



**TÜRK MÜZİĞİ SAZ ESERLERİNİN PİYANO
ÖĞRETİMİNDE KULLANIMINA YÖNELİK BİR MODEL
ÖNERİSİ VE UZMAN GÖRÜŞLERİ ÇERÇEVESİNDE
DEĞERLENDİRİLMESİ
(PEŞREV ÖRNEĞİ)**

Güllü Süleyman Türk

**DOKTORA TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MART, 2026

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 6 (altı) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Güllü Süleyman

Soyadı: Türk

Bölümü: Müzik Eğitimi

İmza:

Teslim Tarihi:

TEZİN

İngilizce Adı: A Proposed Model for the Use of Turkish Music Instrumental Pieces in Piano Teaching and its Evaluation within the Framework of Expert Opinions (Example of a Peşrev)

Türkçe Adı: Türk Müziği Saz Eserlerinin Piyano Öğretiminde Kullanımına Yönelik Bir Model Önerisi ve Uzman Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi (Peşrev Örneği)

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Güllü Süleyman Türk

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Güllü Süleyman Türk tarafından hazırlanan “Türk Müziği Saz Eserlerinin Piyano Öğretiminde Kullanımına Yönelik Bir Model Önerisi ve Uzman Görüşleri Çerçevesinde Değerlendirilmesi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Aytekin ALBUZ

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

Başkan: Prof. Dr. Mehmet AKPINAR

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

Üye: Doç. Dr. Ö. Bilgehan SONSEL

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Gazi Üniversitesi)

Üye: Doç. Dr. Alper BÖREKÇİ

(TMDK., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Feride Deniz ÖZDAMAR

(Güzel Sanatlar Eğitimi A.B.D., Ankara Müzik ve GS Üniversitesi)

Tez Savunma Tarihi: 04.02.2026

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Doktora tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Osman ÇİMEN

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Doktora eğitimim boyunca desteklerini esirgemeyen; eğitim sürecim boyunca yol gösteren, öğreten ve destek olan değerli danışman hocam Prof. Dr. Aytekin ALBUZ'a; tezin ilerleme sürecine görüşleriyle katkıda bulunan tez izleme komitesi üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Deniz KATITAŞ ve Doç. Dr. Bilgehan SONSEL'e; tez çalışmama bilgi ve görüşleriyle katkı sunan Prof. Dr. Erdal TUĞCULAR, Dr. Öğr. Üyesi Selçuk BİLGİN ve Doç. Dr. Çağla SERİN ÖZPARLAK hocalarıma; ayrıca her anımda daima yanımda olan annem Meral TÜRK, babam Suat TÜRK ve aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

**TÜRK MÜZİĞİ SAZ ESERLERİNİN PİYANO ÖĞRETİMİNDE
KULLANIMINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ VE UZMAN
GÖRÜŞLERİ ÇERÇEVESİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ
(PEŞREV ÖRNEĞİ)**

Doktora Tezi

Güllü Süleyman Türk

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Mart 2026

ÖZ

Bu araştırmada, Türk müziği peşrevlerinin piyano çalışmalarına uyarlanmasına yönelik örnek bir yöntem geliştirilmiş ve bu yöntem aracılığıyla Türk müziği temelli piyano repertuvarına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Araştırmada veriler iki kaynaktan elde edilmiştir. Birinci veri kaynağını, peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılmasına ilişkin görüşlerine başvurulmuş dört (4) öğretim elemanı oluştururken; ikinci veri kaynağını, Refik Fersan'a ait Hicaz Peşrev solo eserinin araştırmacı tarafından gerçekleştirilen piyano uyarlaması oluşturmaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında, peşrevlerin piyano öğretiminde kullanımına yönelik öğretim elemanlarıyla görüşmeler yapılmış ve elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu aşamada elde edilen uzman görüşleri doğrultusunda çalışma kapsamında ele alınacak solo eser belirlenmiştir. Ardından seçilen eser, MuseScore 3 nota yazım programı kullanılarak geliştirilen çalışma yöntemi çerçevesinde piyanoya uyarlanmıştır. Uyarlama sürecinde eserin form ve armonik yapısı, içerik analizi yöntemiyle ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Araştırmanın son aşamasında, gerçekleştirilen piyano uyarlamasının değerlendirilmesi amacıyla Likert tipi anket aracı kullanılarak uzmanların görüşleri yeniden alınmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, yapılan uyarlamada eserin form yapısına bağlı kalındığı, armonik yapıların ve teknik özelliklerin korunduğu, kullanılan

parmak numaraları ve müzikal ifadelerin uygun olduğu ve uyarlamanın piyanistik açıdan elverişli olduğu yönünde sonuçlara ulaşılmıştır. Araştırma sonuçları doğrultusunda, peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılmasının bireyin müzikal gelişimine katkı sağladığı ve bu eserlerin piyano eğitimi repertuvarında yer almasının uygun olduğu sonucuna varılmıştır.



Anahtar Kelimeler : Türk Müziği, Peşrev, algı Eğitimi, Piyano, Piyano Eğitimi

Sayfa Adedi : xvi+166

Danışman : Prof. Dr. Aytekin Albuz

**A MODEL PROPOSAL FOR THE USE OF TURKISH MUSIC
INSTRUMENTAL WORKS IN PIANO TEACHING AND ITS
EVALUATION WITHIN THE FRAMEWORK OF EXPERT
OPINIONS**

(PEŞREV EXAMPLE)

Ph. D. Thesis

Güllü Süleyman Türk

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

March 2026

ABSTRACT

In this study, an exemplary method was developed for adapting Turkish music peşrev forms to piano practice, resulting in a contribution to the Turkish music-based piano repertoire. The data of the research were obtained from two sources. The first data source consisted of the opinions of four (4) faculty members regarding the use of peşrevs in piano education, while the second data source comprised the piano adaptation of Refik Fersan's Hicaz Peşrev, prepared by the researcher. In the initial stage of the research, interviews were conducted with the faculty members concerning the use of peşrevs in piano teaching, and the obtained data were analysed using the content analysis method. Based on the expert opinions gathered at this stage, the solo work to be included in the study was determined. Subsequently, the selected work was adapted for piano using a method developed by the researcher and prepared with the MuseScore 3 notation software. The formal and harmonic structures of the selected work were examined in detail through content analysis during the adaptation process. In the final stage of the research, experts re-evaluated the piano adaptation using a Likert-type questionnaire. According to the findings obtained from expert evaluations, it was concluded that the formal structure of the work was preserved, and harmonic and technical

features were maintained. Fingerings and musical expressions were also appropriate, making the adaptation pianistically feasible. As a result of the study, it was concluded that the use of peşrevs in piano education contributes positively to students' musical development, and that these works can be effectively included in the piano education repertoire.



Keywords : Turkish Music, Peşrev, Instrumental Education, Piano, Piano Education

Page Number : xvi+166

Supervisor : Prof. Dr. Aytekin Albuz

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Türk Müziği	1
1.2. Klasik Türk Müziğinde Çalgı Formundaki Türlerle Bakış.....	3
1.2.1. Peşrev	3
1.2.2. Saz Semaisi.....	5
1.2.3. Sirto	6
1.2.4. Longa	7
1.2.5. Medhal.....	8
1.2.6. Fasil.....	9
1.3. Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Boyutları.....	10
1.3.1. Türk Müziğinin Müzik Öğretmenliğindeki Yeri ve Önemi	11
1.3.2. Çalgı Eğitiminin Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Yeri ve Önemi.....	13
1.3.3. Çalgı Eğitimi	16

1.4. Piyanonun Müzik Öğretmenliğindeki Yeri ve Önemi.....	18
1.4.1. Piyano Eğitiminde Türk Müziği	27
1.4.2. Piyanonun Türk Müziğinde Kullanımı.....	29
1.4.3. Piyano Eğitimi ve Çokseslilik.....	32
1.5. Türk Müziğinde Makamsal Çokseslilik Yaklaşımları	34
1.6. Problem Durumu	34
1.7. Problem Cümlesi.....	36
1.7.1. Alt Problemler	36
1.8. Araştırmanın Amacı.....	37
1.9. Araştırmanın Önemi	39
1.10. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	40
1.11. Araştırmanın Varsayımları	41
BÖLÜM II.....	42
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	42
2.1. Türk Müziğinin Müzik Öğretmenliğinde Kullanımına İlişkin Araştırmalar.....	42
2.2. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Araştırmalar	45
2.3. Piyanonun Türk Müziğinde Kullanımına İlişkin Araştırmalar.....	51
BÖLÜM III	55
YÖNTEM	55
3.1. Araştırmanın Modeli.....	55
3.2. Çalışma Grubu.....	57
3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi	62
BÖLÜM IV	64
BULGULAR VE YORUMLAR.....	64
4.1. Peşrevlerin Piyano Öğretiminde Kullanımına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorumlar.....	64
4.2. Türk Müziği Saz Eserlerinin Piyano Öğretiminde Kullanılmasına İlişkin Çokseslendirme ve Uyarlama Modeline Yönelik Bulgu ve Yorumlar	76
4.3. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanmak İstenen Peşrevin Makamsal Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	79

4.4. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanmak İstenen Peşrevin Form Analizine Yönelik Bulgu ve Yorumlar	88
4.5. Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Peşrevin Form Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	92
4.6. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanan Eserin Armonik Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar	99
4.7. Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Eserin Parmak Numarası Düzenlemeye İlişkin Bulgu ve Yorumlar	129
4.8. Hicaz Peşrev'in Piyanoya Uyarlanarak Tamamlanmış Görünümüne Dair Uzman Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	138
BÖLÜM V	145
SONUÇ VE ÖNERİLER	145
KAYNAKLAR.....	150
EKLER.....	162
EK 1. Uzman Görüşme Soruları	163
EK 2. Hicaz Peşrev	164
EK 3. Hicaz Peşrev Eseri Piyo Uyarlamasına İlişkin Hazırlanan Anket Sorular .	169

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Araştırma Süreci ve Aşamaları	56
Tablo 2. Akademisyenlerin Demografik Bilgileri	58
Tablo 3. Türk Müziği Metaryallerinin Çalgı Eğitiminde Kullanılması Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri	64
Tablo 4. Türk Sanat Müziği Saz Eserlerinin Piyano Eğitiminde Kullanılması Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri	65
Tablo 5. Peşrev, Saz Semâisi, Me'tal, Taksim, Oyun Havası gibi Türk Sanat Müziği Formlarından Hangileri Piyano Eğitiminde Kullanılmaya Daha Uygundur ve Neden Sorusuna İlişkin Akademisyen Görüşleri	67
Tablo 6. Perşev Piyano Öğretiminde Kullanımı Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri	68
Tablo 7. TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince Hangi Makamlar Daha Çok Tercih Edilmeli ve Neden? Kullanımı Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri	69
Tablo 8. TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince Yapılan Çok Seslendirme (Armanizasyon) Çabalarında Hangi Çok Seslilik Yaklaşımı Ön Plana Çıkmalı? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri	71
Tablo 9. TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince tamperaman (Eşit Aralık) Ses Sistemini Kullanmak Sizce Ne Ölçüde Geçerli ve Anlamlıdır? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri	72
Tablo 10. TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince Dikey Yatay Veya Karma Kompozisyon Anlayışlarından Hangileri Tercih Edilmelidir? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri	74

Tablo 11. <i>Eser Künyesi</i>	79
Tablo 12. <i>Asma Karar / Tam Karar Ölçü Haritası</i>	87
Tablo 13. <i>1. Hane Armonik Analizi</i>	100
Tablo 14. <i>1. Hane Mikro-Armonik Dokusu</i>	101
Tablo 15. <i>Teslim Hanesi Armonik Analiz</i>	106
Tablo 16. <i>Teslim Hanesi Micro Analiz Dokusu</i>	108
Tablo 17. <i>2. Hane Armonik Analiz</i>	111
Tablo 18. <i>2. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz</i>	112
Tablo 19. <i>3. Hane Armonik Analiz</i>	117
Tablo 20. <i>3. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz</i>	118
Tablo 21. <i>4. Hane Armonik Analiz</i>	122
Tablo 22. <i>4. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz</i>	123
Tablo 23. <i>Hicaz Peşrev Eseri Piyano Uyarlamasına İlişkin Uzman Görüşleri</i>	138
Tablo 24. <i>Hicaz Peşrev Eserin Piyano Uyarlanarak Tamamlanmış Görünümüne Yönelik Özet Uzman Görüşleri (n = 4)</i>	148

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1. ve 2. hane analizi.....	81
Şekil 2. 3.ve 4. hane analizi	84
Şekil 3. Seyir diyagramı	87
Şekil 4. Birinci sayfa (1. Hane + Teslim + 2. Hane + Teslim)	89
Şekil 5. İkinci sayfa (3. Hane + Teslim + 4. Hane + Teslim)	90
Şekil 6. 1. sayfa ($A = a+b$) + ($B= c+d$) + ($C=e+f$)	92
Şekil 7. İkinci sayfa ($D= g+h$) + ($E=i+j$) + ($C= e+f$)	93
Şekil 8. Üçüncü sayfa ($F= j+k$) + ($G= l+m$) + ($C=e+f$)	94
Şekil 9. 4. sayfa ($H= n+o$) + ($I= ö+p$) + ($C= e+F$)	95
Şekil 10. Eserin 1. hane armonik analizi	99
Şekil 11. 1. Hane ölçü başına akor değişim yoğunluğu (1–16)	102
Şekil 12. 1. hane kontrpuantal yoğunluk profili (KYP, 0–5)	103
Şekil 13. 1. hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profili karşılaştırması	104
Şekil 14. Eserin teslim hanesi armonik analizi	105
Şekil 15. Teslim hanesi akor değişim yoğunluğu.....	107
Şekil 16. Teslim hanesi kontrpuantal yoğunluk profili	108
Şekil 17. Teslim hanesi armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırılması	109
Şekil 18. 2. Hane akor değişim yoğunluğu	113
Şekil 19. 2. Hane kontrpuantal yoğunluk profili	114
Şekil 20. 2. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması	115
Şekil 21.	116
Şekil 22. 3. hane akor değişim yoğunluğu	119

<i>Şekil 23.</i> 3. hane kontrpuantal yoğunluk profili	119
<i>Şekil 24.</i> 3. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması	120
<i>Şekil 25.</i> Eserin 4. hane armonik analizi	121
<i>Şekil 26.</i> 4. Hane armoni yoğunluk profili	124
<i>Şekil 27.</i> 4. Hane kontrpuantal yoğunluk profili	125
<i>Şekil 28.</i> 4. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması	126
<i>Şekil 29.</i> Eser bütününün hane /teslim bazlı çokseslilik doku profili	127
<i>Şekil 30.</i> Eser bütününün hane / teslim bazında çokseslilik doku dağılımı	128
<i>Şekil 31.</i> Eser 1. hane parmak numaraları	129
<i>Şekil 32.</i> Eser teslim hanesi parmak numaraları	130
<i>Şekil 33.</i> Eser 2. hane parmak numaraları	132
<i>Şekil 34.</i> Eser 3. hane parmak numaraları	134
<i>Şekil 35.</i> Eser 4. hane parmak numaraları	136

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Türk Müziği

Türk Müziği, kökeni Türklerin var olduğu zamanlara dayanır ve hamuru öz kültürümüzle yoğurulmuş olan bu müzik tarihimizin derinliğinin göstergelerindendir. Orta Asya’da başlayan bu müzik yolculuğu zamanın akışı ile kendi yerini oluşturmuş, başka yerlerden geçerken özünü kaybetmeden büyümüş ve gelişmiştir. Müziğimizdeki bu devinim hala devam etmektedir.

Türk müziği terimi, Osmanlı zamanında Celal Esad Arseven ve Rauf Yekta gibi bazı yazarlar tarafından kullanılmış bir terimdir. Bu terimdeki “Türk” kelimesine siyasi sebeplerden dolayı bir önyargı mevcuttur. Bu nedenle bazı Avrupalı müzikologlar “Doğu müziği” terimini kullanmıştır. Doğu müziği terimi ise çok geniş bir coğrafyayı kapsamakla birlikte “Doğu” bölgesinde var olan müziklerin birbirleriyle tek seslilik açısından ortak yönleri olsa da birbirlerine uymayan farklılıkları olduğu aşikardır. Doğu müzikleri içerisinde tek sesli sanat müziğinin erişebileceği önemli zirvelerden biri “Klasik Türk Müziği” olup bu terim Anadolu başta olmak üzere Ortadoğu, İran, Kuzey Afrika ve Balkanlar bölgelerinde etkisi görülen ancak eğitimine 1975 yılında başlanılan bir müziği ifade eder (Uslu, 2015).

Türkler kökenleri ve yerleştikleri coğrafya itibarıyla birçok toplumla beraber yaşamış ve bu toplumlarla etkileşime girmiştir. Ata toprağımız olan Orta Asya’da ve sonrasında kavimler göçü ile Anadolu topraklarına gelen atalarımız yaklaşık 5000 yıllık Türk tarihinde Orta Asya ırkları başta olmak üzere Mezopotamya ve sonrasında Avrupa ırklarıyla kültür alışverişinde bulunmuştur bu alışveriş neticesinde Türk Müziği pek çok alandan etkilenmiştir bu etkilenim

müzik kültürümüze zenginlik katmıştır. Bu teması sadece notalarda görmek mümkün değildir, bu kültürel harmoniyi bu eşsiz ahenk gerek terminolojide gerek ses sisteminin temelinde gerek yazılı kaynaklarda aslında en önemlisi müziğimize gönül veren farklı ırktaki sanatçılarımızla görmekteyiz (Levendoğlu, 2005).

Orta Asya'da göçebe bir hayatı benimseyen Türk kavimleri Moğol, Çin, Hint ve Fars toplumlarıyla etkileşimde bulunmuştur bu 4 büyük toplumun etkisi ve öz müzik değerlerimizle beraber dönemin Türk Müziği oluşmuştur. Bu müzik, yeni devletler ile kabuk değiştiren ancak özünde Türklüğü barındıran bir müziktir. Orta Asya müziği hakkındaki yazılı kaynaklar Çin'den elde edilmiştir. Bu kaynaklarda bazı Orta Asya şehirlerinden Çin sarayına gelen çalgı takımlarının itibar gördüğünden ve sarayda uzun süre kaldığından bahsedilir. Hun imparatorluğunda sadece sınır komşuluğu ve ticaret etkileşiminin yanında aynı zamanda hükümdar aileleri arasında evlilik olayları yaşanmıştır. Tarihsel kaynaklar bu evliliklerden birinde Çin imparatoru Wu-ti ile evlenen bir Türk prensesinin müzisyenini Çin'e götürdüğüne dair kaynaklar mevcuttur. Bu kültürel alışverişin bir diğer göstergesi de verilen hediyeler arasında çalgı ve çalgıcıların olması da gösterilebilir (Levendoğlu, 2005).

Hun imparatorluğu döneminde kurulan ileride Osmanlıdaki mehter takımının atası olan Tuğ takımları boru, davul, zil, kös, bayrak ve sancaklardan oluşur. Bu takımlar devletin bağımsızlık sembolü olarak görülürken aynı zamanda savaşlarda askerleri cesaretlendirmek amacıyla oluşturulmuştur (Çağlak ve Filiz, 2018).

İslamiyet'in Türklerin hayatına girmesini takip eden ilk yıllarda İran, Grek, Arap ve Türk milletlerin müzik öğeleri birbirine karışmaya ve gelişip yeni bir müzik oluşmaya başlamıştır. Türk sanat terminolojisi incelendiğinde ise Farsça ve Arapça dillerinin Türkçeyi etkilemesinin sonuçları görülmektedir. Kültürel ve dilsel bu karışım Türk müziğinin şekillenmesinde rol oynamaktadır.

Osmanlı imparatorluğunun son dönemlerin mehterhanenin kapatılıp yerine modern bandoların ile örneği olan Mızıkai Hümayun kurulmuştur ve 1828 yılında İtalyan müzisyen

Giuseppe Donizetti'nin şefliğine getirilmiştir. Bu olay batı ve doğu müziğinin etkileşimini hızlandırmış olup Türk ezgileri batı çalgıları ve müzik formlarıyla buluşmuştur (Çağlak ve Albuz, 2021).

Yukarıda bahsedildiği gibi Türk Müziği başka kültürlerin etkisi altında kalsa da kendisi olarak kalabilmiş ve özünü koruyabilmiş bu sayede Türk Müziği olmuştur.

1.2. Klasik Türk Müziğinde Çalgı Formundaki Türlerle Bakış

Klasik Türk Müziğinde çalgı formundaki türlere genel olarak bakıldığında peşrev, saz semaisi, sirto, longa, medhal gibi türlerin bulunduğu görülmektedir. Bu türler aşağıda detaylı olarak açıklanmıştır:

1.2.1. Peşrev

“Peşrev” kelimesi Farsça kökenlidir ve “önde giden, öncü” anlamına gelir. Geleneksel Türk musikisinde peşrev, genellikle fasıl veya konserin başında, taksimden sonra icra edilen, sazların ön planda olduğu bir enstrümantal formdur (Ezgi, 1953). Bu adın verilmesinin temel nedeni, peşrevlerin tarihsel olarak her türlü mûsiki faslının (günümüzde ise Türk mûsikisi konser ve programlarının) en başında icra edilmesi geleneğidir. İcrada genellikle bir taksim bölümünün ardından yer alır ve faslın makamını tanııtma işlevini üstlenir. Peşrev biçiminin kökenleri oldukça eskidir; bazı mûsiki kaynaklarında bu formun Farabî'ye (872–950) kadar uzandığı ifade edilmektedir (Ezgi, 1953; Sezikli, 2007; Yavaşca, 2002). Tanburi Büyük Osman Bey (1816–1885), peşrev formunun klasik Türk müziğindeki gelişiminde (inkışafında) önemli bir dönüm noktası kabul edilir (Soysal & Giray, 2013, s. 173). Peşrev, genellikle bestelendiği makamın adıyla anılan (örneğin Uşşak Peşrevi, Nihavend Peşrevi gibi), hacimce büyük ve sanat değeri yüksek bir formdur. Biçimsel olarak üç veya dört hâne ile bir mülâzimedden oluşur. Birinci hâne ve mülâzime aynı makamda bestelenir; birinci hâne, eserin makamını belirleyerek peşreve adını verir. İkinci ve dördüncü hânelerde yakın makam

geçkileri yapılırken, üçüncü hânede uzak makam geçkilerine yer verilir. Peşrevler, kendilerinden sonra icra edilecek aynı makamdaki eserlerin melodilerine dinleyiciyi hazırlama işlevi görür. Klasik peşrev formu çoğunlukla dört hânedan oluşsa da, iki, üç veya beş hâneli örnekler de bulunmaktadır. Bununla birlikte, darb-ı fetih usulüyle bestelenen peşrevlerin beş hâneli olma geleneği bulunmasına rağmen, bu tür eserlerin gerçekte dört hâneli olduğu; ikinci hânenin “zeyil” niteliğinde olması sebebiyle beş hâneli sanıldıkları ileri sürülmüştür. Tarihî kaynaklarda formun farklı varyasyonlarına ilişkin bilgiler mevcuttur. Abdülkâdir-i Merâgî, peşrevlerin on beş hâneye kadar çıkabileceğini, bir hânedan oluşan peşrevlerin ise “zahme” olarak adlandırıldığını belirtmişse de, bu tanıma uyan herhangi bir örnek günümüze ulaşmamıştır. Peşrev besteciliğinde önemli bir dönüm noktası olan Kantemiroğlu ise peşrevleri dört grupta sınıflandırmıştır: üç hâne ve mülâzemeli, üç hâneli, dört hâneli ve zeyilli peşrevler (Kantemiroğlu, 2001, s.184).

Peşrev uşşak peşrevi, nihavend Peşrevi gibi bestelendiği makamın adıyla anılır ve hacimce büyük ve sanatlı bir biçimdir. Peşrevler 3 ve 4 hane bir mülazimeden(teslim) oluşur. Birinci hane ve teslim aynı makamda bestelenmektedir. Birinci hanenin makamı besteye ismini vermektedir. Genelde dört hane bir teslimden oluşan peşrevleri az da olsa üç hane bir teslim olarak da bestelenebilir.

Müziği ve tarzını yaratanlar müzisyenlerdir. Müzisyenlerin üretimlerinden etkilenen ama aynı zamanda aldıkları şekil konusunda da söz sahibi olan toplumla karşılıklı bir ilişki içindedirler. Osmanlı müzisyenleri padişah ve şeyhülislamdan müderris (profesör), kadı (hâkim), şair, dede ve dervişe kadar her biçimde geldiler. Müzisyenler camilerde, kiliselerde ve sinagoglarda dini işlevler olarak görev yapmışlardır. Sokak müzisyeni ve ozan olarak sahne aldılar. Haremde cariye ve ev hanımı olarak yaşadılar. Sosyal statüleri ne olursa olsun, tüm bunları ses dünyasında bir araya getiren şey müzisyen kimlikleridir. Bu kimlik, aynı anda eşzamanlı ve diktonik olan sosyal ve tarihsel bir bağ oluşturur. Müzik alanında kültürel hafızanın arkasındaki özne müzisyenlerdir.

Doğu müziği, Batı Avrupa müziğinin aksine, çoksesli bir yapıya sahip değildir. Osmanlı müziği bunun yerine makam adı verilen müzik modları temelinde çalışmaktadır. Müziğin yatay bir eksenle ilerlediği ve seslerin yan yana gelmesi ve müzik aralıklarının düzenlenmesini yöneten belirli bir şekilde(seyir) ilerlemektedir. Osmanlı müzik kültürü makam olarak melodinin temeli olarak kabul edilmiş (ezgi) ve tüm müziği bu temelde üretilmiştir. Müziğin iç yapısını yöneten bu teknik sistem ırk, ulus veya din farklılıklarına yer bırakmamıştır. Şüphesiz insanların tercihleri müzik yoluyla kendilerini ifade etme biçimlerinde rol oynadı ve İstanbul'da Osmanlı müziğini şekillendiren bu farklı tercihlerin yarattığı dinamikler oluşmuştur. II. Mehmed İstanbul'u Osmanlı alemine ilk dahil ettiğinde, çok inançlı ve çok dilli bir kültürel yapının gelişmesini sağlayacak toplumsal çeşitliliğin temellerini de atmıştır. Çok dilli ve çok inançlı olma durumu İstanbul'da ortak bir kültürün oluşturulmasında önemli rol oynamıştır. Din ve dil doğası gereği ayrımcıdır ancak sesler ayrımcı değildir. Müziğin ana bileşeni olarak ses, birbirlerinin dilini anlamayan insanların iletişim kurmasına izin vererek insanları bir araya getirmektedir.

1.2.2. Saz Semâisi

Türk müziğinin önemli çalgısal formlarından biri olan saz semâisi, hâne ve teslim bölümlerinden oluşan, köklü bir geçmişe sahip bir formdur. Tarihsel olarak Osmanlı dönemi klasik mûsiki geleneği içinde önemli bir yer tutan saz semâileri, özellikle fasıl tertiplerinin son bölümünde icra edilmeleriyle tanınır. Biçimsel yapısında genellikle üç veya dört hâne yer alır; her hâne, “teslim” adı verilen ve tekrar eden kısa bir bölümle birbirine bağlanır. Geleneksel olarak usûl bakımından ilk üç hâne aksak semâî (10/8) usûlünde, son hâne ise semai (6/4) usûlünde bestelenir (Gebeloğlu, 2018). Saz semâisi formu, pek çok açıdan peşrev formuna benzerlik göstermektedir. Her iki form da belirli hâne yapısına, tekrar eden ara bölümlere ve geleneksel usûl düzenlemelerine sahiptir. Ayrıca, hem saz semâisi hem de peşrev, Klasik Türk mûsikisinin köklü geçmişe dayanan geleneksel çalgı formları arasında

yer almakta ve bu yönleriyle diğer çalgısal formlardan ayrılmaktadır. Her iki form da, tarihsel süreçte hem repertuvar hem de icra geleneği açısından önemli bir konuma sahip olmuş; makamın tanıtımı, dinleyicinin icra sürecine hazırlanması ve müzikal ifadenin zenginleştirilmesi işlevlerini üstlenmiştir (Kahyaoğlu, 2015). Hem yarım-tam karar noktaları hem de hâne–teslim ilişkisi açısından saz semâisi formu, peşrev formuyla aynı kurallara bağlıdır (Özkan, 2017). Ancak saz semâilerini peşrevlerden ayıran temel yapısal fark, ilk üç hânelerinin 10/8’lik aksak semâî usûlünde bestelenmiş olmasıdır. Dördüncü hâne ise daha yürük bir tempoda ya da bestekârın tercih ettiği farklı bir usûlde icra edilebilir. Geleneksel fasıl tertiplerinde saz semâileri, icranın sonunda yer almakta; genellikle dördüncü hânedeki usûl geçkisine başvurularak form zenginleştirilmektedir (Özkan, 2017). Bir müzik yapıtının form analizinde, eserin türü, biçimi ve yapısal özelliklerinin ayrıntılı biçimde incelenmesi, yapıtın doğru anlaşılması açısından büyük önem taşır. Saz semâileri, Klasik Türk mûsikisinde saz mûsikisi türünün önemli örneklerinden biridir. Saz semâilerinin biçim (form) analizi sürecinde, genel müzikoloji literatüründe olduğu gibi motif, cümle, dönem ve tema gibi temel müziksel unsurların belirlenmesi, eserin sahip olduğu doku ve kompozisyon anlayışının ortaya konmasına yardımcı olur. Bu şekilde, eserin hem teknik hem de estetik açıdan değerlendirilmesi mümkün hâle gelir.

1.2.3. Sirto

Sirto, Türk mûsikisinde longalar gibi küçük usûllerle (sofyan veya nim sofyan) bestelenmiş, bir tür çalgısal oyun havası formudur. Kökeni Yunan müziğine dayanan bu çalgısal oyun türü, 19. yüzyıldan itibaren Türk müzik geleneğinde de kullanılmaya başlanmıştır. Sirto formunda, klasik saz eserlerinde görülen zemin–meyan–zemin düzeni zorunlu bir yapısal koşul değildir. Formun en belirleyici özelliği, 2/4 veya 4/4’lük ölçü birimi içerisinde karakteristik bir ritmik düzümün bulunması ve icra sırasında bu ritmik kalıbın belirgin biçimde kullanılmasıdır. Sirtoların icrasında tempo tercihi geleneksel olarak moderato (orta

hız) olup, bu hız formun karakterine uygun bir ritmik akış sağlamaktadır (Akdoğan, 1996, s.311,312).

Sirto, kökeni itibarıyla Bizans ve Yunan müzik kültüründen Osmanlı topraklarına geçen ve özellikle 19. yüzyılda yaygınlık kazanan bir saz eseri formudur. Osmanlı'nın çok kültürlü müzik ortamında Rum, Ermeni ve Türk bestekârların katkılarıyla repertuara dahil olan sirto, özellikle eğlence ortamlarında ve fasıl icralarında tercih edilen hareketli bir oyun havası kimliği kazanmıştır. Biçimsel açıdan uzunalarla (longa) benzerlik göstermesine rağmen, sirtolar çoğunlukla 2/4 veya 4/4 usulünde yazılmıştır ve tempoları longa'ya göre daha ölçülü, orta hızdadır. Bu özellik, sirtonun dansa eşlik etmeye uygun bir form olmasını sağlamıştır. Çoğunlukla zemin, meyan ve tekrar eden bölümlerden oluşan serbest bir yapıya sahiptir; ancak klasik formlar gibi hane ve teslim düzenine bağlı kalmaz. Türk musikisi repertuarına dâhil edilen sirtolar, özellikle fasılın son bölümlerinde dinleyiciyi harekete geçiren ve eğlence havası katan eserler olarak icra edilmiştir. Bunun yanı sıra, farklı etnik ve kültürel toplulukların müzik anlayışlarını kaynaştırıcı rol üstlenmiş, bu yönüyle Osmanlı müzik kültürünün çoğulcu yapısını yansıtmıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte fasıl geleneğinin dönüşmesine rağmen sirto repertuardaki yerini korumuş ve özellikle icracılar tarafından teknik becerileri sergilemek amacıyla tercih edilmeye devam etmiştir. Günümüzde ise hem geleneksel fasıl topluluklarında hem de akademik çalışmalarda Türk müziğinin çok kültürlü yapısını ortaya koyan tipik bir saz eseri türü olarak değerlendirilmektedir (Behar, 2012; Özkan, 1998; Yöre, 2003).

1.2.4. Longa

Longa, Türk sanat müziğine Romen müziğinden geçtiği ileri sürülen bir çalgısal formdur. Oyun havaları arasında yer almakla birlikte, sirtolardan farklı olarak müziğimizde doğrudan bir “raks” unsuru olarak kullanılmamıştır. Geleneksel icra pratiğinde longalar, fasıl programlarının sonunda veya saz eserleri arasında, hareketli karakterde besteler olarak

seslendirilmiştir. Kaynağı her ne olursa olsun, longa formu Türk müzik geleneği içinde zamanla özümlenmiş; parlak, oynak ve kendine özgü bir saz eseri formu olarak biçimlenmiş ve üslup kazanmıştır. Saz eserleri repertuvarında nitelikli örnekleri bulunan longalar, genellikle teslim bölümleriyle birlikte dört hânedan oluşur ve sirtolar gibi icra edilir. Çoğunlukla nim sofyan usûlünde bestelenen bu form, 20. yüzyılın başlarından itibaren besteciler tarafından giderek daha az tercih edilmeye başlanmış ve günümüzde ihmal edilen saz eserleri türleri arasında yerini almıştır (Özalp,1986, s.38).

Longa, Türk Sanat Müziği içinde 19. yüzyıl sonrası repertuvarına katılmış dinamik ve parlak bir çalgısal oyun havası formudur. Yapısal açıdan peşreve benzer şekilde hâne ve teslim bölümlerine sahiptir; ancak daha serbest ritmik yapısı ve genellikle nim sofyan usulüyle bestelenmesi ile ayrışır. Muattar Demet Doğruöz'ün karşılaştırmalı çalışmalarında; sirto ve longa türlerinin birlikte evrildiği, yapısal özelliklerin süreç içinde birbirine yakınlaştığı vurgulanmıştır. Ayrıca Göksel Baktagir, uzun süre popüler repertuvarında geri planda kalan longayı zengin süslemelerle modern enstrüman eğitime yeniden kazandırmıştır. Kültürel kaynağı Balkan–Romen etkilerine dayansa da, longa formu hem Osmanlı hem Arap dünyasında benimsenmiş; özellikle 2/4 ölçü, khana ve taslim bölümleriyle tanımlanmıştır (Doğruöz, 2021, s.219).

1.2.5. Medhal

Medhal ise bir müzik topluluğunun programına başlamadan önce topluca sazların çaldığı küçük boyutlu çalgısal eserlerdir. Medhallere özgü hâne, teslim gibi belirgin yapısal bölümler bulunmaz. İcra sırasında makama girişe kadar olan süreçte serbest bir şekilde, bestekârın duygu ve anlayışına bağlı olarak değişken uzunluklarda olabilir. Medhal formunun tarihçesi oldukça yenidir; daha çok son dönem bestekârları tarafından bestelenmiş ve repertuvara dahil edilmiştir (Karadeniz, 1965).

Medhal, sınırlı sayıdaki geleneksel saz formundan biri olarak, genellikle bir müzik topluluğunun fasıl veya konser programına başlamadan önce topluca icra edilen kısa çalgısal eserlere verilen addır. Bu form, klasik çalgı eserlerinde sıklıkla karşılaşılan hâne ve teslim yapılarına sahip değildir; eserin süresi tamamen bestekârın duyusuna bağlı olarak değişebilmekte, tipik olarak 16 ile 32 ölçü arasında serbest bir biçimde oluşturulmaktadır (örneğin sofyan veya nim sofyan usulü tercih edilmektedir). Medhal'ın kökeni eskiye meydan okumaz; bu form 20. yüzyılda besteciler tarafından modern repertuvara dahil edilmiş, Ali Rıfat Çağatay bu türde ilk besteleri veren isim olarak öne çıkmıştır. Günümüzde, özellikle Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, bu form üzerinde çalışmalar yapan önemli isimlerden biridir. Bazı kaynaklarda Medhal, batı müziğindeki overture benzetilerek “giriş” anlamına yakın bir kavramla tanımlanmış, “iki ya da dört hânedan” oluştuğu ve peşrevler gibi işlendiği belirtilmişse de bu tür tanımlar uzlaşılan bir norm değildir (Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, t.y.).

1.2.6. Fasıl

Fasıl, İstanbul'da Osmanlı kültürü tarafından geliştirilen bir müzik biçimidir. Dört bölümden oluşan eski klasik İran müziğinin bir şeklidir. Bunlar nevbet-i müretteb, kavl, gazel, teraneve firudaşt olurken beşinci bölüm olan müstezad, sadece Abdülkadir Meragi'nin müzikal çalışmalarında yer almıştır (Bardakçı, 1986). İstanbul'daki yaşam tarzı ve Osmanlı müzik kültürünün kendine özel müzik anlayışı nevbet-i müretteb'i yeni bir şekle dönüştürdü. Bu yeni form, fasıl- İstanbul'a aitti ve içeriği daha önce gelen diğer formlardan oldukça farklıydı. Fasıl altı bölümden oluşan bir yapıya sahiptir. Bunlar peşrev, beste, ağır semai, şarkı, yürük semai ve saz semai taksim adı verilen enstrümantal aralarına serpiştirilmiştir. Osmanlılar arasında taksim, belirli bir usul (ritmik desen) ile değil, serbest metrelik doğaçlama tarzıyla icra edilen bir form olarak geliştirilmiş, böylece icracının müzik yeteneğini ortaya koymuştur (Kantemiroğlu, 2001).

Gazel, farklı bir usulle bestelenmiş nevbet-i müretteb'in bir parçası iken, zamanla bu terim Osmanlı müzik literatüründe bir hanende (vokalist) tarafından seslendirilen taksim ile ilişkilendirilir hale gelmiştir. Evliya Çelebi, Enderun'da vaktini Topkapı Sarayı'ndaki hamama yakın meşkhane'de müzik yaparak geçirdiğini yazmaktadır (Baykara, 2008). Kısacası, İstanbul'da şekillenen bir müzik biçimi olmasının yanı sıra, fasıl, başlangıcı ve sonu net olan tüm bir performans için de jenerik bir isim olmuştur (Aksoy, 2008). Terimin ilk duygusu, Osmanlı müziğinin "klasik" tarzı duygusunu geniş ölçüde ifade etmek için ortaya çıkmıştır

1.3. Müzik Öğretmenliği Eğitiminin Boyutları

Ülkemizde müzik öğretmenliğinde müzik eğitimi genel olarak üç sınıfta ele alınmaktadır. Bunlar genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi şeklindedir. Okul öncesi dönemden başlayarak her basamakta, herkese ve her yaşa yönelik olan, dengeli ve sağlıklı bir hayat için gerekli ortak genel müzik kültürünü edindirmeyi hedefleyen genel müzik eğitimi verilmektedir. Genel müzik eğitimi hem mesleki hem de özengen müzik eğitiminin temelini oluşturmakta ve bireyi bunlara hazırlamaktadır (Uçan, 1997). Genel müzik eğitimi, her insana her seviyede verilebilen müzik eğitimidir ve amacı en temel kültür, beceri, bilgi kazandırmaktır. Özengen, diğer ismiyle amatör müzik eğitimi müzikle yalnızca hobi olarak gören ya da zevk için öğrenen bireylere verilmektedir. Bireyin estetik ve zevk duygularına yönelik müzik tutum ve davranışları kazandırmayı hedeflemektedir. Mesleki müzik eğitiminde ise müziğin belirli bir dalını meslek olarak seçme olasılığı bulunan, seçmek isteyen ya da seçen belirli seviyede müzik yeteneği olanlara yönelik eğitim verilmekte ve mesleğe dair müziksel kültür, beceri ve bilgi kazandırmayı amaçlamaktadır (Uçan, 1990).

Genel müzik eğitimi, ilköğretime başlamadan önce okul öncesi öğretmenleri, ilköğretim birinci aşama birinci devrede sınıf öğretmeni, ilköğretim birinci aşama ve ikinci devre ile

ortaöğretimde müzik öğretimi tarafından verilmektedir. Üniversitelerde ise müzik öğretim elemanı ve müzik okutmanlarınca sunulmaktadır. Genel müzik eğitimi bu okullarda müziksel yazma-okuma-işitme, müziksel söyleme-çalma-dinleme, müziksel bilinçlenmebilgilenme, müziksel kişilik geliştirme-beğeni, müziksel yorumlama-yaratma-duyarlılaştırma ve kendini gerçekleştirme şeklinde yapılmaktadır (Yalçın, 2005).

Mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bir dalını, kolunu, bütünü ya da o dal, kol ve bütünüle ilişkili bir işi meslek olarak seçme olasılığı olan, seçme eğilimi gösteren, seçmek isteyen ya da seçen ve müziğe belirli ölçüde yeteneği olan bireylere yönelik olarak genellikle örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilmektedir (Ece, 2002). Devletlerin gelişmişlik seviyelerini göstermede oldukça önemli olan müzik sanatının ülkelerde en üst seviyeye ulaştırılması için eğitim kurumları önemli bir yere sahip olup; müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlar ön plana çıkmaktadır. Ülkemizde bu müzik eğitimi genel olarak şu kurumlarca verilmektedir (Sonsel, 2017):

- Türk Silahlı Kuvvetleri Bando Komutanlığı
- Güzel Sanatlar Liseleri
- Müzik Eğitimi Anabilim Dalları
- Devlet Konservatuarları

Bu kurumlarda verilen müzik eğitiminde belirlenen hedeflere ulaşılması için çalgılardan yararlanılması gerekmektedir. En verimli ve etkili bir araç olarak müzik eğitiminin vazgeçilmez bir öğesini oluşturan çalgılar ayrıca, kalıcı ve düzeyli gelişmeler ile açık bir müzik eğitimi için oldukça önemlidir (Bulut, 2004).

1.3.1. Türk Müziğinin Müzik Öğretmenliğindeki Yeri ve Önemi

“Türk Müziği, tarihi süreç içindeki coğrafi-sosyal/kültürel ekonomik etkileşimlerin ve edinimlerin bir bütünüdür. Bu evrimsel sürecin karşılıklı etkileşim aşamaları, Altaylılar

döneminde iç Asya müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim; Japon, İran, Arap, Hint müzik kültürleriyle iletişim; Karahanlılar döneminde İran ve Arap müzik kültürleriyle, Gazneliler döneminde; kuzey batı, Hint müzik kültürleriyle, Selçuklular döneminde; acem Arap ve Bizans müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim, Osmanlılar döneminde; Asya Avrupa balkan ve Afrika müzik kültürleriyle ilişki ve etkileşim Selçuklular döneminde Anadolu ve Mezopotamya müzik kültürleri başta olmak üzere Akdeniz müzik kültürleriyle etkileşim Türkiye cumhuriyeti döneminde; Avrupa Asya ve Amerika müzik kültürleriyle etkileşim, Türki cumhuriyetler döneminde Rus müzik kültürüyle yaşadığı farklı, çok yönlü, çok boyutlu, çok çeşitli ilişki ve etkileşim oluşumun alınanlarla verilenlerin ve özünde olanlarla bir bütündür.” (Budak, 2000)

Yukarıda da belirtildiği gibi Türkler tarih boyunca her dönemde fethedilen ve gidilen her bölgeye kültürlerini götürmüş ve orada bulunan kültürleri hem etkilemiş hemde o kültürlerden etkilenmiştir.

Çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasıyla ilgili olarak ulu önder bir başka sözünde; 1927 yılında Dolmabahçe sarayında Sadi Yaver Ataman’a elindeki bağlamayı göstererek şöyle demiştir. “Beyler bu bir Türk sazıdır. Bu sazı bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini milli geleneklerine bağlı kalarak ileri seviyeye ulaştırmada, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri bu istikamette geliştirmeye ehemmiyet ve kıymet verilmelidir.” (Ataman, 1988).

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk’ün sözlerinden de anlaşılacağı gibi kendi kültür ve değerlerimizi özüne sadık kalarak, koruyarak çağdaş toplum kültürleriyle kaynaştırıp, geliştirmeli, yorumlamalı ve yaygınlaştırılmalıdır. Bu bağlamda Türk Müziği’nin müzik öğretmenliğindeki yeri ve öneminin çok büyük olduğu söylenebilmektedir.

Aydın müzik öğretmenlerinin dünya müzikleri hakkında bilgili, gelişmeye açık, kendi kültürünü bilen ve en az bir çalgıyı iyi düzeyde çalabilen birisi olması gerekmektedir. Bu

bağlamda gerek dünya müzikleri kapsamında gerekse ulusal değerler kapsamında müzik öğretmenliğinde Türk müziğinin bilimsel olarak geliştirilmesi, incelenmesi için 1976’lardan bu yana ciddi bir emek harcanmaktadır. Devlet konservatuarlarında makamlar, düzenler, metotlar ve sistemler tartışılmaktadır. Müzik bölümlerinde müzik öğretmenliği eğitimi ile Türk müziği geliştirilmeye devam edilmektedir. Türk müziği dersleri müzik eğitimi bölümlerinde ders olarak işletilmektedir (Ay, 2022).

1.3.2. Çalgı Eğitiminin Müzik Öğretmenliği Eğitiminde Yeri ve Önemi

Çalgı eğitimi müzik öğretmenliği eğitimi içerisinde en geniş yeri kapsamaktadır. Müzikle profesyonel olarak ilgilenen ve müzik öğretmeni olacak bu kişiler bedensel ve ruhsal açıdan uygunluklarına göre farklı çalgılardan faydalanabilmektedir. Çalgıyı çalabilmek aynı diğer uzmanlık isteyen alanlarda olduğu gibi uzmanından yardım gerektirmekte ve çalgıyı profesyonel olarak kullanan, pedagojik açıdan öğreticilik gerekliliklerini taşıyan ve öğrendiklerini aktarabilen uzmanlarca verilmektedir.

Müzik eğitimi sanat eğitiminin temel bileşenlerinden birisini oluştururken; müzik eğitiminin temel bileşenlerinden birisi de çalgı eğitiminden oluşmaktadır. Çalgı eğitiminin yetersiz ve eksik olduğu durumlarda müzik ve sanat eğitimi de yetersiz kalmaktadır. Çalgı eğitimi bireylerde müziksel düşünce ve duyguların geliştirilebilmesine yardımcı olan bir bileşen olarak ele alınabilmektedir (Kalkanoğlu, 2007). Bu doğrultuda çalgı eğitimi bir ya da daha fazla çalgının kullanımı ile genellikle kişisel, bazen toplu şekilde yapılan, bireyi çalgı kullanarak geliştirme, yetiştirme, müziksel anlamlarda ve müzik alanında içeriği bulunan istendik davranışlar edindirebilme eğitimi olarak ifade edilebilmektedir. Çalgı eğitimi, “çağrı öğretimi yoluyla bireyler ve onların oluşturdukları toplulukların, devinışsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişiklikler oluşturma ya da bu niyette yeni davranışlar kazandırma süreci” şeklinde tanımlanabilmektedir (Ece, 2002). Çalgı eğitimi güdüleyici, disiplinli olmayı ve sabırlı olmayı öğretici, yarıştıracı, özendirici, becerileri ve duyguları artırıcı, paylaştıracı, kaynaştıracı, birleştirici, geliştirici, yetiştirici ve eğitici yanlarıyla oldukça önemli bir eğitim

biçimidir. Çalgı eğitimi ile birlikte bireylerin müzik yapmaları hedeflenmekte ve müzik bilgileri artırılmaktadır (Özen, 2004).

Çalgı eğitimi ile öğrenciler müzik beğenisini yüksek bir seviyeye çıkarmaya çalışmakta, müzikle ilgili yeteneklerini zenginleştirmekte ve yeteneklerini geliştirmektedir. Buna bağlı olarak da müzik yapma becerileri, müziksel yorumculukları ve müziksel işitmeleri de gelişmektedir (Tanrıverdi, 1996). Öte yandan çalgı eğitimi, birden fazla çalgının beraber kullanılmasıyla beraber genellikle bire bir ya da bazen toplu şekilde gerçekleştirilen bireye çalgı aracılığıyla kendisini yetiştirme ve geliştirme imkânı veren bir eğitimidir (Güdek ve Yılmaz, 2017). Öğrencilerin çalgı çalmaları geleceğe yönelik müziksel açılarını olumlu bir şekilde genişletmeleri, müziksel yorumlama becerisini geliştirmeleri ve müziği daha iyi anlamalarını sağlamaktadır (Topbaş, 2013).

Çalgı eğitimi kişilere disiplin de sağlamaktadır. Mesleki müzik eğitiminin çok önemli bir parçası olan çalgılar ile belirli bir düzeye ulaşmak için bireyler günlük ciddi bir zaman harcamak zorundadır. Ayrıca kassal bir iş olan çalgı eğitiminde disiplinli şekilde düzenli çalışmak gerekmektedir. Bu durum bireylere disiplin kazandırmaktadır (Dündar, 2008).

Çalgı eğitimi verilirken kullanılan bazı evrensel yöntem ve metotlar bulunmaktadır. Bunlar Dalcroze, Kodaly ve Suzuki gibi müzik alanında bilime ve performansa dayalı çalışmalar yürüten bireyler tarafından geliştirilmiş yöntemlerden oluşmaktadır. Dünyanın müzik eğitimi veren tüm eğitmen ve kuruluşları bu yöntemler ile çalgı eğitimi sunmaktadır. Dalcroze yöntemi müzikal kavramların hareket aracılığıyla öğretilmesidir. Bireylerin müzikal kavramlar yerine hareket benzeşimleri koyması ile müzikal anlamda kendini ifade edebilmeyi esas almaktadır. Dalcroze'a göre canlı ve sağlam bir temel kurmanın en iyi yolu bireyin vücudunu çok iyi akortlanmış bir müzik aletine dönüştürmesinden geçmektedir (Özal, 2007).

Kodaly diğer evrensel çalgı öğretim yöntemini kullanmaktadır ve bu yöntemde çocukların doğal gelişimi temel alınmaktadır. Teknikler tri-tri, ti-ti ve ta gibi adlarla isimlendirilen

ritmik hecelere; “fomomimi” şeklinde isimlendirilen el işaretlerine ve “yer değiştirebilen do” sistemi olarak isimlendirilen “aralıklama yöntemi” ile solfej eğitimini kapsamaktadır.

Bu yöntemler Beethoven ve Mozart gibi büyük bestecilerce yapılan müziklerden, otantik halk müzikleri, tekerlemeler ve otantik çocuk oyunlarına kadar geniş ölçekte kullanılabilmektedir (Özeke, 2007).

Suzuki metodu da evrensel olarak en yaygın kullanılan öğretim yöntemlerinden birisini oluşturmaktadır. Suzuki yönteminde aynı enstrümanı kullanan tüm bireyler için ortak bir repertuvar oluşturulmaktadır. Bu ortaklıkta her bir bireye grup derslerinde bulunma şansı verilmekte ve topluluk olarak müzikal bilinci ve dostluğu geliştirmeye yardım ederek, yeni eserler öğrenme güdüsü katılmaktadır (British Suzuki Institute, 2007). Suzuki’nin çekirdek repertuarı kaset ve CD gibi işitsel araçlara kaydedilmiş ya da yazılı şekilde sunulmuştur. Öğreticiler bunlara tüm enstrümanların ortak çalabileceği parçaları da eklemektedir (Özal, 2007).

Çalgı eğitimi eğitilen ve eğitimcinin birlikteliği ile kaliteli hale gelmektedir. Eğitimci içinde bulunduğu dönemin öğretim yöntemlerine, teknolojilerine ve yeniliklerine ne kadar hakim olur ve eğitim sürecinde kullanılan yardımcı materyaller ile yapılan çalgı yeterli seviyede olursa, çalgı eğitimi kaliteli şekilde verilebilmektedir (Uslu, 2006).

Çalgı eğitimi sürecinde bireylerin kesin ve açık hedeflerinin bulunması, çalışmasını düzenlemesi açısından önemlidir. Son dönemlerde çalgı çalma çerçevesinden oldukça yoğun bir şekilde değerlendirilen “planlı çalışma” kavramında, birey için “uygun güçlük derecesindeki bir hedef” belirlenmesi oldukça önemlidir. Emek ve konsantrasyon gerektiren planlı bir çalışmanın gerçekleşebilmesi, amacın saptanmasının yanı sıra hata, tekrar ve dönütlerin düzeltilmesi gibi etkinliklerle mümkün olabilmektedir (Barry ve Hallam, 2002).

1.3.3. Çalgı Eğitimi

Bir çalgıyı öğrenme süreci, bir çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için bazı becerilerin sistemli bir şekilde kazanılmasından oluşur. Çalgı eğitimcileri, başarılı bir çalgı eğitimi için, çalgı çalışma sürecini öğrenci tarafından verimli hale getirme, etkili uygulama ve öğrenme stratejileri, öğrenci başarısının ve uygulama sürecinin tüm gelişim aşamalarını kendi kontrolünde gerçekleştirme gibi konuları göz önünde bulundurmalıdır.

Çalgı, insanı müzikle kaynaştır ve birleştirir, insanın benliğiyle bütünleşmesine kaynaklık ederken insana duygularını ifade etme fırsatı tanır. Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin önemli bir parçasıdır. Bireyler çalgı eğitimi sayesinde çalgıda kendini geliştirecektir bu gelişim sadece müzik odaklı olmayıp aynı zamanda çevre ile olan iletişimde, mevcut özgüvenin artmasında ve bireyin kendini değerli hissetmesinde olumlu etkileri vardır. Aslında müzisyenlik, temelinde çalgıda kazanılacak bilgi, beceri ve tecrübeye göre öğrenilmektedir. Bir öğrencinin çalgısı yoluyla müzik becerisini geliştirmesi gelecekte bu bireyin müzik eğitimciliği görevine hazırlanmış olabileceğini gösterir (Bulut, 2011).

Çalgı eğitimi, her basamağında ve her yaş için örgün ve özengen olarak yapılabilir. Çalgı eğitmeni, çalgısını ustalıkla kullanabilmeli ve çalgısının çalınma öğretisinin her ayrıntısının bilerek konunun ustası olmalıdır. Teorik kısmının olmasının yanı sıra çalgı eğitiminin çok büyük ve en önemli kısmını pratik uygulama oluşturmaktadır. Bu açıdan çalgı dersleri; müzikal, teknik, sunum, toplu çalma ve yaşam becerileri gibi etmenleriyle karmaşık ve çok yönlü bir yapıdır. Bu çok yönlü eğitimin sağlayıcıları olan öğretmenler zor ve ustalık isteyen çalgı çalma yolculuğunda öğrencilerine rol model olmalı eğitiminde mihenk taşı görevinin üstlenmelidir. Eğitim silsilesi düşünüldüğünde eğitici eğitiminden sorumlu kurum ve öğretim elemanlarına da birtakım görevler düşmekte başarılı çalgı eğitimi için bu kişilerin çalgı çalmada müzikal ve teknik olarak belli sorunları aşmış olmaları, müzik öğretmenlerinin yetişmesini sağlayacak temel müzikal ve teknik doğruları onlara aktarabilecek yapıda olmaları gerekmektedir. Bu eğitim zincirinin son halkasında yer alan öğrencilerin çalma becerisi kazanmada rol-model aldığı öğretmenlerinin becerisi ve ustalığı da çok önemlidir.

Aslında bu eğitimin, geleneksel gibi gözüксе de usta-çırak modeline benzediğini söylemek mümkündür (Çilden, 2016).

Müzik eğitiminde eğitmenin rolünün büyüklüğünün yanında öğrencinin çalma becerisini sistematik olarak kazanması da çalgı eğitiminde elzemdir. Bu yüzden doğru çalma için çalışma süreci öğrenci tarafından en etkili şekilde geçirilmelidir. Bunun yanında çalgı eğitiminde öğrenme taktikleri ve etkili çalışma çalgı eğitmenler tarafından ele alınmalıdır.

Çalgı çalışma, çalgı eğitim sürecinde en temel eylem olarak görülmektedir. Çalgı çalışma her gün yapılan bir rutin olarak görülmemeli ve çalgı eğitmenleri öğrencilerini bağımsız öğrenme ve çalışma konusunda yetiştirmelidir. Öğrencilere özdüzenlemeli öğrenme taktikleri vererek eğitim sürecine katkıda bulunulmalıdır. Çalgı eğitimi sürecinde öğrenciler hiç beklenmedik birtakım sorunlara yüzleşebilirler. Bu sorunlarla mücadele ve bu sorunları yenerek üstesinden gelme noktasında üstbilişsel ve bilişsel metotların doğru şekilde belirlenip yürütülmesi gerekmektedir. Bu beceri, öğrencinin çalgı eğitiminde ustalaşma yolculuğunda elindeki en önemli kozlardan biri olmakla birlikte sorunun kalbine ulaşabilmede etkindir. Tüm bu nedenlerden dolayı bu becerinin kazandırılması en az çalgı yeteneği ve tekniği kadar önemlidir (Özmentaş, 2008).

Çalgı eğitimi anlayış bakımından çağdaş bir öğretim programını içerisinde barındırmalıdır. Çağdaş eğitimde motivasyonun yeri büyüktür ve çalgı eğitiminde bu durum göz önünde bulundurulmalıdır. Çalgı eğitimi, bir müzik boyutu gibi yakından-uzağa ve çevreden-evrene şeklinde planlanmalıdır. Doğru metodolojilerden birisi de çoksesliliğe ilk parçalardan itibaren yer verilmesidir (Kalender, 1988).

Çalgı eğitimi birçok boyutu olabilen beceri, çalışma ve doğru yönlendirme ile şekillenebilen uzun ve zor bir yolculuktur. Bu yolculukta eğitmenlerin rolü öğrencinin isteği ve becerisinin uyumu ile başarılı sonuçlar ortaya konulabilir.

1.4. Piyanonun Müzik Öğretmenliğindeki Yeri ve Önemi

Eğitim, belirli amaç doğrultusunda birey ve toplumu yetiştirme ve yönlendirme bilimidir. Eğitimde hedeflene bireyin bir alanda bilgi ve becerileri elde edebilmesi ve aynı zamanda pozitif davranışların oluşmasıdır. Özelleştikleri alanda birey yetiştirme kapasitesine sahip ve eğitimin yer yüzündeki sağlayıcısı ise öğretmenlerdir. Bahsedilen alan müzik olursa, öğrenciye bu eğitimi veren kişi müzik öğretmeni olmaktadır.

Piyano yedi oktavdan çok olan ses alanıyla tüm müzik enstrümanlarının ses rejitlerini kapsayan temel bir enstrümandır. Solo dışında hem orkestra hem koro hem de oda müziği işlevi olan tek çalgıyı oluşturmaktadır (Feridunoğlu, 2004). Piyano ilk olarak Fransız Barolomeo Cristofori tarafından 1711’de “piyano e forte” yani hem kuvvetli hem de hafif çalınabilir ismiyle icat edilmiştir. Bu sebepten piyano, enstrümanlar arasında armonik zenginliğiyle, melodik ve ritmik oluşuyla ve müziksel kapasitesiyle en uygun enstrümanı oluşturmaktadır (Say, 2002).

Piyano entonasyon problemi olmayan, sabit perdeli bir enstrüman olduğu için müzik eğitiminde en yararlı ve uygun aracı oluşturmaktadır. Ayrıca şu özellikleri ile müzik öğretmenliği ve müzik eğitiminde önemli bir yer tutmaktadır (Yönetken, 1996):

- Edebiyat zenginliği
- Büyük eserlerin analizine elverişli olması
- Orkestral ve koral eserlerin seslendirilebilmesi
- Her tür çoksesli eserin redüksiyonunun gerçekleştirilebilmesi
- Armonik eşlik çalgısı olması
- Kulak eğitime en uygunluğu
- Her türlü ajilitenin mümkün olması
- Akordu doğru olmak şartıyla parmağın bastığı yerden doğru sesi vermesi

- Ses sınırının geniş olması

Bu işlevselliği, eşlik çalgısı olması nedeniyle müzik öğretmenliği ve eğitiminde piyano hem çalgı eğitimi hem ses eğitimi hem de müzik kuramları branşlarında oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca piyano eğitimiyle birlikte kişilerde deşifre, armoni, müziksel işitme yanlarının geliştirilmesi mümkün olmaktadır. Bu özellikleriyle piyano eğitimi müzik eğitiminin en önemli bölümlerinden birisini oluşturmaktadır (Erdal, 2009).

Piyano eğitimi son derece ayrıntılı ve sabırlı bir çalışma gerektiren uzun bir eğitim sürecidir. Gerekli gelişmenin elde edilebilmesi için hem öğreticinin tutumu hem de öğrencinin kişisel çalışmaları önem arz etmektedir. Öğreticinin verdiği bilgileri almayan ve önerileri dikkate almayan ya da pekiştirmede başarılı olmayan bir öğrencinin piyano eğitiminde bir seviye elde etmesi imkansızdır. Bu sebeple eğitimin başından itibaren öğrenciye bireysel çalışma alışkanlığı kazandırılmalı ve doğru çalışma yöntemleri öğretilmelidir (Ercan, 2013).

Piyano eğitiminin müzik eğitiminin temelini oluşturduğu ve bu nedenle özendirici, amatör, mesleki müzik eğitiminde oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Piyano eğitiminde genellikle kulak duyarlılığını ve ritim duygusunu artırmak, müzik imgesi ve hayal dünyasını geliştirmek ve çocuklarda müzik sevgisini uyandırabilmek amaçlanmaktadır. Piyano eğitimine küçük yaşlarda başlanması oldukça önemli olup; çocuğun bundan zevk alması kilit noktayı oluşturmaktadır. Öğreticinin çocuğun hem psikolojik, hem sosyal ve kişisel hem de fiziksel gelişimine destek olması gerekmektedir. Bu nedenle de müzik öğretmenlerinin piyano eğitimini başarıyla tamamlayıp, öğrendiklerini çocuklara aktarabilmesi önem arz etmektedir (Gökbudak, 2013).

Tufan (1997)'ye göre piyano eğitimi müzik öğretmenlerinin müzik eğitimi kapsamında kazanmış olduğu disiplini, çoksesliliği deneyimleyerek uygulamaya geçebilmesini ve hissebilmesini sağlayan, müziğin üreterek yaşandığı ve gerekli davranışların edinildiği önemli bir süreçtir. Bu süreçte öğrencinin hem kültürel hayatı zenginleşmekte hem de piyanoyla ilgili beceri ve bilgi kazanması sağlanmaktadır. Piyano eğitimi öğrenci ve

öğretmenin etkileşim ve iletişim içerisinde olarak yaptığı ve gerçekleştirdiği programlı ve planlı bir süreci kapsamaktadır.

Müzik öğretmeni yetiştirirken verilen piyano eğitimindeki amaç öncelikli olarak piyanist yetiştirmek olmamalı. Asıl amaç müzik öğretmenlerinin piyano etkin kullanabilmesini sağlamak ve öğrencilerine piyano eğitimini doğru şekilde aktarabilmesini sağlamaktır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarımızda ne yazık ki işlevsel piyano becerilerini tam olarak kazandırılmamaktadır. Bir müzik öğretmenin eşlik yapabilme, deşifre yapabilme, kadans çalabilme, analiz edebilme ve çokseslendirme yapabilme gibi bazı işlevsel beceri eğitimlerini doğru şekilde alarak mezun olması gerekmektedir. Bu nedenden ötürü müzik öğretmenliği eğitim programı piyano eğitimi açısından dikkatle ele alınmalıdır (Kasap, 2005).

Piyano, müziğin temel boyutlarından olan çalma, okuma ve dinleme becerilerinin kazanılması ve bireylerin müzik kültürünün oluşmasında vazgeçilmez bir çalgı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle müzik öğretmenliği eğitiminde piyano çok büyük bir yer kaplamaktadır. Müzik öğretmenliği programları incelendiğinde Yüksek Öğretim Kurumuna göre de Piyano eğitimi ve öğretimi bu programının temel yapıtaşlarıdır. Bu program teknik dersler, etütler, Türk ve dünyadan eserler, piyano literatürü ve öğretme teknikleri gibi bazı konuları kapsar. Ayrıca müzik öğretmenleri piyano ile yetiştirmek kurumlarımızda kabul görmüştür. Piyano bu özelliğiyle irdelendiğinde müzik öğretmeni adayının yetişmesinde alan çalgısı olarak kabul görürken, mesleğini icra ettiği süreçte ise meslek çalgısı olarak kabul edilir (Dağdeviren, 2006).

Müziksel davranışın oluşumunu sağlayan ve bu yolda bireylere rehberlik eden kişi müzik öğretmenidir. Müzik öğretmenin görevleri ise şöyle sıralanabilir; ulusal ve evrensel değerleri özümseyen, ulusal eğitim programına uygulayan, öğrenmeyi öğrenen bireyleri topluma kazandırabilmektir. Müzik boyutunda, mesleki olarak yeterli bilgi ve beceri ve birikimde olması gerek müzik öğretmeni ayrıca sahip olduğu bazı kişisel özellikler ile müzik

dersini çekici ve anlaşılır kılmayı başarabilir. Bu özellikler arasında sabırlı olma, anlayışlı olma, açık fikirli olma, hoşgörölü olma ve cesaretlendirici olma gibi birtakım özellikler vardır (Akbulut, 2006).

Piyano çalmak, kas, zihin ve duyu oranlarının birlikte çalışmasıyla meydana gelen psikomotor davranış biçimidir. Bu davranışlar genellikle doğru davranışların pekiştirilmesi ve model alma ile öğrenilmektedir. Piyano çalmanın planlı olması ve model olarak eğitmen içermesi piyano eğitiminde becerilerin kazandırılmasında rol oynamaktadır (Yılmaz, 2005). Özellikle çocuklarda başlangıç piyano eğitimi ile öğrencilerin müziği gerçekte ilişkili yaşantı ve duyguları içeren bir sanat olarak algılaması ve müzik düşünmesi sağlanmaktadır. Öğrencilerin piyano eğitiminde belli bir düzeye ulaştırılabilmesi için ilk olarak piyanoda başlangıç davranışlarını kavrayabilmesi gerekmektedir. Bu nedenle eser seçimi ve etütlerde belirli aşamalara dikkat edilmesi gerekmektedir (Ekinci, 1998). Genel olarak yeni başlayanların piyano eğitimi plan ve programları usta olanlardan farklı olmaktadır. Öğrenme tecrübesinde sürekli öğretim tekniklerinin kullanılması önemli görölmektedir. İlk aşamada öğretici, öğrencilere tavsiye ve bilgide bulunmakta, enstrümanın yapısı, klavyenin şekli, bütünleştirilmiş koordinasyon, çalışma şekli, oturma alışkanlığı ve duruşları hakkındaki hareketlerin verimliliği ile ilgili bilgiler sunmaktadır (Pamir, 1995).

Piyano eğitimi ilk olarak legato temel tekniğinin verilmesiyle başlanmakta; portato, staccato tekniklerinin verilmesiyle devam etmekte ve temel davranışları geliştirmeyi amaçlamaktadır. Piyano eğitiminde legato-staccato yöntemlerinin geliştirilmesi ve öğrencide yerleştirilmesi sağlam teknik temeller açısından oldukça önemlidir. Bunların yerleştirilmesi sürecinde müzik dönemleri hakkında yorum ve bilgi, form analizi, klavyenin tamamının kullanılması, pedal kullanımı, nüans ile ilgili davranışların geliştirilmesi de hedeflenmektedir (Koyuncuoğlu, 2001). Ayrıca piyano derslerinde verilen ödevlerin gürölük, hız, ritim ve nota işaretleri ve terim bakımından uygun olarak seslendirilmesi ve buna ek olarak müzikal yapı açısından parçanın doğru çıkarılması da oldukça önemlidir (Ercan,

2003). Genel olarak bir piyano eğitiminde, öğretiminde ve öğreniminde önemli olan ilkeler şu şekilde sıralanabilmektedir (Ekinci, 1998):

- Gayri resmi ya da resmi düzenlemelerde performans öğretilmelidir. Performans bir bireyin müziğini diğerlerine aktarmasıdır.
- Yapı analizleri ile ezberleme tekniği öğretilmeli ve öğrenciye hafıza stratejilerinin anlamı aktarılmalıdır.
- Bütüne uygun, anlamlı ve pratik olmalıdır.
- Öğrencinin hem kısa hem de uzun vadede iyi belirlenmiş hedefleri olmalıdır.
- Motivasyon önemlidir.
- Öğrencinin gerçekçi bir istek seviyesi olmalıdır ve sürekli çalıştırılmalıdır.
- Yeni materyallere müziksel anlamı uygulamak ve müziksel kavramları anlamak için içgüdüsel düşünce geliştirilmelidir.
- Yapısal prensip ve kavramlar öğretilmelidir.
- Öğrenci her daim gelişim sürecinde olan bir müzisyen olarak görülmektedir.
- Teknik çalışmaların organizasyonu iyi yapılmalıdır.
- Piaget'in entelektüel gelişim aşamalarına göre piyano çalışması planları geliştirilmelidir.
- Piyano eğitimi temelde müziğin estetik yapısı üstünde kurularak şekillendirilmelidir ve genel müzik tekstinin içindeki müziksel ve teknik programların belirlenmesi ve çözülmesiyle devam etmelidir.

Piyano eğitiminde kısa zaman içerisinde çok verim elde etmek bu öğretim ve eğitim ilkelerine ve belirlenen hedeflere uygun yöntemlerle çalışarak mümkün olmaktadır.

Başlangıç piyano eğitiminde izlenecek yöntemler, konuların işlenmesi ve düzenlenmesinde çevreden evrene, yakından uzağa, bilinenden bilinmeye, kolaydan zora, yalından karmaşığa

ve somuttan soyuta gibi modern genel ğretim prensiplerine paralel yöntemler olmalıdır. Başlangıç eğitimi sonucunda müzik ğretmenlerinin şu temel yetenekleri kazanmış olması beklenmektedir (zyazıcı, 2019):

- İlk bakışta çalma/deşifre
- Akorları ve aralıkları tanıma ve alma
- Bir-iki oktavlık minor ve majör dizileri alma
- Elleri bağımsız şekilde kullanma
- Staccto ve legato alma
- Nüans ve tempo terimlerini ve ölçü işaretlerini anlama
- Akıcı şekilde nota okuyabilme
- Tüm tuşeyi tanıma

Başlangıç eğitimi de dahil olmak üzere müzik eğitimi veren kuruluşlarda çalgı eğitim plan ve programları incelendiğinde kişisel çalgı dersleri yanında, piyano eğitimi tüm öğrenciler için zorunlu tutulmaktadır. Bu durum müzik eğitimi kuruluşlarında çalgı eğitiminde piyano eğitiminin ne denli önemli olduğunu ön plana çıkarmaktadır. Piyanonun önemli eşlik çalgılarından birisi olması, kullanışlı olması, tuşesinin kolay anlaşılması ve birden okses retilabilir özellikleri piyano eğitimini daha da önemli kılmaktadır. Müzik eğitmeniğretmeni yetiştirme perspektifinden piyano eğitimi ele alındığında da piyano, müzik ğretmenlerinin yetiştirilmesinde oldukça önemli olan ve alan derslerinde etkili olan tek çalgıyı oluşturmaktadır. Piyanonun etkin, faydalı ve yerinde kullanımı ile piyano eğitimi sayesinde ğretmen adayları beceri ve bilgilerini etkili şekilde geliştirmekte ve etkin şekilde kullanabildiği piyano ile meslek hayatında faydalanacağı birikimi elde edebilmektedir. Bu şekilde müzik ğretmeni adayların yetişmesinde piyano hem önemli bir alan çalgısı hem de meslek çalgısı olarak iki farklı boyutta oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Kıvrak, 2003).

Müzik öğretmenlerinin yetiştirildiği kurumlarda çalgı eğitimi kapsamında verilen piyano eğitimi ülkemizde 1988 yılından bu yana eğitim programlarında yer almaktadır. Bu eğitimde ilk olarak 1-2-3. sınıflarda haftada 2 saat olarak verilen piyano eğitimi, 2006'dan bu yana 4. sınıfta da verilmektedir (Özyazıcı, 2019). Piyano eğitimini etkileyen en önemli faktörlerin başında öğretmen gelmektedir. Özellikle yetişkin eğitiminde öğretmenin yaklaşımı oldukça önemlidir. Piyano öğreticisinin yetenekli olan ya da olmayan ve istekle piyano öğrenmek isteyen öğrenciye yetmesi ve yetersiz kalmaması oldukça önemlidir. Ayrıca yetişkin öğrenciler yaşları nedeniyle müzik eğitimi ve piyano ile ilgili çok fazla soru sorma eğilimindedir. Öğretmenin bunları cevaplayabilmesi ve derse hem psikolojik hem de fiziksel olarak hazır gelmesi piyano eğitiminin etkinliği açısından oldukça önemlidir (Newman, 1984). Öğretmenin sanatçı ve insan olarak üstünlüğünü, disiplin, kontrol ve otoritesini ön plana çıkarması öğrenciye kendisini ve bilgisini aktarması açısından önem arz etmektedir (Pamir, 1986).

Piyano, her çeşit çoksesliliğin oluşturulabileceği ve gelişimi tamamlamış tek çalgıdır. Bu özellikleri sayesinde piyanonun, müzik öğretmenliği eğitiminde doğru bir eğitim programı ile ve yetişen öğretmenlerin öğrenci eğitiminde doğru metotlar kullanması ile genel müzik eğitimine etkisi çok büyük olmuştur ve olmaya devam edecektir.

Eğitim kişiyi yeniden inşa ederek davranışını değiştirme sürecidir. Müzik eğitimi ise bireyde müziksel davranışın oluşması için alınan yol olarak tanımlanabilir. Bu yol, planlı ve düzenli bir yöntemle müzisyende müzikal davranış yaratılırken, var olan müzikal davranışın da şekillendirilebileceği bir yoldur.

Eğitim kavramının genel anlamda, bireyde yaşadığı toplumun kültürel yapısı, gelenek-görenekleri, sosyal yaşamı ve tüm bilimsel birikimleriyle ilgili faydalı ve istenilen yönde davranışlar oluşturmak amacıyla geliştirilmiş bir sistem olduğu bilinmektedir. Dünyanın her yerinde örgün ya da yaygın, yazılı ya da uygulamalı şekilde bin yıllardır süregelen, bireylerin yaşamlarını kolaylaştırma amacı taşıyan, aynı zamanda bireyden topluma uyumlu ve faydalı

bir insan yaratmayı tasarlayan bir süreçler bütünüdür. Bu bağlamda eğitimin süreci büyük önem kazanmaktadır. Eğitim nerede ve hangi toplumda yapılıyor olursa olsun, sürecin bilinenden bilinmeyene, genelden özele doğru yol aldığı, kısa ve uzun vadeli hedefleri olan bir çizgide ilerlemesi gerektiği düşünülmektedir (Bilici ve Özçelik, 2020).

Türkiye'deki eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarında, piyano dersi için kullanılan dağarcığın ağırlıklı olarak klasik batı müziği kaynaklı metotlardan, etütlerden ve eserlerden oluştuğu görülmektedir. Bu dağarcık içerisinde Türk müziği kaynaklı eserler olmakla birlikte bu eserler sayıca azdır. Yapılan çalışmalar, ülkemizde piyano eğitiminde kullanılan Türk müziği kaynaklı piyano eserlerinin azlığını, eserlerin orta seviyeye uygun olduğunu ve piyano eğitimi boyunca Türk müziği kaynaklı piyano eserlerinin kullanılmasının öğrencilerin Türk müziği altyapısını geliştirmesi bakımından önemli olacağını ortaya koyar (Toptaş, 2012). Bu görüşe paralel olarak Yokuş (2005), Türkiye'deki piyano eğitiminde Türk müziği kaynaklı piyano eserlerinin yeterli sayıda olmadığı, mevcut kaynakların ise teknik zorluklar içerdiği, bu kaynaklara ulaşılmada güçlükler yaşandığı, uygulamalarda bu türdeki kaynaklara yeterince yer verilemediği vurgusunda bulunmuştur (Yokuş, 2005).

Bununla birlikte Türkiye'deki makam çokseslendirme uygulamalarının geçmişi eskiye dayanan kapsamı geniş bir çalışma konusudur. Albuz (2011); çağdaş müzik sistemlerini; (a) “serial (dizisel-12 ton) sistem”, (b) “neo-klasik ve neo-barok anlayış”, (c) “post-romantik ve post-empresyonist anlayış”, (d) “nasyonalist (ulusal) akım”, (e) “aleatorik (rastlamsal) müzik” ve (f) “elektronik müzik” olarak sıraladıktan sonra Türk müziği içerikli çokseslilik yaklaşımlarını dört başlık altında sınıflandırmıştır (Albuz, 2011). Bunlar; (a) “üçlü sistem, (b) “dörtlü sistem”, (c) “geleneksel Türk müziklerinin ses sistemiyle yapılan çokseslilik yaklaşımları” ve (d) “karma yaklaşım” olarak ifade edilmiştir. Türkmen'e (2007) göre Türk müziği ezgi ve dizilerinin çokseslendirilmesine yönelik yapılan çalışmalar; (a) “üçlü armoni sistemi”, (b) “dörtlü armoni sistemi” ve (c) “bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri doğrultusunda her türlü yöntemden yararlanarak yapmış

olduğu çalışmalar” olarak üç bölümde toplanır. Gedikli (1999) ise bu çalışmaları; (a) “üçlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler”, (b) “geleneksel sanat müziği perde sistemine bağlı kalınarak yapılan denemeler”, (c) “dörtlüsel uyum dizgesi ile yapılan denemeler” ve (d) “batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanılarak belirli bir dizgeye bağlı kalmaksızın yapılan karma denemeler” biçiminde dört başlık altında sınıflandırmıştır (Gedikli, 1999). Türk müziğinin ve bu bağlamda makamsal müziğin çokseslendirilmesinde, üçlü armoni sisteminin yerine bu müziğe has farklı bir armoni sisteminin gerekliliğini ifade eden ilk müzik bilimcinin Kemal İlerici olduğunu belirtmişlerdir. Geliştirilen dörtlü armoni sistemi, bu sistemin çokseslendirme bakımından getirdiği yenilikler ve bu yaklaşımın üçlü armoniden farklılıkları sistematik bir biçimde açıklanmıştır (Kutluk & Yalçın, 2012).

Saz musikisi; bir veya müreaddid saz, orkestra veya başka saz teşekkülleri tarafından icra edilen insan sesinin karışmadığı musiki (bazı saz eserlerinin bazı kısımları güfteli olabilir).

Türk musikisinden her türlü peşrev, saz semaisi, oyun havası, ara nağme, taksim saz musikisine ait formlardır. Bu vasıftaki esere “Saz eseri” denilir. (Saz eseri dar manada yalnız peşrev ve saz semaisini işaret etmek için kullanılır). Türk musikisinde saz musikisi kısmı, söz musikisi kısmından geridedir ve bu hususta batı musikisinde durum tersidir (Öztuna, 1990).

Müziğin oluşumundaki en önemli faktörlerden birisi kuşkusuz çalgıdır. Tarih boyunca en çeşitli ve çok sayıda çalgı kullanan bir millet olarak ne yazık ki sözsüz eser, saz müziğimiz bu çeşitliliğe bağlı olarak gelişmemiştir. Türk müziği sözlü eserleri dönem özelliklerine göre anlatımın etkinliğini arttırmak için Türk müziği sazlarını eşlik olarak kullanmış ve sözlü eserleri sadece taklit eden bir araç haline gelmiştir.

Oysa geçen yüzyıllarda saz müziğinin büyük önemi vardı. O yıllardan kalan saz eserlerinin “Hane” sayısına bakılacak olursa, verilen önem kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Eski bestekarlar bir gecede bir fasıl besteleyebiliyorlardı ve saz eserleri bestelenmiş olduğu makam türünden başka, eseri besteleyen sanat anlayışına göre değişik adlar verilmiştir.

Saz müziğimizin söz müziğimizden geri kalması ve klasik müziğimizin saz eserleri olarak da Özalp, “Ne yazık ki notasızlık yüzünden bu çeşit eserleri ancak bestelendikleri devirde çalınmış, dinlenmiş ve yine o devirlerin sınırları içerisinde eriyip gitmişlerdir.

“Klasik müziğimizin geleneksel saz eseri formu peşrev ve saz semaileridir. 18.yüzyıl sonlarından başlayarak yeni yeni saz eserleri formları bu sanatın içine girmiştir. Bunların bir bölümü yabancı kaynaklar olmakla birlikte, Türk müziği içinde değişmiş ve milli nitelik kazanmıştır (Özalp, 1986).

1.4.1. Piyano Eğitiminde Türk Müziği

Piyano Türk müzik hayatına sonradan girmiş bir çalgıdır. Türk müziğinin zenginliği ve köklü geçmişi ile bu çalgı benimsenebilmiş ve kendi müziğimizle harmanladığımız piyano eserleri meydana getirilmiştir. Öyle ki piyano alanında Dünyaca ünlü isimler ve eserler ortaya çıkmıştır. Müziğimizin ve müzik eğitimimizin gücü, yurdumuzdaki eşsiz sanatçılarımızla piyano eğitiminde başarılı olmuş olup bu sayede Türk müziği piyano eğitimi ile daha da zenginleşmiştir.

Piyano eğitiminde temel amaç öğrencilerin sağlam ve doğru teknikle müzikal gelişimi sağlamak ve eserlerin teknik zorluklarıyla beraber müzikal boyutlarını da gözden geçirmektir. Bu eğitim sayesinde öğrenciler piyanoyu çalabilmeye yönelik teknik eğitim alırken piyano için yaratılan eserleri yorumlayabilecek müzikal davranışları elde ederler. Eğitimin bu kadar önemli olduğu ortamda yadsınmaz bir gerçek olarak da eseri çalan kişinin müziği hissetme ve müziğin içeriğini anlamasıdır. Bu beceri için müzik kültürü ve yanında genel kültürün bir arada olması gerekmektedir. Bu eğitim ile beraber bir eser başarılı bir şekilde yorumlanabilir. Bu yorumlanmaya piyano için yazılan Türk Halk Müziği kaynaklı eserler de dahildir ve başarılı şekilde icra edilebilir (Bulut, 2011).

Piyano çoksesli müziğin yaşanmasında ve anlaşılmasında temel çalgılardandır. Bu çalgının eğitiminde en yaygın olarak Klasik Batı Müziği eserleri kullanılmakta olup Çağdaş Türk

Piyano Müziği eserleri daha az kullanılmaktadır. Halbuki Çağdaş Türk Piyano Müziği, piyano eğitiminde her zaman bulunması elzem çok önemli bir müzik türüdür. Bu müzik türü sayesinde piyano eğitiminde verim artacak, ses renkliliği oluşacaktır. Ayrıca eğitmen ve öğrenci arasındaki müzik iletişimi, müzikal bağ gelişerek bireyde istenilen davranışların oluşmasına katkı sağlayacaktır. Çağdaş Türk Piyano Müziği eğitimi uygulamasında öncelikle piyano için düzenlenmiş Türk Halk Müziği kaynaklı eserler ile eğitime başlanıp zamanla Çağdaş Türk Müziği ve evrensel müzikler de kullanılır. Aslında bu metot müzik ve çalgı eğitimindeki yalıdan karmaşığa, somuttan soyuta, kolaydan zora ve çevreden evrene ilkesine göre planlanmıştır. Bu planlamada öğrencinin yaşı, becerisi ve çaldığı parçayı kavrama gücü göz önünde bulundurulması gereken bir diğer önemli konudur. Bu bilgiler ışığında Çağdaş Türk Müziği eserlerini piyano ile çalımı yaygınlaştırılmalı ve eğitim alanına daha aktif dahil edilmelidir (Sungurtekin, 2002).

Piyano eğitimi sürecinde öğrencilerin kendi kültürümüzün özelliklerini barındıran eserlere yer verilmesi sayesinde öğrenci ile piyano arasında özel bir bağ kurulmasına katkı sağlayabilir. Bu bağlamda Türk eğitimci ve bestecilerin eserleri önem kazanmaktadır. Bu bahsettiğimiz eğitim sadece öğrenciler için değil aynı zamanda müzik öğretmenleri için de geçerlidir. Türk eserlerini özümsemiş bir müzik öğretmeni öğrencilerinin de bu konuda daha iyi ve özverili olmasını sağlayabilir. Piyano Türk müziğine sonradan giren bir çalgı olmasına karşın Türk Beşleri'nden başlayarak bestecilerimiz piyanoya karşı özel bir ilgi beslemiş olup piyano literatürümüzün gelişimine katkı sağlamışlardır. Literatüre bakıldığında yüzlerce piyano solo albümünüzün olduğu görülmekte bu da eğitim süresince Türk piyano eserlerinin zenginliğini yansıtmaktadır. Piyano eserlerimizin eğitimde uygulanabilirlik ölçeğine baktığımızda metodolojik olarak eserler zorluk seviyesine göre puanlanarak eğitim programına alınabilir. Bu sayede seslendirilebilirlik kolaylaştırılabilir (Aydiner, 2008).

Müzik eğitimi bireye özel, kişiselleştirilebilir olmalıdır. Yani eğitim toplumdan topluma ve bireyden bireye göre değişmelidir. Daha somut ifade etmek gerekirse Avrupa'daki bir öğrenci ile Türkiye'deki bir öğrencinin benzer repertuarla eğitim alması kültürel açıdan pek

de doğru olmayabilir. Öğrenilen müzikal karakterin yaşanılan toplumla paylaşılmasında güçlük yaşanılabilir. Bu da müzisyenin toplumla etkileşimini olumsuz etkileyebilir. Ülkemizde ise bu konuda bazı sorunlar mevcuttur. Batıdan kültürünün bir çalgısı olan piyano için ağırlıklı olarak batı müzikleri kullanılmaktadır. Bunun nedeni ise nitel ve nicel açıdan Çağdaş Türk müziği repertuarının yetersiz olmasıdır. Bu nedeni derinlemesine incelediğimizde ise Klasik Batı Müziği kitaplarının eğitime daha uygun olduğu görülmektedir. Oluşan bu farkın kapanması öz kültürümüze ait eserlerle öğrencilerimizin eğitilmesi için Çağdaş Türk Müziği çalışma kitaplarımızın yazılması desteklenmesi gerekmektedir. Böylece piyano eğitiminde yakından uzağa, çevreden evrene faktörü uygulanabilir. Ayrıca daha çağdaş ve daha aydın bir müzik eğitimi verilebilmiş olunur (Karahana, 2009).

