



T.C

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

HALK TÜRKÜLERİNİN SİSTEMATİK OLARAK
PIYANO EĞİTİMİNDE KULLANILMASI

DOKTORA TEZİ

BARIŞ TOPTAŞ

DANIŞMAN: PROF. CEMAL YURGA

TEMMUZ

MALATYA 2012

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

HALK TÜRKÜLERİNİN SİSTEMATİK OLARAK
PIYANO EĞİTİMİNDE KULLANILMASI

DOKTORA TEZİ

BARIŞ TOPTAŞ

DANIŞMAN: Prof. CEMAL YURGA

TEMMUZ
MALATYA 2012

KABUL VE ONAY SAYFASI

Başç TOPTAŞ tarafından hazırlanan; "Halk Ürsülcüleri Sistematiik Olarak Piyano Eğitimiinde Kullanılması" başlıklı bu çalışma 2 Temmuz 2012 tarihinde yapılan sınav sonucunda başarılı bulunarak jüriimiz tarafından DOKTORA BİLİRME TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Prof. Cernal YURGA
BAŞKAN
DANIŞMAN



Prof. Dr. Turan SAĞER



Prof. Dr. Feridun MERTER
ÜYE



Doç. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU
ÜYE



Doç. Dr. Ersan ÇİFTÇİ
ÜYE



Yukarıdaki imzaların ad geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

ONAY

...../...../2012
Prof. Dr. Celal ÇAKAN
Enstitü Müdürü

ÖN SÖZ

Yapılan bu araştırmanın her safhasında bilgi ve deneyimlerini benimle paylaşan değerli hocam ve danışmanım Prof. Cemal YURGA'ya, birçok desteği ve önerisi ile çalışmanın kapsamının genişletilmesinde yardımcı olan Prof.Dr.Turan SAĞER'e doktora tezimin sağlam bir temele oturmasında çok önemli paya sahip olan Prof.Dr.Feridun MERTER'e ve desteklerini benden esirgemeyen hocalarım Doç.Dr.Hasan ARAPGİRLİOĞLU ve Doç.Dr. Esran ÇİFTÇİ'ye ve çalışmanın deney grubu ile kontrol grubunu oluşturan değerli öğrencilere teşekkürü bir borç bilirim.

Barış TOPTAŞ

ONUR SÖZÜ

Prof. Cemal YURGA'nın danışmanlığında Doktora tezi olarak hazırladığım "**Halk Türkülerinin Sistemik Olarak Piyano Eğitiminde Kullanılması**" başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Barış TOPTAŞ

ÖZET

HALK TÜRKÜLERİNİN SİSTEMATİK OLARAK PIYANO EĞİTİMİNDE KULLANILMASI

TOPTAŞ,Barış
Doktora, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Bilim Dalı ve Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof.Cemal YURGA
Temmuz-2012, XVI+155 sayfa

Bu araştırmanın amacı, lisans düzeyinde piyano eğitimi gören öğrencilere yönelik piyano için yazılmış özgün makamsal etütlerin, öğrencilerin piyano için düzenlenmiş türküleri çalma becerilerinin geliştirilmesindeki etkisini araştırmaktır. Bu nedenle araştırmada gerçek deneme modellerinden *öntest-sontest kontrol gruplu model* kullanılmıştır.

Araştırmaya literatür taraması ile başlanmıştır. Uzmanların görüşleri doğrultusunda Türk Halk Müziği repertuarından seçilen üç türkü lisans öğrencilerinin teknik seviyelerine uygun olarak düzenlenmiştir. Daha sonra bu üç türkünün makamına yönelik üç özgün makamsal etüt geliştirilmiştir.

Araştırmanın deneysel evresinde akademik piyano başarı notları esas alınarak birbirine denk deney (12 öğrenci) ve kontrol (12 Öğrenci) grupları oluşturulmuştur. Deneysel çalışmanın ilk aşamasında öğrencilerin üç türküye ilişkin yarım saatlik deşifre performanslarının video kayıtları (Öntest) alınmıştır ve üç uzmana değerlendirilmek üzere videolar verilmiştir. İkinci aşamada, deney ve kontrol grupları farklı eğitim yöntemleri ile 8 hafta boyunca çalıştırılmıştır. Üçüncü ve son aşamada ise tüm grup öğrencilerinin türküyü çalma performansları tekrar video kaydına (Sontest) alınıp üç uzmana verilmiştir. Daha sonra üç uzman tarafından öğrencilerin performansları için verilen puanlar ile elde edilen verilerin analizi için SPSS 17.0 paket programı kullanılmış; sonuçların elde edilmesi aşamasında Mann-Whitney U, Wilcoxon İşaretleli Sıralar testlerinden yararlanılmıştır.

Araştırmanın sonunda hazırlanan makamsal etütler ile çalışan deney grubu öğrencilerinin kontrol grubu öğrencilerinden, türküyü çalma becerisi açısından daha başarılı oldukları sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Piyano Eğitimi, Makamsal Etüt, Türkü, Türk Halk Müziği

ABSTRACT

SYSTEMATIC USE OF FOLK SONGS IN PIANO EDUCATION

TOPTAŞ, barış

Ph.D. , Inonu University, Institute of Educational Sciences,
Department of Education Department of Fine Arts and Music Education

Advisor: Prof. Cemal YURGA

July, 2012, XVI+155 pages

The purpose of this study is to investigate the effects of original piano etudes composed by using maqam scales -and to be played by undergraduate level students- on developing the skills necessary for playing folk song arrangements for the piano. For this reason, one of the real experimental designs, pre-test/post-test design with a control group is used.

The study began with a review of related literature and in accordance with the experts' opinions, three Turkish folk songs selected and arranged to be suitable for undergrade students' skill levels. After that, three original etudes were composed by using the maqam scales of those folk songs.

In the experimental phase of the study, an experimental group (n=12) and a control group (n=12) -which were composed of students with equal piano skill levels- were formed. In the first phase, 30 minutes of sight reading performances (pre-test) of the students were videotaped and sent to the experts. In the second phase, the experimental group and the control group were trained in different methods for 8 weeks. In the third and the last phase, all students' folk song performances were videotaped and sent to three different experts. SPSS 17.0 software bundle was used in analyzing the collected data which was obtained from the scores given by the experts and Mann-Whitney U, and Wilcoxon test was used to obtain the results.

Results of the study showed a significant difference between 2 groups on behalf of the experimental group

Key Words: Education to the piano, Modal Etude, Folk Song, Turkish Folk Music

İçindekiler

KABUL ve ONAY SAYFASI.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖN SÖZ.....	IV
ONUR SÖZÜ.....	V
ÖZET	VI
ABSTRACT.....	VIII
TABLolar LİSTESİ	XIII
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XV
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Varsayımlar.....	3
1.6. Hipotezler	3
1.7. Tanımlar.....	4
İKİNCİ BÖLÜM.....	6
KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	6
2.1. Çalgı Eğitimi.....	6
2.1.1. Çalgı Tekniği	8
2.2. Piyano Eğitimi	9
2.2.1. Piyano Eğitiminde Etüt'lerin İşlevi ve Önemi.....	15
2.2.3. Piyano Eğitiminde Kullanılan Klasik Batı Müziği Etütlerine Örnekler	20
2.2.3.1. Teknik Becerilerin Geliştirilmesine Yönelik Hazırlanmış Etütler.....	21
2.2.3.2. Teknik Düzeyin Sergilenmesine Yönelik Etütler	23
2.2.4. Çağdaş Türk Müziği Etütleri	25
2.2.5. Piyano Eğitiminde Çağdaş Türk Müziğinin Kullanımı.....	29
2.3. Türk Halk Müziği	31
2.3.1. Türk Halk Müziğinde Ayaklar.....	38
2.3.1.1. Maya Ayağı.....	39
2.3.1.2. Hüseyini Ayağı	39
2.3.1.3. Kerem Ayağı.....	40

2.3.1.4. Abdal Ayağı.....	41
2.3.1.5. Garip Ayağı.....	41
2.3.1.6. Kalender Ayağı	42
2.3.1.7. Misket Ayağı.....	43
2.3.1.8. Azeri Ayağı.....	43
2.3.1.9. Müstezad Ayağı	44
2.3.1.10. Fidayda (Hüdayda) Ayağı.....	44
2.3.1.11. Yörük Ayağı.....	45
2.3.1.12. Karasevda Ayağı	45
2.4. Ayak ve Makam Kavramı	46
2.5. Türk Halk Müziğinde Makam Kavramı.....	56
2.6. Türk Müziği.....	60
2.7. Dörtlü Armoni	62
2.8. Dizi ve Kadanslar.....	73
2.8.1. Hüseyni Makamı Dizisi ve Kadansı.....	74
2.8.2. Hicaz Makamı Dizisi ve Kadansı	75
2.8.3. Karcıgar Makamı Dizisi ve Kadansı	75
2.9. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	76
2.9.1. Yurtiçinde Yapılmış Çalışmalar	76
2.9.2. Yurtdışında Yapılmış Çalışmalar.....	92
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	98
YÖNTEM	98
3.1. Araştırma Modeli	98
3.1.1. Araştırmanın Birinci Aşaması	99
3.1.2. Araştırmanın İkinci Aşaması	99
3.1.3. Araştırmanın Üçüncü Aşaması	99
3.1.3.1. Deneyin Uygulama Aşamaları.....	100
3.2. Çalışma Evreni (Grubu)	101
3.3. Veri Toplam Teknikleri.....	104
3.4. Verilerin Analizi	104
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	106
BULGULAR ve YORUM.....	106
BEŞİNCİ BÖLÜM.....	116

SONUÇLAR ve ÖNERİLER	116
5.2. Sonuçlar	116
5.3. Öneriler	119
KAYNAKÇA	122
EKLER	132

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Öğretim Elemanlarının THM Kaynaklı Eser Yazmaya Yönelik Çalışma Yapma Durumları.....	30
Tablo 2. GTSM VE GTHM Makam ve Ayak Karşılaştırması	55
Tablo 3. Deneyin Uygulama Aşamaları	100
Tablo 4. Öğrencilerin Cinsiyet, Yaş, Sınıf ve Lise Türü Değişkenlerine Göre Dağılımları.....	101
Tablo 5. Öğrencilerin Aile Gelir Düzeyi, Yaşantısının Çoğunu Geçirdiği Bölge ve İkamet Ettiği Yer Değişkenlerine Göre Dağılımları	102
Tablo 6. Öğrencilerin Anadal Türü, Pişano Çalma Yılı, Pişanoya Sahip Oma Durumu ve Günlük Pişano Çalışma Süresi Göre Dağılımları	103
Tablo 7. Puanların Çarpıklık-Basıklık Değerleri ve Shapiro-Wilks Testi Sonuçları....	105
Tablo 8. T1 Öntest Puanlarının Gruplara Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu	106
Tablo 9. T1 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi.....	107
Tablo 10. T1 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları	108
Tablo 11. T1 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları	108
Tablo 12. T2 Öntest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu.....	109
Tablo 13. T2 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu.....	110
Tablo 14. T2 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları	110
Tablo 15 .T2 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları.....	111
Tablo 16. T3 Öntest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu.....	112
Tablo 17. T3 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu.....	113

Tablo 18. T3 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları	113
Tablo 19. T3 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları	114

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. C.Czerny Op: 823 No:7	21
Şekil 2. C.Czerny Op: 823 No:56	22
Şekil 3. F.Chopin Op:25 No:11	23
Şekil 4. E.Tufan Salı Hüseyini Etüt	25
Şekil 5. E.Tufan Perşembe Segah Etüt.....	26
Şekil 6. E.Tufan Cuma Hicaz Etüt	26
Şekil 7. A.A.Saygun O.A.T. No 1, 1.Sayfa	27
Şekil 8. A.A.Saygun O.A.T. No 1, 4.Sayfa	28
Şekil 9 THM'nde 1 oktavın Bölümlenmesi	36
Şekil 10. Maya Ayağı Dizisi.....	39
Şekil 11. Hüseyini Ayağı Dizisi.....	40
Şekil 12. Kerem Ayağı Dizisi	41
Şekil 13. Abdal Ayağı - Aydos Dizisi.....	41
Şekil 14. Abdal Ayağı - Bozlak Dizisi	41
Şekil 15. Garip Ayağı Dizisi.....	42
Şekil 16. Kalender Ayağı Dizisi	43
Şekil 17. Müstezat Ayağı Dizisi	43
Şekil 18. Azeri Ayağı Dizisi	43
Şekil 19. Sol Müstezad Ayağı Dizisi.....	44
Şekil 20. Do Müstezad Ayağı Dizisi.....	44
Şekil 21. FA Müstezad Ayağı Dizisi.....	44
Şekil 22. Fidayda (Hüdayda) Ayağı Dizisi.....	45
Şekil 23. Yörük Ayağı Dizisi.....	45
Şekil 24. Karasevda Ayağı Dizisi	45
Şekil 25. Dörtlü Armoni İçin Basit İki Seslilik Örnek	64

Şekil 26. Hüseyini Makam Dizisi Derecelerine ilişkin Uyguların Temel Durumdaki Kuruluşları	65
Şekil 27. Üç Sesli La Uygusu Üzerine Bir Örnek.....	65
Şekil 28. Hüseyini Makamına İlişkin Bazı Temel Kadanslar.....	66
Şekil 29. A.Albuz Karcığar Ezgi.....	67
Şekil 30. A.Albuz Hüseyini Ezgi	68
Şekil 31. A.Albuz Hicaz Ezgi.....	69
Şekil 32. E.Tuğcular Bar	70
Şekil 33. E.Tuğcular Güzelleme	71
Şekil 34. E.Tuğcular Bar Hicaz	72
Şekil 35. Hüseyini Makamı Dizisi ve Kadansı	74
Şekil 36. Hicaz Makamı Dizisi ve Kadansı	75
Şekil 37. Karcığar Makamı Dizisi ve Kadansı.....	75

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Ülkemize halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitiminde kullanımına yönelik birçok araştırma yapılmıştır. Yapılan bu araştırmalar piyano eğitiminde kullanılan Türk müziği parçalarının sayısal yetersizliği, teknik açıdan zorlukları, nota yazım sorunları ve özellikle de var olan Türk müziği parçalarına yönelik hazırlayıcı etütlerin olmayışı açısından değerlendirilmiştir.

Yapılan bilimsel çalışmaların sonuçları, ülkemizde piyano eğitiminde kullanılmak üzere Türk Müziği piyano parçalarının azlığını, var olanların özellikle orta seviyeye uygun olduğunu ve piyano eğitimi sürecinde Türk Müziği piyano parçalarının kullanılmasının, öğrencilerin Türk Müziği altyapısını geliştirmesi açısından önemli olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Müzik eğitimi kurumlarında öğretim elemanlarının uyguladıkları piyano öğretim programlarında piyano literatüründe yer alan belirli dönem eserlerinin yanında, öğrencilerin gelişim düzeylerine göre Türk kültürünün ürünü olan ve eğitim basamaklarına göre düşünülerek yazılmış, eğitsel nitelikli THM kaynaklı eserlere de yer verilmelidir (Yokuş, 2005: 96).

Bu sebeple ülkemizde, piyano eğitiminde kullanılmak üzere sayısal olarak henüz yeteri derecede olmayan türkü düzenlemelerine ve bunun yanında yine yok denecek kadar az olan makamsal piyano etütlerine yapılan üç etüt - üç türkü düzenlemesi ile katkı sağlanması düşünülmüştür.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, lisans düzeyinde piyano eğitimi gören öğrencilere yönelik piyano için yazılmış özgün makamsal etütlerin, öğrencilerin piyano için düzenlenmiş türküleri çalma becerilerinin geliştirilmesindeki etkisini araştırmaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Türk Müziğindeki makamları tanıyabilme ve piyanoda uygulayabilme, bireyin Türk müziğini piyanoda icra edebilme kabiliyetini geliştirmesi açısından oldukça önemlidir.

Düşünülen bu çalışma ile piyano eğitimindeki başarının artışı, ülkemizdeki azlığı önemli bir sorun olan makamsal etütlerin önemini bilimsel olarak kanıtlamış olacaktır.

Araştırma;

(a) Piyano eğitiminin belirli bir yöntemle uygulanmasına yönelik hazırlanacak ders kitabı ve materyallerin oluşmasına zemin hazırlaması yönünden yararlı olması,

(b) Bu doğrultuda temel piyano eğitimi düzeyinde yararlanılan Türk müziği piyano parçalarının azlığından dolayı, Türk Müziği piyano repertuarını genişleteceği açısından yararlı olması,

(c) Makamsal etütlerin uygulanabilirliğiyle ilgili yapılmış araştırmaların azlığı göz önüne alındığında bu alanda yapılacak araştırmalara kaynak olması açısından önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmanın sınırlılıkları aşağıda sıralanmıştır. Bu araştırma;

- (a) Hüseyini, kerem ve garip ayağı ile
- (b) Hüseyini, karcıgar ve hicaz makamı ile
- (c) 2011-2012 eğitim – öğretim yılı güz dönemiyle
- (d) İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü Lisans ikinci ve üçüncü sınıf öğrencileriyle (12 deney-12 kontrol)
- (e) 8 hafta ve haftada 1 ders saati uygulanacak olan deney süreciyle sınırlıdır.

1.5. Varsayımlar

Araştırma şu varsayımlara dayanmaktadır:

- (a) Araştırma yöntemi; araştırmanın amacına, konusuna ve sorgulanan problemin çözümüne uygundur.
- (b) Araştırmada kullanılan veri toplama araçları, araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayacak niteliktedir.
- (c) Çalışma grubu evreni temsil edebilmektedir.

1.6. Hipotezler

H0: Klasik yöntemle uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler arasında piyanoyu çalma becerisi açısından **fark yoktur.**

H1: Klasik yöntemle uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler arasında piyanoyu çalma becerisi açısından **fark vardır.**

1.7. Tanımlar

Legato: El ve ön kol ağırlığının parmak uçlarına aktarılması ve notaların birbirlerine bağlı olarak çalınması biçimidir.

Staccato: Notaların birbirinden ayrı tek tek çalınacağını belirten bir terimdir (Sözer, 2005: 653).

Çift Ses: Çift sesler farklı biçimlerde kullanılmaktadır. Bunlardan en çok kullanılan üçlü aralıkta gamlardır. Çift sesli gamlarda önemli olan notaları bağlamak ve farklı parmak geçkilerin de esneklik kazanabilmektir.

Akor: Müzikte üç ya da daha çok sesin birlikte yarattıkları uyumlu (armonik) ve ortak tınıdır (Sözer, 2005: 18).

Arpej: Akorları oluşturan notaların birbiri ardına (tek tek) çalınması. (Sözer,2005:49).

Gam (dizi): Tonal sistem içindeki dizilere verilen genel isimdir. “Sekiz komşu sesin bir sıra halinde iniş ve çıkışına denir (Arseven, 2004: 286).

Herhangi bir notadan başlayarak, inici veya çıkıcı olarak, sekiz komşu notanın, hiç kopmadan sıralanmasına “gam” veya “dizi” denir (Emnalar, 1998: 16).

Kadans: Birbirini izleyen derecelerin yazılış veya oluşturulma sıralarındaki farklılığa göre akor-derece oluşumlarına, evrensel müzik terminolojisinde *kadans*, dilimizdeki terminolojide ise *kalış* adı verilir (Sağır, Albuz, 2008: 28)

Ton: diziyi teşkil eden seslerin bitişik veya ayrı ayrı olarak bulunmaları haline denir (Arseven, 2004: 286).

İKİNCİ BÖLÜM

KURAMSAL BİLGİLER VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Çalgı Eğitimi

“Çalgı, “müziksel sesler üreten alet” olarak tanımlanabilir. Ama bu alet kendiliğinden değil, onu icat eden ve kullanan insanın fiziksel/ruhsal edinimi sayesinde üretmektedir” (Say, 2002: 181).

Almanca “instrument” sözcüğünde olduğu gibi, “çalgi” terimi birçok kültürde ve her ülke dilinde aynı sözcükte karşılanmıştır. Buradan yola çıkarak “çalgi bilgisi” anlamına gelen “instrumentation” terimi türetilmiştir. Çalgı bilgisi, çalgıların ses genişliğini, perdelerini, yapısal niteliklerini, ses renklerini ve bu olanakların özelliklerini inceler (Say, 2002: 181).

Geçmişten günümüze kadar değişen ve gelişen süreçte çalgılar biçimlerine göre aşağıdaki gibi sıralanmıştır (Say, 2002: 182).

- Yaylı Çalgılar
- Klavyeli Çalgılar
- Üflemeli Çalgılar
- Vurmalı Çalgılar

Bu çalgı guruplarından klavyeli çalgılara klavsen, org ve çelesta'nın yanında piyano dâhil edilmiştir.

Çalgı eğitimi, müzik eğitimi alan bireyin kendi yeteneğinin farkına varabilmesini ve bu eğitim aracılığıyla var olan müziksel birikimini geliştirmesine yardımcı olur.

Çalgı eğitimi, bir ya da birden çok çalgının kullanılmasıyla, genellikle bireysel, bazen de toplu olarak yapılan, bireyi çalgı aracılığıyla yetiştirme, geliştirme, müzik alanında ve müziksel anlamlarda içeriği bulunan istendik davranışlar hedeflenen ölçüde kazandırabilme eğitimi olarak nitelendirilebilir. (Kurtuldu, 2007: 10)

Bir çalgının öğrenilmesi kendi içinde bir süreçte beraberinde getirir. Çalgı eğitiminin ya da çalgı öğrenmenin iki aşaması vardır. İlki başlangıç aşaması ikincisi ise devamlılıktır. İnsanoğlunun öğrenme sürecinin ölene kadar devam ettiğini düşünürsek, çalgı eğitiminin de son noktaya kadar gidebileceği sonucuna varılabilir. Bu süreç içerisinde insan kendini çalgı ile ifade etmeyi, kendi çevresi içerisinde bir etkileşim sağlamayı başarabilir.

Çalgı eğitiminin ve çalgı çalmanın eğitimsel boyutu yanında toplumsal boyutu da bulunmaktadır. Toplumsal yaşamın içerisindeki yerini kültürel ve sanatsal unsurların paylaşması, yayılması, taşınıp aktarılması ve geliştirilip yaşatılmasına bağlı olarak sağlamlaşmıştır. Çalgı eğitimi bu özellikleriyle önemli sosyal ve kültürel faaliyetlerin odağında yer alan bir eğitim biçimidir. Toplumların yaşantısında ve gelişiminde pay sahibi olan müziksel unsurlar, çalgı eğitiminin önemini arttırmaktadır. Çalgı eğitimi yoluyla toplumların ve toplumları oluşturan bireylerin sanatsal zevklerinin gelişimi ve bu yolla kişisel gelişimin sağlanması çalgı eğitiminin ciddi bir boyutudur. Bu yönleriyle çalgı eğitimi, müzik eğitiminin önemli bir parçasını oluşturmaktadır (Kurtuldu,2007:10)

“Mesleki müzik eğitiminin, ses, müzik kuramları eğitimi alanlarında gerçekleştirildiği bu kurumlarda, en temel eğitim süreçlerinden bir diğeri de çalgı eğitimidir. Çalgı eğitiminin, kişinin mesleğiyle ilgili gerekli bilgi, beceri, tutum ve davranış kazanmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir” (Yokuş,2005:5).

Ercan'a göre (1999), iyi bir çalgı eğitimi, öğrenciye yeni bir parçayı nasıl çözümleyeceği ve nasıl çalınması gerektiği konularında yol gösterirken, aynı zamanda bağımsız öğrenim almalarına yardımcı olur. Böylece yıllar boyunca öğrenci çalgısından uzaklaşmayacak ve öğretmenlerle yaptığı haftalık dersleri sona erdirdikten sonra bile, müzik yapmaktan zevk alabilecektir. Öğrencinin dersi içi ve ders dışı yapmış olduğu tüm çalışmaların ve kazanmış olduğu çeşitli çalgı çalma davranışlarının öğretmen tarafından sürekli değerlendirilmesi çalgı eğitiminde son derece önem taşımaktadır (Yıkılmazoğlu, 2006: 9).

Öğrencilerin teknik becerileriyle birlikte müzikal becerilerinin gelişmesinde en önemli araç çalgıya yönelik olarak yazılan eserlerdir. Öğrencilerin sözü edilen becerilerinin geliştirilmesinde, çalgıya yönelik oluşturulan dağarcığın ve bu dağarcıktan seçilecek eserin büyük önemi vardır. Çünkü öğrencilerin istenen davranışları kazanabilmeleri bu eserleri icra etmeleriyle gerçekleşecektir (Bulut, 2008: 2).

Kısacası, çalgı eğitimi düzenli aşamalardan oluşan bir süreçtir. Ayrıca, çalgı eğitimi almış bireyin estetik duygusunun ve kültürel yaşantısının zenginleştiği söylenebilir. Böylece eğitimin hedeflediği çok yönlü birey oluşturmada önemli bir basamağın gerçekleştirildiği söylenebilir (Acemoğlu, 2006: 16).

2.1.1. Çalgı Tekniği

Fenmen'e Göre (1997: 25) bir müzik aletini başarı ile çalabilmek ve o alet üzerinde duygularımızı ifade edebilmek için, iki yeteneğimizin gelişmesi gerekir: Ruhsal yetenek, bedensel yetenek. Ruhsal yeteneğimiz, beğeni, duygu, düşünce, hayal gücü, yani ifadede büyük rol oynayan 'stil kaynağı', içimizde gizli bulunan yaratıcılık özelliğidir. Zekâmuz, kültürümüz ne kadar gelişirse, ruhsal yeteneğimiz de o derece genişlemiş ve incelmış olur. Bedensel yeteneğimiz ise, aletin çalınışı sırasında tüm vücudun rahatlıkla görevini yapabilmesi, vücudun sağlıklı olması gibi

“maddi” olmakla beraber, müzik aletlerini çalmada büyük önemi bulunan özelliklerin toplamıdır.

Herhangi bir alet üzerinde başarı sağlayabilmek için bu iki yeteneğimiz ele ele yürümelidir. Yani bedensel yetenek gelişirken, kültürümüz, beğenimiz ve hayal gücümüz de gelişme göstermelidir. İyi bir teknik eğer bilgiye dayanmıyorsa sonuçsuz kaldığı gibi, güçlü bir tekniğe sahip olmayan en derin bilgiler de ürünlerini veremez (Fenmen,1997:25).

Fenmen’e Göre (1997: 26) Öğretmenin en büyük görevi, öğrenciye çalgıyı değil, müziği sevdirmektir. Çalgı bir araçtır, müzik ise amaçtır.

2.2. Piyano Eğitimi

“Müzik eğitimi, sanat eğitiminin önemli bir boyutudur. Müzik eğitimi, sanat duyusu ve duygusu, meslek uğraşısı gibi temel vazgeçilmezlerle bireysel varoluşu hazırlayan önemli bir etmendur. Bu etmenin yaşantılara aktarılması, bilim ve teknik gelişimi önemli ölçüde etkilemektedir” (Kıvrak, 2003: 209).

Müzik eğitimi veren kurumlardaki bölümlerde çeşitli çalgı eğitimleri verilmektedir. Bölümlerin ders içeriklerine göre bu çalgılar keman, viyola, yan flüt vb. olmaktadır. Müzik bölümlerinde piyano dersi zorunlu ders kapsamındadır. Bu da piyano eğitiminin önemini ortaya koymaktadır.

Piyano eğitimi; “piyano öğretimi yolu ile bireye piyano çalma davranışlarının kazandırılması ve bu yolla mesleğinin gerektirdiği müziksel davranış ve birikimlerin geliştirilmesi sürecidir” şeklinde tanımlanabilir” (Yokuş, 2005: 5).

“Piyano eğitimi, bireyin müzik eğitimi içinde aldığı disiplini, çok sesliliği yasayabilmesini, duyabilmesini ve uygulayabilmesini sağlayan gerekli davranışların kazanıldığı ve müziği kendisinin yaparak yaşattığı bir süreçtir.” (Tufan, 1997: 37)

Piyano eğitimi, müzik eğitiminin her türünde en temel boyutlardan biridir. Bu eğitim bireyin bilişsel, devinışsel ve duyuşsal davranışlarının tümünü birden içeren uygulamaları kapsamı bakımından son derece önemlidir. Bu bakımdan piyano eğitimi, çalgıyı seslendirmek için bireyin davranışlarında müzikal, teknik ve estetik nitelikli yeni davranışlar kazandırmak amacıyla uygulanan süreçlerin tümü olarak nitelenebilir (Yılmaz, 2006: 584).

Bu özellikleriyle piyano eğitimi müzik eğitimi alanlarının tamamında temel çalgı durumundadır. Piyano hemen her derste, öğrencilere dersle ilgili müzikal ve estetik öğelerin anlatımında ve bu davranışların kazandırılmasında başvuru bir çalgı özelliğini taşımaktadır. (Kurtuldu, 2007: 11).

“Piyano eğitimi; bireyin piyano yolu ile müzik - insan buluşmasını sağlayan, kişiye kendini tanıma fırsatı yaratan, insanın duygularını ifade edebilmesinde çalgı - insan bütünleşmesine kaynaklık eden, sonuç olarak toplumsal bir varlık olan insanın yaşamda yerini almasını sağlayan müzik eğitiminin en önemli boyutlarından biridir” (Görsev, 2006: 31).

Piyano eğitiminde istenilen gelişimin sağlanmasında ele alınacak unsurlardan biri de kullanılacak yöntemlerdir. Piyano eğitimi açısından belirlenen amaçlara yönelik yöntemlerin seçilmesi ve bu yöntemlerin tespit edilen hedefler doğrultusunda uygulanması, bu süreçte ön plana çıkan önemli hususlardan biridir. Piyano eğitiminin gereklerine uygun becerilerin kazandırılmasında ve hedefe ulaşılmasında tercih edilecek yöntemler, en az diğer unsurlar kadar önemlidir. Doğru yöntemin doğru uygulanması, piyano eğitimini tüm yönleriyle etkilemekte ve başarı düzeyini belirlemektedir (Kurtuldu, 2007: 12).

“Piyano çalgı olarak her tür ve yoğunluktaki çok sesliliğin elde edilebileceği, gelişimini tamamlamış, tartışmasız tek çalgıdır. Müzik eğitiminde bu çalgının alana ilişkin kullanım özellikleri ve amaca uygun eğitimi planlanıp programlandığında genel müzik eğitime katkıları da oldukça büyük olacaktır” (Kıvrak, 2003: 210).

Müzik eğitimi veren kurumların lisans programında, çalgı eğitimi önemli bir yer tutmaktadır. Bireysel çalgı derslerinin yanında, tüm öğrencilerin piyano eğitimini zorunlu olarak aldığı görülmektedir. Bu durum, piyano eğitiminin, müzik eğitimi kurumlarında verilen çalgı eğitiminin önemli bir parçası olduğunun göstergesidir. Piyanonun her tür ve yoğunluktaki çoksesliliğin elde edilebileceği bir çalgı olması, tuşesinin kolay anlaşılma ile birlikte kullanışlı olması ve önemli eşlik çalgılarından biri olması piyano eğitiminin önemini ortaya koymaktadır (Kıvrak, 2003: 209-210).

Piyano'nun zorunlu olarak okutulmasının çok önemli ve geçerli nedenleri vardır. Bu nedenler aşağıda maddeler halinde verilmiştir (Karahana, 2004: 2).

