

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

147775

HALK MÜZİĞİNE DAYALI GİTAR ÖĞRETİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Özer KUTLUK

147775

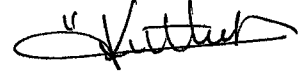
HAZIRLAYAN

Gökhan YALÇIN

KONYA-2004

Gökhan YALÇIN tarafından hazırlanan HALK MÜZİĞİNE DAYALI GİTAR ÖĞRETİMİ başlıklı tezin Yüksek Lisans Tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

26.02.2004



Dr. Özer KUTLUK

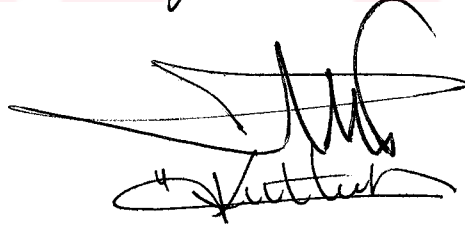
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, aşağıdaki jüri tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. M. Salih ERGAN



Üye: Prof. Yusuf AKBULUT



Üye: Dr. Özer KUTLUK

Bu tez Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

HALK MÜZİĞİNE DAYALI GİTAR ÖĞRETİMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÖKHAN YALÇIN

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI

MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

2004

ÖZET

Bu araştırma, Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun önemini ortaya koymak ve nasıl olması gerektiğini belirlemek amacıyla yapılmıştır.

Araştırmada veriler literatür taraması yöntemiyle ve Cumhuriyet Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Niğde Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Ondokuzmayıs Üniversitesi ve İzzet Baysal Üniversitesi'ne bağlı Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında "Bireysel Çalgı-Gitar" derslerini veren öğretim elemanları ile görüşme yolu ile toplanmaya çalışılmıştır.

Konuyla ilgili olarak yapılan görüşmede elde edilen sonuçlar tablolar halinde gösterilmiştir.

Ayrıca Türk halk müziğine dayalı örnek bir gitar öğretim metodu öneri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gitar, Gitar öğretimi, Türk halk müziği, Gitar metodu, Dörtlü armoni sistemi



GUITAR TEACHING DEPENDING ON FOLK MUSIC

MASTER DEGREE THESIS

Gökhan YALÇIN

SELÇUK UNIVERSITY

SOCIAL SCIENCES INSTITUTE

DEPARTMENT OF MUSIC TEACHING

2004

ABSTRACT

This search was made to determine how the guitar teaching depends on Turkish folk music. We must bring up the importance of guitar teaching depending on folk music.

In this research, information was taken by interviewing the instructors of guitar instrument at education department of music teachers of art schools at Cumhuriyet University, Marmara University, Niğde University, Gazi University, Selçuk University, Ondokuzmayıs University and İzzet Baysal University.

The results of the interviews about the subject are shown as charts.

Moreover a method of guitar teaching depending on Turkish folk music is given as a suggestion.

Key Words: Guitar, guitar teaching, Turkish folk music, method of guitar, harmony of quartet system

ÖNSÖZ

Bu araştırma, halk müziğine dayalı gitar öğretiminin önemini ortaya koyarak Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun nasıl olması gerektiğini belirlemek amacıyla yapılmıştır.

Araştırma konusunun seçiminde ve gerçekleştirilmesinde bana yol gösteren, olumlu eleştirileri ve katkılarıyla düşüncelerime yön veren, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Dr. Özer KUTLUK' a, eski danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr Nurtuğ BARIŞERİ'ne, araştırmanın çeşitli aşamalarında çok değerli görüşlerinden ve kaynaklarından faydalandığım Sayın Prof. M. Salih ERGAN, Sayın Prof. Yusuf AKBULUT, Sayın Prof. Sabri YENER, Sayın Yrd. Doç. Hamit ÖNAL, Sayın Yrd. Doç. Hasan BOZKURT' ve Arş. Gör. Attila ÖZDEK'e teşekkürü bir borç bilirim.

Gökhan YALÇIN

KONYA-2004

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumu.....	1
1.2 Ana Problem.....	2
1.3 Alt Problemler.....	2
1.4 Araştırmanın Önemi.....	4
1.5 Sayıtlar	4
1.6 Sınırlılıklar.....	4
2. YÖNTEM.....	5
2.1 Araştırmanın Modeli.....	5
2.2 Evren ve Örneklem.....	5
2.3 Verilerin Toplanması.....	5
3. KLASİK GİTARIN TARİHÇESİ.....	6
3.1 Dünyada Klasik Gitarın Gelişimi.....	6
3.1.1 Fernando Sor.....	7
3.1.2 Ferdinando Carulli.....	7
3.1.3 Mauro Giuliani.....	8
3.1.4 Matteo Carcassi.....	8
3.2 Klasik Gitarın Türkiye'ye Giriş ve Gelişimi.....	10
3.2.1 Bekir Küçükay.....	11

3.2.2 Ahmet Kanneçi.....	11
4. HALK MÜZİĞİ VE MÜZİK EĞİTİMİNDEKİ YERİ.....	14
4.1 Ulusal Müzik ve Türkiye'deki Ulusal Müzik Hareketleri.....	15
4.1.1 Paul Hindemith Raporu.....	15
4.1.2 Bela Bartok.....	18
4.2 Halk Müziğinin Ülkemiz Müzik Eğitimindeki Yeri ile İlgili Çeşitli Görüşler ve Öneriler.....	19
4.3 Halk Müziğinin Gitar Eğitimindeki Yeri.....	20
4.4 Halk Müziğinin İlköğretim Okulu 6.,7. ve 8. Sınıf Müzik Ders Programlarındaki Yeri.....	23
4.5 Halk Müziğinin Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Çalgı (Gitar) Hazırlık, 1, 2, 3 Dersi Öğretim Programındaki Yeri.....	25
4.6 Türkiye' de Gitar Öğretimindeki Mevcut Durum.....	29
5. ÜLKEMİZDE KULLANILAN KLASİK GİTAR ÖĞRETİM METOTLARININ ANA HATLARIYLA İNCELENMESİ.....	32
5.1 Ziya Aydıntan Klasik Gitar Metodu.....	32
5.2 Bekir Küçükay Klasik Gitar Metodu.....	33
5.3 Ahmet Kanneçi Klasik Gitar Metodu.....	36
5.4 Kemal Belevi Klasik Gitar Metodu.....	37
5.5 Arenas Klasik Gitar Metodu.....	38
6. MESLEKİ MÜZİK OKULLARINDAKİ ÇALGI EĞİTİMİNDE HALK MÜZİĞİNE DAYALILIK KONUSUNDA BENZER GÖRÜŞLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ.....	41
6.1 Araştırma Konusu ile İlgili Benzeri Çalışmalar ve Sonuçları.....	43
7. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI VE DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ.....	50
7.1 Batı Müziğinde Çoksesliliğin Kısa Tarihçesi.....	51
7.2. Türk Müziğinde Çoksesliliğin Kısa Tarihçesi.....	52
7.3. Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni Sistemi.....	52

7.4 Neden Dörtlü Armoni.....	53
7.5 Türk Müziğinde Dörtlü Armoni Sistemi.....	59
7.5.1 Ana Dizi.....	59
7.5.2 Dörtlü Armoni Sistemi ve Türk Müziğine Uygulanışı.....	60
7.5.3 Dörtlü Armoni Sisteminin Gitara Uygulanabilirliği.....	62
8. BULGULAR VE YORUM.....	78
9. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	96
TÜRK HALK MÜZİĞİNE DAYALI ÖRNEK KLASİK GİTAR METODU.....	105
BİBLİYOGRAFYA.....	146
ÖZGEÇMİŞ.....	151
Ekler.....	152



TABLolar LİSTESİ

<u>Tablo</u>	<u>Sayfa</u>
Tablo 8.1 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	78
Tablo 8.2 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	79
Tablo 8.3 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	79
Tablo 8.4 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	80
Tablo 8.5 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	81
Tablo 8.6 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” Sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	81
Tablo 8.7 “Dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en çok hangi ya da hangilerini kullanıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	82
Tablo 8.8 “Dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı olarak” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkılarak yazıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	82
Tablo 8.9 “Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından en çok hangi ya da hangilerini kullanıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	83

Tablo 8.10“Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı olarak” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkılarak yazıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	83
Tablo 8.11 “Yayınlanan gitar öğretim metodunuz var mı? Cevabınız evet ise türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlere ne kadar yer verdiniz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	83
Tablo 8.12 “Gitar öğretiminde tek bir gitar öğretim metodunun yeterli olacağını düşünüyor musunuz? neden?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	84
Tablo 8.13 “Halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun amaçlar ve hedef davranışlar açısından diğer metotlarla paralelliğine ne ölçüde katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	84
Tablo 8.14 “Gitar öğretiminde kullandığımız türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çok seslendirilmesinde ne tür armoni kullanılmıştır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	85
Tablo 8.15 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminin gerekliliğine ne ölçüde katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	86
Tablo 8.16 “Ülkemizde kullanılan çokseslendirme yöntemlerinden hangilerinin türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çokseslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	86
Tablo 8.17 “Ülkemizde kullanılan çokseslendirme yöntemlerinden hangilerinin gitar öğretiminde kullanılacak türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çokseslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	87
Tablo 8.18 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizileri öncelikli olarak hangileri olmalıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	88
Tablo 8.19 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak etüt ya da yapıt amaçlı çalışmaların ritmik yapısı nasıl olmalıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	88
Tablo 8.20 “Modal ve makamsal eserler arasında farklar olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	88

Tablo 8.21 “Gitar eğitimde kullanılması gereken diziler tampere sistemli dizilerdir. Türk müziği makam dizilerini kullanan besteci, bu dizilerde yapılan makamları göz önünde tutup tutmamakta ve dizileri dilediği gibi kullanmakta özgür olmalı mıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	89
Tablo 8.22 “Gitar tutuş, oturuş, sağ el-sol el gibi gitar öğretiminde evrensel olan çalınış şekillerinde farklı yöntemler uyguluyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	90
Tablo 8.23 “Tellerin öğretimine hangi pozisyondan (konumdan) ve hangi sıra ile başlıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	90
Tablo 8.24 “Boş tellerin ve ilk perdedeki notaların öğretiminde, melodik çalışmalar kullanıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	91
Tablo 8.25 “Tellerin öğretiminden sonra melodik çalışmaları hangi tondan ya da hangi makamdan seçiyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	91
Tablo 8.26 “Tek diyezli veya bemollü tonlara ya da makamlara yaklaşık olarak kaç çalışmadan sonra geçiyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	92
Tablo 8.27 “Çalışılan ton ya da makamların dizilerini, gam çalışmalarını ve kadanslarını yaptırıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	92
Tablo 8.28 “Pozisyon (konum) değiştirebilecek duruma gelen bir öğrenci öğrendiği pozisyonda (konumda), uygun olan tonlarda kadansları yapabiliyor mu?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	92
Tablo 8.29 “Eserlerin çalımında öğrencinin pozisyona rahat olmasının bu dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabileceğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	93
Tablo 8.30 “Türkü ya da türkü kaynaklı eserleri derslerinizde kullanıyor musunuz? Cevabınız evet ise ne amaçla kullanıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	94
Tablo 8.31 “Ülkemizde Türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlerin yeterli sayıda olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....	94

Tablo 8.32 “Türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlere derslerinizde ne sıklıkla yer vermektedir?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.....95



1.GİRİŞ

1.1 Problem Durumu

Eğitim, toplumlari ve onlari oluşturan bireyleri biçimlendirme, yönlendirme ve geliştirmeye ilişkin en etkili süreçlerden biridir. Çok yalın bir tanıma göre eğitim, kişilerin davranışlarında istendik değişiklikler oluşturma ya da onlara yeni, istendik davranışlar kazandırma sürecidir (Uçan,1980). Müzik eğitimi ise, bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, ya da kazanılan davranışlarda değişiklikler oluşturma ve geliştirme sürecidir (Uçan, 1997). Çağdaş toplumlarda çok yönlü olarak bu süreçte “sanat eğitimi” eğitimin, “müzik eğitimi” sanat eğitiminin, “çalęı eğitimi” müzik eğitiminin ve diyebiliriz ki, gitar eğitimi de çalęı eğitiminin önemli boyutlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Bu tanımlardan yola çıkarak gitar eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla gitar çalma ile ilgili müziksel davranışlar kazandırma sürecidir.

Müzik eğitimi, ülkemizde üç şekilde verilmektedir. Öncelikle zorunlu olarak verilmesi gereken müzik eğitimi, genel müzik eğitimidir. Genel müzik eğitimi okul öncesi dönemden başlayıp her aşamada, her yaşa, herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir yaşam için gerekli ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar. İkinci tür olan özengen müzik eğitiminin amacı ise; müziğe ya da müziğin belli bir dalına amatörce ilgi duyan bireylerden istekli ve yatkın olanlara, müziksel zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmektir. Son olarak, mesleki müzik eğitimi, müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını meslek olarak seçmek isteyen belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. Müzik sanatçılığı eğitimi, müzik bilimcilik eğitimi, müzik öğretimliği eğitimi, müzik teknolojluğu eğitimi, mesleki müzik eğitiminin başlıca dallarını oluşturur (Uçan, 1997).

Yukarıda verilen tanımlarda görülen en önemli unsur bireyin müziği kendi yaşantısı yoluyla öğrenmesidir. Bu tanımlar ve eğitimin yakından-uzağa, çevreden-evrene, bilineneden-bilinmeyene ilkeleri göz önüne alındığında; halk türkülerimizin müzik eğitimindeki önemi ve kullanılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı da Türk halk müziğine dayalı gitar öğretiminin öneminin ortaya konulması ve ulusal müziğimize uygun bir gitar metodunun nasıl olması gerektiğinin araştırılması olarak belirlenmiştir.

1.2 Ana Problem

“Türk halk müziğine dayalı gitar öğretimi nasıl yapılmalıdır?”

1.3 Alt Problemler;

1. Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi nasıldır ve bu süreçte halk müziğinden ne kadar yararlanılmıştır?
2. Gitarın ülkemizdeki tarihi gelişimi nasıldır ve bu süreçte halk müziğinden ne kadar yararlanılmıştır?
3. Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin müzik eğitimindeki yeri nedir?
4. Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan müziklerin gitar eğitimindeki yeri nedir?
5. Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin gitar ile icrası ile ilgili olarak yapılmış eserler hangileridir?
6. Ülkemizdeki mesleki müzik okullarında türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlere ne kadar yer verilmektedir?
7. Dünyada yaygın olarak kullanılan klasik gitar metotları hangileridir? Ülkemizde mesleki müzik okullarında hangi gitar öğretim metotları kullanılmaktadır? Bu metotlardan en çok kullanılanı hangisidir?

8. Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotları hangileridir? Bu metotlarda kullanılan eser ya da etütler eğitimin yakından uzağa ilkesine ne kadar uymaktadır?
9. Gitar öğretim elemanları türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlere ne sıklıkla ve ne şekilde yer vermektedir?
10. Ülkemizde mesleki müzik okullarında dersleri verilen diğer evrensel enstrümanlar ve bu enstrümanlarda eğitimin çevreden evrene ilkesinden yola çıkılarak neler yapılmış veya neler yapılmaktadır? Neler önerilmiştir?
11. Araştırma konusu ile ilgili benzeri araştırmalar ve sonuçları nelerdir?
12. Gitar için yapılan türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserler hangi yöntemler ile çokseslendirilmiştir?
13. Türk halk müziğinde ne tür çokseslendirme yöntemleri kullanılmaktadır?
14. Kullanılan çokseslendirme yöntemlerinden Türk müziğine en uygun olanı hangisidir?
15. “Dörtlü armoni sisteminin” Türk halk müziğine uygulanışı nasıldır?
16. “Dörtlü armoni sisteminin” klasik gitara uygulanışı ile çalışmalar yeterli midir?
17. “Türk müziği makam dizileri”nin gitara uygulanışı nasıl olmalıdır?
18. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizileri hangileri olmalıdır?
19. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak etüt ya da yapıt amaçlı çalışmaların ritmik yapısı nasıl olmalıdır?
20. Piyanodan gitara etüt ya da çalışma amaçlı düzenlenecek eserler nasıl olmalıdır?
21. Mesleki müzik okullarındaki gitar öğretim elemanlarının bu konu hakkındaki görüşleri nelerdir?
22. Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodu genel hatlarıyla nasıl olmalıdır?

1.4 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, ülkemizde klasik gitar eğitimi verilen mesleki müzik okullarında ve özel müzik kurslarında kullanılmak üzere, ulusça yatkın olduğumuz ezgilerden yola çıkılarak “Türk müziğine dayalı”, “evrensel müziğe açık”, “çağdaş eğitim ilkelerine uygun” bir gitar öğretim metodu yazmanın uygun olacağı ve “Türk ulusal müziğinin çağdaş ölçülerde yükselerek evrensel müzikte yerini alması” hedefine de bir ölçüde hizmet edeceği düşünüldüğünden önemli görülmektedir.

1.5 Sayıtlılar

Bu araştırmada;

1. Seçilen örneklemin evreni temsil ettiği,
2. Görüşme yapılan öğretim elemanlarının doğru ve samimi cevap verdiği, bu yüzden araştırmada verilerin geçerlilik ve güvenilirlik derecesinin yüksek olduğu,
3. Veri toplama aracının amaca yönelik olduğu düşünülmektedir.

1.6 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Klasik gitar (elektro gitar, akustik gitar, havai gitar, bas gitar hariç),
2. Türk halk müziği ve kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserler,
3. “Türk müziği makam dizileri” ile sınırlı tutulmuştur.

2.YÖNTEM

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma betimsel bir araştırma olup, veri derlemesi, konuyla ilgili eserlerin taranması ve görüşme tekniği yoluyla sunulmuştur.

Araştırma süresince mesleki müzik okullarındaki gitar öğretim durumları incelenmiş, konuyla ilgili olarak öğretim elemanlarının ve ülkemizde yaşayan gitarist ve gitarist bestecilerin görüşleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

2.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'deki tüm mesleki müzik okullarındaki ve özel müzik kurslarındaki gitar öğretim elemanları, gitar öğrencileri, gitarist ve besteciler oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemi ise Gazi Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Niğde Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, İzzet Baysal Üniversitesi ve Ondokuzmayıs Üniversitesi gitar öğretim elemanları oluşturmaktadır.

2.3 Verilerin Toplanması

Araştırma ile ilgili literatür taraması yapıp, konuyla ilgili kitap, makale, dergi ve daha önce yapılmış akademik çalışmalara ulaşılmış, ayrıca internet erişiminden de faydalanılmıştır. İlgili öğretim elemanlarının ve bu konu ile ilgili deneyimli ve birikimli müzik eğitimcilerinin görüşleri alınmıştır.

3. KLASİK GİTARIN TARİHÇESİ

Klasik gitar, dünyada ve ülkemizde popülerliği hızla artan çalgıların başında gelmektedir. Bunun başlıca nedenleri ise gitarın çok çeşitli müzik türlerinde kullanılabilmesi ve her ülkenin bestecilerinin (gitarist olsun ya da olmasın) uzun yıllar bu çalgı için besteler yapmış olmasıdır. Problem durumunun belirlenmesi için gitarın dünyada ve ülkemizdeki tarihi gelişimini incelemek ve bu tarihi süreçte gitar üzerine yazılmış kaynakları belirlemek yerinde olacaktır.

3.1 Dünyada Klasik Gitarın Gelişimi

Klasik gitar kökeni çok eskilere dayanan telli bir çalgıdır. Yapılan araştırmalarda Mısır'da perdesiz, Hitit taş kabartmalarında da (M.Ö.1700-1400) bugünkü gitar şekline benzeyen telli ve perdeli sazlara rastlanmıştır. Gitarın evriminde rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran ve Arap sazlarının çok önemli katkıları olmuştur. İber yarımadasında çok önemli başkalaşım göstererek tüm Avrupa'nın dikkatini çekmiştir. Ayrıca 11. yy'da İber yarımadasında ilk gitar okulu açıldığı ve bu okulun dünyada bilinen ilk müzik okulu örneklerinden birisi olduğu belirtilmektedir. 16. yy'a kadar bu saza özgü eserler üretilmemiş, 16. yy'dan itibaren bu enstrüman için birçok besteci modal armonili eserler yazmıştır(L. Milan, L. De Narvaez, A. De Mudarra, M. De Fuellana vb). 18. yüzyılın ortalarında "Romantik gitar" önce 5 tek telli, daha sonra da 6 tek telli olarak şekillenmiştir (Kanneci, 2001).

18. yüzyılın sonlarına doğru 6. telin ilavesi ile günümüzde kullanılan gitar şeklinin ilk örnekleri oluşmuştur. Beş telli gitara altıncı teli Jakob August Otto (1760-1829) tarafından takıldığı belirtilmektedir. Teorik olarak en önemli gelişme ise "Arte de Tocar la Gitarra Espanola por Musica" isimli kitabın 1799 yılında Fernando Ferandiere tarafından yayınlanmasıdır. Bu kitap tablatur yerine notaları kullanarak çalmayı öğreten ilk açıklamalı el kitabıdır. 18. yy sonlarına ve 19. yy ortalarına rastlayan romantik dönemde gitarın gelişimine önemli katkılar sağlayan sanatçılar vardır. Bu sanatçılar; İtalya'dan Carulli, Carcassi ve Giuliani, İspanya'dan Aguado ve Sor'dur. Bu sanatçılar zamanlarının iyi

çalgıcıları olarak kabul edilirler, fakat bugün bize öncelikle pedagojik materyal yazarı olarak ulaşımlardır (Küçükay, 1991).

3.1.1 Fernando Sor (1778-1839):

İspanyol gitarist ve besteci. 6 telli klasik gitarın önemli temsilcisi. Sor, gitar çalışmalarına Barselona yakınlarında bir manastırda viyolonsel gitar uğruna bırakarak başlamış ve gitar gelişiminin zirve noktasına onunla ulaşmıştır. Müzik dünyası onu “gitaristlerin Beethoven’i” olarak vasıflandırmıştır. Gitar için yazmış olduğu eserleri günümüzde de yaygın bir şekilde çalınmakta, özelliklede virtüözlerce tercih edilmektedir. Sor, İtalyan temsilcilerinin tam tersine, müziği ön planda tutmuş ve müziği gitara uydurmaya çalışmıştır. Bu şekilde polifonik müziğe gitar, Sor ile ulaşmıştır. Sor’un gitar için yazdığı eserleri parmaklama(duate) açısından gitara çok uygundur ve bu eserlerde gitarın bütün imkanlarını kullandığı açıkça görülmektedir. Literatürde bulunan eserlerinin 63 opus numarası vardır; 12 gitar düet, 4 divertimento, keman ve gitar için “La Romenasca”, Grand Solo ve “Marceau concert” önemli eserleridir. “Methode pour la Guitare” adlı metodu günümüzde halen kullanılan metotlar arasındadır (Elmas, 2003).

Sor, “Methode pour la Guitare” adlı metodunda gitar tekniğinin temellerini araştırmıştır. Gitarın problemleri üzerine yürüttüğü fikirler gitar tarihinin en güzel analiz örneklerini oluşturur. Bugün hâlâ geçerliliğini koruyan, gitarı nasıl tutulup, nasıl oturmalı sorusunu irdelemiş, gitarın çalgıcının sol tarafındaki bir sehpa ile alttan desteklenmesi savını ortaya koymuştur. (Erkan, 2003)

3.1.2 Ferdinando Carulli (1770-1841):

Carulli, döneminin gitaristliğinde en parlak etkiyi yaratan, en verimli bestecilerden birisidir. Çok yaygın olarak kullanılan bir gitar metodu hazırlamıştır. Başarısının çok büyük olmasına rağmen diğerleri gibi o da yurt dışına çıkmış 1808 yılında Paris’e yerleşmiştir. Burada da çok kısa sürede üne kavuşmuş başka ülkelere de başarılı konser turneleri düzenlemiştir. 400’ü aşkın eseri vardır. Solo eserler, düetler, triolar, varyasyonlar,

etüt ve alıştırılmalar bestelemiştir. 1825 yılında gitar için “L’harmonie applique’e a la Guitare” adlı eseri yazmıştır. Carulli’nin gitar ve küçük orkestra için de konçertoları bulunmaktadır. (Erkan, 2003)

3.1.3 Mauro Giuliani (1781-1840):

Giuliani kemanın yanında gitarı da kendi kendine öğrenmiş kısa süre içerisinde İtalya’nın bir numaralı gitaristi olmuştur. Konser turneleri ile tüm dünyayı gezmiş ve Viyana’ya yerleşmiştir. Guiliani, “tema ve çeşitlemeler” formunda eserler yazmaya düşküdü. Guilliani’nin 150 opus no’lu eserleri vardır. Bu eserler, 19. yy gitar repertuarının özünü oluşturmaktadırlar. Bu eserler solo gitar, orkestra, gitar-keman ve gitar-flüt için yazdığı eserlerdir. Tanınmış eserleri arasında en önemlileri; 3 gitar için konçerto (op. 30-36 ve 70), solo gitar için bir seri “fantezi” (op.119-124), Napoliten halk şarkıları üzerine çeşitlemeler, “Rossinanes” diye isimlendirdiği bir eser, keman-gitar ve flüt-gitar için birkaç sonat, bir “beşli” (op.65), küçük orkestra ve gitar için bir eser, şan ve gitar için birkaç derleme, İtalyan opera stilinde bir grand üvertürdür. Bunların yanı sıra senfonik eserlerden uyarılama gitar solo ve gitar düo eserleri de vardır ki; bunlardan birisi iki gitar için Rossini’nin “Sevil Berberi” adlı eserinden uyarladığı çalışmasıdır. Bu eserlerinin dışında günümüzde gitar öğretmenleri tarafından gitar metodu olarak kullanılmakta olan öğretici eserleri de vardır (Erkan, 2003).

3.1.4 Matteo Carcassi (1792-1853):

Paris’e yerleşmiş İtalyan gitaristlerdendir. Londra ve Almanya’ya konser seyahatleri yapmıştır. Metot, araştırma, etüt ve eserleri vardır. Üç ciltlik metodu günümüzde de kullanılmaktadır. 1836’da yayınlanan bu metot gitar için yazılmış öğretici yapıtların en iyileri arasındadır. Carcassi 80’in üzerinde gitar çalışması yayınlamıştır. Birçok fantezileri, tema ve çeşitlemeleri ve gitar için sonatları, 2 pedagojik çalışması vardır; “Complete Method for the Guitar”(opus 59), “25 Melodik ve İleri Düzeyli Etüt”(opus 60). Bu eserler günümüzde de yaygın olarak kullanılan eserlerdendir.

Gitar 19. yüzyılda sesinin gürleşmesi ve altıncı telin eklenmesi gibi bir seri değişimlerle İspanya sarayına girdi. Altıncı telin “mi” ye akort edilmesi enstrümanın akordunda bir simetri oluşturdu. Sonuç olarak günümüzde kullanılan akort sistemi belirlenmiş oldu ve 20. yüzyılda bu ülkede birçok gitarcının yetişmesine aynı zamanda bu enstrüman için birçok beste yapılmasına vesile oldu. İspanyol yapımcı Antonio Torres’in (1817-1892) 1863 yılında gitara getirdiği standart ölçüler günümüz gitarının ölçüleridir (Elmas, 2003).

Avrupa ülkelerinde klasik gitarın konservatuarlara girişi; piyano, keman, viyolonsel gibi diğer klasik enstrümanlara göre daha geç olmuştur. Gitar, Madrid Konservatuarı’nda 1829 yılından itibaren ders olarak okutulmaya başlanmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Andres Segovia’nın yaptığı çalışmalar Avrupa ve Amerika’da klasik gitarı tanıtmış ve bu enstrümanın bir konser çalgısı olarak kullanılabileceğini göstermiştir. Bu sayede bir çok besteci bu enstrüman için bu dönemden itibaren sonatlar, konçertolar, süitler vb. bestelemişlerdir (Kanneci, 2001). B.Britten, J. Turina, J. Rodrigo, M. M. Ponce, M. Castelnuovo-Tedesco, H. Villa-Lobos, T. Takemitsu, M. Tibbet, A. Roussel, L. Berkeley, F. Martin, R. R. Bennet, R. Gerhard, F. Mompou, H. W. Henze, W. Wolton, F.Poulenc, M. Arnold gibi çağımızın önemli senfonik müzik bestecileri klasik gitar için eserler bestelemişlerdir (Uluocak, 2003).

