

**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**



**OKUL ŞARKILARINA PİYANO İLE  
EŞLİK YAPABİLME BECERİSİNİN  
GELİŞTİRİLMESİ ÜZERİNE BİR  
ÇALIŞMA**

**Özer KUTLUK  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
Konya, 1996**

57145

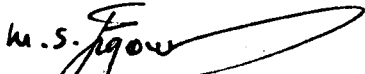
T.C.  
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**OKUL ŞARKILARINA PİYANO İLE EŞLİK  
YAPABİLME BECERİSİNİN GELİŞTİRİLMESİ ÜZERİNE  
BİR ÇALIŞMA**

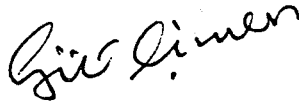
**Özer KUTLUK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

Bu tez 10-05-1996 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından kabul edilmiştir.

  
Doç. M. Salih ERGAN

Danışman

  
Doç. Gül ÇİMEN

Üye



Doç. Yusuf AKBULUT

Üye

**ABSTRAKT**

**Yüksek Lisans Tezi**

**OKUL ŞARKILARINA PİYANO İLE EŞLİK YAPABİLME**

**BECERİSİNİN GELİŞTİRİLMESİ ÜZERİNE**

**BİR ÇALIŞMA**

**Özer KUTLUK**

**Selçuk Üniversitesi**

**Fen Bilimleri Enstitüsü**

**Müzik Eğitimi Anabilim Dalı**

**Danışman : Doç. M. Salih ERGAN**

**1996, Sayfa : 58**

**Jüri : Doç. M. Salih ERGAN**

**Doç. Gül ÇİMEN**

**Doç. Yusuf AKBULUT**

**Abstrakt**

Bu çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının, piyanoyu bir eşlik çalgısı olarak kullanabilme becerilerinin nasıl geliştirileceği incelenmiştir. Bunun için, öncelikle eşlik sanatı ve müzik eğitimi, çeşitli boyutlarıyla araştırılmış, Türk ve batı müziği armonisi, okul müzik eğitiminde kullanılan tonal ve modal yapıdaki şarkılar ve şarkılara yazılmış eşlikler incelenmiştir.

Altı müzik eğitimi bölümünden, konuyla ilgili onbir ğretim elemanının yazılı, S..E.F. Müzik Eğitimi Bölümünden  ğretim elemanının sözlü olarak görüş ve nerileri alınmıştır. Alınan yanıtlardan, öğrencilerin pratik eşlik yapabilmelerinde, piyano çalabilme ve armoni bilgilerinin en önemli etkenler olduğu sonucuna varılmış ve kolaydan zora doğru sıralanan bir dizi eşlik alıştırılması önerilmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik Eğitimi, Piyano İle Eşlik, Klasik Armoni, Türk Mziği Armonisi.

**ABSTRACT**

**Masters Thesis**

**A STUDY ON DEVELOPMENT OF SKILLS OF ACCOMPANIMENT  
ON THE PIANO TO SCHOOL SONGS**

**Özer KUTLUK**

**Selçuk University**

**Graduate School of Natural and Applied Sciences**

**Department of Music Education**

**Supervisor : Doç. M. Salih ERGAN**

**1996, Page : 58**

**Jury : Doç. M. Salih ERGAN**

**Doç. Gül ÇİMEN**

**Doç. Yusuf AKBULUT**

**Abstract :**

In this study, it has been examined that how music teachers trainees' skills of using the piano as an accompaniment instrument can be developed. For this, firstly, accompaniment art and music education have been searched with its different dimensions :Turkish and classical music harmonies, songs

which are in tonal and modal structure used for the school music education and accompaniments which are written for these songs have been examined.

It has been taken down points of views and suggestions of eleven lecturers as written from six Music Education Department and also it has been taken down points of views and suggestions of three lectures from S.U.E.F. Department of Music Education orally. In answers received, it has been concluded that the most important factors are the ability of playing the piano and the knowledge of harmony for the students to make practical accompaniments. And as a result some accompaniment exercises from simple to complex have been suggested.

***Key Words:*** Music Education, Accompaniment With Piano, Classical Harmony, Turkish Music Harmony.



## **ÖNSÖZ**

Müzik eğitiminde önemli hedeflerden birisi de çokseslilik duygusunun verilmesidir. Bir ezginin, uygun bir armonizasyon içinde, eğitsel ve sanatsal değerinin artacağı, bir gerçektir. Ezgiyi çalarken, söylerken, o ezgiye uygun bir armoni ile eşlik yapmanın tam olarak mümkün olduğu en uygun çalgı ise piyanodur.

Müzik öğretmenlerinin çoğunun piyano ile eşlik yapabilme konusunda çok yeterli olmadıkları bilinmektedir. S.Ü.E.F. Müzik Eğitimi Bölümünde de, öğrencilerimizin bu konudaki eksikleri gözlemlenmektedir.

Bu çalışmada, eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi için nasıl bir yol izleneceğinin araştırılması amacı güdülmekte, önerilen aşamaların, eşlik dersleri için yazılabilecek bir metodun geliştirilmesi açısından, bir başlangıç olabileceği umulmaktadır.

Çalışma konumun seçiminde ve çalışmanın yürütülmesi sırasında bana yol gösteren Sayın Hocam Doç. M. Salih Ergan 'a ve zaman zaman görüşlerinden yararlandığım değerli meslektaşlarıma teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

**Özer KUTLUK**

## **İÇİNDEKİLER**

ABSTRAKT .....	I
ABSTRACT.....	III
ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER.....	VI
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1- EŞLİK SANATI.....	5
1.1. Eşliğin Tarihçesi.....	5
1.2. Eşlik Yapma Sanatı (Eşlikçilik).....	7
1.3. Eşlikle Müzik Yapmanın Önemi.....	8
BÖLÜM 2- OKULLARDA MÜZİK EĞİTİMİ.....	10
2.1. Ses Eğitimi.....	11
2.2. Müziksel İşitme Eğitimi.....	13
2.3. Çalgı Öğretimi.....	14
2.4. Estetik ve Zevk Eğitimi.....	14
BÖLÜM 3- ÇOKSESLİLİK.....	15
3.1. Çoksesli Batı Müziği Tarihçesi.....	15
3.2. Batı Müziğinde Çokseslilik (Üçlü Sistem Armoni).....	20



3.3. Çoksesli Türk Müziği Tarihiçesi.....	27
3.4. Türk Müziğinde Çokseslilik (Dörtlü Sistem Armoni).....	28
<b>BÖLÜM 4- OKUL ŞARKILARINA PİYANO İLE EŞLİK.....</b>	<b>33</b>
4.1. Okul Müziğinde Kullanılabilecek Eşlik Modelleri.....	33
4.2. Alberti Bass Eşliğı.....	33
4.3. Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Öğretim Elemanlarının Konuyla İlgili Görüşleri.....	34
4.4. Okul Şarkılarına Pratik Eşlik Yapabilme Becerisinin Geliştirilmesine Yönelik Öneriler ve Alışturmalar.....	37
SONUÇ.....	56
KAYNAKLAR.....	57
EKLER.....	59

## **GİRİŞ**

Bilindiği gibi, bireyleri ve toplumları hazırlama, biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, yenileştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreçlerin başında "eğitim" gelir. Çeşitli tanımlar arasındaki temel ortak noktaları içeren ve eğitimciler arasında hızla benimsenip yaygınlaştığı görülen bir tanıma göre eğitim, "bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istedik değişme meydana getirme sürecidir". Bu yalın ve özlü tanımdan da anlaşılacağı gibi eğitim, temelde bir davranış değiştirme sürecidir.

Sağlıklı bir eğitim, bireyleri her yönüyle dengeli bir bütün olarak, ilgi ve yetenekleri doğrultusunda, en uygun ve en üst düzeyde yetiştirmeyi amaçlar. Bu amaçla yapılan bir eğitimin vazgeçilmez boyutları, beden ve sağlık eğitimi temel olmak üzere, bilim eğitimi, teknik eğitimi ve sanat eğitimidir (Uçan 1990). İyi bir eğitimde bu boyutlar birbirini tamamlar, bütünler ve zenginleştirirler.

Sanat eğitimi, temelde sanatsal etkinlik ve etkileşimler yoluyla bireyin yaratma güdüsünü doyurmaya, estetik gereksinimini karşılamaya, beğeni duygusunu geliştirmeye ve içinde yaşadığı gerçekliğe daha duyarlı duruma getirmeye yöneliktir. Bu bakımdan sanat eğitimi, bireyin özellikle duyuşsal yönünden gelişmesine katkısı nedeniyle önemlidir.

Müzik eğitimi, sanat eğitiminin ana dallarından ya da boyutlarından biridir. Yalın ve özlü anlatımıyla müzik eğitimi, "bireye, kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak müziksel davranışlar kazandırma" ya da "bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantıları yoluyla, amaçlı olarak değiştirme" sürecidir. Bu sürece giren bireyin davranışlarında önceden belirlenen amaçlar (hedefler) doğrultusunda, kendi yaşantılarının ürünü kalıcı değişiklikler olması beklenir. Bu beklentinin gerçekleşmesiyle bir bakıma "müziksel öğretme ve öğrenme" de gerçekleşmiş olur (Uçan 1990). Müzik eğitiminin odağını "müzik öğretimi" oluşturur. Müzik öğretimi "belirli bir amaç doğrultusunda müziksel

öğretme ve öğrenmeyi planlama, başlatma, yönlendirme, kolaylaştırma, gerçekleştirme ve denetleme süreci" olarak tanımlanabilir (Uçan 1990).

Müzik öğretimi, temelde, belli müziksel etkinlik ve etkileşimler yoluyla, bireyin ve giderek toplumun estetik gereksinimlerini karşılamayı, sanatsal yaratma güdüsünü doyurmayı, beğenisini (zevkini) geliştirmeyi müziksel yaşamını daha sağlıklı, daha etkili ve verimli kullanmayı, böylece, bireysel ve toplumsal düzeyde, özel ve genel yaşamında daha mutlu olmasına katkıda bulunmayı amaçlar.

Müzik öğretimi, "genel", "özengen" (amatör) ve "mesleki" (profesyonel) olmak üzere üç ana türde gerçekleştirilir. Genel müzik öğretimi daha çok grupsal, mesleki müzik öğretimi ise daha çok bireysel öğretim ağırlıklıdır.

Genel müzik öğretimi, okul, dal, kol, bölüm ve program ayırımı gözetmeksizin her düzeyde, herkese yönelik olarak yapılan müzik öğretimidir. Özengen müzik öğretimi, müziğe veya onun belirli bir dalına özel ilgi duyan ve onu biraz daha ileri derecede öğrenmeye istekli olanlara ve müziği bir kazanç gözetmeksizin, yalnızca zevk için yapmak isteyenlere yönelik olarak yapılan müzik öğretimidir. Mesleki müzik öğretimi ise müzik alanını veya bu alanın belirli bir dalını meslek olarak seçen, seçmek isteyen veya seçme olasılığı bulunan kişilere yönelik olarak yapılan müzik öğretimidir.

Mesleki müzik öğretimi, üniversitelerin sosyal ve fen bilimleri enstitüleri, devlet konservatuarları, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümleri, belediye konservatuarları, askeri mızıka astsubay hazırlama okulu ile Türk Silahlı Kuvvetlerinin askeri bando ve mızıka takımlarında, TRT'nin belli seslendirme takımlarında, devlet orkestra, koro, opera ve balelerinde yapılmaktadır.

Eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümleri, ilköğretim okullarına, ortaokul ve lise dengi okullara müzik öğretmeni yetiştiren okullardır. Bu

okullarda öğrencilerin, sanatçı olacakmış gibi yetiştirilmesi veya müziğin belli bir dalında uzmanlaşması amacı güdülmez. Temel amaç; müzik öğretmenliği formasyonuna sahip, eğitsel müziği iyi bilen, müziksel işitme-okuma-yazması gelişmiş, sesini doğru ve güzel kullanan estetik beğeni düzeyi yüksek, genel müzik eğitiminde kullanılacak öğretmen ve öğrenci çalgılarını yeterli düzeyde çalabilen ve bu arada, evrensel ve ulusal müzik türleri ile ilgili yeterli düzeyde bilgi birikimine sahip olan müzik öğretmenleri yetiştirmektir.

1951'de İstanbul ve 1963'te Ankara İlköğretmen Okulları'nda iki "Müzik Semineri" açılmıştı. Bu okulların amacı; hem müzikte ilerlemiş sınıf öğretmeni yetiştirmek, hem de eğitim enstitülerinin müzik bölümlerine nitelikli aday öğrenci hazırlamaktı. Aynı zamanda diğer öğretmen okullarında da başarılı olmaları nedeniyle özellikle öğretmen okullarına tayin edilen müzik öğretmenleri görev yapıyordu. Bu öğretmenler, yetenekli buldukları öğrencilere keman, piyano vb. öğretiyor, onları Ankara-Gazi ve İstanbul-Atatürk Eğitim Enstitüleri'nin müzik bölümlerine gönderiyorlardı. Bunun sonucu olarak ta, müzik bölümlerinde eğitim-öğretim düzeyi yüksek oluyor, profesyonel sanatçı düzeyinde yetişenler bile çıkıyordu. Müzik seminerleri ve ilköğretmen okullarının kapatılmasıyla, müzik öğretmeni yetiştiren okulların bu verimli kaynakları kurumuş oldu.