- 1. Piyano çalan bir kişi çok sesliliği kavrama, deşifre, müziksel işitme, armoni, biçim yönünden bilgilenme gibi müziğin çok önemli alanlarında gelişme olanağı bulur.*
- 2. Piyanonun başka çalgılara ya da insan sesine eşlik yapmakta kullanılan bir "eşlik çalgısı" olması, eğitsel müzik öğretimindeki önemini artırmaktadır.*
- 3. Piyano, müzik eğitiminde temel müzik bilgileri ve becerilerinin kazandırılmasında, seslerin birbirleri ile olan ilişkilerinin kavratılmasında, seslerin belli kurallar çerçevesinde oluşturduğu dizi, akor, arpej, modalite, tonalite vb. müziksel kavramların öğretilmesinde ve uygulanabilmesinde, müziksel işitme, müziksel bellek ve müziksel dikkat ile müziksel tasarlama-doğaçlama ve yaratma yeteneklerinin geliştirilmesinde ve bu yeteneklerin sergilenmesinde kullanılması açısından önemli bir çalgıdır.*
- 4. Piyano, öğrencilerin seslerini eğitmek amacıyla, ses alıştırmalarının çalışılmasında, okul şarkılarının öğretilmesinde, öğrencilerin sesine pes ya da tiz gelen şarkıların başka tona ya da makama aktarılarak (transpoze) seslendirilmesinde kullanılan bir ders aracıdır.*

5. Öğrencilere farklı müzik türlerini tanıtmak amacıyla; pop, caz, blues, rock, bando, mehter, dini, Türk halk, Türk sanat müziği, Çağdaş Türk müziği ve Batı müziğinin çeşitli dönemlerinden farklı örnekleri seslendirmenin mümkün olduğu uluslararası bir çalgıdır.

“Genellikle çalgı eğitiminin çerçevesi içinde piyano eğitimi yoluyla birey; teknik, bilgi, beceri ve de önemlisi tüm yaşamı boyunca ona birçok yönden artı değerler kazandıracak olan edinimlere sahip olurlar. Estetik yönü ve kültürel yaşamı zenginleşir. Bu yolla da eğitimin hedeflediği yaratıcı, uygulayıcı, araştırmacı, eleştirici, kendine özgüveni gelişmiş çok yönlü, kısaca çağdaş bireylerin yetişmesi mümkün olmaktadır” (Görsev,2006:31).

Piyano eğitimi, temelde öğrencilere, piyanoyu çalabilmeye yönelik teknik davranışları ve piyano için oluşturulan eserlerin yorumlanabilmesine yönelik müzikal davranışları kazandırmayı amaçlamaktadır.... Piyano eğitimi kapsamında öğrencilere verilen ödevlerin nota yazısı üzerinde gösterilen işaretlerin, ritim, hız ve gürlük terimleri açısından seslendirmeye temel olmak üzere doğru uygulanmasının yanı sıra, ayrıca parçanın müzikal içeriğinin de ortaya çıkarılması büyük önem taşımaktadır. Müzikal içeriğin ortaya çıkarılmasında öğrencilerin müzikle ilgili kuramsal bilgileri de almaları da gerekmektedir. Bu bilgiler, müziksel işitme – okuma, armoni, form bilgisi gibi derslerle işbirliği sağlanarak müzikaliteyi geliştirici uygulamalarla öğrencilere verilmelidir (Ercan, 2008:137-143).

Tufan’a göre (2000), özel bir alan olması nedeniyle piyano eğitiminde performansı etkileyen birtakım psikolojik, fizyolojik ve sosyolojik faktörler bulunmaktadır(Yıkılmazoğlu, 2006: 12).

Bunlar;

- Öğrencinin aile çevresinde konu ile ilgili bireylerin olması
- Ailenin öğrenciyi desteklemekteki katkısı

- Öğrencinin aile ve öğretmen tarafından güdülenmesi
- Okulda öğrencinin çalışabileceği piyano sayısı
- Çalışma piyanolarında öğrenci basına düşecek günlük çalışma süresi
- Piyanoların bakımlı ve akortlu olması
- Piyano sandalyelerinin uygun yükseklikte olması
- Çalışma odalarının havalandırılmış, temiz, uygun sıcaklıkta ve aydınlık olması
- Çalışmalar için gereken metronom ve metotların alınabileceği bir kütüphanenin olması
- Öğrencinin nasıl çalışacağını bilmesi olarak sıralanabilir.

Piyano eğitiminde öğrencinin yeteneklerinin ve çalışma disiplininin önemli olduğu bir gerçektir. Bunun yanında bu eğitim sırasında öğretmene de çok önemli görevler düşmektedir.

Piyano öğretimi sürecinde, öğretici öğrenciye bir eser çalmayı öğretirken, önce eseri birkaç kez çalar, eseri oluşturan alt becerileri tanımlar ve alt becerileri de bütünüyle gösterir. Daha sonra, çalma esnasındaki temel noktalara dikkat çeker. Örneğin elin pozisyonunun ve parmak tekniğinin ne şekilde olması gerektiği, kol ve parmaklardaki hangi kasların kullanılacağı, vb. Bunlar uygulandıktan sonra beceri öğretmen tarafından tekrarlanır. Sonrasında öğrenciye, piyano çalma becerisini oluşturan temel davranışlardan en basiti yaptırılır. Doğru yapılan davranış pekiştirilir (Uzun, 2006: 11).

Bir sonraki aşamada öğrenciden beceriyi bir bütün olarak göstermesi istenir. Beceriyi gösterirken eğer hata varsa düzeltilir. Sonra öğrenciden beceriyi yeniden sergilemesi istenir. Bu esnada öğretici, öğrenciyi iyi bir şekilde gözlemler. Öğrenci, eseri çalmayı bitirdikten sonra, dönüt, düzeltme ve pekiştireç verir. En son aşamada ise, öğrencinin beceriyi kendi kendine yapmasını ister. Öğrenciye çalma sırasında herhangi bir şekilde müdahalede bulunmaz. Öğrencinin beceriyi tek başına göstermesini sağlar. Öğrenci, beceri gelişinceye kadar tekrarlar yaparak, iyi bir seviyeye ulaşır (Uzun,2006:11).

‘Piyano, müzik eğitimcileri tarafından, müziği çalma, dinleme ve okuma becerilerini kazanma, müziği anlama, müzik bilgisi oluşturma ve diğer bireysel veya toplu müzik çalışmalarına temel oluşturma bakımından, en evrensel ve en temel çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle piyano eğitimi, müzik eğitimi veren kurumların vazgeçilmez bir parçasıdır (Kasap, 2004: 160).

Piyanonun gelişimini tamamlamış ve çok sesliliği tamamıyla içerisinde barındıran yapısı, onun müzik eğitimindeki işlevini arttırmıştır. Çok sesli müziğin etkin olduğu mesleki müzik eğitimi kurumlarında piyano eğitimi ön plandadır. Dolayısıyla müzik eğitimi veren tüm lisans programlarında ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde hemen her öğrenci temel piyano eğitimi almaktadır. Bu durum piyano eğitimini, düzeyini, önemini ve yapılan çalışmaların niteliğini etkilemiştir. Piyano günümüzde tüm müzik kurum ve kuruluşlarında birinci derecede önemli çalgı olarak yerini almıştır (Kurtuldu, 2007: 11).

Müzik öğretiminde araç olarak kullanılmaya en uygun ve yararlı alet piyanodur. Bu çalgıda entonasyon zorluğu ve bozukluğu söz konusu olamaz, sabit perdelidir. Parmağın bastığı yerden (piyanonun akordu bozuk olmamak koşuluyla) doğru ses çıkar aletin ses sınırları geniştir. Hem kadın (ya da çocuk), hem erkek ve hem aletlerin seslerini verebilen geniş ses yelpazesine sahiptir. Piyanoda her türlü ajilite (çabukluk) mümkündür. Kısa değerlerde sesler kolayca çıkarılır. Armonik-polifonik karaktere sahiptir. Çok sesli kulak eğitimine en uygun alettir. Armonik eslik çalgısıdır. Her çeşit çok sesli eserin redüksiyonu icra edilebilir. Koral ve orkestral eserler çalınabilir. Büyük eserlerin analizine elverişlidir. Edebiyatı zengindir (Yönetken, 2001: 69).

Piyano eğitimi, diğer çalgılar gibi başlangıçta çevreden evrene ilkesine uygun olmalıdır. Bu ilke doğrultusunda çalışılan metotların yanında piyano için yazılmış Türk Halk Müziği kaynaklı parçalar ile okul müziğinden piyanoya uyarlanmış eserler kullanılır ve zamanı geldikçe amaca uygun olarak Çağdaş Türk Müziği ile evrensel müziklerden de yararlanır (Sungurtekin, 2002: 61).

Piyano; ses sınırının genişliği, sabit perdeli, armonik ve polifonik karaktere sahip olması, her çeşit çok sesli eserin indirgemesinin icra edilebilirliği, koral ve orkestral eserlerin çalınabilirliği ve eser analizine elverişli olması bakımından müzik eğitiminde ve müzik öğretmenin derslerinde kullanacağı en temel çalgıların başında gelmektedir. İstiklal Marşı ve diğer marşları eşlikli olarak özel gün ve törenlerde çalabilme, ulusal ve evrensel boyutlu ve küçük ölçekli yapıtları seslendirebilme, düzeyine uygun şarkı, türkü, okul şarkıları ve eşliklerini çalabilme, eşlikleri yoksa bu parçalara uygun eşlikler yazarak çalabilme gibi derslerini daha etkili ve zevkli hale getirmesine olanak sağlayacak kolaylıkları içerir (Tufan, 2004: 97).

Piyano eğitiminde istenilen gelişimin sağlanmasında ele alınacak unsurlardan biri de kullanılacak yöntemlerdir. Piyano eğitimi açısından belirlenen amaçlara yönelik yöntemlerin seçilmesi ve bu yöntemlerin tespit edilen hedefler doğrultusunda uygulanması, bu süreçte ön plana çıkan önemli hususlardan biridir. Piyano eğitiminin gereklerine uygun becerilerin kazandırılmasında ve hedefe ulaşılmasında tercih edilecek yöntemler, en az diğer unsurlar kadar önemlidir. Doğru yöntemin doğru uygulanması, piyano eğitimini tüm yönleriyle etkilemekte ve başarı düzeyini belirlemektedir (Kurtuldu, 2007: 12)

2.2.1. Piyano Eğitiminde Etüt'lerin İşlevi ve Önemi

Etüt, “çalışma” müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan çalışma parçasıdır. Etüd terimi bugünkü anlamıyla ilk olarak 18. yüzyılın sonlarında Muzio Clementi tarafından kullanılmıştır. 19. Yüzyılın ilk çeyreğinde Clementi'nin yazmış olduğu piyano etütlerinin yanı sıra, J.Baptist Cramer ve C.Czerny bu parçaları geliştirmiştir. F.Chopin ve diğer romantik besteciler ise etüdü bir “konser parçası” düzeyine yükseltmişlerdir (Say, 2002: 189-190).

Çalgı müziğindeki etüt çalışmaları; 19. yüzyılın ilk çeyreğinde piyano alanında M. Clementi'ye ek olarak J. Baptist Cramer ve Carl Czerny ile gelişim gösterirken, keman alanında da Rodolphe Kreutzer, Nicola Paganini, Pierre Rode, Charles-Auguste

de Berriot gibi bestecilerle devam etmiştir. Bu bestecilerin o günlerde yazdıkları etütler bugün bile çok büyük öneme sahiptir ve çalgı eğitiminin değişik aşamalarında değişik amaçlar için etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Tufan, 2004: 66).

Piyano müziğinde etütler, zaman içerisinde gelişerek bazı bestecilerin eserleriyle (özellikle Chopin, Liszt, Skriyabin, Debussy, Moskovsky, Saygun, vb.) konser amaçlı virtüözlük gerektiren seçkin eserler düzeyine ulaşmıştır. Bu eserler içerisinde Ahmet Adnan Saygun'un "aksak ritimler üzerine on etüt"ü özel bir yere sahiptir. Saygun'un etütleri, ülkemizde geleneksel yapılar (dizi ve tartımlar) kullanılarak bestelenmiş ilk etütlerdir. Ancak yüksek bir çalma seviyesi gerektirdiği için, müzik eğitimi sürecinin yalnızca ileri aşamalarında kullanılabilir (Tufan, 2004: 67).

“Piyano etütleri, çeşitli ton, yapı, doku ve sürelerde uygulanan eğitim amaçlı müzik parçalarıdır. Başlangıç düzeyinden başlayarak ileri düzeylere kadar programlı olarak teknik beceri kazandırmak ve öğrenciyi genel ve özel piyano literatürüne hazırlamak amacıyla yazılmış olan etütlerin yanında, konser parçası niteliği taşıyan çeşitleri de vardır. Etütler teknik beceriyle birlikte, deşifre becerisi kazandırma, hızı geliştirme ve müzik duygusunu artırma gibi işlevleri olan bölümleri içerir” (Ercan, 2008: 96).

Teknolojik olanaklar sayesinde insan eğitiminin boyutu sürekli değişmektedir. Yaşadığımız dünya o kadar hızlı geliyor ki neredeyse her on yılda bir önceki eğitim sistemi sorgulanıyor ve yenileme iyileştirme çalışmaları yapıyor. Piyano eğitiminde de durum dan etkilendiği açıktır. Yaklaşık son üç yüz yıldan buyana sürekli geliştirilen yeni fikirler, uygulanan yeni yaklaşımlar piyano tekniğini sürekli ileri götürmüştür ve günümüzde de hala gelişimini devam ettirmektedir.

“Yaklaşık iki yüz yıldan günümüze, piyano pedagojisindeki gelişmeler genelde gözleme dayalı deneysel yaklaşımlardan elde edilen sonuçla üzerine oturtulmuştur” (Ercan, 2008: 95).

Müzik eğitiminde belirli zorlukları yenmek üzere hazırlanan etütler, çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmeyi öngören, aynı zamanda müzikal değerlere de ağırlık veren araştırmacı nitelikte olgun alıştıma parçalarıdır. Etütlerin belirli bir formu yoktur. İki ya da üç bölümlü şarkı, bazen de “Rondo” formunda yazılmışlardır. Ancak çoğunluğu özgür formdadır. 15. yüzyılda org öğretiminde kullanılmak üzere yazılan eğitsel parçalar ilk etüt örnekleri arasında kabul edilir. Bu örnekler süreç içerisinde gelişim göstererek 18. Yüzyılda kompozisyon değeri taşıyan kısa eserlere (prelude, toccata ve benzer özgür formlu parçalar) dönüşmüştür (Say, 2002: 189-190).

“Piyano öğrencileri için en güç şeylerden biri, etüt ve alıştırmaların nasıl çalışılacağını öğrenmektir. Deneyimsiz öğrenciler genellikle çalmış olmak için çalarlar, alıştıma yapmazlar. Bazen düşüncesizce yapılan tekrarlamalarla, çaldığı şeyleri hiç dinlemeden ya da ne yaptıklarını kontrol etmeden, bir parçayı baştan sona sürekli çalarlar”.... (Ercan,2008:95).

Etütler, çalıcının teknik kabiliyetini geliştirmek amacıyla tasarlanmış ve genellikle motif ya da belirlenmiş bir figür üzerine yazılmış enstrüman parçalarıdır (Agay, 1981, 185). Söz konusu parçalar, müzik edebiyatında rastlanan tüm güçlükleri sistemli ve belli bir bütünlük içerisinde aşmak düşüncesiyle ele alındıkları ve piyaniste ayrı bir deneyim kazandırdıkları için çalışılmaları çok yararlı eserlerdir (Tufan, 2004: 67).

Çalgı eğitiminin bir parçası olan etüt çalışmalarında dikkat edilmesi gereken noktalar şunlardır (Tufan, 2004: 67-68):

- Etütler, çalışılırken temponun ve artikülasyonun eşitliğine, seçilen nüansların dozajlarına özen gösterilmeli ve bunların etüdün karakterine uygunluğu iyi belirlenmelidir.
- Etüdü oluşturan figürler kesin olarak açıklığa kavuşturulmadan ve gerçek temposu içerisinde kusursuz çalınmadan yeni bir etüde

geçilmemelidir. Çalışma sırasında etütler küçük bölümlere ayrıştırılmalı ve bu bölümler daha sonra birleştirilmelidir.

- Etüt seçiminde dikkatli davranılmalı ve hep aynı tür etütler seçilerek zaman kaybedilmemelidir. Bölüm bölüm, çok yavaş ve iki elin ayrı ayrı çalıştırılmasını gerektiren etütlerde her seferinde ayrı bir çalışma yöntemi ödev olarak istenmelidir.
- Etüdün hızı, her şeyin kontrol altında tutulabildiği bilinçli bir hız olmalıdır.
- Etüt ve çalışma egzersizlerine ayrılan süre, toplam çalışma süresinin üçte birinden fazla olmamalıdır.
- Etüdün çalışılması aşamasında bütün sorunlara ayrı ayrı yaklaşılmalı ve zaman kaybını önlemek için aynı etüt ile birçok sorunun çözülmesi amaçlanmalıdır.
- Öğrencinin, etüt içerisinde oluşturulan türlü değişikliklerden zevk alarak ve sıkılmadan çalışması sağlanmalıdır (Tufan, 2004: 67-68).

Etütler, daha çok temel piyano çalma tekniklerini öğretmek amacıyla yazılan müzik yapıtlarıdır. Fakat etütlerin teknik özellikleri farklılıklar göstermektedir. Piyano eğitimi sürecinde kullanılan etütleri, teknik özellikleri açısından ele aldığımızda iki ana başlık altında toplamak mümkündür (Karahana, 2004: 4-5).

1. Öğrencilere daha çok tonlar, ölçüler, deşifre, temel teknikler, süsleme türleri ve teknik öğeler (çalışmalar) gibi temel piyano çalma davranışlarını kazandırmak amacıyla yazılmış etütlere ilişkin örnekler aşağıda verilmiştir.

-C.Czerny Op. 599

-C.Czerny Op. 849

-J.B.Cramer 60 Etüden

-S. Heller Op.46 Thirty Progressive Studies

-F. Burgmüller 25 Leichte Etüden

2. Öğrencilere yüksek seviyede teknik ve müzikalite kazandırmak amacıyla yazılmış etütler ya da konser etütlerine ilişkin örnekler aşağıda verilmiştir.

-F. Chopin Douze Grandes Etudes Op.10 - Op.25 Etütler

-M. Moszkowski Op.72 Etütler

-F. Liszt Paganini Etudes

Klasik Batı müziğindeki piyano etütleri ve eserleri birbirlerine bağlantılıdır. Örneğin re majör bir eser çalışılmadan önce re majör tonu ile yazılmış bir etüt çalışılabilir ve ton kavramı daha iyi öğrenilebilir. Çalışılacak olan bir parçada belirli bir bölümde yoğun olarak arpejler varsa yine o arpejlere yönelik hazırlanmış olan etütler çalışılabilir. Klasik batı müziğinde ki piyano eserlerinde var olan tüm teknik hareketleri etütler içerisinde bulmak mümkündür. Bu da klasik batı müziğinin sistemli bir müzik olduğunun göstergesidir

Sun'un bu konuyu desteleyen görüşü şöyledir. "Do Majör kavramını, Do Majör tonunda bestelenmiş pek çok müzik yapıtını tanıyarak öğreniyoruz. Bunun gibi, Hüseyini Makamını kavramını da Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki ve Halk Müziğimizdeki pek çok Hüseyini yapıtı yakından tanıyarak öğrenebiliriz. Bu geçerlilik, her makam için geçerli bir öneri sayılmalıdır" (Sun, 1998: 5).

Yukarıda bahsedilen bir yapıtı tanımak ifadesi sadece teorik olarak değil bunun yanında uygulamalı olarak ta tanımak, anlamak demektir. Bu da bir çalgı ile mümkün olabilmektedir. Müzisyen çalgısına ne kadar hâkimse bir eseri ve ya etüdü (makamsal-tonal) tanınması, anlaması o kadar kolay ve anlaşılır olacaktır.

Klasik Batı Müziği etütleri içerdikleri özellikleri ile öğrenciye teknik kazandırmanın yanında basit ya da yüksek seviyede müzikal niteliklerin öğretilmesinde kullanılmaktadır. Etütler bu özellikleri ile piyano öğretimi sürecinde kullanılacak olan eserlere hazırlık niteliği taşımaktadır. Bu nedenle eserlerin özelliklerini etütlerin kapsamı piyano öğretimi açısından çok önemlidir (Karahana, 2004: 4-5).

Bu doğrultuda Çağdaş Türk Müziği Kaynaklı piyano eserlerinin çalım aşamasından önce desteklenebilmesi için yine Çağdaş Türk Müziği Kaynaklı etütlerinin varlığı, uygunluğu ve kullanılabilirliği çok büyük önem taşımaktadır.

Piyano eğitiminde kullanılmak amacıyla (tonal yapıda), ülkemiz açısından bakıldığında bu doğrultuda önemli sayılabilecek herhangi bir çalışmanın yapılmadığı görülmektedir....Tampere bir enstrüman olan piyano, geleneksel makamlarımızın orijinal yapılarıyla seslendirilmesine uygun değildir. Bu nedenle geleneksel müziğimizin piyano ile seslendirilebilmesi piyanonun yapısına uygun eserlerin yazılmasına bağlıdır. Makamlarımızın bu doğrultuda düzenlenerek, kazandırılması hedeflenen davranışların gerçekleştirilmesinde bir araç olarak kullanılması; hem piyano eğitiminin gelişmesine hem geleneksel müziklerimizin ve yapılarının öğrenciler tarafından daha iyi kavranılmasına hem de ulusal müziğimizin tüm dünyada tanınmasına katkı sağlayacaktır (Tufan, 2004: 76-77).

Sonuç olarak, geçmişten günümüze piyanonun tarihsel süreci içerisinde etütlerin uzun bir geçmişi ve önemi olduğu açıkça görülmektedir. Bu süreç içerisinde yazılan etütlerin bir kısmı belirli tekniklerin geliştirilmesi için bestelenmiş diğer bir kısmı ise teknik beceri geliştirmenin ötesinde, etüdün bestecisinin ve icracısının virtüözlük performansını sergilemesini sağlayan gösterişli, yüksek seviyeli eserler olma özelliği taşımışlardır. Etütlerin iki farklı yazılma sebebinin olduğunu görülmektedir. Fakat etütlerin gerçek yazılma nedenleri, piyano eğitimi açısından kazandırılması hedeflenen teknik davranışların iyileştirilmesini ve geliştirilmesini sağlamak olmuştur.

2.2.3. Piyano Eğitiminde Kullanılan Klasik Batı Müziği Etütlerine Örnekler

Piyano eğitiminde başlangıç seviyesinden virtüöz seviyesine kadar sayısız birçok etüt bulunmaktadır. Yukarıda bahsedilen etüt içeriklerine göre aşağıda örnekler verilmiştir.

2.2.3.1. Teknik Becerilerin Geliştirilmesine Yönelik Hazırlanmış Etütler

C.Czerny'nin Op: 823 etüt kitabından yedi numaralı etüt aşağıda gösterilmektedir. Etüt yapısal olarak incelendiğinde sol elde aynı hareketleri (do-mi-sol) sürekli olarak tekrarlamaktadır. Bu yapı etüt ana tekniklerden biridir ve sol elde bu tekniğin iyice geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu etüt başlangıç piyano eğitimi için bestelenmiş bir etüttür.

Şekil 1. C.Czerny Op: 823 No:7

Allegretto.

C.Czerny'nin Op: 823 etüt kitabından 56 numaralı parçaya gelindiğinde seviyenin daha ileri olduğu görülmektedir. Özellikle sol elde ilk tekrara kadar üçlemelerin sürekli yinelenmesi ve etüdün ikinci yarısında ise aynı üçlemelerin sağ ele geçmesi buna bağlı olarak üçlemelere karşı sekizlik ve dörtlük notaların olması sistemli bir düzenin akışını göstermektedir.

Şekil 2. C. Czerny Op: 823 No:56

Allegretto vivace.

56. *p* *cresc.*

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto vivace'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, the fourth system measures 13-16, and the fifth system measures 17-20. The score is heavily annotated with fingerings (1-5) and includes various rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

2.2.3.2. Teknik Düzeyin Sergilenmesine Yönelik Etütler

Aşağıdaki etüt Chopin'in Op:25, 11 numaralı etüdüdür. Bu etüt toplamda on üç sayfa olup oldukça zor piyano tekniklerini içinde barındıran bir konser etüdüdür. Etüt'deki farklı figürler, parmak ve el teknikleri bu etüdün teknik zorluğunu göstermektedir.

Şekil 3. F.Chopin Op:25 No:11

The image displays the first system of the musical score for Chopin's Op. 25, No. 11. The score is written for piano and features a variety of dynamic markings and articulations. The tempo is marked as *Lento.* and the key signature is one sharp (F#). The score begins with a *p tenuto* marking, followed by a *pp* marking and a *rit.* (ritardando) section. The tempo then changes to *Allegro con brio.* with a metronome marking of $\text{♩} = 69$. The dynamics shift to *f* with a *risoluto* (decisive) articulation and a *marcato* (marked) articulation. The score includes numerous fingerings, slurs, and accents, as well as several *ped.* (pedal) markings. The system concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

Aşağıdaki etüt M. Moszkowski, Op:72, 7 numaralı etüdüdür. Bu etüt oldukça zor piyano tekniklerini içinde barındıran bir konser etüdüdür. İki elinde de arpejin kullanılması ve iki elin aynı notaları çalması etüdün karakteristik özelliğini açıkça sergilemektedir.

Allegro energico

The image displays the musical score for M. Moszkowski's Op. 72, No. 7, Etude. The score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The tempo is marked "Allegro energico". The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The score is characterized by a complex arpeggiated texture, with many accidentals and fingerings. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes a sforzando (sf) marking. The second system also includes a sforzando (sf) marking. The third and fourth systems continue the intricate arpeggiated pattern.

Şekil 5. E.Tufan Perşembe Segah Etüt

Perşembe
Segah Etüt

Allegro

The musical score for "Perşembe Segah Etüt" is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system features a bass clef on the left and a treble clef on the right. The second system features a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics such as *mp* and *mf*. The score is marked *Allegro*.

Şekil 6. E.Tufan Cuma Hicaz Etüt

Cuma
Hüzzam Etüt

Moderato

The musical score for "Cuma Hüzzam Etüt" is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system features a treble clef on the left and a bass clef on the right. The second system features a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics such as *f* and *P*. The score is marked *Moderato*.

Saygun'un On Aksak Tartı (O.A.T)üzerine yazdığı etütlerden 1 numaralı etüdün 1 ve 4. Sayfaları aşağıda örneklenmiştir.

Şekil 7. A.A.Saygun O.A.T. No 1, 1.Sayfa

Ten Études on Aksak Rhythms

I

A. ADNAN SAYGUN
Op. 38

Vivo (2=56)

p

simile

cresc. poco a poco

2

2057-49

© Copyright 1969 by Southern Music Publishing Co. Inc.
International Copyright Secured Printed in U. S. A.
All Rights Reserved Including the Right of Public Performance for Profit
"WARNING: Any person who copies or arranges all or part of the words or music of this musical composition shall be liable to an action for injunction, damages and profits under the United States Copyright Law."

Şekil 8. A.A.Saygun O.A.T. No 1, 4.Sayfa

4

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of six systems of music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system (measures 1-4) features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second system (measures 5-8) includes a melodic line in the treble with slurs and a bass line with eighth notes. The third system (measures 9-12) shows a more active treble line with eighth notes and a bass line with chords. The fourth system (measures 13-16) continues with similar rhythmic patterns. The fifth system (measures 17-20) includes a dynamic marking of *p subito* and a *cresc.* marking. The sixth system (measures 21-24) features a complex rhythmic pattern in the bass with many beamed notes and a treble line with chords.

2.2.5. Piyano Eğitiminde Çağdaş Türk Müziğinin Kullanımı

Ülkemizde örgün eğitim veren eğitim kurumlarındaki piyano eğitiminde Türk müziğinin kullanımı ile ilgili çeşitli eksiklikler bulunmaktadır. Bunların en başında Çağdaş Türk müziği kaynaklı piyano parçalarının yetersiz sayıda olmasıdır. Bunun yanında Çağdaş Türk müziği kaynaklı makamsal etütlerin neredeyse hiç olmayışı ve var olanlarında eğitim amaçlı çok az kullanılmasıdır. Bu konu yapılan bilimsel çalışmalarla irdelenmiş ve çözüm önerileri getirilmiştir.

Piyano için yazılmış birçok eserin piyano eğitiminin gerçekleştirildiği müzik kurumlarımızın repertuarı içerisinde yer aldığı düşünüldüğünde; piyano eğitiminin gerçekleştirilmesinde yararlanılan repertuarın yanında, ulusal müziğimizden oluşan eserlere de yer verilmesinin, Cumhuriyet döneminden itibaren başlatılmış müzik politikasının tam anlamıyla gerçekleşebilmesi için önemli olduğu söylenebilir (Yokuş, 2005: 7).

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi, eğitim fakülteleri güzel sanatlar bölümlerine bağlı müzik anabilim dalları ve konservatuarlarda yapılmaktadır. Özellikle ülkemizin her yanına öğretmenlik yapmak üzere dağılacak olan müzik anabilim dalı öğrencileri açısından, Çağdaş Türk Müziği eseri çalmak oldukça önemlidir. Üstelik bütün öğrencilere, piyano eğitiminin zorunlu olması, öğretmen adaylarının iyi düzeyde piyano çalma zorunluluğu ve bu eğitim sürecinde Çağdaş Türk eseri çalabilmeleri gerekliliği oldukça önem kazanmaktadır. Ancak Çağdaş Türk bestecilerinin yazdıkları eserlerin (özellikle piyano eğitiminde) fazla virtüozite içermeleri, piyano eğitime yeni bağlayan öğrencilerin, repertuarlarına Türk eseri katmak açısından olumsuz etki yaratmaktadır. Eğitim amaçlı olarak yazılmış piyano eserlerinin de piyano eğitim sürecinin (özellikle ilk üç yıllık kapsamda) hangi adımında kullanılabileceğinin belirtilmemiş olması kısacası parçaların teknik özelliklerine göre, piyano literatüründe belli bir sıralamada olmaması biz piyano eğitimcilerinin işini daha da zorlaştırmaktadır (Sönmezöz, 2004:1)

Piyano eğitiminde ulusal müziğimizden kaynaklı eserlerin kullanımı öğrencilerin Türk Müziğini tanıması açısından çok önemlidir. Var olan Türk Müziği piyano

parçalarının çok az bir kısmı eğitim amaçlı kullanılabilir. Teknik zorluk açısından birçok Türk Müziği piyano eseri bulunmaktadır. Zor olan belki her zaman daha görkemli daha ilgi çekici olabilir ancak eğitim müziği söz konusu olduğunda daha yapıcı, geliştirici, özendirici olmak adına küçük çapta Türk Müziği piyanolarının sayılarının artması ve kullanılması gerekliliği de yapılan birçok bilimsel araştırmada sonucunu göstermiştir.

Dicle'ye Göre (1994) Piyano repertuarında karşılaşılan en büyük zorluk ve bu zorluğun beraberinde getirdiği eksiklik, Türk müziği motiflerini taşıyan eserlerin yeterli sayıda olmayışıdır. Bazı bestecilerimizin eserlerinden yararlanılmaktadır fakat bu bestecilerin eserleri çoğunlukla farklı amaçlar güdülerek yazıldığından dolayı piyano eğitiminde fazlaca kullanılmaya olanağı yoktur (Yokuş, 2005: 5).

Yokuş'un (2005) "*Ülkemizde Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi*" başlıklı Yüksek Lisans Tezinde, tablo 1'de; Piyano Öğretim Elemanlarının Piyano Eğitiminde Kullanılan Teknik Beceriler İçin THM Kaynaklı Eser Yazmaya Yönelik Çalışma Yapma Durumları değerlendirilmiştir (Yokuş,2005:44).

Tablo 1. Öğretim Elemanlarının THM Kaynaklı Eser Yazmaya Yönelik Çalışma Yapma Durumları

Seçenekler	f	%
Evet	10	23,8
Hayır	32	76,2
Toplam	42	100

Yukarıdaki tablo 1'de görüldüğü gibi, piyano eğitiminde kullanılan teknik beceriler için THM kaynaklı eser yazmaya yönelik olarak, piyano öğretim elemanlarının % 23,8'i gerekli çalışmalarını yaptıklarını, % 76,2'si ise yapmadıklarını görülmektedir. Yukarıdaki bulgulara göre müzik eğitimi ana bilim dallarında görev yapan piyano öğretim elemanlarının çoğunluğunun (%76,2), piyano eğitiminde kullanılmak üzere

teknik becerilerin gelişimi için THM kaynaklı eser ve etüt yazmaya yönelik çalışma yapmadığını göstermektedir.

