönelmek isteyecektir. Eğer bu çekim gücü tekrar ilk ana sese yönelmezse çekim gücünün gereği olarak, sürekli başka ana seslere gitmek gerekmektedir. Bu durum ise, Majör ve minör mod'ların egemen olduğu ve toniğin önemlendirildiği yapmaya uygun olmaktadır. Bu nedenle, ilk ana sesin üst üçüncü doğuşkanı "yeni ana ses" yapılarak, alt 5'li olarak karşımıza çıkan "ilk ana ses" in çekim gücünün varlığı ortaya çıkartılır. Böylelikle "denge" kurulur.



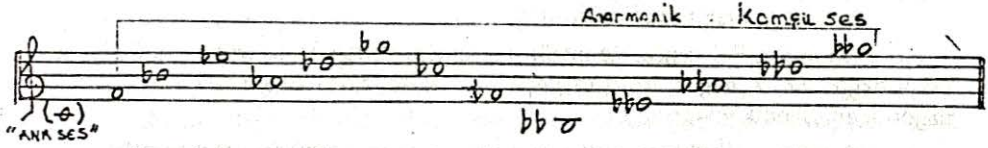
- Örnek: Alt 5'lilerin çekim gücünün egemenliği,
 ————— Çekim gücünün yönünü gösteren işaret
 - - - - - II. Derecede önemli olan çekim gücünü gösteren işaret



Örnek: Alt 5'linin çekim gücünün ilk ana sese yönelmesi,



Yukarıda açıklanan doğuşkanların sırası ve alt üçüncü doğuşkanın çekim gücüyle ilgili çalışmalar bize aynı zamanda beşliler çemberi ve dördümler çemberinin ortaya çıkışıyla ilgili olarak bilgi verir. Eğer "do" sesini ana ses olarak kabul eder ve alt 5'linin çekim gücünü işletirsek; ayrıca bu işlemi elde ettiğimiz her yeni ana ses sürekli uygularsak "tam dördümler çemberi" elde edilir.



Do sesinden sonra bütün "dörtlüler" çıkıcı olarak düşünülür.

Yukarıdaki örnek aynı zamanda bemollerin ve bemollü majör mod'ların sırasını da açıklamaktadır.

a) Bemollerin sırası:



b) Bemollü majör mod'ların sırası:

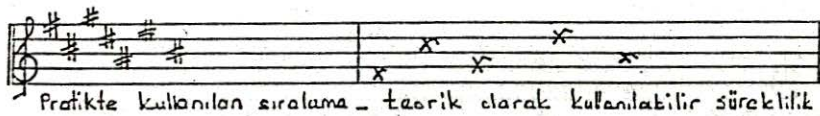
Fa majör, Si Majör, Mi majör, La majör, Re majör, Sol majör, Do majör, Fa majör, Si majör, Mi majör, La majör, Re majör, (Sol majör ise Fa majör'ün anarmanik tekrarıdır).

"Do" sesi ana ses olarak kabul edildiğinde, işlem üst 5'li ve onun çekim gücüne doğru sürekli olarak tekrar edilirse "tam beşliler çemberi" elde edilir.



Yukarıdaki örnek aynı zamanda diyezleri ve diyezli majör modların da sırasını açıklamaktadır.

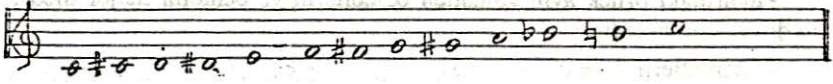
a) Diyezlerin sırası:



b) Diyezli majör mod'ların sırası:

Do majör, Sol majör, Re majör, La majör, Mi majör, Si majör, Fa # majör, Do # majör, Sol # majör, Re # majör, La # majör, Mi # majör, (si # majör Do majörün anarmonik tekrarıdır).

Beşliler ve dördlüler çemberini meydana getiren seslerin notaları yükseklik bakımından sıralandığında, bir oktavı oluşturan 12 sesin varlığı da açıklanır.



Bu çemberleri oluşturan seslerden herhangi bir sesi alarak yedi tane tam beşli üst üste sıralandığında ve bu yedi ses yükseklik bakımından art arda dizildiğinde "diatonik" mod elde edilir.



Aynı şekilde bu seslerden herhangi birisinin üzerine beş tane tam beşli konularak yükseklik bakımından sıralandığında da "pentatonik" mod'a ulaşılır.