Günümüzde, eğitim fakültelerinin müzik bölümlerine giren öğrencilerin büyük bir çoğunluğunu, henüz herhangi bir çalgıya başlamamış, ya da çok yetersiz düzeyde blokflüt çalabilen öğrenciler oluşturmaktadır. Bu durumda, özellikle çalgı öğretiminde, varılması gereken hedeflere varılamamakta, öğrencilerin çoğunun, bazı çalgıları çalabilmede ulaştıkları düzey, müzik öğretmenine yetebilecek bir düzeyin de altında kalmaktadır.

Bir kişinin, tek başına çoksesli müzik yapabilmesine olanak sağlayan, evrensel anlamda kabul görmüş çalgıların başında piyano gelir. Mesleki müzik öğretimi yapan kurumların çoğunda, özellikle müzik öğretmeni yetiştiren okulların tümünde piyano, zorunlu dersler arasındadır. Bu çalgının zorunlu

olarak okutulmasının, geçerli nedenleri vardır ; 1- Piyano çalan bir kişi, aynı zamanda çoksesliliği kavrama, deşifre, müziksel işitme, armoni, biçim yönünden bilgilenme gibi müziğin çok önemli alanlarında gelişme olanağı bulur. 2- Piyanonun kendine yeten bir solo çalgı olmasının yanısıra, başka çalgılara ya da insan seslerine eşlik yapmakta kullanılan bir "eşlik çalgısı" olması, eğitsel müzik öğretimindeki önemini artırmaktadır.

İyi düzeyde piyano çalabilen bir kişi için, bestecilerin yazdığı eşliklerin yanısıra, bir okul şarkısını doğmaca bir eşlikle çalmak hiç de zor değildir. Bununla birlikte, piyanoda (çeşitli nedenlerle) yeterli düzeyde gelişme olanağı bulamamış bir müzik öğretmeni adayı da, çok sanatsal olmasa bile, eğitsel anlamda iş görece kadar, bir okul şarkısına pratik olarak eşlik yapabilecek düzeye getirilmelidir.

Bu çalışmada, okul şarkılarına pratik olarak eşlik yapabilme becerisinin nasıl geliştirilebileceğinin araştırılması amacı güdülmektedir. Bu amaçla, çeşitli müzik bölümlerinden konuyla ilgili bazı öğretim elemanlarına başvurarak görüşleri sorulmuştur. Alınan cevaplara göre okul şarkılarına eşlikte karşılaşılan temel sorunların neler olduğu belirlenerek; bu sorunların çözümü için, bir anlamda küçük bir metot oluşturabilecek aşamalandırılmış çalışmalar dizisi önerilmiştir. Ayrıca, "Okullarda Müzik Eğitimi", "Müzikte Çokseslilik" ve "Eşlik Sanatı" konularında çalışılmış; yazılmış piyano eşlikleri ve önerilmiş eşlik figürleri üzerinde incelemeler yapılmıştır.

## **BÖLÜM 1**

### **EŞLİK SANATI**

#### **1.1. Eşliğin Tarihçesi**

Müziğin kökeni hakkında çeşitli fikirler ortaya atılmıştır. Örneğin Darwin, şarkı söylemenin hayvan seslerini taklit ile başladığına, Rousseau ise şarkının kökeninin ses tonunun yükseltilmesi ile oluştuğuna inanır (Çelebioğlu 1986).

Ortaya atılan bir başka fikre göre de ilk insanlar, düşmanlarını bağıarak korkutuyorlardı. Daha sonraları, bağıırken ellerini, iki taşı, sopayı, kemiği birbirine vurarak, hatta biri bağıırken diğeri bunları vurarak daha korkutucu olmaya çalışıyorlardı. Böylece, müzik sanatıyla birlikte eşlik sanatı da başlamış oluyordu.

Antik çağlarda Yahudiler ve Yunanlıların müziğe ve eşliğe önem verdikleri bilinir. Yahudilerin eşlik için "zither" ve "psaltery" adlı telli, "flüt", "trompet", "kornet" ve "shofar" denilen nefesli, "cymbal" ve "timbrel" adlı vurmali çalgıları kullandıkları biliniyor.

Yunanlıların müziğinde ise şiir ve insan sesi önem kazandığından, eşlikte ileri gitmiş durumdaydı. Eşlik yapılan nefesli çalgılar ; "oulos", "syrinx", "trompet" ve "korno", telli çalgılar ; "kithara", "lyra" ve "trigonon", vurmali ise ; "cymbal" ve "tympanum" denilen büyük davullardır. Bunların dışında, İ.Ö. 2. yy.'da Ktesibios tarafından yapılan ilk hidrolik org da sayılabilir (Dicle 1994).

Ortaçağın başlarında ve hristiyanlığın ilk zamanlarında ön planda olan dinsel müzikti ve gittikçe gelişerek "Gregorian Şarkıları" na dönüşmüştü (İ.S. 7. yy.). Bu şarkılar eşiksiz söylenirdi (Dicle 1994). "Gregorian Koralları" de denilen bu müzik tek sesliydi, armoni düşüncesi henüz yoktu ve bu tek ses çizgisinden, "homofoni" deyimi ortaya çıktı (Pamir 1988).

11. ve 15. yüzyıllar arası, bir bakıma Traubadours 'ların, yani gezginci şarkıcıların dünyası oldu. Bunlar, şarkılarına kemanın atası sayılabilecek bir çalgı ile eşlik ediyorlardı. 12. yüzyılda, birisi bir ses yukarıya çıkarken öteki aşağıya doğru gitmeye başlayan, ya da birinci ses söylerken ikincisi bir kaç ölçü geç giren ezgilerle, gerçek çokseslilik, yani "polifoni" doğdu. Eşliklerde hafif, zarif akorlar kullanılmaya başlandı ve 17. yüzyılın gerçek klasik batı müziğinin tohumları bu dönemde atılmış oldu (Pamir 1988).

Barok döneminde artık çalgılar epeyce gelişmişti. Klavyeli çalgılar olan "virginal spinet", "clavichord" ve "klavsen", karmaşık eşlikleri çalmaya uygundular. "Sürekli Bas" bulununca da eşlikçi nosyonu ortaya çıkmış oldu. Sürekli bas, asıl ezginin ara seslerde improvize edilmesine dayanıyor, bu da eşliğin çok iyi teori bilmesini gerektiriyordu (Dicle 1994). 1600 ile 1750 yılları arasındaki yapıtların yazıldığı bu tarzda, örneğin keman-piyano sonatında, keman partisi altına yalnız rakamlı bas partisi yazılıyor ve piyanist, çembalist ya da klavsenist, rakamlı basın gerektirdiği biçimde, uygulamaları, bas partisiyle birlikte çalışıyordu. Mannheim okulu bestecileri ve Haydn rakamlı bas yöntemini bıraktılar ve her partiyi ayrıca yazdılar ve sonra da rakamlı bas yöntemi kalktı. Rakamlı basa, "Basso Continuo" (İt), "Basse Chiffree" (Fr), ya da "Generalbass" (Alm) da denir (Zuckmayer ve Ark 1975).

Klasik dönem, eşlik sanatı bakımından bu sanatın günümüzdeki boyutlarına gelmesinde hazırlayıcı bir işleve sahiptir. Bilindiği gibi, "Schubert Liedleri" yle birlikte, yalnızca lied formu o zamana kadarki en yüksek noktaya ulaşmamış, aynı zamanda vokale eşlikte en üst düzeylere gelmiştir. Ama bu noktaya gelmeden önce, eşlikli müzik, barok dönemindeki önemini yitirmiş, eşlikler basit akor çalma ve "Alberti Bas" figürlerine dönüşmüştü. Bu türlü yazım şekli, Haydn ve Mozart'ın eserlerinde de görülmektedir.

Romantik dönemin en önemli lied bestecisi Schubert'tir. Bestecinin şarkılarının eşliği de artık salt eşlik olmaktan çıkıp sözlerin önemini vurgulayan, şarkıda sözü edilen konuyu veya karakteri tasvir eden bir müzik

halinde yazılmıştır. Örneğin Schiller Baladları arasından "Dalğış Baladı" nın içerdiği tüm zorlukları Schubert yine eşliğin yardımıyla çözer. Metinde yüzüğün göle düştüğü an, eşlikte onaltılık değerdeki oktav zincirinin zengin akorlu bir kırık kadans bitişle verilir. Kadanstan sonra gelen dörtlük değerdeki sus, bekleyişteki gerilimi artırır (Pamir 1989).

Bu dönemde yazılan keman, viyolonsel, klarnet sonatları, varyasyonlar vb. de piyano artık eşlik çalgısı olmaktan çıkmış, eserin ikinci solo çalgısı durumuna gelmiştir. Klasik dönemde Haydn, Mozart ve Beethoven ile başlayan bu anlayış günümüze kadar gelmiştir.

### *1.2. Eşlik Yapma Sanatı (Eşlikçilik)*

Eşlik çok önceleri nefesli ve vürmalı sazlarla yapılmış, bunu lavta, klavsen gibi çalgılar takip etmiştir. Günümüzde ise eşlik çalgısı piyanodur.

Eşlik yapmanın tek yolu piyano çalabilmek değildir. Piyanistliğin gerektirdiği teknik becerinin yanısıra, bir eşlikçinin kültür birikiminin olması, çalınan eserin ait olduğu devirlerin performans özellikleri vb. temel bilgilerinin olması gerekir.

Eşlikçiler, konser piyanistliği yapmasalar veya o düzeyde olmasalar bile, hemen hemen onlar kadar piyano eğitimi almış, yüksek düzeyde teknik, müzikal bilgi ve beceriye sahip kişiler olmalıdırlar. Eşlik piyanistleri, vokal, enstrümantal ve koral müzik eşliklerini yaptıkları gibi, dans grupları ile de çalışırlar.

Eşlikçiler arasında da branşlaşma söz konusudur. Örneğin yaylı sazlara eşlik yapan bir piyanist, uzun süre bu işi yapmışsa, artık uzmanlaşmış olduğundan, başka bir çalgı veya şarkıcıya eşlik etmesi genelde düşünülmez. Ama bu, kesin bir kural değildir.

**Korrepetitör (İng: Coach):** Bir eşlikçi ile aynı düzeyde piyano çalması gerekmeyen ve eşlikçiden daha farklı bir sanat dalında çalışan kişidir.



Korrepetitörler daha çok şan ve opera sanatçılarıyla birlikte çalışırlar ve onlara eseri öğretir, yönlendirir, bazı konularda uyarır ve rollerine hazırlarlar.

Korrepetitörlerde bulunması gereken niteliklerin bazıları şunlardır:

1. Çok iyi deşifre ve transpoze yapabilmek,
2. Yabancı dildeki şarkının sözlerini tercüme edebilme veya anlamını genel olarak söyleyebilmek,
3. Çalışılan eserin hatta bestecinin tarzını, özelliklerini bilmek ve sanatçıyı olması gereken performansa göre hazırlamak (Dicle 1994).

### ***1.3. Eşlikle Müzik Yapmanın Önemi:***

Konservatuarlarda okuyan öğrenciler daha sonra görev yapacakları orkestra veya operalarda birlikte çalışma, korrepetitörlük hizmetlerinden yararlanma ve gerek çalgı, gerek şan resitallerinde eşlikçi ile uyum içinde çalmaya alışmak için, öğrenciliklerinde "korrepetisyon" dersi almak zorundadırlar.

Müzik eğitimcisi yetiştiren eğitim kurumlarında amaç geleceğin sanatçısını yetiştirmek değildir. Bu nedenle eğitim öğretim programları, yöntemleri, sanatsal içerik ve düzey yönleriyle, konservatuarlardan farklıdırlar. Ama özde aynı olan amaçlar da vardır; birlikte müzik yapmak gibi.

Müzik eğitimi bölümlerinde, dört yıllık eğitim süresinde fazla eser çalışmaya ve tanımaya olanak yoktur. Ama az da olsa, öğrenciler çalıştıkları eserleri piyano eşliği ile birlikte çalıp söylediklerinde şunları kazanırlar:

1. Bir keman sonatını, bir lied ya da arie antiche'i, eşliği ile birlikte, gerçek anlam ve müzikal değerleriyle tanımak,
2. Hız, nüans, doğru giriş vb. konularda kendini yetiştirmek,

3. Yalnız başına çalıp söylerken yaptığı hataları farkedip düzeltmek, böylece iz bırakıcı öğrenmeler sağlamak,

4. Müziksel işitme hassasiyetini artırmak,

5. Kendine güven duygusunu artırmak, vb.

Müzik öğretmeni, eğitimciliğinin yanı sıra sanatçı kimliğiyle öğrencilerini etkilemeyi başarmalıdır. Çünkü bir bakıma, sınıfta var oluşunun nedeni budur. Öğrencileri şarkı söylerken onlara piyanoyla eşlik yapabilen bir öğretmen, bunu kolayca başarmaya adaydır.



## **BÖLÜM 2**

### **OKULLARDA MÜZİK EĞİTİMİ**

Yurdumuzda müzik eğitimini en gerçekçi ve en ileri düzeye getirmek için uğraş verilmiş, çok fikir üretilmiştir. Bu alanda daha, çok çabalar harcanacağı da bellidir. Bir taraftan ortadoğu-islam, bir taraftan batı, bir taraftan da kendi geleneksel kültürünün etkisi altında olan ülkemizde, pek çok alanda olduğu gibi, müzik eğitimi alanında da çeşitli fikirler ve fikir çatışmaları olması doğaldır.