Gitar için orijinal olarak yazılmış eserlerin dışında konser programlarını daha da zenginleştirmek isteyen gitaristler başka enstrüman ya da guruplar için yazılmış eserleri gitar için düzenlediler. Çok yaygın olarak kullanılan bu tarz ilgi ile karşılanmasına karşın gitarın gelişmesinde akla gelmeyen yeni sorunlar çıkardı. Zira gitar kendine ait olan besteler konusunda kısırlaşmaya başlamıştı. Bunun üzerine başta Regino Sainz de la Maza, Emilio Pujol ve Alirio Diaz olmak üzere birçok gitarist kompozisyon eğitimi alarak kendi ülkelerine ya da yaşadıkları topluma ait eserleri, halk temalarını gitar için armonize ederek dinleyiciye sundular. Bu, gitar tarihinde çok önemli bir gelişmeye vesile oldu. Dikkatler tekrar gitar üzerine yoğunlaştı. Halk kendine ait müziği, nefis ve ciddi bir icra ile gitarın şiirsel tınısıyla duyunca çok etkilendi. Gitar bir anlamda halkın sazı olmaya başladı. Halk bu sazı öğrenmeye gayret etti. Sadece Japonya’da gitar öğrenmeye çalışanların sayısı 1970’li yıllarda 6 milyon kişiye ulaşmıştır (Kanneci, 2001).

3.2 Klasik Gitarın Türkiye'ye Giriş ve Gelişimi

Gitarın ülkemize girişinin çok eskilere dayanmadığı bilinmektedir. Konser vermek için gelen gitaristler, radyo yayınları, çeşitli notaların ve plakların gelmesi gitarın ülkemizde yaygınlaşmasına vesile olmuştur. İlk olarak 1930'lu yıllarda ciddi olarak gitar çalan ve eğitimini veren isimlere rastlanmaktadır. Bunlar arasında Dr. Fazıl Abrak, İlyas Ksantapulos, Mario Parodi, Andrea Paleologo, Ertuğrul Şatiroğlu, Can Aybars ve Rıfat Esenbel gibi isimler bulunmaktadır. Andrea Paleologo'nun öğrencilerinden olan Ziya Aydın (1904-1980) Ankara'da kurduğu "Gitar Sevenler Derneği" ile ülkemizde gitarın gelişimi adına önemli çalışmalar yapmıştır (Elmas, 2003). Ziya Aydın aynı zamanda gitar için yazdığı "Başlangıç Metotları I ve II", "Konser Albümü", "Klasik Gitar Albümü", "Klasik Armoni (Gitar uygulamalı)", "Okul Şarkıları (çok kolay eşlikli)" gibi çalışmalarını yayınlamıştır (Kanneci, 2001).

Ülkemizde, gitar öğretimi konusunda öncülüğü konservatuarlardan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (1977-1978), eğitim fakültelerinden ise Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü (1983-1984) yapmıştır (Elmas, 2003). 1977 yılında açılan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarına ders vermek üzere İtalyan gitarist Carlo Domeniconi getirilmiştir. Domeniconi iki yıl ders verdikten sonra yerine Ertan Birol getirilmiştir. Bu okulun ilk mezunu olan Erdem Sökmen daha sonra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı gitar sanat dalını açmıştır. Gitarist Ahmet Kanneci 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, 1986 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde, 1990 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında gitar sanat dallarının kurulmasını gerçekleştirmiş ve bu kurumlarda gitar öğretmenliği yapmıştır (Kanneci, 2001).

Bütün bu gelişmeler ülkemizde de önemli gitarist ve bestecilerin yetişmesine vesile olmuştur.

3.2.1 Bekir Küçükay:

1958 yılında Ankara'da doğdu. 1979'da G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans ve G.Ü.G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü'nde sanatta yeterlik çalışmalarını tamamladı. 1983 yılında Ulusal Gitar Beste Yarışması'nda "Monolog" isimli parçasıyla mansiyon aldı.1985'te mezun olduğu okulda gitar öğretimini başlattı. 1987 yılında, ünlü Brezilyalı besteci H. Villa-Lobos'un anısına verdiği konserler ve yaptığı kaset çalışmasıyla, Brezilya hükümeti tarafından, dünyada yüz sanatçıya verilen madalyalardan biri ile ödüllendirildi. 1992'de, geleneksel yöntemlere alternatif olarak geliştirdiği "Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu"nu yayımladı. 1995 yılında, tenor Ömer Yılmaz ile "Sevda Türküleri", 1998 yılında, "Küçükay Plays Küçükay" isimli albüm çalışmalarını yaptı. 1999 yılında Müjdat Gezen Sanat Merkezi tarafından verilen sanat ödülllerinden birine layık görüldü. 2000 yılında İngiltere'de, Charlton Kings ve 2001 yılında, Fransa'da, Vendome gitar festivallerinde kendi eserlerini seslendirdi. Birçok radyo ve televizyon programına katıldı. Solo konserlerinin yanı sıra Başkent Oda Orkestrası, K.K.T.C. Senfoni Orkestrası, O.D.T.Ü. Oda Orkestrası, Mersin Oda Orkestrası, Bursa, İzmir, İstanbul Devlet Senfoni Orkestraları ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın konserlerinde çeşitli gitar konçertolarını seslendirdi. Küçükay, 1988 yılından beri İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisidir. (Erkan, 2003)

3.2.2 Ahmet Kanneçi:

1957' de doğdu. Müzik alanındaki teori eğitimine Türkiye'nin önde gelen bestecilerinden Turgay Erdener ile başladı. 1977 yılında Julian Byzantine ile tanıştıktan sonra çalışmalarını tamamen klasik gitar üzerine yoğunlaştırdı. Bu sanatçıyla geçen dört yıllık eğitim sürecinden sonra İspanya Hükümeti'nin verdiği bursu kazandı ve gittiği Alicante Oscar Espla Yüksek Konservatuvarı'nda Jose Tomas ile ve Fransa'nın Perpignan kentindeki Devlet Konservatuvarı'nda ise Francisco Ortiz ile çalıştı. Alirio Diaz gibi ünlü bir virtüöz ile çalışma şansına sahip oldu ve olumlu kritiklerini aldı. Ülkesine döndükten sonra dört ayrı üniversite ve konservatuarda Türkiye'nin ilk gitar bölümlerini kurdu (O.D.T.Ü, Hacettepe Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi). 1993 yılında Fulbright bursunu kazanarak araştırmalarını sürdürmek amacıyla Amerika'ya gitti. Aralarında Museo de Andres Segovia (Açılış Konseri), Carnegie-Weill Hall (ABD) ve Teatro Colon (Arjantin) gibi salonların da bulunduğu üç kıtada (Avrupa, Amerika, Asya)

birçok ülkede konserler verdi. Solo resitaleri haricinde Viktor Pikaizen (keman), Ayhan Erman (keman), Hiroki Terashima (gitar), Jorge Cardoso (gitar), Juanjo Dominquez (gitar) ve Javier Garcia Moreno (gitar) ile düo olarak ve değişik senfoni ve oda orkestraları eşliğinde solo konserler verdi.

Sanatçıya ABD Fulbright Eğitim Komisyonu tarafından 'Life Time Achivement Award in Art' ve O.D.T.Ü Senatosu tarafından 'Takdir Ödülü' verilmiştir.

1997 yılında Boyut Müzik Boyut Yayıncılık tarafından “Anatolian Pieces” adlı albüm çalışması yayınlandı.

Halen Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı ve Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nda gitar öğretmenliği yapan Ahmet Kanneçi, çalışmalarını kendisine ithafen yazılan bestelere ve Türk gitarist Savaş Çekirge ile birlikte yaptıkları araştırmalara yoğunlaştırmıştır. Sanatçıya ithafen beste yapmış olan besteciler arasında T. Erdener, F. Say, J. Cardoso, F. Ortiz, E. Bayraktar, H. E. Korkmaz, İ. Tavilioğlu, M. A. Cherubito, C. Padro, T. Walker, M. Toros, T. Shahid, M. Hoshino, H. Terashimai gibi önemli isimler vardır. (Kılıç, 2003)

Görülüyor ki, klasik gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince her dönemde halk müziğinden yararlanılmıştır. Gitarist ve besteciler kendi ulusal müziklerini hem yaratma amaçlı hem de gitar öğretimi için kullanmışlar ve ulusal müziklerini evrensel müzik boyutlarına ulaştırmak için katkıda bulunmuşlardır. Bu çalışmalarını sayesinde bir İspanyol gitar stili, bir Latin gitar stili, bir İtalyan gitar stili gibi kendi müziklerine has stiller geliştirmişlerdir. Bu stilin oluşumunun en önemli etkisi gitar öğretiminde kullandıkları metotlarıdır.

Konu hakkında gitar öğretim üyelerinin de görüşleri gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden büyük ölçüde yararlandığı bunun yanı sıra gitarın ülkemizdeki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden yok denecek kadar az yararlandığı şeklindedir (Tablo: 8.1, 8.2).

Ülkemizde yayınlanan en önemli metotlardan ikisi Kanneçi ve Küçükay gitar metotlarıdır. Gitaristlerimizin özgeçmişleri incelenmiş ve gitar öğretimine yönelik

çalışmalarının yanında, kaset ve cd kayıtları da olduğu görülmüştür. Bu kayıtlardaki eserler çoğunlukla halk müziği ağırlıklıdır (Anatolian Pieces, Sevda Türküleri.....). “Metotlarında da halk müziğine dayalı herhangi bir eser ya da etüt var mı?”, “Ne tür armoni kullanılmıştır?” gibi sorulara cevap bulabilmek için bu metotların ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan diğer metotların incelenmesinde yarar olacaktır. Ama öncelikle “Halk müziğinin müzik eğitimindeki yeri ve önemi nedir?”, “Türkü ya da türkü kaynaklı müziklerin gitar eğitimindeki yeri ve önemi nedir? gibi sorulara cevap aranması gerekir.



4. HALK MÜZİĞİ VE MÜZİK EĞİTİMİNDEKİ YERİ

Bestelerinde halk müziklerinden yararlanan Bela Bartok, George Gershwin, M.D.Falla, Aram Haçaturyan, H.V.Lobos gibi bestecilerin yapıtları günümüzde sağlam bir yere sahip olan evrensel yapıtlardır. Bunların yanı sıra 19. yy'da bir çok ülkede “ müzikal ulusçuluk” akımının baş gösterdiği bilinmektedir. Bu tür ulusal hareketler romantikçiliğin bir yan ürünü olarak da tanımlanır. Ayrıca klasik dönem, barok dönem ve rönesans müziklerinin temellerinde de halk şarkıları vardır. Alman halk şarkıları ile Mozart'ın, Beethoven'in, Schubert'in yalın ezgileri incelendiğinde birbirlerine benziyor olmaları şaşırtıcıdır (Finkelstein, çev: Spatar, 1995).

Görülüyor ki evrensel müziğe ulaşmak için temelin ve malzemenin yerel ya da ulusal kaynaklar olduğu evrensel müziğin ulaştığı süreçte gözlenen gerçektir. Bunu yaparken doğru tespitler yapmak ve tarihsel süreçleri incelemek gerekir. Geleneğin çağdaş anlamda değerlendirilmesi ise; geçmişe geleneğe ve kültür mirasına sahip çıkarak özümlemek, bilim ışığında sürekli geleceğe açılarak, günümüz gerçeklerine uygun yeni sentezler yapıp topluma sunmakla olur (Bayraktar, 1988).

Müzikte evrenselliğe ulaşmada ilk adımlar eğitim müzikleriyle atılır. Eğitim müziklerinde ulusal malzemelerden yararlanmak, evrensel müzikteki yeri alabilmede önemli etkidir. Yabancı ülkelerin okul müzik kitaplarını karıştıracak olursak, onlarda halk şarkılarına bolca yer verilmiş olduğunu görürüz. Örneğin İngiliz okul kitaplarında “folk song, song of the British Island, song of Britain, National songs, Folk and national songs...” Fransız kitaplarında “Chanson populaire, melodie populaire, air populaire, rondo populaire, vielle chanson, air the vihelle chanson, air ancien, vielle melodie, vielle chanson Francaise...” gibi, hep halk ezgisi, geleneksel ezgi anlamlarına gelen terimlere rastlanır. Okul müzik eğitiminde öteki ezgiler arasında halk ezgilerine bu derece önem verilmesi, ulusal ve eğitsel nedenlerden ileri gelmektedir. Çocukların kendi melodilerine gösterdikleri ilgi ve sevgi elbette ki yabancı ezgilere olan ilgiden daha güçlü ve doğaldır (Yöndem, 1998).

4.1 Ulusal Müzik ve Türkiye'deki Ulusal Müzik Hareketleri

Ulusal müzik, dar anlamda ulusal kaynaklardan beslenen müzik olarak tanımlanabilir (Berker, 1992). Geniş anlamda ise bu kaynaklarda ayrıntıya girmek gerekir. Ses sisteminde ulusallık, duyguda ulusallık, ezgide ulusallık, yöresellik-bölgesellik gibi. Aynı ses sisteminden kaynaklanmasına ve aynı bölge mensubu olmalarına rağmen İspanyol müziği, İtalyan müziği, Alman müziği, Fransız müziği, Macar müziği, Romen müziği, Avusturya müziği farklı özellikler taşır. O halde ulusal müzik kavramı içinde duygu unsurunu da dikkate almak gerekir. Bölgeleri ve ses sistemleri ortak olan bazı milletlerin müziklerinde duygusal özelliklerinden kaynaklanan farklılıkların yanında ezgisel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar da vardır. Mesela İspanyol müziği, İtalyan müziği, Fransız müziği ve Alman müziği arasındaki melodik farklılıklar oldukça belirgindir. Aynı ezgisel farklılıklar Latin Amerika milletlerinin müziklerinde de kendini gösterir (Berker, 1992).

Evrensel müzik, uygar dünyanın büyük kesimine mal olmuş olan müziktir. Çünkü, tüm evrene mal olmuş bir müzikten söz etmek mümkün değildir. Yaratılan eserin genellikle bir ulusa ait kaynaklardan beslenmesi beklenir. Sonra kendisini kabul ettirdiği ve evrensellik aşamasına ulaştığı takdirde evrenseldir (Berker, 1992).

Ulusal ve evrensel müziğin tanımlarından yola çıkılarak, “Ulusal müziğimizin evrensel boyutlara ulaşması için ülkemizde bugüne kadar yapılmış olan ulusal müzik hareketleri nelerdir?”, “Neler önerilmiştir?” gibi sorulara cevap arandığında ülkemizde yapılan ilk çalışmalardan birinin “Paul Hindemith Raporu” olduğu görülecektir.

4.1.1 Paul Hindemith Raporu:

1935 yılında ünlü Alman besteci Paul Hindemith çeşitli araştırmalar yapması için Türkiye'ye davet edilmiştir. Paul Hindemith; Ankara, İstanbul ve İzmir'de birkaç hafta inceleme yapmış ve bu incelemelerde elde ettiği verileri birkaç rapor halinde ilgililere sunmuştur. Bu raporların tümü Prof. Dr. Gültekin Oransay tarafından dilimize çevrilerek

“Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler” adıyla kitap olarak yayınlanmıştır. Bu raporun bölümlerini şu şekilde özetleyebiliriz:

- a. Birinci bölümde, orkestraların teşkilatlanma biçimleri belirtilmiştir.
- b. İkinci bölümde, kurulacak bir müzik yüksek okuluyla ilgili öneriler yer almıştır.
- c. Üçüncü bölümde, ülkedeki resmi müzik hayatının kurum, kuruluş ve kişileri ele alınmıştır(okullarda müzik eğitimi halk müziği, askeri bandolar...).
- d. Dördüncü bölümde, İzmir ve İstanbul’da müziğın durumuna değinilmiştir.
- e. Son bölümde de Türk sanat müziğının biçimlendirilmesine değinilmiştir.

Doruk’a (1992) göre; bu rapor Atatürk’ün direktifleri doğrultusunda hazırlanmış, Türkiye’nin bugünkü genel müzik teşkilatlanması da bu rapor doğrultusunda yapılmıştır. Bu rapor doğrultusunda teşkilatlanmak doğru olsun ya da olmasın, raporun bazı bölümlerinde ülkemizdeki eğitim müziği ve halk müziği ile ilgili öyle önemli görüşler ileri sürülmüştür ki bu görüşler bugün dahi önemini aynen taşımaktadır.

Hindemith “Okullarda müzik eğitimi” konusunda:

“Okullardaki müzik eğitiminin bugünkü durumu kötüdür...Ankara’da çeşitli okulların müzik derslerinde Avrupa halk ezgileri dinledim. Bununla birlikte kırpılıp uyarlanmış opera aryaları, operet parçaları ve 9. senfoniden başkamalar konusunun ilkel biçimde iki seslendirilmişini de!, yabancı ürünlerin böylesine aktarılmasını uygun bulmuyorum. Öğrenciler ezgilerin ister-istememez yalnızca tınlayışını ve biçimsel akışını öğreniyorlar. Oysa bir halk ezgisinin değeri yalnızca bıraktığı müzik izleniminde değil,söyleyende budunsal, bölgesel ve zamansal ilişkilerle uyandırılan duygulardadır. Bunlar buranın öğrencilerine yabancı halk ezgileriyle verilemez. Dolayısıyla okul eğitiminde kullanılacak şarkılar eski ve güçlü Türk halk müziğinin şahane dağarından seçilmelidir...” demiştir (Hindemith, çev: Oransay, 1983).

Yine raporun halk müziği ile ilgili bölümünde Hindemith; halk müziği ile ilgili düzenleme önerilerini sıralayıp, sanat müziklerine giden yolun, halkta köken olarak var olan müziklerin işlenip geliştirilmesiyle mümkün olacağını vurguluyor ve şöyle diyor:

“Türkiye, müzik kalkınmasının temel taşı olarak hiç yıpranmamış halk güçlerini kullanabilmek gibi mutlu bir durumda bulunmaktadır.” (Hindemith, çev: Oransay, 1983)

Raporun son bölümünde Hindemith’in, çağdaş Türk müziğinin yaratılabilmesi için, Türk bestecilerle ilgili olarak önerisi şöyledir; “Onları taşraya göndermeli, ülkenin kırsal müziğini dinlemelerini ve köylülerle aylarca birlikte yaşamalarını sağlamalıdır.”

Paul Hindemith raporunun doğrultusunda, Ankara’da Musiki Muallim Mektebi açılmış ve 1936 yılında da Ankara Devlet Konservatuvarı’na dönüştürülmüştür. Daha sonra da 1937 yılından 1957 yılına kadar süren halk müziği derleme çalışmaları yapılmış ve bu çalışmalar Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan Türk halk müziği arşivine yerleştirilmiştir. 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi konservatuara dönüştürülünce Ankara’da müzik öğretmeni yetiştiren müzik bölümü, Gazi Eğitim Enstitüsüne bağlanmıştır. Ardından Alman müzikolog Prof. Ed. Zuckmayer bu bölümün başına getirilmiştir. Zuckmayer’in Türkiye’nin müzik hayatına büyük katkıları olmuş, bunun yanı sıra böylesine önemli bir bölümün tek bir müzikologa teslim edilmesi, bazı sorunları da beraberinde getirmiştir:

- a. Adapte müziklere dayalı bir müzik eğitimi sürdürülmüştür
- b. Müzik öğretmenleri öyle bir zihniyete bürünmüşler ki, okullarda Anadolu ezgilerinin okunması nerdeyse suç olmuştur.
- c. Şimdi geçerliliğini yitirmiş olan mandolin, uzun yıllar bu toplumun temel sazı olmuştur
- d. Eğitimde yakından-uzaya, çevreden-evrene prensibi hiç dikkate alınmamıştır. (Doruk, 1992)

4.1.2 Bela Bartok

Ülkemize gelen önemli bestecilerden birisi de, ünlü Macar besteci Bartok'tur. Bartok, halk müziğini temel alan bestecilerin en derin, en çelişik ve en karmaşık olanıdır. Esin kaynağı olarak köylü müziğine yönelmiştir. Çünkü Bartok'a göre köylü müziği, müzikte yeniden doğuş için ideal bir başlangıç noktasıdır ve yenilik arayışındaki besteciye yönlendirecek bundan daha iyi bir yol gösterici olamaz (Finkelstein, çev: Spatar, 2000).

Bartok, yok olma süreci içinde bulunan Macar köylü müziğini incelemek için konservatuar arkadaşı Kodaly ile birlikte köylere gidip Macar halk melodilerini toplamaya başlamış, halk müziği toplama yolundaki çalışmalarını daha sonra çevre ülkelerde de sürdürmüş ve bu yıllarda Türkiye'ye de gelerek araştırmalar yapmıştır (Finkelstein, çev: Spatar, 1995).

Bartok'a göre halk müziğinin sağladığı gereçlerden yararlanılması, bunların ya oldukları gibi ya da benzetme yoluyla, evrensel ya da yabancı eğilimleri olan eserlere rast gele serpiştirilmesi demek değildir. Amaç, bu gereçlerdeki özü, anlatımı, bestecinin kişisel üslubuna sindirebilmesidir. Onun için bestecinin halk müziğiyle haşır neşir olması, bu müziğin dilini, anlatımını kendi anadiliymiş, kendi anlatımımıymış gibi rahatlıkla kullanabilecek hüneri elde etmesi gerekir (Güzel, 1994).

Bartok' a göre gerçek köy müziği son derece çeşitli ve kusursuz formlara sahiptir. Hayret verici bir anlatım gücü vardır. Aynı zamanda aşırı duygusallıktan ve gereksiz süslemelerden uzaktır. Basit, bazen de ilkel olabilir ama hiçbir zaman gülünç ya da saçma değildir (Yöndem, 1998).

4.2 Halk Müziğinin Ülkemiz Müzik Eğitimindeki Yeri ile İlgili Çeşitli Görüşler ve Öneriler

Doruk'a (1992) göre çoksesli müziğimizin evrensel düzeyde gelişmesi ve diğer ülkelerce de sevilip benimsenebilmesi için, bestecilerimizin kendi halk müziğimize dayalı özgün eserler bestelemeleri gerekmektedir. Eğitim sisteminin acilen kalıcı bir temele oturtulması, temelde halk müziğimize dayalı bir repertuarın ele alındığı çağdaş bir eğitim sisteminin geliştirilmesi gerekmektedir. Çağdaş çoksesli müziğimizin en büyük sorunu; kendine köklü bir temel dayanak bulamayı ve onu anlayan eğitimli bir kitleye sahip olamayıdır.

Sun (1992) Türk toplumunun müzik sorunlarının "Türk kalarak çağdaşlaşmak" ile çözülebileceği görüşündedir ve bu amacın gerçekleşmesi için de çağdaş bir anlayışla, kaynağını geleneksel müziklerimizden alan, evrensel müzik verilerinden yararlanan, ulusal ve evrensel geçerlilik taşıyan çağdaş Türk müziği eserlerinin sanat müziği, eğitim müziği gibi bütün müzik alanlarında yaratılması ve teşviklerinin hızlandırılması gerekmektedir. Ayrıca ulusal müziğimizin yerel-bölgesel-zümresel kategorilerini içeren geleneksel müziklerimizin bilimsel yöntemlerle saptanması, korunması, bozulmadan yaşatılması gerekmektedir. Nitelikli icracılarla çağdaş Türk müziği ürünlerinin, geleneksel müziklerimizin ve evrensel değer taşıyan müziklerin, bütün yurt yüzeyinde sürekli konserlerle yayılır ve halkımızın mümkün olan en büyük çoğunluğunca yaşanılır kılınması gerekmektedir. Sun, bu sorunların birden bire değil zaman içerisinde çözülebileceğini de belirtmektedir.

Varol'a (1992) göre de, önce öz müziğimizin, ondan sonra da dünyanın diğer değerli kültürlerinin Türk vatandaşlarına, Türk evlatlarına öğretilmesi, gösterilmesi ve onların dünyaya aynı zamanda değişik açılardan bakabilmesinin sağlanması gerekmektedir.

Doruk'a (1992) göre, müziğimiz dünyada Türk müziği imajını yaratabilecek zenginliktedir. Ancak Türk müziği imajı yaratılırken geçmişe bağlı aynı zamanda da her

türlü gelişmeye açık bir yol izlenmelidir. Bu yolla müziğimizi evrensel boyutlarda tanıtabilir, yine bu yolla evrenselleşebiliriz. Ayrıca Doruk, Türk müziğinin çoksesli boyutunun Haydn, Mozart, Beethoven hayranlığıyla bir ilgisi olmadığını, bizim de kendi çoksesli ekolumüzü kurabileceğimizi, çoksesliliğin hiçbir ülkeye özgü bir gelenek olmadığını, teknik bir boyut olduğunu vurgulamaktadır. Halk müziğimizle ve klasik Türk müziğiyle evrensel boyutlarda ülkemizi tanıtabileceğimizi fakat evrenselleşemeyeceğimizi, evrenselleşmenin ancak bütün dünyanın uyguladığı teknik kurallara dayalı olarak yaratılacak müzikle mümkün olabileceğini belirtmektedir.

Sun (1997), 100 türküden oluşan “Kır Çiçekleri” adlı çalışmasında halk türkülerinin eğitimde kullanılmasına yönelik görüşlerini ortaya koymuş ve halk türkülerinin müzik eğitimindeki önemini belirtmiştir:

“Çocuklar şarkı söyler; Amerika’da, Rusya’da, Almanya’da, Çin’de kendi şarkılarını...Biz söyletmemişiz kendi türkülerimizi.”Müzik dersi” koymuşuz, sokmamışız okullara halk türkülerimizi; “müzik”ten saymamışız. Yedi milyon çocuk var, genç var okullarda; ne söyler bunlar ne dinler? Aktarma, öykünme, yoz müziklerden başka?”. “Eğitsel müzik öğretiminin temeline hangi tür müzikler konulsun? Yabancı kaynaklı, Türkçe sözlü “aktarma” şarkılar mı? “öykünme şarkılar mı? Yoksa piyasanın “yoz” müziklerini mi? Elbette bunların hiç biri eğitsel müzik öğretimine temel yapılamaz, yapılırsa da “doğru” denilemez. Hangi toplum, kendi müziklerini bir kenara iterek başka toplumların müziklerini eğitime temel yapmakta”. “Bağdarlar, öykünme ürünler yerine halk havalarından daha çok kaynaklanan, daha sağlıklı ürünler verebilir; Alman okul müziği, Japon okul müziği gibi, kendinceliği olan özgün bir TÜRK OKUL MÜZİĞİ yaratılması daha da çabuklaştırılabilir.”

4.3 Halk Müziğinin Gitar Eğitimindeki Yeri

Çoksesliliğe en elverişli çalgılardan birisi gitardır. Eğitim müziğinde piyano ile birlikte, çoksesli duygunun geliştirilmesi, yerleştirilmesi ve sevdirilmesine katkıları olacak bir güce sahiptir. Bu nedenle, eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinin tümünde gitarın akademik düzeyde eğitiminin daha ciddi boyutta ele alınması gerekmektedir (Yöndem, 1992).

“Klasik gitar, gün geçtikçe verilmesi gereken değere emin adımlarla yaklaşıyor. Uğraşanların ve de dinleyenlerin sayısı her geçen gün artıyor. Alımındaki kolaylık, çalımındaki zevk açısından belki ilkokulları da içine alan, lise bitirmeye kadar giden bir klasik gitarla müzik eğitimi, okullarımızın müzik derslerinde uygulanabilir. Çoksesli müzik enstrümanı olması açısından çok da isabetli bir karar olabilir. Yalnız, öğretmenler iyi bir klasik gitar eğitiminden geçmiş olmalıdır. Zira, klasik gitarın sadeliğinin altında derin araştırmalara dayanan etütler vardır.” (Kanneci, 1988)

Yöndem (1998); gitarın eğitim müziğinde etkin olarak kullanılabilirdiği gerçeğinden yola çıkılarak, eğitim müziği alanında gitar için oluşturulmuş genişçe bir dağarcığa gereksinim olduğu, tonal ezgilerin gitar uygulamaları ve eşlik düzenlemelerinde dağarcığın niceliği açısından bir sorun bulunmadığı, tonal ezgilere armoninin fonksiyon sesleri kullanılarak pratik eşlikler yapılabileceği ya da piyano eşliklerinden yararlanılarak gitara uyarlanabileceği düşüncesindedir (Leyanda prelude vs.). Bunların yanı sıra kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin gitar uyarlamalarının oldukça az sayıda olduğunu, bu tür eğitim müziklerinin gitara düzenleme ve eşlik şeklinde uyarlanması zorunluluğu doğduğunu tespit etmiştir. Fakat bu alanda son yıllarda bazı gelişmeler olduğunu, bazı Türk ve yabancı gitarist ve besteciler tarafından sayı olarak az da olsa çalışmalar yapıldığını belirtmiş ve bunları;

1. Türküleri olduğu gibi gitara uyarlamak,
2. Türkülerin temalarından faydalanılarak çeşitlemeler oluşturmak ,
3. Türkülere gitar eşliği yazmak,
4. Piyanoya uyarlanan türküleri ya da türkü temalı besteleri gitara uyarlamak şeklinde sıralamıştır (Yöndem, 1998).