Piyano eğitimi Türk müziği elzem bir faktör olmuştur. Gerek Çağdaş Türk müziği olsun gerekse Geleneksel Türk Müziği için piyano, çoksesliliği ile müziğimize eşsiz katkılarda bulunmaktadır. Çağdaş toplumun bir gereği olarak öz benliğimizi koruyarak çağa uygun hareket eden Türk Müziğinde piyano eğitiminin her geçen gün geliştirilerek yaygınlaştırılması gerekmektedir.

1.4.2. Piyanonun Türk Müziğinde Kullanımı

Piyano; sabit perdeli olması, ses sınırının genişliği, polifonik ve armonik bir karaktere sahip olması ve ayrıca her çeşit çoksesli eseri icra edebilme yeteneğini bünyesinde barındırması nedeniyle Türk Müziğinde etkin şekilde yer etmiş bir çalgıdır. Bu çalgının zengin müziğimize yaptığı katkı bestelerimize yansımış olup hem geleneksel müziklerimizin uyarlanmasında hem de çağdaş müziklerimizde piyanonun etkisi somut şekilde gözlenmektedir.

Müzikle ilgili pek çok niteliği barındırdığı için piyano diğer çalgılardan daha avantajlı kabul edilmektedir (French, 2005). Bu nedenle de müzik eğitiminde önemli bir yer tutmaktadır.

Mesleki müzik eēitim kurumlarında özellikle oksesli müzik etkindir ve bu baēlamda piyano eēitimi ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla piyano ēretimi konservatuarlarda, müzik bilimleri bölümlerinde, müzik ēretmeni yetiētiren kurumlarda ve güzel sanat liselerinde temel piyano eēitimi olarak verilmektedir (Kurtuldu, 2007).

Türkiye’de cumhuriyetin kurulmasıyla beraber müzikte de aēdaēlaşma alıēmaları baēlamıētır ve gerek yurt dıēından getirilen müzisyenler gerekse yurtdıēına gönderilen müzisyenlerle müzik dünyası evrenselleētirilmeye baēlanmıētır. Cumhuriyet dönemi’nden günümüze Türk müzisyenleri müzikoloji, icracılık ve bestecilikte dünya çapında ürünler koymuētur (Aydınoēlu, 2014).

Genel olarak bakıldıēında Türk Mziēi kaynaklı piyano eserlerinin Türkiye’de piyano daēarcıēı içerisinde önemli yere sahip olduēu görülmektedir. Besteciler bu konuya önem vermiē ve piyano eserleri yazarken makamsal materyalleri kullanmıēlardır. Türkiye’de halk mziklerindeki ezgisel ve ritimsel zenginlik piyano eserlerine de yansımıētır (Bulut, 2008). Eserlerde tampere bir çalgı olan piyanoda Türk mziēi makam dizileri kullanılmıē ve bunların bir zelliēi olan komalı sesler terk edilmiētir. Böylece piyanoda Türk Mziēi ezgilerinin oksesli seslendirilmesi mümkün olmuētur (Bulut, 2002).

Mızıkai Hümayun teknik olarak Türk mziēinin okseslendirmesinin baēlangıcı olarak kabul edilse de Türk mziēinin okseslendirilmesi Türk Beēleri ile baēlamıētır. Piyano sahip olduēu özellikler sayesinde Cumhuriyet dönemindeki Türk bestecileri tarafından tercih edilmiē olup çok sayıda türkü Çokseslendirilerek dzenlenmiētir. İki Anadolu Türküsü ile Cemal Reēit Rey 1926 yılında eserini Paris’te seslenmiētir, böylece piyano ve Türk Mziēi zgn bir yapıya dnēmeye baēlamıētır. Bestecilerimiz büyük oēunluēu türküler olmak üzere Türk Halk Mziēi eserleri üzerine alıēmıēlardır. Trklerin piyano ile okseslendirmelerine örnek olarak Cemal Reēit Rey’in Anadolu Türküleri zerine 6 Parça ve Ahmet Adnan Saygun’un Anadolu’dan piyano eseri gibi eserler örnek gösterilebilir. Türküleri piyano için düzenlerken bazı faktörleri göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Bunlar; türkü seçiminden usul açısından çeşitlilik gösteren türkülerin seçilmesi daha uygundur. Benzer veya aynı makamdan oluşan ezgilerin düzenlenmesi daha mantıklı olabilir. Eklemelerde türkünün dokusuna dikkat edilmelidir. Dörtlü armoni sistemi, türkülerin düzenlenmesinde en sık kullanılan çokseslendirme yöntemidir. Bahsi geçen faktörlerle birlikte birçok faktör piyanoya uyarlamada etkilidir. Bu yöntemleri akılcı şekilde kullanarak ulusal kültürümüzden özgün sanat eserleri yaratmak mümkün olabilir (Madanoğlu, 2019).

Piyano çoksesli müzik yapabilmeyi bireylere sağlayan çok önemli bir çalgıdır. Bu özelliği ile piyano konum olarak çok özel bir yere sahipken müzik eğitimi alan her öğrenciye piyano eğitimi verilmelidir. Çağdaş Türk Müziğinde piyanonun yer alması müziğimize farklı bir renk ve tını katmıştır. Bestecilerimizin bu alana yaptığı eşsiz katkılar ile piyanonun Türk Müziğindeki yerini genişletmiş ve öncü olmuşlardır. Bu eserlere örnek olarak İlhan Baran'ın "Piyano İçin Çocuk Parçaları", Necil Kazım Akses'in Minyatürler, Ertuğrul Bayraktar'ın "Piyanoda İlk Adımlar" ve Necdet Levent'in "Piyano İçin On Parça" adlı eserleri gibi yapıtlar örnek gösterilebilir. Bu gibi değerleri yapıtlarımızın yanında eğitimimizde maalesef klasik metotla beraber yabancı kaynak destekli repertuvarlar kullanılabilmekte bu da kendi kültürümüzün yoğurduğu müziğimizden uzaklaşmamıza neden olabilmektedir. Bu nedenle Türk Müziği ve piyano birlikteliği için kendi öz kaynaklarımızın daha etkin kullanılması ve desteklenmesi gerekmektedir (Toptaş, 2022).

Yukarıda bahsedilen örneklerde de görüldüğü gibi piyano Türk Müziğinin bir boyutu olup vazgeçilmez çalgılarından biri olma yolunda ilerlemektedir. Piyanonun özellikleri ve Türk Müziği ile uyumu bu konumunu perçinlemekte ve eğitim sürecinin vaz geçilmezi olmasını sağlamaktadır.

1.4.3. Pişano Eğitimi ve okseslilik

Pişano ses genişliği ve armonik zenginliği ile doğuşu klasik mőzik kőklerinden olmasına rağmen her mőzik tőrőnde kullanılabilen bir çalgıdır. Gerek solo gerek eşlik çalgısı olarak tercih edilebilen pişano çokseslilikte de kullanılmakta ve eserlerde yer almaktadır.

Genel anlamda ve yapısal olarak mőziđin ő temel boyutu varıdır. Bu boyutlar tartım, ezgi ve oksesliliktir. oksesliliğin mőziđe olan etkisi perspektif, derinlik ve çok boyutluluk kazandırmasıdır. oksesliliğin yaklaşık bin yıllık bir mazisi vardır ve doğanın gereği olmasını yanında fiziksel bir zorunluluktur (Gőlőm ve Parasız, 2018).

Birkaç farklı kaynaktaki okseslilik tanımları şu şekildedir;

“oksesliliğin temelinde aynı işlevli-tansiyonlu birden fazla biricik melodinin oluşturulması yatar. Bu melodiler matematik hesaplamaları (konturpuan) ile bőkőlőr ve birbirleriyle uyumlu hale getirilir. Bőtőn bu melodileri bir arada tutan metrik sisteme ise okseslilik denir. okseslilik, fonksiyon (işlev-tansiyon) ve hissiyat (empati) filtreleri ile enstrőman kullanmadan bestelenen birden fazla melodinin, aynı anda icra edildiklerinde uyum içerisinde olduğu kompozisyon anlayışıdır” (Sever, 2019)

“Melodi, bir dinleyicinin yeniden őretebileceđi monofonik bir perde dizisidir ancak bir polifonik mőzik parçasını dinlediğinde ve monofonik bir mőzikle karşılaştırdığında dinleyici mőziđin őzőnő görmőř olacaktır. ” (Poliner, 2007)

Bir insan için en kompleks faaliyetlerinden birisi, mőzik aleti alabilmektir. Temel beceri eğitimi her alanda olduğu gibi mőzik alanında da ulaşılması gereken bir hedeftir. Eğer eğitim pişanoyu içeriyorsa duyuşsal, bilişsel, fiziksel ve teknik çok yőnlő birkaç beceriyi bőnyesinde barındıran bu çalgıda uygulamalı eğitim daha da önemli hale gelir. Ustalaşmanın zor ve meşakkatli olduğu bu enstrőmanda disiplin ve motivasyonla beraber doğru eğitim sőreci planlanmalıdır. Temel pişano eğitimi için teknik, gam ve etőt çalışmaları gerçekleştirilmelidir (Gasımavo, 2010).

Ağaç yaşken eğilir atasözünün açıkladığı öz anlam gibi piyano eğitimi de erken yaşta başlamalıdır. Öğrencinin gereksinim duyacağı davranış şekillerini kazandığı bir dönem olan piyano eğitimi başlangıç dönemi çok önemlidir. Sadece ilgi ve yetenek dışında öğretmenin izlemesi gereken yöntemler de önem arz etmektedir. Dersin amacı piyano öğretmek iken bu öğretim yolculuğunda çocuğun zevk almasını sağlamak onların kişisel, fiziksel, psikolojik ve sosyal açıdan da gelişimlerine yardımcı olmak amaçlarımız arasında olmalıdır. Piyano öğretmenleri için bu yolda izlenecek metot çocuğun yaşı ve beceresine göre farklılık gösterebilir. Tek bir metota bağlı kalmadan müzikal geçmişine öğrencisine aynı anda farklı metotları da uygulayabilir. Yine öğrencisinin gelişimine göre farklı ve yaratıcı metotları öğrencisi için kişiselleştirilmiş şekilde uygulayabilir. Yani eğitimin temelinde amaç doğru metodoloji ile doğru eğitimin öğrenciye sunulmasıdır (Güven ve Çevik, 2012).

Batı müziği uzun süren tek seslilik döneminden sonra yaklaşık 11. Yüzyılın başları ile çoksesliliğe geçmeye başlamıştır. Bizim tarihimizde çokseslilik II. Mahmut' tan (1784-1839) bu yana bazı durumlarda ele alınmıştır. Çağdaş müzikteki çokseslilik aslında resimdeki çok renkliliğe benzerdir. Ressamın farklı renkleri kombinleyerek oluşturduğu sanat eseri için bestekarın farklı sesleri kullanarak yarattığı eser birbirine çok da uzak olmayan eserlerdir. Neden müzikte çokseslilik sorununa cevabı en güzel Ulu Önderimiz vermiştir. Atatürk, bir konuşmasında “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikîde değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir” sözünü söylemiştir. Yine Atamız diğer bir konuşmasında “ Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir” sözünü söyleyerek bize çağdaş zamana müzik alanında da ayak uydurmamız gerektiğini emretmiştir (Altan, 1986)

Türk müziği, batı müzik sistemiyle tanıştığı günden bugüne hangi müzik türlerimizin ne tür yöntemlerle çokseslendirileceği tartışmaları devam etmektedir. Teknik olarak tek sesli, çok perdeli ve yatay bir müzik türü olan Türk Müziği'ne, klasik (üçlü) armoni veya dördü (ilerici) armoni sistemi veya her iki batı armoni sistemi ile çokseslendirme denemeleri

yapılmıştır ve başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Bu nedenle müzik eğitiminde klasik armoni yanında modern armoni de öğrencilere öğretilmelidir (Sağır ve Ersoy, 2014).

Çoksesliliğin tanımı ve tınısının piyano ile uyumu müziğin etkinliğini artırmaktadır. Ses açısından zengin bir çalgı olan piyano çoksesli eserlerde yer almakta ve bu yeri en güzel dolduran çalgı olarak göze çarpmaktadır.

1.5. Türk Müziğinde Makamsal Çokseslilik Yaklaşımları

Her ses doğada kendisinden daha tiz olan birçok doğuşkan sesle beraber tınlamaktadır. Teorik açıdan doğuşkanların sayısı sınırsızdır. Pratik açıdan ise doğuşkan seslerin 40 kadar olduğu belirlenmiştir (Albuz, 2011).

Çokseslilik bir örgü tekniğidir ve bir müzik türünün gelişmişliğinde önemli ölçütlerden birisini oluşturmaktadır. Çokseslilik tanımlanırken araştırmacılar görüş birliği içerisinde değildir. Ancak çokseslilik yaklaşımlarına bakıldığında farklı yollar izlendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziği türlerinde yapılan çalışmalara bakılarak Türk müziğinde dört çokseslilik yaklaşımı olduğunu söylemek mümkündür (Albuz, 2011):

1. Üçlüsel uyum dizgesiyle gerçekleştirilen denemeler
2. Geleneksel sanat müziği perde sistemi doğrultusunda gerçekleştirilen denemeler
3. Dörtlüsel uyum dizgesi doğrultusunda gerçekleştirilen denemeler
4. Batı'daki farklı besteleme yöntemlerinden faydalanılarak belli bir dizgeye bağlı olmadan yapılan karma denemeler

1.6. Problem Durumu

Türk müziğinin köklü ve işlevsel formlarından biri olan peşrev, makamsal seyir özellikleri, usûl örgüsü ve hane–teslim esasına dayalı bölümlenmiş kompozisyon yapısıyla, çalgısal

öğretim açısından önemli bir pedagojik potansiyel barındırmaktadır. Peşrev formu, öğrencilerin makamsal algı geliştirmesi, ritmik sürekliliği kavraması, biçimsel bütünlük içerisinde müzikal cümleleri tanınması ve yorumlaması açısından yapılandırılmış bir öğrenme zemini sunmaktadır. Bu yönüyle peşrevler, yalnızca repertuvar ögesi olarak değil; aynı zamanda müziksel analiz, yorumlama ve teknik gelişimi destekleyen eğitsel materyaller olarak değerlendirilebilecek niteliktedir.

Buna karşın, Türk müziği formlarının piyano öğretimi bağlamında kullanımının sınırlı kaldığı; özellikle peşrevlerin çoksesli uyarlamalar yoluyla sistematik biçimde piyano eğitimine kazandırılmasına yönelik çalışmaların yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Piyano öğretimi alanında yaygın olarak kullanılan repertuvarın büyük ölçüde Batı müziği temelli eserlerden oluşması, öğrencilerin yerli müzik kültürüyle olan etkileşimini sınırlamakta ve Türk müziğine özgü makamsal, ritmik ve biçimsel unsurların piyano aracılığıyla içselleştirilmesini güçleştirmektedir. Bu durum, piyano eğitiminin kültürel bağlamdan kopuk, tek yönlü bir içerikle yürütülmesine neden olabilmektedir.

Peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılmasına yönelik yaşanan bu sınırlılık, yalnızca repertuvar çeşitliliği eksikliği olarak değil; aynı zamanda müzik eğitiminin kültürel bütünlüğü, çok yönlü müzikal algı geliştirme ve yerel müzik mirasının aktarımı açısından da önemli bir problem alanı oluşturmaktadır. Türk müziğine özgü makamsal yapıların ve usûl temelli ritmik düzenlerin piyanoya aktarımı sürecinde karşılaşılan teknik, armonik ve pedagojik güçlükler; bu alanda uygulanabilir, sistematik ve öğretim hedefleriyle uyumlu bir model ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Öte yandan, peşrevlerin çokseslendirilmesi ve piyanoya uyarlanması süreci, yalnızca teknik bir düzenleme faaliyeti olarak değil; makamsal müzik ile tonal/çoksesli yaklaşımlar arasındaki ilişkiyi pedagojik düzlemde yeniden düşünmeyi gerektiren bir süreçtir. Bu bağlamda, geliştirilecek çokseslendirme yaklaşımlarının hem eserin özgün karakterini koruması hem de piyano öğretiminin teknik ve müzikal hedefleriyle örtüşmesi

beklenmektedir. Ancak mevcut literatürde, bu süreci bütüncül bir model çerçevesinde ele alan ve uzman görüşleriyle destekleyen çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir.

Bu noktada, peşrev formundaki eserlerin piyano öğretiminde kullanılmasına yönelik uygulanabilir bir çokseslendirme ve uyarlama modelinin geliştirilmesi ve bu modelin müzik eğitimi alanında uzman kişilerin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi, hem kuramsal hem de uygulamalı açıdan önemli bir gereksinim olarak ortaya çıkmaktadır. Böyle bir çalışma, piyano öğretiminde kültürel çeşitliliği artırmanın yanı sıra, Türk müziği temelli çokseslendirme yaklaşımlarının pedagojik açıdan sınanmasına olanak tanıyacak; aynı zamanda müzik eğitimi literatürüne özgün ve disiplinlerarası bir katkı sunacaktır.

1.7. Problem Cümlesi

Araştırmanın Problem Cümlesi; “Peşrev formundaki eserlerin piyano öğretiminde kullanılmasına yönelik geliştirilecek çokseslendirme ve uyarlama modelinin uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi nasıldır?” biçiminde oluşturulmuştur.

1.7.1. Alt Problemler

Bu araştırmada ele alınan alt problemler aşağıda sunulmuştur:

1. Piyano öğretiminde Türk müziği saz eserlerinin uyarlanarak kullanımına ilişkin öğretim elemanı görüşleri nelerdir?
2. Türk müziği peşrevlerinin piyano öğretiminde kullanılmasına yönelik nasıl bir çokseslendirme ve uyarlama modeli geliştirilebilir?
3. Çokseslendirilerek piyanoya uyarlanmak istenen peşrevin makamsal analizi nasıldır?
4. Çokseslendirilerek piyanoya uyarlanmak istenen peşrevin form analizi nasıldır?
5. Çokseslendirilen ve piyanoya uyarlanan peşrevin form analizi nasıldır?

6. Çokseslendirilen ve piyanoya uyarlanan peşrevin armonik analizi nasıldır?
7. Çokseslendirilen ve piyanoya uyarlanan peşrevin icra için parmak numarası kurgusu nasıldır?
8. Ortaya konan model çerçevesinde çokseslendirilerek piyanoya uyarlanan eserin tamamlanmış görünümüne ilişkin öğretim elemanlarının değerlendirmesi nasıldır?

1.8. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, peşrev formundaki Türk müziği eserlerinin piyano öğretiminde kullanılmasına yönelik uygulanabilir ve sistematik bir çokseslendirme ve uyarlama modeli geliştirilmiş ve geliştirilen bu modelin müzikal, pedagojik, teknik ve kültürel boyutlar açısından müzik eğitimi alanındaki uzmanların görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi sağlanmıştır.

Bu genel amaç doğrultusunda, geleneksel Türk müziği formlarından biri olan peşrevlerin yapısal (form) ve armonik özellikleri ayrıntılı biçimde analiz edilmiş; söz konusu özelliklerin piyano eğitimi sürecine nasıl aktarılabilceği ortaya konulmuştur. Yapılan analizler temel alınarak hazırlanan çoksesli piyano uyarlamaları, eserin özgün makamsal karakteri korunacak şekilde ve öğrenci düzeyine uygun pedagojik ilkeler doğrultusunda yapılandırılmıştır.

Araştırma kapsamında geliştirilen çokseslendirme ve uyarlama modeli, piyano öğretiminde kullanılabilirlik, teknik uygulanabilirlik ve eğitsel katkı açısından alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda değerlendirilmiş; elde edilen bulgular ışığında modelin güçlü ve geliştirilmesi gereken yönleri belirlenmiştir. Bu süreçle birlikte, Türk müziğine özgü makamsal ve ritmik yapıların piyano aracılığıyla öğretimine ilişkin pedagojik yaklaşımlar irdelenmiş ve somut öneriler geliştirilmiştir.

Sonuç olarak, araştırma ile Türk müziği formlarının piyano öğretimindeki temsiliyetinin artırılmasına katkı sağlanmış, piyano eğitiminde kültürel çeşitliliği önceleyen bütüncül bir öğretim yaklaşımı desteklenmiş ve yerli müzik kaynaklarının piyano öğretimine entegrasyonu konusunda özgün, sistemli ve bilimsel temellere dayalı bir model önerisi ortaya konulmuştur.

1.8.1. Araştırmanın Piyano Öğretimine Yönelik Kazanımları

✓ . Repertuvar Genişlemesi

Türk müziği peşrevlerinin piyanoya uyarlanması, mevcut Batı merkezli piyano repertuvarına yerel/makamsal temelli yeni eserler kazandırır. Böylece öğrenciler hem evrensel hem de yerel müzik kültürüyle temas eden bir repertuvarla çalışabilir.

✓ Makamsal Duyum ve İşitsel Gelişim

Peşrevlerin kullanılması, öğrencinin makamsal yapı, seyir ve mikro aralık duyumuna aşinalık kazanmasını sağlar. Bu durum işitsel farkındalık ve müzikal ifade kapasitesini geliştirir.

✓ Teknik ve Müzikal Beceri Gelişimi

Peşrevlerde bulunan süsleme kalıpları, motif tekrarları, ritmik çeşitlilik, melodik dolaşım öğrencinin artikülasyon, legato kontrolü, süsleme icrası ve el koordinasyonu gibi teknik becerilerini güçlendirir.

✓ Kültürel Kimlik ve Motivasyon

Öğrencilerin kendi kültürel müzik mirasından eserler çalması öğrenme motivasyonunu artırır, müzikle kültürel bağ kurmayı sağlar, yerel müzik değerlerinin eğitim ortamına taşınmasına katkı sunar.

✓ Öğretim Materyali ve Pedagojik Model Kazanımı

Çalışma yalnızca bir uyarılma değil, uyarılma yöntemi sunduğu için öğretmenler farklı Türk müziği eserlerini de piyano öğretimine adapte edebilir. Bu, sürdürülebilir bir pedagojik model üretir.

✓ Çok Kùltürlü Müzik Eğitimi Perspektifi

Piyano öğretiminde Batı müziği dışındaki müziklerin kullanılabilmesine yönelik bir örnek oluşturarak çok kùltürlü müzik eğitimi yaklaşımını destekler.

✓ Yeni Akademik Çalışmalar İçin Model Oluşturma

Bu yöntem, uzun vadede saz semaisi, longa, sirto, oyun havaları gibi diğer türlerin de piyano pedagojisine kazandırılmasının önünü açar.

Özetle çalışma, piyano öğretiminde hem repertuvar hem pedagojik yöntem hem de kùltürel içerik açısından yeni bir açılım sunmaktadır.

1.9. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma ile, Türk müziğinin köklü çalgısal formlarından biri olan peşrev formunun piyano eğitiminde kullanılmasına yönelik özgün ve uygulanabilir bir model geliştirilmiş; böylece piyano öğretiminin repertuvar açısından zenginleştirilmesine önemli bir katkı sağlanmıştır. Türkiye’deki müzik eğitimi kurumlarında piyano öğretiminin büyük ölçüde Batı müziği repertuvarına dayalı olarak yürütüldüğü belirlenmiş; bu bağlamda, öğrencilerin yerli müzik kùltürünü tanıma, çözümleme ve yorumlama becerilerinin geliştirilmesine yönelik bir gereksinim ortaya konulmuştur. Araştırma kapsamında geliştirilen model, bu gereksinime yanıt verecek somut ve sistematik bir yaklaşım sunmuştur.

Çalışmada, peşrev formunun yapısal özellikleri, makamsal seyir biçimleri ve usûl düzenleri ayrıntılı biçimde incelenmiş; bu özelliklerin piyano eğitimi sürecinde hem teknik hem de müzikal açıdan zengin bir öğretim materyali oluşturma potansiyeli taşıdığı ortaya konulmuştur. Peşrevlerin piyano eğitimine çoksesli düzenlemeler yoluyla aktarılması, geleneksel müzik değerlerinin çağdaş bir yaklaşımla ele alınmasına olanak sağlamış; aynı zamanda öğrencilerin çok yönlü müzikal algı ve icra becerilerinin gelişimine katkı sunduğu değerlendirilmiştir.

Araştırmanın bir diğer önemli yönü, geliştirilen çokseslendirme ve uyarlama modelinin, müzik eğitimi alanında uzman kişilerin görüşleri doğrultusunda değerlendirilmiş olmasıdır. Bu sayede modelin müzikal tutarlılığı, pedagojik uygunluğu ve eğitim ortamlarında kullanılabilirliği bilimsel bir zeminde ele alınmış; elde edilen bulgular, Türk müziği temelli öğretim materyallerinin geliştirilmesine yönelik literatüre özgün ve sistematik bir katkı sunmuştur.

1.10. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma aşağıda belirtilen sınırlılıklar çerçevesinde yürütülmüştür:

1. Araştırma kapsamında gerçekleştirilen piyano uyarlaması, yalnızca Refik Fersan’a ait Hicaz Peşrevi ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle elde edilen bulgular, farklı bestecilere veya farklı makamlardaki peşrev eserlerine genellenmemiştir.
2. Peşrev formunun çoksesli piyano düzenlemesi, makam dizilerinin Batı müziğine ait tampere sistem çerçevesinde ele alınması esasına dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Mikrotonal ses aralıklarının birebir aktarımı çalışma kapsamı dışında bırakılmıştır.
3. Eserin çoksesli düzenlemeleri, yalnızca dikey (armonik) ve yatay (kontrpuantal) ekseninde geliştirilen “karma çokseslilik” yaklaşımı temel alınarak yapılandırılmış; farklı çokseslendirme teknikleri ve alternatif armonik yaklaşımlar araştırma kapsamına dâhil edilmemiştir.
4. Uzman görüşlerinin toplanması sürecinde, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda görev yapan ve hem piyano öğretimi hem de müzik kuramları alanında deneyimli dört (4) uzmanın görüşleri ile sınırlı kalmıştır. Daha geniş veya farklı kurumları kapsayan bir uzman grubuna başvurulmamıştır.
5. Araştırmada yararlanılan alan yazın kaynakları, uygulama sürecinde kullanılan veri toplama araçları ve istatistiksel analiz teknikleri, çalışmanın amaç ve kapsamı

doğrultusunda belirlenmiş olup, bu unsurlar araştırmanın diğer sınırlılıklarını oluşturmuştur.

1.11. Araştırmanın Varsayımları

Bu araştırma aşağıdaki varsayımlar doğrultusunda yürütülmüştür:

1. Peşrev formundaki eserlerin, piyano çalgısının teknik ve müzikal özellikleri dikkate alınarak uygun çoksesli düzenlemelerle piyanoya uyarlanabileceği varsayılmıştır.
2. Piyano eğitimi sürecinde peşrevlerin kullanılması, öğrencilerin teknik becerilerinin gelişimine katkı sağlamanın yanı sıra, yerli müzik kültürüne yönelik farkındalıklarını artıracak varsayılmıştır.
3. Araştırma kapsamında geliştirilen çokseslendirme ve uyarlama modelinin, orta düzey piyano öğrencileri için pedagojik açıdan uygulanabilir nitelikte olduğu kabul edilmiştir.
4. Müzik eğitimi alanında uzman kişilerin görüşlerinin, geliştirilen modelin güçlü yönleri ile geliştirilmesi gereken boyutlarını ortaya koymada yeterli ve güvenilir olacağı varsayılmıştır.
5. Türk müziği kaynaklı eserlerin sistematik biçimde piyano öğretimine entegre edilmesinin, piyano eğitiminde yaygın olarak kullanılan repertuvarın kültürel açıdan çeşitlenmesine katkı sağlayacağı varsayılmıştır.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

2.1. Türk Müziğinin Müzik Öğretmenliğinde Kullanımına İlişkin Araştırmalar

Yavuz ve Şentürk (2014), “Müzik Öğretmeni Adaylarının Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” isimli makalesinde; müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine ilişkin tutumlarını incelemişler. YÖK’e bağlı 23 Müzik eğitimi bölümünde okuyan 18 dördüncü sınıf öğrencisi üzerinde “Geleneksel Türk Müziği (GTHM-GTSM) derslerine ilişkin tutum ölçeği” uygulamışlardır. Yaptıkları çalışma sonucunda öğrencilerin bu derslere karşı yüksek oranda olumlu tutumları olduğunu belirlemişlerdir.

Kaya (2022), “Müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumları (Balıkesir Üniversitesi örneği)” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında; müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumlarını araştırmıştır. Çalışma Balıkesir Üniversitesinde yürütülmüş olup 4. sınıf 42 lisans öğrencisi, 3. sınıf 21 lisans öğrencisi ve 2. sınıf 25 lisans öğrencisi olmak üzere 88 öğretmen adayının verileri analiz edilmiştir. Çalışma sonucu Geleneksel Türk Sanat Müziği (GTSM) ve Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) derslerine yönelik öğretmen adaylarının tutumlarının orta düzeyde olduğu bulunmuştur. GTSM ve GTHM derslerine ilişkin tutumlar çalışma alt grupları (öğretim programı, sınıflar arası ve cinsiyete göre) arasında incelendiğinde kadın

müzik öğretmeni adaylarının erkeklere göre bu iki derse daha olumlu tutumları olduğu gözlenirse de her iki grup arasında anlamlı farklılık bulunamamıştır.

Sarı (2019), “Müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine yönelik özyeterlik algılarının incelenmesi” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında; Türkiye’de 10 farklı üniversitede müzik eğitimi alan 4. sınıf lisans öğrencisi toplam 248 müzik öğretmeni adayı ile geleneksel Türk müziği derslerine yönelik özyeterlik algılarının incelemiştir. Özyeterlilik algısının bir işi başarmada etkisi olduğu üzerinden yola çıkılarak tasarlanan bu çalışmada GTSM ve GTHM öğrencilerine yönelik özyeterlik algıları ve bazı demografik verilerin bu algıyla olan ilişkisi araştırılmıştır. Bu çalışmadaki müzik öğretmeni adaylarının özyeterlilik algılarının yüksek olduğu bulunmuştur. GTHM ve GTSM özyeterlilikleri arasında da anlamlı pozitif ilişki saptanmıştır. Bu özyeterlilik algı durumu bireylerin cinsiyet, mevcut üniversiteleri ve ders başarısı gibi bazı parametreler ile anlamlı derecede farklılık saptanmıştır.

Şen ve Çelenk (2017), “Müzik Öğretmeni Adaylarının Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Özyeterlik Algılarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” isimli makalesinde; Geleneksel Türk müziği (GTM) derslerine ilişkin öğrencilerin özyeterlik algıları “Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Özyeterlik Algısı Ölçeği” araştırmıştır. Evreni 26 Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda okuyan öğrenciler olan örneklemi ise, Türkiye geneli 18 Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda eğitim gören 436 tane 4. sınıf öğrencisi olan çalışma GTM ile ilişkisi olabilecek bazı durumları ortaya koymuştur. Bu ilişkili durumlardan yola çıkarak da birtakım önerilerde bulunmuştur. Türk Müziği çalgısı eğitiminin verilmesinin, GTM ders saatlerinin artırılmasının, GTM derslerinin farklı şekillerde anlatılmasının ayrıca öğrencilerin motivasyonunu artırıcı etkinliklerin yapılması sayesinde öğrenci gelişiminin olumlu desteklenebileceği önerilmiştir.

Şen ve Şentürk (2014), “Müzik Öğretmeni Adaylarının Geleneksel Türk Müziği Derslerine İlişkin Tutumlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi” isimli makalesinde; müzik öğretmeni adayı 4. sınıf öğrencilerinin GTM derslerine ilişkin tutumları incelenmiştir.

Betimsel şekilde tasarlanan bu çalışmanın katılımcıları 18 farklı müzik eğitimi veren kurumdan seçilmiş ve çalışmaya dahil edilmiştir. Araştırma aracı olarak GTSM ve GTHM tutum ölçeği kullanılmış olup bu derslere ilişkin tutum puanları yüksek oranda olumlu bulunmuştur. Şen ve Şentürk, bireylerin geleneksel Türk müziği derslerine ilişkin tutumlarında mezun oldukları ortaöğretim kurumları ile mevcut okudukları üniversiteye göre anlamlı düzeyde farklılık olduğunu göstermişlerdir.

Eldemir (2013), betimsel nitelik taşıyan “Öğretmen yeterlikleri kapsamında müzik öğretmenlerinin geleneksel Türk sanat müziği alanındaki yeterlikler” adlı makalesinde; açık uçlu sorulardan oluşan yarı yapılandırılmış bilgi formu ile veri toplamıştır. Araştırma Ankara’da ilk ve ortaöğretimde görevli 129 müzik öğretmeni ile 2010-2011 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 15 dakikalık görüşmeler, yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Müzik öğretmenlerinin %64,8’i, lisans eğitimleri süresince kendilerine verilen GTSM eğitiminin yeterli olmadığı görüşünü beyan etmişlerdir. Bu durum, müzik lisans eğitiminin GTSM açısından eksikleri olduğunu gösterebilir.

Türkel ve Şen (2015), “Türkiye’de Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda, Çağdaş Türk Müziği Flüt Öğretimi Uygulamalarına Yönelik Uzman Görüşleri” isimli makalesinde; ülkemizde mesleki müzik eğitimi çerçevesinde flüt eğitimi veren 25 üniversitedeki öğretim elemanlarına “Çağdaş Türk Müziği Flüt Öğretiminin Değerlendirilmesi” anketi uygulamışlardır. Yaptıkları çalışma sonucunda ülkemizde flüt öğretim programlarında çağdaş Türk müziği kullanımının detaylı şekilde planlanması gerektiği ve Batı Müziği için olan flüt yöntemlerine ek olarak Çağdaş Türk Müziği için kapsamlı flüt yöntemleri gerektiği belirlenmiştir.

Akarsu (2018), “Müzik Öğretmenliği Bölümünde Okuyan Öğrencilerin, Türk Müziği Kültürüne Ait Önemli Ve Ayırt Edici Perdelerin Seslendirmesindeki Yeterlilik Düzeyleri” isimli bildirisinde; “Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik öğretmenliği” bölümünde okuyan 1 ve 2. sınıflardan toplam 48 öğrenci ile betimsel analiz yapmıştır.

Yaptığı çalışma sonucunda öğrencilerin yarısından fazlasının yeterli düzeyde Türk müziği perdelerini seslendiremediği belirlenmiştir.

Kılıç (2020), “Lisans düzeyi Türk müziği viyolonsel eğitimi programlarının değerlendirilmesi sonucu elde edilen bulgulara yönelik eğitimci görüşleri üzerine bir araştırma” isimli sanatta yeterlik tezinde Türk Müziği konservatuvarları Lisans düzeyi Türk Müziği viyolonsel eğitimi ve eğitici görüşlerinin değerlendirilmesi amacıyla anket ve görüşmeler kullanmıştır. Yaptığı çalışma sonucunda Türk Müziği viyolonsel eğitiminin Türk Müziğine önemli katkılar sağlayacağını belirlemiştir.

Turan (2020) “Türk müziği literatürü ile oda müziği eğitimi ve müzik eğitimi lisansüstü programlarındaki ders kazanımlarına yansımaları” isimli yüksek lisans tezinde döküman analizi yaparak oda müziği eserlerini incelemiş ve yarı yapılandırılmış görüşme formu ile lisansüstü düzeyde oda müziği eğitimini değerlendirmiştir. Yaptığı çalışma sonucunda “rk bestecilerine ait oda müziği eserleri ile ilgili ders kazanımlarına ulaşma durumunu etkileyen faktörlerin, kısıtlı literatür ve öğrencilerin seviye farklılıkları olduğu”nu ve “ğrencilerin Türk müziği öğelerine dair birikimlerinin yetersiz olması, Türk müziğine karşı ilgisiz olmaları ve seviyeye uygun eserlerin yetersiz olması gibi nedenlerle bu literatürün oda müziği eğitiminde kullanımının güçlük oluşturduğu”nu saptamıştır.

2.2. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Araştırmalar

Albuz (2001), “Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları” isimli doktora tezinde; viyola öğretiminde Türk müziği dizilerini tampere ses sistemine uyarlamak kaydıyla yararlanılabileceği ve bu yaklaşımın çalgı öğretimi üzerine daha etkili olduğu izlenimini elde etmiştir. Bu çalışmada ayrıca viyola-piyano ve viyola-viyola ekseninde üçlü, dörtlü, karma/özgün armoni ve kontrapunkt yaklaşımlarına göre çoksesli hale getirilmeye çalışılmış olup Türk müziğinde çokseslilik denemelerine katkıda bulunulmuştur.

Güner (2008), “Çoksesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri” adlı makalesinde; Türk müziğinin gelişimsel sürecinde çoksesliliğin müziğimize girişinden bahsetmektedir. Çoksesli müzik Batı ülkeleri aracılığıyla ülkemize girmiş olup, bu etkileşim 16. yüzyıla kadar inmektedir ancak çoksesli müziğin ülkemize tam manasıyla girişi 1826 yılı olarak kabul edilmektedir.

Türkmen (2007), “Türk Müziğinde Çokseslilik tartışmaları” adlı makalesinde; Batı müziği ile tanışmamız sonrası çoksesli müziğin Türk müziğindeki tarihsel süreci ve tartışmalar ile görüşlere yer vermiştir. Bu çalışma Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarını üç ana başlık altında toplanmıştır. Birinci üçlü armoni sistemi, ikinci dörtlü (ilerici) armoni sistemi, üçüncü bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı olmadan bilgi ve birikimleri sayesinde her türlü yöntemi kullanarak yapmış olduğu çalışmalar olarak ayrılmıştır.

Ece (2007), “Çoksesli Türk Müziği Bestecileri ile İlgili Lisansüstü Tez ve Yayınlar Antolojisi” adlı makalesinde; Cumhuriyetin ilanından çalışmanın yapıldığı tarihe kadar olan çoksesli müziğin Türkiye’deki gelişimine katkıları olan besteciler ve eserleri ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Toplamda 78 yayın incelenmiş olup bu yayınların 32’si basılı kitapken 46’sı ise lisansüstü tezidir. Hem lisansüstü tezi hem de kitaplarda en çok bahsedilen bestecimiz Ahmet Adnan Saygun’dur. Çalgı olarak da piyano, lisansüstü tezlerinde en çok işlenen enstrümandır.

Tunçdemir (2008), “Çoksesli Müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk Müzik Kültürüne Etkisi: İdil Biret-Suna Kan Örneği” isimli makalesinde; İdil Biret ve Suna Kan’ın çokseslilikte Türk Müzik kültürüne etkisini incelemiştir. Üstün yetenekli çocukların yararlandığı harika çocuk kanunu ile yurtdışında eğitim alan iki büyük Türk sanatçısının gerçekleştirdikleri sanatsal faaliyetler ile Türk müziğine katkılarından bahsedilmiştir. Üstün yetenek ile kaliteli eğitimin birleşimi sonucu bu müzisyenlerimiz ülkemiz müziğine paha biçilemez katkılarda bulunmuştur.

Akbulut (2011), “Türk Beşleri: Türkiye’de Çağdaş Piyano Müziği ve Piyano Eğitime

Katkıları” isimli makalesinde; Türkiye’de çokseslilik ve eşsesliliği bestelerinde kullanan ilk müzisyenlere 19. yüzyılda rastlandığını ve Türk Beşlisi olarak adlandırılan “Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999)” adlı sanatçıların Türkiye’de çağdaş piyano müziği ve piyano eğitime önemli katkıları olduğunu belirtmiştir. Türk Beşlisi'nin çağdaş Türk piyano müziğine katkıları ve piyano eğitime yaklaşımları literatür taraması yoluyla incelemiştir.

Albuz (2011), “Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları” isimli makalesinde; en genel anlamda Türk müziğinin çoksesli Türk müziği ve geleneksel Türk müziği olarak ele alınabileceğini; bu iki boyutun birbirinin tamamlayıcısı olduğunu ele almış ve çokseslilik yaklaşımlarına ilişkin bazı görüşlere yer vererek örnek uygulamalara değinmiştir.

Yöre ve Gökbudak (2011), “Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılığa İlişkin Kodları? ” isimli makalesinde; Türk çağdaş müziğinin ilk kuşak bestecilerinden olan Ahmed Adnan Saygun’un çoksesli müzikte/Türk çoksesli müziğinde ulusalçılığa ilişkin kodları araştırmıştır. Milliyet, gelenek, kök, halk, öz, , halk türküsü, Anadolu, mahalli renk, makam, hamle, mod ve pentatonik moddan oluşan 12 tane kod tespit edilmiş olup bu kodlar Adnan Saygun’un ulusalcı görüşleriyle yorumlanmıştır.

Kılıç (2015), “Çoksesli Batı Müziğinin Türk Modernleşmesindeki Önemi” isimli makalesinde; müziğimizin tek seslilik özelliğinden yola çıkarak çoksesli müzik kültürümüzün oluşumu süresince yaşadığı değişimden bahsedilmiştir. Bu çalışma Atatürk’ün modernizasyon felsefesi üzerine kaleme alınmıştır. Burada yer alan düşünceler ise şöyledir: Cumhuriyetin ilanı ile hedeflenen modern Türk müziği yapısı oluşturulmaya çalışılmış bu bağlamda çağdaş Batı müziği değerleri kabul edilmiştir. Atatürk’ün çağdaş müzikle ilgili düşünceleri sadece çokseslilik-tek seslilik ikilisi dışındadır. Ata’nın asıl hedefi evrenselliği yakalayan bir Türk müziğinin oluşmasıdır bu amaçla çoksesli müzik anlayışı sadece teknik bir zorluktur.

Kaya (2017), “Klasik Gitarda Geleneksel Türk Müziği Düzenlemelerinde Biçim ve Çokseslilik Yaklaşımları” isimli makalesinde; beş farklı besteci ve gitarist tarafından düzenlenen “Avcı”, “Kara Toprak”, “Uzun İnce Bir Yoldayım”, “Karahisar Kalesi” ve “Hicaz Mandıra” parçalarında biçim ve çokseslilik yaklaşımlarını irdelemiş ve detaylı bir inceleme yapmıştır. Çalışma sonucunda bu bestecilerin caz müziği armonisi, modal armoni, dörtlü armoni sistemi ve tonal fonksiyonel armoni yöntemlerinden yararlandığını belirlemiştir.

Tarkum (2017), “Türk Müziği ve Batı Müziğinin Yapısal Özellikleri Ve Çokseslilik Açısından İncelenmesi” isimli derleme makalesinde; çoksesliliğin hem Batı hem de Türk müziğine önemli boyutlar getirdiğini belirtmiş her ikisini de yapısal özellik ve çokseslilik bakımından incelemiştir. Sonuç olarak hem doğu hem de batı müziğinin kültürler arası iletişim sürecinde dünya ölçeğinde Türk müziğini de etkilediğini; zaman içerisinde tonalite etkinliğinin yitirilmediğini ve tonal müziğin tampere ses sistemi kapsamında Türk müziğinin çoksesli yapılandırılmasının farklı bir boyu kazandığını belirtmiştir.