Günümüze kadar, değişen koşullara göre yeni ve köklü müzik eğitimi stratejileri önerilmiştir. Cumhuriyetin ilk yirmi beş yılı, batı eğitim müziğine dayalı bir müzik eğitiminin temellendirilmesi dönemi olarak adlandırılabilir. Daha sonraki dönem ise Türkiye'nin toplumsal koşulları gözönünde bulundurularak, bütünüyle bize özgü bir müzik eğitimi stratejisi arayışını kapsar.

Okul öncesi eğitim kurumlarından yüksek okul sonuna kadar her dereceli okulda, eğitim-öğretim amacıyla yapılan müzik ders ve etkinlikleri "Okul Müzik Eğitimi" olarak adlandırılır. Bölüm, dal, kol, program ayırımı gözetmeden, her düzeyde ve herkesçe yapılmaya çalışıldığından, "Genel Müzik Eğitimi" de denilebilir. İçerik, öğretim yöntemleri ve amaçları açısından, özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) müzik eğitim-öğretiminden farklıdır. Toplumların müzik kültürü bakımından geliştirilip biçimlendirilmeleri ve çağdaş düzeyde ulusal müzik zevkinin yaygınlaştırılması, okul müzik eğitiminin genel amacıdır.

Okul müzik eğitimi etkinlikleri, bir bütünlük içerisinde; ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, çalgı öğretimi, estetik ve zevk eğitimi olarak yürütülür.

## 2.1. Ses Eğitimi

Okullarda yapılan müzik eğitiminin temelidir. Birçok ülkede müzik dersi, "şarkı söylemek" anlamına gelen sözcüklerle adlandırılmıştır (Fransa 'da chant, Almanya 'da gesang ...). Bizde de 1914 yılında idadilerde (lise), aynı anlama gelen "gına" adı kullanılmıştır.

Müzik eğitiminde öğrencilerin seslerini doğru bir biçimde kullanabilmelerini sağlamak önemli bir amaçtır. Bu amaçla, her çocuğun kendi düzeyine uygun şarkıları, doğru konuşma koşulları içinde, doğru ses ve tartımlarla söyleyebilmesini sağlamak üzere "toplu ses eğitimi" uygulanır. Toplu ses eğitimi uygulamaları, sınıfta, bir bütünlük içerisinde;

1. Nefes çalışmaları,
2. Vücut yumuşaklığına ve rahatlığına ilişkin çalışmalar,
3. Dil-konuşma alıştırmaları,
4. Ses alıştırmaları,
5. Şarkı öğretimi olarak yapılır

Çocuk küme içinde şarkı söylerken sesini kullanmayı, denetlemeyi kavrar, sesinin arkadaşlarından çok ya da az çıkmamasına özen gösterir. Tartımsal açıdan çabuk ya da ağır söylemeyi, arkadaşlarına uymayı öğrenir. Böylece birlikte iş yapmanın, toplumla uyum içinde olmayı gerektirdiğini kavrar.

Sözlü müzik parçalarının (tekerlemeler, saymacalar, çocuk şarkıları, türküler vb.) çocuğun dil gelişiminde büyük etkisi vardır. Çocuk bu parçaları söylerken, sözleri doğru ve anlaşılır biçimde söylemeye özendirilirse, her sözcüğün tartımını ve vurgusunu doğru biçimde öğrenir, dil çevikliği (çabuk ve doğru konuşma) kazanır, akıcı bir konuşma becerisi elde eder.

Sözleri ve ezgisiyle çocuklar için yazılmış olan şarkılara "çocuk şarkıları" denir. Ülkemizde eğitim müziği alanında kullanılan çocuk şarkıları, başlıca dört kümede düşünülebilir:

- a) Aktarma Şarkılar,
- b) Öykünme Şarkılar,
- c) Anonim Şarkılar (Tekerlemeler-Saymacalar-Ninniler-Halk Türküleri),
- ç) Türk Okul Şarkıları (Sun 1993).

Aktarma şarkılar, ezgisi yabancı, sözleri Türkçe olan şarkılardır. Bu şarkıların ezgileri genellikle Alman, İngiliz, İtalyan, Fransız, İsveç ve bazı Avrupa toplumlarının halk ve okul müziği ezgileri arasından alınmaktadır. Okullarımızda öğretilen şarkıların bir bölümü aktarma şarkılardır.

Öykünme şarkılar, Türk okul müziği bestecilerinin yarattığı, kaynağını başka toplumların müziklerinden alan şarkılardır. Bunlar, majör-minör dizilerde, batılı toplumların estetik anlayışına ve beğenisine özenilerek, Türk besteciler tarafından yapılmış şarkılardır.

Anonim şarkılar, iki grupta incelenebilir:

1. Tekerleme ve Saymacalar,
2. Ninniler ve Türküler.

Tekerlemeler ve saymacalar çocuk folklorü ürünleridir, çocuklar tarafından yaratılırlar. Çocuğun müzik gelişimine yardımcı olmanın yanısıra, dil gelişimine, duygusal gelişimine ve bellek gelişimine büyük ölçüde yardımcı olurlar.

Ninnilerin, her ulusun halk müziği literatüründe önemli bir yeri vardır. Hem batı müziği bestecileri (Schubert, Schumann, Brahms...), hem de çağdaş

Türk müziği bestecileri (Saygun, Sun, Akın,...) minni türünde müzikler yazmışlardır.

Türküler ise halkımızın yüzyıllar boyunca yarattığı, beğenisinin ve zamanın süzgecinden geçirerek yaşattığı, dizileri, ölçüleri, yapısı, özü, sözü, duyarlığı ve her şeyiyle kendisinin olan ürünleridir. Bunlar, bölgelere göre, horon, zeybek, halay, bar, karşılama, çoğu yerde de yalnızca türkü diye anılan yaratmalardır. Halk türküleri içinde, sözleri, tartım ve ezgi yapısı uygun olanlar, çocuğun müzik eğitiminde olduğu gibi, ulusal benlik eğitiminde de, son derece yararlı ve etkin bir eğitim aracıdır. Özellikle 1969 yılından başlayarak halk türkülerimiz, okul müzik eğitimine girmeye başlamıştır.

Türk okul şarkıları, Türk bestecilerin yarattığı, kaynağını halk müziğinden alan şarkılardır. Bunlar Türk müziği dizileri ve ölçüleri içinde yapılmış, halkımızın beğenisine uygun, onu geliştirici, yapısını ve özünü halk müziğinden alan fakat özentisi ve öykünme olmayan, halka yabancı düşmeyen özgün yaratmalardır. Bugün sayı ve nitelik bakımından önemli sayılabilecek bir Türk okul şarkısı dağarcığı olduğu söylenebilir.

Okul müziğinde amaç, kaynağını halk türkülerimizden alan Türk okul şarkılarının yaratılması, tek ve çoksesli halk türküleri ile Türk okul müziği şarkılarının, öğretime temel alınmasıdır (Sun 1993).

## ***2.2. Müziksel İşitme Eğitimi***

Müzik derslerinde, ses ve çalgı eğitimleriyle içiçe olmak üzere, müziksel işitme eğitimi etkinlikleri yapılır. Bu etkinliklerde tartım duygusunun geliştirilmesi, ses aralıklarının ve dikliklerinin, makamsal ve tonal duygusunun geliştirilmesi, müzik belleğinin, müzik düşünme ve yaratma yeteneğinin geliştirilmesi amaçlanır. Bunun geliştirilmesi için de, çocuk oyunları, saymacalar, tekerlemeler türkülerle, çocuğun günlük yaşamının bir parçası olan ve bilinçsizce yapılan tartımlar kullanılır.

### **2.3. Çalgı Öğretimi**

Okul müzik eğitiminin önemli bir ögesidir. Bu eğitimle, çocuğun çalgısıyla müzik yapabilmesi ya da sınıfta söylenen şarkılara eşlik etmesi amaçlanır. Bunun sağlanması için de, çalma tekniğini içeren alıştırmaların ve bu tekniğe uygun müziklerin yer aldığı çalgı metodları kullanılır.

Okulda öğrenciye ses, müziksel işitme, estetik ve zevk eğitimlerini temel olarak vermekle birlikte, onu bir müzik aleti çalmaya özendirmelidir. Çalgı çalarak müzik yapmak ya da çalgıya eşlik, çocuğun özgüvenini artırmaktadır.

### **2.4. Estetik ve Zevk Eğitimi**

Estetik ve zevk, göreceli kavramlar olmakla birlikte, zevk alınacak şeylerin, veya neden, ne kadar zevk alınacağı gibi ölçütlerin, kişinin eğitim düzeyi ile, yaşam tarzıyla, dünya görüşüyle vb. ilgili olarak değişeceği bir gerçektir.

Eğitimin en önemli amaçlarından biri, iyi ile kötüyü, yararlı ile zararlıyı, nitelikli ile niteliksizi, güzel ile çirkini vb. ayırdedebilmeyi sağlamaktır. O halde müzik eğitiminin en önemli amaçlarından biri de müzikte güzeli, iyiyi, yararlıyı, nitelikliyi, estetik olanı, diğerlerinden ayırdedebilmeyi sağlamak ve geliştirmektir. Bunun için gerek öğretim, gerek dinleti amacıyla seçilen yapıtlarda bu özelliklerin bulunmasına özen gösterilmelidir.

## BÖLÜM 3

### ÇOKSESLİLİK

#### 3.1. Çoksesli Batı Müziğinin Tarihçesi

İ.S. 325 yılında, Roma İmparatoru 1. Constantinus, annesi Hristiyan olduğu için, bu dinden olanlara yurttaşlık hakkı verdi ve Hristiyanlığı, Roma'nın resmi dini olarak tanıdı. İmparatorluğun merkezini Byzantium'a (Bizans) aldı. Burada yeni bir şehir kurarak "Constantinopolis" adını verdi (330). Bu şehir, bu günkü İstanbul'dur (Yeni Hayat Ans. 1980).

Bizans'ın dinsel töreni, İstanbul'da ve kilise egemenliğinin öbür önemli yerleri olan Roma, Antakya, İskenderiye ve Kudüs'te gelişti, daha doğrusu şekillendi. Dinsel tören müziğinin şekillenmesinde, bilimsel bir tutumdan çok, sofuluğun dar görüşü etkindi. Törenlerde melodilerin, kadınların asla katılmadığı bir koroyla söylenmesi, halk müziğinin ve çalgıların, puta tapıcılığın sembelleri sayılması, bu tutumun başlıca belirtileriydi (Mimarçoğlu 1990). Ama bunlara rağmen halk müziği, kilise müziğine sızıyor, bu durum belli bir kesimi kaygılandırıyor. Romalı Papa Büyük Gregorius (İ.S. 540-604) bu kaygılarla bütün Hristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenleri ve tören müziklerini birleştirmeye girişti. Kilisenin tek sesli tören melodileri o günden bu güne "Gregor Melodileri" ya da, saf şarkı anlamında, "chant gregorien", "cantus planus" diye adlandırılır.

Gregorius'un birleştirme ve sınırlandırma çabaları, kilise müziğinde bilimsel çalışmalara yol açtı. Alcuin (725-804) ses dizilerini "kilise makamları" durumunda düzenledi. Hucbald (840-930) günün müziğinin durumunu anlatan "De Harmonica Institutione" adlı kitabını yazdı. Hoger'in onuncu yüzyıl başında yazdığı "Musica Enchiriadis" ise, ilk çokses örneklerini, saf şarkının beşinci, dördüncü ve sekizinci aralıklarla, koşut çizgiler durumunda düzenlenişini, "organum" u kapsıyordu. Bu sözcük çalgı anlamına geliyordu. Nitekim bir Gregor melodisinin yukarıda sözü edilen



aralıklarda koşut olarak dñzenlenmesinde, ek seslerin, esas melodinin altında, org ya da başka bir çalgıya verildiği de oluyordu. Org 7. yy.'da kilise yñneticilerinin de hoř gñrmeye başlamasıyla, dinsel tñrenlerde koronun sesini desteklemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştı (Mimaroğlu 1990).

Yavař yavaş kutsallığın sınırları aşıldı, dindışı şiirler de Gregor melodilerine sızdı. 10. yy.'dan bu yana mñzik, kilise duvarları içinde gelişen, fakat evrimini dinsel kaygıların değil, kişisel davranışların yñnelttiđi bir sanat dalı olmuştur.

Organum'daki "birden fazla ses" anlayışını geliştirme ve çoğalan seslere hareket ۆzgñrlñđñ kazandırma amacıyla yapılan deneyler "discant" a ulaştı. Artık sesler Gregor Melodisi'ne (Bař sese, Cantus Firmus'a) koşut değil, ters yñnde de ilerleyebiliyorlardı. Daha sonra İngiltere'de başlayan "Cantus Gemelli" (İkiz şarkı) mñzik dñnyasına girdi. Bu tarzda, ۆclñ ve altılı aralıklar koşut olarak kullanılıyordu. Giderek koşulluk ta bir tarafa bırakıldı ve karşıt hareketlere başlandı. Bۆylece mñzik gerçek oksesliliđe doğru yol alıyordu.

Bu arada, "Gotik ađ" diye anılan 12. yy'da, kilise mñziđinde yeni bir okses biçimi olan, genellikle ۆ sesli ve açık gñrñřlere simge olması bakımından ۆnem taşıyan "Motet" biçimi doğmuştu ve yıllar geçtikçe, kilise dışında, halk için motetler yazılıyordu.

