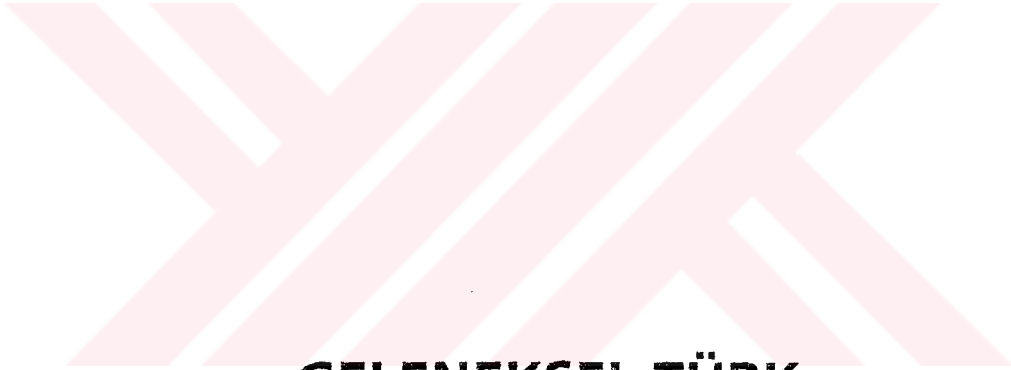


45226

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**GELENEKSEL TÜRK
MÜZİĞİ SABİT PERDELİ
SAZLARI VE EĞİTİM
MÜZİĞİ' NDE
KULLANILIŞLARI**

Osman Kürşad ÇAKIR
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANABİLİM DALI
Konya, 1995

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ


GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SABİT PERDELİ SAZLARI
VE EĞİTİM MÜZİĞİ' NDE KULLANILIŞLARI


Osman Kürşad ÇAKIR

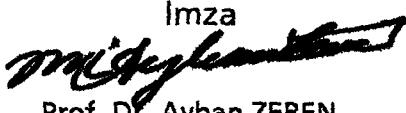
YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANABİLİM DALI

45226

Bu tez 24/03/ 1995 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından kabul edilmiştir

İmza

Yrd. Doç. Dr. Ruhi KALENDER
(Danışman)

İmza

Prof. Dr. Ali UÇAN
(Üye)

İmza

Prof. Dr. Ayhan ZEREN
(Üye)

ÖNSÖZ

Bu araştırma, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanmıştır.

Geleneksel Türk Müziği denildiğinde; 1920' li yıllardan sonra aşağıda da belirttiğimiz gibi günümüzde Türk Sanat Müziği, Klasik Türk Müziği diye adlarla adlandırılan Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği türlerini bünyesinde barındıran tür anlaşılmaktadır.

"Türk Müziği" denildiğinde ise, yurdumuzda mevcut birçok müzik türünü bünyesinde barındıran genel bir ana başlık ifade edilmektedir. Bu ana başlık altında mevcut türler ise şunlardır: 1) Geleneksel Türk Müziği; a) Türk Sanat Müziği, b) Türk Halk Müziği, 2) Çağdaş Çoksesli Türk Müziği, 3) Türk Hafif Müziği, v. s. .

Tabiidir ki; Çağdaş Çoksesli Türk Müziği, Türk Hafif Müziği ve Geleneksel Türk Müziği gibi "Türk Müziği" ana başlığı altında yer alan türlerin kültürümüzle bağlantıları incelendiğinde, bir çok özellikleriyle gerçekten "Türk" kelimesine uygun olan tek tür "Geleneksel Türk Müziği" diye adlandırılan tür olduğu ortaya çıkacaktır.

Bizde 1987 yılından sonra Müzik Eğitimi Bölümlerinde öğretilmeye başlanan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği (Bazı bölümlerde daha önceleri de öğretilmekteydi fakat 1987 yılından itibaren repertuar, nazariyat vb. gibi uygulamalarla daha kapsamlı hale getirildi) sazlarından özellikle sabit perdeli olanlarını ele alıp eğitim müziğinde faaliyet gösterebilmeleri açısından incelemeye çalıştık. Ayrıca çalışmamızın başından sonuna kadar Türk Sanat Müziği için "Türk Müziği", Halk Müziği içinse "Türk Halk Müziği" ifadesini kullandık.

Bu konunun araştırılması ve sonuçlandırılması safhalarında, beni yönlendiren değerli Hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Ruhi KALENDER' e, bu konuyla ilgili sorularımı cevaplayarak benden yardımlarını esirgemeyen Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü Başkanı Sayın Prof. Dr. Ayhan ZEREN' e, kaynak araştırması sırasında bana kütüphanesini açan Sayın Doç. M. Salih ERGAN' a ve bu araştırmadaki şekiller ve tabloların çizimini yapan

Sayın Öğr. Gör. Oktay HELVACI' ya şükranlarımı arz ederim.

Osman Kürşad ÇAKIR



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SABİT PERDELİ SAZLARI VE EĞİTİM MÜZİĞİ' NDE KULLANILIŞLARI

Osman Kürşad ÇAKIR

Selçuk Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ruhi KALENDER
1995. Sayfa: 77

Jüri: Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Ayhan ZEREN

Bu çalışmada "Geleneksel Türk Müziği Sabit Perdeli Sazları ve Eğitim Müziği' nde Kullanılışları" detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Bu konuyla ilgili, bugüne kadar doğrudan veya dolaylı olarak herhangi bir eserin yazılmamış olması, bizi, bu konunun araştırılmasında faydalanılması gereken ikinci derece kaynaklara yönlendirmiştir.

Bu kaynaklardan faydalanılarak; Türk Müziği sazlarının, "Eğitim Müziği" diye tabir edilen ve "Türk Müziği", "Halk Müziği" ve "Batı Müziği" türlerinin özelliklerinin içiçe kullanıldığı karma türdeki faaliyetlerinin mümkün olup olmayacağı konusunda incelemeler yapılmıştır.

Çalışmamızda, özellikle üzerinde durulan konular: Türk Müziğinin, Halk Müziğinin ve Batı Müziğinin ses sistemleri ve özellikleri, bu sistemlerin birbirleriyle benzer ya da farklı yönleri; Eğitim Müziğinin tarihi ve özellikleri; Türk Müziği ve Halk Müziği sazlarının kategorilere ayrılarak tanıtılması; sabit perdeli ve sabit perdesiz olanlarının özellikleri, bu özelliklerinden dolayı

Eğitim Müziği türünün faaliyetlerinde kullanılmaları imkanının bulunup bulunmadığının araştırılması şeklinde özetlenebilir.

Sonuç olarak günümüzde, Eğitim Müziği türünde uzun yıllardır kullanılan sazlara ek olarak, Türk Müziği perdeli sazlarının da bir alternatif teşkil etmesinin gerekliliği vurgulanmıştır.

Anahtar kelimeler: Ses Sistemi, Eğitim, Müzik, Eğitim Mziđi, Türk Mziđi, Halk Mziđi, Perdeli Sazlar.



ABSTRACT

Masters Thesis

TRADITIONAL TURKISH MUSIC WITH FIXED FRETTED INSTRUMENTS AND THEIR USAGES IN EDUCATIONAL MUSIC

Osmān Kürşad ÇAKIR

Graduate School Of Natural and Applied Sciences
Department of Music Education

Supervisor: Yrd. Doç. Dr. Ruhi KALENDER
1995, Page: 77

Jury: Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Ayhan ZEREN

In this study "Traditional Turkish Music With Fixed Fretted Instruments and Their Usages in Educational Music" are detailly dealt with.

That no book has ever been written about this subject led us to make use of secondary sources in researching it.

By using these sources; whether the Turkish Music instruments can be utilised in "Educational music" activities in which "Turkish Music", "Folk Music" and "Classical Music" are used together, has been studied.

In this study, the subjects that are emphasised are: Vocal systems and properties of Turkish Music, Folk Music and Classical Music, the similarities and differences among these systems; history and properties of Educational Music; the introduction of Turkish Music and Folk Music instruments in different categories; properties of fixed and non-fixed fretted instruments, and whether they can or not be used thanks to these properties.

In summary, the necessity of utilising fretted instruments of Turkish Music as an alternative to others that have been used so far is emphasised.

Keywords: Vocal System, Education, Music, Educational Music, Turkish Music, Folk Music; Fretted Instruments.



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1. TÜRK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ SES SİSTEMLERİ	4
1. 1. Ses Sistemi Nedir?	4
1. 2. Türk Müziği Ses Sistemleri	4
1. 2. 1. Rauf Yekta Bey Ses Sistemi	6
1. 2. 2. Arel - Ezgi - Uzdilek Ses Sistemi	8
1. 2. 3. Töre - Karadeniz Ses Sistemi	11
1. 2. 4. Yalçın Tura Ses Sistemi	13
1. 3. Batı Müziği Ses Sistemleri	19
1. 3. 1. Diatonik Sistem	21
1. 3. 2. Tampere Sistem	24
1. 4. Türk Müziği ve Batı Müziği' nin Karşılaştırılması	24
1. 4. 1. Akort Frekanslarının Farklılıkları	25
1. 4. 2. Arza Farklılıkları	26
1. 4. 3. Dizi, Makam ve Ton Farklılıkları	27
BÖLÜM 2. EĞİTİM MÜZİĞİ	31
2. 1. Eğitim, Müzik ve Eğitim Müziği	31
2. 2. Eğitim Müziği' nin Kullanıldığı Uygulamalar	34
2. 2. 1. Ses Eğitimi	34
2. 2. 2. Müziksel İşitme Eğitimi	35
2. 2. 3. Çalgı Eğitimi	36
2. 2. 4. Estetik ve Zevk Eğitimi	36
2. 3. Eğitim Müziği Kaynakları	36
2. 3. 1. Kaynak Kitaplar	37
2. 3. 2. Yardımcı Kaynak Kitaplar	37
2. 3. 3. Çalgı Metodları	38
2. 4. Eğitim Müziği' nin Özellikleri	38
2. 4. 1. Eğitim Müziği' nde Kullanılan Şarkı Türleri	38

2. 4. 2. Eğitim Müziği' nde Kullanılan Ses Sistemleri	39
2. 4. 3. Eğitim Müziği' nde Kullanılan Ses Sınırları	41
2. 4. 4. Eğitim Müziği' nde Kullanılan; Tonlar, Makamlar ve Ayaklar	44
BÖLÜM 3. TÜRK MÜZİĞİ SAZLARI	45
3. 1. Türk Müziği Sazları	45
3. 2. Türk Halk Müziği Sazları	45
3. 3. Türk Müziği' nde Perde Anlayışı	45
3. 4. Sabit Perdeli Türk Müziği Sazları	47
3. 4. 1. Tanbur	47
3. 4. 2. Lavta	48
3. 4. 3. Kanun	49
3. 4. 4. Santur	50
3. 5. Sabit Perdeli Türk Halk Müziği Sazları	50
3. 5. 1. Bağlama	50
3. 5. 2. Tar	52
3. 6. Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Sabit Perdesiz Sazları' ndan Bazıları	52
3. 6. 1. Ud	52
3. 6. 2. Klasik Kemançe	53
3. 6. 3. Ney	53
3. 6. 4. Karadeniz Kemançesi	54
3. 6. 5. Kabak Kemane	54
3. 6. 6. Zurna	55
3. 6. 7. Mey	55
BÖLÜM 4. TÜRK MÜZİĞİ PERDELİ SAZLARININ EĞİTİM MÜZİĞİ' NDE KULLANILIŞI	56
4. 1. Ses Sınırları Bakımından	56
4. 1. 1. Türk Müziği Perdeli Sazlarının, Eğitim Müziği Ses Sınırlarında Kullanılışı	58
4. 2. Naturel ve Arızalı Seslerin Frekansları Bakımından	58
4. 2. 1. Türk Müziği Perdeli Sazlarının, Eğitim Müziği' nin Naturel ve Arızalı Seslerinde Kullanılışı	64
4. 3. Akort Birliği Bakımından	65
4. 3. 1. Türk Müziği Perdeli Sazlarının, Eğitim Müziği' nin Akort Anlayışına Uygun Kullanılışı	71

4. Kaynak ve Yardımcı Kaynak Kitaplardaki Mevcut Eserlerin Bağlı Bukunduğu Türler Bakımından	71
BÖLÜM 5. SONUÇ VE ÖNERİLER	74
KAYNAKLAR	76
EKLER :	
EK I - TABLOLAR	
EKII - RESİMLER	



GİRİŞ

Müzik, insanları eğitmek, onlara güzel duyguları ve davranışları öğretmek, bu vesileyle de sosyal, kültürel ve bilimsel değerler doğrultusunda onları topluma faydalı, üretken kişiler haline getirmeyi amaçlayan kültürel bir süreçtir.

Kültürel bir süreç olan müzik; gerek bilimsel gerekse kültürel açıdan toplumdaki bireyleri, doğumundan ölümüne kadar etkiler. Bu durumda müziğin bütün özellikleriyle toplumun geçmişiyle tamamen bağlantılı ve toplumun geleceğine yönelik, kültürüne paralellik gösteren bir yapıda olması gerekir.

Yurdumuzda, Cumhuriyet' in ilanıyla birlikte müzik ve müzik eğitimi konusunda yapılan çalışmalar; toplumun hızlı değişimine uygun olarak sosyal, kültürel ve bilimsel değişim sürecine girmiştir. Ekonomik, politik ve psikososyal değişimlerin yaşandığı o günlerde müzikte de değişimin olması gerekli görülmüş ve bu düşünceyle birçok girişimlerde bulunulmuştur.

O zamanki girişim ve faaliyetleri değerlendirdiğimizde; Avrupa' daki müzik faaliyetlerinin ele alınışı, toplumsal müziklerin evrensel boyut kazanmasına etki eden faktörler, toplumsal materyalların müzikte nasıl kullanıldığı, metod ve sistem açısından nasıl bir yol izlendiği ve kültürel süreç içerisinde bu gelişimin incelenmesi düşünülmüştür.

Bu gelişmişliğin ve faaliyetlerin yerinde incelenmesi ve objektif bir bakış açısıyla gözlemlenmesi ve sonuçta da sentezlenmesi için, müzik bilimi konusunda çalışmalar yapan ve konularında yeterli bir grubun, Avrupa' ya gönderilmesi gerekli görülmüştür.

Avrupa' daki Batı müziği nazariyatı, ses sistemi, metod ve disiplinini inceleyen, bu sistemi yaşayan ve uygulayan grup, yurdumuzdaki müzik eğitimi sistemine temel teşkil edecek bir birikimle yurda geri dönüp faaliyetlere başlamışlardır.

Bu kişilerin faaliyete geçmesi sonucunda, artık yurdumuzun müziği gelişecek ve bütün Dünya' nın dinleyebileceği bir hale gelebilecektir. Kısacası evrensellğe ilk adım atılmış olacaktır.

Ne yazık ki batı tekniğini kavrayıp, Türk müziği için bir sentez oluşturmaya giden bu kişiler, bu sistemi fazlasıyla benimseyen, fazlasıyla uygulayan, fazlasıyla yaşayan ve canla başla savunan kişiler olarak yurda geri dönmüşlerdir.

Böylece, herhangi bir müzik için gerekli alt yapı taşlarından en önemlilerine sahip olan Türk Müziği'nden faydalanmaktansa (yaklaşık 400 çeşit saz ve 500 çeşit makam), bize tamamen yabancı olan malzemeleri, bizim müziğimiz için bir gelişme aracı olarak görmüşler ve faaliyetlerini bu doğrultuda sürdürmeyi tercih etmişlerdir.

Objektif bir bakış açısıyla değerlendirdiğimizde; elde mevcut malzemelerden faydalanarak, Batı müziği disiplinine uygun bir anlayışla, müziğimizin geliştirilmesi en doğru davranış tarzı olacak iken, elde mevcut malzemeler Batı müziği nazariyesi, ses sistemi, metod anlayışı ve disiplinine adapte edilmeye kalkışılmıştır. Sonuçta bu uygunsuz davranış tarzı müziğimizin yaklaşık 60 yıl süreyle istenildiği ölçüde gelişmemesine sebep olmuştur.

Müziğimizin geliştirilmesi için, iyi niyetli bazı girişimlerde bulunmuş, hatalı bir uygulama sonucunda da olumsuz sonuçlarla karşılaşılacak zorunda kalmıştır.

Çağdaş bir ülkenin, bu yapıya uygun bir müzik okulunun bulunması doğru, bu okulda, toplumun geçmişiyle bağlantılı kültürel değerlerinden olan Türk Müziği ve Türk Halk Müziği' nin çağdaş yaklaşımlarla öğretilmemesi yanlıştır zannederiz.

Bugün, kuruluş ve gelişmeleri sürecinde; Batı müziği eğitimi temeline oturtulmuş ve halen müzik eğitimi ile temelden sorumlu olacak kişileri (müzik öğretmenlerini) yetiştiren birçok Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde, (S. Ü. Eğt. Fak. Müz. Eğt. Bl., G. Ü. Gazi. Eğt. Fak. Müz. Eğt. Bl., K. T. Ü. Fatih Eğt. Fak. Müz. Eğt. Bl. ve 100. Yıl Eğt. Fak. Müz. Eğt. Bölümleri hariç) aynı hatanın yapılmasında ısrar edilmektedir.

Bu konuda duyarlı bir davranış sergileyen dört Müzik Eğitimi Bölümü'nde ise, Türk Müziği, Türk Halk Müziği ve Batı Müziği aynı anda ve bir müfredat dahilinde işlenmekte, geçmiş onlarca yılın telafi edilmesine çalışılmaktadır.

Batı müziğiyle ilgili eksik döküman ve faaliyetin bulunmadığı bu dört bölümde, birçok eksikleri bulunan ve eksiklerini tamamlamaları için uzun yıllar imkan verilmeyen ve 1976 yılından beri okullulaşma (Türk Müziği Devlet Konservatuvarı), metodlulaşma sürecini yaşayan diğer iki türün eğitici ve öğreticileri, hem türlerinin eksiklerini tamamlamaya çalışmakta (metod, sistem, repertuar, v. b. gibi), hem de günümüze kadar horlanan Türk müziği sazlarıyla Eğitim müziğinin Batı müziği ses sistemine dayalı bestelenmiş eserlerini seslendirip, öğrencilerine de seslendirterek bu sazların, bu türü bile seslendirebilecek yeterliliğe sahip olduğunu ispata çalışmaktadırlar.

Bu çalışmada, özellikle "Sabit Perdeli Türk Müziği Sazları'nın" Eğitim müziği türünde kullanılışı ile ilgili bilgilerin verilmesi düşünülürken, yukarıdaki bahsi geçen; bu sazların Eğitim müziği türünde faaliyetinin mümkün olup olmayacağına yönelik bilgiler verilmiş ve değişik konu başlıkları altında bu sazların yeterlilikleri ispatlandıktan sonra bu sazların adı geçen türün faaliyetlerinde kullanılma şekli, kişilerin, olayı kavrayışları ve kabullenişlerine bırakılmıştır.

Çalışmamızda; özellikle bu sazların kullandığı farklı ses sistemleri ele alınarak farklı perde sayılarına sahip (17, 24, 41 ve 53 perde) bu ses sistemlerini seslendirme yeterliliğine sahip olan bu sazların, Eğitim müziği türünde de kullanılmasının mümkün olabileceği konusunda kanaatlerimizi belirtmiş bulunmaktayız.

Tezimizin muhtevası içerisinde; Türk Müziği, Halk Müziği ve Batı Müziği ses sistemleri tanıtılmış, Eğitim Müziği'nin nasıl bir tür olduğu, tarihi gelişimi, Repertuarı, ses sınırları, enstrümanları, v. b. gibi konular da ele alınıp, Türk Müziği Perdeli Sazları' da tanıtılarak bu sazların "Eğitim Müziği" diye birbirinden tamamiyle farklı üç türün içiçe ele alındığı bu tür faaliyetlerinde kullanılmasının avantajlı yanlarından bahsedilmiş bulunmaktadır.

BÖLÜM 1

TÜRK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ SES SİSTEMLERİ

1. 1. Ses Sistemi Nedir ?

Genel anlamda "Ses Sistemi Nedir ?" sorusunu, bir müzikte kullanılan ses malzemesinin bütününe "ses sistemi" denir diye cevaplamak mümkündür, (Zeren 1994).

Bu malzemeler nelerdir ? sorusunu da, bir müzikteki; "Genel diziler" ve "Özel diziler" diye cevaplandırabiliriz.

Genel diziler; bir ulusun müzik yapıtlarında kullanılan sesleri bir araya getirdiğimiz zaman (bir sekizli içinde) elde ettiğimiz ses dizisine, Özel diziler ise; Genel dizi' den seçilerek müzik yapıtlarının oluşturulmasında kullanılan belirli seslerden yapılmış dizilere denmektedir", (Zeren 1994).

1. 2. Türk Müziği Ses Sistemleri

Yukarıdaki tanımlardan yola çıkarak Türk müziği için de bir ses sisteminin mevcudiyetinden söz etmemiz mümkün olacaktır.

Türk müziği formlarına uygun olarak bestelenmiş, Türk müziği eserlerinde mevcut perdelerden (seslerden) oluşturduğumuz (bir sekizli içinde 17, 24, 41, 53) bir çok genel dizilerimizden seçip kullandığımız özel dizilerimizin (basit, şed ve bileşik makamlar) mevcudiyeti birbirinden farklı ses sistemlerimizin olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir.

Biz tezimizde bu ses sistemlerinden sadece dört tanesini inceleyeceğiz Bunlar; Rauf Yekta Bey, Arel - Ezgi - Uzdilek, Töre - Karadeniz ve Yalçın Tura (geleneksel sistem) ses sistemleridir.

Bu sistemleri fazla detaylarına girmeden (fiziki ve matematiksel hesaplamalar) tanıtırken, özellikle bu sistemlerin; sistem koyucuları, onların ana dizi iddiaları, ana dizilerinden faydalanarak ses sistemlerini oluşturma yöntemleri

(kolay anlaşılır tanımlarıyla), oluşan perdeleri, sistemlerinin genel dizileri, genel dizilerinde kullandıkları arızalar (değiştirme işaretleri) ve bir sekizlideki oluşmuş perdeleri sistem cetveli diye adlandırdığımız doğrular üzerinde gösterme sayfalarıyla inceledik.

Yukardaki saffhalarda görüldüğü üzere sistemlerin tarihçeleri hakkında detaylı bilgi verilmeyeceğine göre, hiç olmazsa üç, dört paragraf da olsa kronolojik sıralamayla, genel Türk müziği ses sistemi tarihi hakkında kısaca bilgi vermeyi uygun görüyoruz.

Ses sistemimizin en eski tarihi Farabi (870 - 950) ile başlar. Daha sonra Safiyü' d - dîn Abdülmü' min (1230 - 1294) le devam ederek yüzyılımızın başına kadar, aynı ana dizi (eski Uşşak [bugünkü Rast dizisi]), aynı perde sayısı (17 perde) iddiasıyla gelmiştir.

Yüzyılımızın başlarında Rauf Yekta Bey (1871 - 1935) 24 perdeli, Rast ana dizili ses sistemini kitap haline getirmiş, daha sonra da bu sistem, Dr. Suphi Ezgi (1869 - 1955) ve H. Sadettin Arel (1880 - 1955) tarafından geliştirilmiş (ana dizi Çargâh) günümüze kadar gelmiştir.

Yüzyılımızın ortalarında, Abdülkadir Töre (1873 - 1946)' nin öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904 - 1981) tarafından kitap haline getirilen sistemde ise; ana dizi Rast, dizideki perde sayısı da 41 perde olarak belirlenmiştir.

Son olarak, sistem iddiasında; fiziksel ve matematiksel hesaplamalarını, geleneksel sistem yani horasan tanburundaki ve buna ek olarak bağlamadaki mevcut perde bağlarına dayandıran Yalçın Tura (1934) sistemi.

Ayrıca, tezimizin kapsamında yer vermediğimiz, fiziki ve matematiksel ispat saffhaları bulunmayan bir sistem vardır ki bu; Muzaffer Sarısözen (1899 - 1963) ve Kemal İlerici (1910 - 1987) sistemidir.

Bu kişilerin iddiasına göre, makamda kullanılan aralıkların durumu itibarıyla, seslerin önüne konulan Batı müziği diyez ve bemol işaretlerinin üzerine; 2, 3, 4 sayıları yazılır ve gerektiğinde bir oktav içindeki 53 komanın hepsinin kullanılması sağlanır.

1. 2. 1. Rauf Yekta Bey ses sistemi

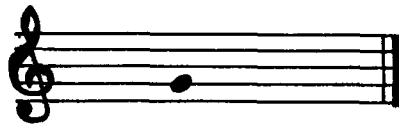
"Bu sistem Şeyh Celaledin Efendi, Hüseyin Fahrettin Dede ve Şeyh Atallah Efendi' nin başlattığı, Rauf Yekta Bey' in yayınlarla tanıttığı, daha sonra H. Sadettin Arel' in Dr. Suphi Ezgi ile ilerlettiği sistemdir", (Özalp 1986).

Ruşen Ferit Kam, 1952 yılında "Merhum Rauf Yekta Bey' e Dair" adlı Cumhuriyet Gazetesi radyo programında; "...Türk Mûsikisi' nin ses sisteminin mahiyetini, en büyükleri dahil, bir türlü kavrayamayan müsteşriklere ve hepimize yirmi dördü tabîî sistemi, fizik ve matematik esaslarıyla ilk öğreten o' dur. On' dan sonra gelenler (Arel - Ezgi - Uzdilek) sadece ilerletmişlerdir demiştir" (Özalp 1986).

Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi 24 perde sistemini benimseyen, fizik ve matematik esaslarıyla bu iddiasını ispata çalışan Rauf Yekta Bey ses sistemi' nin ana dizisi, Rast dizisidir.