Piyano eğitimi başlı başına bir uygulama eğitimidir. Tabii ki teorik bilgilerinde önemi yadsınamaz. Bu eğitim esnasında piyanoyu öğrenen bireylerin öncelikli olarak yetenek düzeylerinden çok piyanoya yönelik istek düzeyleri önem arz etmektedir. Bu isteği sağlayacak olanda uygulama yapan bireylerin duygusal kökenlerine inmek, tanımlamak ve bu duruma uygun eğitimi vermektir. Bu açıdan kendi müziğimizi piyano eğitimde bireylere uygulatmak bu araştırmada da sonuçlandığı gibi olumlu bir yaklaşım olacaktır.

2.3. Türk Halk Müziği

“Halk” (folk) terimi; halk kültürü, halk şarkısı ya da halk müziği terimi ile birlikte, ilk kez 18. Yüzyıl sonlarına doğru, dönemin aydınları sayılan kaşifler tarafından, esas olarak köylü topluluklarını ve elbette ki onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede kullanıldı” (Erol, 2009: 71).

“Türkü, kendine özgü ezgiyle söylenen, anonim (ortak) halk edebiyatı nazım biçimi ve türüdür. Türkü teriminin kaynağı Türk sözcüğüdür. Terim olarak türkü, türk sözcüğünün Arapça “i” ilgi ekiyle birleşmesinden ortaya çıkmıştır. Türkü, “Türk’e özgü sözünün halk ağzında söylenmiş biçimidir. Bu sözcük zamanla türkü biçimine girmiştir”. (Uğurlu, 2009: 129).

“Bir toplumlu ulus yapan en önemli faktörlerden biri, hiç şüphesiz ki kültürdür. Kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biri uluslar arası literatürde Folklor olarak bilinen “Halk Bilimi” bunun da en önemli dallarından biri de Halk Müziği’dir. Günümüzde bütün dünya müzikologlarının kabul ettiği gibi, bir toplumdaki çeşitli müzik türlerinin, özellikle sanat müziğinin oluşmasını sağlayan ve bu türlere temel teşkil eden müzik o toplumun halk müziğidir”(Emnalar, 1998: 523).

“Türk Halkı ve Türk Halk Müziği için de aynı durum geçerli. Halk, halkın kültürü ve halkın müziği terimleri, geç-Osmanlı döneminde (Türkçülük) ideolojisi ve

Cumhuriyet'in (1923) kurulmasını izleyen süreçte, ulus devlet projesi ile bağlantılı olarak kullanıma girmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte o günkü uluslar arası sınırlar Türk Halkının devleti olmuştur. Böylece çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren Türk Halkı gibi, devasa bir müziksel çeşitlilik gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de "Türk Halk Müziği" adıyla türdeş bir bütün olarak kavranmıştır" (Erol, 2009: 71).

Yapılan bilimsel çalışmalar henüz müziğin nasıl oluştuğuna dair kesin kanıtlar sunmamaktadır. Bu konuda genel düşünce insanlığın varoluşundan beri ilkel çağlarda müziğin oluşmaya başladığı düşünülmektedir. Müziği oluşturan ana unsurlardan biri olan ses'i ilkel insanlar ilkel aletlerle elde etmeyi başarmışlar ve bu seslerle kural gözetmeksizin günümüze göre belki anlamsız ama o dönem şartlarına göre oldukça önemli sesler ve melodiler üreterek birbirleri ile anlaşma yolunda önemli adımlar atmışlardır.

Müzik, insanla birlikte doğmuş olan bir sanat dalıdır. Gerek etkileme gücü, gerek yayılma alanının enginliği, gerekse toplum ve bireyleri, ruhsal ve duygusal yönden oluşturma bakımından, eğitimde, insanların kendini ifade etmesinde ve bu sonuçla da kendi kültürlerini dış dünyaya etkili bir biçimde yansıtması açısından en geçerli araçtır. (Büyükyıldız, 2009: 85).

"Bir sanat endişesi olmadan halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve daha nice güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade, fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik halk müziği kavramını içerir" (Arseven, 2004: 305).

Halkların kendine özgü toplumsal niteliklerinden kaynaklanan geleneksel müzik türüne halk müziği denir. Kırsal kökenli olan bu müzik türü, toplumların yaşam deneyimlerini ve beğenilerini biçimini dile getirir; yaratıcı gücünü kendi genel ortak anlayışı içinde temsil eder. Bu nedenle "geleneksel müzik" kavramı dünyanın her yerinde "halk müziği" ile özdeşleşmiştir (Say, 2008: 203).

Halk Müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış – bestelenmiş, değişimler ve yorumlamalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel bir müzik türüdür. Halk müziği, bir ulusun kendi özüne özgü ulusal müziğidir (Büyükyıldız, 2009: 89).

Halk Müziği'nin en belirgin özelliği bu eserlerin anonim olmasıdır. Anonimlik, halk müziğinin doğasında var olan bir özelliktir. Halk Türkülerin ve şarkılarının ilk yaratıcısı bir ozan bir âşık bir gezgin olabileceği gibi çoğu kez de halktan biri olabilir. Bunlar günlük yaşantılarında karşılaştıkları sevinç, hüznün, vb. olayları şiir ve müziği birleştirerek ifade etme yoluna gitmişlerdir. “ Halk müziğinin bestecileri bilinmez.

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygularının ezgiyle anlatımı olarak kısaca tanımlayacağımız Geleneksel Türk Halk Müziği: kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir. Türk Halk Musikisi yeryüzünde ne kadar doğal ve sosyal olay varsa, onları konusu içine almıştır. İnsan-insan, insan-tabiat, insan-diğer yaratıklarla ilişkileri, özellikle sözlü musikide enine boyuna işlemiştir (Emnalar, 1998: 27-28).

Halk şarkıları anonimdir ve çoğunlukla kırsal kesim insanının yaratıcılığından kaynaklanmıştır. Lirik karakteriyle halk müziği, şiirle yoğrulmuştur. Sıkça işlenen konuların başında, kırsal yaşam biçiminden kesitler ve doğa tasvirleri yer alır. Anonim özelliğiyle halk müziği bireyi değil, toplumu temsil eder; toplumun bölgesel ya da yöresel dil tavır özelliklerini, özgün üslubunu dile getirir (Say, 2008: 203-204).

Halk müziğinin doğuşunda hiçbir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı yoktur. Tamamen içten gelen duyguların geleneksel bir müzikal coşku ile ifade edilmesidir. Türk sanat müziğinin doğuşunda ise, başlangıçtan itibaren bir sanat düşüncesi,

kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı vardır. Besteci bu prensipler içerisinde eserini üretir. Bu yüzdendir ki Türk sanat müziğinde usul, dizi, makam, form ve her türlü teknik ayrıntılar isimlendirilmiştir. Bu isimler ülke sınırını da aşarak uluslararası terminolojiye girmiştir. Türk halk müziğinde ise türküler yakılmış, binbir çeşit ezgiler oluşturulmuş, biçimler ortaya çıkarılmıştır. Ama bunlar çoğu kez isimlendirilmemiştir. Bazı isimler ise kişisel ya da yöresel kalmıştır. (Yener, DPT: 2001).

Bu sebepten dolayı Türk sanat müziğinde dizi, makam, usul, birçok teknik ayrıntıya önem verilmiş ve bunlar sistemli bir biçimde uygulanmıştır. Türk halk müziğimizde ise âşıklar, ozanlar, buldukları veya gezdikleri yerlerde o anki hislerine göre türküler söylemişler ve çeşitli sözsüz ezgiler oluşturmuşlardır. Bu oluşumların sonucunda yeni biçimler ortaya çıkmıştır ve bunlara kişisel ya da yöresel isimler verilmiştir. Ör: Abdal ayağı, kerem ayağı, koşma gibi.

Halk sanatçısı, ezgisini yaratırken, tamamen doğal etkiler altıdadır. Belli bir estetik görüşü yoktur. Besteciliğin en ilkel kaidelerinden bile habersizdir. Halk melodileri çok kez yaratıcılarının çok kez nişanlısı ölen bir kız veya delikanlı yahut da evladını kaybeden ihtiyar anne olduğu Türkülerin sözleri incelendiğinde anlaşılabilir (ör.Hastane önünde incir ağacı) (Arseven, 2004: 291).

Halk müziğinin, icra edildiği toplumun kendi yaşamlarının bir aynasıdır. Dünya üzerinde var olan toplumların yaşayış biçimleri nasıl biri birinden farklı ve kendine özgü ise, halk müzikleri de birbirlerinden farklı ve özgündür. Türk Halk Müziğinin ise; Türk milletinin ya da Türk halkının duygularını, düşüncelerini ve yaşayış biçimlerini yansıtan sözlü ya da sözsüz ezgiler ile sergilenen bir yapıda olduğu söylenebilir. Türk Halk müziği, Türk sanat müziği gibi belirli kurallar çerçevesinde oluşturulan bir müzik değildir. Türk Halk müziği insanların buldukları bölgelere, yaşama alışkanlıklarına, bireysel isteklerine bağlı olarak doğaçtan var olur.

Türk Milletinin aslını oluşturan büyük halk kitlelerinin tarih boyunca ve bütün uygarlıkların çerçevesinde kendi kendine yarattığı, içinde eski müzik geleneklerini devam ettirdiği, anonim bir karakter taşıyan halk

sanatın önemli dalıdır. Türk Halk Müziği özel ritimleri, modal bünyesi, kendine özgü çalgıları, vokal ve enstrümantal müzik biçimleri ile orijinaldir. Anadolu halkının duygularını, özdeyişlerini içerir. Türk Halk Müziği, Türk toplumunun toplumsal ve tarihsel gelişiminin içindeki Türk duygu ve düşüncesinin biçimlenmesi ve yansımasıdır. Türk Halk Müziği folklorik ve anonim bir değer taşır. (Kolçak, 2005: 209).

“Türk Halk Müziği, Türk ulusuna ait bir müziktir. Bu coğrafya içinde yaşayan halkın yaşam biçimlerini, gelenek göreneklerini, ülkenin özelliklerini görmek mümkündür. Türk Halk Müziği kimi zaman gelenek ve görenekleri anlatmış, kimi zaman duygularını ve fikirlerini anlatmış, yalnızca bu ülkenin özelliklerini yansıtan bir müzik türüdür. Doğal olarak bu müzikte Türk halkının yaşam biçimlerini, gelenek ve göreneklerini ülkenin özelliklerini görmek mümkündür” (Erkan, 2000: 16).

“Türk Halk Müziği, iki şekilde kendini gösterir: Sözlü ve sözsüz olarak. Sözlü halk müziği, bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziği ise tüm halk oyunlarının ezgilerini kapsamaktadır” (Arseven, 2004: 305). Türk halk müziği form bakımından da ölçülü ve ölçsüz olmak üzere ikiye ayrılır. Ölçülü olanlarına kırık hava, ki türkü ve oyun havaları bu bölüme girer, ölçsüz olanlarına da uzun hava denir (Arseven, 2004: 283).

Türk Halk Musikisi, Türk duygu ve düşüncesinin Türk espirisinin ve sosyal hayatının tarih içindeki olaylar doğrultusunda, coğrafi konum ve göçlerin de etkileriyle vücut bulan ve şekillenen ürünlerdir. Bu müzik, Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, büyük kasabaların eski ve yerli halkının, Türk bard (saz şairi, ozan) ve trabadurları olan âşıkların müziğidir. Folklorik, anonim bir karakter taşır. Yaratıcıları çoğunlukla belli değildir (Emnalar, 1998: 27).

“Anadolu’da halk Müziğinin yüzyıllar boyunca yaşamasında saz şairleri geleneğinin büyük katkısı vardır. 13.yy da Yunus Emre’nin anıtsal kişiliğinde yükselerek günümüze kadar ulaşan bu gelenek, insanımızın ne kadar duygusal, düşünceli ve sorunlu olduğunu dile getirmiştir” (Say, 2002: 223).

“Türk Halk Musikisi, en geniş mana ve mefhumuyla, denilebilir ki, dünyanın en geniş sahalarına yayılmış en eski, en fazla tesirli olmuş bir halk sanatıdır. Bütün Türk dünyasının halk musikisi, ülkeden ülkeye büyük farklar göstermekle beraber, müşterek hususiyetler de taşır. Dar manasıyla “Türk Musikisi” dediğimiz zaman, Anadolu ve çevresindeki ülkelerde yaşayan veya yaşamış olan halk musikisini anlıyoruz” (Öztuna, 2000: 141).

Anadolu Türk Halk Musikisi’nde, kendine mahsus şekiller vardır. Bu şekiller, çok defa bestelenen şiirin formunun adını taşır. Koşma, destan, varsağı, mani, divan, kalanderi, karşılama, semai...gibi. Halk musikisinde, musiki kaideleri, daha serbest ve kaygısız kullanılmıştır. Nağmeler parlak ve beste yapısı başarılıdır. Bu husus, Türk’ün maşeri dehasını gösteren en mühim ve çarpıcı hususiyetlerden biri olarak kabul edilebilir (Öztuna, 2000: 141).

Klasik Batı müziği ve Türk Halk Müziği bir birinden çok farklıdır. Bu farklılık bir oktavin iki müzikte de farklı bölünmesiyle belirginliğini göstermektedir.

Klasik Batı müziğinde bir oktav 12 eşit parçaya bölünmektedir. Bunun aksine Türk Halk Müziği'nin oktav bölünmesi daha farklıdır. “Türk Halk Müziği parçalarını oluşturan bir oktavlık ses dizisinde yani bir sekizli ses dizisinde, genellikle 17 perdeden oluşur (Küçüköncü, 2007: 84). Bu farklılık kültür olduğu Türk Halk Müziğinde kullanılan çalgılarla da ilgilidir. Türk Müziğindeki oktav bölünmesi Klasik Batı Müziğinden teorik olarak farklılığın yanında müzikteki duygu açısından da bir fark oluşturmuştur.

THM ses sistemi, batı müziğinin tampere (eşit aralıklı) sisteminden farklı olarak, bir sekizlinin (oktav) eşit olmayan aralıklara bölünmesinden meydana gelir. Bir bağlamının perdelerindeki seslerle örneklenecek olursa, halk müziğinde kullanılan seslerin bir oktavi aşağıdaki seslerden oluşur (Sağır, 2004: 80-81).

Şekil 9 THM'nde 1 oktavın Bölünmesi



Genel olarak yabancı müzik bilimcilerinin yapmış olduğu halk müziği tanımlar şöyledir (DPT, 2011: 1).

- Brenne'e göre; halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler,
- Prat'a göre; köylü ve halk arasından çıkıp, gelenek haline gelen ezgiler, halk müziğini oluşturur.
- Riemann'a göre; halk müziği kapsamına şu yaratılar girmektedir:
- *Ezgi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar,*
- *Çeşitli sebeplerden halk tarafından benimsenmiş ve halk şarkısı ifadesini taşıyanlar,*
- *Melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılabilir ve popüler bir eda taşıyan ezgiler*

Seslerin teker teker ve ard arda dizilerek, kulakta hoş bir tesir bırakacak şekilde bir müzik cümlesi meydana getirmeleri haline melodi diyoruz. İnsanların birçoğu, bestecilik bilgisinden tamamen bihaber oldukları halde, sevimli ve son derece güzel türküler yaratabilirler. Bunların en güzel ve en canlı örneklerini da halk müziğinde buluruz (Arseven, 2004: 289)

“Bilindiği gibi müzik, ezgi (melodi), tartım (ritm) ve çok seslilik (armoni) gibi üç önemli öğeden oluşan bir sanattır. Ezgi, müziğin konuşan, insanlara bir şeyler anlatan en belirgin yanıdır. Ezgi, mutlu bir esin ve imgenin şekillendirilmiş sonucudur... Ezgi ancak imgelemenin, az veya çok bir adımın ürünüdür. Ezgi bilim ve sanatın sıkı kalıp ve kurallarına çoğu kez yabancı kalır; Onun için Türk halkının büyük çoğunluğu, bestecilik kural ve bilgilerinden tümüyle habersiz oldukları halde, sevimli, güzel ve içtenlik dolu ezgiler yaratmışlardır. Bu yüzden, Türk halk müziğinin ezgisel yapısı ilginç bir özellik, saygın bir kişilik ve sağlam bir içerik taşıyor”(Arseven, 2004: 306).

Arseven (1919-1977), Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısı ile ilgili şu görüşleri bildirmiştir.

“Türk Halk Müziğinin ezgisel yapısının en önemli özelliklerinden biri, tüm yapıtların mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle bitmesi, ikincisi de, çoğunlukla bitişik ya da küçük aralıklı seslerle örülmüş olmasıdır. Batı müziğinde ister majör, isterse minör bir dizi ile yazılmış olsun, ezgi, tonik akordunu oluşturan seslerden herhangi birisi ile başlar ve biter. Oysa Türk Halk Müziğinde bir ezginin temel ses ile bitmesine karşın başlama sesi dizinin herhangi bir derecesi olabilir. Bunda, dörtlü armoni yöntemine göre, tonalitenin polifonik yapısının da büyük payı vardır. Ezgiler en az dört, en çok on ikili bir ses sınırının içinde geliştirilmişlerdir” (Arseven, 2004: 307).

Türkü Türk Halk musikisinin en tanınmış şeklidir (forme musicale). 12.yüzyıl Farsca türki'den (“Türkçe, Türk’e ait ve mahsus) Türkçe telaffuza uydurulmuştur. Klasik musiki'deki şarkı formuna karşılıktır. Böylece, musikinin en son safhası olan form bakımından da Türk halk ve klasik musikileri arasında ayniyet (benzerlik) görülür (Öztuna, 2000: 535).

Genel olarak türkü; “daha çok hece vezni, az da olsa aruz vezni ile yazılmış Türk Halk Edebiyatı’na ait sözlerin, genel olarak basit, kolayca anlaşılabilir ve küçük soluklu ezgilendirilmesi sonucu oluşur. Bu ezgilerin en önemli özelliği, genel olarak bezekli oluşları yanında, yoğun sekileme içermesidir. Türkü aynı zamanda Türk Halk Edebiyatı’nda bir şiir türünün adıdır” (Akdoğan, 1996: 149–150).

Halk Müziği Ezgilerimiz, genelde bir buçuk oktavlık ses genişliğindedir. Çeşitli yöresine göre değişir. Makamsal kökleri, “ayak” adı verilen altı ayrı diziden oluşur: kerem, Garip, Bozlak, Derbeder, Müztezat, Misket (Say, 2002: 224).

2.3.1. Türk Halk Müziğinde Ayaklar

Ayak Halk müziğimizin makamlarını tanımlama amacı ile kullanılan bir terimdir (Say, 2002: 49). Halk müziğinin ezgisel yapısındaki en belirgin özellik, ezgilerin modal bir yapı göstermesidir. Türk Halk Müziği'nde yaygın olarak kullanılan ve adlandırılmış belli başlı ayaklar şunlardır.

2.3.1.1. Maya Ayağı

Halk müziğimizde maya beşlisi (dizisi) çok kullanılmıştır. Köy havaları, Barlar'ın bir kısmı, Demeçevirme, Ninni ve Deyişlerin çoğu manili Türküler, genellikle maya beşlisi içinde oluşmuştur. Maya beşlisi Si sesindeki bemol iki komalıdır (Hoşsu, 1997: 29).

Dizisi;

Şekil 10. Maya Ayağı Dizisi



2.3.1.2. Hüseyni Ayağı

Hüseyni terimi, Türk Halk ve Türk Sanat Müziği'nde aynı adla anılır. Dizisi incelendiğinde, maya dizisinin devamı olduğu görülür. Yurdun her yöresinde en sık kullanılan ayaklardan biridir (Sağır, 2004: 81).

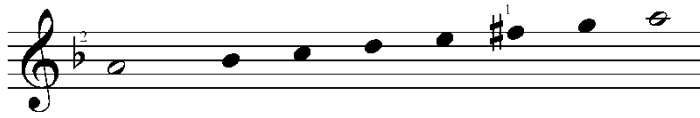
Hüseyni'nin kelime anlamı Hüseyni'ye ait demektir. Halk müziğimizde, çok yaygın olarak kullanılan Hüseyni ayağı, bir bakıma, maya ayağı'nın devamı, genişletilmiş gibidir. Hüseyni sekizli dizisi, bir maya beşlisinin tiz tarafına bir maya dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Hüseyni kelimesi, Geleneksel Türk Sanat Müziğimize, Geleneksel Türk Halk Müziğimizden geçmiş bir makam adıdır. Halk müziğimizde, Hüseyni dizisi içinde seyreden pek çok ezgi vardır. Bunun içindir ki, bu diziye, halk müziğimizin ana dizisi demek doğru olur. Halk müziğimizde bu dizi, Hüseyni makamındaki gibi (karar sesi La, güçlü Mi) kullanılmasına karşın, karar sesi Sib, Do, Re, Mi olarak da değişik tonlarda kullanılmış, özgün ve halk müziğimize özgü ezgiler yaratılmıştır (Hoşsu, 1997: 30).

Seyir: Hüseyni ayağındaki ezgilerin çoğu “La” perdesinde karar verir. İnci bir yapı gösterir. Genellikle üst altılı veya yedili seslerden başlayıp, beşinci ses “Mi” yi

güçlendirmeden şekileme şeklinde seyredip, karar perdesi “La” sesinde kalır, bazen de üst büyük altılı ve yedili (Fa# - Sol) etrafında dolaşır, beşli (Mi) sesini güçlendirerek tiz durağa doğru bir sıçrama yapıp, inici bir seyirle “La” sesine gelerek karar verir. Bazı Hüseyinîler ise, yine üst altılıdan başlayıp, tiz durağa doğru bir çıkış yaptıktan sonra, sırasıyla. Sol-Mi-Do seslerini güçlendirerek inici bir seyirle karar sesi “La” ya gelirler ve karar verirler (Hoşsu, 1997: 31).

Dizisi;

Şekil 11. Hüseyinî Ayağı Dizisi



2.3.1.3. Kerem Ayağı

*Kerem Ayağı: Kerem ayağı, adını Âşık Kerem'den almıştır. Dizisi aynı kalmak kaydıyla, ayrı tonlarda çeşitlemeleri vardır. Diğer ayaklarda olduğu gibi, oktavi aşan kerem dizisi enginleşerek, Engin Kerem adını alır. Kerem ayağının karar sesi “La”dır, dizide değiştirgeç alan sesler, sırasıyla Sib2, Mib ve Fa# dir. **Seyir:** Kerem ayağındaki ezgiler, genellikle inici bir yapıdadırlar. Üst altılıdan tiz durağa doğru bir çıkış yapıp, önce dördüncü (Re) seste geçici bir duraklama yapar ve “La” sesinde karar verir. Bazen de. Çıkıcı-inici bir seyir gösterir, üst ikiliden (Si) dörtlüye doğru ve oradan da yediliye bir çıkış yapar. Tiz durağa uğradıktan sonra çıkışını bitirip, tekrar dörtlü (Re)'ye döner. Üçüncü ve ikinci seslerde yumuşak bir iniş yapıp, “La” perdesinde karar verir. Kerem ayağının en önemli özelliği, inici seyirde Mib perdesinin önce Mi natürelle dönüşüp, koma-koma pesleşmesidir. “Mi” perdesi ile Mib perdesi arasında bir glissando hareketinin olmasıdır. Kerem ayağındaki ezgilere, Ege Bölgesi'nde, Rumeli'de, Güney Anadolu'da, yer yer iç Anadolu'da (Konya, Kırşehir) rastlanmaktadır (Hoşsu, 1997: 34-35).*

çoğunluğu bu ayaktadır. Adını Aşık Garip'ten aldığı söylenmektedir. Başka bir söylentiye göre de ilk dörtlüsü içinde oluşan artık ikili aralığının insan üzerinde bıraktığı dokunaklı, hüznü hava bu adla anılmasına neden olmuştur (Sağır, 2004: 83).

Garip ayağı, adını, büyük bir olasılıkla Aşık Garip'ten almıştır. Halk müziğimizde, ayak adlarının çıkış noktaları çeşitlidir. Bazen bir Halk ozanının adı veya bazen bir yöre adı, bazen de çok yaygın olan bir ezginin ismi Ayak adı olarak kullanılmıştır. Garip ayağından (dizisinden) oluşan ezgilere yurdumuzun her yöresinde rastlanmaktadır. Hüseyinî ayağı kadar olmasa da, garip ayağından ezgiler, halk müziği dağarımızın büyük bir çoğunluğunu oluşturur. Ninnilerimizden oyun havalarına kadar çeşitli halk ezgilerimizin çoğu, garip ayağı dizisindedir. Genelde, garip ayağı “La” kararlı olup, Sib, Do# ve geçici olarak Fa# değiştirgeçlerini alır. Güneydoğu (Gaziantep, Şanlıurfa) yöresinde garip ayağının dizisi farklıdır. Karar sesi, “La”ya göre dört ses yukarıdaki “Re” perdesidir. Aldığı arızalar (değiştirgeç); Mib, Fa#3 ve geçici olarak Sib2'dir (Hoşsu, 1997: 33).

Dizisi;

Şekil 15. Garip Ayağı Dizisi

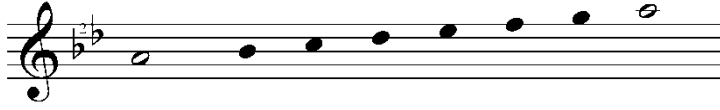


2.3.1.6. Kalender Ayağı

Bu dizinin eziklik, çaresizlik, perişanlık havası taşıdığı görülür ve adının buradan geldiği sanılmaktadır. Bu dizide fazla eser bulunmamaktadır (Sağır, 2004: 83).

Dizisi;

Şekil 16. Kalender Ayağı Dizisi



2.3.1.7. Misket Ayağı

Misket ayağı, adını çok yaygın olan Ankara'nın Misket Türküsünden almıştır. Bu ayağa Karanfil Ayağı'da denilir. Bu ayaktan ezgilere, doğu Anadolu illeri ve yöreleri dışında, yurdun her yöresinde rastlanmakla beraber, genellikle, İç Anadolu (Ankara, Kütahya, Söğüt) ve Trakya yöresinde çok daha sık rastlanır (Hoşsu, 1997: 44).

Dizisi;

Şekil 17. Müstezat Ayağı Dizisi



2.3.1.8. Azeri Ayağı

Azeri Ayağına Elazığ'da İsfahan, Urfa'da ise Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde olduğu gibi Segah adları verilmektedir. Çoğunlukla azeri ezgiler bu ayaktan olduğu için bu ad verilmiştir (Sağır, 2004: 83).

Dizisi;

Şekil 18. Azeri Ayağı Dizisi



2.3.1.9. Müstezad Ayağı

Müstezad kelime olarak artmış, çoğalmış anlamındadır. Müstezad ayağı, Beşri ayağı'na benzer. Her iki ayak da sol majör'e yakın bir dizi ve yapıdadır. Müstezadla yapıda ezgiler, Elazığ ve yöresinde pek çoktur. Yurdumuzun diğer yörelerinde de bu ayaktan ezgilere rastlanır (Hoşsu, 1997: 41).

Sol Müstezat Dizisi;

Şekil 19. Sol Müstezad Ayağı Dizisi



Do Müstezat Dizisi;

Şekil 20. Do Müstezad Ayağı Dizisi



Fa Müstezat Dizisi;

Şekil 21. FA Müstezad Ayağı Dizisi



2.3.1.10. Fidayda (Hüdayda) Ayağı

İsmi, Ankara'nın Fidayda oyunundan (türküsünden) almıştır. Bu ayaktan ezgiler, Kastamonu, Konya gibi illerimizde saz meclislerinde (muhabbet-dinleti havası) pek yaygındır. Bu havalar, bağlama takımıyla çalınıp-okumaya çok elverişlidir. Saz havası denilince, bu ayaktan ezgiler akla gelir (Hoşsu, 1997: 46).

2.4. Ayak ve Makam Kavramı

Dünya üzerinde yaşayan bütün toplumların kendilerine özgü müzikleri vardır. Ancak, bu müziklerin nitelikleri ve gelişmişlik düzeyleri birbirinden çok farklıdır. İlkel kabilelerin müzikleri ezgisel açıdan genellikle dar kalıplar içinde seyreden basit bir özellik göstermektedir. Gelişmiş toplumlarda ise, biri halk diğeri sanat müziği olmak üzere iki müzik türü yan yana yaşamaktadır. Söz konusu bu müzik türleri birbirini birçok yönden etkileyerek gelişimlerini sürdürmekte, sonuçta birçok bakımdan ortak özellikler göstermektedir (Yener, DPT: 2001).

Türk Halk Müziğimizde Yüzyıla yakın bir süredir, yeterli olmamakla beraber çeşitli çalışmalar, derlemeler yapılmış, notalama sistemi geliştirilmiş, çeşitli yörelerin tavırları, vokal ve enstrümantal icra yönünden araştırılmış, Türk Halk Müziği usulleri hakkında kuramlar konulmuş, yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından çeşitli kitap ve makaleler yayınlanmıştır. Buna rağmen Türk Halk Müziği'nde çok önemli bir konu olan "Ayak-makam" ilişkileri ve tartışmaları henüz çözülememiş ve bundan dolayı Geleneksel Türk Halk Müziği'nin ezgisel yapısı hakkında bilimsel bir kuramsallaşma oluşmamıştır (Emnalar, 1998: 523).

"Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği, Türk halkının duygu ve düşüncelerinin ifadesidir. Her iki müziğimiz de Modal (Makamsal) müziktir. Birinde Makam adıyla anılan sesler topluluğu, diğesinde "Ayak" olarak isimlendirilmektedir. T.H.M.'deki "Ayak"lar, T.S.M.'deki Makam'larla büyük oranda benzerlikler taşırlar. (Eke, 2004: 1). Örnek verecek olursak;

Yahyalı Kerem Ayağı - Hüseyinî Makamı

Garip Ayağı: Hicaz Makamı

Düz Kerem Ayağı - Karcığar Makamı

Yanık Kerem Ayağı - Nikriz Makamı

Muhalif Ayağı - Segâh Makamı

Tatyan Kerem Ayağı - Hüzzam Makamı

Misket Ayağı - Eviç Makamı

Bozlak Ayağı - Kürdî Makamı

Kalenderi Ayağı - Sabâ Makamı

Müstezat veya Beşirî Ayağı - Mahur Makamı

Tarihi seyir içinde makamların halk musikisinde, besteyi meydana getiren en önemli unsurlardan biri olduğunu kabul etmek icab eder. Türk Müziği ses sistemi içinde T.S.M. ve T.H.M. aynı esaslara sahiptirler. Türk Sanat Müziğinde kullanılan “Koma Sesler” (çeyrek sesler), aynen Türk Halk Müziği’nde de kullanılmaktadır. Türk Halk Musikisini incelediğimizde, belli cinslerin, çeşitli şekillerde bölünmüş dörtlü ve beşlilerin oluşturduğu kalıplar üzerinde, belli noktalarda başlamak, gezinmek, duralamak ve karar vermek suretiyle ortaya çıkan bir ezgi yapısıyla karşılaşırız (Eke, 2004: 2-3).

Türk Halk Müziğinde kullanılan “Ayak” kavramının belli başlı tanımları aşağıda maderle halinde verilmiştir (Emnalar, 1998: 527-528).

- **Ayak:** Türk Halk ezgilerinde ve edebiyatında başlangıçta hazırlama amacıyla verilen sözlü ya da müzikli kısım
- **Türkü Ayağı:** Yalnız saz veya bağlama ile bir giriş yapılıır. (Türkü melodisinin saz ile gösterilmesi).
- **Ayaklar (diziler):** Türk Halk Müziğindeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları vardır. Genelliklere bu gruplara “ayak” adı verilmektedir.