Haçlı seferleri, bir yandan kahramanlık edebiyatının ۆnem kazanmasına, bir yandan da Arap illerinden hem melodilerin, hem de algıların Avrupa'ya gelmesine yol açmıştı. 12. ve 13. yy'da "Gezginci şarkıcılar", (Troubadour, Frouvere, Harper, Minnesinger) bu melodileri ve edebiyatı Avrupa'nın dۆrt bir yanında çalıp sۆylüyorlar, bu mñzik, sanat mñziđinde yeni bir akımın belirmesine, kilise mñziđindeki katı dñzene bař kaldırılmasına yol açıyordu. 14. yy'da bařgۆsteren bu yeni akıma "Ars Nova" (Yeni Sanat) adı verildi. Ritme ve çalgıya da ilgi artmış yeni bir anlatım ve duygu ۆzgñrlñđñ ağı açılmıştı. Gerçek oksesliliđin bu sanat dolu gñrññmñ, 14. yy'da, Kontrapunkt (karşı ezgi) sۆzcñđñyle adlandırılıyordu.

Fransa'da başlayan "Ars Nova" İtalya'da çok yankılandı, o güne kadar yasaklanmış olan üçlü ve altılı aralıklar çok tutuldu. İtalyan besteciler, "Madrigal" formunu (ana dilde şarkı) müzik dünyasına kazandırdılar. Çoğunlukla aşk şiirleri üzerine yazılan madrigaller önceleri iki sesliydi, çoksesliliğin geliştiği günlerde ayrı bir görüş kazanacaktı. Aynı zamanlarda, İtalyanların şarkıya ve eşlikli melodilere doğru yönelmesi de önemlidir. "Ballata" (danslı şarkı) biçimi, ezgilerden birinin insan sesi, diğer ikisinin de çalgılarla sunulmasıyla, bu yönelmenin belirli bir örneğidir (Mimaroglu 1990).

15. yy'ın ilk yarısında İngiliz besteci John Dunstable (1390-1453), kilise müziğinde, Gregor Melodilerini çalgıyla özgürce söylüyor sonraki bestecilere örnek oluyordu.

15. yy'ın ikinci yarısı ve 16. yy'da (Rönesans Çağı) gerçek çokseslilik (polifoni) olan karşı ezgisel tarz en parlak evresini yaşamış, en üst düzeye çıkmıştır (Cangal 1994). Palestrina ve Lassus o dönemin en verimli bestecileridir. Madrigal iyice gelişmiş, bir çok ülkede moda müzik olup çıkmıştır.

17. yy'da, kilise makamları, yerlerini majör ve minör dizilere bırakmıştır. Opera yaygınlaşmış, klavyeli çalgılar gelişmiştir. Bunların sonucunda, kontrapunta düzenine de bir tepki olarak "homofoni" (uyumsal, armonik tarz) gelişmiştir. Çalgı yapımında ilerlemeler olmuş, çalgı müziği, ses müziğinin yerini almış, böylece çalgı müziği formları ortaya çıkmış, oda müziği yaygınlaşmış, virtüöz çalgıcı ve şarkıcılar önem kazanmışlardır.

17. yy'dan başlayarak, klavsen, yaklaşık iki yüzyıl süreyle, orkestrada ve solo sese eşlik için kullanılmıştır. O zamanlar şefler orkestrayı, klavye başından yönetiyorlardı. Klavsenin eşlik bölümü notaları yazılmazdı ve şef "Basso Contunie" yöntemine uyarak, armoniyi uygulardı. Bu yöntemde, örneğin keman-piyano sonatında, keman partisi altına yalnız "rakamlı bas" partisi yazılıyordu ve piyanist (veya çembalist, klavsenist) rakamlı basın gerektirdiği biçimde, akorları, bas partisiyle birlikte çalıyordu (Zuckmayer ve

Ark. 1977). İtalya müzik çevresinden Kont Bordi'nin sarayında, şiirin etkisini yükseltmek, birinci plana çıkarmak düşüncesi hakimdi. O çevreden Jacopo Peri de (1561-1633) müziğin, şiirin kulluğunda olmasını istiyordu ve operaları da klavsen, lavta ve lir eşliğinde söylenen, düzenlenmiş sözlerden ibaretti. Bu çalgıların akorları, basso continuo yöntemiyle işaretlenmişti.

Claudio Monteverdi (1567-1643), müzik ve tiyatroyu eşitleme çabasını gösteren, çözülmemiş akorlar kullanan, minör yedili akor kullanan, çalgı eşliğini zenginleştiren önemli bir besteci olmuştur.

Johann Kuhnau da (1660-1722) klavsen için ilk sonatları yazan, böylece Haydn, Mozart, Beethoven'in geliştirecekleri klavye sonatı biçiminin yolunu açan, öncü bir besteci olmuştur.

17. yy'da, kemanla beraber klavsen müziği de gelişmeye devam etmiştir ve klavsen, "barok" tarzı müziği en iyi simgeleyen çalgıdır.

"Barok" sözcüğü, ilgili çağa (1600-1750 yılları arası) sonradan ad olarak verilmiş bir sözcüktür. O zamanki sanatın eğilimlerini (dramatik davranışlar, süslemeler) anlatmakta kullanılan bir terimdir ve aslında "düzensiz biçimdeki inci" anlamına gelmektedir.

18. yy, o güne kadarki yöntemlerin zirveye çıkarılması ve artık özetlenmesi çağı gibidir. İtalya'da Scarlatti, (1685-1757) Tartini (1692-1770) ve Vivaldi (1678-1743) Almanya'da Haendel (1685-1759) ve Bach (1685-1750), Fransa'da Couperin (1668-1733) ve Rameau (1683-1764), geçmiş çağların yöntemleriyle gününküleri, gelecek çağa temel olacak şekilde birleştiren, özetleyen, önemli eserleri bırakan ünlü bestecilerdir. Özellikle Bach, yenileyici olmaktan çok, bir yerleştiricidir, yazdığı "üstün işçilik" ürünü eserler, bu arada "Eşit Aralıklara Göre Akortlanmış Klavye" adı altında toplandığı, majör ve minör ses dizilerinin bütün tonlarda kullanıldığı 48 prelüd ve fuga, İngiliz ve Fransız süitleri, bugün özellikle piyano eğitiminde kullanılan iki ve üç sesli "invariantion" lar, hiçbir çalgı düşünülmeden, soyut

ortam için yazılmış "Fuga Sanatı" adını taşıyan eserleri, Bach'ın kuramcı yanı ile birlikte, anlatımcı yanının da olduğunu gösteren simgelerdir.

"18. yy'ın 2. yarısında, müziğin üç ögesini, armoni, melodi ve ritmi, barok çağda ve klasik çağda kazandıkları durumlar içinde, kapsamlı olarak görürsek, müziğin, klasik çağda hiç de bir dil gerilemesine uğramadığını, tersine, beklenen ilerlemeyi gösterdiğini anlarız" (Mimaroğlu 1990).

Armoni, klasik çağın tarih içindeki müzik durumunu özellikle tanıtan bir öğedir ve örneğin Haydn ve Mozart'ın müzikleri, bu açıdan, armonik düzenleme açısından Bach'ın müziği karşısında belirli ilerleme gösterir.

Klasik müziğin ilk önemli bestecileri, Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1788) ve Johann Christian Bach (1735-1782)' tır. Bunlardan Emmanuel Bach sonatı geliştirmiş, Christian Bach ise klavseni sadece basso continuo çalgısı olmaktan çıkarıp seslerin özgürce işlendiği, zaman zaman susarak öbür çalgılara söz hakkı veren bir çalgı durumuna getirmiştir. Aynı yıllarda, Bohemyalı kemancı Johann Stamitz'in (1717-1757) yönettiği "Mannheim" okulunda, yetkili çalgıcılardan kurulmuş orkestra, bir tür deney tavşanı gibi kullanılarak çalgı müziği yazısı ve özellikle senfonik yazı sorunları üzerine çalışmalar yapılmış, bu çalışmalar sonunda da müzik dünyasında çok olumlu gelişmeler sağlanmıştır.

Daha sonraki tarihlerde, klasik çağın büyük bestecileri Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791) müzik dünyasında görünmüş, ölümsüz eserlerini ebediyete bırakmışlardır.

Piyano, 1711 yılında, Bartolomeo Cristofori adlı bir İtalyan tarafından yapıldı ama, besteciler bu çalgıyı ilk yıllarda çok benimsemediler ve 1770 yılına kadar müzik yazmadılar. Piyano için ilk önemli müziği 1770 yılında Muzio Clementi (1752-1832) yazmıştır. Bestecinin yazdığı bir çok sonat ve sonatini, oldukça değerlidirler ve bunlar Beethoven'in piyano müziğine etki etmişlerdir.

Beethoven, klasik dönemde müziğe başlamıştı ama klasik kalıplar, özellikle sonat kalıbı onun için bir amaç olmaktan çıkıp, kendi fikirlerini geliştirdiği birer ortam olmuşlardır. Bu yaklaşım, "Romantik Çağ" denilen 19. yy'da diğer besteciler tarafından da uygulanmış, bu çağ "bireysel bilinç" çağı olmuştur. Rossini (1792-1868), Weber (1786-1826), Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-1847), Paganini (1782-1840), Chopin (1810-1849), Schumann (1810-1856), Lizst (1811-1886), Wagner (1813-1888), romantik çağın akla ilk gelen bestecileridir. Bu çağda, daha çok homofonik, zaman zaman da polifonik tarzdaki eserler, bütün türleriyle sürdürülmüştür.

19. yy sonlarında izlenimcilik (empresyonizm) başlamış, 20 yy.'da ise, pek çok çoksesli müzik türü ve yöntemi çağdaş bir düşünce içinde denenir olmuş, bunların belli başlılarından biri olan onikses yöntemi bağımsızlığı simgelemiş ve bilimde, teknolojiye, toplum yaşamında ve sanattaki gelişmelere koşut olarak elektronik müziğe gelinmiştir.

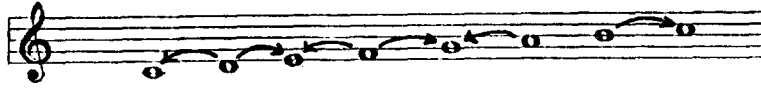
Çoksesliliğin bu tarihi gelişimi içinde, günümüz okul müziğinde pratik olarak kullanılması en kolay ve en uygun olan armoni, bizce, 1600-1900 yılları arasında geçerli olan, homofonik bir tarz olan "Klasik Armoni" denilen armonidir.

### **3.2. Batı Müziğinde Çokseslilik (Üçlü Sistem Armoni)**

Üçlü sistem armoninin kapsadığı konular, bilgiler ve kendi içindeki kurallar oldukça fazladır. Ayrıntılı bir şekilde anlatılması yüzlerce sayfa tutar. Ancak bu araştırmanın esas konusu olmadığı için, sadece eşlik yapabilmeye yönelik olarak, gerektiği kadar armoni bilgisinden söz edilecektir.

Armonik sistemlerin oluşmasında dizilerin durucu ve yürüyücü sesleri önem taşır. Batı müziğinin majör ve minör dizilerinde, 1., 3., 5. ve 8. dereceler durucu, 2., 4., 5., 6. ve 7. dereceler yürüyücü derecelerdir. Doğal olarak, yürüyücü dereceler, kendilerine yakın olan durucu derecelere ulaşmak isterler. (Ör: 3.2.1)

### Örnek 3.2.1. Dizi dereceleri ve yürüyücülerin hareketi.



Durucu derece sesleri birlikte tınladıklarında "durucu uygu", yürüyücü derece sesleri birlikte tınladıklarında "yürüyücü uygu" oluşur. Bir uygunun oluşması için, üçlü aralıklı en az üç sesin üst üste konulması gerekir. Uygudaki ses aralıkları üçlü olduğundan batı müziği armonisine "üçlü sistem armonisi" denir.

Durucu sesler birinci derece üzerinde, yürüyücü sesler beşinci derece üzerinde sıralandıkları zaman, oluşan iki uygu armonik yapıyı oluşturacak olan en önemli iki uygudur. Bunların birincisine Tonik (T), ikincisine Dominant (D) denir. D gerginliği, soruyu, T yumuşamayı, yanıtı, düğümün çözülmesini temsil eder. Uyguların art arda gelerek birbirlerini tamamlamaları ve armonik bir cümle oluşturmalarına "Kadans" denir. Kadanslardan en çok bilinmesi gereken, "Otantik Kadans" tır. Bu kadans, T ve D uyguları ile yapılır. (Ör: 3.2.2)

### Örnek 3.2.2. Do Majörde Otantik Kadanslar.

T   D   T                    T   D   T                    T   D   T

Tonik ve dominant uyguları ile bir çok çocuk şarkısı armonize edilebilir. Ama bu ikisinin yanında, "Sous Dominant" (Alt Dominant, S) uygusu, armonik cümleyi geliştiren, anlamı güçlendiren çok önemli bir uygudur. Dördüncü derece üzerine kurulan S uygusuyla T uygusu bağlantısı "Plagal" kadansı oluşturur. (Ör: 3.2.3.)

### Örnek 3.2.3. La Minörde Plagal Kadanslar.

T-S gidişi, bir bakıma, D-T gidişinin aynıdır. Çünkü her ikisinde de, beşli aşağıya gidiş söz konusudur. O halde armonik bir cümlede önce, T-S, hemen arkasından da D-T bağlanışları çok doğaldır ve en çok rastlanan, mutlaka bilinmesi gereken bir kadans oluştururlar. Buna "Tam Kadans" denir. (Ör: 3.2.4 ve 3.2.5.)

