

**VIYOLA ÖĞRETİMİNDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SES
SİSTEMİNE İLİŞKİN DİZİLERİN KULLANIMI VE BU SİSTEM
KAYNAKLI ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARI**

Aytekin ALBUZ

**DOKTORA TEZİ
(MÜZİK EĞİTİMİ)**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

HAZİRAN 2001

114692

Aytekin ALBUZ tarafından hazırlanan VİYOLA ÖĞRETİMİNDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE İLİŞKİN DİZİLERİN KULLANIMI VE BU SİSTEM KAYNAKLI ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARI adlı bu tezin Doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.



Prof. Ayfer TANRIVERDİ

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Ali UĞAN 

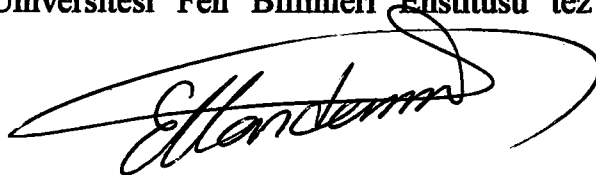
Üye : Prof. Ayfer TANRIVERDİ 

Üye : Prof. Dr. Salih AKKAŞ 

Üye : Doç. Betül BAŞEĞMEZLER 

Üye : Doç. N. Cihat CAN 

Bu tez Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	30
3. BULGULAR VE YORUM.....	36
3.1. Viyola Öğretim Elemanlarına Uygulanan Ankete İlişkin Alınan Cevaplar Bulgu ve Yorumlar.....	36
3.2. Viyola Öğretim Elemanlarının Viyola Öğretim Programına İlişkin Eleştirisel Görüşleri.....	45
3.3. Müzik Kuramları Öğretim Elemanlarına Uygulanan Ankete İlişkin Alınan Cevaplar Bulgu ve Yorumlar.....	48
3.4. Müzik Kuramları Öğretim Elemanlarının Yürütülen Müzik Kuramları Ders Programlarına İlişkin Eleştirisel Görüşleri.....	60
3.5. Konuyla İlgili Anketlerden Alınan Cevapların Geçerliği ve Güvenirliğine İlişkin Ki - Kare Bağımsızlık Testinin Uygulanması.....	64
3.5.1. Viyola içerik- program sorularına verilen cevaplarla ankete katılan Öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi.....	65
3.5.2. Viyola içerik- program sorularına verilen cevaplarla ankete	

	katılan üretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizi.....	66
3.5.3.	M¼zik kuramları içerik sorularına verilen cevaplarla üretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizi.....	67
3.5.4.	M¼zik kuramları içerik sorularına verilen cevaplarla üretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi.....	69
3.5.5.	M¼zik kuramları program sorularına verilen cevaplarla üretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi.....	70
3.5.6.	M¼zik kuramları program sorularına verilen cevaplarla üretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizi.....	72
3.6.	G¼n¼m¼z T¼rkiye’inde M¼zik T¼rleri ve Geleneksel M¼ziklerimizin Konumu.....	73
3.7.	Geleneksel M¼ziklerimiz ve Ses Sistemleri.....	77
3.8.	Geleneksel M¼ziklerimiz ve Bazı Temel Problemler.....	80
3.9.	Geleneksel M¼ziklerimiz ve Eēitim M¼ziēinde Kullanılabilirliēi.....	85
3.10.	Geleneksel M¼ziklerimizin algı Eēitimi Viyola retiminde Kullanımı.....	87
3.11.	Viyola retiminde Geleneksel T¼rk M¼ziēi Dizilerinin Kullanımı.....	90
3.11.1	Buselik makamı, genel özellikleri ve viyola üretiminde kullanımı.....	96
3.11.2	H¼seyini makamı, genel özellikleri ve viyola üretiminde kullanımı.....	100
3.11.3	K¼rdi makamı, genel özellikleri ve viyola üretiminde kullanımı.....	103
3.11.4	Rast makamı, genel özellikleri ve viyola üretiminde kullanımı.....	107
3.11.5	Hicaz makamı, genel özellikleri ve viyola üretiminde	

kullanımı.....	111
3.11.5.1. Hicaz hūmayun makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı.....	112
3.11.5.2. Uzzal makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı.....	112
3.11.5.3. Zirgüleli hicaz makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı.....	113
3.11.6. Karcığar makamı, genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı.....	116
3.12. Viyola Öğretiminde Türk Müziği Dizilerinin Örneklem Grubu Üzerinde Kullanılabilirliğine İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	119
3.13. Müzik Öğretmenliği Programı Lisans Düzeyi Viyola Öğretiminde Sıklıkla Kullanılan Eserlerin Dökümü ve Kısmi Düzeysel Analizi.....	126
3.14. Geleneksel Müziklerimiz Kaynaklı Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları.....	130
3.15. Geleneksel Müziklerimiz Kaynaklı Çokseslilik Denemeleri.....	146
3.15.1. Buselik makamında çokseslilik yaklaşımları.....	153
3.15.1.1. Buselik makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	153
3.15.1.2. Buselik makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	159
3.15.1.3. Buselik makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	162
3.15.1.4. Buselik makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	168
3.15.1.5. Buselik makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	171
3.15.1.6. Buselik makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....	178
3.15.2. Rast makamında çokseslilik yaklaşımları.....	181
3.15.2.1. Rast makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	181
3.15.2.2. Rast makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	188
3.15.2.3. Rast makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	191
3.15.2.4. Rast makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	198

3.15.2.5. Rast makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	201
3.15.2.6. Rast makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....	209
3.15.3. Kürdi makamında çokseslilik yaklaşımları.....	212
3.15.3.1. Kürdi makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	212
3.15.3.2. Kürdi makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	216
3.15.3.3. Kürdi makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	218
3.15.3.4. Kürdi makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	222
3.15.3.5. Kürdi makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	224
3.15.3.6. Kürdi makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....	230
3.15.4. Hüseyini makamında çokseslilik yaklaşımları.....	232
3.15.4.1. Hüseyini makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	232
3.15.4.2. Hüseyini makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	239
3.15.4.3. Hüseyini makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	242
3.15.4.4. Hüseyini makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	249
3.15.4.5. Hüseyini makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	253
3.15.4.6. Hüseyini makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....	260
3.15.5. Hicaz makamında çokseslilik yaklaşımları.....	264
3.15.5.1. Hicaz makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	264
3.15.5.2. Hicaz makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	271
3.15.5.3. Hicaz makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	274
3.15.5.4. Hicaz makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	281
3.15.5.5. Hicaz makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	284
3.15.5.6. Hicaz makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....	292
3.15.6. Karcıgar makamında çokseslilik yaklaşımları.....	295
3.15.6.1. Karcıgar makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	295
3.15.6.2. Karcıgar makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı.....	302
3.15.6.3. Karcıgar makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	305
3.15.6.4. Karcıgar makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı.....	312
3.15.6.5. Karcıgar makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı.....	315

3.15.6.6. Karcığar makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı.....323

4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....326

KAYNAKLAR.....338

EKLER.....345

ÖZGEÇMİŞ.....403



**VIYOLA ÖĞRETİMİNDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ
SES SİSTEMİNE İLİŞKİN DİZİLERİN KULLANIMI VE BU SİSTEM
KAYNAKLI ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARI
(DOKTORA TEZİ)**

Aytekın ALBUZ

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
HAZİRAN – 2001**

ÖZET

Bu araştırma, Türkiye'deki üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Programında yürütülen viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını irdeleyip değerlendirmeye yöneliktir. Araştırmada bir kısım veriler, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Programındaki viyola ve çokseslilik alanıyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarına uygulanan anketler yoluyla, bir kısım veriler ise; kaynak tarama yöntemiyle elde edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilerden, viyola öğretiminde Türk müziği dizilerini tampere ses sistemine uyarlamak kaydıyla yararlanılabileceği ve bu yaklaşımın çalgı öğretimi üzerinde daha etkili olduğu izlenimi edinilmiştir. Diğer yandan viyola öğretiminde kullanılan Türk müziğine ilişkin diziler; viyola-piyano ve viyola-viyola ekseninde üçlü, dördü, karma/özgün armoni ve kontrapunkt yaklaşımlarına göre çoksesli hale getirilmeye çalışılmıştır. Böylece Türk müziğinde çokseslilik denemelerine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Ayrıca geleneksel müziklerimize ilişkin değişik problemler de göz önüne serilmeye ve buna paralel olarak da bazı çözüm önerileri sunulmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 101.25.02
Anahtar Kelimeler : Viyola, Türk müziği, Çokseslilik.
Sayfa Adedi : 403
Tez. Yöneticisi : Prof. Ayfer TANRIVERDİ

**THE USAGE OF THE SCALES ABOUT THE TONE SYSTEM OF
TRADITIONAL TURKISH MUSIC IN VIOLA TEACHING AND THE
POLYPHONIC APPROACHES ABOUT THIS SYSTEM
(Phd. THESIS)**

AYTEKİN ALBUZ

**GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY**

June 2001

ABSTRACT

This research is about the usage of the scales about Traditional Turkish Music in viola teaching and the polyphonic/homophonic approaches about this system which is used in Turkish universities' Education Faculties Fine Arts Education Department The Program of Music Teacher. In this research, some of datas were gathered enquiries from teachers who teach viola and music theory in Education Faculties Fine Arts Education Department the Program of music Teaching, others were gathered with searching method. In conclusion, it has been seen that if Turkish music scales are adapted into the tampered system, it is beneficial for viola teaching and also it has been seen that it is more affective on teaching instrument. Also, the Traditional Turkish Music scales, which are used in viola teaching, were made polyphonic/homophonic for viola-piano and two violas in third, fourth and mixed/original harmonic system approach, so, in this survey in was aimed that to mate research about the studies of harmonizing Turkish and contribute to these studies. Also, it was tried to fix different problems of Traditional Turkish Music and made some suggestion about solving these problems.

Science Code : 101.25.02
Key Words : Viola, Turkish Music, polyphonic.
Number of pages : 403
Adviser : Prof. Ayfer TANRIVERDİ

TEŞEKKÜR

Mesleki anlamda öteden beri yardımlarını esirgemeyen ve araştırmanın tutarlı ve sağlıklı olarak gerçekleşmesinde gerekli yönlendirmelerde bulunan viyola öğretmenim ve Tez danışmanım sayın Prof. Ayfer TANRIVERDİ'ye, akademik anlamda düşünme, bilgi üretme ve eleştiri yapabilme gibi çok değişik konularda kendisinden çok şeyler öğrendiğim değerli hocam sayın Prof. Dr. Ali UÇAN'a, araştırmanın farklı boyutlarında görüşlerinden yararlandığım ve sürekli olarak desteğini gördüğüm değerli hocam Prof. Dr. Salih AKKAŞ'a, Türk müziğini araştırma konularında tarafımı her zaman motive eden ve aynı zamanda müzik teknolojisi konusunda engin bilgilerinden istifade ettiğim değerli hocam sayın Doç. M. Cihat CAN'a ve viyola öğretim yöntem ve tekniklerine ilişkin farklı yaklaşım ve görüşlerinden yararlandığım sanatçı-eğitimci sayın Doç. Betil BAŞEĞMEZLER'e, ileri istatistik hesaplarında bilgisine başvurduğum sayın Ayhan GÖLCÜKCÜ'ye, viyola öğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımının sınanması amacıyla oluşturulan örneklem grubu viyola öğrencilerine ve anketler yoluyla bilgi edinmeye olanak sağlayan Türkiye'deki mevcut Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. görevli viyola ve müzik kuramları öğretim elemanlarına teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1.1.	Viyola anketini cevaplayan öğretim elemanlarının akademik unvan dağılımı.....36
Çizelge 3.1.2.	Viyola anketini cevaplayan öğretim elemanlarının mesleki hizmet süreleri37
Çizelge 3.1.3.	Çağdaş viyola öğretim metotlarında tonal etütlerin yanı sıra makamsal etütlerin de yer alması durumu.....37
Çizelge 3.1.4.	Viyola öğretiminde kullanılacak makamsal etüt ve eserlerin tampere ses sistemine olumsuz etki durumu.....38
Çizelge 3.1.5.	Makamsal tarzda bestelenmiş etüt ve eserlerin icrasının viyola tekniğine olumsuz etki durumu.....38
Çizelge 3.1.6.	Makamsal tarzda bestelenmiş viyola öğretimine dönük etüt ve eserlerin evrensel anlamdaki geçerlik durumu.....39
Çizelge 3.1.7.	Geleneksel müziklerimize dayalı viyola öğretimine ilişkin yeterli sayı ve nitelikte etüt ve eser durumu.....40
Çizelge 3.1.8.	Esas çalgısı viyola olan öğrencinin mesleki yaşantısında çalgısını kullanabilme durumu.....40
Çizelge 3.1.9.	Eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde çalgı dağarcık gelişimine katkı sağlamak bakımından geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik denemelerinin desteklenmesi durumu.....41
Çizelge 3.1.10.	Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin nitelikli türkü ve şarkılardan örnekler verilmesi durumu.....42
Çizelge 3.1.11.	Viyolanın makamsal eserleri yorumlamadaki yeterlik durumu....43
Çizelge 3.1.12.	Viyola öğretiminde makamsal eserlerin icrasında geleneksel akort biçimini kullanım durumu.....43
Çizelge 3.1.13.	Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin yorum

	özelliklerine yer verilmesi durumu.....	44
Çizelge 3.2.1.	Genel anlamda ders programlarının YÖK tarafından hazırlanıp uygulamaya konulmasının anlamlık durumu.....	45
Çizelge 3.2.2.	Yeniden yapılanma kapsamında yürürlükteki müzik öğretmenliği programında yer alan bireysel çalgı eğitimi viyola dersine ilişkin uygun görülen haftada bir saatlik ders süresinin yeterlik durumu.....	45
Çizelge 3.2.3.	Yeniden yapılanma kapsamında yer alan bireysel çalgı eğitimi viyola dersine ilişkin uygun görülen bir kredilik notun yeterlik durumu.....	46
Çizelge 3.2.4.	YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel programın ışığında daha ayrıntılı bir viyola öğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç durumu.....	46
Çizelge 3.2.5.	Çağdaş viyola öğretim programında tonal öğelerin yanı sıra modal-makamsal öğelerin yer alması durumu.....	47
Çizelge 3.3.1.	Ankete katılan müzik kuramları öğretim elemanlarının akademik unvanlarına göre dağılımı.....	48
Çizelge 3.3.2.	Ankete katılan müzik kuramları öğretim elemanlarının mesleki hizmet süreleri.....	48
Çizelge 3.3.3.	Eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin yürütülen müzik kuramları derslerinde çalgı müziğinin ağırlık durumu.....	49
Çizelge 3.3.4.	Makamsal tarzdaki çokseslilik çalışmalarında piyanonun kullanılabilirlik durumu.....	50
Çizelge 3.3.5.	Eğitim müziği alanında genel anlamda makamsal çalışmaların kapsadığı yer durumu.....	50
Çizelge 3.3.6.	Makamsal tarzda yapılan besteleme çalışmalarının tampere ses ses sistemine uyarlanmasının anlamlık durumu.....	51
Çizelge 3.3.7.	Makamsal sisteme ilişkin Türk halk ve klasik Türk müziği	

	arasındaki kuramsal yakınlık durumu.....	51
Çizelge 3.3.8.	Makamsal tarzdaki besteleme çalışmalarında tonal sisteme yakın makam dizilerinin tercih edilme durumu.....	52
Çizelge 3.3.9.	Tonal sisteme yakın olan makamların çokseslendirilmesinde üçlü armoni yaklaşımının kullanım durumu.....	53
Çizelge 3.3.10.	Makamsal tarzda yapılan çokseslilik çalışmalarında geleneksel müziklerimize ilişkin usullerin kullanım durumu.....	53
Çizelge 3.3.11.	Çalgı eğitim müziğine dayalı besteleme çalışmalarında küçük ölçekli formların tercih edilme durumu.....	54
Çizelge 3.3.12.	Geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziği çokseslilik yaklaşımında dörtlü armoni sisteminin kullanılabilirlik durumu.....	55
Çizelge 3.3.13.	Geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziğinde armonisel yaklaşımın kullanılabilirlik durumu.....	55
Çizelge 3.3.14.	Geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziğinde kontrapuantal çokseslilik yaklaşımının kullanılabilirlik durumu.....	56
Çizelge 3.3.15.	Türkiye’de makamsal tarzda çalgısal eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin kaynakların yeterlik durumu.....	57
Çizelge 3.3.16.	Makamsal tarzdaki çalgısal besteleme çalışmalarında çalgılama/oturtumun önem durumu.....	57
Çizelge 3.3.17.	Çalgı eğitim müziği açısından geleneksel sazların çoksesliliğe yatkınlık durumları.....	58
Çizelge 3.3.18.	Makamsal tarzda bestelenmiş bir eserin çalgılama/oturtumunda geleneksel ve evrensel sazların birlikte kullanımının anlamlık durumu.....	59
Çizelge 3.4.1.	Genel anlamda öğretim programlarının YÖK tarafından hazırlanıp uygulamaya konulmasının anlamlık durumu.....	60
Çizelge 3.4.2.	Yürürlükteki YÖK programında yer alan müzik teorisi ve işitme	

	eğitimi dersinin farklı dersleri bünyesinde ihtiva etmesinin anlamlık durumu.....	60
Çizelge 3.4.3.	YÖK programında yer alan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinin lisans öğrenimi boyunca üç dönemle sınırlandırılmasının anlamlık durumu.....	61
Çizelge 3.4.4.	YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel programının ışığında daha ayrıntılı bir müzik teorisi ve işitme eğitimi dersi öğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç durumu.....	61
Çizelge 3.4.5.	Yürürlükteki mevcut öğretim programında ayrı kod ve adla armoni-kontrpuan ve eşikleme dersinin olmayışı ve eksiklik durumu.....	62
Çizelge 3.4.6.	Yürürlükteki mevcut öğretim programında ayrı bir kod ve adla Türk müziği çokseslendirme dersinin olmayışı ve eksiklik durumu.....	63
Çizelge 3.4.7.	Müzik teorisi ve işitme eğitimi ders programında tonal öğelerin yanı sıra modal-makamsal öğelerin de yer alması durumu.....	63
Çizelge 3.4.8.	Mevcut öğretim programında yer alan müzik kuramları dersinin isim, tür, zaman ve düzenleniş bakımından eğitim müziği besteleme tekniklerini geliştirmedeki yeterlik durumu.....	64
Çizelge 3.5.1.1.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair özet veri dökümü.....	65
Çizelge 3.5.1.2.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair hizmet yılı-cevaplar dökümü.....	65
Çizelge 3.5.1.3.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	65

Çizelge 3.5.2.1.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair özet veri dökümü.....	66
Çizelge 3.5.2.2.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair unvanlar-cevaplar dökümü.....	66
Çizelge 3.5.2.3.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	67
Çizelge 3.5.3.1.	Müzik kuramları içerik sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair özet veri dökümü.....	67
Çizelge 3.5.3.2.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair unvanlar-cevaplar dökümü.....	68
Çizelge 3.5.3.3.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	68
Çizelge 3.5.3.4.	Viyola içerik-program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare bağımsızlık değeri.....	69
Çizelge 3.5.4.1.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair özet veri dökümü	69
Çizelge 3.5.4.2.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair hizmet yılı-cevaplar dökümü.....	69
Çizelge 3.5.4.3.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla	

	öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	70
Çizelge 3.5.5.1.	Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair özet veri dökümü.....	70
Çizelge 3.5.5.2.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair hizmet yılı-cevaplar dökümü.....	71
Çizelge 3.5.5.3.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	71
Çizelge 3.5.6.1.	Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	72
Çizelge 3.5.6.2.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair unvanlar-cevalar dökümü.....	72
Çizelge 3.5.6.3.	Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizine dair ki-kare testi.....	72
Çizelge 3.12.1.	Buselik makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	120
Çizelge 3.12.2.	Rast makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	121
Çizelge 3.12.3.	Kürdi makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik	

	olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	122
Çizelge 3.12.4.	Hüseyini makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	123
Çizelge 3.12.5.	Hicaz makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	124
Çizelge 3.12.6.	Karcığar makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu.....	125
Çizelge 3.13.1.	Müzik öğretmenliği programı A.B.D. lisans düzeyi viyola öğretiminde sıklıkla kullanılan eserlerin dökümü ve kısmi düzeysel analizi.....	128

EKLER

EK-1) Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımlarına ilişkin Viyola Öğretim Elemanlarına Uygulanan Anket Örneği.

EK-2) Viyola Öğretiminde Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımlarına ilişkin Müzik Kuramları Öğretim Elemanlarına Uygulanan Anket Örneği.

EK-3) Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Olarak Yapılan Viyola-Viyola ve Viyola-Piyano Eksenli Denemelerin, Diğer Çalgılara Uyarlanmasına Dair Örnekler.

EK-4) Geleneksel Müziklerimize İlişkin Eserlerin Viyola Öğretiminde Kullanımına İlişkin Örnek Denemeler.

EK-5) Müzik Öğretmenliği Lisans Döküm Program Örneği.

1. GİRİŞ

Eğitim, kültürel birikimleri gelecek kuşaklara aktarmada çok önemli rol oynayan toplumsal bir olgudur.

Eğitimin değişik kaynaklarda farklı yaklaşımlara göre başka başka tanımları yapılmıştır. Bunlardan bazıları şöylece sıralanabilir;

“Eğitim; bireyleri, toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirmede en etkili süreçtir. Eğitimle bireylerin bedensel, devinışsel, duyuşsal ve bilişsel yapılarıyla / yönleriyle dengeli birer bütün halinde en uygun ve ileri düzeyde yetiştirilmeleri amaçlanır”(Uçan, 1994).

“Eğitim, ferdin idraklerinde, kavrayışında, zihniyetinde, tutum ve değerlerinde, kabiliyet ve maharetlerinde bir gelişme ve değişme demektir” (Özdemir, 1998).

“Eğitim, bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerlerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamıdır”(Tezcan, 1994).

“Eğitim, bir insan varlığının yetişmesi ve gelişmesini sağlamak üzere, kendine özgü tüm imkanların onlar üzerinde kullanılması ve her birinin bizzati kendisidir”(Değirmencioğlu, 1997).

Görüleceği gibi, eğitime ilişkin yukarıda yapılan tanımlamaların yaklaşık olarak tümünde şu üç özellik göze çarpmaktadır; “Bireyi temel alma”, “Kişiliğin geliştirilmesine yardımcı olma”, “Bireyin yaşama hazırlanması safhasında ihtiyaç duyulan bilgi ve davranışları kazanmasını sağlama”(Er, 1997).

Hangi tür yada hangi düzeyde olursa olsun, eğitimi ele alıp incelerken ve uygularken, mutlak surette insanın içerisinde yaşadığı fiziksel ve sosyo-

kültürel çevre çok iyi analiz edilmeli ve tüm etkinlikler bir bütün halinde planlanıp düzenlenmelidir.

Günümüzde bireyleri yetiştirme işi okullara verilmiştir. Okullar, belli bir plan ve program dahilinde sistemli öğretim yapan, yetkin davranış değişikliği kurumlarıdır.

Eğitimin açık bir sistem olmasından, bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin eğitimi etkilemesinden, sistemin onarılıp yeniden düzenlenmesinden ve yatırımların boşa gitmesini önleme anlayışından dolayı; mutlak surette öğretimde planlı ve programlı olma zorunluluğu vardır.

Programlı eğitim, yani okul eğitimi, her alan için, her okul ve sınıf düzeyinde hedef ve hedef davranışların öğrenciye belirlenen süre içerisinde nasıl kazandırılacağı ve öğrencinin bu davranışları istenen sürede kazanıp kazanmadığının kontrolünün planlandığı kapsamlı bir süreçtir(Sönmez, 1991).

Çağdaş eğitim ise; bilim, teknik ve sanat eğitiminin her üçünü de kapsayan çok yönlü bir eğitim süreci olup; bireyleri ve toplumları biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme ve geliştirme de en etkili süreç niteliğini kazanmaktadır. Böyle bir eğitim şekli de bireyi; biyopsişik, toplumsal ve kültürel boyutlarıyla, bedensel, bilişsel, duyuşsal ve devinişsel yönleriyle dengeli bir bütün olarak, en ileri düzeyde yetiştirmeyi amaçlar(Uçan, 1994).

Bir başka deyişle çağdaş anlamdaki eğitim; bilim, teknik ve sanat eğitiminin her üçünü de kapsayacak şekilde ele alınıp düzenlenmelidir. Çünkü mevcut eğitim sistemi içerisinde bu alanların herhangi birinin eksikliği; tutarsızlıkları,

yetersizlikleri ve dengesizlikleri de beraberinde getirecek ve böyle bir eğitim-öğretim işleyişi de çağcıl olmaktan uzak kalacaktır.

Çağdaş eğitimin bir boyutu olan güzel sanatlar eğitimi ise; yetişmekte olanlara ve yetişkinlere, güzel sanatların yaşamdaki yeri ve önemini yaşatarak kavratacak, türlerini, tarihsel gelişimini, ifade gücünü, insanın temel ihtiyaçlarından biri olduğunu göstererek aynı zamanda uygulamalı çalışmalarla yaratma olgusunu da tanıtmaya yönelik olarak yürütülen bir eğitim sürecidir.

Bu bakımdan; genel anlamda güzel sanatlar eğitimi, örgün ve yaygın eğitimin bütünü içerisinde ele alınmalı ve mutlaka tamamlayıcı, destekleyici, yaratıcılığa ve ileriye götürücü işlevini yerine getirmelidir(Uçan, 1987).

Sanat, insanla birlikte vardır ve insan hayatının vazgeçilmez bir parçasıdır. Sanat her ne şekilde olursa olsun, insanın bulunduğu her yerde kültürü yansıtır. Bir başka deyişle insanın yaşamdan sonra geride bıraktığı birikimlerin toplamıdır(Boydaş, Balcı, 1997).

Sanat eğitimi de kendi içerisinde değişik kollara ve dallara ayrılmaktadır. Bunlar; genel olarak edebi sanatlar, sahne sanatları, görsel sanatlar, plastik sanatlar ve işitsel sanatlar olmak üzere beş ana grupta incelenebilir. İşte sanat eğitiminin işitsel sanatlar kolunda yer alan dallardan biri de insan ve toplum yaşamı içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan müzik sanatı olgusudur.

Yaklaşık 3000 yıllık süreden bu yana müziğin çeşitli bakış açılarına göre değişik işlevsel yönlerini ele alan bir çok tanımlama ve betimlemeler yapılmıştır. Halk arasında çok yaygın olan “Müzik ruhun gıdasıdır”

nitelemesi, Leibnits'in müziği "Bilinç dışı bir aritmetik alıştırma" sayması ve daha pek çokları arasında bugün için en ilgi çekici olan vargı; müziğin tıpkı aile, dil, ahlak, hukuk gibi toplumsal bir kurum olduğu gerçeğidir.

İlkçağlarda Uzakdoğu'da Konfüçyüs, Yakındoğu'da Platon gibi düşünürler; bir ülkede üretilen müziğin o ülkedeki insanların yaşayışlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini yansıttığını, uygun bir müzik eğitimiyle gerek bireylerin, gerekse toplumların eğitilebileceğini vurgulamışlardır.

Türk bilginlerinden Taşköprülüoğlu Ahmed'de çağındaki bilimleri tanıtan kapsamlı kitabında bu konuya değinmiş ve Farabi'ye ilişkin bir örnek sunarak "Müziğin toplumları güldürebileceğini, ağlatabileceğini hatta uyuşturabileceğini" ifade etmiştir.

Nasıl din, dil, ahlak, eğitim birer toplumsal kurum ise, müzik de aynen onlar gibi toplumsal bir kurumdur. İşte müziğin toplum üzerindeki etkisi ve öneminden yola çıkılarak geçen yüzyılın sonlarından itibaren bugünkü müzikoloji bilimi oluşup gelişmeye başlamıştır.

Bu bilim dalının 1930' lu yıllardan itibaren konusu ve yöntemleri de oldukça belirginleşmiş ve toplum ile insan arasında, toplum ile müzik arasında ve insan ile müzik arasında var olan etkileşimi, iletişimi bilimsel yöntemlerle incelemeye başlamıştır(Albuz, 1997).

Bugün için müziğin işgörüler; bireysel işgörüler, toplumsal işgörüler, kültürel işgörüler, ekonomik işgörüler ve eğitimsel işgörüler olmak üzere beş ana başlık altında toplanabilir. Bu işgörülerin içerisinde en önemlilerinden biri ise hiç kuşkusuz ki müziğin eğitimsel işgörüsüdür. Bu bakımdan "müzik, hem etkili bir eğitim aracı, hem de önemli bir eğitim alanı haline gelmiştir"(Uçan, 1985).

Müzik Eğitimi:

Müzik eğitimi yalın ve özlü anlatımıyla, bireye kendi müziksel yaşantısı aracılığıyla amaçlı olarak müziksel davranışlar kazandırma veya bireyin davranışlarında kendi yaşantıları aracılığıyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma süreci olarak tanımlanabilir(Uçan, 1993).

Müzik eğitimi yoluyla; bireylerin davranışında oluşan değişimler toplumu, toplumdaki değişimler de bireyi etkiler. Müzik eğitimi aracılığıyla birey ile doğal, toplumsal - kültürel ve özellikle de müziksel çevre arasındaki iletişim ve ilişkilerin daha düzenli ve daha sağlıklı olması beklenir.

Temelde müzik eğitimi bir bütün olmakla birlikte, çeşitli alt kol ve dallara ayrılır. Çünkü; müzik eğitimi, içerik , yöntem, düzey ve süre olarak kendi içerisinde birtakım çeşitlilikler göstermektedir.

Ancak, kolu ve dalı, içeriği, yöntemi, düzeyi ve süresi ne olursa olsun, müzik eğitimi özde “Genel müzik eğitimi”, “Özengen müzik eğitimi” ve “Mesleki müzik eğitimi” olmak üzere üç ana amaca yönelik olarak ele alınıp düzenlenir ve bu amaçlardan hangisine yönelikse de ona göre nitelik kazanarak isimlendirilir(Uçan, 1994).

Müzik eğitimin çok önemli bu üç ana boyutunu oluşturan genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi türleri ise kısaca şöyle tanımlanabilir;

Genel Müzik Eğitimi: “Genel müzik eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program ayrımı gözetmeksizin her düzeyde, her aşamada, herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir yaşam için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür.”

Özengen Müzik Eğitimi: “Özengen müzik eğitimi, müziğe yada müziğin belli bir dalında amatörce ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür.”

Mesleki Müzik Eğitimi: “Mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütününü, bir kolunu yada dalını, o bütün, kol yada dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan yada öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin yada mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlayan müzik eğitimi türüdür”(Uçan, 1994).

Yukarıda da ifade edildiği gibi en temelde genel müzik eğitimi, ortada özengen müzik eğitimi ve en üst düzeyde de mesleki müzik eğitimi yer almaktadır.

Görüleceği gibi mesleki müzik eğitimi; en kapsamlı ve en üst düzeyde müzik eğitimi türü olup, bestecilik eğitimi, seslendiricilik eğitimi, müzik bilimcilik eğitimi, müzik öğretmenliği eğitimi gibi önemli alt boyutlar kapsamaktadır.

Çağdaş toplumlarda çok yönlü bir yaklaşımla sanat eğitimi; eğitimin, müzik eğitimi; sanat eğitiminin, çalgı eğitimi; müzik eğitiminin ve dolayısıyla viyola eğitimi de çalgı eğitiminin bir alt boyutu olarak düşünülüp ele alınmakta ve öyle kabul edilmektedir(Uçan, Günay, 1980).

Çalgı eğitimi:

Çalgı çalma, müzik aleti yoluyla insanın kendisiyle özdeşleşip bütünleşmesine kaynaklık eden, duygularını ifade etmede ve toplumsallaşmasında etkin rol oynayan müzik sanatının önemli bir boyutudur (Uslu, 1996).

Müzik eğitimcisi adayı, çalgısında kazanacağı bilgi ve becerileriyle müzisyenliği öğrenecek, çalgısındaki olumlu gelişmeler yoluyla yeteneğini geliştirecek ve çevresiyle daha iyi iletişim kurarak kendine olan öz güvenini geliştirecektir. Bu gelişmeler aynı zamanda onun ruh sağlığına da olumlu yönde katkılar sağlayacaktır(Uslu, 1996).

Mesleki müzik eğitimi görececek kişide, öncelikle seçilen kol, dal yada mesleğin gerektirdiği boyutlarda asgari yetenek boyutu aranır. Mesleki müzik eğitimi genellikle örgün eğitim kurumlarında yürütülür ve bazı özel dallarda çok erken başlamakla birlikte, genellikle orta öğrenimde belirginleşir. Ancak hangi düzeyde olursa olsun mesleki müzik eğitimi mutlaka bu iş için yetişmiş olan ehliyetli ellerce yürütülmelidir(Uçan, 1994).

Mesleki müzik eğitimi içerisinde yer alan “müzik öğretmenliği” eğitimi de kendi içerisinde bir takım alt kollara ayrılmaktadır. Bunlar; genel olarak “kuram eğitimi”, “ses eğitimi” ve “çalgı eğitimi” boyutu olarak sıralanabilir. Dolayısıyla uygulanacak müzik öğretmenliği eğitiminin bu boyutlardan her birini dengeli bir biçimde kapsayacak şekilde planlanıp düzenlenmesi beklenir.

Müzik öğretmenliği programında çalgı eğitim/öğrenimi gören birey, çalgısı yoluyla yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek, müzik bilgisini yüksek düzeye çıkartacak, çalgı öğretimi ilke, yöntem ve tekniklerini öğrenerek uygulayacaktır. Çalgı eğitimi, müzik öğretmeni adayı için çok önemli ve temel bir boyuttur. Bu boyuta gerçekten önem verilmesi ve çalgıda olabildiğince gelişmeyi amaçlamak için, her çeşit olanağın kullanılması, her gün sistemli olarak uzun saatler boyu çalışılması kaçınılmaz bir zorunluluktur. Böylece birey, alacağı çalgı eğitiminin yardımıyla; oluşturacağı eğitim müziği dağarcığı dışında, ulusal ve evrensel düzeydeki

müzik yapıtlarından derlenmiş seçkin bir dağara da sahip olacak ve en iyi biçimde mesleki yaşantısına hazırlanacaktır.

Müzik eğitimcisi, mesleki eğitiminin sonrasında da bu çalışmalarını sürdürmek ve öğrendiklerine yenilerini katmak için sürekli olarak bir gelişim içinde olmak yükümlülüğündedir. Çalgı öğreniminin doğal bir parçası olarak kendi icra ettiklerinin dışında başkaca evrensel boyutta ün yapmış büyük sanatçıların icralarını dinlemek ve hatta olanağı varsa onları izleyerek beğeni düzeyini, bilgi, tecrübe ve müzikalitesini arttırmak zorundadır.. Bu onun önce kendisi, sonra mesleği ve en sonra da öğrencileri için göstermek zorunda olduğu sorumluluk anlayışının bir gereğidir(Albuz, 1995).

Çağdaş eğitim anlayışına göre, mesleki çalgı öğretimi, öteden beri gelen sadece usta-çırak ilişkileri ile değil, aynı zamanda çağdaş anlamda geçerliliği ispatlanmış mesleki çalgı öğretim programlarına da dayandırılmalıdır.

“Çağdaş mesleki çalgı eğitiminde şu üç unsur göz önünde bulundurulmalıdır. Bilimsellik; yani yapılan her işin bilimsel bir temele dayandırılması, geçerlik; yani öğrenilen her yeni davranışın hayatta ve mesleki müziksel yaşantıda kullanılabilirliği, güzellik; yani insanın iç dünyasına yönelik estetik bir kaygı.”

İşte mesleki çalgı eğitiminde çok önemli olan çalgı öğretim programının özünde bu unsurlar yer almalı ve uygulanacak çalgı eğitimi de bu esaslara dayandırılarak düzenlenmelidir(Tanrıverdi, 1996).

Müzik öğretmenliği programı A.B.D. 'nda uygulanan çalgı öğretimi:

Türkiye’de müzik eğitimi örgün ve yaygın olarak düşünülüp, genel ve mesleki olmak üzere iki ana çerçevede düzenlenmektedir(Uçan, 1994).

Mesleki müzik eēitiminin alt boyutlarını; müzik ēretmenliēi eēitimi, bestecilik eēitimi, seslendiricilik eēitimi, müzik arařtırmacılıēı eēitimi, çalgı yapım- onarımcılık eēitimi, bandoculuk eēitimi, dinsel müzik eēitimi, ilk ve anaokulu ēretmeni yetiştirme gibi boyutlar kapsamaktadır.

Türkiye’de “amaçlı” ve “düzenli” müzik eēitimi imparatorluk dönemine kadar uzanmakta ise de müzik ēretmeni yetiştirme işi, cumhuriyetin hemen başlarında 1924 yılında Ankara’da kurulan Musiki Muallim Mektebi ile başlar. Zamanla bu okulun işleyiş ve fiziki yapı bakımından sadece sanatçı yetiştirmeye dönüşmesi üzerine de müzik ēretmeni yetiştirme işi, 1937 yılından itibaren belli bir süre Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü’nde açılan Müzik şubesinde yürütülmeye başlanmış, 1982 yılında aynı kurumun Gazi Üniversitesi Eēitim Fakültesine baēlanmasıyla da niversiter bir yapıya kavuşmuştur. Daha sonra ise aynı anlayişla Türkiye’nin farklı bölgelerinde yeni müzik eēitimi bölümleri açılmıştır(Uçan, 1994).

Genel anlamda müzik ēretmeni, “rgn genel müzik eēitimi”nin en temel ve en etkin ēelerinden biridir ve genel müzik eēitiminin amaçları doērultusunda ērenciye belirli müziksel davranışları kazandırmakla yükümlüdür(Uçan, 1994).

Günümüzde müzik ēretmenliēi yetiştirmedeki kurumsal yapı ve işleyiş şöyledir; 1998/1999 eēitim ēretim yılından itibaren eēitim fakültelerinin yeniden yapılanması doērultusunda Müzik eēitimi Bölümü ile Resim-iş Bölümü birleştirilerek Güzel Sanatlar Eēitimi Bölümü adı altında toplanmış Anabilim dalı düzeyinde temsil edilir duruma getirilmiştir. Doēal olarak yeniden yapılanma doērultusunda da müzik ēretmenliēi programları kökten deēiřerek daha çok merkezi bir anlayişla yeniden hazırlanmış ve tüm

Türkiye’deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ortak olarak uygulanmak üzere yürürlüğe konmuştur.

Hazırlanan yeni programda bireysel çalgı eğitimi konusunda pek büyük bir fark görülmemekle birlikte; adı “Bireysel Çalgı Eğitimi” olmuş, bireysel çalgı eğitimine ise sekiz yarıyıl süre verilmiş ve haftada -1- ders saati ve her dönemde de -1- kredi uygun görülmüştür. Yürürlükteki program, daha ziyade çerçeve program modelinde olup, her A.B.D. bu programın ışığında daha ayrıntılı çalgı öğretim programı hazırlama yoluna gitmektedir.

Çalgı eğitimi içerisinde viyola öğretimi:

Viyola, İngilizce’de “the viola”, Fransızca’ da “ Alto”, İtalyanca’da “Viola” ve Almanca’da “Bratsche” olarak isimlendirilmektedir. Viyola adının XV. Yüzyıldaki traubadur denilen gezgin çalgıcıların kullandıkları viol isimli ilkel yaylı çalgılardan geldiği sanılmaktadır. Violler de ortaçağdaki viel denilen atalarından meydana gelmişlerdir. Viyolanın bugünkü şeklini alması, XVI. Yüzyıldaki gelişmelerle başlamıştır. Viyolalar, XVII. Yüzyılda orkestralarda I. ve II. Kemanlar arasında bir tenor ses grubu olarak yer almışlarsa da viyolonsellerin gelişimiyle bu ses grubunu terk ederek alto ses grubuna dönüşerek orkestralardaki bu günkü konumunu almışlardır(Şekerkan, 1997).

Kemana benzeyen ama ondan 1/7 oranında biraz daha büyük olan viyola, alto ses tonuyla, orkestraya değerli ve görkemli bir renk/tını verir. Kemana göre beş ses pese akort edilir. Alt perdelerdeki seslerin bu küçük çalgıdan çıkabilmesi için telleri kemana oranla daha kalın yapılmıştır. Böylece viyolanın karakteristik ve içli sesi oluşmaktadır. Akordu “do, sol, re ve la” sesleri olup, esas olarak do anahtarı, tizlerde ise geçici olarak sol anahtarı

kullanılmaktadır. Viyola hemen her dönemde orkestraların vazgeçilmez bir ögesi olmuştur.

Yaylı çalgılar ailesinin alto çalgısı olan viyolanın eğitime, büyük oluşu nedeniyle konservatuarlarda keman ile başlanmakta olup, ancak vücut gelişimi belli bir düzeye ulaştıktan sonra viyolaya geçilmektedir. Ya da benzer bir yaklaşımla kemana viyola teli takma yoluna gidilmektedir. Müzik öğretmenliği programında ise zaten öğrenci belli bir erişkinliğe ulaştığından bu uygulamaya istisnai durumlar hariç rastlanmamaktadır.

Viyolanın tarih içerisinde değişik isim ve yapıda farklı çeşitleri olagelmıştır. Bunlar kısaca şöyle sıralanabilir;

Viola da Gamba: Bacak viyolası olup, bas viyoladır ve altı tellidir.

Lyra Viola: On iki tellidir ve şarkılara akorlarla destek amacıyla kullanılır.

Viola Bastarda: Bas viyolanın küçüğüdür ve ahenk telleri eklenmiştir. Bugünkü viyoladan oldukça büyüktür.

Viola di Bordone: Bariton viyoladır. Viola bastardaya göre daha fazla ahenk teli vardır fakat ufak tefek ayrıntılar dışında viola bastarda'ya benzemektedir.

Pardessus de Viola: Fransa'da kullanılmış beş telli viyoladır(Sözer, 1986).

Viola Pomposa: J.S. Bach'ın tasarlayıp yaptırdığı beş telli bir çalgıdır. Tiz pozisyonlardaki viyolonsel partisini çalmak amacıyla tasarlanmıştır.

Viola di Spalla: Viola pomposa'dan biraz daha küçük ve dört telli bir çalgıdır.

Viola Alta: Bugünkü viyolalara pek benzeyen bir çalgıdır. Ancak ilave olarak mi teli eklenmiştir.

Violetta: Büyüklük ve seslerin incelik, kalınlıkları bakımından violet ile soprano viol arasında bir çalgıdır.

Viola d'amore: Altı yada yedi telli olup, çeneye dayanarak çalınır ve solo eserleri çalmada kullanılır. Bugünkü viyoladan biraz daha büyükçedir.

Yukarıda ifade edilen bütün violer, zamanla ya bugünkü şeklini almış veya ortadan kaybolup gitmişlerdir. Bu günkü senfonik orkestralarda orkestranın büyüklüğüne göre viyola grubu 4 ila 10 üyeden oluşmaktadır.

Viyola sesi, kemanla karşılaştırıldığında daha dolgun ve sıcak ama kimi zaman da nötr ve hacimsiz bir sestir. Bütün yaylı çalgılarda yapılabilen ve kullanılan tekniklerin tümünü viyolada da uygulamak mümkündür (Şekerkan, 1997).

Viyola, keman kadar zengin bir renk skalasına sahip olmasa da başka enstrümanlarda sık rastlanmayan nostaljik ve şiirsel bir ifadeyi üst pozisyonlarında bulmak mümkündür(Levent, 1997).

Yaylı çalgılar içerisinde kemandan sonraki en önemli görev viyolanındır. Daha çok eşlik görevi görse de solo olarak da kullanılır. Solo mahiyette daha çok kısa ve karakteristik motif ve cümleler viyolaya verilir. Bir çok durumda da viyolaya verilen ezgiler yaylı veya tahta nefeslilerle takviye edilir.

Gevaert ise viyola için : “Erkek sesiyle kadın sesi arasında olan viyolanın hemen hemen hakkında bir karara varılamayacak kadar karışık ve karakteristik bir özelliği vardır. Boğuk olan sesi sevdalıdır. Viyola ıstırabı, kederi ve duygunun düşkünlüğünün anlatımına yarar” demektedir(Çalışır, 1997).

Yeni adıyla Türkiye’deki Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.’na önceleri vücut gelişimlerini tamamlamış, yaş ortalamaları “18-20” olan ve genellikle de müziksel alt yapıya sahip olmayan öğrenciler kaynaklık etmekte idi. Ancak 1989 yılından itibaren Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin açılması ile bu durum değişmiş ve artık müzikal alt yapısı olan ve dört yıllık çalgı eğitimi alan öğrenciler Müzik öğretmenliği programı A.B.D.’nın kaynağını oluşturmaya başlamışlardır. Dolayısıyla gelişmiş ülkelerde olduğu gibi müzik

öğretmenliğine başlama yaşı ülkemizde de her bakımdan dört yıl daha öne çekilmiştir. Böylece; müzik öğretmenliği programına daha hazır ve müzikal alt yapıyla gelen öğrenciler, erken yaşta kazandıkları becerileriyle çalgılarında daha da ileriye gitme fırsatı yakalamaktadırlar.

Müzik eğitimcisi adayı, meslek yaşamı boyunca asıl çalgı olarak seçmiş olduğu viyolayı, doğal olarak çeşitli amaçlar için kullanacaktır. Örneğin; sınıfta yapacağı müzik eğitimiyle öğrencilerin müzik sanatını sevmelerine yardımcı olacak, yanı sıra okulda ve okul dışında çevresinin müziksel ve kültürel gereksinimlerine yanıt verecek, hatta fırsatını buldukça viyola öğretimi de yaparak bireylerin kendilerini gerçekleştirmelerine yardımcı olacaktır(Tanrıverdi, 1990).

Uçan ve Günay'a göre; "Türkiye'de uygulanmakta olan keman eğitimi, insanın doğasına uygunluk, kemanın yapısına uygunluk, Türk müziğine dayalılık, evrensel müziğe açık oluş, çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk, Türkiye'nin somut koşullarıyla uygunluk gibi ilkelerle temellendirilirse; çağdaş, sağlıklı bir yapıya ve işlerliğe kavuşturulabilir"(Uçan, Günay, 1980). Bu görüş ve düşünceler tüm çalgı eğitimi için çok geçerli ve tutarlı olmakla birlikte viyola öğretimine de genellenebilir.

Viyola öğretimi yoluyla öğrenci, yeteneğini geliştirecek, müzikle ilgili bilgilerini zenginleştirecek, müzik beğenisini yüksek bir düzeye çıkarmaya çalışacak, yanı sıra da ulusal ve evrensel müzik sanatını çalgı eğitimi yoluyla öğrenme fırsatı bulacaktır. Viyola öğretimi, çalgı eğitiminin bir alt boyutu olup; viyola öğretiminin genel amaçları, her zaman çalgı eğitiminin genel amaçlarıyla aynıdır(Tanrıverdi, 1996).

Müzik kuramları/teorisi eğitimi:

Müzik öğretmenliği programında uygulanan müzik eğitiminin diğer bir boyutu teori eğitimidir. Teori eğitimi her müzik eğitimcisinin sahip olması gereken kuramsal/teorik bilgilerin bütünü olarak ifade edilebilir. Teori eğitimi de kendi içerisinde solfej, armoni, kontrpuan, eşikleme, Türk müziği çok seslendirme gibi alt boyutlara ayrılmaktadır. Son dönemde bu boyutlara, müzik oluşturmada çok önemli yer tutan yaratıcılık eğitimi yani eğitim müziği besteciliği de katılmıştır.

Genel anlamda teori eğitimine dayalı besteleme teknikleri konservatuarlarda ileri düzeyde düşünülebileceği gibi müzik öğretmenliği programları için eğitim müziği ekseninde daha dar kapsamda planlanıp uygulanabilir. Çünkü hangi düzeyde olursa olsun hiçbir bilim dalında teorisiz/kuramsız, dayanaksız çalışmanın bir geçerliliği ve tutarlılığı olamaz. Eğitim müziği bestelemeye ilişkin çalışmalar da son dönemde hız kazanmıştır.

Bugün çoksesli Türk müziğinin geliştirilmesinde çeşitli bestecilik yazım ve teknikleri kullanılmaktadır. Bunlar en genel anlamda; “Batı müziği armonisine dayalı olarak besteleme”, “Dörtlü armoni kurallarına göre besteleme” ve “Sıkı sıkıya belirli bir kurala bağlı kalmaksızın mümkün olan her yolu deneyerek özgün/karma besteleme” yaklaşımları olarak özetlenebilir(Uçan, 1994).