Yöndem'in belirttiği bu çalışmalardan yayımlananlar ise;

- a. Carlo Domeniconi, 20 Türkische Volkslieder, Gitarren-Studio-Müsikverlag, Berlin, 1987
- b. Ricardo Moyano, Kara toprak-Aşık Veysel, yemen Türküsü-Anonim, Edition Bafa, İzmir, 1998
- c. Kemal Belevi, Five Turkish Pieces I-II for Guitar, Edition Bafa, İzmir, 1996
- d. Yakup Kıvrak, Piyanodan Gitara, Kıvrak Production, Ankara
- e. Bekir Küçükay, Amman Avcı-Anonim, Yemen Türküsü-Anonim, İstanbul
- f. Gökhan Yalçın, Halk Müziğinden Gitara, Kayseri, 2002

Cd ve/veya kaset alışmaları :

1. Carlo Domeniconi, Concerto Di Berlinbul-Koyunbaba, Raks Müzik, İstanbul, 1993
2. Ricardo Moyano, Marine, İstanbul, 1997
3. Kürşad Terci- Kağan Korad- Soner Egesel, Bilkent Gitar Üçlüsü, Kalan Müzik, İstanbul, 2002
4. Bekir Küçükay, Küçükay Plays Küçükay, İstanbul Müzik, Ankara, 1996
5. Ömer Yılmaz-Bekir Küçükay, Türkish Ballades-Sevda Türküleri, Ada Müzik, İstanbul, 1993
6. Melih Güzel, Sounds Of Anatolia, Yonca Müzik, İstanbul, 2000
7. Ahmet Kanneçi, Anatolian Pieces, Boyut Müzik, İstanbul, 1997

Yukarıdaki veriler ışığında, halk müziğinin müzik eğitiminde önemli bir yerinin olduğu, ülkemizde ulusal müziğimizin evrensel boyutlara ulaşabilmesi için çeşitli çalışmalar yapıldığı ancak, gitar eğitimde ulusal müziğimizden gerekli şekilde yararlanılmadığı anlaşılmaktadır.

Gitar öğretim elemanlarının görüşleri, gitarın tarihi gelişimi süresince, halk müziğinden yapıt amaçlı olarak dünyada büyük ölçüde, ülkemizde çok az yararlandığı, etüt amaçlı olarak ise dünyada ve ülkemizde çok az yararlandığı şeklindedir (Tablo: 8.3, 8.4, 8.5, 8.6).

4.4 Halk Müziğinin İlköğretim Okulu 6., 7. ve 8. Sınıf Müzik Ders Programlarındaki Yeri

İlköğretim okulu ders programları incelendiğinde ;

6.Sınıf; VI. Ünite;

A. Tekseslilik,

B. Tekseslilikten çoksesliliğe geçişte kanon,

C. Müzikte çokseslilik,

D. Ülkemizde başlıca müzik türleri ve temel özellikleri, gibi konuları içermektedir.

Bu konularda tek sesli şarkıları ayırt edebilme, kanonların yapısını tanıyabilme, çoksesli şarkıları ayırt edebilme ve ülkemizdeki başlıca müzik türlerini ve temel özelliklerini tanıyabilme gibi amaçlar güdülmektedir.

7. Sınıf; “Müzikte Dizi, Ton ve Makamlar” adlı V. Ünite;

A. Müzikte ton(tonalite) kavramı,

B. Şarkılarımızın tonal etkileri,

C. Majör tonlar,minör tonlar ve dizileri,

D. Şarkılarımızın makamsal etkileri,

E. Hüseyini, Rast ve Nihavent makamları ve dizileri, gibi konu başlıklarını içermektedir.

Bu konularda duyduğu şarkının tonal etkisini fark edebilme, tonal dizileri tanıyabilme, duyduğu şarkının hangi makamda olduğunu söyleyebilme gibi amaçlar aranmaktadır.

“Müzikte Örgü, Doku, Biçim, Tür” başlıklı VI. Ünite;

- A. Çokseslilikte iki ayrı örgü-doku,
- B. Çokseslilikte ilk aşama: iki seslilik,
- C. Şarkı biçimleri,
- D. Nakaratlı şarkı biçimi ve Rondo,
- E. Geleneksel Türk halk müziğinin başlıca türleri ve örnekleri, adlı konularını içermektedir.

Bu konularda çoksesli iki ögeyi tanıyabilme, çokseslilikte ilk aşamayı (iki seslilik), şarkı biçimlerini tanıyabilme, geleneksel Türk halk müziğinin başlıca türlerini tanıyabilme ve düzeyine uygun yatay ve dikey çoksesli örnekleri doğru çalabilme gibi amaçlar beklenmektedir.

8. Sınıf; “Müzikte Dizi, Ton ve Makam” adlı V. Ünite;

- A. Müzikte makam kavramı,
- B. Majör- minör tonlar ve dizileri,
- C. Makamlar ve dizileri,
- D. Ezgilerde, şarkılarda geçki (modülasyon), adlı konu başlıklarını içermektedir.

Bu konular, majör ve minör dizileri tanıyabilme, duyduğu şarkının makamsal etkisini fark edebilme, makamların dizilerini tanıyabilme, sol majör- mi minör tonundaki veya fa majör- re minör tonundaki şarkıları tonalite özelliklerine uygun söyleyebilme veya çalabilme, kürdi, hicaz, karcığar makamlarındaki şarkıları makamsal özelliklerine uygun olarak söyleyebilme gibi amaçları içermektedir.

“Müzikte Örgü, Doku, Biçim, Tür” başlıklı VI. Ünite;

- A. Çoksesliliğin farklı yapılanmaları,
- B. Geleneksel Türk müziğindeki çoksesliliğin temelleri,
- C. Müzikte tema ve çeşitleme,
- D. Çağdaş çoksesli Türk müziğinin türleri ve örnekleri,
- E. Uluslararası evrensel müziğin başlıca türleri ve örnekleri,
- F. Türk ve uluslararası popüler müzikler ve örnekleri, gibi konuları içermektedir.

Bu konularda müzikte çoksesliliğin farklı yapılanmalarını tanıyabilme, geleneksel Türk müziğinde çoksesliliğin temellerini tanıyabilme, müzikte tema ve çeşitlemeleri tanıyabilme, çağdaş çoksesli Türk müziğinin başlıca türlerini tanıyabilme, uluslararası evrensel müziğin başlıca türlerini tanıyabilme, çoksesliliğin farklı yapılanmalarından düzeyine uygun örnekleri doğru söyleyebilme veya çalabilme, geleneksel Türk müziğinde çoksesliliğin temellerini düzeyine uygun örneklerle uygulayabilme, çağdaş çoksesli Türk müziğinin düzeyine uygun örneklerini doğru söyleyebilme veya çalabilme gibi amaçlar aranmaktadır (İlköğretim okulu ders programı, 2000).

4.5 Halk Müziğinin Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Çalgı (Gitar) Hazırlık, 1, 2, 3 Dersi Öğretim Programındaki Yeri

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü'nün yayınlamış olduğu “Lise Ders Programları” adlı yayınının 3.cildinin Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü hazırlık, 1, 2, 3 ders programında halk müziğine dayalı gitar öğretimine yönelik amaç ve davranışlar yer almaktadır. Bu amaç ve davranışlar şunlardır:

Temel Sanat Eğitimi (Çalgı-Gitar) Dersi

Özel Amaçlar:

Madde 9: 7. konumda tizlerde 1 oktavlık “Re Hüseyini” dizisini çalabilme

II. Ünite

Gitar Çalmada Temel Teknikler-I

III. Konu: 7. konumda tizler

2. Amaç: 7. konumda tizlerde 1 oktavlık re hüseyini dizisini çalabilme

Davranışlar:

1. Diziyi çalarken sağ elle “mimi” ve “amam” formülü ile kapalı vuruş yapma,
2. 3. telde 7-9-10. perdelere (re-mi-fa) 1-3-4. parmaklarla basma,
3. 2. telde 8-10. perdelere (sol-la) 2-4. parmaklarla basma,
4. 1. telde 7-8-10. perdelere (si-do-re) 1-2-4. parmaklarla basma,

3. Amaç: İki oktavlık temel dizileri 7. konumda çalabilme

Davranışlar:

5. Re hüseyini dizisini oluşturan bütün sesleri çıkıcı ve inici olarak akıcı biçimde çalma

IV. Ünite

Gitarda 1. konum

1. **Amaç:** 1.konumda baslarda 1 oktavlık temel dizileri çalabilme

Davranışlar:

5. Mi-fa-sol kürdi dizilerini oluşturan bütün sesleri çıkıcı ve inici olarak akıcı bir şekilde çalma,
6. Mi-fa-sol kürdi dizilerini arpej tekniği ile çalarken değişik formülleri kullanma

3.**Amaç:** İki oktavlık temel dizileri 1. konumda çalabilme

Davranışlar:

3. Mi kürdi dizisini oluşturan bütün sesleri çıkıcı ve inici olarak akıcı biçimde çalma

VI. Ünite

Gitarda kullanılan ses değiştirici işaretler

1. **Konu:** Doğal (Natürel) diziler

Davranışlar:

2. İki oktav mi kürdi dizisini oluşturan bütün sesleri 1. konumdan başlayarak çıkıcı ve inici olarak akıcı bir şekilde çalma,

8. İki oktavlık re hüseyini dizisini oluşturan bütün sesleri 1. konumdan başlayarak çıkıcı ve inici olarak akıcı bir biçimde çalma,

1-2-3. sınıf Çalgı (Gitar) Dersi Öğretim Programı

Genel Amaçlar:

2. Klasik ve folklorik türleriyle Türk müziği ve batı müziği arasındaki fark ve benzerlikleri ayırt edebilme,
3. Türk müziğinin, dünya müziği içindeki yeri hakkında fikir ve yorum sahibi olabilme,
7. Gitarla ilgili, Türk müziği ve evrensel müzik eserlerinden bir dağarcık oluşturabilme,
8. Müzik eğitimi yoluyla Türk toplumunun sosyo-kültürel gelişimine katkıda bulunabilme,
12. Ülkemizi ulusal ve uluslararası müzik etkinliklerinde temsil edebilme,
14. Atatürk'ün çağdaş Türk müziğine ilişkin görüş ve düşüncelerini kavrayabilme (TC Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Lise Ders Programları, 1998).

Görüldüğü gibi, anadolu güzel sanatlar lisesi ders programında halk müziğine dayalı konular bulunmaktadır. Ülkemizdeki gitar metotlarını incelediğimizde ise bu konulara yönelik hiçbir bölüm bulunmamaktadır.

İlköğretim, genel lise ve güzel sanatlar lisesi müzik eğitimi programları incelendiğinde, kullanılması öngörülen ezgilerin önemli bir oranının türkü ve kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin oluşturduğu görülmektedir. Eğitim fakülteleri müzik eğitim bölümlerindeki gitar öğrencilerinin, bu ezgilere ve dizilere örnek eserler ve bu eserlere gitar eşliği oluşturabilmeleri gerekir. Bu da

daha önceden düzenlenmiş bu türdeki eserleri çalmaları, dizileri, eşlikli eserleri incelemeleri ve çokça kullanmaları ile mümkün olabilir. Ayrıca, “Bu alanda yapılmış çalışmalar ne düzeydedir?”, “Mesleki müzik okullarında ve güzel sanatlar liselerinde gitar öğretimi boyunca hangi metotlar kullanılacaktır?”, “Ülkemizde kullanılan gitar öğretim metotları nelerdir?”, “Bu metotlarda halk müziğinden ne kadar yararlanılmıştır?” gibi sorulara cevap aranması gerekmektedir.

4.6 Türkiye’ de Gitar Öğretimindeki Mevcut Durum

Türkiye’de eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerinin hangilerinde gitar öğretimi yapıldığı, bu bölümlerdeki gitar öğretim elemanı ve öğrenci sayısının ne kadar olduğu gibi soruların cevaplandırılması ve konu ile ilgili olarak gitar öğretim elemanlarının görüşlerinin alınması çalışmanın önemi açısından gerekli görüldüğünden;

1. Sivas-Cumhuriyet Üniversitesi,
2. İstanbul-Marmara Üniversitesi,
3. Niğde Üniversitesi,
4. Bolu-İzzet Baysal Üniversitesi,
5. Samsun-Ondokuzmayıs Üniversitesi,
6. Konya-Selçuk Üniversitesi,
7. Ankara-Gazi Üniversitesi müzik eğitimi anabilim

dallarındaki gitar öğretim elemanları ile görüşülmüş ve gitar öğretimindeki mevcut durum araştırılmıştır.

Yapılan araştırmada, bu bölümlerin tümünde anasanat dalı gitar bölümünün olduğu ve orkestra-oda müziği dersi içeriğinde gitarın kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yedi bölümde 1 prof.,1 doç., 1 yrd. doç., 2 öğrt. gör., 2 ücretli öğrt. gör. ve 1 okutman gitar öğretim elemanı vardır. Marmara üniversitesinde 2, diğer üniversitelerde 1’er gitar öğretim elemanı bulunmaktadır. Her üniversitede yaklaşık 20 gitar anasanat dalı öğrencisi

vardır. Derste kullanılan gitar metotları Arenas, Carulli, Mourat ve Kanneçi gitar metotlarıdır (tablo 1).

Gitar öğretim elemanlarının tamamı Batı müziği armonisi ve Türk müziği armonisi konusunda bilgi sahibi olduklarını belirtmişlerdir. Gitar için türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerine gitar eşliği yazma çalışmalarının olmadığını söylemişlerdir. Halk türkülerinin çoksenslendirilmesinde kullanılacak armoni sisteminin de üçlü armoni ya da dördü armoni olmasında (1 öğretim elemanı haricinde) sakınca olmadığını belirtmişlerdir. Gitar öğretim elemanlarının ortak olan görüşü; türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerine gitar eşlikleri yapılarak hazırlanmış çalışmaların ilköğretim müzik derslerine ve gitar öğretimine büyük katkı sağlayacağı, ama bu tür çalışmaların sayı bakımından çok az olduğu yönündedir.

Yapılan görüşmelerde gitar öğretim elemanlarına öğrencilere çaldırılmak üzere konu ile ilgili olarak hazırlanmış eserler gösterilmiş ve görüşleri alınmıştır;

Öğretim elemanları, gösterilen eserlerin gitar eşliklerinin deşifresinde ve parmaklamasında hiç zorlanmadığı görüşünde birleşmişlerdir. Armoni ve arpej örneklerinin gitar çalmasına ters düşmediğini, gitar eşliklerinin eser ile uyumlu olduğunu ve eserlerin ritmik yapısının zor olmadığını belirtmişlerdir. Verilen gitar eşliklerinin ilköğretim okullarında türkü ve kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan çocuk şarkılarında eşlik olarak kullanılabilceği, gitar eğitiminde, Türk müziği ve armonisi dersinde ve Türk müziği makam dizilerinin öğretilmesinde de kullanılabilceği görüşündedirler. Son olarak verilen eserler ve benzeri çalışmaların ilköğretim okullarında özellikle 6., 7. ve 8. sınıflarda müzik dersinde, ilköğretim okulu müzik programında belirtilen amaç ve davranışlara büyük ölçüde katkı sağlayacağı görüşünde birleşmişlerdir.

Görülüyor ki, türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin öğretiminde dördü armoni sistemi kullanılarak yapılmış gitar eşlikli eserlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu türden çalışma örneklerinin çoğaltılması eğitime büyük katkı ve kolaylık sağlayacaktır.

	1	2	3	4	5	6	7
	<i>Cumhuriyet Üniversitesi</i>	<i>Marmara Üniversitesi</i>	<i>Niğde Üniversitesi.</i>	<i>İzzet Baysal Üniversitesi</i>	<i>Öndokuz mayıs Üniversitesi</i>	<i>Selçuk Üniversitesi</i>	<i>Gazi Üniversitesi</i>
<i>Gitar öğretim elemanlarının ünvanı</i>	Öğr. Gör.	1.Prof. 2.Doç.	Okutman	Yrd. Doç.	Ücretli Öğr. Gör.	Öğr. Gör.	Ücretli Öğr. Gör.
<i>Gitar bölümü açılış tarihi</i>	1998	1983	1997	1997	-	1999	1985
<i>Öğrenci sayısı</i>	21 ve üzeri	21 ve üzeri	21 ve üzeri	16 ila 20	6 ila 10	11 ila 15	21 ve üzeri
<i>Batı müziği armonisi</i>	var	var	var	var	var	var	var
<i>Türk müziği armonisi</i>	yok	yok	yok	yok	var	var	var
<i>Halk türküleri ne amaçla yer verilmekte</i>	Yapıt amaçlı	Yapıt eşlik	eşlik	Yapıt amaçlı	Yapıt amaçlı	Yapıt amaçlı	Alıştırma olarak
<i>Halk türküleri ne sıklıkla kullanılmakta</i>	Çoğu derste	Gerekli görülen derste	Çoğu derste	Gerekli görülen derste	Hiçbir derste	Hiçbir derste	Hiçbir derste
<i>Kullanılan Gitar metotları</i>	Kanneci Arenas Carulli Mourat	Kanneci Arenas Carulli Mourat	Kanneci Arenas Carulli Mourat	Carcası Arenas Carulli Z.Aydıntan	Kanneci Arenas Carulli Mourat	Carulli	Kanneci Arenas Carulli Mourat

Tablo 1. Üniversitelerin eğitim fakültelerinde gitar öğretimindeki mevcut durum

5. ÜLKEMİZDE KULLANILAN KLASİK GİTAR ÖĞRETİM METOTLARININ ANA HATLARIYLA İNCELENMESİ

Metot, bir işi yaparken ya da herhangi bir bilim-teknik dalında incelemelerde bulunurken izlenen yol demektir (Doğan, 1994). Müzikte metot, bir çalgının öğretilmesinde kullanılan eğitici yöntem ve bu yöntemi içeren öğretici kitaptır. Bir başlangıç çalgı metodunda, o çalgının çalınışı ile ilgili temel teknik bilgilerin yanı sıra, nota, anahtar, nota değerleri, ölçü, diyez, bemol, nüans, hız ve benzeri bir çok müzik işaret ve kavramının da akılcı bir sıra ile öğretilmesi gerekir (Doğan, 1994).

Gitar öğretim metotlarında gitar tutuş, oturuş, sağ el ve sol el tutuşunun öğretilmesi, gitar çalmaya yönelik bilgi ve becerilerin kazandırılması gibi ortak yöntemler vardır. Ancak bu konuların bazı metotlarda farklı sıralamalarda olduğu görülür.

Bu bölümde ülkemizde mesleki müzik okullarında ve özel müzik kurslarında kullanılan klasik gitar metotlarının genel olarak konuları araştırılmıştır. Bu amaçla Ziya Aydın, Bekir Küçükay, Ahmet Kanneçi, Kemal Belevi, Arenas I metotları incelenmiştir:

5.1 Ziya Aydın Klasik Gitar Metodu

Eser Adı: Gitar Metodu I

Yazarı: Ziya Aydın

Basımevi: Önder Matbaacılık Ltd. Şti

Baskı Yılı ve Yeri: 1991, Ankara

Baskı Adedi: -

Sayfa Sayısı: 72

Forması: 1

Cilt Rengi: Beyaz

Evrensel Müzik Evi Yayınları:11

Yazı Dili: Türkçe

Metodun önsöz kısmında yazar gitar çalınışı hakkında genel bilgiler vermektedir. Gitar çalınışına “İlk Dersler” konu başlığı ile başlanmaktadır. “İlk Bilgiler” konu başlığında notalar hakkında kısa bilgi verilmektedir. Tellerin öğretimine 1. tel ile başlanmaktadır. İlk üç telin öğretiminden sonra melodik çalışmalar verilmiştir. Bu çalışmaların bir kısmı halk türkülerinden alınmıştır (Meram bağları, Süt içtim...).

Üç telin öğretiminden sonra üç telin diyezleri öğretilmektedir. 4. telin öğretiminden sonra melodik çalışmalar verilmiştir ve seçilen eserler içinde halk türküleri vardır (Gelin Ayşe, Ak koyun). Daha sonra 5. telin öğretimine geçilmiştir. 6. telin öğretimi ile birlikte arpej çalışmalarına geçilmiştir. Ardından melodik çalışmalar verilmiş, bu eserlerin arasında Dede Efendi'den “Gülnehal” adlı eser yer almıştır. Bu eser ve diğer çalışmalar majör ve minör tonlar düşünülerek armonize edilmiştir.

Bemolün öğretiminden sonra “Gitarda En Çok Kullanılan Gamlar”ın öğretimine geçilmiştir; Do majör, la minör, sol majör, mi minör, re majör, si minör, la majör, fa # minör, mi majör, do # minör, fa majör, re minör, si b majör, sol minör, mi b majör, do minör. Ardından da “Bare” ve “En Çok Kullanılan Tonlarda Kadanslar” başlıklı konular verilmiştir. Son olarak çeşitli bestecilerin bestelerinden ve halk türkülerinden oluşan eserler verilmiştir (Yeni Dünya Senfonisinden, Tin Tin Tinimini Hanım, Gesi Bağlarında, Katibim).

Genel olarak metotta bulunan çalışmalar türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerden oluşmaktadır diyebiliriz.

5.2 Bekir Küçükay Klasik Gitar Metodu

Eser Adı: Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodu

Yazarı: Bekir Küçükay

Basımevi: Önder Matbaacılık Ltd. Şti

Baskı Yılı ve Yeri: 1992, Ankara

Baskı Adedi: -

Sayfa Sayısı: 127

Forması: 7

Cilt Rengi: Beyaz-Kahve

Yayın Kodu:

Yazı Dili: Türkçe

Evrensel müzik evi yayımları

Eser 44 maddeli çalışmadan oluşmaktadır. Gitarın kısa tarihçesini anlatan bir önsöz ile başlamaktadır. Daha sonra müziğin yazımı, gitarın akordu, tel değiştirme, tırnaklar, tutuş pozisyonu, sağ el, sağ el pozisyonu, sol el, sol el pozisyonu ve genel çalışma ilkeleri başlıklı konular takip etmektedir. Bu 44 madde sırası ile:

No:1. Sağ el pozisyon çalışması

No:2. Sol el pozisyon çalışması

No:3. Arpejli gam çalışması

No:4. Melodik çalışma

No:5. Yedinci pozisyonda tizler

No:6. Melodik çalışma

No:7. Gam çalışması

No:8. Sol el için çalışma

No:9. Baslarda üçlüler

No:10. Tizlerde üçlüler

No:11. Melodik çalışma

No:12. Altılı aralıkla dizi çalışması

No:13. Oktav dizi çalışması

No:14. Üç sesli akor çalışması

No:15. Dört sesli akor çalışması

No:16. Beşinci pozisyona giriş

- No:17. Melodik çalışma
- No:18. Beşinci pozisyonda tizler
- No:19. Melodik çalışma
- No:20. Çıkıcı bağ çalışması
- No:21. Melodik çalışma
- No:22. İnici bağlar için çalışma
- No:23. Melodik çalışma
- No:24. Bare çalışması
- No:25. Beşinci pozisyonda üçlü çalışması
- No:26. Beşinci pozisyonda altılı çalışması
- No:27. Beşinci pozisyonda oktav çalışması
- No:28. Akor ve arpej çalışması
- No:29. Melodik çalışma
- No:30. Birinci pozisyonda baslar
- No:31. Melodik çalışma
- No:32. Birinci pozisyonda tizler
- No:33. Birinci pozisyonda tüm natürel sesler
- No:34. Üçlü, altılı ve oktav diziler
- No:35. Melodik çalışma
- No:36. Tremolo çalışması
- No:37. Çıkıcı bağ çalışması
- No:38. İnici bağ çalışması
- No:39. Akor çalışması
- No:40. Tek tel üzerinde natürel diziler
- No:41. On iki perdede ayrı tellerde aynı sesler
- No:42. Değişik pozisyonlarda natürel diziler

No:43. Bare alışmaları

No:44. Melodik alışma

Metodun en önemli özelliği diğer metotlarda başlangıç noktası olarak belirtilen “birinci pozisyon” dan başlatılmamış olmasındır. Küçükay, diğer metotların bestecileri tarafından bestelenen ya da kullanılan eserlerin Panormo ve Lacote tipi gitarlar için yazılmış olduğunu belirtmiştir. Panormo ve Lacote tipi gitarların tel boyu 62-63 cm idi. Bu tip gitarlar Torres tipi gitarlardan farklıydı. Günümüzde yaygın olarak kullanılan Torres tipi gitarın tel boyu 65 cm den 66-67 cm ye kadar uzatılmıştır. Sonuç olarak Küçükay; Panorme ve Locate tipi gitarlar küçük yapılı olduğundan eserlerin alınışının daha kolay olduğunu, günümüz gitarlarıyla ise aynı eserlerin alınmasının daha zor olduğunu belirtmektedir. Bu sorunun ise, diğer metotlardan farklı olarak gitar öğrenmeye birinci pozisyondan değil, yedinci pozisyondan başlanılarak çözülebileceği düşüncesindedir.

Metotta çeşitli teknikleri gösteren 14 resim bulunmaktadır. Yazar kendi yazdığı çalışmalarının haricinde, başka bestecilerin çalışmalarından yararlanmamıştır.

5.3 Ahmet Kanneci Klasik Gitar Metodu

Eser Adı: Klasik Gitar Metodu

Yazarı: Ahmet Kanneci

Basımevi: Meteksan Limited şirketi

Baskı yılı ve yeri: 1988, Ankara

Baskı Adedi: -

Sayfa Sayısı: 78

Yazı Dili: Türkçe

Cilt Rengi: Beyaz

Metot yazarın nsz ile başlamaktadır. Ardından gitarın kısa tarihçesi, genel oturuş ve tutma tekniği, eller, vuruş teknikleri (apayando-tirando, pizzicato, armonikler), gitarın akordu anlatılmaktadır. Gitar alınışına birinci pozisyondan 1. telden

başlanılmaktadır. Sırası ile bütün teller ve 26 çalışma verilmiştir. Kromatik çalışma ve kromatik gam çalışmalarının ardından, majör ve minör gamlar verilmiştir (do majör, la minör, sol majör, mi minör, re majör, si minör, fa majör, re minör, si majör ve sol minör).

Yazarın kendi yazmış olduğu etütlerin dışında, metot içerisinde Fernando Sor'dan 9 çalışma, Luys de Narvaez'den "Guardame las Vacas" , J.S. Bach'dan "Çello Suite I den 2 Minuet", Cesare Negri'den "La Catena d'Amore" adlı melodik eserler verilmiştir.

5.4 Kemal Belevi Klasik Gitar Metodu

Eser Adı: Gitar Metodu

Yazarı: Kemal Belevi

Basımevi: Pera müzik

Baskı Yılı ve Yeri: 1997, İstanbul

Baskı Adedi: -

Sayfa Sayısı: 120

Forması: Spiral Cilt

Cilt Rengi: Mavi

Yayın Kodu:

Yazı Dili: Türkçe

Pera Müzik Yayınları

Metot 3 bölümden oluşmaktadır. 1. bölümde; temel bilgiler, sağ ve sol el çalışması, ilk üç perdedeki notalar ve nota değerleri, "Gülnihal" adlı parça ile tek ses çalışması, sağ el arpej çalışması, üçleme, bare, "Daha dün annemizin" adlı parçanın arpej-akor varyasyonları, re minör ve do majör gam-arpej-legato çalışması, kromatik gam, legato vibrato çalışmaları, 3 oktav mi majör gam, tremolo, tril, mordent, guruppetto, appogiatura, acciaccatura, armonikler, rasguedo, tambora, golpe, pizzicato ve gilissando çalışmaları.

2. bölümde; Gamlar, arpejler, dominant 7'liler, diminished 7'liler öğretilmektedir.

3. bölümde de uygulama parçaları yer almaktadır. (Daha Dün Annemizin, Katibim, Hatırla Sevgilim, Kids, Clouds, Danza, Ilgaz)

Metotta popüler eserler kullanılmıştır. “Gülnehal”, “Daha dün annemizin”, “Katibim” adlı eserler (varyasyon) melodik çalışma amaçlı olarak kullanılmıştır. Halk türkülerinin çokseslendirilmesi, batı armonisi düşünülerek yapılmıştır (Ilgaz-re minör ve Katibim-re minör).

5.5 Arenas Klasik Gitar Metodu

Eser Adı: La Escuela de la Guitarra

Yazarı: Rodriguez Arenas

Basımevi: Ricordi

Baskı Yılı ve Yeri:

Baskı Adedi:

Sayfa Sayısı: 95

Forması: 6

Cilt Rengi: Sarı

Cilt: 1

Yazı Dili: İspanyolca

Metot müzikte kullanılan terimlerin öğretilmesi ile başlamaktadır; dizek, anahtarlar, dizek üzerinde notaların yerleri, değiştirici işaretler, diyez ve bemol sırası, notaların süreleri, nota sürelerinin ölçü içerisinde gösterimi, tek ve çift nokta, üçleme ve altılama, uzatma bağı, liga bağı, tempo, çeşitli değerlerde çarpma, triller, mordanlar, aralıklar, minör armonik ve melodik diziler, tempo terimleri, nüans terimleri, 24 bona ve solfej çalışması.