### Örnek 3.2.4. Sol Majörde Tam Kadans.

T S D T T S D T T S D T

### Örnek 3.2.5. Mi Minörde Tam Kadans.

t s D# t t s D# t t s D# t

Yukarıdaki örneklerde, bas partisinde hep temel ses vardır ve bu ses ikileşerek üç sesli ve dört partili uyguları oluştururlar, oysa uygunun her zaman bu durumda olması gerekmez ; bas partisinde temel ses yerinde beşli veya üçü bulunabilir ya da ikileşen ses, temel ses değil de, beşli ya da üçlü olabilir. Bas partisinde temel ses varsa uygu temel durumundadır. Üçlü basta ise altılı, (T6, S6, D6 gibi) beşli basta ise, dört-altılı (T<sub>4</sub><sup>6</sup>, S<sub>4</sub><sup>6</sup>, D<sub>4</sub><sup>6</sup>) uyguları oluşur. Bunlara "Çevrilmiş uygular" denir. (Ör: 3.2.6.).

### Örnek 3.2.6. Çevrilmiş Uygular ve Bağlılıkları.

T D<sup>4</sup> T<sup>6</sup> S D D T T T<sup>6</sup> S S<sup>6</sup> D T

Art arda gelen uygulamadaki soru cevap, düğüm çözüm ilişkisinin güçlenmesi için, düğüm, soru görevi alan uyguya, üçlü aralıklı bir ses daha eklenebilir. Ortaya çıkan dört sesli -dört partili uyguya "Yedili" denir. Aynı şekilde bir ses daha eklenmesi ile oluşan uygu ise "Dokuzlu" dur. En çok dominant uygulamaları yedili ve dokuzlu olarak kullanılırlar. Bununla birlikte, örneğin ikinci derece üzerine kurulan, majörlerde "Sudominant Paraleli" (Sp) minörlerde " Sudominant Karşıtı" (Sk) diye adlandırılan uygu, yedili şekliyle çok sevilir. Yedinci derece üzerindeki "Köksüz Dominant" (D) uygusu da yedili olarak kullanılabilir. (Ör: 3.2.7., 3.2.8, 3.2.9.).

### Örnek 3.2.7. Dominant Yedili Uygular, Çevrimleri ve Tonik Uygusuna Çözülüşlerinden Bazıları.

D7 T<sup>4</sup> D7 T D7 T D<sup>5</sup> T D<sup>5</sup> T D<sup>3</sup> T D<sup>3</sup> T D<sup>2</sup> T

### Örnek 3.2.8 Sp Uygusunun kullanılışı

T S Sp D T t sk7 16 s D<sup>4</sup> T



### Örnek 3.2.9 D Yedili Uygusu ve Örnek çözümler.

D<sup>7</sup> T D<sup>7</sup> T D<sup>6</sup> T D<sup>6</sup> T<sup>6</sup> D<sup>2</sup> T<sup>4</sup>

Ezgilerin uzatılması nasıl mümkünse, armonik bir cümlelerin uzatılması, daha zengin ve anlamlı bir cümle durumuna getirilmesi de mümkündür. Dominant görevi almış, gerginlik vermiş bir uygudan sonra, normal olarak, beş perde aşağıda çözüm beklenir. (Örneğin Sol Majör uygusu Dominant ise, Do majör ya da Do Minör uygusunda çözüm beklenir). Ama çözülme olmayıp, altıncı dereceye (Do Majör tonalitede la minöre, Tp uygusuna, do minör tonalitede la bemol majöre, Tk uygusuna) gidiliyorsa, beklenmedik, boşluğa düşüyormuş gibi bir etki verir. Aynı etki, birinci dereceden sonra dördüncü derece beklenirken, ikinci derece uygusunun gelmesinde de söz konusudur. (İlerici 1974). Bu etkiye "Kırık Kadans" denir (Ör : 3.2.10.).

### Örnek 3.2.10 Do Majörde Kırık Kadans

T Tp S Sp D<sup>6</sup> Tp Sp<sup>6</sup> D<sup>6</sup> T

4-3-7 4-3-7

Bir eser içinde, bir tonaliteden diğer tonaliteye geçilebilir. Buna "Modülasyon" denir. Modülasyon yapılabilmesi için iki tonalite arasında sağlam ve inandırıcı bir köprünün kurulmuş olması gerekir.

İki tonalite arasında kurulması gereken köprünün yapısı yönünden modülasyonlar üçe ayrılır :

1. Diyatonik Modülasyon,
2. Kromatik Modülasyon,
3. Enarmonik Modülasyon.

Diyatonik sesler, adları ve yükseklikleri ayrı seslerdir. Bir ses üzerindeki tonaliteden, adı ve yüksekliği başka olan bir ses üzerindeki tonaliteye geçmeye, "Diyatonik Modülasyon" denir. Bu modülasyonu yapabilmek için, iki tonalite arasında ortak uygu aranır. Örneğin Do Majör tonundan bazı tonlara geçerken önerilen ortak uygular şunlardır ;

Sol ve Re Majöre: Bu tonların S uygusu,

Fa ve Sib Majöre: Bu tonların D uygusu,

La, Mi ve Si Majöre: Bu tonların minör S uygusu,

Mib, Lab ve Reb Majöre: Do Majör tonunun minör S uygusu.

Burada adı geçen "Minör Sudominant" uygusu, majör bir tonun altıncı derecesini yarım aralık kalınlaştırılmasıyla (altere edilmesiyle) oluşur. Altıncı derecesi kalınlaşan majör dizilere "Armonik Majör" denir.

Modülasyon yapmaksızın, kromatik değişikliklerle (Bir sesin, diyez ya da bemol ile, yarım aralık hareket etmesi) seslerin tonalite içindeki işlev ve ilişkilerini değiştirecek, yapay sansibller(yedenler) oluşturmaya "Alterasyon" denir. Majör ve minör tonlarda dizinin birinci, üçüncü ve beşinci dereceleri ile, majörlerde yedinci derece sesi, altere edilmezler, diğer dereceler altere edilebilirler. (Ör: 3.2.11.)

Örnek 3.2.11. Do Majörden Si Majöre, minör sudomint yolu ile modülasyon

T S T D Dp S<sub>4</sub> S<sub>3</sub> D<sub>6</sub> 5-7- 4-3- T

(Not: Üçüncü derece : Majörlerde Dominant Paraleli,

Minörlerde Dominant Karşıtıdır.)

Altere edilen ses, yapay bir sensibl özelliği kazanır ve içinde bulunduğu uyguyu dominant konumuna getirebilir. Böyle uygulara "Ara Dominant" denir. Her uygunun ara dominantı kullanılabilir. (Ör: 3.2.12.)

Örnek 3.2.12 Ara dominantının kullanılışı ve N uygusu.

The musical notation for Example 3.2.12 is as follows:

Treble Clef: C4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Bass Clef: C3, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Chord Symbols and Fingerings:

- 1
- sk<sub>5</sub>
- D6 — 5 — 7
- Tk
- (D — 2)
- N6<sub>b</sub>
- D<sub>7</sub>

Majörlerde ikinci ve altıncı, minörlerde yalnızca ikinci derecenin pesleşmesiyle kullanılan ikinci derece uygusuna "Napoliten" uygusu denir. Örnekte parantez içindeki dominant uygusu, tonalitenin değil, yalnızca N uygusunun ara dominantıdır.

Uygunun bir yerde birkaç sesinin kromatik hareketiyle yapılan ton değişikliğine, "kromatik modülasyon" denir. (Ör. 3.2.13)

Örnek 3.2.13 Do Majörden Mi Majöre Kromatik Modülasyon

The musical notation for Example 3.2.13 is as follows:

Treble Clef: C4, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Bass Clef: C3, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Chord Symbols and Fingerings:

- T
- S
- T
- D
- MiM - 7
- Tp
- sp<sub>5</sub>
- D6 — 5 — 7
- 4 — 3
- T

Bu örnekte, gidilecek tonun yedini düşünölmüş ve kromatik olarak hazırlanmıştır. (İkinci ölçüdeki Re-diyez).

Bir tonalitenin herhangi bir uygusunun bir ya da birkaç sesinin enarmonik değişiminden yararlanarak yapılan modülasyonlara "Enarmonik Modülasyon" denir. (Ör 3.2.14)

Örnek 3.2.14 Do minörden La minöre enarmonik modülasyon

### 3.3. Çoksesli Türk Müziği Tarihçesi

Çoksesli Türk müziğinin oluşturulması ve evrensel boyutta müzik dünyasında yerini alması için ilk ciddi çalışmalar Cumhuriyet Döneminde başlamıştır. Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra bilim ve teknik adamlarının yanısıra ve onlarla en az aynı önemde, sanat adamları da, yetiştirilmek üzere dış ülkelere gönderilmişlerdir (Saygun, tarihsiz). Türk Müzik araştırmacısı Halil Bedii Yönetken'in (1901-1968) "Türk Beşleri" adını verdiği, yurt dışında eğitim gören ilk kuşak bestecilerimiz : Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) , Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Necil Kazım Akses (1908)' tir. Bu besteciler, halk müziğimizden ve klasik müziğimizin özelliklerinden yola çıkarak, bu malzemeyi batı tekniği içinde çokseslendirme çalışmaları yapmışlar ve çoksesli Türk müziğinin oluşmasında öncülük etmişlerdir. Ekrem Zeki Ün (1910-1987)'de aynı dönemin önemli bestecilerindendir.

İlk kuşağın başlangıç çalışmaları, tek sesli yapıdaki Türk halk müziğinin ezgi ve ritmlerini, aynı zamanda klasik Türk müziğinin makam yapısını ve mistik havasını doğrudan çok seslendirerek avrupa müzik biçimlerine yaklaşan bir sistem elde etmek olmuştur. Giderek bu malzemenin daha az kullanıldığı, halk ezgilerinden daha az alıntılar yapıldığı görülür. Hemen her bestecinin son dönem veya olgunluk dönemi çalışmalarında olduğu gibi, daha sonraki

kuşakların bestelerinde de kendiliğinden doğan bir müzik türü ortaya çıkmaktadır. Halk ezgilerinin renklerini, makamsal yapının gizemini soyutlama yolu ile sergileyen, kendine özgü bir müzik oluşmaya başlamıştır. (İlyasoğlu 1989)

İlk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi ve notaya alınması, incelenip değerlendirilmesi önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupanın birçok ülkesinde ondokuzuncu yüzyıl sonunda ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme akımının bir uzantısıdır bu başlangıç. Türk halk ezgileri ve geleneksel modal karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecilerimizi değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmektedir.

Modal yapı, hemen hemen her Türk bestecisini etkilemiştir. Hiçbir bestecimiz için, ulusal kaynaklardan etkilenmediği söylenemez.

İlk kuşağın hemen ardından, aynı doğrultuda çalışmalar yapan ikinci kuşak bestecilerimiz, Bülent Tarcan (1912-1991), İlhan Usmanbaş (1922- ), Bülent Arel (1919-1990), İlhan Mimaroglu (1926), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923), Nevit Kodallı (1924), Ferit Tüzün (1929-1977)' dür. Bu bestecilerden birkaç yaş küçük olan Muammer Sun (1932), Cenan Akın (1932), Cengiz Tanç (1933) gibi bestecilerimiz de üçüncü kuşak bestecilerimizden bazılarıdır.

İlk kuşak bestecilerimizle aynı yaşlarda olan Kemal İlerici (1910-1986), makamsal Türk müziği sistemi üstüne yaptığı araştırmalarla, bu sisteme dayalı bir çokseslilik düzeni ileri sürmüş, dörtlülere dayanan bir yapı geliştirmiştir. 1944 yılında ilk kez ortaya attığı bu sistem, kendinden sonra gelen besteciler kuşağını da etkilemiş; bir çok genç bestecimiz "Dörtlü Sistem" e dayalı armoni denemeleri yapmıştır.

### **3.4. Türk Müziğinde Çokseslilik (Dörtlü Sistem Armoni)**

İlk kuşak çoksesli Türk müziği bestecilerimiz, Türk müziğinin ezgi ve ritmlerini, makamsal yapısını ve mistik havasını doğrudan çokseslendirmişlerdir. Geleceğin çoksesli Türk müziğinin ancak kendi

bünyesinde doğan bir armoni ile kurulacağı konusunda bütün besteciler aynı fikirde olmuşlardır.

Besteci ve yazar Kemal İlerici de aynı fikri savunmuş ve batı müziği armoni sisteminden farklı bir armoni sistemi önermiştir. Besteci, "Dörtlü Sistem Armoni" denilen bu sistemi, "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabında anlatmıştır.

İlerici' ye göre Türk müziğinin bünyesindeki çoksesselik, dizi derecelerinin durucu ve yürüyücü özellikleri incelenerek ortaya çıkarılabilir. Türk müziğinde, dizinin birinci, dördüncü, beşinci ve sekizinci dereceleri durucu özellik taşımaktadır. Diğer dereceler ise yürüyücü özellik taşıyan derecelerdir. O halde "durucu uygu" oluşturmak için durucu, "yürüyücü" uygu oluşturmak için yürüyücü derece seslerini bir araya getirmek gerekir.

İlerici, yaptığı incelemeler sonunda "Hüseyni" dizisinin diğer dizilere örnek oluşturabilecek bir "Anadizi" olduğunu savunmakta, dörtlü sistem armoniyi de daha çok bu dizi üzerinde açıklamaktadır (Ör : 3.4.1., 3.4.2).