Yücetoker (2018) “Yabancı Uyruklu Öğrencilere Yönelik Çoksesli Türk Müziği Öğretim Model Önerisi Ve Uygulamadaki Görünümü: Makedonya Örneği” isimli makalesinde; “yabancı uyruklu öğrencilere çoksesli Türk müziğinin temelini oluşturan dizi, ritim ve dörtlü armoni elementlerini öğretim yöntemleri ilkelerinden bilinenden bilinmeyene ilkesi yoluyla öğretebilme ve bu öğretim ilkesine dayalı bir ders örneği hazırlayarak uygulamadaki görünümünü ortaya koymak” amacıyla Makedonya Goce Delcev Üniversitesi Konservatuvarında 12 öğrenci ile deney yapmıştır. Çalışmasında öğrencilere “10 ders saati içerisinde 5/8’lik, 7/8’lik ve 9/8’lik aksak ritimler, Hicaz, Kürdi, Karcıgar ve Hüseyini dizileri, dörtlü akor kurumları ve çevrimleri” öğretmiş ve piyanoda çaldırmıştır. Yaptığı çalışma sonucunda “Türk müziği öğretimi ders modelinin bilişsel öğretme yönünün yüksek düzeyde olduğu, uygulama öğretimi yönünün ise orta düzeyde olduğunu” belirlemiştir.

Hatipoğlu (2017), “Türkiye’de çoksesli müzik” isimli makalesinde; Türkiye’de çoksesli müziğin Osmanlı Dönemi’nden bu zamana kadar geçirmiş olduğu dönemleri incelemiştir. Literatür taraması yapılarak çoksesli müziğe etkisi olan kurumlar ve bireyler hakkında bilgi toplanmıştır. Bu çalışmada çoksesliliğin toplumda daha çok sevilmesi ve yaygınlaşması için Türk müziği eserlerinin, okul şarkıları ve halk türkülerinin çoksesli müzik ile yansıtılmasının önemli rol alabileceği vurgulanmıştır. Yine bu çalışmada çoksesli müziklerin halk tarafından takip edilen festival gibi etkinliklerde yer almasının halkın ilgisini çektiğini gösterdiğinden bahsedilmiştir. Bu nedenle bu etkinliklerin ulaşılabilir olması önerilmektedir.

Parasız ve Gülüm (2017), “Türk Halk Müziğindeki Doğal Çoksesliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları” adlı derleme makalesinde; Türk Halk Müziğinde yer alan doğal çoksesliliğin yapısını inceleyip Cumhuriyet sonrası dönemde çokseslendirme çabalarını ile müzik eğitiminde kullanımını belirlemektir. Çalışmada; ulusal kültürümüzü ve çokseslilik yaklaşımlarının konu alındığı ‘Türk Müziğini Çokseslendirme’ dersi müzik eğitiminde önemli rol oynadığından bahsedilmekte olup ayrıca halk müziğimizin çokseslilik yaklaşımlarında kullanılabılır yapıda olduğundan bahsedilmektedir.

Mirzayev (2017), “Türk Bestecilerinin Türk Müziği Çalgıları İçin Bestelediği Çoksesli Eserlerin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde; Türk besteciler tarafından Türk müziği çalgıları için bestelenen çoksesli eserler hakkında inceleme yapılmıştır. Bu inceleme kapsamında eserler uluslararası eser formları ile kıyaslanmış ve değerlendirilmiştir. İnceleme sonrası Türk çalgılarını kullanarak çoksesli eserleri besteleyen besteci sayısı 5, eser sayısı 6 ve çalgı çeşidi ise 3 olarak bulunmuştur.

Apaydın (2017), “Türk Beşleri ve Türkiye’deki Çoksesli Koro Eğitimine Katkıları” adlı bildirisinde; Atatürk’ün gösterdiği muasır medeniyetler hedefine ulaşma ve modernize olma yolunda Batı müziği eğitimi amacıyla yurtdışında eğitime gönderilen üstün yetenekli öğrencilerin ülkemize döndükten sonra yaptığı hizmetlerden ve eserlerden bir kısmı hakkında bilgiler sunulmaktadır. Bu üstün yetenekli öğrenciler ayrıca besteledikleri çoksesli eserler ile tüm dünyaya Türk müziğinin tanıtılmasında da katkılar sunmuştur. Betimsel

tasarımdaki bu çalışma Türk Beşleri olarak anılan Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses ve Ahmet Adnan Saygun'a ait olan koro eserlerini tanımak ve bu eserlerin sesli koro eğitimimize katkısını ortaya koymaktadır.

Arın (2019), “Çoksesli Türk Müziği Bestecilerinin Eserlerinde Makam Olgusu: Dört Türk Bestecisinden Dört Örnek Üzerine Bir Çalışma” adlı makalesinde; Türkiye tarihinde 150 yılı aşkın bir süredir var olan ve Cumhuriyetin kurulması sonrası yaşanan değişim ile sanatsal ifadede feodaliteden brujuva toplumuna geçişin göstergelerinden olan çoksesli Türk eserleri incelenmiştir. Bu eserler makam izleri ve makam geleneği ile ilişkisi şeklinde incelenmiştir. Makam öğelerinin çoksesli eserlerde kullanımına ilişkin iki temel eğilim göze çarpmıştır. Birincisi ‘Ulusal Kimlik ile Geleneğin Uyumu’dur ve Ahmet Adnan Saygun’dan bir örnek incelenmiş. İkincisi ise ‘Multisitilistik Dokularda Gerçek Temsil’dir ve Hasan Uçarsu, Kamran İnce ile Onur Türkmen’den 3 örnek incelenmiştir ve makamsal açıdan değerlendirilmiştir.

Albuz (2020) “Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış” isimli makalesinde; “Geleneksel Türk Müziğine İlişkin Temel Özellikler”, “Müzikte Çoksesliliğin Tarihsel Gelişim Süreci”, “Çoksesli Türk Müziğinin Tarihsel Gelişim Süreci”, “Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları” ve “Çokseslilik Yaklaşımlarına İlişkin Örnek Denemeler” başlıkları ile Türk Müziğinde çokseslilik yaklaşımlarını detaylı şekilde ele almıştır. Ayrıca Karcıgar ve Hüseyini makamları çerçevesinde karma sistemlerde, dörtlü sistemde, tonal sistemde ve Türk müziği ses sisteminde polifonik ve homogonik denemeler yapmış; makamsal etkiyi bozmadan sistematik içinde çalışmanın oldukça önemli olduğunu belirtmiştir.

Yadigaroglu ve Şahin (2020), “Türkiye Korolar Şenliği’nde Seslendirilen Çoksesli Türk Müziği Eserlerinin Besteci, Yöre, Makam ve Ölçü Yapısı Bakımından Analizi” isimli makalesinde; 2010-2018 yılları arasında Türkiye Korolar Şenliği’nde seslendirilen çoksesli

Türk müziği eserlerini belge tarama ve konsere programlarının incelenmesi yoluyla araştırmışlardır. 68 eserin tespit edilip analize edildiği bu çalışmada, bestecilerin ağırlıklı olarak 5. kuşak bestecileri olduğu, halk müziği eserlerinin çoğunlukla iç Anadolu bölgesine ait olduğu, hicaz makamının ağırlıkta olduğu bu eserlerde çoğunlukla ritmik yapı olarak 4/4'lük ölçünün kullanıldığı tespit edilmiştir.

2.3. Piyanonun Türk Müziğinde Kullanımına İlişkin Araştırmalar

Bulut (2011), “Piyoano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir Çoklu Analiz Modeli” isimli makalesinde; piyano için düzenlenmiş geleneksel Türk halk müziği eserlerinin seslendirilmesinde bir model geliştirilmiştir. ‘Hoş Gelişler Ola’ adlı oyun ‘Çoklu Analiz Modeli’ ile analize edilmiş ve bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Eserin, oyun ve türkü hikayesi vardır. Eser, üç bölmeli biçim (şarkı) görünümündedir. Eserin dizisi rast makamı görünümündedir. Eserde yer alan bazı motiflerde orijinal biçimlerin yanında farklılaşmış biçimlerde mevcuttur. Eser üçlü armonilerle çokseslendirilmiştir.

Yılmaz (2014), “Çağdaş Türk Piyano Müziği Eserlerinin Müzik Öğretmeni Yetiştirmesinde Kullanımına İlişkin Bir Araştırma” isimli makalesinde; günümüz Türk piyano müziği eserlerinin günümüzde müzik öğretmeni yetiştirmedeki yerini ve önemini güncel bir bakış açısıyla ortaya koymak için literatür taraması yapmıştır. Çalışmasında müzik öğretmenliği eğitiminde repertuarlar teknik özellikleri ve eğitime uygunluğu açısından incelemiş, bir durum oluşturmaya yönelik bir modelle ele alarak, karşılaşılan zorluklar ve çözüm önerilerini betimsel bir yöntem çerçevesinde değerlendirmiştir. Çalışma sonucunda müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğretim üyeleri tarafından uygulanan piyano öğretim programlarında, piyano literatüründe yer alan evrensel müzik eserlerinin yanı sıra, eğitimin aşamalarına yönelik planlı bir şekilde yazılmış ve çağdaş Türk kültürünün ürünü olan nitelikli eserlerin daha fazla kullanılması gerektiğini belirtmiştir.

Jelen (2015), “Türk Müziği Öğretmen Adaylarının Güncel Piyano Eğitime İlişkin Öğretim Elemanları ve Öğrenci Algılarının Karşılaştırılması” isimli makalesinde; Türk müziği

öğretmen adaylarının mevcut piyano eğitimine ilişkin piyano öğretmenliği okutmanları ve öğrencilerinin algılarını karşılaştırmıştır. Çalışmada 43 müzik öğretmeni üzerinde anket uygulanmıştır. Elde edilen veriler Kolmogorov-Smirnov testi ve Mann-Whitney U testi kullanarak analiz edilmiştir. Çalışma sonucunda, piyano dersi müfredatının net olmadığı ve genel olarak eksik olduğunu, piyano eğitiminin karmaşık süreci için haftada bir saat piyano dersinin yeterli olmadığını, araç ve gereçlerin yetersiz olduğu belirlenmiştir.

Demirci (2016), “Dört el piyano için Bursa türküleri düzenlemesi ve müzik eğitimi bölümlerinde uygulamaları” isimli makalesinde; öğrencilerin kendi geleneksel ritmi ve notasına sahip oda müziği repertuarında farklı bir yer edinmeleri açısından olumlu sonuçlar elde etmiştir. Bu çalışmanın amacı Türk piyano literatürünü zenginleştirmek ve öğrenci eğitimine etkilerini incelemektir.

Eser (2017) “Ses eğitimi için yazılmış piyano eşlikli Türk müziği eserlerinin incelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde; çeşitli yazarlarca ses eğitimi için hazırlanan ve piyano eşlikli Türk müziği eserlerinin yer aldığı 5 kitap incelenmiştir. Bu kitaplar müzik eğitim kurumlarında kaynak olarak kullanılmaktadır. Kitaplarda yer verilen eserler bazı teknik özellikleriyle incelenmiştir. Bu teknik özelliklerden bazıları yöresi, ton-makam, ölçü, ses genişliği, eşlik, düzey ve biçimdir. Sonuç olarak, eşiksiz veya çokseslendirilmemiş Türk müziği eserlerinin uygun bir şekilde eşlikli hale getirilmesi desteklenmeli bu konuda yeni kaynakların oluşturulması desteklenmelidir.

Pehlevan (2021) “Halk türkülerinin Güzel Sanatlar liseleri piyano eğitiminde kullanılabilirliği (Kırşehir yöresi örneği)” isimli yüksek lisans tezinde; Güzel Sanatlar Liseleri piyano eğitiminde halk türkülerinin kullanılabilirliğini incelemek için Kırşehir yöresi’ne ait bazı türkülerini seçmiş ve piyano için uyarlamıştır. 20 türkü uyarlama ile birlikte piyano eğitimi için uzmanlarca değerlendirilmiştir. Yapılan çalışma sonucunda “Güzel Sanatlar Liseleri piyano ders kitaplarında kullanılan Türk müziği kaynaklı eserlerinin az sayıda olduğu, yapılan uyarlamaların, kazanımların öğretilmesinde kolaylık sağlayabileceği, türkülerin farklı çalgılar için uyarlanarak çalınabileceği” belirlenmiştir.

Toptaş (2022), “Piyano Alanında Türk Müziği Uygulamaları Üzerine Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi” isimli makalesinde; piyano eğitiminde Türk müziğinin uygulamaları üzerine yapılan tezleri araştırmıştır. Araştırmaya deney ve kontrol grubu olmak üzere toplamda 24 öğrenci katılmıştır. Bu öğrenci grupları için teknik olarak düzenlenmiş 3 adet türkü Türk halk müziği repertuarından seçilmiştir. Bu türküler Çamdan Sakız Akıyor, Saçaklıktan Su Damlar ve Dağdan Kestim Fındığı türküleridir. Araştırma, piyano eğitiminde türkölere uygun çalışma yapan öğrenciler ile klasik yöntemlere uygun çalışma yapan öğrenciler arasında fark olup olmadığını elde edilen bulgularla belirlemeyi hedeflemiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre bir kaç öneride bulunulmuştur. Piyano eğitiminde öğretilmek istenilen şarkıya yakın etütler verilmelidir. Türk halk müziğindeki parçalar piyanoyla desteklenerek çağdaş Türk müziği repertuarına kazandırılmalıdır. Türkölerin piyano eğitiminde özellikle öğrenci odaklı piyano eğitiminde makamsal düzenlemeler ve etütlerle birlikte kullanılması oldukça önemlidir.

Aydınoglu (2014), “Çağdaş Türk bestecilerinin piyano eserlerinin akademik piyano eğitimi açısından incelenerek eğitim seviyelerine göre sınıflandırılması” isimli doktora tezinde; akademik piyano eğitimi kullanılarak çağdaş Türk bestecilerinin eserlerini sahip oldukları eğitime göre sınıflandırmayı amaçlamıştır. Çağdaş Türk bestecilerin eserlerinin akademik piyano eğitiminin çeşitli düzeylerinde kullanılmasına uygun olup olmadığı sorusuna cevap aranmıştır. Araştırmada 10 besteciye ait toplamda 28 tane solo piyano albümünden 175 adet solo piyano albümü incelenmiştir. Araştırmacı sayesinde geliştirilmiş olan bir ölçek kullanılarak geliştirilen analiz yöntemiyle akademik piyano eğitimi seviyesine göre eserler sınıflandırılmış ve uzman görüşlerinden onay almıştır. Geliştirilen bu analiz yöntemi 3 temel üzerine kurgulanmıştır, 8 düzey ile başlangıç, orta ve ileri olmak üzere 3 ana seviyeye ayrılmıştır; bunlar B1-B2-B3, O1-O2-O3 ve İ1-İ2-İ3 tür. Analizi yapılan araştırmada toplamda 175 adet olan eserlerin 56 adetinin başlangıç seviyesinde 80 adetinin orta seviyede ve son olarak 39 adetinin ileri seviyede olduğu anlaşılmıştır. Elde edilen verilerden yola çıkılarak çağdaş Türk bestecilerine ait eserlerin akademik olarak bütün seviyelere

kullanılabileceği anlaşılmıştır. Araştırmadan çıkarılacak yargılar başlangıç seviyesine ait eserlerin B3 seviyesinde yoğunlaştığı orta düzey eserlerin O3 seviyesinde yoğunlaştığı ve ileri seviyedeki eserlerin ise İ2 seviyesinde yoğunlaştığı genel olarak ise eserlerin orta seviyede yoğunlaştığıdır.

Erdoğan (2016), “Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde; solo piyanoya özel bestelenmiş zeybek havalarının sahip olduğu müziksel özelliklerinin saptanmasını amaçlamıştır. Besteciler üzerinde çok fazla etkiye sahip olduğu bilinen orijinal zeybek havalarının sadece piyano enstrümanı kullanılmasına ile bestelenen zeybek havaları ile olan ilişkisini ortaya çıkarmayı hedeflemiş bu konularda uzman görüşleri alınarak bestecilerin ne tür materyallerden yardım aldığı gibi bilgiler elde edilmiştir. Eserler incelendikten sonra yazarların çoğunlukla eserlerini Türk halk müziğindeki eserlerin özelliklerine yakın olarak yazdıklarını otantik zeybek havalarında kullanılan makamlara benzer ton ve diziler kullandıklarını ama yazarın kendi yorumunu katarak orijinallikten uzaklaştığı belirlenmiştir. Orijinal zeybek havalarından farklılaştıkça geniş oktav aralıklarının tercih edildiği tespit edilmiş olup solo piyano için yazılmış olan havaların net bir ortaklık içermediği görülmüştür. Eserlerin otantik zeybek havalarından etkilenecek modern bir şekilde bestelendiği düşünülmektedir. Orijinal zeybek havalarının etkisi sebebiyle çoğunlukla La üzerine yazılmış olmaları bunun nedenin ise halk müziğinde kullanılan halk çalgısı bağlamanın la kararlı olmasıdır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli ve deseni, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve verilerin analizi konularına yer verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımları kapsamında betimsel ve analitik bir desene dayalı olarak yapılandırılmıştır. Çalışma, müziksel analiz ve pedagojik değerlendirme süreçlerini birlikte ele alan çok aşamalı ve ardışık bir araştırma deseni izlemektedir.

Yıldırım ve Şimşek'ten aktaran Karataş (2015) çalışmasında nitel araştırmayı, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamaktadır (s. 62).

Araştırmanın ilk aşamasında, çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini oluşturmak amacıyla konuya ilişkin ulusal ve uluslararası literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda, solo eserlerin analizi, uyarlama yaklaşımları ve piyano pedagojisi alanındaki çalışmalar incelenmiştir.

İkinci aşamada, araştırmanın uygulama boyutuna yön vermek ve alan uzmanlarının görüşlerini belirlemek amacıyla öğretim elemanı görüşleri alınmıştır. Bu görüşler, analiz ölçütlerinin belirlenmesi ve uyarlama sürecinin pedagojik temellere dayandırılması açısından yol gösterici olmuştur.

Üçüncü aşamada, çalışma kapsamına alınan solo eserlerin form analizi yapılmış; eserlerin bölümleri, biçimsel yapıları ve müzikal organizasyonları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bunu takiben, aynı eserler armonik analiz sürecine tabi tutulmuş; armonik dil, işlevsel ilişkiler ve makamsal/tonal yapı özellikleri değerlendirilmiştir.

Dördüncü aşamada, elde edilen form ve armoni analizleri doğrultusunda solo eserlerin piyanoya uyarlama süreçleri gerçekleştirilmiştir. Uyarlamalar yapılırken eserin özgün karakterinin korunması, teknik uygulanabilirlik ve pedagojik uygunluk temel ölçütler olarak benimsenmiştir.

Beşinci aşamada, gerçekleştirilen uyarlamalar yeniden öğretim elemanı görüşleri aracılığıyla değerlendirilmiş; bu değerlendirmeler doğrultusunda gerekli düzeltme ve düzenlemeler yapılmıştır. Böylece uyarlamaların geçerliği ve eğitim ortamlarında kullanılabilirliği güvence altına alınmıştır.

Araştırmanın son aşamasında ise, elde edilen tüm bulgular sistematik bir biçimde ele alınarak raporlama süreci tamamlanmış; analiz sonuçları ve uzman görüşleri bütüncül bir yaklaşımla yorumlanmıştır.

Tablo 1. *Araştırma Süreci ve Aşamaları*

Aşama	Süreç Başlığı	Amaç	Temel İşlemler
1	Eser Seçimi ve Kapsamın Belirlenmesi	Uyarlamaya uygun peşrevin belirlenmesi	Makam, usûl, form, melodik yoğunluk ve pedagojik uygunluk ölçütlerinin değerlendirilmesi
2	Form Analizi Aşaması	Eserin yapısal organizasyonunun ortaya konması	Hane–teslim düzeni, tekrar yapıları, gerilim–rahatlama noktalarının analizi
3	Armonik Analiz ve Çokseslendirme İlkelerinin Belirlenmesi	Makamsal yapıya uygun çokseslendirme yaklaşımının tanımlanması	Karar–asma karar alanları, çeşni bölgeleri, pedal sesler, paralel aralıklar
4	Eşlik Modelinin Oluşturulması	Tutarlı ve esere özgü eşlik dokusunun tasarlanması	Ostinato, homofonik, yarı kontrapuntal eşlik türlerinin seçimi ve kurgulanması

5	Piyano Çalgısına Uyarlama ve Teknik Düzenleme	Çokseslendirilmiş yapının piyanistik yazıma dönüştürülmesi	El dağılımı, ses alanı planlaması, oktav ve doku düzenlemeleri
6	Piyanistiklik ve Teknik Uygulanabilirlik Kontrolü	İcra edilebilirliğin ve ergonominin sağlanması	El açıklıkları, parmaklama olanakları, akıcılık ve hız kontrolleri
7	Uzman Görüşleriyle Değerlendirme	Düzenlemenin bilimsel ve sanatsal açıdan doğrulanması	Makamsal uygunluk, çokseslilik ve piyanistiklik boyutlarında uzman görüşlerinin alınması
8	Geri Bildirimlere Dayalı Son Düzenleme	Eksik ve sorunlu alanların iyileştirilmesi	Uzman geri bildirimlerine göre revizyonlar
9	Modelin Son Hâlinin Oluşturulması	Sürecin genellenebilir bir modele dönüştürülmesi	Aşamaların sistemleştirilmesi ve yöntemsel çerçevenin tanımlanması

3.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu, nitel araştırma yaklaşımına uygun olarak amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme tekniği kullanılarak belirlenmiştir. Çalışma grubu, araştırmanın amaçları doğrultusunda hem uzman görüşlerine dayalı nitel veri kaynaklarını hem de analize konu olan müziksel materyali kapsayacak biçimde iki temel bileşenden oluşmaktadır.

Araştırmanın birinci bileşenini, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapmakta olan ve piyano öğretimi ile müzik kuramları alanlarında uzmanlık ve deneyime sahip dört (4) öğretim elemanı oluşturmaktadır. Uzmanların belirlenmesinde; piyano eğitimi alanında aktif ders yürütüyor olmaları, müzik kuramları (armoni, form bilgisi, analiz) alanlarında akademik ve uygulamaya dönük çalışmalar yapmış olmaları ve lisansüstü düzeyde eğitim-öğretim süreçlerinde yer almaları temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Bu çalışmada uzman görüşlerinin alınmasında dört (4) öğretim elemanı ile çalışılması, nitel araştırma yaklaşımının doğasına ve araştırmanın kapsamına uygun olarak belirlenmiştir. Nitel çalışmalarda amaç, evrene genelleme yapmak değil; araştırma

konusunun derinlikli, tutarlı ve çok yönlü biçimde incelenmesidir. Bu bağlamda, uzman sayısının belirlenmesinde nicelikten ziyade uzmanlık düzeyi, deneyim ve görüş çeşitliliği esas alınmıştır.

Bu öğretim elemanları, araştırma sürecinde uzman görüşü kapsamında; seçilen eserin form ve armonik yapısına ilişkin analizlerin tutarlılığı, gerçekleştirilen piyano uyarlamalarının müzikal, teknik ve pedagojik uygunluğu ile uyarlamaların eğitim ortamlarında kullanılabilirliği konularında değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Elde edilen uzman görüşleri, uyarlama sürecinin geçerliğini artırmak ve araştırma bulgularını çok yönlü bir bakış açısıyla desteklemek amacıyla kullanılmıştır.

Araştırmanın ikinci bileşenini ise, çalışma kapsamında ele alınan Hicaz Peşrev eseri ve bu eserin araştırmacı tarafından gerçekleştirilen piyano uyarlaması oluşturmaktadır. Seçilen eser, Türk müziği repertuarı içerisinde form yapısı, makamsal özellikleri ve çokseslendirmeye elverişli melodik dokusu bakımından araştırmanın amaçlarıyla örtüşmesi nedeniyle tercih edilmiştir. Eser, öncelikle form ve armonik açıdan ayrıntılı biçimde analiz edilmiş; bu analizler doğrultusunda piyano çalgısına özgü teknik ve müzikal özellikler göz önünde bulundurularak uyarlama süreci yürütülmüştür.

Bu bağlamda çalışma grubu, bir yandan uzman görüşlerine dayalı nitel veri sağlayan insan kaynaklarını, diğer yandan ise analize ve uygulamaya konu olan müziksel materyali içeren bütüncül bir yapı arz etmektedir. Böylece araştırmada, müziksel çözümleme, uyarlama uygulaması ve uzman değerlendirmeleri bir arada ele alınarak çok boyutlu bir inceleme yaklaşımı benimsenmiştir.

Tablo 2. *Akademisyenlerin Demografik Bilgileri*

Akademisyenlerin Ünvanları	Akademisyenlerin Yılı	Hizmet	Akademisyen Sayısı
Profesör	20 yıl ve üzeri	2	
Doçent Doktor	20 yıl ve üzeri	1	
Doktor Öğretim Üyesi	10 yıl ve üzeri	1	

Katılımcı akademisyenlerin unvan ve hizmet yılı dağılımı, araştırmanın deneyimli ve alanında yetkin kişilerle yürütüldüğünü göstermektedir. Üç akademisyenin 20 yıl ve üzeri hizmet süresi, çalışmaya derin bir bilgi birikimi ve uzun soluklu mesleki tecrübe katmaktadır. Bu durum, uzman görüşlerinin güvenilirliğini ve araştırmanın bilimsel geçerliliğini artırmaktadır. Ayrıca, bir akademisyenin 10 yıl ve üzeri deneyimi, araştırmaya farklı perspektiflerin ve güncel yaklaşımların dahil edilmesini sağlamaktadır. Bu çeşitlilik, hem deneyim hem de yenilikçi bakış açılarının dengeli bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

3.2.1. Çalışmada Hicaz Makamının Tercih Sebepleri:

Hicaz makamı Türk müziğinde en yaygın kullanılan ve dinleyici tarafından en kolay ayırt edilebilen makamlardan biridir. Karakteristik artmış ikili aralığı ve güçlü melodik kimliği sayesinde makamın seyir özellikleri belirgin biçimde izlenebilir. Bu durum, makam yapısının piyano üzerinde öğrenciler tarafından daha kolay algılanmasını ve uygulanmasını sağlar.

İkinci olarak, Hicaz makamı Türk müziği repertuvarında çok sayıda peşrev, saz semaisi ve sözlü eserle temsil edilmektedir. Bu repertuvar zenginliği, piyano uyarlamalarında kullanılabilecek eser çeşitliliği sunmakta ve yöntemin farklı eserler üzerinde uygulanabilirliğini desteklemektedir.

Üçüncü olarak, Hicaz makamının ses dizisi, piyano gibi eşit aralıklı tampere sistemli bir çalgıya uyarlanabilirlik açısından görece elverişlidir. Makamın karakterini oluşturan ses ilişkileri, tampere sistem içinde de belirli ölçüde temsil edilebildiğinden, uyarlama sürecinde makam karakteri korunabilmektedir.

Dördüncü olarak, Hicaz makamı teknik ve müzikal açıdan öğrencinin melodik ifade, süsleme kullanımı ve makam duyumunu geliştirmesine olanak tanıyan bir yapı sunmaktadır. Bu yönüyle hem başlangıç hem de orta düzey piyano öğrencileri için pedagojik açıdan işlevsel bir örnek oluşturmaktadır.

Son olarak, uzman görüşleri doğrultusunda repertuvar değeri yüksek ve form yapısı belirgin bir peşrevin seçilmesi hedeflenmiş; bu çerçevede Refik Fersan'a ait Hicaz Peşrev'in, makam

karakterini açık biçimde yansıtmaması ve pedagojik kullanım açısından uygun özellikler taşıması nedeniyle örnek eser olarak belirlenmesi uygun görülmüştür.

Bu gerekçeler doğrultusunda, çalışmada örneklem makam olarak Hicaz makamının seçilmesi, hem müzikal temsil gücü hem pedagojik uygunluk hem de uyarlama sürecinin uygulanabilirliği açısından temellendirilebilir.

3.2.2. Çalışmada Peşrev Formunun Tercih Sebepleri:

Peşrev formu, Türk mûsikîsinin en köklü ve sistemli çalgısal formlarından biri olup makamın karakterini, seyir özelliklerini ve melodik gelişimini açık biçimde ortaya koyan bir yapıya sahiptir. Formun hane ve teslim bölümlerinden oluşan düzenli yapısı, makamın farklı bölgelerinin aşamalı biçimde sunulmasına olanak tanır. Bu durum, eserin analiz edilmesini ve piyano uyarlamasında yapısal bütünlüğün korunmasını kolaylaştırmaktadır.

İkinci olarak peşrevler, usul, motif gelişimi ve melodik tekrarlar bakımından öğretim sürecinde kullanılmaya elverişli bir yapı sunmaktadır. Haneler arasındaki benzerlik ve çeşitlilik ilişkisi, öğrencinin motif tanıma, cümle yapısını anlama ve müzikal bütünlük oluşturma becerilerini geliştirmesine katkı sağlamaktadır.

Üçüncü olarak peşrev formu, çalgısal icra geleneği içinde yer alan bir tür olması nedeniyle piyano gibi solo çalgılara uyarlanma açısından uygun bir örneklem oluşturmaktadır. Sözlü formlara kıyasla melodik ve çalgısal yapı ön planda olduğundan, piyano düzenlemesine aktarım süreci daha doğrudan gerçekleştirilebilmektedir.

Ayrıca peşrevlerde kullanılan melodik dolaşım, süsleme öğeleri ve ritmik çeşitlilik, piyano eğitiminde teknik ve müzikal becerilerin geliştirilmesine katkı sağlayacak nitelikler taşımaktadır. Bu özellikler, eserin yalnızca kültürel bir repertuvar örneği değil, aynı zamanda pedagojik bir çalışma materyali olarak kullanılmasına olanak vermektedir.

Son olarak, Türk müziği repertuvarında farklı makam ve besteciler tarafından oluşturulmuş çok sayıda peşrev bulunması, geliştirilen uyarlama yönteminin ileride farklı eser ve makamlar üzerinde de uygulanabilmesine imkân sağlamaktadır.

Bu nedenlerle, çalışmada peşrev formu; yapısal açıklığı, makam öğretimine katkısı, çalgısal niteliği ve piyano pedagojisine uyarlanabilirliği nedeniyle örnek form olarak seçilmiştir.

3.2.3. Çalışmada Refik Fersan’a Ait Hicaz Peşrev Tercih Sebepleri:

Öncelikle Refik Fersan, Türk müziğinin önemli bestecilerinden biri olup eserlerinde makam karakterini açık ve anlaşılır biçimde yansıtan bir üsluba sahiptir. Bu nedenle Fersan’ın peşrevleri, makamın seyir özelliklerini belirgin biçimde ortaya koyması bakımından eğitim ortamında kullanılmaya elverişli eserler arasında yer almaktadır.

İkinci olarak seçilen Hicaz Peşrev, makamın temel özelliklerini ve melodik dolaşımını dengeli bir biçimde sunan, form yapısı belirgin ve bütünlüklü bir eser niteliği taşımaktadır. Haneler arasındaki melodik ilişkiler, motif gelişimleri ve teslim bölümlerinin yapısal açıklığı, eserin analiz edilmesini ve piyano uyarlamasında form bütünlüğünün korunmasını kolaylaştırmaktadır.

Ayrıca eser, teknik açıdan aşırı karmaşık olmayan ancak müzikal ifade açısından zengin bir yapı sunmakta, bu yönüyle piyano öğretiminde hem teknik hem müzikal becerilerin geliştirilmesine katkı sağlayabilecek özellikler göstermektedir. Bu durum, eserin pedagojik amaçlı uyarlama çalışmalarında kullanılmasını uygun kılmaktadır.

Bunun yanı sıra, uzman görüşleri doğrultusunda repertuvar değeri yüksek, makam karakterini açık biçimde yansıtan ve eğitim ortamında kullanılabilir nitelikte bir peşrevin seçilmesi hedeflenmiş; bu ölçütleri karşılaması nedeniyle Refik Fersan’ın Hicaz Peşrev’i çalışma kapsamında örnek eser olarak belirlenmiştir.

Bu doğrultuda söz konusu eser, makam temsili, form bütünlüğü, pedagojik kullanılabilirlik ve uyarlama sürecine uygunluğu bakımından çalışmanın amaçlarına en uygun örneklerden biri olarak değerlendirilmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada veriler, kaynak taraması, uzman görüşmeleri ve ölçek uygulaması olmak üzere çok aşamalı bir yapı içerisinde toplanmıştır. Araştırmanın veri toplama süreci, nitel ve nicel veri toplama tekniklerinin bir arada kullanıldığı bütüncül bir yaklaşım çerçevesinde planlanmıştır.

Araştırmanın ilk aşamasında, peşrev formunun yapısal özellikleri, Türk müziğinde form anlayışı ve solo eserlerin piyanoya uyarlanmasına ilişkin kuramsal altyapıyı oluşturmak amacıyla kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda, ilgili kitaplar, hakemli dergi makaleleri, lisansüstü tezler ve alan yazındaki güncel çalışmalar incelenmiş; elde edilen bulgular, araştırmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulmasında ve analiz ölçütlerinin belirlenmesinde temel alınmıştır.

İkinci aşamada, araştırmanın uygulama boyutuna yönelik nitel verilerin elde edilmesi amacıyla, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda görev yapan dört (4) öğretim elemanı ile yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme tekniği, araştırmacıya belirlenen sorular çerçevesinde ilerleme olanağı sunarken, katılımcıların görüşlerini ayrıntılı ve esnek biçimde ifade edebilmelerine imkân tanımıştır. Bu görüşmeler aracılığıyla, peşrev formunun piyanoya uyarlanabilirliği, uyarlama sürecinde karşılaşılan müzikal ve pedagojik sorunlar ile piyano eğitimi bağlamında kullanım potansiyeli değerlendirilmiştir.

Araştırmada ele alınan solo eser, belirlenen analiz ölçütleri ve geliştirilen çalışma yöntemi doğrultusunda MuseScore 3 nota yazım programı kullanılarak piyanoya uyarlanmıştır. Uyarlama sürecinde eserin özgün form yapısı, melodik karakteri ve armonik özelliklerinin korunmasına özen gösterilmiştir. Eserin form ve armonik yapısı, sistematik bir yaklaşımla içerik analizi yöntemi kullanılarak incelenmiş; elde edilen veriler tablolar ve açıklamalar yoluyla düzenlenmiştir.

Araştırmanın son aşamasında, gerçekleştirilen piyano uyarlamalarına ve peşrev formunun piyano öğretiminde kullanımına ilişkin uzman görüşlerini nicel olarak değerlendirmek amacıyla katılımcılara 5’li Likert tipi ölçekten oluşan bir anket uygulanmıştır. Anketten elde edilen veriler, frekans ve yüzde dağılımları gibi nicel analiz teknikleri kullanılarak çözümlenmiş ve bulgular grafikler ile desteklenerek sunulmuştur.

Bu çok aşamalı veri toplama ve analiz süreci sayesinde, araştırmada hem müziksel çözümlemelere dayalı nitel bulgular hem de uzman görüşlerine dayalı nicel veriler birlikte değerlendirilmiş; böylece araştırmanın geçerliği ve güvenilirliği güçlendirilmiştir.

Araştırmanın uyarlama aşamaları aşağıdaki gibidir.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Peşrevlerin Pişano Öğretiminde Kullanıma İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerine Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Bu alt problem ile ilgili olarak, 4 (dört) öğretim elemanına 9 soru sorulmuş, cevapları yüzyüze görüşme yoluyla elde edilmiştir ve bulgular, içerik analizi ile elde edilmiştir.

Tablo 3. *Türk Müziği Materyallerinin Çalgı Eğitiminde Kullanılması Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri*

Akademisyen İfadeleri	Akademisyen Görüş Sayısı (A)
Her türlü müzik çalgı eğitiminde kullanılabilir	A1, A2, A3, A4
Türk müziği materyallerinin çalgı eğitiminde kullanılmasını destekliyorum	A1, A2, A3, A4
Teorik ve pratik düzeyde kullanılmasını destekliyorum	A1, A2, A3, A4

Tablo 3'e göre; araştırmaya katılan akademisyenler, Türk müziği materyallerinin çalgı eğitiminde kullanılmasına ilişkin ortak ve güçlü bir destek sergilemektedir. Tüm akademisyenlerin (A1, A2, A3, A4) her türlü müzik eğitimi ve çalgı öğretiminde Türk müziği materyallerinin kullanılabileceği yönündeki görüşü, bu alandaki farkındalığın ve kabulün yüksek olduğunu göstermektedir. Ayrıca, hem teorik hem pratik düzeyde bu materyallerin eğitim programlarına entegrasyonunun desteklenmesi, Türk müziğinin sadece kültürel bir miras olarak kalmayıp aktif ve işlevsel bir eğitim aracı olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır.

Bu durum, özellikle pişano gibi Batı kökenli çalgıların eğitiminde Türk müziği öğelerinin yer almasının önemini vurgulamaktadır. Akademisyenlerin ortak kanaati, çalgı eğitiminde yerli müzik repertuvarlarının artırılmasıyla hem öğrencilerin kültürel kimliklerinin

güçleneceği hem de müzikal çeşitliliğin sağlanacağıdır. Böylece, eğitim süreçlerinde hem teknik becerilerin gelişimi hem de müzik kültürüne ait bilinç ve yorum yeteneğinin kazanılması hedeflenmektedir. Dolayısıyla akademisyenlerin görüşleri, Türk müziği materyallerinin çalgı eğitiminde sistematik ve bilinçli bir şekilde kullanılması gerektiğini desteklemekte; bu alanda yapılacak çalışmaların müzik eğitime değerli katkılar sunacağına işaret etmektedir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Her türlü müzik çalgı eğitiminde kullanılabilir. Bu süreçte özellikle makamsal özellikler göz önünde bulundurulmalıdır. Eğer eserin orijinal halini olduğu gibi saklamak ve o duyguyu hissettirmek mümkünse, kullanılmasında bir sakınca yoktur. Orijinali zaten mevcuttur. “Orijinalini çalmayın” şeklinde bir yasak yoksa sorun olmaz. Yani rahatlıkla yararlanılabilir.”

A2: “Ben, Türk müziği materyallerinin çalgı eğitiminde kullanılmasını destekliyorum. Örneğin bağlama için hazırladığım alıştırma, etütler ve türkü tadında çalışmalar var. Diğer çalgılar (keman, piyano, viyola vb.) için yazılmış eserler de bulunuyor. Dolayısıyla bu materyallerin çalgı eğitiminde kullanılmasından yanayım.”

A3: “Türk müziği eğitiminden bahsediyorsak, Türk müziği materyallerinin de çalgı eğitiminde kullanılması doğal bir gerekliliktir. Hem halk müziği hem de klasik Türk müziği eserlerini teori ve pratik düzeyde çalgı eğitiminde kullanmak gerekir.”

A4: “Bu konuda düşüncelerim olumlu. Türk müziği materyallerinin güzel ve doğru bir çok seslendirmeye çalgı eğitime olumlu katkılar sağlayabileceğini düşünüyorum.”

Tablo 4. *Türk Sanat Müziği Saz Eserlerinin Piyano Eğitiminde Kullanılması Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri*

<u>Akademisyen İfadeleri</u>	<u>Akademisyen Görüş Sayısı (A)</u>
Son derece olumlu görüyorum	A1, A2, A3, A4
Batı müziği sözsüz eserlere karşılık gelir ve kullanımlara uygundur	A1, A2, A3, A4
Karakterine uygun şekilde yansıtıldıktan sonra herhangi bir olumsuzluk yoktur	A1, A2, A3, A4

Tablo 4'e göre; araştırmaya katılan tüm akademisyenler (A1, A2, A3, A4), Türk Sanat Müziği saz eserlerinin piyano eğitiminde kullanılmasını son derece olumlu bir yaklaşım olarak değerlendirmiştir. Bu görüş birliği, söz konusu eserlerin pedagojik potansiyelinin ve müzikal zenginliğinin farkında olunduğunu göstermektedir. Akademisyenler, saz eserlerinin Batı müziğindeki sözsüz formlara (örneğin etüd, prelüd, dans formu vb.) karşılık geldiğini ve bu yönüyle piyano eğitimi uygulamaları için uygun yapılar sunduğunu vurgulamıştır.

Ayrıca, saz eserlerinin piyano eğitimine uyarlanmasında karakterlerinin doğru şekilde yansıtılması koşuluyla herhangi bir olumsuzluk görülmediği belirtilmiştir. Bu da, uyarlama sürecinde eserin özgünlük ve stil özelliklerine dikkat edilmesi gerektiğine işaret etmektedir. Müzikal biçim, makam yapısı ve icra karakterinin piyanoya aktarımı sırasında özün korunması, akademisyenler tarafından temel bir ilke olarak öne çıkarılmıştır.

Genel olarak bu görüşler, Türk Sanat Müziği repertuvarının sadece icra değil, eğitim süreçlerinde de etkin olarak kullanılabileceğini, bu yaklaşımın hem kültürel mirasın aktarımına hem de piyano eğitiminin çeşitlenmesine katkı sağlayacağını göstermektedir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Saz eseri” diye özel bir ayrıma gitmekten ziyade, önemli olan bu eserlerin karakterini piyanoya aktarabilmektir. Karakterine uygun şekilde yansıtıldıktan sonra herhangi bir sıkıntı yoktur.”

A2: “Bunu da son derece olumlu görüyorum. Ancak bunu yaparken belli bir uzmanlık, ustalık ve eğitim süreci gerekiyor. Eğer uygun ve güzel şekilde düzenlenip uygulanırsa çok iyi sonuçlar alınabilir.”

A3: “Saz eserleri, Batı müziğindeki sözsüz eserlere karşılık gelir ve piyano eğitiminde kullanılmaları uygundur. Ancak piyanodaki tamperaman ses sistemine daha yakın makamları tercih edersek daha iyi olur. Eğer komalı sesler varsa, bunları en yakın tamperaman sese uyarlayarak rahatlıkla kullanılabilir.”

A4: “Bunu da yine olumlu karşılıyorum. Ne kadar fazla eser olursa, o kadar zengin bir repertuvar oluşabilir. Burada önemli olan, eserlerin “nasıl aktarıldığı” meselesi. Estetik ve doğru bir düzenlemeyle gayet güzel bir şekilde kullanılabileceklerini düşünüyorum.”