Her alanda olduğu gibi XX. Yüzyıl müzik akımlarından en etkilisi ulusalcılık akımıdır. Bu akımın etkisiyle bir çok besteci bu yönde ürünler vermiştir. Örneğin Bartok bu besteciler arasında en önde gelen isimlerden birisidir. Aynı şekilde Türk Beşleri’nin de bir çok eserinde ulusal temaları duymak mümkündür. Ulusalcılık akımında kendi kültürel değerlerinden yola çıkılarak genel son müzik kurallarıyla bunları işlemek ve dünyayla kucaklaşmak

amaçlanmaktadır. Bu bakımdan aynı anlayışla gücünü geleneksel müziklerimizden alan bestecilik çabalarını, eğitim müziği besteciliğine de uyarlamak yerinde, tutarlı ve isabetli bir yaklaşım olacaktır. Zira T.C. Anayasasında, Milli Eğitim Temel Kanunu ve Yüksek Öğretim Kanununda ulusal kültürümüzün dünyaya tanıtılması konusunda dayanak sağlanabilecek önemli ifadeler mevcuttur

Müzik öğretmenliği programı A.B.D.'nda uygulanan müzik kuramları öğretimi:

Eski adıyla müzik eğitimi bölümlerinde genel olarak çokseslilik ve besteleme tekniklerine ilişkin ayrı kod ve adla belli başlı müzik kuramları dersleri mevcut idi. Bu dersler; armoni, kontrpuan, eşlikleme, Türk müziği çokseslendirme ve eğitim müziği besteleme teknikleri gibi isimler altında yer almaktaydı. Bu yaklaşım genel anlamda Türkiye'deki tüm müzik eğitimi bölümlerince de benimsenerek uygulanmakta idi. Ancak, 1998/99 eğitim-öğretim yılından itibaren eğitim fakültelerinin yeniden yapılandırılması kapsamında öğretim programlarının YÖK tarafından yeni bir anlayışla ele alınarak yeni baştan düzenlenmesi ile, yukarıda ifade edilen armoni, kontrpuan, eşlikleme ve solfej gibi temel derslerin tümü, "Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi" adı verilen tek bir ders adı altında toplanmış, diğer bazı dersler de program dışında bırakılmıştır. Ayrıca bu kadar çeşitli ve kapsamlı dersleri içeren müzik teorisi ve işitme eğitimi dersi ise sadece üç dönemlik bir sürece sıkıştırılarak bu dersin işleniş biçimi de tamamen öğretmenin tecrübesi ve bilgisine bırakılmıştır. Yanı sıra eğitim müziği besteleme dersi ise bir dönemle sınırlandırılmıştır. Dolayısıyla daha önce uygulanmakta olan müzik eğitimi öğretim programıyla şu anda uygulanmakta olan öğretim programı arasında müzik teorisi dersleri açısından düzenleniş, süreç ve nitelik bakımından ciddi ayrılık ve farklar gözlenmektedir.

Ancak hangi program yürürlükte olursa olsun, bahsedilen müzik kuramları derslerinin önemi tartışmasız çok büyüktür ve müzik öğretmeni adayı için mutlaka öğrenilmesi gereken temel kurallar, kuramlar ve bilgiler bütünü kapsamaktadır. Bu derslerde öğrenciler en başta çoksesli müziğin yapısını ve işlevini kavrayabilme, çoksesliliği yaşamına katabilme, yakın çevresinden başlayarak dünyadaki belli başlı müziksel gelişmeleri takip edebilme ve müziksel ses örgüsünü anlayıp çözümleyebilme, genel anlamda kültürel değerlerden yola çıkarak eğitim müziği besteciliğinin ışığında eğitim müziği dağarına olumlu ve kaliteli ürünlerle katkıda bulunabilme gibi en temel davranışları kazanmakla yükümlüdürler. Bu bakımdan müzik eğitiminde bu derslere mutlak surette ayrı ayrı önem vermeli ve bu derslerin temel dersler olduğunu unutmamalıdır.

Müzik kuramları içerisinde eğitim müziği kavram ve besteciliği:

Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'nda genel-evrensel, çağdaş anlayış ve yaklaşımların yanı sıra kökleri kültür tarihimizin derinliklerine dayanan Geleneksel Türk müziğinin yapı öğelerinden kaynaklanan ve asıl temeli kendi içimizden, kendi kültürümüzden ortaya çıkarılan bir çokseslilik anlayışıyla yeni-özgün ürünler ortaya koymaya ve bu ürünlerden süzülüp seçilenleri uluslararası, evrensel dünya eğitim müziği ürünleriyle bağdaştırmaya ve bütünleştirmeye de önem ve özen gösterilmelidir(Uçan, 1994).

Orta öğretim müzik ders programında, genel anlamda müziksel içerik; tek sesli ve çok sesli, geleneksel ve çağdaş, ulusal ve evrensel boyutları ile çok yönlü bir müzik anlayışı temeline dayandırılmalıdır. Müzik öğretiminde de bu

temel üzerine oturtulan çok yönlü, çok boyutlu ve kendi içerisinde zengin çeşitliliği olan “eğitim müziği” esas alınmalıdır(Uçan, 1995).

Genel besteciliğin bir dalı olan eğitim müziği besteciliği, okul öncesi dönemden başlayarak yüksek öğretim sonuna kadar devam eden ve örgün eğitim kurumları müzik eğitimine eğitim müziği dağarcığı bakımından materyal sağlayan bir etkinlik olarak tanımlanabilir. Müzik eğitimi için gerekli olan bu dağarcığın oluşturulmasında da müzik eğitimcilerine çok büyük rol ve görevler düşmektedir. Eğitim müziği besteleme teknikleri, en genel anlamda Türk müziği ve Batı müziği dizilerinde sözlü ve çalgısal eğitim müziği eserleri bestelemek için gerekli bilgilerin bütünü olarak ele alınıp değerlendirilmelidir (Bilgin, 1994) .

Geleneksel müziklerimiz ve müzik eğitimindeki yeri ve önemi:

Tarihin en eski medeniyetlerinden birini kurmuş olan, medeniyet aleminde demiri ilk işleyen, atı ehlileştirerek günlük hayatın vazgeçilmez unsuru haline getiren ve bu sayede geniş bozkırlarda hakimiyet sürmeyi başaran Türkler, muhtelif sanat dallarında da faaliyet göstermiş ve ilerlemişlerdir(Özkan, 1998).

Türk musikisi Anadolu’ya orta Asya’dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir. Türkler tarih boyunca gittikleri ve fethettikleri her bölgeye uygarlık ve kültürlerini götürmüşlerdir. Böylece Türk musikisini de her yere yayma olanağı bulmuşlardır(Özkan, 1998).

“Türk müziği, tarihi süreç içindeki coğrafi-sosyal/kültürel-ekonomik etkileşimlerin, edinimlerin bir bütünüdür. Bu evrimsel sürecin karşılıklı etkileşim aşamaları, *Altaylılar* döneminde iç Asya müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Hunlular* döneminde Uzakdoğu-Çin ve Yakındoğu, İran müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Göktürkler* döneminde Çin, İran ve Bizans

müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Uygurlar* döneminde Çin, Kore, Japon, İran, Arap, Hint müzik Kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Karahanlılar* döneminde İran ve Arap müzik Kültürleriyle, *Gazneliler* döneminde; Kuzeybatı Hint müzik kültürüyle, Selçuklular döneminde; Acem, Arap ve Bizans müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Osmanlılar* döneminde Asya, Avrupa, balkan ve Afrika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim, *Selçuklular* döneminde; Anadolu ve Mezopotomya müzik kültürleri başta olmak üzere Akdeniz müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; *Türkiye Cumhuriyeti* döneminde; Avrupa, Asya ve Amerika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim, *Türki Cumhuriyetler* döneminde Rus müzik kültürüyle yaşadığı farklı, çok yönlü, çok boyutlu, çok çeşitli ilişki ve etkileşimin oluşumun, alınanlarla verilenlerin ve özünde olanlarla bir bütündür” (Budak, 2000)*.

Genel anlamda Türk müziği dünyasal ve inançsal olmak üzere iki temel boyutta ele alınabilir. Bu boyutlardan biri olan dünyasal boyut; Geleneksel Türk Sanat Müziği, Geleneksel Türk Halk Müziği, Türk Askeri Müziği, Eğlence-Piyasa Müziği ve Çağdaş Çoksesli Türk Müziği boyutlarını, inançsal boyut ise; Camii Müziği ve Tasavvuf Müziği boyutlarını içermektedir (Akdoğan, 1994).

Yukarıda bahsedilen Türk müziğine ilişkin türler tamamen öz kültürel değerlerimiz olup, toplumsal yaşamımızın ayrılmaz birer parçalarıdır. Geleneksel müziklerimiz otantik anlamda tek sesli düşünülebileceği gibi bugüne kadar yapılmış olan çağdaş denemelerin ışığında çoksesli boyutta da ele alınıp düzenlenebilir. Tabi ki o zaman adı geleneksel değil, çağdaş Türk müziği olacaktır.

Bir başka deyişle ve geniş çerçeveli bir bakışla Türk müziği “Geleneksel”, geleneksel” ve “Çağdaş” boyutlarıyla “Yöresel”, “Ulusal” ve “Evrensel” nitelikleriyle “Temel”, “Halk” ve “Sanat” müziği katmanlarıyla “Teksesli”, “Çoksesli” örgüsüyle, kendine özgü genel/evrensel, modal/makamsal yapılarıyla, hafif, ılımlı ve ciddi tüm tür ve çeşitleriyle küçük, orta ve büyük

*Yukarıda adı geçen çalışmanın kaynağı; G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü’nün Lisans ve Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim/Anasanat Dalı’nın Yüksek Lisans Programlarında yer alan ve 1988-89, 1996-97 ve 2000-2001 öğretim yıllarında Prof.Dr. Ali UÇAN tarafından okutulmuş “Türk Müzik Tarihi” ve “Türk Müzik Eğitimi Tarihi” ders notlarına dayanmaktadır.

ölçekli tüm ürün ve çeşitleriyle geçmişi, bugünü ve geleceğiyle bir bütündür (Uçan, 1994).

Geleneksel müziklerimiz özünü yüzyıllardır Türklerin yerleşip yaşadığı yerlerden almış ve değişe değişe, gelişe gelişe bu günlere kadar ulaşmışlardır. Geleneksel müziklerimiz micro ses sistemi içerisinde yer almaktadır. Bugün halk müziğinde birbirine eşit olmayan 17 perde, klasik Türk müziğinde ise yine birbirine eşit olmayan 24 perde kullanılmaktadır. Batı müziği ise, macro ses sistemine dahil olup eşit 12 perde sistemi temeline dayanmaktadır. Diğer yandan Türk müziği tek sesli fakat çok perdeli yatay bir müzik türü, Batı müziği ise çok sesli fakat az perdeli ve dikey bir müzik türüdür. Ancak böyle olması demek, bu iki müzik sisteminin hiçbir koşulda bir araya gelemeyeceği anlamını da taşımamalıdır. Zira her koşul altında elbette ki bu iki farklı sistem müziğini üst üste getirip bire bir örtüştürmek mümkün değildir. Fakat bu konuda öteden beri uygun koşullar sağlanarak denemeler yapılmış ve olumlu sonuçlar da alınmıştır. Bu hususta ulu önderimizin “ Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır” sözüne de kulak vermek isabetli bir yaklaşım olacaktır. Çünkü evrenselliğe ulaşma çabalarında gidilecek yollardan birini ve belki de en önemlisini bu yaklaşım oluşturmaktadır. Bu çalışmaları yürütmek ise müzik adamları için milli ve mesleki bir görev olmalıdır. Çünkü tarih içerisinde kendi kültürlerine gereken önemi ve değeri vermeyen toplumların sonları ne yazık ki ortadadır. Türk müziği ise her yönüyle ve tüm canlılığıyla toplum yaşamımız içerisinde varlığını sürdürmektedir.

Bu bakımdan; Türk kalarak çağdaşlaşabilmek için, kaynağını kendi kültürel değerlerimizden alan, evrensel verilerden yararlanan çağdaş Türk kültür ve sanat ürünlerinin yaratılması, yurt düzeyinde sürekli olarak yayılması için çaba sarf etmek gerekmektedir(Sun, 1993).

Elbette her müzik kültüründe olduğu gibi bizim müzik kültürümüzde de birtakım sorunlar mevcuttur. Ancak bilinçli, amaçlı ve yöntemli olarak yapılacak çalışmalar ve yaklaşımlarla bu sorunlar her geçen gün biraz daha azalacak ve hiç kalmayacaktır. Ulus olarak bu engin kültür kaynağının değeri çok iyi bilinmeli ve kültürel zenginliklerimiz en iyi şekilde işlenerek evrensel müzikte hak edilen yere ulaşma yönünde gayret gösterilmelidir.

Müzik eğitiminde çoksesliliğin önemi ve gereği:

Rönesans ile gelişen, sanayileşme devriyle yükselen ve demokrasinin gelişmesiyle doğru orantılı olarak yerleşen çoksesliliğin yaklaşık bin yıllık bir mazisi vardır. Çokseslilik doğanın gereği ve fiziksel bir zorunluluktur.

Genel ve yapısal anlamda müziğin üç temel boyutu vardır. Bunlar; tartım, ezgi ve çoksesliliktir. Çokseslilik; müziğe derinlik, perspektif ve çok boyutluluk kazandırır. Dolayısıyla evrensel anlamdaki müziklerin tümü de çokseslilik boyutunda önemli aşamalar kaydetmiş ve ileri teknikteki müziklerdir(Birol, 1998).

Uzun yıllar insanlık tek sesli müziğin ritim ve melodi imkanlarıyla yetinmek zorunda kalmıştır. Ancak çok sonraları çokseslilik kısırtıları doğmaya başlamıştır. Bunların ilk örnekleri bir melodiye koşut dördü veya beşlilerle alt veya üstten eşlik etmek suretiyle ortaya çıkmıştır. Sonraları ise bu eşlik, altılı ve üçlü aralıklar şeklinde görülmüş ve peşinden de ters hareketle eşlik biçimi kullanılmaya başlanmıştır. Bu aşamadan sonra ise, Rönesans döneminde bir melodiye bir veya birkaç melodi ile eşlik etme sanatı olan kontrpuan tekniği ortaya çıkmıştır. Kontrpuan bilimi, Barok dönemde zirveye ulaşmış ve kuralları yerleşmiştir. Zaman içerisinde üst üste tınlayan aralıkların özellik ve

güzelliklerinin dikkat çekmesiyle de armoni bilimi doğmuştur. Ortaya konan armoni kuralları ise; tamamen üçlü sisteme dayanmaktadır. Armonik tesir, kontpuanın yatay etkisine karşın; dikey bir yapılanma içerisinde kendini göstermektedir. Armoni sanatı klasik dönemde şekillenmiş ve kurallaşmıştır. Romantik devirde de armoni gelişerek zenginleşmiş ve yan derecelerin yanı sıra bolca alterasyon da kullanılır olmuştur. Çağdaş dönemde ise besteciler, sert etkilerden hoşlanma, tonal ve modal duygudan kaçınma, hiç kimseye benzememe ve orijinal olma çabası içinde yavaş yavaş üçlülüğe dayanan batı armoni sistemini kökünden değiştirmeye bağlı denemeler ve teknikler üzerinde çalışmışlardır. Hatta seslerin duruculuk ve yürüyücülük gibi en tabii ilişkisinden doğan ton fikrini bile kökünden silmek isteyenler olmuştur. Ancak gelinen nokta da sanatta her şeyin yapılabileceği görülmüştür. Yeter ki bu çabalar insanlık ve sanatın lehine olsun(İlerici, 1974).

Görüldüğü gibi müzik sanatı, en ilkel müzikten elektronik müziğe değin evrimimi yeniliklere borçludur. Eskiler sürekli olarak yeniye kaynaklık etmektedirler. Yeniliğin müzik evrimindeki yerini yadsımak mümkün değildir. İnsanların ve dolayısıyla diğer müzik adamlarının estetik değer yargılarına uygun düşmese bile yeniliklere kapılar kapatılmamalı, aksine sürekli açık tutulmalıdır. Zaman içerisinde müzik evrimi hiçbir dönemde durmamıştır ve bundan sonra da durmayacaktır. Müzik tarihinde hiçbir dönem, bir diğerinden daha önemli ve daha özel değildir. Her çağın kendine özgü bir özelliği ve güzelliği vardır. Eskiye bağlı kalıp yeniye yadsımak ne derece yanlışsa, yeniye bağlanıp eskiyi yermek de o derece de yanlış olacaktır. Çünkü bir dönemi her bakımdan iyi anlayabilmek için, mutlaka o dönemin öncesini ve sonrasını da çok iyi irdeleyip, kavramak gerekmektedir(Cangal, 1999).

Evrene açılmanın yegane yolu çoksesliliktir. Eğer gerçekten çağdaşlaşmak, evrenselliğe ulaşılmaq isteniyorsa her alanda olduğu gibi müzik alanında da çoksesliliğe gereken önem ve değeri mutlaka verilmelidir.

Bu bakımdan konservatuvarların yanı sıra müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda da çoksesli müzik eğitimi sağlıklı olarak yürütülmeli, bestecilerimiz eğitim müziğinin üzerine daha çok eğilmelidirler. Ayrıca çokseslilik çabalarının korunup geliştirilebilmesi için besteci ve yorumcularımız devletin kültür politikaları doğrultusunda sürekli olarak desteklenmeli ve yüreklendirilmelidirler(Cangal, 1988).

Problem:

Bu araştırmada problem durumuyla ilgili olarak aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

a-Geleneksel müziklerimiz boyutunda viyolanın yeri nedir?

b-Viyolanın çoksesli müzikteki rolü nedir?

c-Geleneksel müziklerimiz çoksesliliğe ne ölçüde yatkındır?

d-Geleneksel müziklerimize dayalı viyola öğretiminde makam dizilerinin tampere ses sistemine uyarlanması ne derece anlamlıdır?

e-Geleneksel müziklerimizin dizileri ile bestelenen eğitim müziğı eserlerinin çokseslendirilmesinde hangi çokseslilik yaklaşımları benimsenmelidir?

f-Geleneksel müziklerimizi çokseslendirmede konu alanı uzmanlarının görüşleri ne yöndedir?

g-Viyola için yazılmış ve eğitim müziğinde kullanılabilirliğı yüksek eserlerin literatürdeki yoğunluğu ne kadardır?

h-Viyola makamsal eserleri yorumlamada ne ölçüde yeterlidir?

ı-Viyolanın çalgı eğitim müziğı içerisindeki yeri ve önemi nedir?

i-Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin dizilerin kullanımıyla ilgili konu alanı uzmanlarının görüşleri nelerdir?

Amaç:

Bu araştırmanın genel amaçları;

- a-Müzik öğretmeni adaylarına kendi kültürel değerlerini tanıması yolunda yeni birtakım ipuçları verebilme,***
- b-Geleneksel müziklerimize ait bazı dizilerinin çoksesli platformda kullanılabilirliğini geliştirebilme,***
- c-Eğitim müziğine ilişkin makamsal içerikli çalgısal eserlerin azlığına dikkat çekerek yapılacak denemelerle özellikle viyola öğretimine katkıda bulunabilme,***
- d- Türk müziğine ilişkin yapılacak çokseslilik denemelerinde farklı çokseslilik yaklaşımlarını irdeleyebilme,***
- e-Viyola gibi evrensel niteliğe sahip bir yaylı çalgının eğitim müziği içerisinde kullanılabilirliğini yükseltebilme,***
- f-Viyola öğretiminde kullanılmak üzere makamsal içerikli ve eşlikli / çoksesli dağarcık gelişimine katkıda bulunabilme biçiminde sıralanabilir.***

Önem:

Bu araştırma ile geleneksel Türk müziği kaynaklı çalgı eğitim müziğine katkıda bulunulmuş ve Türk müziği çokseslilik yaklaşımları iki viyola ve viyola-piyano ekseninde yapılan denemelerle irdelenmiştir. Bu araştırma; kapsam içerik ve alan bakımından yapılan ilk araştırmalardan biri olması sebebiyle müzik eğitiminde ayrı bir yere, öneme ve değere sahip olacaktır.

Sayıtlar:

Bu araştırma yapılırken önceden tespit edilen aşağıdaki birtakım sayıtlardan hareket edilmiştir.

- a-Türk müzik eğitimi çalgı öğretimi alanında genel anlamda birtakım sorunlar vardır.*
- b-Geleneksel müziklerimizin dizileri ile yapılan ezgilerin çok seslendirilmesinde değişik görüşler mevcuttur.*
- c-Eğitim müziği eksenli viyola öğretiminde geleneksel müziklerimizin ses sisteminden kaynaklanan bazı yorum zorlukları vardır.*
- d-Geleneksel müziklerimizin yorumunda nota-icra, akort bazında farklı sorunlar mevcuttur.*
- e- Geleneksel müziklerimizin aralarında biçimsel bazı farklar vardır.*
- f- Eğitim müziğine dayalı bireysel viyola öğretiminde kullanılabilecek yeterli sayıda makamsal eser mevcut değildir.*
- g-Daha önce bu konuyla doğrudan ilgili olarak yapılmış herhangi bir araştırma olmayıp, farklı yönleriyle benzeşen bazı ikincil ve üçüncül araştırmalar mevcuttur.*
- h-Araştırma için seçilen veri toplama yöntemi; nitelik, süre ve maliyet bakımından bu araştırmanın konusuna en uygun olan yöntemdir.*
- ı- Veri toplama araçlarıyla ilgili olarak düzenlenen anketler ve gözlem formları, tamamen istekli ve konu alanı uzmanı kişilere uygulandığından, alınan cevaplar ve değerlendirmeler geçerli ve gerçeği yansıtır niteliktedir.*
- i- Konuyla ilgili olarak ulaşılan ve elde edilen kuramsal veriler tamamen gerçeği yansıtır niteliktedir.*

Sınırlılıklar:

- a-Araştırma, Türkiye'deki Üniversitelere bağlı Eğitim Fakülteleri, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. ve buralarda görev yapan viyola ve eğitim müziği besteciliği ile ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarıyla sınırlıdır.*
- b-Araştırmada kullanılan geleneksel müziklerimizden kasıt, Türk halk ve klasik Türk müziğidir.*
- c-Araştırma kapsamında klasik Türk müziğine ilişkin olarak kullanılan ve üzerinde çokseslilik denemeleri yapılan makam dizileri; hüseyini, kürdi, hicaz, rast ve buselik makam dizileri ve bu dizilerin halk müziğindeki doğal karşılıklarıyla sınırlıdır.*
- d- Viyola öğretiminde kullanılmak üzere ilgili makam dizilerinde yazılan ezgi ve çokseslilik denemelerinde I-II-III-IV-V ve VI pozisyon geçişleri kullanılmıştır.*
- e-Viyola için yazılan makamsal ezgilerin çokseslilik denemelerinde, tonal-modal armoni ve kontrpuantal yaklaşımlar kullanılmıştır.*
- f-Kontrpuantal çokseslilik yaklaşımlarında iki viyola, armonisel çokseslilik yaklaşımlarında ise viyola-piyano çalgı ikilisi kullanılmıştır.*
- g-Yatay çokseslilik denemelerinde; üçlü, tonal ve karma/özgün olmak üzere üç farklı çokseslilik yaklaşımı sergilenmiştir.*
- h-Dikey çokseslilik denemelerinde kontrpuantal çokseslilik yaklaşımlarına paralel olarak; üçlü, dördü ve karma/özgün olmak üzere farklı üç çokseslilik yaklaşımı sergilenmiştir.*
- ı- Geleneksel müziklerimizin dizilerinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak tertip edilen öğrenci örneklem grubu, G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. viyola öğrencileri ile sınırlandırılmıştır.*

Araştırma Yöntemi;

Bu araştırmada; alan araştırmasına dayalı betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada kuramsal veriler daha çok alan araştırması yoluyla, görüş ve düşünceler anket yoluyla ortaya konulmuş, ayrıca küçük bir örneklem grubu üzerinde gözlem yöntemi de uygulanmıştır.

Evren ve Örneklem;

Araştırmanın evrenini, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programı A.B.D. oluşturup, örneklemini ise bu kurumlarda görev yapan 14 (On dört) viyola, 24 (Yirmi dört) Armoni kontrpuan-eşlikleme ve Eğitim müziği besteleme teknikleri derslerini yürüten öğretim elemanları ile geleneksel Türk müziği dizilerinin viyola öğretiminde kullanımını sınamak için G.Ü.G.E.F.Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'nda tertip edilen 8 (Sekiz) kişilik örneklem grubu oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları;

Araştırma için gerekli olan nicel veriler, Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programı A.B.D.'nda mevcut olan viyola ve konuyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarının verdikleri cevaplar ve öğrencilere uygulanan gözlem formuna dayalı olarak, nitel veriler ise gerekli ve ilgili kaynakların taranması yoluyla elde edilmiştir.

Araştırma ile ilgili iki tür anket uygulanmış olup; bunlardan birisi viyola öğretim elemanlarına, diğeri ise müzik kuramları öğretim elemanlarına yönelik olarak hazırlanmıştır.

Anketler, araştırmanın amacına ve süresine uygun bir veri toplama aracı olarak düşünülüp hazırlanmış, uygulanmış ve araştırmaya konu teşkil eden viyola ve konu alanıyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarının görüşlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Viyola öğretim elemanlarına uygulanan anket 17 (on yedi) sorudan, müzik kuramları öğretim elemanlarına yönelik olarak uygulanan anket ise 26 (yirmi altı) sorudan oluşmuştur. Bunların yanı sıra anketlerde öğretim elemanlarının mesleki tecrübe ve deneyimlerini ölçmeye yönelik de bir takım sorulara yer verilmiştir.

Öğrenciler üzerinde uygulanan gözlem formu viyola öğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımı ölçmek amacıyla 6 (altı) ana ölçme kriteri çerçevesinde düşünülmüş ve hazırlanıp uygulanmıştır.

Kaynak tarama yöntemi ise, araştırmanın dayanacağı temel gerçekleri saptamak ve kuramsal bilgileri oluşturmak amacıyla izlenen bir yol olarak düşünülmüştür.

Anketin Hazırlanması ve Uygulanması;

Konuyla ilgili sayısal verilerin bir kısmını elde etmek amacıyla Türkiye'deki üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. görev yapan viyola ve eğitim müziği besteciliği ile ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarına uygulamak üzere ayrı ayrı içerikte iki adet anket hazırlanmıştır.

Viyola ğretim elemanlarına uygulanan anket; genel amaçlar, kişisel bilgiler ve sorular bölümlerinden meydana gelmiş olup 17 soruyu içermektedir. Müzik kuramları ğretim elemanlarına uygulanan anket ise; yine genel amaçlar, kişisel bilgiler ve sorular bölümlerinden meydana gelmiş olup; 26 soruyu içermektedir. Sorular uzman görüşüne başvurularak hazırlanmış olup; cevap anahtarları iki ankette de beş kademeli dereceleme ölçeğine göre düzenlenmiştir. Anketler, viyola ğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin verilerin bir kısmını elde etmek için düzenlenmiş ve sistemli hale getirilmiş sorulardan oluşmaktadır.

Gözlem Formunun Hazırlanması ve Uygulanması;

Gözlem formu uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanmış ve önceden tespit edilen makam dizilerinde oluşturulan etütsel denemelerle viyola ğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımını sınamak amaçlanmıştır. Buradaki örnek grubuna ise 6 (altı) pozisyon yapmış olan G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. viyola öğrencileri dahil edilmiştir.

Verilerin Analizi;

Anket ve gözlem yoluyla elde edilen veriler, frekans (f) ve yüzde (%) dağılım tablosuyla sayısal verilere dönüştürülmüş, ayrıca farklı aşamalarda ilişki arayıcı (Ki Kare) istatistiksel bağıntısı kullanılmıştır.

Tanımlar;

Çokseslilik: Polifoni. Her biri belirgin bir ezgi değeri taşıyan iki ya da daha çok ses grubunun/partisinin bir arada tınlaması(Sözer, 1986).

Dizi: Yükseklik derecelerine (frekanslarına) göre sıralanmış ses (perde) grupları(Cangal, 1999).

Makam: Belirli bir yada birkaç aşıt üzerinde belirli bir gidiş, dizide veya melodide seslerin durak ve güçlü ile ilişkisinden doğan özellik(Can, 1993).

Ayak: Halk müziğinde karar perdesine bağlı olarak belli bir ses üzerinde kurulan dizi(Pelikoğlu, 1998).

Tonalite: Majör ya da minör tonun yükseklik bakımından durumu(Hacıev, 1999).

Mod: Bir grup sesin, aralarında belirlenmiş oranlar olmak üzere, bir araya getirilmesi sonucu gruptaki seslerden bazılarının durağanlık diğerlerinin de çözümsellik özelliği kazanmasıyla ortaya çıkan sistem(Hacıev, 1999).

Armoni: Uyguların (Akorların) ve onların birbirine bağlanmaları bilimidir. Dikey çokseslilik(Sun, 1989).

Kontrpuan: Ezgi çizgilerinin ve onların birbirleri üzerine getirilmeleri bilimidir. Yatay çokseslilik(Sun, 1989).

2. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde konuya ışık tutabilecek ve bilgi transferi yapılabilecek farklı düzeylerdeki tez çalışmaları yer almakta olup; ilgili araştırmalara ilişkin içeriksel açıdan çok öz bilgilere yer verilmiştir. Konuyla ilgili taranan diğer kaynaklar ise gerekli görüldüğünde ayrıca bulgular ve yorum bölümünde ele alınarak derinlemesine irdelenmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları” isimli herhangi bir araştırmaya rastlanılmamış olup; ancak konuya farklı açılardan yön verebilecek ikincil ve üçüncül türden başkaca araştırmalar tespit edilmiştir.

Bu bölümde öncelikle viyola öğretimine ilişkin daha sonra ise geleneksel Türk müziği ve çokseslilik denemelerine ilişkin yapılmış bazı araştırmalara yer verilmiştir.

Viyola öğretimiyle ilgili olarak ilk ele alınan araştırma; Aytekin ALBUZ tarafından 1995 yılında G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü’nde yapılan “Başlangıç Viyola Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi, Sınanması ve Değerlendirilmesi” isimli Y. Lisans tezidir.

Bu araştırmada başlangıç viyola öğretiminde kullanılan farklı öğretim metotları incelenmiş bu metotlar öğretim yöntemleri bakımından analiz edilmiştir. Ayrıca farklı öğretim yöntemleri, Türkiye’deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde mevcut viyola öğretim

elemanlarına uygulanan anket yoluyla da sınanmış ve bu doğrultuda elde edilen veriler yorumlanarak değerlendirilmiştir. Bu araştırmadan edinilen bilgilere göre viyola öğretiminde Türk müziği dizilerinin de kullanılabileceği izlenimi edinilmiştir.

Viyola öğretimiyle ilgili olarak ele alınan diğer bir araştırma Ramazan Akkuş tarafından 1991 yılında G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan "Türk Müziğine Dayalı Viyola Öğretim Metodu" isimli Sanatta Yeterlik tezidir.

Bu çalışmada da viyola öğretiminde sadece yabancı çalgı öğretim metotlarının yeterli motivasyonu sağlayamadığı ve bu bakımdan çalgı eğitiminde Türk müziği kültürünü de yansıtan materyallerin kullanılmasının öğrencilerin kültürel gelişimlerine ve estetik anlayışlarına ulusal bir nitelik kazandıracığı tezi savunulmaktadır. Dolayısıyla; viyola öğretiminde kültürel değerlerimizi yansıtan çalışmaların yapılmasının gerekliliği de bu çalışmadan açıkça ortaya çıkmaktadır.

Konuyla dolaylı olarak ilişki kurulabilecek bir başka araştırma da Nail Demircioğlu tarafından 1995 yılında İnönü Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yapılmış olan "Keman Eğitiminde Geleneksel Türk Müziğinin Kullanılabilirliği" isimli Y. Lisans tezidir.

Bu çalışmada aslında Batı müziği enstrümanı olan kemanın Türk müziğinde de bolca kullanıldığı fakat Türk müziğinde kullanılan keman ile Batı müziğinde kullanılan kemanın görünüm dışında teknik ve icra bakımından birbirleriyle hiç örtüşmediği ve sanki kemanın doğrudan Türk müziğine uyarlanmış olduğu ifade edilmektedir. Türk müziğinde bu enstrümanın sıkça ve çok kolaylıkla kullanılmasına gerekçe olarak da kemanın perdesiz bir çalgı olması sebep gösterilmiştir. Aynı çalışmada kemanda kullanılması düşünülen

Türk müziği dizilerinin mutlaka tampere ses sistemine uyarlanması ve yapılacak denemelerde ise özellikle tonal sisteme yakın olan dizilerin tercih edilmesinin sağlayacağı kolaylıklara değinilmiştir.

Konuyla doğrudan ilgili olmasa da Türk müziği dizilerinin kullanımına yönelik olarak tespit edilen bir diğer araştırma Melih Güzel tarafından 1994 yılında Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan “Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği” isimli Y. Lisans tezidir.

Bu çalışmada gitar öğretiminde kullanılmak üzere seçilen Türk müziği dizileri önce komalı olarak geleneksel şekliyle verilmiş ve sonra da tampere ses sistemine uyarlanarak gitarda çalınabilir duruma getirilmiştir. Araştırmada Türk müziğinin evrensel müzikteki yerini alabilmesi için böyle bir uygulamanın yapılmasının zorunluluğuna dikkat çekilmiştir.

Aynı ekseninde Serpil Doğan tarafından 1994 yılında Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan “Türk Müziği Ses Sistemine Dayalı Piyano Öğretimi Üzerine Bir Araştırma” isimli bir Y. Lisans tezine ulaşılmıştır.

Bu çalışmada ise önce Türk müziğine ilişkin genel bazı problemlere değinilmiş sonra da piyanoda kullanılmak üzere farklı makam dizileri ele alınmış ve küçük çokseslilik denemeleri yapılarak üçlü ve dörtlü armoni yaklaşımı kısmen karşılaştırmalı olarak değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Geleneksel Türk müziği dizilerinin kullanımına yönelik olarak yapılan bir başka araştırma H. Sinan Mete tarafından İnönü Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde yapılan “Geleneksel Türk Müziği Kaynaklı Ezgilerin Piyano İçin Çokseslendirilme Güçlükleri ve Çözüm Yolları” isimli Y. Lisans tezidir.

Bu çalışmada geleneksel müziklerimizin çoksesli hale getirilmesinde farklı uzman görüşlerine yer verilmiş ve bu görüşler doğrultusunda da bir senteze ulaşılmaya çalışılmıştır. Uzman görüşleri farklı yönleriyle araştırmaya ışık tutmuştur.

Geleneksel müziklerimizin bazı problemlerine yönelik olarak yapılmış olan diğer bir araştırma, M.Can Pelikoğlu tarafından 1998 yılında K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde hazırlanan “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Dizilerin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar” isimli Y. Lisans tezidir. Bu çalışmanın eksenini Türk halk müziği oluşturmakta olup, araştırmada Türk halk müziğinde kullanılan dizilerin isimlendirilmesinde belli bir terminolojinin yerleşmediği ve dolayısıyla da bu durumun birtakım problemlere yol açtığına değinilmektedir. Bu problemlerin esas gerekçesi olarak da aslında birbiriyle çok yakın benzerlikler gösteren ancak öteden beri hep ayrı olarak düşünülen Geleneksel Türk müziği ve Geleneksel halk müziği ayrımının yattığı görüşüne yer verilmiştir. Aynı araştırmada bu tür kuramsal problemlerin giderilmesi için de mutlaka Türk müziğine ilişkin sağlam bir terminolojinin oluşturulmasının gerekliliği önemle vurgulanmıştır.

Aynı ekseninde ele alınan bir başka araştırma da Murat Aldemir tarafından 1995 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan “Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri” isimli Y. Lisans tezidir.

Bu araştırmada Türk halk müziğinde kullanılan dizi, makam ve ayak kavramları hakkında uzmanların farklı görüşlerinin bulunduğu ifade edilmiş ve bu farklı yaklaşımların da beraberinde değişik problemleri getirdiği öne sürülmüştür. Hatta bu farklılığın Türk müziği konservatuvarlarında uygulanan eğitime bile farklı ekol olarak yansıdığı konu edilmektedir.

Türk müziğinde çokseslilik boyutuyla ilgili olarak S. Ercan Bağçeci tarafından 1996 yılında Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde "Dörtlü Armoni Sistemi İle Modal Tarzdaki Şarkıların Çokseslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma" isimli Y. Lisans tezi yapılmıştır.

Bu çalışmada İlerici armoni sistemi kısmen analiz edilmeye çalışılmış ve dörtlü armoni sisteminin çağdaş Türk müziğine olumlu katkılar sağladığına dikkat çekilmiştir. Aynı araştırmada ilerici sisteminin evrensel Türk müziğinin oluşturulmasında Türk bestecilerine ışık tuttuğu, kendi içerisinde tutarlı ve geçerliliği yüksek bir kuram olduğu da belirtilmiştir.

Yine çokseslilik bağlamında Uğur Türkmen tarafından 1996 yılında Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü'nde "Türk Halk Müziğinde Kanon ve İmitasyon Yoluyla Çokseslilik Üzerine Bir Araştırma" isimli Y. Lisans tezi yapılmıştır.

Bu çalışmada Türk müziğinin çokseslendirilmesinde öteden beri farklı görüşlerin bulunduğu fakat daha ziyade Türk müziğinde dikey değil, yatay çokseslilik anlayışının benimsenmesinin gerekliliği vurgulanmıştır. Eğitim müziğinde yapılacak çokseslilik denemelerinde de tonal sistemi anımsatmayan 2, 4, 5 ve 7'li aralıkların yer aldığı kanon ve imitasyon tekniklerinin bolca kullanılması ve eğitim müziği dağarcığının da bu yöndeki yatay çalışmalarla oluşturulması önerilmiştir.

Çokseslilik çalışmalarıyla ilgili olarak tespit edilen diğer bir araştırma Adnan Koç tarafından 1996 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan "Türk Halk Müziğinde Çokseslilik Kavramının Değerlendirilmesi" isimli Y. Lisans tezidir.

Bu araştırmada okseslilik denemelerinde karşılaşılan bazı problemlere değinilmiş ve çözüm önerileri sunulmaya çalışılmıştır. Bu problemler ise genel olarak çalgısal problemler ve icra anlayışından doğan problemler ekseninde toplanmış ve henüz Türk müziğinde bu konularda bir standardizasyona ulaşılamadığı ve salt Batı müziği enstrumanları ile icra anlayışının da toplum içerisinde yeterince etkili olmadığı tezi savunulmuştur. Ancak tüm bu problemlere rağmen yine de okseslilik denemelerinin yapılması ve malzeme olarak da Türk halk müziği materyallerinin kullanılması önerilmiştir.

Türk müziğinde okseslilik konusuyla ilgili son olarak ulaşılan bir başka araştırma Bayram Telli tarafından 1997 yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılmış olan “ağdaş Nitelikli Ulusal Türk Musikisinin Oluşturulmasıyla İlgili Bazı Öneriler” isimli Y. Lisans tezidir.

Bu çalışmada ise; yurdumuzda ağdaşlaşma sürecinde her alanda görülen bazı aksaklık ve eksikliklerin doğal olarak Türk müziğine de yansıdığı ifade edilmiş ve genel anlamda bazı problemler ve buna paralel olarak çözüm önerileri sıralanmıştır.

Aynı araştırmada ele alınan konular; “Ses sistemi sorunu ve çözüm önerileri”, “Makam sorunu ve çözüm önerileri”, “Usul sorunu ve çözüm önerileri”, “algı sorunu ve çözüm önerileri”, “Akort sorunu ve çözüm önerileri”, “Armoni sorunu ve çözüm önerileri” biçiminde sıralanmıştır. Farklı yönlerden bu çalışma da araştırmaya ışık tutmuştur.

Görüleceği gibi bu bölümde, araştırmaya farklı boyutlarda katkı sağlamış olan diğer bazı araştırmalara içeriksel açıdan öz olarak değinilmiştir. Aynı araştırmalardan yeri geldikçe bulgular ve yorum bölümünde de yararlanma yoluna gidilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, toplanmış olan verilerin araştırmanın problemi çerçevesinde çözümlenmesiyle elde edilen bulgulara ve bunların yorumlarına yer verilmiştir.

3.1-Viyola Öğretim Elemanlarına Uygulanan Ankete İlişkin Alınan Cevaplar Bulgu ve Yorumlar

Çizelge 3.1.1. Anketi cevaplayan öğretim elemanlarının akademik unvan dağılımları.

Unvan	f	%
Prof.	2	14,29
Doç.	0	0
Yrd.Doç.	1	7,14
Öğr.Gör.	8	57,14
Araş.Gör.	3	21,43
Uzm. Okt.	0	0
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.1.'de görüldüğü üzere anketi cevaplayan öğretim elemanlarının % 14,29'u Profesör, %7,14'ü Yardımcı Doçent, %57,14'ü Öğretim Görevlisi, %21,43'ü Araştırma Görevlisidir. Anketi cevaplayan öğretim elemanları içerisinde Doçent, Uzman ve Okutman bulunmamaktadır. Bu durum şu anda mevcut müzik öğretmenliği programlarında viyola öğretiminin %57,14 gibi bir oranla daha çok Öğr.Gör. kadrosundaki elemanlarca yürütüldüğünü göstermektedir.

Çizelge 3.1.2. Anketi cevaplayan öğretim elemanlarının mesleki hizmet süreleri.

Yıllar	f	%
21-25	2	14,29
16-20	1	7,14
11-15	1	7,14
6-10	3	21,43
1-5	7	50
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.2.'de görüldüğü gibi anketi cevaplayan öğretim elemanlarının %14,29'u 21-25 yıl, %7,14'ü 16-20 yıl, %7,14'ü 11-15 yıl, %21,43'ü 6-10 yıl ve % 50'si 1-5 yıl mesleki hizmet süresine sahiptir.

Buradan anlaşılacağı üzere mevcut müzik öğretmenliği programlarında görev yapan viyola öğretim elemanlarının yarısı 1-5 yıl hizmet süresine sahiptirler.

Çizelge 3.1.3. Çağdaş viyola öğretim metotlarında tonal etütlerin yanı sıra makamsal etütlerin de yer alması durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	3	21,43
Büyük Ölçüde	2	14,29
Kısmen	8	57,14
Çok Az	0	0
Hiç	1	7,14
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.3.'de görüldüğü gibi çağdaş viyola öğretim metotlarında tonal etütlerin yanı sıra makamsal etütlerin de bulunması gerekliliği konusunda öğretim elemanlarının % 21,43'ü tamamen, %14,29'u büyük ölçüde,

% 57,14'ü kısmen ve %7,14'ü de hiç cevabını vermiştir. Çok az seçeneği ise işaretlenmemiştir.

Buna göre öğretim elemanlarının % 57,14'ü çağdaş viyola öğretim metotlarında kısmen de olsa tonal etütlerin yanında dengeli olarak makamsal etütlerin de bulunmasını arzu etmektedirler.

Çizelge 3.1.4. Viyola öğretiminde kullanılacak makamsal etüt ve eserlerin tampere ses sistemine uyarlanmasının anlamlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	4	28,57
Büyük Ölçüde	6	42,86
Kısmen	4	28,57
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	14	100

Eğitim müziğinde kullanılmak üzere düşünülen makamsal etüt veya eserlerin mikro tonal değil de evrensel makro tonal ses sistemi içerisinde düşünülmemesinin anlamlılığına ilişkin öğretim elemanlarının %28,57'si tamamen, % 42,86'sı büyük ölçüde, % 28,57'si ise kısmen şeklinde görüş bildirmişlerdir. Bu soruda çok az veya hiç seçenekleri işaretlenmemiştir.

Çizelge 3.1.4.'de görüldüğü gibi yapılan çalışmaların evrensel anlamda bir geçerliliğe kavuşabilmesi için öğretim elemanlarının %42,86 gibi önemli bir oranı makamsal içerikli çalışmaların tampere ses sistemi içerisinde düşünülmemesine olumlu olarak bakmaktadırlar.

Çizelge 3.1.5. Makamsal tarzda bestelenmiş etüt ve eserlerin icrasının viyola tekniğine olumsuz etki durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	7,14
Büyük Ölçüde	0	0
Kısmen	2	14,29
Çok Az	5	35,71
Hiç	6	42,86
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.5.'de görüldüğü gibi makamsal tarzda tampere ses sistemine uyarlanarak bestelenen etüt ve eserlerin bilinen viyola tekniğine olumsuz yönde etkisi olup olmayacağına ilişkin soruya öğretim elemanlarının %7,14'ü tamamen, %14,29'u kısmen, %35,71'i çok az ve %42,86'sı hiç cevabını vermiştir. Büyük ölçüde seçeneğı ise işaretlenmemiştir.

Buradan anlaşılacağı üzere öğretim elemanlarının % 42,86'sı makamsal tarzda bestelenen etüt ve eserlerin icrasının bilinen viyola tekniğini olumsuz yönde etkilemeyeceğı yönünde görüş bildirmektedirler.

Çizelge 3.1.6. Makamsal tarzda bestelenmiş viyola öğretimine dönük etüt ve eserlerin evrensel anlamdaki geçerlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	3	21,43
Kısmen	5	35,71
Çok Az	5	35,71
Hiç	1	7,14
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.6.'da görüldüğü gibi öğretim elemanlarının %21,43'ü makamsal tarzda yapılmış etüt ve eserlerin evrensel anlamdaki geçerliliğı konusunda büyük ölçüde, %35,71'i kısmen, %35,71'i çok az ve %7,14'ü ise hiç cevabı vermiştir. Tamamen seçeneğı ise boş bırakılmıştır.

Buradan anlaşılabacağı üzere Makamsal tarzda bestelenen etüt ve eserlerin evrensel anlamdaki geçerliğine ilişkin öğretim elemanlarının %35,71'i kısmen ve çok az görüşüne sahiptir.

Çizelge 3.1.7. Geleneksel müziklerimize dayalı viyola öğretimine ilişkin yeterli sayı ve nitelikte etüt ve eser durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	0	0
Kısmen	1	7,14
Çok Az	13	92,86
Hiç	0	0
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.7.'de geleneksel müziklerimize ilişkin yeterli sayı ve nitelikte etüt ve eser var mıdır? Sorusuna öğretim elemanlarının %7,14'ü kısmen, %92,86'sı çok az cevabı vermiş, tamamen, büyük ölçüde ve hiç seçenekleri ise işaretlenmemiştir.

Çizelge 3.1.7'den anlaşılabacağı üzere viyola öğretimine dönük geleneksel müziklerimize dayalı etüt ve eser durumuyla ilgili olarak öğretim elemanlarının %92,86 gibi büyük çoğunluğu yetersiz görüşündedir.

Çizelge 3.1.8. Esas çalgısı viyola olan öğrencinin mesleki yaşantısında çalgısını kullanabilme durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	0	0
Kısmen	4	28,57
Çok Az	7	50
Hiç	3	21,43
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.8’de öğretim elemanlarının % 28,57’si viyola öğrencilerinin mezun olduktan sonraki mesleki yaşantılarında çalgısını kullanma durumuna ilişkin olarak kısmen, %50’si çok az, %21,43’ü de hiç cevabını vermiştir. Tamamen ve büyük ölçüde seçenekleri ise boş bırakılmıştır.

Görüleceği gibi esas çalgısı viyola olan bir öğrencinin mezun olduktan sonraki mesleki yaşantısında çalgısını öğretim elemanlarının gözlemleri doğrultusunda % 50 gibi bir oranda çok Az kullandığı tespit edilmiştir.

Çizelge 3.1.9. Eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde çalgı dağarcık gelişimine katkı sağlamak bakımından geleneksel müziklerimize ilişkin okseslilik denemelerinin desteklenmesi durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	6	42,86
Büyük Ölçüde	6	42,86
Kısmen	1	7,14
Çok Az	1	7,14
Hiç	0	0
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.9.’da görüleceği gibi viyola öğretiminde dağarcık gelişimine katkıda bulunmak için geleneksel müziklerimize ilişkin okseslilik denemelerinin desteklenmesi durumuyla ilgili olarak öğretim elemanlarının

%42,86'sı tamamen, %42,86'sı büyük Ölçüde, %7,14'ü kısmen ve %7,14'ü de çok az cevabı vermiştir. Hiç cevabı veren ise olmamıştır.

Bu duruma göre öğretim elemanları eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik denemelerinin yapılması ve aynı zamanda da dağarcık gelişimine katkıda bulunulmasını istemektedirler.

Çizelge 3.1.10. Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin nitelikli türkü ve şarkılardan örnekler verilmesi durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	6	42,86
Büyük Ölçüde	5	35,71
Kısmen	1	7,14
Çok Az	2	14,29
Hiç	0	0
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.10'da öğretim elemanları geleneksel müziklerimize dayalı dağarcık gelişimi çabalarında nitelikli türkü ve şarkılardan da örnekler verilmesi konusunda %42,86'sı tamamen, %35,70'i büyük ölçüde, %7,14'ü kısmen ve %14,29'u çok az cevabı vermiştir. Hiç seçeneğini işaretleyen ise olmamıştır.

Bu durum, öğretim elemanlarının eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin nitelikli türkü ve şarkılardan da örnekler verilebileceği hususunda %38,46 oranında büyük ölçüde ve tamamen katılım gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Çizelge 3.1.11. Viyolanın makamsal eserleri yorumlamadaki yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	11	78,57
Büyük Ölçüde	3	21,43
Kısmen	0	0
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.11’de viyolanın makamsal eserleri yorumlamadaki yeterlik durumuna ilişkin soruya öğretim elemanlarının %78,57’si tamamen, %21,43’ü büyük ölçüde cevabı vermiştir. Kısmen, çok az ve hiç seçenekleri boş bırakılmıştır.

Buradan anlaşılacağı üzere öğretim elemanları viyolayı makamsal eserleri yorumlamada %78,57 gibi büyük bir oranda tamamen yeterli olarak görmektedirler.