#### Örnek 3.4.1 Hüseyni Dizisi



Örnek 3.4.2 Hüseyni dizisinin durucu (D) ve yürüyücü (Y) dereceleri ile, yürüyücülerin gitmek istediği durucular.



İlerici' ye göre halk yapıtlarında dizi iki şekilde kullanılır ;

1. Tek Bölge Çalışması : Dizinin ilk beş derecesi içinde yapılmış parçalar, tek bölge çalışması ile yapılmışlardır. (Ör : Halimem, Şirin Nar Halk Türküleri)

2. Çift Bölge Çalışması : Yardımcı durak olarak ele alınan bir dereceden genellikle dizi sesleri değişmeden kurulan yeni bir dizide herhangi

bir şekilde iş görüp, bu dizinin birinci derecesinde, yani ana dizinin yardımcı durağında ilk kalış yapılır. Böylece orada, yani ince bölgede bir soru unsuru elde edilmiş olur. (Yürüyücü Bölüm). Sonra ana diziye geçilip biraz öncekine benzeş olacak şekilde çalışılır. (Durucu bölüm). Böylece makam var olmuş olur (Ör ; Köroğlu Halk Türküsü).

"İki bölgeden, kullanılış bakımından önemi ilk ağızda gelen ve makamın ilk serim ve kuruluşu kendisiyle yapılan ince bölgedekileri öne alarak, dereceleri duruculuk üstünlüğüne göre dizersek şöyle bir sıra göttüklerini görürürüz ;

a) Beşinci derece, b) Birinci derece, c) Sekizinci derece, d) Dördüncü derece,

e) Yedinci derece, f) Üçüncü derece, g) Altıncı derece, h) İkinci derece

Bunları porte üzerine yazarsak, şöyle bir görünümle karşılaşırız . Böylece Türk dizisinin, üstüste konulmuş dörtlülerden varlık bulduğu açıkça görülüyor" (İlerici 1981).(Ör: 3.4.3)

Örnek 3.4.3 Dizideki derecelerin duruculuk üstünlüğüne göre sıralanışları



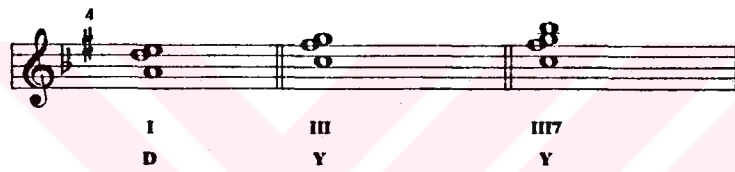
Görüldüğü gibi dizinin üç sesi durucu uyguyu, dört sesi de yürüyücü uyguyu oluşturmaktadır. Ancak durucu uyguya bir dörtlü daha eklenerek biraz yürüyücü etkisi verebilir ya da yürüyücü uygudaki son dörtlü atılarak, dizinin ikinci derecesi gibi en önemli bir yürüyücü eksileceğinden, uyguya daha az yürüyücü bir kimlik verilebilir. Böylece, durucu, daha az durucu, yürücü, daha az yürüyücü vb. etkileri olan uygular oluşturmak mümkün olur (Ör. 3.4.4).

### Örnek 3.4.4. Hüseyini dizisinin temel uyguları



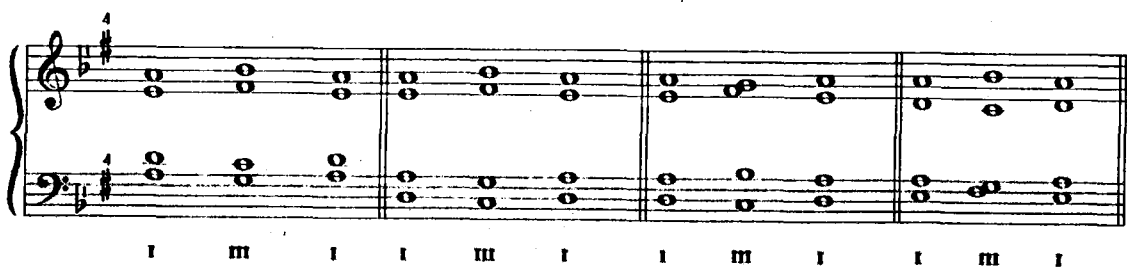
Durucu uygu dizinin birinci derecesi üstüne, yürüyücü uygu ise dizinin üçüncü derecesi üstüne kurulduğunda, bu iki uygu, sıralanış bakımından benzeşmiş olur. O halde, dizinin birinci ve üçüncü dereceleri üzerine konulan birer dördü ve birer beşli ile, dizinin en durucu ve en yürüyücü uyguları kurulabilir. Yürüyücü uyguya, dizinin en yürüyücü sesi olan ikinci derece sesi eklenerek, uygu yedili yapılabilir. (Ör. 3.4.5)

### Örnek 3.4.5 Hüseyini dizisinde I. ve III. derece uyguları.



Dizinin diğer dereceleri üzerine de bir dördü ve bir beşli konularak uygular oluşturulabilir. O zaman, o uygunun ne kadar durucu ya da yürüyücü olacağı, içindeki seslerin yürüyüçülük ve duruculuk özelliklerine göre değişecektir. Verilmek istenilen fikre göre, uygular arka arkaya gelerek, armonik yapıyı oluştururlar. Uyguların birbirine bağlanmasında batı müziği armonizasyonunda olduğu gibi, ortak seslerin tutması, diğer partilerin en yakın yere gitmeleri, paralel sekizli yapılmaması iyidir. Beşli ve dördü paralellikler, Türk müziğinin yapısına uygun düşmekte ve sevilmektedir. (Ör. 3.4.6)

### Örnek 3.4.6, I. ve III. derece uygularının bağlantıları.





Türk müziğinin armonizasyonunda, birinci ve üçüncü derecelerin birbirlerine bağlanması, diğer derecelerde de yapılabilir. Uygunun bu yürüyüşü güzel bir yürüyüş kabul edilmektedir. (Ör 3.4.7)

Örnek 3.4.7. Üçlü Bağlanışlar.

v                      III                      III                      I                      III                      v

Türk müziğinde dizinin bazı sesleri, makam seyrinin inici ya da çıkıcı oluşuna göre farklılık gösterebilirler. Hüseyini makamında ikinci ve altıncı derece sesleri ezgi inicyken, karara gidiş etkisini daha güçlendirmek için pestleştirilebilirler. Bu pestleşme armonizasyonda da yapılabilir. (Ör. 3.4.8)

Örnek 3.4.8 Pestleştirme. (İlerici 1981)

III                      v                      III                      I

## **BÖLÜM 4**

### **OKUL ŞARKILARINA PİYANO İLE EŞLİK**

#### **4.1. Okul Müziğinde Kullanılabilecek Eşlik Modelleri**

Bu çalışmada daha çok, her müzik öğretmenin başarabileceği, pratik olarak da yapılabilecek bir eşlik modeli olan "Alberti Bass" eşliği ve bu yöntemin geliştirilmesi ile ilgili araştırmalar üzerinde durulacaktır. Elbette, yalnızca bu eşlik modelinin yeterli olduğu söylenemez. Öğrencilere çeşitli eşlik modelleri hakkında yeterli bilgiler verilmeli; kişisel yetenekleri doğrultusunda, uygulanışı daha zor, sanat değeri daha yüksek olan değişik eşlikleri yapabilecek düzeye ulaşmalarına çalışılmalıdır.

Necati Gülhan, "Orta Dereceli Okullardaki Müzik Eğitiminde Piyanonun Bir Eşlik Çalgısı olarak Kullanılabilirliği" adlı Yüksek Lisans Tezinde belli başlı eşlik modellerini şu şekilde sıralamıştır:

- a- Kanonsal eşlik (Ör : Demiri Dövmek, Cenan Akın)
- b- Oktav ve akor eşliği (Ör : 23 Nisan, Cenan Akın)
- c- Soru-cevap eşliği (Ör : Sayılar, Cenan Akın)
- d- Dizisel eşlik (Ör : Balıkçının Türküsü, Cenan Akın)
- e- Hazır eşlikler (Ör : Biz genciz, İstemihan Taviloğlu)
- f- Doğaçlama eşlik.

#### **4.2. Alberti Bass Eşliği**

Pratik eşlik yapabilmek için en uygun yöntem, 18. yy. ortalarında uygulanmaya başlanan; Haydn, Mozart gibi ünlüler de dahil olmak üzere birçok bestecinin eserlerinde kullandığı; bir elde melodinin, diğer elde kırık akorların çalındığı "Alberti Bass" yöntemidir. Bu yöntem adını İtalyan besteci

Domenico Alberti 'den alır (1710-1740)(Scholes 1993). Aşağıdaki örnekte bu yöntemle yazılmış bir eserden birkaç ölçü görülmektedir. (Ör : 4.2.1.)

Örnek : 4.2.1. (Fuller, 1992)



Daha önce de belirtildiği gibi, bu eşlik türü kanımızca her müzik öğretmenin başarabileceği bir eşlik türüdür. Bu nedenle Piyano, Armoni ve Eşlik derslerinin işbirliği ile, öğrencilerin bu yöntemde başarılı olmaları sağlanmalıdır.

#### **4.3. Müzik Eğitimi Bölümlerindeki Öğretim Elemanlarının Konuyla İlgili**

##### **Görüşleri**

Okul şarkılarına piyano ile eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi ile ilgili olarak, bilgi, düşünce ve deneyimlerinden yararlanmak üzere, değişik üniversitelere bağlı altı müzik eğitimi bölümünden (Ankara Gazi Üniversitesi G.E.F. Müzik Eğitimi Bölümü, Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Süleyman Demirel Üniversitesi Burdur Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Denizli Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Malatya İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü) onbir öğretim elemanının yazılı olarak görüşlerine başvurulmuştur. Ayrıca Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümündeki piyano öğretim elemanlarının da konuyla ilgili görüşleri alınmıştır.

Edinilen bilgilere göre bu yedi müzik eğitimi bölümündeki zorunlu piyano derslerinin öğretim süreleri bir (1) yıl ile dört (4) yıl arasında değişiklik göstermektedir.

Bu bölümlerden beşinde okul şarkılarına piyanoyla eşlikle ilgili bir ders okutulmakta; birinde hiç okutulmamakta; birinde de bu konu, armoni dersinin bir ünitesi olarak ele alınmakta ve "Armoni-Kontrpuan- Eşlikleme" dersi adı altında okutulmaktadır.

Öğrenci başına düşen piyano çalışma saatlerine bakıldığında, bu bölümlerden ikisinde haftada 6 ile 10 saat arasında piyano çalışılabildiği; diğer beş bölümde ise ancak haftada 2 ile 3 saat kadar piyano çalışma olanağının bulunduğu anlaşılmıştır.

Yazılı olarak görüşü alınan onbir öğretim elemanından üçü bölümlerindeki piyano ders ve çalışma saatlerinin, okul şarkılarına pratik eşlik yapabilmeye yeterli olmadığını; bir öğretim elemanı da öğrencilerinin bu konuda yeterli olduklarını belirtmişlerdir. Altı öğretim elemanı ise bu konunun yalnızca piyano dersleri ve çalışma saatleriyle ilgili olmadığını, aynı zamanda armoni bilgisine ; öğrencinin genel yetenek, ilgi ve isteğine önemli ölçüde bağlı olduğunu belirtmişlerdir. Bir öğretim elemanı, bu soruya cevap vermemeştir.

Öğretim elemanlarından alınan cevaplardan (yazılı, sözlü) çıkarılan ortak sonuca göre, öğrencilerin armoni bilgileri, piyano çalmadaki teknik becerileri, deşifre yapabilme becerileri, okul şarkılarına pratik eşlik yapabilmelerinde önemli etkenlerdir.

Majör ve minör dışındaki dizilerde yazılmış okul şarkılarına hangi yöntemlerle eşlik yapılabileceği konusunda, bir öğretim elemanı, elle tutulur bir Türk Müziği armonik sistemi bulunmadığını; bulunsa bile ne derece uygulanabilirliğinin tartışılır olduğunu ; pratik eşlik yapabilme konusunda Türk müziği armonisi yaklaşımı aramanın zaman kaybı olduğunu; bununla

birlikte, bazı makam dizilerinin alterasyona uğramış majör ya da minör bir dizi gibi düşünülerek eşliklenmesinin mümkün olabileceğini ifade etmiştir. Diğer öğretim elemanları, ritmik ve ezgisel yapıyı vurgulayan karşı ezgilerle; Türk müziği armonisi kurallarına uyararak, modal dizelerdeki parçalara eşlik yapabileceği, bunun için Türk müziği armonisi bilgisine ihtiyaç olduğu görüşünde birleşmişlerdir.

Öğretim elemanlarına son olarak, basitten karmaşığa doğru düzenlenmesi düşünülen eşlik alıştırmaları için önerilerinin neler olduğu sorulmuştur. Bu soruya değişik öğretim elemanları, aşağıda belirtildiği şekilde farklı cevaplar vermişlerdir:

a) Armoni dersinde işlenen her yeni konu için uygun okul şarkıları seçerek yazılı ve pratik eşlik ödevleri verilmelidir.

b) İşitme, armoni, kontrapunkt ve eşlik dersleri aynı öğretim elemanı tarafından yürütülmelidir.

c) Basit eşlikli şan parçalarından örnekler, armonik ve melodik eşlik çalışmaları incelenmeli; tüm kurallara rağmen öğrencinin yaratıcılığı serbest bırakılmalıdır.

d) Seviyeye uygun okul şarkılarıyla başlayarak, basitten karmaşığa doğru çalışılmalıdır. Teknik sorunlar için dizi, Hanon, etüt v b. çalışmalar verilmelidir.

e) Parçanın karakterine en uygun eşlik türünün nasıl olması gerektiği (akor, arpej, ezgileme v b.) üzerinde çalışılmalıdır.

f) Sol elde, önce basit akorlarla başlanmalı; sonra basitten karmaşığa doğru sıralanan figür örneklerinin yer aldığı alıştırmalar üzerinde çalışılmalıdır.