Hoşcu’ya (1997) göre dizi ve seyir açısından ayak: Halk müziğimizde bazı ezgilerin belirli bir dizisi ve seyri vardır. Bu dizilere (kalıplara) Ayak denir. Ancak, zengin bir melodik yapı içeren halk müziğimizde bu diziler azınlıkta kalır. Bu dizileri makam karşılığı gibi değerlendirmek yanlıştır. Çünkü makam, besteden önce uyulması gereken bir kuraldır. Bir tanıma göre, makam: durak, tiz durak ve güçlü etrafında belirli bir dizi şeklinde toplanmış seslerin genel durumudur. Makamların kuramsal

bir seyri vardır. Durak, güçlü kesinlikle gösterilir, dizinin dışına çıkılmaz. Her makamın yarattığı kendine özgü bir duygusu vardır. Halk müziğimizde, dizi ve seyir açısından ele aldığımız Ayaklarda ise, katı bir kurallaşma yoktur. Bazen, güçlü ses, yürüyen ses durumuna gelir, hiç kullanılmaz. Bazen de, yürüyen bir ses de soluklanılıp, güçlü ses değiştirilir. Kimi zaman karar sesinin değiştiği de olur. Tonik sesin değişmesiyle yeni bir duygu yaratılır. Böylece beklenen değil, beklenmeyen yeni bir özgün müzik oluşur. İşte, halk müziğimizin yaratım özelliği ve güzelliği buradadır. Bu müzik olgusunda makamsal kuralları aramak yanlış olur. Her ezginin dizi içindeki kuralı kendine özgüdür. Şu halde, halk ezgilerini incelerken, Geleneksel Türk Sanat Müziği'ndeki makamsal kuralları düşünmememiz gerekir. Ancak, bazı halk ezgileri vardır ki, bir makamı olduğu gibi yansıtır. Bunun nedenini de, Geleneksel Türk Halk Müziği ile Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin birbirlerini etkileyişlerinde aramak lâzımdır. Geleneksel Halk Müziği'nde öyle dizi ve seyirler vardır ki, bunların karşılığında (benzeri) bir makam Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde kullanılmamıştır. Bu dizi ve seyirler halk müziğimizin bünyesinde kalmış kendine özgü bir karakter gösterirler (Hoşsu, 1997: 28).

1950 yılından evvelki dönemde ayak terimi Türk Halk Musikisi mensupları arasında bile bilinmez ve kullanılmazken, yeni türeyen profesyonel icracılar, her derde deva gibi gördükleri bu terimi (ayak) ağızlarından ve notlarından düşürmez olmuşlar, bir lahnî (melodik) kalıp nitelik ve hüviyetinde olan ayak terimini hiçbir bilimsel sakıncaya takılmadan makam karşılığı olarak rahatlıkla kullanabileceklerini zannetmişlerdir. Bu görüş açışı içinde, kalıp ezgi anlamında kullanma eğilimi bugün de devam etmektedir (Sümbüllü, 2006: 74).

Bu gelenek devam ederken, yöreler arasında musikiye ilişkin temas ve faaliyetlerin azlığı ile beraber, Türk Halk Musikisi icracılarının arasında Türk Halk Musikisi terimlerinin ayrı ayrı mana ifade etmelerim önlemek maksadıyla, genel bir terim üzerinde anlaşma ve birleşme kaygısı ve

ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış ve özellikle radyo istasyonlarının açılışı ile bu ihtiyaca cevap vermek zorunluluğu bütün şiddeti ile baş göstermiştir. Ayak terimi bir cankurtaran simidi gibi önlerine çıkmış ve buna canla başla sarılmışlardır. Ne var ki, bu terim Türk Halk Musikisi'nde çok değişik şekil ve anlamda anlaşılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır, özellikle ilk dönemlerde (1950-1970 yılları) makam karşılığı olarak benimsenmiş, hatta radyolarda, eğitim kurumlarında ve ders kitaplarında bu anlamda kullanılır olmuştur (Sümbüllü, 2006: 74).

Türk halk müziğimizdeki makam kavramı 19. Yüzyılda ülkemizde başlayan çeşitli araştırma inceleme ve derleme çalışmaları ile müzikologlar ve araştırmacılar tarafından birçok kez gün yüzüne çıkartılmış, tartışma ortamları yaratılmış ve bu çalışmalar sonucunda elde edilen bulgular yazılı kaynaklarla günümüze kadar ulaşmıştır.

Günümüz araştırmacılarından ve müzikologlarından Yalçın Tura, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresinde sunduğu “Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması” başlıklı yazısında, TRT repertuarında bulunan 1000 ezgi üzerinde yapmış olduğu makamsal inceleme sonucunda; “belli bir makamın ya da bilinen bileşimlerin alışılmış biçimde kullanımı sınıfına girenler %91.18 gibi ezici bir çoğunluk oluşturmaktadır. Bilinen makamlarla yapılmış değişik bileşimlerin oranı olan %2.1 ile, bilinen makamların alışılmışın dışında kullanımının oranı olan %3.6. yı da eklediğimizde %96.88 gibi bir oran oluşmaktadır. (Pelikoğlu, 2007: 57).

Günümüzde Ayak-Makam İlişkisi olarak yapılan araştırmaların sonucunda, uzman kişi ve akademik camianın sorunu çözmek adına yapmış oldukları açıklama ve yazıların, ayak konusundaki problemleri ortadan kaldırma adına ortak kanaatlerin oluştuğu görülmektedir.

Pelikoğlu (1998) *Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar*” başlıklı yüksek lisans tezinde, Geleneksel Türk Halk Müziği kaynak taraması ve bu alanda uzman kişiler ile yapmış olduğu görüşmeler sonucunda konuyu detaylı olarak incelemiştir. Türk Halk Müziğinde ayak kavramının kullanımının konuyu daha karmaşık yapıya sokacağını ve ayak kavramı yerine “Makam Dizisi” kavramının kullanılmasının bu problemin çözümünü kolaylaştıracağını belirtmiştir (Yener, DPT: 2001).

Geleneksel Türk halk müziğinin makamsal yapısı konusunda birçok görüş ileri sürülmüştür. Özellikle eski hocaların görüşüne göre, halk musikisinde “makam” yoktur. Meydana getirilen eserler makam tasnifine tabi olunamaz. Ancak “makam” karşılığı olarak halk müziğinde “ayak” tabiri kullanılmalıdır. Hicaz makamına karşılık garip ayağı teriminin kullanılması gibi. Orta görüşte olanlar ise; “ne makam ne ayak” şeklinde bir yaklaşımda bulunmaktadır. Bu iki görüşün dışında bir de makamı benimseyen görüş vardır; mantıklı olanda aslında budur. Halk ezgileri ayağa, diziye ve örgüye göre değil de, makama göre tasnif edilmelidir”. (Emnalar, 1998, 547).

Türk Halk Müziği Dizileri Konusunda Yapılan Bazı Çalışmalar

1970’li yıllarda yayınlandığı bilinen ancak üzerinde basım tarihi bulunmayan Bağlama Büyük Metod adlı kitabın 4. cildinde Güray Taptık, Türk Halk Müziği dizilerinin tanıtımında “Ayak” terimi kullanmıştır. Ata Terzibaşı, 1980 yılında yayınladığı “Kerkük Havaları” adlı eserinde bir kısmı ülkede yaygın olan bir kısmı ise sadece yörede bilinen birçok makamdan söz etmiştir. Ayrıca, Terzibaşı, kitabının önsözünde “Türküleri sanat makamlarına göre tasnif etmeyi arzularım. Ancak, buna muvaffak olamadım. Bütün ezgilerimizi teker teker müzikologların değerlendirmesine sunmayı zor buldum. Bunlardan bir bölümünün ait olduğu makamlar hususunda musikişinasların değişik görüşleri de karşılaştığım zorluğu daha da artırmıştır” şeklindeki açıklamasıyla konuya bakışını ifade etmiştir (Yener, DPT: 2001).

1987 yılında yayınladığı “Bağlama Öğretim Metodu I-II-III”, adlı kitabında Sabri Yener, Türk Halk Müziği dizilerini “kerem ayağı dizisi”, “garip ayağı dizisi” vb. terimlerle ifade etmiş, ancak, söz konusu dizilerin Türk Sanat Müziği’ndeki makam karşılıkları da belirtmiştir. 1997 yılında yayınladığı “Geleneksel Türk Müziği Nazariyatı” adlı kitabında Mustafa Hoşsu yine, “Ayak” terimini kullandığı gibi, bu konuda daha ısrarcı davranarak bilinenlerin dışında yeni yeni ayak adlarından söz etmiştir. Sabri Yener, “Bağlama Öğretim Metodu III”, kitabının 3. Baskısında değişiklik yaparak Türk Halk Müziği dizilerini makam dizileri (hüseyni dizisi, hicaz dizisi, çargah dizisi vb.) olarak açıklamıştır. Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanıp Şanlıurfa Valiliği tarafından Ekim 1999 yılında yayınlanan “Şanlıurfa Halk Müziği” adlı kitapta Türk Halk Müziği dizileri doğrudan makam adıyla (hüseyni makamı, uşşak makamı, rast makamı vb.) ifade edilmiştir (Sümbüllü, 2006: 65.)

Emnalar, 1998 yılında yayınladığı “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” adlı kitabında, “Ayak-Makam İlişkileri ve Bu Konudaki Açıklama ve Görüşler” başlığı altında konuya geniş yer vermiş, çeşitli uzmanların görüşlerini tartışmış ve Türk Halk Müziği dizilerinin anlatımında ayak terimi yerine “Makam” terimini savunmuştur. Yine bu kitapta başka uzmanların görüşlerine de yer verilmiştir. Aşağıda Emnalar’ın yapmış olduğu görüşmelerden elde edilen uzman kişilerin görüşleri sıralanmıştır (Emnalar, 1998: 526-552).

- **Ataman:** ayak, Türk müziğimizdeki makam karşılığı, bir müzik parçasının ezgi gidişidir. Halk müziği, kuralların içinde olmayan özgür bir müziktir. Ezgileri
- **Güla:** Ayak, ezginin seyri içerisinde içerdiği seslerden oluşan kalıptır. Ayakları, dizi olarak düşünmek ve değerlendirmek doğru değildir. Olayın folklorik yanı ile bilimsel yanını birbirinden ayırmak gerekir.

- **Özbek:** ayak, makam anlamında değildir. Bugünkü anlayışla anlatılan ayaklar eksik ve yetersizdir. Bir yörede bulunan ayak adını tüm ülke ezgilerine genelleştirmek hatalı bir harekettir. Ankara'nın misket ezgisinin misket ayağında olduğunu söyleyenler, Urfa'nın aynı diziyi kullanan ezgisine nasıl misket diyebilirler. Belki, halk ezgileri makamlar yardımıyla açıklanabilirler.
- **Hoşsu:** Ayak; bir ezginin çatısını ana dizisini oluşturan genellikle yalnız bir saz ile uygulanan başlangıç müziğidir. Ayrıca ayak makamsal bir özellik taşır. Fakat Türk beste müziği makamlarına benzemle birlikte, bir makam değildir. Çünkü ezgilerimizde karar, güçlü, seyir özellikleri Türk Beste Müziğindeki gibi değildir.
- **Paşmakçı:** Ayak, Türk sanat Müziğindeki makam karşılığındadır. Halk müziğinde makam tam teşekkül etmemiş olabilir. Ayrıca sanat müziğindeki ses dizilerinin kaidesi dışına çıkabilir. Örneğin: Evlerinin önü mersin, türküsünde re bemol vardır. Bu türkü Nihavent olarak düşünülürse bu makamda re bemol sesi yoktur.

Türk Halk Müziği dizilerinin makamsal bir bakış açısından değerlendirilmesi aşağıdaki maddelerde belirtilmiştir (Sümbüllü, 2006: 67-68).

- Türk halk ezgilerini makamsal açıdan incelediğimizde bazı ezgilerin çeşitli makam dizileri içinde seyrettikleri ve makamın bütün özellikleri taşıdıkları görülmektedir.
- Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler de makamın bütün kurallarına bağlı kalmamakla birlikte belli bir makamın dizisi içinde seyrederek.
- Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler de makamın bütün seslerini kullanmayıp bazı sesleri içinde seyrederek.

- Türk Halk Müziği'nde bazı ezgiler ise, makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte makamın geleneksel kurallarına uymayıp birinci derece yerine dizinin başka bir derecesinde asma kararlarla bitiş yaparlar.
- Bazı halk ezgileri kısa geçkilerle birden çok makam dizisinde seyrederek.
- Halk müziği başlangıçta bir makam düşüncesi ve sanat kaygısı ile yakılmadığından bazı türküler (ezgiler) seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak tarif etmezler. Ancak bu ezgiler belirli bir makamın, ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içinde seyrederek. İşte böyle durumlarda söz konusu ezgiyi makamsal olarak tanımlamak zorlaşmaktadır.

Türk Halk ezgilerini, sadece dizilerine göre sınıflandırmaya çalışmak, bize göre yeterli olmayacaktır. Diziler, ancak, üzerlerinde gezinildiğinde hayat kazanan birer kalıptan başka bir şey değildir. Belli aralıkların, basamakların yan yana gelmesiyle oluşan bu kalıplar, ancak, üzerlerinde belli birtakım hareketler oluştuğunda ezgiye dönüşürler. Bu hareketlerin başlangıç noktası, yönü, hareket sırasında, belli birtakım noktadaki duraklamalar ve hareketin son bulunduğu nokta, ezgi oluşumunda son derece büyük önem taşır. Ayrıca çok kere diziye yabancı sesler de işe karışır; sapmalar da önem kazanır. Bütün bunlar, bizi başka bir ölçüt bulmaya yöneltir. T.H.M. ezgileri de, tıpkı T.S.M. ezgileri gibi, “seyir” adını verdiğimiz kavram göz önüne alınmadan çözümlenemez ve sınıflandırılmaz (Sümbüllü, 2006: 69).

Akdoğu, (1996), Türk Müziğinde Türler ve Biçimler adlı kitabında; Halk Türkülerini bir çok açıdan incelemiş ve türkülerini makamlarına göre sıralamıştır. Bu sıralama sonucunda Türk Halk Müziği'nde yanlış olarak kullanılan ve “ayak” da

denilen makam olgusunu dikkate alarak türküler adlandırılmış ve “ayak” kavramının yerine “makam” kavramının kullanılmasının doğru olacağını belirtmiştir.

Aydın, (2006), “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri” adlı makalesinde, geleneksel Türk halk müziği içine makam terimini almak eğitimin sağlıklı yapılabilmesi açısından olduğu kadar geleneksel Türk halk Müziği’nin sağlıklı arşivlenebilmesi açısından da büyük önem kazanmakta olduğunu ifade etmektedir (Aydın, DPT, 2006).

Albuz, (2001) “*Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*” başlıklı doktora tezinde, evrensel niteliğe sahip bir yaylı çalgın olan viyolanın, eğitim müziği içerisinde kullanılabilirliğini arttırabilmek, müzik öğretmeni ve eğitimcisi adaylarının kendi kültürel değerlerini tanınması yolu ile yeni bir bakış açısına sahip olabilmek ve geleneksel müziklerimize ait (GTSM, GTHM.) bazı dizilerin kullanılabilirliğini geliştirebilmek yolunda Türk müziği makam dizileri kullanılarak farklı çokseslilik anlayışı çerçevesinde deneysel bir yaklaşımla özgün örnekler vermiştir (Sümbüllü, 2009: 30).

Arslan, (2001) Harput Müziğinin Türk Sanat ve Halk Müziği İçindeki Yeri ve Önemi başlıklı tezde, Harput halk müziği üzerine yaptığı araştırma, gözlem ve elde edilen verilerden sonra bu müziğin geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğu ve bundan dolayı da makamsal bir gözle bakıldığında Türk sanat müziğine yakınlığı, icra şekli olarak da Türk halk müziği içindeki üslup ve unsurları da içinde barındırdığı söylenmiştir. Harput müziğindeki bir çok eserde klasik Türk müziği makamlarının varlığını fazlasıyla görebilmekteyiz denmiştir (Pelikoğlu, 2007: 76).

Aldemir, (1995), Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri başlıklı yüksek lisans tezinde, TRT Repertuarından 1 ile 2100 arası numaralı türkülerini taranmış ve bu repertuarın makamsal kıyaslanmasını yapmış, THM ve TSM’nin aynı ses sistemine sahip olduğunu ve bu sonuçtan yola çıkarak THM ezgilerinin makam yapılarının detaylı bir şekilde inceleyip ait oldukları makamlara göre sıralanmaları gerektiğini savunmuştur.

Aşağıdaki listede, halk musikimizdeki bir ayağın, klasik musikimizde birçok makama birden tekabül ettiği hususu dikti çekmektedir. Bunun sebebi halk musikimizin fakirliği değil, isimlendirme konusunun halk musikimizde, klasik musikimizdeki kadar büyük bir önem taşımamış olmasıdır (Emnalar, 1998: 548-550).

Tablo 2. GTSM VE GTHM Makam ve Ayak Karşılaştırması

GTSM'DE KULLANILAN MAKAMLAR	GTHM'DE KULLANILAN AYAKLAR
Hüseyni Makamı Uşşak Makamı Karcıgar Makamı Neva Makamı Tahir Makamı Gülizar Makamı Bayati Makamı Muhayyer Makamı Bayati-Araban Makamı Muhayyer-Kürdi Makamı	Kerem Ayağı ve Çeşitleri
Rast Makamı Nikriz Makamı Hicazkâr Makamı Nihavent Makamı Mahur Makamı Zavil Makamı Acemaşiran Makamı Sultanîyegâh Makamı Hisar-Buselik Makamı Şehnaz-Buselik Makamı Ferahfeza Makamı Buselik Makamı	Müstezat Ayağı ve Çeşitleri
Hicaz Makamı Uzzal Makamı Şehnaz Makamı Zilgüle Makamı Şedaraban Makamı Suzidil makamı	Garip Ayağı
Segâh Makamı Müstear Makamı Ferahnâk Makamı Hüzzam Makamı	Misket Ayağı ve Çeşitleri
Saba Makamı Bestenigâr Makamı Dügâh Makamı	Kalender (Derbeder) Ayağı

Çalışma kapsamında Hüseyni ayağı, Kerem ayağı ve Garip ayağı kullanılmıştır. Bu ayaklara karşılık gelen makamlar ise Hüseyni makamı, Karcıgar makamı ve Hicaz makamıdır.

2.5. Türk Halk Müziğinde Makam Kavramı

“Klasik Türk musikisi ile Türk Halk musikisi, aynı menşe’den gelen, aynı perdeleri, makamları ve usulleri kullanan, çok defa şekil ve üslup yakınlıkları göstermekten de geri kalmayan sanattır. Sistem itibariyle aynı Türk Musikisi sistemini kullanır. Aradaki fark, muhit çevreden hâsıl olmuştur. Türk Musikisi nazariyatı bilmeyen müzisyenler, Türk Halk Musikisi üzerinde ilmi ve estetik mütalaalarda bulunamazlar. Bir defa klasik Türk Musikisi ve onun nazariyatı öğrenildikten sonra ve kulakla makam ve usuller kesin şekilde anlaşılabilir seviyeye gelindikten sonra da, hiç kimse için, iki sanat arasında sistem farkı olduğunu iddia edebilmeye imkân yoktur”(Öztuna, 2000: 142).

19. yüzyılın başlarından itibaren müzik kültürümüz üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, geleneksel Türk halk müziğinde bir makamsal olgunun olduğu konusunda bazı yaklaşımlar ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar içerisinde ki bazı müzik bilimcilerimizin ve araştırmacılarımızın konuya ilişkin yaklaşımları aşağıda sıralanarak özetlenmiştir; (Pelikoğlu, 2007: 62-64).

- **İlerici yaklaşımı;** Kemal ilerici (1910–1986) Ezgi analizlerinde sesleri, “durucu” ve “yürüyücü” olarak sınıflandırmış; durucu seslerin “tonik” yürüyücü seslerin “dominant” nitelik taşıdığını ileri sürmüştür. Analizlerden yola çıkarak ilerici, geleneksel makam sisteminin ve açıklanmasının dışına çıkmış, makamların “tonal işlevler”ini araştırarak “dörtlü sistem” olarak anılan armoni sisteminin kurulmasını ve Türk müziğine çok seslilik unsurların sistemli bir şekilde girmesine öncülük etmiştir.
- **Oransay yaklaşımı;** Gültekin Oransay, makam kavramının, müzikolojik anlamda araştırılması ve anlaşılması bakımında dikkate değer çalışmalar yapmış önemli araştırmacılardan biridir. Oransay, edvarlar ve günümüzdeki anlatımları itibariyle, geleneksel perde sistemi, makam, terkiib, usul kavramları ve bunların tarihsel

değişim/dönüşüm yönlerini tartışmakta, yeni sınıflandırma ve yaklaşım tarzları önermektedir. Makamın dizi olarak anlaşılamayacağını, bunun hem gelenekten bir kopuşu simgelediği, hem de geleneği ifade etmek bakımından yetersiz kaldığı yönünde değerlendirmelerde bulunmuştur.

- ***Ezgi-Arel-Uzdilek**'in yaklaşımları ise; Geleneksel sistemin “inkişaf”ının tamamen “Batılı” bir terminoloji ve anlayışla gerçekleştirilebileceğini düşünmüş ve uygulamışlardır. Bu ekolün “makam” kavramına yaklaşımı tamamen “dizi” orjinlidir. Dolayısıyla bu sistemde, makam, “tinal” bir kavranışla ifade edilerek, makam seslerine tonal dizi fonksiyonları yüklenmiştir. Kısaca, Arel sistemi'nin geleneksel makamları dizileriyle özdeşleştiren anlayışları, bir bakıma, Batı'daki bu “modern” uygulamalardan etkilenmiş görünmektedir. Bu anlamda geleneksel müziğin modern kavramlarla ifade edilmesi çabası en çok bu sistemde kendini göstermektedir.*

Türk halk müziğinde mevcut notaya alınmış eserlerdeki melodik yapıların, makamlarla olan ilişkilerinde yakınlık bulunduğu, çeşitli makam dizileri içerisinde seyrettikleri ve hatta pek çok Türk halk müziği ezgisinin makamlara uyularak bestelendiği ve makamın bütün özelliklerini taşıdıkları görülmektedir. Bu bestelerin makamsal analizleri aşağıda sırayla verilmiştir (Pelikoğlu, 2007: 70).

- Burada Türk halk müziğinde bulunan ezgileri (türküler) şöyle bir sınıflandırmaya tabi tutmamız gerekirse; sözgelimi; Niksarın Fidanları *Rast*; Ah Gene Bugün Yaralandım *Hüseyni*; İndim Yarın Bahçesine *Mahur*; Çayıra Serdin Postu *Karcığar*; Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum *Hicazkar*; Harman Yeri Sürseler *Hicaz*; Aman Doktor Derdime Bir çare *Saba*; Üsküdar'a Gider İken adlıda Bir Yağmur *Nihavent*; Vardım ki Yurdundan Ayağ Göçürmüş *Bayati-Araban* makamının dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.

- Türk halk müziğinde bazı ezgiler de makamın bütün kurallarına bağlı kalmamakla birlikte belli bir makamın dizisi içinde seyrederek, sözgelimi; Üğrünü Üğrünü Gelir Dereden *Hicaz*; Yangın Olur Biz Yangına Gideriz *Uşşak*; Yağmur Yağar Taş Üstüne *Hüseyni* makamını dizisi içinde seyreden türkülerden bazılarıdır.
- Türk halk müziğinde bazı ezgiler de makamın bütün seslerini kullanmayıp bazı sesler içinde seyrederek. Sözgelimi; Suda Balık Yan Gider *Uşşak*; Havada Bulut Yok Bu Ne Dumandır *Hüseyni*; Urfâ'nın Etrafı Dumanlı Dağlar *Hicaz*; Ferayidir Gızın Adı Ferayı *Nikriz*.
- Türk halk müziğinde bazı ezgiler ise, makam dizisinin seslerini kullanmakla birlikte makamın geleneksel kurallarına uymayıp, birinci derece yerine, dizinin başka bir derecesinde asma kararla bitiş yaparlar. Sözgelimi; Bulutlar Oynar Oynaşır *Karcığar* dizisinin seslerinde seyrettiği halde dizinin dördüncü derecesinde asma kararıyla bittiğinden karcığar etkisi yapmamaktadır.
- Bazı halk ezgileri de kısa geçkilerle birden çok makam dizisinde seyrederek. Sözgelimi; Menevşesi Tutam Tutam adlı Bursa türküsü *Hüseyni-Karcığar* dizilerinde seyretmektedir.

Halk müziği başlangıçta bir makam düşüncesi sanat kaygısı ile yakılmadığından bazı türküler (ezgiler) seyir bakımından herhangi bir makamı tam olarak ifade etmezler. Ancak bu ezgiler belirli bir makamın, ya da aynı aileden birkaç makamın dizisi içinde seyrederek. İşte böyle durumlarda söz konusu ezgiyi makamsal olarak tanımlamak ve ifadelendirmek zorlaşmaktadır. Örneğin; *Bir Kararda Durmayalım Gel Gidelim Dosta Gönül* ilahisinin ezgisi **hüseyni dizisinde** gezinir, ancak seyir bakımında tam bir hüseyni tarifi yapmaz. Hüseyni ailesinden Muhayyer, Tahir, Neva gibi makamların dizileri de hüseyni dizisi ile aynıdır. Biraz seyir farklılığı vardır. Söz konusu ezginin seyri tam olarak bunlardan herhangi birine de uymamakta, ancak, hüseyni ya da hüseyni

ailesi makamlarının dizilerinde seyrettiği görülmektedir. Aynı şekilde örneğin; *Tamburam Rebap Oldu* Urfa türküsü ve *Çiğdem Derki Ben Alayım* Sivas türküleri de hüseyini ailesi makamı dizilerinde seyretmektedir. Seyir sırasında makamın dördüncü derecesi (RE) bir parça önemsenmekte ise de, tam olarak bir neva etkisi sezilmemektedir. Ancak söz konusu türkülerin hüseyini ya da hüseyini ailesi makam dizisinde seyrettiği ortadadır. Buna karşılık *Söğüdün Yaprağı Narindir Narin (Zeynebim)* türküsü hüseyini ailesi makam dizisinde seyretmekte ve seyir özelliğinden dolayı muhayyer etkisi uyandırmaktadır. Hicaz ve hicaz ailesi makamlarda da benzer örnekler çoktur (Yener, DPT: 2001).

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğinde usuller, gerek tasnif gerek yapı ve düzüm açısından büyük oranda benzerlikler göstermektedirler. Türk Sanat Müziğinde, usullerin her birinin bir ismi vardır ve o isim, usulün kaç zamanlı olduğunu, mertebesini, düzümünü belirtmektedir. Türk Halk Müziğinde ise usül, rakamları ile söylenmektedir. Gerek Türk Halk Müziği, gerek Türk Sanat Müziği bir ve aynı milletin aynı köklerden beslenen, aynı gövdeye bağlanan dallarında oluşan ortak kültürün meyveleridir. Tatbikat ile nazariyat arasındaki fark, T.H.M. ve T.S.M.’nin yollarının ayrılmasına, aynı sistem içinde olan bu iki türün farklı yazım ve esaslarla müstakil ele alınmasına ve kullanılmasına neden olmuştur. Sonuç olarak genel bir değerlendirme yapılacak olursa; (Eke, 2004: 6-7).

- Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği birbirlerini tamamlayıcı bir bütün olarak değerlendirilmelidir.
- Türk Halk Müziği’nde bazı ezgilerin ses dizilerini kapsayan “Ayak” yoktur. Ama bu ezgilerin ses dizilerinin Türk Sanat Müziğinde “Makam” olarak karşılıkları vardır.
- T.H.M’deki ezgilerin makamsal yapılarını, T.S.M.’deki Tam 4’lü ve Tam 5’lilerle açıklamak ve karşılığı olarak gelen “Makam” ile hüviyetini tespit etmek mümkündür.

- T.H.M.'deki ezgilerin ses dizileri, T.S.M.'deki Makam'lar ile tespit edilmeli, yöresel tavırları içeren motifler temrinler halinde yazılarak öğrenciyi o otantik tavıra hazırlamalı ve aynı zamanda makamsal bilgi de pekiştirilmelidir.
- Türk Sanat Musikisi Teorisi ve Solfeji derslerinde işlenen “Makamlar ve Usûllerle ilgili olarak, örnek Türk Halk Müziği ezgileri rahatlıkla seçilebilir ve işlenebilir.
- Türk Halk Müziği teorik bilgilerle donanımlı değildir.

2.6. Türk Müziği

Tarihi, Selçuklulardan da öncesine dayanan Türk müziği, içinde çok çeşitli kültürleri barındıran bir müzik türüdür. Her türlü etnik gruptan insanın yaşadığı Osmanlılar zamanında herkes kendi müzik türünü icra etmekteydi. Müziğe saraylarda daha ciddi bir şekilde önem verilirdi, hem klasik Türk musikisine hem de çok sesli batı müziğine şimdikinden daha fazla önem veriliyordu. Padişahların, sultanların tüm ailesi müzik eğitimi aldıkları gibi kendileri de bizzat müzikle ilgilenirlerdi. Hatta içlerinde besteci olan ve icracılık yapan padişahlar vardı. “ Türk müziğini ilk kez çoksesli olarak yaratan kişinin Sultan V. Murad olduğu bilinmektedir. Sultan V. Murad Osmanlı Padişahları arasında en çok batı tarzında eser veren Sultanlardandır” (Sağlam, 2001: 65).

Türk müziğinin kökleri bilindiği gibi yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Böyle köklü bir müzik kültürünün de pek tabii ki eğitimi de köklü olmalıdır. Bu kökler saraylarda, yabancı ülkelerden gelen eğitimcilerin soylulara müzik eğitimi vermesine kadar dayanır. Daha sonra açılan Darülelhanlar (Ezgi evleri) ile bu eğitim, daha kurumsal bir şekil almıştır. Cumhuriyetin kurulmasıyla Türk müzik eğitimine daha bir önem verilmiş, eğitim enstitüleri, eğitim fakülteleri derken konservatuarlar açılmıştır (Yürük, 2006: 7).

Günümüzde güzel sanatlar fakültelerinin yanında yüksek lisans ve doktora programları ile müzik eğitimimiz giderek gelişimini devam ettirmektedir.

Atatürk'ün bu düşünceleri doğrultusunda, Türk müziğinin de evrensel boyutlara ulaşmasını sağlamak amacıyla Türk Besleri diye anılan bestecilerimiz Cemal Reşit Rey (1904–1985), Hasan Ferid Alnar (1906–1978), Ulvi Cemal Erkin (1906–1972), Ahmed Adnan Saygun (1907–1991), Necil Kazım Akses (1908–1999) Avrupa'da eğitimlerini tamamladıktan sonra Türkiye'de uluslararası bir sanat ortamının yaratılmasına öncülük ettikleri söylenebilir (Yokuş, 2005: 7).

“Türk müziği tarih boyunca, Batı müziği sisteminde farklı bir ses sistemi içinde kendi geleneğindeki makam ve usul yapısında gelişmiştir” (İlyasoğlu, 2009: 295).

Türk müziğini, dünyasal ve inançsal olmak üzere iki temel boyutta ele alıp incelemek de mümkündür. 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; cami müziği ve tasavvuf müziği boyutlarını içermektedir (Albuz, 2011: 52).

Teknik olarak Türk müziği teksesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, batı müziği ise çoksesli fakat az perdeli dikey bir müzik türüdür. Ancak bu durum, söz konusu iki müzik sisteminin hiçbir koşulda bir araya gelemeyeceği anlamını taşımamalıdır. Bu hususta ulu önderimizin “Müziğimizi genel son müzik kurallarına göre işlemek ve çağa ayak uydurmak mecburiyeti vardır” sözüne kulak vermek isabetli bir yaklaşım olacaktır (Albuz, 2011: 52).

Sun'un (Sun, 1998:4) Türk Müziğiyle ilgili görüşleri şöyledir. Geleneksel müziğimizin kendine özgü, (makam, ölçü, biçim, yapıt vb. açılardan) çok önemli değerleri olduğunu biliyorum, buna inanıyorum. Ama bu değerlerin, uluslar arası müzik alanındaki yerinin yalnızca “etnomüzikolojik ilgi” ile sınırlı kalmasına gönlüm ve aklım razı olmuyor. Müzik değerlerimizin, uluslar arası müzik sanatı alanında da yerinin olması gerektiğine inanıyorum. Geleneksel Türk sanat Müziği ve

Türk Halk Müziği, ulusumuzun tarih içinde yarattığı müzik varlığını içinde barındır, çok değerli bir hazinedir; ulusal müzik kültürümüzün temelidir; aslı bozulmadan korunmalı, yaşatılmalıdır. Geleneksel Türk Müzikleriyle ilgili bilimsel araştırmalar – yayınlar yapılmalı, müzik değerlerimiz, yurt içinde ve yurt dışında her yönüyle tanıtılmalıdır” (Sun, 1998: 4).