Çizelge 3.1.12. Viyola öğretiminde makamsal eserlerin icrasında geleneksel akort biçiminin kullanım durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	7,14
Büyük Ölçüde	0	0
Kısmen	0	0
Çok Az	2	14,29
Hiç	11	78,57
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.12’de görüleceği üzere viyolada makamsal eserlerin icrası esnasında geleneksel akort şekline de yer verilmesi hususunda öğretim

elemanlarının %7,14'ü tamamen, %14,29'u çok az, %78,57'si de hiç cevabı vermiştir. Büyük ölçüde ve kısmen seçenekleri ise işaretlenmemiştir.

Bu durum öğretim elemanlarının viyolada makamsal eserlerin icrasının %78,57 oranında evrensel akort biçimiyle icra edilmesi yönünde tavır gösterdiklerini ortaya koymaktadır.

Çizelge 3.1.13. Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin yorum özelliklerine yer verilmesi durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	7,14
Büyük Ölçüde	1	7,14
Kısmen	4	28,57
Çok Az	6	42,86
Hiç	2	14,29
Toplam	14	100

Çizelge 3.1.13'de görüldüğü gibi eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin yorum özelliklerine de yer verilmesi hususunda öğretim elemanlarının %7,14'ü tamamen, %7,14'ü büyük ölçüde, %28,57'si kısmen, %42,86'sı çok az ve % 14,29'u da hiç cevabını vermişlerdir.

Buradan da anlaşılacağı üzere; öğretim elemanların viyolada makamsal eserlerin icrası esnasında geleneksel müziklerimize ilişkin yorum özelliklerine de yer verilebilir yaklaşımı içerisinde oldukları anlaşılmaktadır.

3.2.Viyola Öğretim Elemanlarının Viyola Öğretim Programına İlişkin Eleştirisel Görüşleri

Çizelge 3.2.1. Genel anlamda ders programlarının YÖK tarafından hazırlanıp uygulamaya konulmasının anlamlık durumu

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	3	21,43
Kısmen	4	28,57
Çok Az	3	21,43
Hiç	4	28,57
Toplam	14	100

Çizelge 3.2.1’de görüldüğü gibi, ders programlarının YÖK tarafından bir merkezce hazırlanıp yürürlüğe konması fikrine viyola öğretim elemanlarının %21,43’ü büyük ölçüde, % 28,57’si kısmen, % 21,43’ü çok az ve % 28,57’si ise hiç katılmamaktadır. Bu soruda tamamen seçeneği ise işaretlenmemiştir.

Çizelge 3.2.2. Yeniden yapılanma kapsamında yürürlükteki müzik öğretmenliği programında yer alan bireysel çalgı eğitimi “viyola” dersine ilişkin uygun görülen haftada 1(bir)saatlik ders süresinin yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	2	14,29
Kısmen	5	35,71
Çok Az	2	14,29
Hiç	5	35,71
Toplam	14	100

Çizelge 3.2.2’de görüldüğü üzere YÖK tarafından uygulamaya konulan yeni öğretim programında yer alan viyola dersine verilen haftada bir saatlik ders süresinin yeterlik durumuna, öğretim elemanlarının % 14,29’u büyük ölçüde, %35,71’i kısmen, % 14,29’u çok az ve % 35,71’i ise hiç cevabı vermiştir.

Çizelge 3.2.3. Yeniden yapılanma kapsamında yürürlükteki müzik öğretmenliği programında yer alan bireysel çalgı eğitimi “viyola” dersine ilişkin uygun görülen 1(bir) kredilik notun yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	-	-
Kısmen	4	28,57
Çok Az	6	42,86
Hiç	4	28,57
Toplam	14	100

Çizelge 3.2.3.’de görüldüğü gibi YÖK tarafından uygulamaya konulan yeni öğretim programında yer alan ve viyola dersine uygun görülen bir kredilik notun yeterlik durumuna, öğretim elemanlarının % 28,57’si kısmen, % 42,86’sı çok az, % 28,57’si de hiç cevabı vermiştir. Viyola dersine verilen 1(Bir) kredilik notu tamamen ve büyük ölçüde yeterli gören öğretim elemanı ise yoktur.

Çizelge 3.2.4. YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel programın ışığında daha ayrıntılı bir viyola öğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	3	21,43
Büyük lde	11	78,57
Kısmen	-	-
Çok Az	-	-
Hiç	-	-
Toplam	14	100

Çizelge 3.2.4.'ten anlaşılacağı gibi yürürlükteki çizelgesel programdan hareketle daha ayrıntılı bir viyola ğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç konusunda ğretim elemanlarının % 21,43' tamamen, % 78,57'si de büyük ölçüde cevabı vermiştir. Kısmen, çok az ve hiç cevaplarını işaretleyen ğretim elamanı ise yoktur. Bu da viyola ğretim elamanlarının tamamına yakınının daha ayrıntılı bir viyola ğretim programına ihtiyaç duyduklarının bir göstergesidir.

Çizelge 3.2.5. Çağdaş viyola ğretim programında tonal öğelerin yanı sıra modal öğelerin de yer alması durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	3	21,43
Büyük lde	3	21,43
Kısmen	7	50
Çok Az	1	7,14
Hiç	-	-
Toplam	14	100

Çizelge 3.2.5'te ifade edildiği gibi viyola ğretim elemanlarının ağdaş viyola ğretim programlarında tonal öğelerin yanında modal-makamsal öğelerin de yer alması hususunda; % 21,43' tamamen, % 21,43' büyük ölçüde, % 50'si kısmen, % 7,14' de çok az cevabı vermişlerdir. Hiç cevabı veren ğretim elamanı ise yoktur.

3.3. Müzik Kuramları Öğretim Elemanlarına Uygulanan Ankete İlişkin Alınan Cevaplar Bulgu ve Yorumlar

Müzik kuramları öğretim elemanlarına uygulanan anket sonuçları ve değerlendirilmeleri, aşağıda çizelgeler halinde verilmiştir.

Çizelge 3.3.1. Ankete katılan müzik kuramları öğretim elemanlarının akademik unvanlarına göre dağılımı.

Ünvan	f	%
Prof.	2	8,33
Doç.	5	20,83
Yrd.Doç.	3	12,50
Öğr.Gör.	8	33,33
Araş.Gör.	5	20,83
Uzm.Okt.	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.1’de görüldüğü gibi eğitim müziğinde besteleme tekniklerine ilişkin müzik kuramları anketine katılan öğretim elemanlarının %8,33’ü Profesör, %20,83’ü Doçent, %12,50’si Yardımcı Doçent, %33,33’ü Öğretim Görevlisi, %20,83’ü Araştırma Görevlisi ve %4,17’si ise Uzman ve Okutman unvanına sahiptir.

Buradan anlaşılabacağı üzere müzik öğretmenliği programı A.B.D.’nda eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin müzik kuramları dersini yürüten öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu öğretim görevlisi kadrosunda yer almaktadır.

Çizelge 3.3.2. Ankete katılan müzik kuramları öğretim elemanlarının mesleki hizmet süreleri

Yıl	f	%
21-25	3	12,50
16-20	3	12,50
11-15	3	12,50
6-10	9	37,50
1-5	6	25,00
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.2.'de görüldüğü gibi ankete katılan öğretim elemanlarının % 12,50'sinin hizmet süresi 21-25 yıl, % 12,50'sinin hizmet süresi 16-20 yıl, %12,50'sinin hizmet süresi 11-15, % 37,50'sinin hizmet süresi 6-10 yıl, % 25,00'inin hizmet süresi ise 1-5 yıldır.

Bu ise anketi cevaplayan müzik kuramları öğretim elemanlarının %37,50 gibi büyük çoğunluğunun hizmet süresinin 6-10 yıl arasında olduğunu göstermektedir.

Çizelge 3.3.3. Eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin yürütülen müzik kuramları derslerinde çalgı müziğinin ağırlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	2	8,33
Büyük Ölçüde	17	70,83
Kısmen	5	20,83
Çok Az	0	0
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.3'de eğitim müziği bestelemeye ilişkin yürütülen Armoni, Kontrpuan ve Eşlikleme derslerinde çalgı müziğine ne kadar yer verilmelidir sorusuna öğretim elemanlarının % 8,33'ü tamamen, % 70,83'ü büyük ölçüde, % 20,83'ü kısmen cevabı vermiş, çok az ve hiç seçenekleri ise işaretlenmemiştir.

Bu çizelgeden öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun eğitim müziği bestelemeye ilişkin müzik kuramları derslerinde büyük ölçüde çalgı müziğine yer verilmesi gerektiği görüşüne sahip oldukları anlaşılmaktadır.

Çizelge 3.3.4. Makamsal tarzdaki çokseslilik çalışmalarında piyanonun kullanılabilirlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	2	8,33
Büyük Ölçüde	11	45,83
Kısmen	7	29,17
Çok Az	4	16,67
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.4'te makamsal tarzdaki çokseslilik çalışmalarında piyanonun işlevselliğine ve kullanılabilirliğine ilişkin öğretim elemanlarının % 8,33'ü tamamen, % 45,83'ü büyük ölçüde, % 29,17'si kısmen, % 16,67' si çok az cevabı vermiş, hiç seçeneği ise boş bırakılmıştır. Bu da makamsal çokseslilik çalışmalarında piyanonun ağırlıklı olarak tercih edildiğini göstermektedir.

Çizelge 3.3.5. Eğitim müziği alanında genel anlamda makamsal çalışmaların kapsadığı yer durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	12	50,00
Kısmen	11	45,83
Çok Az	1	4,17
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.5’de görüldüğü gibi öğretim elemanlarının % 50’si eğitim müziğinde makamsal tarzdaki çalışmalara büyük ölçüde , diğer %45,83’ ü kısmen, %4,17’si de çok az ağırlık verilmesi gerektiğini belirtmiş, tamamen ve hiç seçenekleri ise işaretlenmemiştir.

Bu ise eğitim müziği kapsamında öğretim elemanlarının % 50’sinin büyük ölçüde, %45,83’ünün ise kısmen yani dengeli olarak makamsal çalışmalara da yer verilmesi yönünde görüş belirttiğini göstermektedir.

Çizelge 3.3.6. Makamsal tarzda yapılan besteleme çalışmalarının tampere ses sistemine uyarlanmasının anlamlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	3	12,50
Büyük Ölçüde	10	41,67
Kısmen	8	33,33
Çok Az	2	8,33
Hiç	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.6’da eğitim müziğinde kullanılmak üzere makamsal bestelerin tampere ses sistemi içerisinde düşünülmesinin anlamlılık derecesine öğretim elemanlarının % 12,50’si tamamen, % 41,67’si büyük ölçüde, % 33,33’ü kısmen, % 8,33’ü çok az, % 4,17’si hiç cevabını vermiştir. Buna göre evrensel müzikle kucaklaşabilmek için yapılan etkinliklerinin tampere ses sistemi içerisinde yer alması anlayışı, ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu tarafından da kabul görmektedir.

Çizelge 3.3.7. Makamsal sisteme ilişkin Türk halk ve klasik Türk müziği arasındaki kuramsal yakınlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	8	33,33
Kısmen	13	54,17
Çok Az	2	8,33
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.7’de görüldüğü gibi Türk Halk müziğı ile Klasik Türk müziğı arasındaki benzerlik ve yakınlık derecesine; öğretim elemanlarının %4,17’si tamamen, % 33,33’ü büyük ölçüde, % 54,17’si kısmen, % 8,33’ü de çok az şeklinde cevap vermiş, tamamen ve hiç seçenekleri ise boş bırakılmıştır.

Buradan, öğretim elemanlarının çoğunluğunun Geleneksel müziklerimizin kendi aralarında az veya çok ama mutlaka bir benzerlik taşıdığı izlenimine sahip olduğu anlaşılmaktadır

Çizelge 3.3.8. Makamsal tarzdaki besteleme çalışmalarında tonal sisteme yakın makam dizilerinin tercih edilme durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	5	20,83
Büyük Ölçüde	15	62,50
Kısmen	3	12,50
Çok Az	1	4,17
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.8.’de, makamsal tarzda yapılan besteleme çalışmalarında daha çok tonal sisteme yakın olan makam dizilerini tercih etme anlayışına; öğretim elemanlarının % 20,83’ü tamamen, % 62,52’si büyük ölçüde, % 12,50’si kısmen, %4,17’si de çok az cevabı vermiş, hiç seçeneğı ise işaretlenmemiştir.

Görüleceği gibi öğretim elemanlarının % 62,52 gibi büyük çoğunluğu makamsal tarzda yapılacak besteleme çalışmalarında tonal sisteme yakın makam dizilerini tercih etmektedirler.

Çizelge 3.3.9. Tonal sisteme yakın olan bazı makamların çokseslendirilmesinde üçlü armoni yaklaşımının kullanım durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	8	33,33
Kısmen	8	33,33
Çok Az	4	16,67
Hiç	3	12,50
Toplam	24	100

Eğitim müziği besteleme çalışmalarında tonal sisteme yakın olan bazı makamların çokseslendirilmesinde üçlü armoni yaklaşımının kullanılmasının uygunluk derecesiyle ilgili olarak öğretim elemanlarının % 4,17'si tamamen, % 33,33'ü büyük ölçüde, % 33,33'ü kısmen, % 16,67'si çok az, % 12,50'si ise hiç seçeneklerini işaretlemişlerdir.

Buna göre; çokseslilik konusunda öğretim elemanları farklı görüşlere sahip bulunmaktadır. Ancak bu soruya %33,33 gibi bir oranda kısmen ve büyük ölçüde cevabının verilmesi ise makamsal çokseslilik denemelerinde tonal armoni sisteminden de yararlanılabileceği konusunda bize fikir vermektedir.

Çizelge 3.3.10. Makamsal tarzda yapılan çokseslilik çalışmalarında geleneksel müziklerimize ilişkin usullerin kullanım durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	9	37,50
Kısmen	10	41,67
Çok Az	4	16,67
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.10’da göröleceği gibi makamsal tarzda yapılan besteleme çalışmalarında geleneksel müziklerimize ilişkin usullerinin kullanım durumuyla ilgili olarak öğretim elemanlarının %4,17’si tamamen, %37,50’si büyük ölçüde, %41,67’si kısmen, % 16,67’si de çok az cevabını vermiştir. Hiç seçeneği ise boş bırakılmıştır.

Buna göre; öğretim elemanlarının % 41,67 gibi bir çoğunluğu makamsal besteleme çalışmalarında geleneksel müziklerimizin usullerinin de kullanılmasından yana tavır koymuşlardır.

Çizelge 3.3.11. Çalgı eğitim müziğine dayalı besteleme çalışmalarında küçük ölçekli formların tercih edilme durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	2	8,33
Büyük Ölçüde	8	33,33
Kısmen	8	33,33
Çok Az	5	20,83
Hiç	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.11’de göröleceği gibi çalgı eğitim müziğine dayalı besteleme çalışmalarında küçük ölçekli formların yeterliliği konusunda öğretim elemanlarının % 8,33’ü tamamen, % 33,33’ü büyük ölçüde, % 33,33’ü kısmen, % 20,83’ü çok az, %4,17’si de hiç seçeneğini işaretlemiştir.

Buradan anlaşılacağı üzere öğretim elemanlarının % 33,33'ü çalgı eğitim müziğine dayalı besteleme çalışmalarında küçük ölçekli formların yeterli olacağı hususunda Büyük Ölçüde ve Kısmen yanıtı ile fikir beyan etmişlerdir.

Çizelge 3.3.12. Geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziği çokseslilik yaklaşımında dörtlü armoni sisteminin kullanılabilirlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	13	54,17
Kısmen	8	33,33
Çok Az	3	12,50
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.12' de görüleceği gibi geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğinde dörtlü armoni sisteminin kullanılabilirliği ile ilgili soruya öğretim elemanlarının % 54,17'si büyük ölçüde, % 33,33'ü kısmen, % 12,50'si de çok az yanıtını vermiştir. Tamamen ve hiç seçenekleri ise işaretlenmemiştir.

Bu durum da dörtlü armoni sisteminin geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında yüksek oranlarda kullanıldığını göstermektedir.

Çizelge 3.3.13. Geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziğinde armonisel/dikey çokseslilik yaklaşımının kullanılabilirlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	5	20,83
Kısmen	10	41,67
Çok Az	7	29,17
Hiç	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.13.'de görüldüğü gibi geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğı okseslilik yaklaşımlarında armonisel (dikey) okseslilik yaklaşımının kullanılabilirliğine, öğretim elemanlarının % 4,17'si tamamen, %20,83'ü büyük ölçüde, % 41,67'si kısmen, % 29,17'si çok az ve %4,17'si de hiç cevabı vermiştir.

Böylece öğretim elemanlarının %41,67'sinin geleneksel müziklerimize dayalı okseslilik çalışmalarında armonisel yaklaşımı kısmen de olsa kullandıkları görülmektedir.

Çizelge 3.3.14. Geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğinde kontrpuantal/yatay okseslilik yaklaşımının kullanım durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	2	8,33
Büyük Ölçüde	10	41,67
Kısmen	10	41,67
Çok Az	2	8,33
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.14.'de görüldüğü üzere öğretim elemanlarının %8,33'ü geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziğinde kontrpuantal (yatay) okseslilik

yaklaşımı ile ilgili soruya tamamen, % 41,67'si büyük ölçüde, % 41,67'si kısmen, % 8,33 de çok az cevabı vermiştir. Hiç seçeneği ise boş bırakılmıştır.

Bu duruma göre öğretim elemanlarının % 41,67'sinin geleneksel müziklerimize dayalı eğitim müziği çokseslilik çalışmalarında büyük ölçüde ve kısmen düzeyde kontrpuantal yaklaşımdan yararlanmaktadırlar.

Çizelge 3.3.15. Türkiye’de makamsal tarzda çalgısal eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin kaynakların yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	1	4,17
Kısmen	2	8,33
Çok Az	19	79,17
Hiç	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.15.’de görüldüğü üzere Türkiye’de makamsal tarzda çalgısal eğitim müziği besteleme tekniklerine ilişkin kaynakların yeterlik durumuyla ilgili soruya öğretim elemanlarının %4,17’si tamamen, %4,17’si büyük ölçüde, %8,33’ü kısmen, %79,17’si çok az ve %4,17’si de hiç cevabını vermiştir.

Dolayısıyla; Türkiye’de makamsal tarzda besteleme tekniklerine ilişkin ne yazık ki yeterli kaynak ve materyal yoktur. Bu kanı öğretim elemanlarının %79,17 gibi büyük çoğunluğuyla doğrulanmıştır.

Çizelge 3.3.16. Makamsal tarzdaki çalgısal besteleme çalışmalarında çalgılama/oturtumun önem durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	4	19,67
Büyük Ölçüde	18	75,00
Kısmen	1	4,17
Çok Az	1	4,17
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.16.'da görüldüğü üzere makamsal tarzda yapılan çalgısal besteleme çalışmalarında eserin bütünlüğü açısından algılamamanın önemiyle ilgili soruya öğretim elemanlarının %19,67'si tamamen, %75,00'ı büyük ölçüde, % 4,17'si kısmen, % 4,17'si de çok az yanıtını vermiştir. Hiç seçeneği ise boş bırakılmıştır.

Bu da görülmektedir ki yapılan besteleme çalışmaları hangi düzeyde olursa olsun mutlaka çalgısal düzenlemeye ve oturtuma önem verilmesinin gerekliliği öğretim elemanlarınca vurgulanmaktadır.

Çizelge 3.3.17. Çalgı eğitim müziği açısından genel anlamda geleneksel sazların çoksesliliğe yatkınlık durumları.

Seçenekler	f	%
Tamamen	0	0
Büyük Ölçüde	4	16,67
Kısmen	8	33,33
Çok Az	10	41,67
Hiç	2	8,33
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.17'de görüldüğü üzere çalgı eğitim müziğinde kullanılmak üzere genel anlamda geleneksel sazların çoksesliliğe yatkınlıkları ne kadardır sorusuna öğretim elemanlarının % 16,67'si büyük ölçüde, % 33,33'ü kısmen,

% 41,67'si çok az, %8,33 ise hiç cevabını vermiştir. Bu soruda tamamen seçeneğini işaretleyen öğretim elemanı ise yoktur.

Buradan anlaşılacağı üzere öğretim elemanlarının çoğunluğu geleneksel sazların çoksesliliğe elverişli olmadığı ve bundan dolayı da çoksesli eğitim müziğinde kullanılabilirliğinin düşük olduğuna işaret etmektedirler.

Çizelge 3.3.18. Makamsal tarzda bestelenmiş bir eserin orkestrasyonunda geleneksel ve evrensel sazların birlikte kullanım durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	1	4,17
Büyük Ölçüde	7	29,17
Kısmen	11	45,83
Çok Az	5	20,83
Hiç	0	0
Toplam	24	100

Çizelge 3.3.18.'de görüleceği üzere makamsal tarzda bestelenmiş bir eserin orkestralamasında evrensel ve geleneksel sazların birlikte kullanımının esere sağlayacağı bütünlük durumuyla ilgili soruya öğretim elemanlarının %4,17'si tamamen, %29,17'si büyük ölçüde, % 45,83'ü kısmen ve %20,83'ü de çok az şeklinde yanıt vermiştir. Hiç seçeneği ise boş bırakılmıştır.

Buna göre; öğretim elemanları geleneksel sazların belli bir standarda ulaştırılması ile birlikte çoksesli müzikte yer almasına taraftar görmektedirler.

3.4. Müzik Kuramları Öğretim Elamanlarının “Eğitim Müziği Besteleme”ye Dönük Olarak Yürütülen Müzik Kuramları Ders Programlarına İlişkin Eleştirisel Görüşleri

Çizelge 3.4.1. Genel anlamda öğretim programlarının YÖK tarafından hazırlanıp uygulamaya konulmasının anlamlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	3	12,50
Kısmen	10	41,67
Çok Az	5	20,83
Hiç	6	25
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.1.’de görüldüğü gibi, öğretim programlarının YÖK tarafından bir merkezce hazırlanıp yürürlüğe konması fikrine öğretim elemanlarının % 12,50’si büyük ölçüde, % 41,67’si kısmen, % 20,83’ü ise çok az düzeyde katılmakta ve % 25’i de hiç katılmamaktadır. Bu soruda tamamen seçeneği boş bırakılmıştır.

Çizelge 3.4.2. Yürürlükteki YÖK programında yer alan “müzik teorisi ve işitme eğitimi” dersinin farklı dersleri bünyesinde ihtiva etmesinin anlamlık durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	1	4,17
Kısmen	4	16,67
Çok Az	9	37,50
Hiç	10	41,67
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.2.’de görüleceği üzere, YÖK tarafından uygulamaya konulan ve halen yürütülen Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. öğretim programında

yer alan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinin bir çok kuramsal dersi bünyesinde bulundurmasının anlamlık ve geçerlik durumuna, öğretim elemanlarının hiç biri tamamen düzeyinde katılmamakta olup, % 4,17'si büyük ölçüde, %16,67'si kısmen, % 37,50'si çok az düzeyde katılım göstermektedir. Öğretim elemanlarının % 41,67 gibi oldukça önemli bir bölümü ise bu soruya hiç cevabı vererek bu dersin işlevsel olmaktan uzak olduğu fikrini taşımaktadır.

Çizelge 3.4.3. YÖK programında yer alan “müzik teorisi ve işitme eğitimi” dersinin lisans öğrenimi boyunca üç dönemle sınırlandırılmasının yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	-	-
Kısmen	1	4,17
Çok Az	11	45,83
Hiç	12	50
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.3.'te görüldüğü gibi hem birçok dersi bünyesinde ihtiva eden hem de süresi üç dönemle sınırlandırılan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinin süresinin yeterlilik durumuna ilişkin öğretim elemanlarının % 4,17'si kısmen, %45,83'ü çok az ve % 50'si ise hiç cevabını vermiştir. Bu soruya tamamen ve büyük ölçüde cevabı veren öğretim elemanı ise yoktur.

Çizelge 3.4.4. YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel programın ışığında daha ayrıntılı bir “müzik teorisi ve işitme eğitimi” dersi öğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	9	37,50
Büyük Ölçüde	16	62,50
Kısmen	-	-
Çok Az	-	-
Hiç	-	-
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.4.’ten anlaşılacağı üzere, yürürlükteki çizelgesel programdan hareketle daha ayrıntılı bir müzik teorisi ve işitme eğitimi dersi öğretim programı hazırlamaya duyulan ihtiyaç konusunda öğretim elemanlarının %37,50’si tamamen, % 62,50’si de büyük ölçüde yanıtını vermiştir. Kısmen, çok az ve hiç cevabını veren öğretim elemanı ise yoktur. Bu durum ise öğretim elemanlarının tamamına yakınının daha ayrıntılı bir öğretim programına ihtiyaç duyduğunun bir göstergesidir.

Çizelge 3.4.5. Yürürlükteki mevcut öğretim programında ayrı bir kod ve adla “Armoni-Kontrpuan ve Eşlikleme” dersinin olmayışı ve eksiklik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	11	45,83
Büyük Ölçüde	10	41,67
Kısmen	3	12,50
Çok Az	-	-
Hiç	-	-
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.5.’de görüleceği gibi mevcut programda ayrı bir kod ve adla “Armoni-Kontrpuan ve Eşlikleme” dersinin yer almayışı ve eksiklik durumuna; öğretim elemanlarının % 45,83’ü tamamen, %41,67’si büyük ölçüde, % 12,50’si de kısmen cevabı vermiştir. Çok az ve hiç seçenekleri ise

işaretlenmemiştir. Böylece öğretim elemanları ilgili dersin programda yer almayışının eksikliğine dikkat çekmektedirler.

Çizelge 3.4.6. Yürürlükteki mevcut öğretim programında ayrı bir kod ve adla “Türk Müziği Çokseslendirme” dersinin olmayışı ve eksiklik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	10	41,67
Büyük Ölçüde	9	37,50
Kısmen	3	12,50
Çok Az	1	4,17
Hiç	1	4,17
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.6.’dan anlaşılacağı üzere mevcut programda ayrı bir kod ve adla Türk müziği çokseslendirme dersinin yer almayışına ve ihtiyaç durumuna öğretim elemanlarının % 41,67’si tamamen, %37,50’ si büyük ölçüde, % 12,50’si kısmen, %4,17’si çok az ve % 4,17’si de hiç cevabını vermiştir. Bu durum da öğretim elemanlarının ilgili dersin eksikliğinin programda yer almayışının eksikliğine işaret ettiklerinin göstergesidir.

Çizelge 3.4.7. “Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi” ders programında tonal öğelerin yanı sıra modal-makamsal öğelerin de yer alması durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	10	41,67
Büyük Ölçüde	8	33,33
Kısmen	5	20,83
Çok Az	1	4,17
Hiç	-	-
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.7.'de ifade edildiği gibi halen uygulanmakta olan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersi öğretim programında tonal öğelerin yanı sıra modal-makamsal öğeleri de içermesi hususunda öğretim elemanlarının %41,67'si tamamen, %33,33'ü büyük ölçüde, % 20,83'ü kısmen ve %4,17'si de çok az cevabı vermiştir. Hiç cevabı veren öğretim elemanı ise yoktur.

Çizelge 3.4.8. Mevcut öğretim programında yer alan müzik kuramları derslerinin isim, tür, zaman ve düzenleniş bakımından eğitim müziği besteleme tekniklerini geliştirmedeki yeterlik durumu.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Büyük Ölçüde	3	12,50
Kısmen	2	8,33
Çok Az	14	58,33
Hiç	5	20,83
Toplam	24	100

Çizelge 3.4.8.'de görüldüğü gibi uygulanan programda yer alan mevcut müzik kuramları derslerinin eğitim müziği besteleme teknik ve yaklaşımlarını geliştirmedeki etkin rolü konusunda öğretim elemanlarının % 12,50'si büyük ölçüde , % 8,33'ü kısmen, % 58,33'ü çok az ve % 20,83'ü de hiç cevabı vermiştir. Bu soruya tamamen cevabı veren öğretim elemanı ise yoktur. Bu durum mevcut programda yer alan müzik kuramları derslerinin eğitim müziği besteciliğini geliştirmedeki rolü konusunda öğretim elemanlarının ciddi kaygılar taşıdığını göstermektedir.

3.5. Konuyla İlgili Anketlerden Alınan Cevapların Geçerliği ve Güvenirliğine İlişkin Ki-Kare Bağımsızlık Testinin Uygulanması

3.5.1.Viyola içerik - program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi

Çizelge 3.5.1.1. Özet veri dökümü

	Hizmet Yılı / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	224
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	224
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.1.2. Hizmet yılı - cevaplar çapraz dökümü

Hizmet Yılı	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
1-5 Yıl	37	23	25	11	96
6-10 Yıl	25	15	7	17	64
11 Yıl-Üstü	28	11	14	11	64
Toplam	90	49	46	39	224

Çizelge 3.5.1.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	10,570	%10,3
Geçerli Hücre Sayısı	224	

Viyola içerik ve program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişkinin analizinde Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki yoktur hipotezi ret edilip ilişki aranmaya kalkışılır ise % 10,3'lük bir hata yapılmış olunacaktır. Oysa Referans hata payı %5 olduğundan ve %10>%5 olduğundan bu konuda ilişki aramaya gerek yoktur. Dolayısıyla; viyola içerik ve program sorularına verilen cevaplar ile bu ankete katılan öğretim elemanlarının hizmet yılları arasında bir ilişki yoktur.

3.5.2. Viyola içerik - program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizi

Çizelge 3.5.2.1. Özet veri dökümü

	Unvanlar / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	227
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	227
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.2.2. Unvanlar - cevaplar çapraz dökümü

Unvanlar	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
Prof.	13	5	4	10	32
Yrd.Doç.	6	4	6	-	16
Öğr.Gör.	53	27	26	22	128
Araş.Gör.+ Okutman	18	13	12	8	51
Toplam	90	49	48	40	227

Çizelge 3.5.2.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	11,006	%27,5
Geçerli Hücre Sayısı	227	

Viyola içerik ve program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizinde Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki yoktur hipotezi ret edilip ilişki aranmaya kalkışılır ise % 27,5’luk bir hata yapılmış olunacaktır. Referans hata yapma payı %5 olduğundan ve %27,5>%5 olduğundan bu konuda ilişki aramaya gerek yoktur. Dolayısıyla; viyola içerik ve program sorularına verilen cevaplar ile bu ankete katılan öğretim elemanlarının unvanları arasında bir ilişki yoktur.

3.5.3. Müzik kuramları içerik sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizi

Çizelge 3.5.3.1. Özet veri dökümü

	Unvanlar / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	382
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	382
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.3.2. Unvanlar - cevaplar çapraz dökümü

Unvanlar	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
Prof.	9	7	13	3	32
Doç.	10	23	41	6	80
Yrd.Doç.	7	23	17	1	48
Öğr.Gör.	30	38	43	17	128
Araş.Gör.+ Okutman	16	33	40	5	94
Toplam	72	124	154	32	382

Çizelge 3.5.3.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	22,030	%3,7
Geçerli Hücre Sayısı	382	

Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizinde Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki aranmaya çalışıldığında elde edilen değer % 3,7 olduğundan ve $\%3,7 < \%5$ referans değerden küçük olduğundan ilişki yoktur hipotezi ret edilebilir ve ilişki aranabilir. Bu ilişkinin değeri de aşağıdaki çizelgede görüldüğü gibi % 13,9 olarak hesap edilmiştir

Çizelge 3.5.3.4. Ki-kare bağımsızlık değeri

	Değer	Sonuç
Cramer Bağıntısı	% 13,9	%3,7
Geçerli Hücre Sayısı	382	

3.5.4. Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi

Çizelge 3.5.4.1 Özet veri dökümü

	Hizmet Yılı / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	382
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	382
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.4.2. Hizmet yılı - cevaplar çapraz dökümü

Hizmet Yılı	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
1-5 Yıl	16	37	37	4	94
6-10 Yıl	28	42	49	9	128
11 –15 Yıl	14	26	30	10	80
15 Yıl ve Üstü	14	19	38	9	80
Toplam	72	124	154	32	382

Çizelge 3.5.4.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	10,126	%34
Geçerli Hücre Sayısı	382	

Müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizinde Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki yoktur hipotezi ret edilip ilişki aranmaya çalışılır ise % 34'lük bir hata yapılmış olunacaktır. Referans hata yapma payı %5 olduğundan ve %34>%5 olduğundan bu konuda bir ilişki aranmaya gerek yoktur. Dolayısıyla; müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplar ile bu ankete katılan öğretim elemanlarının hizmet yılları arasında bir ilişki yoktur.

3.5.5. Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizi

Çizelge 3.5.5.1. Özet veri dökümü

	Hizmet Yılı / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	192
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	192
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.5.2. Hizmet yılı - cevaplar çapraz dökümü

Hizmet Yılı	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
1-5 Yıl	17	9	15	7	48
6-10 Yıl	26	8	21	9	64
11 –15 Yıl	15	7	12	6	40
15 Yıl ve Üstü	17	4	9	10	40
Toplam	75	28	57	32	192

Çizelge 3.5.5.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	4,987	%83,5
Geçerli Hücre Sayısı	192	

Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının hizmet yılları arasındaki ilişki analizinde Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki yoktur hipotezi red edilip ilişki aranmaya çalışılır ise % 83,5’luk bir hata yapılmış olunacaktır. Oysa taban hata yapma değeri %5 olduğundan ve %83,5>%5 olduğundan bu konuda ilişki aramaya gerek yoktur. Dolayısıyla; müzik kuramları içeriksel sorularına verilen cevaplar ile bu ankete katılan öğretim elemanlarının hizmet yılları arasında bir ilişki yoktur.

3.5.6. Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasında ilişki analizi

Çizelge 3.5.6.1. Özet veri dökümü

	Unvanlar / Cevaplar
Geçerli Hücre Sayısı	192
Yüzde	%100
İşlem Dışı Hücre Sayısı	0
Yüzde	%0
Toplam	192
Yüzde	%100

Çizelge 3.5.6.2. Unvanlar - cevaplar çapraz dökümü

Unvanlar	Cevaplar				Toplam
	Hiç+Çok Az	Kısmen	Büyük Ölçüde	Tamamen	
Prof.+Doç	23	7	14	12	56
Yrd.Doç.	10	5	7	2	24
Öğr.Gör.	24	9	21	10	64
Araş.Gör.+ Okutman	18	7	15	8	48
Toplam	75	28	57	32	192

Çizelge 3.5.6.3. Ki-kare testi

	Değer	Sonuç
Ki-Kare	3,461	%94,3
Geçerli Hücre Sayısı	192	

Müzik kuramları program sorularına verilen cevaplarla öğretim elemanlarının unvanları arasındaki ilişki analizinde; Ki-Kare bağımsızlık testine göre; ilişki yoktur hipotezi red edilip ilişki aranmaya çalışılır ise % 94,3'lük bir hata yapılmış olunacaktır. Zira taban hata yapma payı %5 olduğundan ve %94,3>%5 olduğundan bu konuda bir ilişki aramaya gerek yoktur ve dolayısıyla; müzik kuramları program sorularına verilen cevaplar ile bu ankete katılan öğretim elemanlarının hizmet yılları arasında bir ilişki yoktur.

3.6. Günümüz Türkiye'sinde Müzik Türleri ve Geleneksel Müziklerimizin Konumu

Müzik, insan ve toplum yaşamında önemli rol oynayan ve bir o kadar da insanların ayrılmaz bir parçası haline gelen çok önemli bir olgudur. Zaman içerisinde müzik; farklı görüş, zevk ve beğeni anlayışının da etkisiyle değişmiş, gelişmiş ve çeşitlilik göstermiştir. Bu çeşitlilik anlayışının beraberinde ise müzik türleri doğmuş, gelişmiş ve müziksel yaşantımız içerisine girmiştir.

Elbette farklı müzik türlerinin ortaya çıkması, kültürel değişim ve gelişimlerin bir uzantısıdır. Kuşkusuz her müzik türünün yöneldiği bir kitle ve yönelmiş olduğu kitlenin ihtiyaçlarını gidermeye yönelik de birtakım işlevleri vardır. Bu bakımdan; değişik müzik türlerinin farklı beklentilere cevap vermesi ve değişik kültürel yapı ve düzeylerdeki kitlelerce benimsenmesi de olağandır(Albuz, 1999).

Müziksel gereksinimler, bunları karşılama veya giderme biçimi ile bunlara ilişkin ortam, koşul ve olanaklar bakımından çok yönlülük, farklılık ve

çeşitlilik gösterir. Müziksel işlevler; bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel olmak üzere çok yönlülük ve çeşitlilik , müziksel katmanlar ise temel, kitlesel ve seçkinsel katmanlar ya da “temel müzik, halk müziği, sanat müziği ve yığın müziği” katmanları olmak üzere farklılıklar gösterir.

“Müziğin katmanlaşması, her katman içinde türleşmesi, her tür içinde alt türlere ayrılması ve her tür içinde çeşitlenmesi çok karmaşık bir süreçtir; bu süreç, üst üste ve iç içe işleyen bir görünümde olup, bu yönüyle bir süreçler zincirini ve süreçler salkımını andırır”(Uçan, 1994).

Temel müzik, halk müziği, sanat müziği ve yığın müziği adı verilen dört katman arasında aslında kesin sınır çizgileri yoktur ama geçiş bölgeleri ve kesişim alanları vardır(Uçan, 1994).

Günümüzde bu dört katmanlı karmaşık yapı içerisinde “(a) geleneksel Türk halk müziği, (b) geleneksel Türk sanat müziği, (c) yeni/modern (çağdaş) Türk müziği ve (ç) yeni/popüler (çağdaş) Türk (halk) müziği ile (d) uluslar arası sanat, halk, popüler/müzikler, ülkemizde yaşayan başlıca ana müzik türlerini oluşturmaktadır”(Uçan, 1994).

Bir başka benzer yaklaşıma göre müzikolojik açıdan türler, hemen her ülkede geçerli olacak biçimde üç sınıfa ayrılmaktadır. Bunlar; geleneksel müzikler, sanat müzikleri ve popüler müziklerdir. Bu sınıflamaya göre geleneksel müziklerden kasıt kırsal kökeniyle halk müziği, kentsel kökeniyle geleneksel sanat müziği ve askeri kökeniyle de mehter müziğidir.

Burada bahis edilen geleneksel halk ve sanat müziği türleri ise geleneksel müziklerimizin iki ana kolunu oluşturmaktadır.

Türk halk müziği, Türk duygu ve düşüncesinin, Türk ruhu ve toplumsal yaşamının tarih içindeki olaylar doğrultusunda, coğrafi konum ve göçlerin de etkileriyle yaratılan ve biçimlenen bir müzik türüdür. Bu müzik, Türk

köylüsünün, Türk göçerlerinin, büyük kasabaların eski ve yerli halkının ve aşıkların müziğidir. Folklorik ve anonim bir özellik taşır. Halk müziği aşk, doğa, insan sevgisi, mutluluk ve hüznün gibi başlıca temalarının yanı sıra halkın dünyevi sorunlarını da işlemektedir(Yener, 1983).

Ülkemizde de uzun yıllar araştırmalar yapan ünlü müzikolog ve besteci Bartok, halk müziği hakkında “ Gerçek köy müziği, son derece çeşitli ve kusursuz formlara sahiptir. Hayret verici bir anlatım gücü vardır., aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzaktır. Basit, bazen de ilkel olabilir ama hiçbir zaman gülünç ya da saçma değildir. Müzikte yeniden doğuş arayışındaki besteciyi yönlendirecek daha iyi bir yol gösterici olamaz” diyerek, halk müziğinin genel ve özel anlamdaki değeri ve önemini çok net bir şekilde ortaya koymuştur(Özdemir, 1996).

Türk halk müziği ayırt edici temel özellikleri bakımından iki bölüme ayrılır; kırık ve uzun havalar. Kırık havalar; koşma, varsağı, mani, destan, karşılama, semai, divan ve kalenderi gibi alt biçimlere ayrılır. Uzun havalar ise ölçüsü olmayan ve özgürce söylenen ezgilerdir ve yörelere göre değişmekle birlikte maya, bozlak, ağıt, hoyrat, kesik ve yanık gibi isimler adı altında biçimlenmiştir(Say, 1998).

Geleneksel sanat müziği ise divan musikisi ve Klasik Türk müziği adlarıyla anılan bir müzik türüdür. Klasik Türk müziğinin kökeni Türklerin müslümanlığı kabul etmelerinden önceki dönemlere dayanmakla birlikte, 15. Yüzyılda filizlenerek Osmanlılar döneminde saray çevresinde gelişmiş ve 19. Yüzyıla gelindiğinde kent halkınca da benimsemiş beğeni düzeyi yüksek kentsel bir müziktir.

Geleneksel sanat müziği iki boyutta ele alınıp incelenmektedir. Bunlar; dinsel müzikler ve dindışı müziklerdir. Dinsel müzikler; cami müziği ve derviş müziği gibi alt kollara ayrılmaktadır. Cami müziğinde çalgı eşliği yoktur. Başlıca formları;ezan, sela, kıraat, münacaat, na't, mevlid, müraciye, temcid

ve ilahidir. Derviş müziği ise mevlevi ve bektaşî müzikleri olup; ilahi, na't, durak, mersiye, ilk peşrev, mevlevi, mevlevi ayini, son peşrev, yürük semai, savt, ve nefes biçimlerini içerir.

Dindışı müzikler; çalgısal ve sözlü müzik formları olmak üzere iki bölüme ayrılır. Çalgı müziğinin başlıcaları; taksim, peşrev, saz semaisi, medhal (sirto, longa, çiftetelli, zeybek) dir. Sözlü müzik formları ise kar, beste, murabba, ağır semai, yürük semai, nakş, karçe, kar-ı natık gibi biçimlerden oluşur(Say, 1998).

Görüleceği gibi insan ögesi geliştikçe müzik unsuru da gelişmiş ve böylece çeşitli müzik türleri de ortaya çıkmıştır. Tarih süreci içerisinde bir çok ülkede söz ve çalgı için ayrı ayrı türler gelişmiş, ülkemizde ise sözlü müzik türleri çalgısal müzik türlerine göre daha çok öne çıkmıştır. Dolayısıyla geleneksel türlerimizde söz hakimiyeti önemli bir paya sahip olmuştur(Altuğ, 1988).

Yeni bin yıla adım atan dünya ve Türkiye’de yeni birtakım çeşitli oluşum-gelişim ve dönüşümler gözlenmektedir. Bu değişim ve dönüşümleri şöylece özetlemek mümkündür.

Müzik kültürleri ve belli müzik türleriyle ilgili belirli kısır döngü ve açmazlardan, belirli önyargı ve saplantılardan ve bağınazlıklardan büyük bir hızla uzaklaşmakta ve kurtulunmaktadır. Müzik kültürleri ve türleri arasında yapay duvarlar yıkılmakta ve sınırlar kaldırılmaktadır. Farklı müzik tür ve çeşitlerinin bazı bakımlardan birbirine yaklaştığı, hatta örtüşmeye başladığı görülmektedir. Genel anlamda müzik kültürleri ve onları oluşturan müzik türleri ve çeşitleri yeniden yapılanmakta ve harmanlanmaktadır(Uçan, 2000).

Bu anlayış çerçevesinde genel müzik eğitime ve genel müzik eğitimcisi yetiştirmeye temel alınan geniş ve bütüncül anlayışa göre Türk müziği; “göreneksel, geleneksel ve çağdaş boyutlarıyla/yaklaşımlarıyla; yöresel, ulusal ve uluslar arası/evrensel, nitelikleriyle; temel, halk, sanat ve yığın müzik katmanlarıyla; tek sesli ve çok sesli, örgüsü ve dokusuyla; kendine özgü doğulu, batılı ve genel/evrensel, besteleme/doğaçlama ve seslendirme/yorumlama teknikleriyle; modal/makamsal, tonal ve atonal, yapılarıyla; minik, küçük, orta ve büyük ölçekli tüm eserleriyle, eskisi, yenisi ve günceliyle ve nihayet geçmişi, bugünü ve geleceği ile çok yönlü ve geniş kapsamlı bir bütündür”(Uçan, 1994).

3.7. Geleneksel Müziklerimiz ve Ses Sistemleri

“Bir ulusun müzik yapıtlarında kullandığı bütün sesleri bir sekizli içinde bir araya toplayan dizilere o ulusun müziğinin genel dizisi denir. İşitme sistemimizle algılayabildiğimiz tüm sesler genel dizilere girmediği gibi, genel dizideki seslerin tümü de bir müzik yapıtında kullanılmaz. Müzik yapıtları genel diziden seçilmiş belirli bazı seslerden oluşturulur. Genel dizilerden seçilerek oluşturulan ve müzik yapıtlarını gerçekleştirmekte kullanılan daha az sesli dizilere özel diziler denir. Genel dizinin bir tane olmasına karşılık, özel diziler birçok olabilir. İşte bir ulusun genel dizisi ve o diziden türetilmiş özel diziler o ulusun müziğinin ses sistemini oluşturur”(Zeren, 1998).

Geleneksel Türk müziğinin Klasik ve halk müziği adı altında iki ana koldan oluştuğu daha önce ifade edilmişti. Bu iki tür, bazı bakımlardan benzer özellikler göstermekle birlikte bazı farklar da içerirler. Bu farkların en önemli boyutunu da diziler oluşturur. Her iki türün kullandıkları diziler, nitelik ve nicelik bakımından birbirlerinden farklılık gösterebilmektedir. Ayrıca; Klasik Türk müziği eşit olmayan 24 perdeden, halk müziği ise kendine özgü bölümlenmesiyle 17 perdeden oluşmuştur(Yıldız, 1994).

Türk makam sisteminin kendine has yapısı içerisinde aralıklar konusu ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Bir aralıktaki en küçük değişim bile makamın adını, seyrini ve rengini değiştirebilmektedir. Bu bakımdan Türk müziğinde kullanılan tüm sesleri mümkün olduğunca doğru ve tam olarak sağlam bir dizi

içerisinde gösterebilmek için birtakım ses sistemleri geliştirilmiştir(Can, 1994).

Türk müziğine ilişkin getirilen veya önerilen ses sistemleri şöylece sıralanabilir; 17 perdeli eski sistem, 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, 24 perdeli eşit çeyrek ton sistemi, 29 perdeli sistem, 41 perdeli Karadeniz sistemi ve 53 perdeli sistem. Bu sistemlerin her birinin avantajları olmasına rağmen teorik ve pratik açılardan bazı eksiklikleri de vardır. Ancak burada ele alınacak olan sistemler, günümüzde de en geçerli olan Türk halk müziğine ilişkin 17 perdeli eski sistem ve Klasik Türk müziğine ilişkin 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olacaktır.

17 perdeli eski sisteme, IX. ve X. Yüzyıl teorisyenleri olan Farabi ve İbn-i Sina tarafından yazılan bazı bilimsel eserlerde rastlanılmakla birlikte bu sistem, XIII. Yüzyılda Safiyuddin Abdülmümin Urmevi tarafından Şerefiye ve Kitabu'l – Edvar adlı iki eserinde etraflıca ele alınıp işlenmiştir(Can, 1994).

17 perdeli eski sistemde perde sayısının az oluşu eğitim ve öğretimde bazı kolaylıklar sağlasa da sistemde göçürüm (transpozisyon) güçlükleri mevcuttur. Bununla birlikte bu sistemde herhangi bir sesten tize doğru ard arda 17 tam beşli alınıp gerekli oktav indirimleri yapıldığında sistemin kapanmadığı ve 66,765 sentlik bir açıklığın bulunduğu yani sistemin kapanmayıp açık bir sistem olduğu da görülmektedir(Can, 1994).

24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ise Klasik Türk Müziğinde en yaygın olarak kullanılan sistemdir. Bu sistemde en pest perde olarak gösterilen sesin oktavı ile birlikte bir sekizli içerisinde 25 perde bulunmaktadır. Bu perdeler, kaba çargah (do) perdesinden tize doğru 11 tam 5'li ve 12 tam 4'lü olmak suretiyle elde edilmektedir. Daha sonra gerekli oktav indirimleri ve sıralamalar

yapılarak aşağıda görülen bir oktav içinde 24 eşit olmayan aralıklı dizi oluşturulmaktadır(Can, 1994).



(Güzel, 1994).

Bu sistem, batı müziğinde kullanılan sesleri tam olarak veremediği ve birtakım transpozisyon güçlükleri olması bakımından eleştiriye tabi tutulsa da günümüzde Klasik Türk müziğinde en yaygın olarak kullanılmaya devam eden sistemdir(Can, 1994).

Yapılan araştırmalara göre uzun süreden beri Türk müziğinin genel dizisi olarak kabul edilen 24 sesli genel dizi, kuramsal olarak seçilen dizilerin en değerlisi olarak ortaya çıkmaktadır. Kuramsal veriler bu diziden daha fazla sesli bir diziye geçilmesinin beklenilemeyeceğini ve insan topluluklarında yaygın olarak kullanılabilecek en gelişmiş dizinin de ancak bu 24 sesli dizi olabileceğine işaret etmektedirler(Zeren, 1998).