Tablo 5. *Peşrev, Saz Semâisi, Me'tal, Taksim, Oyun Havası gibi Türk Sanat Müziği Formlarından Hangileri Piyano Eğitiminde Kullanılmaya Daha Uygundur ve Neden Sorusuna İlişkin Akademisyen Görüşleri*

<u>Akademisyen İfadeleri</u>	<u>Akademisyen Görüş Sayısı (A)</u>
Formları ayırt etmeye gerek yok. Piyanoya uygunsa hepsi piyano eğitiminde kullanılabilir.	A1, A2, A4
Eserin piyanoya uygun olup olmadığına bakmak gerekir. Uygunsa kullanılabilir.	A1, A2, A4
Oyun havası ve taksim piyanoya uygun olmayacaktır.	A3
Sözsüz çalgı müziği formlarının doğru bir düzenleme ile hepsi kullanılabilir.	A1, A2, A4

Tablo 5’ e göre; araştırmaya katılan akademisyenlerin büyük çoğunluğu (A1, A2, A4), Türk Sanat Müziği’nin sözsüz formlarının —özellikle peşrev, saz semâisi, me’tal gibi— piyano eğitiminde kullanılabileceğini ifade etmişlerdir. Bu görüşler, formdan ziyade eserin piyanoya uygun şekilde düzenlenmesinin esas alındığını göstermektedir. Akademisyenler, doğru teknik ve müzikal aktarım sağlandığında bu tür eserlerin eğitimde işlevsel olabileceğini belirtmişlerdir. Öte yandan, bir akademisyen (A3), doğaçlama niteliği ve yapısal özgünlüğü nedeniyle oyun havası ve taksim formunun piyanoya uyarlanmasının güç olduğunu dile getirmiştir. Bu durum, bazı formların teknik ve yapısal özelliklerinin piyano pedagojisine sınırlı katkı sağlayabileceğine işaret etmektedir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Aslında formları ayırt etmeye gerek yoktur. Daha önce de ifade ettiğim gibi, eserin karakteri ve teknik zorluk seviyesi piyanoya uygunsa hepsi piyano eğitiminde kullanılabilir. Önemli olan eserin yapısına, seviyeye ve karakterine dikkat edilmesidir.”

A2: “Formlardan ziyade, eserin piyanoya uygun olup olmadığına bakmak gerekir. Bir eserin düzenlemesi piyano için uygunsa (teknik ve müzikal anlamda), o formdaki eser kullanılabilir. Aynı eser piyanoya hiç uygun düşmeyebilir ama keman için çok uygun

olabilir. Bu noktada eserin bestecisi, düzenlemeyi yapan kişinin yaklaşımı ve düzenlemenin niteliği önemlidir.”

A3: “Peşrev: Uygun olabilir. Saz semâisi: Yine sözsüz, orijinal eser olduğu için piyanoya da uyarlanabilir. Taksim: Doğaçlama yapısı nedeniyle piyanoya pek uygun olmayabilir.

Oyun havası: Piyanoya çok uygun olmadığı düşünülebilir, ancak folklorik bir düzenleme yapılmak istenirse belki uyarlanabilir. Me’tal: Bu form hakkında çok fazla bilgim yok; tam olarak değerlendiremiyorum.”

A4: “Bu formların tümüne çok hâkim değilim; ancak sözsüz çalgı müziği formlarının, doğru bir aktarım ve uyarlamayla piyanoda da kullanılabileceğini düşünüyorum. Önemli olan formdan çok, eserin düzenlenme şeklidir. İyi bir düzenleme yapılırsa hepsi kullanılabilir.”

Tablo 6. *Peşrev Piyo Öğretiminde Kullanımı Konusu İle İlgili Akademisyen Görüşleri*

Akademisyen İfadeleri	Akademisyen Görüş Sayısı (A)
Peşrevlerde uyarlanabilir.	A1, A2, A3, A4
Peşrevleride giriş veya bir bölüm olarak düzenlemek mümkündür.	A1, A2, A3, A4
Türk müziği kaynaklı bir eseri piyanoya uyarlayarak öğrencilerin repertuvarını genişletebilir.	A1, A2, A3, A4

Tablo 6’ya göre; tüm akademisyenlerin (A1, A2, A3, A4) peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılabilirliği yönünde hemfikir olması, bu formun eğitsel potansiyeline dair güçlü bir ortak görüşü ortaya koymaktadır. Peşrevlerin geleneksel Türk müziğinin yapı taşlarından biri olması, teknik açıdan belirli kalıplar ve ritmik düzenler içermesi, onları piyanoya uyarlamaya elverişli kılmaktadır. Akademisyenlerin bu formların ya doğrudan eser olarak ya da bir bölüm (giriş gibi) şeklinde düzenlenerek kullanılabileceğini belirtmeleri, esnek bir eğitim modeli geliştirilebileceğine işaret etmektedir. Ayrıca, bu tür uyarlamaların öğrencilerin repertuvarlarını çeşitlendirmesi, kültürel duyarlılıklarını artırması ve çalgısal becerilerine katkı sağlaması açısından olumlu bir uygulama olarak değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Peşrevler de piyanoda kullanılabilir. Bir engel yoktur. Önemli olan gereken düzenlemelerin doğru yapılmasıdır.”

A2: “Peşrevler veya diğer eserler, eğer hedef makam veya usul öğretimi amacından çok, öğrenciye farklı bir repertuvar kazandırma amacıyla kullanılıyorsa gayet yararlı olabilir. Türk müziği kaynaklı bir eseri piyanoya uyarlayarak öğrencinin repertuvarını genişletebilirsiniz. Ancak temel amaç makam veya usul öğretmek olmamalıdır.”

A3: “Peşrevler, sözsüz ve bağımsız eserlerdir. Batı müziğindeki prelüd kavramına benzetilebilir. Bir süitin başlangıç kısmında nasıl prelüd varsa, peşrev de Türk müziğinde benzer bir işlev görebilir. Dolayısıyla bir Türk müziği eserini piyano için uyarlarken, peşrevi o eserin giriş veya bir bölümü şeklinde düzenlemek mümkündür.”

A4: “Aynı mantıkla, peşrevler de uyarlanabilir. Estetik ve doğru bir düzenlemeyle, piyano eğitimine veya çalgı eğitimine katkıda bulunabilir.”

Tablo 7. TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince Hangi Makamlar Daha Çok Tercih Edilmeli ve Neden? Kullanımı Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri

<u>Akademisyen İfadeleri</u>	<u>Akademisyen Görüş Sayısı (A)</u>
Nihavend, kürdi, rast, hicaz, hüseyini gibi makamlar tercih edilebilir.	A1, A2, A3, A4
Karakteristik kama değeri olan makamlar, piyanoda tam olarak yansıtılamayabilir.	A3, A4
Eserin yapısından çok uzaklaşmadan mümkün olabilir.	A1, A2, A3, A4

Tablo 7’ye göre; akademisyenlerin tamamı (A1, A2, A3, A4), Nihavend, Kürdi, Rast, Hicaz ve Hüseyini gibi makamların piyanoya uyarlama sürecinde öncelikli olarak tercih edilmesi gerektiği görüşünde birleşmiştir. Bu makamların büyük çoğunluğu, Batı müziğindeki tampere sistemine yakın ses dizileri içermekte ve bu da piyanoda intonasyon sorunu yaşamadan icra edilmelerini kolaylaştırmaktadır.

Ancak A3 ve A4 numaralı akademisyenler, karakteristik koma değerleri taşıyan makamların (örneğin Segâh, Acemaşiran, Müstear gibi) piyanoda tam anlamıyla yansıtılamayabileceğine dikkat çekmişlerdir. Bu görüş, makamın özgün yapısının dijital veya mekanik bir çalgı olan piyanoda bazı yönlerden kaybolabileceğine işaret etmektedir.

Ayrıca tüm katılımcılar, eserlerin yapısına sadık kalınarak yapılan uyarlamaların daha sağlıklı olacağını vurgulamışlardır. Bu da hem müzikal karakterin korunması, hem de

pedagojik açıdan anlamlı bir çeviri yapılabilmesi açısından önemli bir kriter olarak değerlendirilmiştir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Çalınabilirlik ve çok kullanılır olma açısından Nihavend, Rast, Hicaz, Kürdî, Hüseyinî gibi makamlar tercih edilebilir. Çünkü bu makamlar hem yaygın hem de piyanoya uyarlarken daha az problem çıkarmaktadır. Bazı makamlar da piyanoda kullanıldığında koma seslerden dolayı sorun yaşatabilir. Eğer orijinal makam hissi korunamayacaksa, uyarlamadan vazgeçmek veya o komaları takıntı haline getirmemek gerekir.”

A2: “Tamperaman sistem meselesinden dolayı bazen koma seslerini piyanoda tam olarak yansıtmak mümkün olmuyor. Fakat bu her zaman büyük bir engel değildir. Hicaz, Kürdî, Hüseyinî vb. makamları piyanoya uyarlamak genelde daha rahat olabilir. Öte yandan, Segâh gibi makamlar da iyi bir uyarlama yapıldığı takdirde piyanoda yer alabilir. Ancak şunu vurgulayayım: Bir eserin piyanoya düzenlenmesi, o eseri artık “piyanoya ait” kılar. Tıpkı bir türkünün keman için düzenlendiğinde keman repertuvarına girmesi gibi. Burada önemli olan, düzenlemenin nitelikli ve müzikal olarak doyurucu olmasıdır.”

A3: “Piyano, tamperaman ses sistemine göre yapılmış bir çalgıdır. Bu nedenle, tamperaman dizisine daha yakın makamların tercih edilmesi (örneğin daha basit veya şet makamlar) uyum bakımından avantaj sağlar. Karakteristik koma değeri olan makamlar, piyanoda tam olarak yansıtılamayabilir. Eğer yine de kullanmak istiyorsanız, piyanoyu eşlik çalgısı gibi daha sade tutabilir veya üstte başka bir komalı çalgı (kanun vb.) ile destekleyebilirsiniz.”

A4: “Piyano, tamperaman sistemiyle akortlanan bir çalgı olduğu için Türk müziğindeki koma sesleri tam olarak yansıtmak mümkün olmuyor. Orijinal makamı tamamen duyurmasak da, piyanoya “görece” uygun düşen makamlar var: Hüseyinî, Nihâvend, Rast, Kürdî, Muhayyer Kürdî, Hicaz (ve belki Hicazkâr, Segâh, Sabah vb.). Bunlar, orijinalindeki hissi tamamen kaybetmeden uyarlanabilen makamlar. Elbette tam anlamıyla o makamların

duygusunu aktarmak zor; ama iyi birçok seslendirme ve düzenlemeyle, eserin yapısından çok uzaklaşmadan bu mümkün olabilir.”

Tablo 8. *TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince Yapılan Çok Seslendirme (Armanizasyon) Çabalarında Hangi Çok Seslilik Yaklaşımı Ön Plana Çıkmalı? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri*

<u>Akademisyen İfadeleri</u>	<u>Akademisyen Görüş Sayısı (A)</u>
Çok seslilikte “dörtlü, üçlü kullanacağım” diye bir kural yoktur.	A1, A2, A3, A4
Eserin karakterine ve ihtiyaç duyulan armonik yapıya göre her yaklaşım kullanılabilir.	A1, A2, A3, A4
Makam yapısına göre değişebilir. Nihavend, rast, hicaz dörtlü armoni yapısına daha uygundur.	A2, A3

Tablo 8’e göre; katılımcı akademisyenlerin tamamı (A1, A2, A3, A4), katı armoni kuralları yerine eserin karakterine ve bağlamına göre esnek armonik yaklaşımların benimsenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu görüş, Türk müziği repertuarını piyanoya uyarlarken belirli bir çokseslilik kalıbına (örneğin sadece üçlü ya da dörtlü aralıklar kullanımı) sıkışmanın müziğin doğasına zarar verebileceği düşüncesine dayanmaktadır.

Ayrıca, A2 ve A3 numaralı akademisyenler, bazı makamların yapısının Batı müziğindeki dörtlü armoni sistemine daha uygun olduğunu ifade etmişlerdir. Özellikle Nihavend, Rast, Hicaz gibi makamların tonal merkezlik ve dizisel yapı bakımından daha kolay armonize edilebileceği dile getirilmiştir. Bu, makam-temelli esnek armonizasyon stratejilerinin geliştirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Ortak görüş olarak, eser bazlı analiz ve ihtiyaç odaklı çokseslilik anlayışı ön plana çıkmaktadır. Bu yaklaşım, piyanoya yapılan uyarlamaların hem müzikal kimliğini korumasına, hem de çoksesli eğitimin hedeflerine hizmet etmesine olanak sağlar.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Çok seslilikte “dörtlü, üçlü kullanacağım” diye katı bir kural yoktur. Eserin karakterine ve ihtiyaç duyulan armonik yapıya göre her yaklaşım kullanılabilir. Önemli olan armoninin

eserin yapısı ve duygusuyla uyumlu olmasıdır. İlla dörtlü veya üçlülerle sınırlı kalmak gerekmiyor; ne gerekiyorsa onu uygulamak lazım.”

A2: “Bu, makamın yapısına ve eserin karakterine göre değişir. Bazı makamlar (örneğin Nihâvend, Rast, Hicaz vb.) daha tonal tınlayıp dörtlü armoni yaklaşımına kısmen uygundur. Fakat farklı bir makamda, çok seslendirmede farklı armonik yaklaşımlar (üçlü, modal, karma) da kullanılabilir. Önemli olan, “şu daima uygundur” veya “bu asla olmaz” şeklinde katı kurallara girmemektir.”

A3: “Üçlü sistem (tonal armoni): Nihavend, Buselik, Çârgâh, Acem Aşîrân gibi makamlara uyarlanırken iyi sonuç verir. Dörtlü armoni: Hüseyî, Karcıgar, Hicaz gibi makamları uyarlarken tercih edilebilir. Karma yaklaşım: Makamın piyanoya ne kadar yakın veya uzak olduğuna, eserin yapısına ve bestecinin becerisine bağlı olarak bu sistemler karıştırılabilir.”

A4: “Bu konuda belli bir kısıtlama olduğunu düşünmüyorum. Bazen tonal (üçlü armoni) yaklaşım, bazen dörtlü armoni veya karma yaklaşımlar kullanılabilir. Makamın yapısı ve eserin karakteri, hangi çok seslilik yönteminin daha iyi tınlayacağını belirliyor. Örneğin Hicaz makamında hem dörtlü hem de üçlü armoniler güzel sonuç verebilir. Hüseyî makamında ise dörtlü armonide daha rahat ettiğimi görüyorum; ama bu tamamen bestecinin/aranjörün tercihin, eserin karakterine ve kişisel deneyimlere bağlıdır. Önemli olan, “kulağa güzel gelmesi” ve müzikal yapıyı desteklemesidir.”

Tablo 9. *TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarlama Süresince tamperaman (Eşit Aralık) Ses Sistemini Kullanmak Sizce Ne Ölçüde Geçerli ve Anlamlıdır? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri*

<u>Akademisyen İfadeleri</u>	<u>Akademisyen Görüş Sayısı (A)</u>
Piyanoda kama sesler karşılık bulmuyorsa hissettirdiği duyguyu piyanoya aktarmaktır.	A1, A2, A3
Kama sesleri mutlak suretle duyurmak istemiyorsa piyanoda aynısını yakalamak zor olabilir.	A1, A2, A3, A4
Piiano yapısı gereği temperoman ses sistemi çerçevesinde en uygun düzenlemeleri yapmak uygun olacaktır.	A4

Tablo 9'a göre; akademisyenlerin görüşleri, piyanonun teknik yapısı ile Türk Sanat Müziği'nin (TSM) makam temelli mikrotonal yapısı arasındaki uyumsuzluk üzerine yoğunlaşmaktadır. Özellikle A1, A2 ve A3 numaralı akademisyenler, piyanoda koma (kama) seslerin birebir karşılığının bulunmadığını ve bu nedenle duygunun, karakterin ve genel yapının aktarılmasının esas alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, teknik olanakların ötesinde yorum ve ifade zenginliğine dayalı bir uyarlama anlayışını önermektedir.

A4 numaralı akademisyen ise, piyanonun doğası gereği eşit aralık (tamperaman) sistemine göre düzenlemeler yapılmasının daha uygun ve gerçekçi bir yaklaşım olduğunu belirtmiştir. Bu ifade, uygulamadaki pratik sınırlamaların farkında olmayı ve bu sınırlar içinde en anlamlı müzikal çözümü üretmeyi önerir.

Genel olarak tüm akademisyenlerin ortaklaştığı nokta, piyanonun fiziksel ve akustik sınırlamalarının farkında olarak çalışılması, mutlak doğruluktan çok müzikal anlamın korunmasına odaklanılması gerektiğidir. Böylece TSM eserlerinin temel karakteri ve duygusu, teknik sınırlamalara rağmen çoksesli piyano eğitimine uyarlanabilir hale gelebilir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Daha önce de belirttiğimiz gibi, eğer koma sesler piyanoda tam olarak karşılık bulmuyorsa bunu çok dert etmemek gerekir. Asıl amaç, eserin hissettirdiği duyguyu piyanoya aktarmaktır. Koma sesleri mutlak surette duyurmak istiyorsanız, o zaman piyanoda tam aynısını yakalamak zor olabilir. Eğer orijinalindeki koma duyumunu çok önemsiyorsak, o zaman piyanoda düzenleme yapmamak daha doğru olabilir. Ama düzenleme yapılacaksa, önemli olan o hissi yakalamaktır.”

A2: “Hem koma seslerini korumak hem de yoğun çok sesli yapı oluşturmak, piyanoda zorlayıcı olabilir. Eğer armoni ağırlıklı bir yaklaşım benimsenecekse, temperaman sistemiyle uyumlu sesler seçmek gerekir. Koma seslerini piyanoya tam yansıtamadığımızda eser biraz değişebilir veya o eserin özgün havası kısmen kaybolabilir. Ancak bazen bu

dönüşüm, eserin yeni bir tını kazanması açısından da olumlu sonuçlar verebilir. Sonuçta “Ezgi seçimi” en temel nokta: O ezgi, piyanoda iyi tınılıyorsa ve çok seslendirmeye uygunsa sorun yoktur.”

A3: “Segâh örneğinde olduğu gibi, komalı sesleri tam olarak yansıtamıyoruz ve diziye yalın halde çalınca özgün Türk müziği tınısını eksik hissedebiliyoruz. Bunu telafi etmek için armoniyle altyapıyı zenginleştirebiliriz. Ayrıca eğer orijinal tını tamamen korunmak isteniyorsa, piyano alttan sabit veya sade bir eşlik yaparken kanun vb. komalı çalgılar üstte asıl makamı icra edebilir. Batı müziğine yakın diziler seçildiğinde ise herhangi bir problem yaşanmaz.”

A4: “Piyanonun yapısı gereği tamperaman ses sistemi dışında bir seçenek yokmuş gibi görünüyor. Modern çağda ufak tefek mikrotanal piyanolar ve yeni teknikler denenmeye başlansa da henüz yaygın değil. Dolayısıyla, piyanonun doğal yapısının tamperaman oluşu nedeniyle bazı makamların komalarını birebir yansıtmak mümkün değil. Zaten bu uyarılama sürecinde, orijinal makamdan bir miktar uzaklaşacağımızı bilerek hareket etmemiz gerekiyor. Bence bu gerçeği kabul edip, piyanonun ses sistemi çerçevesinde en uygun düzenlemeleri yapmak en mantıklısı.”

Tablo 10. *TSM Çalgı Formlarını Piyanoya Uyarılama Süresince Dikey Yatay Veya Karma Kompozisyon Anlayışlarından Hangileri Tercih Edilmelidir? Konusu ile İlgili Akademisyen Görüşleri*

Akademisyen İfadeleri	Akademisyen Görüş Sayısı (A)
Dikey (akor temelli) yaklaşımlar, piyanonun doğası gereği daha sık tercih edilebilir.	A4
Dikey ve karma yöntemler daha pratik ve etkili bulunuyor.	A1, A2, A3, A4
Makama eserin yapısına ve beste/düzenleme anlayışına göre karar verilebilir.	A1, A2, A3, A4

Tablo 10’a göre; akademisyenlerin görüşleri incelendiğinde, tek bir yaklaşımı mutlak biçimde öneren bir eğilim yerine esnek ve bağlama duyarlı bir anlayışın öne çıktığı görülmektedir.

- Dikey (akor temelli) yapıların, piyanonun doğasına uygun olması nedeniyle özellikle A4 numaralı akademisyen tarafından daha sık ve doğal bir tercih olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşım, özellikle armonizasyon ve eşikleme gibi işlevlerde piyanonun güçlü yönlerini ortaya koymaktadır.
- Tüm akademisyenler (A1, A2, A3, A4), karma yöntemlerin yani hem yatay (ezgi temelli) hem de dikey yapıların birlikte kullanıldığı çözümlerin, uygulamada daha esnek, etkili ve pratik sonuçlar verdiğini ifade etmektedir. Bu görüş, makamsal özelliklerin korunması ile çoksesli düzenleme olanaklarının birleştirilmesini sağlayarak müzikal derinliği artırma potansiyeli taşır.
- Ayrıca akademisyenler, tercih edilecek yaklaşımın makamın karakteri, eserin yapısı ve düzenleyicinin estetik anlayışı gibi birçok etkene bağlı olarak değişebileceğini vurgulamaktadır. Bu da, tek tip bir model yerine, bağlam temelli kararlar verilmesi gerektiğini göstermektedir.

Konuya ilişkin akademisyen görüşlerinin doğrudan ifade biçimleri aşağıdaki gibidir;

A1: “Bu, armonik ve kompozisyon bilgisiyle ilgilidir. Kimi besteciler daha yatay (ezgisel) çok seslilik kullanırken, kimileri dikey (akor temelli) çok seslilikten yararlanabilir. İkisini de karıştıran yaklaşımlar da mevcuttur. Parçanın karakteri ve bestecinin/aranjörün yorumuna göre farklı yöntemler tercih edilebilir. Dolayısıyla tek bir doğru yoktur.”

A2: “Bu tamamen bestecilik ve düzenleme tekniğiyle ilgilidir. Genelde hem dikey (akor temelli) hem de yatay (ezgisel) çok sesliliğin karması kullanılır. Tek taraflı bir yaklaşım (sadece yatay veya sadece dikey) zaten müzikte çok rastlanmayan bir durumdur. Dolayısıyla eserin karakterine, bestecinin veya düzenlemecinin yaratıcı tercihlerine göre hepsi uygulanabilir.”

A3: “Yatay çok seslilik (iki-üç-dört sesli) Türk müziğine güzel bir renk katabilir. Ancak uygulaması daha fazla zaman ve emek ister. Dikey çok seslilik (akor temelli) daha hızlı ve kolay bir yöntem olabilir. Karma yaklaşım ise hem yatay hem dikey yöntemleri birleştirerek

daha orijinal ve zengin eserler oluşturma imkânı sunar. Tek başına “Şu en doğrudur” demek uygun olmaz.”

A4: “Bu da çok seslendirme yaklaşımlarıyla benzer bir durum. Dikey (akor temelli) yaklaşımlar, piyanonun doğası gereği daha sık tercih edilebilir. Yatay çok seslilik de (kanonlar, imitasyonlar vb.) belli ölçülerde uygulanabilir; fakat hem TSM hem de piyano düşünüldüğünde, dikey ve karma yöntemler daha pratik ve etkili bulunuyor. Yatay çok sesliliği renk katan bir unsur olarak aralara serpiştirmek güzel sonuç verebilir. Dolayısıyla makama, eserin yapısına ve beste/düzenleme anlayışına göre karar verilebilir.”

4.2. Türk Müziği Saz Eserlerinin Piyano Öğretiminde Kullanılmasına İlişkin Çokseslendirme ve Uyarlama Modeline Yönelik Bulgu ve Yorumlar

4.2.1. Peşrevlerin Piyano Uyarlama Sürecine Yönelik Geliştirilen Yöntem Modeli

Modelde süreç, uygun eserin seçilmesiyle başlamakta; form ve makamsal analiz, çokseslendirme ve eşlik tasarımı, piyanoya teknik uyarlama ve uygulanabilirlik kontrolleriyle devam etmekte; uzman görüşleri doğrultusunda yapılan düzenlemeler sonucunda genellenebilir bir uyarlama modeli ortaya konmaktadır.

1. Eser Seçimi ve Kapsam Belirleme

Bu aşamada uyarlamaya konu olan peşrevin, makam türü, usûl yapısı, form bütünlüğü ve pedagojik/estetik uygunluk ölçütleri doğrultusunda belirlenmiştir. Eserin makamsal seyir özelliklerinin açık biçimde izlenebilir olması, teslim–hane ilişkilerinin netliği, melodik yoğunluk ve ritmik karmaşıklık düzeyinin piyanoya aktarımı mümkün kılması göz önünde bulundurulur.



2. Form Analizi

Peşrevin klasik form yapısı (1. hane – teslim – 2. hane – teslim ...) ayrıntılı biçimde çözümlenmiştir. Bu analizde; her hanenin melodik işlevi, teslimin makamsal bellek oluşturmadaki rolü, haneler arası gerilim–rahatlama ilişkisi ortaya konur. Form analizi, çokseslendirme sürecinde tekrar eden eşlik kalıplarının, varyantlaştırma noktalarının ve yapısal dorukların belirlenmesi açısından belirleyici bir aşamadır.



3. Armonik Analiz ve Çokseslendirme İlkeleri

Bu aşamada eserin tek sesli yapısı, makamsal işlevler üzerinden yeniden okunur. Geleneksel tonal armoni yerine; karar, asma karar ve geçici duraklar, çeşni alanları, seyir yönlü gerilim merkezleri esas alınır. Çokseslendirme ilkeleri; paralel dörtlü–beşli kullanımı, pedal sesler, heterofonik katmanlar ve makamsal ezgiyi bozmayan sınırlı fonksiyonel armoni gibi yaklaşımlar çerçevesinde tanımlanır. Böylece tonal dayatmadan kaçınan, ancak piyanistik bir dokuya olanak tanıyan hibrit bir yapı oluşturulmuştur.



4. Eşlik Modelinin Oluşturulması

Belirlenen armonik ve dokusal ilkeler doğrultusunda esere özgü bir eşlik modeli geliştirilmiştir. Bu model; sabit ostinato eşlikler, blok akor destekli homofonik doku, iç ses hareketleriyle zenginleştirilmiş yarı kontrapuntal yapı gibi seçenekler arasından seçilir veya bunların birleşimiyle kurgulanmıştır. Eşlik modeli, eserin tümünde tutarlılık sağlayacak şekilde tasarlanır; ancak haneler arasında varyasyon ve yoğunluk farkı yaratacak esneklikte olmalıdır.



5. Piyanoya Uyarlama ve Teknik Düzenleme

Bu aşama, soyut çokseslendirme kararlarının somut piyanistik yazıma dönüştürüldüğü aşamadır. Melodi ve eşlik; sağ-sol el dağılımı, klavye üzerindeki konumlandırma, ses alanı dengesi gözetilerek düzenlenir. Makamsal melodinin karakterini bozabilecek aşırı oktavlama veya gereksiz kalınlaştırmadan kaçınılmış; piyanonun rezonans olanakları bilinçli biçimde kullanılmıştır.



6. Piyanistik ve Uygulanabilirlik Kontrolü

Hazırlanan düzenleme, piyanistiklik açısından yeniden değerlendirilir. Bu değerlendirmede; el açıklıkları, geçişlerin akıcılığı, parmaklama olanakları, hız ve artikülasyon gereksinimleri kontrol edilmiştir. Amaç, teorik olarak tutarlı ancak pratikte icrası güç bir yazım yerine, çalgıya özgü, ergonomik ve müzikal bir düzenleme elde etmektir.



7. Uzman Görüşleriyle Değerlendirme

Elde edilen düzenleme, müzik kuramları ve piyano eğitmenlerinin uzman görüşlerine sunulmuştur. Uzman değerlendirmeleri; makamsal bağlılık, çokseslendirme uygunluğu, Piyano tekniğine uygunluk boyutlarında yapılandırılmış form aracılığıyla toplanmıştır.



8. Geri Bildirime Dayalı Düzenleme

Uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen eleştiriler ve öneriler sistematik biçimde analiz edilerek düzenlemeye yansıtılmıştır. Bu süreçte; makamsal sapma riskleri, aşırı yoğun dokular, teknik zorluk yaratan pasajlar gerekirse yeniden yapılandırılır. Böylece model, tek bir bestecinin veya düzenleyicinin öznel tercihleriyle sınırlı kalmamış olur.



9. Modelin Son Hâlinin Oluşturulması

Son aşamada ortaya çıkan ürün, tekrar edilebilir ve aktarılabilir bir uyarlama modeli **olarak** tanımlanmıştır. Model; benzer formdaki peşrevlerin piyanoya uyarlanmasına rehberlik edecek ilkeleri, çokseslendirme yöntemini, piyanistik yazım ölçütlerini içerecek biçimde sistemleştirilmiştir. Böylece çalışma, yalnızca tek bir eser düzenlemesi değil, Türk müziği temelli piyano repertuarı üretimine yönelik yöntemsel bir katkı niteliği de kazanmış olacaktır.

4.2. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanmak İstenen Peşrevin Makamsal Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Tablo 11. *Eser Künyesi*

	:	Hicaz Peşrev
	:	Refik FERSAN
	:	Hicaz Makamı
	:	Muhammes usûlü
Eserin Adı		<u>Bestecisi</u>
Makamı		<u>Usûlü</u>
Formu	:	Peşrev formu

Eserin Künyesi İnceleme kapsamında ele alınan Hicaz Peşrev, klasik Türk mûsikisinin önemli bestekârlarından Refik Fersan tarafından bestelenmiş olup, Hicaz makamı ve Muhammes usûlü özelliklerini taşımaktadır. Eserin peşrev formunda olması, onu hem tarihsel hem de pedagojik açıdan değerli bir çalgısal örnek hâline getirmektedir.

Hicaz makamı, karakteristik artırılmış ikinci aralığı ve güçlü gerilim–çözülme ilişkileriyle Türk müziği makamları arasında belirgin bir kimliğe sahiptir. Bu yönüyle eser, makamsal seyir özelliklerinin açık biçimde gözlemlenebileceği ve analiz edilebileceği uygun bir örnek sunmaktadır. Peşrev formunun yapısal gereği olarak hâne–teslim ilişkisine dayanan bölümlenmiş kompozisyon yapısı, makamın farklı bölgelerinde gerçekleştirilen seyir anlayışını sistematik biçimde ortaya koymaktadır.

Eserin Muhammes usûlünde bestelenmiş olması, ritmik süreklilik ve döngüsellik açısından belirgin bir yapı sunmakta; bu durum, özellikle çalgı eğitimi ve piyano uyarlaması bağlamında ritmik algı ve koordinasyonun geliştirilmesine yönelik önemli bir potansiyel barındırmaktadır. Muhammes usûlü, peşrev formunda sıklıkla karşılaşılan büyük usûllerden biri olması bakımından, öğrencilerin usûl farkındalığını geliştirmeye katkı sağlayacak niteliktedir.

Besteci Refik Fersan'ın klasik üsluba bağlı, ancak melodik akıcılığı ve yapı berraklığıyla öne çıkan bestecilik anlayışı, eserin pedagojik amaçlarla kullanılabilirliğini artırmaktadır. Bu bağlamda eser, hem geleneksel form özelliklerini yansıtmaları hem de piyanoya uyarlama ve çokseslendirme süreçlerinde makamsal kimliğin korunmasına olanak tanınması açısından çalışmanın amaçlarıyla örtüşmektedir.

Sonuç olarak, Hicaz Peşrev, makam, usûl ve form özellikleri bakımından Türk müziği geleneğini temsil eden; aynı zamanda piyano öğretiminde kullanılabilecek çokseslendirme ve uyarlama modellerinin sınanması için uygun bir inceleme materyali niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle eser, araştırmanın kuramsal ve uygulamalı boyutları arasında işlevsel bir köprü oluşturmaktadır.

Hicâz Peşrev

- 1 -

Refik Jersan (Tanbûrî, Refik Şemseddin)
(1893 — 13.06.1965)

Hafif ♩ = 72—80

1. Hâne

2. Hâne

Şekil 1. 1. ve 2. hane analizi

4.2.1. ve 2. Hane Analizi

La kararlı Hicâz Peşrev'in birinci hanesi, eserin makamsal kimliğini tanıtıcı ve dinleyiciyi karar merkezine alıştırıcı bir sunum bölümü niteliği taşımaktadır. Seyir, La (Dügâh) çevresinden başlamakta ve kısa süre içerisinde Re (Nevâ) bölgesine doğru yönelmektedir. Bu yükselme, Hicâz makamının karakteristik çıkıcı–inici seyrine uygun olarak gerçekleştirilmekte; ancak cümle sonlarında La üzerinde tam bir karar yapılmayarak bilinçli bir askı ve bekleyiş duygusu yaratılmaktadır. Böylece makamın karar sesi daha ilk hanede duyurulmakta, fakat kesin biçimde sabitlenmeyerek dinleyicinin algısında ertelenmiş bir merkez oluşturulmaktadır.

Birinci hanenin yapısal özellikleri incelendiğinde, sekvensli motiflerin belirgin bir rol oynadığı görülmektedir. Özellikle küçük inişli–çıkışlı dizi hareketleri ve 16'lık nota kümeleri, melodik akışı sürekli kılmakta ve durağanlıktan kaçınan bir anlatım üretmektedir. Bu hareketlilik, Hicâz makamına özgü gerilim–çözülme dilini açık biçimde yansıtırken, cümle sonlarında hissedilen yarım karar etkisi, teslim bölümüne yönelen bir hazırlık işlevi üstlenmektedir. Bu bağlamda birinci hane, yalnızca melodik bir giriş değil, aynı zamanda eserin ilerleyen bölümlerinde kurulacak dramatik yapının temelini atan bir başlangıç alanı olarak değerlendirilebilir.

Birinci haneyi izleyen teslim bölümü, peşrev formunun en belirgin ve işlevsel unsurlarından biri olarak, makamın karar merkezini açık biçimde sabitlemektedir. Teslimde melodik hareket görece sadeleşmekte, ritmik yoğunluk azalmakta ve La (Dügâh) üzerindeki tam karar net bir biçimde duyurulmaktadır. Bu durum, dinleyici açısından makamsal belleğin yeniden yapılandırılmasını sağlamakta ve karar merkezinin kesinliğini pekiştirmektedir. Teslim, bu yönüyle yalnızca biçimsel bir tekrar değil; haneler boyunca ertelenen kararın geçici olarak çözüldüğü, dinleyicinin merkez algısının tazelendiği bir referans noktasıdır. İncelenen eserde teslim, Hicâz makamının karakteristik ses örgüsünü bozmadan, karar duygusunu güçlü ve açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

İkinci hane ise, birinci hane ve teslimde kurulan makamsal dengeyi genişleten ve yeni bir gerilim alanı oluşturan bir bölüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hanede seyir, üst ses alanlarına doğru belirgin biçimde genişlemekte; Nevâ, Hüseyinî ve tiz bölge çevresindeki hareketler yoğunlaşmaktadır. Melodik çizgide kromatik geçişlerin ve üçlemeli pasajların artması, makamsal gerilimin bir önceki haneye kıyasla daha yüksek bir düzeye taşındığını göstermektedir. Ancak bu genişleme, tonal müzikteki anlamıyla bir modülasyon olarak değerlendirilmemelidir. Burada söz konusu olan yapı, Hicâz makamının olanakları içerisinde gerçekleşen geçici çeşni yoğunlaşmalarıdır.

Özellikle Nevâ çevresinde kurulan asma kalıplar, dinleyicinin karar beklentisini bilinçli olarak geciktirmekte; üst bölgeden La'ya doğru hazırlanan inişler ise bir sonraki teslimde gerçekleşecek çözülmenin zeminini oluşturmaktadır. Bu yönüyle ikinci hane, makamsal dolaşımın artırıldığı, ancak karar merkezinden kopulmadığı bir geçiş alanı olarak işlev görmektedir. Birinci hane ile karşılaştırıldığında daha geniş bir ses alanına sahip olan bu bölüm, eserin dramatik yapısını ileri taşıyarak sonraki hanelerde ulaşılacak daha yoğun gerilim düzeylerine hazırlık sağlamaktadır.

Sonuç olarak birinci hane, teslim ve ikinci hane birlikte değerlendirildiğinde, La kararlı Hicâz Peşrev'in makamsal yapısının kararın bilinçli olarak ertelendiği, teslimler aracılığıyla ise düzenli biçimde sabitlendiği döngüsel bir anlayış üzerine kurulduğu görülmektedir. Bu yapı, Hicâz makamının ifade gücünü artırmakta ve peşrev formunun dramatik ve anlatımsal karakterini belirgin biçimde ortaya koymaktadır.

Hicâz Peşrev

- 2 -

Refik Fersan (Tanbûrî, Refik Şemseddin)
(1893 — 13.06.1965)

3. Hâne

4. Hâne

Yücel
20.06.2013

Tashih: Neyzen Yavuz Akalın

Şekil 2. 3.ve 4. hane analizi

4.2.2. ve 4. Hane Analizi

La kararlı Hicâz Peşrev'in üçüncü hanesi, eserin makamsal geriliminin en yoğun biçimde hissedildiği bölüm olarak öne çıkmaktadır. Bu hanede seyir, önceki hanelerde kademeli olarak hazırlanan üst ses alanlarının artık tam anlamıyla kullanıma açıldığı bir yapıya sahiptir. Nevâ ve Hüseyinî çevresinden tiz bölgeye uzanan melodik çizgi, geniş aralıklar, hızlı geçişler ve sık tekrarlanan üçlemeli figürler aracılığıyla sürekli bir hareket hâli sergiler. Bu durum, Hicâz makamının karakteristik gerilim dilini en uç noktaya taşıyarak dinleyici üzerinde yoğun bir beklenti ve çözülme arzusu oluşturur.

Üçüncü hanede kullanılan melodik yapıların büyük bölümü, sekvensli biçimde geliştirilen motiflerden oluşmaktadır. Bu motifler, her tekrarında küçük varyasyonlarla genişletilerek makamsal dolaşım hissini güçlendirmektedir. Özellikle tiz bölgede gerçekleştirilen kısa süreli kalışlar, karar merkezinden bilinçli bir uzaklaşma etkisi yaratmakta; buna karşın La (Dügâh) çevresine dönüş sürekli olarak ima edilmekte, ancak açık biçimde gerçekleştirilmemektedir. Cümle sonlarında hissedilen zayıf yarım kararlar, kararın artık "kaçınılmaz" olduğunu düşündürmekle birlikte, çözülmenin bir kez daha ertelendiğini göstermektedir. Bu yönüyle üçüncü hane, peşrev formunda makamsal gerilimin doruk noktası olarak değerlendirilebilir.

Üçüncü haneyi izleyen teslim, önceki teslimlerle biçimsel açıdan benzerlik göstermekle birlikte, algısal düzeyde farklı bir işlev üstlenmektedir. Burada La (Dügâh) üzerindeki tam karar, üçüncü hanede biriken yoğun gerilimi geçici olarak çözer; ancak bu çözülme, eserin bütününe bakıldığında nihai değil, ara bir denge noktası niteliği taşır. Teslimin sadeleşen melodik yapısı ve daha dengeli seyri, dinleyiciye kısa süreli bir rahatlama sağlamakta; aynı zamanda dördüncü hanede gerçekleşecek son gerilim inşası için zemin hazırlamaktadır. Bu teslim, kararın kesinliğini hatırlatmakla birlikte, eserin henüz tamamlanmadığını da açık biçimde hissettirmektedir.

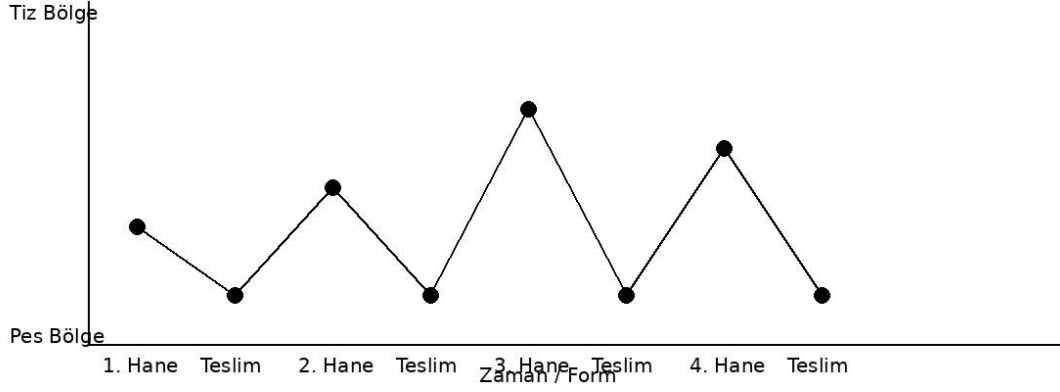
Dördüncü hane, üçüncü hanede ulaşılan yüksek gerilim düzeyini devralan, ancak bu gerilimi artık doğrudan karara yönlendiren bir yapı sergilemektedir. Seyir, yine üst ses alanlarına açılmakla birlikte, melodik çizginin yönü daha belirgin biçimde La'ya doğru

şekillenmektedir. Bu hanede kullanılan figürler, önceki haneye kıyasla daha hedefli ve sonuç odaklıdır. Kromatik geçişler ve süsleyici hareketler devam etmekle birlikte, bu unsurlar artık dolaşım amaçlı değil, karar merkezine çekici bir işlev üstlenmektedir.

Dördüncü hanenin cümle sonlarında görülen asma ve yarım kararlar, dinleyicide güçlü bir kapanış beklentisi oluşturur. Bu beklenti, hane boyunca giderek yoğunlaşır ve artık kararın ertelenmesi dramatik bir zorunluluk hâline gelir. Bu bağlamda dördüncü hane, peşrev formunda yalnızca teknik açıdan en yoğun bölümlerden biri değil, aynı zamanda anlatı açısından da eserin sonuçlandırıcı aşamasıdır. Üst bölgeden La'ya doğru gerçekleştirilen kontrollü inişler, makamsal bütünlüğü koruyarak çözülmeye giden yolu netleştirir.

Dördüncü hanenin ardından gelen son teslim, eserin tüm makamsal ve dramatik birikimini çözen en güçlü tam karar noktasıdır. La (Dügâh) üzerindeki bu kesin kapanış, yalnızca bir form gereği tekrar edilen teslim değil, önceki tüm hanelerde bilinçli olarak ertelenen kararın nihai olarak gerçekleştiği bir sonuç alanıdır. Bu teslim, dinleyici algısında güçlü bir tamamlanmışlık duygusu yaratarak peşrev formunun kapatıcı işlevini eksiksiz biçimde yerine getirir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, üçüncü ve dördüncü haneler ile bunları izleyen teslimler, La kararlı Hicâz Peşrev'in makamsal yapısında artan gerilim, bilinçli geciktirme ve nihai çözümlenme ilkelerinin en belirgin biçimde gözlemlendiği bölümleri oluşturmaktadır. Bu yapı, Hicâz makamının dramatik ve ifade odaklı karakterini pekiştirirken, peşrev formunun döngüsel fakat giderek yoğunlaşan anlatım anlayışını da açık biçimde ortaya koymaktadır.



Şekil 3. Seyir diyagramı

Seyir diyagramı, La kararlı Hicâz Peşrev'in yapısının her haneden sonra tekrar eden teslimler aracılığıyla döngüsel bir gerilim-çözülme modeli üzerine kurulduğunu göstermektedir. Haneler boyunca karar merkezi olan La (Dügâh)'dan üst ses alanlarına yönelen seyir, gerilimi kademeli olarak artırmakta; her teslimde ise tam karar yoluyla makamsal merkez yeniden sabitlenmektedir. Birinci haneden dördüncü haneye doğru her yeni döngüde gerilim eşiğinin yükselmesi, eserin doğrusal değil spiral karakterli bir dramatik yapı sergilediğini ortaya koymaktadır. Son teslim, önceki hanelerde biriken gerilimi bütüncül biçimde çözen en güçlü makamsal kapanış noktasıdır.

Asma Karar / Tam Karar Ölçü Haritası (Haneler Bazında)

Aşağıdaki tablo, her hanede karar türlerinin işlevsel dağılımını göstermektedir. Ölçü numaraları, paylaştığınız nota doğrultusunda yaklaşık aralıklar olarak verilmiştir (analitik işlev önceliklidir).