1.Bölüm, Ders 1 de:

“Gıtarıda boş teller, 6.telden başlayarak birlik, ikilik ve dörtlük nota değerlerinde öğretilmektedir. 9. Çalışmada kromatik gam çalışması ve 12. Çalışmada ise bütün teller ile ilgili melodik çalışmalar verilmiştir. Bu melodik eserler genel olarak Aguado, Coste, Carulli, Cano gibi gitarist-bestecilerin yayınlamış oldukları çalışmalardan (metotlardan) seçme eserlerdir. 12., 13. ve 14. alışmalar tek sesli, 15. Çalışmadan sonraki eserler okseslidir. 29. Çalışmadan sonra sol majör tona geçilmiş, bu tonla ilgili dizi, gam ve melodik eserler verilmiştir. 35. Çalışmadan sonra re majör tona geçilmiş, dizi, gam ve melodik çalışmalar verilmiştir.

1.Bölüm, Ders 2 de;

Legato alışması,  notalı legato çalışması, çalışma 1 ve 2 de, çarpma ve legato çalışmalı melodik eserlerden örnekler verilmiş, ardından la majör tona geçilmiş (3 diyezli ton), dizi, gam ve melodik eserlerden örnekler verilmiştir. 5. Çalışmadan sonra la minör melodik dizi verilmiş ve 4 melodik çalışma verilmiştir. 9. Çalışmadan sonra mi minör melodik dizi ve 2 melodik eser ardından bemollü tonlara geçilmiştir. İlk bemollü ton fa majör ve ilgili minrnn melodik dizisi ile birer tane melodik eser verilmiştir. 16. ve 17. alışmalar, tek noktalı sekizlik notalarla do majör tonda melodik eserler, 18. Çalışma tek noktalı sekizlik mi minör tonda, 19. Çalışma tek noktalı sekizlik ve la majör tonda yazılmıştır. 18, 19, 20, 21, 22 ve 23 nolu çalışmalar çeşitli tonlarda  sesli çalışmalardır. Son alışma Carcassi den 8 adet ayrı, üçer ölçülük çeşitli tonlarda sağ el (p-i-p-m) alışmasıdır.

Görüldüğü gibi, ülkemizde kullanılan gitar metotlarının, özellikle de mesleki müzik okullarında yaygın olarak kullanılan Arenas klasik gitar metodunun (yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen verilere göre) ilk bölümünde genel müzik bilgileri, gitar tutuş sağ el ve sol el kullanımı, daha sonra da gitarda tellerin nota karşılıkları verilmektedir. Tel ğretimine önce boş tel ğretimi daha sonra perdelerdeki notaların öğretimine (1.) tel ya da (6). tel I. perdeden başlatılmaktadır. Genellikle ilk 11 çalışma ilk üç perdelerdeki notaların ğretimi üzerinedir ve herhangi bir dizi (tonal ya da makamsal) düşünülmemiştir. İlk üç perdenin öğretiminden sonra 3 ya da 4 tek sesli ve ardından iki sesli çalışmalara geçilmektedir. Bütün metotlarda okseslendirmeler l armoni sistemi

düşünülerek yapılmıştır. Halk müziğine dayalı olarak yazılmış tek metot Ziya Aydın'tan gitar metodudur.

Halk müziğine dayalı oluşturulacak bir gitar öğretim metodunun yaygın olarak kullanılan metotlardan amaç ve hedef davranışlar açısından farklı olmaması gerekir. Bu durumda yazılacak halk müziğine dayalı gitar öğretim metodu diğer metotlar referans alınarak oluşturulabilir: Tellerin öğretimi, perdelerin öğretimi, sağ el-sol el arpej çalışmaları gibi.....

Gitar öğretim elemanları dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en çok Arenas gitar metodunu kullandıklarını, bu metodun halk müziğine dayalı olmadığını bildirmişlerdir. Ülkemizde yayımlanan gitar öğretim metotlarından ise en çok Kanneçi ve Küçükay gitar öğretim metotlarını kullandıklarını, aynı şekilde bu metotların da halk müziğine dayalı olmadıklarını belirtmişlerdir (Tablo: 8.7, 8.8, 8.9, 8.10).

6. MESLEKİ MÜZİK OKULLARINDAKİ ÇALGI EĞİTİMİNDE HALK MÜZİĞİNE DAYALILIK KONUSUNDA BENZER GÖRÜŞLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Bu bölümde, ülkemizdeki mesleki müzik okullarında eğitimi verilen evrensel çalgıların öğretiminde halk müziğine dayalılık konusunda benzeri eksiklikler ile karşılaşılıp karşılaşılmadığı ve karşılaşılmışsa ne tür çözüm önerileri sunulduğu, ayrıca araştırma konusu olan “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi”ne yönelik benzeri çalışmaların yapılıp yapılmadığı araştırılmıştır.

Sun (1989) müzik eğitimi yöntemlerinden Suziki, Kodaly, Tonikado, Barlof gibi dünyanın çeşitli yerlerinde etkili olarak kullanılan yöntemleri inceleyerek, Türkiye’ye özgü benzeri bir metodun geliştirilebileceğini, kaynağını halk müziğinden alan, evrensel verilerden yararlanılarak çağdaş bir anlayışla yaratılan okul müziklerinin temel alınmasının, müzik eğitimi ulusal bir yörüngeye oturtacağını vurgulamaktadır (Özen, 1998).

Bağçeci (1996), “Dörtlü Armoni Sistemi İle Modal Tarzdaki Eğitim Müziği Şarkılarının Çokseslendirilmesi Üzerine Bir Çalışma” adlı çalışmasında; ulusal şarkı dağarcığı makamsal bünyeye sahip olduğundan, batı müziğinin tonal bünyesi için uygulanmakta olan üçlü armoni sisteminin Türk müziğinin makamsal bünyesi için uygulanmaması gerektiği, bu nedenle Türk müziğinin makamsal bünyesine uygun dörtlü armoni sisteminin uygulanmasının daha yerinde olacağı kanaatinde dir.

Demirbatır’a (1999) göre, viyolonsel eğitiminde çağdaş Türk müziği kaynaklı eserlere çok az yer verilmektedir. Demirbatır, bu durumun daha çok, yeterli sayı ve çeşitlilikte eser bulunmamasından kaynaklandığı, bestecilerimizin bu kapsamda yeni yaratılar oluşturmaya teşvik edilmesi gerektiği ve uzmanlarca çağdaş Türk müziğine dayalı viyolonsel öğretim metotlarının ve çeşitli albümlerin hazırlanması gerektiği görüşündedir.

Doğan'a (1994) göre Türk müziği ses sisteminden yola çıkılarak yazılacak bir piyano metoduyla da başlangıçta kazandırılması gerekli olan temel nota ve müzik bilgilerinin, temel piyanistik becerilerin öğretilmesi mümkündür. Türk ezgilerinden, ritmlerinden ve Türk müziğinin okseslilik yapısından yararlanılarak yazılacak olan etütlerin, egzersizlerin ve eserlerin de kullanılması bu anlamda yerinde olacaktır.

Uçan'a (1980) göre de ağdaş Türk keman eğitiminin temel ilkeleri; ağdaş eğitimin, ağdaş Türk eğitiminin, onun bir boyutu olan sanat eğitiminin ve giderek müzik eğitimi ve çalgı eğitiminin temel nitelikleri göz önünde bulundurularak şöyle belirlenebilir:

1. İnsanın yapısına (doğasına) uygunluk,
2. Kemanın yapısına uygunluk,
3. İnsanın doğası ve kemanın yapısı arasında uyumluluk
4. Türk müziğine dayalılık
5. Evrensel müziğe açık oluşluk
6. Çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk
7. Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık

Uçan (1980), Türkiye'de uygulanmakta olan keman eğitimi söz konusu ilkelerle temellendirilirse, onlara göre yeniden biçimlendirilip yönlendirilirse ağdaş bir yapıya, sağlıklı bir işlerliğe kavuşturulabilir görüşündedir.

Görülüyor ki, gitar ğretiminde duyulan eksiklikler de Uçan'ın keman eğitiminde belirtmiş olduğu ilkelerle temellendirilir, yeniden biimlendirilirse aynı şekilde sağlam bir yapıya ve sağlıklı bir işlerliğe kavuşturulabilir. Dolayısıyla, ağdaş Türk gitar eğitiminin temel ilkeleri de; ağdaş eğitimin, ağdaş Türk eğitiminin, onun bir boyutu olan sanat eğitiminin ve giderek müzik eğitimi ve çalgı eğitiminin temel nitelikleri göz önünde bulundurularak belirlenebilir.

Aynı şekilde gitar eğitiminin temel nitelikleri de:

1. İnsanın yapısına (doğasına) uygunluk,
2. Gitarın yapısına uygunluk,
3. İnsanın doğası ve gitarın yapısı arasında uyumluluk,
4. Türk müziğine dayalılık,
5. Evrensel müziğe açık oluşluk,
6. Çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk,
7. Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık

şeklinde belirlenebilir.

Genel olarak, mesleki müzik okullarındaki evrensel çalgıların öğretimi konusunda ortak görüş ve öneriler kısaca şu şekildedir: kaynağı halk müziğine dayanan, evrensel verilerden yararlanılarak çağdaş bir anlayışla yaratılacak etütlere, çalışmalara ve eserlere ihtiyaç vardır. Bu nedenle de bestecilerimizin bu kapsamda yeni yaratılar oluşturmaya teşvik edilmesi gerekmektedir.

6.1 Araştırma Konusu ile İlgili Benzeri Çalışmalar ve Sonuçları

Yöndem (1998) "Türkiye'deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri" adlı çalışmasına yönelik olarak bir anket uygulamış, ayrıca da gitar öğrencilerinin klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin seslendirimine ilişkin performanslarının belirlenmesi amacıyla da bir gözlem formu uygulamıştır. Bu çalışmada çıkan sonuçlar ve öneriler özetle şu şekilde sıralanabilir:

1. Klasik gitara uyarlanmış türkü kaynaklı eğitim müziklerine gitar öğretiminde daha çok "yapıt" olarak yer verilmiştir. Bu durum "alıştırma ve etüt" çalışmalarının eksikliğini yansıtmaktadır.

2. Klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müzikleri sayı olarak yeterli değildir. Gerçekte daha fazla çalışma olmasına rağmen, yapılmış düzenlemeler bu alanda çalışanların özel arşivlerinde kalmakta ve nota basım işinin zorluğu nedeniyle ilgililerin eline ulaşmamaktadır.
3. Klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin niteliği gitar eğitimcileri tarafından yeterli bulunmamaktadır. Bunun sebebi ise bestecilerin bu alanda üretim yapmamalarıdır.
4. Gitar eğitimcilerinin, klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin öğretiminde kullanılan veya kullanılabilecek özel yöntem ve tekniklerin geliştirilip geliştirilmediği konusunda bilgileri yoktur.
5. Gitar eğitimcileri, klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin öğretiminde bilinen yöntemler ve parçaların özelliğine uygun yöntemlerin birlikte kullanılması gerektiği görüşündedirler.
6. Gitar eğitimcileri, klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerine konser etkinliklerinde çok az yer verildiği görüşündedirler.
7. Gitar eğitimcileri, öğrencilerin klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin seslendirilmesinde pozisyon ve parmaklama açısından zorlandıklarını belirtmişler ve parçalara hazırlık amaçlı ön alıştırma yapılması gerektiği fikrinde birleşmişlerdir.
8. Gitar eğitimcilerinin % 65'inin klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin öncelik sırasına göre hüseyini, kürdi makamlarına dayanması gerektiği görüşünde olduklarını, diğerlerinin makamlar konusunda bilgilerinin olmadığı tespit edilmiştir.
9. Klasik gitara uyarlanmış kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinin armonik yapısı konusunda, gitar eğitimcilerinin % 70'i "kesinleşmiş bir yapı yoktur", % 20'si "makamsal ve tonal armoni karışık bulunmaktadır", % 10'u ise "makamsal armoni" kullanılmaktadır şeklinde görüş bildirmişlerdir.

Güzel (1994) “Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği” adlı çalışmasında, gitar eğitimi için Türk müziği ezgi ve dizilerinden yola çıkılarak alıştırma, teknik egzersizler ve etütler yazılabileceğini ve bu etüt ve alıştırmaların genel gitar eğitimini destekleyici ve yeni renkler getirmeye yönelik olması gerektiğini, başka bir deyişle legato tekniğini geliştirmek için öğrenciye Carcassi’nin bir etüdünün yanında, Türk dizi ve ezgileriyle hazırlanmış bir legato etüdü verilebileceğini ve bu gibi etütler ile oluşturulacak uygulamalarla gitar dünyasında İspanyol, Alman ekolü gibi bir Türk gitar ekolünün de oluşturulabileceğini vurgulamaktadır.

Kaptan (2001) “Klasik Gitarın Türk Halk Müziği Kaynaklı Okul Şarkılarında Kullanımı” adlı çalışmasında, Saip Egüz’ün “Piyano Eşlikli Halk Türküleri” kitabından 17 Türk halk müziği kaynaklı okul şarkısını gitara düzenleyerek şu sonuçlara varmıştır:

Piyanodan gitara uyarlama açısından;

1. Klasik gitar ile piyano arasındaki benzer yapısal özellik olan çokseslilik, zor eşliklerin gitara da uyarlanabilmesini sağlar.
2. Uyarlama esnasında pozisyon ve parmaklama açısından bir takım zorluklarla karşılaşmıştır. Bu zorlukların sebebi; klasik gitarın tonal sisteme göre oluşturulmuş perde ve tel yapısına sahip olmasıdır.
3. Halk müziği uyarlamalarında klasik gitar çoksesli doyumunu vermektedir.

Kaptan elde ettiği bu sonuçlara göre şu önerileri sunmuştur:

1. Türkiye’deki okul müzik eğitimine genel olarak bakıldığında klasik gitar eşlikli-Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarına yönelik bir dağarcığın oluşturulması, klasik gitarın dünyada ve ülkemizde yaygınlığının artması nedeniyle de bu tip çalışmaların yoğunlaştırılması gerekmektedir.
2. Okul şarkılarına klasik gitar ile eşlik edilmesi, eğitimde öğrencinin çoksesli duyumunu geliştirmesi açısından da önemli ve gereklidir.

3. Öğretimde “çevreden evrene” ilkesi doğrultusunda bu tür dağarcık oluşturmaya yönelik çalışmaların gerekliliği ortaya çıkmıştır. Klasik gitar eğitimcilerinin ve müzik eğitimcilerinin bu alanda çalışmaları gerekmektedir.

4. Klasik gitarın ses genişliğinin ve gürlüğüne Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarına eşlik etmede yeterli olduğu saptanmıştır. Türk halk müziği okul şarkılarını eşliklemeye pozisyon ve parmaklamada karşılaşılabilecek problemler için de teknik düzeyi artırıcı yeni kaynaklar (metot, etüt kitabı vb.) geliştirilmelidir.

5. Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarına klasik gitarla eşlik edebilmeyi daha kolay ve pratik hale getirebilmek için Türk müziği çokseslendirme yaklaşımları ışığında; klasik gitar için akor cetvellerini içeren metotlar oluşturulmalıdır.

6. Klasik gitar ile Türk halk müziği kaynaklı okul şarkılarına eşlik edebilmeyi pratik hale getirebilmek için makamların (ayakların) analizleri yapılmalı, yapısal özellikleri, seyir özellikleri incelenmeli, makam sesleri üzerinde kurulabilecek akorların kök ve çevrimleri ile çözümleri kuramsal olarak çalışılmalı ve bu tür teori bilgileri içeren yeni metot-kitaplar oluşturulmalıdır. Çoksesliliğin tanıtılması ve yaygınlaştırılması açısından okul müzik eğitimi kapsamında klasik gitarın çoksesli yapısal özelliğinden mümkün olduğu kadar faydalanmaya çalışılmalıdır.

Kanneci (2001), “Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri” adlı çalışmasında Türk bestecilerinin klasik gitar için yaptıkları bestelerin ülkemiz kültürünün tanıtımında önemli rol oynayabileceği, geleneksel müziklerimizin gitar uygulamalarının diğer ülke dinleyicilerine daha kolay ulaşabileceği görüşündedir.

Güzel (2003), “Gitar Tekniklerinin Ülkemize Özgü Müzikal Kaynaklardan Yola Çıkılarak Öğretilmesi ve Geliştirilmesi” adlı çalışmasında;

1. Etüt, alıştırma ve düzenlemelerin çokseslendirme biçimlerini; dikey armoni ya da kontrapunt tekniklerinin ve formlarının uygulama biçimlerini ve bunların incelenmesini araştırma konusunun dışında tutmuştur.

2. İlk çalışmaların re hüseyini dizisi ve onun ilk üçlüsü ve beşlisiyle başlamasının yerinde olacağı görüşündedir. Ayrıca çalışmayı “p” (sağ el baş parmağı) ile başlatmıştır.

3. Ezgisel çalışmalar 4. telden başlamış ve “e” parmağının bu aşamadan itibaren kullanılmasını önermiştir.

4. “Çeşitli Ülkelerde Halk Müziği Kaynaklı Gitar Metotlarının ve Eğitim Yöntemlerinin İncelenmesi” başlıklı konuda, metotların yalnızca isimlerini vermiş, 1. telden başlanmış olduğuna değinmiş ve bunun bir eksiklik olduğunu belirtmiştir.

5. Türk müziğinden kastedilenin, ağırlıklı olarak, “halk müziği” olduğunu belirtmiştir.

6. “Gitar eğitimde kullanılması gerekli ve esas olan, tampere sistemli dizilerdir. Bu dizileri kullanan besteci, dizilerde yapılan makamları göz önünde tutup tutmamakta ve dizileri dilediği gibi kullanmakta özgürdür” görüşünü ileri sürmüştür.

7. İlk çalışmaların “re hüseyini (doryen) dizisi ve onun ilk üçlüsü ve beşlisiyle başlaması yerinde olmaktadır, ardından la minör (buselik), do majör (ionyen) ve mi kürdi (Firigyen) dizileri verilmelidir” gibi öneriler ileri sürmüştür ve “makamlar” ile “modlar”ı birlikte kullanmıştır.

8. “Ezgisel çalışmalar 4. telden başlar ve re hüseyini dizisinin akıcılıkla öğrenilmesini sağlar. Ardından 3. ve 5. teller araştırma konumuzla bağlantılı olarak daha anlamlı melodiler çıkmasını sağlar” görüşünü belirtmiştir.

9. Daha sonra “Gitar Seçimi ve Özellikleri”, “Kullanılacak Araç ve Gereçler”, “Çalışırken Dikkat Edilecek Kurallar ve Öneriler”, “Araştırma Konusu İle İlgili Metot” konularına geçmiştir.

10. “Araştırma Konusuyla İlgili Metot” başlığında; “oturuş tutuş”, “sağ el sol el duruşu”, “tırnaklar”, “başlangıç müzik teorisi”, “nota değerleri ve işaretleri”, “bağlar”, “ses değiştirici işaretler”, “tirando tekniğinin uygulanışı ve arpej tekniğine giriş” gibi genel klasik gitar bilgilerini vermiştir.

11. Boş tel çalışmalarını 6., 5., 4., 1., 2., 3. tel sırasıyla göstermiştir.

12. “Bütün tellerde öğrenilen dizilerle ilgili ezgisel çalışma” ve “im, m, ia, ai, ma, am formülleriyle çalışma” konularının örnek eserlerinin akor eşliklerini yazmış (Dm,

F, Am vb.), bu akor eşlikleriyle nasıl bir çokseslilik düşündüğünü kısmen ortaya koymuştur.

13. Son bölümde özgün parça ve düzenlemelere yer vermiştir. Bu bölümdeki iki sesli 19 egzersizi hüseyini ve kürdi makamlarından seçmiştir.

Güzel'in bu çalışmasında genel olarak verilmek istenilen, gitar öğretimine 1. telden ya da 6. telden değil, 4. telden başlanması gerektiği ve 4. tel ile 3. telin öğretimi ile "re hüseyini (doryen) dizisine" ulaşıldığıdır. Çalışmada herhangi bir gitar tekniği öğretimi olmadığı sadece bir yöntem araştırması yapıldığı gözlenmiştir.

Yöndem, Kaptan, Güzel ve Kanneçi'nin yaptıkları bu çalışmalardan ortaya çıkan ortak görüşler şu şekilde sıralanabilir:

1. Gitar öğretimi için yazılmış "halk müziğine dayalı" alıştırma ve etütler yok denecek kadar azdır.

2. Klasik gitar için yapıt amaçlı uyarlanmış türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserler yok denecek kadar azdır, klasik gitarın dünyada ve ülkemizde yaygınlığının artması nedeniyle bu tip çalışmaların yoğunlaştırılması gerekmektedir. Bu alanda geniş bir dağarcığa ihtiyaç vardır.

3. Klasik gitara uyarlanmış türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan müziklerin öğretiminde, bilinen ve parçaların özelliğine uygun yöntemlerin birlikte kullanılması gerekmektedir.

4. Parmaklama, pozisyon ve eşlik konusunda zorlanılan eserlerin yanında parçalara hazırlık amaçlı ön çalışmaların yapılması gerekmektedir.

5. Öğretimde "çevreden evrene" ilkesi doğrultusunda bu tür dağarcık oluşturmaya yönelik çalışmaların gerekliliği ortaya çıkmıştır. Klasik gitar eğitimcilerinin ve müzik eğitimcilerinin bu amaçla çalışmaları gerekmektedir

6. Makam sesleri üzerinde kurulabilecek akorların kök ve çevrimleri ile çözümleri kuramsal olarak çalışılmalı ve bu tür teori bilgileri içeren yeni metot-kitaplar oluşturulmalıdır. Çoksesliliğin tanıtılması ve yaygınlaştırılması açısından okul müzik eğitimi kapsamında klasik gitarın çoksesli yapısal özelliğinden mümkün olduğu kadar faydalanmaya çalışılmalıdır.

Bu çalışma konusuna katkı sağlayacağı umulduğundan; geleneksel Türk müziğinin doğal yapısında kullanılmış olan çoksesliliğin ne olduğunun, çağdaş Türk müziği bestecilerinin bu doğal çokseslilikten ne kadar faydalandıklarının, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde ne tür çokseslendirme yöntemleri kullandıklarının, Türk halk müziğinde nasıl bir çokseslendirme yapılması gerektiğinin, kullanılan yöntemlerin içerisinde dörtlü armoni sisteminin ne denli önemli olduğunun tespit edilmesinin de yararı vardır.

Bu tespitler, Türkiye'deki müzik okullarında armoni eğitimi içerisinde Türk müziği armonisinin nasıl bir yöntem kullanılarak öğretilmesi gerektiğinin anlaşılması açısından da önemlidir.



7. TÜRK HALK MÜZİĞİNDE ÇOKSESLENDİRME ÇALIŞMALARI VE DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ

Yapılan çalışmalar çoksesliliğin fiziksel bir olay olduğunu, doğada ve çalgılarda oluşan her sesin tek başına olmayıp, bir ana sestem ve onunla beraber tınlayan doğuşkanlardan (armonik seslerden, selenlerden) oluştuğunu göstermiştir. Doğuşkanlar ana ses üzerinde sekizli, beşli, dördü, büyük üçlü, küçük üçlü aralıklarında ve gittikçe hafifleyen seslerdir. Çoksesliliğin tarihi gelişiminde ilk çokseslilik türü olan Organum'da sekizli, beşli ve dördü aralıklardan oluşan eserlerin yer aldığı görülmüştür. Bunlar, doğuşkanların ana ses üzerindeki üç sesidir (Cangal, 1988).

Bu doğal çoksesliliğin dışında insanoğlu duygu ve düşüncelerini daha etkili ve zengin bir şekilde anlatabilmek için, aynı anda tınlayan sesleri, zamanın değişen görüş ve ekollerine göre, bir düzen içinde kaynaştırarak çoksesliliği eserlerinde kullanmıştır. Fakat çokseslilikle elde edilebilecek anlatım zenginliğine rağmen Türk müziğinde çokseslilik, batı müziğindeki gibi yaygın ve belli kurallara bağlı kalarak kullanılmamış, Türk müziğinin farklı türlerinde farklı biçimlerde yapılmıştır. Örneğin, geleneksel Türk halk müziğinde çokseslilik, daha çok çalgıların geleneksel icra biçimlerine ve yapılarına bağlı olarak yapılmıştır. Özellikle bağlama ve bağlama ailesi, Karadeniz kemençesi, tulum ve çifte gibi çalgılarla halk müziği eserleri yorumlanırken bu çalgıların yapılarına özgü bir çokseslilikten faydalanılmaktadır. Fakat geleneksel Türk halk müziğindeki bu çokseslilik, bilinçli yapılmış bir çokseslilik olmadığı gibi, batı müziğindeki üçlü ve altılı aralıklara dayanılarak yapılan bir çokseslilik de değildir. Bunun yerine dördü ve beşli aralıklar kullanılmaktadır (Bozkurt, 1990).

Türk müziğinde çokseslendirme üzerine yapılmış olan çalışmalara geçmeden önce, çoksesliliğin temellerinin atılmış olduğu batı müziğinde çokseslilik nasıl başlamış, gelişmiş ve ne sonuçlara ulaşmış kısaca değinilmesinde yarar vardır.

7.1 Batı Müziğinde Çoksesliliğin Kısa Tarihçesi

Cangal (1988), batı müziğindeki tarihsel gelişimi incelemiş ve çoksesliliğin, insanın müzik yaşamında bin yıllık bir geçmişi olduğunu tespit etmiştir. Batıda ilk çok seslilik denemelerinin IX. yüzyılda süregelen bas (bordun) ya da koşut 4'lü ve 5'lilerin asıl ezgiye (cantus firmus) eşlik etmesiyle organum şeklinde başlamış olduğunu, XIII. ve XIV. yüzyıllarda koşut 3'lü ve 6'luların kullanıldığı ikiz şarkıların (gymel ya da cantus gemellus) çokseslilik üzerine bir etki yaptığını ve yeni bir çokseslilik yolunun öncüsü olduğunu belirtmiştir. Giderek koşutluk bir yana bırakılıp karşıt hareketlere başlanmış, başka bir deyişle organum, sıkıcı koşut yürüyüşlü yapısından ayrılmış ve gerçek çoksesliliğe doğru yol alınmıştır. Gerçek çoksesliliğin bu sanat dolu görünümü genellikle XIV. yüzyılda kullanılan bir deyim olan kontrapunkt (punctus contra punctum, karşı ezgi) sözcüğüyle adlandırılmıştır. XV. yüzyılın ikinci yarısı ve XVI. yüzyılda (yeniden doğuş, rönesans çağında) gerçek çokseslilik olan polifoni (karşı ezgisel, kontrapuntal tarz) en parlak evresini yaşamış, en üst düzeye çıkmış; klavyeli çalgıların gelişmesiyle ve XVII. yüzyılın başından itibaren de operanın giderek yaygınlaşmasıyla homofoni (uyumsal, armonik tarz) geçerlik kazanmış, XVIII. yüzyılın ikinci yarısı (klasik çağ) ve XIX. yüzyılda (romantik çağda) daha çok homofon ve zaman zaman da polifon tarzdaki eserler bütün türleriyle sürdürülmüştür. XIX. yüzyılın sonlarında izlenimcilik (empresyonizm) başlamış, XX. yüzyılda pek çok çoksesli müzik türü ve yöntemi çağdaş bir düşünce içinde denenmiş; bunların belli başlılarından biri olan oniki ton müziği ortaya çıkmış ve bilimde, teknolojiye, toplum yaşamında ve sanattaki gelişimlerle paralel olarak elektronik müziğe gelinmiştir.

Batıda çokseslendirme onbir asırlık bir tarihe dayanmasına karşılık ülkemizde çokseslendirme çalışmalarınınsa tarihçesi incelendiğinde bu kadar eskiye dayanmadığı görülecektir.

7.2. Türk Müziğinde Çoksesliliğin Kısa Tarihçesi

Çokseslilik kavramı yüzyıllarca teksesli olarak varlığını sürdürmüş olan geleneksel sanat ve halk müziğimize batı müziğinden geçmiştir. 19. yy'da batı kökenli müzikçiler ile 20. yy başlarında yerli müzikçilerimizin Türk müziğine yönelik olarak batının üçlüsel uyum dizgisiyle yaptıkları ilk çoksesli çalışmalar çok yüzeysel kalmıştır. Çoksesliliğin bir devlet politikası olarak benimsenip, uygulamasına Cumhuriyet döneminde başlanmıştır. Batı tekniğiyle yazan ilk kuşak bestecilerimiz tarafından, Ziya Gökalp'in müzik konusundaki görüşlerinden hareket edilerek oluşturulan ilk çoksesli parçalar, daha çok hafif ezgilerimizin batıda kullanılan belli başlı besteleme teknikleriyle çokseslendirilmesi biçiminde ortaya çıkmıştır. Bu teknikler içinde, özellikle "geç-romantik" ve "izlenimci" yazı tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Aynı dönemde Hüseyin Sadettin Arel, bazı yaratılarıyla Ekrem Zeki Ün ve daha sonraları Yalçın Tura ile Arel'in öğrencileri, geleneksel sanat müziğimizin perde düzenini kullanan çoksesli denemeleriyle ilgi çekmişlerdir. Tüm iyi niyetli çabalara karşın, bu denemelerin başarılı olduğunu söylemek güçtür (Gedikli, 1988).