Batı müziğinde kullanılan 12 eşit aralıklı tamperaman dizisi de işitme sistemimizin aradığı gerçek dizi olmasa da doğal diziye ortalama 0,2 koma kadar bir farkla oldukça yakın olduğundan yüzyıllar boyunca tutunabilmiş ve geçerliliğini koruyabilmiştir. 12 eşit aralıklı dizinin benimsenmesinde gerçek doğal diziye oldukça yakın oluşunun katkısı olduğu gibi, sabit perdeli çalgılar

dışında bu dizinin kullanılmasının biraz sözde kalmasının da katkısı vardır. Kuramsal olarak 12 eşit aralıklı dizi kullanılıyor görünse de uygulamada çalgılar ve insan sesleri hep doğal aralıklara kayma eğilimi göstermişlerdir. Sabit perdeli çalgıların en önemlisi olan piyano da ise bu durum biraz ters gibi görünse de yapısı dolayısıyla tamperamandan en az etkilenen çalgı piyanodur (Zeren, 1998).

Bu bakımdan; geleneksel Türk müziğinde 24 perdeli sistem ne kadar mükemmel görünüyorsa, çoksesli müzikte de geçerliliği ve kullanılabilirliği dolayısıyla tamperaman ses sistemi önemli ve değerli görünmektedir.

3.8. Geleneksel Müziklerimiz ve Bazı Temel Problemler

Bir toplumun müzik yaşayışı, o toplumun ekonomik-kültürel-toplumsal koşullarıyla paralellik gösterir. Bu nedenle problemlere çözüm yolları aranırken, öncelikle sosyo-kültürel ve ekonomik toplumsal duyarlık ve davranış biçimlerini göz önünde tutmak gerekir. Konuya bu açıdan bakınca da Türk toplumunun aslında bir geçiş dönemi içerisinde olduğu görülecektir. Yani eski ve yeni müzikler bileşkesel anlamda geçiş sürecindedir(Sun, 1988).

Bir yanda geleneksel müziklerimiz, bir yanda batılılaşma olgusu ile birlikte yaşamımıza katmaya çalıştığımız yabancı toplumların müziği, bir yanda geçiş döneminin çağdaşlaşma görüşünü yansıtan çağdaş Türk müziği bulunmaktadır. Dolayısıyla, geline noktada geleneksel müziklerimizin gerektiği gibi korunamadığı, batı müziğinin yeterince yaygınlaşmadığı, çağdaş Türk müziğinin ise ulusal bir müzik olarak henüz yurt çapında kurumsallaşmadığı görülmektedir. Bu bağlamda bestecilerin ve eserlerin azlığı, bunların topluma yeterince sunulamayışı ise tespit edilen noktaların başında gelmektedir(Sun, 1988).

Geleneksel müziklerimiz yüzyıllar boyu Türk kültür tarihinin bir parçası olarak oluşup gelişmiş ve bu günlere kadar ulaşmıştır. Günümüzde ise tüm canlılığıyla toplum yaşamı içerisindeki yerini korumaktadır. Bu bölümde konuyla ilgili olarak geleneksel müziklerimize ilişkin mevcut genel bazı sorunlar ortaya konmuş ve kısmen çözüm önerilerinde bulunulmuştur. Çokseslilik meselelerine ise ileride ayrıntılı olarak değinilmiştir.

Türk müziğinin içeriksel bazı problemlerine girmeden önce zaman zaman gündeme getirilen bir soruna göz atmakta fayda vardır.

Türk topluluklarının ve özellikle Osmanlı imparatorluğunun geniş hakimiyetinin etkisiyle coğrafya, ırk, din, dil gibi birbirine yabancı birçok toplumda hep aynı musikinin duyulması gerçekten bir çok bilim adamını düşündüren bir konu olmuştur. Bu yüzden de Türk musikisi yabancı müzikologlarca başka milletlere örneğin İranlılar'a, Araplar'a, Yunan'a ve Bizans'a mal edilmeye ve gerçekler saptırılmaya çalışılmıştır. Tüm bu tezler, Arel'in "Türk Musikisi Kimindir" isimli eserinde ayrıntılı olarak ele alınmış ve Türk müziğine ilişkin haksız iddiaların tümü belgeleriyle çürütülmüştür(Arel, 1991).

Türk müziğinde en temel sorun, ses sistemi olarak görünmektedir. Dolayısıyla bu sorun çözüldüğünde bir çok müzik adamına göre diğer sorunlar da kendiliğinden sona erecektir(Telli, 1997).

Dünya üzerindeki diğer uluslar, çoğunlukla geleneksel müziklerini evrensel boyuta taşırlarken öncelikle ses sistemlerini gelişmiş ülkelerin müziklerine uygun duruma getirmişlerdir. Çünkü içinde bulunulan çağ, her bakımdan çokseslilik çağıdır. Şu anda geleneksel müziklerimizde kullanılan ses sistemi ise tek sesli müzikler için ideal olmakla birlikte çoksesli müzikler için uygun

görünmemektedir. Bazı denemeler olmakla birlikte bu ses sistemiyle çoksesli müzik yapmanın pek imkanı yoktur. Çünkü bu sistemde hem tranpozisyon problemleri mevcuttur hem de yatay ve dikey çokseslilik açısından tınsal bir bütünlük elde edilememektedir(Telli, 1997).

Bu konuda ise gidilecek iki yol vardır. Bunlardan birincisi; geleneksel müziklerimize yine eski sistemle devam ederek geleneksel müzikler üretmek, diğeri de geleneksel müziklerimiz kaynaklı çoksesli müzikler oluşturmak için evrensel mahiyette geçerli olan tamperaman ses sistemine göre makam sistemini uyarlamaktır. Böylece hem geleneksel müziklerimiz korunup yaşatılmış, hem de evrensel müzikler düzeyinde geleneksel müziklerimiz kaynaklı değerlerimiz dünyaya tanıtılmış olacaktır.

Ses sistemine bağlı olarak ortaya çıkan önemli problemlerden biri de akort sorunudur.

“ XIX. Yy'dan bu yana rast perdesi (sol sesi) sol anahtarının yer aldığı çizgideki sol notasıyla gösterildiği halde, bu notanın karşılığı olan ses, sadece mansur neyden çıkmaktadır. Mansur ney dışındaki öteki neylerde ve Türk müziğinde kullanılan kemençe, kanun, tambur, ud gibi çalgılarda, hatta batıdan alınan fakat Türk müziğine göre icra edilen kemanlarda bile, bu nota yazılıp adı okunduğunda, bir tam dörtlü aşağıdaki re sesi çıkmaktadır.

Okuyuculara veya şarkıcılara gelince ise onlar, yazılı notaları karşılıkları olması gereken sestten değil, hançerelerine uygun buldukları yerden okumaktadırlar. Görüleceği gibi Türk müziğinde yazılı notadaki gerçek sesler, mansur ney dışındaki hiçbir enstrumandan çıkmadığı gibi, notanın sesiyle okunması da genellikle göçürümlerle gerçekleşmektedir”(Tura, 1993).

Yazılı nota ile çıkan ses arasında bir ilişki kurulmayışının pek çok sakıncaları vardır. Özellikle işitme çalışmalarında bu alışkanlıklar yüzünden çok büyük sıkıntılar çekilmektedir. Hele çoksesli müzik boyutunda perdelerin yazıldığı

yerden okunup çalınmaması büsbütün sorun olmakla ve işin içinden hiç çıkılmaz bir hal almaktadır(Tura, 1993).

Bu sorun, halk müziğinde de olup, 440 frekanslı la sesi; bazen do, bazen de do diyez sesi olarak referans alınmakta ve çalgılar buna göre akort edilmektedir. Dolayısıyla aynı sorunlarla halk müziğinde de karşılaşilmektedir.

Türk müziği akort konusunda mutlaka belirli bir standarda ulaşılmalı ve akılcı ve kalıcı çözümler getirilmelidir.

Klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinde bazı diziler benzer perdeleri içermesine rağmen aynı isimle anılmamakta ve bu yüzden başka bir sorun daha yaşanmaktadır. Yanı sıra klasik Türk müziğinde hemen birbirinin aynı içeriğe sahip benzer bir çok makam dizisi bulunmaktadır. Zira bu konuda halka mal olmuş ve kullanım değeri yüksek olan makam dizileri tespit edilmeli ve bazı diziler de sadeleştirerek bu sayı makul düzeye indirilmelidir. Aynı zamanda böylece klasik Türk müziği teorisi de kısmen sadeleşmiş olacaktır(Telli, 1997).

Üzerinde durulması gereken başka önemli husus, makam ve ayak konusudur. Çünkü klasik Türk müziğinde bir diziye örneğin; hicaz dizisi denilirken aynı dizinin halk müziğindeki ismi garip ayağı olmaktadır. Yani dizinin adı ve sonundaki terim değişmektedir. Bu ise açıkça geleneksel müziklerimiz arasında yapay bir ayrıma gidildiğini göstermektedir(Pelikoğlu, 1998).

Hatta bu konu halk müziğinde daha da karmaşık hal almakta ve yörelere göre dizilere verilen isimler bile değişmektedir. Örneğin klasik Türk müziğinde hüseyini makamının karşılığı olan yanık kerem dizisine bazı kaynaklarda

sadece kerem dizisi olarak bile rastlanılmaktadır. Bu da teorik ve pratik açıdan bir çok karmaşaya yol açmaktadır(Aldemir, 1995).

Bu sebeple; makam ile ayak kavramları arasında herhangi bir kargaşaya yol açmamak için, makamın seyrini değil de dizisini esas almak ve ona göre Türk halk müziği dizilerini isimlendirmeye tabi tutmak esas olmalıdır. Aynı durum klasik Türk müziği için de geçerlidir. Bu yaklaşım en azından daha uygun bir çözüm yolu bulunana kadar bir çıkış yolu olacaktır(Pelikoğlu, 1998).

Türk müziği notasyonuyla ilgili olarak göze çarpan önemli bir problem de kullanılan temel nota işaretlerindeki farklılıklardır. Öyle ki bu farklılıklar klasik Türk müziğinde başka, halk müziğinde ise daha başka bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Yani geleneksel müziklerimizin kendi aralarında bile bu konuda henüz bir birliktelik yoktur. Ayrıca Türk müziğinde kullanılan donanımların çoğunun batı müziğinde karşılığı yoktur. Bu konuda değiştirici işaretler konusu halledilse bile donanım sorunu yine çözülemeyecektir. Çünkü bu konuda batının ses sistemi ve modları, bizim müziğimizi tam anlamıyla izah edebilecek özelliğe sahip değildir(Telli, 1997).

Donanım konulacak değiştirici işaretleri belirleme konusuyla ilgili olarak; uluslar arası dizilim kurallarına uygunluk, başta diyez ve bemol işaretlerinin birlikte kullanılmaması ve uymayanların ise dizi içerisinde gösterilmesi ilkelerine uygunluk, evrensel notasyon kurallarına uygunluk bakımından bu sorunun çözümünde fayda sağlayacaktır(Sun, 1998).

Geleneksel müziklerimize ilişkin bir başka önemli görülebilecek problem ise geleneksel sazlarımıza ait yeterli ve ciddi anlamda kaynak olmayışı ve bu çalgıların öğretiminin ise çoğunlukla sadece usta çırak ilişkisine

dayandırılmasıdır. Ayrıca Geleneksel sazlarımızın birçoğu ise henüz tam olarak standart biçimlerine ulaşmamıştır(Koç, 1996).

Üzeyir Hacıbekov, Azeri halk müziğinin araştırılması ve sistemleştirilmesi için; öncelikle ses sistemi konusunda, sonra da dizilerin ve makamların oluşturulmasında belli ilke ve kuralların konulmasının gerekliliğini dile getirmiş ve ancak bu sayede evrensel Azerbaycan müziğinin oluşturulabileceğini vurgulamıştır(Hacıbekov, 1998).

Bu doğrultuda Hacıbekov'un Azerbaycan müziği için ortaya koyduğu tespitlerin tamamını geleneksel Türk müziği ekseninde de düşünmek mümkün ve mantıklı görünmektedir.

3.9. Geleneksel Müziklerimiz ve Eğitim Müziğinde Kullanılabilirliği

Cumhuriyetimizin ilk yıllarından itibaren Türk ve Batı müziği ikilemi içerisine girilmiş ve bu sorun aşılp yeni bir senteze ulaşmak yerine, bu iki müzik gereksiz yere sanki birbirlerinin alternatifiymiş gibi algılanmış ve hep biri diğerini dışlamıştır. Böyle olunca da hem ulusal hem de uluslar arası sanat müziğine dayalı müzik eğitimimiz yeterince gelişme fırsatı bulamamıştır.

Çağdaşlaşma yolundaki istek ve inancını bir çok alanda kanıtlamış olan Türk insanının, müziğin her türü hakkında bilgi sahibi olmak istemesi de en doğal hakkıdır. Bu bağlamda özgün bir müzik türü ve aynı zamanda ulusal kültürümüzün de önemli bir parçası sayılan geleneksel müziklerimizin müzik öğretim programlarında yer alması ve öğretilmesi de müzik kültürümüz açısından son derece önem arz etmektedir(Gedikli, 1994).

Geleneksel müziklerimizin müzik öğretim programlarında yer alması, çağdaş müzik eğitiminin oluşturulmasında kuşkusuz önemli katkılar sağlayacaktır. Bu sayede kendi toplum ve kültürüyle barışık, kendi öz kültür ve sanatını doğru tanımış, önyargısız bilinçli gençlerin yetiştirilmesi sağlanmış olacaktır. (Gedikli, 1994).

Günümüzde müzik eğitimi ve müzik dersi öğretim anlayışında büyük değişimler olmuş, ilk ve orta öğretim kurumları müzik derslerinde öğrenciler batı müziğine ilişkin bilgilerin yanı sıra geleneksel müziklerimize ilişkin bilgileri de detaylı olarak öğrenebilir olmuşlardır. Ancak müzik dersi programlarının uygulamadaki görünümünün nasıl olduğu ise ayrı bir araştırma konusudur. Fakat günümüzde müzik dersi öğretimi konusunda eski bağnazlık ve tutuculuğun kırılmış olması sevindirici bir durumdur.

Geleneksel müziklerimizin eğitim müziğine dönük uygulamalarında Klasik Türk müziğine olduğu kadar halk müziğine de oldukça yer verilmekte ve bu iki tür, bir bütün olarak ele alınmaktadır. Bugüne değin yapılan çalışmalar doğrultusunda geleneksel müziklerimiz kaynaklı özgün ürünler ortaya konmuş ve eğitim müziği amaçlı olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

Dolayısıyla, geleneksel müziklerimizin müzik öğretim programlarında yer alması insanlarımız için dezavantaj değil, aksine diğer kültürler karşısında büyük bir avantaj sağlayacaktır. Zira böylece bir Türk genci, müzik kültürü açısından tek yönlü değil çok yönlü, çok kültürlü yetişme fırsatını yakalayacaktır.

Ancak ne var ki tüm bu etkinliklere hız verebilmek için; daha önce de bahsedilen geleneksel müziklerimize ilişkin bazı temel sorunları bertaraf etmeye ihtiyaç vardır. Çünkü bu problemlerin mevcudiyeti geleneksel

müziklerimizin eğitimde kullanılabilirliğine kısmen de olsa sekte vurmaktadır. Örneğin, ses sistemi sorunu, akort sorunu, icra sorunu, notasyon sorunu, çalgı sorunu vb. Bu sebeple geleneksel müziklerimizin müzik eğitimi içerisinde kullanımına kesinlikle karşı olunmamakla birlikte bahsi geçen hususlardaki problemlerin bir an evvel çözüme kavuşturulması, hem geleneksel müziklerimizin eğitim müziğinde kullanımı açısından hem de çokseslilik çalışmalarının yürütülebilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

3.10. Geleneksel Müziklerimizin Çalgı Eğitimi Viyola Öğretiminde Kullanımı

Globalleşen dünyamızda ilerlemeye, bilime, sanata, özgürlüğe ve kişiselliğe her zamankinden daha çok önem verilmektedir. Her çağda yöresine/bölgesine öncülük etmiş Türk milletinin bu dönemde gücünü ve parlaklığını göstereceğine kuşku yoktur. Bunun için kendi müziksel varlığımız, bütün değerleri ile iyi bilinmeli ve bize bu gücü kazandıracak unsurların neler olduğu ortaya çıkartılıp, ilerleme gücü taşıyan öğeler en önde götürülmelidir (Olgun, 1994).

Bu bağlamda müzik kültürü açısından Uçan ve Günay'ın keman öğretimine yönelik olarak ortaya koydukları görüşlerin tümünü viyola öğretimine de genellemek mümkün ve yararlı olacaktır. Aşağıda Uçan ve Günay'ın keman eğitimine ilişkin görüşleri viyola öğretimine de bir dayanak teşkil etmektedir.

“Keman öğretimi, bir çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de çalgı eğitiminin temel boyutlarından biri olarak kabul edilmekte, kavram ve uygulama olarak gittikçe daha çok önem kazanmaktadır. Cumhuriyet öncesi dönemlere dek uzanan bir geçmişi ve oldukça geniş denebilecek bir uygulama alanı olan keman eğitiminin, bunca zaman ve deneyimlere karşın yeterince geliştirilemediği, sağlıklı bir yapıya kavuşturulamadığı bir gerçektir.”

Türkiye’de uygulanmakta olan keman eğitimi “insanın doğasına uygunluk”, “kemanın yapısına uygunluk”, “insanın yapısı ile kemanın yapısı arasındaki uygunluk”, “Türk müziğine dayalılık”, “evrensel müziğe açık oluş”, “çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk”, “Türkiye’nin somut koşullarıyla tutarlık” vb. ilkelerle temellendirilirse çağdaş sağlıklı bir yapıya ve işlerliğe kavuşabilir. (Uçan, Günay, 1980).

Her ülkede uygulanmakta olan çalgı eğitiminin de evrensel müziklerin yanı sıra o ülkede varolan geleneksel müzik türlerinin öğretimine de yer verilmektedir. Çağdaş Türk çalgı eğitiminde de bu yaklaşım tamamlayıcı ve bütüncül olması bakımından son derece önemlidir. Zira Uçan ve Günay’ın çağdaş çalgı eğitimine ilişkin ifadelerinden biri olan “Türk Müziğine Dayalılık” ilkesi de bu görüşü destekler niteliktedir.

Çağdaş eğitim ilkelerinden en temeli “Yakından uzağa öğretim” anlayışıdır. Yani çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasında geleneksel müziklerimizden yola çıkmak veya bu ikisini birlikte götürmek en doğru yol olacaktır. Aksi takdirde yapılan çalgı eğitimi taklitçilikten öteye gidemeyecektir. Bu konuda Uçan ve Günay’ın çalgı eğitim ilkelerinden biri olan “Çağdaş Eğitim İlkelerine Uygunluk” ilkesi de önemli ve geçerliği yüksek bir ilkedir.

Uçan ve Günay’ın çağdaş çalgı öğretimine ilişkin yerinde bir diğer ilkesi de “Türkiye’nin Somut Koşullarıyla Tutarlık” ilkesi olup; bu ilkede de yerinde ve anlamlı bir ilkedir. Çünkü her ulus öncelikle kendi kültürünü oluşturmak, problemlerini çözmek, kültürünü ilerletmek, zenginleştirmek ve uluslar arası platformlara taşımak için çaba ve gayret göstermektedir. Dolayısıyla verilecek çalgı eğitiminde Türkiye’nin kültürel ihtiyaçlarına uygun bir eğitim/öğretim anlayışını sergilemek en doğru yaklaşım olacaktır.

Bu bulguların ışığında yaklaşık yirmi yıl önce Uçan ve Günay tarafından ortaya konan Çağdaş keman/viyola eğitim/öğretimine ilişkin ilkelerin

tümünün günümüzde de hala geçerliliğini ve önemini koruduğu görülmektedir.

Çağdaş keman/viyola eğitiminin yukarıda ifade edilen ilkelerinden hareketle çağdaş viyola öğretiminde Türk müziğinden yararlanmanın keman/viyola öğretimine sağlayacağı faydalar şöylece sıralanabilir;

- Başlangıç aşaması için kulağın tanıdığı dizilerle viyola öğretimi yapmak ilerlemede ve çalgıyı sevmeye kolaylıklar sağlayacaktır.
- Bilindik melodilerin başlangıç aşamasında kullanımı, denetimi de kendiliğinden beraberinde getirecektir.
- Bilindik temalar sayesinde çalınan etüt ve eserler daha kolay analiz edilebilecektir.
- Geleneksel müziklerimizden hareketle çağdaş Türk müziğine, oradan da evrensel müziklere geçiş yolu çok daha kolay olacaktır.
- Müzik öğretmeni adaylarının ihtiyaç duydukları anda ellerinin altında bulabilecekleri geleneksel müziklerimiz kaynaklı repertuarları olacaktır.
- Uygulanan bu çağdaş anlayışın doğrultusunda yeni üretilecek etüt ve eserlerin oluşturulmasında farklı yaklaşımlar sergilenecektir.
- Geleneksel müziklerimizden yararlanarak çağdaş viyola öğretiminde yeni yorum ve tekniklere ulaşılabilecektir(Olgun, 1994).

Sonuç olarak; çalgı eğitimi ve dolayısıyla viyola öğretimi, asıl çalgısı viyola olan müzik öğrencilerinin gelecekteki mesleki müziksel yaşantılarını biçimlendirmede en etkili ve vazgeçilmez bir süreçtir. Bu süreçte öğrenciler; yerel, ulusal ve evrensel müzikleri tanıyacak, bilgi sahibi olarak beğeni düzeylerini yükseltecek ve yeteneklerini de geliştireceklerdir.

3.11. Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Dizilerinin Kullanımı

Viyola, batı kökenli yaylı bir çalgı olup, çoksesli müziğin vazgeçilmez renklerinden biridir. Perdesiz bir çalgı olması sebebiyle de farklı müzik türleri içerisinde ve dolayısıyla Türk müziğinde de kullanım alanı bulmuştur. Viyolanın geleneksel müziklerimizde kullanımının genel anlamda batı müziği yorum ve teknik özellikleriyle bir ilgisi yoktur. Bu konu da aynen keman gibi viyola da adeta geleneksel müziklerimize uyarlanmıştır(Yıldız, Demircioğlu, 1995).

Öteden beri Türk müziği icrasıyla ilgili olarak “Geleneksel Türk müziği ses sistemi esastır, bu ses sistemine dayanmayan diziler Türk müziği sayılmazlar.” görüşü ve “Türk müziği seslerini tampereman ses sistemiyle birleştirerek yazmak ve makam dizilerini müzik dünyasının ve çağdaş bestecilerimizin hizmetine sunmak en doğru yoldur” biçiminde iki ayrı görüş mevcuttur(Sun, 1998).

Bilindiği gibi uluslar arası müzik platformunda yedirimli ses sistemi dizgesi ortak olarak kullanılmakta, müzik yapıtları da bu seslerle yaratılmakta ve yorumlanmaktadır. Geleneksel müziklerimizin kendine özgü komalı ses sistemleri ise sadece ulusal anlamda geçerli olup, uluslar arası bir standart taşımamaktadır. Bu konuda Türk müzikçilerinin önünde bir yol ayrımı görünmektedir. Bu yollardan birisi ya komalı seslerden ödün verip ses dizgesini değiştirmek ya da ikincisi kendi kültürümüz içerisine kapanıp uluslar arası boyuta sırt çevirmektir. Fakat bu konuda doğru olan kendi müziklerimizle birlikte insanlığın ortak değerler dizgesine katılmak ve katkıda bulunmak olsa gerektir(Sun, 1998).

Türk müziği makam dizilerini kullanarak bestelenen çoksesli müzikler; elbette geleneksel değil, çağdaş Türk müziği ürünleri olarak değerlendirilmelidir. Örneğin; Ulvi Cemal Erkin'in "Köçekçeler Süiti", Yalçın Tura'nın "Keman Konçertosu" vb. geleneksel yapıtlar değildir. Bu tür yapıtlar geleneksel Türk müziği değerlerine dayalı olarak üretilen, uluslar arası müzik birikimlerinden yararlanan, her bestecinin kendi anlayışını yansıtan, çağdaş Türk müziği yapıtlarıdır. Bu tür yapıtlarda ise ses sistemi geleneksel değil, evrensel olan tampereman ses sistemidir. Yapı teksesli değil, çok seslidir. Kompozisyon anlayışı ise ulusal ve evrensel boyutların tümünü içeren bir anlayıştır. Böylece çağdaş bir anlayışla geleneksel Türk müziğinin ölçülerinden, biçimlerinden, makam dizilerinden de yararlanılmış, ortaya geleneksel olmayan yeni Türk müziği eserleri çıkmıştır(Sun, 1998).

Sonuçta ister geleneksel Türk müziği, isterse çağdaş Türk müziği olsun tüm bu türler bize aittir. Her biri ayrı ayrı değerler bütünüdür. Hiç biri diğerinin alternatifi değil aksine tamamlayıcıdır. Bu sebeple de her müzik türünü kendi iç ölçütlerine göre değerlendirmek yararlı ve isabetli olacaktır.

Bu konuda şunu unutmamak gerekir ki; "piyanoda yedirimli seslere göre yazılan geleneksel Türk müziğine ait bazı diziler, geleneksel olmaktan elbette uzaklaşacaktır. Ancak Türk müziği dizileri olmaktan uzaklaşmayacaktır." (Sun, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde makam dizisini meydana getiren dereceler ve genel özellikleri kısaca aşağıdaki gibidir;

- I. derece: Karar perdesi. Türk müziğinde istisnasız tüm makamlar karar perdesinde sonuçlanırlar. Bir bakıma I. Derece dizinin en önemli derecesidir.
- II. derece: Durak üstü perdesi. Bazı makamlarda karakteristik asma kalıflarda önem kazanır.

III. derece: Ortanca perde. II. derece gibi benzer özellik gösterir.

IV. derece: Bu derecenin iki hali vardır.

- a) Önemli derecesi V. Derece olan dizilerde güçlü olur. Güçlü olduğunda yarım karar olarak önem kazanır.
- b) Güçlüsü V. Derece olan dizilerde önemli derece olur. Güçlü gibi yarım karar işlevi görür.

V. derece: Bu derecenin de iki hali vardır.

- a) Önemli derecesi IV. Derece olan dizilerde güçlü görevi görür. Güçlü olduğunda yarım karar perdesi olarak önem kazanır.
- b) Güçlüsü IV. Derece olan dizilerde önemli derece olur. Güçlü gibi yarım karar işlevi görür.

VI. derece: Güçlüsü V'li olan dizilerde güçlü üstü olur. Yürüyücü özelliktedir.

VII. derece: Yeden. Bir dizide karar sese mutlak çözüm isteyen yürüyücü perdedir.

VIII. derece: Tiz durak. I. Derece ile aynı özellikleri taşır.

Yukarıda anlatılan dizilerin dereceleri doğal halde yukarıda açıklanan özellikleri taşımakla birlikte bir ezgi içerisinde seyrettikleri zaman ancak makamsal nitelik kazanırlar. Çünkü makamlar aktif, diziler ise statik özellik taşırlar(Güzel, 1994).

Geleneksel Türk müziği sekiz sesli özel dizileri farklı biçimlerde oluşturulmakta, farklı adlar altında isimlendirilmekte, bazen de farklı seyirler göstermektedirler. Bugün klasik Türk müziğinde yaygın olarak kullanılmakta olan 13 basit, 10 göçürülmüş ve 27 tane de bileşik makam ve makam dizisi mevcuttur. Ancak bu sayı öyle ki bazen 200'lere kadar bile çıkabilmektedir.

Halk müziğinde ise 6 esas dizi olmakla birlikte, bazı dizilerin farklı kullanımları ve başka aksenlere göçürümleri ile bu sayı 16'ya kadar çıkabilmektedir(Yıldız, 1994).

Aşağıda örneklem grubunda yer alan makam dizileri ve bu dizilere ilişkin halk müziğindeki karşılıkları verilmiştir.

I – Buselik Makam Dizisi

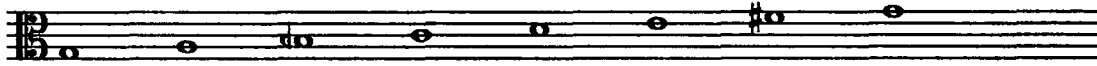
Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi



*Buselik Makam Dizisinin Halk Müziğinde Karşılığı Yoktur.

II – Rast Makam Dizisi

Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi



Halk Müziğinde Kullanım Biçimi

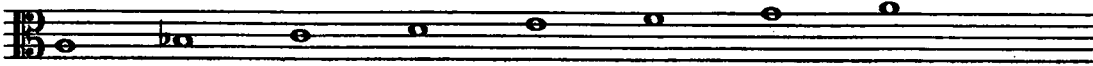
(Müstezat Dizisi)



(Yıldız, 1994).

III- Kürdi Makam Dizisi

Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi

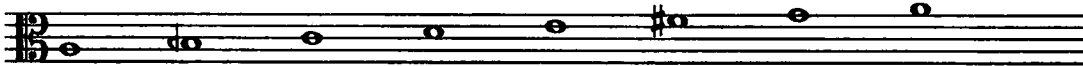


Halk Müziğinde Kullanım Biçimi (Bozlak Dizisi)



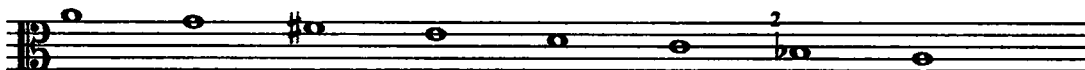
IV- Hüseyini Makam Dizisi

Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi



Halk Müziğinde Kullanım Biçimi

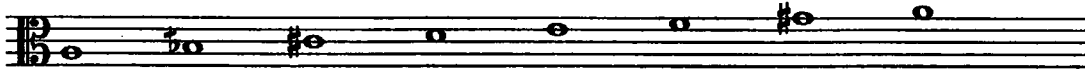
(Yahyalı Kerem Dizisi)



(Yıldız, 1994).

V – Hicaz Makam Dizisi

Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi



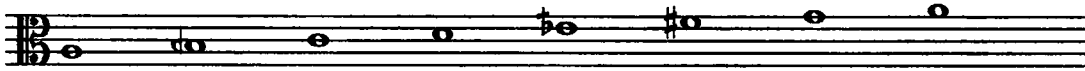
Halk Müziğinde Kullanım Biçimi

(Garip Dizisi)



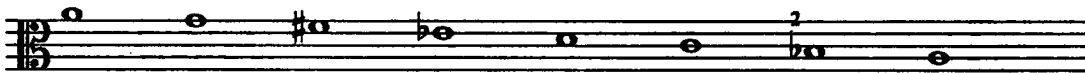
VI-Karcıgar Makam Dizisi

Klasik Türk Müziğinde Kullanım Biçimi



Halk Müziğinde Kullanım Biçimi

(Kerem Dizisi)



(Yıldız, 1994).

Yukarıda görüleceği gibi örneklem grubuna dahil olan altı makam dizisinin klasik Türk müziği ve halk müziğindeki geleneksel biçimleri karşılaştırmalı olarak verilmiştir

Aşağıda ise yukarıda ele alınan makam dizileri genel özellikleri itibariyle tek tek ele alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

3.11.1. Buselik makamının genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

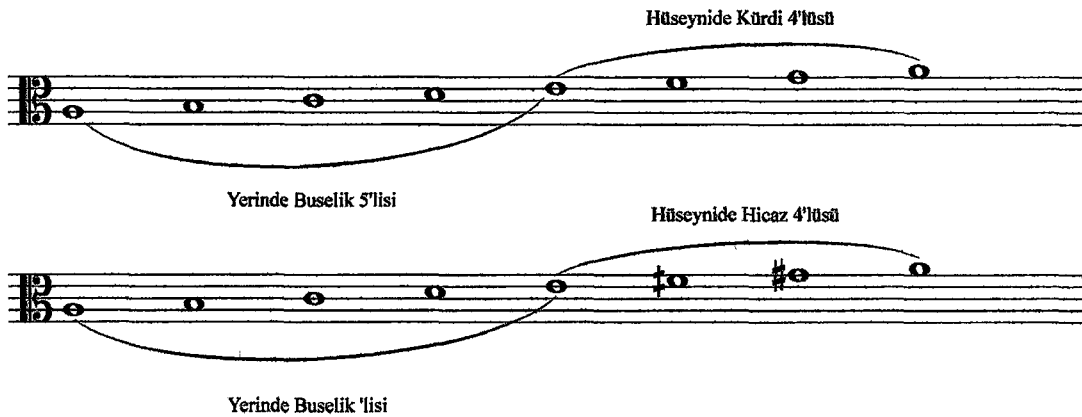
Dizinin Özellikleri:

Durak: 1. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: 5. Derece Mi (hüseyinî) perdesi

Seyri: Çıkıcı, çıkıcı-inici

Dizisi: İki tip Buselik dizisi vardır. Birincisi yerinde buselik beşlisine hüseyinde kürdi dörtlüsünün eklenmesinden, ikincisi ise yerinde buselik beşlisine hüseyinde hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur.



(Özkan, 1998).

Yukarıda görüldüğü gibi Buselik dizisi aslında batı müziğindeki la minör diziye karşılık gelen bir dizidir. Buselik makamının iki dizisinde de değişen

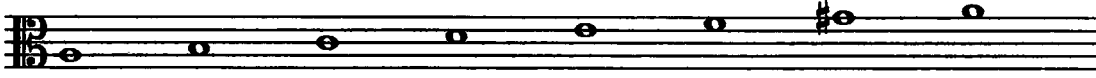
kısım yalnızca güçlü üzerindeki bölgedir. Yani karar perdesi üzerindeki buselik 5'lisi değişmemektedir(Özkan, 1998).

Asma karar perdeleri: Yukarıda ifade edilen I. Buselik dizi, doğal minör, II. Buselik dizi ise armonik minör karakterlidir. Melodik tarzı ise Klasik Türk müziğinde pek kullanılmamaktadır. Geleneksel Buselik seyrinde neva (re) perdesinde hicaz ve çargah perdesinde nikriz çeşnisi kullanılan bir teamüldür. Makamın doğurduğu geçkiler ise; batı müziğinde de alışlagelmiş olan ilgili majör geçkisi çargah (do) yani do majör geçkisidir ve sol diyez sesi bu geçkide naturel olur. Ancak bu geçkileri yapmak tamamen bestecinin zevk ve beğenisine kalmıştır(Özkan, 1998).

Seyir: Buselik seyrinde durak civarından başlanılıp dizinin her iki tarafında karışık gezinildikten sonra, güçlüde yarım karar kılınır ve bu arada istenilen yerlerde asma kalışlar ve geçkiler gösterilir. Daha sonra ise bütün dizide yeniden karma olarak gezinilip, çoğunlukla yedenli bir tam karar yapılır (Özkan, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde kullanım şekil ve özellikleri bakımıyla buselik makam ve dizisi teorik ve öz açıdan yukarıda açıklandığı gibidir.

Buselik dizisini tampere ses sistemine uyarlarken doğal minör görünümlü buselik dizisine dokunulmamış fakat ikinci armonik minör görünümlü buselik dizideki bir komalık fa diyez perdesi yedirilerek piyanodaki fa naturel perdesine çekilmiştir.



Bu dizinin kullanımına ilişkin olarak yapılan denemelerde daha ziyade özgün bir yaklaşım sergilenmeye çalışılmıştır.

Aşağıda buselik makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanmış ve tampere ses sistemine de uyarlanmış buselik etüt örneği bulunmaktadır.

Buselik Etüt Deneme Kimlik Kartı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Buselik
- Ölçüsü/usulü: 4/4 - Sofyan
- Temposu: Allegro
- Kullanılan Pozisyonlar: Kalarak I. Pozisyon

Buselik Etüt

Allegro

Aytekın ALBUZ

1 1

f BY *p*

4 1 1 4

6 0 *p*

8 4 *f*

11 *p* Cres.

13 1 2 3 4 1 1 *f*

15 1 1 *p*

3.11.2. Hüseyni makamının genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

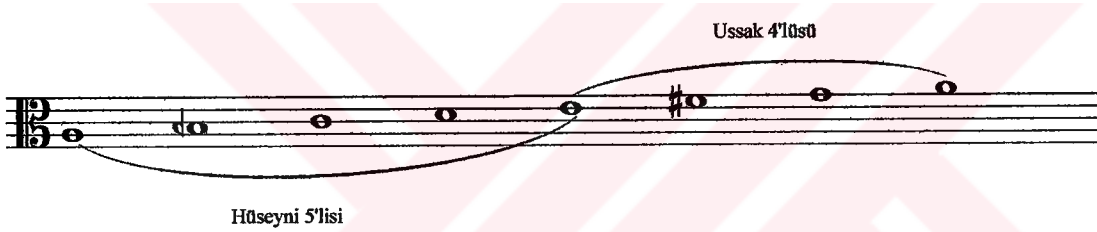
Dizinin Özellikleri:

Durak: 1. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: 5. Derece Mi (hüseyni) perdesi

Seyri: İnici-çıkıcı

Dizisi: Yerinde hüseyni beşlisine, hüseynide uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



(Özkan, 1998).

Asma karar perdeleri: En önemli ve en karakteristik asma karar perdesi çargah (do) perdesidir. İnici dizide fa diyez sesi fa natürel kullanılırsa çargahtaki karar, çargah çeşnisidir. Nadiren fa diyezle de inilebilir. O zamanda çargahta pençgah beşlisi ile kalınıyor demektir(Özkan, 1998).

Seyir: Genellikle güçlü civarından seyre başlanır. Bazen karar perdesi ile seyre başlanırsa da hemen güçlü civarına gidilir. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karma olarak gezinildikten sonra güçlüde yarım karar yapılır ve tekrar karışık gezinilerek karar perdesinde tam kalış yapılır(Özkan, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde kullanım şekil ve özellikleri bakımından hüseyni dizisi teorik ve öz açıdan yukarıda açıklandığı gibidir.

Hüseyini dizinin tampere ses sistemine uyarlanması ise fa diyez sesi aynen alınmış fakat 1 komalık si bemol sesi yedirilerek piyanodaki si natürel perdesine çekilmiştir.



Bu dizinin viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak yapılan denemelerinde ise geleneksel kullanım özelliklerinden ziyade özgün bir yaklaşım sergilenmeye çalışılmıştır.

Hüseyini Etütsel Deneme Kimlik Kartı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Hüseyini
- Ölçüsü/usulü: 4/4 - Sofyan
- Temposu: Moderato
- Kullanılan Pozisyonlar: Geçişli I. II. III. IV. V. Pozisyonlar

Hüseyini Etüt

Moderato

Aytekim ALBUZ

3 3 2 3 3

mf

5 2 1 2 1 2 1

f *p*

9 2 1 1 4 0 4 2 1 1

f *mf*

13 1 1 1 1 1 2 1

f *mf*

17 3 3

p *mf*

21 2 3 3 2 1 4

cres. *f*

3.11.3. Kürdi makamının genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

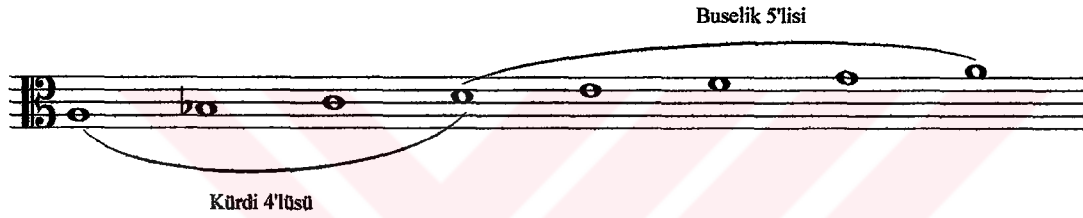
Dizinin Özellikleri:

Durak: I. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: IV. Derece Re (neva) perdesi

Seyri: Çıkıcı, çıkıcı-inici

Dizisi: Yerinde kürdi 4'lüsüne nevada buselik 5'lisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.



(Özkan, 1998).

Asma Karar Perdeleri: Kürdi 4'lüsünün B2'li altında Buselik 5'lisi vardır. Kürdi seyri sırasında bazen eksen rast perdesine düşürülür ve böylece nihavent makamına geçki yapılır(Özkan, 1998).

Seyir: Durak veya güçlü civarında seyre başlanır. Dizide karışık gezinilip güçlü neva perdesinde buselikli yarım karar yapılır. Daha sonra yine bütün dizide dolaşılıp karar perdesinde kürdi çeşniysiyle tam karar verilir(Özkan, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde kullanım ve özellikleri bakımıyla kürdi makamı teorik ve öz olarak yukarıda açıklandığı gibidir.

Kürdi dizisi tonal sisteme göre II. derecesi pestleşmiş minör karakterli bir dizi görünümünde olduğundan tampere ses sistemine uyarlamada herhangi bir güçlük çekilmemektedir.

Bu dizinin viyola  ğretiminde kullanımına ilişkin olarak aŗağıda kürdi karakterli bir etüt  rneği verilmiŗtir.

Kürdi Etütsel Deneme Kimlik Kartı

-  algılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Kürdi (Sol eksenli)
-  l    /usulü: 4/4 - Sofyan
- Tempo: Moderato
- Kullanılan Pozisyonlar: Kalarak III. Pozisyon

Kürdi Etüt

Moderato

Ali UÇAN

0 1

3 0 1 0

mf

6 1 4 4 0 1

f

9

12

15

18

21 $\text{0} \quad \text{0} \quad \text{1}$

mf

23

f

26

p

31 $\text{4} \quad \text{1} \quad \text{3} \quad \text{4}$

mf

35 $\text{4} \quad \text{3}$

f

39 $\text{0} \quad \text{1} \quad \text{0} \quad \text{1} \quad \text{4} \quad \text{4} \quad \text{0} \quad \text{0}$

f

43 1

mf

45 0

p

Detailed description of the musical score: The score consists of eight staves of music. Measures 21-22: Treble and bass clefs, key signature of two flats, 9/8 time. Measure 21 has a dynamic of *mf* and fingering $\text{0} \quad \text{0} \quad \text{1}$. Measures 23-25: Measure 23 has a dynamic of *f*. Measures 26-28: Measure 26 has a dynamic of *p*. Measures 29-30: Measure 29 has a dynamic of *mf* and fingering $\text{4} \quad \text{1} \quad \text{3} \quad \text{4}$. Measures 31-34: Measure 31 has a dynamic of *mf*. Measures 35-38: Measure 35 has a dynamic of *f* and fingering $\text{4} \quad \text{3}$. Measures 39-42: Measure 39 has a dynamic of *f* and fingering $\text{0} \quad \text{1} \quad \text{0} \quad \text{1} \quad \text{4} \quad \text{4} \quad \text{0} \quad \text{0}$. Measures 43-44: Measure 43 has a dynamic of *mf* and fingering 1 . Measures 45-46: Measure 45 has a dynamic of *p* and fingering 0 . A large red 'X' watermark is centered over the page.

3.11.4. Rast makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

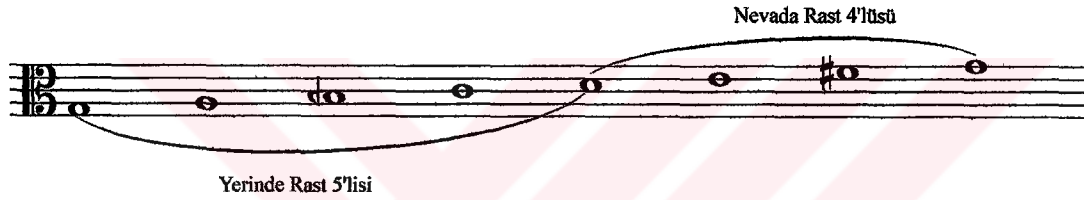
Dizinin Özellikleri:

Durak: I. Derece Sol (rast) perdesi

Güçlü: V. Derece Re (neva) perdesi

Seyri: Çıkıcı

Dizisi: Yerinde rast beşlisine nevada rast dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur.



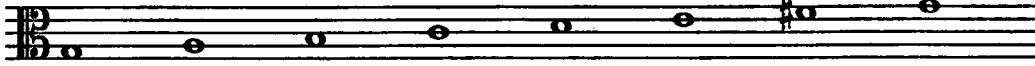
(Özkan, 1998).

Asma Karar Perdeleri: Rast perdesinin B2'li tizinde uşşak çeşnisi vardır. Bu yakınlıktan yararlanılarak dügahta uşşak çeşnisi yapılabilir. Aynı şekilde segah perdesinde segah çeşnisi de yapılabilir. Bunun dışında segah perdesi üzerinde ferahnak beşlisi ya da acem perdesi kullanılarak eksik ferahnak beşlisi ile asma karar yapılabilir. Yanı sıra yegahta rast ve hüseyini aşıranda da uşşaklı veya nişaburlu asma kalışlar da yapılabilir(Özkan, 1998).

Seyir: Rast makamı, durak perdesinden veya durak altından genişletilmiş bölge seslerinden seyre başlar. Karışık gezinilip neva perdesinde yarım karar yapılır ve bu arada ilgili asma kalışlar da gösterilir. En son tekrar bütün dizi de dolaşıldıktan sonra yedenli tam karar verilir (Özkan, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde kullanım şekil ve özellikleri bakımıyla rast makamı teorik açıdan yukarıda açıklandığı gibidir.

Rast makam dizisini tampere ses sistemine uyarlama da ise sadece bir komalık si bemol sesini natürel si perdesine çekmek yeterli olacaktır. Böylece rast makam dizisini piyano perdeleriyle izah etmek de mümkün olacaktır.



Bu dizinin kullanımına ilişkin olarak yapılan denemelerde daha ziyade özgün bir yaklaşım sergilenmiştir.

Rast Etütsel Deneme Kimlik Kartı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Rast
- Ölçüsü/usulü: 2/4 – Nim Sofyan
- Temposu: Moderato
- Kullanılan Pozisyonlar: Geçişli I. II. III. IV. Pozisyonlar

Rast Etüt

Moderato

Aytekın ALBUZ

0 1 2 1 4

5 0 1 2 4

9 1

13 1

17 2 1 IV 1 4 3

21 2 1 IV 1 3

25 IV 3 2



3.11.5. Hicaz makamı ailesi genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

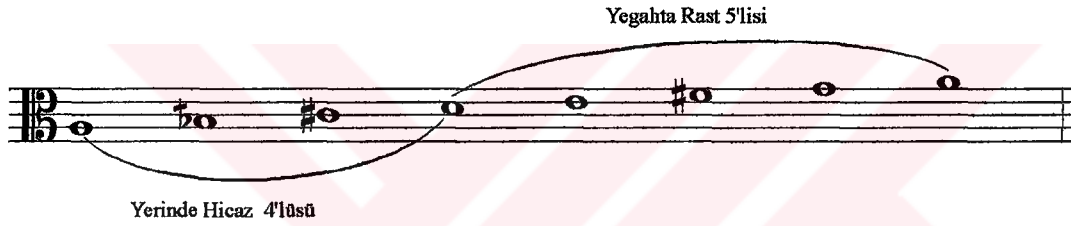
Dizinin Özellikleri:

Durak: I. Derece La (düğah) perdesi

Güçlü: IV. Derece Re (neva) perdesi

Seyri: İnici-çıkıcı

Dizisi: Yerinde hicaz dörtlüsüne, yegahta rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur.



(Özkan, 1998).

Hicaz ailesini meydana getiren dört makamın seyirleri ve durak üstündeki çeşnileri bazısında 5'li, bazısında 4'lü halinde hep aynı biçimdedir. Bu aileye bağlı olan makamları birbirinden ayırt edebilmek için; güçlülerine ve güçlü üzerindeki çeşnilere bakmak gerekir. Ayrıca bu dört hicaz ailesi her zaman birbirine geçki yapabilirler.

Hicaz hem bir makamın ismi hem de buna bağlı hicaz ailesine verilen genel bir isimdir. Bunun sebebi; bu dört ailenin bir araya toplanması ve dördünün de büyük benzerlikler göstermesindendir. Hicaz ailesine ilişkin makamlar, her zaman birbirine geçki yapabilirler(Özkan, 1998).

Seyir: Genelde durak veya güçlü ile seyre başlanır ve karma olarak gezinildikten sonra dügahta karar verilir(Özkan, 1998).

3.11.5.1. Hicaz hümayun makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

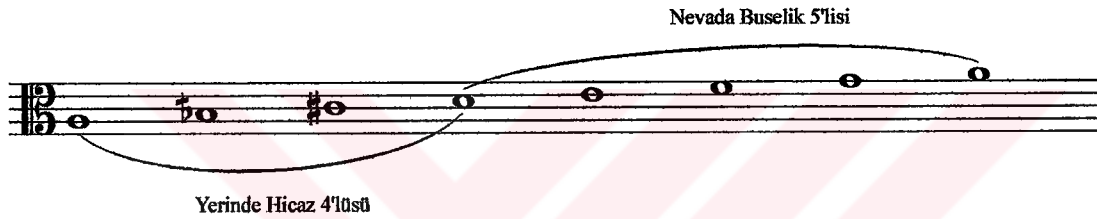
Dizinin Özellikleri:

Durak: I. Derece La (düğah) perdesi

Güçlü: IV. Derece Re (neva) perdesi

Seyri: İnici-çıkıcı

Dizisi: Yerinde hicaz dörtlüsüne nevada buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur.



(Özkan, 1998).

Seyir: Genelde durak veya güçlü ile seyre başlanır, karma olarak gezinildikten sonra nevada yarım karar yapılır ve düğah'ta tam karar verilir (Özkan, 1998).