Tablo 12. Asma Karar / Tam Karar Ölçü Haritası

Bölüm	Karar Türü	Merkez / Çevre	İşlev
1. Hane	Asma karar	Nevâ (Re)	Makam tanıtımı, kararın ertelenmesi
1. Hane sonu	Yarım karar	La çevresi	Teslime hazırlık
Teslim	Tam karar	La (Dügâh)	Makamsal sabitleme
2. Hane	Asma karar	Nevâ – Hüseyinî	Üst bölge dolaşımı
2. Hane sonu	Yarım karar	La yönlü	Gerilimi koruma
Teslim	Tam karar	La (Dügâh)	Dinleyici merkezini yenileme

3. Hane	Asma karar (yoğun)	Tiz Nevâ / Hüseyinî	Maksimum gerilim
3. Hane sonu	Zayıf yarım karar	La çevresi	Kararın bilinçli geciktirilmesi
Teslim	Tam karar	La (Dügâh)	Merkez sabitleme
4. Hane	Asma → yarım karar	La'ya yönlü	Karara zorlayan yapı
Teslim (son)	Tam karar (kesin)	La (Dügâh)	Biçimsel ve makamsal kapanış

Tablo, La kararlı Hicâz Peşrev’de hanelerin tamamının asma ve yarım kararlar aracılığıyla makamsal gerilim ürettiğini, tam kararın ise yalnızca teslimlerde La (Dügâh) üzerinde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Birinci haneden dördüncü haneye doğru kararın giderek daha bilinçli biçimde ertelendiği, son teslimde ise biriken gerilimin kesin ve bütüncül bir makamsal kapanışla çözüldüğü anlaşılmaktadır.

4.3. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanmak İstenen Peşrevin Form Analizine Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Hicâz Peşrev’de biçimsel yapı, her haneden sonra tekrar edilen teslimler aracılığıyla döngüsel bir gerilim–çözülme modeli üzerine kuruludur. Birinci haneden dördüncü haneye doğru her yeni bölüm, önceki teslimde çözülen gerilimin daha üst bir seviyeden yeniden inşa edilmesiyle karakterize edilir. Teslimler her defasında La (Dügâh) kararında tam çözülme sağlamakla birlikte, özellikle son teslim, birikimli gerilim etkisi nedeniyle algısal olarak en güçlü kapanış işlevini üstlenir. Bu yapı, Hicâz makamının dramatik ve ifadeye dayalı karakterini pekiştiren temel unsurlardan biridir.

Hicâz Peşrev

— 1 —

Refik Jersan (Tanbûrî, Refik Şemseddin)
(1893 — 13.06.1965)

Hafif ♩ = 72—80

1. Hâne

Teslim

2. Hâne

Son

Şekil 4. Birinci sayfa (1. Hane + Teslim + 2. Hane + Teslim)

Hicâz Peşrev

- 2 -

Refik Fersan (Tanbûri, Refik Şemseddin)
(1893 – 13.06.1965)

3. Hâne

4. Hâne

Yücel 20.06.2013

Gülsih Neyezen Yavuz Akalın

Şekil 5. İkinci sayfa (3. Hane + Teslim + 4. Hane + Teslim)

Genel şema şu şekildedir:

Hane I – Teslim – Hane II – Teslim – Hane III – Teslim – Hane IV – Teslim

Bu yapı, peşrevin döngüsel ve simetrik bir form anlayışına sahip olduğunu gösterir.

Hanelerin İşlevleri:

1. Hane

Makamın asli dizisini ve karakterini tanıtır

Seyrin temel yönlerini belirler

Genellikle karar hissi ertelenir

2. Hane

Makamın genişleme alanlarına yönelir

Geçici asma kararlar görülür

Melodik hareketlilik artar

3. Hane

Makamın en tiz veya en gerilimli bölgesi

Usta bestecilerde kontrast ve virtüozite belirgindir

4. Hane

Önceki hanelerin yoğunluğunu dengeleyen yapı

Çoğu zaman karar öncesi hazırlık işlevi görür

4. Teslimin İşlevi

Teslim, peşrev formunun en kritik yapısal unsurudur. Her haneden sonra aynı biçimde tekrar eder. Makamsal karar veya güçlü yarım karar içerir. Dinleyicide form belleği oluşturur.

Haneler arası bütünlüğü sağlar.

4.4. Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Peşrevin Form Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Hicaz Peşrev

Refik Fersan
G.S. Türk / A. Albuz

Andante

Piano

A (a.....)

b.....)

5

B (c.....)

9

d.....)

13

C (e.....)

17

Şekil 6. 1. sayfa (A = a+b) + (B= c+d) + (C=e+f)

21 *f*.....)

25 *D (g*.....)

29 *h*.....)

33 *E (i*.....)

37 *i*.....)

41 *C (e*.....)

Şekil 7. İkinci sayfa ($D = g+h$) + ($E=i+i$) + ($C = e+f$)

45 **f**.....)

49 **F** (j.....)

53 **k**.....)

57 **G** (L.....)

61 **m**.....)

65 **C** (e.....)

Şekil 8. Üçüncü sayfa (F= j+k) + (G= l+m) +(C=e+f)

69 **f**.....)

73 **H** (^.....)

77 **o**.....)

81 **I** (ö.....)

85 **p**.....)

89 **C** (e.....)

93 **f**.....)

rit.

Şekil 9. 4. sayfa (H= n+o) + (I= ö+p) + (C= e+F)

4.4.1. Batı Müziği Form Kuramına Göre Biçimsel Yapı:

1. Hane: $(A = a+b) + (B = c+d)$

Teslim: $(C=e+f)$

2. Hane: $(D = g+h) + (E=i+j)$

Teslim: $(C = e+f)$

3. Hane: $(F = j+k) + (G = l+m)$

Teslim: $(C=e+f)$

4. Hane: $(H = n+o) + (I = p+q)$

Teslim: $(C = e+f)$

4.4.2. Batı Müziği Form Kuramına Göre Genel Tanım

Bu yapı, Batı müziği açısından tek temalı fakat çok bölümlü, sürekli geri dönen bir ana bölüm (refrain) içeren bir formdur. En yakın karşılığı: Genişletilmiş Rondo + Dönemsel (periodic) varyasyon formudur. Ancak klasik rondodan farklı olarak:

Episodlar (B, D, F, H...) tamamen yeni temalar değil, aynı üslup ve motivik çekirdekten türeyen türevlendirilmiş bölümlerdir. Bu nedenle daha isabetli tanım: “Rondo ilkesine dayalı, periodik cümlelerle inşa edilmiş hibrit form” demek olabilir.

4.4.3. Hanelerin Batı Müziği Açısından Yorumu

1. Hane $\rightarrow$ Ana Sunum Bölgesi (Primary Exposition)

$(A = a + b) + (B = c + d)$

- $A \rightarrow$ *Period* (öncül + ardıl)

- $a + b \rightarrow$ Önermeli yapı (question–answer)
- $B \rightarrow$ Aynı tonal/makamsal eksende ikinci dönem

İşlev:

- Tonal/makamsal kimliğin tanıtımı □ Tematik çekirdeğin sunumu

Teslim ($C = e + f$) $\rightarrow$ Refrain / Ritornello

- Rondo refraini
- Barok konçertolardaki ritornello
- Klasik dönemdeki ana tema geri dönüşü Özellik:
- Değişmeden veya çok az değişerek tekrar eder
- Tonal merkez ve denge noktası oluşturur
- Dinleyiciye “form belleği” kazandırır

2. Hane $\rightarrow$ 1. Episod / Gelişme Alanı

($D = g + h$) + ($E = i + j$)

- Yeni tematik malzeme
- Tonal genişleme veya geçici merkezlenme
- Motifler ana temadan türetilmiştir Teslim (C) ile tekrar denge sağlanır.

3. Hane $\rightarrow$ 2. Episod / Artan Gerilim

($F = j + k$) + ($G = l + m$)

- En yoğun kontrapuntal ve hareketli alan
- Doku kalınlaşır
- Sekvens, imitasyon ve iç ses hareketleri artar

4. Hane $\rightarrow$ Son Episod / Yeniden Toparlanma

$$(H = n + o) + (I = \ddot{o} + p)$$

- Yeni malzeme sunar
- Ancak dramatik olarak kapanışa yöneliktir
- Dinamik ve armonik çözülme eğilimi başlar

Son Teslim ($C = e + f$) → Değiştirilmiş Refrain (Varied Refrain)

- Varyasyonlu son dönüş
- Klasik rondolardaki coda'ya yaklaşan refrain
- Barok ritornelloda son dönüşün genişlemesi

Genel olarak tek merkezli, rondo ilkesine dayalı; periodik cümlelerle kurulmuş, episodları türevsel olan ve son dönüşte varyasyon içeren hibrit bir form özelliği taşımaktadır denilebilir.

4.5. Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanan Eserin Armonik Analizine İlişkin Bulgu ve Yorumlar

4.5.1. Eserin 1. Hane Armonik Analizi

Hicaz Peşrev

Refik Fersan
G.S. Türk / A. Albuz

Andante

Piano

1. Hane Armonik Analizi

Şekil 10. Eserin 1. hane armonik analizi

Tablo 13. 1. Hane Armonik Analizi

Ölçü	Ölçü içi akorlar (sıra)	İşlev okuması (makam-merkezli)	Doku
1	Gm → A (uzatım)	hazırlık/reng → La merkez	homofoni (ezgi + eşlik)
2	A7 → A6 → A	gerilim → renk → karar alanı	homofoni, iç ses bağımlı
3	D/9 → D7 → G/9	asma → gerilim → renk	homofoni ağırlık
4	D → Em7 → D	asma → çeşni → asma	iç ses hareketi artar
5	D (uzatım)	asma/ara merkez	pedal-eşlik hissi
6	Em (uzatım)	çeşni	ezgi + bağımlı iç ses belirgin
7	D (uzatım) → Em → A (uzatım)	asma → çeşni → La'ya dönüş	ölçü içinde “cevap veren” iç ses
8	A (uzatım) → Em (uzatım) → A	karar alanı → çeşni → karar	kadans-benzeri kapanış, homofoni
9	A (uzatım) → A7/6	karar → gerilim (geçiş hazırlığı)	iç ses/ritmik karşı figür
10	D → Em (uzatım)	asma → çeşni	iki katman (ezgi + eşlik) net
11	D7 (uzatım)	gerilim (tonal dominant etkisi)	homofoni, gerilim sabit
12	Em (uzatım) → A	çeşni → karar	çözülme/gevşeme
13	A7 → A (uzatım) → D	gerilim → karar alanı → asma	ölçü içinde yön değiştirme (A'dan D'ye)
14	Em (uzatım)	çeşni	iç ses çizgisi belirginleşir
15	D → Em+6 → A	asma → yoğun renk/gerilim → karar	armoni çözülmeye gider
16	D (uzatım)	asma / açık bırakma	homofoni (kapanışı bir sonraki cümleye bağlar)

Tablo 13'e 1–16. ölçülerde armonik yapı, fonksiyonel tonal ilerleme kurma amacı taşımaz.

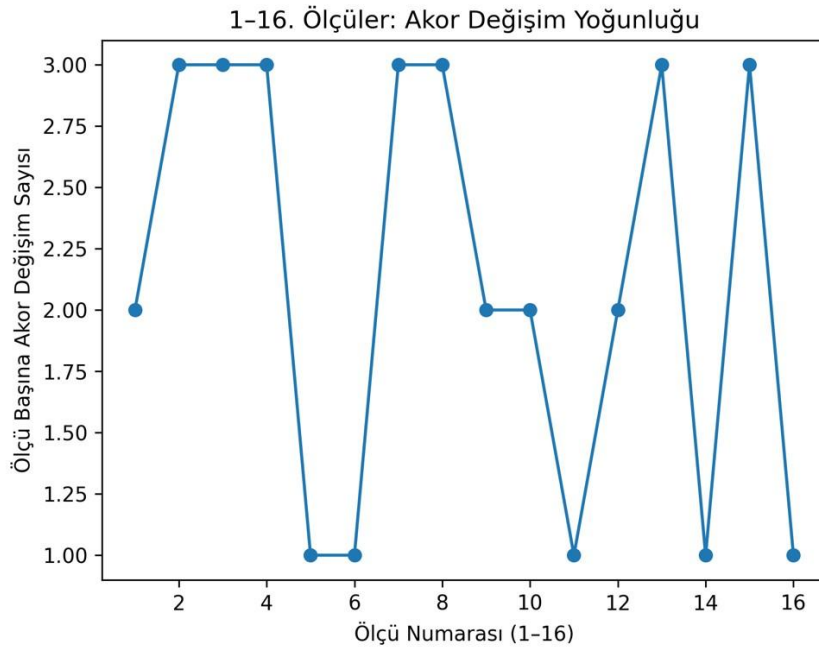
Akorlar kadans zinciri oluşturmak için değil, makamsal seyri renklendirmek ve yönlendirmek için kullanılmıştır. Özellikle Gm → A (1. ölçü) ve D/9 → D7 → G/9 (3. ölçü) gibi dizilimler, tonal merkez kurmaktan ziyade “geçici renk alanları” yaratır. Bu durum, armoninin eserde taşıyıcı değil destekleyici bir rol üstlendiğini gösterir. Armoni burada “yapı kurucu” değil, seyir düzenleyici bir unsurdur. La (A) ise sürekli olarak nihai referans noktasıdır. D ve Em çevresi, La'ya göre; asma karar, çeşni alanı, gerilim sahası olarak işlev görür. Özellikle 7. ölçü (D → Em → A), 13. ölçü (A7 → A → D) ve 15. ölçü (D → Em+6 → A) La merkezli yapının bilinçli olarak esnetildiği, ardından yeniden toparlandığı kritik eşik ölçülerdir. Bu, makam düşüncesiyle uyumludur; merkez terk edilmez, uzaklaşılar ve geri dönülür.

1. Hanenin en belirgin özelliği, armonik hareketin ölçüler arasında değil, ölçülerin içinde gerçekleşmesidir (Örneğin: 2. ölçü: A7 → A6 → A, 8. ölçü: A → Em → A ve 15. ölçü: D → Em+6 → A). Bu yapı, eseri blok akor düşüncesinden uzaklaştırır ve çoksesselilik, dikey bir “yapı” değil, yatay bir süreç olarak algılanır. Bu özellik, Türk müziği temelli çoksessel eserlerde sıkça karşılaşılan mikro-armonik yaklaşımın net bir örneğidir. Tabloya göre 1–16. Ölçülerde homofoni baskındır. Sol el çoğunlukla bağımlı iç ses işlevindedir. Gerçek anlamda kontrpuan ise sürekli değil, seçici ve yerel olarak kullanılır. Özellikle 7. ölçü (“cevap veren” iç ses), 13. ölçü (yön değiştirme), 15. ölçü (en yoğun mikro-armoni) çizgisel bağımsızlığın bilinçli olarak artırıldığı noktalardır. Bu da kontrpuanın biçim kurucu değil, gerilim yoğunlaştırıcı bir araç olduğunu gösterir. Eserin giriş bölümünü oluşturan 1–16. ölçülerde çoksesselilik, fonksiyonel tonal ilerlemelerden ziyade ölçü içi mikro-armonik değişimler yoluyla sağlanmaktadır. La merkezli makam algısı korunmakta; D ve Em çevresi geçici gerilim ve çeşni alanları olarak kullanılmaktadır. Doku ağırlıklı olarak homofonik olup, kontrpuantal yoğunluk yalnızca belirli eşik ölçülerde artırılmaktadır. Bu yönüyle eser, makamsal ezgi temelli karma bir çoksesselilik anlayışını yansıtmaktadır.

Tablo 14. 1. Hane Mikro-Armonik Dokusu

Ölçü	Vuruş 1	Vuruş 2	Vuruş 3	Vuruş 4
1	Gm	A	A	A
2	A7	A6	A	A
3	D/9	D7	G/9	G/9
4	D	Em7	Em7	D
5	D	D	D	D
6	Em	Em	Em	Em
7	D	D	Em	A
8	A	A	Em	A
9	A	A	A	A7/6
10	D	Em	Em	Em
11	D7	D7	D7	D7
12	Em	Em	Em	A
13	A7	A	A	D
14	Em	Em	Em	Em
15	D	Em+6	Em+6	A
16	D	D	D	D

Bu tablo 14’de, eserin giriş bölümünde çoksesliliğin blok akorlar veya sürekli kontrpuan yoluyla değil; vuruş içinde değişen mikro-armonik hareketler ve seçici çizgisel yoğunlaşmalar aracılığıyla kurulduğunu açıkça gösteriyor. Tablodaki en kritik bulgu ise armonik değişimler çoğunlukla ölçü sınırlarında değil, 2–3 ve 4 gibi ölçü içi anlarda gerçekleşmektedir (Örneğin: 3. ölçü: D/9 → D7 → G/9, 7. ölçü: D → D → Em → A, 15. ölçü: D → Em+6 → Em+6 → A). Bu durum ise eserin armonik algısını Batı’daki periyodik ölçü mantığından uzaklaştırır ve onu makamsal zaman hissine yaklaştırır.

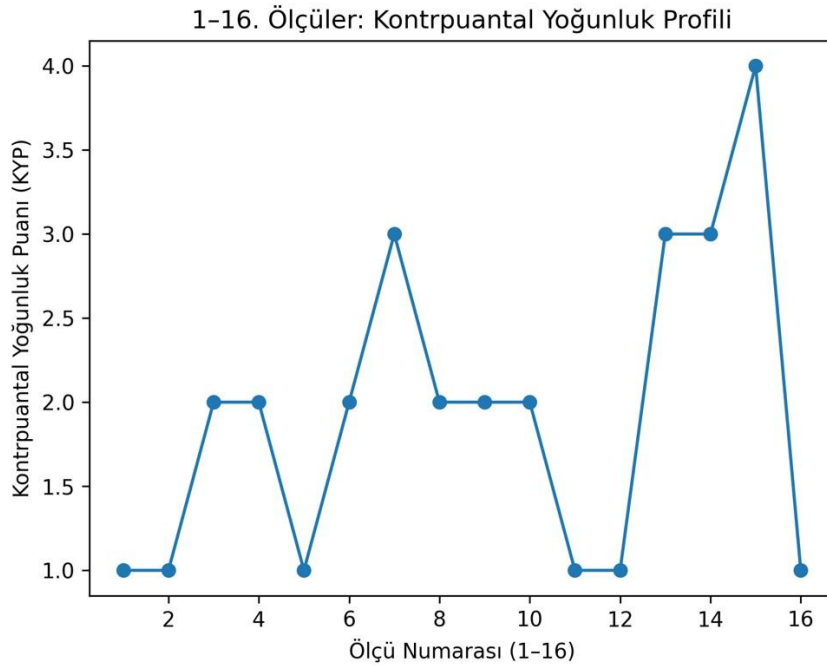


Şekil 11. 1. Hane ölçü başına akor değişim yoğunluğu (1–16)

Şekil 11’de dalgalı (wave-like) bir yapı sergiliyor. Bu, armonik hareketin sabit ve düzenli değil, gerilim–gevşeme döngüleri üzerine kurulu olduğunu gösterir. Başka bir ifadeyle armonik yoğunluk lineer ilerlemez; bilinçli olarak yükseltilir ve düşürülür. Bu, makam müziği kökenli bir eserde beklenen bir davranıştır. Grafikte tepe noktaları olarak 2–4. Ölçüler, 7–8. Ölçüler, 13. Ölçü ve 15. Ölçü görülmektedir. Bu ölçüler; makamsal seyrinde yön değiştirme, La merkezden uzaklaşma–geri dönüş ya da biçimsel vurgu noktalarıdır. Özellikle 7–8. ölçüler ilk büyük toparlanma, 15. ölçü giriş bölümünün armonik doruğu gibi.

Şekilde dip noktalar 5–6. Ölçüler, 11. Ölçü, 14. ve 16. Ölçüler olup; bu ölçüler Aarmonik durağanlık, makamsal seyirde nefes alma, ezginin ön plana çıkması gibi işlevleri üstlenir. Özellikle 5–6. ölçüler, ilk yoğunluk bloğundan sonra bir denge alanı oluşturur. 16. ölçü, açık bırakılmış bir asma karar işlevi görür.

Şekilde Orta Yoğunluk Alanları 1, 9, 10, 12. Ölçülerdir. Bu ölçüler ne tam durağan, ne de yüksek gerilimlidir. Yani geçiş alanlarıdır ve iki uç arasında köprü gibi konumlanmıştır.



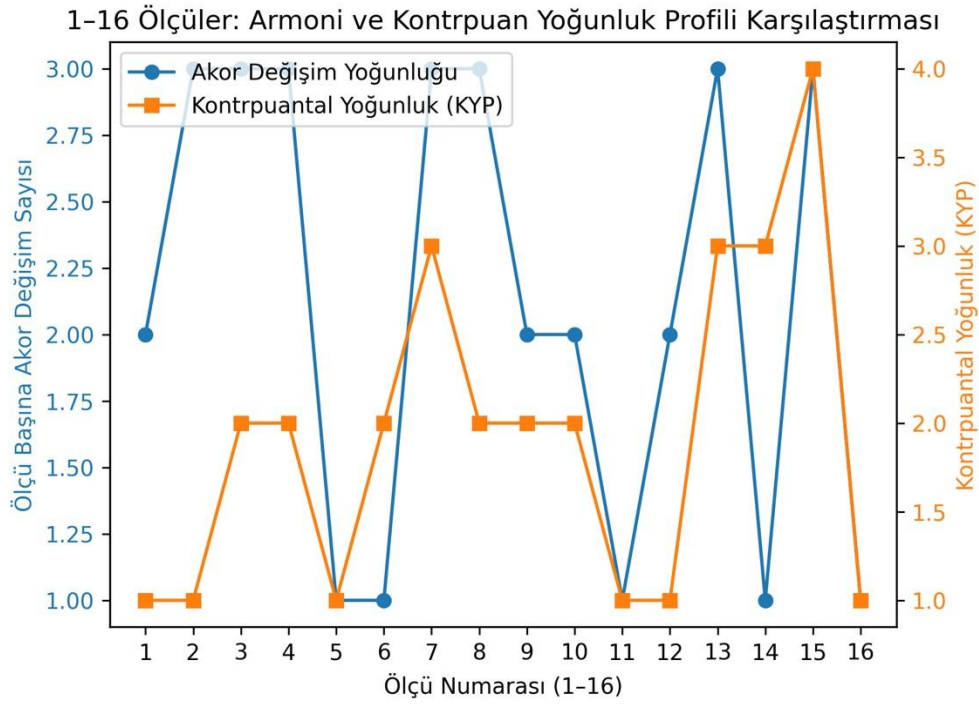
Şekil 12. 1. hane kontrpuantal yoğunluk profili (KYP, 0–5)

Şekil 12’de kontrpuantal yoğunluğun sürekli olmadığı, dalgalı ve seçici biçimde kullanıldığı açıkça görülüyor. Yani eser baştan sona kontrpuantal değildir; kontrpuan, belirli eşik anlarında devreye girer. Bu durum, makamsal ezgi merkezli eserlerde beklenen ve bilinçli bir tercihtir. Grafikte Düşük Yoğunluk Alanları (KYP = 1); 1, 2, 5, 11, 12 ve 16. Ölçülerdir. Bu ölçülerde homofoni baskındır. Sol el, ezgiyi taşıyan değil destekleyen konumdadır. 1–2. Ölçüler giriş ve merkez kurma, 11–12. ölçüler: gerilim sonrası gevşeme, 16. ölçü: açık bırakma / bir sonraki cümleye bağlama rolü üstlenmiştir. Aslında bu ölçüler yapısal denge sağlayan dipteki ölçülerdir. Grafikte Orta Yoğunluk Alanları (KYP = 2); 3, 4, 6, 8, 9, 10.

Ölçülerdir. Bu alanlar bağımlı iç seslerin aktifleştigi, ancak henüz gerçek kontrpuana dönüşmediği bölgelerdir. İşlevleri ise armonik hareketi desteklemek, ezgiyle karşılıklı nefes alışverişi yaratmak ve geçişleri yumuşatmaktır. Bu nedenle grafik, bu ölçülerde istikrarlı ama yükselmeyen bir seyir gösterir.

Şekilde Yüksek Yoğunluk Alanları ($KYP \geq 3$); 7, 13, 14 ve özellikle 15. Ölçüdür. Bu ölçüler; biçimsel eşiklerdir, yön değiştirme veya dönüş noktalarıdır, çoksesliliğin bilinçli olarak derinleştirildiği anlardır.

Zirve; 15. ölçü ($KYP = 4$) dür ve giriş bölümünün kontrpuantal doruk noktasıdır. Burada çizgisel bağımsızlık artar, armonik renk ($Em+6$) yoğunlaşır, çokseslilik maksimum algıya ulaşır.



Şekil 13. 1. hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profili karşılaştırması

Şekil 13'te, 1–16. ölçülerde armonik yoğunluğun genel olarak kontrpuantal yoğunluğa üstün olduğunu göstermektedir. 3–4, 7–8 ve özellikle 15. ölçülerde armonik yoğunluğun yükselmesi, gerilimin ağırlıklı olarak akor değişimleri ve fonksiyonel ilerlemeler aracılığıyla üretildiğini ortaya koyarken; bu ölçülerde kontrpuantal yoğunluğun eşlik edici biçimde

artması, kontrpuanın armonik gerilimi güçlendiren destekleyici bir unsur olarak devreye sokulduğunu göstermektedir. 5–6, 11–12 ve 16. ölçülerde her iki yoğunluğun da düşük düzeyde seyretmesi, La Hicaz merkezinin algısal olarak sabitlendiği denge ve karar alanlarına işaret etmektedir. Buna karşılık 14–15. ölçülerde kontrpuantal yoğunluğun belirgin biçimde yükselmesi, armonik yapının hâlihazırda yoğun olduğu bir bağlamda ifadesel çeşitlilik sağlayan mikro dramatik bir vurgu oluşturmakta; ancak kontrpuan hiçbir noktada yapıyı belirleyen ana unsur hâline gelmemektedir. Genel dağılım, 1. hanenin çokseslilik anlayışının kontrpuan temelli değil, armoni merkezli, karar eksenini koruyan ve kontrollü bir hibrit yapı üzerine kurulduğunu açık biçimde teyit etmektedir.

4.5.2. Eserin Teslim Hanesi Armonik Analizi

The image displays two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system starts at measure 17 and the second at measure 21. Below each system, a series of chords are listed in red text, connected by dashed lines to indicate their progression over time. The chords for the first system are D, Em, Em7/9, Em7, D7, and A. The chords for the second system are A, D, Em, A, Em7/9, A, Em, and A.

Şekil 14. Eserin teslim hanesi armonik analizi

Tablo 15. *Teslim Hanesi Armonik Analiz*

Ölçü	Ölçü içi akorlar	İşlev okuması (makam-merkezli)	Doku
		Neva (Re) çevresi – hazırlayıcı alan	Homofonik
		Hüseynî / 5. derece gerilim alanı	Homofonik
	(sıra) D Em Em7/9 → Em7 D7 → A A → D Em → A → Em7/9	Genişletilmiş gerilim (Hüseynî alanı)	Homofonik (yoğun)
		Neva → Dügâh (karara yönelim)	Homofonik
		Dügâh kısa durak → Neva'ya açılım	Homofonik
		Gerilim–rahatlama salınımı (Hüseynî ↔ Dügâh)	Karma (yarı hareketli)
23	A	Dügâh (karar alanı / pedal işlevi)	Homofonik
24	Em → A	Gerilimden karara dönüş (Hüseynî → Dügâh)	Homofonik

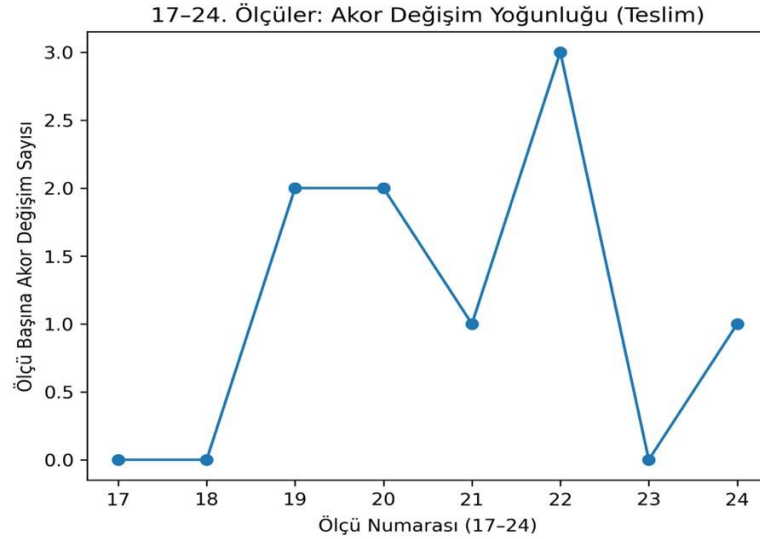
Bu bölümde Neva (Re) alanı hazırlayıcı ve yönlendirici bir işlev üstlenirken, Hüseynî (Em) çevresi teslimin temel gerilim alanı olarak konumlanmıştır. Özellikle Em7/9 gibi genişletilmiş akorların kullanımı, makamsal seyir içinde gerilimi artıran ancak makam kimliğini zedelemeyen bir işlev görmektedir. 20. ölçüdeki D7 → A geçişi, Batı tonalitesine özgü fonksiyonel kadans algısını çağrıştırmakla birlikte, teslimin form içindeki “karara dönüş” gereksinimini güçlendiren hibrit bir araç olarak değerlendirilmelidir. Doku bakımından ağırlıklı olarak homofonik bir yapı sergileyen teslim, yalnızca sınırlı ölçülerde karma çoksesseliliğe yaklaşmakta; bu durum teslimin bağlayıcı ve tanımlayıcı karakteriyle uyumlu bir sadelik sağlamaktadır.

Tablo 16. *Teslim Hanesi Micro Analiz Dokusu*

Ölçü	Vuruş 1	Vuruş 2	Vuruş 3	Vuruş 4
17	D	D	D	D
18	Em	Em	Em	Em
19	Em	Em7/9	Em7/9	Em7
20	D	D7	A	A
21	A	A	D	D

22	Em	A	Em	Em7/9
23	A	A	A	A
24	Em	Em	A	A

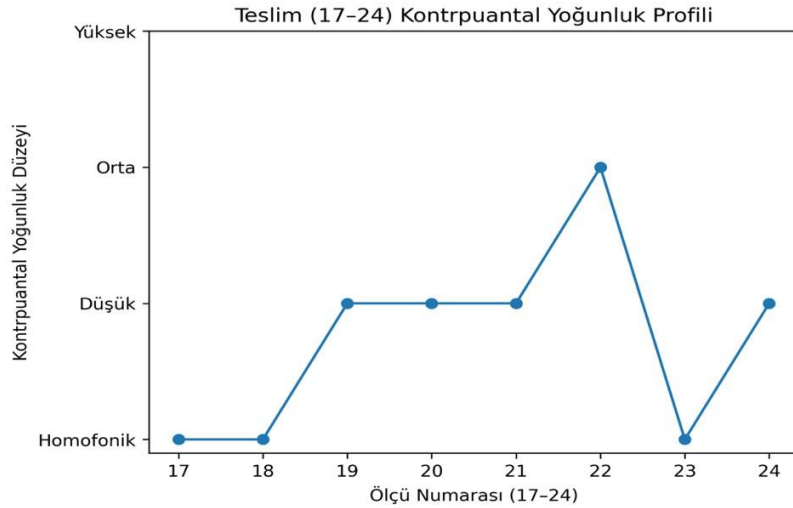
17. ölçüde Neva (Re) alanında durağan bir hazırlık sağlanırken, 18. ölçüyle birlikte Hüseyinî (Em) alanına geçilerek ilk gerilim oluşturulmakta; 19. ölçüde $Em \rightarrow Em7/9 \rightarrow Em7$ dizilimiyle aynı ölçü içinde kademeli bir gerilim yoğunlaşması gerçekleştirilmektedir. 20. ölçüdeki $D \rightarrow D7 \rightarrow A$ ilerleyişi, mikro düzeyde Neva alanını yapay biçimde gerilime sokarak Dügâh'ın (La) algısal olarak kesin bir karar noktası hâline gelmesini sağlamakta ve teslimin kapanış gücünü belirginleştirmektedir. 21. ve özellikle 22. ölçülerde A ve Em alanları arasında vuruş bazlı salınımlar aracılığıyla karardan bilinçli bir kaçınma yaratılarak dramatik süreklilik korunmakta; 23. ölçüde tüm vuruşlara yayılan Dügâh pedalıyla denge sağlanmakta ve 24. ölçüde $Em \rightarrow A$ geçişiyle sade fakat ikna edici bir nihai çözüm elde edilmektedir.



Şekil 15. Teslim hanesi akor değişim yoğunluğu

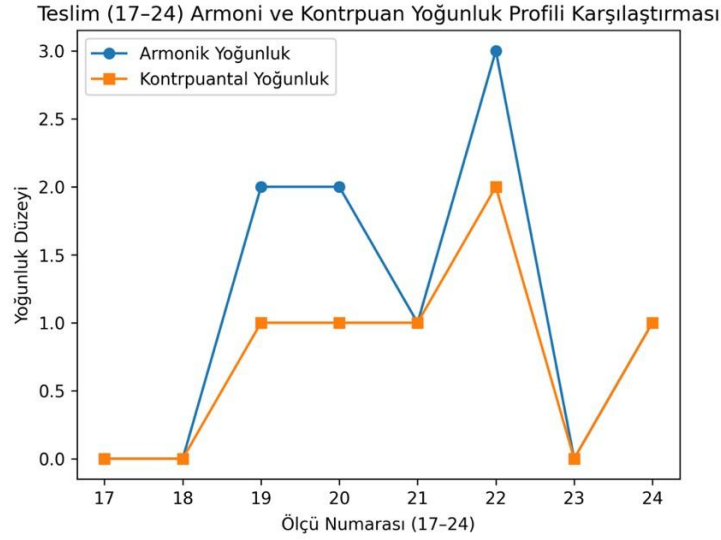
Bu grafik, teslim bölümünde akor değişim yoğunluğunun iki durağan alan (17-18 ve 23) ile iki belirgin gerilim tepe noktası (19-20 ve özellikle 22) arasında yapılandırıldığını açık biçimde göstermektedir. 17-18. ölçülerde sıfır yoğunluk, teslimin hazırlık ve tanımlama işlevini; 19-20. ölçülerdeki artış, mikro düzeyde gerilimin bilinçli biçimde yükseltildiğini;

22. ölçüdeki tepe değer, karardan kaçınma yoluyla teslimin dramatik merkezinin oluşturulduğunu ortaya koymaktadır. 23. ölçüde yoğunluğun yeniden sıfırlanması kararın sabitlendiğini, 24. ölçüdeki sınırlı artış ise kapanış öncesi son, kontrollü gerilim jestini işaret eder. Bu dağılım, teslimin armonik kurgusunun 1. hane ile tutarlı biçimde dalgalı fakat yönlü bir gerilim-çözülme stratejisi üzerine kurulduğunu göstermektedir. Profil, teslim bölümünde kontrpuantal hareketliliğin genel olarak düşük olduğunu; 17-18 ve 23. ölçülerde saf homofonik dengenin korunduğunu göstermektedir. 19-21 ve 24. ölçülerde sınırlı iç ses hareketleriyle hafif kontrpuantal yoğunluk ortaya çıkarken, 22. ölçü teslimin en hareketli ve karma noktası olarak orta düzey bir yoğunluk sergiler. Bu dağılım, teslimin tanımlayıcı ve toparlayıcı işleviyle uyumlu bir şekilde, kontrpuanı dramatik vurguyu artıran seçici bir araç olarak kullandığını ortaya koymaktadır.



Şekil 16. Teslim hanesi kontrpuantal yoğunluk profili

Profil, teslim bölümünde kontrpuantal hareketliliğin genel olarak düşük olduğunu; 17-18 ve 23. ölçülerde saf homofonik dengenin korunduğunu göstermektedir. 19-21 ve 24. ölçülerde sınırlı iç ses hareketleriyle hafif kontrpuantal yoğunluk ortaya çıkarken, 22. ölçü teslimin en hareketli ve karma noktası olarak orta düzey bir yoğunluk sergiler. Bu dağılım, teslimin tanımlayıcı ve toparlayıcı işleviyle uyumlu bir şekilde, kontrpuanı dramatik vurguyu artıran seçici bir araç olarak kullandığını ortaya koymaktadır.



Şekil 17. Teslim hanesi armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırılması

Karşılaştırmalı grafik, teslim bölümünde armonik hareketliliğin kontrpuantal yoğunluktan sistematik olarak daha baskın olduğunu açıkça göstermektedir. 19–20 ve özellikle 22. ölçülerde armonik yoğunluk belirgin biçimde yükselirken, kontrpuantal yoğunluk aynı ölçülerde daha sınırlı bir artış sergilemekte; bu durum gerilimin esas olarak akor değişimleri yoluyla üretildiğini ortaya koymaktadır. 17–18 ve 23. ölçülerde her iki yoğunluğun da düşmesi, bu noktaların hazırlık ve karar sabitleme işlevi taşıdığını teyit etmektedir. Genel profil, teslimin çokseslilik anlayışının kontrpuan temelli değil, makamsal karar algısını güçlendiren kontrollü armonik dalgalanmalar üzerine kurulduğunu; kontrpuanın ise yalnızca dramatik vurguyu artıran ikincil ve seçici bir unsur olarak kullanıldığını göstermektedir.

4.5.3.Eserin 2. Hane Armonik Analizi

The image displays a musical score for the 2nd system of a piece, consisting of four staves of music. Each staff is accompanied by a line of harmonic analysis in red text, indicating the chords used in the piece. The analysis is as follows:

Staff 1 (Measures 25-28): A----- D----- Em----- E D E/9 A E-----

Staff 2 (Measures 29-32): Am----- E7/9----- Am Am7/9----- D/9 E----- E7----- Am-----

Staff 3 (Measures 33-36): A----- E D E D/6----- A E D7 E7 D A7 A

Staff 4 (Measures 37-40): A----- Em----- Em7 A A7----- D/9 A7 Em/7 A

Şekil 11. 2. hane armonik analiz

Tablo 17. 2. Hane Armonik Analiz

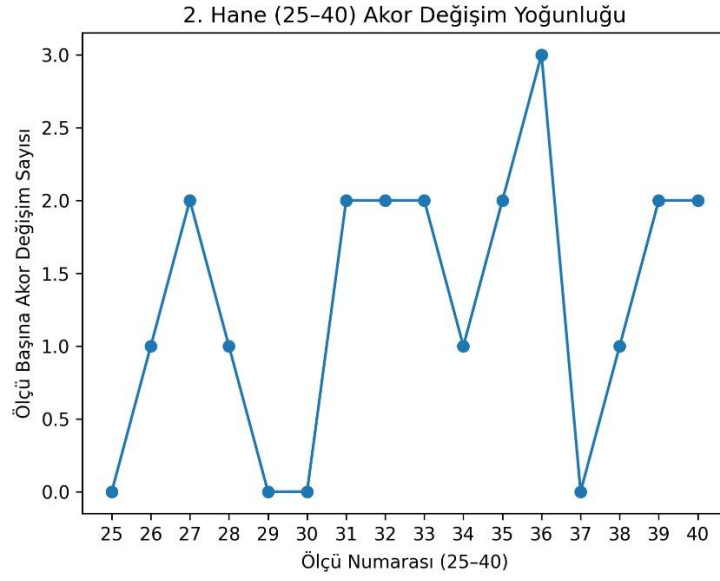
Ölçü	Ölçü içi akorlar	İşlev okuması (La Hicaz merkezli)	Doku
25	A	Dügâh (La) – karar alanı	Homofonik
26	D → Em	Neva hazırlık → Hüseyinî gerilim	Homofonik
27	E → D → E/9	Artırılmış gerilim → Neva → gerilim genişleme	Homofonik (yoğun)
28	A → E	Karar alanı → gerilime açılım	Homofonik
29	Am	Kararın minör renklendirilmesi	Homofonik
30	E7/9	Genişletilmiş gerilim (Hüseyinî ekseni)	Homofonik (yoğun)
31	Am → Am7/9 → D/9	Gerilim salınımı → Neva yönelimi	Karma
32	E → E7 → Am	Gerilim → yoğunlaştırma → minör denge	Homofonik
33	A → E → D	Karar → gerilim → Neva hazırlık	Homofonik
34	E → D/6	Gerilim → yumuşak hazırlık	Homofonik
35	A → E → D7	Karar → gerilim → hazırlık güçlendirme	Homofonik
36	E7 → D → A7 → A	Kadansal yoğunlaşma → karara dönüş	Homofonik (yoğun)
37	A	Dügâh pedal / denge	Homofonik
38	Em → Em7	Hüseyinî alanında mikro yoğunlaşma	Homofonik
39	A → A7 → D/9	Karardan kaçınma → Neva gerilimi	Homofonik (yoğun)
40	A7 → Em7 → A	Gerilim → renkli çözüm → karar	Homofonik

Tablo 17’de sunulan 2. hane armonik analizi, eserin bu bölümünde La (Dügâh) merkezli Hicaz ekseninin korunduğunu, ancak Neva (Re) ve Hüseyinî (Mi) çevresinde yoğun gerilim–çözülme ilişkileri kurulduğunu göstermektedir. Genişletilmiş akorlar (E7/9, Am7/9, D/9) aracılığıyla armonik yoğunluk artırılmış; buna karşın karar alanına düzenli dönüşler sağlanarak makamsal denge korunmuştur. Doku açısından homofonik yapı belirgin olup yalnızca sınırlı ölçülerde karma dokuya geçilmiştir. Bu bulgular, 2. hanenin peşrev formu içinde makamsal alanı genişleten ve dramatik işlev üstlenen bir bölüm olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır.