7.3. Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni Sistemi

Batı toplumları yüzyıllar önce majör ve minör tonalitelere bağlı kendi ses sistemlerinin armonisini keşfederek müziklerine çoksesli evrensel bir boyut kazandırabilmişlerdir. Bazı Türk bestecileri ise daha çok yakın zamanda, Cumhuriyet döneminde büyük Atatürk'ün işaret ettiği doğrultuda, Türk halk ezgilerinin batının majör ve minör akorlarını (armonisi) kullanarak çokseslendirilmeye çalışmış, bu ise bir müzikte bulunması gerekli orjini oldukça hırpalamıştır. Bu besteciler, Türk müziğinin başlıca çalgısı olan bağlama ailesinin, daha dünyanın armoni sanatından habersiz olduğu bir dönemde farklı frekanslara göre akordlanmış üç teline birden vurularak ezgilerimize belli akorlarla eşlik ettiğini ya fark edememişler ya da bu çoksesliliği ilkel bularak geliştirmek ve kullanmak gereğini duymamışlardır. Burada anlatılmak istenilen ; Türk müziğinin milli bir armoni sistemi olduğu değildir. Geleneksel Türk müziğinin oluşumunda, halk ozanları, majör ve minör tonalitelere bağlı bir armoni sistemini değil, geleneksel Türk müziğinin yapısına uyan dörtlü armoni sistemini kullanmayı yeğlemişlerdir. Kısacası, Türk müziğinin

çokseslendirilmesinde dörtlü armoni sisteminin uygulanma olanağı bulunmaktadır (Tutu, M.- Tutu, S. 1999).

7.4 Neden Dörtlü Armoni?

Tonal (tampere) ses sistemi, majör ve minör tonalitelere oluşmuştur. Tampere bir dizinin her sesi üzerine üçlü ve beşli aralıklardaki sesler konularak majör ve minör akorlar kurulmaktadır. Tampere diziler ister majör ister minör tonalitede olsun önemli bir derecesi V. derece (güçlü) akorları majör akorlardır. Özellikle kalıplarda durak ve güçlü akorları birbirine bağlanarak içinde bulunan tonalitenin bütün özelliklerini duyururlar. Makamsal ses sistemi dizilerini ise özel dörtlü ve beşliler oluştururlar. Makamsal dizilerimizin güçlüleri, içinde bulunan çeşnilerin özelliklerine göre V., IV. veya III. dereceleri olabilmektedir. Makamsal dizilerimizden sadece çargah ve buselik makamlarının ana dizilerinin ve bunların şedlerinin V. dereceleri üzerinde majör akorlar kurulabilmekte, bunların durak akoruna bağlanmasıyla tonal bir kalış etkisi duyulabilmektedir. Tampere sisteme uygun majör ve minör akorların kullanılmasıyla bu iki ana diziyi (çargah ve buselik) armonilemek mümkün olsa bile, geriye kalan elliden fazla makamsal dizinin çokseslendirilmesi için yeni bir armoni sisteminin kullanılması zorunluluğunu kabul etmek gerekir. Makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici dile getirmiş ve “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adıyla altında dörtlü armoniyi içeren çok detaylı bir kitap yazmıştır (Tutu, M.- Tutu, S. 1999).

1945'lere değin belirli bir biçim (üslup) birliğı sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında ulusal bir okulun açılmasına yönelik en kapsamlı ve etkili çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur (Gedikli, 1988).

1910-1987 yılları arasında yaşayan Kemal İlerici, 1934 yılında Hasan Ferit Alnar'ın öğrencisi olmuş, eğitimini 1942'ye kadar sürdürmüştür. Adnan Saygun'la iki yıl batı müziği ve armonisi çalışmış, konservatuarda kompozisyon bölümü ileri devresinden mezun olmuştur (1945). İlerici bundan sonraki tüm yapıtlarında kendi sistemini kullanmış ve müzik dünyasının ileri gelen kişileriyle görüşerek, geleneksel Türk müziğinin yapısından türettiği armoni sistemini tanıtır görüşler almaya çalışmıştır. Bu sistemi anlatan

“Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabı da 1970 yılında basılmıştır. İlerici'nin Türk müziğinin ezgisel, düzünsel, tartımsal ve makamsal yapısından, daha kısa bir deyişle geleneksel öğelerinden geliştirdiği ve adına “dörtlü sistem” dediği bu yeni sistem, batı sanat müziğine üç yüzyıl kadar egemen olan üçlü sisteme bir alternatif görünümündedir. İlerici sistemine bağlı kalarak besteler yapan Muammer Sun, yazdığı orkestra eserleriyle başarılar kazanmasının yanı sıra, sistemi İzmir’li bestecilerden Burhan Önder ve Necdet Levent’e öğreterek onların da başarılı çalışmalarına olanak sağlamıştır (Say, 1985).

Kemal İlerici “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabında hüseyini makamını temel almış, tüm makamları analiz ederek sistemini kurmuş ve:

“Her çağda, yöresine önderlik etmiş yüce Türklüğün, yeni inanış dünyamızda da, günün birinde gücünü bütün parlaklığı ile göstereceğine kuşku yoktur. Bunun için kendi müziksel varlığımızı, bütün değerleri ile, iyi bilmemiz ve bu gücü kazandıracak unsurlarının, neler olduğunu ortaya çıkarıp, ilerleme gücü taşıyanlarından da, en iyi biçimde, yararlanmamız gerekmektedir. Bu kitap, bu işi başarmak için, yardımcı olma amacıyla yazılmıştır. Biz, yetersiz bulduğumuz, eski anlatış biçimlerini bir kenara iterek, müziğimizin dokusundan çıkardığımız iç yapısını, yapıtlar üzerindeki derin incelemelerle ortaya çıkarmış bulunuyoruz (İlerici,1970).

diyerek sistemini savunmuştur.

Aynı sistemin en önemli savunucularından biri olan Muammer Sun, Türk müziğinin 13 makamını tampere (yedirimli) ses sistemine göre “Türk Müziği Makam Dizileri” adlı kitabında yazmıştır. Sun, İlerici'nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı çalışmasını yalınlaştırıp, 4 ölçülük armonik seyirler ile örneklediği kitabında:

“Bu çalışma Kemal İlerici adıyla yayınlanmalıydı diye düşünüyorum. Çünkü,geleneksel Türk müziği dizilerini tampere bir çalgı olan piyano’da, 12 perdeden çalmayı ilk kez düşünen ve öğrencilerine çaldıran kişi, Kemal İlerici ’ydi. İlericinin öğrencisi olarak,bu dizileri ben de öğrencilerime çaldırdım;O’nun öğrencisi olan Ertuğrul Bayraktar da öğrencilerine çaldırdı.Başka öğrencileri de belki kendi öğrencilerine çaldırmışlardır.Ama yeterince tanınıp yaygınlaşabildiğini sanmıyorum. Elimizde hazır nota

olduğu için, İlerici'nin başlattığı bu eylemin artık yaygınlaşacağını inanıyorum .Belirtmek gerekir ki, buluş Kemal İlerici'nindir. Bu çalışmayla ben, O'nun buluşu doğrultusunda çalışmaktan, bu buluşu genişletip yayına hazırlamaktan-yayınlamaktan başka bir şey yapmış olmuyorum” demiştir (Sun, 1998).

Sun, aynı çalışmasında; bir gurup müzisyenin “Geleneksel Türk müziği ses sistemi esastır; bu ses sistemine dayanmayan diziler ve eserler Türk müziği sayılmaz” diyebileceklerini, bunun yanında başka bir gurup müzisyenin de “Türk müziği ses sistemindeki komalı sesleri yedirimli seslerle birleştirerek yazıp, makam dizilerini müzik dünyasının ve bestecilerimizin hizmetine sunalım. Bu dizilerden, isteyenler, makamların geleneksel kullanışlarını da göz önünde tutarak yararlınsınlar, isteyenler bu dizileri kendilerine özgü bir anlayışla kullanarak müzik bestelesinler. Bu dizilerle yaratılan yapıtların Türk müziği sayılıp sayılmayacağına zaman karar versin.” diyebileceğini belirterek, bu farklı görüşlerden dolayı yeni tartışmaların gündeme geleceği kaygısına kapılmıştır. Sun, Türk müziği makam dizileri kullanılarak bestelenen çoksesli müziklerin, “Geleneksel Türk Müziği Eseri” olmayacağı bu tür yapıtların, çağdaş Türk müziği ürünleri olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşündedir. Bu görüşünün ışığında da A.Adnan Saygun'un “Yunus Emre Oratoryosu”, Ulvi Cemal Erkin'in “Köçekçeler Süiti”, Yalçın Tura'nın “Keman Konçertosu”, Ferit Tüzün'ün “Esintiler”i, Muammer Sun'un “Yurt Renkleri”, İlhan Baran'ın “Üç Soyut Dans”ı gibi birçok yapıtın, geleneksel Türk müziği yapıtları sayılmayıp bu tür yapıtların, geleneksel Türk müziği değerlerinden kaynaklanan, uluslararası müzik birikiminden yararlanan, her bestecinin kendi anlayışını yansıtan, çağdaş Türk müziği yapıtları olduğu, dolayısıyla; bu tür yapıtlardaki ses sisteminin geleneksel olmadığı, uluslararası geçerliliği olan ses sistemi olduğu; yapısının tek sesli değil, çoksesli olduğu; kompozisyon anlayışının yerel-bölgesel-zümresel değil, bunları da içeren boyutlarıyla ulusal ve evrensel olduğu sonucuna varmaktadır.

“Geleneksel Türk müziği ve çağdaş Türk müziği...Bunların ikisi de bizimdir; ikisi de ayrı ayrı değerlidir. Birisi ötekine göre değerlendirilmemelidir.Bu türler içindeki her yapıt, kendi türünün ölçütlerine göre değerlendirilmelidir. Önemli bir konu da, geleneksel müziklerimizin içerdiği duyarlılığı kavrayabilmektir. Bu ise, kitap ve nota incelemenin yanısıra, yapıtları “dinleme-söyleme-çalma”eylemleriyle kazanılabilir (“do majör”

kavramını, “do majör” tonunda bestelenmiş pek çok müzik yapıtını tanıyarak öğreniyoruz. Bunun gibi, “Hüseyni makamı” kavramını da, geleneksel Türk sanat müziğindeki ve halk müziğimizdeki pek çok “Hüseyni” yapıtı yakından tanıyarak öğrenebiliriz. Bu gerçeklik, her makam için geçerli bir öneri sayılmalıdır)” (Sun, 1998).

Türk müziğinde dörtlü armoni konusunda akla gelen en önemli isimlerden birisi de Muammer Sun’un teşviki ve yardımıyla İlerici’nin Türk müziği ve armonisini öğrenen Necdet Levent’tir. Levent, “Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni” adlı kitabında dörtlü armoniyi en ince ayrıntılarına kadar anlatmış diğer bir çalışması olan “Türk ve Batı müziği Ezgilerinde Çokseslilik Yöntemi” adlı kitabında da dörtlü armoni konusunu genişletmiştir.

Levent ,dörtlü armonin Türk müziğine katkı sağlayacağı görüşündedir:

“Çeşitli akımların yer aldığı XX. yüzyıl sonu müzik dünyasında, “dörtlü armoni sistemi”nin “Çağdaş Türk Müziği”ne olumlu bir katkı sağladığını ve sağlamakta olduğunu söylemek yanlış değildir. Ayrıca bestecilerimizin gerek “Klasik Türk Müziği” ve gerekse “halk müziği”nden yararlanarak ya da esinlenerek yaptıkları müziğin armonisi, müziğimize uygun olan ikili, dörtlü ve beşli aralıklı seslerle bestelenmiştir. Bestecilerimizin bunun dışında bir tarz ve dil kullanarak yaptıkları evrensel niteliği olan müzik de “Çağdaş Türk müziği”dir” (Levent, 1996).

Levent (1996), dörtlü armoni sisteminin, Türk müziği makam dizilerinden yararlanılarak oluşturulacak bir sistem olduğu ve Kemal İlerici sayesinde de yerini bulduğu görüşündedir. Levent, “Dörtlü Armoni Sistemi”nin batıda da nasıl kullanıldığını incelemiş W. Karthaus’ın “Das System der Musik” isimli kitabının üçüncü bölümünde “Quartenharmonik”e (Dörtlü Armoni) ayırmış olduğunu tespit etmiş ve bu eserde dörtlü aralıklı uygulamaların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımları ve buna benzer konuların işlenmiş olduğunu fakat, akor seslerindeki aralıkları dolayısıyla majör ve minör tonların tamamen dışında ayrı bir kimliği olan bu dörtlü armoniye çağdaş müzik alanında ilgi duyulmadığını görmüştür.

Kemal İlerici'nin yıllar boyu uğraşarak ortaya koyduğu “Dörtlü Armoni Sistemi” yukarıda konu edilen dörtlü armoniden farklıdır ve Türk müziğinin makamsal dokusu içine oturtulduğu için büyük bir değer ve anlam kazanmaktadır. “Geleneksel Türk Müziği”nin çoksesliliği konusunda uygulanacak armoni sisteminin ne olması gerektiği yıllardır tartışılmıştır. Çoğu Türk müzisyenler bunun, Türk müziğinde makamların iç dokusunu bozmayacak ve ona destek verecek bir niteliğe sahip olması gerektiği görüşündedirler. Fakat Arel'in “Türk Musikisi İçin Ahenk Dersleri”nde ele aldığı sistem, batı armonisidir. Arel'in bunu tercih etmesinin nedeni, kendi ifadesi ile, üçlü ve beşlilerin en tabii ses terkibi olması, çalışmaların her türlüüne elverişli bulunması ve batı musikisi eserlerini anlamada kolaylık sağlamasıdır. Arel bu düşüncede olmasına rağmen, ikililerden, dörtlülerden ve beşlilerden ya da bunların karışımından teşkil edilecek ses terkiplerinin de kullanılabilceğini söyleyerek, üçlü uygulamaya esir kalmanın da doğru olmadığını ifade etmiştir. Ancak ikililerden, dörtlülerden ve beşlilerden oluşacak ses bileşimlerinin kullanılmasının bilgi ve deneyime gereksinim göstermesi ve daha doğrusu bunların bir sistem içine oturtulmamış olması, Arel'in ve diğer bütün Türk müzisyenlerin üçlü armoniyi tercih etmesinin nedenlerinden biri sayılabilir. Bu durum Türk müziğinin çokseslendirilmesi açısından büyük bir boşluk yaratmıştır. Fakat ikililerden, dörtlülerden ve beşlilerden oluşan ses bileşimlerini uzun yıllar emek vererek bir sistem içerisinde ortaya koyan Kemal İlerici “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli kitabı ile bu boşluğu en iyi şekilde doldurmuştur. Kemal İlerici, adı geçen kitabında ana dizi olarak hüseyini makamı dizisini ele almış ve bunun yardımıyla makam dizilerinin üretilmesini, ezgisel, uygusal sorunların çözülebilmesini sağlamıştır. “Dörtlü Armoni Sistemi”, Türk müziği makamsal dizilerinden yararlanılarak meydana getirilecek yapıtların armoni sistemidir. Böylece, dörtlü armoni Kemal İlerici sayesinde yerini bulmuştur. Bu bir temeldir. Tıpkı klasik batı armonisinde olduğu gibi, yıllar boyunca yapılacak uygulamalar farklı renkler ortaya çıkaracaktır(Levent, 1996).

Ülkemizde çoksesliliğin cumhuriyet döneminde bir devlet politikası olarak benimsenmesi ile gündeme gelen çalışmalar içinde öncelikle batının üçlü armonisinden faydalanma yoluna gidildiği, batının çeşitli besteleme tekniklerinden yararlanılarak belirli bir sisteme bağlı kalmaksızın yapılan özgün denemelerin önem kazandığı ve nihayet müziğimizin geleneksel dokusundan hareketle kendi içerisinde tutarlılık gösteren 4'lü armoni denemelerine girilerek bu doğrultuda çok sayıda eser yapıldığı ve bir çeşit ekol

oluşturulduğu görülmektedir. Bütün bu çalışmalara ek olarak yapılan araştırmalar, Türk halk çalgılarının yapıları ve geleneksel çalınış biçimlerinden dolayı 4'lü, 5'li, 8'li vb. aralıkları bünyesinde taşıdığı, böylece Türk müziğinin yalnız bir çokseslilik özelliği gösteren zengin bir halk müziği birikimine sahip olduğunu göstermektedir. Halk müziğinin yapısında saklı bulunan bu yalnız çokseslilik örnekleri bilinçli olarak ortaya konulmuş olmamakla birlikte, tarihin derinliklerinden gelen bir gelişim süreci içinde Türk toplumunun duyum ve zevk süzgecinden geçerek şekillenmiş olduğundan bu tür bir çoksesliliğin Türk müziğinin dokusuna, karakterine ve Türk insanının zevkine uygun olduğu düşünülmektedir. Çokseslilik sadece evrensel boyutuyla ele alındığında besteciye sınırlandırarak hiçbir hüküm olmamalı, besteci tamamen özgür bir biçimde çalışabilmelidir. Ancak, meseleye geleneksel müziklerimizin çokseslendirilmesi ya da Türk müziğinin evrensel tekniklerle geliştirilmesi açısından bakıldığında bu durum daha farklı bir boyut kazanmaktadır. İşte bu amaçla yapılacak çalışmalarda, bilimsel bir anlayışla üretilen teorilerle birlikte, Türk halk ezgilerindeki söz konusu yalnız çokseslilik unsurları da hiçbir zaman göz ardı edilmeyip, çoksesli Türk müziğinin oluşumunda esas kabul edilmelidir (Yener, 1997).

Görülüyor ki; Türk müziğinde, özellikle de Türk halk ezgilerindeki doğal durumda bulunan çoksesliliği göz ardı etmeyen sistem, dörtlü armoni sistemidir. Kemal İlerici'nin kurmuş olduğu dörtlü armoni sisteminin ve bu sistem doğrultusunda yapmış olduğu "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı çalışmasının bu konuda yapılmış olan çalışmaların en kapsamlısı, en etkili olduğu ve bu sistemin, batı müziğinde kullanılan üçlü sisteme bir alternatif olduğu görülmektedir.

Besteci ve kuramcılarımızın özellikle üzerinde durdukları konu; Türk müziğinin milli bir armoni sistemi olsun ya da olmasın dörtlü armoni sisteminin, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde kullanılan en doğru yöntem olduğudur.

Bu çalışmaların kullanılması, yaygınlaşması ve geliştirilmesi için yapılacak uygulamalar sayesinde dörtlü armoni sistemi Türk müziğinde gerçek yerini bulacaktır.

Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan etüt ya da yapıt amaçlı eserlerin gitara uyarlanmasında ve eşlik edilmesinde de kullanılacak armoni sisteminin dörtlü armoni sistemi olduğu açıkça görülmektedir.

Gitar öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu gitar öğretiminde kullandıkları türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çoksenslendirilmesinde kullanılan armoninin dörtlü armoni sistemi olduğunu bunun yanı sıra yeni yöntemlerin de aranmasının ve özellikle de gitar öğretiminde kullanılacak türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin gitar tekniklerine uygun olması gerektiği şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir (Tablo: 8.14, 8.16).

7.5 Türk Müziğinde Dörtlü Armoni Sistemi

7.5.1 Ana Dizi:

Kolay öğretilmesi, en yaygın dizi olması, bütün dizilerin kendisinden elde edilebilmesi ve arızasız bir dizi olması gibi özellikleri do majör dizisinin batı müziği ana dizisi olmasının en önemli sebeplerindedir. Türk müziği ana dizisi de müziğimizin en sevilen en yaygın, eğitimi-öğretimi en kolay ve bütün diğer dizilerin kendisinden elde edilebildiği dizi olmalıdır. Türk müziği ana dizisi konusunda bugüne kadar üç farklı ana dizi öne sürülmüştür:

1. Rauf Yekta Bey, Mansur Ney'in bütün delikleri açıkken çıkan sesleri bir dizi olarak kabul etmiş (neva sesi üzerine kurulan bir sekizlidir ve fa diyez almaktadır) daha sonra transpoze güçlüklerinden dolayı bu diziyi do sesine aktarmış ve bu diziyi ana dizi olarak kabul etmiş fakat günümüze kadar bu dizi üzerine yazılmış bir eser olmamıştır.

2. Hüseyin Saadettin Arel ve Suphi Ezgi, Türk müziğinin ana dizisini Çargah makamının dizisi olan Çargah dizisi olarak kabul etmişlerdir (Bozkurt, 1990).

3. Kemal İlerici “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” isimli kitabında ana dizi olarak hüseyini makamını seçmiştir. Bu örnek dizi ile diğer makam dizilerinin üretilmesi, bütün aralıkların bunda bulunması, uygusal ve ezgisel sorunların çözülebilmesi ve nihayet ulusal karakterin bir aynası olması bu makamın seçilmesinin nedenlerindedir. İlerici, hüseyini makamının her derecesinde kurulan makamları şu şekilde sıralamıştır:

a. I., IV., V. Derecelerde,

Hüseyini, Karcıgar, Kürdi, Arazbar, Saba, Yegah, Buselik, Hicaz Uzzal, Hicaz Hümayun, Zirgüleli Hicaz.

b. III., VII. Derecelerde,

Rast, Suzinak, Pençgah, Nikriz, Neveser, Çargah.

c. II., VI. Derecelerde,

Segah, Dilkeşhaveran, Ferahnak, Hüzzam, Nişabur.

Özellikleri dolayısıyla Türk müziği, batı müziği dizilerinden farklıdır. İnci-çıkıcı yürüyüşler, durak ve güçlü yerleri ve onların önemlendirilmeleri, dizi ve makamlarda eksen duyguları gibi batı müziğinden farklı özellikler, çoksesli sistemin uygulanmasında ön planda tutulması gereken önemli hususlardır (Levent, 1996).

Gitar öğretim elemanlarının ortak görüşü, hüseyini makamı dizisinin “Türk Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi”nde başlangıç için en uygun dizi olduğu yönündedir.

7.5.2 Dörtlü Armoni Sistemi ve Türk Müziğine Uygulanışı

Dörtlü armoni sistemine geçmeden önce Türk müziği ana dizisi ile batı müziği ana dizisini karşılaştırmamız gerekecektir:

Do majör dizisi: Do majör dizisinin durucu sesleri 1, 3, 5 ve 8. derece sesleridir. 2, 4, 5, 6 ve 7. derece sesleri yürüyücü seslerdir. Yürüyücü seslerin gitmek istedikleri durucu sesler şunlardır: 2. derece 1. dereceye inmek veya 3. dereceye gitmek ister, 4.

derece 3. dereceye inmek veya 5. dereceye gitmek ister. 6. derece 5. dereceye inmek ister. 7. derece 8. dereceye çıkmak ister. 5. derece ise 1. dereceye, 3. dereceye inmek veya 8. dereceye gitmek ister.

Hüseyini Dizisi: Hüseyini dizisinin durucu sesleri 1. derece, 4. derece, 5. derece ve 8. derece sesleridir. Yürüyücü sesleri ise 2. derece, 3. derece, 6. derece ve 7. derece sesleridir. Yürüyücü seslerin gitmek istediği durucu sesler ise şunlardır; 2. derece 1. dereceye inmek ister, 3. derece 4. dereceye çıkmak ister. 6. derece 5. dereceye inmek ister. 7. derece ise 8. dereceye çıkmak ister.

Hüseyini dizisinin dereceleri ile do majör dizisinin derecelerini karşılaştırdığımız zaman aşağıdaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkacaktır:

1. derece: her iki dizinin karar sesidir ve tam durucudur.
2. derece: her iki dizide de yürüyücüdür. Do majör dizisinde 1. derece veya 3. dereceye gitmek isterken, hüseyini dizisinde 1. dereceye inmek ister. Hüseyini dizisinin 2. derecesinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
3. derece: do majör dizisinde durucu bir sestir. Hüseyini dizisinde ise yürüyücüdür.
4. derece: do majör'de yürüyücü, hüseyini'de ise durucudur.
5. derece: majör dizide hem durucu hem yürüyücü karakterde bir ses olmasına karşın yürüyücü karakteri daha fazladır. Hüseyini dizisinde ise 5. derece 1. dereceden sonra en durucu sestir.
6. derece: her iki dizide de yürüyücü bir sestir ve her iki dizide de 5. dereceye inmek isterler. Ancak, Hüseyini dizisinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
7. derece: her iki dizide de yürüyücü bir sestir. Do majör dizisinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
8. derece: her iki dizide de durucudur. Hüseyini dizisinde bu duruculuk daha zayıftır.

Görüldüğü üzere hüseyini dizisi ile do majör dizisi birbirlerinden farklı karakterlerde iki dizidir. Dizilerdeki duruculuk ve yürüyücülük, dizilerin bazı derecelerinde ters karakterlerde olabilmektedir. Ters karakterdeki dereceler dizilerin 3. derece, 4. derece ve 5. derece sesleridir. Aynı karakterde olmasına rağmen bazı dereceler duruculuk veya yürüyücülük hisleri farklı farklıdır. Bu dereceler 2. derece, 6. derece, 7. derece ve 8. derece sesleridir. Her iki dizide de birbirine en çok benzeyen ses durucu karakterde olan 1. derece sesidir (Bozkurt, 1990)

Batı müziğinde durucu sesler bir araya getirilerek durucu akor, yürüyücü sesler bir araya getirilerek yürüyücü akor elde edilmiştir. Batı müziğinde akorlar üçlülerin üst üste gelmesi ile elde edilmiş olduğundan “üçlü armoni sistemi” olarak anılmaktadır (Örnek:1).

Türk müziğinde dörtlü armoni sisteminin oluşumu, Batı müziğinde olduğu gibi, durucu seslerin bir araya getirilmesiyle durucu akorların, yürüyücü seslerin bir araya getirilmesiyle de yürüyücü akorların elde edilmesiyle başlamıştır. Türk müziğinin durucu sesleri 1.,4.,5. ve 8. derece sesleri, yürüyücü sesleri ise 2., 3., 6. ve 7. derece sesleri idi. Bu sesleri üst üste getirirsek durucu ve yürüyücü akorları elde etmiş oluruz (Örnek:2) (Bozkurt, 1990).

Örnek:3 de hüseyini dizisi üzerine kurulan akorlar görülmektedir.

7.5.3 Dörtlü Armoni Sisteminin Gitara Uygulanabilirliği

Bu alanda yapılmış herhangi bir araştırmaya ulaşılamamıştır. Dörtlü armoni sisteminin gitara uygulanabilirliğinin ayrıca bir araştırma konusu olabilecek kadar geniş ve o kadar da önemli olduğu görülmektedir. Yapılacak uyarlamalar, düzenlemeler, dörtlü armoni sistemi ile yapılmış gitar eşlikli eserler, iki gitar için hatta gitar orkestraları için yapılmış düzenlemeler ya da yeni yapıtlar sayesinde dörtlü armoni sistemi gitar müziğinde gerçek yerini bulacaktır.

Örnek 4'de Hüseyini dizisinde I. perde durak üzerine kurulan akor isimine Tonik, III. perde yürüyek akoruna dominant ve VI. perde altyürüyek akoruna ise subdominant isimleri verilmiştir. Bu akor bağlantıları halk türkülerinin dörtlü armoni sistemi kullanılarak çokseslendirilmesinden elde edilen akor bağlantılarıdır. Bu akor bağlantıları dikkate alınarak halk türkülerine ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerine eşlikler yapılabilir. Bu tür gitar eşlikleri; hem mesleki müzik eğitiminde hem de genel müzik eğitiminde üçlü armoni sisteminin yanı sıra, dörtlü armoni sisteminin de duyum olarak yaygınlaşmasında önemli bir yer tutabilir.



Do majör dizisinin durucu sesleri ve durucu akoru

Gitar

The notation shows a guitar staff in 4/4 time. The first measure contains four quarter notes: G3 (fingering 3), A3 (fingering 2), B3 (fingering 0), and C4 (fingering 0). The second measure contains a C4 chord (C-E-G) with a fingering of 0-2-3.

Do majör dizisinin yürüyücü sesleri ve yürüyücü akoru

Gitar

The notation shows a guitar staff in 4/4 time. The first measure contains four quarter notes: C4 (fingering 0), D4 (fingering 3), E4 (fingering 0), and F4 (fingering 2). The second measure contains a C4 chord (C-E-G) with a fingering of 0-2-3.

Örnek: 1

Hüseynî dizisinin durucu sesleri ve durucu akoru

Gitar

The notation shows a guitar staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains four quarter notes: F#4 (fingering 3), G#4 (fingering 4), A4 (fingering 1), and B4 (fingering 1). The second measure contains a B4 chord (B-D-F#) with a fingering of 1-2-3.

Hüseynî dizisinin yürüyücü sesleri ve yürüyücü akoru

Gitar


The notation shows a guitar staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first measure contains four quarter notes: F#4 (fingering 0), G#4 (fingering 1), A4 (fingering 1), and B4 (fingering 3). The second measure contains a B4 chord (B-D-F#) with a fingering of 1-2-3.