#### 4.4. Okul Şarkılarına Pratik Eşlik Yapabilme Becerisinin Geliştirilmesine Yönelik Alıştırmalar

Bu konuda. S.Ü.E.F. Müzik Eğitimi Bölümünde yapmakta olduğumuz "Piyanoda Eşlik" derslerindeki gözlemlerimiz sonucunda, öğrencilerin yetersiz olduğu temel konular şu şekilde belirlenmiştir ;

- a- Parçanın armonik analizinin doğru yapılamaması,
- b- Parçanın yapısına uygun eşlik figürünün seçilememesi,
- c- Piyano çalma tekniğindeki mekanik yetersizlik.

Kanımızca, bu sorunlar kolaydan zora sıralanmış bir dizi alıştırma ile büyük ölçüde giderilebilir. Aşağıda verilen alıştırma örneklerinin, bu konuyla ilgili yazılabilecek bir metot için yol gösterici olacağı umulmaktadır.

*I. Aşama:* Dizinin (örnek olarak, Do Majör Dizisinin) durucu ve yürüyücü derecelerinden hareket ederek, Tonik (T) ve Dominant (D) ilişkisi çözümlenmelidir. I. ve II., VII. ve VIII., I., II. ve III. dereceler arasındaki T -D ilişkisi uygulamalı olarak çalışılmalı, bunlar çalışılırken sol elde uygulanan T uygulamasına temel durumda başlanmalı, çevirmeler sonraya bırakılmalıdır. Bu arada, "soprano" ve "bas" partileri arasında paralellik yapılmamalı, bunun için de, bas partisinden, paralellığe neden olan ses atılmalıdır. (Ör. 4.4.1)

Örnek 4.4.1 T ve D ile başlangıç alıştırmaları

T D T T D T T D T T D T T D T

**2. Aşama:** T ile  $D_5^6$  ve  $D_3^4$  uygularının işbirliği ile ilgili alıştırmalar yapılmalıdır. D uygusunu yedili yapan sesin (dizinin 4. derecesi) hem sudominant (S), hem de D7 içinde görev alabileceği üzerinde durulmalıdır. D yerine D7 kullanmanın, bas ve soprano arasındaki paralellik hatalarını önleyebileceği açıklanmalıdır. Ezgideki II. derece sesine karşılık uyguda IV. derece sesinin, ezgideki VII. derece sesine karşılık uyguda IV. derece sesinin kullanılması üzerine, pratik hale gelinceye kadar, otantik kadanslar çalışılmalıdır. (Ör. 4.4.2)

Örnek 4.4.2 T ve D7 uygusunun kullanımı.

The image shows two systems of musical notation for Örnek 4.4.2. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a sequence of chords indicated by letters and superscripts below the staff. The first system has four measures with chords: T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_3^4$ , T, T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T. The second system has four measures with chords: T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T.

**3. Aşama:** İlk iki aşamadaki alıştırmalar, çeşitli şekillerde tartımlanmalıdır. (Ör. 4.4.3)

Örnek 4.4.3. Ölçülerin değişik şekillerde tartımlanmaları.

The image shows two systems of musical notation for Örnek 4.4.3. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a sequence of chords indicated by letters and superscripts below the staff. The first system has four measures with chords: T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T, T,  $D_5^6$ , T. The second system has four measures with chords: T,  $D_3^4$ , T, T,  $D_3^4$ , T.

**4. Aşama:** İlk üç aşamada kazanılmış davranışlar, okul şarkılarında en çok kullanılan tonalitelere (örneğin; Sol, Re, Fa, Sib Majör ve ilgili minörlerinde) tekrarlanmalıdır.

**5. Aşama:** Sol elde, uyguların arpejlere, kırık uygulara dönüştürülmesiyle oluşacak "eşlik figürleri" üzerine çalışmalar yapılmalıdır. Bu yapılırken, tek vuruşlu, çift vuruşlu ve aksak ölçülerde, her olasılık denenmeli, kullanışlı olanlar üzerinde daha çok durulmalıdır.

Bir armonik fonksiyona ait eşlik figürünün kapsadığı zaman (vuruş) ile, aynı armonik fonksiyona ait ezgi parçasının kapsadığı zamanın eşit olması gerektiği iyice vurgulanmalıdır.

Örneğin: T fonksiyonunda ve iki vuruş uzunluğundaki bir ezgi parçasına; dört tane sekizlik değerdeki T sesi ile, kırık akor şeklinde eşlik yapılabilir. Ama ezgideki T bir vuruş uzunluğunda ise, bu figür uymayacak ve figürün zamanı küçültmek gerekecektir. (Ör. 4.4.4, 4.4.5, 4.4.6)

Örnek 4.4.4. Çift vuruşlu ölçülerde eşlik figürü çalışmaları.

The image displays three musical examples, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The examples illustrate chord progressions in a T (Tonic) and D5 (Dominant) sequence. The first example shows a sequence of chords: T, D5, T, T, D5, T. The second example shows a sequence of chords: T, D5, T, T, D5, T. The third example shows a sequence of chords: T, D5, T, T, D5, T. The chords are represented by notes on the staff, with some notes beamed together to indicate eighth notes.



## Örnek 4.4.4. (Devam)

T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T

T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T

## Örnek 4.4.5. Tek vuruşlu ölçülerde eşlik figürü çalışmaları.

T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T

T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T

T D<sub>5</sub><sup>6</sup> T

Örnek 4.4.6. Aksak ölçülerde eşlik figürü çalışmaları.

T D<sub>5</sub> T T D<sub>5</sub> T

T D<sub>5</sub> T T T D<sub>5</sub> T T

T D<sub>5</sub> D<sub>5</sub> T T D<sub>5</sub> T

T D<sub>5</sub> T T D<sub>5</sub> T

6. Aşama: S uygusunun kullanılışı üzerinde durulmalıdır. T-S-T, bağlantısı değişik tonalitelere çalışılmalıdır. (Ör. 4.4.7)

Örnek 4.4.7 S uygusunun T uygusu ile birlikte kullanılışı.

T S T T S T T S T

7. Aşama: En çok kullanılan tonalitelere, dizinin T, S, D7 uygulamalarıyla eşliklenmesi çalışılmalıdır. (Ör. 4.4.8)

Örnek 4.4.8 Dizinin eşliklenmesi.

T D<sup>5</sup> T S T S D<sup>4</sup> T

8. Aşama: T ve D ile, uygun okul şarkılarına eşlik çalışmaları yapılmalıdır. (Ör. 4.4.9)

Örnek 4.4.9 T ve D uygulamaları ile şarkıya eşlik.

T D<sup>5</sup> T D<sup>5</sup> T

9. Aşama: T, S ve D7 ile, uygun okul şarkılarına değişik figürler uygulayarak eşlik çalışmaları yapılmalıdır. Bu arada zorunlu olmadıkça, D tan sonra S gelmemesi gerektiği üzerinde durulmalıdır. (Ör. 4.4.10)

Örnek 4.4.10 T, S ve D7 uygulamaları ile şarkı eşliği.

T S T S T D<sup>5</sup> T T S T D<sup>5</sup>

SON

10. Aşama: Çalışılmış okul şarkıları, yakın tonlardan başlayarak, çeşitli tonlara göçürülmelidir. (Ör. 4.4.11)

Örnek 4.4.11. Bir şarkının başka tonalitede çalışılması.

T S T S T D<sub>5</sub> T

**11. Aşama:** "Ara Dominant" kullanarak, dizinin herhangi bir derecesi üzerine küçük geçkiler yapılması üzerinde çalışılmalıdır. (Kuğular, Sonbahar Geldi, Yaşamak, Dumlupınar, Gençlik Marşı,... adlı okul şarkıları, küçük geçkileri çalışmak için önerilebilecek parçalardan sadece birkaç tanesidir). (Ör. 4.4.12)

Örnek 4.4.12 Ara Dominant kullanılışı.

T S T T S (D) Sp

Sp D T D<sub>5</sub> T

**12. Aşama:** Sol eldeki uyguların çevirimlerine geçilmeli, T-temel durumda başlayarak çalışılmış okul şarkıları, T<sub>6</sub> ve T<sub>4</sub><sup>6</sup> durumları ile başlayarak ta çalışılmalıdır. Eşlik yapılan parçanın yapısı uygunsa, sol eldeki uygular, başlama durumunu (parça devam ederken ve uygun yerlerde) terk ederek diğer çevrimlere geçebilmeli, gerekirse eski durumuna tekrar dönebilmelidir. (10. Yıl Marşı, sözü edilenlerin uygulanması için önerilebilir.)

**13. Aşama:** Bu aşamaya kadar yapılan çalışmalarda başarılı olan öğrencilerle, okul müziği bestecilerinin yazdığı hazır eşlikler incelenmeli ve çalışılmalıdır. Müzik Eğitmcisi Saip Egüz 'ün yazdığı hazır eşlikler, her müzik öğretmenin çalabileceği uygun örnekler olarak önerilebilir. Ayrıca bu düzeydeki öğrenciler, inceledikleri hazır eşliklerden hareketle, eşlik yazmaya özendirilmelidir. Aşağıda, yazılmış hazır eşliklerden örnekler verilmiştir. (Ör. 4.4.13, 4.4.14, 4.4.15)

**14. Aşama:** Buraya kadar yapılmış çalışmalar, hep klasik armoni kurallarına göre düşünülmüştür. Oysa, Türkiye'deki müzik eğitiminde halk müziğimizin uygun örneklerinden ve "Türk Okul Şarkıları" olarak adlandırılan, modal dizilerde yazılmış okul şarkılarından da yararlanılmaktadır. Böyle şarkıların eşliklenmesinde, klasik armoninin yanısıra, dörtlü sistem armoniden ve ezgiye karşı ezgi yönteminden yararlanılmaktadır. Öğrencilere yukarıda adı geçen yöntemlere uygun olarak yazılmış değişik örnekler çalıştırılmalıdır. (Ör. 4.4.16, 4.4.17, 4.4.18, 4.4.19, 4.4.20).

# SELÇUK ÜNİVERSİTESİ MARŞI

Ör. 4. 4. 13

Söz: M. G. Sepetçioğlu

Ezgi: Serpil Doğan

Eşlik: Özer Kutluk

SOLO

Biz bu gün lar de de gil ya rın lar da ya şa rız  
Ba rış la gıl zel lik le sev giy le ar ka da şız

PIYANO

Mut lu luk lar gu rur lar bi ze ku cak a ça yor

A dı mız yal lar ya h ta rih le ya rı şı yor Dña le rin

bu gün le rin ya rın lar da ki se si bir ar ma ğa dar bi ze

## Selçuk Üniversitesi Marşı (2. sayfa)

1 Sel çuk Ü ni ver si to si 2 Sel çuk Ü ni ver si to si

### ***SELÇUK ÜNİVERSİTESİ MARŞI***

Biz bu günlerde değil yarınlarda yaşarız,  
Barışla, güzellikle, sevgiyle arkadaşız.  
Mutluluklar, gururlar, bize kucak açıyor,  
Adımız yıllar yılı tarihle yarışıyor.

Dünlerin, bugünlerin, yarınılardaki sesi,  
Bir armağandır bize Selçuk Üniversitesi.

Geçmişle geleceğin ünü omuzumuzda,  
Kuvvet, azim, şan, şeref, güçlü soluğumuzda.  
Karanlığı kovarız kutsanmış sevgilerle,  
Tek bir yürek gibiyiz, sırt sırta ve el ele.

Dünlerin, bugünlerin, yarınılardaki sesi,  
Bir armağandır bize Selçuk Üniversitesi  
M. G. SEPETÇİOĞLU

Örnek 4.4.14.

## TSE MARŞI (1. Sayfa)

Söz : Adil AKKOYUNLU

Ezgi : Ayhan ZEREN

Eşlik : Özer KUTLUK

Piano

Dün ya muz gi rer ken ye ni bir ça ğa her kes  
Tek ni ği za na ti il mi ge liş tir kıl tır lo

ya rı pa yor kıl k ta ta ğa en ön de  
ğeyret li ne sil ye liş tir tir yük sel mek

san yü rü sa ril bey ra ğa düv ren ki ön sa ğ ta  
ol çö sö laf de ğil iş tir u ğ ra ğ ki mi ra san



## TSE MARŞI (2. Sayfa)

Bir yerin olsun TSE bu yolda  
e serin olsun

1 rehberin olsun 2 rehberin olsun

## TSE MARŞI

Dünyamız girerken yeni bir çağa  
Herkes yarışıyor kalktı atağa...  
En önde sen yürü sarıl bayrağa!

Davran ki ön safta bir yerin olsun,  
"TSE" bu yolda rehberin olsun...

Tekniği, sanatı, ilmi geliştir.  
Kültürlü, gayretli nesil yetiştir.  
Yükselmek ölçüsü laf değil; iştir...