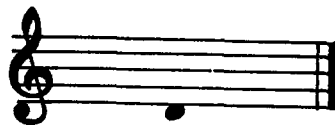
Rauf Yekta Bey' e (1913) göre; eskiden Doğu' da diyapozon muadili bir alet yoktu; bu iş kamıştan bir flüt olan Ney' in Mansur nevî ile yapılıyordu. Kamışın genişliği, uzunluğu ve boğumlarının adedi, ananevî bir şekilde tesbit olduğu için bu aletlerin akort bakımından aralarında aşağı yukarı hiç değişiklik yoktu. Mansur Ney' den çıkarılabilen en pest ses, bu aletin bütün delikleri açık olduğu zaman Türklerin mûsiki sisteminin birinci sesi olarak ele alınıyordu, (Nasuhioğlu 1986).

Bu ses Türk müziğinin sol (Rast) sesidir, (Şekil 1. 1).



Şekil 1. 1. Rast Sesi

Rauf Yekta Bey, Rast sesini Batı insanına tanıtmak için, sol sesinin Batı müziği' ndeki frekans karşılığı olarak şöyle göstermiştir, (Şekil 1. 2).



Şekil 1. 2. Re tonu

Daha sonraki sayfada ana dizi olan Rast dizisini (mansur ney' in perdeleri), Batı müziğine göre transpoze ederek Re dizisi olarak göstermiştir (Şekil 1. 3. a - b).



Şekil 1. 3. a. Rast Dizisi



Şekil 1. 3. b. Re Dizisi

Rauf Yekta Bey' in, "Türk Mûsikisi" adlı, Orhan Nasuhioğlu tarafından Fransızca'dan tercüme kitabında, Re dizisine göre oluşturduğu bir oktav içindeki 24 perdesini Rast dizisine transpoze olarak yazdığımızda şu perde adları ortaya çıkmaktadır; 1. Rast, 2. Nim Zengûle, 3. Zengûle, 4. Dik Zengûle, 5. Dügâh, 6. Kürdi, 7. Dik Kürdi, 8. Segâh, 9. Buselik, 10. Dik Buselik, 11. Çargâh, 12. Nim Hicâz, 13. Hicâz, 14. Dik Hicâz, 15. Neva, 16. Nim Hisar, 17. Hisar, 18. Dik Hisar, 19. Hüseyini, 20. Acem, 21. Dik Acem, 22. Eviç, 23. Mahur, 24. Dik Mahur, (Şekil 1. 4).



Şekil 1. 4. Yirmi dört perde

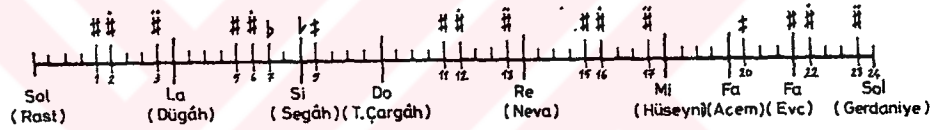
"Türk Mûsikisi" adlı eserde 24 perdenin adları, ayrıca bulunmadığı için, kitabın tanbur sazı ve perdeleri ile ilgili bölümünden alıntılarla; Rauf Yekta Bey in ses sistemindeki yegâh' tan, tiz neva' ya kadar olan perdeleri ancak oluşturabildik, (Tablo 1. 1. a, 1. 1. b).

Bu sistemde kullanılmakta olan arızalar şunlardır, (Şekil 1. 5).

KOMA DEĞERİ	DİYEZ	BEMOL
1	#	↓
3	—	b
4	#	b
5	#	b
8	#	—
9	X	—

Şekil 1. 5. Arızalar

Rauf Yekta Bey sisteminin bir oktav içerisinde oluşturduğunu iddia ettiği 24 perdesini bir doğru üzerinde somut bir şekilde görmemiz mümkündür, (Şekil 1. 6.)



Şekil 1. 6. Rauf Yekta Bey Ses Sistem Cetveli

1. 2. 2. Arel - Ezgi - Uzdilek ses sistemi

"Arel ve Ezgi, sistemlerini oluşturmak için, yaptıkları çalışmalar sonucunda Türk dizisinde 24 perde bulunması gereğini ortaya koymuşlardır. Daha sonra ele geçen Hızır bin Abdullah' ın edvârında bu esasın tarihi mesnedini bulmuşlar, daha sonra bu çalışmalara katılan Prof. S. Murad Uzdilek de bu sistemin fiziksel ve matematiksel gerekçesini İlim ve Mûsiki adlı eserinde ortaya koymuştur", (Berker 1985).

Bu sistem Türk müziği' nde ana dizinin Çargâh olduğunu savunur.

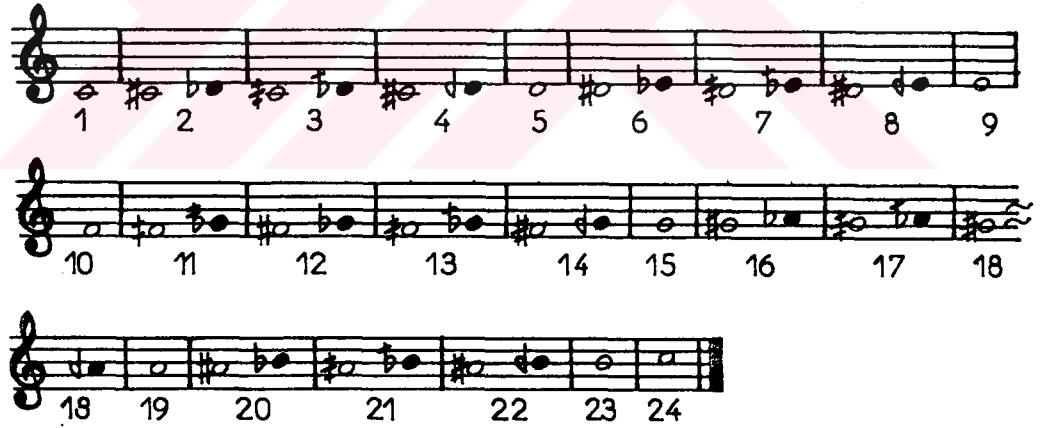
Arel (1968), ana dizi olmak kabiliyetini yalnız Çargâh dizisinde görüyoruz. Çünkü, bu dizi sadece tanini ve bakiyye aralıklarından yapılmıştır ve notasında hiç bir diyezli veya bemolü muhtevi değildir. Tanini ve bakiyye aralıkları

ise öteki aralıkların elde edilmesine en müsait olanlardır demektedir.

Arel (1968), Çargâh makamı dizisinin ana dizi sayılması sebeplerinden biri de basit makamların hepsini Çargâh dizisinin bütün perdelerine nakledebilmemiz, Çargâh makamının eski Türklerce en sevilen ve kullanılan makam oluşu, ana dizi olarak itibar edilmesi sebeplerindedir, diyerek "ana dizi Çargâh" tır tezini isbat yoluna gitmiştir.

Bu sisteme göre; bir oktav içerisinde 24 perde mevcuttur. Mesela, Çargâh dizisini ele aldığımızda; Kaba Çargâh'tan, Dik Buselik sesine kadar olan dizi elemanları toplam 24 tanedir.

Bu dizi elemanlarının perde adları ise şunlardır; 1. Kaba Çargâh, 2. kaba nim hicaz, 3. kaba hicaz, 4. kaba dik hicaz, 5. yegâh, 6. kaba nim hisar, 7. kaba hisar, 8. kaba dik hisar, 9. hüseyini aşiran veya aşiran, 10. acem aşiran, 11. dik acem aşiran, 12. irak, 13. geveşt, 14. dik geveşt, 15. rast, 16. nim zengûle, 17. zengûle, 18. dik zengûle, 19. dügâh, 20. kürdi, 21. dik kürdi, 22. se-gâh, 23. buselik, 24. dik buselik, (Şekil 1. 7)

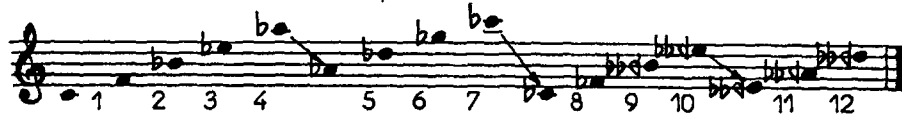


Şekil 1. 7. Yirmi dört perde

Arel - Ezgi - Uzdilek ses sistemi, Rauf Yekta Bey ses sisteminin gelişmiş şeklidir. Şimdi de bu sistemde perdelerin nasıl oluşturulduğundan kısaca bahsedelim.

"Yirmi dört eşit olmayan perdeyi elde etmek için 24 sesi doğrudan doğruya tabiatten istihsal etme en sağlam yoldur ki o da; Kaba Çargâh'tan itiba-

ren tize doğru 12 tane tam dörtlü (Şekil 1. 8).



Şekil 1. 8. On iki tane tam dörtlü

ve on bir tane tam beşli (Şekil 1. 9).



Şekil 1. 9. On bir tane tam beşli

almaktan ibarettir", (Arel 1968)

Bu sisteme uygun nota yazımı; günümüzde bizzat gördüğümüz ve yaşadığımız kadarıyla, Türk müziğinin profesyonel ve amatör icrasına yönelik - standart nota yazımı ve kullanımının - temelini teşkil etmektedir.

T R T, Konservatuarlar, K. B. Devlet Klasik Türk Müziği Koroları' nda ve eğitim kurum ve kuruluşlarında bu sisteme uygun nota yazımı ve bu nota ile yazılmış eserleri icra şekli kullanılmaktadır.

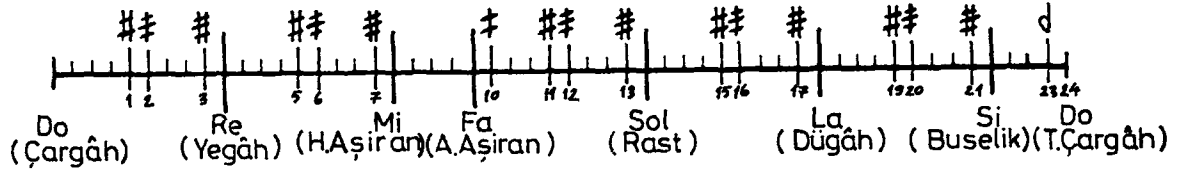
Arel - Ezgi - Uzdilek sisteminde şu arızalar kullanılmaktadır (Şekil 1. 10).

Adı	Koma Degeri	Diyez	Bemol	Rumuz
Koma	1	#	d	F
Eksik Bakiyye	2-3	—	—	E
Bakiyye	4	#	♮	B
K.Mücennep	5	#	b	S
B.Mücennep	8	#	♮	K
Tanini	9	X	bb	T

Şekil 1. 10. Arızalar

Bu sistemin tesbit ettiği (kaba çargâh' tan tiz neva' ya) Türk müziği perdeleri şunlardır; (Tablo 1. 2). Tablo 1. 2' de mevcut oktavlar, pest bölgede "kaba", tiz bölgede ise "tiz" tabirleri kullanılarak aşağı ve yukarı doğru genişletilebilir.

Arel - Ezgi - Uzdilek' in bir oktav üzerindeki 24 perdesini sistem cetveli-mizde şöyle görebiliriz, (Şekil 1. 11).



Şekil 1. 11. Arel - Ezgi - Uzdilek ses sistem cetveli

1. 2. 3. Töre - Karadeniz ses sistemi

"Bu sistem, yüzyılımız ortalarında, Abdülkadir Töre' nin çalışmalarından yola çıkan Ekrem Karadeniz tarafından ortaya atılmıştır. Sekizliyi, birbirinden az farklı kırk bir küçük aralığa bölen... bir sistemdir", (Tura 1988).

Bu sistemde ana dizi Rast dizisidir.

Karadeniz (1982) bu konuyla ilgili; bizde esas gam (ana dizi) Rast ıskalasıdır demektedir.

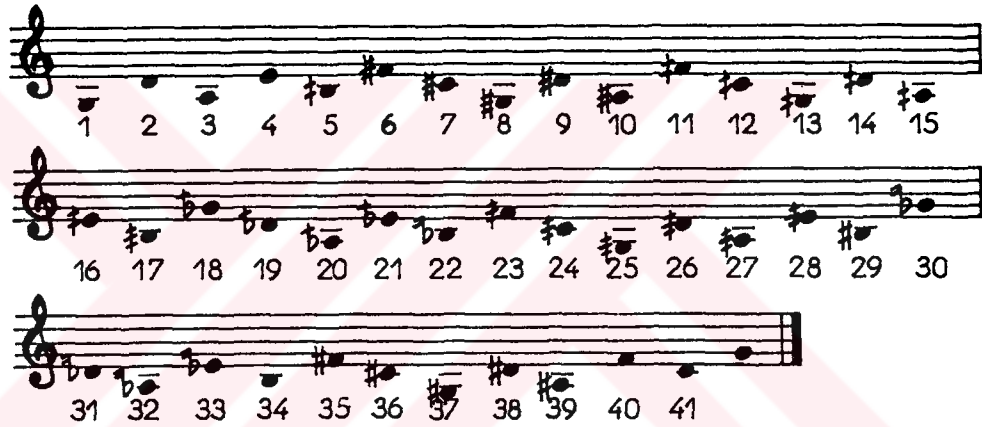
Ekrem Karadeniz, sisteminde Türk müziği perdelerini; ana dizinin başladığı "pest rast" sesinden itibaren beşli esasına göre 40 safhada oluşturur.

Karadeniz' e (1982) göre, beşli frekansı 3 : 2 dir ve 3 : 2 oranının ondalık kesir karşılığı olan 1,5 frekansını daima her perdenin frekansı ile çarparak beşlinin frekansı, yani; bir sonraki perde bulunur.

Örnek vermemiz gerekirse; pest rast sesinin frekansı 1 olarak kabul edildiğinde, beşlinin frekansı olan 3 : 2 oranının ondalık kesir karşılığı 1,5 la bu sayı çarpıldığında (1 x 1,5 = 1,5) sonucuna ulaşılır. Bu sonuçta, bizi pest rast' ın beşlisi (sistemde elde edilen 2. ses) yegâh perdesine götürür.

Bu işlemi 40 defa tekrarladığımızda bu sisteme göre 41 perdeyi oluşturmuş oluruz.

Karadeniz' in bir oktav içerisinde sırayla oluşturduğu perdeler şunlardır; 1. Pest Rast, 2. Yegâh, 3. Pest Dügâh, 4. Hüseyini Aşiran, 5. Pest Buselik, 6. Geveşt, 7. Pest Hicaz, 8. Pest Zengûle, 9. Pest Hisar, 10. Pest Kürdi, 11. Suzidil, 12. Pest Niyaz, 13. Pest Nigar, 14. Pest Gülzar, 15. Pest Dilara, 16. Pest Dilaviz, 17. P. Dikçe Buselik, 18. Dikçe Geveşt, 19. P. Dikçe Hicaz, 20. P. Dikçe Zengûle, 21. P. Dikçe Hisar, 22. P. Uşşak, 23. Dikçe Suzidil, 24. P. Dikçe Dikçe Niyaz, 25. P. Dikçe Nigar, 26. P. Dikçe Gülzar, 27. P. Dikçe Dilara, 28. P. Dikçe Dilaviz, 29. Dik Buselik, 30. Dik Geveşt, 31. Pest Saba, 32. P. Dikçe Zengûle, 33. Pest Hisarek, 34. P. Segâh, 35. Arak, 36. P. Nim Hicaz, 37. P. Nim Zengûle, 38. P. Nim Hisar, 39. P. Nim Kürdi, 40. Acem Aşiran, 41. P. Çargâh, (Şekil 1. 12).



Şekil 1. 12. Kırk bir perde

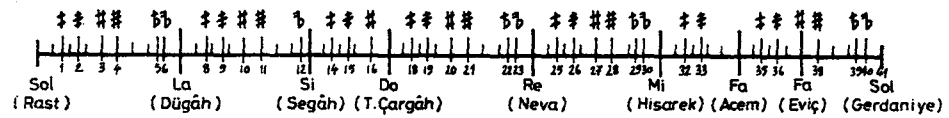
Karadeniz ses sisteminin arızaları şunlardır, (Şekil 1. 13).

Aralığın adı	Koma sayısı	Diyez	Bemol	Rumuz
Koma	1	-	♭	K
İrhâ	1,5	♯	♭	R
Sagîr	2,5	♯	-	S
Bakiyye	4	♯	♭	B
K.Mûcennep	5	♯	♭	C
B.Mûcennep	8	-	-	M
Tanini	9	-	-	T

Şekil 1. 13. Arızalar

Biz bu sistemin perdelerinin sırasıyla gösterildiği "Türk müziği perde tablosu" nu, Karadeniz' in eserindeki "Perdelerin üç oktav içindeki isimleri" ve "Perdelerin nota ile yazılış şekilleri" bahislerinden alıntılarla oluşturduk, (Tablo 1. 3).

Bir doğru üzerinde, bir oktav içerisindeki 41 perdeyi şöyle göstermemiz mümkündür, (Şekil 1. 14).



Şekil 1. 14. Karadeniz ses sistem cetveli

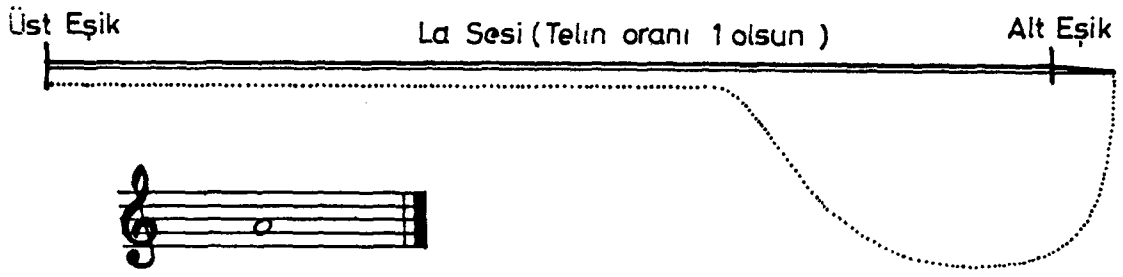
1. 2. 4. Yalçın Tura ses sistemi

Yalçın Tura (1988), "Türk mûsikisi ses sisteminin özüne bağlı kalınmak isteniyorsa, eski uşşak dizisinin yazı dizisi olarak seçilmesi uygundur" demekte ve buna bağlantılı olarak bu dizinin günümüz icrası hususunda da "Rast makamı, bugün, eski uşşak dizisi gibi icra edilmektedir" diyerek ana dizi "eski uşşak" dizisini bize tanıtmaktadır.

Tura' ya (1988) göre, Türk müziği; elimizdeki yazılı belgelere göre, aşağı yukarı bin yıldan beri, sekizliyi on yedi aralığa bölen bir sistemi kullanmaktadır.

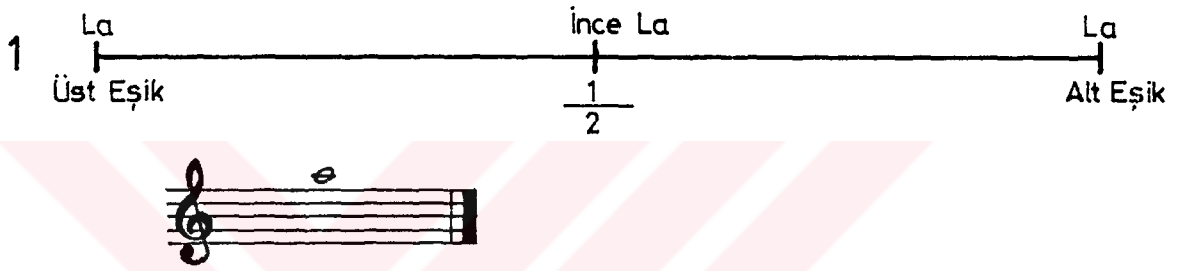
O, sistemini oluştururken, Türk Halk Müziği' nin ana sazı olan bağlamanın yüzyıllardır mevcut perde bağlarından hareketle 17 perde' nin tesbiti ve bu tesbitin geleneksel sistemdeki 17 perdeyle bağlantısının kurulması safhalarını kullanmıştır.

İlk safhada; bağlama' nın alt telinin La sesine akortlanmış olduğunu kabul ederek işleme başlamaktadır, (Şekil 1. 15).

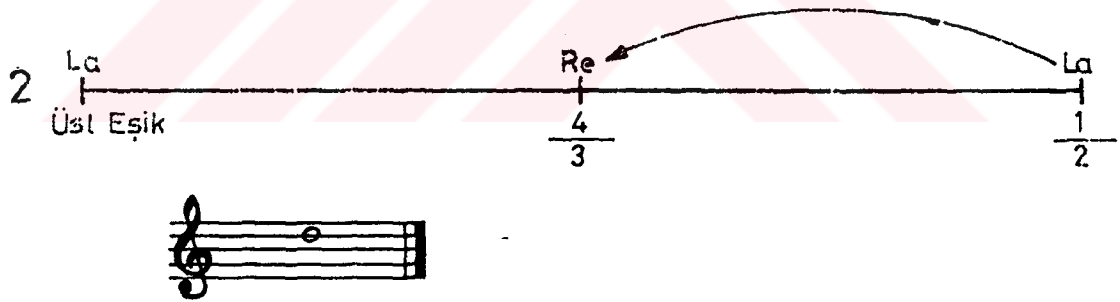


Şekil 1. 15. Başlangıç safhası

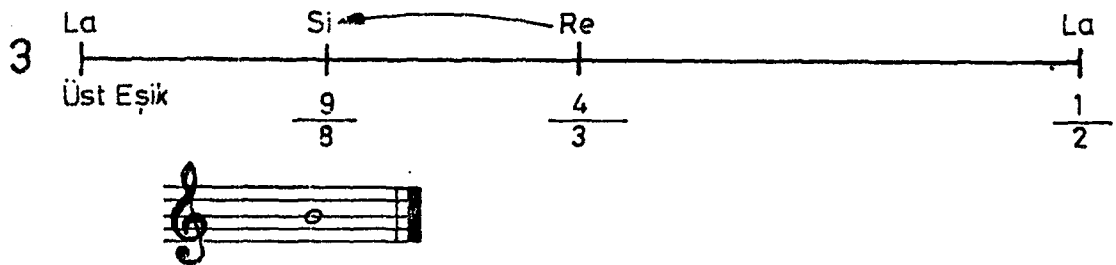
Daha sonraki safhaları ise sıra numarası verip, Şekil 1. 16, 1. 17, 1. 18, 1. 19, 1. 20, 1. 21' de gösterelim.



Şekil 1. 16



Şekil 1. 17



Şekil 1. 18

4

La Si → Do Re La

Üst Eşik $\frac{9}{8}$ $\frac{81}{68}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{1}{2}$

Şekil 1. 19

5

La Sib Si Do Re La

Üst Eşik $\frac{18}{17}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{81}{68}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{1}{2}$

Şekil 1. 20

6

La Sib Sib² Si Do Re La

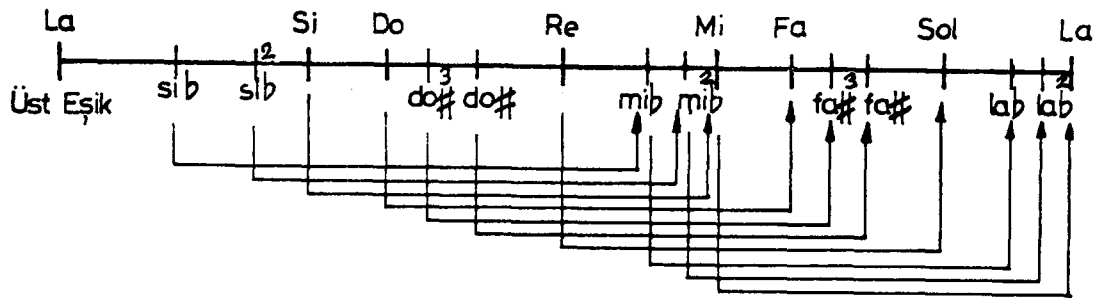
Üst Eşik $\frac{18}{17}$ $\frac{12}{11}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{91}{68}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{1}{2}$

Şekil 1. 21

Yukarıda görüldüğü üzere sırayla şu sesler oluşmuştur, (Şekil 1. 22)

Şekil 1. 22

"Daha sonra; ilk dörtlü içindeki perdelerden çıkan seslerin, sırayla, bir tam dörtlü tizini bulup onun çıkardığı noktaya bağlayacağımız perdelerle de ikinci dörtlünün bölünmesini sağlamış olacağız", (Tura 1988), (Şekil 1. 23)



Şekil 1. 23

Bütün bu işlemlerden sonra oluşan 17 perde şunlardır, (Şekil 1. 24).



Şekil 1. 24

Bağlamanın alt telinde oluşan bu seslere paralel olarak, orta telde ve üst telde de oluşmuş olan sesler mevcuttur, (Şekil 1. 25, 1. 26)



Şekil 1. 25. Orta telin sesleri



Şekil 1. 26. Üst telin sesleri

Tura' nın bağlama perdelerinden hareketle oluşturduğu sisteminde kullanılan arızalar ve koma değerleri şunlardır, (Şekil 1. 27).

KOMA SAYISI	DİYEZ	BEMOL
2	—	b
3	#	—
4	#	—
5	—	b

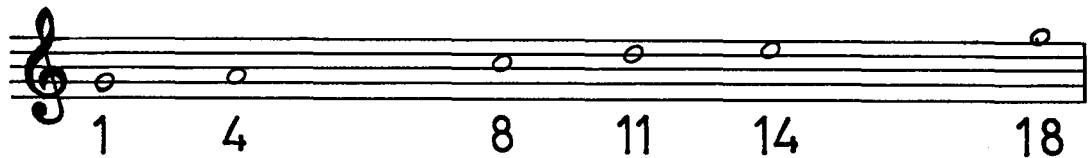
Şekil 1. 27. Arızalar

O' nun anlattığı geleneksel sistemdeki perde oluşturma yöntemini de kısaca izah edelim.