2.7. Dörtlü Armoni

Gökalp'e göre, ulusal müziğimiz:

“Ülkemizdeki halk müziği ile batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok ezgi vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği yöntemlerine göre armonize edersek, hem ulusal hem de Avrupalı bir müziğe kavuşuruz.”(Gökalp, 2003: 192).

Gökalp'in bu yaklaşımı, ilk bakışta mantıklı bir çözüm önerisi gibi gözükse de, “Türk ulusal Müziği”ni, ***halk ezgilerinin Batı kurallarına göre çokseslendirilmesi*** ile sınırlandırmaktadır bir yerde. Halk türkülerine yeni, Batılı, “çağdaş kılıflar” giydirilmesi ile Avrupa müzik sanatı standartlarına “yükselmelerini” sağlamak, böylelikle uluslar arası platformda hak ettikleri değeri göreceklerini tasarlamak günümüzde ne yazık ki hala bazı çevrelerde kabul gören iyimser bir bakış açısından ileri gidemeyecek bir yaklaşımdır. Gökalp'ten önce, Necib Asım Yazıksız (1861-1935) da benzer sentezlere götüren yaklaşımlar önermektedir. Yazıksız'a göre, halk müziği derlemeleri yapılmalı, sonra bunlar, ulusal müzik yaratmada başarılı olmuş Macarlardan yararlanılarak çokseslendirilmeliydi (Paşaoğlu, 2005: 19)

Bugüne kadar, halk ve sanat müziği türlerimizde yapılan çokseslilik çalışmalarını, “Gedikli” dört kümede sınıflandırmıştır (Gedikli, 1999: 73).

- Üçlüsel uyum dizgesi ve genelde izlenimci bir biçimle yapılan çalışmalar,

- Geleneksel sanat müziğimizin perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler,
- Kemal İlerici'nin geliştirdiği “Dörtlüsel Uyum Dizgesi” ile yapılan çalışmalar,
- Batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanarak, belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan özgün denemeler,

İlerici'nin ortaya koyduğu ve batı sanat müziğinin üçlü sistemine bir alternatif görünümündeki “dörtlüsel sistem” olarak adlandırılan çok seslendirme sistemi, günümüzde birçok besteci tarafından kullanılmaktadır. 50 Bunun yanında “Sağlam”, çağdaş Türk müziği biçiminde İlerici armonisinin yeri ile ilgili incelemesinde su değerlendirmeyi yapmıştır; “Türk beslerinin eserlerine bakıldığında bir türkünün çok seslendirilmesinde İlerici armonisinin vazgeçilmez olduğu söylenemez, hatta İlerici armonisini kullanmadan bu tür çok seslendirmeye yönelik çalışmaların yapılabileceği Türk beslerinin ortaya koyduğu eserlerle onaylanmaktadır (Yokuş, 2005: 13).

Dörtlü armoni sistemi batıda da irdelenmiştir. W. Karthaus, “Das System der Musik” isimli kitabının üçüncü bölümünü “Quartenharmonik”e (Dörtlü Armoni) ayırmıştır. Burada dörtlü aralıklı uyguların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımı ve buna benzer konular işlenmiştir. Uygu seslerindeki aralıkları dolayısıyla majör ve minör modların tamamen dışında, ayrı bir kimliği olan dörtlü armoniye, çağdaş müzik alanında ilgi duyulmamıştır (Levent, 1995: 5).

İlerici'nin yıllar boyu uğraşarak ortaya koyduğu “Dörtlü Armoni Sistemi” yukarıda konu edilenden armonik sistemden farklıdır. Türk Müziği'nin makamsal dokusu içine oturtulduğu için büyük bir değer ve anlam kazanmıştır (Levent, 1995: 6).

Geleneksel Türk müziğinin çok seslendirilmesinde en önemli nokta, uygulanacak armoni sisteminin, makamların iç dokusunu bozmayacak ve ona destek

majör-minör tonalitelere geçilmesiyle birlikte bu sistemin tonal armoni sistemini karşılamadığı fark edilerek dörtlü sistem terk edilmiş ve üçlü sisteme geçilmiştir. Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu 4'lü sistem ise, Batı'da terk edilen dörtlü sistemden çok daha 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” (Sağır,Albuz, 2008: 76).

Şekil 26. Hüseyini Makam Dizisi Derecelerine ilişkin Uyguların Temel Durumdaki Kuruluşları

7	7	7	7	7	7	7
4	4	4	4	4	4	4
I	II	III	IV	V	VI	VII

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

Şekil 27.Üç Sesli La Uygusu Üzerine Bir Örnek

Aynı şekilde akorlara ses eklenmesi ve katlanması da mümkün olup, bu konuda ise seslerin işlevleri göz önünde bulundurulmalıdır (Sağır,Albuz, 2008: 76-77).

İlerici'nin Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi adlı kitabında ana dizi olarak Hüseyini makamı ele alınmıştır. Aşağıdaki tabloda Hüseyini Makamına İlişkin Bazı Temel Kadans Örnekleri verilmiştir.

Şekil 28. Hüseyini Makamına İlişkin Bazı Temel Kadanslar

Piano

The image displays three systems of piano accompaniment for Hüseyini Makamı. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, with figured bass notation below the notes. The first system starts at measure 1 and ends at measure 6. The second system starts at measure 7 and ends at measure 12. The third system starts at measure 13 and ends at measure 18. The figured bass notation is as follows:

System 1 (Measures 1-6):
 Measure 1: I (5/4)
 Measure 2: III (7/4)
 Measure 3: I (5/4)
 Measure 4: I (5/2)
 Measure 5: III (5/4)
 Measure 6: I (5/2)

System 2 (Measures 7-12):
 Measure 7: I (5/4)
 Measure 8: VII (5/2)
 Measure 9: I (5/4)
 Measure 10: I (5/2)
 Measure 11: VII (7/4)
 Measure 12: I (5/2)

System 3 (Measures 13-18):
 Measure 13: I (5/4)
 Measure 14: VII (5/2)
 Measure 15: III7 (7/5, 8/5)
 Measure 16: I (5/4)
 Measure 17: I (5/2)
 Measure 18: VII (5/4)
 Measure 19: III7 (7/5, 8/5)
 Measure 20: I (5/4)

Çalışma kapsamında kullanılan karcıgar makamı, hüseyini makamı ve hicaz makamlarına yönelik bazı örnek düzenlemeler aşağıda örneklenmiştir (Sağır,Albuz, 2008: 79-81).

Şekil 29. A.Albuz Karcıġar Ezgi

KARCIġAR EZGİ

Allegro  Aytekin ALBUZ

Keman *mf*

Piano



5

9 *f*

Şekil 30. A.Albuz Hüseyni Ezgi

HÜSEYİNİ EZGİ

Andante

Aytekin ALBUZ

Keman

mf

Piyano

mp

5

5

Şekil 31. A.Albuz Hicaz Ezgi

HİCAZ EZGİ

Aytekin ALBUZ

Allegro

Keman

Piano

mf

7

13

Tuğcular'ın Türkünün Rengi adlı piyano albümünden araştırma kapsamında kullanılan, Hüseyini, Hicaz ve Karcıgar makamlarına ilişkin piyano parçaları aşağıda örneklenmiştir (Tuğcular, 2003: 4-10).

Şekil 32. E.Tuğcular Bar

Bar

Erdal TUĞCULAR

Andante

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic and a second finger fingering. The second system features a forte (f) dynamic and a first finger fingering. The third system includes mezzo-forte (mf) and piano (p) dynamics. The fourth system has a mezzo-forte (mf) dynamic and a subito forte (Subito f) dynamic. The fifth system ends with a forte (f) dynamic and a ritardando (rit.) marking.

Şekil 33. E.Tuğcular Güzelleme

Güzelleme

Andante Maestoso

Erdal TUĞCULAR

The musical score is written for piano and voice. It begins with the tempo marking "Andante Maestoso" and the composer's name "Erdal TUĞCULAR". The piece is in C major and 4/4 time. The first system features a mezzo-forte (mf) dynamic and includes fingerings (1, 5, 5, 3, 1, 4, 1) and pedaling instructions (Ped.). The second system starts with a forte (f) dynamic and concludes with a "Fine" marking. The third system continues with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes various fingerings. The fourth system provides two endings: the first ending (1.) and the second ending (2.) which leads back to the beginning (D.C. al Fine).

Şekil 34. E.Tuğcular Bar Hicaz

IV

Hicaz

Andante

Erdal TUĞÇULAR

The musical score is written for piano and guitar. It consists of five systems of music. The piano part is in the left hand, and the guitar part is in the right hand. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *mp*, and *sfz*. There are also performance instructions like 'con pedale' and 'V'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

System 1: Piano part starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part has a 4-finger fingering. The piano part is marked 'con pedale'. The guitar part has a 3-finger fingering.

System 2: The piano part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part has a 5-finger fingering. The piano part has a 3-4-5-1-4 fingering.

System 3: The piano part has a forte (*f*) dynamic. The guitar part has a 2-finger fingering. The piano part has a 3-3-2-2-1-3-5-5-1-3-5-2-1-5-2-1-1-2-1-1-3-1-2-3-2-3-1-2-3-1-2 fingering.

System 4: The piano part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part has a 3-finger fingering.

System 5: The piano part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The guitar part has a 3-finger fingering. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

2.8. Dizi ve Kadanslar

“Piyano yapısal özelliği gereği bir tam sesi sadece iki eşit parçaya bölebilmeye özelliğine sahip bir enstrümandır. Bu bölünmüş sesler diyez ve bemol olarak ifade edilir. Geleneksel müziklerimizde ise bu bölünmeler (koma, bakiye, küçük mücennep, büyük mücennep, tanini ve artık aralık) çok daha küçük ve büyük parçalardan oluşur. Bu nedenle söz konusu seslerin piyano ile çalınabilmesi mümkün değildir. Piyanonun geleneksel müziklerimizin seslendirilmesinde kullanılması, piyanoda bulunmayan bu seslerin en yakınındaki sese eşitlenerek kabul edilmesiyle mümkündür” (Tufan, 2004: 68).

“Bildiğimiz gibi, uluslar arası müzik ortamında, yedirimli sesler, “ortak ses dizgesi” olarak kullanılıyor. Müzik eğitimi bu seslerle yapılıyor, müzik yapıtları bu seslerle yaratılıyor, bu seslerle yorumlanıyor. Başka bir deyişle: yedirimli sesler “uluslar arası bir standardı oluşturuyor. Geleneksel Türk Müziği’nin “komalı sesleri ise, geleneksel Türk Müziği yapıtlarında ve Türkiye’de geçerlidir; uluslar arası geçerliliği olan bir “standart” durumuna gelmemiştir. (Geleneksel Türk Müziği gibi, geleneksel Hint Müziği’nin, Arap Müziği’nin kendine özgü “komalı” sesleri, kendi ülkelerinde geçerli ses sistemleridir. Bu ses sistemlerinden hiç biri, yedirimli ses sistemi gibi uluslar arası bir “standart” olmamıştır). Bu durumda, ya komalı seslerden ödün vermeyeceğiz, kendi kültürümüze ve çevremize kendimizi hapsedeceğiz; ya da uluslararası ses standartlarına uyup kendi (makam - dizi – ölçü vb.) değerlerimizle, insanlığın ortak değerler dizgesine katılacağız, katkıda bulunacağız (Sun, 1998: 3).

“Geleneksel Türk Müziğinde, “makam” kavramı ile “dizi” kavramı eş anlamlı değildir. Dizi, bir makamın içerdiği sesleri- perdeleri gösteren bir kavramdır; “makam” kavramı ise, dizi seslerinin geleneksel kullanılış biçimini anlatır. Üstelik, makamların birçoğunda perde sayısı, yani dizi, sekiz perde ile sınırlı değildir; kimi makamların ses alanı (ambitus=aşıt) daha geniştir” (Sun, 1998: 2).

Batı müziğinin melodik esası, başlıca iki tarz üzerine kurulmuştur: Majör ve minör. Minör tonunun ayrıca armonik ve melodik şekilleri vardır. Bunlar dizidedi iniş ve çıkışlardaki değiştirici işaretlerle belirlenir. Bu duruma göre batı müziğinde diyezli ve bemollü diziler olmak üzere otuz kadar ayrı ton kullanılır. Hâlbuki Türk halk müziğinde aynı temel üzerine hareket edecek olursak, iki yüzü aşkın ayrı dizi teşkil etmek mümkündür (Arseven, 2004: 287).

Çalışma kapsamında kullanılacak olan hüseyni makamı dizisi, hicaz makamı dizisi ve karcıgar makamı dizisi aşağıda verilmiştir. “*Ağıdaki diziler Muammer Sun’un Türk Müziği Makam Dizileri*” kitabından alınmıştır. Bu diziler çıkıcı ve inici olmak üzere iki oktavlık ses sınırı içinde yazılmıştır. Ve her dizinin sonunda dizinin kadansı bulunmaktadır.

2.8.1. Hüseyni Makamı Dizisi ve Kadansı

Şekil 35. Hüseyni Makamı Dizisi ve Kadansı

Piano

The musical notation for Hüseyni Makamı Dizisi ve Kadansı is presented in two systems. The first system is a piano accompaniment in 2/4 time, key of D major (one sharp). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The second system shows the ending of the piece, starting with a fermata over the first measure, followed by a final cadence with a double bar line.

2.8.2. Hicaz Makamı Dizisi ve Kadansı

Şekil 36. Hicaz Makamı Dizisi ve Kadansı

Piano

5

2.8.3. Karcıgar Makamı Dizisi ve Kadansı

Şekil 37. Karcıgar Makamı Dizisi ve Kadansı

Piano

5

2.9. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.9.1. Yurtiçinde Yapılmış Çalışmalar

Doğan (1994) tarafından hazırlanan “*Türk Müziği Ses Sistemine Dayalı Piyano Öğretimi Üzerine Bir Araştırma*” konulu Yüksek lisans tezinde; Türk müziği ses sistemine dayalı olarak yazılacak bir başlangıç piyano metoduyla temel piyano seviyesinde kazandırılması zorunlu olan, temel teknik becerilerin ve temel müzik - nota bilgilerinin öğretilmesinin mümkün olduğu; piyano eğitimi sürecinde yer verilen klasik batı müziği etüt, egzersiz ve eserlerin yanında, Türk müziği armonisi ile Türk ezgileri ve ritimlerinden, yararlanılarak yazılacak olan etüt, egzersiz ve eserlerin de kullanılmasının yerinde olacağı sonuçlarına ulaşılmıştır (Karahana, 2008: 8).

Durak (1997) tarafından yapılan “*Türkiye’deki Güzel Sanatlar Liseleri ve Müzik Eğitimi Bölümlerinde Piyano Eğitimi Başlangıç Aşaması için Oluşturulan Yaratı ve Düzenlemelerin Kullanılabilirliğinin İncelenmesi*” başlıklı tezinde, piyanoya başlangıç aşamasında Türk Müziğine özgü 5/8’lik ve 9/8’lik ölçülerde yazılmış etütlerin deşifre aşamasında öğrenciler tarafından tartımsal zorluklarla karşılaştığı, bunun sonucunda 5/8’lik ve 9/8’lik ölçülerin daha ileriki aşamalarda kullanılmasının daha doğru olacağı; piyano öğrencisinin daha önceden tanıdığı, bildiği, duyduğu Türküler düzenlenerek başlangıç aşamasında çalınabilir hale getirilirse, deşifre kolaylığı, doğru nüanslar uygulama ve bunun yanında etütlere karşı ilgi bakımından birçok artıların sağlanabileceği sonuçlarına varılmıştır (Karahana, 2008: 8).

Sönmezöz’ün, (1998) “*Çağdaş Türk Bestecilerinin Piyano Eserlerinin Eğitim Amaçlı Olarak Kullanılabilirliği*” başlıklı yüksek lisans tezi ile ilgili yayınlamış olduğu, *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Çağdaş Türk Piyano Eserlerinin Yeri ve Önemi* başlıklı bildirisinde; Çağdaş Türk bestecilerinin piyano eserlerinin piyano eğitiminde belirlenen teknik adımlara göre, başlangıç seviyesindeki öğrencilerde eğitim amaçlı olarak nasıl kullanılabileceğinin ortaya çıkması için var olan Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerini toplamış ve bu eserler piyano eğitimi sürecinde uygulanan teknik adımlara göre sıralanmış ve bir albümde toplanmış; bu albümün uygulanması sonucunda, teknik adımların kullanılabilir olduğu, fakat Çağdaş Türk bestecilerinin

yazmış oldukları piyano eserlerinin çok azının eğitim amacına uygun olduğu sonuçlarına varılmıştır (Sönmezöz, 2004: 1-4).

İnce'nin, (2001) *“İlköğretim Çağı Çocukları İçin Piyano Tekniğine Uygun Olarak Ve Türk Ezgilerinden Faydalanarak Hazırlanmış Etüt Çalışmaları”* başlıklı yüksek lisans tezinde; ilköğretim çağı çocukları için ve Türk ezgileriyle çeşitli etütler yazılmış; bu etütler, 7–14 yaş grubu öğrencilerine uygulanmış; bu yaş grubu öğrencileri için bu türdeki metot ve etüt çalışmalarının artırılması gerektiği sonucuna varılmıştır (Yokuş, 2005: 17).

Koyuncuoğlu'nun (2001) *“Piyano Çalmada Temel Tekniklerin Yerleştirilmesi Aşamasında Yararlanılabilmesi Amaç Güdülerek Hazırlanan Özgün Etüt ve Düzenlemelerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliğinin İncelenmesi”* konulu tezinde; piyano eğitiminde legato, staccato tekniklerinin geliştirilmesine yönelik çalışmaların tamamına yakınının Klasik Batı Müziği bestecilerine ait olduğu, bu alanda Çağdaş Türk bestecilerine ait eserlerin temel teknik seviyesinin üstünde olduğu ya da aşamalı olarak teknik gelişimi desteklemeye yönelik yazılmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca müzik eğitimi veren kurumlarda piyano eğitimine yeni başlayan öğrencilerin, piyanodaki temel teknik ve davranışları programa uygun olarak, kendi müziklerine ait örneklerle öğrenmelerinin ve geliştirmelerinin oldukça önemli olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır (Karahan, 2008: 9).

Sungurtekin'in (2002) *“Türkiye’de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Piyano Eğitiminde Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Yeri”* konulu çalışmasında, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerine yer verildiği ancak bunun istenilen düzeyde olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle basılmış olan Çağdaş Türk Piyano Müziği eserlerinin 75'in üzerinde olduğu saptanmış müzik eğitimi bölümlerinde en çok ve en az çalınan eserlerin toplam sayısının çok az olduğuna dikkat çekilmiştir. Çağdaş Türk Piyano Müziği eserlerine öğrencinin teknik düzeyi, eserlerin kapsamı, içeriği ve eserlerin elde edilmesinde karşılaşılan zorluklar bakımından eğitim fakültelerinde yeterince yer verilmediği düşüncesine ulaşılmıştır (Sungurtekin, 2002: 66-68).

Bulut (2002) tarafından hazırlanan, *Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Piyano Eğitimi Açısından İncelenmesi*, başlıklı çalışmada, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı piyano eğitiminde kullanılan Çağdaş Türk Piyano Müziği eserlerinin teknik özellikleri bakımından öneminin ve piyano eğitimine katkısının tespit edilmesi amacıyla yapılmıştır. Konuyla ilgili olarak Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi müzik öğretmenliği Anabilim Dalı piyano eğitimi öğretim elemanlarına uygulanan anketin sonuçları ve araştırma kapsamında ele alınan Çağdaş Türk Piyano Müziği eserlerinin piyano eğitimi açısından içerdiği davranışlar ortaya çıkartılmıştır.

Yapılan çalışmada ulaşılan sonuçlara aşağıda maddeler halinde belirtilmiştir (Bulut: 2002, 57-58).

- Piyano öğretim elemanlarının Batı Sanat Müziği piyano eserlerinin yanında, Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerine de yer verilmesi gerektiği görüşüne tamamen katıldıkları tespit edilmiş ve piyano eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerinin kullanılmasının, bu eğitime olumlu katkı sağlayacağı,
- Piyano öğretim programında, Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerine kısmen yer verildiği ve piyano eğitiminde, Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerinin kullanılmasının, bu eğitimi kısmen kolaylaştırdığı,
- Yıl sonu konser etkinliklerinde, Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerine kısmen yer verildiği tespit edilmiş ve önemli bir eğitim faaliyeti olan yıl sonu konser etkinliklerinde Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerinin daha fazla seslendirilmesi gerektiği,
- Piyano eğitiminde kullanılabilecek Çağdaş Türk Müziği Piyano piyano eserleri repertuarının çok az yeterli olduğu,
- Türk Müziği makam dizilerini, armonik yapısını, ritmik özelliklerini içeren ve Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerinin çalınmasına yardımcı olacak, etütlerin hiç yeterli olmadığı,

- Öğrencilerin, Çağdaş Türk Müziği Pişano eserlerini deşifre ederken en çok zorlandıkları noktaların sırasıyla, eserin ritmik, armonik ve ezgisel yapısı olduğu,
- Öğrencilerin, Türk Müziği makam dizileri ve kadaslarını içeren etüt ve egzersizler çalmalarının, Çağdaş Türk Müziği Pişano eserlerini deşifre etmelerine ve çalmalarına büyük ölçüde katkı sağlayacağı sonuçlarına varılmıştır.

Karahan'ın (2004) ‘‘Türkiye’de Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumların Pişano Öğretimi Sürecinde Kullanılan Klasik Batı müziği pişano etütlerinin öğrencileri Çağdaş Türk müziği pişano eserlerini çalmaya hazırlama durumu’’ başlıklı yüksek lisans tezinin sonuçlar bölümünde şü maddelere yer verilmiştir (Karahan, 2004: 50-51)

- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği pişano eserlerinde kullanılan temel teknikleri kapsamaktadır.
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği pişano eserlerinde kullanılan süsleme türlerini kapsamaktadır.
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği pişano eserlerinde kullanılan teknik öğeleri kapsamaktadır.
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği eserlerinde kullanılan aksak ölçüleri **kapsamamaktadır.**
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği eserlerinde kullanılan karma ölçüleri **kapsamamaktadır.**
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği eserlerinde kullanılan makamları **kapsamamaktadır.**
- Klasik Batı müziği pişano etütleri, Çağdaş Türk müziği pişano eserlerinde kullanılan geçkili makamları **kapsamamaktadır.**

Yukarıda verilen bulgular ışığında, Klasik Batı müziği pişano etütlerinin Çağdaş Türk müziği pişano eserlerinde kullanılan basit ölçüleri, majör tonları, temel teknikleri, süsleme türlerini, teknik öğeleri kapsadığı, buna karşın; aksak ölçüleri, karma ölçüleri,

makamları ve geçkili makamları kapsamadığı, bu bulgular ışığında öğrencilerin Klasik Batı Müziği etütleri ile Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerine eksik hazırlandıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, Çağdaş Türk Müziği piyano eserleri Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda kullanılmaktadır. Ancak, Çağdaş Türk Müziği etütleri aşırı derecede yetersizdir. Bu durum öğrencilerin Çağdaş Türk Müziği eserlerine Klasik Batı Müziği etütleri ile hazırlanmalarına neden olmaktadır. Araştırma sonucunda öğrencilerin Klasik Batı Müziği etütleri ile Çağdaş Türk Müziği eserlerine yeterli hazırlanamadıkları sonucuna ulaşılmıştır. Karahan’ın (2004) ‘‘Türkiye’de Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumların Piyano Öğretimi Sürecinde Kullanılan Klasik Batı müziği piyano etütlerinin öğrencileri Çağdaş Türk müziği piyano eserlerini çalmaya hazırlama durumu’’ başlıklı yüksek lisans tezinin öneriler bölümünde Çağdaş Türk Müziği piyano eserlerinin daha verimli kullanılmasını sağlayacağı konusundaki düşünceler aşağıda sıralanmıştır. (Karahan,2004:51-52).

-Öncelikli olarak, piyano için başlangıç seviyesinden üst seviyelere kadar çok sayıda Çağdaş Türk Müziği etüdünün yazılması gereklidir.

-Teknik ağırlıklı makamsal gam (dizi) çalışmalarına yönelik kitap yazılması gereklidir. Bu alanda bir kaynak kitap bulunmamaktadır.

-Çağdaş Türk müziği temel alınarak ve bu alanda yeterli eser ve etütler yazılarak kendi içinde yeterli bir eğitim müziği literatürü oluşturulmalıdır.

Yapılan bu çalışmada, piyano eğitiminde kullanılmak üzere oluşturulmuş Çağdaş Türk müziği kaynaklı piyano etütlerinin son derece az ve temel piyano eğitiminde kullanımı için yetersiz olduğu görülmektedir.

Yokuş’un (2005) ‘‘Ülkemizde Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi’’ başlıklı çalışması ülkemizde müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda, kaynağını THM’den (Türk Halk Müziğinden) alan piyano eserlerinin piyano eğitimindeki yerini ve önemini saptamaya yöneliktir. Bu doğrultuda piyano öğretim elemanlarının, alanında uzman eğitimci-bestecilerin ve 4.

sınıf öğrencilerinin görüşlerine başvurulmuştur. Türk bestecilerinin piyano eserlerinde THM unsurlarının kullanımına ilişkin yaklaşımlarına yer verilmiştir. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda uygulanan piyano eğitiminde; eğitimcilerin ve bestecilerin kaynağını THM’den alan piyano eserlerinin, piyano eğitimindeki yeri ve önemini; bu türdeki eserlerin piyano eğitiminde ne ölçüde kullanıldığını, bu durumun öğrencilerin piyano eğitimini ne şekilde etkilediğini ortaya koymak üzere, değişik bölgelerden örneklem grubu olarak seçilen 10 üniversitede anket uygulanmış ve eğitimci-bestecilerin konu ile ilgili görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırmanın sonuçları aşağıda özet olarak maddeler halinde sıralanmıştır (Yokuş, 2005: 93-95).

- Piyano öğretim elemanlarının çoğunluğu, (% 63,6’sı) müzik eğitimi ana bilim dallarındaki Türk bestecilerine ait piyano repertuarını “kısmen” ve altında yeterli bulduklarını belirtmişlerdir. Bunun nedenleri arasında ise Türk bestecilerine ait eserlerin basımının yapılmaması sebebiyle piyano öğretim elemanlarının çoğunluğu bu alan ile ilgili dağara yeterince ulaşamadıkları,
- Piyano öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu, (% 90,5’i) piyano eğitiminde THM kaynaklı piyano eserlerine yer verilmesi gerektiği görüşünde birleşmişlerdir. Bununla yanında, piyano öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu öğretim programlarında THM kaynaklı piyano eserlerine çok az yer verdikleri,
- Piyano öğretim elemanları ve görüşme yapılan uzmanlar, bu alandaki metot ve kaynakların, piyano öğretim programlarının her düzeyine uygun kaynak ihtiyacını yeterli oranda karşılamadığı
- Piyano öğretim elemanlarının, yarıya yakının; piyano eğitimde THM kaynaklı piyano eserlerine “orta düzeyde” yer verdikleri ve kullanılabilecek dağarın daha çok bu düzeye uygun olduğu, Bunun yanında, müzik eğitimi ana bilim dallarında eğitim gören 4. sınıf öğrencilerinin, yoğunluk bakımından bu türdeki eserleri üçüncü, dördüncü, besinci ve altıncı dönemlerde çalıştıklarını

belirtmeleri, piyano eğitiminde bu türdeki eserlere daha çok “orta düzey”de yer verildiğini ve başlangıç düzeyinde kullanılabilirliğinin yetersiz olduğu,

- Piyano öğretim elemanları, piyano eğitiminde THM kaynaklı piyano eserlerine yer verilmesinin piyano eğitimini olumlu etkileyeceğini ancak piyanonun her düzeyine yönelik çalışmaların yeterli sayıda olmadığı,
- Piyano öğretim elemanları yarısı piyano eğitiminde THM kaynaklı piyano eserlerinin büyük ölçüde kullanılabileceği görüşünü belirtmekle beraber, diğer yarısı bu türdeki eserlerin piyano öğrencileri açısından özellikle teknik güçlükler içerdiğini, bu sebeple kısmen veya çok az kullanılabileceği,
- Piyano öğretim elemanlarının tamamına yakını (% 97,6’sı) bu alanda eser yazmaya özendirici çalışmaları vb. etkinlikleri gerekli görmekte ve desteklemektedirler. Bununla birlikte, piyano öğretim elemanlarının çoğunluğunun piyano eğitiminde kullanılmak üzere teknik becerileri geliştirici eser yazmaya yönelik çalışmaları yapmadıkları
- Öğrencilerin THM kaynaklı piyano eserlerine piyano öğrenimleri boyunca çok az ya da hiç yer verilmediğini belirtmeleri, bu türdeki eserlerin piyano eğitimi için teknik açıdan zorluklar taşıdığını, kullanılabilirliğinin yetersiz ve bu türde kaynaklara ulaşılabilirliğin kısıtlı olduğu,
- Görüşme yapılan alanında uzman eğitimci-besteciler; THM kaynaklı piyano eserlerinin piyano öğrencilerinin severek çalmaları bakımından önemli olduğunu, bu anlamda THM kaynaklı eserlere yer verilmesi gerektiğini, ancak bu türdeki eserlerin özellikle teknik ve yorum açısından güçlükler taşıdığı,

Yapılan görüşmelerde alanında uzman kişiler piyano dağarcığının artırılmasında öncelikle bestecilerimize büyük görevler düştüğünü, fakat piyano eğitiminde kullanılmak üzere oluşturulacak çalışmaların ise bu çalgıyı iyi tanıyan eğitimci ve besteciliği de bilen kişiler tarafından yapılması gerektiği görüşündedirler. Bu alanda

kaynak hazırlamaya yönelik yaklaşımları desteklemek için genç bestecilere fırsatlar tanınması, hazırlanan kaynakların kullanıcıya ulaşmasındaki olumsuzlukların ortadan kaldırılmasının bestecilerin ürün vermedeki isteğini artıracakları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Otacıoğlu (2005) “ *Müzik Öğretmenliği Piyano Eğitimi Dersi İçin Bir Model Denemesi*” başlıklı çalışmasında, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda uygulanmakta olan piyano dersinde uygulanan klasik piyano öğretiminin eleştirisini yapmış ve ülkemizdeki müzik eğitim koşullarına uygun bir piyano öğretim modelini, programlandırılmış öğretime dayalı olarak geliştirmiş ve uygulama yoluna gitmiştir. Bu amaç doğrultusunda, random yolu ile atanan deney ve kontrol gruplarında deneysel yöntemlerden “Kontrol Gruplu Ön Test-Son Test Deney Deseni” kullanılmıştır. Araştırma, iki grup üzerinde gerçekleştirilmiştir. Deney öncesinde her iki gruba araştırmacı tarafından geliştirilen, Başarı testi, Müzikal Algılama testi, Piyano dersi için hazırlanan Gözlem Formu ve sosyal bilgiler dersi tutum ölçeğinden piyano dersine uyarlanan Piyano Dersi Tutum Ölçeği uygulanarak her iki grubun bağımsız değişkenler yönünden başlangıç düzeyleri belirlenmiştir. Deney grubuna güz dönemi eğitim öğretim süresi boyunca, programlandırılmış öğretime dayalı piyano dersi öğretimi verilmiştir. Kontrol grubundaki öğrenciler ise klasik piyano öğretimine dayalı piyano derslerine devam etmişlerdir. Deney süreci sonunda, başlangıçta uygulanan testler öğrencilere tekrar uygulanarak bağımsız değişkenler yönünden öğrencilerin son düzeyleri belirlenmiş ve deneysel çalışma tamamlanmıştır. Deney öncesi yapılan ön test ve deney sonrası yapılan son testlerden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, başarı testi, müzikal algılama testi, piyano dersi tutum ölçeği ve gözlem formu değişkenleri yönünden, programlandırılmış öğretime dayalı olarak geliştirilen “Piyano dersi” öğretim modelinin, klasik öğretime dayalı piyano eğitimi gören öğrencilere göre daha etkili bir program olduğu saptanmıştır. Araştırmanın sonucu olarak, 1.sınıf güz dönemi piyano dersi için geliştirilen öğretim modelinin ve yönteminin, klasik piyano öğretimine dayalı olarak verilen piyano dersinden daha etkili ve geliştirici olduğu deneysel olarak kanıtlanmıştır.