Örnek: 2

Hüseyni Dizisinin Üzerine Kurulan Akorlar

Örnek:3

Gitar



Durak=Tonik Ayy=II Yürüyek=Dominant

Gitar



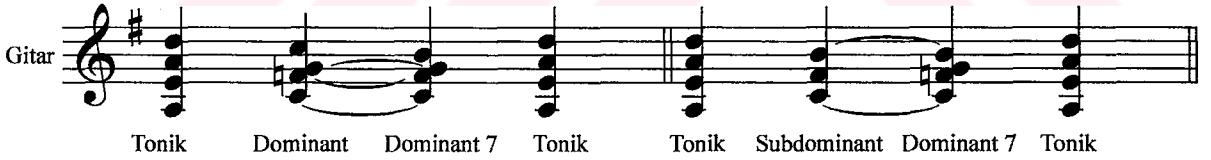
Ayd=IV Yd=V Ay=Subdominant Yy=VII

AKOR BAĞLANIŞLARI (Gitar uygulamalı)

Örnek:4

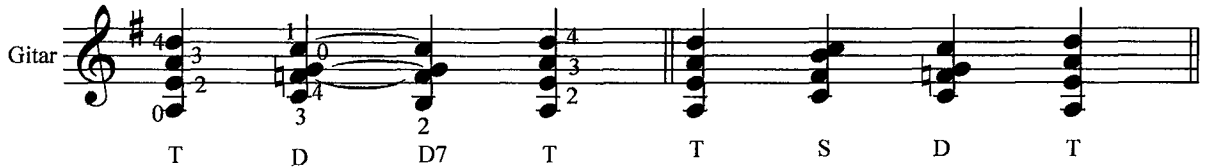
1. Pozisyonda

Gitar



Tonik Dominant Dominant 7 Tonik Tonik Subdominant Dominant 7 Tonik

Gitar



T D D7 T T S D T

5. Pozisyonda

Gitar

CV.....

T D7 T T D T

Gitar

CV.....

T S T T S D7 T

Gitar

CV.....

T S D T T D D T

Gitar

CV.....

1. Pozisyonda:

T VII T T D VII T

Gitar

T VII D7 T T VII D T

I. pozisyonda çeşitli arpej örnekleri:

Gitar

p i m a p i m a p i m i p i m a

Gitar

p i m i a i m i 1/2 CI..... 1/2 CI.....

Kemal İlericiye göre akor bağlantıları

Gitar

D T D V V D

IV I C III...

I II I VII I

syf.48 syf.48 syf.46 syf.85

ÖRNEK ESERLERİN AKOR BAĞLANIŞLARI

Örnek: Bahçeye indimki

V T VII D7 VII VII V T T VII V T D

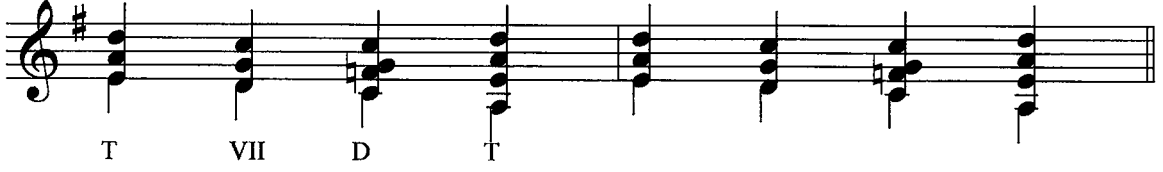
Örnek: Bilmem Şu feleğin

VII V T V D T D7 IV T T V D T D7 VII V T V D T D7

Örnek: Ay akşam ışıktır

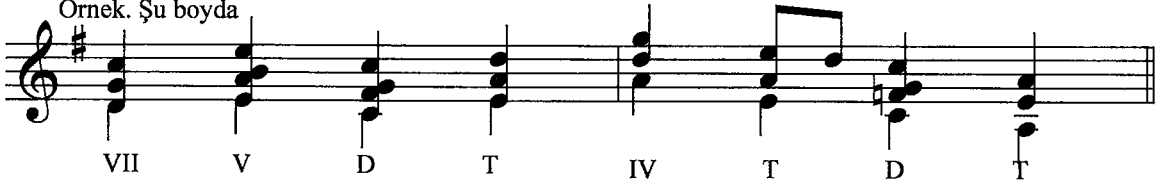
T T VII T D7 T VII T D7 T D T D7 T VII T D VII D7 T

Örnek. Yemeni



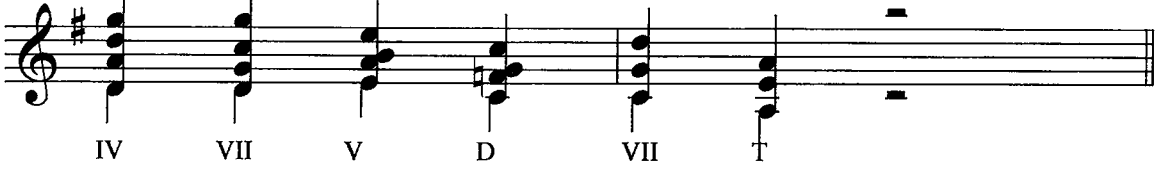
Musical notation for Örnek. Yemeni, showing a sequence of chords: T, VII, D, T.

Örnek. Şu boyda



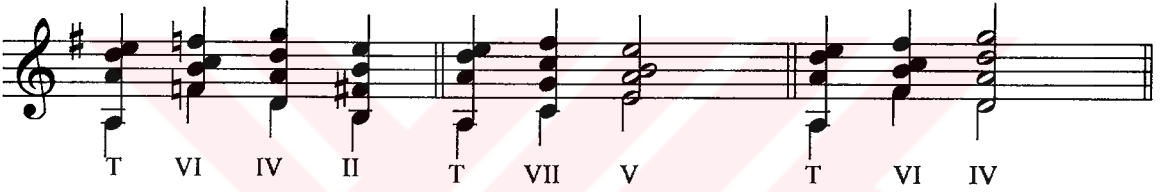
Musical notation for Örnek. Şu boyda, showing a sequence of chords: VII, V, D, T, IV, T, D, T.

Örnek: Bilene danış

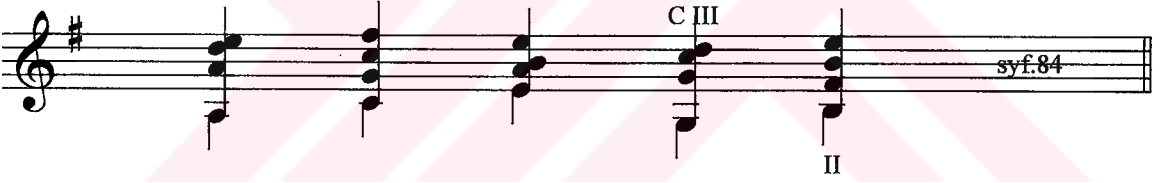


Musical notation for Örnek: Bilene danış, showing a sequence of chords: IV, VII, V, D, VII, T.

Çeşitli perdelere(makamlara) modülasyonlar:



Musical notation for çeşitli perdelere(makamlara) modülasyonlar, showing a sequence of chords: T, VI, IV, II, T, VII, V, T, VI, IV.



Musical notation for çeşitli perdelere(makamlara) modülasyonlar, showing a sequence of chords: C III, II.



Musical notation for çeşitli perdelere(makamlara) modülasyonlar, showing a sequence of chords: La h alt güçlü, Do pençgah durak, La h alt güçlü, Do# dilkeşhaveran.

La h alt güçlü

Do pençgah durak

La h alt güçlü

Do# dilkeşhaveran

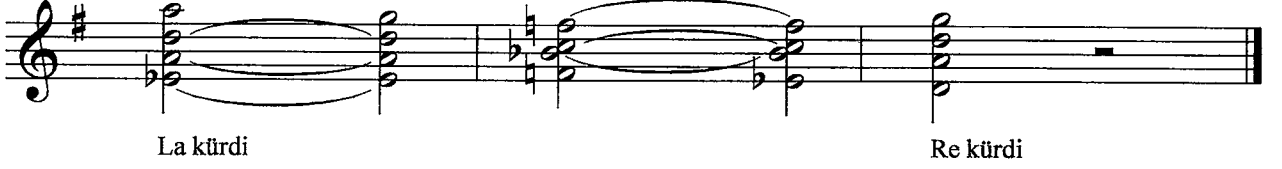
MODÜLASYONLAR

Gitar




La hüseyni

Re hüseyni



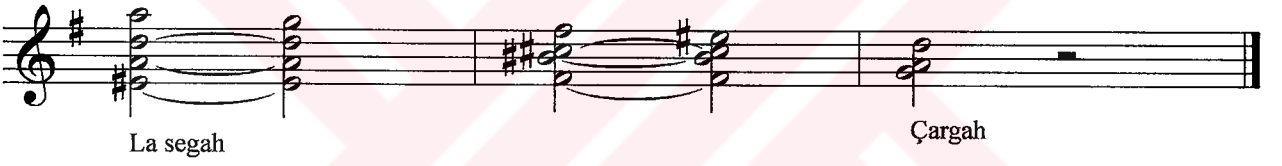
La kürdi

Re kürdi



La pençgah

Re segah



La segah

Çargah

Deriko

Anonim

Gitar

The guitar score for 'Deriko' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-3, the second staff contains measures 4-6, and the third staff contains measures 7-9. Chord symbols are placed below the notes: VII, T, V, T, VII in the first staff; D, VII, V, D in the second staff; VII, D, T in the third staff. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

VII T V T VII

4 D VII V D

7 VII D T

Şu Boyda

Anonim

The guitar score for 'Şu Boyda' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains measures 1-6, and the second staff contains measures 7-10. Chord symbols are placed below the notes: VII, V, D, T, D, T in the first staff; IV, T, D, T, D, T in the second staff. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

VII V D T D T

IV T D T D T

Ay akşamdan ışıktır

♩ = 96

Anonim

Gitar

T T VII T D7 T VII T D7 T D T

The first system of guitar notation for 'Ay akşamdan ışıktır' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with chords. The chords are labeled as T, T, VII, T, D7, T, VII, T, D7, T, D, and T. There are two trills (marked with a '7') in the first staff.

D7 T VII T D VII D7 T

The second system of guitar notation for 'Ay akşamdan ışıktır' continues the melody and bass line from the first system. The chords are labeled as D7, T, VII, T, D, VII, D7, and T. There are two trills (marked with a '7') in the first staff.

♩ = 100

Bahçeye indimki

Anonim

Gitar

V T VII D7 VII VII V

The first system of guitar notation for 'Bahçeye indimki' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bottom staff contains a bass line with chords. The chords are labeled as V, T, VII, D7, VII, VII, and V. There is a trill (marked with a '7') in the first staff.

T T VII V T D

The second system of guitar notation for 'Bahçeye indimki' continues the melody and bass line from the first system. The chords are labeled as T, T, VII, V, T, and D. There is a trill (marked with a '7') in the first staff.

♩ = 100

Bilmem Şu Feleğin

Anonim

Gitar

VII V T V D T D7

The first line of guitar notation for 'Bilmem Şu Feleğin' is in G major and 2/4 time. It consists of seven measures of music. The notes are: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The chords are: VII, V, T, V, D, T, and D7.

5 IV T T V D T D7

The second line of guitar notation for 'Bilmem Şu Feleğin' starts at measure 5. The notes are: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The chords are: IV, T, T, V, D, T, and D7.

9 VII V T V D T D7

The third line of guitar notation for 'Bilmem Şu Feleğin' starts at measure 9. The notes are: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The chords are: VII, V, T, V, D, T, and D7.

♩ = 100

Bilene Danış

Anonim

Gitar

IV IV VII V D VII T

The first line of guitar notation for 'Bilene Danış' is in G major and 2/4 time. It consists of seven measures of music. The notes are: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The chords are: IV, IV, VII, V, D, VII, and T.

VII D T D7 VII D T

The second line of guitar notation for 'Bilene Danış' starts at measure 8. The notes are: G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, G4-A4-B4, and G4-A4-B4. The chords are: VII, D, T, D7, VII, D, and T.

Yayla yolları

Anonim

Gitar

The score for 'Yayla yolları' is written for guitar in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the melody and a bass line with chords VII, V, VII, T, T, T, and V. The second staff continues the melody and bass line, starting with a measure number 7. The piece ends with a double bar line.

VII V VII T T T V

7

Al Mendili

Anonim

Gitar

The score for 'Al Mendili' is written for guitar in G major and 2/4 time. It consists of two staves. The first staff contains the melody and a bass line with chords T, D, T, and D. The second staff continues the melody and bass line, starting with a measure number 7. The piece ends with a double bar line.

T D T D

7

T VII D7 T

♩=100

Arzu ederdiniz

Anonim

Gitar

The image shows a guitar score for the piece 'Arzu ederdiniz'. It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩=100. The score is written in treble clef and includes a bass line with chord symbols. The first staff contains measures 1-6 with chords V, VII, D7, V, VII, and V. The second staff contains measures 7-8. The third staff contains measures 9-12. The fourth staff contains measures 13-16 with chords D(III), T, VII, D, T, and T. A large, faint watermark is visible in the background of the score.

V VII D7 V VII V

5

9

13

D(III) T VII D T T

UZUN İNCE

A. VEYSEL

Gitar

T D VII T T D VII T

9

15

21

1 2

Oy Trabzon

Anonim

Gitar

The image shows a guitar score for the piece 'Oy Trabzon'. It consists of four staves of music, each starting with a measure number: 1, 6, 11, and 16. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several instances of a '7' above a note, indicating a natural harmonium. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth staff.

Madımak

Anonim

Gitar

T VII D7 T

5

9

13 T VII T D T VII T D

17

8. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde halk müziğine dayalı gitar öğretiminin önemine ve Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun genel hatlarıyla nasıl olması gerektiğine yönelik uygulanan görüşme sonuçlarına yer verilmiştir.

Bu araştırma ile, halk müziğine dayalı gitar öğretiminin önemi ve Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun genel hatlarıyla nasıl olması gerektiği İzzet Baysal Üniversitesi, Marmara Üniversitesi, Niğde Üniversitesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Selçuk Üniversitesi, Gazi Üniversitesi, Cumhuriyet Üniversitesi' ne bağlı eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik öğretmenliği anabilim dallarında bireysel çalgı gitar derslerini veren öğretim elemanlarına uygulanan görüşmeler ile tespit edilmeye çalışılmıştır.

Tablo 8.1 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığınızı düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	3	42,84
Kısmen	3	42,84
Çok az	1	14,28
Hiç	-	-
Toplam	7	100

Tablo 8.1’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 42,84’üne (3 kişi) göre gitarın tarihi gelişimi süresince halk müziğinden çok fazla, % 42,84’üne göre kısmen ve % 14,28’ine (1 kişi) göre ise çok az yararlanılmıştır.

Yukarıdaki verilere göre, gitar eğitimcileri, gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden büyük ölçüde yararlandığı görüşündedirler.

Tablo 8.2 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	-	-
Kısmen	2	28,56
Çok az	5	71,40
Hiç	-	-
Toplam	7	100

Tablo 8.2’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 28,56’sına (2 kişi) göre ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince halk müziğinden kısmen, % 71,40’ına göre ise çok az yararlanılmıştır.

Yukarıdaki verilere göre, gitar eğitimcileri gitarın ülkemizdeki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden çok az yararlandığı görüşündedirler.

Tablo 8.3 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	3	42,84
Kısmen	2	28,56
Çok az	1	14,28
Hiç	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.3’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 42,84’ü (3 kişi) gitarın tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden çok fazla, % 28,56’sı kısmen, % 14,28’i (1 kişi) çok az yararlanıldığı yönünde görüş bildirmiştir. % 14,28’inin (1 kişi) verdiği cevap ise hiç yararlanılmadığı şeklindedir.

Bu veriler ışığında gitar eğitimcilerinin görüşleri, gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden büyük ölçüde yararlanıldığı şeklindedir.

Tablo 8.4 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlanıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	-	-
Kısmen	3	42,84
Çok az	4	57,12
Hiç	-	-
Toplam	7	100

Tablo 8.4’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 42,84’ü (3 kişi) ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden kısmen, % 57,12’si (4 kişi) ise çok az yararlanıldığını bildirmişlerdir.

Bu veriler ışığında; gitar eğitimcilerinin görüşleri, gitarın ülkemizdeki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden çok az yararlanıldığı şeklindedir.

Tablo 8.5 “Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlanıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	-	-
Kısmen	1	14,28
Çok az	5	71,40
Hiç	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.5’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 14,28’i (1 kişi) gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden kısmen, % 71,40’ı (5 kişi) ise çok az yararlanıldığı yönünde görüş bildirmişlerdir. % 14,28’inin verdiği cevap ise hiç yararlanılmadığı şeklindedir.

Bu verilerden; gitar eğitimcilerinin görüşleri, gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden çok az yararlanıldığı şeklindedir.

Tablo 8.6 “Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlanıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	-	-
Kısmen	-	-
Çok az	5	71,40
Hiç	2	28,56
Toplam	7	100

Tablo 8.6’da görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 71,40’ı (5 kişi) ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden çok az yararlanıldığını, % 28,56’sı ise hiç yararlanılmadığını bildirmişlerdir.

Bu veriler ışığında; gitar eğitimcilerinin görüşleri, gitarın ülkemizdeki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden çok az yararlanıldığı şeklindedir denilebilir.

Tablo 8.7 “Dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en çok hangi ya da hangilerini kullanıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Metotlar	f
Arenas	6
Mourat	1
Sor	2
Carulli	5
Aguado	2

Gitar eğitimcilerinin, dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en çok Arenas gitar metodunu kullandıkları görülmektedir.

Tablo 8.8 “Dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı olarak” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkılarak yazıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Gitar öğretim üyeleri bu soruya;

- Bu amaç için yazılmış metot bilmiyorum,
- Metotların içeriğinin halk müziğine dayalı olduğunu söyleyemem ama içlerinde etüt ve eser örnekleri var,

- Hiçbirinin,
- Bu metotlar gitar eğitimine yönelik olarak klasik gitarın teknik özelliklerinin öğretimine göre düzenlenmiştir,

Şeklinde cevaplar vermişlerdir. Gitar öğretim üyelerinin görüşleri bu metotların halk müziğine dayalı yazılmadıkları yönündedir.

Tablo 8.9 “Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından en çok hangisini ya da hangilerini kullanıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Metotlar	f
Kanneci	8
Küçükay	7
Aydıntan	1
Belevi	-

Çizelgeden anlaşılacağı gibi gitar eğitimcileri, ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından en çok Kanneci ve Küçükay gitar öğretim metotlarını kullanmaktadır.

Tablo 8.10 “Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı olarak” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkılarak yazıldığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Gitar öğretim üyelerinin bu konu hakkındaki görüşleri 1 öğretim üyesi haricinde hiçbiri şeklindedir. Tek görüşte Ziya Aydın tan gitar metodudur.

Tablo 8.11 “Yayınlanan gitar öğretim metodunuz var mı? cevabınız evet ise türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlere ne kadar yer verdiniz?” sorularına verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Gitar öğretim üyelerinden 1 tanesinin gitar öğretim metodu vardır.

Tablo 8.12 “Gitar öğretiminde tek bir gitar öğretim metodunun yeterli olacağını düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	-	-
Hayır	7	100
Toplam	7	100

Tablo 8.12’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 100’ünün verdiği cevap, gitar öğretiminde tek bir gitar öğretim metodunun yeterli olamayacağı şeklindedir.

Bu verilerden; gitar öğretiminde tek bir gitar öğretim metodunun yeterli olamayacağı sonucuna varılabilir.

Tablo 8.13 “Halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun amaçlar ve hedef davranışlar açısından diğer metotlarla paralelliğine ne ölçüde katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	2	28,56
Kısmen	3	42,84
Çok az	2	28,56
Hiç	-	-
Toplam	7	100

Tablo 8.13’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 28,56’sı (2 kişi) halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun amaçlar ve hedef davranışlar açısından diğer

metotlarla paralelliğine çok fazla, % 42,84'ü kısmen, % 28,56'sı (2 kişi) ise çok az şeklinde cevap vermişlerdir.

Bu verilerden; halk müziğine dayalı gitar öğretim metodunun amaçlar ve hedef davranışlar açısından diğer metotlar ile paralel olması gerekir denilebilir.

Tablo 8.14 “Gitar öğretiminde kullandığınız türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çokseslendirilmesinde ne tür armoni kullanılmıştır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Üçlü Armoni	1	14,28
Dörtlü armoni	5	71,40
Diğer	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.14'de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 14,28'i (1 kişi) gitar öğretiminde kullandıkları türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çokseslendirilmesinde üçlü armoni, % 71,40'ı dörtlü armoni, % 14,28'i (1 kişi) ise diğer çokseslendirme yöntemlerinin kullanıldığını belirtmişlerdir.

Bu veriler ışığında gitar öğretiminde kullanılan türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin büyük bir çoğunluğu dörtlü armoni sistemi kullanılarak çokseslendirilmiştir denilebilir.

“Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretim Metodu” Hakkında:

Tablo 8.15 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminin gerekliliğine ne ölçüde katılırsınız?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Tamamen	-	-
Çok fazla	3	42,84
Kısmen	4	57,12
Çok az	-	-
Hiç	-	-
Toplam	7	100

Tablo 8.15’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 42,84’ü (3 kişi) halk müziğine dayalı gitar öğretiminin çok fazla, % 57,12’si ise kısmen gerekli olduğunu belirtmişlerdir.

Bu veriler ışığında, halk müziğine dayalı gitar öğretiminin gerekli olduğu sonucuna varılabilir.

Tablo 8.16 “Ülkemizde kullanılan çokseslendirme yöntemlerinden hangilerinin türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çokseslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Üçlü armoni	-	-
Dörtlü armoni	2	28,56
Diğer	5	71,40
Toplam	7	100

Tablo 8.16’da görüldüğü gibi, gitar öğretim elemanlarının % 71,40’ı türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çökseslendirilmesinde başka yöntemler aranması gerektiğini, % 28,56’sı ise dörtlü armoni sistemi kullanılması gerektiğini belirtmişlerdir. Gitar öğretim elemanlarının hiçbiri üçlü armoni sisteminin kullanılmasını doğru bulmamaktadır.

Tablo 8.17 “Ülkemizde kullanılan çökseslendirme yöntemlerinden hangilerinin gitar öğretiminde kullanılacak türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çökseslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Üçlü armoni	-	-
Dörtlü armoni	2	28,56
Diğer	5	71,40
Toplam	7	100

Tablo 8.17’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 28,56’sı (2 kişi) gitar öğretiminde ülkemizde kullanılan çökseslendirme yöntemlerinden dörtlü armoni sisteminin kullanılmasının gerektiğini, % 71,40’ı ise başka yöntemlerin aranması gerektiğini belirtmişlerdir. Gitar öğretim elemanlarının hiçbiri üçlü armoni sisteminin kullanılmasını doğru bulmamaktadır.

Bu verilerden; türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin çökseslendirilmesinde üçlü armoni sisteminin kullanılmasının doğru olmadığı bunun yanı sıra yeni yöntemlerin ya da dörtlü armoni sisteminin kullanılmasının doğru olacağı söylenilebilir.

Tablo 8.18 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizileri öncelikli olarak hangileri olmalıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f
Hüseyni	4
Kürdi	3
Hicaz	3
Çargah	1
Nikriz	1

Çizelgeden anlaşılacağı gibi gitar eğitimcilerinin görüşleri; halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizilerinin öncelikli olarak hüseyni ve kürdi makamlarının olması gerektiği şeklindedir.

Tablo 8.19 “Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak etüt ya da yapıt amaçlı çalışmaların ritmik yapısı nasıl olmalıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Gitar öğretim üyelerinden üçü aksak ritmlerden olması gerektiği, diğerleri ise eğitime uygun olacak her ritmik yapıda etüt ya da yapıt amaçlı eserlerin kullanılabilceği şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

Tablo 8.20 “Modal ve makamsal eserler arasında farklar olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.20’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 85,68’i modal ve makamsal eserler arasında farklar olduğunu, % 14,28’i (1 kişi) ise fark olmadığını belirtmişlerdir.

Elde edilen veriler ışığında; modal ve makamsal eserler arasında farklar olduğu sonucuna varılabilir.

Tablo 8.21 “Gitar eğitimde kullanılması gereken diziler tampere sistemli dizilerdir. Türk müziği makam dizilerini kullanan besteci, bu dizilerde yapılan makamları göz önünde tutup tutmamakta ve dizileri dilediği gibi kullanmakta özgür olmalı mıdır?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.21’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 85,68’i Türk müziği makam dizilerini kullanan bestecinin dizileri dilediği gibi kullanmakta özgür olması gerektiği, % 14,28’i (1 kişi) ise olmaması gerektiği şeklinde görüşlerini bildirmişlerdir.

Bu veriler ışığında, Türk müziği makam dizilerini kullanan besteci, bu dizilerde yapılan makamları göz önünde tutup tutmamakta ve dizileri dilediği gibi kullanmakta özgür olmalıdır denilebilir.

Genel olarak gitar öğretiminde başlangıçta

Tablo 8.22 “Gitar tutuş, oturuş, sağ el-sol el gibi gitar öğretiminde evrensel olan çalınış şekillerinde farklı yöntemler uyguluyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	2	28,56
Hayır	5	71,40
Toplam	7	100

Tablo 8.22’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 28,56’sı gitar tutuş oturuş, sağ el-sol el, gibi gitar öğretiminde evrensel olan çalınış şekillerinde farklı yöntemler uyguladıklarını, % 71,40’ı ise (5 kişi) farklı yöntemler uygulamadıklarını belirtmişlerdir.

Verilerden; gitar tutuş, oturuş, sağ el-sol el gibi gitar öğretiminde evrensel olan çalınış şekillerinde farklı yöntemlerin ihtiyaç duyulmadıkça uygulanmaması gerektiği sonucuna varılabilir.

Tablo 8.23 “Tellerin öğretimine hangi pozisyondan (konumdan) ve hangi sıra ile başlıyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
1.tel 1. pozisyon	4	57,12
6.tel 1. pozisyon	3	42,84
3.tel 1. pozisyon	-	-
3. tel 7. pozisyon	-	-
Diğer	-	-

Gitar öğretim elemanlarının tamamı tellerin öğretiminde 1. pozisyonu (konum) kullandıklarını, 3 öğretim elemanı 1.telden, 2 öğretim elemanı ise 6. telden başladıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 8.24 “Boş tellerin ve ilk perdedeki notaların öğretiminde, melodik çalışmalar kullanıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.24’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 85,68’i boş tellerin ve ilk perdedeki notaların öğretiminde melodik çalışmaları kullandıklarını, % 14,28’i (1 kişi) ise kullanmadıklarını belirtmişlerdir.

Elde edilen veriler ışığında boş tellerin ve ilk perdedeki notaların öğretiminde melodik çalışmaların kullanılması gerektiği sonucuna varılabilir.

Tablo 8.25 “Tellerin öğretiminden sonra melodik çalışmaları hangi tondan ya da hangi makamdan seçiyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f
Do majör-la minör	7
Hüseyni	3

Çizelgeden anlaşılacağı gibi gitar eğitimcileri tellerin öğretiminden sonra melodik çalışmalar için do majör- la minör tonlarını ya da hüseyini makamını seçtiklerini görülmektedir.

Tablo 8.26 “Tek diyezli veya bemollü tonlara ya da makamlara yaklaşık olarak kaç çalışmadan sonra geçiyorsunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f
6 ila 8	4
cevapsız	2

Gitar öğretim elemanları tek diyezli (veya bemollü) tonlara ya da makamlara yaklaşık olarak 6 ila 8 çalışmadan sonra geçtiklerini belirtmişlerdir.

Tablo 8.27 “Çalışılan ton ya da makamların dizilerini, gam çalışmalarını ve kadanslarını yaptırıyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.27’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 85,68’i çalışılan ton ya da makamların dizilerini, gam çalışmalarını ve kadanslarını yaptırıldıklarını, % 14,28’i (1 kişi) ise yaptırmadıklarını belirtmişlerdir.

Elde edilen verilerden; çalışılan ton ya da makamların dizilerini, gam çalışmalarını ve kadanslarını yaptırmanın ve halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunda da bu tür çalışmaların bulunmasının önemli olduğu sonucuna varılabilir.

Tablo 8.28 “Pozisyon (konum) değiştirebilecek duruma gelen bir öğrenci öğrendiği pozisyonda (konumda), uygun olan tonlarda kadansları yapabiliyor mu?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Tablo 8.28’de görüldüğü gibi; gitar öğretim elemanlarının % 85,68’i pozisyon değiştirebilecek duruma gelen bir öğrencinin öğrendiğı pozisyonda bütün kadansları yapabildiğini, % 14,28’i (1 kişi) ise yapamadıklarını belirtmişlerdir.