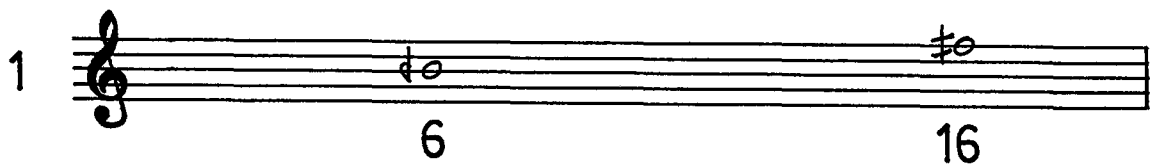
"Sistemin iskeleti, yarım pentatonik (beş sesli) bir dizidir. Yarım seslerin atlandığı iki geniş aralık, orta yerinden ikiye bölünmekte ve herbirinin iki ucuna üç çeyrek ses mesafede birer ses daha eklenerek yedi ana perde, yedi sesli (heptatonik) ana dizi elde edilmektedir. Tam seslerin arasına ikişer, üç çeyrek ses aralıklarına da birer perde ilave suretiyle, on adet "nim perde" (yarım perde) meydana getirilmekte, böylece, bir sekizli, on yedi gayri müsavi aralığa bölünmüş ve sekizli içinde, ilk sesin üst sekizlisiyle birlikte on sekiz perde elde edilmiş olmaktadır", (Tura 1988).

Bu perdeler: 1. Rast, 2. Şûri, 3. Zengûle, 4. Dügâh, 5. Kürdi, 6. Segâh, 7. Buselik, 8. Çargâh, 9. Sabâ, 10. Uzzal, 11. Neva, 12. Bayati, 13. Hisar, 14. Hüseyini, 15. Acem, 16. Evc, 17. Mahur, 18. Gerdaniye' dir.

Bu sesleri elde etme safhalarını, sıra numaralı olarak, Şekil 1. 28, 1. 29, 1. 30, 1. 31, 1. 32 de şöyle görelim.



Şekil 1. 28



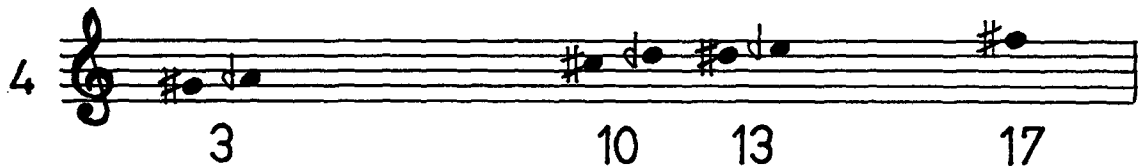
Şekil 1. 29



Şekil 1. 30



Şekil 1. 31



Şekil 1. 32

Yegâh' tan tiz neva' ya kadar geleneksel sistemin sesleri şunlardır: 1. Yegâh, 2. Pest Bayati, 3. Pest Hisar, 4. Hüseyini Aşırâni, 5. Acem Aşırâni, 6. Irak, 7. Rehâvi, 8. Rast, 9. Şûri, 10. Zengûle, 11. Dügâh, 12. Kürdî, 13. Segâh, 14. Buselik, 15. Çargâh, 16. Sabâ, 17. Uzzal, 18. Neva, 19. Bayati, 20. Hisar, 21. Hüseyini, 22. Acem, 23. Evc, 24. Mahur, 25. Gerdaniye, 26. La ? (perde adı yok), 27. Şehnaz, 28. Muhayyer, 29. Sünbüle, 30. Tiz Segâh, 31. Tiz Buselik, 32. Tiz Çargâh, 33. Tiz Sabâ, 34. Tiz Uzzal, 35. Tiz Neva (Tablo 1. 4).

Geleneksel sistemin arızaları şunlardır, (Şekil 1. 33).

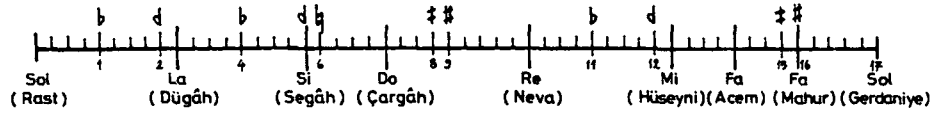
KOMA SAYISI	DİYEZ	BEMOL
1	—	d
3	#	—
4	#	—
5	—	b

Şekil 1. 33. Arızalar

Şimdi de bağlama perde bağlarından ve geleneksel sistemde oluşan per-

deleri Tablo 1. 4' te görelim.

Geleneksel sistem'in bir sekizli içinde oluşmuş 17 perdesini bir doğru üzerinde şöyle göstermemiz mümkündür, (Şekil 1. 34).



Şekil 1. 34. Geleneksel ses sistem cetveli

1. 3. Batı Müziği Ses Sistemleri

Batı müziği ses sistemi denildiğinde; genel dizileri itibariyle bir sekizli i-toplam 12 sesi bulunan sistem aklımıza gelmektedir. Bu on iki ses: 1. Do, 2. Do diyez, 3. Re, 4. Re diyez, 5. Mi, 6. Fa, 7. Fa diyez, 8. Sol, 9. Sol diyez, 10. La, 11. La diyez, 12. Si sesleridir.

Sistemin özel dizileri ise; Majör (Do), minör (La) ana tonları (ana dizi) ve bu tonlardan transpoze edilerek oluşturulan, Fa majör, Sol majör, Re minör, Mi minör, v.s. dir.

Batı müziği ses sistemi iki türdür. Birincisi, perdesiz sazlarla (özellikle keman, viyola ve viyolonsel) kullanılan "diatonik" ikincisi ise, perdeli sazlarda (özellikle klavyeli sazlar) kullanılan "tampere" sistemdir.

Bu iki tür sistemi ayrı ayrı tanıtmadan önce bu sistemlerin kronolojik, tarihçelerini kısaca inceleyelim.

Diatonik sistemin mucidi M.Ö. altıncı yüzyılda yaşamış Pythagoras' dır.

"Pythagoras, sayı kuramlarını mûsikiye uygulayarak, ses aralıkları ölçülerindeki oranları belirtmiştir", (Mimaroglu 1970).

Cinuçen Tanrıkorur' un İ. T. Ü. Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarınca İstanbul' da düzenlenen 1. Türk Mûsikisi Sempozyumu' nda sunduğu bildiri metninden edindiğimiz bilgiler ışığında şu tarihçeleri belirtmemiz mümkündür.

"Pythagoras' dan iki yüzyıl sonra Aristoxenes, herşeyi sayılarla ifade edip duyguya hiç yer vermeyen Pythagoras' a tepki olarak, onun kulağı rahatsız edecek derecede tiz üçlü aralığının karşısına tabîi üçlü aralığını çıkarmıştır.

16. yy. in İtalyan nazariyatçısı Gioseffo Zarlino, Aristoxenes' in sistemini geliştirmiş, Pythagoras' ın iki türlü büyük ikili aralığı arasındaki farkı (81/80) "synton koması" olarak belirtmiştir.

17. yy. sonlarında, oktavi 53 eşit koma aralığına bölüp büyük ikili aralıklarını 9 koma, küçük ikili aralıklarını da diatonik olanı 4, kromatik olanı 5 koma olarak gösteren ve komanın değerini 2' nin 53. kuvvetten kökünü almak suretiyle 1,0132 olarak bulan, hatta 53 tuşlu klavsen bile yapan Alman geometrici Merkator ile İngiliz müzik nazariyatçısı Holder' den sonra ayarlı dizi (tampere) çalışmaları başlamıştır.

1707' de bir oktavda 43 aralıklı diziyi teklif eden Sauveur ve son olarak 1949' da aynı 43 aralıklı diziyi tanıtan, müdafaasını ve 43 aralıklı dizinin çalınabileceği çalgılar yapan Partch, tampere dizi dışındaki Batı müziği ses sisteminin tarihi gelişiminde emekleri olan son kişilerdir".

Diatonik dizili sistem' in tarihi gelişiminden sonra şimdi de " tampere" dizili sistemin gelişimini inceleyelim.

Bu sistem özellikle, günümüzde kullanılan klavyeli sazların (piyano, klavsen) akort edilmeleri ve bu sazlarla transpoze uygulamalarında sağlıklı sonuçların temini için geliştirilmiştir.

"XVI. yüzyıl başlarına kadar klavyeli aletlerde ses sayısı çok azdı. Mesela, psalterion aletinde yalnız beyaz tuşlar vardı. Bu aletlerin akort işi daha ziyade muayyen tonalitelerin düzenlenmesi ile tamamlanıyordu. Diatonik yarım ton için 4 koma, kromatik yarım ton için ise 5 koma hesap ediliyordu.

Psalterion aleti epinet' e intikal edince, klavye bugünkü halini aldı. Her oktav 12 sese ayrıldı. Tonalitelerin çoğalması dolayısıyla diyezli ve bemollü seslerin aynı tuş tarafından çalınmaları mecburiyeti, eski basit aletler üzerinde tatbik edilen "tabîi akort" sisteminin değişmesine sebep oldu.

Pythagoras'ın açıkladığı "sesler arasındaki tabii nisbet" teorisi bu yeni aletlerde uygulanması imkansız görüldü.

1511 yılında kör Alman organisti Arnold Schlick, klavyeli aletlerin akordu işini bir sisteme bağlamıştır. Tampere sistemini ilk bahis mevzuu eden işte bu organist olmuştur.

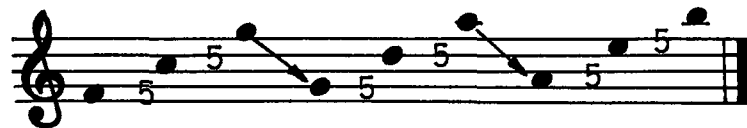
Bu akort sisteminin esası; diyezli sesleri çok az miktar pestleştirmek ve bemollü sesleri ise dikleştirmek suretiyle her iki sesin karakterine haiz ortalama bir ses meydana getirmektir", (Fenmen 1947).

Bu sistem, günümüzdeki son halini alana kadar, sistemin geliştirilmesinde emeği geçen kişiler şunlardır: Andreas Werckmeister (1645 - 1706), Neidhardt (1685 - 1739) ve J. S. Bach.

1. 3. 1. Diatonik Sistem

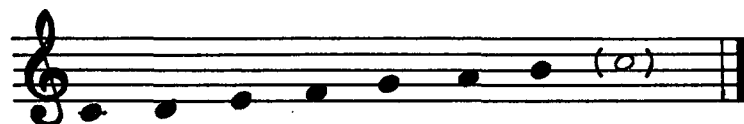
Meydan Larousse' da, "Diatonik sistem, beşliler çevriminin (çember) ilk yedi sesinden elde edilen notalara göre kurulmaktadır" diye açıklanmaktadır.

Diatonik sistemin ana dizisi "diatonik gam", Pythagoras gamı diye tanınmaktadır. Bu iskala, aynı isimdeki, bir oktav aralığına bir tabii beşliler dizisini (fa, do, sol, re, la, mi, si) meydana getiren sesler yerleştirilerek kurulur, (Şekil 1. 35).



Şekil 1. 35. Beşliler çevrimi

Yukarıda, beşlileri bindirerek oluşturduğumuz sesler "do dizisi" nin" sesleridir, (Şekil 1. 36).



Şekil 1. 36. Do dizisi

Pythagoras, diatonik gam' ın aralık birimlerini; Tonos (Tanini = 9 koma), Limma (Bakiyye = 4 koma), ve Apotomi (Küçük mücenneb = 5 koma) diye tesbit edip adlandırmıştır.

Bu sistemin gamı (do gamı), 2 tam + 1 yarım + 3 tam + 1 yarım = 5 tam + 2 yarım aralık değerine sahiptir.

Yaylı sazlar, tellerini beşli aralıklara (tam beşli) akortladıkları için, Pythagoras ilkesine uygun çalmaktadırlar.

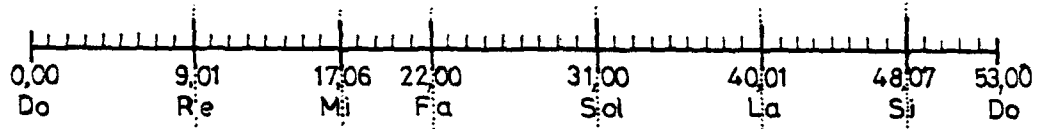
Prof. Dr. Ayhan Zeren (1978), "kemancıların kullandığı dizinin, genellikle on iki eşit aralıklı diziye (tampere) temel olarak alınan ve doğal dizi olarak adlandırılan diziden, "Pythagoras dizisi" denilen 12 numaralı diziye yakın olması ilginçdir", görüşü doğrultusunda doğal dizi, 12 numaralı dizi (Pythagoras dizisi) ve on iki eşit aralıklı dizi arasındaki koma farklılıklarını, Çizelge 1. 1 deki gibi göstermektedir.

Çizelge 1. 1. Koma farklılıkları

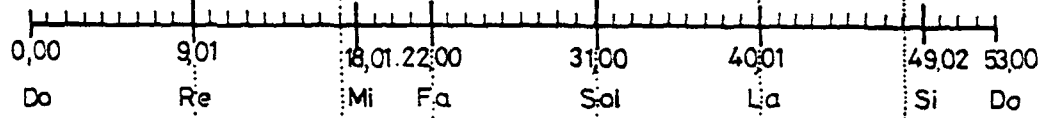
Ses Sırası	Ses Adı	Doğal Denilen Dizi	12 Numaralı Dizi	12 Eşit Aralıklı Dizi (Tampere)
1	Do	0,00	0,00	0,00
2	Re	9,01	9,01	8,83
3	Mi	17,06	18,01	17,67
4	Fa	22,00	22,00	22,08
5	Sol	31,00	31,00	30,92
6	La	40,01	40,01	39,75
7	Si	48,07	49,02	48,58
8	Do	53,00	53,00	53,00

Çizelge 1. 1 deki koma farklılıklarını 53 koma birimine bölünmüş, üç sistemin perdelerinin birbirinden farklılığını görebileceğimiz üç doğru üzerinde (sistem cetvelleri) görelim, (Şekil 1. 37).

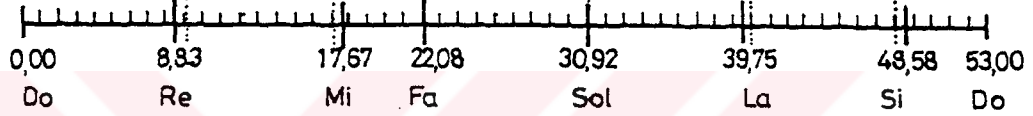
DOĞAL DENİLEN DİZİ SİSTEM CETVELİ



12 NUMARALI DİZİ (PYTHAĞORAS) SİSTEM CETVELİ

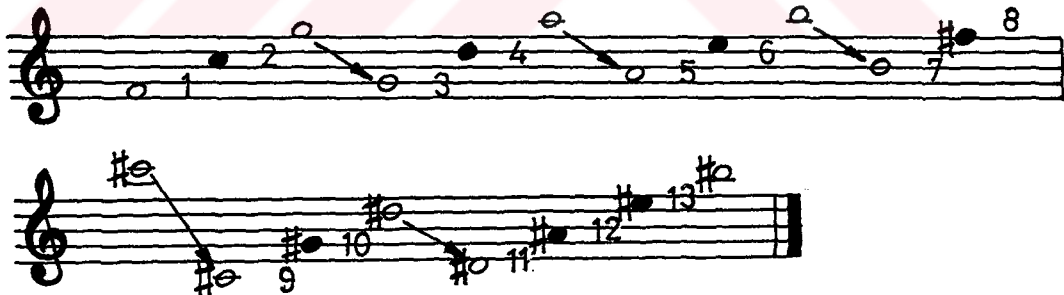


ONİKİ EŞİT ARALIKLI DİZİ SİSTEM CETVELİ



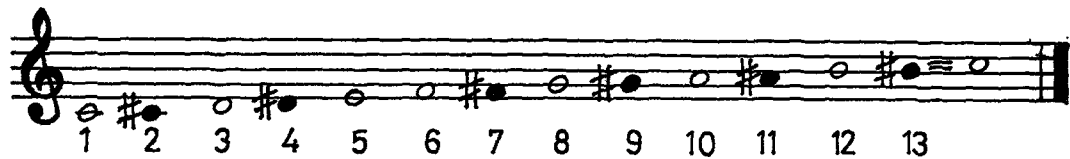
Şekil 1. 37. Üç ses sistem cetveli

Bu sistemin, diatonik naturel dizisinden sonra, sistemin arızalı seslerini de beşli bindirme yöntemiyle 13 bindirmede oluşturmak mümkündür, (Şekil 1. 38).



Şekil 1. 38. On üç beşli bindirme

Oluşan bu seslerin sıralı gösterildiği diziye "kromatik dizi" denir, (Şekil 1. 39).



Şekil 1. 39. Kromatik dizi

1. 3. 2. Tampere sistem

"Tampere sistem; Batı müziği' nde bir sekizlide 12 eşit aralık sistemidir. Piyano gibi sazlarda tesbit edilen ve tabiat' ın verdiği seslere aykırı olan bu sistem, XVII. asrın sonlarına doğru vücut bulmaya başlamıştır", (Öztuna 1990).

Tampere sistem, özellikle, Batı müziği perdeli sazları; Klavsen ve daha sonraları Piyano için geliştirilmiştir.

Özet olarak, beşliler çemberi uygulamasıyla 13. bindirmede ortaya çıkan "si diyez" sesinin "do" sesinden 1 koma daha tiz olduğu ortaya çıkınca bu, 1 komanın sebep olduğu olumsuzlukların ortadan kaldırılması gerekmiştir.

"Bu 1 koma on iki ye bölünüp her beşliden eşit miktarda indirilmesi suretiyle, sekizlinin on iki eşit aralıktan ibaret sayılabileceği "tampere" gerçekleştirilmiştir", (Tura 1988).

Sistemin oluşması ve son halini alması 1511 yılıyla 1685 - 1750 (J. Sebastian Bach) tarihleri arasında uzun bir süreyi kapsamaktadır.

Arnold Schlick, Andreas Werckmeister ve Neithardt' ın çalışmalarıyla belli bir safhaya gelen "tampere sistem" J. S. Bach' la son halini almıştır.

Bize göre bu sistemin en önemli özelliği şudur. Bütün müzik aletleri arasında; kullanım, ses sahasının genişliği, Batı müziği çok sesliliğini en kapsamlı haliyle uygulayabilme, volüm ve repertuar imkanlarıyla zirve sayılabilecek piyano sazına bahsedilen imkanları sistemin her sesinden uygulayabilme imkanı sağlayabilmesidir.

1. 4. Türk Müziği ve Batı Müziği Sistemleri' nin Karşılaştırılması

Birinci bölümde, Türk ve Batı müziği' nin toplam altı sistemini kısaca tanıttık.

Tanıttığımız bu altı ses sisteminin özellikle günümüzdeki kullanışlılıkları ve geçerlilikleri sebebiyle sadece iki sistem, Arel - Ezgi - Uzdilek ve Tampere ses sistemlerini, tezimizin konusu gereği; varsa benzerlikleri veya farklılıklarını

tesbit için şu özellikleri itibariyle karşılaştıracacağız, 1. Akort frekanslarının farklılıkları, 2. Arıza farklılıkları, 3. Dizi, makam ve ton farklılıkları.

Perde adlandırmaları ve arıza işaretleri bakımından da, aynı iki sistemin karşılaştırmasını yapacağız.

1. 4. 1. Akort frekanslarının farklılıkları

"Akort, bir saz veya sesin, birkaç saz veya ses topluluğunun, belirli ve değişmez bir ses perdesini esas alarak, müzik icrasına hazır hale gelmesi demektir", (Öztuna 1990).

Bu durumda Türk veya Batı müziği diye ayırdetmeksizin her saz için bir akort safhasından söz etmemiz mümkün olacaktır.

Peki akort tanımında belirttiğimiz "belirli ve değişmez bir ses perdesi" ne olacaktır ?

Bu perde genel olarak bütün müzik türleri için Dünya standardı ve akort başlangıç noktası olarak kabul edilen La = 440 frekanslı sestir.

Standart olan bu ses her tür müzikte mutlaka bir sese denk gelecek şekilde ayarlanmış olup, frekansı aynı (440 hertz) perde adı olarak akort başlangıç sesi olarak kullanılır. Türk müziği için de durum böyledir.

Batı müziği için belirlenmiş olan bu standart ses (La = 440 Hz), Türk müziği perde ve akort anlayışına göre frekans olarak değiştirilmeden alınmakta ve farklı bir sese (Neva = Re = 440 Hz) uydurulmaktadır.

Tabiidir ki, Türk müziği' ndeki bu uygulama sonucunda bu değişmez ses başka bir sese dönüşmekte bu sestten önceki ve sonraki seslerinde değişik isimlerle adlandırılmaktadırlar. Bu değişik adlandırmaları şu şekilde görmemiz mümkündür, (Şekil 1. 40 ve 1. 41).



Şekil 1. 40. Batı müziğine göre (do majör dizisi)



Şekil 1. 41. Türk müziğine göre (acem aşiran dizisi)

Yukarıda görüldüğü üzere Batı müziği' ndeki perde isimleri (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do), Türk müziği' nde farklı perdeler olarak (Fa = Acem aşiran, Sol = Rast, La = Dügâh, Si ? = Kürdi, Do = Çargâh, Re = Neva, Mi = Hüseyni, Fa = Acem) adlandırılmaktadır.

Tampere sistem doğal ses frekanslarına sahip olmadığına (do' dan do' ya) göre Türk müziği' nin doğal olan bir oktavlık ses sınırı (fa' dan fa' ya) içindeki frekans farklılıklarını da Çizelge 1. 2 de görelim.

Çizelge 1. 2. Batı ve Türk müziği frekans farklılıkları

Sıra	Batı Müziğine Göre	Frekanslar	Türk Müziğine Göre	Frekanslar
1	Do	261	Fa (Acem Aşiran)	260
2	Re	294	Sol (Rast)	293
3	Mi	330	La (Dügâh)	330
4	Fa	349	Si \flat (Kürdi)	347
5	Sol	392	Do (Çargâh)	391
6	La	440	Re (Nevâ)	440
7	Si	494	Mi (Hüseyni)	495
8	Do	523	Fa (Acem)	521

1. 4. 2. Arıza farklılıkları

Arıza, müzik literatüründe "değiştirme işareti" diye adlandırılmaktadır. Değiştirme işaretlerinin görevi; önüne konmuş bulunduğu bir sesi, "diyez" işaretiyle tizleştirmek, "bemol" işaretiyle pestleştirmek ve "naturel" işaretiyle daha önce diyezlenmiş veya bemollenmiş bir sesi doğal haline dönüştürmektir.

Türk müziği ve Batı müziği ses sistemlerinde yukarıda bahsettiğimiz de-

ğişimleri sağlayan arızaların toplam sayısı oldukça farklıdır.

Türk müziği ses sistemlerinde, en az perde sayısı 24 tane olduğuna göre; Batı müziği' nin 12 perde sayılı sistemindeki arıza sayısının en az 2 katı olma ihtimali vardır.

Batı müziği' nde, değiştirme işareti olarak 3 değiştirme işareti varken; Türk müziği' nde, ses sisteminin koma farklılıklarını da ifade eden, 11 tane değiştirme işareti mevcuttur.

Batı müziği' nin arızaları şunlardır: a) Diyez; önüne geldiği sesi yarım ses tizleştirir, b) Bemol; önüne geldiği sesi yarım ses pestleştirir, c) Naturel; daha önce diyezle veya bemolle değişmiş seslerin önüne geldiğinde o sesi doğal haline dönüştürür.

Türk müziği' nin arızaları ise her biri birbirinden farklı şu arızalardır: a) Diyezler: 1 koma, 4 koma, 5 koma, 8 koma ve 9 komalık arızalar, önüne geldikleri sesi koma değerleri oranında tizleştirirler, b) Bemoller: 1 koma, 4 koma, 5 koma, 8 koma ve 9 komalık arızalar önüne geldikleri sesi koma değerleri oranında pestleştirirler, c) Naturel: daha önce önüne gelen diyezler veya bemoller tarafından tizleşmiş veya pestleşmiş sesleri doğal haline dönüştürür.

1. 4. 3. Dizi, Makam ve ton farklılıkları

Dizi' nin, her tür müzik için - seslerin, bitişik şekilde yanyana gelmesinden müteşekkil grup - diye tanımlanması mümkündür. Örnek olarak; Çargâh dizisi (Şekil 1. 42), Do majör dizisi (Şekil 1. 43), La minör dizisi (Şekil 1. 44).



Şekil 1. 42. Çargâh dizisi

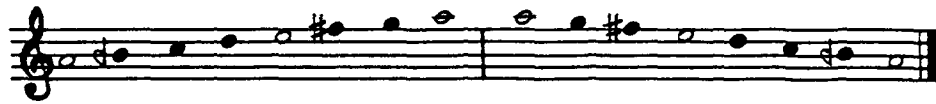


Şekil 1. 43. Do majör dizisi



Şekil 1. 44. La minör dizisi

Türk ve Batı müziği' nde diziler çıkıcı ve inici olabilirler. İncilik ve çıkıcılık o diziden oluşan makamın aşağıya veya yukarıya hareket tarzını ifade eder. Örnek vermek gerekirse, Hüseyini dizisinin inici şekli "Muhayyer dizisi", (Şekil 1. 45).



Şekil 1. 45. Çıkıcı Hüseyini ve inici Muhayyer dizisi

Batı müziği' nde ise ton hangi ton olursa olsun incilik veya çıkıcılık özelliği o tonun adını değiştirmemektedir, (Şekil 1. 46).