Ata'nın (2007) “*Güzel sanatlar Fakültelerinde Uygulanan Piyano Eğitiminin İncelenmesi*” başlıklı çalışmasında, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde görev yapan piyano öğretim elemanlarının piyano eğitiminde uyguladıkları yöntem ve teknikleri, piyano eğitimi programlarının hazırlanışını, öğrencilerin bölüme girişten

mezun oluncaya kadar geldikleri piyano çalabilme düzeylerini, aldıkları eğitimin meslek hayatlarındaki işlevselliğini, bölüm binalarının fiziksel şartlarını inceleyerek, Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde uygulanan piyano eğitiminin mevcut durumunu tespit etmeyi ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde daha nitelikli bir piyano eğitiminin verilebilmesi için öneriler sunmaya yönelik bir araştırma yapılmıştır.

Yapılan bu çalışmada ulaşılan sonuçlara aşağıda sıralanmıştır. (Ata, 2007: 75-76)

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının tamamının temel piyano eğitiminde piyanoda oturuş biçimini öğrettikleri, piyanoda oturuş biçimini öğretirken en çok dik oturma ve beden rahatlığına önem verdikleri, elin klavyedeki pozisyonunu öğrettikleri, öğretirken en çok elin yuvarlaklığına dikkat ettikleri, elin yuvarlaklığını sağlayabilmek için ise öğrenciye elin içinde yuvarlak bir cisim olduğunu düşündürme yöntemini kullandıkları, kol ağırlığı ve parmak tekniğini öğrettikleri, bu tekniği öğretirken belli bir mesafeden düşüş çalışmalarını uyguladıkları, parmak tekniği için ise hareketin sadece dip oynaklardan sağlanmasına dikkat ettikleri,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının tamamının temel piyano eğitiminde legato ve staccato çalma tekniğini çoğunluğunun ise portato çalma tekniğini öğrettikleri ve bu öğretimde en çok tekniklerin anlamını örnekler vererek açıklama yöntemini kullandıkları, söz konusu teknikleri legato-staccato-portato sırasına göre öğrettikleri,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının tamamının temel piyano eğitiminde parmak numarası okumayı öğrettikleri, parmak numarası okumayı öğretirken en çok parmak numarası okumanın önemini anlatma yöntemini kullandıkları,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının tamamının temel piyano eğitiminde parmak değişim tekniğini öğrettikleri, bu tekniği öğretirken en çok parmak değişim tekniğinin önemini anlatma ve parmak değiştirirken el pozisyonunun bozulmamasına ve parmak değiştirildiğinin belli olmamasına dikkat etme yöntemlerini kullandıkları,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının çoğunluğunun temel piyano eğitiminde dizi çalışmalarına yer verdikleri ve bu çalışmalar için en çok bir oktav içerisinde arızasız dizi çalışmaları yaptıkları,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının çoğunluğunun temel piyano eğitiminde arpej çalışmalarına yer verdikleri ve bu çalışmalar için önce bir oktavda daha sonra sırayla oktavları artırarak çalışmalar yaptırma ve arpejlerin seslerinin aynı gürlükte ve doğru vurgularla çıkmasına dikkat etme yöntemlerini kullandıkları,

G. S. F. görev yapan piyano öğretim elemanlarının tamamının temel piyano eğitiminde gürlük terimlerinin öğretimine yer verdikleri, gürlük terimlerini öğretirken gürlük terimlerinin anlamlarını açıklama ve önce öğretim elemanlarının kendileri tarafından çalınması yöntemlerini kullandıkları,

Akakça'nın (2008) *“Türk Müziğinde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar”* başlıklı çalışmasında, Klasik Batı Müziği'ndeki temel armoni bilgileri anlatılmış, tarihsel olarak ortaya çıkışı, kuralları, Batı Müziği tarihinde yaşanan “Barok”, “Klasik”, “Çağdaş” dönemlerdeki armoni ve eslik anlayışlarına değinilmiş, örneklerle açıklanmıştır. Daha sonra, Türk Müziği'ndeki çok seslilik uygulamaları, Türk ve Batı müziklerinin birbirlerini etkileme süreç ve uygulamaları anlatılmış, Türk Müziği'nde tekseslilik çokseslilik kavramları, “Türk Müziği'nde Armoni Sorunu-Özel Armoni Arayışları ve Değerlendirmeler” ve “Çokseslilik Açısından Türk Müziğinin Sorunu Kendisine Özel Bir Armoni Yaratılması mıdır?” başlıkları altında değerlendirilmiş ve tartışılmıştır, Türk Müziği'nde armoni uygulamasının nasıl yapılabileceği çeşitli makamlarda kurallarıyla anlatılmıştır. Son olarak Caz müziğinde kullanılan Tedrakord ve Pentakordlar araştırılıp bunların Makamsal diziler ile olan benzerlikleri ve farklılıkları incelenmiştir. Teorik olarak tampere çalgıların Türk müziği eserlerine eslikleri incelenmiştir.

Yapılan çalışmanın sonucunda, makamsal ezgilerimize tamperaman enstrümanlar ve piyano ile eslik edebileceğimiz birçok armoni sistemi incelenmiştir. Ancak bazılarının makamsal esliklere uygun olduğu belirlenmiştir. Bunlardan ilki Üçlü Armoni; Tonal dizilere benzerlik gösteren makam dizilerindeki ezgilerin bu temel kalıbın dışına taşmayanların üçlü armoni sistemi ile esliğin uygun olduğu saptanmıştır.

Fakat tonal dizilerden minör diziye benzerlik gösteren Buselik makamındaki bir ezgi eğer Hüseyinde Ussak gibi gelenekte var olan asma kalıplar kullanıyor ise o zaman üçlü Armoni ile piyano esliğinin makamsal duyumu zedelediği görülmüştür. Böyle Tampere Sistemine uymayan Makamlar ve geçkilerde üçlü armoni yerine dörtlü armoni kullanıldığı zaman makamsal duyumun üçlü armoniye göre daha uygun olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca seslerin doğuskanları üzerinde yapılan incelemeye göre her hangi bir Notanın farklı doğuskanlarından çıkan sesleri de armonizelendirmenin değişik bir duyum ortaya çıkarttığı tespit edilmiştir. Makam hissini oluşturan en önemli etkenler Güçlü-Durak, Yeden-Durak ilişkileridir. Piyanoda geleneksel anlamda kullanılan perdelerin bazılarının seslendirilmemesi makamsal etki oluşmasını engellemez. Yavuzoğlu'nun Türk müziğinde çok sesliliğe bakısında sistem 12 sesli tampere sistem esas alınmış ve piyano üzerinde ortaya atılan teori uygulanmıştır. Türk müziği teorisi, tampere sistem içinde ufak değişikliklerle kullanılan diziler dörtlü ve beslilerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Tonalite ve Modalite içeren dizilerin armonizasyonunda ise, üst üste üçlülerden meydana gelen blok armoni, dörtlü armoni, akort üstü üçlüler ve salkım akorlar gibi modern sistemler kullanılmış ve sistematize edilmiştir. Diziler Caz müziğinde kullanılan terminoloji içinde değerlendirilmiş ve yeniden isimlendirilmiştir (Akakça, 2008: 154).

Aydiner'in (2008) *“Piyano Eğitiminde Makamsal Yapıdaki Eserlerin Seslendirilmesinde Karşılaşılan Teknik Güçlükler ve Model Önerileri”* başlıklı çalışmasının amaçları, müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki piyano eğitimi sürecinde, Türk besteci ve müzik eğitimcilerimizin eserlerinden hangilerinin seslendirildiğini tespit etmek, bu eserlerin seslendirilme sıklıklarını belirlemek, makamsal yapıdaki solo piyano eserlerinin zorluk derecelerinin belirlenmesinde kullanılacak bir *“zorluk-kolaylık ölçeği”* modeli sunmak, makamsal yapıdaki solo piyano eserlerinin seslendirilmelerinde gözlenen sorunlar ile bu sorunların kaynağındaki teknik güçlükleri ve çözümlerine yönelik teknik alıştırmaları içeren bir model örneği sunmak ve oluşturulan bu modelin, eserlerin seslendirilmesindeki başarı durumu üzerindeki etkililiğini sınamaktır.

Bu araştırmada ‘betimsel boyutta anket uygulaması ile gözlem yapılmış; ‘deneysel’ boyutta ise kontrolsüz ön test- son test modeli kullanılmıştır. Araştırmanın

birinci örneklem grubunu; 2006-2007 Eğitim-Öğretim yılında 11 müzik öğretmenliği anabilim dalının lisans 3. sınıflarında öğrenim görmekte olan 272 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmacı tarafından oluşturulan “zorluk-kolaylık ölçeği” ile en çok seslendirildiği belirlenen 5 makamsal yapıdaki solo piyano eseri ile denk düzeylerde bulunan ve seslendirilmeyen 5 solo piyano eserlerinin seçimi yapılmıştır. En çok seslendirildiği tespit edilen 5 makamsal yapıdaki solo piyano eserlerinin, müziksel öğelerinin analizlerinden elde edilen verilerin gruplandırılması yoluyla ölçütler belirlenmiştir. Araştırmanın ikinci örneklem grubunu; 2007-2008 Eğitim-Öğretim yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı’nın lisans 3. sınıfında piyano öğrenimi görmekte olan 26 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırmanın deneysel boyutu için seçilen 26 öğrencinin, araştırma kapsamına alınan 10 makamsal yapıdaki solo piyano eserini seslendirmede karşılaştıkları sorunlar ‘gözlem’ yapılarak tespit edilmiştir. Verilerin istatistiksel çözümlenmelerinde SPSS 11.5 paket programı ile işlenmiştir. Yan dağılımlarda frekans (f) ve yüzde (%) kullanılmıştır. İlişkisel çözümlenmeler için de; yine bu programda yer alan çift yönlü t- testi kapsamındaki, ortalama farkları ve korelasyon testlerinden faydalanılmıştır. Yan dağılımlarda da; ortalama (X), standart sapma (SS), standart hata (Sx) ve korelasyon (r) değerleri verilmiştir. Anlamlılık değeri (p) ise; 0,05 kabul edilmiştir. Araştırma sonucunda; birinci örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin yarıya yakın bir bölümünün (%45,6), piyano öğrenimleri süresince Türk besteci ve müzik eğitimcilerimizin solo piyano eserlerini seslendirmedikleri, yarıdan fazla bir bölümünün ise (%54,6) bu eserleri seslendirdikleri saptanmıştır. 3. Sınıf öğrencilerinin, Türk besteci ve müzik eğitimcilerimizin solo piyano albümlerinden seslendirdikleri eserlerin sıralaması en çok seslendirilenlerden en az seslendirilenlere doğru: Muammer Sun’un “Köçekçemsi” (18), Necdet Levent’in “Özlem” (18), Ulvi Cemal Erkin’in “Kağnı” (17), Ahmed Adnan Saygun’un “Ninni” (16) ve İlhan Baran’ın “Söyleşi” (16). Ve bu eserlerin müziksel analizlerinden; müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki piyano eğitimi sürecinde sıklıkla seslendirilen Türk eserlerinin, “makamsal yapıdaki solo piyano eserleri” oldukları sonucuna varılmıştır. Araştırmanın deneysel boyutunda kullanılmak üzere seçilen 10 eserin müziksel öğelerinin analizlerinden elde edilen bulguların gruplandırılması sonucunda da, örnek bir “zorluk-kolaylık ölçeği modeli” oluşturulmuştur. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen gözlem sonucunda; makamsal yapıdaki solo piyano eserlerinin seslendirilmelerinde başlıca şu sorunlar tespit edilmiştir: “Hatalı seslerin ortaya çıkması”, “Bağlarda istenmeyen kopmaların meydana

gelmesi”, “Farklı teknik ya da ritmik yapıların bir arada seslendirilmelerinde, bu teknik ya da ritmik yapılarda bozulmaların oluşması”, “Müzik cümlelerinin yeterince ifade edilememesi”, “1-4-5 akorlarının her bir notasının net bir biçimde seslendirilememesi ve doğru parmak numaralarının kullanılamaması”, “Ritim kümelerinin bozulması”, “Tempoların aksatılması”. Bu sorunların kaynağındaki teknik güçlüklerin ise şunlar olduğu belirlenmiştir: “Eserin makam/mod seslerinin yeterince kavranamamasından kaynaklanan güçlükler”, “Birbirinden farklı teknik ya da ritmik yapıların bir arada kullanımından kaynaklanan güçlükler”, “Artikülasyon tekniğinden kaynaklanan güçlükler”, “El pozisyonunun değişiminden kaynaklanan güçlükler”, “Akor tekniğinden kaynaklanan güçlükler”, “Dizi tekniğinden kaynaklanan güçlükler”, “Ezgi yürüyüşünün kavranamamasından kaynaklanan güçlükler”, “Süslemelerden kaynaklanan güçlükler”, “Arpej tekniğinden kaynaklanan güçlükler”. Araştırmanın bu aşamasında yapılan çözümlenmeler sonucunda; bu teknik güçlüklerin eserlerde karşılaşılan durumları ile çözümlerine yönelik geliştirilen alıştırmaları içeren bir model örneği sunulmuştur. Makamsal yapıdaki solo piyano eserlerinin seslendirilmelerinde karşılaşılan teknik güçlüklerin çözümlerine yönelik olarak geliştirilen bu model örneği ise araştırma kapsamında yer alan kontrolsüz ön test-son test modelindeki deney aracılığıyla test edilmiştir. Bu aşamada yapılan çözümlenmeler sonucunda; araştırmanın ikinci örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin alıştırmaları çalıştıktan sonraki ortalamalarının, öncesine kıyasla yükseldiği sonucuna varılmıştır. SPSS 11.5 paket programında yer alan çift yönlü t- testi kapsamındaki ön ve son test korelasyonlarından elde edilen bulgulara göre; “Ritimleri doğru uygulayabilme” ölçütündeki korelasyon değeri: 0,77 bulunmuştur. % 77’lik bu korelasyondan, ön test ve son testten elde edilen bulgular arasındaki farkın geliştirilen teknik alıştırmalardan kaynaklandığı sonucuna ulaşılmıştır. Aynı şekilde “Notaları doğru seslendirebilme”, “Parmak numaralarını doğru kullanabilme” ve “Kabul edilebilir bir tempoda seslendirebilme” ölçütlerinde bulunan korelasyon değerlerinin yüksekliği de yine, bu ölçütlerde sağlanan ilerlemelerin alıştırmaların çalışılmasından kaynaklandığını gösterir niteliktedir. Korelasyon testlerine ilişkin bulgulardan; “Müzik cümlelerini doğru ifade edebilme” ve “Temel piyano tekniklerini doğru uygulayabilme” ölçütlerindeki korelasyon değerlerinin ise, diğer ölçütlerle kıyaslandığında daha düşük olduğu sonucuna varılmıştır. Bu durum; söz konusu ölçütlerde sağlanan ilerlemelerde, alıştırmaların çalışılmasından ziyade daha başka etkenlerin etkili olabileceği düşüncesini doğurmuştur. Araştırmanın sonuçları ışığında; müzik öğretmenliği anabilim dallarındaki piyano eğitiminde makamsal

yapıdaki eserlerin seslendirilmelerine, zorluk derecelerinin belirlenmelerine ve çalışılmalarına yönelik geliştirilecek alıştırılmalarda izlenecek yaklaşımlara ilişkin olarak öneriler sunulmuştur (Aydıner, 2008:iii-vii)

Derican'ın (2008) *“Viyola Öğretiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin, İçerik – Yöntem Bakımından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi”* başlıklı çalışmasında Müzik Öğretmenliği Anabilim dallarında uygulanmakta olan bireysel çalgı eğitimi (viyola) derslerinde, Türk müziği dizilerine dayalı etütlerin kullanılma durumu belirlenmiş ve mevcut etütlerin içerik-yöntem bakımından incelenerek değerlendirilmesi yapılmıştır. Araştırmada bir kısım veriler, alan yazın taraması yöntemiyle, bir kısım veriler ise; Üniversitelerin Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki bireysel çalgı eğitimi (viyola) öğretim elemanlarına uygulanan anketler ve örneklem grubuna uygulanan gözlem yoluyla elde edilmiştir. Araştırma sonucunda; bireysel çalgı eğitimi (viyola) derslerinde geleneksel müziklerimize ilişkin materyallerin az olduğu ve bu alanda yeni çalışmalara mutlaka ihtiyaç duyulduğu, viyola öğretiminde geleneksel müziklerimize ait öğelerin; yakından- uzağa, gelenekselden-evrensele, bilinenden bilinmeyene anlayışı ilkesi çerçevesinde kullanılmasının, hem çalgı eğitimi açısından hem de motivasyon açısından öğrenciler üzerinde olumlu sonuçlar vereceği genel bulguları elde edilmiştir.

Yapılan bu araştırma sonucunda şu öneriler getirilmiştir (Derican, 2008: 81-82)

- Viyola öğretiminde kullanılan Türk Müziği dizilerine dayalı etüt sayısı niceliksel anlamda oldukça yetersiz olduğundan, bu konuda bestecilerin ve eğitim müzikçilerinin yeni ürünler ortaya koyması gerekmektedir.
- Viyola öğretiminde kullanılan Türk Müziği dizilerine dayalı etütlerin içerik yöntem bakımından yeterliliği konusunda oldukça büyük (%50 oranında) olumsuz görüş bildirildiğinden, bu alanda yeni yazılacak etütlerin öğretisel boyutlara dikkat edilerek ele alınması eğitsel açıdan yararlı olacaktır.
- Geleneksel kültürümüz kaynaklı etütleri çalmaya yönelik olarak, öğrencilerin ilgi ve istek durumlarını yükseltmek için farklı öğretim yöntem ve teknikleri düzenlenmelidir.

- Mevcut viyola öğretim programının, öğretim elemanlarınca %50 oranında başarısız bulunması sebebiyle, programın iyileştirilmesi hususunda farklı kademelerle işbirliği yapılarak gerekli tedbirler alınmalıdır.

- Viyola öğretimine dayalı eğitim müziğinde basit makamların yanı sıra, şed ve bileşik makamlar da kullanılmalıdır.

- Oluşturulacak etütler, adaptasyondan ziyade, özgün bir anlayışla ele alınarak eğitim müziği kapsamında ve daha çok şarkı formlarına karşılık gelen biçimlerde üretilmelidir.

- Geleneksel müziklerimize ilişkin dizilere dayalı etüt oluşturma yaklaşımlarında ortaya konan çalışmaların her zaman pratikte de uygulanabilir ve işlevsel olmasına özen gösterilmelidir.

- Türk Müziğinin öğretimi konusuyla ilgili olarak, hem Geleneksel hem de Çağdaş Türk Müziği boyutundaki bilgiler bir bütün halinde verilmelidir.

Aydiner ve Albuz (2008)'un; "*Piyano Eğitiminde Türk Besteci ve Eğitimcilerimizin Eserlerinin Seslendirilme Durumu*" ismini taşıyan makalelerinde; 2006-2007 Eğitim-Öğretim yılında 11 müzik öğretmenliği anabilim dalının 1 ve 2. sınıflarında öğrenim görmekte olan 628 öğrenciye anket uygulanmıştır. Araştırma kapsamında örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin, Türk besteci ve müzik eğitimcilerimizin solo piyano eserlerini seslendirme durumları tespit edilmiştir. Bu araştırmanın bulgularına göre; örneklem grubunu oluşturan öğrencilerin yaklaşık yarısının (1. sınıf öğrencilerinin %56,3'ünün, 2. Sınıf öğrencilerinin de %48,5'inin), piyano öğrenimlerinin başlangıcından araştırma kapsamında geliştirilen anketin uygulanmasına kadar geçen süre içerisinde, Türk piyano eserlerini seslendirmedikleri belirlenmiştir (Aydiner,2008:4)

Düzbastılar (2008:33-38) "*Kirnberger'in Besteleme Yöntemi İle Makamsal Yapıda Keman Etütleri Hazırlama*" başlıklı çalışmasını Ülkemizde, zengin kültürümüzü yansıtan geleneksel müziklerimizin yeri ve önemi çok büyük olduğu, geleneksel

müziklerimizin kendine özgü zengin makamlarının keman eğitimi için değerli bir malzeme olduğu, bu malzemeden keman eğitiminde yeterince faydalanabilmek için makamsal etüt ve alıştırmalara ihtiyaç olduğu Mevcut makamsal keman etüt ve alıştırmaların sayı bakımından yeterli olmadığı düşüncesinden yola çıkarak hazırlamıştır. Çalışmada, makamsal ezgiler ve keman etütlerin istatistiksel yöntemlerle analiz edilerek kişisel bilgi, beceri ve yetenekler yerine ölçüm ve hesaplamalara dayalı bilgiler elde edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda, Mozart ve Haydın gibi bir çok bestecinin kullandığı, tüm dünyada bilinen ve kabul gören Kirnberger'in besteleme yöntemi kullanılarak makamsal etüt ve alıştırmalar hazırlanmıştır. Bu çalışma, hazırlanan keman etütlerinin ölçüm ve hesaplamalara dayalı olması ve Kirnberger'in besteleme yönteminin makamsal keman etüt ve alıştırmalar hazırlama alanında ilk defa kullanılması bakımından önem taşımaktadır. Çalışma kapsamında Düyek usulünde 100 Nihavent şarkı ve 100 minör keman etüdü bilgisayar ortamında notaya alınmış; üzerinde istatistiksel analizler yapılabilmesi, Nihavent şarkıların ve keman etütlerinin genel özelliklerinin belirlenebilmesi, aralarındaki benzer ve farklı özelliklerin bulunabilmesi amacıyla notalar sayısal verilere çevrilmiştir. Yapılan çalışmada 76833 notadan oluşan büyük bir veri tabanı elde edilmiştir. Daha sonra bu veri tabanları üzerinde Prof. Dr. M. Cihat CAN tarafından hazırlanan "Alpharabius" yazılımı kullanılarak istatistiksel analizler yapılmıştır.

Yapılan araştırmaların sonuçlarına bakıldığında Çağdaş Türk müziği piyano eserlerinin çalışılması sürecinde önemli sorunlarla karşılaşıldığı, Türk müziği piyano etütlerinin olmayışından dolayı bu eserlerin tam olarak anlaşılabilmesi ve temel piyano seviyesindeki öğrencilerin teknik ihtiyaçlarına göre yazılan, bestelenen, düzenlenen türkülerin olmayışı bu çalışmanın önemini arttırmaktadır. Hem türkülerin öğrencilerin teknik ihtiyaçlarına göre düzenlenmesi hem de düzenlenen türkülerin makamlarına göre özgün etütlerin yazılması açısından bu çalışmanın önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Özgün makamsal etütlerle öğrencilerin türkülerini çalma becerisine katılarını araştıran bu çalışmanın Türkiye'de yapılan ilk çalışma olduğu söylenebilir.

2.9.2. Yurtdışında Yapılmış Çalışmalar

Moon (1999) çalışmasını piyano etütleri üzerine yapmıştır. “Etüt” kelimesinin 1800’lerde piyano literatüründe ilk ortaya çıkmasından beri piyano etüdü bu türün teknik çalışmalarda temsil eden bir kavram haline gelmiştir. 19.yy’da Şopen ve Lizst’in (de) ellerinde (katkılarıyla), piyano etüdü, piyanistlerin repertuarındaki temel türlerden birisi olmayı başarmıştır. Günümüz bestecileri de hala önemli sayıda piyano etüdü bestelemektedirler. (Ancak) 1950’lerden günümüze bestelenmiş çok sayıda piyano etüdünden sadece birkaçı sanatçıların ve araştırmacıların dikkatini çekebilmiştir. Çalışmada, altyapı incelemesi olması amacıyla, 1800’lerden 1950’ye kadar ki piyano etütlerine genel bir bakış sunulmuştur. Günümüz piyano etütlerinin belkemiği niteliğindeki parçaları incelemek, modern piyano etütlerinin de ortaya koyduğu özel (biricik) teknik sorunlar nedeniyle, bu etütlere ayrı bir dikkat gerektiği belirtilmiştir. Çalışma kapsamında seçilen üç bestecinin detaylı tartışmaları yapılmıştır. Çalışma için seçilen etüdler: George Perle’nin “Piyano için Altı Etüdü ve “Piyano için Yeni Etüdler”i, William Bolcom’un “Piyano için 12 yeni etüdü ve “Piyano için 12 yeni Etüd”ü, ve John Corigliano’nun “Etüd Fantazisi.” Bu çalışma ile 1950’lerden günümüze Amerika Birleşik Devletleri’nde bestelenmiş ve gözden kaçmış bazı eserler (etüt) gün yüzüne çıkarılmış ve detaylı bir inceleme yapılmıştır. Çalışmanın sınırlandırılmasının iki sebebi var: (birincisi) bu türün tamamı incelenemeyecek kadar zenginleşip çeşitlenmiş olması ve (ikincisi) ABD’nin (özellikle) bu tür müzik eserleri için önemli bir merkez haline gelmiş olmasıdır.

Tunca’ya (2003) göre, Ölçekler, Etütler, performans repertuarları ve orkestra alıntıları çello için temel öğretim materyalidir. Ölçeklere ve arpejlere ek olarak, etütler öğrencinin gelişimi için temel ve teknik altyapıyı sunmaktadır. Etütler kısa bir müzik formunda bir veya daha fazla teknik açıdan konsantre edilmiş bir çalışma sunmaktadır. Ne zaman ve kim tarafından yazıldığına bağlı olarak, etüt tarzı ve talepleri daima farklı olmuştur. Kolejlere ve üniversitelere giren genç çellocular başlangıçta farklı çalma seviyelerindedir. Bu da her öğrencilerin farklı eğitim materyalleri kullanması sonucunu doğuruyor. Ayrıca çoğunluk için geçerli bazı ortak çello etüt kitaplar vardır. Bu çalışmanın amacı, Amerikan kolej ve üniversitelerde öğretmenler tarafından yaygın olarak kullanılan çello etütlerine genel bir bakış ve incelemesidir. Bu çalışma şu anda

kullanılan pedagojik çello etütleri için bir yeniden bakışı getirmiş olup var olan etüt seçimlerin arkasındaki kriterleri ve gerekçeleri analiz etmiştir. Bu tez için yapılan araştırmada, Amerikan Yaylı Çalgılar Öğretmenleri Derneği tarafından sağlanan listedeki kolej çello öğretmenlerine gönderilen anketlerinden faydalanılmıştır. Anketteki tüm yanıtlar, frekans ve çapraz tablolama altprogramları kullanılarak Sosyal Bilimler için İstatistik Paketi'nde analiz edilmesi amacıyla kodlanmıştır. Toplamda 33 tamamlanmış anket alınmıştır. Ana sorular en yaygın bir şekilde Amerikan kolejlerindeki çello etüt kitaplarında kullanıldı bu kitaplardan eğitim aktivitelerine yönelik çello etüt kitaplarının seçiminde çello öğretmenlerinden yararlanıldı. Sorular içinde, Çello müfredatı ile Katılımcının aşinalığı, katılımcının bir öğrenci olarak kullandığı materyalin öğretimindeki benzerlikler ve katılımcı öğrencilere dönem başına uygulanan etüt miktarı vardı. Katılımcıların profesyonel öğretim tecrübesi ile çello müfredatında alan aşinalıkları arasındaki ilişki çapraz incelenmiştir.

Lim'e göre (2004) Piyano öğretmenleri, kendi ülkelerinin halk müziğini çocuklara tanıtılabilmek ve böylece de bu çocuklara kendi kültür miraslarıyla bağ kurma imkânı tanımak gibi özel bir şansa sahiptirler. Yapılan farklı bir araştırmanın başlangıç ve alt-orta düzey piyano öğrencileri için özel olarak tasarlanmış Malezya halk müziği eserlerinin azlığını ortaya koyduğu sonucundan yola çıkarak hazırlanan bu inceleme yazısı, hem Malezya'daki hem de diğer ülkelerdeki başlangıç ve alt-orta düzey öğrenciler için 12 adet özgün geleneksel Malezya halk müziği parçasını içermesi açısından oldukça önemlidir. Bu çalışma ayrıca, piyano öğretmenleri için dünyanın farklı bölgelerinden (özellikle uzak doğu'dan) halk müziğine giriş konusu üzerinde durmakta ve böylece de piyano öğretmenlerini farklı kültürlerle tanıştırap ortaklık kurarak piyano öğretimlerine yardım etmek ve cesaretlendirmeyi amaçlamaktadır.

Yapılan bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm bu çalışmanın giriş niteliğindedir. İkinci Bölüm ikiye ayrılmaktadır: birinci bölüm ilgili akademik eserlere, makalelere ve tezlere genel bir bakış sunarken, ikinci bölüm metot kitapları ve başlangıç ve orta düzey piyanistler için ek çalışma kitaplarını da içeren müzik koleksiyonlarını incelemektedir. Üçüncü Bölüm, 12 adet özgün Malezya halk müziği aranjmanı ile her bir parçaya adanmış kısa tartışma bölümleri içermektedir. (Bu bölümde) Her bir parça için bir midi ses dosyası eklenmiştir. Dördüncü Bölüm özet, kapanış ve ileriki çalışmalara öneriler sunmaktadır. Bu çalışma birleşik bir dokümandır

(tezin bir parçası olarak, hem basılı bir kopya hem de bir CD içerir). CD şu sistem özelliklerini gerektirir: Windows Media Player veya Real Player.

Chiu (2009) “Voices from the east: Culture and expression in contemporary chinese piano music” başlıklı çalışmada; Çin halk formlarının (üsluplarının) sayısız batı formuyla birleştirilerek oluşturulan yeni müzik kompozisyonlarını incelemiş, bu eserlerin hangi biçimlerde günümüz Çin toplumunun paradokslarını-karşıtlıklarını yansıttıklarını ve bu çalışmaların köklerinin ait olduğu Batı geleneklerini incelemiştir. Çalışmada; Çin’in hem ekonomik hem de kültürel olarak hızlı bir şekilde büyüdüğünden, Batıya ait olan her şeyin körü körüne reddedildiği Kültür Devrimi’nin sonlarında ortaya çıkan müziksel çalışmaların gelişmesinden, seçici değilse bile coşkulu bir biçimde batıdan gelen şeylerin kucaklanmasına kadar Çin batılı gelenekleri şaşkınlık verici derecede kabul ederken batılı müzisyenlerin en bilinenlerini kendisine çektiğinden, Çinli piyanistler tutkuları ve üstün müziksel ve teknik öğrenimleriyle şimdilerde batılı meslektaşlarıyla aynı genel özelliklere sahip olduklarından bahsedilmiştir. Bu gelişmelerin etkisiyle, Tan Dun’dan BrightSheng’e ve Chen Yi’ye, Çinli ve Çin asıllı Amerikalı özel bir grup, anavatanlarının köklerinden beslenerek, geleneksel Çin halk formlarını (üsluplarını) sayısız batı formuyla birleştirilerek yeni bir müzik oluşturmaya başlamışlardır.

Chiu, bu doktora çalışmada Çin ile Amerika arasındaki müziksel ve kültürel bağlantıları modern Çin müziği penceresinden detaylı bir biçimde incelemiş, özellikle Çin anakarısından 1980’ler sonrası piyano kompozisyonları, müzik eleştirisi ve teorisi ve Batı ve Çin müzik tarihi üzerine yoğunlaşmıştır. Araştırmanın kaynakları arasında, Çinli bestecileri gözle görülür bir biçimde yeni piyano müziğine yönlendiren (özendiren) Şangay ve Pekin uluslararası ve ulusal “Kompozisyon Yarışmaları” alınmıştır. Bunun yanında Çin anakarısına gezilerde bulunulmuş, bu yarışmalardan bir çok eser incelenmiş ve bunlar üzerinde detaylıca çalışılmıştır.