Tablo 18. 2. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz

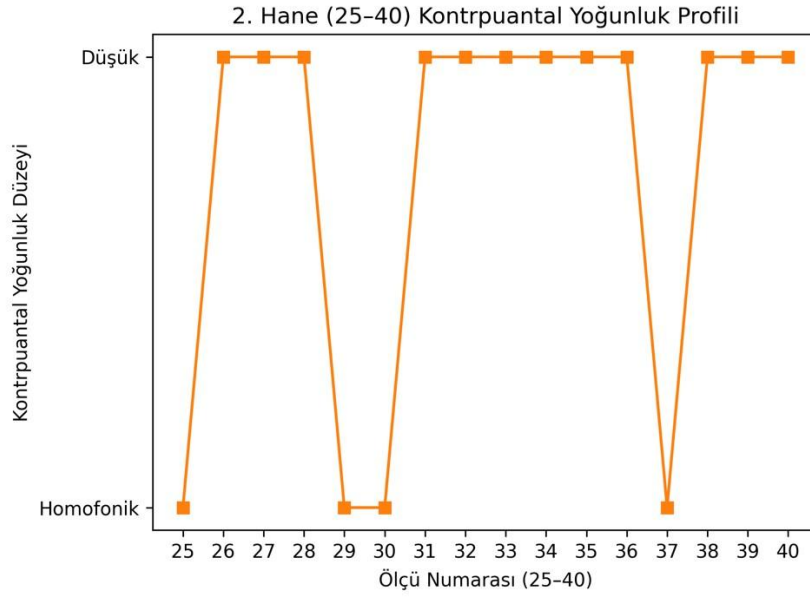
Ölçü	Vuruş 1	Vuruş 2	Vuruş 3	Vuruş 4
25	A	A	A	A
26	D	D	Em	Em
27	E	D	E/9	E/9
28	A	A	E	E
29	Am	Am	Am	Am
30	E7/9	E7/9	E7/9	E7/9
31	Am	Am7/9	D/9	D/9
32	E	E7	Am	Am
33	A	E	D	D
34	E	E	D/6	D/6
35	A	E	D7	D7
36	E7	D	A7	A
37	A	A	A	A
38	Em	Em	Em7	Em7
39	A	A7	D/9	D/9
40	A7	Em7	A	A

Tablo 18’de sunulan 2. hane vuruş bazlı mikro analiz, ölçü içi armonik hareketlerin ritmik olarak dengeli ve yönlendirici biçimde kurgulandığını göstermektedir. Birçok ölçüde aynı akorun vuruşlar boyunca korunması (25, 29, 30, 37. ölçüler), karar ve gerilim alanlarının bilinçli olarak sabitlendiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık 26, 27, 31, 32 ve 36. ölçülerde vuruşlar arasında gerçekleşen akor değişimleri, gerilim–çözülme süreçlerini mikro düzeyde etkinleştirmektedir. Özellikle genişletilmiş akorların (E7/9, Am7/9, D/9) belirli vuruşlarda yoğunlaştırılması, makamsal karakteri destekleyen kontrollü bir armonik çeşitlilik sağlamaktadır. Bu yapı, 2. hanede homofonik dokunun sürekliliğini korurken, piyanistik hareketliliği ve ifade derinliğini artıran bir mikro örgü oluşturduğunu göstermektedir.



Şekil 18. 2. Hane akor değişim yoğunluğu

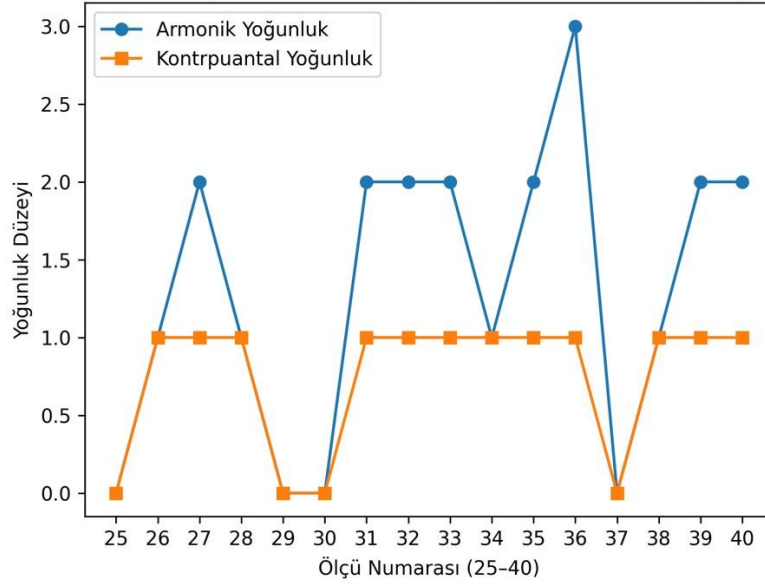
Grafik, 2. hanede akor değişimlerinin düzensiz fakat işlevsel bir dağılım gösterdiğini ortaya koymaktadır. 25, 29-30 ve 37. ölçülerde akor değişiminin düşük ya da sıfır olması, karar ve denge alanlarının bilinçli biçimde sabitlendiğini göstermektedir. Buna karşılık 27, 31-33, 35-36 ve 39-40. ölçülerde artan akor değişim yoğunluğu, hanenin gerilim ve hazırlık noktalarını işaret etmektedir. Özellikle 36. ölçüdeki zirve, kadansal yoğunlaşmanın en belirgin noktasıdır. Genel olarak grafik, 2. hanenin karar-gerilim dengesi gözetilerek yapılandırıldığını ve armonik hareketliliğin pedagojik olarak kontrollü biçimde kullanıldığını göstermektedir.



Şekil 19. 2. Hane kontrpuantal yoğunluk profili

Grafik, 2. hanede homofonik dokunun belirgin biçimde baskın olduğunu göstermektedir. 25, 29-30 ve 37. ölçülerde homofonik yapı net biçimde korunurken, diğer ölçülerin büyük bölümünde kontrpuantal yoğunluğun düşük düzeyde seyrettiği görülmektedir. Bu dağılım, eserin bu bölümünde bağımsız iç ses hareketlerinden kaçınılarak, ezgiyi destekleyici ve piyanoya uygun bir eşlik anlayışının benimsendiğini ortaya koymaktadır. Kontrpuantal yoğunluğun sınırlı tutulması, 2. hanenin makamsal gerilim-çözülme ilişkilerini daha anlaşılır kılmakta ve pedagojik açıdan kontrollü bir doku yapısı sunmaktadır.

2. Hane (25-40) Armoni ve Kontrpuan Yoğunluk Profili Karşılaştırması



Şekil 20. 2. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması

Grafik, 2. hanede armonik yoğunluğun kontrpuantal yoğunluğa göre belirgin biçimde daha baskın olduğunu ortaya koymaktadır. Armonik yoğunluk özellikle 27, 31-33 ve 35-36. ölçülerde artış gösterirken, kontrpuantal yoğunluk bu ölçülerin büyük bölümünde düşük düzeyde ve sabit kalmaktadır. 37. ölçüde her iki yoğunluk türünün de minimum seviyeye inmesi, açık bir karar ve denge noktası oluşturmaktadır. Genel dağılım, bu bölümde çoksesliliğin dikey (armonik) ekseninde kurgulandığını, yatay (kontrpuantal) hareketliliğin ise bilinçli olarak sınırlı tutulduğunu göstermektedir. Bu durum, 2. hanenin piyanistik, anlaşılır ve pedagojik açıdan kontrollü bir doku anlayışıyla düzenlendiğini ortaya koymaktadır.

4.5.4. Eserin 3. Hane Armonik Analizi

The image displays a musical score for the 3rd system of a piece, consisting of four staves. Each staff is accompanied by a line of harmonic analysis in red text below it. The staves are numbered 49, 53, 57, and 61 at the beginning of each system.

Staff 49: The harmonic analysis below the staff is: D/7----- Em D----- Em7 D/9 A/B-----.

Staff 53: The harmonic analysis below the staff is: A Em Em7/9 A Dm Em D Em D7/9 D.

Staff 57: The harmonic analysis below the staff is: A E Dm Em7 A Dm A Dm Dm.

Staff 61: The harmonic analysis below the staff is: A----- D----- Em----- A----- Dm----- D Em/6 A D/7 A7 D-----.

Şekil 21. Eserin 3. hane armonik analizi

Tablo 19. 3. Hane Armonik Analiz

Ölçü	Ölçü içi akorlar	İşlev okuması (Re/Neva merkezli)	Doku
49	D7	Neva çevresi – artırılmış hazırlık	Homofonik
50	Em → D	Hüseyinî gerilim → Neva denge	Homofonik
51	Em7 → D/9	Genişletilmiş gerilim → Neva yoğunlaşma	Homofonik
52	A/9	Neva’dan kaçınmalı yönelim	Homofonik
53	A → Em	Merkez dışı sapma → Hüseyinî’ye dönüş	Homofonik
54	Em7/9 → A	Yoğun gerilim → kaçınmalı çözüm	Karma
55	Dm → Em → D	Minör renk → gerilim → Neva	Homofonik
56	Em → D7/9 → D	Gerilim → artırılmış hazırlık → Neva	Homofonik
57	A → E → Dm → Em7	Sapma zinciri / renkli genişleme	Homofonik
58	A → Dm	Kaçınmalı çözüm / minör renk	Homofonik
59	A → Dm	Gerilim salınımı	Homofonik
60	Dm	Minör durak	Homofonik
61	A → D → Em	Neva yönelimi → Hüseyinî açılım	Homofonik
62	A → Dm → D	Sapma → minör renk → Neva	Homofonik
63	Em/6	Hüseyinî alanında renkli gerilim	Homofonik
64	D7 → A7 → D	Neva eksenli kadansal kapanış	Homofonik

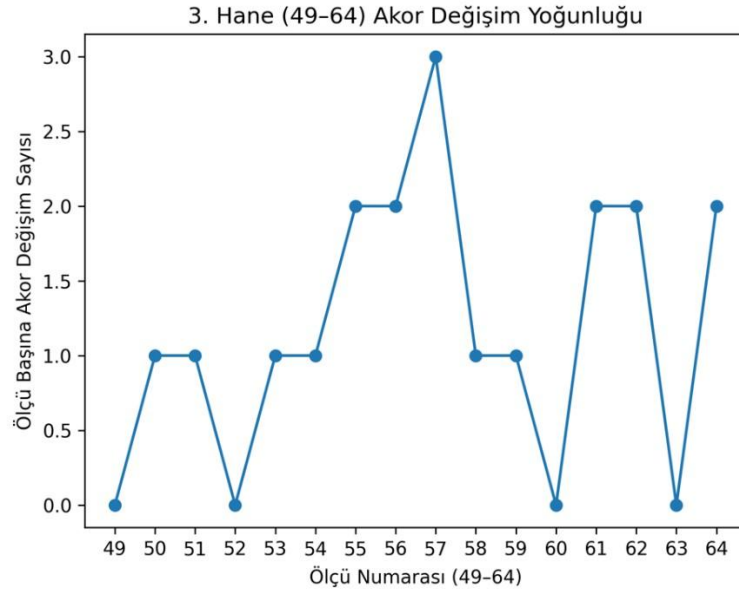
Tabloda görüldüğü üzere 3. hane, Re (Neva) merkezli bir yapı etrafında kurgulanmış; Hüseyinî (Mi) alanına yönelimler ve minör renkler (Dm) aracılığıyla armonik çeşitlilik artırılmıştır. D7, D/9 ve D7/9 gibi genişletilmiş akorlar, Neva ekseninde hazırlık ve kadansal beklenti işlevi üstlenirken; Em, Em7 ve Em7/9 kullanımları gerilim–çözülme ilişkisini

derinleştirmektedir. 54. ölçüdeki karma doku kısa süreli bir yoğunlaşma yaratmakta, ardından homofonik doku yeniden baskın hâle gelmektedir. 64. ölçüdeki D7 → A7 → D ilerleyişi ise haneyi Neva merkezli kadansal bir kapanışla tamamlayarak form içindeki geçici merkezlenmeyi netleştirmektedir.

Tablo 20. 3. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz

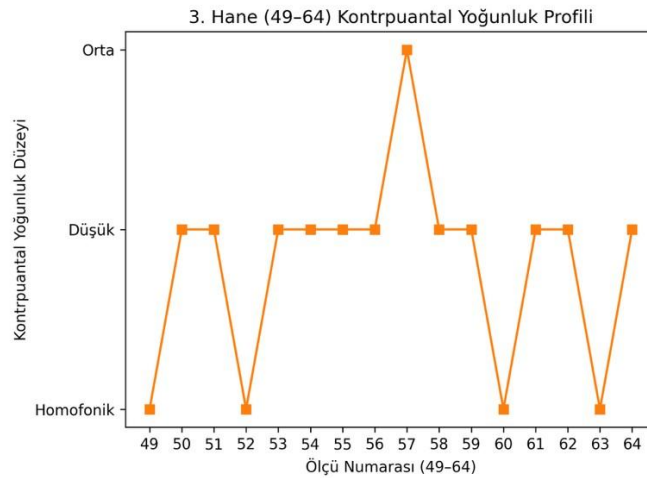
Ölçü	Vuruş 1	Vuruş 2	Vuruş 3	Vuruş 4
49	D7	D7	D7	D7
50	Em	Em	D	D
51	Em7	Em7	D/9	D/9
52	A/9	A/9	A/9	A/9
53	A	A	Em	Em
54	Em7/9	Em7/9	A	A
55	Dm	Em	D	D
56	Em	D7/9	D	D
57	A	E	Dm	Em7
58	A	A	Dm	Dm
59	A	A	Dm	Dm
60	Dm	Dm	Dm	Dm
61	A	D	Em	Em
62	A	Dm	D	D
63	Em/6	Em/6	Em/6	Em/6
64	D7	A7	D	D

Tablo, 3. hanede ölçü içi armonik hareketlerin kontrollü ve işlev odaklı biçimde dağıtıldığını göstermektedir. 49, 52, 60 ve 63. ölçülerde akorun tüm vuruşlar boyunca sabitlenmesi, Neva merkezli durak ve denge alanlarını belirginleştirmektedir. Buna karşılık 50, 51, 54, 55, 56 ve 57. ölçülerde vuruşlar arasında gerçekleşen akor değişimleri, Hüseyinî yönelimli gerilim ve renklenmeyi mikro düzeyde etkinleştirmektedir. Özellikle Em7/9, D/9 ve D7/9 gibi genişletilmiş akorların belirli vuruşlarda yoğunlaştırılması, hanenin geçici merkezlenme ve kadansal hazırlık işlevini güçlendirmektedir. Genel olarak bu yapı, 3. hanede homofonik dokuyu koruyan, ancak vuruş bazında armonik çeşitlilik sağlayan dengeli bir mikro örgü ortaya koymaktadır.



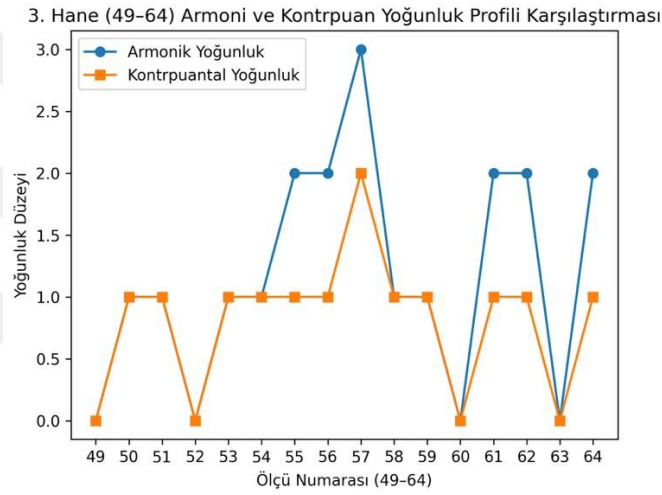
Şekil 22. 3. hane akor değişim yoğunluğu

Grafik, 3. hanede akor değişim yoğunluğunun dalgalı ve işlevsel bir dağılım sergilediğini göstermektedir. 49, 52 ve 60. ölçülerde değişimin sıfır olması, Neva merkezli durak ve denge noktalarının bilinçli biçimde sabitlendiğini ortaya koymaktadır. Buna karşılık 55-57. ölçülerde yoğunluğun belirgin biçimde artması, hanenin gerilim ve genişleme bölgesi olarak kurgulandığını göstermektedir. Özellikle 57. ölçüdeki zirve, geçici merkezlenme ve kadansal hazırlığın en yoğunlaştığı noktayı işaret etmektedir. Genel olarak grafik, 3. hanenin karar-gerilim-kapanış dengesi gözetilerek yapılandırıldığını ve armonik hareketliliğin pedagojik açıdan kontrollü biçimde kullanıldığını ortaya koymaktadır.



Şekil 23. 3. hane kontrpuantal yoğunluk profili

Grafik, 3. hanede homofonik dokunun genel olarak baskın olduğunu, kontrpuantal hareketliliğin ise sınırlı ve seçici biçimde kullanıldığını göstermektedir. 49, 52, 60 ve 63. ölçülerde homofonik yapı belirginleşerek denge ve durak noktalarını işaret etmektedir. Buna karşılık 57. ölçüde kontrpuantal yoğunluğun orta düzeye yükselmesi, bu ölçünün hanenin gerilim ve genişleme doruk noktası olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır. Diğer ölçülerde kontrpuantal yoğunluğun düşük düzeyde seyretmesi, melodik hattın ön planda tutulduğu ve eşlik dokusunun destekleyici bir işlev üstlendiği bir yapı anlayışına işaret etmektedir.



Şekil 24. 3. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması

Grafik, 3. hanede armonik yoğunluğun genel olarak kontrpuantal yoğunluktan daha baskın olduğunu göstermektedir. Armonik yoğunluk özellikle 55–57. ölçülerde belirgin biçimde artmakta; 57. ölçü, hem armonik hem de kontrpuantal yoğunluğun birlikte yükseldiği hanenin doruk noktası olarak öne çıkmaktadır. Buna karşılık 49, 52, 60 ve 63. ölçülerde her iki yoğunluğun da minimum seviyede seyretmesi, açık durak ve denge noktaları oluşturmaktadır. Genel dağılım, bu hanede çoksesliliğin esas olarak dikey (armonik) eksenle kurgulandığını; kontrpuantal hareketliliğin ise yalnızca yapısal vurgu ve dramatik yoğunlaşma anlarında devreye sokulduğunu göstermektedir.

4.5.5. Eserin 4. Hane Armonik Analizi

The image displays a musical score for the 4th system of a piece, consisting of four staves. Each staff shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Below each staff, the harmonic analysis is provided in red text, with dashed lines indicating the duration of each chord.

Staff 1 (Measures 73-76):
A----- Em----- Dm----- A----- Em Dm Am-----

Staff 2 (Measures 77-80):
Am----- Em----- D----- E-----

Staff 3 (Measures 81-84):
D----- Em/7----- A----- A----- G-----

Staff 4 (Measures 85-88):
D--- Em--- D--- A----- D----- D-----

Şekil 25. Eserin 4. hane armonik analizi

Tablo 21. 4. Hane Armonik Analiz

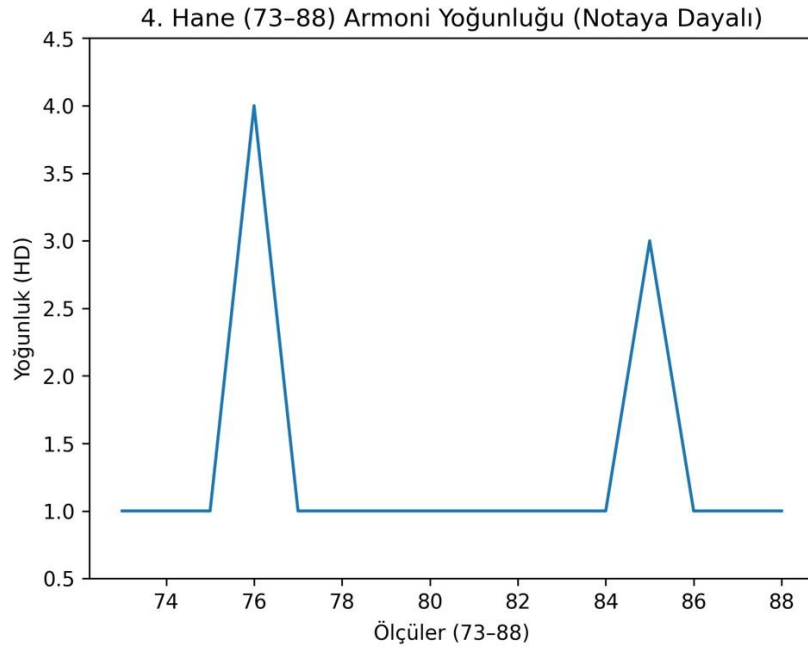
Ölçü	Ölçü içi akorlar	İşlev okuması (Re eksenli)	Doku
73	A → Em	Neva'dan sapma → Hüseyinî gerilim	Homofonik
74	Em → D → Am	Gerilim → Neva → minör renk	Homofonik
75	Em → Dm	Hüseyinî → minör renklendirme	Homofonik
76	Am	Minör denge	Homofonik
77	Am	Minör renk / denge	Homofonik
78	Em → D	Gerilim → Neva'ya dönüş	Homofonik
79	D	Neva – denge	Homofonik
80	Em	Artırılmış gerilim (yapay dominant)	Homofonik
81	D	Neva – sabitleme	Homofonik
82	Em7 → D	Gerilim → çözülme	Homofonik
83	A	Geçici sapma	Homofonik
84	G	Renkli alan (komşu merkez)	Homofonik
85	D → Em → D	Neva → gerilim → Neva	Homofonik
86	A	Sapma / hazırlık	Homofonik
87	D	Neva	Homofonik
88	D	Neva – hane kapanışı	Homofonik

Tablo 21’de, 4. hanenin Re (Neva) eksenli bir yapı etrafında kurgulandığını; Hüseyinî (Em) ve minör renkler (Am, Dm, G) aracılığıyla kontrollü sapmalarla zenginleştirildiğini göstermektedir. 73–75. ölçülerde Neva’dan geçici uzaklaşmalar yoluyla gerilim oluşturulurken, 79, 81, 87 ve 88. ölçülerde Neva merkezine dönüşlerle denge ve kapanış sağlanmaktadır. 80 ve 82. ölçülerdeki Em/Em7 kullanımları, artırılmış gerilim ve çözülme işlevi üstlenirken; 84. ölçüdeki G akoru, komşu merkezli renkli bir alan oluşturmaktadır. Genel olarak bu hane, homofonik doku korunarak, formun sonuna doğru istikrarlı ve toparlayıcı bir armonik kapanış işlevi görmektedir.

Tablo 22. 4. Hane Vuruş Bazlı Mikro Analiz

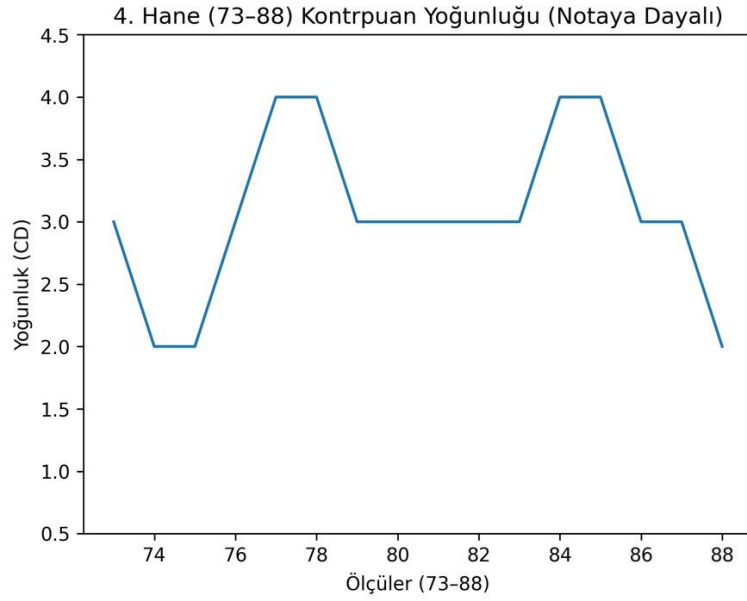
Ölçü	Vuruş 1	Vuruş 2	Vuruş 3	Vuruş 4
73	A	A	Em	Em
74	Em	D	Am	Am
75	Em	Em	Dm	Dm
76	Am	Am	Am	Am
77	Am	Am	Am	Am
78	Em	Em	D	D
79	D	D	D	D
80	E	E	E	E
81	D	D	D	D
82	Em	Em	D	D
83	A	A	A	A
84	G	G	G	G
85	D	Em	D	D
86	A	A	A	A
87	D	D	D	D
88	D	D	D	D

Tablo 22’de, 4. hanede ölçü içi armonik hareketlerin büyük ölçüde sabit ve homofonik bir yapı sergilediğini göstermektedir. 76–77, 79–81, 83–84 ve 87–88. ölçülerde akorun tüm vuruşlar boyunca korunması, Neva merkezli denge ve kapanış alanlarını belirginleştirmektedir. Buna karşılık 73–75, 78, 82 ve 85. ölçülerde vuruşlar arasında gerçekleşen sınırlı akor değişimleri, geçici gerilim ve renklenme işlevi üstlenmektedir. Genel olarak mikro düzeydeki bu dağılım, 4. hanenin formun sonuna doğru istikrarlı, sade ve toparlayıcı bir armonik yapı üzerine kurulduğunu ortaya koymaktadır.



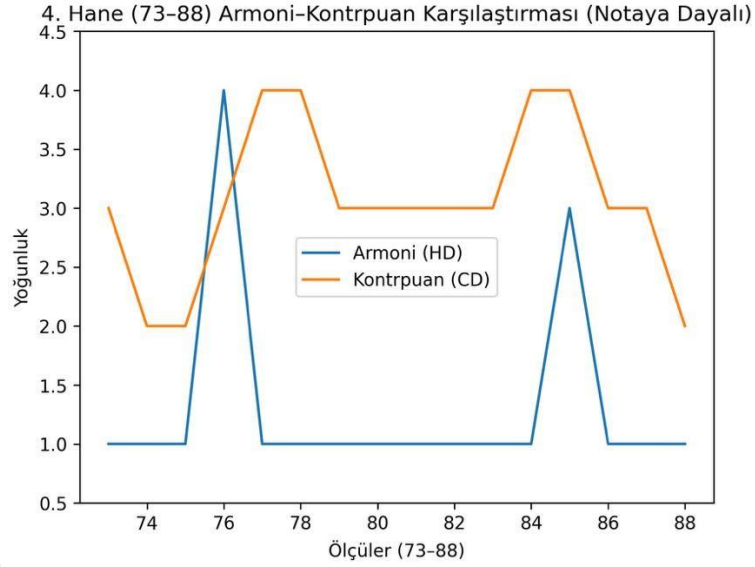
Şekil 26. 4. Hane armoni yoğunluk profili

Şekil 26’da, 73–88. ölçüler arasındaki 4. hanede armonik dokunun genel olarak düşük ve sabit bir yoğunlukta seyrettiğini; buna karşılık yalnızca 76. ve 85. ölçülerde belirgin yoğunluk sıçramaları bulunduğunu göstermektedir. Bu iki ölçüde gözlenen artış, notada yer alan çoklu akor değişimleri ve geçici armonik hareketlilikle ilişkilidir. Diğer ölçülerde armoninin çoğunlukla tek bir armonik zemine dayandığı, dolayısıyla dokunun sürekliliğinin armonik çeşitlilikten ziyade melodik–kontrpuantal hareket yoluyla sağlandığı anlaşılmaktadır. Bu durum, 4. hanede armoninin belirleyici bir unsur olmaktan çok, belirli anlarda gerilimi vurgulayan yerel ve işlevsel bir destek rolü üstlendiğini ortaya koymaktadır.



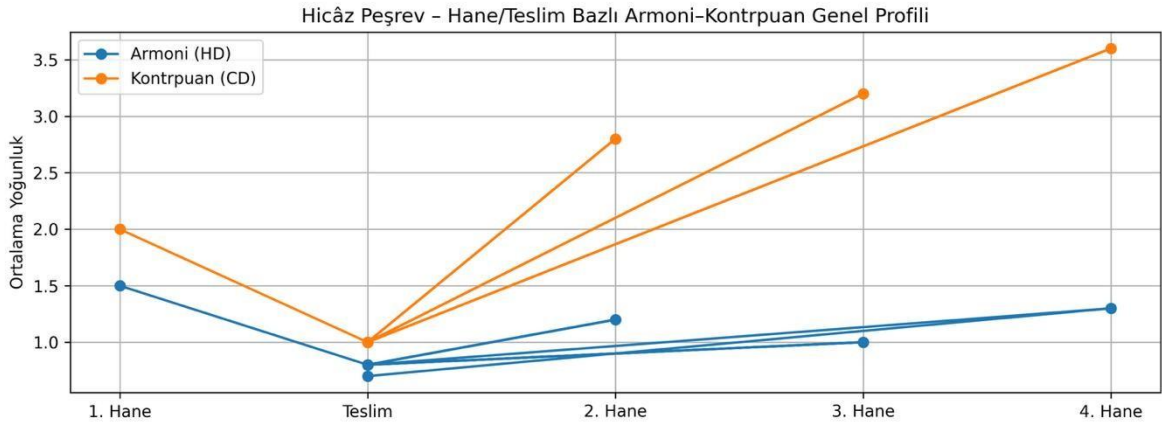
Şekil 27. 4. Hane kontrpuantal yoğunluk profili

Şekil 27’de, 73–88. ölçüler arasındaki 4. hanede kontrpuantal dokunun genel olarak orta–yüksek bir yoğunluk düzeyinde sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Özellikle 77–78 ve 84–85. ölçülerde yoğunluğun en yüksek seviyeye ulaşması, bu bölümlerde iki el/iki ses katmanı arasında belirgin bir bağımsız hareket ve karşıt yönelim bulunduğunu göstermektedir. Buna karşılık 74–75 ve 88. ölçülerde gözlenen düşüşler, kontrpuantal etkinliğin görece azaldığı, dokunun daha sade ve eşlikleyici bir karakter kazandığı anlara işaret etmektedir. Genel seyir dikkate alındığında, kontrpuan yoğunluğunun hanenin büyük bölümünde süreklilik göstermesi, 4. hanede dramatik gerilimin temel olarak kontrpuantal hareket yoluyla üretildiğini, armoninin ise bu süreci yalnızca belirli ölçülerde destekleyici biçimde üstlendiğini düşündürmektedir.



Şekil 28. 4. Hane armoni ve kontrpuan yoğunluk profil karşılaştırması

Şekil 28’de, karşılaştırmalı, 73–88. ölçüler arasındaki 4. hanede dokusal yapının belirgin biçimde kontrpuan ağırlıklı olduğunu ortaya koymaktadır. Armoni yoğunluğu, yalnızca 76. ve 85. ölçülerde kısa süreli artışlar gösterirken, hanenin büyük bölümünde düşük ve durağan bir seyir izlemektedir. Buna karşılık kontrpuan yoğunluğu, özellikle 77–78 ve 84–85. ölçülerde yüksek düzeylere ulaşarak hanenin dramatik ve hareketli karakterini belirleyen temel unsur hâline gelmektedir. İki yoğunluk profilinin farklı ölçülerde zirve yapması, 4. hanede gerilimin eşzamanlı bir armonik karmaşıklıktan ziyade, bağımsız ses hareketleri ve kontrpuantal ilişkiler yoluyla üretildiğini göstermektedir. Bu durum, armoninin daha çok yerel vurgu noktalarında işlevsel bir destek üstlendiğini, kontrpuanın ise hanenin süreklilik ve gerilim kaynağı olduğunu düşündürmektedir.



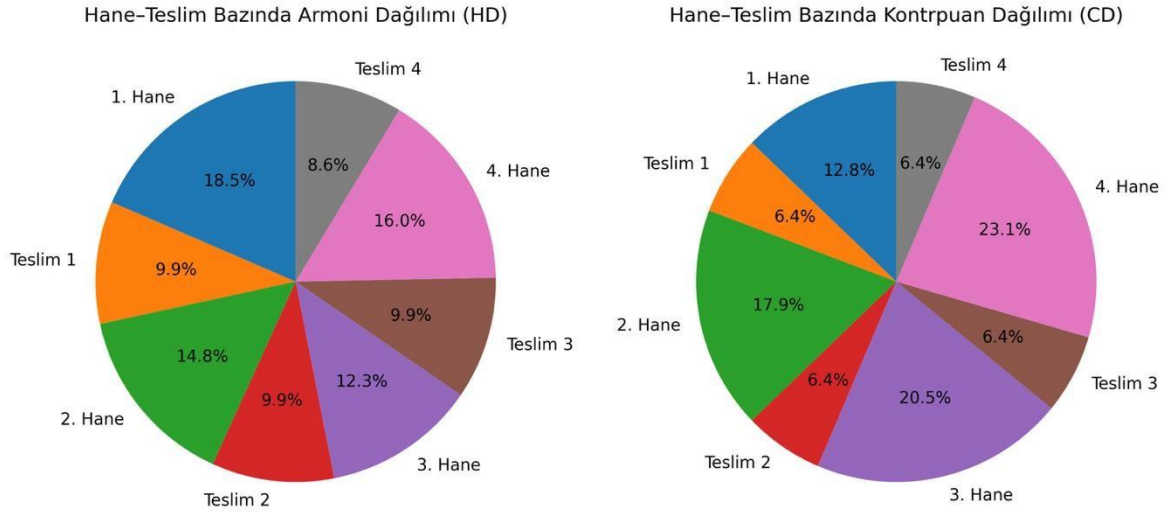
Şekil 29. Eser bütününün hane /teslim bazlı çokseslilik doku profili

Hane–teslim bazlı genel profil grafiği, La kararlı Hicâz Peşrev’in çokseslilik dokusunun haneler boyunca kontrpuan merkezli bir yapı üzerine inşa edildiğini, teslimlerde ise bu dokunun bilinçli olarak sadeleştirildiğini açık biçimde göstermektedir. Grafiksel eğriler incelendiğinde, her hanede kontrpuan yoğunluğunun armoni yoğunluğuna kıyasla belirgin biçimde daha yüksek seyrettiği; buna karşılık armoninin çoğunlukla düşük ve sınırlı düzeylerde kaldığı görülmektedir. Bu durum, eserde çoksesliliğin dikey armonik katmanlardan ziyade yatay ses ilişkileri, bağımsız ses hareketleri ve karşıt yönelimler aracılığıyla kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Teslim bölümlerinde her iki yoğunluk eğrisinin birlikte düşmesi, çoksesli dokunun geçici olarak homofonik ve merkezleyici bir karaktere büründüğünü göstermektedir. Bu sadeleşme, peşrev formunda makamsal kararın netleştirilmesine hizmet eden işlevsel bir dokusal dönüşüm olarak değerlendirilebilir. Buna karşın her yeni hanede kontrpuan yoğunluğunun önceki haneye göre daha yüksek bir düzeyden başlaması, çokseslilik dokusunun döngüsel fakat kademeli olarak yoğunlaşan bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır.

Özellikle üçüncü ve dördüncü hanelerde kontrpuan yoğunluğunun süreklilik kazanması, eserin dramatik anlatımının esas olarak kontrpuantal doku üzerinden taşındığını göstermektedir. Armoninin bu bölümlerde yalnızca belirli anlarda kısa süreli yoğunlaşmalar göstermesi, dikey yapıların bağımsız bir gelişim hattı oluşturmaktan çok, kontrpuantal

gerilimi vurgulayan ve yönlendiren ikincil unsurlar olarak işlev gördüğünü düşündürmektedir. Bu bağlamda son grafik, La kararlı Hicâz Peşrev’de çokseslilik anlayışının, makamsal kimliği dönüştürmeden, kontrpuan temelli bir çokseslilik modeli üzerinden tutarlı ve form bilincine sahip bir şekilde kurulduğunu açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 30. Eser bütününe hane / teslim bazında çokseslilik doku dağılımı

Hane–teslim bazında oluşturulan armoni (HD) ve kontrpuan (CD) dağılım grafikleri birlikte değerlendirildiğinde, La kararlı Hicâz Peşrev’de çokseslilik dokusunun belirgin biçimde kontrpuan merkezli bir yapı sergilediği görülmektedir. Armoni, özellikle birinci ve dördüncü hanelerde görece daha yüksek oranlarla temsil edilmekte; buna karşın teslimlerde sistematik olarak sadeleşerek karar merkezinin (La/Dügâh) vurgulanmasına hizmet etmektedir. Kontrpuan ise üçüncü ve dördüncü hanelerde yoğunlaşarak eserin dramatik ve anlatımsal yükünü üstlenmekte, teslimlerde ise belirgin biçimde geri çekilmektedir. Bu dağılım, peşrev formunda çoksesliliğin doğrusal değil, hane–teslim döngüsü içinde yoğunlaşıp çözülen, kontrpuan ağırlıklı bir model üzerine kurulduğunu ortaya koymaktadır.

4.6. Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Eserin Parmak Numarası Düzenlemeye İlişkin Bulgu ve Yorumlar

4.7.1.Eser 1. Hane Parmak Numaraları



HICAZ PEŞREV - 1.HANE

Hicaz Peşrev

Refik Fersan

G.S. Türk / A. Albuz

Andante

Piano

Şekil 31. Eser 1. hane parmak numaraları

Görselde yer alan piyano uyarlamasında parmak numaralamasının, piyanistik akış ve ergonomik el pozisyonu ilkeleri gözetilerek planlandığı görülmektedir. Parmak geçişlerinin çoğunlukla başparmak altından geçiş veya pozisyon kaydırma yoluyla çözümlenmesi, bilek ve el zorlanmasını azaltan piyanislik bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Ayrıca, eşlik dokusunda kullanılan parmak numaraları, melodinin ön planda kalmasına olanak tanıyacak şekilde dengeleyici ve destekleyici bir işlev üstlenmektedir. Genel olarak parmaklandırma, eserin teknik gereklilikleri ile pedagojik uygulanabilirlik arasında işlevsel ve tutarlı bir denge kurmaktadır.

4.6.2.Eser Teslim Hanesi Parmak Numaraları



2

Hicaz Peşrev



17 21

1 5 4 1 5 1 4 1 5 1 5 1 2 1 1 2 1

Şekil 32. Eser teslim hanesi parmak numaraları

Bu kesitte yer alan parmak numaralaması, pozisyon temelli ve legato odaklı bir piyanistik anlayışla kurgulanmıştır. Özellikle geçici kromatikleşmeler ve süsleme figürlerinde, başparmağın kontrollü biçimde devreye sokulması, hem makamsal ezginin sürekliliğini hem de teknik güvenliği desteklemektedir.

Alt ses/eşlik katmanında kullanılan parmak numaraları ise sabit el yerleşimi ve ağırlık transferi ilkesine dayalıdır; bu durum, melodinin ön planda kalmasına olanak tanırken eşliğin piyanislik açıdan dengeli icrasını mümkün kılmaktadır. Genel olarak bu bölümdeki parmaklandırma, teknik ekonomi, akıcılık ve pedagojik uygulanabilirlik açısından tutarlı ve işlevsel bir çözüm sunmaktadır.

4.6.3.Eser 2. Hane Parmak Numaraları



HICAZ PEŞREV - 2.HANE

25 1 3 1 3 1 1

29 5 1 5 1 5 1

33 2 5 2 4 1 1

37 5 3 4 5 5 5 5 2 5 2 1

Şekil 33. Eser 2. hane parmak numaraları

Bu bölümdeki parmak numaralaması, yoğun süslemeli ve sekvensli melodik yapıların piyanistlik akışını koruyacak şekilde sistemli olarak düzenlenmiştir. Kromatik ve makamsal geçişlerde başparmağın kontrollü kullanımı, hem makamsal karakterin bozulmamasına hem de icra güvenliğine katkı sunmaktadır. Alt seslerde tercih edilen parmaklandırma ise dengeleyici ve destekleyici bir işlev üstlenerek üst ses melodisinin rahatça öne çıkmasına olanak tanımaktadır.



4.6.4.Eser 3. Hane Parmak Numaraları



HICAZ PEŞREV - 3.HANE



The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. Measure numbers 49, 53, 57, and 61 are indicated at the beginning of each system. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and slurs.

Şekil 34. Eser 3. hane parmak numaraları

Bu kesitteki parmak numaralaması, yüksek melodik yoğunluk ve geniş ses alanı dikkate alınarak pozisyon ekonomisi ve akıcılık ilkeleri doğrultusunda düzenlenmiştir. Başparmağın kromatik ve geçici merkezlenmelerde kontrollü kullanımı, hem makamsal karakterin korunmasına hem de teknik güvenliğe katkı sunmaktadır. Alt ses parmaklandırması ise dengeleyici ve taşıyıcı bir işlev üstlenerek üst ses melodisinin rahatça öne çıkmasına olanak tanımaktadır.



4.6.5.Eser 4. Hane Parmak Numaraları



HICAZ PEŞREV - HANE

Şekil 35. Eser 4. hane parmak numaraları

Bu bölümdeki parmak numaralaması, yüksek pasaj yoğunluğu ve ardışık sekvensler göz önünde bulundurularak pozisyon sürekliliği ve legato akış ilkeleri doğrultusunda düzenlenmiştir. Kromatik ve makamsal geçişlerde başparmağın kontrollü devreye girmesi, makamsal karakterin korunmasına ve teknik güvenliğe katkı sunmaktadır. Alt seslerdeki parmaklandırma ise dengeleyici ve taşıyıcı bir işlev üstlenerek üst ses melodisinin rahatça öne çıkmasına olanak tanımaktadır. Genel olarak parmaklandırma, bu hanede ergonomik, piyanislik ve pedagojik açıdan işlevsel bir bütünlük sergilemektedir.

Dolayısıyla; tüm eserde kullanılan parmak numaraları, piyanistlik ergonomi, teknik ekonomi ve müzikal akıcılık ilkeleri doğrultusunda bütüncül bir yaklaşımla düzenlenmiştir.

Parmaklandırma, elin doğal pozisyonunu korumayı hedefleyerek gereksiz pozisyon değişimlerinden kaçınmakta; özellikle sekvensli ve hızlı pasajlarda tutarlı parmak gruplamaları (1-2-3 / 3-4-5) aracılığıyla legato sürekliliğini desteklemektedir. Başparmağın kontrollü ve işlevsel kullanımı, makamsal geçişlerde hem teknik güvenliği hem de ezgisel bütünlüğü sağlamaktadır.

Alt seslerde tercih edilen parmak numaraları, üst ses melodisinin ön planda kalmasına olanak tanıyacak şekilde dengeleyici ve destekleyici bir işlev üstlenmektedir. Bu yaklaşım, eşlik dokusunun piyanoya özgü ağırlık ve dağılım ilkelerine uygun biçimde icra edilmesini kolaylaştırmaktadır. Genel olarak parmak numaralarının kullanımı, eserin teknik gereklilikleri ile pedagojik uygulanabilirlik arasında tutarlı, işlevsel ve öğretici bir denge kurarak, piyano eğitiminde kullanılabilirliğini artıran önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

4.7. Hicaz Peşrev'in Piyanoya Uyarlanarak Tamamlanmış Görünümüne Dair Uzman Değerlendirmelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 23. Hicaz Peşrev Eseri Piyano Uyarlamasına İlişkin Uzman Görüşleri

	Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç
Eserin A Bölümünün piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme ölçüsü	4				
Eserin A Bölümünün piyano uyarlamasının armonik yapı ile tutarlılığı		3	1		
Eserin A bölümünün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaralarının işlevselliği	3	1			
Eserin A bölümüne ait eşlik modeline uygunluğu	3	1			
Eserin A bölümünün piyanistliği	3		1		
Eserin B Bölümünün piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme ölçüsü	3	1			
Eserin B Bölümünün piyano uyarlamasının armonik yapı ile tutarlılığı		3	1		
Eserin B bölümünün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaralarının işlevselliği	2	2			
Eserin B bölümüne ait eşlik modeline uygunluğu		4			
Eserin B bölümünün piyanistliği		3	1		
Eserin C Bölümünün piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme ölçüsü	4				

Eserin C Bölümünün piyano uyarlamasının armonik yapı ile tutarlılığı	3		1
Eserin C bölümünün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaralarının işlevselliği	3		1
Eserin C bölümüne ait eşlik modeline uygunluğu	1	3	
Eserin C bölümünün piyanistliği	2	2	
Eserin D Bölümünün piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme ölçüsü	3		1
Eserin D Bölümünün piyano uyarlamasının armonik yapı ile tutarlılığı	2	2	
Eserin D bölümünün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaralarının işlevselliği	1	1	2
Eserin D bölümüne ait eşlik modeline uygunluğu	1	3	
Eserin D bölümünün piyanistliği		4	
Eserin E Bölümünün piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme ölçüsü	3		1
Eserin E Bölümünün piyano uyarlamasının armonik yapı ile tutarlılığı	1	3	
Eserin E bölümünün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaralarının işlevselliği	2	1	1
Eserin E bölümüne ait eşlik modeline uygunluğu	1	3	
Eserin E bölümünün piyanistliği	1	3	

Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşmesi	3		1
Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak armonik yapıyla tutarlılığı		3	1
Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak parmak numaraları ile işlevselliği		4	
Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak piyano eşlik modeli ile uygunluğu		4	
Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak piyanistliği	1	2	1
Eserin A B C B D B E B bölümleriyle bütüncül olarak eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılmasının anlamlılığı	2	1	1

Tablo 23’ de yer alan uzman görüşleri, Hicaz Peşrev’in piyano uyarlamasının form, armoni, piyanistlik, parmak numaraları ve eşlik modeli açısından değerlendirilmesine ilişkin ayrıntılı bir görünüm sunmaktadır. Bulgular genel olarak incelendiğinde, uzman görüşlerinin büyük çoğunluğunun “Tamamen” ve “Büyük Ölçüde” seçeneklerinde yoğunlaştığı; bu durumun, geliştirilen piyano uyarlamasının hem yapısal hem de pedagojik açıdan genel kabul gördüğünü ortaya koyduğu söylenebilir.