Şekil 1. 46. Çıkıcı Do majör ve inici Do majör dizisi

Makam ve ton benzer manada kullanılan kavramlardır. Öyleyse, bu iki kavramı da aynı tanımda tanımlayabiliriz.

"Türk müziği' nde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad. Batı müziği' nde ise belirli aralıklar ve aralıkların bir tonik sestem öbür tonik sese doğru düzenlenmesidir", (Sözer 1986).

Türk müziği' nde makamlar üçe ayrılır. Basit makamlar, Şed makamlar ve Bileşik makamlar, (Şekil 1. 47, 1. 48, 1. 49).



Şekil 1. 47. Basit makam dizisi (Çargâh)



Şekil 1. 48. Şed makam dizisi (Acem aşiran)



Şekil 1. 49. Bileşik makam dizisi (inici Neveser)

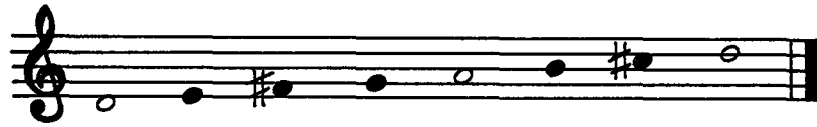
Batı müziği' nde tonlar ise şunlardır: Majör, minör ve bunların transpoze-leri, (Şekil 1. 50, 1. 51, 1. 52. a ve b).



Şekil 1. 50. Majör dizi (Do)



Şekil 1. 51. Minör dizi (La)



Şekil 1. 52. a. Transpoze majör dizi (Re)



Şekil 1. 52. b. Transpoze minör dizi (Sol)

Ayrıca, Batı müziği' nde minörler, dört çeşittir: Armonik, Melodik, Ansien (doğal = yedensiz) ve Oryantal minör, (Şekil 1. 53, 1. 54, 1. 55, 1. 56).



Şekil 1. 53. Armonik minör dizisi (La)



Şekil 1. 54. Melodik minör dizisi (La)



Şekil 1. 55. Doğal minör dizisi (La)



Şekil 1. 56. Oryantal minör dizisi (La)

BÖLÜM 2

EĞİTİM MÜZİĞİ

2. 1. Eğitim, Müzik ve Eğitim Müziği

"Eğitim; kişinin zihni, bedeni, duygusal, toplumsal yeteneklerinin, davranışlarının istenilen doğrultuda geliştirilmesi ya da ona bir takım amaçlara dönük yeni yetenekler, davranışlar, bilgiler kazandırılması yolundaki çalışmaların tümüdür", (Akyüz 1993).

Müzik ise; "Sesler bilimi ve o sesleri insanlığın karakterine ve duygularına uygun bir şekilde kullanma ve uygulama san' atıdır", (Darbaz 1973).

Eğitim müziği' nin tanımını yapmadan önce, bu türü, malzeme olarak kullanan "müzik eğitimi" nin ne olduğundan bahsetmekte fayda görüyoruz.

"Müzik eğitimi, bireyde, kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin müziksel davranışlarını kendi yaşantıları yoluyla amaçlı olarak değiştirme sürecidir", (Uçan 1990).

Müzik eğitimi, okul öncesinden başlayıp, yüksek okul sonuna kadar, her derecedeki okullarda eğitim - öğretim amacıyla yapılmaktadır.

"Müzik eğitimi denilen - müziksel davranış kazandırma - ya da- müziksel müziksel davranış değiştirme sürecine, davranış kazanmayı ya da davranış değişmesini sağlayan dış kaynak açısından bakıldığında, olup biten şey - müzik öğretme - veya- müzik öğretimi - davranış kazanan ya da davranışı değişen birey açısından bakıldığında, olup biten şey ise - müzik öğrenme - veya - müzik öğrenimidir", (Uçan 1990).

Müzik eğitimi' in tarihçesini, 1071 yılından 1990 yılına kadar kısaca şöyle özetleyebiliriz:

"Yurdumuzda müzik öğretimi Selçuklu döneminde başlayarak, Osmanlı döneminde belirginleşip çeşitlenmiş, Cumhuriyet döneminde ise kökleşip sağlamlaşmış ve yaygınlaşma sürecine girmiştir.

Selçuklu döneminde (1071 / 1075 - 1299) Türk eğitim sistemi daha çok din temeline dayanıyordu. Bu sistem içinde müzik öğretimi, geleneksel askeri müzik öğretim kurumları dışında, daha çok "dinsel" ve "göreneksel" idi. Selçuklu döneminde göreneksel / geleneksel eğitim sistemi içinde hem "genel", hem "özengen (amatör)" hem de "mesleki" müzik öğretimi etkinliklerine yer veriliyordu. Genel müzik öğretimi daha çok sıbyan okullarında ve medreselerde, özengen müzik öğretimi daha çok belli tekkeler ve saraylarda, mesleki müzik öğretimi ise daha çok tabihaneler ve belli tekkeler ile belli medreselerin, belli bölümlerinde yapılıyordu.

Osmanlı döneminde (1299 - 1920 / 1922) Türk eğitim sistemi ilk ve orta evrelerde, bazı özel durumlar dışında, daha çok din temeline dayalı bir niteliği taşıyor, son evrede ise onun yanında fakat ondan ayrı olarak, daha çok laik temele yönelik yeni (modern) bir eğitim sistemi daha kuruluyor ve böylece, ikisiyle birlikte düşünüldüğünde "ikili bir sistem" görünümü kazanıyordu. Bu bakımdan Osmanlı dönemi geleneksel eğitim sistemi içinde müzik öğretimi, geleneksel askeri öğretim kurumları ile Saray' daki sivil müzik öğretimi birimi dışında daha çok "dinsel", "dolaylı" ve "geleneksel" iken; daha sonra buna eklenen yeni (modern) eğitim sistemi içinde daha çok "dünyasal", "dolaysız" ve "yeni (modern)" idi. Her iki eğitim sistemi içinde hem "genel", hem "özengen" ve hem de "mesleki" müzik öğretimi etkinliklerine yer veriliyordu. Geleneksel eğitim sistemi içinde "genel müzik öğretimi" daha çok belli tekkeler ve seslendirme takımları, geçme kümeleri ile son zamanlarda belli derneklerde, mesleki müzik öğretimi ise daha çok mehterhanelerde ve Enderun Okulunun "konservatuar" işlevi gören bölümü ile dar - ül huffaz ve dar - ül kurralarda ve ayrıca belli tekkeler ve zaviyelerde yapılıyordu. Yeni (modern) eğitim sistemi içinde ise genel müzik öğretimi daha çok rüşdiyeler ile kız ve erkek öğretmen okullarında ve belli ilkokullarda, özengen müzik öğretimi daha çok belli müzik kursları ve özel müzik dersleri ile belli seslendirme takımlarında, mesleki müzik öğretimi ise daha çok Müzik - i Humayun ile Dar - ül Elhan' da ve belli seslendirme takımları ile belli özel müzik derslerinde gerçekleştiriliyordu. Ayrıca, yurt dışına (Avrupa' ya) müzik öğrenimine gönderme yolu da işletilmeye başlamıştı.

Cumhuriyet döneminde (1920 / 1923' ten bu yana) Türk Eğitim sistemi, Ulu Önder Atatürk' ün yönlendiriciliğinde, bütünüyle laik temele dayalı modern (çağdaş, çağcıl) eğitim sistemine dönüştü. Modern eğitim sistemi içinde müzik öğretimi, birbirini izleyen köklü atılımlarla birlikte gerçekleştirilen yasal, tüzük-

sel, yönetmeliksel, yönergesel, geleneksel ve programsal düzenlemelerle "genel", "özengen" ve "mesleki" boyutların her üçünde, çok özel bazı durumlar dışında, bütünüyle "dünyasal", "dolaysız" ve "modern" (çağdaş, çağcıl) bir nitelik kazandı. Cumhuriyetle birlikte başlatılan ve o zamandan bu yana sürdürülen çok yönlü, kapsamlı ve kararlı çalışmaların sonucunda kökleşip sağlamlaşarak, yurdun en ücra köşelerine kadar uzanan çağdaş Türk eğitim sistemi içinde, hem "genel", hem "özengen" ve hem de "mesleki" müzik öğretimi etkinlikleri önemli ölçüde kurumlaştı ve kurumsallaştı.

1990' lara geçiş sürecindeki çağdaş Türk eğitim sistemi içinde genel müzik öğretimi daha çok anaokulları / anasınıfları ile ilkökul ve ortaokullarda, öğretmen liselerinin belli kolları ile kız meslek liselerinin çocuk gelişimi bölümlerinde, genel liseler ile imam hatip liselerinde ve üniversiteler, belli ortaöğretim kurumları ve ortaokullar olmak üzere; T R T, belli kamu kuruluşları, belli özel kuruluşlar, belli dernekler, müzik dershaneleri, belli müzik kursları, belli seslendirme takımları ve çalışma kümelerinde, mesleki müzik öğretimi ise; üniversitelerin sosyal ve fen bilimleri enstitüleri, devlet konservatuvarları, eğitim fakülteleri, müzik eğitimi bölümleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Devlet Orkestra - Koro - Opera ve Baleleri ile belediye konservatuvarları ve seslendirme takımları, T R T' nin belli seslendirme takımları, kısmen eğitim fakülteleri, eğitim yüksek okulları ile belli üniversitelerin çocuk gelişimi ve eğitim bölümleri, kısmen kız meslek liselerinin çocuk gelişimi bölümleri ile öğretmen liselerinin müzik kolları ve imam hatip liselerinde, 1991 yılında kurulmuş güzel sanatlar liselerinde yapılmakta; Askeri Müzik Astsubay Sınıf Hazırlama Okulu ile Türk Silahlı Kuvvetleri' nin belli askeri bando ve müzik takımlarında gerçekleştirilmektedir. Ayrıca, yurt dışına müzik öğrenimine gönderme yolu da sürekli işletilmektedir", (Uçan 1993).

Müzik eğitiminin amaçları şunlardır: "1. Öğrencilere, çevre imkanlarından başlayarak tek ve çok sesli milli bir şarkı repertuarına sahip hale getirmek, 2. Tek ve toplu iş yapma alışkanlığı ve sorumluluk duygusu kazandırmak, 3. Onların yaratma yetenekleri ve anlatım güçlerini geliştirmek, 4. Öğrencilerin, okul içi ve okul dışı tecrübelerini zenginleştirmek, zamanlarını müzikle değerlendirme istek ve alışkanlığını kazandırmak, 5. Milli, evrensel sanat değerlerini tanıtmak, benimsetmek ve sevdirmek, 6. Böylece, çevre, müzik kalkınmasında ve yurt çapında müziğin gelişmesinde etkili hale getirmek. Çağdaş Türk müziğinin doğmasını ve yayılmasını hızlandıracak bir ortamın yaratılması hakkında görüş

sahibi hale getirmek", (Say 1985).

Genel olarak Müzik eğitimi' nin, dolayısıyla Eğitim müziği' nin amaçlarından bahsettikten sonra, Müzik eğitimi' nin (eğitim müziği) uygulayıcıları olan eğitimcileri yetiştiren kurum ve kuruluşlardan (bulunduğu şehirler, kuruluş tarihleri itibariyle) kısaca bahsedelim. Ankara' da, G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl.(1924), İstanbul' da, M. Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1969), İzmir' de, D. E. Ü. Buca Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1973), Aydın'da, Nazilli Eğt. Ens. (1977) üç yıl sonra kapatılmıştır, Bursa' da, U. Ü. Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1981), Trabzon' da, K. T. Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1986), Konya' da, S. Ü. Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1987), Malatya' da, İ. Ü. Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1989), Erzurum' da, A. Ü. Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1991), Burdur' da, S. D. Ü. Eğitim Fakültesi Müz. Eğt. Bl. (1993), Bolu' da, İ. B. Ü. Müz. Eğt. Bl. (1993).

Müzik eğitimi' nin genel olarak; beden, sağlık, bilim, teknik ve sanat eğitimlerinin uygulandığı kurumlar olan her seviyedeki (anaokulu, ilkokul, ortaokul, lise ve üniversite) okullarda yapıldığı bir gerçektir. Öyleyse, "Okul Müzik Eğitimi" malzememiz olan "Eğitim Müziği Nedir ?", "Özellikleri Nelerdir ?", sorularını, bir tanımda cevaplamaya çalışalım.

Eğitim müziği, müzik dersinin yapıldığı sınıfların seviyesi mutlaka gözetilerek (ses sınırları, ses güçleri, beğenileri, ilgi ve istekleri, müzik bilgileri, becerileri, v. s.) genel anlamda - bireyde, müziksel davranışları geliştirme, değiştirme, hedefini amaçlayan, faaliyet olarak - ses eğitimi, müziksel işitme eğitimi, çalgı eğitimi, estetik ve zevk eğitimi - uygulamalarıyla müzik eğitiminin amaçlarının gerçekleştirilmesinde kullanılan özel müzik türüdür.

2. 2. Eğitim Müziği Türü' nün Kullanıldığı Uygulamalar

Bu uygulamalar yukarıda da bahsedildiği gibi, 1. Ses eğitimi, 2. Müziksel işitme eğitimi, 3. Çalgı eğitimi, 4. Estetik ve zevk eğitimi' dir.

2. 2. 1. Ses eğitimi

Okullarda yapılan müzik eğitiminin temeli ses eğitimidir. Ses eğitimi' nin

önde gelen amacı, öğrencilerin seslerini doğru bir biçimde kullanmalarını sağlamaktır. Bu amaçla, her sınıf ve yaştaki çocuğun kendi düzeyine uygun şarkıları, doğru konuşma kuralları içinde, doğru seslerle ve tartımlarla söylemesini sağlamak üzere - Toplu ses eğitimi - uygulanır. Toplu ses eğitiminin uygulanmasında çocukların yaşlarına göre değişiklik gösteren ses sınırları ve müzik beğenileri öncelikle dikkate alınır. Ses sınırı: Kız ve erkek sesleri, ergenlik çağına kadar birbirinin aynıdır. Bu seslere "çocuk sesleri" denir. Çocuk sesleri, ses genişliği bakımından ayrı ülkelerde (iklim ve tabiat şartları farklılığından) değişik olarak belirlenmiştir. Çocuk ses sınırları, 4 - 12 yaşları arasında sürekli değişmektedir.

Ses topluluklarının oluşturulmasında bunun dikkate alınmasıyla, çocukların seslerini zorlamadan ve yorulmadan şarkı söylemeleri sağlanacak, herhangi bir ses bozukluğuna uğramaları da önlenmiş olacaktır. Öğretilecek şarkıların okul öncesinde (la, sol, fa) seslerinden başlayıp, (ilkokul 3. sınıfa kadar) kademe- li olarak en fazla - Do 1- ile - Do 2 - seslerine kadar, ilkokul 4. ve 5. sınıflarla ortaokul 1. sınıfta ise birinci çizgi altındaki - Si - ile - Mi 2 - seslerine kadar genişlikte olması, belirtilen yaşlardaki çocukların ses sınırlarına uygun düşecektir.

Ortaokul 2. sınıfta (13, 14, 15) başlayan "Ergenlik Çağı" nedeniyle çocuklarda ses değişimi başlar. En az 6 ay, 1 yıl kadar süren bu dönemde, alanı beşli- altılı genişliğini aşmayan kaba ve kararsız sesler çıkartılır. İklim koşulları ve ekonomik duruma göre değişiklikler gösteren ergenlik çağı, Lise 1. sınıfa kadar sürebilir. Bu nedenle Lise 1. sınıfta da ses eğitimi yumuşak seslerle ve fazla geniş olmayan ses alanı - en çok bir sekizli - içerisinde yapılmalıdır. Lise 2. ve 3. sınıflar da ses değişimini tamamlamamış pek az sayıda öğrenci bulunur. Tüm gruplarda yapılacak tek sesli çalışma ve alıştırılarda - Do 1 - ve - Mi 2 - sesleri arası "ortak ses alanı" olarak düşünülebilir. Yukarıda bahsettiğimiz ses sınırları gözetilerek ayrıca; nefes çalışmaları, detonasyon, entonasyon, kontrolü, dil ve doğru konuşma alıştırmaları yapılarak ses eğitimi gerçekleştirilebilir, (Say 1985).

2. 2. 2. Müziksel işitme eğitimi

Müzik derslerinde, ses ve çalgı eğitimiyle içiçe olmak üzere "Müziksel işitme eğitimi" etkinlikleri yapılır. Bu etkinliklerle öğrencilerde; tartım duygusu, ses aralıklarının (dikliğinin) kavranması, tonal duygunun ve müzik hafızasının, müzik düşünme ve yaratma yeteneğinin geliştirilmesi amaçlanır.

2. 2. 3. Çalgı eğitimi

"Müzik eğitimi" nin önemli bir ögesi de "Çalgı Eğitimi" dir. Yapılan eğitimle, öğrencinin, çalgısıyla müzik yapması ya da sınıfta söylenen şarkılara eşlik etmesi amaçlanır. Çalgılar, çalma tekniğini içeren alıştırmaların ve bu teknik özelliklere uygun müziklerin yer aldığı - çalgı metodları - kullanılarak öğretilir. Eğitim Fakülteleri' nin Müzik Bölümleri' de dahil olmak üzere, okullarda öğretilen çalgıları iki grupta toplayabiliriz. Bunlar; 1. Ezgi çalgıları, 2. Tartım çalgıları' dır.

1.Ezgi Çalgıları: Blok flüt (soprano, alto, tenor ve bas), Mandolin, Melodika (student, soprano ve alto), Bağlama (cura, bağlama ve divan sazı), Akordeon, Piyano, Org, Yaylı çalgılar (keman, viyola ve viyoloncel), Orff çalgıları (ksilofon, metalofon, v. b.), son yıllarda (1991' den bugüne), Gitar, Kanun, Ud, Tanbur ve Ney. 2. Tartım Çalgıları: Kendi aralarında iki gruba ayrılır, a) Dikliği belli olan ve akortlanabilen tartım çalgıları: Tembal ve bongo, b) Dikliği belli olmayan tartım çalgıları: Davul, Trampet, Tef, Zil, Darbuka, Zilli maşa, Çelik üçgen, Kastanyet, Marakas, Tahta kaşık, Bendir ve benzerleridir", (Say 1985).

2. 2. 4. Estetik ve zevk eğitimi

Eğitcinin (öğretmenin), ideal sanat anlayışı doğrultusunda, sınıfı eğiterek, getirmek istediği "Estetik ve zevk" düzeyine katkıda bulunacak faaliyetlerin tümüdür. Bu faaliyetler; öğretmenin repertuarında mevcut eserleri çalgısıyla çalması, kaset veya plak dinletmesi, öğrencilerin katılımı da sağlanarak müfredatta bulunan veya bulunmayan eserlerin seslendirilmesi ve benzeri faaliyetlerdir.

Öğretmen, estetik ve zevk eğitimini gerçekleştirirken; öğrencilerin sınıf düzeyi, ilgi ve beğenileri, algılama yetenekleri, eğitim müziği tanımına uygun eser seçimi ve benzeri faktörleri gözönünde bulundurmalıdır.

2. 3. Eğitim Müziği Kaynakları

Eğitim müziği kaynaklarını, üç şekilde incelememiz mümkündür. 1. Kaynak kitaplar, 2. Yardımcı kaynak kitaplar, 3. Kaynak ve Yardımcı kaynak kitap olarak kullanılan Çalgı metodları.

2. 3. 1. Kaynak kitaplar

"Günümüze kadar müzik eğitimi için yazılmış kitaplar içinde, ilkokul dönemine yönelik yazılmış kaynak kitap mevcut değildir.

Ortaokullar için; Ortaokullarda Müzik (M. Hulusi Öktem), Ortaokul Müzik Kitabı (F. Hilmi Atrek), Orta Solfej ve Bilgileri (Fuat Koray), Ortaokul Müzik I (Faik Canselen), Türkü ve Şarkılarla Yeni Müzik Eğitimi (Ziya Aydınlan, Saip Egüz), Hayat Kaynağımız Müzik - Ortaokul I, II, III (Salih Aydoğlan), Ortaokullar İçin Müzik I, II, III (Selçuk Yıldırım, Besim Akkuş, Cinuçen Tanrıkorur), Ortaokullarda Müzik I, II, III (Tahir Sevenay, E. Zeki Ün).

Liselerde; Lise I, II. Sınıf Müzik Kitabı (A. A. Saygun, H. Bedii Yönetken), Şarkılarla Müzik Eğitimi Lise I, II, III (Z. Aydınlan, Saip Egüz), Çok sesli Müzik Eğitimi Lise I, II, III (Ziya Aydınlan, Saip Egüz)", (Say 1985)

2. 3. 2. Yardımcı Kaynak kitaplar

İlkokullarda; İlkokullarda Müzik (M. Hulusi Öktem), Solfej Dersleri (M. Sadi Egemen), İlk Musikî Dersleri ve Okul Şarkıları (Nihat Erkman, Cemil Karal), Musikî Alfabetesi (A. Muhtar Ataman), Musikî Öğreticisi ve Nota Lektörü (M. Zati Arca), İlkokul Müzik Bilgisi (Halit Ozan), Şarkı Demeti (Muammer Sun), Mavi Bilye ve Ezgi Yumağı (Sefai Acay).

Ortaokullarda; Ses ve Solfej Egzeyleri (Vedia İyison), Şarkı Demeti (Muammer Sun), Okul Müzik Eğitimi, Müzik Eğitimi I, II, III (Mehmet Özbek).

Liselerde; Müzik Eğitimi Klavuzu (Bedri Akalın), Solfej Dersleri (M. Sadi Egemen), Musikî Alfabetesi (A. Muhtar Ataman), Ortaokul Müzik Kitabı (F. Hilmi Atrek), Ses ve Solfej Egzeyleri (Vedia İyison), Şarkı Demeti (M. Sun)", (Say 1985).

Son on yılda okul müzik eğitimi dağarcığının zenginleşmesinde büyük payı olan kitaplar da şunlardır: Türk Müziği Okul Şarkıları I, II. , Mavi Bilye ve Ezgi Yumağı (Sefai Acay), Çocuk Tekerlemeleri (Şinasi Özel), Bir Dünya Bırakın (Salih Aydoğlan), Minik Serçe (Fatma Ayparlar), Cıvı Cıvı (Mahir Dinçer),

Yaşasın Müzik (S. Aydoğan), Dereden Tepeden (Erdoğan Okyay), Bizbize (Hikmet Ekim), Kır Çiçekleri (M. Sun), Sinan' ın Şarkıları (Cenan Akın), Çocuklar, Kuşlar , Ağaçlar- Ezgilerde Müzik I. ve II. Kitap (Hasan Toraganlı), Milli Marşlarımızdan Bir Demet (Rıdvan Süer), Eski ve Yeni Marşlarımız (Faik Canselen), Atatürk ve Türk Musikisi (B. Koçer), Okullarda İlk Müzik Eğitimi (Necati Uçar).

2. 3. 3. Çalgı Metodları

İlk ve ortaöğretim' de kullanılmak üzere yazılmış "çalgı metodları" şunlardır: Cura (Hazar Alapınar), Yeni Blokflüt Metodu (Saadettin Ünal, Yalçın Yüreğir), Blokflüt Çalıyorum I, II (Saadettin Ünal), Blokflüt ile Müzik Eğitimi (Salih Aydoğan, A. Aydın İlik), Bağlama Metodu (Şinasi Özel), Bağlama Öğretim Metodu (Sabri Yener), Bağlamada Düzen ve Pozisyon (İrfan Kurt),

2. 4. Eğitim Müziği' nin Özellikleri

2. 4. 1. Eğitim Müziği' nde kullanılan Şarkı türleri

İlk, Orta ve Yüksek Okullarımız' da (Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümleri' nde), 1987 yılına kadar kullanılan dört şarkı türü vardı. Bunlar: 1. Aktarma Şarkılar, 2. Öykünme Şarkılar, 3. Halk Türküleri ve 4. Okul Şarkılarıdır.

1986 yılından sonra değişen müfredat programı gereği, müzik eğitimcisi yetiştiren müzik eğitimi kurum ve kuruluşlarında, onlarca yıldır "Saray Müziği, Alaturka Müzik, Tarihi Türk Müziği ve Piyasa Müziği" diye aşırı derecede dışlanan, horlanan ve neredeyse "Arabesk Müzik" kategorisine dahil edilecek kadar küçümsenerek , arşive kaldırılmasının en uygun davranış olacağı savunulan "Klasik Türk Müziği" türünün eserleri, yukarıda adı geçen dört şarkı türüne ek beşinci şarkı türünün mevcudiyetini gündeme getirmiştir. Bu şarkı türü, "Türk Müziği Şarkıları" türüdür.

1. Aktarma şarkılar; Ezgisi yabancı, sözleri türkçe olan şarkılara "Aktarma şarkılar" diyoruz. Aktarma şarkıların ezgileri, genellikle bazı Avrupalı toplumların (Alman, Fransız, İngiliz, İsveç, v. b.), halk müziği ve okul müziği ezgileri ara-

sından alınmaktadır.

2. Öykünme şarkılar; Türk okul müziği bağdarlarının (bestecilerinin) yarattığı, kaynağını başka toplumların müziklerinden alan okul şarkılarına "Öykünme şarkılar" diyoruz. Bunlar, batı müziğinin majör, minör dizileri ve ölçüleri içinde, batılı toplumların estetik anlayışına ve beğenisine özenerek Türk bağdarlar tarafından yapılmış, fakat yapısıyla ve özülle Türk halkına yabancı olan şarkılardır.

3. Halk türküleri; Halkımızın yüzyıllar boyunca yarattığı, beğenisinin ve zamanın süzgecinden geçirerek yaşattığı, dizileri, ölçüleri, yapısı, özü, sözü ve herşeyiyle kendisinin olan türküler. Bunlar, bölgelere göre horon türküsü, zeybek türküsü, halay türküsü, bar türküsü, karşılama türküsü, çoğu yerde de sadece "türkü" diye anılan, sözleriyle binbir konuya açılan, Türk halkının içine kendisini koyduğu yaratmalardır.