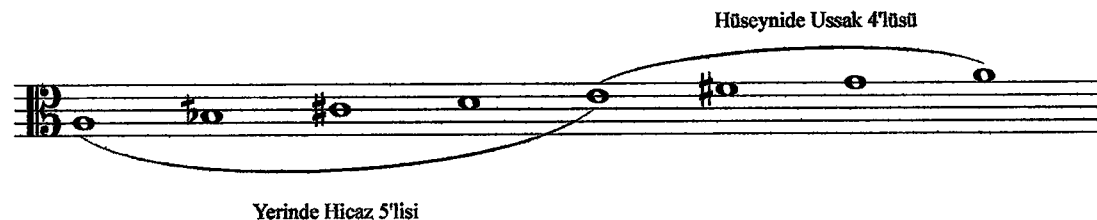
3.11.5.2. Uzzal makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

Durak: I.Derece La (düğah) perdesi

Güçlü: V. Derece Mi (hüseyni) perdesi

Seyri: İnici-Çıkıcı

Dizisi: Yerinde hicaz beşlisine hüseyini de uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.



(Özkan, 1998).

Seyir: Güçlü ve durak civarında seyre başlanır ve hüseyini perdesinde yarım karar yapıldıktan sonra, dügahta karar verilir(Özkan, 1998).

3.11.5.3. Zırgüleli hicaz makamı genel özellikleri ve viyola öğretiminde kullanımı

Dizinin Özellikleri:

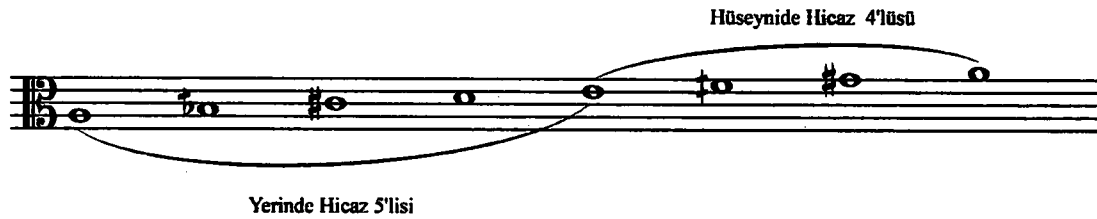
Durak: I. Derece La (dügah) perdesi

Güçlü: V. Derece (hüseyini) perdesi

Seyri: İnici-çıkıcı

Dizisi: Yerinde hicaz beşlisine hüseyini de hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Seyir: Güçlü civarında seyre başlanır ve karışık olarak gezinildikten sonra yine güçlüde yarım karar verilir ve gerekli asma kalışlar yapıldıktan sonra dügah perdesinde tam kalış yapılır.



(Özkan, 1998).

Geleneksel Türk müziğinde kullanım özellikleri bakımından hicaz makamı ve ailesi, teorik açıdan yukarıda açıklandığı gibidir.

Hicaz ailesine ilişkin dizilerin tampere ses sitemine uyarlanmasında tüm hicaz dizilerindeki 4 komalık si bemol sesi piyanodaki 4,5 komalık si bemol

ilişkin seslerin tümü piyanoda var sayılmış ve bu perdelere dokunulmamış, ancak zirgüleli hicaz makamının bir komalık fa diyez sesi yedirilerek fa natürel sesine çekilmiştir.



Hicaz makamı ailesinin genel kullanımına dair olarak yapılan denemelerde daha çok özgün yaklaşım sergilenmiştir.

Hicaz Etütsel Deneme Kimlik Kartı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Hicaz (Re eksenli)
- Ölçüsü/usulü: 4/4 –Sofyan
- Temposu: Allegro
- Kullanılan Pozisyonlar: Kalarak I. II. III. IV. V. Pozisyonlar

Hicaz Etüt

Allegro

Aytekin ALBUZ

The musical score is written in 12/16 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music is written in a single line. The second staff has a measure rest marked '4' and a measure with a '2' above it. The third staff has a measure rest marked '8' and a measure with a '4' above it. The fourth staff has a measure rest marked '12' and a measure with a '3' above it. The fifth staff has a measure rest marked '16' and a measure with a '3' above it. The sixth staff has a measure rest marked '20' and a measure with a '3' above it. The seventh staff has a measure rest marked '24' and a measure with a '3' above it. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingering and bowing indications.

Karcığar makam dizisini tampere ses sistemine uyarlamada II. derecedeki bir komalık si bemol sesi yedirilerek si natürel perdesine ve dört komalık mi bemol sesi de 4.5 komalık piyanodaki mi bemol perdesine uyarlanmıştır.



Karcığar dizisinin viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak yapılan denemelerde daha çok özgün bir yaklaşım sergilenmiştir.

Karcığar Etütsel Deneme Kimlik Kartı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola
- Makamı: Karcığar (Re eksenli)
- Ölçüsü/usulü: 7/8 (Devr-i Turan)-9/8 (Aksak)
- Temposu: Moderato
- Kullanılan Pozisyonlar: Geçişli I. II. III. IV. Pozisyonlar

Karcıgar Etüt

Allegro

Aytekin ALBUZ

1 2 0 2

1
5

4 3 2

2 1
13

4 3 2
17 0

3 3

4 0 0 0 0 0 2 V
25

3.12. Viyola Öğretiminde Türk Müziği Dizilerinin Örneklem Grubu Üzerinde Sınanmasına İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Bu bölümde Türk müziği dizilerinin viyola öğretiminde kullanımını ölçmeye yönelik olarak hazırlanan “Buselik, Rast, Kürdi, Hüseyini, Karcıgar ve Hicaz” makamlarına ilişkin yapılan etütsel denemeler, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.’nda oluşturulan örneklem sekiz viyola öğrencisi üzerinde yapılan gözlem yöntemiyle ölçülmeye çalışılmıştır.

İlgili makamların viyola öğretiminde kullanımını ölçmeye yönelik olarak hazırlanan gözlem formunda; “Ses ve sürelerin doğruluğu”, “Entonasyon hakimiyeti”, “Tekniksel davranışların sergilenimi”, “Pozisyon hakimiyeti / kullanımı”, “Makamsal yorumlama / benzetim” ve “Müzikal bütünlük” kriterleri göz önünde tutulmuştur. Uygulama aşamasında söz konusu makamlara ait ilgili etütler, öğrencilerden bireysel olarak dinlenmiş ve yukarıda belirlenen kriterlerin ne ölçüde gerçekleştiği saptanmaya çalışılmıştır.

Örneklem grubu olarak oluşturulan viyola öğrencileri ise en az beş geçişli pozisyon yapmış olan mevcut viyola öğrencileri arasından seçilmiştir.

Çizelge 3.12.1. Buselik makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	5	2	1	-	-	8	100
	62,5	25	12,5	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	2	5	1	-	-	8	100
	25	62,5	12,5	-	-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	4	4	-	-	-	8	100
	50	50	-	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	4	4	-	-	-	8	100
	50	50	-	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		
Müzikal Bütünlük	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		

Çizelge 3.12.1.'de Buselik makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Çizelgeden anlaşılabacağı üzere; buselik dizi ve makamını, öğrencilerin % 50'si büyük ölçüde, %25'lik iki ayrı bölümü ise kısmen ve tamamen düzeylerinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamış ve yine öğrencilerin %50'si' büyük ölçüde, diğer iki % 25'lik bölümü ise kısmen ve tamamen düzeylerinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

Çizelge 3.12.2. Rast makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	4	4	-	-	-	8	100
	50	50	-	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	50	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	2	2	4	-	-	8	100
	25	25	50	-	-		
Müzikal Bütünlük	2	2	4	-	-	8	100
	25	25	50	-	-		

Çizelge 3.12.2.'de Rast makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Görüleceği gibi rast dizi ve makamını, öğrencilerin % 50'lik bir bölümü kısmen, % 25'lik diğer iki ayrı bölümü ise büyük ölçüde ve tamamen düzeyinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamıştır. Öte yandan öğrencilerin %50'si kısmen, diğer % 25'lik iki ayrı bölümü ise büyük ölçüde ve tamamen düzeylerinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

Çizelge 3.12.3. Kürdi makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	2	5	1	-	-	8	100
	25	62,5	12,5	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	1	3	4	-	-	8	100
	12,5	37,5	50	-	-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	3	2	3	-	-	8	100
	37,5	25	37,5	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		
Müzikal Bütünlük	1	3	4	-	-	8	100
	12,5	37,5	50	-	-		

Çizelge 3.12.3.'de Kürdi makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Görüleceği gibi kürdi dizi ve makamını, öğrencilerin % 50'si büyük ölçüde, diğer %25'lik iki ayrı bölümü ise kısmen ve tamamen düzeyinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamıştır. Öte yandan öğrencilerin % 50'si kısmen, %37,5'u büyük ölçüde ve %12,5'u ise tamamen düzeyinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

Çizelge 3.12.4. Hüseyini makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	2	1	6	-	-	8	100
	25	12,5	75	-	-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	2	2	4	-	-	8	100
	25	25	50	-	-		
Müzikal Bütünlük	2	1	5	-	-	8	100
	25	12,5	62,5	-	-		

Çizelge 3.12.4.'de Hüseyini makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Çizelge 3.12.4.'de görüleceği gibi hüseyini dizi ve makamını öğrencilerin % 50'lik bir bölümü kısmen, diğer %25'lik iki ayrı bölümü ise büyük ölçüde ve tamamen düzeylerinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamıştır. Diğer yandan öğrencilerin % 62,5'luk bir bölümü kısmen, %12,5'u büyük ölçüde ve % 25'i ise tamamen düzeylerinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

Çizelge 3.12.5. Hicaz makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	4	2	2	-	-	8	100
	50	25	25	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	3	3	2	-	-	8	100
	37,5	37,5	25	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	2	4	2	-	-	8	100
	25	50	25	-	-		
Müzikal Bütünlük	2	3	3	-	-	8	100
	25	37,5	37,5	-	-		

Çizelge 3.12.5.'de Hicaz makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Çizelgeden anlaşılabacağı üzere hicaz dizi ve makamını öğrencilerin % 50'si büyük ölçüde, diğer %25'lik iki ayrı bölümü ise kısmen ve tamamen düzeylerinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamıştır. Diğer yandan öğrencilerin %37,5'luk iki ayrı bölümü kısmen ve büyük ölçüde, %25'i ise tamamen düzeyinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

Çizelge 3.12.6. Karcıgar makam dizisinin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak hazırlanan etütsel denemenin örneklem grubu tarafından icra edilebilirlik durumu

Kriterler	Tamamen (f) (%)	B.Ölçüde (f) (%)	Kısmen (f) (%)	Çok Az (f) (%)	Hiç (f) (%)	Toplam	
						f	%
Ses ve Sürelerin Doğruluğu	2	2	4	-	-	8	100
	25	25	50	-	-		
Entonasyon Hakimiyeti	1	2	5		-	8	100
	12,5	25	62,5		-		
Tekniksel Davranışların Sergilenimi	1	3	4	-	-	8	100
	12,5	37,5	50	-	-		
Pozisyon Hakimiyeti / Kullanımı	2	2	4	-	-	8	100
	25	25	50	-	-		
Makamsal Yorumlama / Benzetim	1	2	5	-	-	8	100
	12,5	25	62,5	-	-		
Müzikal Bütünlük	1	2	5	-	-	8	100
	12,5	25	62,5	-	-		

Çizelge 3.12.6.'da Karcıgar makamının viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak önceden tespit edilen kriterler doğrultusunda öğrencilerin gösterdikleri başarı düzeyleri verilmiştir. Görüldüğü gibi karcıgar dizi ve makamını öğrencilerin % 62,5'luk bir bölümü kısmen, %25'i büyük ölçüde ve % 12,5'u da tamamen düzeylerinde makamsal ilke, özellik ve ölçütlere uygun olarak yorumlamıştır. Diğer yandan öğrencilerin % 62,5'u kısmen, % 25'i büyük ölçüde ve % 12,5'u ise tamamen düzeylerinde müzikal bütünlüğe ulaşmıştır.

3.13. Müzik Öğretmenliği Programları Lisans Düzeyi Viyola Öğretiminde Sıklıkla Kullanılan Eserlerin Dökümü ve Kısmi Düzeyssel Analizi

Üniversitelerin Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'na daha önceleri sadece lise düzeyindeki farklı orta öğretim kurumları kaynaklık etmekteydi. Ancak 1993 yılından bu yana bu görevi ağırlıklı olarak Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri üstlenmiştir. Böylece istisnai durumlar hariç, müzik eğitimi yükseköğretime gelen müzik öğrencileri, mesleklerinde daha ileriye gidebilme şansına sahip olabilmektedirler. Aşağıdaki çizelgede Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.' çalgı eğitimi viyola öğretiminde uzun yıllardır kullanılan belli başlı eserlerin genel dökümü ve kısmi düzeyssel bir analizi verilmeye çalışılmıştır. Çizelgede yer alan eserlerin dökümü, uzun yıllar Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'nda görevli ve aynı zamanda büyük özverilerle yine yıllarca Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi viyola öğretmenliği görevini de üstlenen tez danışmanım sayın Prof. Ayfer Tanrıverdi'nin ve yine aynı iki kurumda görev yapmış olan şahsımın gözlemleri ve değerlendirmeleri doğrultusunda düzenlenmiştir.

Çizelgede müzik yüksek öğrenimine normal liselerden gelen öğrencilerle AGSL'den gelen öğrenciler ayrı ayrı değerlendirilmeye alınmış ve viyola öğretiminde kullanılan eserleri icra edebilirlik düzeyleri analiz edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda bu gözlem, Türkiye geneli müzik öğretmenliği programları viyola eğitimi için de örneklem düzeyinde temsil edebilecek nitelik ve geçerlikte görünmektedir.

Ortaya ıkarılan çizelgede eserlerin icra edilebilirlik düzeyleri be kademeli dereceleme leğine göre tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çizelgenin başka bir önemi ise içerisinde yer alan eserlerin nitelik, düzey ve dönem itibariyle durumunu da belirtmesidir. Yine izelgede bir çok eserin daha sonra viyolaya uyarlandığı da gözlenmektedir. Dikkati çeken başka önemli bir husus ise; çizelgede erken barok döneminden başlayarak ağdaş döneme değin bir çok evrensel bestecinin eğitim müziği viyola ğretiminde kullanılabilecek eserinin bulunmasına rağmen, müzik ğretmenliği programında kullanılmak üzere ne yazık ki Türk bestecilerine ait bir makamsal eserin yer almayışıdır. Bu konuda her ne kadar çizelgeye girmeyen Türk bestecilerine ait birkaç makamsal viyola eseri mevcut ise de bu eserlerin bir kısmının düzeyleri eğitim müziğinde kullanılmaya pek uygun görülmediğinden veya henüz yayınlanmadığından ve elde edilemediğinden dolayı çizelgede yer almamıştır. Fakat bu kapsamda eğitim müziği viyola öğretimine dönük eserler yazma çabaları başlamış olup yakın zamanda da ürünlerini verecektir.

**Çizelge 3.13.1. Müzik öğretmenliği programı A.B.D. lisans düzeyi viyola
öğretiminde sıklıkla kullanılan eserlerin dökümü ve kısmi
düzeysel analizi**

Eserin Bestecisi	Eserin Türü	Eserin Dönemi	Eserin Literatürdeki Yeri	AGSL Çıkışlı Olmayan Öğrenciler İçin Eserin İcra Edilebilirlik Düzeyi	AGSL Çıkışlı Öğrenciler İçin Eserin İcra Edilebilirlik Düzeyi
*Old Musik	Derleme Albüm	Barok	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
*Alte Meister	Derleme Albüm	Barok	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
*G.F. Heandel	Sonat(C)	Barok	Orijinal	Tamamen	Tamamen
*G.P. Telemann	Sonat (B)	Barok	Orijinal	Tamamen	Tamamen
*H. Classens	Concertino (Dm)	Çağdaş	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
*H. Classens	Concertino (A)	Çağdaş	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
*H. Classens	Concertino (G)	Çağdaş	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
*G.P. Telemann	Concerto (G)	Barok	Orijinal	Tamamen	Tamamen
*Eccles	Sonat (Gm)	Barok	Orjinal	Tamamen	Tamamen
*Marcello	Sonat(Em)	Barok	Adaptasyon	Tamamen	Tamamen
G.P. Telemann	Suit (D)	Barok	Orijinal	Büyük Ölçüde	Tamamen
Corelli	Sonat(Am)	Barok	Adaptasyon	Büyük Ölçüde	Tamamen
G.F. Heandel	Sonat(Gm)	Barok	Orijinal	Büyük Ölçüde	Tamamen
G.F. Heandel	Sonat(G)	Barok	Adaptasyon	Büyük Ölçüde	Tamamen
M.Corrette	Düo Sonat (D)	Barok/ Klasik	Orijinal	Kısmen	Tamamen
M.Marais	La Folia (Dm)	Barok/ Klasik	Adaptasyon	Kısmen	Tamamen
L. Boccherini	Sonat (Cm)	Romantik	Adaptasyon	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.Cr.Bach	Concerto (Cm)	Barok	Adaptasyon	Çok Az	Tamamen

G.F. Heandel	Concerto (Hm)	Barok	Orijinal	Çok Az	Büyük Ölçüde
I.J.Pleyel	Concerto (D)	Klasik	Orijinal	Kısmen	Tamamen
K.F.Zelter	Concerto (Eb)	Klasik	Orjinal	Çok az	Büyük Ölçüde
I.Chan-doschin	Concerto (C)	Klasik	Orijinal	Çok Az	Büyük Ölçüde
F.A. Hofmeister	Concerto (D)	Klasik	Orijinal	Hiç	Kısmen
F.A. Hofmeister	Concerto (B)	Klasik	Orijinal	Hiç	Kısmen
K.Stamitz	Concerto (D)	Klasik	Orijinal	Hiç	Kısmen
J.Schubert	Concerto (C)	Klasik	Orijinal	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.K. Vanhal	Concerto (C)	Klasik	Orijinal	Hiç	Kısmen
J.S.Bach	I.Sut (G)	Barok	Adaptasyon	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.S.Bach	II.Sut (D)	Barok	Adaptasyon	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.S.Bach	III.Sut (C)	Barok	Adaptasyon	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.S.Bach	VI.Sut (G)	Barok	Adaptasyon	Hiç	Kısmen
J.S.Bach	V.Sut (Cm)	Barok	Adaptasyon	Hiç	Kısmen
J.S.Bach	VI.Sut (G)	Barok	Adaptasyon	Hiç	Kısmen
A. Glasunow	A Thought (G)	Romantik	Orijinal	Kısmen	Büyük Ölçüde
A. Glasunow	Elegie (Gm)	Romantik	Orijinal	Çok Az	Büyük Ölçüde
J.Feld	Concertant	Çağdaş	Orijinal	Hiç	Hiç
D.Milhaut	Quatre Visage	Çağdaş	Orijinal	Hiç	Kısmen
R.Roche	Chant Pastoral	Çağdaş	Orijinal	Büyük Ölçüde	Tamamen
G.Jakop	Air and Dance	Çağdaş	Orijinal	Çok Az	Büyük Ölçüde

* Düzey olarak her iki grubun da çaldığı ortak eserler.

3.14. Geleneksel Müziklerimiz Kaynaklı Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları

Genel anlamda Batı müziğinde çokseslilik denemeleri önceleri tek sesli olarak söylenen Gregor ezgilerinin daha sonraları 4'lü ve 5'lilerden oluşan bir çeşit iki sesliliğe uyarlanması ile başlamış sayılır. Ancak bazı kaynaklar çoksesliliğin kiliseden önce halk müziğinde de 3'lü ve 6'lı aralıklara dayalı olarak var olduğundan bahsetmektedir(Yener, 1997).

Ortaçağ çoksesliliği, dinsel temalardan yani Gregorius şarkılarından çıkmış ve giderek uygun kontrpuanlar bunlara katılmıştır. O zamanki türlerde müzik yazısından çok, dinsel temalar önde idi. Rönesansla birlikte başlayan aydınlanma çağından Barok döneminde müzik yazısında sürekli bas tekniği kullanılmış ve Barok dönemi bir nevi "Eski sanatın süslendirilmiş biçimi" olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kontrpuantal yazım tekniği de en üst seviyeye ulaşmış ve biçimlenmiştir. Yine bu dönemde çoksesli müzik için son derece önemli olarak kabul edilen ve klavyeli çalgılarda bir oktavın 12 eşit aralığa bölünmesi, J.S.Bach'ın sayesinde gerçekleşmiştir(Say, 1995).

Barok dönemini takip eden klasik dönemde kontrpuantal ve süslü yazıya dayalı müzik sanatı gerilemiş, yerine daha sade ve daha net bir müzik anlayışı ortaya çıkmıştır. Kontrpuantal/polifonik yazı da giderek yerini homofonik yazıya bırakmıştır(Akkaş, 1988).

Romantik dönemde ezgisel yapı klasik döneme nazaran karmaşık bir hal almış ve kromatizm ile birlikte alterasyon kullanımı da artmıştır. Böylece bu dönemde geleneksel ton anlayışından da kısmen uzaklaşma işaretleri belirmiştir. Yine bu dönemde kontrpuan tekniği yok denecek kadar az kullanılmıştır.

Çağdaş dönem müziğinde ise; ezgi, armoni ve ritim gibi müziğin temel öğeleri giderek daha da karmaşık bir hal almıştır. Bu dönemde müzik dili ve teorisinde farklı kullanım ve yaklaşımlar görülmektedir. Diğer yandan biçimlerde yenilikler olmuş ve daha özgür formlara yönelinmiştir. Kısacası içinde bulunulan çağ, müzik tarihinde en zengin bir sentez dönemi olarak nitelendirilebilir(Akkaş, 1988).

Bu dönemde yüzyılımız bestecileri tarafından ortaya konan ve izlenen belli başlı çağdaş müzik akım ve sistemleri şöyle sıralanabilir;

1. Serial (dizisel-12 ton) sistemi
2. Neo-Klasik ve Neo-Barok anlayış
3. Post-Romantik ve Post-empresyonist anlayış
4. Nasyonalist (Ulusal) akım
5. Aleatorik (Rastlamsal) müzik
6. Elektronik müzik

Son dönemde çağdaş Türk müziğinin etkilendiği en önemli akım ise hiç kuşkusuz ağırlıklı olarak ulusalcılık akımıdır. Ulusalcılık anlayışının iki yönelimi vardır. Bu da besteciyi ya yöresellik unsuru ağır basan eserler yazmaya ya da evrensellik unsurunun öne çıktığı eserler yazmaya yöneltir.

Yöresel ağırlıklı ulusal eserlerde, karmaşık çokseslilik anlayışından çok yalın bir armonize içerisinde tipik halk ezgileri temaları duyulur. Evrensel ağırlıklı ulusal eserlerde ise; geleneksel malzemeler daha entelektüel ve daha kompleks bir anlayışla işlenmektedir(Berki, 1998)

Bu anlayışla çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasıyla ilgili olarak; 1927 yılında Ulu Önder Atatürk, Dolmabahçe Sarayı'nda Sadi Yaver Ataman'a

elindeki bağlamayı göstererek şöyle demiştir; “ Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini milli geleneklerine bağlı kalarak ileri seviyeye ulaştırmada, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette geliştirmeye ehemmiyet ve kıymet verilmelidir”(Ataman, 1988).

Atatürk, her alanda olduğu gibi müziğimizin de evrensel boyuta ulaşmasında bize gerçek yolu göstermiştir ve yine bir başka sözünde “Dünyanın her türlü ilminden, keşfiyyatından, terakkiyatından istifade edelim, lakin unutmayalım ki, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz” diyerek aynı yöndeki görüşünü yinelemiştir(Saygun, 1983).

Bu amaçla geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik denemeleri de günümüze değin süregelmiştir. Geleneksel Türk musikisi çokseslilik deneme çalışmalarında genel anlamda iki türlü bilgi donanımına ihtiyaç vardır. Bunlardan birisi Türk musikisi besteleme ve icra tekniklerine hakimiyet, diğeri ise batı müziği besteleme ve icra tekniklerine hakimiyettir. Bunlardan sadece birinde hakimiyet, amaca ulaşmada yetersizliği ve niteliksizliği de beraberinde getirecektir(Ayangil, 1988).

Geleneksel musikimizin değişik tür ve boyutlarında uzun yıllardır çokseslilik çalışmaları sürmektedir. Bu çalışmalar da ya mevcut musikinin melodisi üzerine armonileme çalışmaları ya da yeni yaratılar ortaya koyarak oluşturulan çoksesli Türk musikisi şeklindedir(Ayangil, 1988).

Türk müziğine ilişkin çokseslilik çalışmalarında, geleneği özümseyerek bilimin ışığında günümüz gerçeklerine uygun birtakım sentezler ortaya konmaya zaruretle ihtiyaç vardır.

Bu bakımdan yapılacak çokseslilik çalışmalarda;

1. Geleneği iyi bilerek özümsemek yani;
 - a. Geleneksel müziklerin teknik yapısını iyi bilmek
 - b. Geleneksel müzikleri çokseslilik açısından doğru analiz edebilmek
2. Uluslar arası sanat müziğini iyi bilmek ve özümsemek yani;
 - a. Evrensel müziğin teknik özelliklerini iyi bilmek
 - b. Estetik değerleri iyi bilmek
 - c. Çokseslilik tekniklerine hakim olmak gerekmektedir(Bayraktar, 1988).

Dolayısıyla evrensel anlamda geleneksel müziklerimize dayalı yeni çağdaş Türk müziği oluşturmada mutlak surette iki ana müzik boyutundaki tür ve tekniklerin iyi derecede bilinmesi gerekmektedir.

Yeni yapılan bestelerin de eskiden olduğu gibi aynı teknik ve anlayışla devam etmesi ve bir takım yeni akımlara yüz çevirmesi düşüncesi, günümüz için geçerli bir bestecilik anlayışı sayılamaz. Çünkü insan, giderek doğanın nimetlerini daha çok değerlendirmektedir. Örneğin üst armonikler dizisi teoride sonsuza kadar gider ve bu da farklı sistem armonilere olanak sağlamaktadır(Webern, 1988).

Doğada basit sesler yoktur. Her ses kendinden daha tiz bir çok doğuşkan sesle birlikte tınlar. Doğuşkanların sayısı teorik olarak sınırsızdır. Pratikte ise 40 kadar doğuşkan ses tespit edilebilmiştir. Aşağıdaki örnekte büyük oktav do esas alınarak oluşturulan 16 doğuşkan sese ilişkin dizi gösterilmiştir (Paraşkev, 1999).



Bir örgü tekniği olan çokseslilik, bir müzik türünün gelişmişliğinde tek ölçüt değilse bile, en önde gelen ölçütlerden birisidir. Ancak çokseslilik konusunda varılan bu görüş birliğine karşın, çoksesliliğin yöntemleri konusunda farklı yollar izlenmektedir(Gedikli, 1999).

Genel olarak birden çok partili ve tek sesli müziğin karşıtı olan müziğe, “Çoksesli müzik” denmiştir. Çokseslilik homofonik ve polifonik olarak ikiye ayrılır. Polifon terimi belirli bir çağın ve deyişin çoksesliliği için kullanılmıştır. Homofon ise polifon olmayan çoksesliliğin karşıtı anlamına gelmektedir. Farklı dönemlerde farklı çokseslilik teknikleri kullanıldığı gibi, çağdaş dönemde bu iki üslup karma olarak da kullanılmaktadır (Hoider, 1992).

Tüm müzik türlerinde ezgi, çoksesliliğe yol gösteren çok önemli bir olgudur. Zira çokseslilik anlayışı bu tema çerçevesinde geliştirilip işlenmektedir. Doğru bir ezgi oluşturabilmek için öncelikle belli kurallar çerçevesinde iyi bir ezgi oluşturulmalıdır. Aşağıda belirli disiplin anlayışı ve kurallarından yoksun bir ezgi örneği verilmiştir(Levent, 1998).



Aşağıdaki do majör tonundaki ezgi ise belli kurallar çerçevesinde oluşturulmuş bir ezgidir.



Üçlü armonisel sistemde yapılacak çoksesliliklerde öncelikle sistem gereği özellikle 3'lü ve 6'lı aralıklar temel alınmalıdır. 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li aralıklar

ise geçit, işleme veya geciktirme sesleri olarak tercih edilmelidir. Aşağıda bu yaklaşımla oluşturulmuş iki sesli basit bir ezgi rneği verilmiştir.



Aynı yaklaşımla dörtlü okseslilik yaklaşımında ise sistem gereği 3'l ve 6'l aralıklar yerine 2'li, 4'l, 5'li ve 7'li aralıkları kullanmak yerinde olur. Bu sistemde de 3'l ve 6'l aralıklar zayıf zamanlarda ve farklı işlevlerde değerlendirilmelidir.

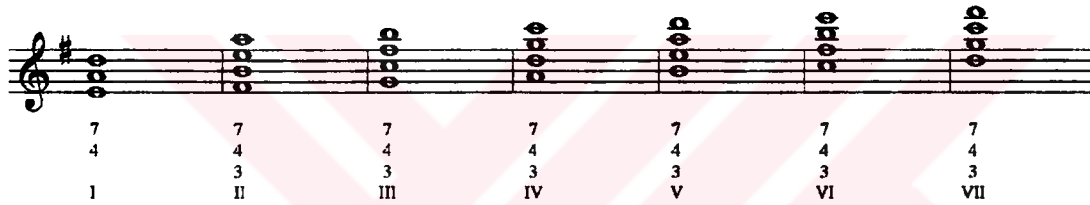
Aşağıda ise bu anlayışla oluşturulmuş basit iki seslilik rneği verilmiştir(Levent, 1998).



Dörtlü okseslilik sisteminin ‘‘ağdaş Türk Müziği’’ ne olumlu bir katkı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca bestecilerimizin gerek ‘‘Klasik Türk Müziği’’ ve gerekse ‘‘Halk müziği’’nden yararlanarak yada esinlenerek ortaya koydukları müziğin armonisi, müziğimize uygun olan 2'li, 4'l ve 5'li aralıklı seslerle bestelenmiştir. Bunun dışında bestecilerimizin bu sistemden farklı olarak yaptıkları eserle de elbette ki ‘‘ağdaş Türk Müziği’’olarak nitelendirilmelidir. Dörtlü armoni sistemi önceleri Batı'da da denenmiş fakat kilise modlarının terk edilip majör-minör tonalitelere geçilmesiyle birlikte bu sistemin tonal armoni sistemini karşılamadığını fark edilerek grlerek dörtlü sistem terk edilmiş ve üçlü sisteme geçilmiştir.

Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu 4'lü sistem ise, Batı'da terk edilen dörtlü sistemden farklı olup, özünü Türk müziği makamsal dokusundan almaktadır. Türk müziği çokseslilik yaklaşımlarında Kemal İlerici ile yerini bulan dörtlü armoni sistemi, aynen Batı'daki üçlüsel sistem gibi Türk müziğinde de bir temel oluşturmaktadır.

Konuyla ilgili olarak aşağıda hüseyini makam dizisi derecelerine ilişkin olarak verilmiş dört sesli örnek uygulamaların temel durumdaki kuruluşları görülmektedir (Levent, 1995).



Aynı anlayışla farklı tınılara ulaşmak için, istenirse kök ses hariç, diğer dereceler üzerinde küçük altereler de yapılabilir. Aşağıda ise üç sesli la uygusu üzerinde bu yaklaşıma ilişkin örnek verilmiştir (Levent, 1995).



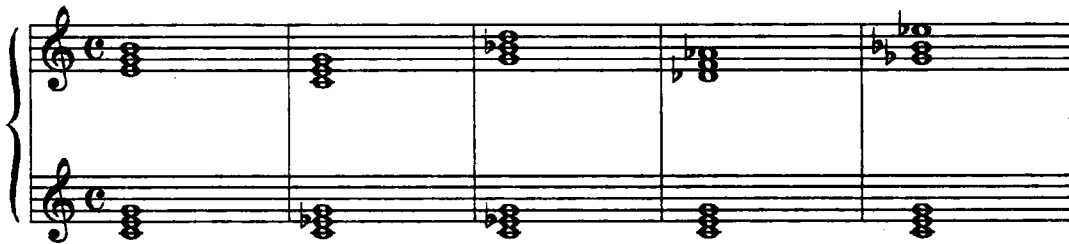
Aynı şekilde akorlara ses eklenmesi ve katlanması da mümkün olup, bu konuda ise seslerin işlevleri dikkate alınmalıdır.

Bir dizi içerisinde veya akor içerisinde yer alan bir sesin ton dışı bemol, diyez veya naturel gibi değiştirici işaretlerle değişikliğe uğratılmasına alterasyon, değişikliğe uğrayan sese de altere ses denilmektedir (Tutu, 1991).

Klasik dönemin peşinden tonal sistem armonisinde bolca alterasyon kullanılmış ve tonalite duygusu bir nevi zayıflatılmıştır. Aşağıda üçlüsel sistemle ilgili do akorunun farklı alterasyonlu kullanım örnekleri verilmiştir(Korsakof, 1996).



Çağdaş dönem armonisinde ise; 20. Yy.'da köklü bir değişime gidilmiş çağımıza özgü bir müzik dili oluşmuştur. Bu dönemde klasik armoninin 5'li ve 7'li uyguları ton içindeki çatkısal görevlerini ve önemlerini yitirmeye başlamışlardır. Gerilim ve çözülüm kavramları ortadan kalkmış, her uygu başka bir uyguya bağımlı olmaksızın özgürce kullanılmıştır. Söz konusu uyguların çeşitleri de arttırılmış ve 9'lu, 11'li, 13'lü uygular bolca kullanılır olmuştur. Ayrıca 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıkların üst üste konulması ile de uygu kurulabilmektedir. Çok sayıdaki ikili aralığın bir araya getirilmesiyle oluşan "salkım" uygularına da bu dönemde sıkça rastlanılmaktadır. Yanı sıra aşağıda da görüleceği gibi bileşik uygular da çok rahatlıkla kullanılabilir olmuştur(Kütahyalı, 1981).



(Cangal, 1999).

Aşağıda ise; 20. Yy. müziğinden etkilenen ve caz müziği ve caz armonisinde de çokça kullanılan ve altere edilmiş do majör türevi bazı akorlara ilişkin bir örnek verilmiştir(Yavuzoğlu, 2000).



Gerçek anlamdaki çağdaş müzik anlayışı ise; tonal sistemle izah edilemeyecek olup; A tonal başka bir sistem içerisinde yer almaktadır.

20. Yy. polifon tekniğinde bütün partiler elden geldiğince bağımsız bir hareket içinde yürütülmeye çalışılmıştır. “İki tonlu”, “Çok tonlu” ve çok tartımlı yazı yöntemleri de çağdaş dönem polifon müziğinde etkili olmuştur (Kütahyalı, 1981).

Bu bağlamda 20. yüzyıl “Çağdaş Türk müziği”nde de farkı anlayışlarla farklı denemeler yapılmış fakat yapılan denemeler tam anlamıyla istenen neticeleri verememiştir.

1945'lere değin belirli bir biçim birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında en kapsamlı ve en etkili çalışmayı “Türk Beşleri”nden sonra besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur. Daha öncede belirtildiği gibi İlericinin Türk musikisinin ruhuna uygun olarak ortaya koyduğu ve geliştirdiği dörtlü armoni sistemi, Batı'nın üçlü armoni sistemine bir alternatif oluşturmuştur. Bu sistem tutarlı ve aynı zamanda da öğretilebilirliği yüksek bir kuram olması bakımından büyük önem taşımaktadır(Gedikli, 1999).

Günümüzde geleneksel Türk müziği türlerine ilişkin olarak yapılan çokseslilik denemelerini dört kümede toplamak mümkündür. Bunlar;

1. Üçlül uyum dizgesi ile yapılan denemeler
2. Geleneksel sanat müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler
3. Dörtlül uyum dizgesi ile yapılan denemeler ve
4. Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanılarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma denemeler olarak sıralanabilir(Gedikli, 1999).

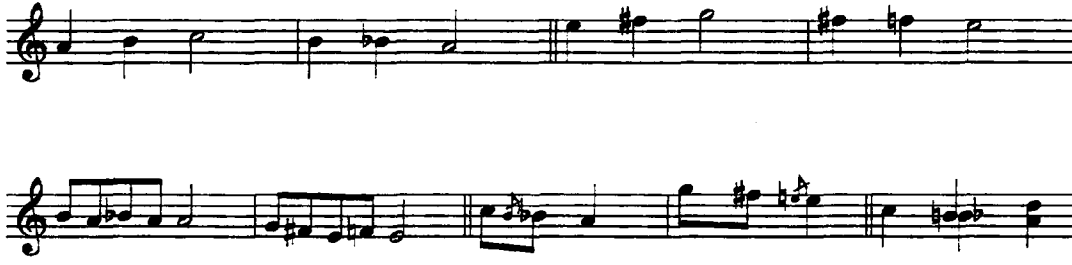
Ancak uzun süreli deneyimler; geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarında tonal-modal ilişkiler içerisine sıkışmaktansa bağımsız/özgün yeni tınlar aramanın daha doğru ve olumlu neticeler vereceğini göstermektedir(Gedikli, 1999).

Diğer yandan İlerici'nin dörtlü sistemi de gelişmeye ve geliştirilmeye müsait bir ekol niteliği taşımaktadır.

Tabii ki tüm bu çokseslilik denemelerinde Türk müziği perde aralıklarını tampere ses sistemine uyarlamak zorunlu ve gerekli görünmektedir.

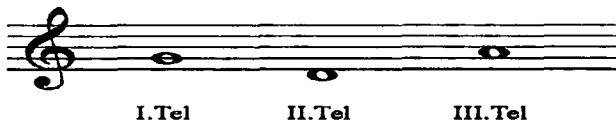
Bilindiği gibi tampere sistemde bir 8'li içerisinde 12 perde vardır. Oysa Türk müziğinde bir 8'li, 54 perdeye kadar çıkabilmektedir. Fakat piyano, Türk müziğini büsbütün kusursuz biçimde anlatamasa da şu an için batı çoksesli müziğinin de bel kemiği sayılan piyano ve onun güçlerinden kesin olarak yararlanmaktan başka çare yoktur. Fakat bu, hiçbir zaman Türk sazları da çokseslilik içerisinde yer almayacak anlamına gelmemektedir.

Piyanonun Türk müziğinde kullanımına ilişkin olarak aşağıda hüseyini dizisinin VI. ve II. derecelerinin icrasına ilişkin değişik örnekler verilmiştir (İlerici, 1970).



Türk müziği çokseslilik denemelerine ilişkin olarak Sabri Yener ise Batının üçlü dizgesi ile yapılan çokseslilik denemelerini, Türk müziğinin makamsal yapısıyla ters düştüğü ve doku uyumsuzluğu olduğu için, aynı şekilde Batı'nın farklı besteleme tekniklerinden yararlanılarak yapılan özgün denemeleri de iç tutarlılığı olmadığı için öğretilebilirliği düşük denemeler olarak görmektedir. Buna karşın İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sistemini ise, iç tutarlılığı yüksek ve Türk ruhuna uygun bir çokseslilik yaklaşımı olarak ifade etmektedir(Yener, 1997).

Bu ilkeler ışığında da dörtlü armoni sistemini desteklemek için bağlama akordunu örnek olarak göstermekte ve bağlamanın akordu içerisinde zaten bu sistemin var olduğunu belirtmektedir.



(Bağlama Akord Düzeni)



(Bağlamada icra edilen bir ezginin teorik notasal gösterimi)



(Yukarıdaki ezginin uygulamadaki yorumunda duyulan notalar)

(Yener, 1997).

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere Sabri Yener, İlerici'nin ortaya koyduğu dörtlü armoni sisteminin diğer sistemlerden daha çok Türk müziği dokusuna uygunluk gösterdiğine dikkat çekmektedir.

Genel anlamda Türk müziği çokseslilik çalışmalarının iki kategoride ele alındığı ve bunların da ya mevcut eserlerin çokseslendirilmesi, ya da yeni bir anlayışla tamamen özgün eserler ortaya konması şeklinde kendini gösterdiği daha önce belirtilmişti. Fakat bu çokseslilik yaklaşımlarından ilkinin sorumluluğu yüksek olacaktır. Zira topluma mal olan kültürel değerlerdeki herhangi bir oynama toplumun tepkisine yol açabilecektir. Türk müziği kaynaklı özgün besteleme yaklaşımının sorumluluğu ise tamamen besteciye aittir. Ayrıca deneyimler, özgün eserlerin kalıcılığının diğer denemelere göre daha uzun olduğunu göstermektedir.

Çokseslilik konusuyla ilgili olarak Türk müziğiyle paralellikler gösteren Azeri müziği besteci ve kuramcısı Üzeyir Hacıbekov'un Azeri Halk müziğine ilişkin araştırmalarına da bir göz atmak yerinde ve yararlı olacaktır. Hacıbekov, Azeri müziğinin ciddi anlamda ele alınıp üzerinde çalışılabilmesi için, üç temel ilke tespit etmiş ve bu ilkelerin ışığında ancak doğruya ulaşılabileceğini vurgulamıştır. Bu ilkeler ise;

1. Azeri müziği ses sisteminin tespit edilmesi

2. Azeri müziği makamlarına ilişkin dizilerin oluşturulması ve kuralların tespit edilmesi
3. Azeri makamlarını oluşturmaya ilişkin kuralların belirlenmesi biçiminde sıralanabilir(Hacıbekov, 1998).

Hacıbekov'a göre; çokseslilik denemelerine geçilmeden önce herkesin üzerinde mutabık olacağı belli bir takım kriterlerin tespiti zorunlu olmaktadır. Bu ilkelere Türk müziği açısından bakıldığında ise; daha önceki bölümlerde ifade edilen temel bazı problemlerin varlığının, çokseslilik çalışmalarına sekte vuracağı açıktır. Bu bakımdan ivedi olarak müziklerimizin problemlerini çözmek gerekmektedir. Zira bu yaklaşımın tersi bizi kendi kültürümüz içerisine hapsedecektir. Bu konuda kaygılanmak yerine belli ilkeler ışığında Türk kültürünü ve müziğini dünyaya tanıtmak için elden gelen çaba gösterilmelidir.

Üzeyir Hacıbekov, Azeri müziğinin çokseslilik sorunuyla ilgili olarak; "Temelde tek sesli olan Azerbaycan müziğine armoni uygulanırsa bütün makamsal özelliklerin yok olacağı düşünülebilir. Bu görüş bir yere kadar doğrudur. Gereken şekilde uygulanmayan armonizasyon, Azeri ezgilerinin karakteristik özelliklerini değiştirebilir, hatta bu ezgileri kabalaştırabilir. Ancak bu, Azerbaycan müziğinin tek sesli kalması gerektiği anlamını da taşımaz. Aksine Azerbaycan müziği, ölü komalar üzerine değil, Azerbaycan halk müziğinin canlı ve yaşayan makamları üzerine büyük çoksesli formlar kurmak yoluyla kurulabilir. Dikkat edilmesi gereken esas nokta, çoksesliliğin makamsal dizilerin yapısını değiştirmesini önlemektir." demektedir (Hacıbekov, 1998).

Konuyla ilgili olarak da aşağıda bir örnek ezgi ve bu ezgi altında ise iki farklı çokseslilik yaklaşımı sergilenmektedir.



a) Belli Kurallara Bağlı Kalınarak Yapılan Armonize



b) Belli Kurallara Bağlı Kalınmaksızın Yapılan Halk Tipi Armonize



(Hacıbekov, 1998).

Yukarıdaki örnekten de anlaşılacağı üzere aynı ezgi, değişik çokseslilik yaklaşımları ışığında farklı farklı çokseslendirilebilmektedir. Bu da besteciye büyük avantajlar sağlamaktadır. Bu sayede her alanda çok daha özgün ürünler ortaya koymak mümkün olacaktır. Zira aynı kökten gelen kardeş Azeri müziğinde yapılabilen bu uygulamalar Türk müziğine de örnek teşkil etmektedir. Bu konuda önemli olan, ele alınan ezgiye en iyi hangi çokseslilik modelinin uyacağına doğru karar vermektir.

Geleneksel musiki türleri özgün besteleme yaklaşımında; alışılmışlık ile yeniliği, bir başka deyişle geleneksel ile deneyselliği ustaca bağdaştırmak amaca giden en doğru yol olacaktır. Çünkü bunlardan birincisinin eksikliği soyutlanmayı, ikincisinin eksikliği de durağanlığı ve sıradanlığı beraberinde getirecektir(Bağçeci, 1996).

Konuyla ilgili olarak günümüze değin farklı düzeylerde birtakım araştırmalar yapılmış olup, bunlardan bazalarına burada kısmen de olsa değinmek yararlı olacaktır.

Bu araştırmalardan birinde geleneksel müziklerimizden özellikle halk müziği üzerinde durulmuş ve halk müziğinde dikey çokseslilikten çok yatay çokseslilik yaklaşımının tercih edilmesinin gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca üçlü armoni sisteminin Türk halk müziğinin yapısına uymadığı ve çokseslilik denemelerin 2'li, 4'lü, 5'li ve 7'li aralıkları içeren kanon ve imitasyonlar yoluyla yatay çokseslilik yaklaşımı ekseninde gerçekleştirilmesi de önerilmiştir(Türkmen, 1996).

Diğer bir araştırmada ise çağdaş nitelikteki ulusal Türk musikisinin oluşturulmasında en büyük sorunlardan bir tanesinin çokseslilikte karşılaşılan problem olduğu ve bu sorunun kaynağında da Türk müziği ses sisteminin yattığı belirtilmektedir. Ayrıca dörtlü armoni sisteminin kurucusu olan İlerici'de bu çalışmada eleştirilmiş ve bu sistemin yanılğılarla dolu olduğu iddia edilmiştir. Gerekçe olarak da kuruluşları itibariyle dörtlü akorların monoton ve gergin olduğu, çözüme ulaşmadığı ve bu sistemle yapılan çokseslilik denemelerinin ise kulağa hiç hoş gelmediğinden bahsedilmektedir (Telli, 1997).

İlerici'yi böyle bir sisteme götüren yanılğının kaynağı olarak da Türk müziği sazlarının 4'lü aralıklarla akort edilmesi ve icra esnasında ortaya çıkan tınların duyumu gösterilmektedir. Ayrıca araştırmada dörtlü sistemin daha önce Batı'da da denendiği fakat kullanılamayarak terk edildiği ve 3'lü armoniye geçildiği de hatırlatılmakta ve böyle bir örnek varken de yeniden aynı yolda boşa zaman harcamaya gerek olmadığı belirtilmektedir(Telli, 1997).

Dörtlü armoni sistemiyle ilgili olarak yukarıdaki araştırmada sayın Bayram Telli tarafından 4'lü armoni sistemine ilişkin olarak yapılan eleştirilerde, araştırmacının bir takım yanlışlar içerisine düştüğü gerçeğini hatırlatmakta fayda vardır. Zira batı'nın kullandığı majör-minör modların yapısı ile bizim makamsal dizilerimiz birbirinden çok farklı özellikler göstermektedir. Bu bakımdan özde, kullanılan malzemede bir farklılık vardır. Diğer yandan orta çağda Batı'nın terk ettiği dörtlü sistemin Batı'nın tonal sistemine uygunluk göstermemesi demek, farklı yapıdaki makamsal Türk müziği sistemine de uygunluk göstermeyecek demek değildir. Burada mantıksal ve teorik açıdan bir yanlışlığa düşmemek gerekir. Ayrıca Türk müziğinin yapısı, doğal olarak çalgılarının yapısında ve akort düzenlerinde saklı olacaktır. Örneğin daha önce verilen bağlama akordu örneğini hatırlamakta fayda vardır. Diğer yandan dörtlü armoni sisteminin kulağa hoş gelmemesi meselesi ise bilimsel açıdan hiç bir geçerlik taşımamaktadır. Çünkü zevkler ve beğeniler kişi ve toplumlara göre değişebilmektedir. Önemli olan sistemin geçerliliğidir. Dolayısıyla bu tür eleştiriler yapılmadan önce sistem yüzeysel değil, derinlemesine analiz edilmelidir. Ayrıca her sistemi/tekniki de her besteci kullanacak diye bir durum söz konusu değildir.

Geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında A-tonalite yaklaşımı ise araştırmada kapsam dışında bırakılmıştır. Bartok'a göre bu iki öge arasında müşterek noktalar yok denecek kadar azdır. Çünkü modal-tonal olan köylü halk musikisini atonal bir musikiye esas almak mümkün değildir(Bartok, 1991).

3.15. Geleneksel Müziklerimiz Kaynaklı Türk Müziğinde Çokseslilik Denemeleri

Araştırmada, geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını irdelemek amacıyla; buselik, rast, kürdi, karcıgar, hicaz ve hüseyini makamlarında ezgiler yazılmış ve bu ezgiler aynı zamanda viyola öğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımını da irdelemek için viyolaya verilmiştir. Yine bu ezgiler, farklı anlayışlar ışığında farklı sistemlerde viyola-piyano ve viyola-viyola ekseninde çokseslendirilmeye çalışılmıştır. Böylece yapılan çalışmalar klasik Türk müziğinde kullanılan bu dizilerin genel anlamda halk müziğinde karşılığı sayılan müstezat, bozlak, kerem ve garip dizilerine de örnek teşkil edecektir.

Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin; önce viyola-piyano ekseninde dikey, sonra da viyola-viyola ekseninde yatay çokseslilik denemeleri yapılmıştır. Dikey anlayışta; önce tonal çokseslilik, peşinden dörtlü çokseslilik ve en sonra da karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı sergilenmeye çalışılmıştır. Yatay çokseslilikte ise aynı şekilde üçlü, dörtlü ve karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı sergilenmiştir. Böylece bir makama ilişkin aynı ezgi hiç değiştirilmeyip kontrol grubu olarak tutularak, üç dikey ve üç yatay olmak üzere altı farklı teknikle altı ayrı çokseslendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan denemelerde, bazı çokseslilik yöntem ve tekniklerinin bazı dizilere daha çok yatkın, bazılarına ise daha az yatkın olduğu gözlemlenmiştir.

Tonal sisteme yakın olan buselik, rast gibi makamların çokseslendirilmeleri dörtlü armoniyle zor olurken veya alışılmış tınılardan uzak olurken, aynı dizileri tonal armoniyle çokseslendirmek çok daha kolay olmuştur. Diğer yandan makamsal niteliği yüksek ve tonal sistemden uzak olan hüseyini ve karcıgar gibi makamların çokseslendirilmeleri ise dörtlü armoniyle çok rahat

yapılabilirken, aynı dizilerin çokseslendirilmesinde tonal armoninin kullanımında ise gözle görülür güçlükler yaşanmıştır. Karma/özgün çokseslilik yaklaşımında ise; üçlü ve dörtlü armoni sisteminde farklı zorluklarla karşılaşılın dizilerin daha kolay armonize edilebildiği gözlenmiştir.

Dikey çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin piyano ekseninde uygulanan çokseslilik yaklaşımlarını aynı zamanda dört partili farklı düzenlemelere uyarlamak mümkündür. Buna ilişkin olarak aşağıda küçük bir örnek verilmiştir. Bu yaklaşımda 1. sesi; keman veya flüt, 2. sesi; keman, 3. sesi; viyola ve 4. sesi de viyolonsel ve kontrbas partisi yapmak mümkündür. Aynı şekilde bu partileri soprano, alto, tenor ve bas dizilimleriyle koroya uyarlamak da mümkün olacaktır(Levent, 1998).

Aşağıda konuyla ilgili bir örnek verilmiştir.



Yanı sıra aşağıda ise konuyla ilgili örnek denemelerden küçük kesitler yer almakta olup, belirlenen sisteme ilişkin önce dikey, peşinden de yatay çokseslilik denemesi verilmiştir.

Örnek 1. Kürdi makamında dörtlü armoniye dayanılarak yapılan çokseslilik denemesi

Kürdi
(Dörtlü Armonisel Yaklaşım) Aytekin Albuz

Örnek 2. Kürdi makamında dörtlü sisteme dayalı olarak yapılan serbest iki seslilik denemesi

Kürdi
(Dörtlü Kontrpuantal Yaklaşım) Aytekin Albuz

Örnek 3. Kürdi makamında tonal armoniye dayalı olarak yapılan çokseslilik denemesi

Kürdi
(Tonal Armonisel Yaklaşım) Aytekin Albuz

Örnek 4. Kürdi makamında tonal sisteme dayalı olarak yapılan serbest yatay iki seslilik denemesi

Kürdi
(Tonal Kontrpuantal Yaklaşım)

Aytekin Albuz

4 0 2

Viola 1

Viola 2

Örnek 5. Kürdi makamında karma/özgün armoniye dayalı olarak yapılan çokseslilik denemesi.

Kürdi
(Karma/Özgün Armonisel Yaklaşım)

Aytekin Albuz

Andante 4 2

Viola

mp

Piano

Örnek 6. Kürdi makamında karma/özgün sisteme dayalı olarak yapılan serbest yatay iki seslilik denemesi

Kürdi
(Karma/Özgün Kontrpuantal Yaklaşım)

Aytekin Albuz

Andante 4 0 2

Viola 1

mf

Viola 2

mp

V

Yukarıda da görüldüğü gibi; sunulan çokseslilik deneme örneklerinde önce belirlenen sisteme ilişkin dikey, peşinden de yatay çokseslilik denemeleri verilmiştir.

İlgili makamlara ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik denemelerinde kullanılan akorlar, ezginin seyri dikkate alınarak tercih edilmeye çalışılmış ve bazen akor seslerinden bir veya bir kaç atılmış veya ilave edilmiş, gerekli görüldüğü hallerde ise küçük altereler de kullanma yoluna gidilmiştir. Yapılan denemeler genel anlamda eğitim müziği ekseninde düşünülmüş ve çok kompleks yapılara girilmemiştir. İlerideki bölümde denemelerin önlerine konulan ilgili makam ve sisteme ilişkin akor dökümleri ise her dereceye ilişkin genel anlamda tercih edilebilecek akorları göstermektedir. Tonal sisteme ilişkin tabloda majör ve minör 5'li, 7'li ve 9'lu akorlara kök durumunda yer verilmiş, 11'li ve 13'lü akorlar (Bir başka deyişle; 6-5, 4-3 geciktirme akorları) esas akorlar kabul edilmeyip akor dökümünde yer verilmemiştir. Aynı şekilde caz armonisi şifreleme esasına göre 6'lı olarak kabul edilen (Örneğin: do-mi-sol-la) akorlara da klasik armonide yedili akorların çevrimi içerisinde yer aldığından dolayı ayrıca yer verilmemiştir. (Örneğin: la-do-mi-sol. Am7 / I. Çevrimi: do-mi-sol-la. C6 gibi) Bu akor seslerinde tınıyı zayıflatmamak koşuluyla daha öncede belirtildiği gibi bazı sesleri eksiltmek mümkündür. Hatta farklı renklere ulaşmak için akorun özellikle 5, 7 ve 9 gibi önemli dereceleri üzerinde küçük altereler bile yapılabilir. Yapılan tüm eşikleme ve armonizasyonlarda mevcut sisteme ilişkin armoni kurallarına mümkün olduğunca uyulmaya çalışılmış ve akorlar birbirlerine en yakın ve en uygun biçimde bağlanmaya çalışılmıştır. Araştırma, farklı bir yönüyle aynı zamanda piyanoda eşikleme yaklaşımlarına da ışık tutabilecek nitelikte görülmektedir.

Dörtlü armoniye ilişkin olarak yapılan dikey çokseslilik yaklaşımında da tıpkı üçlü armoni anlayışında olduğu gibi çokseslilik denemelerinin ön bölümlerine ilgili denemede kullanılan ve başkaca da tercih edilebilecek akor dökümleri verilmiştir. Fakat dörtlü akorların daha net gözlemlenebilmesi için bu akorlar I. Çevrim durumunda verilmiştir. Dörtlü akorların teşkilinde kullanılan şablon örneği ise sayın Ertuğrul Bayraktar'ın "Türkiye'nin Müzik Atlası" isimli kitapta yer alan "Dörtlü Armoni" isimli makalesinden esinlenerek oluşturulmuştur. Dörtlü armonilere ilişkin akor dağılımında ise tonal armoniyi çağrıştıracak akor kuruluşlarından kaçınılmıştır. Bu sebeple dokuzlu akorlar yedilisiz olarak verilmiştir. Aynı şekilde bu armoni yaklaşım da eğitim müziği eksenli düşünüldüğünden çok karmaşık akorların kullanımı yoluna gidilmemiştir.

Karma/özgün armonisel yaklaşımda ise; bu iki dizgeden uygun görülen akorlar karma olarak seçilerek kullanılmış hatta kısmen caz armonisi diye tabir edilen armoniyi çağrıştıran akorlardan da çeşniler kullanılmıştır. Karma/özgün armonileme yaklaşımında mevcut tüm materyallerden yararlanma yoluna gidilmiştir.

Dikey çokseslilik yaklaşımlarının yanı sıra iki viyola için yapılan yatay iki seslilik denemeleri de aynı eksende ele alınmış ve ilgili sistem içerisinde serbest bir anlayışla yatay çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla kullanılan çokseslilik dizgesine bağlı olarak tercih edilen aralıkların sistemin etkisini bozmamasına özen gösterilmiştir. Örneğin dörtlü sisteme dayalı olarak yapılan yatay iki seslilik yaklaşımında, mümkün olduğunca kuvvetli zamanlara dörtlü sistemi çağrıştıran 2'li, 4'lü, 5'li, 7'li ve 9'lu aralıklar getirilmeye çalışılmış, tonal sistemi anımsatan 3'lü ve 6'lı aralıklar ise geçit, işleme ve geciktirme sesleri olarak kullanılmaya

alışılmıştır. Bu anlayışın tam tersi ise, tonal yatay iki seslilik anlayışında sergilenmiştir.

Karma/zgn yatay iki seslilik denemelerinde ise; her iki sisteme ait aralıklar, belirli bir mantıksal izah içerisinde kullanılmaya çalışılmıştır. zgn iki seslilik yaklaşımında da tıpkı özgün dikey okseslilik yaklaşımlarında da olduğu gibi mevcut tüm materyallerden yararlanma yoluna gidilmiştir.



3.15.1. Buselik makamında çokseslilik yaklaşımları

Bu bölümde buselik makamına ilişkin çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.1.1. Buselik makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Buselik
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal – Üçlü Sistem
- Buselik Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Üçlü Armonisel Sistemde Tercih Edilebilecek Kök Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The musical notation shows the Buselik makam's tonal harmonic approach. It consists of two systems of four staves each. The first system shows chords I, II, III, and IV. The second system shows chords V, VI, VII, VIII, and VII. Each chord is represented by a staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. Below each staff, the chord name and its constituent notes are listed. The notes are written in a simplified notation: '5' for the fifth, '7' for the seventh, and '9' for the ninth. The notes are also written in a simplified notation: '5' for the fifth, '7' for the seventh, and '9' for the ninth. The notes are written in a simplified notation: '5' for the fifth, '7' for the seventh, and '9' for the ninth.

Chord	Notes
I	Am 5
II	Bm -5
III	C 5 +5 -5
IV	Dm 5
V	Em 5 -5 E 5 -5
VI	F 5 +5 -5
VII	Gm# -5
VIII	Am 5
VII	G 5 -5 +5

Buselik Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme

Andante

1 3 1 1

Aytekın ALBUZ

Viola

mf

Piano

mp

f *mf*

13

5 2 1 5 2

mp

13

13

17

V
2 3

17

17

20

20

20

23 $\overset{V}{2}$ 4 2 2 1 1 1

27 $\overset{V}{4}$ 2 2 1 $\overset{VP}{3}$ 1 *mf*

30 1 2 1 *rit.* *p*

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 23 to 30. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 12/8. The score is divided into three systems. The first system (measures 23-26) features a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with arpeggiated chords. The second system (measures 27-30) continues the vocal melody with a crescendo leading to a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) section with a ritardando (rit.) marking. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and single notes. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

1 3 1 3

33

A Tempo
mf

37 1 1 1 3 1 1

mp

41 4 4 1 4 4

mf

Detailed description of the musical score: The score consists of three systems. Each system features a single melodic line on a five-line staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins at measure 33 and includes a tempo change to 'A Tempo' and a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 37 and has a dynamic marking of *mp*. The third system starts at measure 41 and has a dynamic marking of *mf*. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4 above notes. A large red 'X' watermark is visible across the middle system.

4 0 V.P. 3 2

44

mp

3 3

3 2 4

47

p

1 3 1 2 1 1 1 1

50

rit.

3.15.1.2. Buselik makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı

Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola

Makam: Buselik

Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt

Çokseslilik Dizgesi: Tonal/Üçlü Sistem

Buselik Makamına İlişkin Tonal Yatay Deneme

Andante

Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

f

mf

mp

1 1 3 2 1 1

5 1 1 1 1 3 1 1 1

9 1 4 1 1 4

13 3 2 3 2

4

V

V

V

17 V 1 3 2

21 1 2 4 2 2 1

2 2 2 3 3 1

25 1 2 4 2 2 1

2 2 2 3 3 1

V.F.

29 3 1 1 1

mf *mf* *p*

1

33 1 3 2 1 3

mf
A tempo

37 1 1 1 3 1 1 1

mp

V

41 4 4 4

mf

3 3 3 3

3 3

43 4 3 0

mp

3 3 3 3

3 3

V.P.

45 3 2 3 3 3 2

mp

V

49 4 1 1 1 1 1

p

rit.....

V

3.15.1.3. Buselik makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Buselik
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Buselik Makam Dizisine İlişkin En Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek I. Çevrim Durumunda Akor Dizilimleri:

The image displays the Buselik makam four-note harmonic system (Dörtlü Armonisel Sistem) for the first cycle (I. Çevrim). It consists of two systems of musical notation, each with four staves. The first system shows chords I, II, III, and IV, while the second system shows chords V, VI, VII, and an additional chord. Each chord is represented by a treble clef staff with a key signature (sharp or flat) and a bass clef staff with fingerings. The chords are labeled with letters A, B, C, D, E, F, G, and A, and their fingerings are indicated by numbers 1-5 and 9. Accidentals (sharps and flats) are used to indicate the specific notes of each chord.

Chord	Staff 1 (Treble)	Staff 2 (Bass)
I	A 5 6 4 5	A 7 5 4
II	B -5 4	B 7 -5 4
III	C 5 6 4 5	C +7 5 4
IV	D 5 5 6 4 +4 5	D 7 7 5 5 4 +4
V	E 5 6 4 5	E 9 6 5 6 4 5
VI	F 5 6 +4 5	F 9 +9 5 5 +4 4
VII	G# 5 -4	G# -7 -5 -4
A	A 5 6 4 5	A 7 5 4
G	G 5 6 4 5	G 9 9 5 6 4 5

Buselik Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Andante

1 1 3 1 1

Aytekin ALBUZ

Viola

mf

Piano

5 1 1 1 1 3 1 1 1 1

mp

9 1 4 1 4

f *mf*

13 3 2 1 3 2

mp

13

17 V 2 3

17

V 2 4 2 2 1 1 1

21

25

V
2 4 2 2 1

25

V.P.

29

3 1 1 2 1

mf *rit.* *p*

29

33

1 3 1 3

mf
A Tempo

33

37 1 1 1 3 1 1 1 1

mp

41 3 3 3 3 4 4 1 4

mf

43 3 3 3 3 4 4 0

V.R.

45

3 2 3 2

mp

3 3

45

48

4 1 3

p

48

51

2 1 1 1 1

rit

51

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 45-47) shows a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment. The second system (measures 48-50) continues the melody with a dynamic change to *p*. The third system (measures 51-52) includes a *rit* (ritardando) marking and ends with a double bar line. A large red 'X' watermark is overlaid on the middle system.

3.15.1.4. Buselik makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı

Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola

Makam: Buselik

Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt

Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem

Buselik Makamına İlişkin Dörtlü Yatay Deneme

Andante

Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

f

mp

17 V 1

21 V 1 2 4 2 2 1

IVP.

25 V 1 2 4 2 2 1

VP.

29 3 1 1 1

mf *rit.....* *p*

33 1 3 2 1 3

mf A Tempo

37 *mp* 1 1 1 3 1 1 1

41 *mf* 3 3 3 3 4 4 4

43 3 3 3 3 4 3 3 4 2

V.P. I.P.

45 *mp* 3 2 3 3 3 2

49 *p* 4 1 3 1 1 1 1

rit......

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 37 to 50. It is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems. The first system (measures 37-40) features a melody in the treble clef with fingering 1 1 1 3 1 1 1 and a bass line with vertical strokes (V). The second system (measures 41-42) has a treble clef with triplets (3 3 3 3) and a bass line with triplets (3 3). The third system (measures 43-44) continues the triplet patterns in the treble (3 3 3 3) and has a bass line with triplets (3 3). The fourth system (measures 45-48) features a melody in the treble clef with fingering 3 2 3 3 3 2 and a bass line with vertical strokes (V). The fifth system (measures 49-50) has a melody in the treble clef with fingering 4 1 3 1 1 1 1 and a bass line with vertical strokes (V). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final chord in the bass clef.

3.15.1.5. Buselik makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Buselik
- Çokseslilik Türü: Dikey / Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Karma / Özgün Armonileme
- Buselik Makam Dizisine ilişkin Karma Olarak Kullanılabilecek Üçlü ve Dörtlü Armonileme Yaklaşımında Tercih Edilebilecek Akor Dizilimleri:

Diagram illustrating the Buselik makam harmony structure, showing four systems (I, II, III, IV) with chords and fingerings.

System I: Am 5, Am 7 +7, Am 9 9 7 -7

System II: Bm -5, Bm 7 7 5 5 -5b, Bm 9 9 7 7 5 5 -5b

System III: C 5 +5 -5, C +7 +7 +5 -5, C 9 -7 9 +7 +5 -5

System IV: Dm 5, Dm 7 7 -5 -5, Dm 9 9 7 9 7 -5

Diagram illustrating the Buselik makam harmony structure, showing four systems (I, II, III, IV) with chords and fingerings.

System I: A 5 6 4 5, A 7 5 4, A 9 5 9 4 6 5

System II: B -5 4, B 7 -5 4, B 9 -5 4

System III: C 5 6 4 5, C +7 5 4, C 9 9 5 6 4 5

System IV: D 5 5 6 4 +4 5, D 7 5 4 +4, D 9 9 5 5 6 4 +4 5

V VI VII VIII VII
 Em 5 -5 E 5 +5 F 5 +5 -5 Gm# 5 Am 5 G 5 -5 -5
 Em 7 7 7 E 7 7 F +7 -7 +7 Gm# 7 Am 7 +7 G 7(♯) 7(♯) 7(♯)
 7 -5 -5 7 -5 7 -5 -5 -5 7 -5 7(♯) -5 +5
 Em 9 9 9 E 9 9 F 9 9 9(♯) Am 9 9 G 9 9 9
 7 7 7 7 7 7 +7 +7 +7 7 +7 7(♯) 7(♯) 7(♯)
 -5 -5 +5 +5 -5 -5 -5 -5 -5 +5

V VI VII
 E 5 6 F 5 6 G 5 A 5 6 G 5 6
 4 5 +4 5 -4 4 5 4 5
 E 7 F +7 G -7 A 7 G 7
 5 5 5 5 5 5 5
 4 +4 -4 4 4 4 4
 E 9 9 6 F 9 +9 A 9 9 G 9 9
 5 5 5 5 5 5 5 5 6
 4 5 +4 4 4 4 4 5

Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Andante

1 1 3 1 1

Aytekin ALBUZ

Viola

mf

Piano

5 1 1 1 1 3 1 1 1

mp

9 1 4 1 4

f *mf*

13 3 2 1 3 2

mp

13

17 V 2 3

17

V 2 4 2 2 1 1 1

21

25

4 2

V

25

VP

28

2 1

3 1

1

mf

28

31

2

1

1

rit......

p

A Tempo

mf

31

34 3 1 3

Measures 34-36. The top staff features a melodic line with triplets (3) and single notes (1). The bottom staff provides a piano accompaniment with chords and single notes.

37 1 1 1 3 1 1

mp

Measures 37-40. The top staff features a melodic line with slurs and fingerings (1, 1, 1, 3, 1, 1). The bottom staff provides a piano accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mp* is present.

40 1 4 4 1 4

mf

Measures 40-43. The top staff features a melodic line with slurs, triplets (3), and fingerings (1, 4, 4, 1, 4). The bottom staff provides a piano accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking *mf* is present.

43

VP

mp

3 3 3 3 4 4 0 3 2

46

3 3

3 3

49

p

rit.

4 1 3 1 1 1 1

p *rit.* *rit.*

3.15.1.6. Buselik makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola

Makam: Buselik

Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt

Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yatay Çokseslilik

Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Andante

Aytekin ALBUZ

Viola 1

mf

Viola 2

mp

f

mf

mp

V

V

17 V 1 3

21 V 1 2 4 2 2 1

25 V 1 2 4 2 2 1

VP.

29 3 1 1 1

mf *rit*..... *p*

33 1 3 2 1 3

mf
A Tempo

2

37 1 1 1 3 1 1 1

mp

41 4 4 4 0

mf

VP.
45 3 2 3 2

mp

49 4 1 3 1 1 1 1

p *rit.*

3.15.2. Rast makamında çokseslilik yaklaşımları

Bu bölümde rast makamına ilişkin çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.2.1. Rast makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Rast
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal –Üçlü Sistem
- Rast Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Üçlü Armonisel Sistemde Tercih Edilebilecek Kök Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The image displays eight chords (I to VIII) for the Rast makam in a triadic system. Each chord is shown in three staves (treble, middle, and bass clef) with notes and fingerings. The chords are:

- I**: G 5 -5 +5
- II**: Am 5 -5
- III**: Bm 5
- IV**: C 5 -5 -5
- V**: D 5 -5
- VI**: Em 5 -5
- VII**: F#m -5 -5b
- VIII**: G 5

Below each chord, the notes and fingerings are listed:

- I**: G 9 +7 9 -7 9 +5 -5 +5
- II**: Am 9 7 9 7 9 7b -5 -5
- III**: Bm 9 7 9 7 9 7b -5 -5
- IV**: C 9 +7 9 +7 9 +5 -5 +5
- V**: D 9 7 9 7 9 7b -5 +5
- VI**: Em 9 7 9 7 9 7b -5 -5
- VII**: F#m 9 7 9 7 9 7b -5 -5b
- VIII**: G 9 +7

Rast Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme

Moderato

Aytekin ALBUZ

Viola

Piano

The musical score is for a piece in Moderato tempo, composed by Aytekin ALBUZ. It is written for Viola and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Viola part consists of rests throughout the visible measures. The Piano part features a melody with triplets and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score is divided into three systems, with measure numbers 7, 13, and 19 indicated at the beginning of each system. A large red watermark is visible across the middle of the page.

System 1 (Measures 1-6): The Piano part begins with a melody in the right hand, featuring triplets. The left hand provides a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present.

System 2 (Measures 7-12): The Piano part continues with the same melodic pattern, including triplets. The dynamic marking *mf* is present.

System 3 (Measures 13-18): The Piano part continues with the same melodic pattern, including triplets. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present.

19

19

25

25

31

1

31

mf

37

Measures 37-42 of a musical score. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 12/8. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

43

Measures 43-48 of a musical score. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 12/8. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

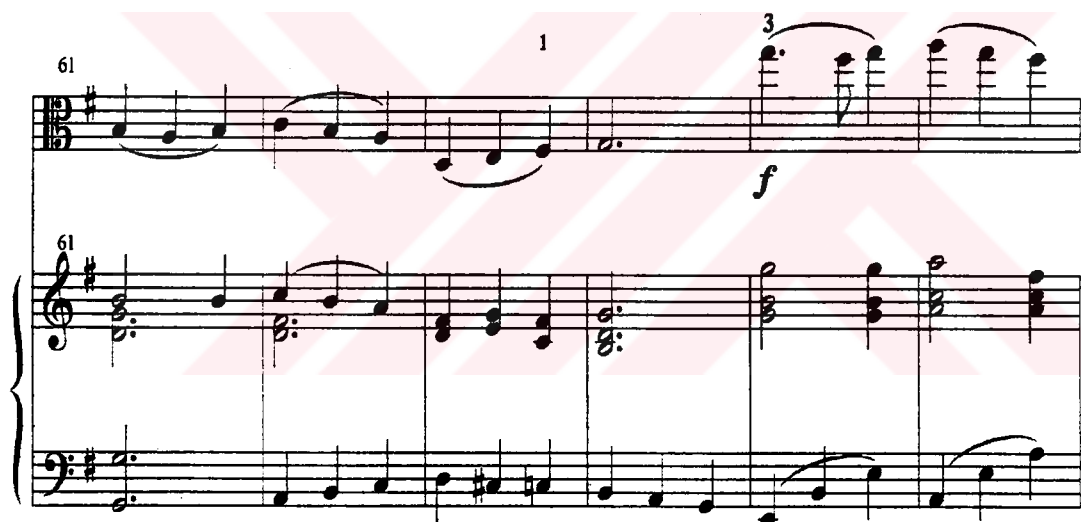
3

49

Measures 49-54 of a musical score. The score is written for a piano with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 12/8. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 49.



First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata. The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, beginning at measure 55. The key signature has one sharp (F#).



Second system of musical notation. The top staff continues the melody, marked with a first finger (1) and a triplet of eighth notes, with a forte (*f*) dynamic marking. The bottom staff continues the piano accompaniment, marked with measure 61. A large, faint watermark is visible across the system.



Third system of musical notation. The top staff features a triplet of eighth notes and a second finger (2) marking. The bottom staff continues the piano accompaniment, marked with measure 67. The key signature remains one sharp (F#).

73

73

79

79

mf

85

85

mp

91

1

mp

98

105

1

f

rit......

3.15.2.2. Rast makamı tonal yatay çoksesselik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Rast
- Çoksesselik Türü: Yatay/Kontrpunkt
- Çoksesselik Dizgesi: Tonal/Üçlü Sistem

Rast Makamına İlişkin Tonal Yatay Deneme

Moderato  Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

7

13

2

3

f

mf

19

2

2



25 2

mp

mf

31 3

f

V

mp

37 3

mp

2

mf

43 1 4

49 3

mp

0

p

2

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of two staves each. System 1 (measures 25-30) starts with a treble staff containing a whole note G4 and a bass staff with a half-note G3 and a half-note F#3. Dynamics include *mp* and *mf*. System 2 (measures 31-36) features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half-note G3 and a half-note F#3. Dynamics include *f* and *mp*. System 3 (measures 37-42) continues the triplet pattern in the treble staff and has a bass staff with a half-note G3 and a half-note F#3. Dynamics include *mp* and *mf*. System 4 (measures 43-48) shows a treble staff with a half-note G4 and a bass staff with a half-note G3 and a half-note F#3. Dynamics include *mp* and *p*. System 5 (measures 49-54) features a treble staff with a half-note G4 and a bass staff with a half-note G3 and a half-note F#3. Dynamics include *mp* and *p*. A large red 'X' watermark is overlaid on the page.

55

3

1

p

mp

61

1

mf

mp

67

1

2

f

mf

74

2

2

2

2

2

2

2

2

2

2

ritard.

V

3.15.2.3. Rast makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Rast
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Rast Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek I.Çevrim Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The image displays the first cycle of four-part harmony for the Rast makam, consisting of eight chords (I-VIII). Each chord is presented in a four-staff system (treble and bass clefs for two voices each). The notes are written in Rast notation (G, A, B, C, D, E, F#). Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, 7, 9, and +4. The chords are arranged in two rows of four.

Chord	Notes (Treble)	Notes (Bass)	Fingerings (Treble)	Fingerings (Bass)
I	G, A, B, C	G, A, B, C	5, 6, 4, 5	9, 9, 5, 6
II	A, B, C, D	A, B, C, D	5, 6#, 4, 5	9, 9, 5, 6#
III	B, C, D, E	B, C, D, E	5, 6, 4, 5	9, 9, 5, 6
IV	C, D, E, F#	C, D, E, F#	5, 6, +4, 5	9, 9, 5, 6
V	D, E, F#, G	D, E, F#, G	+7, 5, 4	9, 9, 5, 6
VI	E, F#, G, A	E, F#, G, A	7, 5, 4	9, 9, 5, 6
VII	F#, G, A, B	F#, G, A, B	+7, 5, +4	9, 9, 5, 6
VIII	G, A, B, C	G, A, B, C	5, 6, 4, 5	9, 9, 5, 6

Rast Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Moderato

Aytekin ALBUZ

Viola

Piano

7

13

mp

The musical score is for a piece titled "Rast Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme" by Aytekin ALBUZ, marked Moderato. It is written for Viola and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system starts at measure 7 and contains measures 7 through 12. The third system starts at measure 13 and contains measures 13 through 18. The Viola part is mostly rests. The Piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

19

Musical score for measures 19-24. The system consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The melody features a series of eighth and quarter notes with slurs. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both hands, with some slurs in the bass line.

25

Musical score for measures 25-30. The system continues with the same melodic and piano parts. The piano accompaniment features more complex chordal textures and moving lines in both hands, with some slurs in the bass line.

31

1

Musical score for measures 31-36. The system continues with the same melodic and piano parts. The piano accompaniment features more complex chordal textures and moving lines in both hands, with some slurs in the bass line. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated at the bottom of the page.

37

37

43

43

49

3

mf

49

55 2 1 1

55

61 1 3

f

61

67 3

67

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 67. It is written for a single melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 55-60) features a melodic line with a sequence of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The second system (measures 61-66) continues the melodic line with a triplet of eighth notes and a final triplet of eighth notes. The third system (measures 67-67) shows the final measure of the excerpt. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes and chords. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

73

73

79

79

mf

85

85

mp

91

1

mf

98

105

1

f

rit.....

105

3.15.2.4. Rast makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Rast
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem

Rast Makamına İlişkin Dörtlü Yatay Deneme

Moderato  Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

7

13

2

3

f

mf

19

2



25 3

mp

2 1

mf

31 3

f

mp

37 3

mp

2

mf

43 1

49 3

mp

3

p

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 25 to 50. The music is written in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system (measures 25-30) features a melody in the right hand with dotted half notes and a bass line with eighth notes and slurs. Dynamics include *mp* and *mf*. The second system (measures 31-36) has a more active right hand with triplets and a bass line with quarter notes. Dynamics include *f* and *mp*. The third system (measures 37-42) continues the melodic and harmonic development with slurs and dynamics of *mp* and *mf*. The fourth system (measures 43-48) shows a return to a more melodic right hand and a steady bass line, with a dynamic of *mp*. The fifth system (measures 49-50) concludes with a triplet in the right hand and a final bass line, with dynamics of *mp* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

55

p

2

mp

61

2

1

mf

4

mp

67

1

2

f

2

mf

74

rit.

3.15.2.5. Rast makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Rast
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Özgün / Karma Armonileme
- Rast Makam Dizisine ilişkin Karma Olarak Kullanılabilecek Üçlü ve Dörtlü Armonileme Yaklaşımında Genel Anlamda Tercih Edilebilecek Akor Dizilimleri:

Four measures of musical notation (I, II, III, IV) showing chords and fingerings. The chords are G, Am, Bm, and C. The notation includes three staves for each measure, showing different voicings and fingerings.

Measure	Chord	Staff 1	Staff 2	Staff 3
I	G	5, -5, -5	G +7, -7, -7 -5, -5	G ⁹ +7, 9, 9 -5, -5, +5
II	Am	5, -5	Am 7, 7, 7 ^b -5, -5	Am ⁹ 9, 9, 9 7, -5, 7 ^b
III	Bm	5	Bm 7, 7, 7 ^b -5, -5	Bm ⁹ 9, 9, 9 7, 7, 7
IV	C	5, -5, +5	C +7, -7, -7 -5, -5	C ⁹ 9, 9, 9 +7, +7, +5

Four measures of musical notation (I, II, III, IV) showing chords and fingerings. The chords are G, A, B, and C. The notation includes three staves for each measure, showing different voicings and fingerings.

Measure	Chord	Staff 1	Staff 2	Staff 3
I	G	5, 6, 4, 5	G +7, 5, 4	G ⁹ 9, 9, 5, 6, 4, 5
II	A	5, 6 [#] , 4, 5	A 7, 5, 4	A ⁹ 9, 9, 5, 6 [#] , 4, 5
III	B	5, 6, 4, 5	B 7, 5, 4	B ⁹ 9, 9, 5, 6, 4, 5
IV	C	5, 6, +4, 5	C +7, 5, +4	C ⁹ 9, 9, 5, 6, +4, 5

Measure V: D 5 +5

Measure VI: Em 5 -5

Measure VII: F#m -5 -5b

Measure VIII: G 5

Measure V: D 7 7 +5

Measure VI: Em 7 7 -5

Measure VII: F#m 7 7b 7 -5 -5 -5b

Measure VIII: G +7 -7 -5

Measure V: D 9 9 9b 7 +5

Measure VI: Em 9 9 7 -5

Measure VII: F#m 9 7 9b 7 -5 -5b

Measure VIII: G 9 +7

Measure V: D 5 6 4 5

Measure VI: E 5 6 4 5

Measure VII: F# -5 4

Measure VIII: G 5 4

Measure V: D 7 5 4

Measure VI: E 7 5 4

Measure VII: F# 7 -5 4

Measure VIII: G +7 5 4

Measure V: D 9 5 4 9 6 5

Measure VI: E 9 5 4 9 6 5

Measure VII: F# 9 -5 4

Measure VIII: G 9 5 4

Rast Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Moderato

Aytekin ALBUZ

Viola

Piano

mf

7

13

mp

The musical score is for a piece titled "Rast Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme" by Aytekin ALBUZ, marked Moderato. It is written for Viola and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) features a Viola part with whole notes and a Piano part with chords and moving lines. The second system (measures 7-12) continues the Viola part with whole notes and the Piano part with more complex chordal textures. The third system (measures 13-18) shows the Viola part with whole notes and the Piano part with a more active bass line featuring triplets. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

19

19

p.

mf

25

25

mf

31

1

31

mf

37

Measures 37-42 of a musical score. The system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of chords and single notes. The bass clef features a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'p.' (piano) are present at the end of measures 40 and 41.

43

Measures 43-48 of a musical score. The system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of chords and single notes. The bass clef features a continuous eighth-note accompaniment. Dynamic markings 'p.' (piano) are present at the end of measures 43, 44, 45, and 46.

3

49

mf

Measures 49-54 of a musical score. The system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of chords and single notes. The bass clef features a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking 'mf' (mezzo-forte) is present at the beginning of measure 49.

55

55

61

61

67

67

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 67. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major, indicated by one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A large, faint watermark 'X' is visible across the middle of the page.

Measures 55-60: The vocal line features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a moving line in the left hand, with dynamic markings *p.* (piano) and *f* (forte).

Measures 61-66: The vocal line continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

Measures 67-72: The vocal line continues with a melodic line, including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the left hand and chords in the right hand.

73

73

p.

79

79

mf

85

85

mp

91

1

mp

98

105

1

f

rit.....

105

3.15.2.6. Rast makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Rast
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrpuan
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım

Rast Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Moderato  Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2



25 2 2

31 3 2 1 3

37 3 2 2

43 2 1 1

49 3 2 0

This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 50. It is written in treble and bass staves with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system (measures 25-30) features a melody in the right hand with a '2' above the first measure and a '2' above the last measure. The left hand has a '2' above the first measure and a '1' above the fifth measure. The second system (measures 31-36) has a '3' above the first measure of the right hand, and '2', '1', and '3' above measures 32, 34, and 36 respectively. The third system (measures 37-42) has a '3' above the first measure of the right hand, and '2' above measures 38, 40, and 42. The fourth system (measures 43-48) has a '2' above the first measure of the right hand, and '1' above measures 44 and 46. The fifth system (measures 49-50) has a '3' above the first measure of the right hand, and a '0' below the last measure of the left hand. The notation includes various note values, rests, and slurs.

55

2 3 2 2 1 2 3

61

1 1 1 1 1 1

67

2 1 0 2 1 1 0

74

2 2 2 2 2 2

rit.....

2 1 1 0 1

3.15.3. Kürdi makamında çokseslilik yaklaşımları

Bu bölümde kürdi makamına ilişkin çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.3.1. Kürdi makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Kürdi
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal –Üçlü Sistem
- Kürdi Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Üçlü Armonisel Sistemde Tercih Edilebilecek Kök Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The musical notation displays the tonal harmonic approach for the Kürdi makam, organized into two systems of four staves each. The first system shows chords I, II, III, and IV. The second system shows chords V, VI, VII, and VIII. Each chord is represented by a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The chords are labeled with their root and quality, and the notes are written with fingerings (5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

Chord	Notes (Fingering)
I: Am 5	A5, C5, E5
II: Bb 5 -5	Bb5, D5, F5
III: C 5 -5 +5	C5, Eb5, G5
IV: Dm 5	D5, F5, Ab5
V: Em -5	E5, G5, Bb5
VI: F 5 -5 -5	F5, Ab5, C6
VII: Gm 5 -5	G5, Bb5, D6
VIII: Am 5	A5, C5, E5

Kürdi Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme

Aytekin ALBUZ

Andante

Viola

Piano

mp

mf

7 2 2 0

13 1 2 1 2

13

The musical score is written for Viola and Piano. The Viola part is in the alto clef (C4-C5) and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to mezzo-forte (*mf*). The score includes fingerings (e.g., 4, 2, 1, 4, 0 for Viola; 7, 2, 2, 0 for Piano) and a large red 'X' watermark is visible across the center of the page.

19

Musical score for measures 19-24. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for the right hand. The right hand part features a melodic line with various ornaments and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 25-30. The system includes a grand staff and a separate staff for the right hand. The right hand part features a melodic line with various ornaments and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *mf* is present.

Musical score for measures 31-36. The system includes a grand staff and a separate staff for the right hand. The right hand part features a melodic line with various ornaments and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking *f* is present.

37 2 4 1 0 1 2

37

43 1 2 1 2 1 2 V V

mp

43

49 1

rit.....

49

17 $\frac{2}{2}$ mf mp f

22

22 mf mp

27

27

32

32 $rit.$ $\frac{4}{4}$

40

3.15.3.3. Kürdi makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Kürdi
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Kürdi Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek I.Çevrim Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The image displays the first cycle of the Kürdi makam four-note harmonic system, consisting of eight chords (I-VIII) arranged in two rows of four. Each chord is represented by a staff with a treble clef, showing the notes and their fingerings. The chords are labeled with Roman numerals and letters (A, B, C, D, E, F, G, A).

Chord I: Notes: A (5, 4), B (6, 5). Fingering: 5, 4, 6, 5.

Chord II: Notes: B (5, +4), C (6, 5). Fingering: 5, +4, 6, 5.

Chord III: Notes: C (5, 4), D (6, 5). Fingering: 5, 4, 6, 5.

Chord IV: Notes: D (5, 4), E (6b, 5). Fingering: 5, 4, 6b, 5.

Chord V: Notes: E (7, 5, 4), F (9b, 9b). Fingering: 7, 5, 4, 9b, 9b.

Chord VI: Notes: F (5, 4), G (6, 5). Fingering: 5, 4, 6, 5.

Chord VII: Notes: G (5, 4), A (6, 5). Fingering: 5, 4, 6, 5.

Chord VIII: Notes: A (5, 4), B (9b, 9b). Fingering: 5, 4, 9b, 9b.

Kürdi Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Andante Aytekin ALBUZ

4 2 1 4 0

Viola *mp*

Piano

7 2 2 0

mf

13 1 2 1 2

13

19

This musical score is for guitar and piano, spanning measures 19 to 31. The guitar part is written in a single system at the top, featuring a series of chords and melodic lines. The piano part is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system of the piano part begins at measure 19 and continues to measure 24. The second system begins at measure 25 and continues to measure 30. The third system begins at measure 31 and continues to measure 36. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark is visible across the center of the page.

19

25

1 2 1 2 0 1 2 4

mf

25

31

1 2 2 V V 4 1 0 V

f

31

This musical score is for guitar and piano, spanning measures 37 to 50. The guitar part is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes fingerings (1, 2, 4, 1, 0, 1, 2) and a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at measure 43. The piano accompaniment is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The first system covers measures 37 to 42, and the second system covers measures 43 to 50. The piano part features a variety of textures, including arpeggiated chords and sustained notes. A *rit.* (ritardando) marking is present at the beginning of measure 49. The score concludes with a double bar line at the end of measure 50.

37 2 4 1 0 1 2

37

43 1 2 0 1 2 1 2 V V

mp

43

49 1

49

rit.

V 4 0

17 2 V V 4 1 0 V 1

mf *mp*

1 2 V V

mp *mf*

22

1 2

mf

4 1 0

mp

27 1 2 1 V 2 1

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 27 through 31. The second system contains measures 32 through 36. The music is written for two voices, with a treble and bass staff for each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. A 'V' symbol is placed above the melody in measure 29. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bottom staff, aligned with the corresponding measures.

32

2 V V 1

rit.....

4 2 2

4

3.15.3.5. Kürdi makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Kürdi
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Özgün / Karma Yaklaşım
- Kürdi Makam Dizisine ilişkin Karma Olarak Kullanılabilecek Üçlü ve Dörtlü Armonileme Yaklaşımında Genel Anlamda Tercih Edilebilecek Akor Dizilimleri:

The image displays musical notation for the Kürdi makamı armoni, organized into four systems (I, II, III, IV) across four staves. The notation includes chord symbols, scale notes, and various extensions and alterations.

System I:

- Staff 1: Am 5
- Staff 2: B^b 5 -5
- Staff 3: C 5 -5 +5
- Staff 4: Dm 5

System II:

- Staff 1: Am 7
- Staff 2: B^b +7 -7 -5
- Staff 3: C 7 7 +5 -5 +5
- Staff 4: Dm 7 7 -5

System III:

- Staff 1: Am 9^b 7
- Staff 2: B^b 9 +7 +7 -5
- Staff 3: C 9 9 9 9 7 +5 -5 +5
- Staff 4: Dm 9 9 7 -5

System IV:

- Staff 1: I
- Staff 2: II
- Staff 3: III
- Staff 4: IV

System V:

- Staff 1: A 5 6 4 5
- Staff 2: B^b 5 6 5 +4
- Staff 3: C 5 6 4 5
- Staff 4: D 5 6^b 4 5

System VI:

- Staff 1: A 7 5 4
- Staff 2: B^b -7 5 -4
- Staff 3: C 7 5 4
- Staff 4: D 7 5 4

System VII:

- Staff 1: A 9^b 5 4 9^b 5 6 5
- Staff 2: B^b 9 5 9 6 5
- Staff 3: C 9 5 4 9 5 6 5
- Staff 4: D 9 5 4 9 5 6^b 5

Diagram V: Em -5, Em 7 -5, Em 9 7 -5

Diagram VI: F 5 +5 -5, F +7 +7 +7 +5 -5, F 9 7 +7 +5 -5

Diagram VII: Gm 5 -5, Gm 7 7 -5, Gm 9 7 -5

Diagram VIII: Am 5, Am 7, Am 9 7

Diagram V: E -5 4, E 7 -5 4, E 9 -5 4

Diagram VI: F 5 4 6 5, F +7 +7 +7 +5 4, F 9 5 6 4

Diagram VII: G 5 4 6 5, G 7 7 5 4, G 9 5 6 4

Diagram VIII: A 5 4, A 7 7 5 4, A 9 7 5 4

Kürdi Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Andante 4 2 Aytekin ALBUZ

Viola

mp

Piano

5 1 4 0 2

9 2 0

mf

9

13 1 2 1 2

Measures 13-16. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes, featuring first and second endings. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth and sixteenth notes in the left hand.

17

Measures 17-20. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth and sixteenth notes in the left hand.

21

Measures 21-24. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth and sixteenth notes in the left hand.

25 1 2 1 2 0

mf

29 1 2 4 1 2

33 2 V 4 1 0 V

f

This musical score is for guitar and piano. It consists of three systems of music, each with a guitar staff and a piano grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The guitar part includes fret numbers (1, 2, 4, 0) and vibrato marks (V) above certain notes. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The first system (measures 25-28) is marked *mf*. The second system (measures 29-32) is marked *f*. The third system (measures 33-36) is also marked *f*.

37 2 4 1 0 1 2

37

42 1 2 0 1 2 *mp*

42

47 1 2 V V 1 4 0

47

rit.

3.15.3.6. Kürdi makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makamı: Kürdi
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım

Kürdi Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Andante Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

5

4

0

2

9

0

1

2

0

1

3

mp

6

2

0

1

2

V

V

mf

17 2 V V 4 0 V

mf *mp*

3 *mp* 0 1 2 V V *mf*

22 1 V 2

mf *mp*

4 V 1 0 V

27 1 2 2 1

4 V

4

32 2 V V 1

rit.

0

3.15.4. Hüseyini makamında çokseslilik yaklaşımları

Bu bölümde hüseyini makamına ilişkin çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.4.1. Hüseyini makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Hüseyini (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal – Üçlü Sistem
- Hüseyini Makam Dizisine ilişkin Genel anlamda Üçlü Armonisel Sistemde Tercih Edilebilecek Kök Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

Measure I: Dm 5, Dm 7, Dm 9

Measure II: Em -5, Em 7b, Em 9b

Measure III: F 5, F +7, F 9

Measure IV: G 5, G 7, G 9, Gm -5, Gm 7, Gm 9

Measure V: Am 5, Am 7, Am 9

Measure VI: Bm -5, Bm 7b, Bm 9b

Measure VII: C 5, C -7, C 9

Measure VIII: Bb 5, Bb +7, Bb 9

Hüseyini Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme

Dolce
(rubato) 2 Aytekin ALBUZ

Viola

mp

Piyano

6

6

11 2 3 2

3 3 rit.....

11

17

Musical score for measures 17-20. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single melodic line. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass. The melodic line begins at measure 17 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes in measures 18 and 19, and a triplet of sixteenth notes in measure 20. The tempo/mood is marked as *(rubato) Dolce*.

21

Musical score for measures 21-24. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single melodic line. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The melodic line features a triplet of eighth notes in measures 21 and 22, and a triplet of sixteenth notes in measure 23. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 23. The system concludes with a double bar line in measure 24.

Andante

25

Musical score for measures 25-28. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single melodic line. The tempo is marked as *Andante*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The melodic line begins at measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes a triplet of eighth notes in measure 26 and a triplet of sixteenth notes in measure 27. The system concludes with a double bar line in measure 28.

29 3 1 1

mp

33 1

f

37 1

This musical score is for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 29-32) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part has a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system (measures 33-36) is marked *f* and features a more active piano accompaniment with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The third system (measures 37-40) continues the piano accompaniment's intensity. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

41 *mf*

2 2

45 *mp*

1 1

rit.....

Allegro

49 *f*

2+2+2+3 8

1 2

non pedal

53

53

57

mf

57

61

61

65

IV
 V

f

68

0 2

71

2

V

4 0

3.15.4.2. Hüseyni makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Hüseyni (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal/Üçlü Sistem

Hüseyni Makamına İlişkin Tonal Yatay Deneme

Dolce (rubato) 0 2 V 0 2 3 Aytakin ALBUZ

Viola 1

mf

Viola 2

9 2 3 2

3 3 rit.

Andante

17 0 2 3 2

mf

2 3

22 1 1 2 3

1 1

29

1 1 2 3 2 1

f *mf*

mp

4

36

2 1 4

rit.

1

Allegro

41

1 1 1 1 0 2

f

45

1 1 1 1 0 2

49 0 4

mf

53

57 2 2

f

62 4 2 4 0

3.15.4.3. Hüseyini makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola -Piyano
- Makamı: Hüseyini (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Hüseyini Makam Dizisine ilişkin En Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek Akor Dizilimleri:

Measures I-IV of the Hüseyini Makam Dörtlü Armonisel Sistem. Each measure shows a four-part harmony with notes and fingerings.

Measure	Notes (Treble)	Fingerings (Treble)	Notes (Bass)	Fingerings (Bass)
I	D	5, 4	D	5, 4
II	E	5, 4	E	5, 4
III	F	5, 4	F	5, 4
IV	G	5, 4	G	5, 4

Measures V-VI of the Hüseyini Makam Dörtlü Armonisel Sistem. Each measure shows a four-part harmony with notes and fingerings.

Measure	Notes (Treble)	Fingerings (Treble)	Notes (Bass)	Fingerings (Bass)
V	A	5, 4	A	5, 4
VI	B	5, 4	B	5, 4
VII	C	5, 4	C	5, 4
VI	B	5, 4	B	5, 4

Hüseyini Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Dolce (rubato) 2 *Aytekin ALBUZ*

Viola

mp

Piyano

9 2 2 3 2

3 3 rit.....

17

Dolce (rubato)

mp

3 3

21

Musical score for measures 21-24. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 24. The bass line consists of eighth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed over measures 22 and 23. A large, faint red watermark is visible across the page.

Andante

25 0 2 3 2

Musical score for measures 25-28. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 28. The bass line consists of eighth notes. A 'mf' (mezzo-forte) marking is placed at the beginning of measure 25. A large, faint red watermark is visible across the page.

29 3 1 1

Musical score for measures 29-32. The system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass line. Measure 29 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in measure 32. The bass line consists of eighth notes. A 'mp' (mezzo-piano) marking is placed at the beginning of measure 29. A large, faint red watermark is visible across the page.

This musical score page contains measures 33 through 42, arranged in three systems. Each system consists of a single bass staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 33-35): Measure 33 begins with a forte (*f*) dynamic. The bass staff features a melodic line with slurs and fingerings 1, 2, and 3. The grand staff contains rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves.

System 2 (Measures 36-38): Measure 36 starts with a new melodic phrase in the bass staff, marked with fingerings 1 and 1. The grand staff continues with dense sixteenth-note textures.

System 3 (Measures 39-42): Measure 39 continues the bass staff melody with a slur and fingering 3. Measure 40 shows a change in the bass staff with a slur and fingering 2. The grand staff maintains its rapid sixteenth-note accompaniment. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

42 2

42

45 1 1

mp *rit.....*

45

Allegro

49

f

49

non pedal

53

1 1 $\approx$ 1 $\approx$ 0 4

53 54 55 56

57

mf 3 0 2 $\approx$

57 58 59 60

61

3 0 2 $\approx$

61 62 63 64

65 $\geq$ ∇ $\geq$ $\frac{2}{2}$ ∇ f

65

69 0 2 2 $\geq$

69

72 ∇ 4 4 0

72

3.15.4.4. Hüseyini makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Hüseyini (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem

Kürdi Makamına İlişkin Dörtlü Yatay Deneme

Dolce (rubato) 0 2 4 Aytakin ALBUZ

Viola 1

mf

Viola 2

mf

6 4

11 3 2 3 2 1 6 3

Andante

17 2 4 3 2

mf

3 2

rit.....