Kemal İlerici'nin, üçlülere sürekli inici veya çıkıcı olarak devam ettirek elde ettiği "kalıp yürüyüş"ün elde edilmesinde kullanılan yöntem "üçlüler çemberi"nin de incelenmesini zorunlu kılıyor. Bu nedenle Kemal İlerici'nin ana makam olarak ele aldığı (Türk Müziği tarihinde 1944'lere kadar hiç bir zaman adı ana makam olarak anılmamış olan) "La Hüseyini"nin temel sesinden başlayarak inici ve çıkıcı yönde tekrar başlangıç sesine gelene kadar üçlü devinimi sürdürmeliyiz. Örnek: bu çemberde farklı boyutlardaki üçlülerin devinimi sözkonusudur.



İnici ve çıkıcı olarak yapılan bu üçlü hareketlerle elde edilen seslerin varlığı aşağıdaki açıklamaları güçlendirmektedir.

1. Türk müzik kuramı tarihinde farklı müzikolog veya "teorici"lerin bir oktavı oluşturan ses sayısı hakkında birbirinden oldukça farklı görüşleri vardır. Örnekteki çalışma ile elde edilen sesler sözü edilen görüşlerdeki hiç bir sayısal bölünmeyi açıklayamamaktadır. Sadece bir oktav içerisindeki yedi perdeyi ifade etmektedir (dügah, segah, çargah, neva, hüseyini, eviç ve gerdaniye. Ayrıca muhayyer perdesi de dügah perdesinin bir sekizli daha tizi olarak oktavı tamamlamaktadır). Kısaca, "üçlüler çemberi" Türk müziği ses sisteminin varlığının kanıtlarından biri olamamaktadır.
2. "Üçlüler çemberi"yle sadece Fa bakiyye diyez ve Si koma bemol gibi ses değiştiricilerine ulaşılmakta, fakat çeşitli müzikolog veya "teorici"lerin ortaya koyduğu diğer ses değiştiricilerin açıklayıcısı olamamaktadır.
3. "Üçlüler çemberi" Türk müziğinin sadece yedi makamını açıklarken, birbirinden çok farklı diğer makamları açıklayamamaktadır.
4. En önemlisi, yeryüzünde, ses fiziği ölçümleriyle sabitleşmiş sadece bir tane doğuşkanlar sistemi olduğundan "üçlülerin" üst ve al çekişmelerinin bir denge oluşturduğunu kanıtlamak imkansız gibi görünmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar, Klasik Batı Müziğinde kullanılan beşli ve dörtlüler çemberleriyle, Türk Müziği için bir armoni sisteminin kuramını açıklayan Kemal İlericinin "Durak", "Güçlü", "Alt Durak" kullanımında başvurduğu "üçlü denge" ve "kalıp yürüyüş"lerle de ortaya koyduğu "Üçlüler çemberi"ni karşılaştırmaları içermektedir.

"Kalıp Yürüyüş"

Önce, Kemal İlerici'nin⁵ akorlarıyla yaptığı çalışmayı görelim.⁶

I VI IV II VII V III I

⁵ Sözü edilen müzikologlar Safiü'd-din Abdü'l-mü'mîn. Rauf Yektâ. H. Sa'deddin Arel-Dr. Subhi Z. Ezgi. Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz v Yalçın Tura'dır. Konuyla ilgili bilgi edinmek isteyenler Safiü'd-din Abdü'l-mü'mîn'in "Kitâbü'l-Edvar'ına": Rauf Yektâ'nın. "Türk müzikîsi Nazariyatı'na": Dr. Subhi Z. Ezgi'nin. "Nazari ve Amelî Türk Müzikîsi'ne": Ekrem Karadeniz'in "Türk Musikîsinin Nazariye ve Esaslarına" ve Yalçın Tura'nın. "Türk Müzikîsinin Mes'eleleri"ne başvurabilirler.

⁶ Konuyla ilgilenenler yukarıda açıklanan kaynaklardan yararlanabilirler. Ancak, Kemal İlerici'nin üçlüler çemberinde 4 koma gösterilen Fa # ve bir koma olarak gösterilen Si b, gerçekte birer çeyrek ses tiz ve pest oynak aralıklardır. (Yalçın Tura'nın "Türk Müzikîsinin Mes'eleleri" adlı kitabından özellikle yararlanılmalıdır).