Elde edilen veriler ışığında, halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodu öğrencinin uygun makamlarda kadans yapabilmesini sağlayabilecek çalışmaları içermelidir sonucuna varılabilir.

Tablo 8.29 “Eserlerin çalınışında öğrencinin pozisyona hakim olmasının bu dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabileceğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	7	100
Hayır	-	-
Toplam	7	100

Gitar öğretim elemanlarının tamamının görüşü, eserlerin çalınışında öğrencinin pozisyona hakim olmasının bu dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabileceğı şeklindedir.

Elde edilen verilere göre, öğrencinin halk müziğine dayalı eserleri de rahatlıkla çalabilmesi, pozisyonlara hakim olması, makamsal dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabilir.

Tablo 8.30 “Türkü ya da e kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan serleri derslerinizde kullanıyor musunuz? Cevabınız evet ise ne amaçla kullanıyorsunuz?” Sorularına verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	6	85,68
Hayır	1	14,28
Toplam	7	100

Seçenekler	f
Daha çok alıştırma olarak	1
Daha çok etüt olarak	1
Daha çok yapıt olarak	5
Daha çok eşlik olarak	1
Hiç	-

Gitar öğretim elemanlarının tamamı türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserleri derslerinde kullandıklarını, bu eserleri derslerinde daha çok yapıt amaçlı kullandıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 8.31 “Ülkemizde türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin yeterli sayıda olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f	%
Evet	-	-
Hayır	7	100
Toplam	7	100

Gitar öğretim elemanlarının tamamı ülkemizde türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlerin yeterli sayıda olmadığı görüşündedir.

Tablo 8.32 “Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlere derslerinizde ne sıklıkla yer vermektensiniz?” sorusuna verilen cevaplara ilişkin dağılım.

Seçenekler	f
Her derste	-
Çoğu derste	-
Gerekli görülen derste	5
Az sayıdaki derste	1
Hiçbir derste	1

Çizelgede görüldüğü gibi gitar öğretim elemanlarının çoğunluğu türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserleri gerekli gördükleri derste kullandıklarını belirtmişlerdir.

9. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, elde edilen veriler ışığında varılan sonuçlar ile bu sonuçlar doğrultusunda oluşturulan öneriler yer almaktadır.

Klasik gitarın tarihçesi incelendiğinde her ulusun, kendi halk şarkılarından yararlanarak yani eğitimin “yakından uzağa” ilkesinden yola çıkarak kendi ülkelerine has gitar öğretim metotları geliştirdikleri görülmüştür. Ülkemizde ise bu alanda yapılmış çalışmalar yok denecek kadar azdır.

Alt problemlere ilişkin elde edilen sonuçlar şu şekilde sıralanmıştır:

1. Klasik gitarın menşei M.Ö 1700-1400'lü yıllara dayanan tampere bir çalgıdır. Klasik gitar için bu uzun tarihi süreçte her dönemde her ulus, kendi halk müziklerini hem yapıt hem de eğitim amaçlı olarak kullanmışlardır. Neredeyse her ulus kendine ait bir sitil oluşturmuştur (Latin, İspanyol, İtalyan...sitili vb.).

2. Klasik gitarın ülkemize girişi çok yenidir. Bu kısa süreçte halk müziğinden yok denilecek kadar az yararlanılmıştır. Tespit edilenler ise yapıt amaçlı olduğu görülmüştür.

3. Müzikte evrenselliğe ulaşmada ilk adımların okul müzikleriyle atıldığı, okul müziklerinde ulusal malzemelerden yararlanmanın evrensel müzikte yer alabilmede önemli bir etken olduğu görülmüştür.

4. Bestecilerimizin çalışmalarında gitar eğitimine yönelik türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eserlere yeterince yer vermedikleri görülmüştür.

5. Çoksesliliğe en elverişli çalgılardan birisi gitardır. Türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan, gitara yönelik icra amaçlı eser sayısının yok denecek kadar az olduğu görülmüştür.

6. İlköğretim, genel lise ve güzel sanatlar lisesi müzik eğitimi programları incelenmiş, kullanılması öngörülen ezgilerin önemli bir oranının türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan eğitim müziklerinden oluştuğu görülmüştür.

7. Dünyada ve ülkemizde mesleki müzik okullarında yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en önemlilerinin “Arenas”, “Carulli” klasik gitar metotları olduğu tespit edilmiştir.

8. Ülkemizde yayınlanan klasik gitar metotlarından en önemlileri “Kanneci”, “Küçükay” ve “Aydıntan” klasik gitar metotlarıdır. Halk müziğine dayalı tek klasik gitar metodunun “Aydıntan” klasik gitar metodu olduğu görülmüştür.

9. Yapılan görüşmelerden elde edilen sonuçlara göre mesleki müzik okullarında gitar öğretim elemanlarının bu eserleri çoğunlukla yapıt amaçlı olarak kullandıkları tespit edilmiştir.

10. Ülkemizde mesleki müzik okullarında eğitimi verilen diğer evrensel-tampere çalgıların öğretiminde de kaynağı halk müziğine dayanan, evrensel verilerden yararlanılarak, çağdaş bir anlayışla yaratılacak etütlere, çalışmalara ve eserlere ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle de bestecilerimizin bu kapsamda yeni yaratılar

oluşturmaya teşvik edilmesi gerektiği, yapılacak uyarlamaların ya da yeni yaratıların çokseslendirilmesinde Türk müziğinin makamsal bünyesine uygun çokseslendirme yöntemlerinin kullanılması önerilmiştir.

11. Araştırma konusu ile ilgili benzeri araştırmalarda;

- Klasik gitarın dünyada ve ülkemizde yaygınlığının artması nedeniyle bu tip çalışmaların yoğunlaştırılması gerektiği ve bu alanda geniş bir dağarcığa ihtiyaç olduğu,
- Klasik gitara uyarlanmış türkü ya da kaynağını Türk halk müziğinin ezgisel ve ritmik yapısından alan müziklerin öğretiminde bilinen yöntemler ve parçaların özelliğine uygun yöntemlerin birlikte kullanılması gerektiği,
- Parmaklama ve pozisyon konusunda zorlanılan eserlerin yanında parçalara hazırlık amaçlı ön alıştırma çalışmalarının yapılması gerektiği,
- Makam sesleri üzerinde kurulabilecek akorların kök ve çevrimleri ile çözümlerinin kuramsal olarak çalışılması ve bu tür teori bilgileri içeren yeni metot-kitaplar oluşturulması gerektiği, çoksesliliğin tanıtılması ve yaygınlaştırılması açısından okul müzik eğitimi kapsamında klasik gitarın çoksesli yapısal özelliğinden mümkün olduğu kadar faydalanılmaya çalışılması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

12. Ülkemizde “Halk müziğine dayalı gitar öğretimi” üzerine az da olsa çalışmalar vardır. Bu çalışmalar incelendiğinde kullanılan halk türkülerinin çoğunlukla üçlü armoni sistemi kullanılarak yapılmış eserler ve eşlikler olduğu görülmüştür.

13. Batıda çokseslendirme çalışmalarının onbir asırlık bir tarihe dayanmasına karşılık ülkemizde bu kadar eskiye dayanmadığı, yerli müzikçilerimizin batının üçlü armoni sistemiyle yaptıkları ilk çoksesli çalışmaların çok yüzeysel kaldığı, çoksesliliğin bir devlet politikası olarak benimsenip, Cumhuriyet döneminde uygulamasına başlanması ile batı tekniğiyle yazan ilk kuşak bestecilerimizin tüm iyi niyetli çabalarına karşın başarılı olamadıkları gözlenmiştir. Bunların yanı sıra 1945'lere değin belirli bir biçim (üslup) birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında ulusal bir okulun açılmasına yönelik en kapsamlı ve etkili çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu görülmüştür.

14. Besteci ve kuramcılarımızın bu konudaki görüşleri, Türk müziğinin çokseslendirilmesinde dörtlü armoni sisteminin kullanılmasının en doğrusu olduğu şeklindedir. Türk müziğinde, özellikle de Türk halk ezgilerindeki doğal durumda bulunan çoksesliliği göz ardı etmeyen sistemin, dörtlü armoni sistemi olduğu, Kemal İlerici'nin kurmuş olduğu bu dörtlü armoni sisteminin batı müziğinde kullanılan üçlü sisteme bir alternatif olduğu görülmüştür.

15. Dörtlü armoni sistemi kullanılarak yapılan düzenlemelerden ve eşliklerden yola çıkılarak elde edilen akor bağlantılarının gitara uygun olup olmadığı araştırılmış ve mesleki müzik okullarındaki gitar öğretim elemanlarının görüşlerinin olumlu olduğu gözlenmiştir.

16. Dörtlü armoni sisteminin gitara uygulanabilirliği konusunda herhangi bir araştırmaya ulaşılamayıp, hem mesleki müzik eğitiminde hem de genel müzik eğitiminde üçlü armoni sisteminin yanı sıra, dörtlü armoni sisteminin de duyum olarak yaygınlaşmasında önemli bir yerinin olacağı tespit edilmiştir.

17. Gitar çoksesli tampere bir çalgıdır. Bu durumda makamsal eserlerin tampere enstrümanlar ile nasıl çalınması gerektiği sorusu ile karşı karşıya kalınmaktadır. Gitar gibi tampere enstrümanlar ile halk müziklerimiz geleneksel şekli ile değil, çağdaş Türk müziği formlarına uygun şekli ile icra edilebilir. Sonuç olarak geleneksel makam dizilerinin gitara uygulanması sırasında tampere sisteme uygun bazı değişiklikler yapılması gerektiği görülmüştür.

18. Mesleki müzik okullarında da gitar öğretim elemanları ile yapılan görüşmeler ve elde edilen verilere göre halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizilerinin öncelikle hüseyini makam dizisi olduğu görülmüştür.

19. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde başlangıçta kullanılacak etüt ya da yapıt amaçlı çalışmaların ritmik yapısının da ülkemizde ve dünyada yaygın olarak kullanılan metotların paralelinde olması gerektiği sonucuna varılmıştır.

20. Piyanodan gitara düzenlenecek eserlerin ise çokseslendirme ve eğitimin yakından uzağa ilkesi açısından uygun olanlardan seçilmesi gerektiği görülmüştür.

21. Mesleki müzik okullarındaki gitar öğretim elemanlarının bu konu hakkındaki görüşleri “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretiminin” gerekliliği yönünde olduğu gözlenmiştir.

22. Bu sonuçlar ışığında Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodu genel hatlarıyla nasıl olmalıdır? sorusu ile ilgili öneriler şu şekilde sıralanabilir:

a. “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi”ne yönelik metotta çağdaş eğitim ilkelerine ters düşmemek için gitarın tutuluşu, sağ el, sol eldeki belirli, bilinen temel gitar çalma teknikleri vb. konularda herhangi bir değişiklik düşünülmemelidir.

b. Bu metod, dünyada ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan metotların (Arenas, Carulli, Carcassi...vs.) hedef davranışlarına uygun etüt, çalışma ve eserlerden oluşmalıdır.

c. Dünya da ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan bu metotlarda tel öğretimi, boş tellerin nota karşılıklarından başlayıp herhangi bir ton düşünülmeden yazılmış etütler ile verilmektedir. Bu yöntem “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimine” yönelik gitar öğretim metodunda da kabul edilmelidir.

d. Dünyada yaygın olarak kullanılan metotlarda, perdelerdeki notaların öğretimine 1. ya da 6. tellerden ve ilk üç perdeden başlanılmaktadır. Arenas gitar metodu 6. telin ilk üç perdesiyle başlamaktadır ve daha sonra diğer tellerde herhangi bir ton düşünülmeden sadece nota değerleri ve perdelerin nota karşılıklarının öğretimine yönelik 9 çalışma ile devam etmektedir. “Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimine” yönelik gitar öğretim metodunda da bu anlamda ilk pozisyonda (konumda) yeterli çalışmalar verilmelidir.

e. Halk müziğine dayalı gitar öğretimi dünyada yaygın olarak kullanılan metotlardaki gibi tellerin ve ilk üç perdenin öğretilmesiyle ilgili kısımlardan sonra önem kazanmalıdır.

f. Metod içerisindeki etütler, çalışmalar ve melodik eserler ulusça yatkın olduğumuz ezgilerden yola çıkılarak “Türk müziğine dayalı”, “evrensel müziğe açık”, “çağdaş eğitim ilkelerine uygun” olmalıdır.

g. Çabuk öğretilabilir olması ve en yaygın dizi olması nedeniyle “Türk müziği makam dizilerinden” en uygun olanı hüseyini makam dizisidir. Gitar öğretiminde melodik çalışmalar hüseyini makam dizisinden olmalıdır. Bu aşamada melodik çalışmalar, makamın özelliklerine uygun ve nota sürelerinin (birlik nota, ikilik nota, dörtlük nota, sekizlik nota süreli) öğretimine yönelik yeterli sayıdaki çalışmaların ardından, aynı nota süreleri ile iki sesli 2/4’lük, 3/4 lük eserler olmalıdır.

h. Öğrencilerin hem çoksesliliğe hem de dörtlü armoni sistemine duyum olarak alışmasının sağlanması için “Türk Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimin”de seçilecek ezgiler dörtlü armoni sistemine göre yapılmalıdır.

1. Çoksesli çalışmalar öncelikle iki sesli ve dörtlü armoni sistemine uygun olmalıdır. Aynı zamanda sağ el arpej örneklerine uygun olmalıdır.

i. Öğrencinin eserlerin çalınışında pozisyona hakim olmasının dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabileceği gerçeğinden dolayı, özellikle de hüseyini makam dizisinin ve hüseyini makam dizisi üzerine dörtlü armoni sistemine göre kurulacak akorların öğrenci tarafından tam çalınabilmesi gerekir. Öğrenci en az iki oktav hüseyini dizisini gitar ile 1. konumda ve sırası ile diğer konumlarda çalabilmelidir.

j. 1. konumda bütün teller ile ilgili yeterli sayıda melodik çalışma yapılmalıdır. Bu çalışmalardan sonra tek diyezli makam olan la hüseyini makamında çalışmalara geçilmelidir.

k. La hüseyini makamı dizisi tek diyezlidir. Öğrenci öncelikle la hüseyini dizisini ve bu dizi üzerine yazılmış gam çalışmalarını yapabilmelidir.

1. Hedef davranışlar ise dünyada ve ülkemizde yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından Arenas gitar metodunda belirlenmiş olan hedef davranışlardan ve bu metotta belirlenmiş sıra ile verilmelidir.

m. Gitarın akort şekli 6. telden başlayarak mi, la, re, sol, si, mi şeklindedir. Dünyada yaygın olarak kullanılan metotlarda da bu tip uygulamalar olduğundan, parmaklama (duate) kolaylığı açısından Türk müziği makam dizilerine uygun olarak tel akortlarında gerekiyorsa değişikliğe gidilmelidir (6. tel re, 2. tel si b.....vs.).

Türk halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun ana başlıkları;

- Sağ el ve sol el çalışmaları,
- Boş tellerin ve ilk üç perdedeki notaların öğretimi,
- Bütün tellerde melodik çalışmalar,
- Hüseyini dizileri ve la hüseyini dizisi,
- La hüseyini etütler,
- La hüseyini makam dizisi üzerine dörtlü armoni sistemi kullanılarak yazılmış

örnek akorlar,

- Teknik etütler,
- La ve re hüseyini arpej örnekleri,
- Halk türkülerinden seçilmiş tek gitar ve iki gitar için düzenlenmiş örnek

eserler

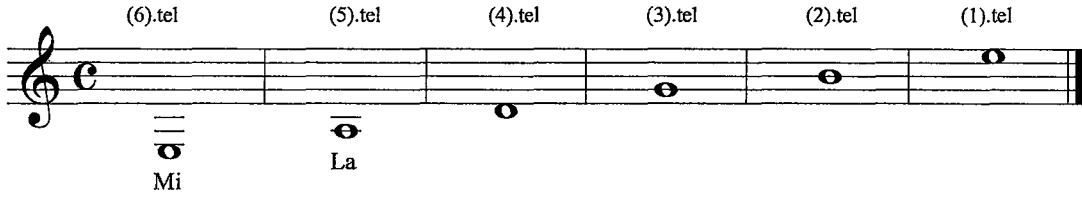
şeklinde olmalıdır.

Elde edilen veriler doğrultusunda Türk halk müziğine dayalı bir klasik gitar metot önerisi aşağıda sunulmaktadır:



**TÜRK HALK MÜZİĞİNE DAYALI ÖRNEK KLASİK GİTAR
METODU**

Gitarda boş teller



DERS 1:(Boş tellerle ilgili çalışmalar)



Not:Daire içerisindeki numaralar tel numarasıdır.

DERS 2:



Not:Boş tellerde "p"parmağı 6.tel,"i" parmağı 3.tel,"m" parmağı 2.tel,"a" parmağı 1.tel 'e vurmak kaydıyla:

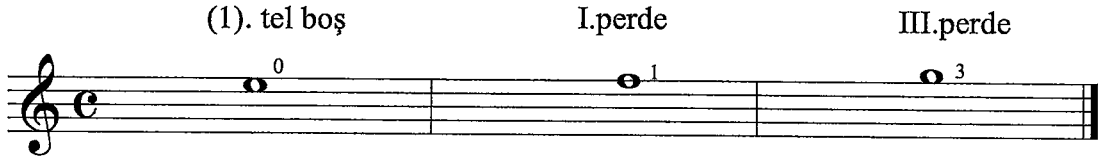
1-p,im,a 4-p,i,m,a,i,m,a,i 7-p,a,m,a,i,a,m,a

2-p,a,m,i 5-p,a,m,i,a,m,i,a

3-p,i,m,a,m,i 6-p,i,m,i,a,i,m,i

çalışmalarını nota isimlerini ve parmak isimlerini söyleyerek çalışınız.

Gitarda (1). tel



DERS 3:(1).tel ile ilgili çalışmalar



DERS 4:



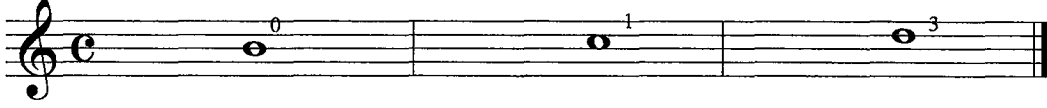
Not: Daire içerisindeki numaralar tel numarasını (1),(2),(3).....
Notaların yanlarındaki numaralar sol el parmak numarasını 1,2,3.....
Roma rakamı ile yazılmış numaralar perde numarasını I,II,III,IV.....
p,i,m,a harfleri sağ el parmak isimlerini gösterir.

Gitarda (2).tel

(2). tel boş

I.perde

III.perde



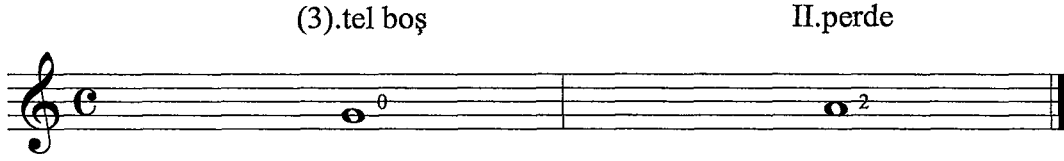
DERS 5 :(1).tel ve (2).tel ile ilgili çalışmalar



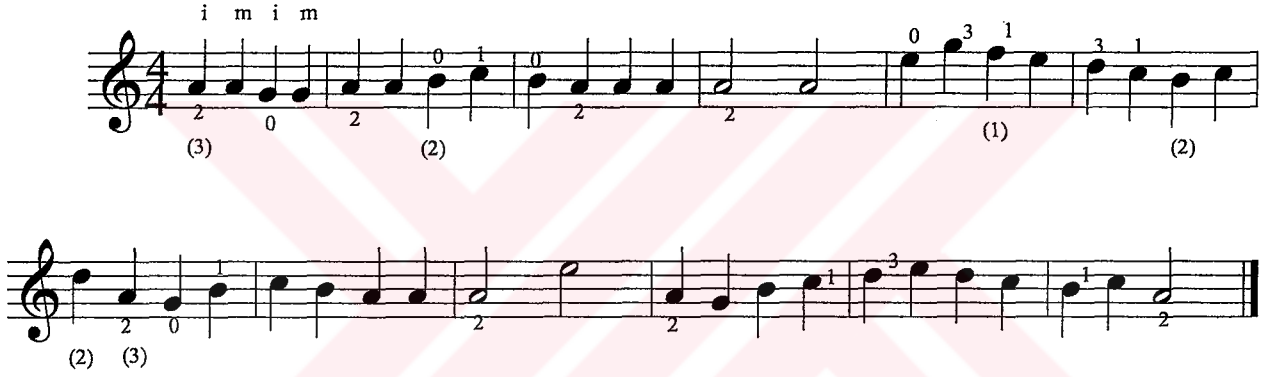
DERS 6:



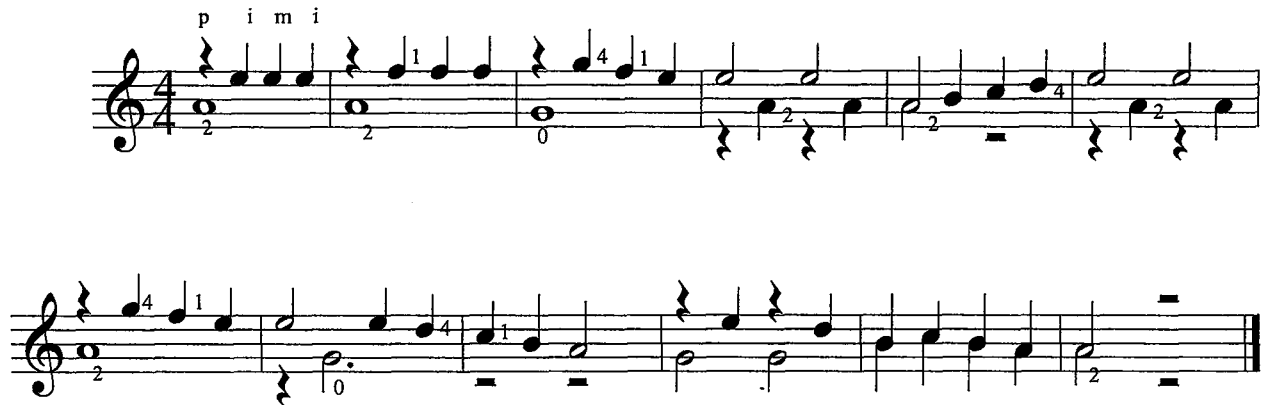
Gitarda (3).tel



DERS 7:(1),(2),(3). tellerle ilgili çalışmalar.



DERS 8:iki sesli (3).tel çalışması



Not: İki sesli çalışmayı yaparken önce bas partisini(sapları aşağı olan notalar) daha sonra tiz partiyi(sapı yukarı yönlü notalar)çalıp daha sonra iki partiyi birlikte çalınız.

3. tel ile ilgili etütler

i m i m

Etüt 1

(2) (3)

(2) (3)

i m i m

Etüt 2

(2) (3)

(3)

i m i m

Etüt 3

(1) (2) (3)

(2)

i m i m

Etüt 3b

(2)

(2)

NOT: Bu çalışma iki gitar için yazılmış bir halk türküsüdür. 1. partiyi (1.dizekteki notalar-Gitar1) öğrenci ve 2. partiyi (2. dizekteki notalar-Gitar2) ise öğretmen çalmalıdır. Öğrenci bütün partiyi dinlemeli ve sayarak çalışmalıdır.
* 9. ölçüde "fa" için diyez işareti kullanılmıştır. "fa#" 1.tel 2.pedededir.

Uzun ince bir yoldayım

Aşık Veysel

Gitar1 (Öğrenci)

Gitar2 (Öğretmen)

p i a m i

1/2 C I.....

r.1

r.2

r.1

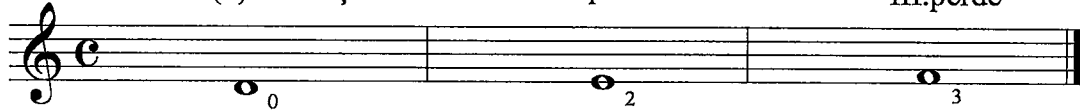
r.2

r.1

r.2

Gitarda (4).tel

(4). tel boş II.perde III.perde



Musical notation showing three notes on a single staff: an open string (0), a note at the 2nd fret (2), and a note at the 3rd fret (3).

DERS 9:

i m i m



Musical notation for DERS 9, first line. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and a sequence of notes with fingerings: (4), 3, 2, (3), 3, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 0.



Musical notation for DERS 9, second line. It continues the sequence of notes with fingerings: 2, 2, 3, 2, 2, (2), 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 0.

DERS 10:



Musical notation for DERS 10, first line. It features a treble clef, a 4/4 time signature, and a sequence of notes with fingerings: (4), (3), 3, 2, 3, 0, 2, (3), 1, 3, 2, (2), 3, 2.



Musical notation for DERS 10, second line. It continues the sequence of notes with fingerings: 2, 3, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 2, 0.

4.tel ile ilgili etütler

Etüt: 4 lük, 2 lik, 8 lik ve noktalı ikilik nota süreli tek sesli çalışmalar

Etüt 4

i m p i

(3) (4) (3) (4) 0

i m i m i m

0 2 3 0 2 0 0 0 2 2 3 0 0 2 0

2 3 3 0 0 2 2 3 3 0 0 2 3

2 3 0 0 2 3 3 0 2 0

Etüt 5

i m i p m i m p p i

(3) (4) 0 3 2 0 0 3 2 0 3 2 0 3 0 2 3 0 0

2 3 0 0 2 3 3 0 2 0

NOT: Parmak numaralarına dikkat ediniz. Özellikle belirtilen yerler dışında 4.teldeki bütün notaları "p" ile çalınız.

Gitarda (5).tel

(5).tel boş II.perde III.perde

0 (La) 2 (Si) 3

DERS 11:

P P P P

(5) 2 3 2 (4) 2 (3) i

(4) (5) 2 3 (4) (4) (2) (2) i m i m i

DERS 12:

3 2 3 2 3 3 2 2

2 4 2 3 2

3 3 3 3 3 3 3

5. tel ile ilgili etütler

Etüt 9: ikilik ve sekizlik nota süreli çok sesli çalışma

Etüt 6

p i m i

0 3 0 3 0 1 0 0 1 4 1 0 1 0

0 2 3 0 2 4 1 0 4 0 4

2 0 2 0 4 3 0 4 1 0 2 0

0 1 4 0 2 0 0

Etüt 10: dörtlük ve onaltılık nota süreli çoksesli çalışma

Etüt 7

p i m i

0 0 0 1 3 4 0 0 0 1

2 1 0 0 1 2 1 1 0 3 0 1

2 1 0 0 1 2 1 1 0 3 0 1

Gitarda (6).tel

(6).tel boş I.perde III.perde

0 (Mi) 1 (Fa) 3 (Sol)

DERS 13:

p p p p

(6) (5)

DERS 14:

p p p p

Bütün Teller ile İlgili Çoksesli Melodik Çalışmalar

p i m i

No:1

5

10

14

19

23

AKŞAM VAKTİ

Ertuğrul Bayraktar

No:2



Not: Alt alta olan notalar aynı anda çekilerek çalınır. Tiz notayı "i" ya da "m" ile pes notaları ise "p" parmağınızı kullanarak çalınız.

SEKE SEKE

Ertuğrul Bayraktar

No:3



SÖYLEŞİ

Ertuğrul Bayraktar

No:4

The musical score is written in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is labeled 'No:4'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings. A large, faint watermark of the Turkish flag is visible in the background of the score.

Not:

Birinci ek çizgisindeki bu notanın ismi "la"
ve yeri 1.tel 5. perdedir.

GİTARDA KULLANILAN TEKNİK TERİMLER

Klasik gitarın icrası tırnaklarla tellerin çekilmesi ile yapılır. Başparmak “p”, işaret parmağı, “i”, orta parmak “m”, yüzükparmağı “a”, ve serçe parmağı “e” ile gösterilir. Klasik gitar için yazılmış eserlerde bu işaretler icracının kolaylığı için kullanılır. Ayrıca notalar üzerinde numaralar da kullanılır ki bu numaralar sol el parmak numaralarıdır. Daire içerisine alınmış numaralar tel numaralarıdır.

Apayando: Sağ elde i, m, a parmaklarından biri ile tele vurup üst tele yaslanması şeklinde çalınmıştır.

Tirando: Sağ elde i, m, a parmaklarından biri ile teli boşa çekerek çalınmıştır.

Bare: Sol elin işaret parmağı ile, aynı perdede aynı anda çalınması gereken sesleri çıkarabilmek için gitarın altı teline birden basılması tekniğidir. “C” ile gösterilir.

Pizzicato: Sağ elin dış kenarı eşik yanında teller oturtulur (bu durum titreşimi keser) Ses baş parmağın bazen de işaret parmağın vurulması ile elde edilir.