4. Türk okul şarkıları; Türk bağdarlarının yarattığı, kaynağını halk müziğimize alan okul şarkılarına "Türk okul şarkıları" diyoruz. Bunlar, Türk müziği dizileri ve ölçüleri içinde yapılmış, halkımızın beğenisine uygun, onu geliştirici, yapısını ve özünü halk müziğimize alan, fakat özeni ve öykünme olmayan, halka yabancı düşmeyen özgün yaratmalardır. Bu anlamda Türk okul şarkısı yok denilecek kadar azdır. Bu nedenle okul müziği dağarcığımız, Türk okul şarkılarından yoksundur", (Sun 1969)

5. Türk Müziği Şarkıları; Abdulkadir Meragî döneminden itibaren günümüze kadar gelişerek ve değişerek gelmiş, halk müziğinin ayakları (makamları) ve usullerini temel alarak bu malzemeleri belkide en gelişmiş şekliyle uygulayan türün şarkıdır.

2. 4. 2. Eğitim Müziği' nin kullandığı ses sistemleri

Eğitim müziği türünde, dört farklı sitem kullanılmaktadır. Bunlar; Diatonik , Tampere, Arel - Ezgi - Uzdilek ve Yalçın Tura ses sistemleridir.

Bu bölümde, eğitim müziğinde kullanılan çalgı çeşitleri ve bu çalgıların hangi ses sistem veya sistemlerinde faaliyet gösterdikleri konusunda Çizelge 2. 3' ü incelememiz yeterli olacaktır. Ayrıca, eğitim müziği çalgılarına ek olarak Türk müziği sabit perdeli sazlarından olan "Lavta" nın da bu sistemler dahilinde incelenmesi kanaatindeyiz.

Çizelge 2. 3. Eğitim müziği' nde kullanılan çalgılar ve bu çalgıların faaliyet gösterdikleri ses sistemleri

Sıra No	Eğitim Fakültesi Müzik Eğt. Bölümü	İlk ve Orta Öğretim	Diyatonik	Tampere	Arel-Ezgi Uzdilek	Türk Halk Müziği
EZGİ ÇALGILARI						
1	Bloklüt	Bloklüt	X	X	—	—
2	Mandolin	—	X	X	—	—
3	—	Metodika	—	X	—	—
4	Bağlama	Bağlama	X	—	X	X
5	—	Akerdeon	—	X	—	—
6	Piyano	—	—	X	—	—
7	—	Org	—	X	—	—
8	Yanflüt	—	X	X	—	—
9	Yaylı Çalgılar	—	X	X	X	X
10	Orff Çalgıları	—	—	X	—	—
11	Gitar	—	X	X	—	—
12	Kanun	—	X	—	X	X
13	Ud	—	X	X	X	X
14	Tambur	—	X	—	X	X
15	Ney	—	X	X	X	X
16	Lavta	—	X	—	X	X
TARTIM ÇALGILARI						
Dikiliği Belli Olanlar						
1	Tembal	—	X	X	—	—
2	—	Bongo	X	X	—	X
3	Kudüm	—	—	—	X	—
Dikiliği Belli Olmayanlar						
1	—	Davul	—	—	—	X
2	—	Trampet	X	X	—	—
3	Tef	Tef	X	X	X	X
4	Darbuka	Darbuka	—	—	X	X
5	Zilli Masa	Zilli Masa	X	X	—	—
6	Çelik Üçgen	Çelik Üçgen	X	X	—	—
7	—	Kastanget	X	X	—	—
8	—	Marakas	X	X	—	—
9	—	Tahta Kaşık	—	—	—	X
10	Bendir	—	—	—	X	—

Çizelge 2. 3' te adı geçen, sadece tampere sisteme göre çalamadığını belirttiğimiz sazların, sabit perdeleri, tampere sistem' e uygun çalınması gereken eğitim müziği dağarcığından bir eserin icrası yapılmadan önce, gerekiyorsa, hafifçe kaydırılarak veya akortları değiştirilerek tampere bir icra sağlanabilir.

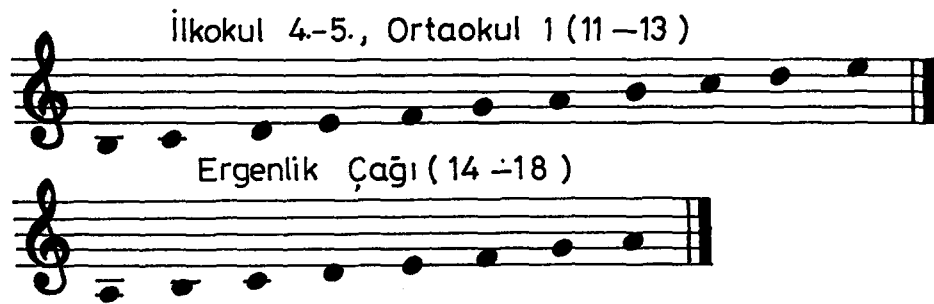
Bunun yanında bu sazlar, zaten tabii ses sistemleri (Diatonik, Arel - Ezgi - Uzdilek ve Yalçın Tura) sazları oldukları için, bu sazlardan çıkartılan sesler akortla veya perdeleri kaydırılarak tampere sisteme uygun sesler çıkartır hale getirilmeseler ve dahil oldukları ses sistemlerinin akortlarına ve perde sistemlerine uygun çalsalar bile bir mahsur teşkil etmez. Çünkü; kulağımız, doğru ve temiz seslere akort edilmiş olan bir sazın çıkardığı sesleri sadece tını özelliği bakımından herhangi bir ses sistemine (herhangi farklı bir türe) dahil oluşu veya olmayışı hakkında hüküm verebilir.

2. 4. 3. Eğitim müziği' nde kullanılan ses sınırları

Eğitim müziği' nde kullanılan ses sınırlarını, ses ve çalgı eğitimi malzemeleri olan insan ve çalgı ses sınırları itibariyle incelememiz gerekmektedir. Eğitim müziği; okul öncesi döneminden (2 yaş), lise son sınıfa kadar (18 yaş) kullanılan ses sınırları, "Ses eğitimi" konusunda bahsedilmiştir. Özellikle, Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Bölümleri son sınıfına kadar (24 yaş) kullanılan ses sınırı da dahil edilerek kademe kademe porte üzerinde, aşağıda gösterilmiştir, (Şekil 2. 57, 58, 59, 60).



Şekil 2. 57.



Şekil 2. 58.



Şekil 2. 59.

Müzik Eğitimi Bölümü (18 - 24)
Kadın Sesleri



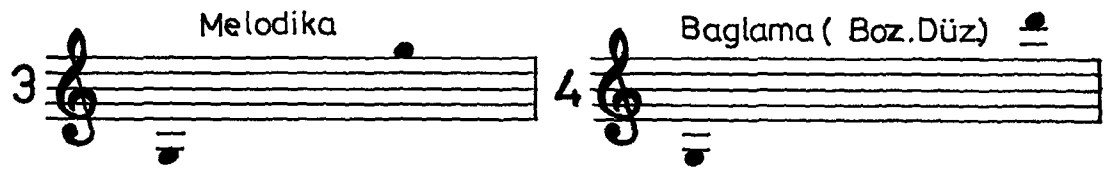
Şekil 2. 60.

Genel olarak; (2 - 24 yaş arası) amatörce ve profesyonelce yapılan eğitim müziğinde "Çalgı eğitimi" nin özellikle "Ses eğitimi" ne destek olması amacı güdülmektedir.

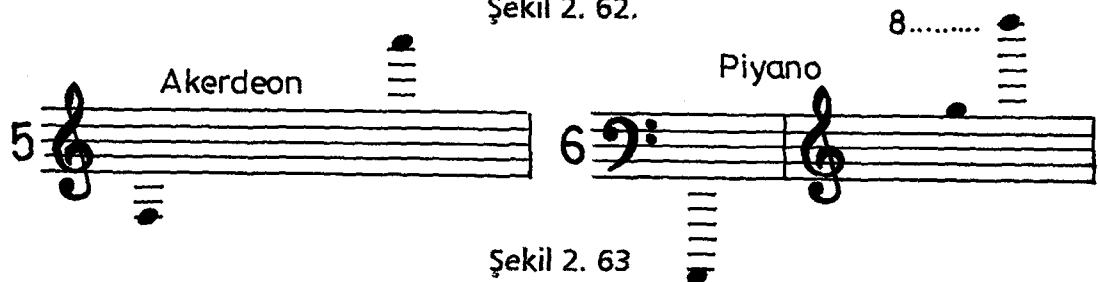
Çalgı eğitimi, ses eğitimine katkısı dışında, müziksel işitme eğitimi, estetik ve zevk eğitimi uygulamalarında da gereklidir. Öğrencilerin çalgılarını kullanabilmeleri; kendilerine sosyal statü, özgüven, medeni cesaret ve müzik yapma yeteneğine sahip olmalarını sağlamaktadır. Eğitim müziğinde kullanılan çalgıların ses sınırları aşağıda gösterilmiştir, (Şekil 2. 61, 62, 63, 64, 65, 66,67, 68, 69).



Şekil 2. 61.



Şekil 2. 62.



Şekil 2. 63

7 Org(elektronik) Yanflüt

Şekil 2. 64

9 Keman 8..... YAYLI ÇALGILAR Viola (Alto)

9 Violonsel

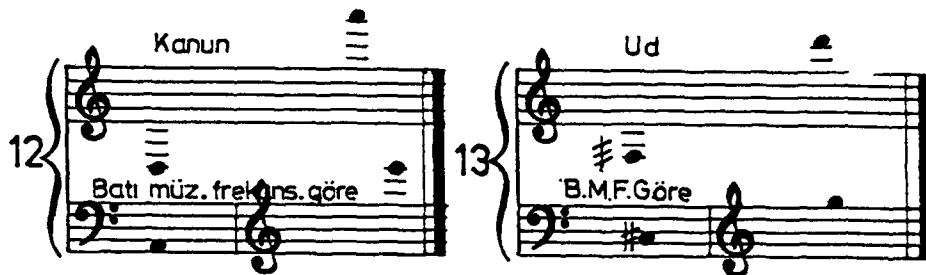
Şekil 2. 65

10 Ksilofon ORFF ÇALGILARI Metalofon

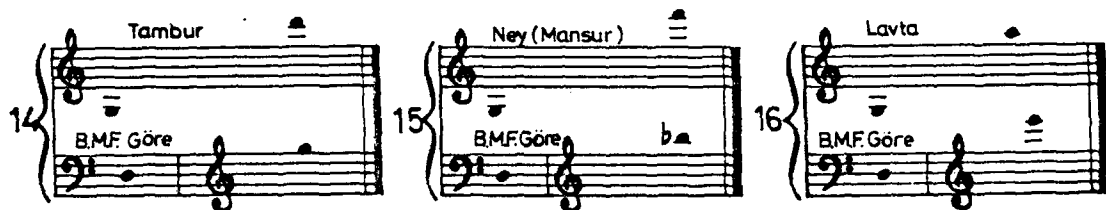
Şekil 2.66.

11 Gitar (İspanyol)

Şekil 2.67.



Şekil 2. 68.



Şekil 2. 69.

2. 4. 4. Eğitim müziğinde kullanılan, tonlar, makamlar ve ayaklar

Eğitim müziğinde mevcut repertuar, ses sistemleri bakımından, üç farklı türün eserlerinden oluşturulmuştur. Bu türler; Batı müziği, Türk müziği ve Türk halk müziğidir.

Kaynak ve yardımcı kaynak kitaplardan edindiğimiz inceleme sonuçlarına göre, üç farklı türü bünyesinde bulunduran bu özel türün, tonları, makamları ve ayakları şunlardır.

Tonlar: Do majör, Re majör, Mi ? majör, Fa majör, Sol majör, La majör, Si ? majör, La minör, Si minör, Do minör, Re minör, Mi minör, Fa minör, Sol minör ve bu minörlerin, armonik ve melodik çeşitleri.

Makamlar: Do - Re - Sol Rast, La - Mi Uşşak, Re - La Hüseyini, Muhayyer, Kürdi, Hicaz, Do - Sol Nikriz, Buselik, Do - Sol Mahur, Re - Do - Sol Nihavend, Hicazkâr, Suznâk, Gerdaniye, Kürdili - Hicazkâr, Beyatî, Fa ? - Si ? Segâh, Saba, Bestenigâr, Evc, Hüzam.

Ayaklar: Do - Re - Fa - Sol Müstezat, Mi - Sol - La Bozlak, Re - Mi - Garip, Misket, Derbeder Kalenderidir.

BÖLÜM 3

TÜRK MÜZİĞİ SAZLARI

Bu bölümde, Türk müziğinin sazlarını, sadece kategorilere ayırarak "Türk müziği ve Türk Halk müziği sazları" başlıkları altında ve çalım özelliklerine göre de "Vurmalı, Mızraplı, Yaylı ve Nefesli sazlar" diye inceleyip tanıtacağız.

3. 1. Türk müziği sazları

Vurmalı sazlar: Kudüm, Def, Darbuka, Mazhar (Bender, bendir), Çalpara, Halile, Zil ve Santur.

Mızraplı sazlar: Tanbur, Kanun, Lavta, Ud, Kopuz, Mugni, Nüzhe, Şeştar (Şeşta), Barbet (Berbat), Bulgari, Şeşhane, Çökür (Çögür) ve Çeng (Ceng).

Yaylı sazlar: Keman, Kemeñçe, Rebab, Sine Kemanı, Gicek ve İkliğ.

Nefesli sazlar: Ney, Girift, Battal, Musıkâr, Mizmar, Pişe, Sıbızka ve Klarinet

3. 2. Türk Halk müziği sazları

Vurmalı sazlar: Davul, Def, Darbuka, Zilli Maşa, Kaşık ve Şakşak.

Mızraplı sazlar: Bağlama, On iki telli, Meydan sazı (Divan sazı), Barbet, Bulgari, Şeştar, Bozuk (Boz - ok, Buzuğ), Çögür, Tanbura, Cura ve Tar.

Yaylı sazlar: Kemeñçe, Kabak kemane ve İkliğ.

Nefesli sazlar: Zurna, Mey, Kaval, Düdük, Çığirtma, Çifte ve Tulum.

3. 3. Türk Müziği' nde Perde Anlayışı

Türk müziği ile ilgili literatür incelememiz sonucunda; şunu gördük ki, dört türlü "perde" tanımı yapılmış olup, bu tanımlardan birincisi, "eski nazariyat

kitaplarında - makam - manasına", ikincisi, "bazı sazların saplarına belirli sesleri işaret etmek üzere bağlanan bağ, kiriş", üçüncüsü, "sesin tizlik - pestlik derecesi" ve dördüncüsü ise "ses" manasına kullanılmıştır.

Biz, şu ana kadar, yukarıdaki perde tanımlarından sadece birincisi dışındaki bütün tanımların gereğini yerine getirdik ve perde tabirini zaman zaman her üç farklı şekliyle kullandık.

Perde tabirini bundan sonraki konularda "perde bağı, pestlik - tizlik derecesi ve ses" tanımlamalarına ek olarak tanıtacağımız sazları farklı bir şekilde katagorize etmek maksadıyla kullanacağız.

Melodi üreten her sazı (bu sazlar ister akort edilen, ister akort edilmeyen sazlar olsun) perdeleri özellikle sabitlenmiş ise "sabit perdeli", perdeleri sabit lenmemişse "sabit perdesiz" sazlar diye iki katagoriye ayırmamız mümkündür.

Sabit perdeli sazlar; hangi türün sazı olursa olsunlar mutlaka kendi ses sistemlerini seslendirebilmeleri amacıyla imal edilirler. Ses sistemlerinin seslerini verecek şekilde kimilerinin sapına perde bağlanır kimilerinin ise yine aynı vazifeyi gören "mandal, tuş ve eşik" gibi farklı kullanımlı mekanizmalarla donatılırlar.

Bu sazların, akortları hatasız yapıldığı sürece "entonasyon" ve "detonasyon" gibi problemleri olmamaktadır (perdeleri doğru tespitlenmiş olmak koşuluyla). Bu özelliklerine ek olarak her zaman "akordu belirleyen, diğer sazlar tarafından da ses aralıklarının doğru oluşturulmasını sağlayan, ritim belirleyici (özellikle Kanun ve Lavta)" ve buna benzer önemli fonksiyonları üstlenen sazlardır.

Sabit perdesiz sazlar ise; hangi türün sazı olurlarsa olsunlar mutlaka ve mutlaka çalıcının yeterliliği düzeyinde "entonasyon" problemsiz çalınabilir ve melodi üretebilirler. Bu sazlar, toplu icra faaliyetlerinde sabit perdeli sazların çıkardıkları sesler doğrultusunda ses üretmek zorundadırlar

3. 4. Sabit Perdeli Türk Müziği Sazları

3. 4. 1. Tanbur

Türk müziğinin, sabit perdeli sazlarından olan "Tanbur", Orta Asya dola-yısıyla bir Türk sazıdır.

Bütün mızraplı sazların atası olduğu ileri sürülen bu sazın (İ. Ö. 5000) Sümer müziğinde kullanılmakta olan "pan - tur" dan geliştirilmiş olma ihtimali vardır. Bu sazı Türkler geliştirerek bugünkü şekline getirmişlerdir, (Resim 3. 1).

"Kopuz, tanburun bir prototipidir. Bugünkü bağlama gibi sazlar, perde sistemi açısından tanburun ilkel örnekleri olarak kabul edilmektedir.

Bu saz, ilk zamanlar kaplumbağa kabuğu, kurutulmuş kabak ya da tek bir ağaç kütüğünden oyularak yapılıyordu. Daha sonraları hayli şekil değiştiren tanbur teknesi dilimli olarak yapılmaya başlanmış, sapı bir takozla tekneye tutturulmuştur.

Tanbur sazı, gittikçe şekil değiştirip gelişerek, icra tekniği ilerleyerek Türk müziğinin en mükemmel sazları arasına girmiştir", (Özalp 1986).

"Tanburun boyu; 135 cm, gövde 35 cm, sap 100 cm olmak üzeredir. Tel-leri çelik ve sarı bakır (pirinç) dir. Dört çift telden, iki çifti beyaz çelik, iki çifti ise sarı pirinçdir. Her çift tel ikişer ikişer aynı sese düzenlenir", (Öztuna 1990).

Bu sazın, Günümüzde en çok kullanılmakta olan dört türlü akort şekli mevcuttur.

Birincisi; Kaba Sol (Kaba Rast), Kaba Re (Yegâh), Kaba La (Kaba Dügâh), Kaba Re (Yegâh).

İkincisi; Kaba kaba Re (Kaba Yegâh), Kaba Re (Yegâh), Kaba Sol (Kaba Rast), Kaba Re (Yegâh).

Üçüncüsü; Kaba Sol (Kaba Rast), Kaba Re (Yegâh), Kaba Sol (Kaba Rast), Kaba Re (Yegâh).

Dördüncüsü; Kaba kaba Re (Kaba Yegâh), Kaba Re (Yegâh), Kaba La (Kaba Dügâh), Kaba Re (Yegâh).

Tanbur sazının ses sahası; bugün kullanılan perde bağlama ve akort sistemleri sayesinde hayli geniş bir ses alanına sahip hale getirilmiştir.

Kaplumbağa kabuğundan (bağadan) yapılmış bir mızrapla çalınan Tanbur'a, Tanburi Cemil Bey tarafından yeni bir uslûb, hareket ve ifade gücü kazandırılmıştır. Böylece, bu saz çalımı tekniği her notaya bir ya da birden çok mızrap atma dinnamizmi kazanarak sazın çalım tekniği monotonluktan kurtarılmıştır.

3. 4. 2. Lavta

Türk müziği sazlarından Lavta'nın epeyce eski bir geçmişi vardır. İlk çağ milletlerinden Sümerler, Mısırlılar, Asurlular, Babilliler, Yunanlılar ve Romalılarda bu sazın gelişmemiş türlerine rastlanmaktadır.

Lavta da, tanbur hatta ud gibi en eski geçmişe sahip milli sazımız olan kopuzun daha sonraki devirlerde almış olduğu ileri bir şeklidir, (Resim 3. 2).

"Lavtanın, tanbur ve uda benzemeyen, fakat ikisinden de renkler taşıyan güzel bir sesi vardır. Ritm vuran tek ve tipik çalgı olarak uzun yıllar oyun havalarının icrasında kullanılmıştır.

Şekli uda benzer, fakat onun daha narin yapılı bir çeşididir. Teknesi daha az sığ ve basıktır. Göğsünde yalnız bir tane kafesle örtülü deliği vardır. Sapı udunkinden uzundur, üzerine kirışten (günümüzde misinadan) perdeler bağlanmıştır. Bu perdeler Lavtanın ayırıcı özelliğini teşkil eder..sapının sabit 18 perdesi, dört çift teli vardır", (Özalp 1986).

Bu sazın günümüzde kullanılan iki türlü akort şekli vardır.

Birincisi; Kaba Sol (Kaba Rast), Kaba Do (Kaba Çargâh), Sol (Rast), Do veya Re (Çargâh veya Neva).

İkincisi; Kaba La (Kaba Dügâh), Kaba Re (Yegâh), Sol (Rast), Re (Neva).

Eskiden kartal kanadıyla çalınan bu saz, Tanburi Cemil Bey zamanında ve ondan sonra iki ucuda oval yuvarlaklıkta, bağadan yapılmış mızrapla çalmaya başlanmıştır. Tanburi Cemil Bey döneminden önce, bir ritm ve refakat sazı olan Lavta daha sonra solo saz niteliğine bürünmüştür.

Cemil Bey' den sonra, ud sazının lavtaya göre daha kolay çalınabilmesi ve benzeri sebeplerden dolayı icra tarzı, mızrap tekniği ve uslûbu unutulmaya yüz tutmuştur.

Son on yıldır TRT deki icralarda görmeye başladığımız bu saz, özel gayretlerle Türk müziğine tekrar kazandırılmaya çalışılmaktadır.

3. 4. 3. Kanun

"Kanun' un tarihçesi Mezopotamya ve eski Mısır uygarlıklarına kadar gider. Arkeolojik kazılardan ele geçen kalıntılarda, bugünkü şekline az çok benzeyen örneklerine rastlanmıştır..asıl şeklini Ortaçağ' da almış olduğu sanılan kanun, Evliya Çelebi' nin seyahatnamesinde sözünü ettiği ve bazı XVII. yüzyıl kaynaklarının belirttiğine göre, bu yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda kullanılıyordu. Her nedense daha sonraları terk edilmiş, belki de o zamanlar mandalsız çalınması ve Türk Musikisi' nin perde sisteminin icrasının zor olması sebebiyle kullanılmaz olmuştur. Kanun, bunun tersine Arap ülkeleri ile Kuzey Afrika'da sevilerek kullanıla gelmiştir. Bu sazın, Türk Musikisi' ne asıl girişi XIX. yüzyıl ortalarında olmuş, Arap asıllı Kanuni Ömer Efendi ile tanınmış, sevilen bir saz olmuştur", (Özalp 1986).

Bu sazın şekli, eğik kenarı uzun bir yamuk şeklindedir, (Resim 3. 3).

Kanun' un eğik kenarında burgular bulunmakta, akort bu burgulardan yapılmaktadır. Ses değiştirmeye yarayan madeni perdeler (mandallar), bu eğik kenarda bulunmaktadır. Kanun, iki dizin üzerine konularak veya bir sehpa üzerinde parmaklara yüzük denilen madeni halkalara tutturulan bağa (kaplumbağa kabundan yapılır) mızraplarla çalınmaktadır.

Kanun' un ses sahası, kaba yegâhtan (kalın re), tiz muhayyere kadar yaklaşık üçbuçuk oktavdır. Telleri, sazlarda kullanılmak üzere imal edilmiş naylon

malzemedden (misina) yapılmıştır.

3. 4. 4. Santur

"Türk musikisine XVII. yüzyılda giren bu saz, biçim yönünden kanuna benzer. Santur' da, kullanılan perdelerin sınırlı olması ve tonal sistemimizin bütün gereklerini yerine getirememesinden olsa gerek, uzun yıllar kullanılmamış, XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra yeniden aranan bir saz durumuna gelmiştir, (Özalp 1986).

Ağaçtan yapılmış bir teknesi olan santur, kanun gibi yamuk bir yapıya sahiptir. Bu tekne üzerine gerilmiş üçerli gurup 24 tane sesi mevcut olan santur, sehpaye konularak çalınır. İki küçük tokmakla tellerine vurularak çalınan bu saz iki oktav ses sahasına sahiptir (kaba kaba rasttan acem sesine kadar).

3. 5. Sabit Perdeli Türk Halk Müziği Sazları

3. 5. 1. Bağlama

"Türk halk müziğinde telli sazların 2000 yıllık bir geçmişi vardır. Bu geçmiş içerisinde, halk müziğinin esas ve temel gelişimi telli sazlar eşliğinde olmuştur. Bu sazların ilk şekillerine kopuz denmiştir. İlk zamanlarda kopuzun, bir velilik ve ululuk sembolü olarak güç verme, toplulukları birleştirme, kötü ve iyi ruhları çağırma, tedavi etme, haber ulaştırma gibi özellikleri olduğuna inanılırdı.

Kopuz, genel bir deyim olarak birden fazla telli saz türünü kapsamaktadır. Elle ve yayla çalınanların yanı sıra, uzun ve kısa saplı veya sapsız türleri olduğu bilinir. Tekneleri deriyle kaplı, perdesiz, iki veya üç telli, telleri at kılı, koyun, kurt başısağından yapılan kırışlardendir.