⁶ Kemal İlerici'nin aynı eserinin 80. Ve 81. Sayfalardaki örnekler kullanılmıştır.

Bu çalışmada akorlar, Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu bağlantı kurallarına göre birbirlerine bağlanmışlardır. "Kalıp Yürüyüşü" çalışmasıyla la hüseyindeki her derecenin duyurulmasına rağmen klasik armonideki akorların bağlantı kurallarının ve üçlü akorlardan meydana gelen "marş armonik"lerdeki gibi belirgin bir sekvense rastlanmaktadır. Dörtlü akorlar üçlülerden farklı olsa bile her iki sistemin marş armonikleri oluştururken kullandıkları yöntem aynıdır. İkisi de tonikten başlayarak tekrar aynı toniğe gelene kadar dominantları art arda kullanmaktadır. Kıyaslayabilmek açısından aşağıdaki örnek önem kazanmaktadır.

C: dur
I IV VII III VI II V I
T5 T5 T5 T5

Kemal İlerici'nin armoni sistemini Muammer Sun'dan öğrenerek öğrendiklerini eserlerine uygulayan ve sistemi klasik armoninin alternatifi olarak gören Necdet Levent⁷ "Kalıp yürüyüş"lerle ilgili örneklerinde partilerdeki ezgilerde gerçekten de sekvens çalışması görülmekte ve duyulmaktadır. Fakat Necdet Levent bu çalışmalarında Kemal İlericiden farklı olarak⁵ akorunu ve 3/4/7 akorlarını birlikte kullanmaktadır. Necdet Levent'in⁴ örneklerle açıkladığı "kalıp yürüyüş"lerinde ise hiç bir dominant yedili akoruna ara dominant görevi verilmemiştir.⁸ Bu yaklaşım Kemal İlerici'nin yaklaşımının aynısıdır. Necdet Levent'in konuya ilişkin iki örneğini verdikten sonra ara dominant kullanarak yan derecelere kısa süreli ayrılmaların önemine değineceğiz.

I VI IV II VII V III I
II I VII VI V IV III I

⁷ Necdet Levent, Kemal İlerici'nin armonisini Muammer Sun'dan öğrenmiş ve bu konuda çalışmalarını sürdürerek eserler vermiş bestecidir.

⁸ Levent, Necdet.: "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni", Piyasa Matbaası, İzmir. S. 45-46.

Şimdi de Kemal İlericinin inici üçlülerle ve çıkıcı üçlülerin sürekli devinimi yoluyla oluşturduğu ve alt-üst üçlülerin bağlantısında “dominant yedili” akorunun kullanıldığı “kalıp yürüyüşleri”ne ilişkin örnekleri görelim.⁹

Her iki çalışmada da dominantların “ara dominant” olarak kullanılmadığı, “la hüseyini” makamının dışına çıkmadığı ve hüseyini makamının dizinin diğer derecelerinde değerlendirilmediği açıkça görülmektedir. Örneğin 6. Derece akoru, yapısındaki +4’lü ve -5’li nedeniyle $\frac{5}{4}$ akoru olarak tonik görevi içindeyken uyumsuz ve sert tınlayan, çözüm bekleyen bir karaktere sahiptir. Oysa “la hüseyini”deki 6. Dereceye gelirken “la hüseyini”nin 1. Derece akoru dominant kabul edildiğinden 6. Derecenin tonik olarak uyumlu olması danstaki gerilim ve çözülüm dengesi için şarttır. Ayrıca diğer makamlarda bu türden uyumsuz ya da çalındığı zaman majör veya minör olarak tınlayan akorlar da bulunmaktadır (Şedaraban, Nikriz ve Zırgüleli hicaz vb.). Kemal İlerici’nin yaklaşımıyla önemli bir armonik kural (tonik akorunun duruculuğu) önemsizmiş gibi algılanabilir ve bu durum estetik olarak hata yaratabilir.

Dominant yedilileri “ara dominant” olarak kullandığımızda bu dominant yedilinin gideceği alt üçlünün temel sesi sadece yeni bir dominant yedili kullanana kadar “uyguladığımız hüseyinin de temel sesi” olur. Dominant yedili akorlar hangi akora çözülyorsa o akorun temel sesi üzerine bir hüseyini makamı kurmak ve dizide geçen değiştiricileri de bir önceki dominant yedilisiyle ilgili toniğe uygulamak gerekir.

⁹ İlerici, Kemal.: Aynı eser, Sayfa 82