Bölümler Bazında Değerlendirme

- A Bölümüne ilişkin değerlendirmelerde, piyano uyarlamasının formal yapıyla özdeşleşme düzeyi tüm uzmanlar tarafından “Tamamen” olarak belirtilmiştir. Armonik yapı ile tutarlılık, piyanistlik, eşlik modeli uygunluğu ve parmak numaralarının işlevselliği boyutlarında ise ağırlıklı olarak “Büyük Ölçüde” ve

“Tamamen” görüşlerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu durum, eserin ana karakterini oluşturan A bölümünün piyanoya aktarımında başarılı bir denge kurulduğunu göstermektedir.

- B Bölümüne ait bulgular da benzer şekilde olumlu bir dağılım sergilemektedir. Özellikle eşlik modeline uygunluk boyutunda tüm uzmanların “Büyük Ölçüde” görüşünde birleşmesi, bu bölümde kullanılan eşlik anlayışının piyanislik açısından yerinde ve işlevsel olduğunu düşündürmektedir. Parmak numaraları ve piyanistlik değerlendirmelerinde ise görüşlerin “Tamamen” ve “Büyük Ölçüde” seçenekleri arasında dağıldığı görülmektedir.
- C Bölümünde, formal yapıyla özdeşleşme ölçütünün tüm uzmanlar tarafından “Tamamen” olarak değerlendirilmesi dikkat çekicidir. Armonik yapı, parmak numaraları ve eşlik modeli açısından ise “Tamamen” ve “Büyük Ölçüde” yanıtlarının ağırlık kazandığı, ancak sınırlı sayıda “Kısmen” görüşünün de bulunduğu görülmektedir. Bu durum, C bölümünün yapısal olarak güçlü olmakla birlikte, piyanistlik uygulama açısından görece daha dikkatli ele alınması gereken bir alan olduğunu düşündürmektedir.
- D Bölümü değerlendirmelerinde, özellikle piyanistlik boyutunda tüm uzmanların “Büyük Ölçüde” görüşünde birleşmesi, bu bölümün piyanoya aktarımında teknik açıdan uygun bir yapı sunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, parmak numaralarının işlevselliği ölçütünde görüşlerin “Tamamen”, “Büyük Ölçüde” ve “Kısmen” arasında dağılması, bu bölümde teknik düzenleme açısından iyileştirmeye açık alanlar bulunduğuna işaret etmektedir.
- E Bölümünde ise eşlik modeli, piyanistlik ve armonik yapı açısından ağırlıklı olarak

“Büyük Ölçüde” değerlendirmeleri öne çıkmaktadır. Parmak numaralarına ilişkin görüşlerin daha dengeli bir dağılım göstermesi, bu bölümün icrasında bireysel teknik farklılıklara daha açık bir yapı sergilediğini düşündürmektedir.

- Bütüncül Değerlendirme

Eserin A–B–C–B–D–B–E–B bölümleriyle bütüncül olarak ele alındığı değerlendirmelerde, formal yapı ile özdeşleşme, armonik tutarlılık, parmak numaralarının işlevselliği ve eşlik modeli uygunluğu boyutlarında uzman görüşlerinin büyük ölçüde “Tamamen” ve “Büyük Ölçüde” seçeneklerinde toplandığı görülmektedir. Özellikle parmak numaraları ve eşlik modeliyle ilgili değerlendirmelerde tüm uzmanların “Büyük Ölçüde” görüşünde birleşmesi, uyarlamanın pedagojik açıdan tutarlı bir teknik yaklaşım sunduğunu göstermektedir.

Eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılmasının anlamlılığına ilişkin değerlendirmelerde de olumlu bir dağılım gözlenmekte; uzmanların çoğunluğu eserin piyano eğitiminde kullanılabilirliğini “Tamamen” veya “Büyük Ölçüde” anlamlı bulmaktadır. Bu bulgu, geliştirilen uyarlamanın yalnızca teknik ve müzikal açıdan değil, aynı zamanda eğitsel işlevsellik bakımından da kabul gördüğünü ortaya koymaktadır.

Tablo 24. *Hicaz Peşrev Eserin Piyano Uyarlanarak Tamamlanmış Görünümüne Yönelik Özet Uzman Görüşleri (n = 4)*

Değerlendirme Ölçütü	Tamamen (%)	Büyük Ölçüde (%)	Kısmen (%)	Çok Az	Hiç
Formal yapıyla özdeşleşme	75	25	0	0	0
Armonik yapıyla tutarlılık	25	50	25	0	0
Parmak numaralarının işlevselliği	25	50	25	0	0
Eşlik modeline uygunluk	25	75	0	0	0
Piyanistliklik	25	50	25	0	0
Genel bütünlük (A–B–C–B–D–B–E–B)	25	50	25	0	0
Eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılabilirlik	50	25	25	0	0

Formal yapıyla özdeşleşme boyutuna ilişkin uzman görüşleri incelendiğinde, uzmanların büyük çoğunluğunun piyano uyarlamasını “Tamamen” ve “Büyük Ölçüde” yeterli bulduğu görülmektedir. Bu bulgu, uyarlama sürecinde peşrev formunun hane–teslim esasına dayalı biçimsel yapısının korunduğunu ve eserin özgün form şemasının piyanoya başarılı biçimde aktarıldığını göstermektedir. Peşrev formunun pedagojik açıdan önemli bir yönü olan biçimsel farkındalığın, uyarlama yoluyla öğrenciye aktarılabilirdiği söylenebilir.

Armonik yapıyla tutarlılık boyutunda uzman görüşlerinin ağırlıklı olarak “Büyük Ölçüde” seçeneğinde yoğunlaştığı dikkat çekmektedir. Bu durum, kullanılan armonik dilin genel olarak eserin makamsal karakteriyle uyumlu bulunduğunu, ancak sınırlı ölçüde geliştirmeye açık yönler barındırdığını düşündürmektedir. Özellikle makam-temelli bir eserin tampere sisteme uyarlanması sürecinde ortaya çıkabilecek zorunlu sadeleştirmelerin, uzmanlar tarafından pedagojik bağlamda kabul edilebilir bulunduğu anlaşılmaktadır.

Parmak numaralarının işlevselliği boyutunda elde edilen bulgular, uzman görüşlerinin “Tamamen”, “Büyük Ölçüde” ve “Kısmen” seçenekleri arasında dağıldığını göstermektedir. Bu dağılım, kullanılan parmak numaralarının genel olarak piyanislik açıdan uygun olduğunu, ancak farklı icracı yaklaşımlarına göre alternatif çözümlerin de mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu durum, piyano pedagojisinde parmak numaralarının mutlak doğrular olarak değil, esnek öğretim araçları olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesiyle örtüşmektedir.

Eşlik modeline uygunluk boyutunda uzmanların büyük çoğunluğunun “Büyük Ölçüde” görüş bildirmesi, seçilen eşlik yaklaşımının eserin melodik ve ritmik yapısını destekleyici nitelikte olduğunu göstermektedir. Bu bulgu, peşrev formunun karakteristik ezgi yapısının, eşlik unsurları tarafından bastırılmadan desteklendiğini ve piyano çalgısına özgü dengeli bir doku oluşturulduğunu ortaya koymaktadır. Pedagojik açıdan bu durum, öğrencinin hem ezgisel hem de armonik farkındalık geliştirmesine olanak tanımaktadır.

Piyanistlik boyutuna ilişkin uzman görüşleri incelendiğinde, değerlendirmelerin ağırlıklı olarak “Büyük Ölçüde” ve kısmen “Tamamen” seçeneklerinde yoğunlaştığı görülmektedir.

Bu sonuç, uyarlamanın piyano tekniği açısından genel olarak elverişli olduğunu; ancak bazı pasajlarda icracının teknik düzeyine bağlı olarak zorlayıcı unsurlar barındırabileceğini düşündürmektedir. Buna karşın söz konusu zorlukların, orta düzey piyano öğrencileri için geliştirici bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

Genel bütünlük (A–B–C–B–D–B–E–B) boyutunda elde edilen bulgular, uyarlamanın eserin tüm bölümleri dikkate alındığında tutarlı bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır. Uzman görüşlerinin büyük ölçüde “Büyük Ölçüde” seçeneğinde yoğunlaşması, farklı bölümler arasında stil, doku ve teknik denge açısından bütünlüğün sağlandığını göstermektedir. Bu durum, geliştirilen uyarlama modelinin yalnızca yerel çözümler sunmadığını, eserin tamamını kapsayan sistematik bir yaklaşım benimsediğini ortaya koymaktadır.

Son olarak, eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılabilirlik boyutuna ilişkin bulgular, uzmanların yarısının “Tamamen”, diğer yarısının ise “Büyük Ölçüde” ve “Kısmen” değerlendirmelerinde bulunduğunu göstermektedir. Bu sonuç, peşrev uyarlamasının piyano öğretiminde anlamlı bir materyal olarak değerlendirildiğini ve eğitim ortamlarında kullanılmasının pedagojik açıdan uygun bulunduğunu ortaya koymaktadır. Böylece, araştırmanın temel amacı doğrultusunda peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılabilirliğine ilişkin güçlü bir kanıt elde edilmiştir.

BÖLÜM V

SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

5.1 Piyano Öğretiminde Türk Müziği Saz Eserlerinin Uyarlanarak Kullanımına İlişkin Öğretim Elemanı Görüşlerine Yönelik Sonuçlar

Peşrevlerin piyano öğretiminde kullanımına ilişkin öğretim elemanı görüşleri bulguları, katılımcı akademisyenlerin Türk müziği materyallerinin çalgı eğitiminde kullanılmasına tam bir görüş birliğiyle olumlu yaklaştığını göstermektedir. Akademisyenler, Türk müziği materyallerinin yalnızca kültürel aktarım amacıyla değil, pedagojik işlev (repertuvar çeşitlenmesi, müzikal çeşitlilik, stil farkındalığı) bakımından da anlamlı olduğunu vurgulamıştır. Bununla birlikte uyarlama sürecinde temel önceliğin makamsal karakterin korunması, piyanonun tampere yapısı nedeniyle uygun makam seçimi ve çokseslilikte katı kurallar yerine esnek/bağlam duyarlı yaklaşımların benimsenmesi olduğu ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla peşrevler, doğru düzenleme ilkeleriyle hem doğrudan eser hem de giriş/bölüm materyali olarak piyano öğretiminde kullanılabilir görülmektedir.

5.2 Türk Müziği Peşrevlerinin Piyano Öğretiminde Kullanılmasına İlişkin Çokseslendirme ve Uyarlama Modeli Geliştirmeye Yönelik Sonuçlar

Peşrevlerin piyano uyarlama sürecine yönelik geliştirilen yöntem modeli, uyarlama işinin rastlantısal değil; eser seçimi, form-makam çözümlemesi, çokseslendirme ilkeleri, eşlik modeli tasarımı, piyanistik düzenleme, uygulanabilirlik kontrolü ve uzman geribildirimiyle döngüsel biçimde olgunlaşan sistematik bir süreç olduğunu ortaya koymuştur. Model, makamsal bağlılığı korurken piyanistik yazımı mümkün kılan “hibrit” bir yaklaşımı (makam-merkezli işlev okuması + kontrollü armonik renk + seçici kontrpuan) temel almaktadır. Bu sonuç, peşrev uyarlamalarında

genellenebilir bir iş akışının tanımlanabildiğini ve farklı peşrevlere aktarılabilir bir yöntem çerçevesi sunulduğunu göstermektedir.

5.3. Peşrevin Geleneksel Tekseslik Yapısına Dair Makamsal Analizine Yönelik Sonuçlar

Uyarlanmak istenen peşrevin makamsal analizine ilişkin bulgular, La kararlı Hicaz Peşrev'in makamsal yapısında karar merkezinin (La/Dügâh) haneler boyunca bilinçli biçimde ertelendiğini, teslimlerde ise tam karar yoluyla düzenli biçimde sabitlendiğini göstermektedir. Seyir, üst ses alanlarına kademeli genişleme ve her teslimde merkez yenileme mantığıyla spiral karakterli bir gerilim–çözülme örgüsü sergilemektedir. Bu sonuç, seçilen eserin hem makamsal kimliği açık hem de “analiz → uyarlama” hattında pedagojik açıklık taşıyan uygun bir örnek olduğunu; uyarlamada merkez–asma karar–tam karar ilişkilerinin korunmasının kritik olduğunu ortaya koymaktadır.

5.4 Peşrevin Geleneksel Tekseslik Yapısına Dair Form Analizine Yönelik Sonuçlar

Orijinal peşrevin form analizine ilişkin bulgular, eserin klasik peşrev şemasına uygun biçimde Hane I–Teslim–Hane II–Teslim–Hane III–Teslim–Hane IV–Teslim döngüsüyle kurulduğunu ve teslimin form belleği oluşturan ana unsur olduğunu göstermektedir. Haneler, makamı tanıtmaya, genişleme, gerilimi doruğa taşıma ve kapanışa yöneltme gibi işlevsel bir dağılım sergilemektedir. Bu sonuç, uyarlama sürecinde formun korunmasının yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda makamsal merkezin düzenli yenilenmesi açısından da zorunlu bir ilke olduğunu göstermektedir.

5.5. Çokseslendirilen Peşrevin Batı Müziği Form Analizine Yönelik Form Analizi

Çokseslendirilmiş piyano uyarlamasının form analizine ilişkin bulgular, uyarlamanın Batı müziği form kuramı açısından “rondo ilkesine dayalı, periodik cümlelerle kurulmuş hibrit bir form” gibi okunabildiğini; teslimin “refrain/ritornello” işleviyle yapıyı birleştirdiğini göstermektedir. Episod

niteliğindeki haneler (B, D, F, H vb.), tamamen yeni temalar olmaktan çok aynı motivik çekirdekten türeyerek eserin üslup bütünlüğünü sürdürmektedir. Son teslimdeki varyasyonlu dönüş, kapanış etkisini güçlendirmektedir. Böylece uyarlama, hem geleneksel peşrev döngüsünü korumakta hem de Batı form terminolojisiyle açıklanabilir bir analitik çerçeve üretmektedir.

5.6. Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Peşrevin Armonik Analizine Yönelik Sonuçlar

Uyarlanan eserin armonik analiz bulguları, çoksesliliğin temelini fonksiyonel tonal kadans kurmak değil; makamsal seyri destekleyen mikro-armonik değişimler, renk alanları ve karar merkezine geri dönüşler üzerinden kurulduğunu göstermektedir. 1. hane ve teslimde akor değişim yoğunluğu “dalgalı” bir gerilim–gevşeme profili sergilemekte; kontrpuan ise biçim kurucu bir ana eksen olmaktan çok eşik ölçülerde dramatik yoğunluğu artıran seçici bir araç olarak kullanılmaktadır. Haneler arasında doku stratejisinin değiştiği; özellikle ilerleyen hanelerde kontrpuantal sürekliliğin artabildiği, teslimlerde ise dokunun bilinçli biçimde sadeleştiği anlaşılmaktadır. Sonuç olarak armonik dil, makam merkezini (La/Dügâh) koruyan, piyanoya uygun, kontrollü ve işlev odaklı bir hibrit yapı oluşturmaktadır.

5.7 Çokseslendirilen ve Piyanoya Uyarlanan Peşrevin İcra İçin Parmak Numarası Kurgusuna Yönelik Sonuçlar

Parmak numarası düzenlemeye ilişkin bulgular, parmaklandırmanın piyanistik ergonomi, teknik ekonomi ve akıcılık ilkelerine göre tasarlandığını; başparmak geçişlerinin kontrollü kullanımı ve pozisyon sürekliliğiyle özellikle sekvensli/kromatik geçişlerde icra güvenliğini artırdığını göstermektedir. Parmaklandırma, üst ses melodisinin öne çıkmasına izin verirken alt ses/eşlik katmanını taşıyıcı biçimde düzenleyerek pedagojik uygulanabilirliği desteklemektedir. Bu yönüyle parmak numaraları, uyarlamanın eğitim ortamında kullanılabilirliğini artıran tamamlayıcı bir teknik düzenleme unsuru olarak değerlendirilebilir.

5.8. Ortaya Konan Model Çerçevesinde Çokseslendirilerek Piyanoya Uyarlanan Eserin Tamamlanmış Görünümüne İlişkin Öğretim Elemanlarının Değerlendirmesine Yönelik Sonuçlar

Uzman değerlendirmelerine ilişkin bulgular, piyano uyarlamasının özellikle formal yapıyla özdeşleşme ve eşlik modeli uygunluğu boyutlarında yüksek düzeyde kabul gördüğünü; armonik tutarlılık, piyanistlik ve parmaklandırma boyutlarında ise genel olarak olumlu olmakla birlikte sınırlı ölçüde iyileştirmeye açık alanlar bulunduğunu göstermektedir. Bütüncül değerlendirmede (A–B–C–B–D–B–E–B), uzman görüşlerinin çoğunlukla “Tamamen/Büyük Ölçüde” seçeneklerinde yoğunlaşması, geliştirilen uyarlamanın hem yapısal hem pedagojik açıdan geçerli bir materyal olarak görüldüğünü göstermektedir. Bu sonuç, peşrevlerin piyano öğretiminde kullanılabilirliğine yönelik geliştirilen yaklaşımın uzman onayıyla desteklendiğini ortaya koymaktadır.

Öneriler

Eser seçimi için ölçüt seti netleştirilmeli; form berraklığı, usûl uygulanabilirliği, makamsal seyir açıklığı ve tampere uyumluluk (Nihavend, Rast, Hicaz, Hüseyini, Kürdi vb.) öncelikli ölçütler olarak kullanılmalıdır.

Uyarlamalarda temel hedef, koma sesleri “mutlak” duyurmaktan çok makamsal karakteri ve ifade çekirdeğini piyanistik sınırlar içinde en üst düzeyde korumak olmalıdır.

Çokseslendirmede “yalnız üçlü/yalnız dördlü” gibi katı şemalar yerine eser-merkezli ve makam-merkezli hibrit çözümler benimsenmeli; armoni destekleyici, kontrpuan ise seçici vurgu aracı olarak kurgulanmalıdır.

Teslim bölümlerinde dokunun bilinçli sadeleşmesi, karar algısını güçlendirdiği için pedagojik bir strateji olarak planlı biçimde kullanılmalıdır.

Parmaklandırma, “tek doğru” olarak sunulmamalı; farklı teknik düzeylere göre alternatif parmak seçenekleri (özellikle D ve E bölümleri gibi daha değişken alanlarda) eklenmelidir.

Üretilen uyarlamalar, piyano eğitiminde kullanılmadan önce pilot uygulama ile (öğrenci düzeyi, tempo, hataya açık noktalar, öğrenme süresi vb.) test edilmeli; sonuçlar modele geri besleme olarak işlenmelidir.

Modelin genellenebilirliğini artırmak için farklı makam ve usûllerde birden fazla peşrev uyarlaması yapılarak karşılaştırmalı bir uygulama havuzu oluşturulmalıdır.

Eğitim kurumlarında, Türk müziği temelli piyano repertuarı için düzenleme–uyarlama atölyeleri ve ders içerikleri geliştirilerek sürdürülebilir bir üretim hattı kurulmalıdır.



KAYNAKLAR

- Akarsu, S. (2018). *Müzik öğretmenliği bölümü öğrencilerinin, Türk müziğinde segah perdesini seslendirmedeki yeterlilik düzeylerinin ve dinledikleri müzik türlerinin incelenmesi*. III. Uluslararası Al- Farabi Sosyal Bilimler Kongresi, 9-11 Kasım 2018, Ankara.
- Akbulut, E. (2006). Günümüz müzik eğitimcisi nasıl olmalıdır? *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(20), 23-28.
- Akbulut, S. (2011). "Turkish five": their contributions to contemporary piano music and piano education in Turkey. *Online Submission*, 8(3), 354-369.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi
- Aksoy, B. (2008). *Tarihin musiki sayfana bakışlar*. İstanbul: Çeşitli Yerler.
- Albuz A. (2001). *Viyola öğretiminde geleneksel Türk müziği ses sistemine ilişkin dizilerin kullanımı ve bu sistem kaynaklı çokseslilik yaklaşımları*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 51-66.
- Albuz, A. (2020). Türk Müziğinde çokseslilik yaklaşımlarına genel bir bakış. *Afyon Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6, 374-398.
- Altar, C. (1986). Müzikte neden çokseslilik?. *Erdem*, 2(6), 749-768.
- Apaydınlı, K. (2017). Türk Beşleri ve Türkiye'deki çoksesli koro eğitimine katkıları. *ERPA International Congresses on Education*, 1, 18-21.

- Arın, Ö. Ü. M. E. (2019). *Çoksesli Türk Müziği Bestecilerinin eserlerinde makam olgusu: Dört Türk bestecisinden dört örnek üzerine bir çalışma*. (Doktora tezi).
<https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Ay, G. (2022). *Ülkemizde müzik eğitime genel bir bakış*.
<http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=202>, sayfasından erişilmiştir.
- Aydiner, M. (2008). Pişano eğitiminde en sık seslendirilen Türk eserlerinin müziksel öğelerinin analizleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(2), 125-140.
- Aydinoğlu, O. (2014). *Çağdaş Türk bestecilerinin pişano eserlerinin akademik pişano eğitimi açısından incelenerek eğitim seviyelerine göre sınıflandırılması*. Doktora tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aydinoğlu, O. (2014). Pişano eğitiminde Türk eserlerinin seslendirilme durumunun çağdaş eser bağlamında değerlendirilmesi. *Porte Akademik: Journal of Music & Dance Studies*, 9, 80-92.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan.
- Barry, N. H., Hallam, S. (2002). Practice. In Parncutt, R., & McPherson, G. (Eds.). *The science and psychology of music performance: Creative Strategies for teaching and learning*. USA: Oxford University.
- Baş, E. (2017). *Ses eğitimi için yazılmış pişano eşlikli Türk müziği eserlerinin incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Baykara, H. (2008). *Evliya Çelebi seyahatnamesi*. İstanbul: Seyahatnamesi.
- Behar, C. (2012). *Osmanlı/Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bilici, A., & Özçelik, S. (2020). Pişano ile makamsal dikte yazma üzerine bir model önerisi. *Kastamonu Education Journal*, 1, 2173-2187.

British Suzuki Institute. (2007) http://www.britishsuzuki.org.uk/rpmServer/generatorSystem/asp/rpServer_GoGenerate.asp?intSiteID=15&intPageID=5&intNavbar_Open_Level1_ID=3. sayfasından erişilmiştir.

Bulut, D. (2004). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda alınan piyano eğitiminin müzik öğretmenliğinde kullanılabilirliği. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirileri*, 199-210.

Bulut, D. (2011). Güzel sanatlar ve spor liselerinde görev yapan piyano öğretmenlerinin profilleri üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26, 89-102.

Bulut, F. (2002). *Çağdaş Türk piyano müziği eserlerinin piyano eğitimi açısından incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

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*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Bulut, F. (2011). Piyano eğitiminde geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik oluşturulan bir çoklu analiz modeli. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(1), 31-52.

Bulut, F. (2011). Piyano eğitiminde geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik oluşturulan bir çoklu analiz modeli. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(1), 31-52.

Büyüköztürk, Ş. (2015). *Sosyal bilimler için veri analizi el kitabı*. Ankara: Pegem

Çağlak, E. & Albuz, A. (2021). Askeri bando şefi yetiştirme süreçleri: Türkiye, Abd ve Rusya örneği. *Ekev Akademi Dergisi*, 86, 283-306.

Çağlak, E. & Filiz, S. (2018). Türk devlet geleneğinde askeri müzik ve askeri müzik eğitimi. *Sahne ve Müzik*, 7, 29-56.

- Çilden, Ş. (2016). Çalgı eğitiminde usta-çırak yöntemi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16(İpekyolu), 2208-2220.
- Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, 26, 28. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli.
- Demirci, A. A. (2016). Arranged Bursa folk songs for fourhands piano and their practice in music education departments. *Educational Research and Reviews*, 11(21), 19862001.
- Doğruöz, M. D. (2021). Süreç ekseninde bir tür araştırması: Türk sanat müziği geleneğinde longalar. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 47, 219–235.
- Dündar, G. E. (2008). *Keman ve viyola çalan öğrencilerde ortaya çıkan fiziksel sağlık problemleri ve çözüm önerileri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ece, A. S. (2007). Çoksesli Türk müziği bestecileri ile ilgili lisansüstü tez ve yayınlar antolojisi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 148-164.
- Ece, A. S. (2007). Çoksesli Türk müziği bestecileri ile ilgili lisansüstü tez ve yayınlar antolojisi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 148-164.
- Ece, A.S. (2002). Çağdaş Türk bestecilerinin viyola eserleri ve bu eserlerin mesleki müzik eğitimi veren kurumlardaki viyola eğitimcileri tarafından tanınma, eğitim amaçlı kullanılma ve kullanılmama durumları. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 93-107.
- Ekinci, H. (1998). *Piyano eğitimine eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde başlayan öğrencilerin 1. yıl piyano öğretim etkinliklerinin değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Eldemir, A. C. (2013). Öğretmen yeterlikleri kapsamında müzik öğretmenlerinin geleneksel Türk sanat müziği alanındaki yeterlikleri. *Fine Arts* 8(2), 196-205.

- Ercan, N. (2003). Pişano eğitiminde müzikalite kavramının kazandırılması açısından genel yaklaşımlar. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Erdal, G.G. (2009). *Pişano almada koordinasyon ve kondişyon*. Ankara: Müzik Eğitimi
- Erdoğan, . A. (2016). *Solo pişano için yazılmış zeybek havalarının incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Ezgi, S. (1953). *Ameli ve nazari Türk musikisi* (Cilt III-V). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe giden yol*. İstanbul: İnkilâp.
- French, L. A. (2005). *Improvisation: An integral step in piano pedagogy*. Müzik Başarı Tezi, Trinity University Department of Music, California.
- Gasıмова, T. (2010). Pişano ğrenme ve öğretme teknikleri. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 25, 99-106.
- Gebeloğlu, B. (2018). Mesud Cemil Bey'in saz eserlerinin makamsal analizi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 305-315.
- Gedikli, N. (1999). *lkemizdeki etki ve sonuçlarıyla uluslararası sanat müziği*. İzmir: Ege Üniversitesi
- Gökbudak, Z. S. (2013). *Pişano eğitiminde ğretim eserleri ve basamakları, Pişano ğretiminde pedagojik yaklaşımlar*. Ankara: Pegem
- Güven, E., Cevik, D.B., Canbey, E.G., & Snapper, E.K. (2012). Çocuklara yönelik pişano eğitimi başlangıç metotları üzerine bir değerlendirme. *Journal of Research in Education and Teaching*, 1(2), 158-164.

- Güdek, B. & Yılmaz, D. (2017). Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin çalgı çalışma yöntemlerini kullanma düzeyleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(53), 43-52.
- Güner, S. S. (2008). Çoksesli (Alafranga) Müziğin Türk toplumuna giriş süreci ve sarayın etkisi Türk müziğinin tarihteki yeri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 6, 49-70.
- Güneş Modiri, I. (2002). *Polifoni'nin piyano eğitimindeki önemi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı). (t.y.). *Medhal*. <https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-3705/medhal.html> sayfasından erişilmiştir.
- Hatipoğlu, G. Türkiye'de Çoksesli Müzik. *Online Journal of Music Sciences*, 2(1), 136-165.
- Jelen, B. (2015). Current piano education of Turkish Music teacher candidates: Comparisons of Instructors and Students Perceptions. *Educational Research and Reviews*, 10(8), 1249-1260.
- Kahyaoğlu, Y. (2015). Klasik Türk müziğinde saz müziğinin yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 57-60.
- Kalender, N. (1988). *Müzik eğitiminde çalgı eğitimi ve sorunları*. Bursa Uludağ Üniversitesi.
- Kalkanoğlu, B. (2007). *Okul şarkılarının müzik öğretmenlerinin bilgi ve beceri düzeyine göre piyano ile eşliklemesine yönelik bir model önerisi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kantemiroğlu, Y. T. (2001). *Kitabu ilmi'l-mûsikî alâ vechi'l-hurûfât: Mûsikîyi Harfler Tesbât ve İcrâ İlminin Kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.

- Karahan, A. (2009). *Müzik eğitimi ana bilim dalı piyano eğitimi sürecinde çağdaş Türk müziği dağarının yeri ve önemi*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu.
- Kasap, B. T. (2005). İşlevsel piyano becerilerinin müzik öğretmenleri için önemi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(1), 149-154.
- Kaya, A. (2017). Klasik gitarda geleneksel Türk müziği düzenlemelerinde biçim ve çokseslilik yaklaşımları. *Akdeniz Sanat*, 10(20), 3-17.
- Kaya, N. (2022). *Müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine yönelik tutumları (Balıkesir Üniversitesi örneği)*. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, A. (2020). *Lisans düzeyi Türk müziği viyolonsel eğitimi programlarının değerlendirilmesi sonucu elde edilen bulgulara yönelik eğitimci görüşleri üzerine bir araştırma*. Sanatta Yeterlik Tezi, Kocatepe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Afyon.
- Kılıç, F. (2009). *Çoksesli batı Müziğinin Türk Modernleşmesindeki önemi*. 38. Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı I (ss. 455–464), Ankara.
- Kıvrak, İ., (2003). Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80. yılında müzik sempozyumu*, İnönü Üniversitesi, Malatya
- Koyuncuoğlu, K. (2001). *Piyano çalmada temel tekniklerin yerleştirilmesi aşamasında yararlanılabilmesi amaç güdülerek hazırlanan özgün etüd ve düzenlemelerin piyano eğitiminde kullanılabilirliğinin incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi).
<https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Kurtuldu, M. K. (2007). *Bilgiyi işleme modeline dayalı piyano eğitiminde genel öğrenme stratejilerinin yeri ve görsel imajlar oluşturma yönteminin kullanılabilirlik düzeyi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.

- Kutluk, Ö., & Yalçın, G. (2012). Muammer Sun'un Yurt Renkleri 1. albümde yer alan piyano eserlerinin armonik analizi. *The Journal Of Academic Social Science Studies*, 769-788.
- Levendoğlu, O. (2005). Tarih içinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(19), 253-262.
- Madanoğlu, N. (2019). Halk türkülerinin piyano düzenlemeleri bağlamında “piyano için 9 türkü” kitabının analizi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* 5(10), 85-96.
- Mirzayev, B. Ö. (2017). *Türk bestecilerinin Türk müziği çalgıları için bestelediği çoksesli eserlerin incelenmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Özal, K (2007). *Dalcroze metodu*. Samsun: Müzik Eğitimi.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. (c. 1-2). İstanbul: Milli Eğitim.
- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 57-63.
- Özer, N. (2021). *Rus bestecilerin polifonik yapıdaki eserlerinin piyano eğitiminde hedeflerin gerçekleştirilmesine yönelik etkisinin belirlenmesi*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Özkan, İ. H. (1998). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri: Kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken.
- Özkan, İ. H. (2017). *Türk musikisi nazariyatı ve usülleri* (16.Baskı.). İstanbul: Ötüken.
- Özmentes, S. (2008). Çalgı eğitiminde özdüzenlemeli öğrenme taktikleri. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 9(16), 157-175.

- Özyazıcı, F. (2019). *Piyano eğitiminin ilk beş yılı için; seçilmiş repertuvar ve metotlar ışığında uygulanabilecek pedagojik yöntemler*. Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pamir, L. (1995). *Çağdaş piyano eğitimi*. İstanbul: Beyaz Köşk
- Parasız, G. & Gülüm, O. (2018). Türk halk müziğindeki doğal çoksesliliğin müzik eğitimindeki yansımaları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 1, 22-28.
- Pehlevan, Ş. (2021). *Halk türkülerinin güzel sanatlar liseleri piyano eğitiminde kullanılabilirliği (Kırşehir yöresi örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Çankırı Karatekin Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Çankırı.
- Poliner, G. E., D. P. Ellis, A. F. Ehmann, E. Gómez, S. Streich & Ong, B. (2007). Melody transcription from music audio: Approaches and evaluation. *IEEE Transactions on Audio, Speech, and Language Processing*, 15(4), 1247-1256.
- Recep, U. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(2), 91-109.
- Sağır, T. & E. Ozan (2014). Türk müziği makam dizilerinin modern armoniyle çok seslendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 81-91.
- Sarı, A. S. (2019). *Müzik öğretmeni adaylarının Geleneksel Türk müziği Derslerine yönelik özyeterlik algılarının incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı*. (Doktora tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Sonsel, Ö.B. (2017). Bireysel çalgı viyola dersinin öğretim elemanları görüşleri açısından değerlendirilmesi. *EJournal of New World Sciences Academy*, 12(2), 125-134.

- Soysal, F., & Giray, S. Z. (2013). *Taksim, peşrev ve saz semaisi*. The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu Konferansı, Baku, Azerbaycan.
- Sungurtekin, K. M. (2002). Eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerindeki piyano eğitiminde çağdaş Türk piyano müziği eserlerinin yeri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(3), 59-68.
- Şen, Y. & Çelenk, K. (2017). Müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine ilişkin özyeterlik algılarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *İdil*, 6(39), 3355-3387.
- Tanrıverdi, A. (1996). *AGSL müzik bölümlerinde uygulanan çalgı eğitimi ve viyolanın çalgı eğitimi içerisindeki yeri*. I. Ulusal AGSL Müzik Bölümleri Sempozyumunda sunulmuş bildiri, Bursa.
- Tarkum, E. (2017). Türk müziği ve batı müziğinin yapısal özellikleri ve çokseslilik açısından incelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 31-43.
- Toptaş, B. (2012). Halk türkülerinin sistematik olarak piyano eğitiminde kullanılması. *İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü*, Malatya.
- Toptaş, B. (2013). Türkiye’de piyano üzerine yapılmış lisansüstü çalışmalar. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(3), 716-728.
- Toptaş, B. (2022). Piyano Alanında Türk müziği uygulamaları üzerine yapılan lisansüstü tezlerin incelenmesi. *Diyalektolog*, 30, 145-161.
- Toptaş, B. Halk türkülerinin sistematik olarak piyano eğitiminde kullanılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 85-100.
- Tunçdemir, İ. (2008). Çoksesli müzikte Harika Çocuk Kanununun Türk müzik kültürüne etkisi: İdil Biret–Suna Kan örneği. *Milli Eğitim*, 177, 8-27.

- Turan, H. S. (2020). *Türk müziği literatürü ile oda müziği eğitimi ve müzik eğitimi lisansüstü programlarındaki ders kazanımlarına yansımaları*. (Yüksek lisans tezi).
<https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Türkel, L., & Şen, Y. (2015). Türkiye’de müzik eğitimi veren kurumlarda, çağdaş türk müziği flüt öğretimi uygulamalarına yönelik uzman görüşleri. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 57-81.
- Türkmen, U. (2007). Türk müziğinde çokseslilik tartışmaları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(1), 177-194.
- Uçan, A. (1990). Müzik eğitiminin niteliği üç ana unsuru ve bazı temel sorunları. *Orkestra Dergisi*, 1(207), 32-36.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi* (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Uslu, M. (2006). Türkiye’de çalgı eğitiminin yaygınlaştırılmasında ve geliştirilmesinde çoksesli müzik eğitimi görüşü. *Müzik ve Bilim Dergisi*, 5, 1-10.
- Yadigaroglu, Z. & Şahin, P. (2020). Türkiye korolar şenliği’nde seslendirilen çoksesli Türk müziği eserlerinin besteci, yöre, makam ve ölçü yapısı bakımından analizi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 10(1), 399-412.
- Yalçın, G. (2005). Genel müzik eğitiminde türkü ya da türkü kaynaklı okul şarkılarının öğretilmesinde okul çalgısı olarak gitarın yeri ve önemi. *Yüzyüncü Yıl Üniversitesi 1. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirileri*, 243-250.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Mart.
- Yavuz, Ş. & Şentürk, N. (2014). müzik öğretmeni adaylarının geleneksel Türk müziği derslerine ilişkin tutumlarının çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 3, 167-187.

- Yılmaz, P. (2005). *İnönü üniversitesi güzel sanatlar eğitimi müzik eğitimi anabilim dalı piyano öğretim elemanları ve 3. sınıf öğrencilerinin piyano eğitimine ilişkin görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, N. (2014). A study related to the usage of contemporary Turkish piano music works in music teacher training. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 116, 30213025.
- Yokuş, H. (2005). *Ülkemizde halk müziği kaynaklı piyano eserlerinin piyano eğitiminde uygulanabilirliğinin değerlendirilmesi*. (Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Yönetken, H. B. (1996). *Müzik öğretimi / Okulda çalgı sorunu ve çalgısal müzik etkinlikleri*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Yöre, S. & Gökbudak, Z. S. (2012). Ahmed Adnan Saygun'un çoksesli müzikte/Türk çok sesli Müziği'nde ulusalcılığa ilişkin kodları. *Bilig*, 61, 265.
- Yöre, S. (2003). Türk Musikisi'nde saz eserleri ve formları. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 20(2), 115-134.
- Yucetoker, I., & Apaydinli, K. (2012). The situation and the importance of three-hand pieces in piano education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 51, 541-545.
- Yucetoker, O. (2018). Yabancı uyruklu öğrencilere yönelik çoksesli türk müziği öğretim model önerisi ve uygulamadaki görünümü: Makedonya örneği. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 69, 23-36.

EKLER



EK 1. Uzman Görüşme Soruları

"PEŞREVLERİN PİYANO ÖĞRETİMİNDE KULLANILMASINA YÖNELİK BİR MODEL ÖNERİSİ VE UYGULAMADAKİ GÖRÜNÜMÜ" isimli doktora tez çalışmasına ilişkin durum tespitine yönelik yarı yapılandırılmış uzman görüşme soruları

- 1- Türk Müziği materyallerinin çalgı eğitiminde kullanılması konusundaki düşünceleriniz nelerdir?
- 2- Türk Sanat Müziği saz eserlerinin piyano eğitiminde kullanılmasını nasıl değerlendirirsiniz?
- 3- Sizce Peşrev, Saz Semaisi, Medhal, Taksim, Oyun Havası vb. TSM çalgı müziği formlarından hangisi ya da hangileri piyano eğitiminde kullanılmaya daha uygundur? Neden?
- 4- Peşrevlerin piyano öğretiminde kullanımı konusundaki düşünceleriniz nelerdir?
- 5- TSM çalgı müziği formlarını piyanoya uyarlama sürecinde hangi makamları daha çok tercih etmek gerekir? Neden?
- 6- TSM çalgı müziği formlarını piyanoya uyarlama sürecinde yapılan çökseslendirme çabalarında daha çok hangi çökseslilik yaklaşımı sergilenmelidir? (Tona!, 4'lü, Karma) Neden?
- 7- TSM çalgı müziği formlarını piyanoya uyarlama sürecinde Tampereman ses sistemi kullanmak sizce ne ölçüde geçerli ve anlamlıdır? Varsa başka önerileriniz nelerdir?
- 8- TSM çalgı müziği formlarını piyanoya uyarlama sürecinde dikey, yatay veya karma kompozisyon anlayışlarından hangileri tercih edilmelidir? Neden?
- 9- TSM çalgı müziği formlarını piyanoya uyarlama çabalarının sizce eğitim müziği ekseninde "Çöksesli Türk Müziği"ne katkı düzeyi nedir?

EK 2. Hicaz Peşrev



HICAZ PEŞREV

Hicaz Peşrev

Refik Fersan

Andante

Piano

G.S. Türk / A. Albuz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

Hicaz Peşrev

3

37

41

45

49

53

4 Hicaz Peşrev⁵

57

61

65

69

73

The musical score is for a piece titled "Hicaz Peşrev". It is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into five systems, each containing a treble and bass staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure numbers 57, 61, 65, 69, and 73 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 73.

77

81

85

89

93

rit.

EK 3. Hicaz Peşrev Eseri Piyano Uyarlamasına İlişkin Hazırlanan Anket Sorular

1. Eserin “A bölümü”nün piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

2. Eserin “A bölümü”nün piyano uyarlamasında armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

3. Eserin “A bölümü”nün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

4. Eserin “A bölümü”ne ait eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

5. Eserin “A bölümü” ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

6. Eserin “B bölümü”nün piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

7. Eserin “B bölümü”nün piyano uyarlamasında armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

8. Eserin “B bölümü”nün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

9. Eserin “B bölümü”ne ait eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

10. Eserin “B bölümü” ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

11. Eserin “C bölümü”nün piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

12. Eserin “C bölümü”nün piyano uyarlamasında armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

13. Eserin “C bölümü”nün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

14. Eserin “C bölümü”ne ait eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

15. Eserin “C bölümü” ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

16. Eserin “D bölümü”nün piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

17. Eserin “D bölümü”nün piyano uyarlamasında armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

18. Eserin “D bölümü”nün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

19. Eserin “D bölümü”ne ait eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

20. Eserin “D bölümü” ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

21. Eserin “E bölümü”nün piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

22. Eserin “E bölümü”nün piyano uyarlamasında armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

23. Eserin “E bölümü”nün piyano uyarlamasında kullanılan parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

24. Eserin “E bölümü”ne ait eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

25. Eserin “E bölümü” ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

26. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak piyano uyarlaması formal yapıyla ne ölçüde özdeşleşmiştir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

27. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak armonik yapı ne ölçüde tutarlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

28. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak parmak numaraları ne ölçüde işlevseldir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

29. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak piyano eşlik modeli ne ölçüde uygundur?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

30. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak ne ölçüde piyanistiktir?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

31. Eserin “A B C B D B E B” bölümleriyle bütüncül olarak eğitim-öğretim faaliyetlerinde kullanılması ne ölçüde anlamlıdır?

Tamamen	Büyük Ölçüde	Kısmen	Çok Az	Hiç

32. Başka ilave görüşlerinizi varsa; lütfen belirtiniz!

.



GAZİLİOLMAK AYRICALIKTIR..