21

3 3 1 1

25

f 4 *mp*

29

1 1 2 3 1

33

mf 2 2 3 2 *mf*

37 3 2

rit.....

Allegro

41

f

45

f

49

mf

53

0 2

3 1

57

2

2

61

f

2

2

64

4 0

V

3.15.4.5. Hüseyini makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Hüseyini (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Özgün / Karma Armonileme
- Hüseyini Makam Dizisine ilişkin Karma Olarak Kullanılabilecek Üçlü ve Dörtlü Armonileme Yaklaşımında Genel Anlamda Tercih Edilebilecek Akor Dizilimleri:

Four systems of musical notation for Hüseyini makamı, showing chords and fingerings. The systems are labeled I, II, III, and IV. The notation includes treble and bass staves with chords and fingerings.

System I: Dm 5, Dm 7, Dm 9 7

System II: Em -5, Em -5 7b 7 5bb, Em 9 7 7 5bb

System III: F 5 -5 -5, F -7 +7 7 (b) -5, F 9 9 9 7 (b) +5 -5

System IV: G 5 -5 Gm -5, G 7 7 Gm 7 7 -5, G 9 9 9 Gm 9 9 7 (b) +5 -5

Four systems of musical notation for Hüseyini makamı, showing chords and fingerings. The systems are labeled I, II, III, and IV. The notation includes treble and bass staves with chords and fingerings.

System I: D 5 6 4 5, D 7 5 4, D 9 (b) 5 4

System II: E 5 -5 6 4 5, E 7 7 7 -5 4 4, E 9 7 9 7 9 7 5 -5 6 5

System III: F 5 5 6 4 5, F +4 4 5, F 9 9 9 7 (b) 5 6 +4 4 5

System IV: G 5 6 (b) 4 5, G 7 9 (b) 5 6 (b) 4 (b) 5, G 9 (b) 5 4

V VI VII VI

Am 5 -5 Bm -5 C 5 -5 +5 B^b 5 +5

Am 7 7 -5 Bm 7(b) 7 -5 -5^b C +7 7 7 -5 +5 B^b +7 +7 +7 +5 -5

Am 9(b) 9(b) 7 -5 Bm 9 9(b) 7(b) -5 -5^b C 9 9 9 -7 +7 +5 -5 B^b 9 9 9 +7 +7 +5 -5

V VI VII VI

A 5(b) 6 4 5 B -5 4 C 5 6 4 5 B^b 5 5 6 4 +4 5

A 7 5(b) 4 5(b) B 7 -5 4 C +7 7 5 5 4 4 B^b +7 5 5 4 +4

A 9(b) 9(b) 5(b) 6 4 5 B 9 9(b) -5 6 4 5 C 9 9 5 6 4 5 B^b 9 9 5 5 4 +4 5

Hüseyini Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Dolce
(rubato) 2

Aytekin ALBUZ

Viola

mp

Piyano

9

2 3 2

3 3

rit.....

9

Dolce
(rubato)

17

17

mp

3 3

21

Musical score for measures 21-24. The system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single staff above it. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). Measure 21 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Measures 22-24 feature triplets in the upper staff, with a 'rit.' (ritardando) marking over measure 23. The lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Andante

Musical score for measures 25-27. The system consists of a grand staff and a single staff above it. The key signature has one flat. The time signature is common time. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Measures 26-27 feature triplets in the upper staff. The lower staff provides harmonic support. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present.

Musical score for measures 28-31. The system consists of a grand staff and a single staff above it. The key signature has one flat. The time signature is common time. Measure 28 starts with a treble clef and a key signature change to one flat. Measures 29-31 feature triplets in the upper staff. The lower staff provides harmonic support. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 32 to 40. It is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each containing a single melodic staff and a grand staff (treble and bass clefs).

Measure 32: The melodic line begins with a quarter rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with chords. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Measures 33-35: The melodic line continues with eighth-note runs. Measure 33 has a first finger fingering (1) on A4. Measure 34 has first (1) and second (2) finger fingerings. Measure 35 has first (1), second (2), and third (3) finger fingerings. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern.

Measure 36: The melodic line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern.

Measures 37-39: The melodic line continues with eighth-note runs. Measure 37 has first (1) and second (2) finger fingerings. Measure 38 has first (1), second (2), and third (3) finger fingerings. Measure 39 has first (1), second (2), and third (3) finger fingerings. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern.

Measure 40: The melodic line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with its eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

44 2 1 1

mp *rit*.....

44

Allegro

49

non pedal

49

54

mf

54

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in G major and 3/4 time. The melody is simple and catchy, with a repeating pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the piano part. The score is divided into three systems, each with a key signature change (one sharp, two sharps, and three sharps) and a time signature change (3/4 to 2/4). The first system is marked with a "0 2 3" and a "2" above the staff. The second system is marked with a "0 2" and a "2" above the staff. The third system is marked with a "0 2 2" and a "4 0" above the staff. The piano part is written in a simple, accessible style, suitable for a beginner pianist. The lyrics are written in a simple, accessible style, suitable for a beginner singer.

3.15.4.6. Hüseyni makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makamı: Hüseyni (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım

Hüseyni Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Dolce (rubato) 0 2 2

Aytekin ALBUZ

Viola 1

mf

Viola 2

6 0 3 4 2 1

11 2 3 2

rit.....

Andante

16 0 4

mf

20

0 2 3

3 1

24

1 2 3

f

1

mp

28

1 1 2 3

32

1 2 2

mf

4 0 4

mf

36 $\frac{V}{3}$ 2

2 2 4 1 1

rit.

Allegro 40

f

1 4

44

47

mf

2

51 0 2 3

51 52 53 54

55 0 2 2

55 56 57 58

59 2 2

59 60 61 62

63 4 0

63 64 65 66

3.15.5. Hicaz makamında çokseslilik yaklaşımları

Bu bölümde hicaz makamına ilişkin çokseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.5.1. Hicaz makamı tonal armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Hicaz (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal –Üçlü Sistem
- Hicaz Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Üçlü Armonisel Sistemde Tercih edilebilecek Kök Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

Chord I: D, F# (5), A# (+5), D (7), F# (7), A# (+5), D (9b), F# (7), A# (+5)

Chord II: E, G (5), Bb (-5), E (7), G (7), Bb (-5), E (9b), G (7), Bb (-5)

Chord III: F#, A (5), C# (-5), F# (7), A (7), C# (-5), F# (9b), A (7), C# (-5)

Chord IV: G, B (5), D (5), G (7), B (7), D (+7), G (9), B (9), D (+7)

Chord V: A, C (5), Eb (-5), A (7), C (7), Eb (-5), A (9b), C (7), Eb (-5)

Chord VI: B, D (5), F (-5), B (7), D (7), F (-5), B (9b), D (7), F (-5)

Chord VII: C, Eb (5), G (-5), C (7), Eb (7), G (-5), C (9b), Eb (7), G (-5)

Chord VI: Bb, D (5), F (+5), Bb (7), D (7), F (+5), Bb (9b), D (7), F (+5)

Hicaz Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme

Allegro  2 Aytekin ALBUZ 2

Viola *mf*

Piano

7 0

13

13



17 2 4 4

f

non pedal

21 3 V V

27 2 V V V V

This musical score is for a piano piece, spanning measures 33 to 45. It is written for a single melodic line in the right hand and a supporting accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (33, 39, and 45) in the left margin. The first system (measures 33-38) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The second system (measures 39-44) features a large, stylized red 'X' watermark across the center. The third system (measures 45-48) concludes the page. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. A 'V' symbol is placed above the staff in measures 35 and 40, likely indicating a breath mark or a specific articulation. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

51 1 2 0

51

57 2 4 4

f

non pedal

61 3 V V

61

65

V V

65

2

69

V V

69

73

f

73

73

77

V

2

77

81

1

81

85

2

V

V

85

3.15.5.2. Hicaz makamı tonal yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makamı: Hicaz (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunt
- Çokseslilik Dizgesi: Tonal/Üçlü Sistem

Hicaz Makamına İlişkin Tonal Yatay Deneme

Allegro  Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

mf

mp

mf

f

mf

7 0 2

1 2 1

13

17 2 4

f

mf



21 3 V V

4 4

21 3 V V

4 4

27 V V 2 V V

27 V V 2 V V

33 *mf* 2 *mp*

33 *mf* 2 *mp*

38 2 0 2 *mp* 1 2 *mf*

38 2 0 2 *mp* 1 2 *mf*

44

Measures 44-48 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 44 has a whole rest in the top staff and a quarter note G2 in the bottom staff. Measure 45 has a quarter note A2 in the top staff and a quarter note A2 in the bottom staff. Measure 46 has a quarter note B2 in the top staff and a quarter note B2 in the bottom staff. Measure 47 has a quarter note C3 in the top staff and a quarter note C3 in the bottom staff. Measure 48 has a quarter note D3 in the top staff and a quarter note D3 in the bottom staff. The bottom staff has fingerings 1, 1, and 4 indicated above the notes.

49

Measures 49-52 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 49 has a whole rest in the top staff and a quarter note G2 in the bottom staff. Measure 50 has a quarter note A2 in the top staff and a quarter note A2 in the bottom staff. Measure 51 has a quarter note B2 in the top staff and a quarter note B2 in the bottom staff. Measure 52 has a quarter note C3 in the top staff and a quarter note C3 in the bottom staff. The bottom staff has fingerings 3, 2, and 3 indicated above the notes. Dynamics *f* and *mf* are marked.

53

Measures 53-58 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 53 has a whole rest in the top staff and a quarter note G2 in the bottom staff. Measure 54 has a quarter note A2 in the top staff and a quarter note A2 in the bottom staff. Measure 55 has a quarter note B2 in the top staff and a quarter note B2 in the bottom staff. Measure 56 has a quarter note C3 in the top staff and a quarter note C3 in the bottom staff. Measure 57 has a quarter note D3 in the top staff and a quarter note D3 in the bottom staff. Measure 58 has a quarter note E3 in the top staff and a quarter note E3 in the bottom staff. The bottom staff has fingerings 4 and 4 indicated above the notes. A fermata is marked over measure 53.

59

Measures 59-64 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 59 has a whole rest in the top staff and a quarter note G2 in the bottom staff. Measure 60 has a quarter note A2 in the top staff and a quarter note A2 in the bottom staff. Measure 61 has a quarter note B2 in the top staff and a quarter note B2 in the bottom staff. Measure 62 has a quarter note C3 in the top staff and a quarter note C3 in the bottom staff. Measure 63 has a quarter note D3 in the top staff and a quarter note D3 in the bottom staff. Measure 64 has a quarter note E3 in the top staff and a quarter note E3 in the bottom staff. The bottom staff has fingerings 1 and 1 indicated above the notes. Fermatas are marked over measures 59, 63, and 64.

3.15.5.3. Hicaz makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Hicaz (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Hicaz Makam Dizisine ilişkin En Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek I. Çevrim Durumunda Akor Dizilimleri:

The musical notation is organized into two systems of four staves each. The first system contains measures I, II, III, and IV. The second system contains measures V, VI, VII, and VI. Each measure shows a four-part harmony with notes on staves and corresponding fingerings (numbers 4, 5, 6, 7) and intervals (e.g., -5, -4, +4, +7) written below. The notes are in treble clef, and the key signature has one flat (B-flat).

Measure I: Notes: D, E, F, G. Fingerings: 4, 5, 6, 7. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure II: Notes: E, F, G, A. Fingerings: 5, 6, 7, 4. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure III: Notes: F, G, A, B. Fingerings: 6, 7, 4, 5. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure IV: Notes: G, A, B, C. Fingerings: 7, 4, 5, 6. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure V: Notes: A, B, C, D. Fingerings: 4, 5, 6, 7. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure VI: Notes: B, C, D, E. Fingerings: 5, 6, 7, 4. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure VII: Notes: C, D, E, F. Fingerings: 6, 7, 4, 5. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Measure VI: Notes: D, E, F, G. Fingerings: 7, 4, 5, 6. Intervals: -5, -4, +4, +7.

Hicaz Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Allegro  Aytekin ALBUZ

Viola     

Piano 

7 0 V V V V

13 V V V V



17 2 4 V 4

f

17

21 3 V V

21

27 2 V V

27

33  *mf*

33  2 2

39 0 4  *V*

45 2  1 2



51 1 2 0

51

57 2 4 4

f

57

61 3 V V

61

63

V V

65

69

2

V V

69

73

3 2

f

73

77

77

81

81

85

85

21 3 V V

0

27 2 V V

1 1

33 2 V

mf *mp*

38 2 0

mp *mf*

44

1 2 4 4

49

f 0 0 3 *mf*

53

0 2 V

59

1 2 1 1 V

3.15.5.5. Hicaz makamı karma/özgün armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Piyano-Viyola
- Makamı: Hicaz (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım
- Hicaz Makam Dizisine ilişkin Karma Olarak Kullanılabilecek Üçlü ve Dörtlü Armonileme Yaklaşımında Genel Anlamda Kullanılabilecek Akor Dizilimleri:

Measure 1: V, Am -5, Am 7 -5, Am 9b 7 -5

Measure 2: VI, B -5 Bm -5, B 7 -5 Bm 7 -5, B 9b 7 -5 Bm 9b 7 -5

Measure 3: VII, Cm 5 -5, Cm 7 +7 -5, Cm 9 7 9 -5

Measure 4: VI, Bb -5, Bb +7 +5, Bb 9 +7 -5

Measure 5: V, A -5 4, A 7 -5 4, A 9b -5 4

Measure 6: VI, B -5 4, B 7 -5 4, B 9b -5 4

Measure 7: VII, C 5 +4 6 5, C 7 5 +4 +7 5 +4, C 9 5 9 6 5 +4

Measure 8: VI, Bb 5 4, Bb +7 5 4, Bb 9 5 4

Hicaz Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Allegro  Aytekin ALBUZ

2 2

Viola

mf

Piano

7 0 7 13 13

V V V V V



17 2 4 4

f

21 3

27 2

33  2

mf



39 0  4



45 2 1 1 2



51 1 2 0

51

57 2 4 4

57

f

61 3 V V

61

65

65

69

69

73

73

f

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 77 to 88. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/8. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 77-80): The vocal line begins at measure 77 with a whole note chord marked with a 'V' (Vocal). It continues with a half note chord, followed by a quarter note chord marked with a '2' (second ending). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand.

System 2 (Measures 81-84): The vocal line starts at measure 81 with a whole note chord. It continues with a half note chord, followed by a quarter note chord marked with a '1' (first ending). The piano accompaniment continues with chords and a moving bass line.

System 3 (Measures 85-88): The vocal line begins at measure 85 with a quarter note chord marked with a '2' (second ending). It continues with a half note chord, followed by two whole note chords marked with 'V' (Vocal). The piano accompaniment concludes with chords and a moving bass line.

3.15.5.6. Hicaz makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Hicaz (Re eksenli)
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım

Hicaz Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Allegro 



Viola 1

Viola 2

mf

mp

mf

f

mf

21 3

2 4

V V

27 2

1 V V V

33 2

mf 1 1 1

mp

38 2

mp 1 2

mf

44

0

1 2 4

49

3 2 3

f

4 2 V V V V V V

mf

53

V 2 V

2 4

59

1 2 V V

V V 1 V V V V

3.15.6. Karcıġar makamında okseslilik yaklaşımları

Bu bölümde karcıġar makamına ilişkin okseslilik yaklaşımları irdelenmeye çalışılmıştır.

3.15.6.1. Karcıġar makamı tonal armonisel okseslilik yaklaşımı

- algılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Karcıġar (Mi eksenli)
- okseslilik Türü: Dikey/Armoni
- okseslilik Dizgesi: Tonal /l Sistem
- Karcıġar Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda l Armonisel Sistemde Tercih Edilebilecek Kk Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The musical notation is organized into two rows of four columns each, labeled I through VIII. Each column represents a different harmonic structure. The notation includes treble clefs, key signatures, and various chord symbols (Em, Fm, Gm, A, B, Cm, D) with numerical figures (5, -5, 7, -7, 9, -9, +5, -5, +7, -7, +9, -9) indicating specific intervals and accidentals. The notation is presented in a clear, structured manner, with each column containing a single melodic line and its corresponding harmonic structure.

Karcıgar Makamında Tonal Armonisel Deneme

Allegro

Aytekın ALBUZ

Viola

mf

Piano

5

5

9 2 2 1

f

9

13

13

17 1

mp

17

21 2

mf

21

25 1

25

29 1 1 3

29

33 2 1 1

f

33

37

2 1 1

37

41

V

4 2 1

mf

41

45

4 2 2

45

49

2 V V 2

f

53 1

57 1 V V 4

mf

61

61

65

mp

65

69

mf

69

21 4

mp *mf* *f*

26 1 1 2

mp *mf*

31

mp *mf*

36 3 1 4 4 3

mp *mf*

41

2

2

f

mf

1

2

46

1

1

51

4

0

3

3

2

2

mp

mf

2

V

56

2

4

V

V

3.15.6.3. Karcıgar makamı dörtlü armonisel çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Piyano
- Makamı: Karcıgar (Mi eksenli)
- Çokseslilik Türü: Dikey/Armoni
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem
- Karcıgar Makam Dizisine ilişkin Genel Anlamda Dörtlü Armonisel Sistemde Kullanılabilecek I. Çevrim Durumunda Verilmiş Akor Dizilimleri:

The image displays the four-part harmonic system for the Karcıgar makam, organized into two systems of four staves each. The first system (I-IV) and the second system (V-VIII) show chords in various positions with fingerings and accidentals. The chords are: I (E), II (F#), III (G), IV (A), V (Bb), VI (C#), VII (D), VIII (E).

System I (I-IV):

- I (E):** E 5 -5 4 4
- II (F#):** F# 5 4
- III (G):** G 5 6 5 +4
- IV (A):** A 5 6 4 5

System II (V-VIII):

- V (Bb):** Bb 5 +5 +4 +4
- VI (C#):** C# 5 -5 4
- VII (D):** D 5 6 5 4
- VIII (E):** E 5 -5 4

The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes and fingerings for each chord.

Karcıgar Makamına İlişkin Dörtlü Armonisel Deneme

Allegro

Aytekin ALBUZ

Viola

mf

Piano

5

5

9 2 2 1

f

9

13

13

17 1

mp

17

21 2

mf

2 V V

21

25 1

25

29 1 1 3

29

33 2 1 1

f

33

37

2 1 1

37

V

41

mf

4 2 1

41

45

4 2 2

45

49

2 V V 2

f

49

53 1

53

57 1 V V 4

mf

57

61

Measures 61-64 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 61 starts with a treble staff entry. The piano accompaniment in the grand staff begins in measure 62. The music features eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the piano part.

65

Measures 65-68 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 65 starts with a treble staff entry. The piano accompaniment in the grand staff begins in measure 66. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed below the treble staff in measure 66. The music continues with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the piano part.

69

Measures 69-72 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has one flat. Measure 69 starts with a treble staff entry. The piano accompaniment in the grand staff begins in measure 70. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the treble staff in measure 70. The music continues with eighth and sixteenth notes in the treble and chords in the piano part. Measure 72 ends with a double bar line.

3.15.6.4. Karcıgar makamı dörtlü yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Karcıgar (Mi eksenli)
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Dörtlü Sistem

Karcıgar Makamına İlişkin Dörtlü Yatay Deneme

Allegro 2 V V 3 0 1 Aytakin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

f

mp

mp

f

f

mp

6 1 3 4

11 1 3

16 4 0 2 2 0

21

mp

f

mf

4

26

1

2

31

V

V

V

V

2

1

36

4

V

V

4

3

41

2

2

V V

2

mp

46

1

1

51

mp

0

2

2

V

2

mp

56

2

2

2+2+3

V

V: B^b 5 +5 -5
 VI: $C^{\#}m$ -5 $C^{\#}$ -5
 VII: D 5 +5 -5
 VIII: Em 5 -5

V: B^b +7 +7 +7
 VI: $C^{\#}m$ 7 b 7 $C^{\#}$ 7
 VII: D +7 +7 +7
 VIII: Em 7 7

V: B^b +9 +9 +9
 VI: $C^{\#}m$ 9 b 9 $C^{\#}$ 9
 VII: D 9 9 9
 VIII: Em 9 9 9

V: B^b +7 +7 +7
 VI: $C^{\#}m$ 7 b 7 $C^{\#}$ 7
 VII: D +7 +7 +7
 VIII: Em 7 7 7

V: B^b +5 -5
 VI: $C^{\#}m$ -5 -5
 VII: D +5 -5
 VIII: Em -5 -5

V: B^b 5 +5
 VI: $C^{\#}$ -5
 VII: D 5 6 b
 VIII: E 5 -5

V: B^b -7 -7
 VI: $C^{\#}$ 7 b 7
 VII: D +7
 VIII: E 7 7

V: B^b -9 5
 VI: $C^{\#}$ 9 -5
 VII: D 9 5 6 b
 VIII: E 9 5 -5

V: B^b +4 +4
 VI: $C^{\#}$ 4 4
 VII: D 4 5
 VIII: E 4 4

V: B^b -4 -4
 VI: $C^{\#}$ 4 4
 VII: D 4 5
 VIII: E 4 4

Karcıgar Makamına İlişkin Karma/Özgün Armonisel Deneme

Allegro



Aytekın ALBUZ

Viola

mf

5

9

f

13

13

17 1

mp

17

21 2

mf

21

25 1

25

29 1 1 3

29

33 2 1 1

f

33

37

2 1

37

V

41

mf

4 2 1

41

45

4 2 2

45

49

2 V V 2

f

49

53 1

53

57 1 V V 4

mf

57

61

Measures 61-64 of a musical score. The top staff is in 12/8 time with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords and moving lines. Measure numbers 61 and 65 are indicated at the start of their respective systems.

65

mp

Measures 65-68 of a musical score. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a more active piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. Measure numbers 65 and 69 are indicated at the start of their respective systems.

69

mf

Measures 69-72 of a musical score. The top staff includes a second ending marked with a '2' and a repeat sign. The bottom staff continues the piano accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Measure numbers 69 and 73 are indicated at the start of their respective systems.

3.15.6.6. Karcıgar makamı karma/özgün yatay çokseslilik yaklaşımı

- Çalgılama/Oturtum: Viyola-Viyola
- Makam: Karcıgar (Mi eksenli)
- Çokseslilik Türü: Yatay/Kontrapunkt
- Çokseslilik Dizgesi: Karma/Özgün Yaklaşım

Karcıgar Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme

Allegro 2 V V 3 0 1 Aytekin ALBUZ

Viola 1

Viola 2

6 1

11 3 0 1

16 0 2 2

f *mp* *f* *mp*

21

mp *mf*

f *mp*

First ending bracket (V) over measure 21. First ending bracket (V) over measure 22. First ending bracket (V) over measure 23. First ending bracket (V) over measure 24. First ending bracket (V) over measure 25.

26

1

First ending bracket (V) over measure 26. First ending bracket (V) over measure 27. First ending bracket (V) over measure 28. First ending bracket (V) over measure 29. First ending bracket (V) over measure 30.

31

V *V* *V*

First ending bracket (V) over measure 31. First ending bracket (V) over measure 32. First ending bracket (V) over measure 33. First ending bracket (V) over measure 34. First ending bracket (V) over measure 35.

36

4 4 3

First ending bracket (V) over measure 36. First ending bracket (V) over measure 37. First ending bracket (V) over measure 38. First ending bracket (V) over measure 39. First ending bracket (V) over measure 40.

41 2 2 V V 2

f

mp

46 1

1 V

51

mp *mf*

mf *mp*

0 2 2 V

56 2 2

f V V

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde; araştırmanın iki farklı boyutu olan “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı” ile “Geleneksel Türk Müziğine Dayalı Çokseslilik Yaklaşımları” ayrı ayrı ele alınmış ve her biri için farklı önerilerde bulunulmuştur.

Bu amaçla yukarıda da belirtildiği gibi önce viyola öğretiminde Türk müziği dizilerinin kullanımıyla ilgili sonuç ve önerilere yer verilecektir. Araştırmanın daha önceki bölümlerinde belirtildiği gibi viyola; batı kökenli yaylı bir çalgı olup, sonradan geleneksel müziklerimiz içerisine girmiştir. Ancak geleneksel müziklerimizin ses sistemine göre icra tekniklerinde önemli farklar ortaya çıkmıştır. Ülkemizdeki müzik öğretmenliği programlarında viyola öğretimine istisnai durumlar hariç batı kaynaklı etütlerle başlanmakta ve icra edilen eserler de yine batı müziği eksenli olmaktadır.

Müzik öğretmenliği programında yer alan viyola öğretimine, son on yılda müzik öğretmenliği programlarına daha çok AGSL çıkışlı öğrencilerin kaynaklık etmesi ile daha erken yaşlarda başlama ve yüksek öğretim aşamasında daha ileriye gitme fırsatı yakalanmıştır.

Müzik öğretmenliği programlarında kullanılan viyola öğretim metotlarında Prof. Ayfer Tanrıverdi'ye ait “Viyola Metodu I-II-III” isimli metotlar dışında makamsal etütler yer almamaktadır. Türkiye'nin koşulları göz önünde bulundurulduğunda ise sadece tonal veya sadece modal etütlerin / eserlerin tek başına hiç birinin günümüz çalgı eğitiminde geçerliliği yüksek olmayacaktır. Bir başka deyişle; tonal-makamsal etütlerin birlikte yer almadığı hiçbir viyola metodu bu gün için ihtiyaca yeterince cevap veremeyecektir. Bu durumun aksi, en temel öğretim ilkesi olan yakından uzağa öğretim

anlayışıyla çelişecektir. Çünkü kendi müziğini bilmeyen veya yeterince tanımayan insanların diğer müzik türleri ve kültürlerini tanıma şansı da çok düşük olacaktır. Zira uluslar arası müzik arenasında söz sahibi olabilmek için evrensel müzik sanatı ve öğretimine kendi kültür değerlerimizden de unsurlar katabilmeliyiz. Fakat burada üzerinde önemle durulması gereken konu, geleneksel müziklerimize ilişkin materyelleri ve özellikle de makam dizilerini kullanırken ne şekilde ele alınıp uygulanacağına doğru karar vermektir. Bu konuda ise daha önce de ayrıntılı olarak açıklandığı gibi geleneksel müziğimize ilişkin belli başlı makam dizilerini tampere ses sistemine uyarlamaktan başka bir çare görünmemektedir. Çünkü tampere ses sistemi, eleştirisel bir takım eksik yanlarının bulunmasına rağmen, bugün için evrensel müziğin ortak ses dizgesi görünümündedir. Artık bütün besteciler eserlerini bu ses dizgesinde yazmakta, icracılar da bu dizgede yazılmış eserleri yorumlamaktadırlar. Ancak ne var ki Geleneksel müziklerimize ilişkin tüm makam dizilerini tampere ses sistemine uyarlamak duyuşsal açıdan pek mümkün görünmemektedir. Örneğin uşşak makam dizisi tampere edilirse buselik makamından farksız hale gelmektedir. Makam dizilerini tampere ederken 4 ve 5 komalık değiştirici işaretlerde çok büyük problem yaşanmamakla birlikte önemsiz gibi görünen ve teoride 1 komalık kabul edilen , oysa icrada 2-3 komaya kadar çıkabilen değiştirici işaretlerin naturel perdeye çekilmesi zaman zaman bir takım duyuşsal sakıncalara yol açmaktadır. Ancak bu durum, armonik birtakım düzenlemelerle giderilmeye çalışılmaktadır. Özellikle İlerici'nin 4'lü armoni sisteminde bu çok kolaylıkla verilebilmektedir. Bu tarz uygulamalarda ise öteden beri süregelen birtakım Türk müziği- Batı müziği çekişmesi de artık durmalı ve kavga yerine bilimsel çalışmalarla çözüm önerileri üretilmeye çalışılmalıdır. Zira geleneksel müziklerimize ilişkin dizileri tampere etmeye karşı çıkan bir çok müzik adamı bulunabilir. Ama şu unutulmamalıdır ki buradaki amaç; Türk müziğine dayalı çalgı eğitimi ve viyola öğretimini evrensel boyutlara taşıyabilme çabalarından

başka bir şey değildir. Diğer yandan geleneksel müziklerimiz ses sistemi ile icra edilen eserler veya öğretimi yapılan çalgılar geleneksel boyutta, bahsedilen denemeler ise çağdaş/özgün Türk müziği boyutunda ele alınmalıdır. Kısacası bu iki yaklaşım birbirine alternatif değil, birbirini tamamlayıcı nitelikte olmalıdır. Sonuçta Türk müziği makam dizileri ne kadar tampere edilirse edilsin, yine Türk müziği dizileri olacaktır. Çünkü seyir ve kullanım özellikleri itibarıyla bu dizilerle ortaya çıkan ürünlerde her yönüyle Türk müziği kokacaktır.

Bu amaçla viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımını ölçmek için önceden tespit edilen dizilerde küçük etütler yazılmış ve bu etütler, oluşturulan örneklem grubu üzerinde sınanmıştır. Yapılan gözlem sonucunda ise örneklem grubundaki öğrencilerin Buselik, Rast, Kürdi, Hüseyini, Hicaz ve Karcıgar makamlarındaki etütsel denemeleri kısmen, büyük ölçüde ve tamamen gibi farklı düzeylerde icra edebildikleri tespit edilmiştir. Gözlemlenen bir başka sonuç ise öğrencilerin bu etütleri isteyerek ve severek icra ettiklerini belirtmeleri olmuştur. Bu ise müziğimiz ve çalgı eğitimimiz için sevindirici bir durumdur. Bu sebeple bu konuda hızla dağarcık oluşturulma yoluna gidilmelidir.

Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimizden yararlanma durumuyla ilgili olarak, anketlerden alınan veriler umut vericidir. Türkiye'nin hemen her müzik öğretmenliği programındaki viyola öğretim elemanları %57,14 düzeyinde çağdaş viyola öğretim metotlarında tonal etütlerin yanında modal-makamsal etütlerin de yer almasını ve %92,86 gibi büyük çoğunluğu da bu konudaki kaynak eksikliğini dile getirmektedir. Yine öğretim elemanlarının %42,86'sı geleneksel müziklerimize dayalı viyola öğretimini desteklemek için nitelikli türkü ve şarkılardan da örnekler verilmesi konusunda tamamen düzeyinde görüş bildirmektedirler.

Viyola öğretim programıyla ilgili olarak da öğretim elemanlarının % 50'si kısmen düzeyinde viyola öğretim programlarının içerisinde dengeli olarak makamsal öğelerin de yer almasını istemişlerdir.

Buraya kadar özetlenen bulgulardan da anlaşılacağı üzere viyola öğretiminde makamsal öğelere ilişkin kaynak gereksinimine hat safhada ihtiyaç vardır. Yine viyola öğretiminde geleneksel müziklerimizden yararlanma konusunda hiçbir viyola öğretim elemanı olumsuz görüş bildirmemiştir. Bu ise ayrıca sevindirici bir durumdur. Bu bakımdan araştırmada geleneksel müziklerimizin viyola öğretiminde kullanımına ilişkin olarak yapılan etütsel denemeler ve geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik denemeleri, bu yönüyle yeni yapılacak diğer araştırmalara da ışık tutacak ve örnek teşkil edecektir.

Bulgular bölümünde de bahsedildiği gibi bu gün için Türk müziği kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını genel olarak üç kategoriye ayırmak mümkündür. Bunlar; üçlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları, dörtlü sistemde yapılan çokseslilik yaklaşımları ve belli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan çokseslilik yaklaşımları olarak sıralanabilir.

Araştırmada bu kapsamda ele alınan Türk müziğine ilişkin örnek diziler, yukarıdaki sistemlerde ayrı ayrı çokseslilik yaklaşımları bakımından irdelenmeye çalışılmıştır. Bunun için ilgili makam dizilerinde, şarkı formlarına uygun ezgiler oluşturulmuş ve asıl ezgiler hiçbir değişime uğratılmaksızın, kontrol grubu olarak tutularak alt yapıda dikey ve yatay çokseslilik yaklaşımları denenmiştir.

Türk müziğine ilişkin çokseslilik yaklaşımlarını irdellemek için yazılan ezgilerde geleneksel seyirlere mümkün olduğunca uyulmaya çalışılmış fakat

geçki ve çeşnisel özelliklere bire-bir uyulmamıştır. Çünkü yapılan çalışmalar geleneksel boyutta değil, çoksesli çağdaş/özgün Türk müziği boyutunda düşünülmüştür. Bu bakımdan örnek olarak yapılan denemeleri salt geleneksel ölçütlere göre değerlendirmek yanlış olacaktır.

Çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin olarak yapılan denemelerden elde edilen gözlemleri de kısaca şöylece özetlemek mümkündür. Örnekleme grubunda yer alan Buselik ve Rast makam dizileri tampere edildiğinde tonal sistemdeki majör, minör tonaliteleri anımsattığından ve derecelerin işlevleri de tonal sisteme uygunluk gösterdiğinden, bu iki makam dizilerinde yazılan ezgileri üçlü sistem ile çokseslendirmek çok kolay ve mümkün görünmektedir.

Aynı bağlamda hicaz ve kürdi makam dizileri ise her ne kadar tonal fonksiyonlarla örtüşmese de tampere ses sistemine yakın olmalarından dolayı üçlü sistemde çokseslendirmek mümkün görünmektedir. Fakat bu makam dizilerinde uygulanacak üçlü sistem, buselik ve rast makam dizilerindeki kadar mükemmel olmayabilecektir.

Türk müziğinde karakteristik özelliğe sahip olan hüseyini ve karcıgar makam dizilerini tampere etmek teoride kolay görünmekle birlikte, bu makam dizilerinin II. derecelerinde yer alan bir komalık si bemol perdesinin naturel perdeye çekilmesiyle duyuşsal açıdan bir takım problemler yaşandığı fark edilmiştir. Çünkü Türk müziğinde bir komalık görünen bu perde, daha önce de ifade edildiği gibi icrada bazen iki, bazen de üç koma düzeylerinde seslendirilebilmektedir. Bu sebeple ilgili makam dizileri tampere edildiğinde ve üçlü sistemde çokseslendirilmeye çalışıldığında diğer makam dizilerine nazaran pek verimli sonuçlar alınamamaktadır. Ancak yine de deneysel bir yaklaşımla bu iki makam dizisinde, üçlü sistemde çokseslilik denemeleri irdelenmeye çalışılmıştır.

Aynı bağlamda buselik ve rast makam dizilerinin dörtlü sistem içerisinde çokseslendirme yaklaşımlarında elde edilen bulgular ise şöyledir; daha öncede belirtildiği gibi tonal sisteme yakın olan Buselik ve Rast makam dizilerini tonal sisteme yakınlıkları sebebiyle üçlü sistemde çokseslendirmek ne kadar kolay ise; bu dizileri dörtlü sistemde çokseslendirmek de bir o kadar zor olmuştur. Bu sebeple dörtlü sistem, bu makam dizilerinin çokseslendirilmesinde pek alışılmış, geçerli ve tutarlı görünmekten uzaktır. Fakat yine de deneysel bir yaklaşımla bu iki makam dizisinde dörtlü sistemde çokseslilik denemeleri irdelenmiştir.

Kürdi ve hicaz makam dizileri de her ne kadar tampere ses sistemine yakın görünse de Türk müziğinde karakteristik yanı ağır basan diziler olması sebebiyle ve derecelerinin işlevlerinin tonal sistemde karşılığının bire-bir örtüşmemesinden dolayı, dörtlü sistemde çok kolay çokseslendirilebilmektedir.

Yine hüseyini ve karcıgar makam dizileri de karakteristik özellikleri yüksek ve tonal sistemle ilişkisel bağları bulunmayan diziler olduğundan, bu dizilere ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında da dörtlü sistem olumlu neticeler vermektedir.

Son olarak ele alınan karma-özgün çokseslilik yaklaşımı ise her yönden özgür düşünce anlayışından ve sistemler arasındaki geçiş özelliklerinden yararlanıldığından, tüm makam dizilerinde pratik kullanımlara olanak vermektedir. Bu bakımdan belli sınırlar içerisinde çalışmak istemeyen eğitim müziği bestecilerinin karma sistem diye tabir edilebilecek yaklaşımda özgün ve farklı renkler içeren yaratılar ortaya koyması mümkün görünmektedir.

Türk müziği kaynaklı ezgilerde çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik öğretmenliği programı A.B.D. görevli müzik kuramları öğretim elemanlarından anketlerle alınan bazı önemli görüşleri de hatırlatmak yerinde olacaktır.

Türk müziğine ilişkin dizilerin çokseslendirilmesi aşamasında bu dizlerin tampere ses sistemine uyarlanmasına öğretim elemanlarının %41,67'si büyük ölçüde düzeyinde katılım göstermişler ve çoksesliliğin yapılabilmesi için bunu da bir zorunluluk olarak görmüşlerdir. Yine tonal sisteme yakın olan makam dizilerinin çokseslendirilmesinde öğretim elemanlarının %33,33'ü büyük ölçüde üçlü sistemin kullanılmasını salık vermişlerdir. Aynı şekilde geleneksel müziklerimize ilişkin dörtlü sisteminin kullanılabilirliği konusunda da öğretim elemanlarının %57,17'si büyük ölçüde düzeyinde görüş bildirmişlerdir. Geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik yaklaşımlarında armonisel-dikey çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise öğretim elemanlarının %41,67'si kısmen, kontrpuantal-yatay çokseslilik yaklaşımlarının kullanılabilirliği konusunda ise; % 41,67 oranında kısmen düzeyinde görüşlerini ifade etmişlerdir.

Diğer yandan eğitim müziği besteciliğine ilişkin materyal durumuyla ilgili, öğretim elemanlarının %79,17'si ise çok az düzeyinde görüş belirtmişlerdir. Bu da açıkça makamsal müziklerimize ilişkin eğitim müziği bestelemeye dönük yeterli materyalin bulunmadığı konusunda bir fikir vermektedir.

Eğitim Fakültelerinin yeniden yapılanması kapsamında oluşturulan ve müzik öğretmenliği programı içerisinde yer alan ve müzik kuramlarına ilişkin bir çok dersi ihtiva eden “Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi” dersinin düzenlenişini ise öğretim elemanlarının %41,67'si hiç anlamlı bulmamaktadır. Ayrıca bu

dersin sadece üç dönemlik bir süreçle sınırlandırılmasını da yeterli görmemektedirler. Yeni oluşturulan programda ayrı bir ad ve kodla armoni, kontrpuan ve Türk müziği çokseslendirme derslerinin yer almayışı da öğretim elemanlarınca büyük bir eksiklik olarak görülmektedirler.

Yine müzik kuramları öğretim elemanlarının %41,67'si “Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi” ders programında, tonal öğelerin yanı sıra makamsal öğelerin de yer almasını tamamen düzeyinde desteklemektedirler.

Mevcut programda yer alan müzik teorisi ve işitme eğitimi dersinin isim, tür, zaman ve düzenleniş bakımından eğitim müziği bestelemeye ilişkin yeterliliği konusunda ise öğretim elemanlarının %33,33'ü çok az şeklinde görüş bildirmişler ve bu programla eğitim müziği besteciliğinin geliştirilebileceğine pek ihtimal vermemişlerdir.

Sonuç olarak; araştırmada viyola öğretiminde Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ile bu ses sistemine ilişkin dizilerde irdelenen çokseslilik yaklaşımları paralel olarak götürülmeye çalışılmış ve bu yapılırken de hem viyola öğretimine, hem de eğitim müziği besteciliğine hizmet etmek amaçlanmıştır. Öğretim elemanlarından alınan görüşler de her yönden yapılan araştırmayı destekler nitelikte görünmektedir. Araştırma, bu konu ve derinlikte yapılan ilk araştırmalardan biri olması sebebiyle farklı açılardan eleştiriye açık olup, yeni araştırmalara da yön verebilecek nitelik ve özgünlüktedir.

Bu araştırmanın sonucunda sunulabilecek bazı öneriler ise aşağıda verilmiştir;

- Türk müzik eğitiminde batı müziğinin yanı sıra geleneksel müziklerimizin öğretimi de mutlaka sistemli olarak yapılmalıdır. Türkiye gerçekleri bakımından bu bir zorunluluktur.
- Türk müziğinin öğretimi konusuyla ilgili olarak hem geleneksel müziklerimiz boyutunda, hem de çağdaş Türk müziği boyutunda bilgiler bir bütün halinde verilmelidir.
- Geleneksel müziklerimizle ilgili beste ve icra çalışmalarında geleneksel ses sistemlerinin kullanımında bir sakınca görülmemelidir. Zira bu müzikler zaten Türk halkının müziklerimizdir. Ancak geleneksel müziklerimiz kaynaklı yeni çağdaş Türk müziği yapıtlarının bestelenmesi ve icrasında ise evrensel ses sistemi olan tampere ses sistemini kullanmaktan çekinilmemelidir.
- Geleneksel müziklerimiz boyutunda mevcut olan birtakım temel sorunlar (Akort, notasyon, çalgılarda standardizasyon, çalgı öğretim metot sorunları vs.) çözüme ulaştırılmalı ve geleneksel müziklerimiz farklı boyutlarıyla kendi içerisinde daha tutarlı hale getirilmelidir.
- Temelde iki ana kola ayrılan geleneksel müziklerimizden klasik Türk müziği, mevcut bazı problemlere rağmen; kendi içerisinde oldukça sistemleşmiş, kural ve kuramları yerleşmiştir. Türk halk müziği ise halk içerisinde dilden dile, yöreden yöreye farklı yaklaşım ve göreneklere göre biçimlenmiş ve halkın ortak malı olmuş anonim bir özellik taşımaktadır.

Bu bakımdan halk müziğini çok fazla belli kurallar içerisine sokmaya çalışmak, hele Klasik Türk müziğiyle sürekli kıyaslamak hata olacaktır.

- Geleneksel müziklerimizde genelde sözlü biçimler ağırlık kazanmış, çalgı müziği biçimleri geride kalmıştır. Fakat bu, geleneksel müziklerimizde çalgı müziği biçimleri geliştirilemez anlamını taşımamaktadır. Bu maksatla geleneksel müziklerimize ilişkin dizilerin viyola öğretiminde kullanımına yönelik olarak örnek çalgı müziği denemeleri yapılmış, en azından viyola öğretimi konusunda müzik öğretmenliği programı A.B.D. uygulanan çalgı eğitim müziği ihtiyacına kısmen de olsa cevap verilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımlar, diğer çalgı grupları boyutlarında da denenmelidir.
- Geleneksel müziklerimize ilişkin dizilerin çalgı öğretiminde kullanımlarını denemek için öncelikle basit makamlar, sonra şed makamlar ve en sonra bileşik makamlarda denemeler yapılmalıdır. Eğitim müziği eksenli denemeler boyutu ise çağdaş/özgün Türk müziği ekseninde ve tampere ses sistemi içerisinde düşünülmelidir.
- Geleneksel müziklerimize ait dizilerden hareketle yapılacak olan denemelerde öncelikle küçük biçimler daha sonra ise orta ölçekteki formlarda çalışmalar yapılmalı, bu ürünlerin eğitim müziğinde tüketimi kolaylaştırılmalıdır.
- Viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ilişkin dizilerin kullanımıyla ilgili olarak viyola-viyola ekseninde ortaya konulmuş olan örnek denemeler; keman-viyola, keman- keman, flüt-keman, viyola- çello vb. ikililere de uyarlanabilecek ve örnek teşkil edilebilecek niteliktedir.

- Geleneksel müziklerimize ilişkin dizilerin viyola öğretiminde kullanımının sınanması aşamasında, örneklem grubunun bu dizilerde yazılan etütsel denemeleri belli düzeylerde icra ettikleri ve severek çalıştıkları izlenmiştir. Bu bakımdan çalgı eğitiminde bu motivasyondan mutlaka yararlanma yoluna gidilmelidir.
- Yapılan gözlemlerde geleneksel müziklerimizin dizileri ile ortaya konan denemelerin evrensel viyola tekniğine her hangi bir olumsuz etkisinin bulunmadığı, aksine icralara farklı yorum zenginlikleri bile kattıkları gözlenmiştir. Bu da geleneksel müziklerimiz kaynaklı çalgı eğitimine yönelik olarak yapılan denemelerin bir kayıp değil, aksine bir kazanç olduğunu ortaya koymaktadır.
- Geleneksel müziğimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarında genel anlamda seçilen diziler üzerinde genel anlamda çokseslilik çalışmalarının yapılabilirdiği görülmüştür. Aynı denemeler farklı diziler üzerinde de yapılmalıdır.
- Çok karakteristik yapıya sahip olan makamlarda 4'lü sisteme ilişkin çokseslilik yaklaşımı olumlu neticeler vermektedir.
- Tonal sisteme yakın makamlarda ise 3'lü sisteme ilişkin çokseslilik yaklaşımını rahatlıkla kullanmak mümkün görünmektedir.
- Karma/özgün çokseslilik yaklaşımlarında ise mümkün olan her yolun denenmesi suretiyle farklı çokseslilik denemeleri kolaylıkla yapılabilmektedir.

- Dikey çokseslilik denemelerinde kullanılan piyano partisiyonundan hareketle, istenirse oda orkestrasına veya yaylı veya nefesli çalgı dördüllerine uyarlama yapmak mümkündür.
- Geleneksel müziklerimiz kaynaklı çokseslilik yaklaşımlarını irdeleyebilmek için her iki kültüre ilişkin yeterli düzeyde bilgi birikimine ihtiyaç olduğu bir gerçektir. Bu sebeple; benzer çalışmalar yapacak araştırmacıların kendilerini her yönden donanımlı hale getirmeleri gerekmektedir.
- Çokseslilik denemelerinde katı kuralcı olmak yerine özgün ürünler ortaya çıkarabilmek için zaman zaman esnek davranmakta fayda vardır. Zira katı ve kuralcı bir yaklaşımla ortaya konan bir ürün, sonuçta armoni ya da kontrapunkt ödevinden farksız olacaktır.
- Eğitim müziği amaçlı çokseslilik denemelerinde; özgün yaklaşımlar hariç, çok karmaşık ve yoğun armoniler kullanmak yerine daha yalın armoniler tercih edilmelidir.
- Eğitim müziği amaçlı farklı çokseslilik yaklaşımlarında ortaya konan çalışmaların her zaman pratikte de uygulanabilir olmasına özen göstermelidir.
- Sonuçta her yönüyle bizim olan Türk müziği ve Türk kültürünü, Ulu Önder Atatürk'ün de direktifleri doğrultusunda yaşatacak, ilerletecek ve yüceltecek olan Türk müzikçileri olacaktır. Bu ise Türk müzikçilerinin önce asli, sonra da vicdani bir sorumluluğu ve görevidir.

KAYNAKLAR

- Akdoğdu, O., 1994, Türk sanat müziğinin eğitimdeki yeri, I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirileri, K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi, sy: 83, Trabzon.
- Akkaş, S., 1988, Müzik tarihi, basılmamış ders notları, G.Ü. G.E.F. Müzik Eğitimi Blm., sy: 39, 42, 43, 47, Ankara.
- Albuz, A., 1995, Başlangıç Viyola Öğretim Yöntem ve Tekniklerinin İncelenmesi, Sınanması ve Değerlendirilmesi, basılmamış master tezi, G.Ü. Fen Blm. Enstitüsü, sy. 7, Ankara.
- Albuz, A., 1997, Eğitim müziği amaçlı sözlü müzik eserlerinde dilin kullanımı ve prozodi üzerine görüşler, A.İ.B. Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Sempozyumu, sy. 1, Bolu.
- Albuz, A., 1999 Kasım, Müzik türlerinin işlevlerine ve sınıflandırılmasına ilişkin bazı görüşler, Flarmoni Sanat Dergisi, Ajans-Türk Basım ve Basın A.Ş. sayı: 154, sy. 19, Ankara.
- Aldemir, M., 1995, Türk Halk Müziği Dizi Problemleri, basılmamış master tezi, İ.T.Ü. Sosyal Blm. Enstitüsü, sy: 13, 17, İstanbul.
- Altuğ, N., 1988, Ülkemizde daha çok sözlü müzik türlerinin yaygınlaşmış olması ve çalgı müziğinin yeterince yaygınlaşmamış olması üzerine bir analiz, I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 279, Ankara.
- Arel, H. S., 1991, Türk Musikisi Kimindir?, Kültür Bakanlığı/865, Kültür Eserleri/112, Gaye Matbaası, sy. 14, 69, Ankara.
- Ataman, S.Y, 1988, Çokseslilik meselesi, , I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 249, Ankara.
- Ayangil, R., 1988, Geleneksel Türk müzik türlerinde çoksesli çalışmalar, , I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 253, 254, Ankara.
- Bağçeci, S.E., 1996, Dörtlü Armoni Sistemi İle Modal Tarzdaki Eğitim Müziği Şarkılarının Çokseslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma, basılmamış master tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Blm. Enstitüsü, sy: 7, Konya.