Uğraş ki, mirasın; eserin olsun,  
"TSE" bu yolda rehberin olsun...

Adil AKKOYUNLU

## YURDA VEDA

Örnek 4.4.15.

Alman Şarkısı

Türkçeye Uyarlayan: S. E-Z.A.

Eşlik düzenlemesi: S. E. Güz

Moderato

27

1 { El.. ve... da be.. nim gü  
Gi.. di... yor... ken ya.. ban..

2 { El.. ve... da ye.. şil kuy..  
Du.. man.. lı dağ.. lar.. ma..

zel yur.. dum ar... tık sa.. na ve... da  
cı e.. le ar... tık sa.. na ve... da 1. 2. Ay.. ril.  
lu or.. man ar... tık sa.. na ve... da  
vi gök.. ler ar... tık sa.. na ve... da

*cresc.* sam.. da şim.. di ben senden ay.. ril.. maz kal.. bim yi... ne senden gü  
*de cresc.*

1. zel yur.. dum ve... da ay.. ril.. da.  
2.

## Örnek 4.4.16.

## ÇARŞIYA VARDIM

Saip EGÜZ

$\text{♩} = 112$

*mf*

1. Car... şı.. ya var... dım e... rik... den al... dım  
2. O yar u... zun boy... lu ben — cü... ce kal... dım.

1. Ya... rin ha - be - ri ni — E... ve... rek - ten ol — dım.  
2. Ni - de... yim — ni - de... yim — Ne... re - le - re gi - de - yim.  
3. O yar be... nim ol - maz sa — ben — na... sıl e... de - yim.

Saip Egüz

Piyano Eşlikli Halk Türküleri 1.

Doğuş Ltd. Şti. Marbaası Ankara.

## YÜKSEK DAĞLAR

Örnek 4.4.17.

Söz, Müzik: Sefai ACAY

Eşlik: İstemihan TAVİLOĞLU

♩. 96

Ses

Pn.

1- Dağ lar dağ lar  
2- Kar lı or da

yük sek dağ lar sırt la rı yem ya şıl gör kem li dağ lar  
cey län or da en güzel hağ la rım or man lar or da

rüz gâ ri sa ri ne ser do ru gun da kar lar rüz gâ ri sa ri ne ser  
buz gi bi su la rı var ha va te miz or da buz gi bi su la rı var

do ru gun da kar lar Bahar o lur sa li nür güz ge li ni ce a li nür  
ha va te miz or da " " " " " " " " " " " "

## YÜKSEK DAĞLAR (2. Sayfa)

This system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, featuring a melody with lyrics: "kı s o l u r g e l i n o l u r b a ş ı d u m a n l ı d a ğ l a r k ı s o l u r g e l i n o l u r". The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

This system continues the musical score with three staves. The vocal line (top staff) has lyrics: "b a ş ı d u m a n l ı d a ğ l a r" followed by a series of rhythmic markings (lambda symbols) and the word "Dağ lar" repeated. The piano accompaniment (middle and bottom staves) includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature and time signature remain consistent with the previous system.

## MENEVŞESİ TUTAM TUTAM

Örnek 4.4.18.

Burdur Türküsü  
Düz : Özer KUTLUK

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/16 time signature. It begins with a measure marked with an '8' above a dashed line, indicating an eighth-note rest. The melody features eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef with a 9/16 time signature. It starts with a measure marked with an '8' above a dashed line, indicating an eighth-note rest. The accompaniment consists of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A measure marked with an '8' above a dashed line is present in the lower staff, indicating an eighth-note rest.

**DALDALAN**

Karadeniz Türküsü  
Düz : Özer KUTLUK

Örnek 4.4.19.

## ALTIN BIŞİK

Örnek 4.4.20.

Doğu Türkistan Ezgisi  
Eşlik : Özer KUTLUK

*Ağırca*

Kal-dı yur-dum kal-dı tah-tım kal-dı

*p*

2

me-nim gül cen-ne-tim na nana nana na na

*pp*

Ya-zıl di-da ka-ra bah-tım al-tın biş-şik

*cres...*

yur-dum kal-dı na nana na na nana nana na na

*pp*



## SONUÇ

Müzik eğitiminde önemli hedeflerden birisi çokseslilik duygusunun verilmesidir. Bir ezginin, uygun bir armonizasyon içinde eğitsel ve sanatsal değerinin artacağı, bir gerçektir. Bir ezgiyi çalarken, söylerken, o ezgiye uygun bir armonizasyon ile eşlik yapmanın tam olarak mümkün olduğu en uygun çalgı ise piyanodur.

Piyano, öğretim süresi en uzun çalgılardan birisidir. Bir solo çalgı olmasının yanı sıra, bir eşlik çalgısı olması, eğitsel müzik öğretimindeki önemini artırmaktadır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda öğrenciler, zorunlu olarak piyano dersi alırlar. Piyano öğretimi süresince, ritm eğitiminin, ezgisel ve armonik işitme eğitiminin yanı sıra, koordinasyon yeteneğinin artırılması, en üst düzeyde gerçekleşmektedir. Buna karşılık ortalama iki yıllık bir zorunlu piyano öğretimi sonunda, öğrencilerin bu çalgıyla pratik olarak eşlik yapabilecek düzeye gelmediği görülmektedir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, müzik eğitimi bölümlerine gelen öğrencilerin çoğunun, daha önce planlı ve sistemli bir müzik eğitimi sürecinden geçmemiş olmalarıdır. Gerçekte her müzik öğretmeni, çok sanatsal olmasa bile, eğitsel anlamda iş görece kadar, okul şarkılarına pratik olarak eşlik yapabilmelidir.

Pratik eşlik yapabilme becerisinin, kişinin armoni bilgisiyle, müziksel işitme ve solfej yapabilmedeki yeterliğiyle piyano çalabilmedeki teknik becerisiyle doğrudan ilişkili olduğu tartışılmaz. Bununla birlikte, armoni bilgisi, piyano tekniği ve içerik açısından, kolaydan zora sıralanmış bir dizi eşlik alıştırmalarının, çok sayıda öğrencimiz için yararlı olabileceği düşünülmektedir.

Konuyla ilgili öğretim elemanlarının görüşleri ve yapılan gözlemler sonucunda, "Alberti Bass" yöntemini örnek alarak, en basit armonik ve ritmik yapıdan başlayıp giderek gelişen alıştırmalarla, öğrencilerin eşlik konusunda iş görür düzeye getirilebileceği kanısına varılmıştır. Önerilen alıştırmaların, bu alanda yazılabilecek bir metod için hazırlayıcı olabileceği umulmaktadır.

**KAYNAKLAR**

- 1- BAYRAKTAR, E., 1990. Müzik Öğretimi ve Çağdaş Teknoloji, Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Öğretim Dizisi, No : 7, Set Ofset Matbaacılık Ltd. Şti. Ankara, s:161-165.
- 2- CANGAL, N., 1994. Müzikte Çoksesliliğin Gereği, Filarmoni, Sayı:131. Ankara, s:20-22.
- 3- ÇELEBİOĞLU, E., 1986. Tarihsel Açıdan Evrensel Müziğe Giriş, Üçdal Neşriyat, Tasvir Matbaası, İstanbul, 328 s.
- 4- DİCLE, H., 1994. Eşlik Sanatının Başlangıçtan Bugüne Kadar Gelişimi ve Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Önemi, Filarmoni, sayı:129, Ankara.
- 5- EGÜZ, S., 1972. Piyano Eşlikli Halk Türküleri, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Yayınları, No:1, Doğu Matbaası, Ankara. 32 s.
- 6- EGÜZ, S., 1978. Piyano Eşlikli Okul Şarkıları, Doğu Matbaası, Ankara. 40s.
- 7- FULLER, D., 1992. "Alberti Bass", The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Volume One, Macmillan Publishers Limited. London, 889p.
- 8- GÜLHAN, N., 1990. Orta Dereceli Okullardaki Müzik Eğitiminde, Piyano-nun Bir Eşlik Çalgısı Olarak Kullanılabilirliği, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 126s.
- 9- İLERİCİ, K., 1974. İş Halinde Üçlü Sistem Armoni, Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 80 s.
- 10- İLERİCİ, K., 1981. Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 532 s.

- 11- İLYASOĞLU, E., 1989. Yirmibeş Türk Bestecisi, Pan Yayıncılık, İstanbul,176 s.
- 12- MİMAROĞLU, İ., 1990. Müzik Tarihi, Varlık Yayınları A.Ş., Sayı. 206, İstanbul, 232 s.
- 13- PAMİR, L., 1988. Ayşe'nin Müzik Kitabı. Pan Yayıncılık, İstanbul, 155 s.
- 14- PAMİR, L., 1989. Müzikte Geniş Soluklar, Ada Yayınları, Özal Matbaası,İstanbul, 358 s.
- 15- SAYGUN, A.A., Tarihsiz. Atatürk ve Musiki, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları: 1. Ajans Türk Matbaacılık Sanayii, Ankara, 95 s.
- 16- SUN, M.. SEYREK, H., 1993. Okul Öncesi Eğitiminde Müzik, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir, 330 s.
17. SCHOLLES, P.A., 1993, The Oxford Companion To Music, Oxford University Press, New York, 1189 p.
- 18- UÇAN, A., 1990. Ülkemizde Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış, Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Öğretim Dizisi, No: 7, Set Ofset Matbaacılık Ltd. Şti. Ankara, s:3-42.
- 19- Yeni Hayat Ansiklopedisi, 1980. "Roma İmparatorluğu" Maddesi, Cilt:5,Doğan Kardeş Yayınları, Perde Basımevi, İstanbul, s:2749-2753.
- 20- ZUCKMAYER, E., CANGAL, N. ve ATALAY, A., 1975. Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrapunt), Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara.
- 21- ZUCKMAYER, E., CANGAL, N. ve ATALAY, A., 1977, Müzik Teorisi (Armoni ve Kontrapunt), Yaygın Yüksek Öğretim Kurumu Yayınları, Ankara, 227 s.

Sayın ...

Okul şarkılarına piyano ile eşlik yapabilme becerisinin geliştirilmesi üzerine bir tez çalışması yapmaktayım. Bu konudaki düşünce ve deneyimlerinizden yararlanmak istiyorum.

Yapacağınız yardım için teşekkür eder, sağlıklı ve başarılı bir öğretim yılı dilerim.

Ekim - 1995

Özer Kutluk

S.Ü. Eğitim Fakültesi.

Müzik Eğitimi Bölümü Öğr. Gör.

### AÇIKLAMALAR

1. Bu çalışmada söz konusu olan piyano eşliği düzeyi, klasik çağ bestecilerinin piyano eserlerinde genellikle kullandıkları, sol eldeki kolay uygulanabilen figürlerle yapılabilecek pratik bir eşlik düzeyidir. Sanat düzeyi yüksek ve uygulanışı daha zor olan eşlikler konumuz dışındadır.

2. Müzik öğretmenlerinin ve müzik öğretmen adaylarının çoğunun okul şarkılarına piyano ile pratikten eşlik yapabilmeye çok yeterli olmadıkları düşünülmektedir.

3. Bu çalışmada okul şarkılarına pratik olarak eşlik yapılamayışının nedenlerinin saptanması, bunlara uygun çözüm önerilerinin geliştirilmesi ve örnek alıştırmalar üretilmesi amaçlanmaktadır.

4. S.Ü. E.F. Müzik Eğitimi Bölümünde, görülen ihtiyaç üzerine "Piyanoda Eşlik" adıyla bir ders okutulmaya başlanmıştır. İki yıl zorunlu piyano dersi alan öğrenciler, eşlik dersini üçüncü sınıfta ve haftada bir ders saati üzerinden almaktadırlar. Yapacağınız önerilerin, bu dersin daha verimli olmasına da katkısı olacaktır.

### SORULAR

1. Bölümünüzde piyano dersi kaç yıl zorunlu olarak okutulmaktadır ?
2. Piyano dersi dışında bütün öğrencilerin zorunlu olarak aldığı eşlikle ilgili bir ders var mıdır ?
3. Bir öğrenciye düşen haftalık piyano dersi ve çalışma süresi, ortalama kaç saattir ?
4. Bölümünüzde okutulan piyano dersi ve haftalık piyano çalışma saatleri sizce; öğretmen adaylarının okul şartlarına pratik eşlik yapabilmeleri için yeterli midir ? Bu soruya dayalı olarak, zorunlu piyano öğrenimi sonunda öğrencilerinizin tümü;
  - a) Parçanın ölçü yapısına, karakterine en uygun eşlik figürünü çabucak seçebilecek düzeye geliyorlar mı?
  - b) Özellikle sol elde uygulanması gereken eşlik figürlerini mekanik olarak hemen uygulayabilecek düzeye geliyorlar mı ?
  - c) Parçaya en uygun armonik fonksiyonları (T, S, D, D7, Sp, Tp, Ara Dominantlar gibi) hemen seçebilecek düzeye geliyorlar mı ?
  - d) Sizce bunların dışında neler pratik eşlik yapabilmeye etken olabilir ?
5. Majör ve minör dışındaki dizilerde yazılmış okul şarkılarına sizce hangi yöntemlerle eşlik yapılmalıdır ?
6. Basitten karmaşığa doğru düzenlenmesi düşünülen "Eşlik Alıştırmaları" için önerileriniz nelerdir ?

**NOT :** Tezimin gecikmemesi için, yanıtlarınızı iki hafta içinde gönderebilerseniz sevinirim. Saygılarımla ...