Flajolet (Armonik): Sol elin parmakları ile her telin V, VII, IX, XII. Perdesindeki demirin üstünde tele basmadan sadece dokunarak ve aynı anda sağ el parmakları ile tele vurmak sureti ile çıkan sese denir. Doğal ve yapay Flajolet vardır ve notaların köşeli gösterilmesiyle belirtilir.

Tremolo: Bu teknikte bas notaları (p) ile, ardından gelen üstteki notalar ise sırayla a, m, i ile çalınır.

Rasgado: Sol el parmakları ile basılmış olan akor veya akorların sağ el parmaklarının yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru teller üzerinde değişik şekillerde kaydırılması ile çalınır.

Golpe: Gitarın göğsüne tellerin altında yüzük parmağının ucu, tellerin üstünde de başparmağın yanı ile hafifçe vurulması tekniğidir.

Tambora: Yazılı akorlar hafif bir bilek hareketiyle baş parmağın yanı ile eşğin hemen yanına vurularak çalınır.

Capodastro (kapo): Kolay transpoze için kullanılan gitarın bütün tellerini bare gibi tutan ve gitarın istenilen perdesine takılan bir araçtır.

Glissandro: Bir ses den diğerine sol elin parmağını kaydırarak geçirme işlemidir.

Hüseyni makam dizileri

La hüseyni dizisi

i m i m i m i

0 2 3 0 2 4 0 2 0 4 2 0 3 2 0

NOT:LA Hüseyni dizisinin donanımında "Fa #" değiştirici işaret aldığını dikkat ediniz.

2 oktav La hüseyni dizisi

i m i m i m i

4 2 1 0 3 1 4 2 0 4 2 0 3 2 0

Re hüseyni dizisi

(2) (2) (1) (2) (2)

0 2 3 0 2 4 1 3 1 4 2 0 3 2 0

NOT: Re hüseyni dizisinin donanımında hiçbir değiştirici işaret almadığını dikkat ediniz.

2 oktav Re hüseyini dizisi

0 2 3 0 2 4 1 3 0 2 4 1 3 1
(3) (2) (2) (1)

3 1 3 1 4 2 0 3 1 4 2 0 3 2 0
(2) (2) (1) (3)

Mi hüseyini dizisi

0 1 2 4 1 1 2 4 2 1 1 4 2 1 0
(2) (2) (2) (1) (2) (2) (2) (1)

2 4 0 2 0 2 3 0 3 2 0 2 0 4 2

NOT: Mi hüseyini dizisinin donanımında "Fa #" ve "Do #" değıştirci işaret aldığına dikkat ediniz.

2 oktav mi hüseyini dizisi

2 4 0 2 0 2 3 0 1 2 4 1 1 2
(2) (2) (2) (1)

4 2 1 1 4 2 1 0 3 2 0 2 0 4 2

3 oktav mi hüseyni dizisi

Musical notation for 3 octaves of the mi hüseyni scale in G major, 4/4 time. The scale is written on two staves. The first staff shows the ascending scale with fret numbers: 0, 1, 2, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 1, 2, 0, 3, 4, 1, 3, 1, 2. The second staff shows the descending scale with fret numbers: 4, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 0, 2, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 0.

Do hüseyni dizisi

Musical notation for the Do hüseyni scale in D minor, 4/4 time. The scale is written on two staves. The first staff shows the ascending scale with fret numbers: 1, 3, 4, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 4, 3, 1. The second staff shows the descending scale with fret numbers: 3, 0, 1, 3, 0, 2, 1, 1, 3, 2, 0, 3, 1, 0, 3.

NOT:Do hüseyni dizisinin donanımında "si b" ve "mi b" değıştirici işaret aldığma dikkat ediniz.

2 oktav do hüseyni dizisi

Musical notation for 2 octaves of the do hüseyni scale in D minor, 4/4 time. The scale is written on two staves. The first staff shows the ascending scale with fret numbers: 3, 0, 1, 3, 0, 2, 3, 1, 3, 4, 2, 4, 1, 2. The second staff shows the descending scale with fret numbers: 4, 2, 1, 4, 2, 4, 3, 1, 3, 2, 0, 3, 1, 0, 3.

Hedef davranışlar:
*p-i-m-i çalabilme,
*p-(im)-a çalabilme

Çalışma 1

Var.1

p i m i

4

Var.2

p i a m i

4

Çalışma 2

Etüt 8

i m

p

Not: 3 yada daha fazla olan akor seslerinin çalınışında
3 sesli akorda; p-i-m
4 sesli akorda p-i-m-a parmaklarımızı kullanınız.

Etüt 9

m

p

1/2 CV.....

(2)
(3)

Not:

"1/2 CV" 5. perde de "yarım bare" yapılacak anlamına gelmektedir ve belirtilen yere kadar bare kaldırılmaz.

Etüt No:1

No: 1

i m i m i m i m

0 2 3 0 2 0 3 2 0 2 3 0 2 2 2

5

F#4 G4 A4 B4 C5 B4 A4 G4 F#4 E4 D4 C4 B3 A3 G3

9

i m i i m i

4 0 2 0 4 2 0 2 4 2 0 3 2 3 0 2 0 3 0 2

13

F#4 G4 A4 B4 C5 B4 A4 G4 F#4 E4 D4 C4 B3 A3 G3

17

1 2 4 2 1 0 3 0 2 0 3 1 0 1 3 0 2 0 2

21

F#4 G4 A4 B4 C5 B4 A4 G4 F#4 E4 D4 C4 B3 A3 G3

Etüt No:2

p i m i i m i m

No:2

4

7

10

13

*Noktalı sekizlik notaları kullanabilme.

*2.parmak tutulu iken 3. ve 4. parmakları kullanabilme.

Not:5. ölçü ile başlayan bas partisinin (sapları aşağı yönlü olan 2. ezgi notalarının) "p" parmağı ile kontrol edilmesine dikkat ediniz.

Etüt No:3

No:3

5

11

17

NOT:

" ☺ " puandorg sembolü, üzerine ya da altına geldiği
"nota"nın ya da "sus"un değerinin (çalana bağlı kalarak) biraz daha uzatılacağı
anlamına gelir.

*Akorları ve isimlerini ezberleyiniz.

Etüt No:4

No:3

La⁵₄ Fa 7 Sol 7

p i m i 1/2 C I

La 7 Si 7 Do 7 Re⁵₄

8 Re⁵₄

12

*Hüseynî makamı dizisi üzerine kurulan (4 lü armoni) akorları çalabilme.

*Bu akorları tanımlayabilme

ÖLÇÜLERE GÖRE AKORLAR VE SEMBOLLERİ:

1. ÖLÇÜ- La 5- Durucu-Tonik akoru (la-re-mi) * La 5 : La dört beş şeklinde okunur
4 4
2. ÖLÇÜ- Fa 7- Yürüyücü- 6.perde yedili akoru (fa-si-do-mi) * Fa 7:Fa yedili şeklinde okunur.
3. ÖLÇÜ- Sol 7- Yürüyücü- 7.perde yedili akoru (sol-do-re-fa) * Sol 7:Sol yedili
4. ÖLÇÜ- La 7- Durucu- tonik yedili akoru (la-re-mi-sol) *La 7:La yedili
5. ÖLÇÜ- Si 7- Yürüyücü -2.perde yedili akoru (si-mi-fa-la) * Si 7:Si yedili
6. ÖLÇÜ- Do 7- Yürüyücü- dominant yedili akoru (do-fa-sol-si) *Do 7:Do yedili
7. ÖLÇÜ- Re 5- Durucu- 4.perde okoru (re-sol-la) *Re 5 :Re dört beş şeklinde okunur.
4 4

Not:Her ölçüde parmakların basılı kalmasına dikkat ediniz.
Sağ elin p-i-(m-a)-i kullanmasına dikkat ediniz.

Etüt No:4 ile ilgili örnek eşlikli eser.
Gitar 1 yerine flüt ya da flüt-gitar kullanılabilir.
Gitar 2 nin parmak numaraları Etüt No:4 deki gibidir.

Etüt No:5

♩ = 60

Gitar 1
(öğrenci)

Gitar 2
(öğrenci)

4

8

12

*Arpejleri ezberleyiniz.

La hüseyini arpej çalışmaları

p i m i a i m i

Arpej1

p i m a m i

p

p

p

i

m

a

m

i

La hüseyni melodik çalışmalar

No:1

C II.....

5

9

13

P.....

1 2

NOT: Saplari aşağı olan notaları "p" ile kontrol etmeyi unutmayınız.
Son ölçüdeki "dolap" işaretidir.

Dama attım değnekleri

Anonim

No:2

5

9

13

OY TRABZON

Anonim

No:2-a

i m a m

p

Fine

D.C. al Coda

Hedef davranışlar:

*Noktalı sekizlik notaları çalabilme

Etüt No:6

No:6

1 4 4 1 1 3 2 0 3 1 4 0 0 2

4 3 2 0 2 3 2 0 2 2 4 0

7 3 2 0 0 3 2 0 1 2 4 2 4 1 2 0

10 4 2 1 4 1 4 1 3 0 2 0 2

13 2 0 3 2 0 2 4 1 3 2 0 0 1 0

16 3 2 0

Re hüseyini arpej çalışmaları

Arpej 1

p i m i a i m i 2/6 CI.....

2/6 CI.....

Arpej 2

p i m i a i m i

CI.....

Arpej 3

p i m i a i m i p i m a m p i m i m

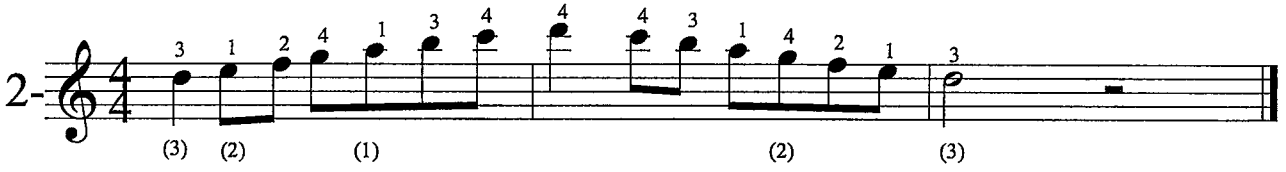
CI.....

Re hüseyni Dizileri

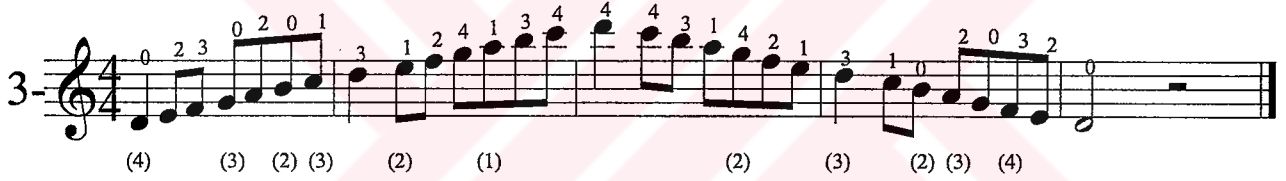
*1. pozisyonda Re hüseyni dizileri



*5. pozisyonunda Re hüseyni dizileri



*1. ve 5. pozisyonda Re hüseyni dizileri



NOT:

Sol el parmağı olan 1. parmağın, gitar klavyesinde bulunduğu perde aynı zamanda sol elin kaçınıcı pozisyonda olduğunu da gösterir.

İki gitar için yazılmış halk türkülerine geçmeden önce mutlaka 5. pozisyonda Re hüseyni dizileri ezberlenmiş olmalıdır.

♩ = 85

ÇÖKERTME

Gitar 1

Gitar 2

La₄⁵ Re₄⁵ Do₄⁵

p i m i a i m i

1/2 Cl.....

La₄⁵ Re₄⁵ Do₄⁵

Do₄⁵ La₄⁵ Do₄⁵ La₄⁵

♩ = 90

GÜZELLİĞİN ON PARA ETMEZ

Gitar 1

Gitar 2

p i m i a i m i

5

9

13

EKİN EKTİM ÇÖLLERE

Anonim

♩ = 84

La₄⁵ La₄⁵ Re₄⁵ Do₄⁵ Re₄⁵ Do₄⁵

Gitar 1

Gitar 2

Do 7 La₄⁵ Re₄⁵ Do₄⁵ Do 7 La₄⁵

7

Re₄⁵ Do₄⁵ Do 7 La₄⁵

13

D.C. al Fine

SİLİFKENİN YOĞURDU

♩ = 85

Anonim

Gitar 1

Gitar 2

5

9

12

KARA TOPRAK

Aşık Veysel

♩ = 85

La⁵₄

La⁵₄

Sol⁵₄

Gitar 1

Gitar 2

p i m i m i a i m i m i

4

La⁵₄ La⁵₄ Do⁵₄ Sol⁵₄

8

Sol⁷ Do⁵₄ La⁵₄ La⁵₄ La⁵₄

SALINDA GEL

Anonim

$\bullet = 96$

Gitar 1

Gitar 2

5

9

13

17

22

SEHER YILDIZI

♩=95

Karacaoğlan

Gitar 1

Gitar 2

4

7

10

KUL OLAYIM KALEM TUTAN ELLERE

Aşık Veysel

Gitar 1

Gitar 2

p i m a m i

7

p i m a m i

13

19

ŞEKER OĞLAN

Anonim

§

Gitar 1

Gitar 2

Tambora.....

§ Tambora.....

Tambora....

Tambora.....

Tambora.....

Tambora.....

13 Bitirmelik

BİBLİYOGRAFYA

1. BAĞÇECİ, E. (1996), Dörtlü Armoni Sistemi ile Modal Tarzdaki Eğitim Müziği Şarkılarının Çokseslendirilmesi Üzerine Bir Çalışma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya
2. BAYRAKTAR, E. (1998), Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri-sorular,cevaplar, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, s. 257
3. BERKER, E. (1992), Toplumun Müzik Düzeyini Yükseltmede Müzik Kurumları, Besteciler ve İcracı Sanatçılara Düşen Sorumluluklar, Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (editör: Salih Turhan), Kültür Bakanlığı yayınları, Ankara, s.245-246
4. BOZKURT, H.(1990), Türk Müziğinde Armoni, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya, s. 20
5. CANGAL, N.(1988), Müzikte Çoksesliliğin Gereği, Birinci Müzik Kongresi bildirileri-sorular, cevaplar, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, s. 147-148
6. DEMİRBATIR, R. E. (1999), Müzik Eğitimsi Yetiştiren Kurumlarda Viyolonsel Eğitiminin Yeri, Önemi, Karşılaşılan Sorunlar ve Öneriler, 6. İstanbul Türk Müziği Günleri-Türk Müziği ve Onun Temel Ögesi “Müzik Öğretmeni”, Hazırlayan: Gökten Ay, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, No: 2284, Ankara, s. 116
7. ERKAN, S. (2003), <http://klasikgitar.com/kut/besteciler>

8. DOĞAN, S. (1994), Türk Müziği Ses Sistemine Dayalı Piyano Öğretimi Üzerine Bir Çalışma, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, , S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya, s. 9
9. DORUK, Y. (1992), Türkiye’de Müzik Konusunda Yapılan Yanlışlıklar ve Bunun Çağdaş Türk Müziğine Yansıması, Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (editör: Salih Turhan), Kültür bakanlığı yayınları, Ankara, s.259-260-261-262-263-264-265
10. DORUK, Y. (1992), Türkiye’nin Tanıtımında Müziğin yeri, Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (editör: Salih Turhan), Kültür bakanlığı yayınları, Ankara, s.267-268
11. ELMAS, Y. (2003), Sorularla Gitar, Pan yayıncılık:108, İstanbul, s.32-33
12. FINKELSTEIN,S.(1995) (çev. H.Halim Spatar), Besteci Ve Ulus (Müzikte Halk Mirası), Pencere yayınları, no:48, İstanbul, s.20, 21
13. FINKELSTEIN,S.(2000) (çev. H.Halim Spatar), Müzik Neyi Anlatır, Kaynak yayınları, no:68, İstanbul, s.111
14. GEDİKLİ,N.(1988), Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri-sorular,cevaplar, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, s.260-261
15. GÜZEL, M. (1994), Türk Müziği Ezgi ve Dizilerinin Gitara Uygulanabilirliği, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, M. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, s. 239-240
16. HİNDEMİTH, P. (1983), (Çev. Gültekin Oransay),Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler, Hür Efe Basımevi, İzmir, s.71-97

17. İlköğretim Okulu Ders Programı, (2000), İlköğretim Okulu Müzik Programı 6-7-8. Sınıf, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul, s. 36-37-38-60-61-63-64-79-80-81-82-83-84
18. İLERİCİ, K. (1970), Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, s.1
19. KANNECİ, A.(1988), Klasik Gitar Metodu, Meteksan Ltd Şti., Ankara
20. KANNECİ, A. (2001), Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
21. KAPTAN, Z.(2001), Klasik Gitarın Türk Halk Müziği Kaynaklı Okul Şarkılarında Kullanımı, yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, s. 56-57-58-59
22. KILIÇ, E. (2003), Ahmet Kanneçi, <http://ertaykumova.sitemynet.com>
23. KUTLUK, Ö.(1996), Okul Şarkılarına Piyano ile Eşlik Yapabilme Becerisinin Geliştirilmesi Üzerine Bir Çalışma, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya, s. 5
24. KÜÇÜKAY, B. (1991), Gitar eğitiminde bir yöntem araştırması, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri enstitüsü, İstanbul, s. 1
25. LEVENT, N.(1996), Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, Piyasa Matbaası, İzmir, s. 5-6-7

26. Lisansüstü Öğretim Rehberi, (2002), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, s. 40
27. ÖZEN, M. (1998), Gazi üniversitesi gazi eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümü son sınıf öğrencilerinin piyanoyu müzik öğretmenliğinin gerekleri doğrultusunda kullanma becerileri, yayımlanmamış doktora tezi, , G. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, s. 17
28. ÖZGÜR, Ü.(2002), Müzik Eğitiminde Eşlik, Burdur Eğitim Fakültesi dergisi, Burdur
29. SAY, A.(1985), Müzik Ansiklopedisi Cilt:3, Başkent Yayınevi, Ankara, s. 650
30. SUN, M.(1998), Türk Müziği Makam Dizileri, Evrensel Müzikevi, Ankara, s. 1-3-4-5
31. SUN, M. (1992), Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır, Türk halk musikisinde çeşitli görüşler (editör: Salih Turhan), Kültür bakanlığı yayınları, Ankara, s.290-291-292
32. TC Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Lise Ders Programları, (1998), Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Temel Sanat Eğitim (Müzik bölümü Hazırlık sınıfı) Çalgı Gitar 1, 2, 3 Dersi Öğretim Programı, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1998, s. 1627..1661
33. TUTU, M.-TUTU,S.(1999), Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, Giriş
34. UÇAN, A.(1997), Müzik Eğitimi, Ahmet Say.(editör), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2.Basım, (s. 36-37), Adalet matbaası, Ankara

35. UÇAN, A. (1980), Çevreden Evrene Keman Eğitimi, Dağarcık yayınları, Ankara, s.8
36. ULUOCAK, S. (2003), Müzik öğretmenliği Ana bilim dallarında bireysel çalgı-gitar öğretim elemanları ve öğrencilerinin gitar eğitimi hakkındaki görüşleri, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, , G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, s.4
37. VAROL, N. (1992), Müzik-Toplum etkileşimi, Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler (editör: Salih Turhan), Kültür bakanlığı yayınları, Ankara, s.353
38. YENER, S.(1997), Türk Müziğinde Çokseslilik. Göktan Ay.(editör), 4.İstanbul Türk Müziği Günleri-Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu,(s.25), Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
39. YÖNDEM, S.(1992), Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümlerinde Anadal Gitar Eğitimi Nasıl Olmalıdır?, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Malatya, s. 15-16
40. YÖNDEM,S.(1998), Türkiye'deki Mesleki Müzik Yüksek Öğretim Kurumlarında Klasik Gitara Uyarlanmış Türkü Kaynaklı Eğitim Müziklerinin Öğretiminde ve Seslendiriminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara, s. 12-14-15-16-17

ÖZGEÇMİŞ

1975 yılında Ankara’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Ankara’da tamamladı. Lise yıllarında klasik gitar çalışmalarına Özhan Gölebatmaz ile başladı. Daha sonra 1996 yılında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimlerini kazandı ve gitar çalışmalarına burada Gülşen Ennagi Mirişli ile sürdürdü. 2000 yılında aynı okuldan mezun oldu.

2001 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı’nda Yüksek lisans Eğitimine Başladı. Gitar çalışmalarına Bekir Küçükay ile devam ettirdi. Aynı yıl “Halk Müziğinden Gitara” adlı çalışması yayınlandı.

Halen, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri, Kayseri Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ve BB Konservatuarında klasik gitar dersleri vermektedir.

EKLER

1. Anket



ANKET

Sayın gitar öğretim görevlisi;

“Halk müziğine dayalı gitar öğretimi” konulu Yüksek Lisans tezi kapsamında gitar eğitimcilerine yönelik hazırlanan bu anketteki sorulara vereceğiniz yanıtların doğruluğu, bu araştırmanın sağlıklı sonuçlara ulaşması açısından büyük önem taşımaktadır.

Ankete vereceğiniz yanıtlar bu araştırmanın dışında herhangi bir yerde ve başka bir amaçla kullanılmayacaktır. Anketle elde edilecek veriler araştırmada ağırlıklı bir biçimde değerlendirileceğinden, tüm soruları size göre gerçek durumu yansıtacak biçimde içtenlikle ve eksiksiz yanıtlamanız büyük önem taşımaktadır. Lütfen hiçbir soruyu yanıtı bırakmayınız. Ayıracağınız zaman ve oluşturacağınız katkılar için teşekkür eder saygılar sunarım.

Gökhan YALÇIN

Selçuk Üniversitesi

Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü

KONYA

Gitar Öğretim Üyelerine Yönelik Sorular:

1. Çalıştığınız üniversite:

Cumhuriyet Selçuk Niğde Marmara İzzet Baysal Gazi Samsun

2. Kurumdaki unvanınız:

Prof. Doç. Yrd.Doç. Öğr. Grv. Okt. Arş. Grv Ücretli Öğr.

3. Çalıştığınız kurumda kaç yıldır gitar dersi veriyorsunuz?

1-5 Yıl 6-10 10 Yıl ve üzeri

4. Bölümünüzde gitar bölümü hangi tarihte açılmıştır?

.....

5. Bölümünüzde ki gitar öğrenci sayısı:

1-5 6-10 11-15 16-20 21 ve üzeri

1. Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

2. Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

3. Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

4. Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince yapıt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

5. Gitarın dünyadaki tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

6. Ülkemizde gitarın tarihi gelişimi süresince etüt amaçlı olarak halk müziğinden ne kadar yararlandığını düşünüyorsunuz?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

7. Dünyada yaygın olarak kullanılan gitar öğretim metotlarından en çok hangi ya da hangilerini kullanıyorsunuz?

.....

.....

8. Kullandığınız metotlardan hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkarak yazıldığını düşünüyorsunuz?

.....

.....

9. Ülkemizde yayınlanan gitar öğretim metotlarından en çok hangi ya da hangilerini kullanıyorsunuz?

.....

.....

10. Kullandığınız metotlardan hangisinin ya da hangilerinin “halk müziğine dayalı” başka bir deyişle eğitimin yakından uzağa ilkesinden yola çıkarak yazıldığını düşünüyorsunuz?

.....

.....

11. Yayınlanan gitar öğretim metodunuz var mı? Cevabınız evet ise Türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlere ne kadar yer verdiniz?

Evet Hayır

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

12. Gitar öğretiminde tek bir gitar öğretim metodunun yeterli olacağını düşünüyor musunuz? neden?

Evet Hayır

.....

.....

13. Halk müziğine dayalı bir gitar öğretim metodunun amaçlar ve hedef davranışlar açısından diğer metotlarla paralelliğine ne ölçüde katılırsınız?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

14. Gitar öğretiminde kullandığımız türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çok seslendirilmesinde ne tür armoni kullanılmıştır?

Üçlü armoni Dörtlü armoni Diğer.....

“HALK MÜZİĞİNE DAYALI GİTAR ÖĞRETİM METODU” HAKKINDA:

15. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminin gerekliliğine ne ölçüde katılırsınız?

Tamamen Çok fazla Kısmen Çok az Hiç

16. Ülkemizde kullanılan çok seslendirme yöntemlerinden hangilerinin türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çok seslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?

Üçlü armoni Dörtlü armoni Diğer.....

17. Ülkemizde kullanılan çok seslendirme yöntemlerinden hangilerinin gitar öğretiminde kullanılacak türkü ya da türkü kaynaklı eserlerin çok seslendirilmesinde kullanılmasının doğru olduğunu düşünüyorsunuz?

Üçlü armoni Dörtlü armoni Diğer.....

18. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak makam dizileri öncelikli olarak hangileri olmalıdır?

.....

.....

19. Halk müziğine dayalı gitar öğretiminde kullanılacak etüt ya da yapıt amaçlı çalışmaların ritmik yapısı nasıl olmalıdır?

.....

.....

20. Modal ve makamsal eserler arasında farklar olduğunu düşünüyor musunuz?

Evet Hayır

21. Gitar eğitimde kullanılması gereken diziler tampere sistemli dizilerdir. Türk müziği makam dizilerini kullanan besteci, bu dizilerde yapılan makamları göz önünde tutup tutmamakta ve dizileri dilediği gibi kullanmakta özgür olmalıdır?

Evet Hayır neden.....

.....

.....

Genel olarak Gitar öğretiminde başlangıçta,

22. Gitar tutuş, oturuş, sağ el-sol el gibi gitar öğretiminde evrensel olan çalım şekillerinde farklı yöntemler uyguluyor musunuz? Cevabınız evet ise neler?

Evet Hayır

.....

.....

23. Tellerin öğretimine hangi pozisyondan (konumdan) ve hangi sıra ile başlıyorsunuz?

1. tel 1. pozisyon 6. tel 1. pozisyon 3. tel 1. pozisyon 3. tel 7. pozisyon
 diğ er.....

24. Boş tellerin ve ilk perdedeki notaların öğretiminde, melodik çalışmalar kullanıyor musunuz?

Evet Hayır

25. Tellerin öğretiminden sonra melodik çalışmaları hangi ton dan ya da hangi makamdan seçiyorsunuz?

Tonlar,.....

Makamlar,.....

.....

.....

.....

.....

26. Tek diyezli (veya bemollü) tonlara ya da makamlara yaklaşık olarak kaç çalışmadan sonra geçiyorsunuz?

Tonlar,.....

Makamlar,.....

.....

.....

.....

.....

27. Çalışılan ton ya da makamların dizilerini, gam çalışmalarını ve kadanslarını yaptırıyor musunuz? Hangi sıra ile?

Evet Hayır

Tonlar,.....

Makamlar,.....

.....

.....

.....

28. Pozisyon (konum) değiştirebilecek duruma gelen bir öğrenci öğrendiği pozisyonda (konumda), uygun olan tonlarda kadansları yapabiliyor mu?

Evet Hayır

29. Eserlerin alımdında öğrencinin pozisyona rahat olmasının bu dizileri ve kadansları tam yapması ile mümkün olabileceğini düşünüyor musunuz?

Evet Hayır diğer.....

.....

30. Türkü ya da türkü kaynaklı eserleri derslerinizde kullanıyor musunuz? Cevabınız evet ise ne amaçla kullanıyorsunuz?

Evet Hayır

Daha çok alıştırma olarak

Daha çok etüt olarak

Daha çok yapıt olarak

Daha çok eşlik olarak

hiç.

Başka varsa belirtiniz.....

.....

31. Ülkemizde Türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlerin yeterli sayıda olduğunu düşünüyor musunuz?

Evet Hayır

32. Türkü ya da türkü kaynaklı yazılmış eserlere derslerinizde ne sıklıkla yer vermektedirsiniz?

- Her derste
- çoğu derste
- Gerekli görülen derste
- Az sayıdaki derste
- Hiçbir derste

ÖRNEK OLARAK VERİLEN ESERLER İLE İLGİLİ SORULAR:

1. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinin deşifresinde ne ölçüde zorlanılmaktadır?
2. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinin seslendirilmesinde pozisyon ve duate (parmaklama) açısından ne ölçüde zorlanılmaktadır?
3. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşlikleri armoni açısından uygun mudur?
4. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinin arpej örnekleri gitar çalımına uygun mudur?
5. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşlikleri eser ile uyumlumudur?
6. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinin ritmik yapısı, seslendirilmesinde ne ölçüde zorluklar oluşturmaktadır?

7. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşlikleri armoni açısından, ne ölçüde başka eserlere örnek olacak durumdadır?
8. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşlikleri arpej çeşitleri açısından, ne ölçüde başka eserlere örnek olacak durumdadır?
9. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinin ritmik yapısı açısından, ne ölçüde başka eserlere örnek olacak durumdadır?
10. Verilen Türkü kaynaklı eğitim müziklerinin gitar eşliklerinde belirtilen akor sembolleri ne derece uygundur?

Önerileriniz için lütfen yazınız.....

.....

.....