Daha sonraki dönemlerde tel sayılarının artmasıyla kopuzdan türeyen bu sazlara değişik isimler verilmiştir. Yakın zamana kadar Anadolu' da kullanılan sazların benzerleri ve bunların kökleri sayılabilen sazlara topşur, topşugur gibi adlar verilmiştir", (Kurt 1989).

Bugün yurdumuzda, bağlamanın farklı birçok ismine raslamak mümkündür. Bunlar; bağlama, bulgari, bozuk, cura, çalgı, saz, çöğür, dombra, dıngır, gilbut, gumuz, ikitelli, hörek, kopuz sazı, karadüzen, zımbra, takur, şungur, boz - ok, yelteme, tanbura ve benzeri gibi.

Zamanla yukarıda adı geçen sazlar gelişmişler perde ve tel sayıları artmış, kullanılma alanları genişlemiş, bununla beraber en çok ihtiyaca cevap verenleri kalıcı olmuş ve kültürel etkileşim sonucunda belli başlı adlar altında toplanmaları söz konusu olmuştur. Bağlama, bu sebeplerden dolaydır ki düzenleri, perdeleri, çalım tarzlarıyla kendi türündeki sazların genel adı olmuştur.

Bağlama adı altında, değişik kullanım amacı, ebat farklılığı v. b. gibi sebeplerden dolayı bu türe mensup çalgılar da şunlardır: Cura, tanbura, divan ufağı, divan sazı (meydan sazı), tanbura curası, bağlama curası, divan curası ve kısa saplı bağlama.

Genel olarak 6 - 7 telli olan bağlama, Konya taraflarında 12 telli olarakta kullanılmaktadır.

Araştırmalarımız sonucunda gördük ki, bağlamada Eğitim müziği frekanslarına en uygun çalımın sağlanabileceği saz akort şekli (düzen) La sesinin hiç değiştirilmeden (başka bir sese uygulanmadan) 440 frekans olarak uygulanabileceği -bozuktur- denilen akort şeklidir. Bu düzende, alt telin, 440 Hz' lik -La- orta telin, La' nın alt beşlisi olan -Re-, üst telin ise, Re' nin alt beşlisi olan -Sol- sesine akort edilmesi gerekmektedir.

Bu akordu çekebileceğimiz en uygun saz türü, bağlama ve bağlamanın bir oktav tizine akortlanan bağlama curasıdır, (Resim 3. 4 ve 3. 5). Bağlamanın ebatları; tekne boyu, 40, 41, 42 cm., sap boyu, 40, 41, 42 cm., bağlama curasının ise; tekne boyu, 22, 23, 24 cm., sap boyu, 29.3, 30.3, 31.3 cm. dir. Bağlamanın ve bağlama curasının volüm kaybı olmadan 440 Hz lik akordu kaldırabilmesi için geleneksel hale gelmiş tel kalınlıklarını değiştirmemiz gerekmektedir.

Hakkı Tonkal' a (1993) göre, akort olarak 440 Hz' lik frekansı bağlama ve bağlama curasına akort olarak çektığımızda en iyi sonucu alabilmemiz aşağıda belirtilen tel kalınlıklarıyla mümkün olacaktır. Bağlama' nın La sesine 0.22 mm., Re sesine 0.32 mm., Sol sesinin sırma olanına 0.30 mm., diğerine 0.22 mm, bağlama curası için ise, La sesine 0.15 mm., Re sesine 0.25, sol sesine 0.15 mm.

kalınlığı olan teller en uygun olanlarıdır.

3. 5. 2. Tar

"Özellikle Kuzey - Doğu Anadolu, Kars ve Azarbeycan' da çok kullanılan, daha doğrusu bu bölgelere özgü perdeli bir sazdır. Teknesi, arka arkaya getirilmiş, ağaçtan oyulmuş, büyük ve küçük çanak denen iki bölümden oluşmuştur.

Büyük çanak armudi, diğeri yuvarlaktır. Göğsüne, tahta değilde sığır yüreğinin zarı gerilmiştir. İkişer çift olmak üzere altı telli, birbuçuk oktavlık bir sazdır. Tını ve çalış kolaylığı yönünden göğüs üstünde tutularak çalınır. "Zeng Teli" denen üç "ahenk teli" vardır ve bunların akordu, çalınan eserlerin özelliğine göre yapılır. Tar, "varguç" denen boynuzdan yapılmış tezene ile çalınır", (Özalp 1986)

3. 6. Türk Müziği ve Türk Halk Müziği Sabit Perdesiz Sazlarından Bazıları

3. 6. 1. Ud

"Doğu sazlarının en eskisi olan Ud, genellikle Arap ülkelerinde çokça tutulmuş ve kullanılmış bir sazdır.

Osmanlı imparatorluğu içinde XIX. yüzyıla kadar pek itibar edilmemiş olan bu saz, Arap ülkeleri, özellikle Mısır ve Suriye ile politik ve ekonomik ilişkiler arttıkça kültürel alışveriş çoğalmış ve bu arada Ud, İstanbul' un musiki çevrelerine girmiştir. Geçen yüzyıl ortalarında başlayan bu merak Ud' a karşı ilgiyi artırmış, kibar çevrelerde ve halk arasında günlük hayatın bir parçası olmuştur", (Özalp 1986).

Büyük teknel kısa saplı, burguluğu eğik, biraz kaba estetiği olan bir sazdır. Arap Ud' larının teknesi, Türk Ud' larına göre biraz daha büyüktür. Türk Ud' larının göğsünde iki küçük, bir büyük, Arap Ud' larının çoğunda tek kafesli delik bulunur. Klavye üzerine gerilmiş beş çift, bir tek (toplam 11 tane) teli var-

dır ve perdesizdir. Eski kayıtlardan bu sazın perdeli olduğu anlaşılmaktadır.

Dörtlü aralıklı akort sistemine göre akort edilen geniş, oktavlı bir müzik aletidir. Eskiden bu sazda, kiriş ve içi ipek, dışı gümüş tel sarılı sırma teller kullanılıyordu. Günümüzde kiriş tellerin yerine naylon teller kullanılmaktadır.

3. 6. 2. Klasik Kemençe

"Türk musikisinde kullanılan bir yaylı sazdır. Bir Türk sazıdır ki eski asırlarda bu saza verilen Kemânçe - i Guz (Oğuz Kemençesi) ve Kemânçe - Rûmi (Anadolu Kemençesi) gibi adlar, bunu gösterir", (Öztuna 1990).

Tanburi Cemil Bey dönemine kadar bu saz, özellikle köçekçe takımları icrasında Lavta saziyle birlikte kullanılmaktaydı ve incesaz topluluğuna pek katılmazdı.

"Bu kemençe, sazın gelişmiş şeklidir. Asırlar boyunca pekçok değişikliğe uğruşmuş kalmıştır. Mesela, Kemânçe - i Rûmi' de 4 veya 6 çift tel vardı", (Öztuna 1990).

Bu saz, dize dayanarak ve keman yayının yarısı büyüklüğünde bir yayla çalınır. Kemençe' nin tellerine kemandaki gibi parmak basılmaz yalnız parmakların tırnakları perde yerlerine dokundurularak ses çıkartılır.

Günümüzde, Klasik kemençe ve Karadeniz kemençesi diye farklı maksatlarla kullanılan iki türü vardır. Karadeniz kemençesi Türk Halk Müziği' nde kullanılmaktadır

Üç telli olan kemençenin akort düzeni; alt tel, Neva (re), orta tel, Rast (sol) ve üst tel, Yegâh (kalın re) tır.

3. 6. 3. Ney

"Kamıştan yapılan, yedi delikli bir Türk musikisi çalgısıdır. Ney' in ilk örnekleri Sümerlerde görülür. Anadolu' da ve İran' da XIII. yüzyıllarda yaygınlaştı", (Say 1985).

Ney dokuz boğumludur. Yedi deliği bulunan Ney' in altı deliği üstte bir deliği ise altta bulunmaktadır. Ney' in baş kısmına takılan fildişi veya boynuzdan yapılan ve "başpare" adını verdiğimiz kısma üflenerek ses çıkartılır.

Özellikle Mevlevi tarikatinde kutsal bir saz hüviyetine bürünmüş olan Ney, daha sonraları din dışı Türk müziğinde de kullanılmaya başlanmıştır.

Oniki çeşit Ney bulunmaktadır, bunlar: Mansur (Dügâh), mansur mabeyni (kürdi), Şah (Segâh), Davud (Çargâh), davud mabeyni (hicaz), Bolahenk (Neva), bolahenk mabeyni (hisar), Sipürde veya Ahteri (Hüseyni), Müstahsen (Acem), müstahsen mabeyni (evc), Kızneyi (Gerdaniye), kızneyi mabeyni (şehnaz). Bu sazın ses sahası, üç oktavdır.

3. 6. 4. Karadeniz Kemeçesi

"Bu saz, Orta ve Doğu Karadeniz ile İç Anadolu' nun kuzey - doğu yörelerinde kullanılan yaylı bir sazdır. Kemeçe de bütün yaylı sazlar gibi Orta Asya kökenlidir. Dikdörtgene yakın bir şekilde yapılmış, kasnaklı basık ve uzunca bir kutuya benzer. Göğsünün eşiğın geleceğı bölümün iki yanında iki ses deliğı vardır.

Telleri, Klasik kemeçenin aksine burguların ucuna değil, sapın ucunda bulunan üç delikten arkaya alınarak, arka tarafta bulunan burgulara bağlanır. Burgular, burada bulunan bir oyukta bulunur ve bir çıkıntı oluşturmaz. Klavyesi kısa ve küçük, üç telli bir saz olan kemeçe dörtlü aralıkla akort edilir. Klasik kemeçede olduğu gibi tellere tırnak dokunarak değil, parmaklar basılarak çalınır.

Kemeçe yayı, eğik ağaç bir çubuğa at kuyruğı bağlanarak elde edilir. Yay, melodi çalınan tele değil hepsine birden sürülerek çalındığından çoksesli müzik icrasına benzeyen bir etki bırakır", (Özalp 1986)

3. 6. 5. Kabak Kemane

"Bu sazın teknesi kabaktan yapılmaktadır. Bu tekneye bir sap ve burguluk ilave edilmiştir. Diz üzerinde dikey olarak tutulup çalınır. Yayı, kemeçe

yayına benzer", (Özalp 1986).

3. 6. 6. Zurna

"Zurna, Anadolu, Kafkasya, Güney Rusya, İran, bazı Arap ülkelerinde aynı isimle bilinir. Gelişmesini tamamlamış olan Obua' nın atası olan zurnanın bir Asya sazı olduğu kesindir. Davulun vazgeçilmez arkadaşı olan bu saz, ülkemizde en çok "Cura Zurna" olarak kullanılmaktadır.

Zurna, dilbudak, erik, kızılıcık ve ardıç ağaçlarından yapılır. En iyileri ardıç ağacından yapılanlardır. Zurnaya dil olarak takılan ve "cuk cuk" adı verilen parça kamyştan yapılır. Perde olarak ön yüzde yedi, arka tarafta ise bir tane deliği vardır", (Özalp 1986).

3. 6. 7. Mey

"Mey, Zurna ailesindedir ve özellikle Kuzey - Doğu illerimizde kullanılır. Otuz santimetre uzunluğunda nefesli bir sazdır. En iyileri erik ağacından yapılır. Ağzında yassı ve geniş bir "Ağızlık" bulunur. Bu yassılık "Kıskaç" denen bir halka ile sağlanır. Ön tarafta sekiz, arkada bir tane perde deliği bulunur", (Özalp 1986).

BÖLÜM 4

TÜRK MÜZİĞİ PERDELİ SAZLARI' NIN, EĞİTİM MÜZİĞİ' NDE KULLANILIŞLARI

İlk önce, Türk Müziği Sazlarının, Eğitim Müziği açısından ne kadar yeterli olup olmadıklarını aşağıda belirttiğimiz sorular doğrultusunda incelemeye çalışalım.

1. Soru: Herhangi bir Türk müziği veya halk müziği sazı, diğer ses sistemleri için bestelenmiş eserleri (özellikle eğitim müziğinin tampere kökenli eserleri) seslendirebilirler mi ? Bu sazların ses sınırları, Eğitim müziğinin ses sınırlarına uygun sesler üretebilir mi? Bu sazlardan çıkan sesler, Eğitim müziğinin batı müziği kökenli frekansları bakımından ne oranda farklılık arzeder?

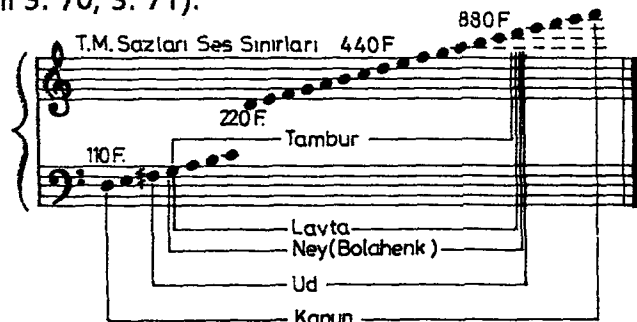
2. Soru: Bir Kanun veya bir Bağlama ile Alman besteci E. Zuckmayer' in, Türk eğitim müziği dağarcığına armağanı olan "Dostluk" adlı parça çalınabilir ve öğrencilere öğretilir mi ?

3. Soru: Böyle bir uygulamanın yapılması durumunda, bir Türk müziği sazından üretilen seslerle yapılacak eğitim ve öğretim faaliyetinin, -ütopik bir düşünce tarzı sözkonusu olmadığı sürece- doğruluk veya yanlışlık düzeyi nedir ?

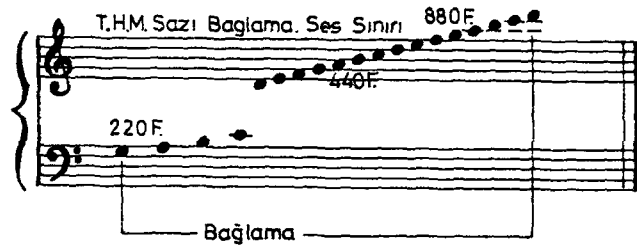
4. Soru: Eğitim - öğretim faaliyeti bakımından amaçlar mı yoksa araçlar mı önemlidir ?

4. 1. Ses Sınırları Bakımından

Daha önceki bölümde, eğitim müziğinde kullanılan sazların ayrı ayrı ses sınırlarını incelemiştik. Bu konuda ise, Türk Müziği sazlarının (Kanun, Tanbur, Lavta, Ud, Ney ve Bağlama) ses sınırlarını; rejistır bakımından porte üzerinde inceleyelim,(Şekil 3. 70, 3. 71).



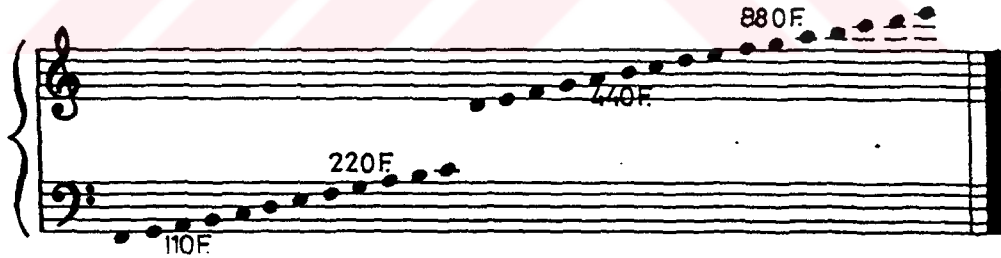
Şekil 3. 70. Türk müziği sazlarının ses sınırları



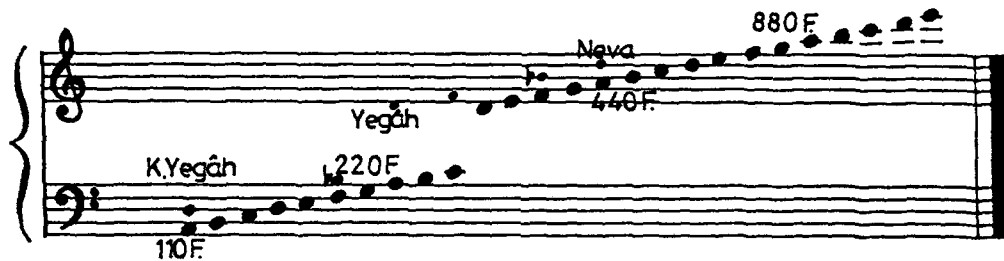
Şekil 3. 71. Bağlamanın ses sınırı

Bölüm 1' de Türk ve Batı müziği ses sistemlerinin karşılaştırılması konusunda, bu iki farklı türdeki sazların akortlarının yapıma safhasında, mesela; 440 Hz' lik Batı müziği La'sının, yine 440 Hz' lik Neva (Re) sesine uydurulduğundan bahsetmiştik. Şekil 3. 71' de ses sınırını gördüğümüz bağlamanın böyle bir problemle karşılaşma durumu söz konusu değildir, çünkü, 440 Hz' lik frekans bağlamanın alt teline akort olarak çekilebilmekte ve böylece eğitim müziğinin ses sınırlarında faaliyet gösterebilmektedir.

Aşağıdaki portelerde, ilk önce genel olarak eğitim müziğinde kullanılan insan ses sınırlarını (İlkokul öncesinden Lisans son sınıfa kadar) ve daha sonrada hangi türün sazı olursa olsun, asıl görevi insan seslerine eşlik etmek ve insan seslerinin detone olmasını engellemek olan sazlardan Türk müziği sazlarının Batı müziği frekanslarına göre transpoze olarak yazılmış ses sınırlarını görelim, (Şekil 3. 72, 3. 73).



Şekil 3. 72. Genel olarak insan ses sınırları (Bas, Bariton, Tenor, Alto, Soprano ve Koloratur)



Şekil 3. 73. Türk müziği sazlarının Batı müziği frekanslarına göre genel ses sınırları (4,5 ton transpoze)

4. 1. 1. Türk müziği perdeli sazlarının, Eğitim müziği ses sınırlarında kullanılışı

Yukarıda da görüldüğü üzere, ses sınırları sadece bas sesin iki sesini kap samayan Türk müziği sazlarının, ses sınırlarının yeterliliği bakımından eğitim müziğinde kullanılmaları çok rahat mümkün olacaktır. Böylece özellikle "Sabit Perdeli Türk Müziği Sazları" ses sınırlarının yeterli olması sebebiyle eğitim müziği repertuarında mevcut her eseri seslendirebilmekte, bir eğitim ve öğretim faaliyeti sırasında kendilerinden beklenen performansı fazlasıyla gösterebilmektedirler.

Yukarıda belirtilen ses sınırlarına sahip bu sazlar, Eğitim Fakülteleri' nin Müzik Eğitimi Bölümleri' nin tamamında öğretilmeli ve bu sazlardan sadece Eğitim müziği ses sınırları için değil, diğer farklı türlerin ses sınırları da seslendirerek (transpoze olarak) bu türlerin eserlerinin öğretiminde de faydalanılmalıdır.

4. 2. Naturel ve Arızalı Seslerin Frekansları Bakımından

Eğitim müziğinde kullanılmakta olan; Batı müziği, Türk müziği ve Türk halk müziği sazları, herhangi bir seslendirme faaliyeti sırasında farklı ses sistemlerinde ve bu ses sistemlerinin farklı frekanslarında (seslerinde - perdelerinde) dolaşmaktadırlar, (Çizelge 4).

Çizelge 4. Diatonik, Tampere, Arel - Ezgi - Uzdilek ve Yalçın Tura sistem seslerinin frekans farklılıkları

Sıra No	Diatonik Perde adı	Yaylıçai Freka.	Tamp. Per. adı	Piyano Freka.	A. E. U. Perde adı	T.M.Saz Freka.	Y.Tura Per. adı	Bağl. Freka	D. Hz.	T. Hz.	A.E.U. Hz.	Y.T. Hz.
1	Fa	88	Fa	87	K.K.Kürdi	—	—	—	+1	87	—	—
2	Sol	99	Sol	98	K.K.Çargâh	—	—	—	+1	98	—	—
3	La	110	La	110	K.Yegân	110	—	—	0	110	0	—
4	Si	123	Si	123	K.H.Aşiran	123	—	—	0	123	0	—
5	Do	132	Do	130	K.A.Aşiran	130	—	—	+2	130	0	—
6	Re	148	Re	147	K.Rast	146	—	—	+1	147	-1	—
7	Mi	165	Mi	165	K.Dügân	165	—	—	0	165	0	—
8	Fa	176	Fa	174	K.Kürdi	173	—	—	+2	174	-1	—
9	Sol	198	Sol	194	K.Çargâh	195	Sol	195	+4	194	+1	+1
10	La	220	La	220	Yegân	220	La	220	0	220	0	0
11	Si	247	Si	247	H.Aşiran	247	Si	247	0	247	0	0
12	Do	264	Do	261	A.Aşiran	260	Do	260	+3	261	-1	-1
13	Re	297	Re	294	Rast	293	Re	293	+3	294	-1	-1
14	Mi	330	Mi	330	Dügân	330	Mi	330	0	330	0	0
15	Fa	352	Fa	349	Kürdi	347	Fa	347	+3	349	-2	-2
16	Sol	396	Sol	392	Çargâh	391	Sol	391	+4	392	-1	-1
17	La	440 Hz	La	440 Hz	Neva	440 Hz	La	440 Hz	0	440	0	0
18	Si	495	Si	494	Hüseyini	495	Si	495	+1	494	+1	+1
19	Do	528	Do	523	Acem	521	Do	521	+5	523	-2	-2
20	Re	594	Re	587	Gerdaniye	586	Re	586	+7	587	-1	-1
21	Mi	660	Mi	659	Muhayyer	660	Mi	660	+1	659	+1	+1
22	Fa	704	Fa	698	Sümbüle	694	Fa	694	+6	698	-4	-4
23	Sol	792	Sol	784	T.Çargâh	782	Sol	782	+8	784	-2	-2
24	La	880	La	880	T.Nevâ	880	La	880	0	880	0	0
25	Si	990	Si	987	T.Hüseyini	990	Si	990	+3	987	+3	+3
26	Do	1056	Do	1046	T.Acem	1042	Do	1042	+10	1046	+4	+4
27	Re	1188	Re	1174	T.Gerdaniye	1172	Re	1172	+14	1174	-2	-2
28	Mi	1320	Mi	1318	T.Muhayyer	1320			+2	1318	+2	

"Genel olarak, her tür çalgıdan çıkarılan ses titreşimlerinin algılanması, kulağın ve beynin birlikte çalışmaları sonucunda gerçekleşir.

Ses kaynağı tarafından oluşturulan ve iletici bir ortam (çoğunlukla hava) tarafından kulak zarına kadar getirilen basınç değişimleri, iç kulakta nöral sinyallere dönüştürülür. Bu sinyaller beyinde analiz edildikten sonra ses algılanmış olur. Bu ara basamakların oluşabilmesi için, basınç değişimlerinin frekansının... belirli sınırlar arasında bulunması gerekir. İnsanın işitme sistemi 20 - 20 000 Hz arasındaki frekanslara duyarlıdır.

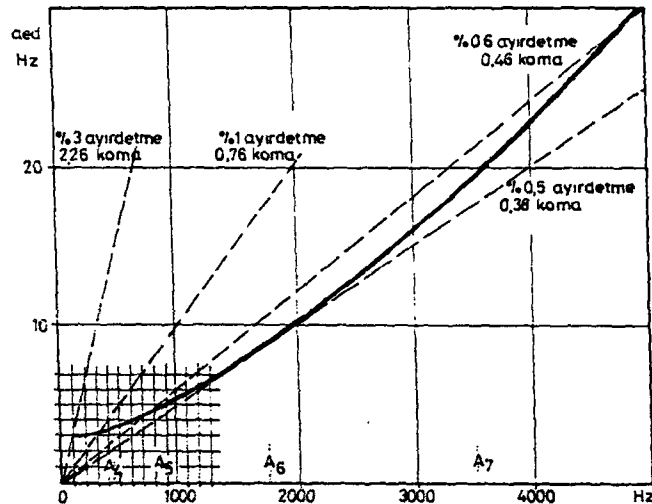
Yirmi ile yirmibin Hertz arasındaki sesleri işitme sistemine sahip bir kulağa, ardarda gelen iki sesin frekansları arasındaki fark çok küçükse ve belirli bir değerin altındaysa, bu iki ayrı sesin frekanslarının farklı olduğu anlaşılabilir. Bu frekans ayırtma yeteneğimizi sınırlayan doğal bir engeldir. Bu engel herkeste vardır, fakat kişiden kişiye değişebildiği gibi, müzikle uğraşanlarda daha küçüktür. Bu doğal engel yalnız müzik için değil, diğer bütün psikofiziksel nicelikler (ışık şiddeti, acı duyumu, basınç duyumu, vb) için de vardır. Dolayısıyla, ardarda gelen fiziksel uyarılardaki değişme miktarı belirli bir fark eşliğinin (algılanabilecek en küçük değişiklik, aed) altındaysa, duyunun değişmediğine karar verilir.

Ses frekanslarındaki algılanabilecek en küçük değişiklik, her frekans için aynı değerde değildir. Yani aed' nin değeri sabit değildir ve frekansa bağlı olarak değişir. Örneğin, 2000 Hz dolayındaki frekanslarda, sesin frekansındaki 10 Hz' lik bir değişiklik...perde değişikliği olarak algılanabildiği halde, 300 Hz dolayındaki frekanslarda perdenin değişikliğine karar verebilmek için frekansın 3 Hz kadar değişmesi gerekir.

Acaba, algılanabilen bu en küçük frekans değişimleri ne kadar bir müzik aralığına karşılıktır ?

2000 Hz dolayındaki seslerde 10 Hz' lik bir değişme algılanabilir, (Grafik 1). Buna göre algılanabilen müzik aralığı $2010/2000 = 1.0050$ kadardır. Bu aralık, 8.6 cent veya 0.38 koma genişliğindedir. Bunun gibi, 350 Hz dolayındaki seslerde algılanabilen 3 Hz' lik değişme 1 koma kadar bir aralığa karşılıktır", (Zeren 1988).