Downs (2010) bu çalışmasında İspanyol repertuarı ile ilgilenen piyanistle için, Albéniz, Granados, Falla, Turina, and Mompou'nun piyano eserleri temelini oluşturan, 20 İspanyol halk dansının kısa bir tarihçesini araştırmıştır. Çalışmada dansların kökenleri, karakteri, ölçüsü, adımları ve tipik ritmik kalıpları hakkında bilgi verilmiştir. Bu noktada farklı şarkılar ve dansları, bölgesel ritmik ve koreografik öğelerin müzikal örnekleri ile, form biçimini bestecilerinin piyano eserleri için bir temel olarak nasıl kullandığı örneklenmiştir. Bu çalışma ile piyanistlerin İspanyol bestecilerin piyano müziği stillerini anlaması sağlanmıştır ve geç romantizm, izlenimcilik ve erken yirminci yüzyıl müzikal eğilimleri de dâhil olmak üzere İspanyol olmayan etkilerde örneklenmiştir. Ayrıca çalışma içerisinde İspanyol halk- sanat müziği hakkında bilgi verilmiş ve İspanyol bestecilerin kısa biyografileri sunularak tarihsel bir perspektif oluşturulmuştur. Son olarak çalışmada ayrıca, bazı yorumsal düşünceler, ileri düzey çalışma için öneriler, ruh ve piyano ile ilgili bir terimler sözlüğü, konuma göre danslar endeksi ve örneklerden alınan bir piyano eserleri indeksi bulunmaktadır.

Kiefer'in (2011) bu çalışmasındaki, Stephen Heller'in solo piyano için oluşturduğu op. 45 25 Études mélodiques'in incelenmesini yapmak ve bu etütlere ilgiyi arttırmaktır. Bu araştırmada yirmi beş etüdün her biri için temel teknik gereksinimlerin bir listesi verilmiş ve buna her etüdü çalmak için sağlanan ve pedagojik önerileri sunulmuştur. Bu etüdlere, öğretmenlerin orta düzey öğrencilerin ondokuzuncu yüzyıl tarzı, teknik beceri ve müzikal duyarlılığını geliştirilmesi için vericeği mükemmel bir repertuar kaynağıdır. Heller'in etütleri karmaşık ondokuzuncu yüzyıl eserlerinin üslup niteliklerini gösterir ve beden, kol hareketlerini nasıl kullanacaklarını öğrencilere öğretmek ve iyi bir ses kalitesine ulaşabilmek için mükemmel araçlardır. Bu çalışma ile orta düzey öğrencilerin müzikal ve teknik büyümesine katkı sağlayacaktır.

Çalışmanın birinci bölümde giriş ve bu çalışmaya dair amaç ve gereksinim, Stephen Heller 'in hayatının kısa bir özeti ve onun 25 Etudes mélodiques adlı eserinin önemini sunulmuştur. İkinci bölümünde Stephen Heller ile ilgili bilgi verilmiş ve kısaca bir bütün olarak Heller'in eserleri ele alınmıştır. Üçüncü bölüm Heller'e kadar olan piyano etütlerine tarihsel bir bakış niteliğindedir. Dördüncü bölüm yapılan bu çalışmanın ana gövdesidir ve Op.45'deki her etütün pedagojik analizini içerir. Her analiz form, anahtar, metre, tempo ve birincil teknik gereksinimi hakkında bilgi

sunulmuştur. Teknik kavramlar, artikülasyon, parmak hareketleri, pedallama, dışavurumcu nitelikler, eleştirel dinleme ve dile getirmek gibi konular ile ilgili uygulama hedefleri ve işlemleri verilmiş ve bunların her etüt için gerekli olduğuna değinilmiştir.

Savvidou (2011), The incorporation of greek folk melodies in the piano works of yannis constantinidis with special consideration of the "22 songs and dances from the dodecanese" başlıklı çalışmasında Yannis Constantinidis'in piyano çalışmalarındaki yunan halk melodileri incelenmiştir. Yannis Constantinidis, Yunan Milli Okulu olarak anılan birkaç bestecinin sonuncusuydu. Bu grubun üyeleri, yerel halk gelenekleri, melodik ritmik ve makam özellikleri ile Batı kompozisyon deyimlerinin bir sentezi üzerine kurulmuş ve Yunanistan için ayrı bir ulusal stil oluşturmak için gayret göstermiştir. Constantinidis çalışmaları için özellikle anavatanı Anadolu'da ve yakın On iki Adalar'da ki halk ezgilerini taramış. Onun müzikal eserleri operet, müzikal komedi, orkestra eserleri, oda ve vokal müzik ve çok piyano müziği içerir ki bunların hepsi, tematik materyaller için folk repertuarlarını kullanır. Bu çalışmada Constantinidis'in 1943 ve 1971 yılları arasında yazılan piyano bestelerinde, On iki Ada'dan gelen 22 şarkı ve dans üzerine odaklanarak, bu tematik malzemeyi nasıl birleştirdiğini incelenmiştir.

Genel olarak, Constantinidis'in piyanistlik tarzı minyatür parçalar ile ifade edilir, ki burada halk ezgileri çok sağlam sunulur, ancak yirminci yüzyıl başlarındaki makamsal uyumuna dayalı eşliğe gömülüdür. Yunan Ulusal Okulu kurucu üyeleri olan Manolis Kalomiris ve Georgios Lambelet'in baskılarının ardından, onun armonik dilinin makamsal temeli, yunan halk müziğinin en yaygın özelliklerinin içinden çıkmıştır. Constantinidis'in Oniki Ada'dan Gelen 22 Şarkı ve Dansları'na yönelik çalışma sadece kendi armonik hayaline değerli bir bakış açısı sunmuyor, ayrıca ustaca onun kaynak melodilerini nasıl adapte ettiğini gösteriyor. Bu çalışma aynı zamanda da sadece enstrümantal kompozisyon ile olsa bile, onun orijinal halk şarkılarının müziksel ifadesinin yaratımındaki dikkatini ortaya koymaktadır Savvidou (2011).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli ve deseni, çalışma, grubu, araştırma verilerinin toplanmasında kullanılan araçlar ve veri çözümleme teknikleri ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

3.1. Araştırma Modeli

Araştırma, lisans öğrencilerinin makamsal etütleri çalarak, piyano için düzenlenmiş türkülerini çalma becerilerinin geliştirilmesindeki etkisini araştırmaya yöneliktir. Bu nedenle araştırmada gerçek deneme modellerinden *öntest-sontest kontrol gruplu model* kullanılmıştır.

“Deneme modelleri, neden-sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği araştırma modelleridir” (Karasar, 2009: 87). “Deneysel yöntemde en belirgin özellik kontrole olanak vermesidir. Bu kontrol nedeniyledir ki deneysel araştırmalarda iç-geçerlilik derecesi yüksektir. Araştırmacı, mümkün olduğu kadar olaylar arasındaki sebep-sonuç ilişkilerini bulmaya çalışan bir kâşiftir. Bir araştırmada amaç, fonksiyonel ilişkilerden çok, sebep ve sonuçları meydana çıkarmak ise seçilecek araştırma yönteminin deneysel olması da isabet olacaktır” (Kaptan, 1977: 154). “Deneysel desenler, genellikle gerçek deneysel desenler, yarı deneysel desenler ve deneme öncesi desenler şeklinde sınıflandırılmaktadır. Deneysel desenler arasında sadece gerçek deneme desenlerine deneklerin deneysel koşullara yansız ataması söz konusudur” (Büyüköztürk, 2007: 10). “Öntest-sontest kontrol gruplu modelde yansız atama ile oluşturulmuş iki grup bulunur. Bunlardan biri deney, öteki kontrol grubu olarak

kullanılır. Her iki grupta da deney öncesi ve deney sonrası ölçmeler yapılır” (Karasar, 2009: 97).

Araştırmacı tarafından 8 hafta ve haftada 1 ders saati süresince, deney grubuna makamsal etütler ile halk türkülerin eğitimi, kontrol grubuna ise C.Czerny etütleri ve halk türkülerinin eğitimi uygulanmıştır.

3.1.1. Araştırmanın Birinci Aşaması

Araştırmanın ilk aşamasında, araştırmanın yöntemine ve çalışma alanına ışık tutabilecek kitap, makale, bildiri, lisansüstü tez, internet sayfası ve çevrimiçi veri tabanları taranmıştır. Araştırmanın önemi ve gerekliliği konusunda ki bilgiler, belirli bir sıra ile kuramsal çerçevede toplanmıştır.

3.1.2. Araştırmanın İkinci Aşaması

TRT Türk Halk Müziği nota arşivinden tarama yolu ile elde edilen üç türkü, lisans öğrencilerinin teknik seviyelerine uygun olarak araştırmacı tarafından piyano için düzenlenmiştir. Bu üç türkünün makamlarına uygun olarak yine araştırmacı tarafından makamsal piyano etütleri hazırlanmıştır. Bu türkü düzenlemeleri ve makamsal etütler üç ayrı uzman tarafından incelenip gerekli değişiklikler (armoni ve teknik açısından) yapıp araştırma kapsamında kullanılabilirliği onaylanmıştır.

3.1.3. Araştırmanın Üçüncü Aşaması

Araştırmanın son aşaması deneysel aşama şeklinde sonlandırılmıştır. Deneysel aşama öntest-sontest kontrollü grup şeklinde oluşturulmuştur. Deney ve kontrol grubunun oluşturulmasında öğrencilerin 2010-2011 eğitim öğretim yılı bahar yarıyılı dönem sonu piyano dersi akademik başarı notları esas alınmıştır. Deney ve kontrol grubu ikinci ve üçüncü sınıflardan toplam 24 öğrenci oluşturulmuştur.

3.1.3.1. Deneyin Uygulama Aşamaları

Tablo 3. Deneyin Uygulama Aşamaları

Deney grubu		Kontrol grubu		Uzman Görüşleri
1.Hafta	T1 Öntest T2 Öntest T3 Öntest	1.Hafta	T1 Öntest T2 Öntest T3 Öntest	Öntest Videolarının Uzmanlara Gönderilmesi
2.Hafta	Hüseyini Dizisi ve Hüseyini etüt Deşifre Çalışması	2.Hafta	Czerny No:18 Etüt Deşifre Çalışması	*
3.Hafta	Hüseyini Dizisi ve Hüseyini etüt Son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	3.Hafta	Czerny No:18 Etüt son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	*
4.Hafta	Hicaz Dizisi ve Hicaz etüt Deşifre Çalışması	4.Hafta	Czerny No:19 Etüt Deşifre Çalışması	*
5.Hafta	Hicaz Dizisi ve Hicaz etüt Son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	5.Hafta	Czerny No:19 Etüt son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	*
6.hafta	Karcığar Dizisi ve Karcığar etüt Deşifre Çalışması	6.hafta	Czerny No:20 Etüt Deşifre Çalışması	*
7.Hafta	Karcığar Dizisi ve Karcığar etüt Son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	7.Hafta	Czerny No:20 Etüt son çalışma ve eksiklerin tamamlanması	*
8.Hafta	T1 Sontest T2 Sontest T3 Sontest	8.Hafta	T1 Sontest T2 Sontest T3 Sontest	Sontest Videolarının Uzmanlara Gönderilmesi

Türkü Kodları: (T:Türkü)

T1 = Dağdan Kestim Fındığı

T2 = Çamdan Sakız Akıyor

T3 = Saçaklıktan Su Damlar

3.2. Çalışma Evreni (Grubu)

Karasarı'nın Smith'den (1975) aktardığına göre, “çalışma evreni, ulaşılabilen evrendir. Bu yönü ile somuttur. Araştırmacının ya doğrudan gözleyerek ya da ondan seçilmiş bir örnek küme üzerinde yapılan gözlemlerden yararlanılarak, hakkında görüş bildirebileceği evrenidir” (Karasar, 2009: 110). Bu çalışmada evrene ulaşma güçlüğü olmadığı dikkate alınarak, araştırma çalışma evreni üzerinden yürütülmüştür.

Bu araştırmanın çalışma evreni (grubu), İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü 2. ve 3. Sınıf piyano öğrencileridir.

Öğrencilerin bazı kişisel özelliklerinin incelenmesi amacı ile cinsiyet, yaş, sınıf, lise türü, aile gelir düzeyi, yaşantısının çoğunu geçirdiği bölge, ikamet ettiği yer, piyano çalma yılı, piyanoya sahip olma durumu, anadal türü ve günlük piyano çalışma süresi gibi bağımsız değişkenler çalışma evreni kapsamında incelenmiştir.

Çalışma evrenini oluşturan öğrencilerin cinsiyet, yaş, sınıf ve lise türü değişkenlerine göre frekans ve yüzde dağılımları Tablo 4’de verilmiştir.

Tablo 4. Öğrencilerin Cinsiyet, Yaş, Sınıf ve Lise Türü Değişkenlerine Göre Dağılımları

		f	%
Cinsiyet	Kız	19	79.2
	Erkek	5	20.8
Yaş	19-21	10	41.7
	22-24	11	45.8
	25-27	1	4.2
	28 ve üzeri	2	8.3
Sınıf	2. Sınıf	18	75.0
	3. Sınıf	6	25.0
Lise Türü	GSSL	6	25.0
	Genel Lise	17	70.8
	Anadolu Lisesi	1	4.2

Yukarıdaki tabloda çalışmaya katılan cinsiyet dağılımları 19 kız (%79.2), 5 Erkek (%20.8) olduğu görülmektedir. Yaş dağılımlarını incelediğimizde 19-21 yaş grubunda 10 öğrenci (%41.7), 22-24 yaş grubunda 11 öğrenci (%45.8), 25-27 yaş grubunda 1 öğrenci (%4.2), 28 ve üzeri yaş grubunda ise 2 öğrenci (%8.3) olduğu

görülmektedir. Bu deneysel çalışmaya katılan öğrencilerin hangi sınıfta okuduklarına baktığımızda 2. Sınıf öğrencisinin 18 kişi (%75.0), 3. Sınıf öğrencisinin 6 kişi (%25.0) olduğunu görmekteyiz. Tabloda son olarak mezun oldukları lise türüne göre öğrencileri karşılaştırdığımızda GSSL (Güzel Sanatlar Spor Lisesi) 6 (%25.0), genel lise 17 (%70.8), Anadolu lisesi 1 (%4.2) öğrenci olduğu görülmektedir.

Çalışma evrenini oluşturan öğrencilerin aile gelir düzeyi, yaşantısının çoğunu geçirdiği bölge ve ikamet ettiği yer değişkenlerine göre frekans ve yüzde dağılımları aşağıdaki tabloda verilmiştir.

Tablo 5. Öğrencilerin Aile Gelir Düzeyi, Yaşantısının Çoğunu Geçirdiği Bölge ve İkamet Ettiği Yer Değişkenlerine Göre Dağılımları

		f	%
Aile Gelir Düzeyi	500 TL - 1000TL	8	33.3
	1000 TL - 1500 TL	7	29.2
	1500 TL - 2000TL	5	20.8
	2000 TL ve üzeri	4	16.7
Yaşantısının Çoğunu Geçirdiği Bölge	D. Anadolu Bölgesi	15	62.5
	Gd. Anadolu Bölgesi	8	33.3
	Akdeniz Bölgesi	1	4.2
İkamet Ettiği Yer	Yurt	3	12.5
	Ev	21	87.5

Yukarıdaki tabloda öğrencilerin Aile gelir düzeyine göre sıralamada, 500tl-1000 tl 8 kişi (%33.3), 1000tl-1500tl 7 kişi (%29.2), 1500tl-20000tl 5 kişi (%20.8), 2000tl ve üzeri 4 kişi (%16.7) olduğu görülmektedir. Çalışmaya katılan öğrencilerin yaşantılarının çoğunu geçirdikleri bölgelere dağılımı ise Doğu Anadolu Bölgesi 15 kişi (%62.5), G.Doğu Anadolu Bölgesi 8 kişi (%33.3), Akdeniz Bölgesi 1 Kişi (%4.2) olarak görülmektedir.

Çalışma evrenini oluşturan öğrencilerin anadal türü, piyano çalma yılı, piyanoya sahip olma durumu ve günlük piyano çalışma süresi değişkenlerine göre frekans ve yüzde dağılımları aşağıdaki tablo 6'de verilmiştir.

Tablo 6. Öğrencilerin Anadal Türü, Piyano Çalma Yılı, Piyanoya Sahip Oma Durumu ve Günlük Piyano Çalışma Süresi Göre Dağılımları

		f	%
Anadal Türü	Klasik Gitar	4	16.7
	Viyolonsel	3	12.5
	Keman	2	8.3
	Bağlama	2	8.3
	Şan	1	4.2
	Piyano	4	16.7
	Flüt	8	33.3
Piyano Çalma Yılı	2 Yıl	10	41.7
	3 Yıl	7	29.2
	4 Yıl	5	20.8
	5 Yıl	2	8.3
Piyanoya Sahip Oma Durumu	Var	4	16.7
	Yok	20	83.3
Günlük Piyano Çalışma Süresi	0-30 dk	1	4.2
	30-60 dk	8	33.3
	60-90 dk	10	41.7
	90-120dk	3	12.5
	120 dk ve üzeri	2	8.3

Çalışma grubu öğrencilerinin anadal türüne göre dağılımı Klasik Gitar 4 kişi (%16.7), Viyolonsel 3 kişi (% 12.5), Keman 2 kişi (%8.3), bağlama 2 kişi (% 8.3), şan 1 kişi (% 4.2), piyano 4 kişi (% 16.7), Flüt 8 kişi (% 33.3) dir. Öğrencilerin kaç yıldır piyano çaldıklarına göre dağılımı 2 yıl 10 kişi (% 41.7), 3 yıl 7 kişi (% 29.2), 4 yıl 5 kişi (% 20.8), 5 yıl 2 kişi (% 8.3) dir. Çalışma grubunun kendilerine ait piyanolarının olup olmadığını gösteren sonuç ta ise var seçeneği 4 kişi (% 16.7), yok seçeneği (% 83.3) olarak görülmektedir. Son olarak ta araştırma kapsamında oluşturulan deney ve kontrol grubu öğrencilerinin genel olarak günlük piyano çalışma saatleri 0-30dk 1 kişi (% 4.2), 30-60dk 8 kişi(% 33.3), 60-90dk 10 kişi (% 41.7), 90-120dk 3 kişi (% 12.5), 120dk ve üzeri 2 kişi (% 8.3) dir.

3.3. Veri Toplam Teknikleri

Araştırmada veri toplama aracı olarak araştırmacı tarafından hazırlanan uzmanlar tarafından uygulanabilirliği onaylanan ‘‘piyano çalma gözlem formu’’ kullanılmıştır. Öğrencilerin performans kayıtları değerlendirme sonuçları için uzmanlara gönderilmiştir. Toplamda 144 video u uzman tarafından yorumlanmıştır ve bu yorumlamalar sonucunda 432 adet piyano çalma gözlem formu elde edilmiştir ve bu formlardaki öğrencilere yönelik verilen performans puanları önce Microsoft Office Excel daha sonrada SPSS 17.0 paket programı ile işlenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

ntest-sontest kontrol gruplu deney sürecinde uzmanlar tarafından değerlendirilen piyano çalma gözlem formu ile elde edilen ğrenci performans puanları önce Microsoft Office Excel daha sonrada SPSS (Statistical Package for Social Sciences) 17.0 paket programı ile işlenmiştir. İşlenen verilerin yorumlamaları yapıldıktan sonra sonuçları değerlendirilmiştir.

İlk aşamada çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin u türküye ilişkin puanlarının normal dağılım özellikleri incelenmiştir. Bu amaçla puanların arpıklık-basıklık (skewness-kurtosis) değerlerine ve grup büyüklüğünün 50’den küçük olduğu durumlarda kullanılan Shapiro-Wilks testi sonuçlarına bakılmıştır (Büyüköztürk, 2007:42).

Kontrol grubu ve deney grubunu oluşturan öğrencilerin u türküye ilişkin aldıkları puanların arpıklık-basıklık değerleri ve Shapiro-Wilks testi sonuçları Tablo 6’da verilmiştir.

Tablo 7. Puanların Çarpıklık-Basıklık Değerleri ve Shapiro-Wilks Testi Sonuçları

	n	Çarpıklık	Basıklık	Shapiro- Wilks
				p
T1 Kontrol Grubu Öntest		.012	-.248	.88
T1 Kontrol Grubu Sontest		.084	.037	.81
T1 Deney Grubu Öntest		-.472	-.063	.83
T1 Deney Grubu Sontest		-1.313	1.586	.05
T2 Kontrol Grubu Öntest		-.806	.691	.43
T2 Kontrol Grubu Sontest	12	-.113	-.483	.94
T2 Deney Grubu Öntest		-.075	-1.352	.37
T2 Deney Grubu Sontest		-2.223	6.235	.01*
T3 Kontrol Grubu Öntest		-.155	-1.714	.04*
T3 Kontrol Grubu Sontest		.301	1.792	.09
T3 Deney Grubu Öntest		.812	2.794	.30
T3 Deney Grubu Sontest		-1.608	3.170	.03*

* $p < .05$

Tablo 7'deki Shapiro-Wilks testi sonuçları incelendiğinde, T2 Deney Grubu Sontest puanlarının, T3 Kontrol Grubu Öntest puanlarının ve T3 Deney Grubu Sontest puanlarının normal dağılım göstermedikleri saptanmıştır ($p < .05$). Diğer puan türlerinde normallikten aşırı sapmalar olmadığı belirlenmesine rağmen çalışma grubunu oluşturan öğrenci sayısının 30'dan küçük olmasından dolayı (*Kontrol Grubu, n=12; Deney Grubu n=12*) araştırmada parametrik olmayan istatistik teknikleri kullanılmıştır (Büyüköztürk, Bökeoğlu ve Köklü, 2011:63). Buradan hareketle deney grubunun öntest ile sontest puanlarının karşılaştırılmasında ve kontrol grubunun öntest ile sontest puanlarının karşılaştırılması amacıyla ilişkili ölçümler için kullanılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi uygulanmıştır. Deney grubu ile kontrol grubuna ilişkin öntest puanlarının analizinde ve deney grubu ile kontrol grubuna ilişkin sontest puanlarının analizinde ise ilişkisiz ölçümler için uygulanan Mann Whitney U-Testi kullanılmıştır (Büyüköztürk, 2007: 155,162).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

Bu bölümde araştırmacı tarafından geliştirilip uygulanan ve uzmanların video değerlendirmeleri sonucunda elde edilen puanların öntest-sontest değerlendirmeleri, araştırmanın hipotezine ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

Tablo 8. T1 Öntest Puanlarının Gruplara Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	14.79	177.50	44.50	-1.593	.11
Kontrol	12	10.21	122.50			
Toplam	24					

* $p < .05$

Tablo 8’de görüldüğü gibi kontrol grubunun T1 öntest deney grubu sıra ortalaması 14.79, kontrol grubunun ise 10.21’dir. Deney grubunun öntest sıra ortalaması çok küçük bir farkla da olsa (55) daha yüksek olmakla birlikte, kontrol ve deney gruplarının T1 öntest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir. ($p = 0.11 > .05$). Bu sonuç, akademik başarılarına göre eşleştirme yöntemiyle yansız iki gruba ayrılmış olan çalışma gruplarının T1’de piyano çalmaya yönelik bilgi ve becerilerinin birbirlerine denk olduğunu göstermektedir. Diğer bir ifadeyle; Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T1 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur.

Araştırmanın hipotezi “Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur (H_0) ve fark vardır (H_1)”

üzerine kurulmuştur. Çalışma gruplarının deney sonrası piyanoda Türküyü çalma becerisi düzeylerini karşılaştırmak ve T1 sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yönetime uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubunun T1 sontest puanlarının gruplara göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini sorgulamak amacıyla yapılan Mann Whitney U testi sonuçları görülmektedir:

Tablo 9. T1 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	16.13	106.50	28.500	-2.525	.10
Kontrol	12	8.88	193.50			
Toplam	24					

* $p < .05$

Tablo 9’da görüldüğü gibi deney grubunun T1 sontest sıra ortalaması 16.13, kontrol grubununki ise 8.88’tür. Deney grubunun öntest sıra ortalaması kontrol grubuna oranla iki katı kadar (7.25) yüksek olmakla birlikte, deney ve kontrol gruplarının T1 sontest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir ($p = .10 > .05$). Bu sonuç, deney grubunun sontest başarı puanlarının öntest başarı puanlarına göre yükselmiş olduğunu göstermekle birlikte, araştırmanın **hipotezlerinden H1’i desteklemektedir.**

T1 için yukarıda uygulanan Mann Whitney U-Testi ile birlikte, Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun deney öncesi ve sonrasındaki T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıdaki tablo 10’da, Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 10. T1 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00		
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00	-3.059	.002
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 10'da görüldüğü gibi deney grubunun T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır. ($p = .002 < .05$) Bu sonuç, Türkülere uygun etüt çalışmasının, öğrencilerin Türküyü çalma becerisini olumlu yönde değiştirdiğini göstermektedir.

Yukarıda deney grubu için yapılan teste paralel olarak, kontrol grubunun T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığı da incelenmiştir. Kontrol grubunun deney öncesi ve klasik yöntemle uygun etüt çalışması yaptırılarak deney sonrasındaki T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yöntemle uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 11. T1 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00		
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00	-3.062	.002
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 10'da görüldüğü gibi kontrol grubunun T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır ($p = .002 > .05$). Bu sonuç, klasik yöntemle uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun puanlarında değişme meydana geldiğini göstermektedir. Diğer bir deyişle; klasik yöntemle uygun etüt çalışması yaptırılan

kontrol grubunun piyanoyu çalma T1 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır.

Tablo 12. T2 Öntest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	12.63	151.50	70.50	-.087	.93
Kontrol	12	12.38	148.50			
Toplam	24					

**p<.05*

Tablo 12’de görüldüğü gibi kontrol grubunun T2 öntest deney grubu sıra ortalaması 12.63, kontrol grubununki ise 12.38’dir. Deney grubunun öntest sıra ortalaması çok küçük bir farkla da olsa (0.25) daha yüksek olmakla birlikte, kontrol ve deney gruplarının T2 öntest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir ($p = .93 < .05$). Bu sonuç, akademik başarılarına göre eşleştirme yöntemiyle yansız iki gruba ayrılmış olan çalışma gruplarının T2’de piyano çalmaya yönelik bilgi ve becerilerinin birbirlerine denk olduğunu göstermektedir. Diğer bir ifadeyle; Klasik yöntemle uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T2 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur.

Araştırmanın hipotezi “klasik yöntemle uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur (H_0) ve fark vardır (H_1) üzerine kurulmuştur. Çalışma gruplarının deney sonrası piyanoda Türküyü çalma becerisi düzeylerini karşılaştırmak ve T2 sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yöntemle uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubunun T2 sontest puanlarının gruplara göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini sorgulamak amacıyla yapılan Mann Whitney U testi sonuçları görülmektedir:

Tablo 13. T2 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	16.46	197.50	24.500	-2.751	.005
Kontrol	12	8.54	102.50			
Toplam	24					

* $p < .05$

Tablo 13’de görüldüğü gibi deney grubunun T2 sontest sıra ortalaması 16.46, kontrol grubununki ise 8.54’tür. Deney grubunun öntest sıra ortalaması kontrol grubuna oranla iki katı kadar (7.92) yüksek olmakla birlikte, deney ve kontrol gruplarının T2 sontest puanları arasında anlamlı bir fark olduğu görülmektedir ($p = .005 > .05$). Bu sonuç, deney grubunun sontest başarı puanlarının öntest başarı puanlarına göre yükselmiş olduğunu göstermekle birlikte, araştırmanın **hipotezlerinden H1’i desteklemektedir.**

T2 için yukarıda uygulanan Mann Whitney U-Testi ile birlikte, Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun deney öncesi ve sonrasındaki T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıdaki tablo 14’de Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 14. T2 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00	-3.061	.002
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00		
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 14’de görüldüğü gibi deney grubunun T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır. ($p=.002 < .05$) Bu sonuç, Türkülere uygun etüt çalışmasının, öğrencilerin Türküyü çalma becerisini olumlu yönde değiştirdiğini göstermektedir.

Yukarıda deney grubu için yapılan teste paralel olarak, kontrol grubunun T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığı da incelenmiştir. Kontrol grubunun deney öncesi ve klasik yönleme uygun etüt çalışması yaptırılarak deney sonrasındaki T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yönleme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 15 .T2 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00		
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00	-3.061	.002
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 15’de görüldüğü gibi kontrol grubunun T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır ($p = .002 > .05$). Bu sonuç, klasik yönleme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun puanlarında değişme meydana geldiğini göstermektedir. Diğer bir deyişle; klasik yönleme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun piyanoyu çalma T2 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır.

Tablo 16. T3 Öntest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	12.29	147.50	69.50	-.146	.89
Kontrol	12	12.71	152.50			
Toplam	24					

* $p < .05$

Tablo 16’da görüldüğü gibi kontrol grubunun T3 öntest deney grubu sıra ortalaması 12.29, kontrol grubununki ise 12.71’dir. Kontrol grubunun öntest sıra ortalaması çok az bir farkla da olsa (0.42) daha yüksek olmakla birlikte, kontrol ve deney gruplarının T3 öntest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı görülmektedir ($p = .89 < .05$). Bu sonuç, akademik başarılarına göre eşleştirme yöntemiyle yansız iki gruba ayrılmış olan çalışma gruplarının T3’de piyano çalmaya yönelik bilgi ve becerilerinin birbirlerine denk olduğunu göstermektedir. Diğer bir ifadeyle; Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T3 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur.

Araştırmanın hipotezi “klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur (H_0) ve fark vardır (H_1) üzerine kurulmuştur. Çalışma gruplarının deney sonrası piyanoda Türküyü çalma becerisi düzeylerini karşılaştırmak ve T3 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Mann Whitney U testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubunun T3 öntest puanlarının gruplara göre anlamlı bir farklılık gösterip göstermediğini sorgulamak amacıyla yapılan Mann Whitney U testi sonuçları görülmektedir:

Tablo 17. T3 Sontest Puanlarının Deney ve Kontrol Gruplarına Göre Mann Whitney U-Testi Sonucu

Grup	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	U	Z	p
Deney	12	17.13	205.50	16.500	-3.213	.001
Kontrol	12	7.88	94.50			
Toplam	24					

* $p < .05$

Tablo 17’de görüldüğü gibi deney grubunun T3 sontest sıra ortalaması 17.13, kontrol grubununki ise 7.88’dir. Deney grubunun öntest sıra ortalaması kontrol grubuna oranla iki katından fazla (9.25) olmakla birlikte, deney ve kontrol gruplarının T3 sontest puanları arasında anlamlı bir fark olduğu görülmektedir. ($p = .001 > .05$). Bu sonuç, deney grubunun sontest başarı puanlarının öntest başarı puanlarına göre yükselmiş olduğunu göstermekle birlikte, araştırmanın hipotezlerinden **H1’i desteklemektedir**.

T3 için yukarıda uygulanan Mann Whitney U-Testi ile birlikte, Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun deney öncesi ve sonrasındaki T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıdaki tablo 18’de, Türkülere uygun etüt çalışması yaptırılan deney grubunun T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 18. T3 Sontest-Öntest Puanlarının Deney Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00	-3.070	.002
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00		
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 18’de görüldüğü gibi deney grubunun T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır ($p=.002 < .05$). Bu sonuç, Türkülere uygun etüt çalışmasının, öğrencilerin Türküyü çalma becerisini olumlu yönde değiştirdiğini göstermektedir.

Yukarıda deney grubu için yapılan teste paralel olarak, kontrol grubunun T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığı da incelenmiştir. Kontrol grubunun deney öncesi ve klasik yöneme uygun etüt çalışması yaptırılarak deney sonrasındaki T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını belirlemek amacıyla Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi kullanılmıştır. Aşağıda, klasik yöneme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık olup olmadığını anlamak amacıyla yapılan Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi sonuçları görülmektedir.