- Bartok, B., 1991, Küçük Asya'dan Türk Halk Müziği, çev: B. Aksoy, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaacılık, sy: 278, İstanbul.
- Bayraktar, E., 1988, Geleneksel müziklerimiz ve çokseslilik çalışmaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 253, 257, 258, Ankara.
- Berki, T., 1998, 20. Yy. Müzik akımları çerçevesinde çağdaş çoksesli müziğimiz, Flarmoni Sanat Dergisi, Ajans Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş. sayı: 150, sy. 18, Ankara.
- Bilgin, S., 1994, Eğitim müziği besteleme teknikleri, Gazi Üniversitesi G.E.F. Dergisi, Özel sayı, sy: 358, Ankara.
- Biröl, K. B., 1998 Mart, Müzikte çokseslilik gerekli midir?, Flarmoni Sanat Dergisi, Sel Ofset Baskıcılık, sayı: 148, sy. 18, 19, Ankara.
- Boydış, N., Balcı, B., 1997, Eğitim Bilimine Giriş, Gazi Kitabevi, Yayıncılık Ltd, Şti, sy: 171, Ankara.
- Budak, O. A., 2000, Türk Müziği Kökeni, Gelişimi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Müziği Eserleri 263/9, Barışcan Ofset Ltd, Şti, sy: 199, Ankara.
- Can, M.C., 1993, Türk Müziğinde Makam Kavramı Üzerine Bir İnceleme, basılmamış master tzi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Blm. Enstitüsü, sy: 2, Kayseri.
- Can, M. C., 1994, Türk müziğinde ses sistemleri, G.Ü. G.E.F. dergisi, Özel sayı, sy: 228, 229, 238, 239, 242, Ankara.
- Cangal, N., 1988, Müzikte çoksesliliğin gereği, , I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri, Kültür ve Turizm Bakanlığı, sy: 148, 149, Ankara.
- Cangal, N., 1999, Armoni, Arkadaş Yayınevi, Aydan veb tesisleri, sy: 18, 299, 318, Ankara.
- Çalışır, F., 1997, Çalgı Eğitimi, Evrensel Müzikevi, Önder Matbaacılık, sy. 170, Ankara.
- Değirmencioğlu, C., 1997, Eğitim Bilimine Giriş, Gazi Kitabevi Yayıncılık Ltd, Şti, sy: 3, Ankara.
- Er, T., 1997, Eğitim Bilimine Giriş, , Gazi Kitabevi Yayıncılık Ltd, Şti, sy: 65, Ankara.

Gedikli, N., 1994, Geleneksel Türk sanat musikisini müzik eğitime uygulama yöntemleri ve sorunları, **K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü I. Ulusal Müzik Sempozyumu**, s. 93, 96, Trabzon.

Gedikli, N., 1999, Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği, **Ege Üniversitesi Basımevi**, sy. 71, 72, 73, 74, İzmir.

Gökay, Y., Demircioğlu, N., 1995 Aralık, Müzik öğretiminde geleneksel Türk müziğinin kullanılabilirliği, **Mavi Nota Müzik dergisi, Ofset Matbaacılık**, sy. 78, Trabzon.

Güzel, M., 1994, Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği, basılmamış master tezi, **Marmara Üniversitesi Fen Blm. Enstitüsü**, sy. 110, 112, İstanbul.

Hacıbekov, Ü., 1998, Azeri Müziği, **Avesta Basın, Yayın, Reklam, Tanıtım, Müzik Dağıtım Ltd, Şti**, sy: 13, 43, 44, İstanbul.

Hoider, A., 1992, Müzik Türleri ve Biçimleri, çev: İ. Usmanbaş, **Cep Üniversitesi, İletişim Yayınları, Şefik Matbaası**, sy. 8, İstanbul.

İlerici, K., 1970, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, **Devlet Kitapları, M.E.B. Basımevi**, sy. 33, 34, İstanbul.

İlerici, K., 1974, İş Halinde Üçlü Sistem armoni, **Devlet Kitapları, M.E.B. Basımevi**, sy: 78, İstanbul.

Koç, A., 1996, Türk Halk Müziği Çokseslilik Kavramının Değerlendirilmesi, basılmamış master tezi, **İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü**, sy: 60, İstanbul.

Korsakof, N.R., 1996, Kuramsal ve Uygulamalı Armoni, çev: A.M.Ataman, **Levent Matbaası**, sy. 3, 8, İzmir.

Kütahyalı, Ö., 1981, Çağdaş Müzik Tarihi, **Başkent Müzikevi, Varol Matbaası**, sy: 19, 20, Ankara.

Levent, N., 1995, Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, **Piyasa Matbaası**, sy: 5, 6, 12, 32, İzmir.

Levent, N., 1997, Çalgı ve Orkestralama Bilgisi, **Piyasa Matbaası**, sy: 17, İzmir.

- Levent, N., 1998, Ezgilerde Çokseslilik Yöntemi, **Piyasa Matbaası**, sy: 7, 30, 44, İzmir.
- Olsun, S., 1994, Çağdaş keman eğitiminde Türk motiflerinden yararlanma, **K.T.Ü. Fatih eğitim Fakültesi**, Müzik eğitimi Bölümü I. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, sy: 124, 125, Trabzon).
- Özay, A., 1996 Ekim, Necdet Levent yaşamı ve bağdarlığı, **Mavi Nota Müzik Dergisi**, **Kemal Ofset Matbaacılık**, sayı: 21, sy: 24, Trabzon.
- Özdemir, A., 1996 Mart, Türk halk müziğinin eğitimdeki yeri, **Flarmoni Sanat Dergisi**, **Yardımcı Grafik Baskı**, sayı: 138, sy: 27, Ankara.
- Özdemir, S., Yalın, H. İ., 1998, Öğretmenlik Mesleğine Giriş, **Nobel Yayın Dağıtım Ltd, Şti**, sy. 1, Ankara.
- Özkan, İ. H., 1998, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, **Ötüken Neşriyat**, sy. 17, 25, 98, 99, 100, 111, 112, 115, 117, 134, 136, 146, 151, 156, 158, 176, 177, İstanbul.
- Paraşkev, H., 1999, Temel Müzik Teorisi, çev: A. Dönmez, **Pan Yayıncılık**, **Ayhan Matbaası**, sy: 10, 11, 123, 133, İstanbul.
- Pelikoğlu, M. C., 1998, Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar, basılmamış master tezi, **K.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü**, sy: 13, 61, Trabzon.
- Say, A., 1995, Müzik Tarihi, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları**, **Basmet Matbaacılık**, sy. 219, 222, Ankara.
- Say, A., 1998, Türkiye'nin Müzik Atlası, **Borusan Yayıncılık A.Ş.** sy: 21, 25, 27, İstanbul.
- Saygun, A. A., 1983, Atatürk ve Musiki, **Sevda Cenap And Müzik Vakfı**, **Ajans Türk Matbaacılık**, sy: 55, Ankara.
- Sönmez, V., 1991, Öğretmen El Kitabı, **Adım yayıncılık Ltd, Şti**, sy. 114, Ankara.
- Sözer, V., 1986, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, **Remzi Kitabevi**, sy: 174, 835, İstanbul.
- Sun, M., Katoğlu, M., 1983, Türkiye'nin Kültür ve Sanat Sorunları, **Odak Ofset**, sy. 41, Ankara.

- Sun, M., 1988, Türk toplumunun müzik sorunlarının çözümünde temel görüş ne olmalıdır?, I. Ulusal Müzik Kongresi bildirileri, **Kültür ve Turizm Bakanlığı**, sy: 175, 176, Ankara.
- Sun, M., 1989, Eğitim müziği besteleme teknikleri dersi program özeti, **G.Ü. Fen Blm. Enstitüsü**, sy. 1, Ankara.
- Sun, M., 1998, Türk Müziği Makm Dizleri, **Evensel Müzikevi, Önder Matbaacılık**, sy. 3, 4, 5, Ankara.
- Tanrıverdi, A., 1990, Üniversitelerin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Bölümlerinde Viyola Öğretimine Başlayan Öğrencilere I. Yılda Kazandırılması Gereken Beceri ve Teknikler, basılmamış san-yet. tezi, **G.Ü. Fen Blm. Enstitüsü**, sy: 1, 9, 14, Ankara.
- Tanrıverdi, A., 1996 Mayıs, Mesleki müzik eğitiminde çalgı öğretim programının yeri ve önemi, **Flarmoni Sanat Dergisi, Yardımcı Grafik**, sy: 15, Ankara.
- Tanrıverdi, A., 1996, A.G.S.L. müzik bölümlerinde uygulanan çalgı eğitimi ve viyolanın çalgı eğitimi içerisindeki yeri, I. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumu, **Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, müzik Eğitimi Bölümü**, sy: 155, 156, Bursa.
- Telli, B., 1997, Çağdaş Nitelikte Ulusal Türk Musikisinin Oluşturulmasıyla İlgili Bazı Öneriler, basılmamış master tezi, **İ.T.Ü. sosyal Blm. Enstitüsü**, sy: 72, 73, 75, 80, 89, 91, İstanbul.
- Tezcan, M., 1994, Eğitim Sosyolojisi, **Zirve Ofset**, sy: 3, Ankara.
- Tura, Y., 1993, Türk müziğinde nota ve seslendirilişi, **Orkestra Dergisi, Yenilik Basımevi, Tic., Ltd, Şti**, sy. 4, 5, 6, 10, İstanbul.
- Tutu, T., Çözümlemeli Armoni, **Müzik Eserleri Yayınları**, sy: 178, İzmir.
- Türkmen, U., 1996, Türk Halk Müziğinde Kanon ve İmitasyon Yoluyla Çokseslilik Üzerine Bir Araştırma, basılmamış master tezi, **Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü**, sy: 80, Konya.
- Uçan, A., Günay, E., 1980, Çevreden Evrene Keman Eğitimi-I, **Dağarcık Yayınları, Önder Matbaası**, sy: 3, 123, Ankara.

- Uçan, A., 1985, İnsan ve Müzik, **Gazi Üniversitesi, G.E.F. Dergisi**, Cild: 1, sy: 85, Ankara.
- Uçan, A., 1987, Güzel sanatlar eğitimi, **Anadolu Üniversitesi, Açık Öğretim Fakültesi, Önlisans Programı, II. Ünite, Meteksan Ltd, Şti**, sy: 7, Ankara.
- Uçan, A., 1993, Genel müzik eğitiminde ve genel müzik eğitimcisi yetiştirmede müzik türlerinin yeri, **I. Ulusal Müzik Sempozyumu, K.T.Ü. Fatih Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü**, sy. 105, Trabzon.
- Uçan, A., 1994, Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları Kurtuluş Matbaası**, sy: 23, 25, 26, 27, 28, 35, 40, 41, 53, 99, 100, 102, Ankara.
- Uçan, A., 1994, Kuruluşunun 75. yılında ve ikibinli yılların eşiğinde G.Ü. G.E.F. Müzik eğitimi Bölümü ve Türkiye’de müzik öğretmenliği eğitimi, **G.Ü. G.E.F. Dergisi, Özel sayı**, sy: 1, 15, 18, Ankara.
- Uçan, A., 1995 Temmuz, Müzik eğitimi nasıl geliştirilebilir?, **Mavi Nota Müzik dergisi, Kemal Ofset Matbaacılık**, sy. 41, Trabzon.
- Uçan, A., 2000, Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, **Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Sözkese Matbaası**, sy: 143, Ankara.
- Uslu, M., 1996, Türkiye’de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılmasında ve geliştirilmesinde AGSL müzik bölümlerinin önemi, **I. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyum bildirisi, Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümü**, sy: 105, Bursa.
- Webern, A., 1988, Yeni Müziğe Doğru, çev: A. Bucak, **Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası**, sy. 21, İstanbul.
- Yavuzoğlu, N., 2000, Caz Müziğinde Akor Dizileri, **Pan Yayıncılık** sy: 12, İstanbul.
- Yener, F., 1983, Müzik, **Apa Ofset Basımevi Sanayii ve Tic. A.Ş.** sy: 88, İstanbul.
- Yener, S., 1997 Mayıs, Türk müziğinde çokseslilik, **Flarmoni Sanat Dergisi, Sel Ofset Baskıcılık**, sayı: 144, sy: 4, 5, 7, Ankara.

Yıldız, N., 1994, Türk müziği dizileri, **G.Ü.G.E.F. dergisi**, Özel sayı, sy: 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, Ankara.

Zeren, A., 1998, Müzikte Ses Sistemleri, **Pan yayıncılık**, sy. 3, 97, 196, İstanbul.





EKLER

A large, light pink, stylized 'X' watermark is centered on the page, spanning across the middle section. It is composed of several parallel diagonal lines that intersect to form a large 'X' shape.

EK - 1

**VİYOLA ÖĞRETİMİNDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE İLİŞKİN
DİZİLERİN KULLANIMI VE BU SİSTEM KAYNAKLI ÇOKSESİLİK YAKLAŞIMLARI
ÜZERİNE BİR ANKET**

**HAZIRLAYAN
AYTEKİN ALBUZ**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMÜ**

ANKARA, EKİM-2000

GENEL AÇIKLAMALAR

Anketin Niteliği

Bu Anket Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Programı'nda yapılmakta olunan Doktora tezi ile ilgili verilerin bir kısmını elde etmek amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırma, “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Dizilerinin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları”nın araştırılmasına yönelik olup, Türk Müziği dizilerinin viyola öğretiminde kullanılabilirliğini araştırmak/geliştirmek ve konuyla ilgili çokseslilik yaklaşımlarını denemek/irdelemek etkinliklerini kapsamaktadır.

Araştırma, hem çalgı eğitimi hem de müzik kuramları alanı olmak üzere iki farklı boyutu içerdiğinden; verilerin daha tutarlı ve geçerli elde edilebilmesi için farklı örneklem gruplarına iki ayrı anket düzenlenmiştir. Bunlardan birisi Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı viyola öğretim elemanlarına yönelik, diğeri ise konu alanıyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarına yöneliktir. Şu anda elinizde bulunan anket, viyola öğretim elemanlarına yönelik olarak hazırlanmış olan ankettir.

Anket, beş kademeli dereceleme ölçeğine göre hazırlanmış sorulardan oluşmaktadır. Dereceleme ölçeğinde size en uygun olan seçeneğe ilişkin kutucuğun içine (x) işareti yazarak, işaretleyiniz ve lütfen hiçbir soruyu cevapsız bırakmayınız.

Ankette elde edilen cevaplar yalnız bu araştırma için kullanılacak olup, anketi cevaplayanlara ilişkin her türlü bilgi gizli tutulacaktır.

İlginize ve yardımlarınıza teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Araştırmacı
Aytekin ALBUZ

ANKET SORULARI

I. BÖLÜM

Kişisel Bilgiler

- 1) Görev yaptığınız kurumun adı nedir?.....
- 2) Ünvanınız nedir?.....
- 3) Viyola öğretmeni olarak hizmet süreniz ne kadardır?.....

II. BÖLÜM

SORULAR

Viyola Öğretim Programına İlişkin Sorular

- 1) Genel anlamda ders programlarının YÖK tarafınca bir merkezden hazırlanıp uygulamaya konulması ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 2) YÖK tarafından Eğitim Fakültelerinin yeniden yapılanması sürecinde Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.' na uygulanmak üzere gönderilen çizelgesel programda yer alan ve haftada bir saat olarak görünen bireysel çalgı eğitimi viyola ders saati yeterli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 3) YÖK programında yer alan Bireysel Çalgı Eğitimi Viyola dersine ilişkin 1 (Bir) kredilik not, derse verilen önem bakımından ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 4) YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel programın ışığında daha ayrıntılı (Müfredat Programı, Çağdaş Öğretim Programı vb.) bir viyola öğretim programı hazırlamaya gereksinim var mıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 5) Çağdaş viyola öğretim programı tonal öğelerinin yanı sıra modal (makamsal) öğeleri de içermeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

Viyola Öğretimi ve Çalgı Eğitim Müziğine İlişkin Sorular

- 1) Çağdaş viyola öğretim metotlarında tonal etütlerin yanı sıra makamsal etütlere de yer verilmeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 2) Viyola öğretiminde kullanılan veya kullanılması düşünülen etüt ve eserlerin tampere ses sistemine uyarlanması ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 3) Makamsal tarzda bestelenmiş etüt veya eserlerin icrası, bilinen viyola tekniği ve öğretimini olumsuz yönde etkiler mi?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 4) Makamsal tarzda bestelenmiş viyola öğretimine dönük etüt ve eserlerin evrensel anlamdaki nitelik ve geçerliği ne kadardır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 5) Geleneksel müziklerimize dayalı viyola öğretimine ilişkin yeterli sayı ve nitelikte etüt ve eser var mıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 6) Genel anlamda esas çalgısı viyola olan bir öğrenci, mezun olduktan sonra mesleki yaşantısında çalgısını gerektiği gibi kullanabilmekte midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 7) Eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde çalgı dağarcık gelişimine katkı sağlamak bakımından geleneksel müziklerimize ilişkin çokseslilik çabaları/denemeleri desteklenmeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 8) Eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde çalgı dağarcık gelişimine katkı sağlamak bakımından geleneksel müziklerimize ilişkin nitelikli türkü ve şarkılardan da örnekler verilmeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

9) Viyola, perdesiz yaylı bir çalgı olarak makamsal eserleri yorumlamada ne ölçüde yeterlidir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

10) Viyola öğretiminde makamsal eserlerin icrasında geleneksel akort şekline de yer verilmeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

11) Eğitim müziğine dayalı viyola öğretiminde, geleneksel müziklerimize ilişkin yorum özelliklerine de yer verilmeli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

12) Konuyla ilgili başka eklemek istediğiniz görüş ve önerileriniz varsa lütfen belirtiniz!

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



EK - 2

**VİYOLA ÖĞRETİMİNDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİNE İLİŞKİN
DİZİLERİN KULLANIMI VE BU SİSTEM KAYNAKLI ÇOKSESLİLİK YAKLAŞIMLARI
ÜZERİNE BİR ANKET**

**HAZIRLAYAN
AYTEKİN ALBUZ**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
MÜZİK EĞİTİMİ BÖLÜMÜ**

ANKARA, EKİM-2000

GENEL AÇIKLAMALAR

Anketin Niteliği

Bu anket, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'inde yapılmakta olunan Doktora tezi ile ilgili veri ve görüşlerin bir kısmını elde etmek amacıyla hazırlanmıştır.

Araştırma, “Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Dizilerinin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları”nın araştırılmasına yönelik olup, Türk müziği dizilerinin viyola öğretiminde kullanılabilirliğini araştırmak/geliştirmek ve konuyla ilgili çokseslilik yaklaşımlarını denemek/irdelemek etkinliklerini kapsamaktadır.

Araştırma, hem çalgı eğitimi hem de müzik kuramları alanı olmak üzere iki farklı boyutu içerdiğinden; verilerin daha tutarlı ve geçerli elde edilebilmesi için farklı örneklem gruplarına iki ayrı anket düzenlenmiştir. Bunlardan birisi Eğitim Fakülteleri Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D. viyola öğretim elemanlarına yönelik, diğeri ise konu alanıyla ilgili müzik kuramları öğretim elemanlarına yöneliktir. Şu anda elinizde bulunan anket, müzik kuramları ile ilgili öğretim elemanlarına yönelik olarak hazırlanmış olan ankettir.

Anket, beş kademeli dereceleme ölçeğine göre hazırlanmış sorulardan oluşmakta olup; dereceleme ölçeğinde size en uygun olan seçeneğe ilişkin kutucuğun içine (x) işareti koyarak işaretlemeyi yapınız ve lütfen hiçbir soruyu boş bırakmayınız.

Anketle elde edilen cevaplar yalnız bu araştırma için kullanılacak olup, anketi cevaplayanlara ilişkin her türlü bilgi gizli tutulacaktır.

İlginize ve yardımlarınıza teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Araştırmacı

Aytekin ALBUZ

ANKET SORULARI

I. BÖLÜM

Kişisel Bilgiler

- 1) Görev yaptığınız kurumun adı nedir?.....
- 2) Ünvanınız nedir?.....
- 3) Müzik kuramları alanındaki hizmet süreniz ne kadardır?.....
- 4) Müzik kuramları alanında “çokseslilik ve besteleme teknikleri”ne ilişkin olarak yürüttüğünüz derslerin adı nelerdir?.....

II. BÖLÜM

SORULAR

Eğitim Müziği Besteleme Dönük Olarak Yürütülen Müzik Kuramları Ders Programlarına İlişkin Sorular

- 1) Genel anlamda ders programlarının YÖK tarafından bir merkezce hazırlanıp uygulamaya konması ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 2) YÖK tarafından hazırlanan ve Türkiye’deki tüm Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.’nda uygulamaya konulan ve çizelgesel programda yer alan Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi dersinin aynı zamanda bir çok dersi de bünyesinde ihtiva etmesi (Müzik Formları, Armoni, Kontrapuan vs.) teorik ve pratik açıdan ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 3) YÖK programında yer alan Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi dersinin lisans eğitimi boyunca üç dönemlik bir sürece yayılması yeterli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 4) YÖK tarafından hazırlanan çizelgesel program içerisinde yer alan Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi dersleriyle ilgili olarak diğer bahsedilen dersleri de kapsayacak şekilde daha ayrıntılı (Müfredat programı, Çağdaş Öğretim Programı vb.) bir öğretim programı hazırlamaya ihtiyaç var mıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 5) YÖK'ün hazırladığı yeni programda, ayrı bir kod ve adla "Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri" dersinin olmayışı; müzik eğitimi programı açısından eksiklik midir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 6) YÖK'ün hazırladığı yeni programda, ayrı bir kod ve adla "Armoni-Kontrpunkt ve Eşlikleme" dersinin veya derslerinin yer almayışı eksiklik midir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 7) YÖK'ün hazırladığı yeni programda, ayrı bir kod ve adla "Türk Müziği Çok Seslendirme" dersinin olmayışı eksiklik midir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 8) Halen uygulanmakta olan "Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi" dersine ilişkin programda tonal öğelerin yanında modal(makamsal) öğelere de yer verilmeli midir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 9) Mevcut YÖK programında konuyla ilgili yer alan müzik kuramları derslerinin; isim, tür, zaman ve düzenleniş bakımından eğitim müziği besteleme tekniklerini geliştirmedeki etkin rolü ne kadardır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

Geleneksel Müziklerimize Dayalı Çalgı Eğitim Müziği Bestelemeye İlişkin Sorular

- 1) Eğitim müziği bestelemeye dayalı olarak yürütülen ilgili müzik kuramları derslerinde çalgı müziğine ne kadar yer verilmelidir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 2) Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'nda temel çalgı olarak kullanılan piyanonun makamsal tarzdaki çokseslilik çalışmalarında kullanılabilirliği ne kadardır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 3) Genel olarak eğitim müziği alanında makamsal tarzdaki çalışmalara ne kadar yer/ağırlık verilmelidir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

- 4) Eğitim müziğine dayalı olarak makamsal tarzda yapılan besteleme çalışmalarının tampere ses sistemine uyarlanması ne derece anlamlıdır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 5) Makamsal sisteme ilişkin Türk Halk ve Klasik Türk Müziği arasındaki kuramsal yakınlık ve benzerlik ne kadardır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 6) Eğitim müziğine dayalı makamsal tarzdaki besteleme çalışmalarında daha çok tampere ses sistemine yakın olan makam dizilerini tercih etmek ne derece uygun olur?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 7) Eğitim müziği besteleme çalışmalarında tonal sisteme yakın olan bazı makamların çokseslendirilmesinde üçlü(tonal) armoni sistemini kullanmak ne derece uygun olur?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 8) Makamsal tarzdaki beste çalışmalarında daha çok geleneksel müziklerimize ilişkin usüllerin tercih edilmesi ne derece uygun olur?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 9) Çalgı eğitim müziğine dayalı besteleme çalışmalarında sadece küçük ölçekli şarkı formlarını kullanmak yeterli midir?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 10) Geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğinde, Kemal İlerici'nin geliştirdiği dörtlü armoni sisteminin kullanılabilirliği ne kadardır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 11) Geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğinde, homofonik (Armoniye dayalı) çok seslendirme yaklaşımının kullanılabilirliği ne kadardır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>

- 12) Geleneksel müziklerimize dayalı çalgı eğitim müziğinde, polifonik (Kontrpuana dayalı) çok seslendirme yaklaşımının kullanılabilirliği ne kadardır?

<i>Tamamen</i>	<i>Büyük Ölçüde</i>	<i>Kısmen</i>	<i>Çok Az</i>	<i>Hiç</i>



EK – 3

Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme
(İki Kemana Uyarlama)

Andante

Aytekın ALBUZ

Keman

mf

5

mp

V

9

f

mf

13

mp

V

17 *V*

21 *V*

25 *V*

29 *mf* *rit.....* *p*

33 *mf* *A Tempo*

37

mp

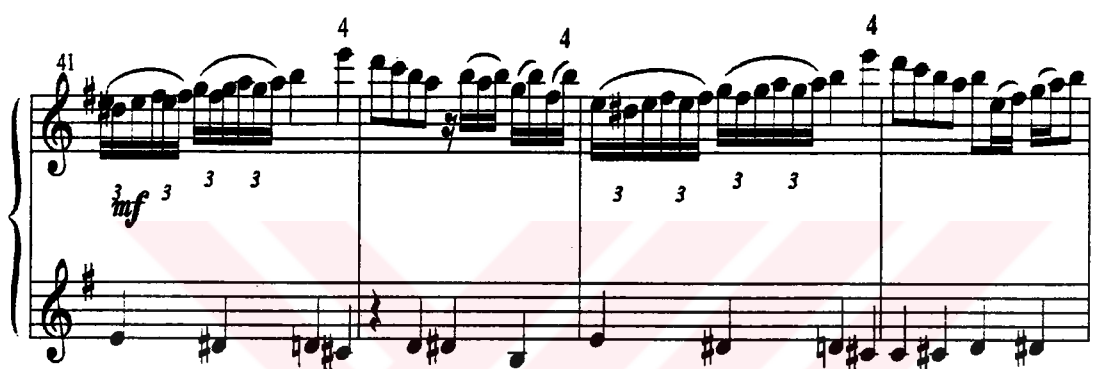


41

mf

4

3 3 3 3



45

mp

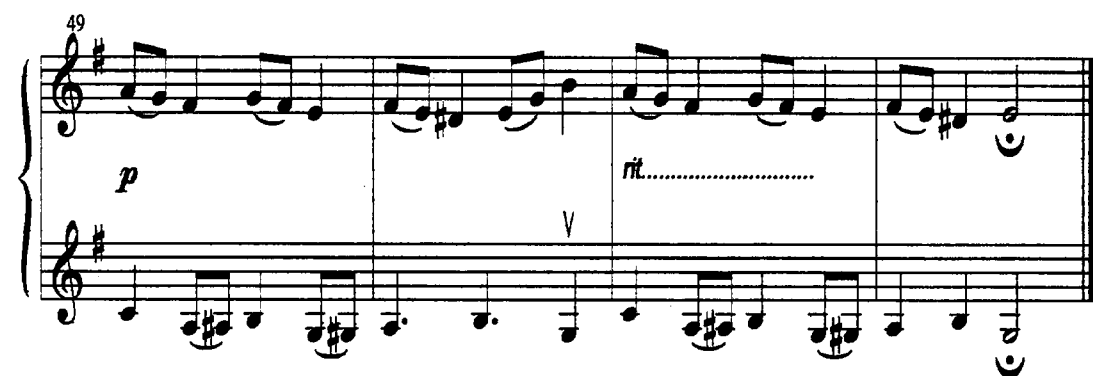


49

p

rit.....

V



Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme
(Keman-Viyolaya Uyarlama)

Andante

Aytekin ALBUZ

Keman

mf

Viola

mp

3 3 1 4 3 V

f

mf

3 3 3 3

mp

V

17 V

3 0 1

21 V

2 2 1

25 V

2 1

V.P.

29 *mf* rit.....

mf rit.....

33 *mf* A Tempo

mf A Tempo

37

mp

41

mf

V.P.

45

mp

49

p *rit.* V

Buselik Makamı Karma/Özgün Yatay Deneme
(Viyola-Viyolonsele Uyarlama)

Andante

Aytekın ALBUZ

Viola I

mf

Cello

5 1 1 1 1 3 1 1 1

mp

V

9 1

f *mf*

13 3 2 3 2

mp

V

17 *V* 1 *V* 3

21 *V* 1 2 *V* 4 2 2 1

25 *V* 1 2 4 2 2 1

29 3 1 1 1

mf *rit*..... *p*

33 1 3 2 1 3

mf *A Tempo*

37 1 1 1 3 1 1 1

mp

41 4 4 4 0

mf

45 3 2 3 2

mp

49 4 1 3 1 1 1 1

p *rit.*

Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme
(İki Viyolonsele Uyarlama)

Andante Aytekin ALBUZ

Cello

mf

5

mp

V

9

f

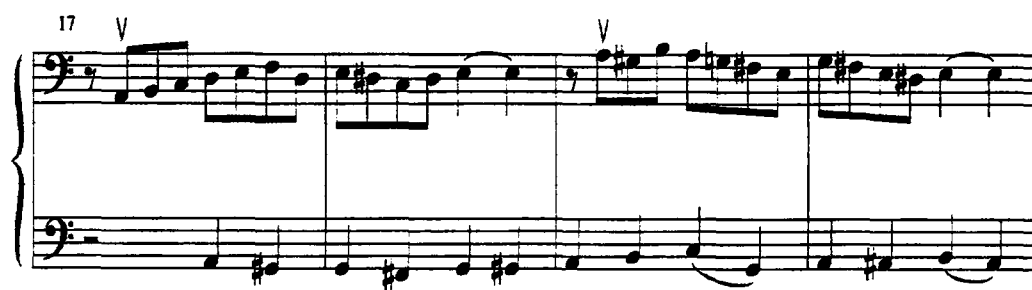
mf

13

mp

V

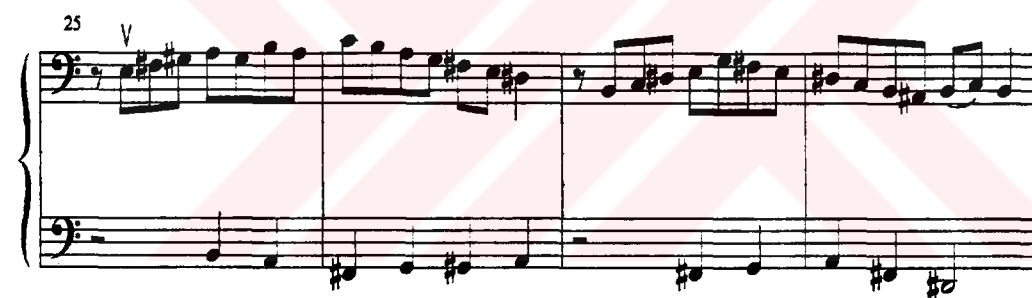
17 *V*



21 *V*



25 *V*



29 *mf* *rit.....* *p*



33 *mf* *A Tempo*

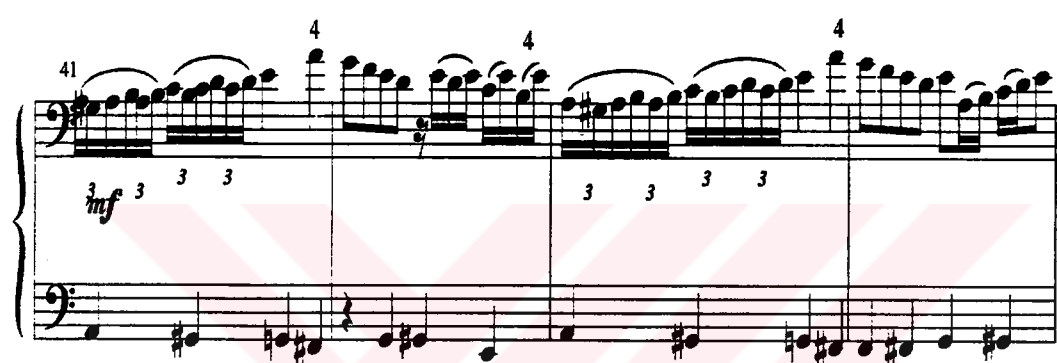


37



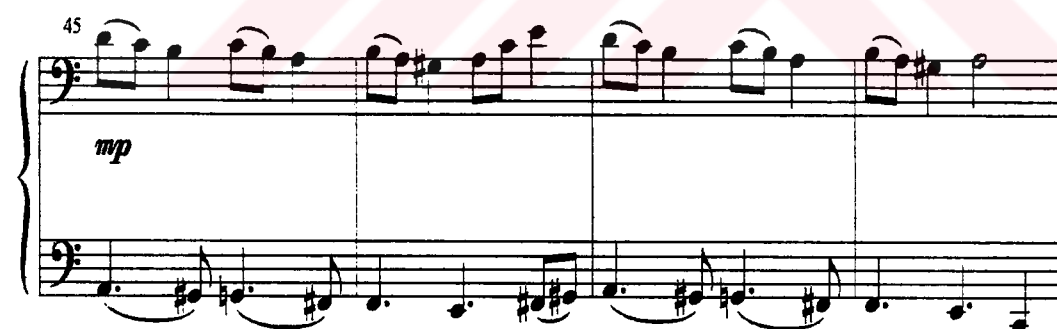
mp

41



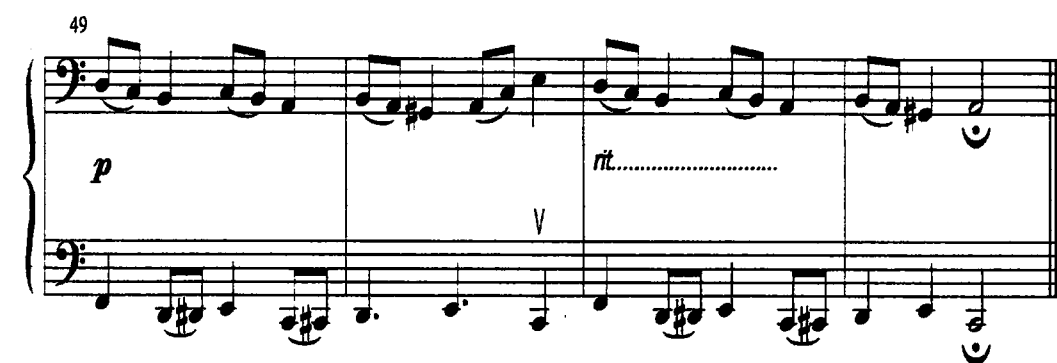
mf 3 3 3 3 3 3 3 3 4 4 4

45



mp

49

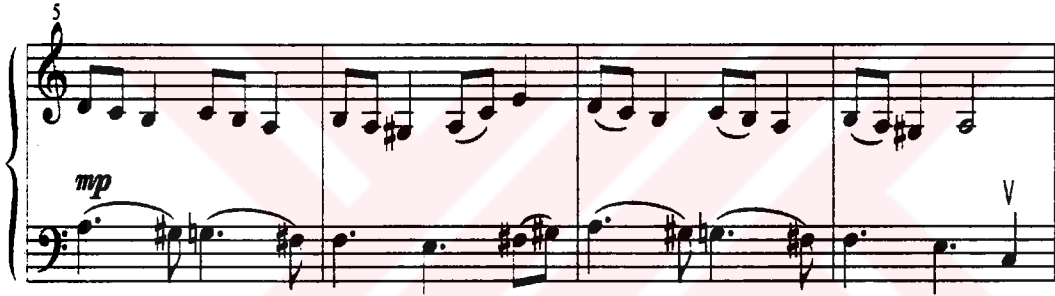


p *rit.* V

Buselik Makamına İlişkin Karma/Özgün Yatay Deneme
(Piyanoya Uyarlama)

Andante

Aytekin ALBUZ



17 V

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, key of D major (F# and C#). Measure 17 starts with a 'V' marking. The melody is a series of eighth notes. The bass line consists of quarter notes and half notes.

21 V

Musical notation for measures 21-24. Treble clef, key of D major. Measure 21 starts with a 'V' marking. The melody continues with eighth notes. The bass line has quarter notes and half notes.

25 V

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, key of D major. Measure 25 starts with a 'V' marking. The melody continues with eighth notes. The bass line has quarter notes and half notes.

29 *mf* rit.....

Musical notation for measures 29-32. Treble clef, key of D major. Measure 29 starts with a 'mf' marking. The melody continues with eighth notes. The bass line has quarter notes and half notes. A 'rit.' marking with a dotted line is present in measure 30.

33 *mf* A Tempo

Musical notation for measures 33-36. Treble clef, key of D major. Measure 33 starts with a 'mf' marking and 'A Tempo' marking. The melody continues with eighth notes. The bass line has quarter notes and half notes.

37

mp

41

mf

mp

45

mp

49

p

rit.

Buselik Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme
(Flüt - Piyanoya Uyarlama)

Andante

Flüt

Piano

Aytekın ALBUZ

mf

mp

f

mf

13

mp

13

14 15 16

17

V

17

18 19

20

20

21 22

23

23

27

V

mf

27

30

rit......

p

30

33

A Tempo

mf

37

mp

41

mf

44 4

mp

3 3

47

p

50

rit......

50

Buselik Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme
(Keman - Piyanoya Uyarlama)

Andante

mf

Aytekın ALBUZ

Keman

Piano

mp

f

mf

1 1 3 1 1

1 1 1 1 3 1 1 1

1 4 1 4

3 2 1 3 2

13

mp

13

$\frac{1}{2}$ 3

17

17

20

20

20

2 4 2 2 1 1 1

23



4 2 2 1 VP 3 1

27

mf



1 2 1

30

rit.....

p



1 3 1 3

33

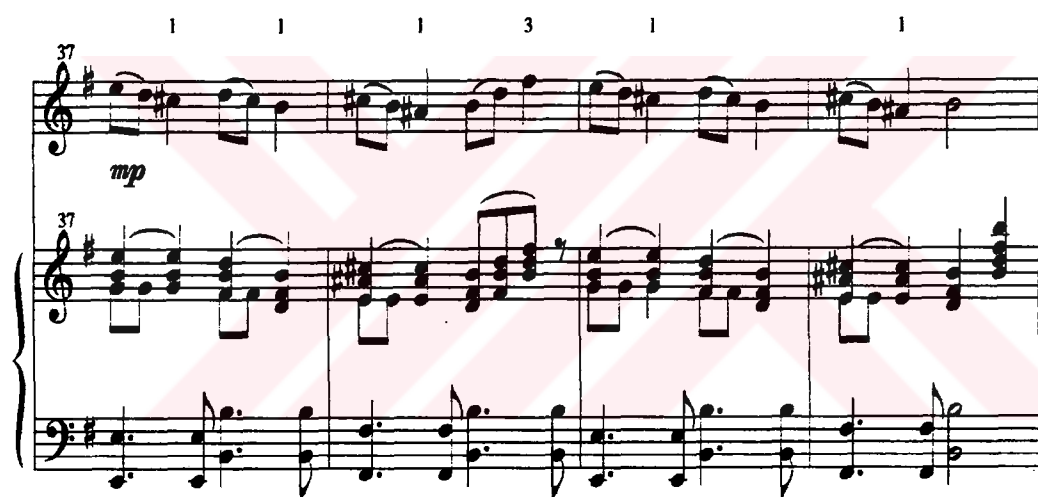
A Tempo
mf



1 1 1 3 1 1

37

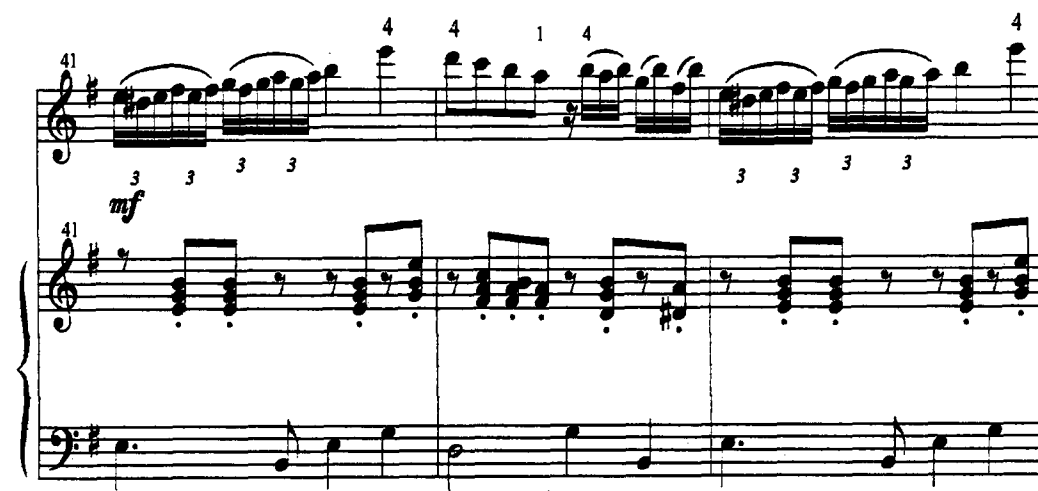
mp



4 4 1 4 4

41

mf



44

4 0 V.P. 3 2

mp

3 3

47

3 2 4

p

50

1 3 1 2 1 1 1 1

rit.....

Buselik Makamına İlişkin Tonal Armonisel Deneme
(Viyolonsel - Piyanoya Uyarlama)

Andante

Aytekin ALBUZ

Cello

mf

Piano

5

mp

9

f

mf

4

4

9

13

mp

13

This system contains measures 13 through 16. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

V

17

17

This system contains measures 17 through 20. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music continues in the same key and time signature. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

V

21

This system contains measures 21 through 24. The top staff is a single melodic line in bass clef. The bottom system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music continues in the same key and time signature. A large, faint watermark is visible across the middle of the page.

25

V

25

28

mf

28

31

rit......

p

A Tempo

mf

31

34

Measures 34-36 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 34 features a melodic line in the bass staff and a complex chordal texture in the grand staff. Measures 35 and 36 continue the melodic and harmonic development.

37

mp

Measures 37-39 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 37 is marked with the dynamic *mp* (mezzo-piano). The music features a melodic line in the bass staff and a complex chordal texture in the grand staff. Measures 38 and 39 continue the melodic and harmonic development.

40

mf

Measures 40-42 of a musical score. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff below. Measure 40 is marked with the dynamic *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line in the bass staff and a complex chordal texture in the grand staff. Measures 41 and 42 continue the melodic and harmonic development.

43

3 3 3 3 *mp*

46

3 3

49

p *rit.*



EK - 4

Ali Paşa Ağıtı
(İki Viyola İçin)

Moderato

Düzenleme: Sefai Acay

Viola 1

mf

Viola 2

p

5

p

mf

9

mf

mf

13

Eklemedir Koca Konak
(İki Viyola İçin)

Derleyen: Ahmet Yamaci

Düzenleme Aytekin Albuz

Yöresi: Aydın

1

4 0 4

viyola

viyola

3 2

5

1 2

9 4 2

1 1

İki Keklik
(İki Viyola İçin)

Derleyen: M.Sarıözgen

Yöresi: Balıkesir

Düzenleme Aytakin Albuz

viyola

Moderato

viyola

5 2 4 2 1

4 3 2

9 2 1 2 2

4 1 2

Ben Çaya İndim
(Viyola - Piyano İçin)

Elazığ Türküsü

Düzenleme: Aytekin ALBUZ

Viola

Piano

1

3

6

3

3

2 3

2

11

2 3

2

Gülnihal
(Viyola - Piyano İçin)

Beste : Dede EFENDI

Düzenleme: Ali SEVGI

Moderato

Viola

Piano

6 1 1

11 0 1

16

2

0

16

21

22

23

24

25

21

1

0

21

22

23

24

25

26

1

26

27

28

29

30

31 0 4

SON

36

41 1 2

Giderim Yolum Dağdır
(Viyola - Piyano İçin)

Kop Türküsü

Düzenleme: Aytekin ALBUZ

Viola

Piano

4

7

The musical score is written for Viola and Piano. The Viola part is in the alto clef (C4-C5) and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 10/8. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 7. The score is marked with a large red 'X' watermark.

10

13

(Bitiş için)

16

(Bitiş için)

(Bitiş için)

|||

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 19 to 28. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 10/8. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 19-21): The vocal line begins at measure 19 with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with three distinct phrases labeled 1, 3, and 2. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and moving lines.

System 2 (Measures 22-24): The vocal line continues with measures 22 and 23, each containing two phrases labeled 2 and 3. Measure 24 contains a single phrase labeled 3. The piano accompaniment continues with complex chordal textures.

System 3 (Measures 25-28): The vocal line starts at measure 25 with a phrase labeled 3, followed by measures 26 and 27 with phrases labeled 1 and 2 respectively. Measure 28 contains a phrase labeled 2. The piano accompaniment concludes the piece with a final chord and a double bar line. The letters "B.D." (Basso Continuo) are written at the end of the piano part in measures 27 and 28.



EK - 5

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ LİSANS PROGRAMI

BİRİNCİ YIL

I. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano I	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi I	1	0	1
	Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi I	4	2	5
	Okul Çalgıları I	2	0	2
	Bireysel Ses Eğitimi I	2	0	2
	Yabancı Dil I	3	0	3
	Türkçe I: Yazılı Anlatım	2	0	2
	Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi	2	0	0
	<i>Öğretmenlik Mesleğine Giriş</i>	3	0	3
Kredi		20		

II. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano II	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi II	1	0	1
	Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi II	4	2	5
	Okul Çalgıları II	2	0	2
	Bireysel Ses Eğitimi II	2	0	2
	Yabancı Dil II	3	0	3
	Türkçe II: Sözlü Anlatım	2	0	2
	Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi	2	0	0
	<i>Okul Deneyimi I</i>	1	4	3
Kredi		20		

İKİNCİ YIL

III. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano III	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi III	1	0	1
	Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi III	4	2	5
	Okul Çalgıları III	2	0	2
	Toplu Ses Eğitimi I	1	2	2
	Bilgisayar	2	2	3
	<i>Gelişim ve Öğrenme</i>	3	0	3
Kredi		18		

IV. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano IV	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi IV	1	0	1
	Toplu Ses Eğitimi II	1	2	2
	Müzik Tarihi	2	0	2
	Okul Bandosu	2	0	2
	Elektronik Org Eğitimi	2	0	2
	<i>Öğretimde Planlama ve Değerl.</i>	3	2	4
	Seçmeli I	3	0	3
Kredi		18		

ÜÇÜNCÜ YIL

V. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano V	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi V	1	0	1
	Koro I	1	2	2
	Orkestra/Oda Müziği I	2	2	3
	Türk Halk Müziği	2	0	2
	Eşlik (Korepetisyon)	1	0	1
	Güncel/Popüler Müzik	2	0	2
	Müzik Kültürü	3	0	3
	<i>Öğretim Tekn. ve Mater. Geliştirme</i>	2	2	3
	Seçmeli II	2	0	2
Kredi		21		

VI. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Piyano VI	2	0	2
	Bireysel Çalgı Eğitimi VI	1	0	1
	Koro II	1	2	2
	Orkestra/Oda Müziği II	2	2	3
	Türk Sanat Müziği	2	0	2
	<i>Sınıf Yönetimi</i>	2	2	3
	<i>Özel Öğretim Yöntemleri I</i>	2	2	3
	Seçmeli III	2	0	2
Kredi		18		

DÖRDÜNCÜ YIL

VII. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Bireysel Çalgı Eğitimi VII	1	0	1
	Koro III	1	2	2
	Orkestra/Oda Müziği III	2	2	3
	Oyun, Dans ve Müzik	2	0	2
	<i>Özel Öğretim Yöntemleri II</i>	2	2	3
	<i>Okul Deneyimi II</i>	1	4	3
	Seçmeli IV	2	0	2
Kredi		16		

VIII. Yarıyıl

KODU	DERSİN ADI	T	U	K
	Bireysel Çalgı Eğitimi VIII	1	0	1
	Eğitim Müziği Besteleme	2	2	3
	Koro ve Yönetimi	1	2	2
	Orkestra/Oda Müziği ve Yönetimi	1	2	2
	<i>Öğretmenlik Uygulaması</i>	2	6	5
	<i>Rehberlik</i>	3	0	3
Kredi		16		
TOPLAM KREDİ		147		

T : Haftalık teorik ders saati.

U : Haftalık uygulama ders saati.

K : Dersin kredisi.

Öğretmenlik Formasyonu Dersi

ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Devrek/Zonguldak'ta doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Gökçebey'de, lise öğrenimini ise; Devrek'te tamamladıktan sonra, 1988 yılında G.Ü.G.E.F.Müzik Eğitimi Bölümü'nün sınavını kazandı ve 1992 yılında aynı bölümden pekiyi derece ile mezun oldu. Aynı yıl G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü'nün Müzik Eğitimi Anabilim dalında açmış olduğu Yüksek Lisans Sınavını birincilikle kazandı ve 05-07-1995 yılında Yüksek Lisans eğitimini pekiyi derece ile tamamladı. Aynı Enstitünün 1995 yılında Müzik Eğitimi Anabilim dalında açmış olduğu Doktora sınavını da birincilikle kazanarak Doktora eğitimine başladı.

Bir süre farklı orta dereceli okullarda müzik öğretmenliği yaptıktan sonra, 1994 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın açmış olduğu Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri öğretmenlik sınavını kazanarak, Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ne öğretmen olarak atandı. Bu okulda Müziksel işitme-okuma ve Viyola derslerini yürüttü. Talim Terbiye Kurulu'nun Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin öğretim programlarının oluşturulmasına ilişkin kararına istinaden de ilgili derslerin öğretim programlarının hazırlanmasında konu alanı uzmanı olarak bizzat görev aldı.

1996 yılı Haziran ayında G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nde açılan Araştırma Görevliliği sınavını kazanarak, 1997 şubatında bu göreve atandı. 1998 yılında ise; aynı Bölümde Öğretim Görevliliğine yükseltildi.

Aytekin Albuz, G.Ü.G.E.F. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı A.B.D.'nda Öğretim Görevlisi olup, burada; Piyano, Viyola, Armoni ve Müziksel işitme- okuma derslerini vermektedir.