Grafik 1. Algılanabilecek en küçük değişiklikler



Çizelge 4 teki Eğitim müziğinde kullanılan ses sınırlarının frekans farklılıkları, Grafik 1' de kulağın aed' i bakımından incelenirse, görülecektir ki, Tampere , Arel - Ezgi - Uzdilek, Yalçın Tura ses sistemleri frekans karşılaştırmaları sonucunda ortaya çıkan (-), (+) farklılıklar çok küçük değerliktedirler.

Bir örnek vermemiz gerekirse Çizelge 4' ten aldığımız bazı değerleri Grafik 1' deki aed bakımından karşılaştıralım. Mesela, aynı satırda bulunan tampere frekanslarından 698 Hz, Arel - Ezgi - Uzdilek frekanslarından 694 Hz ve Yalçın Tura frekanslarından 694 Hz' i Grafik 1' de kulağın algılama toleransı (aed) bakımından inceleyelim.

Tampere 698 Hz' nin aed' i ~4.2 ve Arel - Ezgi - Uzdilek, Yalçın Tura 694 Hz sinin aed' i ise ~4.1 dir. Bu durumda, üç farklı sistem frekansları arasındaki aed farkları o kadar küçüktür ki (Tampere ~ 4.2, diğerleri ~ 4.1), 698 Hz lik sesi bir piyano, 694 Hz lik sesi de 1 kanun ve 1 bağlama aynı anda çıkardığında kulağımız hiç rahatsız olmayacak demektir.

Şu ana kadar, incelemeye tabi tutulan sesler naturel seslerdi. Şimdi de, arızalı sesleri, kulağımızın aed' i açısından incelemeye tabi tutalım. Bu incelemeyi yaparken de yine aralık farklılıklarını ifade için kullanılan "Cent" ve "Koma" birimlerini kullanalım.

Bir Piyano ve bir Kanun' un, aynı anda herhangi bir arızalı sesi (ses aynı ses olmak şartıyla) oluşturmaları anında, kendi sistem seslerinden olan bu arızalı sesin birinin diğerinden ne kadar cent farklı olduğunu bir oktav itibariyle de olsa (Tampere; La' dan [220 Hz], La diyez' e, Türk müziği; Yegâh' tan [220 Hz] , Dik Hisar' a) gösterebilmek için, Prof. Dr. Ayhan Zeren' e bu konuyla ilgili müracaatımız sonucunda verdiği bilgiler ışığında Çizelge 5' i oluşturduk.

Çizelge 5. Arızalı seslerde cent farklılıkları

Sıra No	Tampere Sistemin Arızaları	Anarmonikleri	Türk Müz. Sisteminin Arızaları	Anarmonikleri
1	La \flat (220 Hz)	—	Re \flat (220 Hz) Yegah	—
2	Si \flat	—	Mi \flat (4 Cent tiz)	—
3	Do \sharp	Re b	Fa \sharp (16 Cent pest) Fa \flat (8 Cent tiz)	Sol b Sol \flat
4	Re \sharp	Mi b	Sol \sharp (12 Cent pest) Sol \flat (12 Cent tiz)	La b La \flat
5	Mi \flat	—	La \flat (2 Cent tiz)	—
6	Fa \sharp	Sol b	Si \flat (6 Cent tiz)	—
7	Sol \sharp	La b	Do \sharp (14 Cent pest) Do \flat (9 Cent tiz)	Re b Re \flat
8	La \sharp	Si b	Re \sharp (10 Cent pest) Re \flat (14 Cent tiz)	Mi b Mi \flat

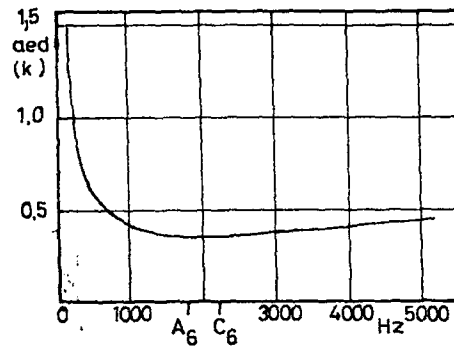
Çizelge 5' de ki, iki sazın da mensubu olduğu Tampere ve Türk müziği sistemi arızalarının birbirlerinden cent farklılıklarını, 1 koma = .~23 cent' tir eşitliği gereği, Çizelge 6' da "işlem sıra numarası" ile (bir oktav itibariyle) hesaplayıp ortaya çıkan sonuçları (cent olarak) koma değerleri ile gösterdik.

Çizelge 6. Cent' e göre koma hesaplamak

İsim Sıra No	Koma Hesaplaması	Türk Müziği Arızaları (Anarmonikleri ile)	Tampere Sistem Arızaları (Anarmonikleri ile)
1	—	Re ₄ (220 Hz)	La ₄ (220 Hz)
2	1 Koma X 23 Cent 4 Cent	Mi ₄ 4 Cent = 0,1 Koma tız	Si ₄
3	1 Koma X 23 Cent 16 Cent	Fa ₄ = Sol ₃ 0,6 Koma pest	Do ₄ = Re ₃
	1 Koma X 23 Cent 8 Cent	Fa ₄ = Sol ₃ 0,3 Koma tız	
4	1 Koma X 23 Cent 12 Cent	Sol ₄ = La ₃ 0,5 Koma pest	Re ₄ = Mi ₃
	1 Koma X 23 Cent 12 Cent	Sol ₄ = La ₃ 0,5 Koma tız	
5	1 Koma X 23 Cent 2 Cent	La ₄ 2 Cent tız = 0,09 Koma tız	Mi ₄
6	1 Koma X 23 Cent 6 Cent	Si ₄ 6 Cent tız = 0,2 Koma tız	Fa ₄ = Sol ₃
7	1 Koma X 23 Cent 14 Cent	Do ₄ = Re ₃ 0,6 Koma pest	Sol ₄ = La ₃
	1 Koma X 23 Cent 9 Cent	Do ₄ = Re ₃ 0,3 Koma tız	
8	1 Koma X 23 Cent 10 Cent	Re ₄ = Mi ₃ 0,4 Koma pest	La ₄ = Si ₃
	1 Koma X 23 Cent 14 Cent	Re ₄ = Mi ₃ 0,6 Koma tız	

Son safhadan sonra ortaya çıkan sonuçlardan, kulağımızın algılayabildiği en küçük değişikliğin ne olacağını, frekanslar ve aed' in koma değerleri ile ifade edildiği Grafik 2' de görmemiz mümkündür.

Grafik 2. Aed' in komalarla ifadesi



Çizelge 6' daki, Türk müziği ve Tampere sistem arızaları arasındaki koma farklılıkları ve buna ek olarak Grafik 2' deki, aed' in koma değerleriyle ifadelerini incelersek, daha önce naturel seslerin incelenmesi safhalarında vardığımız sonuçlar gibi bizim yine aynı sonuca ulaşmamızı sağlayacaktır.

Türk Müziği sazlarıyla, Eğitim müziği uygulamaları yapılabilir ve bu uygulamaların eğitim, öğretim faaliyetlerine katkısı ise 1927 yılından beri Türk müzik eğitiminin, Batı müziği sazlarıyla yapılması geleneğinin, günümüze kadar sağladığı yararlarından daha farklı sonuçları gündeme getirebilen ve müzik eğitimimize yeni bir boyut kazandıran önemli bir rolü üstlenmiş olmaları gerçeğidir.

Çizelge 6' nın, Türk müziği ve Tampere sistem arızalarının birbirine en yakın olan ve bir seslendirme faaliyeti anında hangi arızaların, hangi arızalar yerine kullanılması gerektiği konusunda da bizi aydınlattığı göz önünde bulundurulursa, Tampere sistemin (\sharp) arızası yerine, Türk müziğinin, "küçük mücenneb (\sharp)" arızası, (\flat) i yerine de "bakiyye (\flat)" arızası kullanılmalıdır. Buna örnek olarak Tampere sistemin "Re majör" ve "Re minör" dizilerinin Türk müziği sazlarında hangi transpozeden ve hangi arızaları kullanarak seslendirilmeleri gerektiğini belirtir Şekil 3. 74' ü incelememiz yeterli olacaktır.



Şekil 3. 74.

4. 2. 1. Türk müziği perdeli sazlarının, Eğitim müziğinin, naturel ve arızalı seslerinde kullanılışı

Yukarıda görüldüğü üzere bir Türk Müziği sazi, bir Batı Müziği saziyle aynı anda ses oluştursa bile, naturel dizilerde de, arızalı dizilerde de kulağın bu sazların perde frekansları çatışımını algılaması mümkün olmayacaktır. Çünkü naturel ve arızalı sesler arasındaki fark aed sınırları itibariyle kulakta herhangi-

bir uyarıya sebep olmayacak kadar küçüktür.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz; herhangi bir Türk Müziği ve Türk Halk Müziği sazı, profesyonel bir çalıcı (öğretmen ve öğretim elemanları) tarafından hangi sistem frekanslarıyla ses üretirse üretsın (naturel sesli veya arızalı sesli diziler), bu sazın nağmeleri Eğitim Müziğine tâbi tutulan kişiler tarafından yadırganmayacaktır. Türk Müziği ve Türk Halk Müziği sazları Eğitim Müziğinde te reddütsüz kullanılabilirler.

Ses sınırları bakımından oldukça yeterli olan "Türk Müziği Perdeli Sazları", yukarıdaki çizelgelerde mevcut naturel ve arızalı sesleri kullandıklarında, Batı müziği frekanslarına uygun çalım için bestelenmiş her eseri seslendirebileceklerdir.

4. 3. Akort Birliği Bakımından

Türk Müziği sazları, "bolahenk" (yerinden) akorduna göre akort edilir ve bu akort sistemine göre ses üretirler. Bolahenk akort sistemine göre; Türk müziğinin Re = Neva sesi, Batı müziğinin La 440 Hz' lik sesiyle kaynaştırılır. Daha sonra, diğer sesler de bu Re = Neva 440 Hz' lik merkez sese göre akortlanır.

Diğer sesler, 440 Hz' lik merkez ses olan Neva' dan itibaren (akort başlangıcı merkezi) tam dördü, tam beşli ve sekizli (oktav) aralıklar oluşturacak şekilde akortlanır. Bu akort etme safhası, her saza göre farklı farklı şekillerde uygulanmaktadır.

Türk müziği sazlarının akort safhalarını porteler üzerinde göstermemiz mümkündür, (Şekil 3. 75, 3. 76, 3. 77, 3. 78, 3. 79).

KANUN 440 Hz 4lü

Şekil 3. 75. Kanun' un akort safhaları

TAMBUR (Günümüzde en çok kullanılan 4 akort sistemi)

440 Hz (1) 440 Hz (2) 440 Hz (3) 440 Hz (4)

220 Hz 220 Hz 220 Hz 220 Hz

Şekil 3. 76. Tanbur' un akort safhaları

LAVTA (Günümüzde en çok kullanılan 3 akort sistemi)

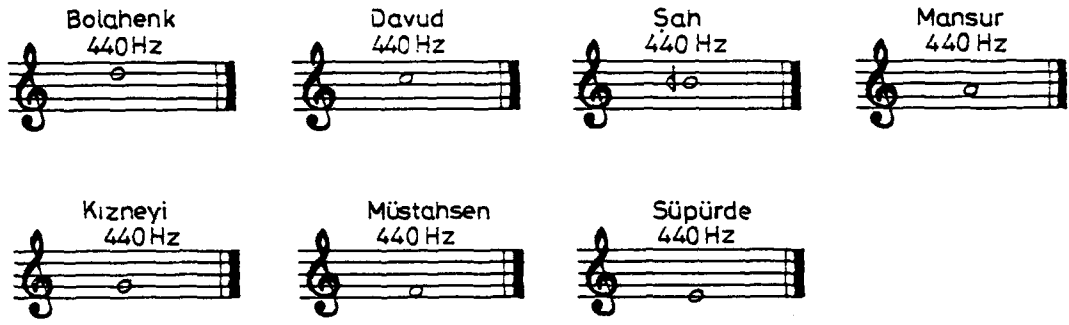
440 Hz 391 Hz 440 Hz

Şekil 3. 77. Lavta' nın akort safhaları

UD 440 Hz

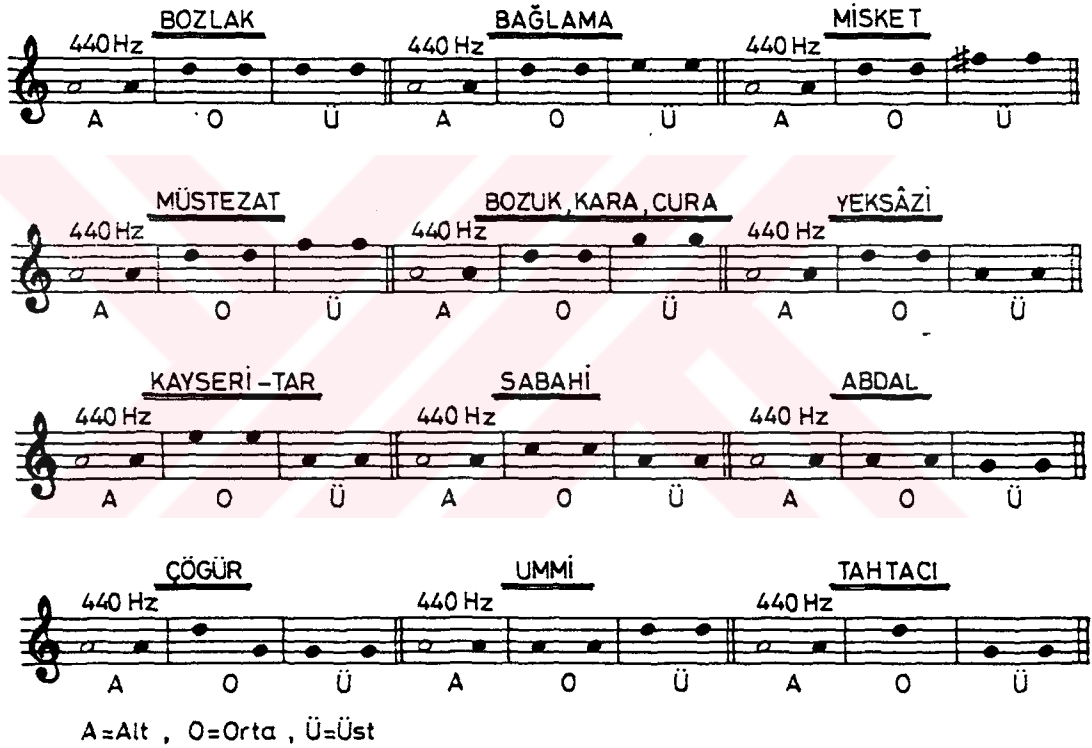
Şekil 3. 78. Ud' un akor safhaları

Türk müziği sazlarından "Ney" akort edilemeyen sazlardandır. Bu sazın, transpoze çalınacağı yere göre değişen farklı ebat ve akortlarda olan değişik türleri vardır. Bu farklı özellikleri olan ve ana perde akortlarına sahip sazların isimleri şunlardır: Bolahenk, Davud, Şah, Mansur, Kızneyi, Müstahsen ve Süpürde, (Şekil 3. 79)



Şekil 3. 79. Ney türlerinin akortları

Türk Halk Müziği sazı Bağlama'nın akort şekilleri (düzenleri) ve akort safhaları ise aşağıda görüldüğü gibidir, (Şekil 3. 80).



Şekil 3. 80. Bağlama düzenleri (akortları)

Yukarıda da görüldüğü üzere sadece Mansur ney ve Bozukdüzenli Bağlama dışındaki sazların La 440 Hz'nin merkez akort sesi olmak koşuluyla diğer seslerini akortlamış olmaları (La 440 = Re 440), Eğitim müziğinin genel frekanslarından daha tiz bir alanda (4 ses = 2,5 ton yukarı) ses oluşturmalarına sebep olmaktadır, (bkz. Bölüm 1 "Akort frekanslarının farklılıkları").

Türlerin ses sistemlerinden kaynaklanan bu akort farklılığının bertaraf

edilmesi ne tür uygulamayla mümkün olabilir ki bir Türk müziği sazı, Eğitim müziği türünde eğitim, öğretim faaliyetinde bulunabilsin ?

Bu sorunun cevabı, Türk müziği ile ilgili kişiler tarafından uygulanmakta olan ve -beş sestem transpoze (5 ses pest = 3,5 ton pest)- diye tabir edilen transpoze faaliyetinde cevabını bulmaktadır. Bu faaliyetin asıl amacı aslında bir Türk müziği solistinin rahat performans göstereceği ses sınırında ses üretmesini sağlamak iken belki de farkında olunmadan Eğitim müziği ses sınırları ve bu seslerin frekansına en uygun alanda ses üretilmesi eylemi gerçekleştirilmektedir.

Beş sestem transpoze (3,5 ton pest) uygulaması nasıl yapılmalıdır ki bir Türk müziği sazı, Eğitim müziği ses sınırları içinde, Batı müziği frekanslarına uygun bir icra gerçekleştirebilsin ?

Bu sorunun cevabını, aşağıdaki parçanın ikinci portesinde görmemiz mümkündür, (Şekil 3. 81).

DOSTLUK

Batı Müziği Sazları, Mansur Ney ve Bağlama 440Hz U:E.Zuckmayer -S.Tamer

Kanun, Tanbur, Ud ve Lavta 440Hz

Şekil 3. 81.

Peki yukardaki parçada, Kanun, Tanbur, Ud ve Lavta sazlarının aldıkları ses sınırlarını (Acem aşiran dizisi), bu sazların kendi nota okuma anlayışlarına göre oluşturduklarını farzederek ortaya Batı müziğinin hangi sesleri çıkacaktır ?

Örnek verilen sazlardan herhangi biri, "dostluk" parçasını, birinci portede

ki notada gördüğü haliyle transpozersiz olarak çalarsa, ikinci portedeki nağmeleri yani Batı müziği frekanslarına göre gösterdiğimiz sesleri oluşturmuş olacaktır (Şekil 3. 82).

DOSTLUK

Kanun Tambur Ud ve Lavta U: E.Zuckmayer – S.Tamer

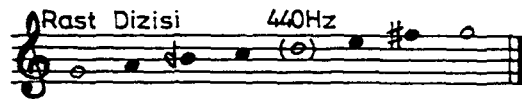
Şekil 3. 82.

Oluşan bu seslerle, Eğitim müziğinin genel ses sınırlarına uygun eğitim ve öğretim faaliyeti gerçekleştirmemiz mümkündür, fakat, bu örnek parça özellikle seçilmiş olmasına rağmen bir tesadüf eseridir ki oluşan sesler Eğitim müziği ses sınırlarında kalmıştır. Bu sonucun, bütün tonlar ve eserler için aynı olması beklenemeyeceğine göre, şunu söylememiz mümkündür, her Türk müziği sazı, Eğitim müziğinin Batı müziği ile ilişkili olan bütün eserlerini, transpoze uygulaması yaparak seslendirmek zorundadır.

Genel olarak her Türk müziği sazı çalgıcısı, ister herhangi bir eğitim kurumunda, isterse amatörcü yaklaşımlarla sazını çalmayı öğrenmiş olsun, en az üç farklı yerden (bir sestem = bir ton pestten, dört sestem = 2,5 ton pestten ve beş sestem = 3,5 ton pestten) transpozeyi anında yapabilme kabiliyetine sahiptir.

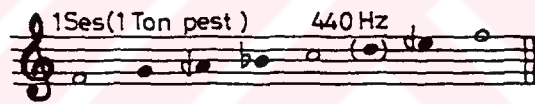
Günümüzde, Türk müziği repertuarında ki her eser (sözlü eserler), her tür ses yapısı tarafından (bas, bariton, tenor, alto ve soprano) seslendirilmek zorundadır. Bu, Türk müziğinin kendine has diye nitelendirebileceğimiz özelliklerindedir. Durum böyle olunca, asıl görevleri söyleyene eşlik olan bu sazların çalıcıları, gerekli yerden doğru eşliği yapmak mecburiyetiyle karşı karşıya kalmakta ve karşılaştıkları bu durumla ilgili bir refleksi savunma mekanizması olarak geliştirmek zorunda kalmaktadırlar.

Çalıcının, bu refleksini porte üzerinde, örnek bir makam dizisini kullanarak izah etmeye çalışalım, (Şekil 3. 83). Mesela, çalıcımız "rast dizisini", yerinden diye tabir edilen, bolahenk akortlu (Re = 440 Hz) sazıyla, bir sestem (1 ton pest), dört sestem (2,5 ton pest) ve beş sestem (3,5 ton pest) transpoze çalma uygulaması yapsın.

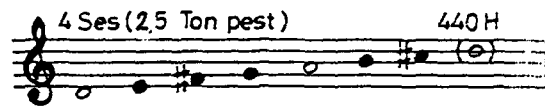


Şekil 3. 83.

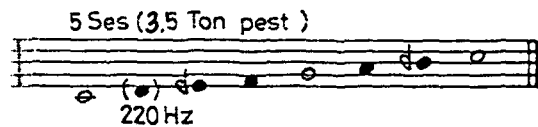
Çalıcımız, yukarıdaki diziyi gördüğünde, bu dizinin seslerini transpoze yapacağı yere göre farklı sesler olarak algılar. Bu diziyi bir sestem çalacaksa Şekil 3. 84, dört sestem çalacaksa Şekil 3. 85, beş sestem çalacaksa Şekil 3. 86' da gö-
ğü şekliyle algılar ve gerekli uygulamayı yapar.



Şekil 3. 84.



Şekil 3. 85.



Şekil 3. 86

4. 3. 1. Türk müziği perdeli sazlarının, Eğitim müziğinin akort anlayışına uygun kullanılışı

Daha önce örnek olarak verdiğimiz "Dostluk" parçasını, daha önceki konuda belirttiğimiz şekilde algılayan bir Türk müziği sazı çalıcısı (özellikle Eğitim müziği faaliyeti yürüten eğitimciler), bu parçanın başlangıç sesi olan "Do" sesini "Fa", bu parçanın tonu olan "Do majör" de "Acem aşiran" makamı olarak kabul eder ve Eğitim müziğinin akort anlayışına uygun gerekli uygulamayı yapar (3,5 ses transpoze).

Sazıyla, bu ve bunun gibi parçaları çalarak yürüteceği eğitim, öğretim faaliyetinin daha verimli hale gelmesini amaçlayan eğitimcimiz, bu düşünceyle hangi türün sazını kullanırsa kullansın (Türk müziği veya Türk halk müziği) çok iyi akortlanmış olan bu sazla oluşturacağı doğru ritimler ve seslerle yapacağı bütün uygulamalarda, mutlaka aynı olumlu sonuca ulaşacaktır.

4. 4. Kaynak ve Yardımcı Kaynak Kitaplardaki, Mevcut Eserlerin Sayısı Bulunduğu Türler Bakımından

Biz, bu konunun araştırmasını, aşağıda adlarını belirttiğimiz yirmibeş eğitim müziği kitabından yapmış bulunmaktayız.

Kır Çiçekleri (M. Sun), Çocuklar Kuşlar Ağaçlar- I., II. Kitap (Hasan Toraganlı), Minik Serçe (F. Ayparlar), Cıvı Cıvı (M. Dinçer), Yaşasın Müzik (S. Aydoğan), Okul Müzik Eğitimi (E. Okyay), Şarkı Demeti (M. Sun), Dereden Tepeden (E. Okyay), Çocuklara Yeni Şarkılar (S. Egüz), Bir Dünya Bırakın (S. Aydoğan), Ezgi Yumağı ve Mavi Bilye (S. Acay), Temel Müzik Eğitimi (M. Sun), On Çocuk Şarkısı (C. Akın), Türk Müziği Çocuk Şarkıları, Çoksesli Müzik Eğitimi (S. Egüz, Z. Aydın), Hayat Kaynağımız Müzik Ortaokul I, II, III (S. Aydoğan), Ortaokullar İçin Müzik (S. Yıldırım, B. Akkuş, C. Tanrıkorur), Ortaokul Müzik Kitabı (F. H. Atrek), Ortaokullarda Müzik (E. Z. Ün, T. Sevenay), Atatürk ve Türk Musikisi (B. D. Koçer), Eski ve Yeni Marşlarımız (F. Canselen), Okullarda İlk Müzik Eğitimi (N. Uçar), Müzik Eğitimi (M. Özbek)

Yukarıda adı geçen kitaplarda ki eserleri incelediğimizde toplam; 1269 eserin mevcut olduğunu tespit ettik. Bu eserleri; "Tonal", makam ve ayaklarla ilgili olanları "makamsal", diğerlerini de "Tekerleme" ve "Dizi" adlarıyla katago-

rilere ayırdık. Sonuç olarakta bu isimlerle ilgili şu sayıları belirledik.

Tonal; 503 eser, Makamsal; 687 eser, Tekerleme; 43 eser ve sadece makam, ton ve ayakların dizilerinden faydalanılarak bestelenmiş 36 tane Dizisel eser. Bu sayıların birbirine oranını objektif bir bakış açısıyla - bakan, gören ve değerlendiren - bir kişi olmaya çalışırsak aşağıdaki cümleyi bu konuyla ilgili son cümle olarak sarfetmemiz mümkün olacaktır.

"Eğer bir müzik türü; üç farklı tür (Batı, Türk ve Halk müziği), üç farklı sistem, üç farklı duyuş ve farklı disiplin biraraya getirilerek adına da "Eğitim Müziği" deniyorsa, en uygun hareket tarzı bu üç farklı müzik türünün bağlantılı bulunduğu eser veya eserler (tonlar, makamlar ve ayaklar bakımından) o müzik türlerinin sazlarıyla ve dolayısıyla o müzik türlerinin sesleriyle (perdeleriyle) çalınmalı, söylenmeli ve öğrenciye öğretilmelidir".