Tablo 19. T3 Sontest-Öntest Puanlarının Kontrol Grubuna Göre Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Sontest-Öntest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Negatif Sıra	0	.00	.00		
Pozitif Sıra	12	6.50	78.00	-3.070	.002
Eşit	0				
Toplam	12				

* $p < .05$

Tablo 19’da görüldüğü gibi kontrol grubunun T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir fark vardır ($p = .002 > .05$). Bu sonuç, klasik yöneme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun puanlarında değişme meydana geldiğini göstermektedir. Diğer bir deyişle; klasik yöneme uygun etüt çalışması yaptırılan kontrol grubunun piyanoyu çalma T3 öntest-sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

5.2. Sonuçlar

Araştırma kapsamında deney grubu 12, kontrol grubu 12 olmak üzere toplam 24 öğrenci ile çalışılmıştır. Araştırmacı tarafından piyanoya düzenlenen üç türkü; Dağdan Kestim Fındığı, Çamdan Sakız Akıyor ve Saçaklıktan Su Damlar ve yine araştırmacı tarafından geliştirilen türkülerin makamlarına uygun üç etüt; Hüseyini Etüt, Hicaz Etüt ve Karcıgar Etüt, Muammer Sun'un Türk Müziğinde Makam Dizileri adlı kitabından Hüseyini dizi ve kadansı, hicaz dizi ve kadansı, karcigar dizi ve kadansı, ayrıca C.Çrerny Op:599 No:18, 19, 20 etütleri bu çalışma kapsamında kullanılmıştır.

Piyano eğitiminde Klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler arasında piyanoyu çalma becerisi açısından fark olup olmadığını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmada öntest-sontest kontrol gruplu deneysel desen kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular, dördüncü bölümde yorumlarıyla açıklanmıştır. Çalışmanın bu bölümünde, bulgular ve yorumların incelenmesiyle araştırmadan elde edilen sonuçlara yer verilmiştir. Araştırma sonuçlarına göre:

a) Klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T1 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur ($p > .05$). Bu da iki grup arasındaki öntest sonucunda anlamlı bir farklılaşma olmadığını göstermektedir. T1'in Öntest sonucunda elde edilen bu sonuç "klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında

piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur” **(H0) hipotezini desteklemektedir.**

b) Klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T1 sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır ($p < .05$). Bu da iki grup arasındaki sontest sonucunun deney grubu lehine anlamlı bir farklılaşma olduğunu göstermektedir. Bu anlamlı farklılaşma “klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark vardır” **(H1) hipotezini desteklemektedir.** Sonuç olarak klasik yönteme uygun etüt parça sistemi ile çalışan kontrol grubu öğrencilerinin kendi içinde başarı oranlarında artış olmasına rağmen, makamsal etüt (Hüseyini Etüt) çalışan deney grubu öğrencileri, kontrol grubu öğrencilerine oranla daha başarılı olmuşlardır.

c) Klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T2 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur ($p > .05$). Bu da iki grup arasındaki öntest sonucunda anlamlı bir farklılaşma olmadığını göstermektedir. T2’in Öntest sonucunda elde edilen bu sonuç “klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur” **(H0) hipotezini desteklemektedir.**

d) Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T2 sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır ($p < .05$). Bu da iki grup arasındaki sontest sonucunun deney grubu lehine anlamlı bir farklılaşma olduğunu göstermektedir. T2’nin Bu anlamlı farklılaşma “klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark vardır” **(H1) hipotezini**

desteklemektedir. Sonuç olarak klasik yönteme uygun etüt parça sistemi ile çalışan kontrol grubu öğrencilerinin kendi içinde başarı oranlarında artış olmasına rağmen, makamsal etüt (Hicaz Etüt) çalışan deney grubu öğrencileri, kontrol grubu öğrencilerine oranla daha başarılı olmuşlardır.

e) Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T3 öntest puanları arasında anlamlı bir farklılık yoktur ($p > .05$). Bu da iki grup arasındaki öntest sonucunda anlamlı bir farklılaşma olmadığını göstermektedir. T3'ün Öntest sonucunda elde edilen bu sonuç “klasik yönteme uygun etüt ve parça çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark yoktur” **(H0) hipotezini desteklemektedir.**

f) Klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan kontrol grubu öğrencileri ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan deney grubu öğrencilerinin T3 sontest puanları arasında anlamlı bir farklılık vardır ($p < .05$). Bu da iki grup arasındaki sontest sonucunun deney grubu lehine anlamlı bir farklılaşma olduğunu göstermektedir. T2'nin Bu anlamlı farklılaşma “klasik yönteme uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (kontrol grubu) ile Türkülere uygun etüt çalışması yapan öğrenciler (deney grubu) arasında piyanoyu çalma becerisi açısından anlamlı fark vardır” **(H1) hipotezini desteklemektedir.** Sonuç olarak klasik yönteme uygun etüt parça sistemi ile çalışan kontrol grubu öğrencilerinin kendi içinde başarı oranlarında artış olmasına rağmen, makamsal etüt (Karcıgar Etüt) çalışan deney grubu öğrencileri, kontrol grubu öğrencilerine oranla daha başarılı olmuşlardır.

5.3. Öneriler

Bu araştırmanın sonuçlarından yola çıkarak şu öneriler verilebilir.

- Temel Piyano eğitiminde, öğrencilere öğretilecek olan parçaya uygun etütler verilmelidir. Ör: basit bir Do Majör Menuet'in yanında öğrencinin teknik yeterliliğe uygun ve parçaya yakın seviyede bir Do Majör etüt olmalıdır.
- Çalışma kapsamında elde edilen sonuçlar ile La Hüseyini bir piyano parçasının yanında, La Hüseyini bir etüt, La Hicaz piyano parçasının yanında, La Hicaz bir Etüt, La Karcığar piyano parçasının yanında, La Karcığar bir etüdün çalınmasının uygunluğu doğrulanmış olup bu sistem farklı çeşitlemelerle piyano eğitimcileri tarafından kullanılmalıdır.
- Ülkemizde sayısı çok az olan Çağdaş Türk Müziği kaynaklı piyano repertuarına, Türk Halk Müziği Arşivindeki türküler düzenlenerek katkıda bulunulmalıdır.
- Bunun yanında Türk Müziği kaynaklı melodiler ile özgün piyano parçaları yazılarak Türk Müziği piyano repertuarı genişletilmelidir.
- Ülkemizde hiç yok denecek kadar az olan Çağdaş Türk Müziği kaynaklı makamsal etütler yazılarak bu alanda var olan boşluk doldurulmalıdır.
- Çağdaş Türk Müziğinde tampere sisteme uyarlanarak yazılmış makamsal diziler çeşitli modellemelerle farklılaştırılıp daha mekanik diziler ve egzersizler yazılmalıdır.

Sonuç olarak piyano eğitimine kullanılmak üzere türkü düzenlemeleri, makamsal etütler ve farklı makamsal dizi modellemelerinin sayılarının çoğalması çok önemlidir. Ancak daha önemlisi bu çalışmalar yapılırken eğitim amaçlı yani ğrenci eksenli olmalıdır.

“Müzik önce alarak sonra dinleyerek ve en son da okuyarak ğrenilmeli.

KAYNAKÇA

- Acemoğlu, Y. (2006). *Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ve Türkiye Cumhuriyetindeki Güzel Sanatlar Liselerinde Okutulan Piyano Dersi Öğretim Programlarının Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Eğitim Programları ve Öğretimi Bölümü, Bursa.
- Akakça, A. (2008). *Türk Müziği'nde Çok Seslilik Üzerine Teorik Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Akdoğu, O. (1996), *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
- Albuz, A. (2001). *Viyola Öğretiminde Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemine İlişkin Dizilerin Kullanımı Ve Bu Sistem Kaynaklı Çokseslilik Yaklaşımları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Albuz, A. (2011). *Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1/Sayı 1/ s.51-56 Malatya
- Aldemir, M. (1995). *Türk halk müziğinde dizi problemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Arseven, V. (2004). *“Vasili Öküzcü (1919-1977) Biyografisi makaleleri ve Müzik Eserleri”* Türksoy, Özkan Matbaacılık ltd.Şti. Ankara
- Arslan, T. (2001). *Harput müziğinin Türk sanat ve halk müziği içindeki yeri ve önemi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

- Ata, Y. (2007). *Güzel Sanatlar Fakültelerinde Uygulanan Piyano Eğitiminin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri
- Aydın, A.F. (DPT, 2006), “*Geleneksel Türk Halk Müziğinde Derleme Teknikleri*, <http://www.turkuler.com/yazi/GTHMdt.asp>, Erişim Tarihi: 17.10.2011
- Aydiner, M. (2008). *Piyano Eğitiminde Makamsal Yapıdaki Eserlerin Seslendirilmesinde Karşılaşılan Teknik Güçlükler ve Model Önerileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara
- Bulut, F. (2008). *Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir Çoklu Analiz Modeli ve Bu Modelin Öğrenci başarısı Üzerine Etkileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara
- Bulut, F. (2002). *Çağdaş Türk piyano müziği eserlerinin piyano eğitimi açısından incelenmesi*, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara
- Burgmüller, F. (1993). *Op.100 25 Leichte Etüden*, Ricordi, İtaly, Sayfa Sayısı:33.
- Büyüköztürk, Ş. , Bökeoğlu, Ö. ve Köklü, N. (2011). *Sosyal Bilimler İçin İstatistik*, Basım, Ankara: Pedem A Akademi,
- Büyüköztürk, Ş. (2007). *DeneySEL desenler*. (İkinci baskı). Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Büyükıldız, H.Z. (2009). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*, 1. Basım, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul.

- Chiu, K. (2009). Voices from the east: Culture and expression in contemporary chinese piano music. University of California, Los Angeles). ProQuest Dissertations and Theses, <http://search.proquest.com/docview/304851808?accountid=1626>
- Chopin, F. *Douze Grandes Etudes Op.10 - Op.25*, Sayfa Sayısı:91
- Cramer, J.B. (19959. *60 Studi Scelti*, Ricordi, İtaly, Sayfa Sayısı. 143
- Czerny, C. (...) *Op. 599 100 Etüt*, Ricordi, İtaly, Sayfa Sayısı:61.
- Czerny, C. (1930.) *Op. 823 73 Etüt*, G.Schirmer, USA, Sayfa Sayısı:58
- Derican, B. (2008). *Viyola Öğretiminde Kullanılan Türk Müziği Dizilerine Dayalı Etütlerin, İçerik – Yöntem Bakımından İncelenmesi ve Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Durak, Y. (1997). *Türkiye'deki Güzel Sanatlar Liseleri ve Müzik Eğitimi Bölümlerinde Piyano Eğitimi Başlangıç Aşaması İçin Oluşturulan Yaratı ve Düzenlemelerin Kullanılabilirliğinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Düzbastılar, M.E. (2008). *Kirnberger'in Besteleme Yöntemi İle Makamsal Yapıda Keman Etütleri Hazırlama*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Yıl.8, Cilt.8, Sayı.1, Haziran, Bolu
- Doğan S. (1994). *Türk Müziği Ses Sistemine Dayalı Piyano Öğretimi Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya
- Downs, L. (2010). *Spanish dances and the piano music of albeniz, granados, falla, turina, and mompou*. The University of Oklahoma).ProQuest Dissertations and Theses, <http://search.proquest.com/docview/822994534?accountid=1628>

DPT,2011:1. http://www.radyoturk.com.tr/haberler_radyo-turk-turk-halk-muzigi.html

Erişim Tarihi: 15.10.2011

Eke, M. (2004). *Türk Musikisi Teorik ve Uygulamalı Bilgilerinin, Eğitim ve Öğretimde Verilebilmesine İlişkin Bir Model Önerisi*, XIII. Ulusal Eğitim Bilimleri Kurultayı, 6-9 Temmuz 2004 İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Malatya.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Ercan, N. (2008). *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler*. Sözkese Matbaası, Ankara

Erkan, T. (2000). *Türk Halk Oyunları Müziğinde Toplu Çalgılama (Muğla Örneği)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, 1. Basım, Bağlam Yayıncılık, Müzik Bilimleri Dizisi, İstanbul.

Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.

Gedikli, N. (1999) *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği, Müzikbilimsel Araştırmalar*, Bildiri, Makale ve İncelemeler (1979-1999), Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

Gökalp, Z. (2003). *Türkçülüğün Esasları*, hazırlayan: Kemal Bek, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, İstanbul.

Görsev, A. (2006). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilimdalı Son sınıf Öğrencilerinin Piyano Eğitimi, Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi ve Eşlik (Koropetisyon) Dersleri İle Okul Şarkılarına Doğaçlama Eşlik Becerileri Arasındaki İlişkiler*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu

Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj San. Ltd. Şti. İzmir.

İlyasoğlu, E.(2009). *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, 9. Basım, İstanbul.

İnce, S. (2001). *İlköğretim Çağı Çocukları İçin Piyano Tekniğine Uygun Olarak Ve Türk Ezgilerinden Faydalanarak Hazırlanmış Etüt Çalışmaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu

Kaptan, S. (1977), *Bilimsel araştırma Teknikleri*, Ankara: Tekışık Matbaası.

Karahan, A. S. (2004). *Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Piyano Öğretimi Sürecinde Kullanılan Klasik Batı Müziği Piyano Etütlerinin Öğrencileri Çağdaş Türk Müziği Piyano Eserlerinin Çalmaya Hazırlama Durumu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Karahan, A. S. (2008). *Çağdaş Türk Müziği Piyano eserlerine Hazırlık Amacıyla Yazılan Etütlerin Öğrencilerin eserleri Çalma Düzeylerine Etkisinin Belirlenmesi*, Yayımlanmış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.

Karasar, Niyazi (2009), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Yirminci Basım. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kasap, B. Tecimer, (2004). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Yardımcı Çalgı Dersleri Üzerine Bir Araştırma 1924-2004* Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, ss. 160-175 Isparta.

- Kıvrak, İ. (2003). *Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Piyano Eğitimi*, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi GSEB-MEABD, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Bildiriler, s.s209-211. Malatya.
- Kiefer, L. M. (2001). *A pedagogical guide to the 25 etudes melodiques opus 45 of stephen heller*. The University of Oklahoma).ProQuest Dissertations and Theses, , 183 p. <http://search.proquest.com/docview/304713334?accountid=16268>
- Kolçak, O. (2005). *Müziği Öğreniyoruz*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Koyuncuoğlu K. (2001). *Piyano Çalmada Temel Tekniklerin Yerleştirilmesi Aşamasında Yaralanılabilmesi Amaç Güdümlenerek Hazırlanan Özgün Etüt ve Düzenlemelerin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliğinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kurtuldu, M.K. (2007). *Bilgiyi İşleme Modeline Dayalı Piyano Eğitiminde Genel Öğrenme Stratejilerinin Yeri Ve Görsel İmajlar Oluşturma Yönteminin Kullanılabilirlik Düzeyi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Küçüköncü, H.Y. (2007). *Müzik eğitimi ve Öğretimi*, 4. Basım, İlke Yayınevi, Ankara
- Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*, İzmir, Levent Müzik Evi
- Lim, P. S. (2004). *Incorporating a students native folk music in piano teaching: A survey and original piano arrangements of traditional malaysian folk music*. West Virginia University). ProQuest Dissertations and Theses, 63 p. <http://search.proquest.com/docview/305109186?accountid=16268>
- Liszt, F. Paganini Etudes, Sayfa sayısı:44
- Mimaroglu, İ. (1999). *Müzik Tarihi*, Altıncı Baskı. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Moon, < . c. (1999). *The etude for piano in the united states of america in the second half of the 20th century*. Boston University). ProQuest Dissertations and Theses, , 194 p. <http://search.proquest.com/docview/304505014?accountid=16268>
- Otacıoğlu, Sena G. (2005). *Müzik Öğretmenliği Piyano Eğitimi Dersi İçin Bir Model Denemesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, İstanbul
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Kaynak erseler Dizisi 2, Atatürk Kültür Merkezi Yayını:245, Ankara
- Paşaoğlu, S. (2005). *Müzikal-kültürel kimlik oluşumunda okul müzik eğitiminde kullanılan halk türkülerinin rolü, Türkiye, Bulgaristan, Macaristan Örneği*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Pelikoğlu, M. C. (1998), "*Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar*" Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, TRABZON.
- Pelikoğlu, M.C. (2007). *Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin isimlendirilmesinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sağer, T. (2004). *Temel Müzik Teorisi*, Bemol Yayıncılık, 1. Basım, İstanbul.
- Sağer, T. Albuz, A. (2008). *Eğitim Müziği Besteleme Teknikleri*. Birinci Baskı Maya Akademi, Ankara.
- Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları ve ilerici Armonisi*, Pan Yayın, İstanbul, ss.65
- Savvidou, D. (2011). *The incorporation of greek folk melodies in the piano works of yannis constantinidis with special consideration of the "22 songs and dances*

from the dodecanese". Arizona State University). ProQuest Dissertations and Theses, <http://search.proquest.com/docview/867093334?accountid=16268>

Say, A. (2002). *Müziğin Kitabı*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları. 2. Basım Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü, Ahmet Say - Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1. Basım, Ankara

Say, A. (2008). "*Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*", 1. Basım, Evrensel Basın Yayın, Ezgi Matbaası, İstanbul.

Sönmezöz, F. (2004). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Çağdaş Türk Piyano Eserlerinin Yeri ve Önemi*, 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyum Bildirisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Sözer, V. (2005). "-Müzik- Ansiklopedik Sözlük" Remzi Kitapevi, 5. Basım, İstanbul.

Sun, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri (Piyano İçin)*, Evrensel Müzikevi, Önder Matbaası, Ankara

Sungurtekin, M. (2002). *Türkiye'de Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Piyano Eğitiminde Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Yeri*, Ankara, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt:22 Sayı:3 Yeri: 59-68.

Sümbüllü, H.T. (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sümbüllü, H.T. (2009). *Sol Kararlı Türk Halk Müziği Dizilerinin Makamsal Analizi Ve Adlandırılmasına Yönelik Bir Model Önerisi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Tufan, S. (1997). *Grup Piyano Eğitimi. AGSL Sempozyumu'nda sunulan bildiri*, Trabzon, Mavi Nota Dergisi.
- Tufan, S. (2000). *Piyano Eğitiminde Deşifre Çalışmaları* G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, cilt 20, sayı 3, , ss.103-109.
- Tufan, E. (2004). *Geleneksel Makamlar Kullanılarak Yazılan Etütlerin Piyano Eğitimi Açısından Önemi*, Ankara, Gazi üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 24, Sayı2, 65-77.
- Tufan, E. (2004). *Müzik Bölümleri ve Müzikoloji ile Müzik Öğretmenliği Programı Anabilim Dalındaki Piyano Eğitiminin Kapsamı ve Uygulamadaki Görünümü*. Bursa. Uludağ Üniversitesi Eğitimi Fakültesi Dergisi.
- Tuğcular, E. (2003) *Türkünün Rengi, Piyano İçin 23 Parça*. Özkan Matbaacılık Ltd. Şti. , Ankara
- Tunca, O. E. (2003). *Most commonly used etude books by cello teachers in american colleges and universities*. The Florida State University). ProQuest Dissertations andTheses,,69p.<http://search.proquest.com/docview/305327583?accountid=1628>
- Uğurlu, N. (2009). *Folklor ve Etnografya Halk Türkülerimiz*, 1. Basım, Özgün Yayınevi, İstanbul.
- Uzun, N.B. (2006). *Van AGSL'de piyano öğretiminde öğrencilerin algılarına göre Üç Tekniğin incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yüzüncüyıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van
- Yener, S. (DPT:2001). *Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi*, Ankara, Müzikte 2000 Sempozyumu, <http://www.turkuler.com/yazi/thmdediziler.asp>, Erişim Tarihi 14.10.2011.

- Yıkılmazoğlu, A. (2006). *Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, Lise III Müzik Sınıfında Okuyan Yatılı ve Gndzli ğrencilerin Piyano Başarıları Arasındaki Farklar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal niversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Yılmaz N. (2006), Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Gse Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Uygulanan Piyano Eğitiminin Değerlendirilmesi, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 26-28 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi. Eğitim. Fakültesi, Denizli.
- Yokuş, H. (2005). *lkemizde Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Uygulanabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Yönetken, H.B. (2001). *Okulda algı Sorunu ve algısal Müzik Etkinlikleri*. Ankara. Yay. Haz. Ahmet Say, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yrk, F.C. (2006). *Cemal Reşit Rey: Türk Müzik Eğitimine ve ağdaş Türk Müziğine Katkısı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

EKLER

TÜRKÜLER,

MAKAMSAL ETÜTLER,

MAKAMSAL DİZİLER,

KLASİK ETÜTLER,

UZAMAN DEĞERLENDİRME FORMU,

UZMAN DEĞERLENDİRME PUANLARI,

UYGULAMA AŞAMASINDAN ÖRNEK RESİMLER.

Dağdan Kestim Fındığı

Düzenleme: Barış TOPTAŞ

Piano

f

p

f

p

Prof.Dr.Turan SAGER

Prof.Dr.A.Metin KARKIN

Doç.Serfer ACİM

Çamdan Sakız Akıyor

Düzenleme: Barış TOPTAŞ

Piano

1 *p*

5 *f*

9 *f*

13 *mf*

17 *f*

21 *f*

rit.

Prof. Dr. Turan SAĞER

Prof. Dr. A. Metin KARKIN

©btoptas

Doç. Server ACİM

Saçaklıktan Su Damlar

Düzenleme: Barış TOPTAŞ

Piano

The score is written for piano in 4/4 time, key of D major. It consists of 8 measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The third measure has a piano (p) dynamic. The piece ends with a ritardando (rit.) marking. The score includes fingerings and articulation marks throughout.

Prof.Dr.Turan SAĞER

Prof.Dr.A.Metin KARKIN

Doç.Seriver ACİM

Hüseyini Etüt

Bariş TOPTAŞ

Piano

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

Prof.Dr.Turan SAĞER

Prof.Dr.A.Metin KARKIN

Doç. Server ACİM

Hicaz Etüt

Barış TOPTAŞ


Piano

mf

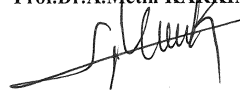
f

rit.

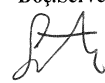
mf


Prof. Dr. Turan SAĞER

Prof. Dr. A. Metin KARKIN



Doç. Server ACİM



Karciğar Etüt


Barış TOPTAŞ

Piano

1 *p*

5 *f*

9 *p* *rit.*


Prof. Dr. Turan SAĞER

Prof. Dr. A. Metin KARKIN




Doç. Server YACIM

Hüseyini Makamı Dizi ve Kadansı

Piano

5

Hicaz Makamı Dizi ve Kadansı

Piano

5

Karcigar Makamı Dizi ve Kadansı

Piano

5

C. Czerny Op. 599 No: 18

8

18.

The first system of the exercise consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1, 3, 2, 4, 3, 5, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 3, 5, 4, 3). The lower staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes, including fingerings 1, 2, 4 and 5.

The second system continues the exercise. The upper staff features a melodic line with slurs and fingerings (2, 5, 3, 4, 2, 3, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 3, 5, 2, 4). The lower staff accompaniment includes chords and notes with fingerings 5, 4, 3, 5, 4, 2, and 1, 2, 3, 4, 5.

The third system continues the exercise. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 2, 4, 3, 5, 1, 3, 2, 5, 3, 4, 2, 1, 1, 3, 5, 1). The lower staff accompaniment includes chords and notes with fingerings 5, 4, 3, 5, and 1, 2, 4.

The fourth system continues the exercise. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 5, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 1, 3). The lower staff accompaniment includes chords and notes with fingerings 5, 4, and 1, 2, 4.

The fifth system continues the exercise. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (5, 2, 5, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 1, 3, 3, 5, 2, 4, 1, 3, 2, 4). The lower staff accompaniment includes chords and notes with fingerings 5, 4, 5, and 4, 5.

The sixth system continues the exercise. The upper staff has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 2, 4, 1, 3, 3, 5, 2, 5, 3, 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 5, 3, 1). The lower staff accompaniment includes chords and notes with fingerings 1, 2, 5 and 1, 2, 4.

C. Czerny Op. 599 No: 19

9

ESERCIZI

nell'estensione di un'ottava coi soli tasti bianchi.

EXERCICES

dans l'étendue d'une octave sur les touches blanches seulement.

EJERCICIOS

en la extensión de una octava con solo teclas blancas.

EXERCISES

in the compass of an octave on the white keys only.

19.

The musical score for exercise 19 is presented in three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with fingerings 1 2 3 4 5 and 3 1 2 3 4 5, and a bass staff with chords and fingerings 1, 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5, 1 2 3 4 5. The second system continues the exercise with similar patterns and fingerings. The third system concludes the exercise with a final cadence and fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1.

C. Czerny Op.599 No: 20

20


The image shows the first three systems of a musical score for C. Czerny Op. 599 No. 20. The score is written for piano and consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a common time signature, and a piano dynamic marking. The music features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, and the third system contains measures 9 through 12. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs. A double bar line with repeat dots is located at the end of the second system, indicating a first ending. The piece concludes with a final double bar line at the end of the third system.

ÖNTEST-SONTEST UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU		
Öğrenci No-İsim:	Grubu: Kontrol () Deney ()	
Türkü İsmi:	(Test). Öntest () Sontest ()	
Ölçütler	Puan	Değerlendirme puanı
1) Staccatoyu doğru çalabilme	10p
2) Legatoyu doğru çalabilme	10p
3) Bağsonu Staccatosunu doğru çalabilme	10p
4) Nüansaları doğru çalabilme	10p
5) Ezgi eşlik bütünlüğünü sağlayabilme	10p
6) Başlangıç ritmi ile devam edebilme	10p
7) Parmak numaralarını doğru kullanabilme	10p
8) Parmak geçişlerini doğru yapabilme	10p
9) Notaları doğru çalabilme	10p
10) Ritim kalıplarını doğru çalabilme	10p
Toplam Puan	100p

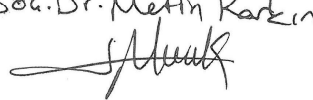
p:Puan

Öntesst-Sontest Uzman Değerlendirme Formu Kullanılabilirlik Açısından Uygundur.

1.UZMAN

Doç. Seren AÇIK


2.UZMAN

Doç. Dr. Metin KARKIN


3.UZMAN

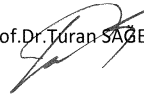


Dağdan Kestim Fındığı Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	36	K1	39
D2	48	K2	30
D3	41	K3	36
D4	36	K4	30
D5	26	K5	38
D6	41	K6	45
D7	43	K7	39
D8	38	K8	37
D9	32	K9	31
D10	33	K10	28
D11	44	K11	35
D12	46	K12	39

Çamdan Sakız Akıyor Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	42	K1	43
D2	34	K2	39
D3	36	K3	40
D4	40	K4	36
D5	45	K5	42
D6	38	K6	44
D7	47	K7	48
D8	43	K8	39
D9	46	K9	50
D10	36	K10	40
D11	37	K11	29
D12	44	K12	38

Saçaklıktan Su Damlar Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	40	K1	46
D2	40	K2	37
D3	44	K3	38
D4	39	K4	35
D5	35	K5	39
D6	43	K6	45
D7	38	K7	39
D8	38	K8	40
D9	38	K9	39
D10	41	K10	40
D11	41	K11	43
D12	45	K12	43

Prof. Dr. Turan SAĞER

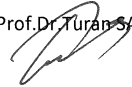


Dağdan Kestim Fındığı Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	85
D2	91	K2	92
D3	95	K3	85
D4	96	K4	86
D5	78	K5	73
D6	100	K6	78
D7	88	K7	95
D8	95	K8	84
D9	98	K9	79
D10	100	K10	81
D11	89	K11	86
D12	100	K12	80

Çamdan Sakız Akıyor Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	84
D2	99	K2	93
D3	97	K3	90
D4	97	K4	82
D5	97	K5	85
D6	99	K6	94
D7	99	K7	100
D8	93	K8	73
D9	82	K9	74
D10	99	K10	82
D11	97	K11	87
D12	100	K12	76

Saçaklıktan Su Damlar Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	85
D2	98	K2	81
D3	95	K3	100
D4	100	K4	77
D5	97	K5	80
D6	100	K6	81
D7	95	K7	84
D8	100	K8	81
D9	93	K9	68
D10	97	K10	82
D11	88	K11	96
D12	98	K12	86

Prof. Dr. Turan SAĞER

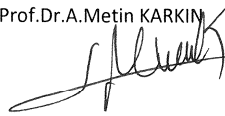


Dağdan Kestim Fındığı Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	37	K1	42
D2	50	K2	31
D3	40	K3	38
D4	39	K4	33
D5	28	K5	40
D6	40	K6	45
D7	42	K7	41
D8	39	K8	36
D9	33	K9	31
D10	34	K10	28
D11	46	K11	36
D12	45	K12	38

Çamdan Sakız Akıyor Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	41	K1	43
D2	34	K2	41
D3	35	K3	39
D4	42	K4	35
D5	46	K5	43
D6	35	K6	46
D7	50	K7	46
D8	46	K8	36
D9	44	K9	49
D10	40	K10	45
D11	35	K11	25
D12	46	K12	35

Saçaklıktan Su Damlar Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	42	K1	42
D2	40	K2	42
D3	41	K3	39
D4	41	K4	39
D5	37	K5	39
D6	42	K6	42
D7	41	K7	44
D8	44	K8	41
D9	39	K9	43
D10	43	K10	45
D11	42	K11	44
D12	46	K12	38

Prof.Dr.A.Metin KARKIN



Dağdan Kestim Fındığı Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	99	K1	85
D2	92	K2	95
D3	95	K3	86
D4	97	K4	88
D5	77	K5	76
D6	100	K6	82
D7	87	K7	94
D8	93	K8	86
D9	97	K9	80
D10	100	K10	86
D11	84	K11	91
D12	99	K12	81

Çamdan Sakız Akıyor Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	87
D2	95	K2	94
D3	94	K3	91
D4	98	K4	84
D5	98	K5	87
D6	98	K6	98
D7	97	K7	99
D8	98	K8	76
D9	93	K9	77
D10	98	K10	89
D11	96	K11	91
D12	98	K12	81

Saçaklıktan Su Damlar Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	99	K1	82
D2	97	K2	80
D3	95	K3	99
D4	98	K4	79
D5	93	K5	70
D6	100	K6	84
D7	92	K7	84
D8	97	K8	78
D9	96	K9	67
D10	96	K10	83
D11	87	K11	95
D12	99	K12	82

Prof.Dr.A.Metin KARKIN



Dağdan Kestim Fındığı Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	44	K1	41
D2	50	K2	30
D3	43	K3	40
D4	40	K4	34
D5	27	K5	37
D6	43	K6	47
D7	45	K7	40
D8	39	K8	37
D9	33	K9	33
D10	33	K10	27
D11	48	K11	38
D12	49	K12	40

Çamdan Sakız Akıyor Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	44	K1	48
D2	32	K2	40
D3	34	K3	40
D4	45	K4	34
D5	48	K5	46
D6	31	K6	46
D7	52	K7	52
D8	46	K8	38
D9	47	K9	49
D10	38	K10	46
D11	38	K11	26
D12	47	K12	35

Saçaklıktan Su Damlar Öntest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	41	K1	41
D2	42	K2	41
D3	40	K3	41
D4	41	K4	40
D5	37	K5	41
D6	43	K6	46
D7	40	K7	45
D8	45	K8	38
D9	41	K9	46
D10	47	K10	47
D11	44	K11	46
D12	56	K12	39

Yrd.Doç.Dr.Ilgım KILIÇ



Dağdan Kestim Fındığı Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	98	K1	88
D2	88	K2	96
D3	93	K3	88
D4	94	K4	93
D5	71	K5	78
D6	100	K6	85
D7	84	K7	97
D8	91	K8	89
D9	95	K9	83
D10	100	K10	88
D11	84	K11	91
D12	97	K12	86

Çamdan Sakız Akıyor Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	89
D2	93	K2	95
D3	92	K3	95
D4	97	K4	88
D5	95	K5	90
D6	97	K6	98
D7	96	K7	100
D8	94	K8	78
D9	84	K9	80
D10	98	K10	92
D11	96	K11	93
D12	99	K12	89

Saçaklıktan Su Damlar Sontest Sonuçları			
Deney		Kontrol	
D1	100	K1	81
D2	98	K2	81
D3	96	K3	100
D4	100	K4	84
D5	93	K5	83
D6	100	K6	87
D7	91	K7	86
D8	100	K8	84
D9	96	K9	70
D10	98	K10	87
D11	84	K11	96
D12	98	K12	90

Yrd.Doç.Dr.İlgim KILIÇ