Bu fikirler doğrultusunda; 1: 3 oranında Eğitim müziği türünün faaliyetlerinde kullanılması gereken her türün çalgısı, mutlaka o türün eserlerinin seslendirilmesinde kullanılmalıdır.

Sonuç itibariyle, yukarıda dört farklı başlık altında incelediğimiz "Genel olarak Türk müziği sazlarının, Eğitim müziğinde kullanılabilme ihtimallerinin bulunup bulunmadığı" konusundaki araştırmalarımızdan dolayı vardığımız sonuç şudur ki; -Şu veya bu sebeplerden dolayı, Eğitim müziğinde, şu türün çalgıları olur, şu türün çalgıları olmaz- gibi sazları katagorilere ayırma eylemi, yanlış ve arızalı düşünce tarzlarından kaynaklanmaktadır. Ve bu türden iddiaların itibar görebilme ihtimalinin derecesi ise, Yurdumuzda, müzikle ilgili on yıllardan beri yapılan yanlış uygulamaların itibar görememe derecesine eş değerdedir.

Sonuç olarak "Türk Müziği Perdeli Sazları' nın, Eğitim Müziği' nde Kullanılışı" adlı konu başlığı altında sorduğumuz soruların cevapları şunlar olmalıdır zannederiz.

1. Cevap: Özellikle Türk müziğinin perdeli sazları, diğer ses sistemleri için bestelenmiş eserleri mükemmel bir şekilde seslendirebilirler. Çünkü bu sazların ses sınırları, Eğitim müziğinin ses sınırları içerisinde ve bu sazlardan çıkan sesler, Eğitim müziğinin batı kökenli frekansları bakımından çok küçük farklılıklara sahiptir.

2. Cevap: Bir Kanun veya bir Bağlama ile " Dostluk" parçası çalınabilmekte ve bu parça öğrencilere öğretilmektedir.

3. Cevap: Böyle bir uygulamanın yapılmasında hiçbir mahzur yoktur. Hatta bu sazların bağlı buldukları türlerin ses sistemlerindeki sesler, tampere ses sisteminin doğal olmayan seslerine her zaman alternatif teşkil edebilecek güzellik ve yeterliliğe sahiptirler.

4. Cevap: Volüm, ses sınırı yeterliliği ve benzeri gibi birçok özellikleriyle yüzyıllardır kendilerini ispatlamış bulunan Türk müziği sazlarını, eğitim öğretim faaliyetlerinde araç olarak kullanmamız bizi amacımıza çok daha rahat ulaştıracaktır.



BÖLÜM 5

SONUÇ VE ÖNERİLER

Tezimizde, sabit perdeli Türk müziği (Kanun, Tanbur ve Lavta) ve Halk müziği (Bağlama ve Bağlama curası) sazlarının, "Eğitim Müziği" türünde kullanılabilirliği konusunda, inceleme ve araştırmalar yapılmaya çalışılmıştır.

Bu inceleme ve araştırmalarımızda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Bu sazlar, sabit perdeli oldukları için saz icrasında dikkati çeken entonasyon problemi ile karşılaşmamaktadırlar.
2. Entonasyon problemsiz olan bu sazlar, hem kendi türlerinin farklı ses sistemlerini seslendirebilmekte, hemde türleri dışındaki ses sistemlerinin eserlerinde (mesela, eğitim müziğinin tampere ses sistemine dayanılarak bestelenmiş veya alıntı yapılmış eserlerini seslendirmede) kullanılabilir.
3. Yurdumuz' daki Müzik Bölümleri' nin tamamında öğretilmeyen bu sazlar, sosyolojik yapıların istek ve ihtiyaçları doğrultusunda belli başlı üç, dört bölümün müfredatına dahil edilmiş olarak kendilerini ispat ve hayatlarını idame ettirme çabasını sürdürmektedirler.
4. Volümleri, ses sınırları, tınları, v. b. gibi birçok özellikleriyle yüzyıllardır kendilerini ispat edebilme yeterliliğine sahip bu sazlar, sığıntı olarak yaşadıkları genel eğitim müziği müfredatı cenderesinde, türlerinin eserlerini bile seslendirememekte, sadece on yıllardır mevcut olan Batı müziği ses sistemi ve nazariyatına dayalı olarak bestelenmiş eserlerin icrasını gerçekleştirmeye zorlanmaktadırlar.
5. Kendilerine alternatif olarak gösterilen ses sisteminin çalgılarına üstünlüklerini, bir görüşe göre "evrensel ve çağdaş" olmadıkları için ispat hakkı verilmeyen bu sazlar, toplumun tanıdığı, dinlediği ve benimsediği sazlar olmalarına rağmen, maalesef birkaç müzik eğitimcisi üstad ve onların, "bizim mikroplarımız" diye tabir ettikleri bazı kişiler tarafından okullar ve toplum dışına itilmeye çalışılmaktadır.
6. Şu anda, bir Türk müziği sazı çalmayı arzulayan genç nesil fertlerinin, bir zamanlar tamamen Batı müziği temeline dayandırılmış bir eğitim

sistemiyle yetişen kişilerin torunları olmaları, bizlere, kendilerini o dönemlerde o insanlara kabul ettirmeyi beceremeyen bu zihniyetin, yanlış uygulamalar yapmış olduğunu göstermektedir.

7. Üniversitelerimiz bünyesinde, araştırma ve geliştirme enstitüleri kurularak bu türlerin her bakımdan standart özelliklere sahip hale getirilmesi gerekmektedir.

8. Bugün, bu türler, her türlü eksik yanlarına rağmen bütün Eğitim Fak. Müz. Eğt. Bölümleri' nde öğretilmeye çalışılmalıdır. Çünkü, yukarıda da belirttiğimiz araştırma ve geliştirme faaliyetlerinin günümüzde mevcut olmadığı bir gerçektir. Böyle bir uygulamayla bu türlerin, bu faaliyetler gerçekleşene kadar unutulmasına bu şekilde mani olmak gerekir zannederiz.

9. Aslında Türk Eğitim Müziği' nin temelini teşkil etmesi gerekirken, Batı Müziği kökenli Eğitim Müziği türüne yamalı gibi bir görüntü arzeden bu türlerin, okul müziğinde kullanılacak bir repertuarının oluşturulmasına çalışılmalıdır.

10. Bütün Dünya milletlerinin, tartışmasız kabul ettiği Batı Müziği' nin bizler tarafından da şüphesiz kabul edilmesi ne kadar doğru bir davranışsa, Türk müzik eğitiminin söz konusu olduğu bir platformda, Türk çocuklarının, Batı Müziği ile evrensel ve çağdaş olarak eğitilebileceği fikri de o kadar yanlıştır.

11. Batı Müziği eğitimi, Müzik inkılabının başlangıcında da olduğu gibi, sadece Batı Müziği konservatuarlarında verilmelidir. Eğt. Fak. Müzik Eğitimi Bölümlerinde ise, önce Türk Halk Müziği, daha sonra o' nun çok geliştirilmiş hali olan Klasik Türk Müziği ve son olarak genel kültür bilgisi olması sebebiyle de Batı Müziği ele alınarak "Türk Müzik Eğitimi" gerçekleştirilmelidir.

KAYNAKLAR

- 1- AKYÜZ Yahya, 1993, Türk Eğitim Tarihi, Kültür Koleji Yayınları, İstanbul, S. 2.
- 2- AREL H. Sadettin, 1968, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul, S. 24.
- 3- BERKER Ercüment, 1985, Türk Müziği' nin Müzik Eğitimi, Türk Kadınları Kültür Derneği Yayınları, Ankara, S. 36.
- 4- DARBAZ Feridun, 1973, Türk ve Batı Müziği, Musiki Kültür Derneği Yayınları, İstanbul, S. 1.
- 5- FENMEN Mithat, 1947, Piyanist' in Kitabı, Akba Kitabevi, Ankara, S.172-173
- 6- KARADENİZ Ekrem, 1982, Türk Musikisi' nin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, S. 7.
- 7- MİMAROĞLU İ. Kemal, 1970, Musiki Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, S. 262.
- 8- ÖZALP M. Nazmi, 1986, Türk Musikisi Tarihi; Derleme, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları, Ankara, C. II.
- 9- ÖZTUNA Yılmaz, 1987, Türk Musikisi Teknik ve Tarih, Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayını, İstanbul, S. 108.
- 10- ÖZTUNA Yılmaz, 1990, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, C. II.
- 11- SAY Ahmet, 1985, Müzik Ansiklopedisi, Sanem Matbaası, Ankara, C. IV. S. 975.
- 12- SÖZER Vural, 1986, Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, C. II, S. 469.
- 13- TURA Yalçın, 1988, Türk Musikisi' nin Mes' eleleri, Pan Yayıncılık, İstanbul, S. 196.
- 14- UÇAN Ali, 1990, Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları, Türk Eğitim Derneği Yayınları, Ankara, S. 4.
- 15- UÇAN Ali, 1993, Müzik Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, S. 121.
- 16- YEKTA Rauf, 1986, Türk Musikisi (Fransızcadan çeviren: Orhan Nasuhi oğlu), Pan Yayıncılık, İstanbul, S. 57.

- 17- ZEREN Prof. Dr. Ayhan, 1994, "Türk Müziği Ses Sistemi", Musiki Mecmuası, Foto - Tek Basımevi, No 444, İstanbul, S. 4.
- 18- ZEREN Prof. Dr. Ayhan, 1978, Müzikte Ses Sistemleri, Offset Fotomat Basımevi, Ankara, S. 1.
- 19- ZEREN Prof. Dr. Ayhan, 1988, "Aralık Birimleri Hakkında", Selçuk Üniversitesi Basımevi, Konya, S. 166-167.



EKLER

TABLÖLAR

Tablo 1. 1. a, b. Rauf Yekta Bey' in Ses Sistemindeki Perdeleri

The image displays four musical staves, each representing a different mode (perde) in Rauf Yekta Bey's sound system. Each staff is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- Staff 1:** Yegâh, Nim Pest Hisar, Pest Hisar, Dik Pest Hisar, Hüseyini Aşiran, Acem Aşiran, Dik Acem Aşiran, Arak.
- Staff 2:** Geveşt, Dik Geveşt, Rast, Nim Zengüle, Zengüle, Dik Zengüle.
- Staff 3:** Dügâh, Kürdi, Dik Kürd, Segâh, Buseelik, Dik Buseelik, Çargâh, Nim Hicaz, Hicaz.
- Staff 4:** Hicaz, Dik Hicaz, Neva, Nim Hisar, Hisar, Dik Hisar, Hüseyini.

Acem
Dik Acem
Evic
Mahur
Dik Mahur
Gerdaniye
Nim Şehnaz
Şehnaz

Şehnaz
Dik Şehnaz
Muhayyer
Sümbüle
Dik Sümbüle
Tiz Segâh
Tiz Buseik
Dik Tiz Buseilik

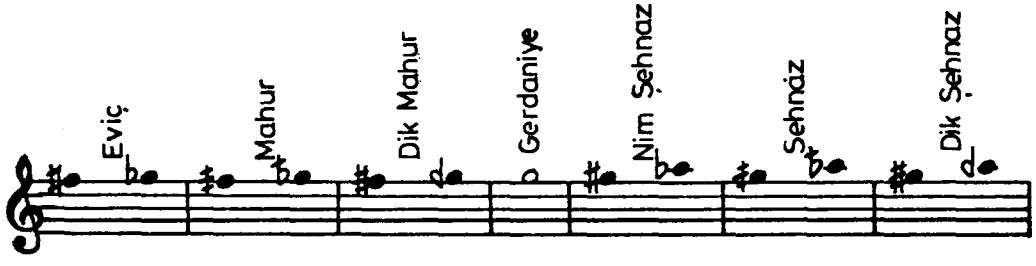
Tiz Çargâh
Nim Tiz Hicaz
Tiz Hicaz
Dik Tiz Hicaz
Tiz Neva

Tablo 1. 2. Arel - Ezgi - Uzdilek Ses Sisteminin
Perdeleri

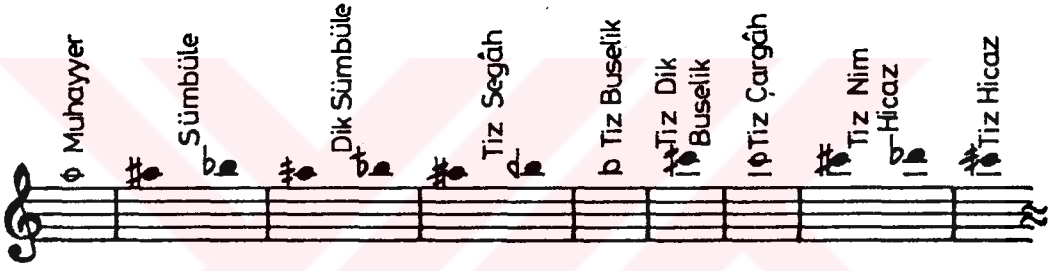
The image displays four musical staves, each representing a different mode in the Arel-Ezgi-Uzdilek system. Each staff is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes and accidentals are as follows:

- Staff 1:** Kaba Çargâh (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Nim Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Dik Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Yegâh (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Nim Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kaba Dik Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#).
- Staff 2:** Hüseyini Aşiran (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Acem Aşiran (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Acemaşiran (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Irak (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Gevest (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Geveşt (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Rast (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Nim Zirgüle (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Zirgüle (F#, G, A, B, C, D, E, F#).
- Staff 3:** Dik Zirgüle (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dügah (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Kürdi (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Kürdi (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Segah (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Buselik (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Buselik (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Çargah (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Nim Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#).
- Staff 4:** Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Hicaz (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Neva (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Nim Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Hisar (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Hüseyini (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Acem (F#, G, A, B, C, D, E, F#), Dik Acem (F#, G, A, B, C, D, E, F#).

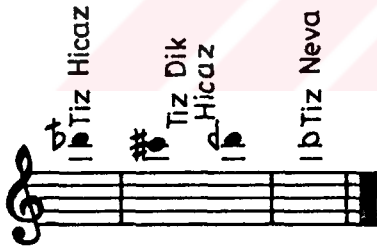
Evic
Mahur
Dik Mahur
Gerdaniye
Nim Şehnaz
Şehnaz
Dik Şehnaz



Muhayyer
Sümbüle
Dik Sümbüle
Tiz Segâh
Tiz Buseelik
Tiz Dik Buseelik
Tiz Çargâh
Tiz Nim Hicaz
Tiz Hicaz



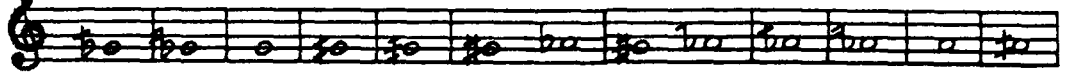
Tiz Hicaz
Tiz Dik Hicaz
Tiz Neva




Tablo 1. 3. Töre - Karadeniz Ses Sisteminin
Perdeleri

Pest Rast
P. Nigâr
P. Dikçe Nigâr
P. Nim Zengûle
P. Zengûle
P. Dikçe Zengûle
P. Dik Zengûle
P. Dügâh
P. Diârâ
P. Dikçe Diârâ
P. Nim Kürdi
P. Kürdi
P. Uşşak
P. Segâh
P. Buselik
P. Dikçe Buselik
P. Dik Buselik
P. Çargâh
P. Niyaz
P. Dikçe Niyaz
P. Nim Hicaz
P. Hicaz
P. Dikçe Hicaz
P. Sabâ
Yegâh
P. Gûlzar
P. Dikçe Gûlzar
P. Nim Hisar
P. Hisar
P. Dikçe Hisar
P. Hisârek
Hüseyini Aşiran
P. Dilâviz
P. Dikçe Dilâviz
Acem Aşiran
Sûzidil
Dikçe Sûzidil
Arak
Gevest


Dikçe Gevešt
Dik Gevešt
Rast
Nigâr
Dikçe Nigâr
Nim Zengûle
Zengûle
Dikçe Zengûle
Dik Zengûle
Dügâh
Dilârâ




Dikçe Dilârâ
Nim Kürdi
Kürdi
Uşşak
Segâh
Buselik
Dikçe Buselik
Dik Buselik
Çargâh
Niyaz
Dikçe Niyaz



Nim Hicaz
Hicaz
Dikçe Hicaz
Sabâ
Neva
Gülzar
Dikçe Gülzar
Nim Hisar
Hisar



Dikçe Hisar
Hisârek
Hüseyni
Dilaviz
Dikçe Dilaviz
Acem
Nevruz
Dikçe Nevruz
Eviç
Mâhur
Dikçe Mâhur



Dik Mâhur
 Gerdaniye
 Tiz Nigâr
 T. Dikçe Nigar
 Nim Şehnâz
 Şehnâz
 Dikçe Şehnâz
 Dik Şehnâz
 Muhayyer
 Tiz Dilârâ
 T. Dikçe Dilârâ

Nim Sünbüle
 Sünbüle
 Tiz Uşşak
 T. Segâh
 T. Buseîk
 T. Dikçe Buseîk
 T. Dik Buseîk
 T. Çargah
 T. Niyaz
 T. Dikçe Niyaz
 T. Nim Hicaz

T. Hicaz
 T. Dikçe Hicaz
 T. Sabâ
 T. Nevâ
 T. Gûzar
 T. Dikçe Gûzar
 T. Nim Hisar
 T. Hisar
 T. Dikçe Hisar
 T. Hisarek
 T. Hüseyini

T. Dilaviz
 T. Dikçe Dilaviz
 T. Acem
 T. Nevruz
 T. Dikçe Nevruz
 T. Eviç
 T. Mahur
 T. Dikçe Mahur
 T. Dik Mahur
 Gerdaniye

Tablo 1. 4. Yalçın Tura' nın iki Ses Sistemini Perdeleri

1

2

1 — T.H.M. KÖKENLİ

2 — GELENEKSEL SİSTEM

Yegâh

Hüseyini

Acem

Irak

Aşırani

Pest

Pest

Bayatı

Hisar

Aşırani

1

2

Rast

Şûri Zengûle Kürdi

Dügah Segâh Çargâh

Buselik Sabâ Uzzâ

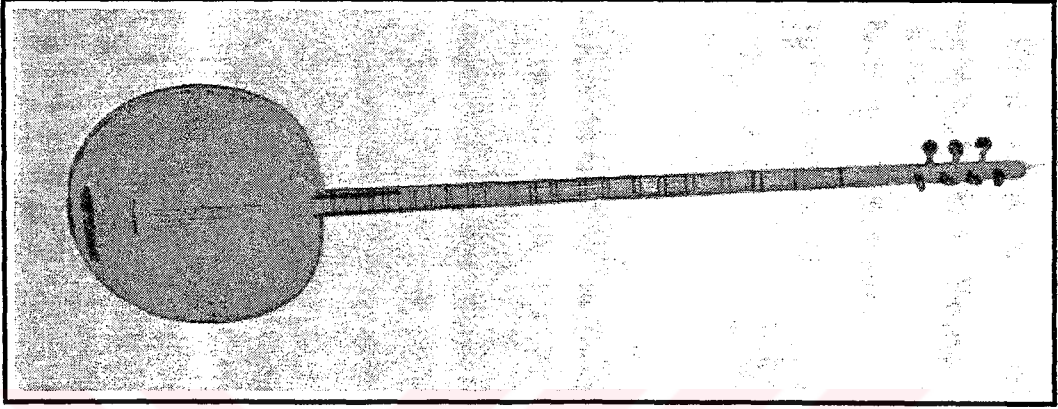
Neva Bayatî Hisar

Rehâvi

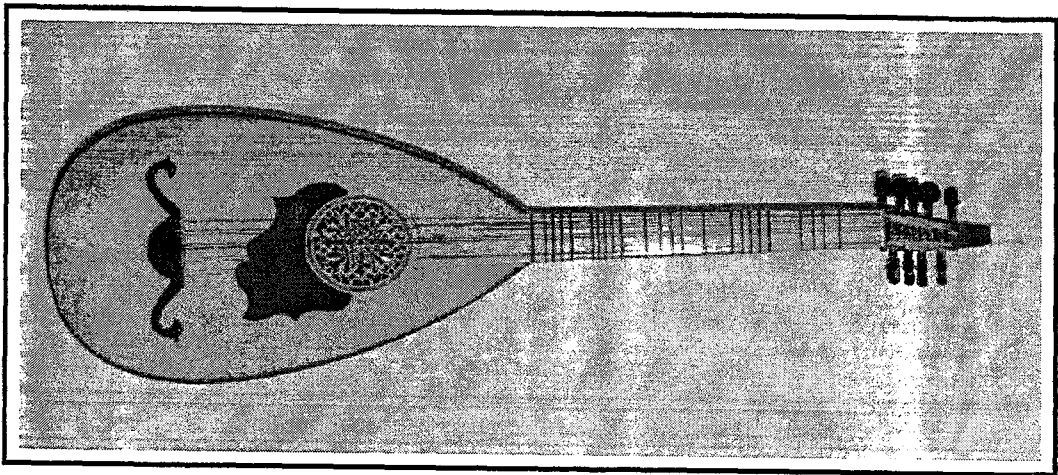
A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated above the notes: 3, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 3, 2, 1.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Labels for various modes are placed above the notes: Hüseyini, Evc, Acem, Mahur, Gerdâniye, Muhayyer, Segâh, Çargâh, Nevâ, Şehnâz, Sûmbütle, Bûselik, Sabâ, Uzzâ.

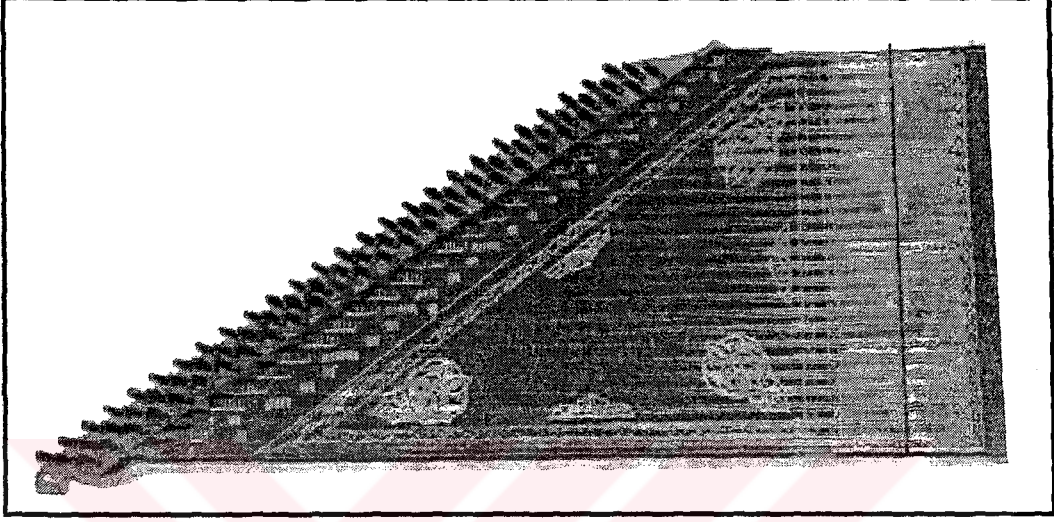
RESİMLER



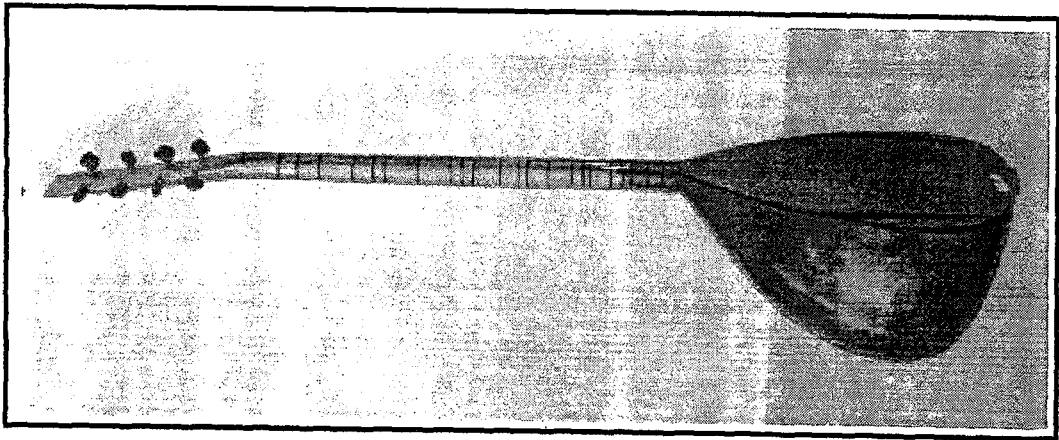
Resim 3. 1. Tanbur



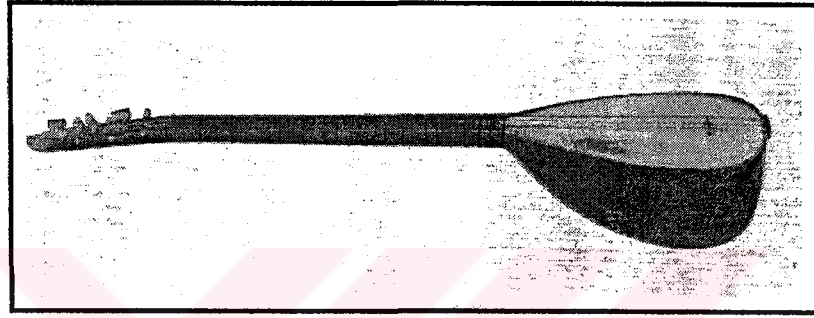
Resim 3. 2. Lavta



Resim 3. 3. Kanun



Resim 3. 4. Bağlama



Resim 3. 5. Bağlama çurası